

グリム童話「手なしむすめ」の二つの演出
—オリヴィエ・ピィ／宮城聡『少女と悪魔と風車小屋』—

浅 間 哲 平

『国際関係・比較文化研究』（静岡県立大学国際関係学部）
第20巻第2号（2022年3月）抜刷

【論文】

グリム童話「手なしむすめ」の二つの演出

—オリヴィエ・ピィ／宮城聡『少女と悪魔と風車小屋』—

浅間 哲平

はじめに

フランスの劇作家オリヴィエ・ピィはグリム童話をもとにした戯曲シリーズを執筆している。その一つとして「手なしむすめ」原作の『少女と悪魔と風車小屋』がある¹。静岡舞台芸術センター（SPAC）の芸術総監督を務める宮城聡がこの戯曲を演出し、映画監督本広克行監修・尾野慎太郎映像演出で動画作品が制作された。国際交流基金“STAGE BEYOND BORDERS”の企画の一環としてこの映像は一般に公開されることになった。2021年2月12日のことである。

私は、この作品を2016年のピィ自身による演出の静岡公演と2020年の宮城演出による静岡公演で観劇する機会があり関心をもつようになった²。その後、上述の“STAGE BEYOND BORDERS”の企画を知り、この作品を静岡県立大学の2021年度の「ヨーロッパ文学入門」を履修した学生に鑑賞させ、報告を書かせることにした。また、その報告について授業中に議論する機会を設けた。以下の、論考はピィ／宮城作の『少女と悪魔と風車小屋』について論じるものであるが、学生たちの報告や意見交換から多くの示唆を得たことを先に断っておきたい。

2016年と2020年の観劇の「印象」は鮮烈に私の心に焼きついている。舞台芸術を論じる出発点はこのような復元不可能とも言える儂い思い出であることは疑いようがな

1 「手なしむすめ」（KHM 31）のほかに「命の水」（KHM 97）、「ほんとうのおよめさん」（KHM 186）、「マレーン姫」（KHM 198）がとりあげられている。KHM（Kinder- und Hausmärchen）は『グリム童話集』第七版をもとに各話につけられた通し番号のこと。ピィはインタビューでマルト・ロベールの伝訳でグリム童話に出会ったと語っているが（Sophie Bauret, «Olivier Py : «Les contes des frères Grimm sont initiatiques»», *Le Dauphiné libéré*, 4 décembre 2018）、以上の四作はいずれもこの選集に収録されていて、このフォリオ版の影響の大きさが知られる（«La jeune fille sans mains», «L'eau de Jouvence», «La vraie fiancée», «Demoiselle Maleen» in Grimm, *Contes*, choix, traduction et préface de Marthe Robert, Paris, Gallimard, «folio», 1976, p. 121-129, p. 257-265, p. 337-346 et p. 375-383）。

2 前者を2016年5月7日、静岡県舞台芸術公園「有度」で、後者を2020年1月25日、静岡県舞台芸術センターで見た。2016年と2020年以前にもSPACは2009年6月にピィ演出の『少女と悪魔と風車小屋』を静岡県舞台芸術公園「檜円堂」にて、2011年3-4月と2012年1-2月に宮城演出の同作を静岡芸術劇場で上演している。

い。私の論考は、この「印象」をグリムの原作「手なしむすめ³」と戯曲『少女と悪魔と風車小屋⁴』、ピィ演出を記録したDVD⁵、そして宮城演出の映像作品⁶によってなんとか留めておこうとする試みである。

「手なしむすめ」

グリムの原作を簡単に紹介しておこう⁷。貧乏な粉ひきが、森の中で老人と出会う。老人は男に言う。「おまえの水車の裏にあるものをくれるなら、金持ちにしてやるぞ」。男は、そこに生えている林檎の木と交換するのだと考え、契約を交わす。家に帰り約束のときに水車の裏には娘がいたことを妻から知らされ、老人が悪魔であったと男は悟ることになる。

三年後、悪魔が娘を連れていこうと男の家に来てくる。娘は水で身を清めたため、悪魔は帰らざるを得なかった。二度目は、娘はあふれる涙を両手でぬぐいまたも身が清められた。しかし、今度は悪魔が男に娘の手を切るように命令し、父はそれに従った。三度目は、それにもかかわらず、娘は「すりこぎ」のような手首のない手で涙をぬぐった。悪魔は娘をあきらめるしかなかった。

金持ちになったのだから「一生大事にしよう」という父を残して、娘は自ら家を出る。一日中歩き通して、果物がたわわになる王の庭にたどり着いた。王の城は堀で囲われて近づけないようになっていたが、「天の使い」が水を干上がらせたので、庭に実った梨を口だけ使って木から直接かじることができた。

その様子を見ていた園丁は、翌日、王にその様子を語る。その晩、王は坊さんを連れて庭に行き、娘をつかまえる。娘は、美しかったので王に見初められ妃となり、王は妃に義手を与えた。

