

『パレルモのギョーム』と『狐物語』  
—ジャンルのパロディーについての—考察

高 名 康 文

本論では、筆者がこれまで『狐物語』を論じる際に用いてきた「ジャンルのパロディー」という概念を再整理した上で、これを13世紀に成立した『パレルモのギョーム』に応用して論じていく。

「ジャンルのパロディー」という概念については、1997年にボワチエ大学に提出したDEA論文で論じたものを1999年に大学紀要に印刷しているが<sup>(1)</sup>、これまで日本語で記すことがなかったので、第一部にその要約に新たな考察を加えて新たに提示することにした。その上で、第二部では『パレルモのギョーム』における『狐物語』の影響関係を、エピソード、パロディーの手法、語彙から指摘する。さらに、第三部においては、『パレルモのギョーム』において、パロディーであるようだが、イポテクストに対する批評的な距離が見えづらい例をとりあげる。そのような微妙なことにさえ聴衆がユーモアを感じていたということを指摘できれば、この時代におけるジャンル概念が強固であったということの証拠となるであろう。

## 1. ジャンルのパロディーについて

『狐物語』やファブリオーには、従来から当時の恋愛物語のパロディーが指摘されてきた。古代物語、マリー・ド・フランス、クレチアン・ド・トロワ、トリスタン・イゾー物語における恋人の描写や台詞が、それらに値しない動物や、農夫、町人たちに与えられているというのである。これは、一般にも理解しやすいことのように、現在使われているコレージュの第五学級の教科書では、『狐物語』第二枝篇でエルサンがルナールを誘惑する際に、指でしぐさをしたと描かれている場面をとりあげて、その様子が何を想起させるか、という質問を配しており、答えとして、先にとりあげたクレチアン・

ド・トロワの作品における婦人を思わせるという解答を用意している<sup>(2)</sup>。

しかし、このような見方は、文学研究者の間では必ずしも共有されていない。フィリップ・メナールは、*Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge* と *Les Fabliaux* の中で、中世文学においては、パロディーは宗教テキストを巡ってのものしか存在しない、と述べている<sup>(3)</sup>。その根拠は、パロディーの定義におかれている。メナールによると、パロディーとは、出典指示の技術 (art de référence) であり、本歌が、どのテキストのどの部分と分かるということが必要条件であるという。これは、メナールに限ったことではなく、ジュネットの『パランプセスト』においても、「本来の意味でのパロディー」とは、ボワローの『かつらをとられたシャプラン』 (*Chapelein décoiffé*) のようにテキストの修正を最低限にとどめたものだとされている<sup>(4)</sup>。

また、メナールは、上に参照した箇所、中世のように権威への畏敬が強い世界においては、モデルに対して批判的な態度をとることはありえない、とも述べている。ここからは、パロディーを引用や剽窃と区別する、イボテテキスト (本歌) に対する批評的な距離を嘲笑的、軽蔑的なものととらえていることが窺われる。

すなわち、メナールよれば、ファブリオーで司祭が宮廷風騎士道物語の恋人のような台詞で人妻を口説くとしても、本歌はどのテキストなのかは不明である。また、司祭が騎士のような台詞を話すとしても、嘲笑されるのは司祭であり、騎士道物語の世界観を否定することにはならない、故にこれらの作品はパロディーとはいえない、ということになる。

しかし、一方でCl. ラシエの『オランジュの攻略』研究<sup>(5)</sup>を皮切りに、中世文学研究では「ジャンルのパロディー」ということが主張されている。

この作品の冒頭には、主人公のギヨームが、異教徒の奥方オラブルの噂を聞き、まだ見ぬ奥方への恋に落ちるという場面がある<sup>(6)</sup>。ギヨームが、キリスト教の戦士としての役割を忘れて、恋にうつつをぬかす場面には、トルバドゥールの「遠い恋」の主題や、同時代の恋愛物語における春の情景の描写、男の恋煩いの子の描写の影響が指摘されている<sup>(7)</sup>。

ここで言われているパロディーでは、イポテキスト（本歌）はどの作品のどの部分と特定することができない。北フランスでいえば、古代物語、マリー・ド・フランス、クレチアン・ド・トロワらの創作活動を通じて、熟成してきた伝統的なあの表現、たとえばあの作品のあの部分、様々な作品で繰り返し使われているあの表現、という程度での指摘は可能である。そもそも、中世においては、テキストは可変的なものであり、パフォーマンスの現場では偶発的な変更もあったことを考えれば、中世の聴衆にとっては、ジョングルールが語りのレパートリーとして持っているあのジャンルの作品のあの語り方、というような認識のされ方だったのかもしれない。

さらに、『オランジュの攻略』のイポテキストへの姿勢が批判的であるかといえ、それは必ずしもそうではないだろう。滑稽化されているのは、恋にうつつをぬかしているギヨームであり、必ずしも「騎士のくせに、いつも恋にうつつをぬかして」と騎士道物語の主人公が批判されているわけではない。コミックの本質は、イポテキストに肘鉄を食らわせることよりはむしろ、戦いで鼻を落とすほどに戦士気質のギヨームが、恋する騎士のようにため息をついたり、夢に奥方の姿を見るという、位相の違うものが結びつけられていることにある。ラシェの論に明瞭に述べられているわけではないが、イポテキスト（本歌）とイベルテキスト（本歌取り）のテキストの関係は、批判的ではなく遊戯的なものであるといえる。

Cl. ラシェは、パロディー論を構築するにあたって、1970年代に書かれたいくつかのパロディー論を紹介しているが、そのうちG. イットの論文に書かれている *burlesque descendant* と *burlesque ascendant* という概念が我々にとって大変に重要である<sup>(8)</sup>。簡単に言えば、有名な作品の中で崇高な人物が話す言葉やその描写に使われている表現を、卑俗な人物にあてはめるのが前者であり、崇高な人物に卑俗な表現で描写したり、卑俗な言葉を語らせるのが後者である。これは、中世文学におけるジャンルのパロディーを説明する際に、大変に役にたつ概念である。すなわち、ニクログが『ファブリオー』の中で、レー・ビュルレスクと呼んでいる『イニョレス』や『レー・デュ・コール』は<sup>(9)</sup>、宮中の美しい騎士に卑俗な言動をさせているという意味で *burlesque descendant*、『狐物語』や多くのファブリオーは、卑俗な相手で描かれる動物や、村人、司祭といった人物に騎士道物語の恋人のような言説を与えているという意味で、*burlesque ascendant* ということになる<sup>(10)</sup>。

メナールは、このような例をとりあげながらも、パロディーの定義に照らし合わせて、これはパロディーではない、と言っているのも、問題は事象に対する認識の違いではなく、言葉の定義にあるといえる。中世人の典拠に対する畏敬の念を強調しながら、物語の中での「微笑」について述べる際に、メナールが、攻撃的であるととらえる「パロディー」の存在について留保をつけるのは、頷けるところである。

ここで、ジュネットの『パランプセスト』を持ち出すことは議論を複雑にするかもしれないが、「パロディー」という語が一般的な理解において、本来機能的にも意図的にも異なる様々なイベルテクストとイボテクストとの関係をひき受けているが故に生じる誤解を少なくするためには避けられないように思われる。『パランプセスト』の第七章「イベルテクスト的分析の総合

の一覧表」における分類に従えば、burlesque descendant は、本来高貴な主題を低俗な文体で描く「ビュルレスクな戯作」(travestissement burlesque、『戯作ウェルギリウス』が例にあげられる。)、burlesque ascendant は、本来の高貴な文体をそのままに、低俗な主題を描くという意味で、「英雄滑稽詩風のパステイッシュ」(pastiche héroï-comique、『イーリアス』から戦いの定型表現を借りてきた『蛙鼠合戦』が例に挙げられる)あるいは、これを一変種として包含する「風刺」(charge) だということになる<sup>(11)</sup>。

それに対して、ジュネットのいうパロディーとは何か。上にも述べた通り、ジュネットは、イポテキストに最小限の変更を加えることにより成立するもので、小さくはことわざに対する地口、文学作品としては『ル・シッド』第一幕の字句をできるかぎりなぞりながら低次元の文学的争いテーマにあてはめた『かつらをとられたシャプラン』(1664年頃)こそが厳密な意味でのパロディーであるとしている。文体が高貴で主題が卑俗であるという意味で「英雄滑稽詩風のパステイッシュ」(イットの burlesque ascendant) と歴史的にも混同して使われてきたが<sup>(12)</sup>、厳密な意味のパロディーは、これとは区別して考えるべきものだ、としているのである。

