

「赤ずきん」にみるポップの要素 — その生成とカーレン・ドーヴェの 『Grrrimm』の構造分析

大木清香

はじめに

グリム童話は主として口承民話を素材としており、その起源は古い。グリム兄弟として知られるドイツの文学者であるヤーコプ・グリム (Jacob Grimm, 1785-1863) とヴィルヘルム・グリム (Wilhelm Grimm, 1786-1859) によって刊行されたグリム童話集は19世紀のロマン主義時代に執筆された。1812年に初版本が刊行されて以来、弟のヴィルヘルムの主導により原稿に手が加えられ、改訂を重ね1857年に第七版を決定版として『子どもと家庭の童話集 (Kinder- und Hausmärchen)』が世に送り出されることになる。

本稿ではグリム童話が成立した背景を明らかにしながら、印刷技術の発明により存立した大衆文学の最初の形式とも言える童話という文学ジャンルが、如何に20世紀後半にアメリカで勃興し、ドイツの文壇に影響を与えているポストモダンの文芸運動との関わりにおいてポップ文学の要素を獲得することで、現代文学の中に位置づけられるのかを考察する。ユダヤ系哲学者で文芸批評家のレスリー・フィードラー (Leslie A. Fiedler, 1917-2003) はポストモダンの文芸思潮において、ある特定の学問分野によってのみ解釈が可能になる文学作品とは異なり、高次 (high) と低次 (low) という格差を解消することによって二項対立的境界を越えるポップ文学の可能性を提唱した。その思潮は1968年の夏にアルベルト・ルードヴィヒ大学フライブルクで講義され、1969年12月に『Cross the Border – Close the Gap』という題名で出版さ

れたことによって、ドイツにおいても知られることとなる¹。それ以降、ポップ文学というジャンルはドイツにおいては現代社会における若者の愛や苦悩、あるいは疎外感を主要なテーマとし、日常語 (Umgangssprache) を作品に取り込むことによって隆盛する。

フィードラーが童話という語りの構造に「大衆的」という意味でポップの起源を見出した理由は、童話というジャンルが元を辿れば作者不詳の口承文学に端を発し、乳母から子どもへと世代を超えて語り継がれてきた素材によって、文学ジャンルの中でも民衆精神を色濃く反映している芸術作品であるという点にある²。つまり、民衆に伝わる昔話を収集し編集することによって、童話集は活字の発明と共に始まった大量出版の時代に、大衆文学という新しいカテゴリーを作り出したのである。民話 (Volksmärchen) を近代の教育書として、あるいは上層階級の知的読者の娯楽のために書き改め採録したフランスのペロー童話集やドイツのグリム童話集 (Bürgermärchen) がある一方で、題材を口承昔話から得ながらも、書き改める際に作家の想像力において時代に即した新たな視点から昔話に筆を加えた創作童話 (Kunstmärchen) というジャンルが存在する。創作童話においても口承昔話が素材とされているため、物語は生みの親である作者の作品として独り歩きしているのではなく、やはり一般民衆による語り聞かせの領域に由来している³。グリム童話はこれまで民俗学や文芸学、精神分析という学術分野において様々に解釈されてきたが、1960年代以降のポップ文学との関わりにおいて詳細な研究は未だ行われていない。

本稿が分析対象として取り上げるのは、グリム童話の他の作品と比較しても、とりわけ暗示力に富んだ「赤ずきん (Rotkäppchen)」である。この昔話は大人や子どもの別なく誰もが知っていると同時に、童話研究においてもその複雑な文芸的特質から分析対象とされることが多い。「赤ずきん」はゲルマン民族固有の物語ではなく、その類話の起源はフランスの作家シャルル・ペロー (Charles Perrault, 1628-1703) の童話集『過ぎし昔の物語ならびに教訓』(1697) にある⁴。ペローの赤ずきんは狼に食べられ死んでしまうことから、ペロー童話集の中では他の昔話は喜劇であるにもかかわらず、ただ一つ「赤ずきん」だけが悲劇とされている。つまり、グリム童話に挿入されている祖

母の家の前を通りかかった狩人が異変に気付き、祖母と赤ずきんを救出する最後の場面はペロー童話の「赤ずきん」には描かれていないのである。

20世紀後半以降、グリム童話は絵本や演劇、オペラ、ミュージカルあるいは映画という様々な表現形態を獲得することにより現代文化の一端として継承されてきた。本稿ではグリム童話に現代社会の問題性を取り込んだ作品として、ドイツの女性作家であるカーレン・ドーヴェ（Karen Duve, 1961-）の『Grrrimm』⁵（2012）を分析対象とする。それというのも、この作品に執筆されている創作童話「赤ずきん」は主人公の成熟段階を物語の中心に据え、童話という素材をポップ文学に特有の疎外感、存在の危機、そして日常的馴染みの対象に感性によって新しさを吹き込む「感覚の解放」⁶といったモチーフと結びつけて描写しているからである。作品解釈を通じてグリム童話の「赤ずきん」がドーヴェの『Grrrimm』に如何に継承され、ポップの要素を作品に融合することによって、どのような構造において創作されているのかを分析する。

1. 活版印刷術とポップ文学の起源としての童話

ポップ文学は1960年代から文学の分野においては対極の「境界を超え、溝を埋めよ」⁷をスローガンに発展してきた。このフィードラーの思想はドイツにおいてはロルフ・ディーター・ブリンクマン（Rolf Dieter Brinkmann, 1940-1975）によって継承され、彼の現代詩を筆頭に、新たな芸術の可能性として受容されてきた。近代文学は「言葉を意味の伝達から解放しようとするあまり、（…）そしてまた、言葉を『冷却』することによって最小限の意味伝達にまで縮小することで、（…）ますます解釈学的で暗くなり、一部の芸術を理解する解釈者であるエリートのための独占芸術になる」⁸傾向が強くなった。そのような中で、とりわけポストモダンから派生した1990年代以降に見られるアヴァン・ポップ（Avant-pop）のような思潮においては、文学作品は近代文学に特有であったように美学的享楽のためにのみ書かれるのではなく、前衛的に言語を駆使しながらもエンターテインメント性を含むものとして

ポップを志向していくこととなった。

20世紀後半から一つのカテゴリーとして発展を遂げたポップ文学であるが、本質的にその起源は古く、口承昔話を活字化した大衆文学の最初の形式である童話がその源になったと考えられる。ヨハネス・グーテンベルク（Johannes Gutenberg, 1400-1468）によって活版印刷術が1450年頃に発明されると、ヨーロッパにおいては少数の裕福な人々、修道士や聖職者、あるいは学者にしか手に入らなかった書物が当時の文字の読める階層に届くようになり、ペローやグリム兄弟に代表される童話集も、この印刷機という新たなメディアの発明によって活字化され人々の記憶に留まっていった。

文字文化の発展において活版印刷術の発明は画期的なものであり、これまで写字生による原本の写しには膨大な時間と労力が費やされていたが、個々の文字盤を組み変え可能とする可動活字の導入によって、印刷に必要とされる時間も大幅に短縮され、大量生産が可能になった⁹。活版印刷術はまず宗教分野で利用された。ローマ・カトリック教会の指示により贖罪のための免罪符が当時流行していたが、手書きに比べると印刷では大量生産が可能になるために、販売の促進にはこの手段が選択されたのである。その他の印刷物としては、とりわけ1452年にドイツのマインツで初めて印刷された聖書としてグーテンベルクの『四十二行聖書』が知られている。1466年には聖書の最初のドイツ語訳がシュトラスブルクで印刷され、続いてフランス語、スペイン語、オランダ語に翻訳された。これまではラテン語の教育を受けていない民衆は聖書を読むことはできなかったが、聖書が各国語に翻訳され印刷されると、人々は母語で聖書を読めるようになった。

宗教以外では主に文学分野で印刷技術が活用された。童話というジャンルが大量印刷により如何にして民衆の読み物になったかについては、ウィリアム・キャクストン（William Caxton, 1422-1491）の功績を例として挙げるができる。グーテンベルクと同時期にイングランドに印刷術を導入したキャクストンは「たとえ話やためになる教え」¹⁰を中心とした民話を15世紀フラマン語から英語へ翻訳出版し、チョーサーの『カンタベリー物語』やマロリーの『アーサー王の死』等の文学作品を印刷した¹¹。聖書や政治に関する出版物の他に文学が人々の娯楽になると、当時は宗教や政治と関わる機会

がなかった女性が文学作品の読者層の大半を占めるようになる。当時の女性は教会によって運営された大学で教育を受ける権利もなく、ましてや聖職者に成る道も無かったため、家庭における教養として文学作品が利用されたのである。印刷技術の発展により書物は聖職者や学者の書斎から乳母や女性、そして子どもたちの生活圏である家庭の中へと浸透していくことになる。