それから一年経って、王は戦争に行くことになった⁸。残された後は王の母に付き

3 本論の「手なしむすめ」の引用は以下の翻訳を参照し、注では頁数のみを記す。『完訳 グリム童話集』（金田鬼一訳、全5巻）、岩波文庫、1979年、第2巻、33-44頁。

4 Olivier Py, *La Jeune Fille, le Diable et le moulin*, Paris, l'école des loisirs, 1995. 以下、注では *JF* の略号を用いて、頁数のみを示す。

5 Olivier Py, *Contes de Grimm : La jeune fille, le diable et le moulin & L'eau de la vie* (DVD), Paris, COPAT, 2007. パリのロン=ボワン劇場で2006年にかかった舞台の映像である。

6 <https://www.youtube.com/watch?v=zuKEEFst32w&t=4573s> (2022年1月4日閲覧)。

7 ドイツ語原文は以下を参照した。Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 3 Bde., horsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam, 1984, Bd. 1, S. 176-183. 翻訳については、すでに挙げた岩波文庫（金田鬼一訳）以外に、「手なしむすめ」、『グリム童話全集』（高橋健二訳、全3巻）所収、1976年、小学館、1巻、262-271頁、「手なし娘」、『完訳 グリム童話集』（野村滋訳、全7巻）所収、筑摩書房、1999-2000年、2巻、92-103頁、「手なし娘」、『完訳グリム童話集』（池田香代子訳、全3巻）、講談社文芸文庫、2008年、1巻、291-303頁を参照した。以上は、グリムが生前に残した最後の版（第七版）の翻訳である。後段でそれ以外の版についても触れる。

8 本論では後段で述べるように王が戦争に行くという事態を重要視するが、上で挙げた和訳によってこの事態へのあつかい方が異なることを指摘しておきたい。原文は«*Nach einem Jahre mußte der König über Feld ziehen*» である。「それから一年たって、王さまは戦争に行くことになりました」（金田訳）。

グリム童話「手なしむすめ」の二つの演出

添われ、やがて男の子を生んだ。すぐに母は世継誕生を王に手紙で知らせようとする。しかし、悪魔が手紙をすり替え、「鬼っ子」が生まれたという知らせを王は読むことになる。父となった王はそれでも、后と子どもをたいせつにするようにとの手紙を送り返す。ところが、悪魔の手によってまたも手紙がすり替えられ、后と子どもを殺すようにという命令になってしまっていた。その証拠に目だまと舌をとっておけという。哀れに思った王の母は、後の背中に子どもを結わえつけ、逃げるようにと指示した。

后は森に入り、「天の使い」の助けもあって雨風をしのぐ小さな家を見つけた。娘とその子どもは、そこで過ごすことにする。戦争から帰ってきた王はこの次第を知り、七年もの間「食はず飲まず」で后と子どもを探し続け、ようやく小さな家にたどり着いた。

「天の使い」によって家に迎え入れられた王は、自分の顔に布をかけて寝入ってしまう。后が近づくとその布は落ちたので、后は子どもを呼び元のように王の顔にかけさせた。王はうとうとしながら、今度はわざと布を落とした。子どもは言う。「この人がお父様だというのはおかしいじゃないか」。これを聞いた王は立ち上がるが、自分の后と子どもであるとわからなかった。というのも、会えないでいる間に、後の手はもとのように「生えて」いたからだ。

それでも、王は後の話を聞くと、自分の妻と子どもに再会したことを自覚する。そして、母の待つ故郷へ帰り、もう一度結婚式を挙げて楽しく暮したのだった。

以上、なるべくグリムの盛り込んだ細部を削らないように、あらすじを述べてきた。本論は、この「手なしむすめ」を、オリヴィエ・ピィがどのように解釈し『少女と悪魔と風車小屋』として翻案したのか、また、その戯曲を宮城聡がどのように演出したのかを以下の四つの論点から見ていきたい。

まずとり上げるのは、この話の冒頭の場面で男と悪魔が出会う場面である。ここでは同じ身振りをする両者の関係を問題とする。次に扱うのはこの物語の中心テーマの暴力である。父によって手を切られる娘は、王によって異なる形の暴力に遭遇する。以上の二点から、ピィと宮城の『少女と悪魔と風車小屋』で父と王が果たす役割を明確にする。その上で、この作品に一貫してあらわれる娘以外の女性について検討する。娘の母と王の母である。最後に論じるのはこの話のクライマックス、つまり再会のシーンである。王は后を奇跡的に探しあてることに成功する。しかし、では、娘の父である粉ひきはどうなってしまったのか。ピィの作品にはない宮城の演出をヒントに、ピィと宮城の解釈の違いについて考えたい。

『少女と悪魔と風車小屋』における父と王の役割を「母」と比較しつつ明らかにすると、そこから見えてくるのは宮城による「換喩的」手法である。翻ってピィの特異

「一年たつと、王さまはせんそうにいかねばならなかった」（高橋訳）。「それから一年たって、王さまは旅に出ることになった」（野村訳）。「一年がすぎて、王さまは旅に出なければならなくなった」（池田訳）。