ジュネットはそう定義した上で、これまででてきた3つの概念にパステイッシュを加えて、イポテキスト(下位テキスト)とイベルテキスト(上位テキスト)の関係を機能面から「変形」／「模倣」および、意図の面から「非風刺的」／「風刺的」で分類しようとする。そうすると、たちまち話しが複雑になる。すなわち、「変形」／「模倣」の関係においては、厳密なパロディーは、「ビュルレスクな戯作」(イットの burlesque descendant) とともに、イベルテキストを変形しているものとされ、イベルテキストを模倣するパステイッシュおよび「英雄滑稽詩風のパステイッシュ」(イットの

burlesque ascendant) と対立するものとなる。次に、意図においては、パロディーとパステイッシュは、イボテクストに対して非風刺的、あるいは遊戯的 (ludique) であるとされ、「ビュルレスクな戯作」(イットの burlesque descendant) と「英雄滑稽詩風のパステイッシュ」(イットの burlesque ascendant) は風刺的であるとされる (表1)。以上が、『バランプセスト』の第七章の要約であるが、はたして意図が風刺的、非風刺的という分類は本当にあらゆる作品にあてはまることなのだろうか？

表1

機能 関係	非風刺的	風刺的
変形	パロディー	ビュルレスクな戯作
模倣	パステイッシュ	英雄滑稽詩風のパステイッシュ

上にあげた中世の作品と結びつけて考えてみよう。騎士道物語と同じ舞台設定で、恋を知る騎士が卑俗な行動をとるように描かれているレー・ビュルレスクは、「ビュルレスクな戯作」(イットの burlesque descendant) に分類される。ここでは確かに、騎士と共に宮廷の愛のイデオロギーそのものが陥れられていると考えることができるだろう。(騎士をアエネイアスに置き換えれば、『戯作ウエルギリウス』にも同じことが言える。) これに対して、「英雄滑稽詩風のパステイッシュ」(イットの burlesque ascendant) にあたる『狐物語』やファブリオールにおいては、卑俗なモードで描かれる登場人物の描写に、騎士道物語の騎士に使われる言葉が使われていたとしても、滑稽化されているのは、その正体にそぐわない言説を語ったり、言説でもって語られて

いるルナル、エルサンや農夫であるとはいえないだろうか。上に「遊戯的」と述べた『オランジュの攻略』のギヨームの例も同様である。確かに、ギヨームは卑俗な人物ではないが、武勲詩という本来恋と無縁のジャンルでの登場人物が、宮廷における恋の言葉を語っているということになる。(ルナルやエルサンを、蛙や鼠に置き換えれば、『イーリアス』のパロディにも同じことがいえる。)つまり、意図の面から言って、「英雄滑稽詩風のパスティッシュ」(イットの *burlesque ascendant*) はイポテクストに対して批判的であるとは限らない。

ジャンルのパロディー論をとる論者が必ず引用するパロディー論に、L. ハッチオンが美術を含む現代の文芸を論じたものがある。ハッチオンは、パロディーを「批評的距離のある模倣」と単純明快に広く定義して、パロディー作品がもつイポテクストへのエートスは、批判的でも、中立的(遊戯的)でも、尊敬的でもあるとしている<sup>(13)</sup>。上に論じた12・13世紀のジャンルのパロディーの例について述べれば、*burlesque descendant* の場合は、レー・ビュルレスクの例から言って批判的であるが、*burlesque ascendant* の場合は、『オランジュの攻略』の例からいって遊戯的、尊敬的でもありえるということが出来る。

そもそも、ジュネットは、なぜ『かつらをとられたシャブラン』のような類例の少ないテクストをあげて、厳密な意味でのパロディーを、「英雄滑稽詩風のパスティッシュ」(イットの *burlesque ascendant*) から独立させようとしたのだろうか。ジュネットによれば、歴史的にもこれらが混同して使われてきたというのに。ジュネットが言うように、このように定義した場合、パロディーと呼べるものは、この17世紀の作品の他は、諺や聖書の文句のもじりといった短いテクストにとどまってしまうであろう<sup>(14)</sup>。ジュネットは、

20世紀の文学を考察する際に重要なパステイッシュと対をなす中立的な概念を作るために、あえてパロディーを狭い定義に閉じ込めてしまっているようにも見える。

もちろん、ジュネットが、一般的に機能的に異なる間テキスト性を包含しているものとして受けとめられている「パロディー」という語を持つパベル的な状況を整理したことには大きな意義がある。その恩恵を受けた上で、我々が今後、どのような事象をパロディー、そう言って誤解が生じるのであれば、パロディー的なものとして扱っていくのかということ、ここで明らかにしておきたい。

我々は、ことジャンルの概念が明瞭であった中世の物語を扱う際には、*burlesque ascendant* と *burlesque descendant* (ジュネットの言う「英雄滑稽詩風のパステイッシュ」と「ビュルレスクな戯作」) を対の概念として、パロディー的なもの (パロディック) として取り扱うのが有効であると考えている。この際、文体の模倣が問題となる *burlesque ascendant* における出典指示は、あの作品のあの語句ということではなく、あの分野のああいう表現の模倣ということがありうる。すなわち、「ジャンルのパロディー」ということである。このような発想で中世におけるパロディーを論じるというやり方は、すぐ後に触れる Ch. フェルランパン＝アシェの研究にもみられるように、こと近年支持を広げているように見受けられる。また本論では扱わないが、これとは別に、ジュネットが「厳密な意味でのパロディー」と呼ぶ聖書や諺のパロディーも当然考察の対象となるだろう。

以上のような観点から、かねて『狐物語』研究をしてきたが、この理論を同時代の他の作品にあてはめるとどうなるであろう、というのが本論の趣旨である。*Cahiers de Recherches médiévales* 誌の15号(2008)年は、「中世に

おけるパロディー的なもの」という特集をしているが、そこで、Ch. フェルランパン＝アシェが「ジャンルのパロディー」であるとしてとりあげている『パレルモのギヨーム』について考察を加えることにする<sup>(15)</sup>。

## 2. 『パレルモのギヨーム』と『狐物語』

『パレルモのギヨーム』(*Guillaume de Palerne*)は、13世紀に成立した逸名作者による物語で、フランス国立図書館アルスナル図書館の第6565写本のみによって今日に伝わる。成立年代は、作品の最後に言及されている作品の献呈先の「ヨランド」という夫人が誰であるかということ重要な鍵として推定されてきた。1990年にこの作品の校訂を出版したA. ミシャは、エノー伯ボードゥアン四世の娘(ca. 1141-1223)のことだと考えて、1220年頃ではないかとしている<sup>(16)</sup>。このように13世紀前半の成立と考えるのが定説となっていたが、2012年にミシャの校訂本を現代フランス語訳したCh. フェルランパン＝アシェは、歴史的事件と物語の筋とを照らし合わせた場合、1260年代の方がつじつまがあうと考えて、1262年よりヌヴェール伯となったブルゴーニュのヨランドを指すとし、その没年の1280年頃を作品成立の時期という説をたてた。しかし、本人も「1280年説の方が好ましい」と述べるにとどまるように、決め手はない<sup>(17)</sup>。作品と現実世界のつながりは希薄であり、1220年説も、1280年説も、物語に現実の事件の遠い反映を見ながら、「ヨランド」を誰にするかによって説をたてているからである。

パロディーを問題とする場合、作品の推定年代は重要な問題であるが、ここでは、以上に述べたような研究状況を指摘する以上のことはできない。そこで、1220年以前に成立した作品を中心に影響関係を考察していくことと

する。

以下にまず、この物語の要約を記す。

物語の舞台は、キリスト教世界のシチリアおよびイタリア半島である。プッリャ王の息子ギョームは、物心がつく前に狼男に誘拐されて、ローマの牛飼いのもとで育てられる。実は狼男はスペイン王の息子アルフォンスなのだが、幼い頃に継母に魔法にかけられてこの姿になっている。彼がギョームを誘拐したのは、家令が陰謀を巡らしてギョームを亡き者にしようとしたからである。ギョームが牛飼いのもとで若者に成長したある日、そのあたりに狩りに来ていたローマ皇帝が、狼男に導かれて彼を見つける。若者を気に入った王は、自分の宮廷に連れて帰り、娘のメリオールの小姓にする。ザクセン人が攻めてきた際にギョームは大活躍をする。やがてギョームとメリオールは恋に落ちるが、ローマ皇帝とギリシャ皇帝の間でメリオールとギリシャ皇太子の婚約がまとまる。メリ奥ールの侍女のアレクサンドリーヌの助力で、熊の毛皮をかぶり、熊に化けた恋人たちは逃亡をする。追っ手との間で様々な事件が起こるが、熊の変装がばれた際には、鹿の毛皮を持ってやってくる、というように、その度ごとに狼男が現れて彼らを助ける。やがて、二人はパレルモにたどり着く。王はすでに死んでおり、妃のフェリーズが国を治めている。プッリャの国は、スペイン王に攻められている。スペイン王子の嫁に、プッリャの王女のフロランスを、と要求しているのである。ギョームは、正体を知らず、また知られないままにフェリーズに加勢して、スペイン王の軍隊に勝利する。降参したスペイン王が、プッリャ王妃フェリーズたちのいる宮殿に訪れた際に狼男が現れ、スペイン王はそれ