組み変え可能の活字の発明と共に大量出版の時代が始まったのだ。そこは可能なことなら何でも実現してしまう世界。印刷産業の世界でも、機械を動かし続け、印刷工に職を与え、経営者—時代が下れば作者自身もりっぱな経営者の一員となる—を繁栄させるという目的のために、ますます多くの書き物が要求される実態となったのである。したがってゲーテンベルクと共に、純文学はその両隣りを同化し始めたと言ってよかろう。まず始めに民話やフォーク・バラッドの世界へ侵入し、ある形式の民衆文学を収集し編集しアレンジし、更には偽造し模倣して、遂には「大衆文学」という新しいカテゴリーを作っていくのであった¹²。

印刷技術の導入によりイギリスでは民話や聖書物語、歌物語、英雄伝説が掲載されている木版の挿絵が入った小冊子「チャップ・ブック」が流行し、商人によって販売された。散文で書かれた伝説、ロマンス、妖精物語、民話の中から180点あまりの作品が掲載され、その中からペロー童話集にも採録されている昔話としては「サンドリヨン」や「青ひげ」が特に好んで印刷された¹³。また、17世紀のフランスでは婦人文化としてサロンが流行するが、「赤ずきん」が収録されているペロー童話集も民間に伝わる昔話を印刷し、そのようなサロンへ持ち込み、集会の場で朗読することで出来上がった作品である。

民話研究者のポール・ドラリュの調査によれば、ペロー童話以前には「赤ずきん」に関しては35種もの口承民話の類話が存在していたとされている¹⁴。当時、ペローが足を運んでいたパリのサロンでは妖精物語が大流行し、オーノワール夫人やペローの姪のレリティエ嬢らが次々と作品を発表してい

た¹⁵。エリートたちが集うサロンの読者に向けて童話が披露され、上流階級に相応しい昔話として洗練されていったのである。また、妻が若くして1678年に死去した後、ペローは子どもたちの教育に専念し、子どもが喜ぶ童話集に仕上げたと言われている¹⁶。ペロー童話は従って、洗練された上品なサロン文化の読者を虜にする物語であると同時に、子どものための教育本としても読まれることとなった。

17世紀の末、フェアリー・テールは文学の世界に、申し訳なさそうな顔をして入ってきたのだった。自分は宮廷人のお楽しみのためのパストラルの一種に過ぎないと称し、自分を紹介してくれた高名なアカデミシヤンの作品ではなく、彼の子供とか、その乳母とかが書いてくれた、というような顔をして。恐らく暖炉の前では何百年もの間、乳母の物語る声かものうげに響いていたことであろう。耳を傾けられはしても書き留められはせずに。それが1697年、すでに70歳を迎えようとするシャルル・ペローによって遂に印刷に付され、当時のサロンに持ち込まれた。そしてアンシャン・レジーム崩壊後、活字化されたフェアリー・テールはサロンから書店経由で、ポスト・グーテンベルグ時代の子供部屋に持ち込まれたのである¹⁷。

このようにして童話は活字化されることで、かつて印刷術が発明される前には写本という大変な作業を行う上で優先されていた聖書文学や純文学という領域と肩を並べることとなり、名もなき多数の口承昔話のように忘れ去られることなく、大衆文学という地位を獲得し定着していった。

2. 「赤ずきん」に描かれる民衆精神 —ペロー童話集からグリム童話へ

『過ぎし昔の物語ならびに教訓』の中には八話の物語が収録されており、第三話目が「赤ずきん」である。この物語の主人公に固有名は無く、ただ

「それまでに誰も見たことがないほどきれいな、村の女の子」¹⁸とだけ記されている。昔話の登場人物の匿名性はグリム童話の「赤ずきん」においても保たれており、「ちいさな愛くるしい女の子」¹⁹とだけ述べられている。主人公が平民の娘に設定されていることには、口承民話の特性を変えずに継承しようとする作者の意図が読み取れる。ペローの「赤ずきん」に登場する狼は娘に、どこに祖母の家があるのかを問う。赤ずきんは「ずっと向こうに見える粉ひき小屋の向こうの、村に入って最初の家なの」²⁰と懇切丁寧にその場所を説明する。そして狼は容易に家を見つけ、祖母を食べ、そして祖母に扮装してベッドで待ち構え後から来た赤ずきんを食べてしまう。ここではグリム童話の結末に描写されるように、偶然に通りにかかった狩人が狼の腹の中にいる赤ずきんを救出する場面は描かれていない。本文においては「小さい」という形容詞が赤ずきんを取り巻く世界（小さなバター壺、小さな女の子、小さな花等）と結びつき、それに対して祖母と狼に象徴される大人の世界は「大きい」という形容詞によって描写される²¹。「小さい」赤ずきんの悲劇的な死は「とりわけ若い娘たち、美しく姿よく心優しい娘たちが、誰にでも耳を貸すのはとんだ間違い」²²であることを教訓としているのである。この教訓は昔話の本文とは違い、もはや少女に宛てた言葉ではなく、若い娘への呼びかけになっている。つまり、昔話は子どもへの読み聞かせという目的の他に、娘たちへ向けた性に対する警告として読むことができる²³。さらに、教訓では狼の巧みなカモフラージュについて「優しげな狼こそが、どの狼よりも最も危うい」²⁴ことが強調されている。ペロー童話集は子どもに語り聞かせるという目的のために結末を優しく書き換えることをせずに、敢えて死を教訓とする「警告の昔話」として機能しているのである。

その一方で、グリム兄弟はペロー童話の中に子どもの口調を適切に表現し、リズムカルで詩に近い語り口を見出した²⁵。「赤ずきん」を例に挙げると、文中に出てくる「ガレットと小さなバターのつぼ (une galette et ce petit pot de beurre)」という表現は5回繰り返され、心地よい響きの音の連なりがあり、わらべ歌のように朗読できる²⁶。「トン、トン。—だれ？」は遊びを始めるときの言い回しであり、狼が娘に二つの道を示すのも子どもたちが喜ぶ二者択一の遊びを想起させる²⁷。さらに、祖母を食べた後ベッドに横にな

る狼と赤ずきんの問答がその典型である。ペロー童話において赤ずきんは狼の腕、脚、耳、目、歯の順に問いかけるが、グリム童話では耳、目、手、口の順に4回同じフレーズの質問「あらまあ、おばあさま。おばあさまの耳（目、手、口）、おっそろしく大きいのねえ („Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren (Augen, Hände, Maul)!“）」が繰り返される。つまり、反復という遊びの効果を加えることで暗誦を可能にするリズムカルな文体が童話の語りの特徴である。

赤ずきんという無垢な娘が狼に食べられるという恐怖の原型がこの昔話の根底にあるという事実を考慮するのならば、「赤ずきん」という童話自体のポップ性は、物語の筋に予期しなかった娘（受動、純朴）と狼（能動、狡猾）という相反する二つの特性が「驚嘆」を導き出すモチーフとして挿入され、狼の野性的衝動に象徴されるように性的な快樂原理の問題が物語の背後に隠蔽されている点にあるだろう。また、ここには狼、あるいはペロー童話以前の「赤ずきん」において語り伝えられてきたように動物と人間のハイブリッドとしての狼男ブズーというフリークスのもののイメージが投影されている。そのような民衆精神から生まれたモチーフが、童話という形式を取って、高次の要素としての洗練された言語（サロン文化という上流階級へ向けた芸術性）と低次の要素としての平俗的な親しみやすさ（子どものための言葉遊び）を融合させることにより表現されているということからも、この物語にはポップ的なものの根源的要素の一つが存在していると考えられる。それが、ドーヴェの「Grrimm」においては現代文学に特有の前衛的な手法を駆使することによって誇張され、1960年代以降のポップ文学の特徴を含む童話として脱構築的に創作されていったと解釈できる。

3. 「ポップ」という概念

「ポップ」の語源はポンッと音を立てて弾け飛ぶ擬音であり、上述してきた童話というジャンルに顕著なように、それは本質的には民衆精神を色濃く反映して「大衆的」であることを指す²⁸。「ポピュラー (popular)」という響

きからも、そのような意味が連想される。1960年代になると、それに加えて実験的な手法が顕著になり「表面 (Oberfläche)」²⁹ という意味が含まれるようになる。ここで言う「表面」とは最初に知覚する対象のことであり、多くの場合、それは視覚的な領域を指している。深い意味が隠蔽されている日常生活の中から「表面」を獲得し、作品の素材にすることで日常的な文化に深い意味を与え芸術化することがポップ文学を成立させる根本的手法となった。視覚的にも瞬時に知覚でき、一見すると芸術作品の素材としては相容れないような俗物的対象が、再受容と疎外の過程を経ることによって文学化される。具体的な素材としては、広告等がそれである。1960年代から80年代のポップ文学（第一期という意味でPop I）は芸術を理解する者に限定された独占的な文学作品ではなく、プリンクマンによって提唱されているように、例えば「映画の写真、広告写真、どこかで聞いた講演の言葉、心に残っている会話の文句、意見、ばか話、よた話、ケチャップ、歌謡曲のメロディー」³⁰ を素材にすることで、それらを創作の段階において既成概念の枠組みから解放することを目指した³¹。「ポップ」の理論を構築したとされるプリンクマンの詩集『パイロットたち』が1968年に出版されたことを契機とし、ドイツにおけるポップ文学の議論はこの年に活発化する（“Popliteratur-Debatten um 1968”）。『パイロットたち』の序章に当たる覚え書きには新たな文学的知覚の可能性が次のように記されている。