性は、「隠喩的」とでも呼ぶことができるなにかではないか。

父と影

粉ひきが悪魔と出会う冒頭の場面。ピィの戯曲は「父」のセリフで始まる⁹。「ここに来たのは初めてだ。でも、この森はどこか見覚えがある。とっとうっそうとして、とっとうっ暗いから、まぶたがおもくおもくなる¹⁰」。グリムは「粉ひきの男」と紹介しているので、物語のはじめで男に娘がいることはわからない（フランス語のタイトル《La jeune fille sans mains》もドイツ語のタイトル《Das Mädchen ohne Hände》も父に対する意味での「娘」という含意はなく、単に若い娘を意味する）。グリム原作とピィの戯曲の違いは明瞭である。ピィの作品は、親に対する「娘 (fille)」を中心にした世界観で構成されているのである。

娘の父が悪魔と出会う、あるいは出会い損ねることから物語は始まる。父はなかなか悪魔の顔を見ることができない。悪魔は「いつも私の後ろにいる¹¹」存在だからだ。父が悪魔と正対できないという場面はグリムの「手なしむすめ」にはないので（原作では「ついぞあったことのない男がつかつかやって」くる¹²）、ピィが意図的に作り出した工夫であることが知られる。

もう一つの工夫は、男がつつい悪魔と約束をしてしまうというその心理の描き方である。原作では、「証文」を書くことで悪魔との契約が成立するのだが¹³、『少女と悪魔と風車小屋』では、まばたきすることでその約束にかえようと悪魔が提案する。作品の冒頭からまぶたが重くなっている父は「自らの意思に反して¹⁴」まばたきをして、やむを得ないと思いながら帰宅し、その所作の重大性に気づくという設定である。

この場面の宮城の演出は、父と悪魔の関係についてより踏み込んでいる。父と悪魔はまったく同じ身振りをし、それをくり返しているのである。父と悪魔が同じ身振りを共有することによって、二つの身体がシンクロする。観客はそれを見ることによ

9 “STAGE BEYOND BORDERS”で見られる映像に用いられている翻訳は2012年のSPACの制作のものと同推察される（西尾祥子・横山義志訳）。本論ではその訳を参照させてもらいつつ、この論考の著者が改めて訳をつけた。『少女と悪魔と風車小屋』というタイトルの訳について、グリムの原作では《Müller》というドイツ語が、ピィの作品では《moulin》というフランス語が用いられているが、金田鬼一が訳しているようにこれは「水車」と考えるのが自然であると思う。例えば、セバスチャン・ロデンバックが『少女と悪魔と風車小屋』をアニメ化しているのを見ると、この物語で水がいかに重要な役割を果たしているのかがわかる（『大人のためのグリム童話 手をなくした少女』（DVD）、バップ、2016年）。水車は、涙、城の堀、小川とともに水のテーマを構成する。

10 JF, p. 9. ダンテの『神曲』を思わせるはじまり方。「ひとの世の旅路のなかば、ふと気がつくとき、わたしはまっすぐな道を見失い、暗い森に迷い込んでいた。[中略] どうしてそこへ迷い込んだか、はっきりとはわからぬ。ただ眠くて眠くてどうにもならなかった、まことの道を踏み外したあのときは」（『神曲 地獄篇』（寿岳文訳）、集英社、1987年、9-10頁）。

11 JF, p. 11.

12 「手なしむすめ」、33頁。

13 同上。

14 JF, p. 16.

グリム童話「手なしむすめ」の二つの演出

て、同じ身振りから同じ意図を想像する。その結果、父と悪魔が二重写しになるまでに至る。魔が差すという言い方があるが、まさしく、年老いて貧しい男に悪魔がついているわけである。悪魔は老人の影だ、という見方がここで提出されていると言ってよいだろう。

さらに言えば、宮城演出の『少女と悪魔と風車小屋』は、人間たちが悪魔・天使によって動かされているという見方に徹底的にこだわっている。人間たちがぎこちなく動き、たどたどしく話すのに対して、悪魔と天使は流ちょうに語り、舞台をはつらつとはね回る。悪魔と天使の戦いのもと人間は意思のない人形のように動いているに過ぎない、というわけである。

したがって、悪魔は老人の影であるという見方は逆転されるべきなのかもしれない。老人は悪魔の影なのではないかと。悪魔は父のなかに潜在する負の側面を具象化しているというだけではなく、父こそが人間に巣くう悪そのものなのである。

王の暴力

次に検討したいのは、暴力の問題である。「手なしむすめ」はそのタイトルが示すように父によって手を切り落とされた娘の物語である¹⁵。ここでは手を切り落とせという父に対する悪魔の命令と王の名のもとに悪魔が実行させようとする残虐行為を結びつけて考えてみたい。二回の悪魔の介入の結果、娘はまず父を置いて家を去り、次に王の宮殿を去ることになる。この別離に暴力が関係しているという点は重要である。