が息子であると悟る。アルフォンスに魔法をかけた王妃が呼び出されて、魔法を解く。人間の姿になったアルフォンスの口からギヨームの正体が語られる。ギヨームとメリオール、アルフォンスとフロランス、アルフォンスの弟ブランダンとアレクサンドリーヌの結婚が執り行われる。物語の終わりではローマ皇帝が死に、その一人娘のメリオールの夫のギヨームが皇位を継承する。

以上の要約に記したように、物語はシチリアおよびイタリア半島を舞台としている。プッリャの王子でありながら、王の家令の陰謀がもとでローマで自分の出自を知らないままに育ったギヨームが、ローマ皇帝の娘と恋をし、逃避行をし、故郷に帰って王となり、最後にはローマ皇帝の座を継ぐ、という物語である。

Ch. フェルランパン＝アシェが、この物語と『狐物語』の関係を指摘している。この物語には狼男となったアルフォンスが登場し、また、ギヨームとメリオールが逃亡する際に、熊、ついで鹿に変装するという展開があるためだ。ところが、実際に『狐物語』とのつながりで引き合いにだされているのは、以上のように登場人物が動物の姿をまもっていること他には、3334行以下で、恋人達の逃亡中に彼らに食糧を与える狼男が、学僧からワインを盗むというくだりや、恋人達の冒険が空腹から始まっているということぐらいである<sup>(18)</sup>。変身にしても、盗みにしても、13世紀であればファブリオーにも出てくるから、『狐物語』の影響であるとは限らない。また、同じ研究者による『パレルモのギヨーム』の現代フランス語訳の解題においては、ギヨームの名前の中に「策略」という意味のある«guille»が入っていることが語るように、動物に姿を変えた登場人物が様々な策謀を巡らして危機を切り

抜ける世界は、まさに『狐物語』的 (renardien) であるという説明がされているが<sup>(19)</sup>、これも、事実として正しいにしても、作品の影響関係を直接に説明するものではない。そこで、『パレルモのギヨーム』に『狐物語』の影響がある、というフェルランパン＝アシェの説を補強する目的で、三つのくだりを引用する。

一つ目は、ギヨームの母親でプッリャの王妃フェリーズが、果樹園にいる恋人たちに初めて話しかける場面である。夢判断の結果、鹿の毛皮に身を包んだ恋人たちこそが、この国の救い主であると知った王妃は、自ら鹿の毛皮に身を包んで恋人たちに近づく。本物の鹿が寄ってきたと思って談笑する恋人達に話しかけると、恋人達は悪魔かと驚く。この場面でのコミックの中心は、自分たち自身変装をしている恋人達の勘違いにあるが、ここでは王妃が自分の正体を明かし、この国の状況を説明する台詞に注目したい。

« [...] »

Chancie m'ont de ma pasture

Autres bestes par lor efforts.

Or vieng a Dieu et a ton cors

Por aide et por secors querre.

Se les metés hors de ma terre

Et me rendés mon paturage,

Signor serés de tout l'erbage

Entre vos et vostre pucele

Qui est ma chiere damoisele,

Fille l'empereor de Roume.

[...] »

(*GuillPalMa*<sup>(20)</sup>, 5226-5235)

(訳) 他の動物たちが、力づくで私を牧草地から追い出したのです。私は助けと救いを請うために、神とあなたのもとに来ました。彼らを、私の土地から追い出して、牧草地を返してくれるなら、あなたと、あなたの乙女に牧場全体の持ち主になってもらいましょう。乙女、というのは、私が愛おしく思うお嬢さんであり、ローマ皇帝の娘のことです。

王妃は、ギヨームが自分の息子であるとはまだ知らないものの、彼が駆け落ちした相手の正体は知らされている。ここでは自分も鹿に変装して、「国」を「牧草地」と置き換えて、「私の牧草地から彼らを追い出して、私に戻してくれるなら、牧草地はあなたと恋人のものですよ。」と語っているというわけである。このように、動物相と人間相の入れ替わりによって生じるユーモアは、『狐物語』で多用されたものである。たとえば、次の引用箇所は、『狐物語』第I枝篇(L. フーレの推定によると1179年頃成立<sup>(21)</sup>)だが、ここではノーブル王の宮廷に出廷した鶏のパント夫人が、女きょうだい(ここでは妹と訳す)がルナールに殺されたことについて王に訴えをする。

Et vos, qui la gisiez an biere,  
 ma douce suer, m'amie chiere,  
 com vos estiez tandre et grase!  
 Que fera vostre suer la lasse,  
 qui a grant dolor vos regarde?

Renart, la male flame t'arde!

tante foiz nos avras folees

et descirees noz pelices

et embatues en noz lices.

(*RenR*, 333-342 <sup>(22)</sup>)

(訳) そして、棺に横たわっているあなた、私の愛する妹、大切な友だち、あなたはなんと優しく、肉づきが良かったことか。すごく悲しい気持ちであなたを見て、気力が失せてしまったあなたの姉はどうしたらいいのでしょうか？ ルナールよ、地獄の炎に燃やされてしまえ！ 何度も私たちを酷いめにあわせるだろうし、私たちの毛皮を引き裂くだろうし、柵に入って、私たちを襲うことでしょうか。

棺に横たわった状態（人間相）で描かれたきょうだいの遺体に向けて、伝統的な嘆きの台詞が語られるが、「肉づきのよい」(*grasse*)という人間相としても動物相としてもとれる描写をはさんで、「毛皮」(*pelice*)、「柵」(*lice*)という、パント夫人が家禽であることを示す言葉が出てくる。そこまで人間相で描かれてきた登場人物の動物としての属性を唐突に持ち出すことにより、表現と描かれていることとの間に距離が生じる。このような登場人物の人間相と動物相の入れ替わりから生じるユーモアについては、G. ビアンチオット、R. ベロンの先行研究がある <sup>(23)</sup>。

二つ目の例は、これに類似したもので、ギヨームが牛飼いに拾われた際、彼がいなことに気がついた狼男が激しく嘆く場面である。

Et quant l'enfant n'a retrouvé,  
 Onques nus hom de mere né  
 Ne vit a beste tel duel faire.  
 Qui li oïst uller et braire  
 Et les piés ensemble detordre  
 Et la terre engouler et mordre,  
 Esrachier l'erbe et esgrater  
 Et soi couchier et relever  
 Et comme il s'ocit et confont,  
 et querre aval et querre amont  
 Et les larmes fondre des ex,  
 Bien peüst dire si grans dex  
 Ne fu par nule beste fais.  
 (*GuillPalMa*, 233-245)

(訳) 子供がいないと分ると、母親から生まれた人で、動物がこんなに嘆くのを見たものはいません。もしも、これが叫んだり嘆いたりするのを聞き、両足をよじり、土を飲んで嘔み、草を抜いてひっかけ、寝たり起きあがったりするのを見れば、また、これがどんなに落ち込み参った様子をするのか、あちこち〔子供を〕探し、涙が目から落ちるのを見れば、どんな獣も、こんな大きな嘆きをしたことがないと言えたことでしょう。

ここには、激しい身振りによって嘆きの強さを表すという、『聖アレクシス

伝』以来、俗語文学の伝統的な表現となっているプランクトゥス (*planctus*) の表現が、動物の相で描かれている。「土を飲んで嘔み」、手を使わないでものを口に入れるというのも、「草を抜いてひっかく」というのも動物の仕草を想起させる。『狐物語』の第 XI 枝篇 (1196-1200 頃成立) にも、これと同様の動物化されたプランクトゥスが認められる<sup>(24)</sup>。

Atant se laisse cheoir jus,  
a la terre cheï pasmez,  
mout durement s'est demantez,  
si se claime chaitif et fous,  
de son bec se done granz cous,  
si durement se fiert et plume,  
pou a sor lui laissié de plume,  
que il ne l'ait tote arachiee:  
mout en a soufert grant hachie.  
(*Ren β XXL*<sup>(25)</sup>, 19808-19816)

(訳) そして、下に落ちるに任せ、気絶して地面に落ちた。おおいに悲しみ、自分のことを惨めな馬鹿者といいます。くちばしで自分を強くつつき、我が身を強く打ち、羽根をむしります。全部は抜いてしまわなかったけれど、体には少ししか羽根を残しませんでした。苦しみをおおいに味わっていました。