全ての人にとって手に入るもの、そして誰もが日常的に扱っているものの以外の素材は決して存在しない。窓から外を見たとき、通りに立っているとき、あるいはショーウィンドーの前を通り過ぎるときに受け取るころのもの。ボタン、ボタン、使い古したもの、それについて思い、そして思い出すところのもの。全てのことは、まったく日常的なのだ³²。

プリンクマンはこの現実感のある詩作の方法は誰もが感じ考える個人的体験を「像 (Bild)」にすることだとし、表現の中で全体像 (Kontext) が出しゃばることなく、詩の中に表現された個々のもの、正確な細部としての個

別の像が独自のスタイルを保持している状態を作り出すことが重要であるとして「表面の詩学 (die Poetik der Oberfläche)」を提唱した³³。詩というジャンルは短さが特徴であるが、プリンクマンは敢えてこの形式を用いてポップ詩 (Popgedichte) を創り出した。彼はその理由について、「とっさに把握した事象や動き、ある瞬間にのみ明確に示される感覚がスナップショットとして正しく保存されるためには、最適な形式である」³⁴と述べている。それは眼の前に現れるよく知っているはずの事物や光景を、まるで初めて見るように受容することであり、それは新たな感性を意味する「感覚の解放」と結びつく。彼の詩で使われている言葉にも特徴があり、格調高い表現の隣に通俗的な表現が並び、あたかも新聞、探偵小説、あるいはボルノグラフィーからの抜粋であるかのような文章が挿入される。そのようにして言葉を選択しながらコラーージュのように組み合わせる詩を創作し、句またぎ (Enjambement) を多用する。彼のこのような詩作は敢えて関係の希薄な対象を並べていくことで、今現在に続いている出来事を語るという方法で示される、連続と偶発により印象を作り出すフランク・オハラ (Frank O'Hara, 1926-1966) の「並列的 (paratactic)」³⁵な詩の原理からも多大な影響を受けている。そのようにして詩の中で選択された言葉は紋切型の日常的な文脈から切り離されて独立し、無意識に機能していた使われ方から疎外され、言葉は本来そうであったようにより現実的なものとなり、作品の中で創造的に用いられることが可能になるのである³⁶。

1990年代以降のポップ文学 (第二期という意味でPop II) では現代社会におけるメディアの発展に伴い、例えば特定のテレビシリーズのファン、玩具のコレクター、民間テレビ局のトークショーから生まれる現象を作品の素材として取り込むことになる³⁷。レスター・ボウイ (Lester Bowie, 1941-1999) のジャズ・アルバム『アヴァン・ポップ』(1986)を語源として、実験的な「アヴァンギャルド」とユーモアを交えた「ポップ」の越境により「アヴァン・ポップ」という文学領域が登場するのもこの時期からである。第二期ではドイツのポップ文学では、ジャンルにおいては詩から散文への移行が見られ、大人になることそれ自体が抱える苦悩、悲しみ、愛、疎外、存在の危機という問題を孕んだ登場人物が作品に描写されるようになる。ここでは、理

想的人格の形成が主題とはならず、ましてや登場人物をこの方向へ成長するように促すことはしない。むしろ青年期特有のテーマを繊細に、且つ生き生きと叙述することによって、自己の発見という文学的なプロジェクトが展開されている³⁸。

ヴォルフガング・ヘルンドルフ (Wolfgang Herrndorf, 1965-2013) の長編小説『チック』³⁹ は1990年代以降のポップ文学の特徴を内包した小説としてベストセラーになり、同時にドイツ現代文学の古典とされている。『チック』は2010年にベルリンのローヴォルト社から出版され、2011年にはドイツ児童文学賞、クレーメンス・ブレンターノ賞、2012年にはハンス・ファラダ賞を受賞している。また、25か国語以上に翻訳され、映画化された。旧東ベルリン地区のマルツァーンで学校に通う14歳のマイク・クリンゲンベルクがロシア出身の学友チック (Andrej Tschichatschow) とひと夏を共にし、ラーダ・ニーヴァで南へ向けて規範に囚われない旅を謳歌する物語である。1990年代のポップ文学の代表作とされるクリスティアン・クラハト (Christian Kracht, 1966-) の小説『ファーザーラント』(1995) との比較研究により明らかになったことだが、『チック』は現代の大衆文化に見られる問題を小説の中に取り込むことで、異なる世代の読者の関心を惹きつけ、主人公のアイデンティティの確立を描写した普遍的な作品となった⁴⁰。一人称の語り手はマイクであり、小説で使われる言葉はスラングを織り交ぜた日常語である。マイクが恋心を抱いているのは歌手ビヨンセの曲を好むタチアナ・コジックという人気者で、マイクは彼女の誕生日に彼女をモデルとした素描を贈ろうとするが、14歳の誕生日パーティーに他の大半の同級生が招待されたにもかかわらず、マイクは招待されなかった。小説に描写されるこの場面は、周囲から排除される異質な存在としての主人公の疎外感と愛の苦悩を象徴的に表現している。それに対する反動とも解釈できるが、マイクはチックとの二人旅を決行する。小説の形式はビート・ジェネレーションの影響を受けた1960年代からアメリカで流行し始めたロードムービーに特有の語りを使い、視覚的に構成する手法を取る。ロードムービーでは街道やハイウェイが舞台となり、自らの居場所を見つけることの困難を吐露することで旅は登場人物が模索する自己確立のメタファーとなる。

『チック』の作者であるヘルンドルフと同じくベルリンで創作活動をしているハンブルク出身のドーヴェは、ヘルンドルフより4歳年上である。ドーヴェはベルリン・ブランデンブルク州の自然豊かなメルキシェ・シュヴァイツに在住し創作活動を行っている。1999年以降にドイツで形成された作家グループ「フロイラインヴンダー (Fräuleinwunder)」の作家としても知られ、小説、絵本、動植物辞典、オーディオブックと言った幅広いジャンルで作品を残している。ヘルンドルフは彼女の創作活動に対する親近感から「カーレン・ドーヴェは神だ („Karen Duve ist Gott“)⁴¹」という格言を残している。

4. カーレン・ドーヴェの『Grrrimm』における「赤ずきん」

ドーヴェの創作活動を見ると、ドイツ・ロマン派への関心が強いことが分かる。グリム童話を題材とした小説を始め、2018年にはアンネッテ・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフ (Annette von Droste-Hülshoff, 1797-1848) の伝記を詳細に研究し執筆した小説『ネッテ嬢の短い夏』が出版され、2019年にはデュッセルドルフ文学賞を受賞した。また、同じロマン主義文学に関連する作品として本論で取り上げる『Grrrimm』を出版し、2017年にはグリム兄弟の町として知られるカッセルからグロテスクなユーモアのための文学賞を受賞している。その他にもドーヴェの作品には一貫して現代社会で起こり得る権力支配、環境や食文化に関する問題が取り上げられ、フェミニズムの視点から作品の創作が試みられている。イギリスの歌手ジョニー・ロッテン (Johnny Rotten, 1956-) の曲『This Is Not A Love Song』を根本に据え、主人公アンネ・シュトレロウの恋愛と主体性の構築の問題を取り上げた小説は、同じく『これはラブソングではない』(2000)と題されている。このように、ポップソングが作品に引用され主人公が経験する自己確立の問題と並行するように反復されることは、ポップ文学の主要な特徴の一つである。この作品においては見られる対象としての女性の身体の問題が取り上げられ、1960年代以降に広まった美術批評家のジョン・バジャー (John Berger, 1926-2017) の思想との関連性が読み取れる⁴²。本章ではヘルンドルフと同時代の作家で、

グリム童話を素材としたドーヴェの『Grrrimm』に焦点を当て、ポップの要素が如何に織り込まれているのかを分析する。

4. 1. 『Grrrimm』の意味

ドーヴェの『Grrrimm』はグリム兄弟へのオマージュであり、五話から成立している。第一話は「白雪姫 (KHM53)」に該当する「小人の牧歌 (Zwergenidyll)」、第二話は「蛙の王さま (KHM1)」に当たる「蛙の花嫁 (Die Froschbraut)」、第三話は「野ばら姫 (KHM50)」に当たる「忍耐強い王子 (Der geduldige Prinz)」、第四話はグリム童話と同じ題名の昔話「のんきぼうず (KHM81, Bruder Lustig)」、そして第五話は「赤ずきん (KHM26)」に当たる「Grrrimm」である。