グリムの原作では、戦場にいる王からの手紙は悪魔によって書き換えられ、后と子どもを殺すように指示していた。もちろんこれは悪魔の仕わざには違いないのだが、王は戦場において誰かをあやめていることも忘れてはなるまい。ピィは戦場に旅立つ王に次のように言わせている¹⁶。「私を許してください。生まれてきたのはふたつのため。お前を愛し、そして、戦うこと¹⁷」。王とは愛し殺す役割を担う者として提示されている。だから、グリムの原作で手紙を受けとる役割を担う王の母は、戦争のせいで王が「悪人」となって后への暴力に手を染めたと信じている¹⁸。

この命令は「手なしむすめ」では「きさきを子どももろとも殺してくれるよう」に指示し、その証拠として「きさきの舌と両方の目だまをとっておくように」と述べら

15 ピィ作品一般が好んで幼年期と暴力を扱っている点については以下を参照。Timothée Picard, *Olivier Py, Planches de salut*, Paris, Actes Sud, 2018, p. 51-53.

16 ピィは、王 (roi) を王子 (prince) に変更している。しかし本論では、グリムの原作と『少女と悪魔と風車小屋』を併せて論じるため、便宜上、「王子」ではなく「王」と名指すことにする。「王」が「王子」とされていることの意義については後段で論じる。

17 *JF*, p. 39.

18 「手なしむすめ」、41頁。『少女と悪魔と風車小屋』では、手紙を受け取った園丁が次のように言う。「戦争でここまで王子はかわってしまったのか。苗を踏みつけていたあの子どもはどこへ行ってしまったのか」(*JF*, p. 52)。

れていた¹⁹。手を切り落とすか、舌と目だまをとるかの違いはあるものの、ここでの主要な暴力の対象は后にほかならない²⁰。

したがって父と王の暴力が娘（后）に向けられているという大筋はかわらないと言える。それは原作にはないピィ作品の細部が明瞭に示している。『少女と悪魔と風車小屋』では父が娘の手を切るときに斧を用いているが²¹、同じ道具が王の手紙で喚起されることに注目したい。「明日、日がのぼったら、斧をとれ²²」。ピィは、意図的に凶器を一致させているのである。

宮城はさらに、この斧が同一であることを示して見せるために、父が用いた道具と同じものを王の遣いに持たせて、娘に対する暴力が繰り返されていることを強調している²³。

父による暴力は目に見える形で舞台上に示されるのに対して、王による暴力は后となった娘の生活を潜在的におびやかすにとどまってはいる。「悪い」父から逃げてきた娘が「善い」王に救済されるおとぎ話として「手なしむすめ」を理解するむきもあるかもしれない²⁴。

だが、悪魔に唆された父の後継として、ふたたび悪魔に介入される王は、作品にべつのニュアンスを与える役割があるとも考えられる²⁵。子どもに向けて「希望をもてることば (parole d'espoir)」で大団円を、大人に向けて「狼狽させることば (parole de désarroi)」で迷宮入を、同時に語るのがグリム童話だ、とピィは述べている。「通常語られないことを子供たちに語る」。それをこの劇作家は目標とする²⁶。

19 「手なしむすめ」、39頁。

20 『少女と悪魔と風車小屋』では、暴力の対象が変更され、新しく生まれた子どもを殺し目だまと舌をとるようにと王は指令を出す (JF, p. 51-52)。この変更については、後段で論じる。

21 JF, p. 23. ト書きでそれを指示している。

22 JF, p. 51. 指示を受けるのは、『少女と悪魔と風車小屋』では園丁である。ピィが母の役割をこの登場人物に与えていることについては、後段で論じる。

23 上述の映像の1時間5分からを見よ。

24 ドロテア・フィーマンがグリムに語った「手なしむすめ」では、王が後にそうするように父が娘を妻にしようとしていた。「ある父親が自分の娘を妻にしようと考えた。娘がこれを拒んだので、両手（と乳房）を切り取らせ、白いシャツを着せて追い出した」(Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, op. cit., Bd. 3, S. 58)。グリムは、マリー・ハッセンフルークが語ったように、これを悪魔の介入のせいとして物語を一部変更した。この原型にしたがうならば、父と王は娘の求婚者として比較されるべき存在である。「手なしむすめ」の成立と二人の語り手については後段で論じる。

25 16世紀から19世紀にかけてフランスでは、粗末な紙に刷られた小冊子が印刷されて出回っていた。この「青本叢書」にはいくつか「手なしむすめ」に類した話が記録されている。その中のひとつの『コンスタンチノーブルの美女エレヌ』では、父のもとを去った娘エレヌが王と結婚し、その後迫害され片腕を切り落とされるが、最後に切り取られた腕を付け根に近づけると元通りになるとされている。父ではなく王が娘の手の切断に関与するという物語が各地に分布している（新倉朗子、「青本叢書の物語と『手なし娘』の伝承」、『文学』、1989年7月、57 (7)、96-109頁）。