これは、鳶のドルゥアンが、子供を全てルナルにたいらげられて、嘆いて

いる場面である。伝統的なブランクトゥスであれば、自分の体を打つ道具は拳であるところ、「くちばし」が使われているし、また、体をひっかくところは、「羽根」をむしるとある。

ただし、『狐物語』のドルゥアンの嘆きが狼男の嘆きに直接の影響を与えているかといえば、それには留保が必要である。まず、このような動物の嘆きは、『狐物語』の中では、この箇所だけである。さらにこれらの引用箇所からは、嘆くという人間的な感情が動物の見ぶりで見られているという共通点を読み取れるが、『狐物語』の動物たちと狼男の人間性と動物性の共存のあり方には、根本的な違いがある。すなわち、『狐物語』の動物の登場人物は動物同士で話しをする際には（第IX枝篇のように動物と人間が話す例もあるが、それがむしろ例外的である）、あたかも彼らが動物の面を被った人間であるかのごとくに言葉を自在に操るのに対して、『パレルモのギョーム』の狼男は始終、人間の心を持ちつつも言葉を奪われた獣として描かれている。また、後者において熊や鹿に姿に変装した恋人達は、ぶれることなく獣の皮を被った人間として描かれている。これに対して『狐物語』では、登場人物は人間と動物の相をめまぐるしく行ったり来たりする。このため、同じ表現であっても、喜劇性のメカニズムが異なるということが生じる。たとえば、『パレルモのギョーム』の251行で狼男が大急ぎで行く様を描く「拍車をかけて」(a esperon)という言葉は、『狐物語』においても動物の登場人物を描く際に頻出する。ところが、前者では、比喩として解釈しないと不条理であるということにおかしみがあるのに対して、後者では、つい先ほどまで狐の姿で描かれていたルナールが、突如として馬に乗った姿で描かれるということにおかしみがあるという違いがある。この意味では、『パレルモのギョーム』の問題の箇所は『狐物語』よりはむしろ、クレチアン・ド・ト

ロワの『イヴァン』において、イヴァンが死んだものと思いこんで自ら命を絶とうとするライオンの喪の嘆き<sup>(26)</sup>に近いと言えるように思われる。

三つ目の例として挙げたいのは、『パレルモのギョーム』の中で、狼男が恋人たちを追っ手である代官から逃れさせるために、代官の息子をさらって注意をひきつけるという場面である。ここでの狼男の足取りに注目したい。

Quant d'eus est pres, puis les eslonge,  
Molt set bien faire sa besoigne,  
Et puis vers ceus a pié repaire,  
Mais n'i voelent lancier ne traire,  
Car l'enfant doutent a blecier.  
Ensi por la gent eslongier  
Des .II. amans le fait la beste,  
Sovente fois vers eus s'arreste.  
(GuillPalMa, 4111-4118)

(訳)〔狼男は〕近くになると、彼ら〔=追っ手〕を遠ざける。仕事をうまくやりおおす術をよく知っている。歩いて彼らの方に戻って来るが、彼らは、槍を投げたり弓を打とうとはしない。子供を傷つけることを恐れているから。人々を二人の恋人たちから遠ざけるために、獣はそうするのである。何度も、彼らの方を向いて立ち止まる。

また、それより少し下がった箇所、追っ手の側から狼男のことを語っているくだりを引用する。

Tant l'ont suï, tant l'ont chacié  
 Que lor cheval sont estanchié ;  
 Descendu sont, les chevax laissent,  
 Communement a pié s'eslaissent  
 Que nus ne fait samblant de faindre.  
 La beste pensent a ataindre,  
 Si l'enchaucet et sievent pres,  
 Cuident que gaires ne voist mes,  
 Mais encore est de boine alaine ;  
 Trestot le jor ensi les maine  
 Tant que solaus se dut couchier  
 Et que il prist a anuitier.

(*GuillPalMa*, 4189-4200)

(訳) [追っ手は狼男を] あまりに追いかけ、駆り立たため、馬がくたびれてしまった。下馬して、馬を置き、こぞって駆け出すが、誰もためらう様子を見せない。[狼男が] そんなに進んではないと思うが、まだまだ勢いがよい。日が暮れることになっている時間になり、夜になりはじめるまで、一日中彼らを連れ回す。

代官の息子をくわえて逃げ出す狼男は、恋人たちから一行を引き離すべく、立ち止まって、追っ手を引きつけてから逃げ出すということを繰り返す。この逃げ方は、『狐物語』の第Ⅴ枝篇において、ルナールがとる、村人の注意をひきつけて、仲間の盗みを成功させるという詐術と同じである。

Le vilain vit qui fu chargez,  
qant il le vit, mout s'esjoïst,  
la maçe a une main prist,  
puis laise corre la maçe,  
a Renart raidement la rue,  
sor la haie li fait .I. cran,  
puis si l'aquieut de pran em pren.  
Renart sot mout dou fandemant,  
senblant fait ne l'en soit neant  
et que ne puist plus tost aler.  
Qant cil le vit adés aler,  
Renart voit traïnent ses rains,  
et cil le quide prandre au mains.  
Renart a fait un petit saut ;  
dist li vilains : «Riens ne vos vaut,  
ta gorge iert mise en mon mantel.»  
Renart l'oï, mout l'en fu bel  
que mout a entre dire et faire ;  
s'il puet il li fera contraire :  
toz tans anforce s'ableüre  
et si angraingne s'aleüre.  
(*RenR*, 15260-15280 <sup>(27)</sup>)

(訳) 荷物を担いだ農夫は、彼 [=ルナール] を見ると、大喜びをしま

した。斧を手にとって、斧を振りました。激しくルナルを打ち、背骨に傷を負わせました。そして、どんどん跡を追って行きます。ルナルは、ごまかす術をよく知っていましたから、何ごとでもないというふりをしながら、これ以上早く歩くことができないように装いました。ずっと行くの見ていると、ルナルがびっこをひいているのが分かりましたので、手で捕まえようと思います。ルナルは小さく跳ねました。村人は言いました。「何をしても無駄だぞ。おまえの喉首〔の毛皮〕は、俺の外套に縫い込まれることだろうよ。」ルナルは、それを聞きました。彼にはおあつらえむきです。言うと言うとは大違いだからです。できることなら、逆ねじを喰らわせることでしょう。ずっと足取りを速めて、勢いを増していきます。

ルナルは狼男と同様に、追いつかれそうになると足をはやめる、ということを繰り返している。村人は、ベーコンを背負っている限りは、狐に追いつくことができないと思い、地面にこれを置いたところ、イザングランがこれを持って行く。このエピソードは、『狐物語』の諸枝篇の中で最も早く成立したとされている第II-Va枝篇と、ほぼ同時期に成立したとされており、初期に成立したアンソロジーに収められたと推測されていて<sup>(28)</sup>、主要写本の全ての収録されている。『パレルモのギョーム』の作者が狼男の詐術を描く際に、これを意識していなかったと考えるのは難しい。

二つの物語のエピソードの影響関係として指摘できるのは、以上の三点である。ただし、そのうち二つ目の例の影響関係が直接的なものではないであろうことは上に指摘した通りだ。以下にもう一点、語彙面における気になる一致を指摘しておきたい。先ほどの『狐物語』第V枝篇からの引用箇所

第 15266 詩行にあった «de pran em pren» という成句は、古仏語のテキストの中でも特に珍しい例であるようである。このくだりは、『狐物語』の主要三系統（*a*、*β*、*γ*）のうち、*β*系の B 写本<sup>(29)</sup>と *γ*系の C と M 写本のみ<sup>(30)</sup>に収められている。そのうち、C 写本は «de preu en preu» という形をとっている。ゴチック文字の写本では、「n」の字と「u」の字は、それぞれ縦棒二本で表されるために、見分けが難しく、しばしば混同されるが、B 写本でも M 写本でも、前の行の «cran» または «cren» と韻を踏んでいるので、これらの読み間違いはない<sup>(31)</sup>。

クラシック・ガルニエ社の古仏語の文学作品の電子コーパス<sup>(32)</sup>で、「de pr\* en pr\*»と «de pr\* em pr\*»（\* は、あらゆる文字列）で検索したところ、ヒットしたのは、上に引用をした B 写本の校訂本である M. ロック版の «de pran em pren» の例だけだった（C 写本の例も拾える筈であるが、これはコーパスには入っていない）。「de preu en preu» も «de pran em pren» も、大変珍しい言い回しであることが了解される。