童話集最後の物語「赤ずきん」が本論の分析対象だが、ドーヴェの作品の題名となっている「Grrrimm」というアルファベットの音の組み合わせを分析することにより、そこに暗示された意味が明確に浮かび上がってくる。つまり、赤ずきんの物語に登場する狼の唸り声を表す擬声 (Grrr...) とグリム (Grimm) を掛け合わせたものである。表紙絵には大きな口を開け、血走った目を持ち、唸り声を上げる躍動的な野生の「像」としての狼が描かれている。ここでは、狼の今にも飛びかかろうとする「とっさの動きの瞬間」が切り取られている。狼と狼の持つ隠喩に着眼したグリムを、単語の次元で類似させているメタファーは新しい発想の創造的なメタファーであり、そこに同時にリズムカルな口調の遊びの要素が加えられる。「Grrrimm」はドーヴェの童話において、とりわけ赤ずきんを取り巻く場面で感情の高揚が見られるときに反復されている (114頁9行目Grrrrrimm、119頁7行目Grrrimmmmm、121頁10行目、122頁8行目と22行目、126頁26行目、135頁2行目、136頁12行目)。

このような手法は言葉の響きである音と形式を際立たせることによりイメージを現実的に創造したオーストリアの詩人エルンスト・ヤンドル (Ernst Jandl, 1925-2000) の具象詩「schtzngrmm」(1957) との類似性を想起させる。これは1966年に出版された詩集『Laut und Luise』⁴³ に掲載された具象詩 (Konkrete Poesie) である。詩が書かれた西暦からも考察できるが、「schtzngrmm」

は塹壕という意味のドイツ語「Schützengraben」から子音のみを抜き出して世界大戦の記憶を作品化したものである。同一の子音を意図的に繰り返すことで言葉を意味という慣習から解放し、悲惨な戦場の様子をより現実的に表現している。機関銃の音と死を連想させる表現「scht tzngrmm tzngrmm t-t-t-t-t-t-t-t scht scht scht scht scht grmmmmmmmmmmmmmmmmmm t-tt」⁴⁴ (tot) でこの具象詩は終わり、全てが破壊された後には沈黙が残る。ここでは、その時代を生きた人々が体験せねばならなかった日常としての凄惨な戦争のイメージが適確に作り上げられている。深遠で感傷的な表現によってではなく、詩という文学形式を用いて音を操ることで、子音の連なりから作り出される歯切れ良い響きが詩に刻まれているのである。詩集『Laut und Luise』の第3章は「戦争など (krieg und so)」と題され、十一篇の戦争に関する詩が収録されているが、そのような20世紀後半を代表するヤンドルの具象詩の特徴を、自身も詩人であるヘルムート・ハイセンビュッテル (Helmut Heißenbüttel, 1921-1996) は次のように書き綴っている。そこで問われるべきは「機知 (Witz)」であり、戦場のように「たとえ簡潔で、暗く、苦くて、攻撃的に思える場面ですら、機知を完全に否定することはできない」⁴⁵ とし、具象詩が持つ特性はとりわけ発想の豊かさを認める「寛容性 (Freizügigkeit)」⁴⁶ に在るとしている。

常に繰り返し文法的論理の連続が文脈を決めるのではなく、驚嘆から驚嘆への進行が繋がりを決定付ける。驚嘆、つまり文字通り予期しなかったことが、言葉を放つのである。同時にそれが意味するのは、機知、洒落、言葉遊びだ。ヤンドルのこの詩集ほど、機知に富んだ作品は稀有である。それほど機知に富んで面白いといえども、ヤンドルは機知に富んだ詩の作者と言うだけでは物足りないのだ⁴⁷。

ところで、日常生活の文学化という構想を提唱したブリンクマンは芸術の民主的な扱い方を模索し続けていた。その実現を試みるために、彼は1969年に多数の文学者を交えて文学雑誌『Der Gummibaum. Hauszeitschrift für neue Dichtung.』を刊行した。この雑誌にヤンドルが作品を投稿していたことは特

筆に値する⁴⁸。ヤンドルの具象詩、あるいは音声詩（Lautgedicht）に見られる軽快な音の響きの反復によってイメージを作り出す手法は、世界大戦によるドイツの廃墟（Stunde Null）についての哲学的考察から始まり、同時にそれを乗り越える形態を言葉が持つリズムによって模索した芸術であった。このようにして具象詩はポップ文学というジャンルに影響を与え続けているのである。

4. 2. 疎外の象徴としての赤色頭巾

「Grrrimm」の主人公はエルジー（Elsie）という名の娘である。家は貧しく12人兄弟で、エルジーは長子でも末っ子でもなく、下から5番目、7番目、あるいは8番目の子どもと記されている。ウチャトカ（Uchatka）という名の祖母はエルジーが12歳の時に赤色の頭巾を編んだ。この物語はグリム童話の「赤ずきん」を素材としているのだから、祖母が編んだ赤色頭巾には象徴的な意味が込められているはずである。エルジーは心優しいので知人の誰からも好かれていたが、ウチャトカから贈られた赤色頭巾を被ると、一人だけ珍しい頭巾を被っているという理由から登場人物たちが暮らす山村ヴィフォア（Vifor）では学校のみならず、家庭においても彼女は奇異な存在として揶揄されるようになる。

赤ずきんちゃんはたいぶ高い所にある山村の一つ、ヴィフォアに住んでいた。（…）本当は、彼女は確かにエルジーという名でもあった。（…）他の所ではどうなっているのかぼくは知らないけれど、ぼくたちの住むここの山の中では、他のみんなが黒い頭巾を被っているのに校庭で誰か一人だけ赤い頭巾を被っていたら、それは社会的な死なんだ。エルジーはそれからというもの、あとは「火災報知器」とか、「赤ずきんちゃん」、あるいは「燃えさかる地獄」とか呼ばれるだけだった。—まあそうした名前だね⁴⁹。

赤色頭巾は「社会的な死」という強烈なメタファーと結びつけられているが、ここで問題となるのは疎外というモチーフであろう。エルジーはつま

り、青年期特有の問題とも考えられる周囲の人々との違いに疎外感を抱いている。ヘルンドルフの長編小説『チック』の主人公マイクもそうであった。学校でマイクは同級生のタチアナに恋心を抱くも、その恋は片思いで終わるし、家庭においても両親はほとんど家に居らず、父親は借金返済のために債権者を訪ね回る日々を送り、母親は心労が絶えずにアルコール依存症に陥り通院している⁵⁰。マイクにとって社会に居場所を見つけるのは容易ではない。この環境の中で感じる疎外から解放されるためには、従来までの規範に囚われない新たな感覚を得る旅を体感せねばならない。この文脈で解釈すると、「Grrrimm」において疎外というモチーフは「社会的な死」をもたらす赤色頭巾に象徴されている。例えば、家庭においてどれだけエルジーが「戸口の靴の泥落とし (Fußabtreter)」⁵¹のような役目を担っているかは、厄介な仕事は全てエルジーに回って来ることから理解できる。父親が狼に噛まれて瀕死の状態だと、母親は祖母の家へ行って薬をもらってくるようにと指示する。しかし道のりは長くて険しいし、森には父親を襲った狼が徘徊していて危険に満ちている。しかも時計は既に午後1時半を回っているので、暗くなる前に帰り着くにはもう遅すぎる時間なのだ。兄弟姉妹が12人もいるのに誰も引き受けようとしないので、結局はエルジーが祖母の家に行くことになる。

物語の登場人物には母親を除く全員に固有名が付いている。主人公の赤ずきんが昔話とは違い、エルジーという本名を持つことから明らかなように、ドーヴェの「赤ずきん」は口承昔話に基づくグリム童話から素材を得てはいるものの、物語の時間軸を現代に移した創作童話としての色合いが濃い。昔話と創作文学の違いは細部に亘る描写の尺度にあるとされる。つまり、口承昔話に素材を得た童話は根本的には抽象原理に基づき構成されており、物語の筋としての輪郭のみが明瞭になる傾向があるが、創作文学はむしろ具象的な描写に重点を置く傾向が見られる⁵²。昔話において登場人物は大抵の場合は名前が無く、名付けられていたとしても、一般的に広く使用されるハンスのような名前が繰り返されるのが常である。その反面、エルジーはグリム童話に依拠して「赤ずきん」と呼ばれてはいるものの、「Grrrimm」の中には地名が出てくるし、エルジーを取り巻く登場人物には名前（父親はKimi