26 2008-2009年にパリのオデオン座で行われた公演に際して書かれた紹介文より引用した (<https://www.theatre-odeon.eu/fr/2008-2009/spectacles/contes-de-grimm>)。

母と園丁

ここまで娘の目から見て父と王という二人の男性がどのような存在であるのかを検討してきた。それでは二人の女性、娘の母と王の母はどのような役割を担っているのだろうか。

グリムの「手なしむすめ」とピィの『少女と悪魔と風車小屋』ではいずれも、娘の母は夫が森に行っている間、家で娘がなにをしているのか把握し、夫が契約を交わしたときに娘が小屋のうしろにいたことを知らせる。夫に相手が悪魔であったことを理解させるのである。ただそれからは、夫の暴力を黙認するだけで、その言動に対する説明や指示はない²⁷。

王の城ではどうであろうか。「手なしむすめ」では、王はその母に娘を委ね宮殿を後にする。男が家を離れている間、女がその娘（義娘）の面倒を見ているということで状況は先とかわりはない。ただし、この場面では、母は王から発せられた命令に背き危害が加えられる前に娘を森に逃がすことになる。娘の視点から考えれば、なにもしない実母とは異なり、義母は一定の介入をして自分を助けてくれるのである。暴力から自分を逃がしてくれる義母は、ある種、実母に対して娘がしてほしかった欲求を実現する存在としてある。

ここで注目すべきは、娘は、父とその妻である母という標準的な家族構成のもとを去り、王とその母というバランスを欠いた別の家族に加わったということである。このあいまいさは解釈の対象となる余地として物語を構成する。

一つ目の見方は、すでに示唆してきたように王とその母（娘にとっての義母）を娘の父母のヴァリエーションとして考え、父は不在なのではなく王によって担われているとする解釈である。

ここで確認しておきたいのは「手なしむすめ」がグリムによって出版された経緯である²⁸。「手なしむすめ」初版のテキストは1811年3月10日にカッセルでマリー・ハッセンブルークから聞いた話が元になっているが²⁹、第二版以降は、ツヴェールンのドロテア・フィーマンに1813年8月27日に聞いた話と合成される³⁰。このような理

27 パリのロン＝ボワン劇場で2006年にかかった舞台の映像では、ピィの1995年の戯曲とは異なり、悪魔が訪れたときに娘がなにをしていたのか妻は夫に問いただし、娘の様子を夫に表現させる役割を担っている。ただ妻が主体的にこの場面にかかわっているとは言えないだろう。

28 初版が出版されたのは1812年（1巻）と1815年（2巻）、第二版が1819年、第三版が1837年、第四版が1840年、第五版が1843年、第六版が1850年、第七版が1857年である。

29 マリー・ハッセンブルークはグリムと親交のあったハッセンブルーク家の長女で、母方の家系はフランスのユグノーの出身。この家では普段からフランス語が使われていたことがわかっており、「兄と妹」、「野ばら姫」、「赤ずきん」、「灰かぶり」などシャルル・ペローの物語をグリム兄弟に伝えた（小澤俊夫、「グリムの語り手たちとそのレパートリー 第一部」、『文芸言語研究 文芸篇』、10号、1985年、23-49頁）。

30 ドロテア・フィーマン（フィーメンニン）（1755-1815）はカッセル近郊ツヴェールン村の仕立屋の妻で、カッセルに野菜を売りに来てはグリム兄弟の元に立ち寄り、話を語った（『決定版 グリム童話事

由から初版では、第二版以降と異なる部分がそうとうある³¹。

その中で特に注目したいのは、娘が会うのは「王子」と「年とった王」という父子であり、「王子」の母（「年とった王」の妻）は登場しない点である。第二版以降は、この二人が一人の「王」へとかわり、それを補うように「年とった母」が登場する。したがって第二版から第七版までのヴァージョンで「王」と呼ばれる人物において、若齢の男性のなかにひそむ父性（「年とった王」）の要素が見られるのは、必然なのである。

しかし、この解釈と異なる見方も可能である。王と手なしむすめの間には息子が生まれるので父母の役割をこの二人で果たしているとも考えることができるからだ。この場合、娘は父の暴力を黙認した母とは異なり、自分の子どもを守るために一緒に森に逃げたということになる。実母ができなかったことを、娘自身が母となることで達成したわけである。王の母は生命の危機をもたらす悪魔からの伝令を実行しようとする脅威としての役割を担い、王と手なしむすめが父母のヴァリエーションとして中核にあるという見方である。

オリヴィエ・ピィは、このあいまいさをさらに際立たせるためであろうか、留守中に手なしむすめの面倒を見てその後王の指令を受ける役割を王の母ではなく、グリムの原作ではわき役に過ぎない園丁に担わせている³²。