C 写本の «de preu en preu» の «preu» の語源は、ラテン語の副詞 «prope»（「近くに」）だと解釈されており、トブラ＝ロマチの古仏語辞典の見出しでいえば、「pruef」と綴られている語がこれにあたる（*T.-L.*<sup>(33)</sup>, VII, 2026）。そのような解釈にたつてのことであろう、C 写本の 19 世紀の校訂本であるメオン版は、「de proche en proche」（「徐々に進みながら、少しずつ」<sup>(34)</sup>）の意味を与えている<sup>(35)</sup>。ゴドフロワも *FEW*<sup>(36)</sup> も、C 写本の例を引用し、これに倣っている（*Gdf*<sup>(37)</sup>, VI, 424, «prof»; *FEW*, IX, 449, «prope»）。1983 年、1985 年刊行の福本・原野・鈴木版の『狐物語』巻末の語彙集でも同様である<sup>(38)</sup>。*FEW*, IX, 450 によると、「de proche en proche」のという成句の初出は、1679 年（ラ・フォンテーヌ）であるということであることだが、「de…

en…」という言い回しが意味するところに現代フランス語と古フランス語の違いが認められない以上、以上の論者たちの解釈で間違いないように考えられる。

これに対して、トブラ＝ロマチの古仏語辞典では、この言い回しを上記の「*pruef*」ではなく、ラテン語の「*prode*」（<*prodesse*）を語源とする「*pro*」の項目に入れて、「*de pro en pro*」に、「*immer weiter*」（「どんどん先へと」）の訳を与えている（*T.-L.* VII, 1919）。しかし、ゴドフロワが集めた以上の文例を集めて根拠を示しているという訳ではない。

「*de pren en pren*」については、ゴドフロワの古仏語辞典が「*pran*」の項目で、メオン版『狐物語』の該当箇所と、本論で後に引用することになる『パレルモのギヨーム』の第410行と、13世紀の物語『ブランカンダン』の第6365行を引用して、「*à la piste*」（「跡を追って」）の訳語を割り当てている（*Gdf.* VI, 364b）。G. ティランデルによる『狐物語』の語彙研究は、「*pran*」の項目で、このことを紹介して、C写本の異読も紹介している<sup>(39)</sup>。

「*pran*」もしくは「*pren*」は、語源がよく分からない語だが、*FEW*は、ガロ＝ロマン語の巻に入れて、*trace*「跡」の意味の語を集める項目にこの語を入れて古ピカルディー語の例として、『パレルモのギヨーム』をひき、古フランス語の例として『狐物語』をひいている（*FEW*, XXIII, 82b）。ゴドフロワが引用している『ブランカンダン』のミシュラン版も、ピカルディーの方言特徴が認められるC写本を底本としている<sup>(40)</sup>。訳に関しては、「*pran*」が「跡」という推測が正しいとすれば、「*de… en…*」の語感を活かして、「*de trace en trace*」 「どんどんと跡を追って」という言い方も可能なようなので<sup>(41)</sup>、そちらの方がよいかもしれない。

以上に問題の言い回しの例が極めて少なく、解釈もそのような例からの推

測によることを示した。その言い回しが『狐物語』の多くの写本に収められて人気を博したと思われるくだりと、『パレルモのギョーム』にあるのである。希少な成句を共有するというだけで、ただちに影響関係が証明されるわけではないという留保が必要なことは言うまでもないが、この成句の現存する初出は『狐物語』であり、その成句が確認できる他の二例のうちの一つに『パレルモのギョーム』がある、ということには留意をするに値すると考えられる。

以上に、『パレルモのギョーム』の作者が、『狐物語』における登場人物の人間相と動物相の共存を活かしたコミックの手法を取り入れていることと、二つの作品が出現例の極めて少ない成句を共有していることを指摘した。どうやら『パレルモのギョーム』の作者は、『狐物語』の作品世界に親しんでいた、ということが言えそうである。以下には、『パレルモのギョーム』におけるジャンルのパロディーを検討していくことにする。

### 3. 『パレルモのギョーム』におけるジャンルのパロディー

『パレルモのギョーム』においては、特に狼男が登場する場面で、『狐物語』と同様の動物相と人間相の入れ替わりを利用しつつ、マリー・ド・フランスの「狼男」(«Bisclavret»)や、アーサー王物語のパロディーとなっている箇所がみられることを、既にCh. フェルランパン＝アシェが指摘している<sup>(42)</sup>。それらのうちのあるものについてはイボテクストの指摘が容易である。すなわち、狼男がお辞儀をする場面が何度も描かれているが、これが機械的なまでに繰り返されるのは、マリー・ド・フランスの「狼男」において、姿を変えても主君に対して辞儀をつくす狼男のことを思い出させずにはおこな

い<sup>(43)</sup>。また、恋人たちが熊や鹿の毛皮を被って変身をしている時に神へ何度も祈りを捧げるが、そこには「人間を自分の姿に似せて作った神よ」という、その場にふさわしくない祈りが繰り返されている<sup>(44)</sup>。前者は、マリー・ド・フランスの「狼男」の一節、後者は、『創世記』における神の世界の創造か、これを引き合いに出す祈りの定型句がそれぞれ下敷きになっているといえる。これらに対して次にあげられている例<sup>(45)</sup>は、イポテクストは一つではなく、あるジャンルに属するテキストであり、なおかつそのテキスト群に対する批評的距離が窺えるという意味で、「ジャンルのパロディー」に属していると考えられる。狩りの際に、お供から離れたローマ皇帝のところに突如狼男が現れ、ギヨームのところに導く。

Atant es vos que li garous  
 Vient devant lui .I. cerf chaçant ;  
 De pren en pren la va sivant  
 Et l'empereres cort après ;  
 Tant l'a suï tot a eslés  
 Que sor l'enfant s'est embatus,  
 Mais il ne set qu'est devenu  
 Li cers ne li garox andui,  
 Si li torne a molt grant anui.  
 L'enfant regarde, s'arresta,  
 A grant merveille se seigna  
 De sa biauté, de sa samblance  
 Et de sa noble contenance :

Merveille soi qui il puet estre,  
Ne de quel gent ne de quel estre,  
Cuide chose faëe soit,  
Por ce que seul iluec le voit.  
(GuillPalMa, 408-424)

(訳) するとそこに、狼男が一匹の鹿を追って彼 [= 皇帝] の前にやっ  
てくきます。どんどんと鹿を追いますが、皇帝はその後を走っていきま  
す。[皇帝が] 手綱を緩めて狼男を追って行くと、子供にでくわします。  
でも、鹿も狼男も両方、どうなったかは分かりません。それは彼にはと  
ても嫌なことでした。子供を見て、立ち止まり、その美しさ、そのなり、  
高貴な様子におおいに驚いて十字を切ります。これは一体何か、どの国  
の人なのか、何者なのかと驚きます。たった一人でそこにいるのを見て、  
妖精かと思います。

白鹿は、ブルターニュの妖精譚において、主人公を異界へと導く役割を果た  
す<sup>(46)</sup>。ここで王が感じる居心地の悪さも、異界に足を踏み入れた主人公の  
それを思わせる。しかし、王と白鹿の間に狼男が入ることにより白鹿は、本  
来果たすべき役割を狼男に譲っている。王は、ギヨームを見て妖精ではない  
かと驚いているが、それ以前になぜ、狼男の存在を恐れたり驚いたりしない  
のだろうか。王は、白鹿に導かれて妖精のもとに連れて行かれる主人公を機  
械的になぞらえて描かれているように見える。そのような意味で、ここには、  
ブルターニュの物語の素材をとりこみつつ距離を設けていることが指摘でき  
る。

Ch. フェルランパン=アシェは、ここで王が狼男ではなく子供に驚いていることに驚異の取り違えとしてパロディーを認めている<sup>(47)</sup>。さきにあげたハッチオンの論に即して言うなら、イポテクストにブルターニュの物語や聖杯物語群における驚異とその解釈があり、「驚異」(merveille)が批評的距離をもって用いられているというわけである。

確かに、この作品はその構造からいって、狼男という驚異を題材にしながら、その驚異を骨抜きにしている。この研究者の中世の物語における驚異を論じたかつての研究に遡って述べるなら、たとえば、『ベルスヴァール』におけるグラアルのように、登場人物が驚異を目にし、驚き、原因が開示されない宙ぶらりんの状態で、妖精によるものか、魔法によるものか、奇跡かと問うというのが物語における「驚異的なこと」(le merveilleux)を構成する<sup>(48)</sup>。そのような「驚異」と比較した場合、『パレルモのギヨーム』では、作品の冒頭にアルフォンスが継母の魔法によって変身させられてしまうくんだり<sup>(49)</sup>が述べられてしまっているのである。Ch. フェルランパン=アシェは、狼男のお辞儀を見て、王妃がその意味 (senefiance) を問うくんだり (GuillPal-Ma, 6392) についても言及しているが<sup>(49)</sup>、狼男のお辞儀の意味は、王妃には謎であっても、物語の聴衆には明らかである。この研究者が指摘するように、狼男の存在をいかに解釈するかという問いかけは、聴衆にとって成り立たない。聴衆にとって明らかなことが作中の人物によってしつこく問われているということになる。