Topolov、その友人はIstvan Brani、祖母はUchatka、恋人はStepan Nicolae、末の妹はPetronella、狼犬はRocky)が付けられている。また、登場人物の間で取り交わされる会話や情景描写はグリム童話の「赤ずきん」よりも複雑化している。

4. 3. 時間軸と語りの視点

「Grrrimm」の時間軸が21世紀前半に設定されていることは、作品の冒頭から「欧州連合の資金 (die EU-Gelder)」⁵³ という語が使われ、また、新たなメディアの技術的發展を示唆する語彙が繰り返されていることから理解できる。原始的な森を舞台とするグリム童話の「赤ずきん」とは異なり、山岳地帯の村であるヴィフォアには様々な情報を得るための村人の憩いの場として「インターネットカフェ (Internetcafé)」⁵⁴ がある。インターネットカフェに立ち寄った帰りにエルジーの父親キミ・トポロフとその友人イストヴァン・ブラーニは狼に噛まれるのである。この冒頭での事件が原因となり父親は傷が化膿して死去し、狼が死の恐怖を喚起する存在であることが印象付けられる。また、エルジーの恋人シュテファンは両親に連絡する時は「ショートメッセージ (SMS)」⁵⁵ を送っていることから、現代に相応しい「携帯電話 (Handy)」⁵⁶ を所有していることが分かる。さらに、エルジーは祖母の家へ行くとき、森の中で偶然に通りにかかった動物保護団体の婦人から狼との交雑犬をもらい受けるが、この唐突な出来事にエルジーが躊躇していると、婦人はもしエルジーがこの狼犬ロッキーを引き取らないのであれば、他に飼い主を探すために「イーベイ (eBay)」⁵⁷ に登録せねばならないと冗談交じりに言うのである。ポップ文学第二期と時期的に重なるように、ドーヴェはここでも1990年代以降に目覚ましい発展を遂げた現代を象徴するインターネットに準拠した情報通信技術に言及している。これに加えて、物語に描写される移動手段に関しても現代への時間軸の推移が見られる。童話の後半でシュテファンは先に祖母の家に向かったエルジーを追いかけるが、その時、彼はグリム童話のように鬱蒼とした森をただ歩いて行くのではなく、フランス製モーターバイクの「ヴェロ・ソレックス (Velo Solex)」⁵⁸ に乗っている。これらの用語は瞬間に焦点を当てた日常生活の一コマを如実に表しており、普遍

的な昔話を素材とする創作童話に取り込むには一見すると俗物的であるようにさえ思われる。しかし、敢えてそれを「赤ずきん」に描写することによって、童話が提示する自明の教訓という枠組みを超え、現代に生きる人々が親しむ日々の生活が作品の中で芸術化され、表現に洒落が加わることで新しい感覚が生まれ、より現実感が増していく。

この作品における主要登場人物はエルジーとシュテファンであり、赤ずきんが祖母の家を訪ねるという成長過程に恋愛というテーマが織り込まれている。それを助長するように各章においてこの二人が各々一人称の語り手(Ich-Erzähler)を担い、物語の進行を主導する形態を取っている。双方向的な語りの視点の構築によって、彼らは心が通じる親友であり協力関係に在ることが強調される。各章で語り手が交代し、エルジーとシュテファンという異なる視点から語られることによって場面が展開しているのも、芸術的形式としてはコラージュの手法を取っている。プリンクマンが用いた特徴的な手法の一つに日常生活の一場面を瞬間的に切り取り、他の視点から撮影したスナップショットと並べて貼り付けたコラージュがある。例えば、ある都市生活をモチーフとして作り上げたものとして『Wie ich lebe und warum 1970/1974』⁵⁹や『Chicago』⁶⁰が挙げられる。そこには均整のとれた美的な写真のみが使われているのではなく、グロテスクな物体、使い古し捨てられた粗大ごみ、部屋の角に山積みされた段ボール、あるいは階段を上っていく女性を下から写した写真が混在している。これらのショットは通常の都市生活においては表舞台からは隠蔽され、目に留まらずに通過される脇役のようなものであるが、実際の有機的な都市像には不可欠な一場面である。即ち、どれか一つの完成された理想像が主張して全体の構造を決定するのではなく、時には何気ない日常の一コマを交えた複数のショットが並列的に貼り付けられた図式がコラージュの特徴である。そのように解釈すると、ここでドーヴェェが取り入れた相互的語りの視点には、それとの類似性が見られる。つまり、青年期の恋愛を物語の根底に据えることで、独立した異なる語り手の視点が交互に入れ替わり場面が展開しているのも、その視点の間に二項対立的優劣は成立しないのである。

ドーヴェェの作品においてエルジーとシュテファンは正常「ノーマル」とさ

れる男性性あるいは女性性を逸脱した特異な存在として描写されている。赤ずきんは最後に祖母が変身した狼人間に噛まれ、自らも人間と狼のハイブリッドになるし、シュテファンは事故により不安という感情を抱かない人間になる。従ってこの作品では、子どもから大人になる成熟過程が童話という形式を取り象徴的に表現されているが、その途上にあるエルジーとシュテファンは美的理想像というわけではなく、むしろ生理学的あるいは心理的な異常を示すフリーク的なものとして描かれているのである。フリークスに関しては、例えば、逃れがたい運命を背負った人間の奇形のことを指すが、彼らは天性の善良さを持つという意味で「スーパーマンとスーパーウーマン」のイメージと重なるものとしてフィードラーによって論述されているし、また獣人間であれば「美女と野獣」のように寓話的なものとの関連性が示唆されている⁶¹。互いの異彩を受け入れて語りの視点を構築することによって、エルジーとシュテファンは結局のところ、どちらも狼に食べられずに喜劇的結末を迎えることになる。つまり、最終的に彼らは自由と自律の獲得に成功するのである。この点においても、ドーヴェは主人公に教訓としての悲劇的な死が訪れるペロー童話集ではなく、喜劇としてのグリム童話のドイツ的な「赤ずきん」を素材にしていると考えられる。

4. 4. 祖母の位置づけ

ドーヴェの作品における影の主役を演じているのは、祖母の存在であろう。ここでは、祖母は森の中にたった一人で住んでいて病気を患って「よわってて、起きられない」⁶² ために、母親や赤ずきんからワインとパンを持って見舞いを受ける、老齢と病を具象化したグリム童話のイメージとは違う。グリム童話集でもペロー童話集でも、真っ先に狼に食べられるのは弱者としての祖母である。その際、家に先回りした狼と祖母の間に理知的な会話は存在せず、祖母は自分の身を守るところか悲鳴すら上げられずに、家に入ってきた狼に一気に飲み込まれてしまう。

おおかみは把手をぐいっと押しました。戸が、びんとあきました。狼は一ことも言わず、いきなりおばあさんのねどこへ行って、おばあさ

んを、ぐいぐい、鶉のみにしてしまいました。それから、おばあさんの着物をきて、おばあさんのずきんをかぶって、おばあさんのねどこへもぐりこんで、幕をひいておきました⁶³。

その一方において、ドーヴェの作品では祖母は劣位の隠喩として表象されるのではなく、むしろ経験と知恵、さらに治癒を表す隠喩として優位的に描写されている。エルジーの父親とブラーニはある晩に狼に噛まれて大怪我を負うのだが、それを回復させるのは唯一祖母が作る薬である。父親は「大酒飲みで、金を全て酒に費やし、薬屋で薬を買えずに、借金の返済として何れ赤ずきんの家も担保」⁶⁴として差し押さえられねばならないので、赤ずきんの家族が病気になるれば、祖母の優れた治癒力を頼るしかない。大酒飲みの父親というイメージはルードヴィヒ・ティーク (Ludwig Tieck, 1773-1853) の初期ロマン主義の創作童話『小さい赤ずきんの生と死 (悲劇)』(1800) と重なり合う。ティークの「赤ずきん」では父親は足の具合が悪く薬を飲んでいて、服薬の時だけは酒を止めるべきと合唱隊長に警告されるものの、その助言を無視する。赤ずきんは「お父さんは夜、酔っぱらって浮かれて帰って来て、わけもなしにがみがみ言ったり、騒いだりしても、あたしの前でちっとも恥ずかしいと思わないの、そのことで、お母さんはずいぶんお父さんに文句を言ってたわ。」⁶⁵と祖母に告白するのである。赤ずきんと祖母の会話から成るティークの「赤ずきん」第一場では、啓蒙主義的発想を体現している祖母は赤ずきんの良き理解者である。最終的には悲劇的結末が待つものの、ここでも祖母は何もできない犠牲者ではなく、赤ずきんにキリスト教的道徳を教え、「すぐに言うことを聞かない者は、痛い目をみねばならぬ」⁶⁶という教訓を与える。つまり、ここで祖母は赤ずきんを精神的に導いていく役割を担っているのである。