『少女と悪魔と風車小屋』は「手なしむすめ」にない場面を設けることで、園丁に一定の役割を与える。王が戦争に旅立ち三カ月。后は妊娠しているにもかかわらず王と一緒にいるために戦地に赴きたいと言う。「私が娘だとはだれも思わないでしょう。胸を鎧でおおい顔を泥でぬれば」。しかし、園丁は咲き始めた花を見せて、后をなだ

典』（高木昌史編）、三弥井書店、2017年、62-63頁）。グリム兄弟は、初版第2巻の序文で彼女に熱烈な賛辞を送っている。「彼女は語るときにはいつも変わらず〔中略〕正確で」「言い間違いをしないことに〔中略〕気を配っている」。「話をくり返すとき、一度たりとも内容を変えること」はない。「続いてきた生活様式を変えることなく暮らし続けていく人々にとって、語り伝えられたことに対する愛着は、変化を求めがちな私たちが考えているよりも、ずっと強いものだ」（「序文」、『初版グリム童話集』（吉原高志、吉原素子訳、全4巻）所収、白水社、1997年、第3巻、6頁）。この序文が書かれてから後に、ドロテア・フィーマンもユグノー出身であることが判明した。

31 *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Vollständige Ausgabe in der Urfassung*, Hrsg. von Friedrich Panzer, Wiesbaden-Berlin, 1948, S. 137-140. 「手なし娘」、『初版グリム童話集』（吉原高志、吉原素子訳、全4巻）所収、白水社、1997年、第1巻、158-163頁。「手を切られたむすめ」、『完訳グリム童話〔第二版〕』（小澤俊夫訳、全2巻）、ぎょうせい、1985年、第1巻、211-219頁。なお1810年に手書きされた原稿も日本語で読めるが（『メルヘン集：エーレンベルク稿』（小澤俊夫訳）、『ドイツ・ロマン派全集』第15巻所収、国書刊行会、1989年、9-112頁）、「手なしむすめ」にかかわる記述はない。

32 「手なしむすめ」の初版では、第二版以降で王の庭で発見された娘に最初に話しかける「坊さん（Priester）」への言及がない。さらに、第二版以降で王の城の堀を干上がらせたり、森の小さな家に導いたり、娘を保護する役割の「天の使い」も存在しない。つまり、初版は全体として見てもキリスト教的教訓の意味合いが薄い。そして、すでに見たように王の母が不在であり、その上、むすめの手が生える場面では「親切そうなおじいさん」が関与する。すなわち、むすめの周りに現れるのは男性のみなのである。ピィは、すでに見たように初版と同じように「王」を「王子」に戻しており、さらに「坊さん」を物語から削除し、また娘の信仰心を重要視しない。また、王の母を園丁に置き換えることで、娘以外の女性を舞台から遠ざける。全体として見ると、初版に近づいていると言える。偶然だろうか。

グリム童話「手なしむすめ」の二つの演出

める。「そこはあなたにふさわしくありません。[中略] それぞれにふさわしい場所があるのです³³」。

男勝りの后を思いとどまらせるために、自然を愛で保護する女性のような園丁は、旅回りの役者二人に芝居を演じさせることを思いつく。不吉な骸骨の衣装で演じられるにもかかわらず、骨だけになった傘で雨に濡れないようにするという落ちのついたこの笑劇を見た后が「芸術とはなんなのですか」と尋ねる。すると、役者たちはこう答えている。「一言で申すならば、喜びとともにある死³⁴」。

ピィの戯曲全体を要約するような生と死を拮抗させるこの劇中劇は、園丁が、生を授かった後に死の危険を与えるほどの暴力が迫っていることを示す手段として存在している。したがって、『少女と悪魔と風車小屋』の園丁は、母に本来期待される生命を保護しその誕生にたずさわる役割を担うと同時に、壊滅的な暴力が近づいていることを知らせ、場合によってはそれに加担する役割を果たす可能性を持つという、どっちつかずの存在である。

「手なしむすめ」で表されている母のあいまいな役割を受け継ぐ園丁の両義性は、つまり、娘が父と王をどのようにとらえるか（王は実父の代替なのか、あるいは、父と異なるパートナーなのか）という娘の成長の問題と結びつく主題を改めて形成する³⁵。

父と王

ピィは、原作のグリム童話で王の母が担っていた役割を園丁に与えることで、娘が母となるという問題に焦点をあてた³⁶。それを受けた宮城はこの主題に別のアプローチを試みているように見える。

この主題にピィと宮城がどのように取り組んでいるかを考察するには、行方不明になった后が発見される場面を見てみるとよい。この場面は、これまで見てきた父と王という二人の男性を娘が最終的にどのように受けとめているか示しているからである。