このような説明は、ブルターニュもの、とりわけアーサー王物語の中で出てくる驚異を下敷きにしたユーモアについては有効であると考えられる。しかし、『パレルモのギヨーム』においては、狼男という驚異的なものは全篇にわたって登場しているのに、上にあげた場面以外ではギヨームやメリオー

ルはなんら戸惑うことなく、狼男の親切を受け入れており、驚異の意味が問い直されることはない。むしろ作者は驚異をパロディー的にとり扱う機会をみすみす逃しているようにも見える。この作品におけるパロディーの全てを「驚異」との関わりで論じることは無理である。

さらにいえば、Ch. フェルランパン＝アシェは、合戦の場面における武勲詩の定型表現や、恋の場面における騎士道物語の影響を指摘しながらも、狼男や恋人達の熊、鹿への変身に関わる場所以外においてはイボテクストに対する批評的距離が認められないとしている<sup>(50)</sup>。その理由の一つには、この作品の主人公たちが、騎士道物語における登場人物と、道徳においても身分においても変わらない位相にあるため、イットの言うところの *burlesque ascendant*、*burlesque descendant* ということが読み取れないということがあるだろう。

本研究では、この研究者がイボテクストに対する批評的距離をとりあぐねているように見える合戦場面での武勲詩の定型表現、恋の場面における騎士道物語におけるモチーフの借用を問題にしたい。筆者は、読みようによっては、批評的距離を指摘できるものもあると考えている。パロディーとパロディーでないものの境界例を探ることで、かえってこの時代におけるジャンル意識の強さが浮き彫りになるのではないだろうか、というのがここでの目論みである。

まずは、イボテクストとの批評的距離が読みにくいことを説明するために、合戦の場面を引用する。この作品には、ローマにおけるローマ皇帝とザクセン公の戦い (v.1877-2430) と、パレルモにおけるブッリャとスペイン王の戦い (v.5627-6999) の二つの合戦が描かれているが、そこでは、武勲詩の戦いの場面にみられる定型表現が多用されている。

La peussiés veoir le jor  
 Tant duc, tant prince, tant contor,  
 Tant vavassor de grant tenue ;  
 Ainc si grans gens ne fu veüe,  
 Et veüssiés par la champaigne  
 Tante baniere, tante ensaigne,  
 Tante lancè et tant penon,  
 Tant brant d'acier trenchant et bon,  
 Tant elme a or et tant escu  
 Et tant hauberc maillié menu,  
 Tant garnement et tant cheval  
 Et tant hardi cors de vassal.

(*GuillPalMa*, 1877-1888)

(訳) あなたがたは [もしそこにいれば]、この日、多くの公、多くの大公、多くの伯、大きな財産をもつ多くの陪臣を目にしたことでしょう。これほどに大きな軍勢は、かつて見られたことはありません。野原に、多くの領主旗、多くの軍旗、多くの槍、多くの小旗、多くのよく切れてよい鋼の剣、多くの兜、多くの盾、多くの密に鎖を巡らした鎧、多くの装備、多くの馬、多くの勇敢な戦士を目にしたことでしょう。

引用箇所は、前者の冒頭におけるザクセン公軍の描写である。tant を頭語反復させながら、参戦する大領主の身分と、戦士たちの持つ武具を列挙している。これは、武勲詩に特徴的に見られる手法であり、古代物語、宮廷風騎士

道物語でも使われるものである。さらに、次は、プッリャとスペイン王の戦いにおける記述である。

A grant merveille li [=Guillaume] anuie,

Quant sa gent voit mettre a la fuie ;

Puis regarde par mi ces combles

Et voit venir fuiant ces homes.

Et quant les voit, por eus secorre,

Le destrier broche et laisse corre.

«Palerne» crie, «chevalier!»

Après poignent tel .III. millier,

N'en i a nul qui ja li faille

En fort estor ne en bataille.

Li bers Guillaumes, li vaillans,

Voit et encontre les fuians,

«Avoi, baron, ne fuiés mie!

Por Dieu, signor, n'aiés peür,

Mais chascuns ait le cuer seür.

Guenchissiés ça, tornés vers moi.»

(*GuillPalMa*, 6659-6675、下線は筆者による。)

(訳) 自分の軍勢が逃げだすのを見ると、彼 [=ギヨーム] はひどく気を悪くします。小高くなった場所の真ん中を見ると、この者どもが逃げてくるのが目に入ります。彼らを見ると、助けるために、軍馬に鞭を入

れて、駆けさせます。「パレルモ！ 騎士たちよ！」と〔ときの声を〕叫びます。後におよそ三千騎が馬に鞭打って続きます。彼らは、激しい戦闘にも、戦いにも、彼から欠けることはない者どもでした。勲高い戦士のギヨームは、逃げる者を見、相まみえます。「おや、戦士たち、逃げてはだめだ！ 神にかけて、殿たちよ、恐れなくて！ 心を確かに、ここで向きを変えて、私の方に向いて下さい！」

引用冒頭では、ギヨームがブッリャ軍の戦士たちが敗走するのを見て心を痛めるというテーマが紹介され、その後、ギヨームが馬で彼らのもとに駆け寄り、励まし、軍を立て直す様子が描写される。ところが、二番目の下線部の箇所では、ギヨームが敗走する戦士たちを目にして、彼らと相まみえるというように敗走のテーマが再び示され、次にギヨームが戦士たちを励ます台詞が別の形で繰り返される。すなわち、一つ目の敗走のテーマ紹介を起点として進行した筈の時間が、いったんもとの地点に引き戻され、ギヨームによる励ましが行われる、という循環がみられる。

同一の半諧音の詩行によって構成されるレース (laisse) を単位とする武勲詩においては、『ロランの歌』におけるロランの死の場面を典型例として、複数のレースにまたがって、冒頭の数行で同一のテーマが示され、それに続く詩行で表現に最小限のヴァリエーションを与えながら、同じ場面が循環的に描かれるということが行われる<sup>(51)</sup>。12・13世紀の物語の標準的な形式である八音節平韻の形式をとる『パレルモのギヨーム』は、レースのような語りの単位を持たないし、また、語の繰り返しも少ないが、主題提示の繰り返しによって武勲詩の循環構造を再現しようとしているように読み取ることができる<sup>(52)</sup>。

『パレルモのギヨーム』の二つの合戦の場面は、このように武勲詩、騎士道物語で築かれてきた表現を多用して描かれている。そういう例のうちでも、イボテクトとなったジャンルの特徴が特に明瞭に現れている二例を引用したが、戦士やギヨームが勲高い騎士として描かれている以上は、イボテクトに対する批評的な距離を見いだすことは、確かに難しい。このような描き方しかできなかった、という解釈も可能である。

次に、恋を描く際には、クレチアン・ド・トロワの作品に見られるような内的対話が多用されている。

Et [Méliors] dist sovent : «Cuers, que as tu ?

Qu'as tu esgardé ne veu?

Que t'ont mi oel moustré ne fait,

Qui m'as embatue en cest plait

Que je ne sai que puisse avoir

Ne quel error me fait doloir

Ne plaindre plus que je ne suel ?

[...] »

(GuillPalMa, 829-835)

(訳) [メリオールは] しばしば言いました。「心よ、どうしたというの？

あなたは何を眺め、見たというの？ 私の目が何をあなたに示し、行ったというの？ このような状況に私を突き落としたあなた。私は、この結果どうなるのか、何を間違えたから、いつも以上に苦しみ嘆くことになったのかが分からないのです。〔後略〕

引用箇所は、ギヨームへの恋を自覚したメリオールの100行を越える内的対話（vv.829-949）の冒頭である。このように、心が自分の制御下でないことがまず自覚され、それが、あたかも風邪をひいた際のように、伸びをしたり、ため息をついたり、あくびをしたり、寒くなったり暑くなったり顔色が変わったり、汗をかいたり、震えたりという身体的現象として出てきていることが述べられる。そして、そうなるのは、ギヨームの名前を聞いた際のことであり、ギヨームの像が心に刻み込まれて、追い出すことができず、むしろ、それが喜びとなっているということが述べられている。続いて、これはギヨームの像を心に運ぶ目のせいなのか、いや、目にギヨームを見せようとする心のせいだ、という自問自答が展開され、否、心を統御すべきところ、その僕に成り下がった自分のせいであるという議論が展開される。そして、心の囚われ人になってしまった以上は、心が命じる場所、すなわち、最良の男性であるギヨームのところへ赴くのが正しいと心を定める。その上で問題になるのは、いかにしてその恋心をギヨームに伝えるかということである。女性である自分はギヨームに心を打ち明けることができないが故に、舵も帆も失った船が大海原に取り残されているように、途方に暮れてしまっているところがある。