ドーヴェの「Grrrimm」ではシュテファンが道路工事で事故に遭い怪我をした時、彼もまた祖母の家へ行き、祖母が調合する軟膏剤を傷口に塗っていた。一方、祖母を全面的に頼るしかない状況に陥っても、父親は祖母を軽蔑し「年寄りの魔女 (die alte Hexe)」⁶⁷と呼ぶ。中世ヨーロッパにおいては、とりわけ超人的な能力をもつ呪術師や助産婦を務める寡婦の老婆を魔女と呼

び、キリスト教の原罪思想の影響により15世紀以降は悪魔と契約を結んだ女が魔女と呼ばれた。男性の好奇心は知的好奇心を指し、女性の好奇心は性的好奇心を意味するとされ、男性は神の似姿に従って造られた反面、女性は男性の肋骨から作られたのだから、不完全で理性に乏しく性的誘惑に負けやすいと解釈されたのである⁶⁸。災害、疫病、不作が続くと、異端審問を通じて魔女狩りが行われる。グリム童話の魔女も程度の差こそあれ、継母と並ぶ代表的な「悪人」とされている⁶⁹。創作文学や絵画には若くて美人の魔女が出現するが、伝承文学であるグリム童話での魔女の姿は老婆と決まっている⁷⁰。父親は金銭的に余裕があれば薬局で薬を買いたいのだが、他に方法が見つからないので仕方なく祖母の治癒力を頼るしかない。そこで、森に住む祖母を魔女と呼び蔑視している。その反面、シュテファンは祖母が調合した薬の優れた効力を信じ自ら祖母の家へ向かうのである。父親とシュテファンの祖母に対する対照的な態度が示すように、父親とブラーニの傷は決して癒えることはない。

祖母は真っ先に狼に飲み込まれる無力な老人ではなく、30年も前から日中は人間、満月の夜は狼に変身する狼人間（Werwolf、あるいは口承民話では狼男はブザー⁷¹と呼ばれる）であったことが最後の場面で明かされる。文学上の想像物としての獣人間は、童話では場面展開に不可欠な存在だが、ドーヴェの「Grrimm」では祖母がその役割を担っている。つまり、祖母は生と死を操る絶対的両義性を含意しているのである。

赤ずきんは一人で暮らす祖母を心配して、森の中の彼女の家にやって来る。エルジーは「優しげな狼たちこそが、どの狼よりも最も危ない」⁷²ことを知らずに、簡単に狼に惑わされるような無知な少女ではない。エルジーは若くて進歩的な女性像を体現している。森を抜けて祖母の家へ行くときに、ベッテルハイムがグリム童話の「赤ずきん」研究において提示した快樂原理としての花摘みの誘惑に負けるところか、現実原理としての母親の「外へ出たらおてんばをしないで歩くのですよ、わき路へはいっちゃ、だめよ」⁷³という指示よりも現実を直視しており、冷静沈着に今は冬だから「外は雪が降っていて、花など全く咲いていない」⁷⁴ことを認識している。グリム童話の「赤ずきん」に描かれる誘惑としての花摘みは性的快樂の象徴的表現であ

るが、赤ずきんは外には雪が積もっていることを自ら母親に示すことによって、現実原理を強調していると考察できる。さらに、森を通り抜けるときは「小さな斧 (das kleine Beil)」⁷⁵を持ち、起こり得る危険に備える。そこに、後から追い駆けるようにシュテファンが祖母の家を訪ねるのである。

先に祖母の家に到着した赤ずきんは、狼に変身した祖母と対面する。グリム童話の中でも繰り返しの効果によって表現された口調の良い祖母の家での狼と赤ずきんの問答は、ドーヴェの作品においては祖母と赤ずきんの間で取り交わされる。

「おばあさま、なぜそんなに汗をかいているの？」

「それは年のせいだよ。」とおばあさんは言った。「おまえがそれだけ年を取るまで待ってごらん、そうすれば汗をかくのも今にきっと経験するだろうさ。」

私は祖母の濡れた髪を額からさっとぬぐった。

「おばあさま、目はどうしたの。本当に、ものすごく大きなひとみね。」
「おまえをよく見えるようにさ。暗闇ではまさにひとみは大きくなるのだよ。おまえのひとみが今どのくらい大きいと思うかね？」

そのとき、私は鉤針で編まれた掛布団に新鮮な血痕が広がっているのを見た。できる限り落ち着いて持ってきた自分の斧を握り、立ち上がって、ベッドから一歩離れた。

「おまえのおててを見せてごらん！両方のおててだよ！」

おばあさんは少し上唇を持ち上げて、犬のように唸った。私は彼女から掛布団をはぎ取った。おばあさんは寝間着を着てそこに横になっていた⁷⁶。

この瞬間に初めて赤ずきんは敬愛する祖母が実は狼人間であり、冒頭の場面で父親とブラーニを襲ったことを認識する。葉で命を救うのも、狼となり命を奪うのも、生と死の両義性のメタファーとしての祖母の役割であると解釈できる。父親は祖母を老人として侮辱し、魔女と呼んだ。そのような態度を教訓によって論ずるために登場するのが昔話に織り込まれる魔術的な力であ

り、ここではその役割を祖母が担っているのである。

しかし、狼に噛まれたはずのブラーニは埋葬された数日後に不死者(Wiedergänger)となって墓場から甦り、祖母の家に押し入り祖母を殺す。そして、しばらくしてエルジーを心配したシュテファンが祖母の家にたどり着いたときには、彼は祖母に扮して火のそばに背中を向けて立ち、祖母の血と肉で作ったスープ鍋をかき回している。ここで登場人物に与えられた役から作品を読解すると、グリム童話の「赤ずきん」に登場する狼に当たるのはドーヴェの「Grrimm」では不死者ブラーニであることが分かる。死から甦ったブラーニは殺人に罪の意識を感じない。ましてや、生者は不死者の糧となるので、躊躇せずに祖母を殺害する。家に取り残され、硬直したエルジーが座るテーブルには殺された祖母で作ったスープが置いてある。ブラーニの襲撃により命の危険を悟った祖母は死の直前に、可愛い孫娘のエルジーがブラーニに殺されることなく、自らの生命力で生き延びられるようにエルジーを噛んで狼人間へ変身させる。そのようにして、赤ずきんは最終的に祖母の超人的能力を継承することになるのである。

4.5. 喜劇的結末

残忍なブラーニを退治するのは祖母の家に斧を持って先に到着したエルジーと後を追って到着したシュテファンの務めである。二人の独立した語り手による作品構成と平行するように、クライマックスの場面においては、とりわけエルジーとシュテファンの愛情が試される。シュテファンはブラーニによって祖母が殺害されたことを知り、敵を討つべく彼との決戦に挑むことになるが、その時、ブラーニが墓場から掘り出した骨を用いた「ボーリング (Kegel)」⁷⁷で勝敗を決めることになる。ピンには「大腿骨 (Oberschenkelknochen)」⁷⁸が、ボールには「頭蓋骨 (Schädel)」⁷⁹が使われるとは何ともグロテスクな表現であるが、この場面が惹き起こす「驚嘆」の効果により主人公の運命に対する感情移入は避けられ、生死を分かち戦いはむしろ即物的で機知に富んだ描写になっている。ボーリングは戦後ドイツ文学においては、しばしば兵士と戦場のメタファーとして使われていることを考慮すると、この場面では残された赤ずきんをめぐるブラーニとシュテファン

による命運をかけた攻防が繰り広げられることが暗示されている。ブラーニが勝てば赤ずきんは墓場へと引きずり込まれ（悲観主義）、シュテファンが勝てば二人の幸せな生活が待っている（楽観主義）という童話特有の二者択一の形式である。シュテファンが優勢になった時、ブラーニはシュテファンに次のように懇願する。「(…) もう殴らないでくれ。だって、僕はもう死んでいるのだから。これ以上何が欲しいと言うのかい？ 死んだ後に、さらに死ぬなんてできないよ。」⁸⁰。ブラーニの死を目前にした滑稽な懇願に、まるで冗談でも言い合うような友人同士の会話を読み取ることができる。使われている言葉も日常語であることは、ポップ文学に顕著な特徴である。また、ここで父権社会的な近代のジェンダー観「強い男性である猟師が、弱い女性である娘や祖母を救出する」⁸¹を昔話の構造に投影するのであれば、戦いは男性のもので女性はその勝敗に左右される客体に過ぎないだろう。しかしながら、「Grrrimm」においては女性が男性の戦いを傍観しているのではなく、冷静な赤ずきんの主体性が問われることになる。最後にエルジーは持ってきた小さな斧をブラーニの首へ一振り、シュテファンも早速加勢して彼の首を切断する。