33 JF, p. 41-42.

34 JF, p. 44.

35 アラン・ダンデスは世界各地に伝わる「手なしむすめ」の伝説を渉猟し、娘が父と結婚したいと望むタブーの物語として理解できると主張する。娘は、自分の願望を直截的に表現できずそこから「罪悪感」にさいなまれるが、手を切られることでそれを払拭するというのだ (Alan Dundes, «The Psychoanalytic Study of the Grimms's Tales with Special Reference to "The Maiden Without Hands"» (AT 706) », *The Germanic Review*, 62(2), 1987, p. 50-65)。しかし、この説明は「母」の存在を考慮せず、娘と父の関係に焦点をあてることに終始している。グリムの物語が提示する母の存在は、看過できないものである。

36 ピィによるグリムの原作からのもう一つの重要な変更点として、「手なしむすめ」で后が呼ぶ子どもの名前「悲しや悲し (Schmerzenreich/Affligé)」の削除が挙げられる。グリム童話では手を切ることを父に告げられた娘は「とうさん、あたくしのからだは、どうにでも、とうさんのいいようになすってね」(35頁) と言い、いっさいの不満を述べることなく生まれ育った家を去る。また、王から手紙を受けとり、自分の命が危うくなっていることを知った娘は「目を泣きはらしてたち去」るが (40頁)、ここで

グリム童話の最後の場面では、七年間、王がありとあらゆる場所をめぐり、ようやく森のなかに「どなたにも無料のおやど」と書かれた招牌のかかった小さな家を見つけることになっている³⁷。ピィは、この流離を、15場で戦場から帰った王が園丁から事情を聞き次の16場では「樵の家」の扉をたたくという場面転換で表現する³⁸。

宮城演出の『少女と悪魔と風車小屋』では、ここでまず父を登場させている³⁹。これはグリムの原作にもまたピィの戯曲にもないもので、王だけではなく父も娘を捜し歩いていたとする興味深い変更である。父の最初のセリフは「光のささない迷宮をいったい何日歩き続けたことか。家に入れてはくださらぬか。屋根があって、少しでも生きているもののそばにいられば十分なのだが」と始まるが、これはピィの戯曲では王が16場の始めに言うセリフである⁴⁰。

したがって、次の場面で、王は父が言ったセリフと一言一句同じセリフをくり返すことになる⁴¹。これは、父と王、つまり娘の手を切る者とその代わりとして義手を与える者が類似した人物であることを明確に表す手段となっている。「ぜいたくな暮らし⁴²」やなんの不便もない生活⁴³を約束しながらも、少女の生を脅かす二人の男は、では、どのように類似しているのか。これが宮城の演出の間うところとなる。

この類似をまったくべつの形で表現しているピィの演出をまずは見てみよう。ピィは、父と王を同一の俳優に演じさせ、父と王が似ているという事態に異なる角度から光をあてている⁴⁴。

ピィの演出では、父はその老いを表現するために仮面をつけて登場するのに対して、王は素顔ではあるものの白塗りの化粧で登場する。仮面や化粧によって観客からすれば一目では同じ俳優かどうか判然としない。しかしだからこそ、この二つの役柄が一人の俳優によって演じられていることに気づいたときの驚きが強くなるのである。発見の瞬間、私たち観客の目には父と王が一つの身体の中かでせめぎ合いオーバーラッ

もなにもメッセージを残さない。しかし、これらの場面で自然と期待されるのは「悲しみ」の表明であろう。自分は手を切られ、また、目だまと舌をとられそうになり、「悲しんでいる」と言うことができなかつた娘は、ようやく最後の場面で子どもの名前に「悲しや悲し」と名づけることでその気持ちを言語化している。この「悲しみ」の表明をさせないことで、ピィは物語に緊張感をもたらしカタルシスを抑制する。

37 「手なしむすめ」、40頁。

38 *JF*, p. 58.

39 上述の映像の1時間15分からを見よ。

40 *JF*, p. 58.

41 上述の映像の1時間18分からを見よ。

42 父は言う。「おまえのおかげで、一生、ぜいたくな暮らしをさせられるぐらいに金持ちになったんだ」(*JF*, p. 24)。

43 *JF*, p. 37. 義手を断るときに后は手が必要ないと考えている。それは手の代わりを王がすると考えているからである。

44 意図した演出か、物理的な制約か、ここではその点は問わない。2006年のロン＝ポワン劇場ではサミュエル・シュランが、2016年の静岡県舞台芸術公園「有度」ではフランソワ・ミシヨノーが父と王を一人二役で演じた。2008年末から2009年初めにパリのオデオン座でかかったピィ演出の『少女と悪魔と風車小屋』では、父と王をべつべつの俳優が演じていることも付記しておく。

グリム童話「手なしむすめ」の二つの演出

プするように現れる。だから、物語上の大団円を迎える時の娘役の表情は幸せに輝いているというよりは、くぐもっているように見える。

宮城演出の『少女と悪魔と水車小屋』では、娘はまず父に赦しを与えようとする。しかし、父は、自分の娘には手がないはずだと言い、この赦しの言葉を信じない。「赦しではなく、パンを」と言うのは、そのようなわけである⁴⁵。この時点では、手を切った父と手を切られた娘の和解が成立しているかどうかは、あいまいなままである。この和解は、父の代理をする王によって、次の場面で成立したと考えるべきだというのが宮城の変更が示唆するものである。父と王にまったく同じ行動をさせることで、「樵の家」に迎えられた両者は同じ処遇を得るのだと観客に想像させる。宮城の作品は、舞台上に継起する父と王の身体によって感動を呼ぶのである。娘は、二人を連続して迎え入れ、最後に晴れ晴れとした様子に見える。