このような自問自答は、1160年頃に成立したと考えられている古代物語『エネアス物語』のラヴィーヌの内的対話<sup>(53)</sup>より始まり、その後の恋愛物語で恋の始まりを描く際の常套的なモチーフとなった<sup>(54)</sup>。フェルランパン＝アシェは、『エネアス物語』の影響を特に強調するが、ラヴィーヌの内的対話に続くエネアスのそれには、以下に示すギヨームによるもののように、恋する人に自分は愛されるのか、というテーマは出てこず、騎士が恋に苦しむことの正否が問われている。メリオールの内的対話が、『エネアス物語』

以来の伝統に根ざすことは正しいにしても、ここでのモデルは、クレティアン・ド・トロワの『クリジェス』におけるソルダモールの内的対話に求めるべきかもしれない。Ch. メラと O. コレによる校訂<sup>(55)</sup>の475行から523行においては、まさに、恋の苦しみににおける心と目の責任についての内的対話が見られる。そして、メリオールの手紙には、そのようなイポテクストをなぞらえているだけのようである。

これに対して、さきほどの引用に続くギヨームの内的対話 (vv.1186-1240) には、ごく短いが、内的対話のあり方に対する批評を読み取れる箇所がある。ここでギヨームは、メリオールが、自分を愛してくれるのでなければ死んでしまうと言って迫ってくる夢を見たことを巡り、「あれは本当にメリオールだろうか、きっとそうだ。いや、そんなことはない。どこの馬の骨とも知れない自分にそんなことがあるはずがない。誰も庇ってくれる親戚もない自分は、馬鹿なことを考えないでおとなしくしておくべきだ。」という内容の自問自答を展開する。これ自体は、当時の物語における恋する男の内的対話をなぞらえているが、台詞の直後に、語り手は以下のように述べる。

Et [Guillaumes] fait ses claims et ses respous

Et puis ses jugemens tos seus.

(GuillPalMa, 1293-1294)

(訳) そして〔ギヨームは〕告訴と反論、そして判決をたった一人でする。

わずか2行、「告訴、反論、判決を一人でする。」とあるのみであるが、ギヨームがそれまで行ってきた内的対話というにとどまらず、そのモデルになって

いるテキストにおける内的対話のあり方の批判的に要約して、相手の気持ちを確かめないままに自問自答することの滑稽さを指摘しているように読めるところである。

また、ギヨームの内的対話のきっかけとなる夢にも、同時代の物語に頻出する予兆夢のモチーフが認められるが、それとの間に微妙な距離を認めることができる。

Se li [=Guillaume] vint en avisiön

Que devant lui, en sa presance,

S'aparisoit une samblance,

Mais ains ne vit nus hom mix faite

Ne entaillie ne portraite,

Si coloree ne si bele.

En forme estoit d'une pucele,

Mais c'un petit avoit au frons

Ses biax iex tristes et plorous

Et des larmes moillié son vis.

Se li disoit, ce li ert vis :

«Amis, amis, regarde moi,

Ci sui venue devant toi ;

[…]

Je sui la bele Meliors

(*GuillPalMa*, 1122-1133, 1136)

(訳) 夢の中で、彼 [=ギヨーム] の前に一つの姿が現れました。かつて誰もこれ以上によく作られ、かたどられ、描かれて、これほどに血色がよく、美しいものを見た人はいません。その顔で目が少しもの悲しく、涙ぐんいて、顔が涙で濡れているのでなければ。そして、彼にこう言っているように思えました。「お友だち、お友だち、私を見て。私はあなたのところに来ました。〔中略〕私は美しいメリオールです。」

ギヨームの夢にあらわれた娘は、冒頭において、それが誰であるかを示されることなく、美しいが、悲しそうな目をした娘というように謎めいた形で描写される。ところが、ギヨームに対して口を開くと、すぐさま自分はメリオールだと名乗ってしまう。そのために、聴衆の期待の地平にあったであろう、夢の意味 (senefiance) を解釈するまでの宙ぶらりんの状態が、唐突に解消されてしまっている。そして、ここから、さきにふれたギヨームの自問自答が始まるのである。作者が物語を展開する上で、夢はずいぶんと都合のよい道具を演じてはいないだろうか。

これは、作者が物語の受け取り手にギヨームの願望の強さを微笑ましく提示するために、わざとそうしていると解釈することもできるだろう (願望の強さは、夢の中のメリオールが自らのことを「美しい」と言っていることにも窺うことができる)。しかし、夢の解釈の余地を奪うことで、聴衆の期待を裏切っているというように読める箇所はここだけではない。

プッリャの王妃フェリーズが見る夢においても、このようなメカニズムを指摘できる。これは、スペイン王の軍に攻められ、パレルモに籠城している王妃に現れた夢であり、プッリャ王国の未来を巡って、子供たちの婚姻を通して、スペインとローマを支配するということを予言するものである。ここ

には、もう一つの、こちらは限定可能なイポテキストが存在する。

[La reine et sa fille] Mortes fuissent, n'i eüst plus,  
 Quant uns blans leus et dui blanc ors  
 Li venoient faire secors ;  
 Et quant de li pres venu erent,  
 Li ors dui cerf li resamblerent  
 Et ont portrait es chiés devant  
 Chascuns l'image d'un enfant,  
 Et sor lor chiés corones d'or  
 Qui valoient .I. grant tresor.  
 Cele que li grans cers portoit  
 Son chier enfant li resambloit  
 Que tel pieça avoit perdu;  
 (*GuillPalMa*, 4730-4741)

(訳)〔王妃と娘は〕死んでしまうところ、もうお終い、というところでした。その時、一匹の白い狼と二匹の白い熊が、彼女を助けに来たのです。彼女のそばにやってくると、熊たちが二匹の鹿に見えました。それぞれが顔の前に子供の像と、頭の上には、大きな財宝に値する金の冠を描き出したのです。大きな鹿が掲げていた像は、彼女には、もうかなり前に失った自分のかわいい子供に似て見えました。

この夢においては、熊が鹿に似ているように見え、熊二頭の顔の前面に子供

の像が描かれているとある。熊が鹿の姿に似て見え、続いて姿を変えるというのは、恋人たちがまず熊に、それから鹿に変装したということを反映している。また、鹿の顔の前に像 (image) が現れるというのには『聖ウスタッシュ伝』における聖人の改心の契機のエピソードが下敷きにあると考えられる<sup>(56)</sup>。すなわち、プラシードという名の俗人であった未来の聖人が狩りをしていた際に、鹿を追いつめ、まさに殺そうとしたところ、鹿の角の間に十字架の像が現れ、神が鹿にメッセージを語らせるというものである。この物語の13世紀初頭のバージョンには、以下のようにある。

Desus le cerf entre les cors,  
 Qui ierent gros et lons et fors,  
 Un sigle li est apparu :  
 Omques plus bel ne fu veü,  
 Ker une croiz resplendissant,  
 Plus clere que soleil luissant,  
 Et um ymage de desus  
 Qui luissoit autretant ou plus,  
 Desus le cerf li aparut ;  
 Omques plus bel signal ne fust.  
 L'ymage qui iert en la croiz  
 Au cerf donne raison et voiz,  
 A Placidum le fait parler,  
 Si conme ja m'orrez conter :  
 (SEust2P<sup>(57)</sup>, 239-314)

(訳) 鹿の頭上の二本の太くて長くて強い角の上に、一つのしるしが現れました。これ以上に美しいものはかつて見られたことはありません。というのも、輝く太陽よりも明るく光つ放つ十字架と、その上にそれと同じかそれ以上に光る像が鹿の頭上に現れたからです。これ以上に美しいしるしはかつて存在しませんでした。十字架の現れた像は、鹿に言葉と声を与えて、プラシードに対して話させました。これからお聞きになるように語ります。

鹿の顔のまわりに像（イメージ）が生まれるという共通点は明らかである。つまり、ここでのギヨームは、『聖ウスタッシュ伝』におけるキリストと重ね合わせて描かれている、ということになる。

ところが、この後、聖人伝のテーマは全くなおざりにされて、再びとりあげられることはないのである。二匹の熊が鹿に姿を変えるのは、恋人たちが変装により姿を変えたのと同様である。その鹿の角の間に子供の像があり、その一方が自分の子供に似ているというのは、その鹿がキリストの代理ではなく、子供の仮の姿であるということである。それまで物語を聞いてきた聴衆にとっては、まさにそれまでの物語の展開そのもので、解釈の余地はない。物語の聴衆にとって、この夢の中で真に予兆的なのは、子供の像の頭の上に王冠があることが、彼がやがてローマ皇帝になるということを暗示しているということだけだ。