この作品の中でポップの要素を色濃く表現している箇所は、エルジーとシュテファンが互いの特異性を認め合う喜劇的結末にある。シュテファンは事故の影響で不安を感じなくなったため、その感情を再び取り戻すために祖母の調合する薬で治療を続けてきた。ブラーニを殺した後、エルジーは祖母に噛まれ、もはや自分は人間ではなく野性的本能を持ち合わせる狼人間になったことをシュテファンに告白する。恋人が怪物であると知れば、関係に終止符が打たれるかもしれない。しかし、そのような選択であれば創作童話としての文学的魅力は半減してしまう。ポップ文学としての面白さは、感情を抑圧して既成の型に押し込めるのではなく、見慣れた日常生活の中に新しい感覚を見つけ、そのことによって生成される境界線を越える躍動的なエネルギーに価値を見出すことにある。ここで問われているのは、王子との結婚により名もなき敬虔な娘が王女になり末永く幸せに暮らすといったような「灰かぶり（サンドリヨン）」に示される非の打ちどころの無い至福の典型を扱うことではなく、むしろ欠陥それ自体が語りにおいて魅惑的な求心

力を持つという点である。従って、近代特有の性の在り方が正常「ノーマル」とされるのならば、ドーヴェの「Grrrimm」はその構造を逸脱している。エルジーは獣人間だし、シュテファンには不安という感情が欠落しているので、両者はいわゆる珍しさから陳列棚に並べられはしても、実際に関わるとなれば皆が目を背けたいと願うフリークスの存在なのである。それはまた、ヴィフォアの村人が皆揃って被る黒頭巾に対して、「社会的な死」を意味する疎外の象徴としての赤色頭巾が指し示すところでもある。狼人間になったというエルジーの告白に対し、シュテファンは堂々と次のように答える。

「ああ、そんなこと。」とぼくは言った。「それなら、しばらくしたら、まさに別々の寝室があるだろうね。夜になったら部屋の扉にかんぬきを掛けよう。そして、がりがりとひっかいて、くんくん鳴く声が出て、ドアの下の隙間に灰色の鼻づらが見えようものなら、そこに一発お見舞いするさ」

「シュテファン、あなたが怖くないのはいいことね。」赤ずきんは言った。「一緒にいられないなら、ほかにどこへいったらいいのか分からないもの。」

「もう治療をやめるよ」とぼくは言った。「今となってはもう続けたって意味がないもの。」

エルジーは身をかがめ、いまましい頭巾をついに火の中へ投げ入れた⁸²。

最終的にエルジーは赤色頭巾を自ら焼却することで、これまでの疎外感を克服し、彼女の特異性を受け入れたシュテファンと喜劇的な結末を迎えることになる。

おわりに

一般民衆による口承昔話が活字化されることでポップ文学の起源としての

大衆文学が生まれたというフィードラーの童話に関する論考「フェアリー・テールへの招待」(1973)を思索の発端とし、本稿では他の童話と比較しても特に暗示力に富んだ物語「赤ずきん」の系譜を辿りながら、現代の「赤ずきん」の一つの代表作として考えられるドーヴェの「Grrimm」に如何にポップの要素が織り込まれているかを分析した。ペロー童話やグリム童話は1450年頃に導入されたゲーテンベルクの活版印刷技術により童話集として刊行されることで、「赤ずきん」はそこに付される教訓と共に近代の教育書として位置づけられ、誰もが良く知る物語となった。ヨーロッパにおいて最も古い童話集はペローの『過ぎし昔の物語ならびに教訓』であり、童話集に採録されている「赤ずきん」に関しては、ペロー童話集以前の口承民話を書き改めたものとされる。グリム童話においても「赤ずきん (KHM26)」の物語は1812年の初版本から1857年の第七版まで掲載され続けた。

1960年以降に成立したポップ文学というジャンルにおいては、文学作品はもはや象牙の塔として美学的享楽のためだけに創作されるのではなく、むしろ学術的研究対象としても娯楽的な読み物としても受容されることが求められた。フィードラーの思想をいち早くドイツ文学に取り込んだのは、ポップ詩を皮切りに、散文、写真やコラージュといった芸術作品を残したブリンクマンであった。彼の詩作の中心となる手法は「像」によって形成される。平俗のとも見られる日常生活に登場する物体を直視することで、それらを初めて見る対象であるかのように知覚し、馴染み深い意味の関連性から切り取り、作品の素材にすることが目指された。こうしたブリンクマンの創作哲学は1960年代から80年代までの第一期ポップ文学を象徴するようになる。1990年代以降には、詩という形式に取って代わり小説がその文学ジャンルの主流となる。小説の言葉は日常語が多く用いられ、機知に富んだリズムミカルな要素が語りに加えられる。とりわけ疎外や自立というテーマを際立たせた小説として、本稿ではドーヴェと同時代の作家であるヘルンドルフの『チック』を比較対象として取り上げた。

ドーヴェの作品で反復される狼とグリムを音の次元で類似させた題名「Grrimm」には、ヤンドルの20世紀後半の具象詩に見られるようなアルファベットの連なりによる独特の響きがある。この作品には主人公エルジーの成

熟段階が、ポップ文学において特徴的なモチーフ—赤色頭巾に象徴される疎外、シュテファンとの恋愛、そして狼人間というフリークスの存在—に彩られることによって、グリム童話の「赤ずきん」を素材にしつつも、現代という時間軸に即した新たな価値観によって綴られていた。語りの視点はカラージュの手法を取り、二人の一人称の語り手によって双方向的に構成されている。この形式に融合するように、エルジーとシュテファンはグリム童話の「赤ずきん」第一話で体现されている強い男性（狩人）と弱い女性（赤ずきん、祖母）という従属関係にあるのではなく、並列関係にある。また、近代の父権的社会に象徴される性的役割からは脱却したジェンダー観が赤ずきんと祖母のイメージに投影されていた。つまり、祖母はもはや老齡と病を示しているのではなく、生と死の両義性のメタファーであり、赤ずきんはその祖母の治癒力を継承することで自らも狼人間となり、懲悪に徹することで物語を能動的な立場から展開させていたのである。

注

- 1 Schäfer, Jörgen, *Pop-Literatur: Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart: M & P Verlag, 1998, p.31.
- 2 レスリー・フィードラー「フェアリー・テールへの招待」佐藤良明訳、『ユリイカ 詩と批評—特集・妖精物語ファンタジーの深層へ』青土社、1979年8月号、81頁。
- 3 同上。
- 4 シャルル・ペロー『完訳 ペロー童話集』新倉朗子訳、岩波文庫、第45刷、2020年、272頁。
- 5 Duve, Karen, *Grrrimm*. Berlin: Galiani, 2012.
- 6 Brinkmann, Rolf Dieter, *Die Piloten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968, p.8.
- 7 Fiedler, Leslie A., *Cross the Border-Close the Gap* (1969). New York: Stein and Day, 1972, pp.61-85.
- 8 Andreotti, Mario, „Cross the Border – Close the Gap“: Literatursprache im Wandel, Teil IV: Postmoderne. In *Sprachspiegel*, Bd. 70, Zürich: SVDS, 2014, p.119.
- 9 マイケル・ボラード『グーテンベルク』松村佐知子訳、偕成社、13刷、2014年。
- 10 ウィリアム・キャクストン『きつね物語—中世イングランド動物ばなし』木村建夫訳、壮光舎、2001年、9頁。

- 11 ロッテ・ヘリング『初期イングランド印刷史—キャクストンと後継者たち—』徳永聡子訳、雄松堂、2013年。
- 12 レスリー・フィードラー「フェアリー・テールへの招待」、82頁。
- 13 小林章夫『チャップ・ブックの世界—近代イギリス庶民と廉価本』講談社学術文庫、2007年、128頁。
- 14 村瀬延哉「ペロー童話の「赤ずきんちゃん」、『クインテット』第23巻、2003年、28頁。
- 15 同上、26頁。
- 16 同上。
- 17 レスリー・フィードラー「フェアリー・テールへの招待」、83頁。
- 18 シャルル・ペロー『完訳 ペロー童話集』、176頁。
- 19 同上、267頁。
- 20 同上、177頁。
- 21 水野尚「ペローの「赤ずきんちゃん」を読む」、『慶応義塾大学日吉紀要 フランス語フランス文学』第13号、1991年、66頁。
- 22 同上、180頁。
- 23 新倉朗子「挿絵にみる『ペロー童話集』読みの変遷」『東京家政大学研究紀要 人文社会科学』第35巻、1995年、40頁。童話「赤ずきんちゃん」が収録されている1695年の手稿本から1697年初版本の挿絵、さらに1781年『妖精物語』、19世紀中頃までの行商本の中の「赤ずきん」の挿絵に関して、どれを見ても本文中の「小さな愛くるしい女の子」とはかけ離れた、妖艶な娘が狼と共にいる場面が描かれている(44-45頁)。従って、大人から子どもへの読み聞かせという目的の他にも、「赤ずきんちゃん」では教訓に描写されるように、若い女性への性的警告が喚起されていると考えられる。
- 24 同上。
- 25 同上、112頁。
- 26 水野尚「ペローの「赤ずきんちゃん」を読む」、61頁。
- 27 同上、62頁。
- 28 楠見清「ポップってなんだろう?」、『美術手帖』1002号、美術出版社、2014年、12頁。
- 29 Mehrfort, Sandra, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe: Info Verlag, 2011, p.34.
- 30 Brinkmann, Rolf Dieter, *Die Piloten*, p.8. 本論以下、『Die Piloten』からの引用は筆者の翻訳による。
- 31 吉本健一「ドイツ現代詩(1)—Rolf Dieter Brinkmann—」、『静岡大学教養部研究報告 人文・社会科学篇』第22号、1986年、37頁。
- 32 Brinkmann, Rolf Dieter, *Die Piloten*, p.8.