おわりに

ロマン・ヤコブソンは、失語症の症例から、等価性にもとづく「隠喩」と隣接性にもとづく「換喩」が言語におけるふたつの基幹的性質であるとし⁴⁶、さらにこの二元論を言語を超えた領域に適用する可能性を示した。

文体、絵画、映画のテクニクなどが例として挙げられている。ロマン派や象徴主義の詩では隠喩的表現が優位であるのに対して、写実主義では換喩的表現が中心となる。絵画においては、キュビズムは換喩的で、シュールレアリスムは隠喩的である。映画ではクローズアップが換喩的であるのに対して、モンタージュは隠喩的であるとされる⁴⁷。

ここで特に私の関心を惹くのは、ヤコブソンが挙げている小説家グレープ・イヴァノヴィチ・ウスペンスキイの精神疾患の症例である⁴⁸。この作家は若いころから換喩への嗜好が強かったが、晩年に言語障害を患い、その嗜好が精神疾患としてあらわれてきた。すなわち、ウスペンスキイは、通常組み合わせて用いられる名前と父称（グレープ・イヴァノヴィチ）を二つのべつべつの人間を示すための名称として用いるよ

45 上述の映像の1時間18分を見よ。

46 例えば、「白雪姫」は白雪と姫が等価で結ばれる隠喩、「赤ずきん」は赤ずきんと少女が隣接する換喩である（佐藤信夫『レトリック感覚』、講談社学術文庫、1992年、140頁）。

47 Roman Jakobson, «Two Aspects of Language and two Types of aphasic Disturbances», in R. Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Second, revised edition, Hague, Mouton, 1956, Part II (ロマン・ヤコブソン、「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」、『ヤコブソン・セレクション』(桑野隆・朝妻恵里子編訳) 所収、平凡社ライブラリー、2015年、169-170頁)。

48 グレープ・イヴァノヴィチ・ウスペンスキイ(1843-1902)は、貧しい役人の家に生まれ学業をまっとうできなかったが、1860年代に頭角をあらわし民主派を代表する作家となる。1870-1880年代には変わりゆく農村を舞台に農民の階層が分化され、共同体が解体されていく様子を描いた。インテリゲンツィヤの不幸を一身に体現するように1892年から10年間を精神病院で過ごしそのまま亡くなった(『集英社世界文学大事典』(全6巻)、集英社、1996-1998年)。

うになり、グレープという名前は美德を表す人物に、イヴァノヴィチという父称は悪徳を表す人物に、それぞれがわかれてしまった結果、多重人格者となったのだという。

ヤコブソンは、同一の対象に対して複数の意味を結びつけるのは隠喩にかかわる能力によるとし、それができないときに多重人格者となると考えた。ウスペンスキイは、若いころからその小説作品の中で特に換喩を好んで用いていたから、隠喩にかかわる能力が減退したというのがこの言語学者の主張である。

以上の類型を採用するならば、ピィの演出は隠喩的であり、それと比較すると宮城の演出は換喩的であると言える。

オリヴィエ・ピィは、父と王を同一の俳優に演じさせ、「悪」と「善」を一人の登場人物のなかで統合しようとする。その結果、娘が母（実母・義母）のように成長するというグリムの物語を宙づりにし、園丁の役割を拡大するのである。

それに対して、宮城聡は、父と王に同じ身振りをさせ、「悪」と「善」を並べて比較しようとする。そのようなスペクタクルを前にすることで娘は奇跡的に母へと変身することになる⁴⁹。

「善」と「悪」の混在を観客に向けて直截に示すピィの演出と比較すると、「善」も「悪」も舞台上では同じように美しいとするこの判断が、宮城の演出の特徴なのである⁵⁰。

49 河合隼雄は日本に伝わる「手なしむすめ」の物語とグリム童話を比較している。両者の類似を驚きとともに示しつつ、グリム版の特徴は父と娘の関係を中心とし、日本の昔話では（継）母と娘の関係が問題になると指摘した（『昔話と日本人の心』（1982年）、岩波現代文庫、2002年、第7章「耐える女性」）。東西のこの対比は、ピィの演出では父が王子に変身するのに対して、宮城の演出は娘が母に変身するという形で現れているのかもしれない。

50 例えば2017年初演の『アンティゴネ』の最後に現れる盆踊りの場面でも同じような演出が見られる。この作品も“STAGE BEYOND BORDERS”のおかげで映像を見ることができる。<https://www.youtube.com/watch?v=-UuxHflOpZU>（2022年1月4日閲覧）