- 33 吉本健一「ドイツ現代詩（1）—Rolf Dieter Brinkmann—」、62頁。
- 34 Brinkmann, Rolf Dieter, *Die Piloten*, p.6.
- 35 飯野友幸『フランク・オハラ—冷戦初期の詩人の芸術』水声社、2019年、49頁。
- 36 Späth, Sibylle, *Die Entmythologisierung des Alltags. Zu Rolf Dieter Brinkmanns lyrischer Konzeption einer befreiten Wahrnehmung*. In *Text+Kritik, Rolf Dieter Brinkmann*, Heft 71, München: Text+Kritik, 1981, p.48.
- 37 Baßler, Moritz / Schumacher, Eckhard (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin: De Gruyter, 2019, p.73.
- 38 Mehrfort, Sandra, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, p.48.
- 39 Herrndorf, Wolfgang, Tschick (2010). In *Wolfgang Herrndorf Gesantausgabe*, Bd. 2, Berlin: Rowohlt, 2015, pp.5-244.
- 40 Hahnfeld, Andrea, *Totgesagte leben länger. Das Pop-Phänomen im 21. Jahrhundert am Beispiel von Herrndorfs „Tschick“*. Norderstedt: GRIN, 2015, p.20.
- 41 Duve, Karen, *Dies ist kein Liebeslied* (2000). München: Goldmann, 8. Aufl. 2004, p.2.
- 42 Oki, Sayaka, *Seeing the Body in Karen Duve's This Is Not a Love Song*. In *Gender & Women Studies*, Sri Lanka: International Center for Research & Development Colombo, 2019, pp. 13-17. (file:///D:/GWS%202019/GWS2019%20-.pdf)
- 43 Jandl, Ernst, *Laut und Luise* (1966). München: Luchterhand, 1971, p.45.
- 44 Ibid.
- 45 Heißenbüttel, Helmut, Nachwort. In Ernst Jandl, *Laut und Luise*, p.201. 本論以下、『Laut und Luise』に掲載されているハイセンピュッテルの後記からの引用は筆者の翻訳による。
- 46 Ibid.
- 47 Ibid.
- 48 Späth, Sibylle, *Die Entmythologisierung des Alltags. Zu Rolf Dieter Brinkmanns lyrischer Konzeption einer befreiten Wahrnehmung*, p.40.
- 49 Duve, Karen, *Grrrimm*, p.103. 本論以下、『Grrrimm』からの引用は筆者の翻訳による。
- 50 Herrndorf, Wolfgang, *Tschick*, p.29.
- 51 Duve, Karen, *Grrrimm*, p.103.
- 52 小澤俊夫『改訂 昔話とは何か』小沢昔ばなし研究所、2019年、41頁。「創作文学は、ほとんどの場合、具象的である。事件や人や町をいかにかいききと描写するか、が作家の腕である。そのためにいろいろな技法が工夫される。(…)それに対して、口伝えされてきた昔話は、まさに抽象原理に立つ文芸なのである。」
- 53 Duve, Karen, *Grrrimm*, p.99.
- 54 Ibid., p.100.

- 55 Ibid., p.125.
- 56 Ibid., p.130.
- 57 Ibid., p.112.
- 58 Ibid., p.144.
- 59 Brinkmann, Rolf Dieter: *Der Film in Worten*. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974. Hamburg: Rowohlt, 1982, pp.143-149.
- 60 Ibid., pp.297-306.
- 61 レスリー・フィードラー『フリークス』伊藤俊治・且敬介・大場正明共訳、青土社、2019年。
- 62 ヤーコプ・グリム、ヴィルヘルム・グリム『完訳 グリム童話集』、270頁。
- 63 同上。
- 64 Duve, Karen, *Grrrimm*, p.107.
- 65 ルードヴィヒ・ティーク「小さい赤ずきんの生と死－悲劇」、『もうひとりのグリム－グリム兄弟以前のドイツ・メルヘン』板倉敏之・佐藤茂樹共編、北星堂書店、1998年、169頁。
- 66 同上、172頁。
- 67 Duve, Karen, *Grrrimm*, p.107.
- 68 野口芳子：『グリム童話と魔女－魔女裁判とジェンダーの視点から』勁草書房、6刷、2019年、66頁。
- 69 同上、65頁。グリム童話の中で女の魔女が出現する話は二十話あるが、その中で魔女に「悪い」という形容詞が使われたのは、グリム兄弟が第二版以降に加筆したからである。初稿で0回、初版で1回、二版で3回、三版で4回、四版で5回、五版と六版で8回、決定版の七版で9回と版を重ねるに従って順に増やされていく（70頁）。
- 70 同上。
- 71 村瀬延哉「ペロー童話の「赤ずきんちゃん」、28頁。狼男ブズーが「赤ずきん」の昔話に登場するのは、ペロー童話集以前の「赤ずきん」の類話にまで遡る。民話研究者ポール・ドラリュに従えば、アシル・ミリアンがニヴェルネ地方を中心に収集した昔話の遺稿等を調査し、35種の口承民話「赤ずきん」の存在を確認した。そのうち1885年頃にニエーヴル県で聴取され、『フランスの民話』に掲載されている昔話には、人間と狼のハイブリッドの狼男ブズーが祖母を殺してその肉を食糧庫に入れ、血は瓶に詰めて戸棚にしまうという場面がある。何も知らない赤ずきんはブズーに勧められるままに殺害された祖母の肉を食べ、ワインと勘違いして祖母の血を飲む。この類話においては、祖母のみがブズーに殺され、異変に気づいた赤ずきんは間一髪に難を逃れる。
- 72 シャルル・ペロー『完訳 ペロー童話集』、180頁。
- 73 ヤーコプ・グリム、ヴィルヘルム・グリム『完訳 グリム童話集』、268頁。

74 Duve, Karen, *Grrrimm*, p.108.

75 Ibid., p.136.

76 Ibid., p.139f.

77 Ibid., p.147.

78 Ibid.

79 Ibid.

80 Ibid., p.150.

81 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、60頁。

82 Duve, Karen, *Grrrimm*, p.152.

Pop Elements in “Red Riding Hood”:
Their Genesis, and a Structural Analysis
of Karen Duve’s *Grrrimm*

Sayaka OKI

This paper aims to analyze how the literary concept between high and low is constructed in the universally beloved fairy tale, “Red Riding Hood”, in the context of Leslie A. Fiedler’s manifesto of postmodernism. According to Fiedler, popular literature has its origin in fairy tales transmitted orally among the Europeans since the 17th century, and later collected by Charles Perrault (1697) and the Brothers Grimm (1857). With the technological development of Johannes Gutenberg’s printing press around 1450, fairy tale collections could be published so that the masses could read these books. This story was originally written for entertainment in women’s salons in the time of Perrault, and recited by children because of its rhythmic structure.

Additionally, this paper clarifies the literary characteristics of “pop” in Karen Duve’s *Grrrimm* (2012). The folk tale “Red Riding Hood” is rewritten in Duve’s *Grrrimm* as a literary fairy tale. It uses colloquial language to explore the typical aspects of pop literature, such as love in adolescence which is represented by the protagonists Elsie and Stephan, the symbolical meaning of red hood as alienation, crossing the border of classical gendered roles of a strong huntsman and a weak grandmother, and the generation of new impressions which is depicted in the happy ending. The title *Grrrimm* is a rhythmic metaphor, created by combining the onomatopoeia of a wolf’s growl Grrr... and the author’s name Grimm. This study found that Rolf Dieter Brinkmann’s works form the theoretical framework, with a focus on his literary realization of “pop” as the poetics of surface in the form of a

paratactic writing style and collage. Brinkmann introduced Fiedler's philosophical thinking in Germany and developed the genre of pop literature in the 1960s. His literary concepts continue to permeate contemporary German writing.

Keywords: pop literature, fairy tales, Red Riding Hood, poetics of surface, Karen Duve