王妃は、この夢を司祭に解釈してもらった直後に果樹園で、鹿の皮を被って寝ている恋人達を見つける。皮の切れ目から服の布きれが出ているのを見た王妃が、あろうことが自分も鹿の皮をまとして恋人たちのもとに行くというのは先に説明した通りであるが、このような不自然な展開を可能にしてい

るのが、さきの夢である。さきほどのギョームが見た夢と同様に、予兆夢として、あまりに都合がよいというものではないだろうか。

以上に、ギョームの夢とフェリーズの夢の意味が、聴衆にとってはあまりにも明らかあることと、そこで作者の次の展開を導こうという意図がみえみえになっていることを指摘した<sup>(58)</sup>。このようなご都合主義は、作者がこのようにしか夢を描くことができないからなのか、それとも、予兆夢のモチーフの中に故意にあまりに明らかな描写を持ち込むことにより笑いを誘おうとしていることによるのか。確かに、意図を測りかねる場面である。とはいえ、このようなご都合主義は、むしろこの作品の特徴になっている。Ch. フェルランパン＝アシェが指摘するように、物語の全体を通じて、狼男はギョームが危機に危機に陥った際に現れ、危機から逃れると去る、ということを何度も繰り返す<sup>(59)</sup>。また、狼男が宮廷風の作法を心得ていることを示すお辞儀のしぐさが、そうする機会がある度に繰り返されるため、聴衆がマリー・ド・フランスの「狼男」を意識せざるをえなくなるというのは、上に述べた通りである。一回限り現れるだけでは見えにくいわざとらしさや本テキストに対する批評的距離を、何度も繰り返すことによって意識させるというのが、作者のユーモアの手法になっているととらえることは十分に可能である。

以上に、イボテキストに対する批評的距離がとりにくい例を集めたが、作者が、このような「くすぐり」を、笑いに結びつくものだと考えていたと読める箇所があるので、最後に引用する。ローマ皇帝に気に入られて、自分を育ててくれた牛飼いのもとを後にして、皇帝の宮廷に赴く際に、牛飼いに挨拶をして言う台詞である。

[…]

Salués moi Huet le nain

Et Hugenet et Aubelot

Et Martinet le fil Heugot

Et Akarin et Cretien

Et Thumassin le fil Paien

Et tos mes autres compaignons.»

Li empereres ot les nons,

Forment s'en rit et fait grand joie ;

Monter le fait et tient sa voie.

(GuillPalMa, 594-602)

(訳) 「〔前略〕私のために挨拶をしておいてください、こびとのユエと、ユジュネとオブロ、ウーゴの息子のマルチネ、アカランとクレチアン、パイヤンの息子のチュマサン、そして他の私の仲間たちに。」皇帝は名前を聞くと、激しく笑って、おおいに喜びました。彼を馬に乗せて、自分の道をいきます。

ここに列挙されている友だちの名前の中で、「こびとのユエ」だけで、ブルターニュの物語を思い浮かべるのは、牽強付会というものかもしれない。しかし、ユグネ、オブロ、ユーグの息子のマルチネという農民やその子供の名前の列挙の背景に武勲誌における騎士の名前の列挙があるように思われる<sup>(60)</sup>。次に現れるアカランは、武勲詩に慣れ親しんでいた聴衆には、響きからいって異教徒であると認識できたものと思われる。武勲詩『アリスカン』

にさほど重要な人物ではないが、異教徒の名前として出てくるのが確認できる<sup>(61)</sup>。チュマサン (Thumassin) は、トマス (Thomas) に指小辞がついた形だから、キリスト教徒の名前ということになる。これらに「キリスト教徒」という意味のクレチアン、「異教徒」という意味のパイアンという名前を交差的に置いてあるというわけである。本来は、ギヨームが自分を育ててくれた牛飼いのもとから去る、という悲しい場面のはずなのに、王が大笑いする、というのは、作者がこのくだりの聞き手がこのような事情を認識できるものと考えていた証拠である。作者は王のような聴衆を想定しており、彼らがこれを聴いて笑うことを期待していたことが読み取れる。

以上、「ジャンルのパロディー」について説明した後に、『狐物語』と『パレルモのギヨーム』の影響関係の可能性について述べ、『パレルモのギヨーム』におけるジャンルのパロディーについて検討した。『パレルモのギヨーム』から作者の意思によるものなのか、技法の問題で、たまたま不条理な効果が生まれているのかの解釈が微妙な例ばかりを挙げたが、聴衆がこのように微笑をしていたとすれば、武勲詩、騎士道物語、アーサー王物語といったジャンルの作品に固有の表現にそれだけ慣れ親しんでいた、ということになる。この作品に『狐物語』の影響も認められるという事実は、この時代の物語におけるジャンルのパロディーを研究する際、その読者、聴衆の性質を教えてくれる事象であるとはいえないだろうか。

(本研究は科研費 (23520412) の助成を受けたものである。)

This work was supported by JSPS KAKENHI (23520412)

## 註

- (1) Y. Takana, «La Parodie dans *le Roman de Renart* - Une étude de la parodie renardienne des romans d'amour des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles dans une perspective comparative et diachronique», (1) 『福岡大学人文論叢』31巻2号(1999), pp.1271-1286; (2-1) 同誌31巻3号, pp. 2017-2030; (2-2), 同誌31巻4号, pp.2881-2910; (3), 同誌32巻1号, pp.391-410.
- (2) *Français 5<sup>e</sup> (Terre des lettres)*, Nathan, 2011, pp.142sq.; C. Hars et al., *Français 5<sup>e</sup>. Livre du professeur (Terre des lettres)*, Nathan, 2011, p.43. 拙論「フランスのコレージュ教科書と中世文学—『狐物語』の学習によるジャンル概念の形成—」『成城文藝』221(2012), pp.134(26)-116(43)では、最新の第五学級の教科書が『狐物語』の同時代文学のパロディーをとりあげることで、学習指導要綱が目的とするジャンル概念の形成に与させていることを指摘した。
- (3) Ph. Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge. 1150-1250*, Genève: Droz, 1969, p.513/p.514 note 90; Id., *Les Fabliaux, Contes à rire du Moyen Âge*, Paris: PUF, 1983, pp.208sq.
- (4) G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil (coll. «Points essais»), 1992, p.40 (ジェラルール・ジュネット『パランプセスト—第二次の文学—』(和泉涼一訳)水声社, 1995, p.53)。
- (5) Cl. Lachet, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Genève et Paris: Slatkine, 1986.
- (6) éd. Cl. Régnier, *La Prise d'Orange. Chanson de geste de la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Klincksieck, 1986 (septième édition), laisses XI-XV (pp.55-61).
- (7) Cl. Lachet, *op. cit.*, pp.151-162.
- (8) *Ibid.*, pp.200sq.; G. Idt, «La Parodie: rhétorique ou lecture?», dans *Le Discours et le Sujet. Actes des colloques animés à l'Université de Nanterre*, no.3, pp.128-178 (pp.139-142)。筆者は、burlesque descendantには「こきおろし」、burlesque ascendantには「ほめごろし」の訳を提案するが、ここではビュルレスクとパロディーの違いが問題になっているので、原語のまま示すことにする。
- (9) P. Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève: Droz, 1960 (Nouvelle édition), pp.95-98.
- (10) Y. Takana, «La Parodie dans *le Roman de Renart*», *op. cit.*, 2-1/2-2.
- (11) G. Genette, *op. cit.*, pp.39-47 (和泉訳 pp.52-60)。
- (12) *Ibid.*, ch.6 (pp.31-39) (和泉訳 pp.44-51)

- (13) L. Hutcheon, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique* 46 (avril 1981), pp.140-155; Eadem. *A Theory of Parody. The Teachings of twentieth-century art forms*, Urbana/Chicago: University of Illinois press, 2000 (ch.3 «The pragmatique range of parody») (リンダ・ハッチオン『パロディの理論』(辻麻子訳) 未来社、1993 (第三章『パロディの意図／解釈の範囲』))。
- (14) G. Genette, *op. cit.*, p.48 (和泉訳 p.61)
- (15) Ch. Ferlampin-Acher, «Guillaume de Palerne: une parodie?», *Cahiers de Recherches médiévales*, 15 (2008), pp.59-71.
- (16) éd. A. Micha, *Guillaume de Palerne. Roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève: Droz, 1990, p.23.
- (17) Ch. Ferlampin-Acher, «Introduction», in *Guillaume de Palerne. Texte présenté et traduit par Christine Ferlampin-Acher*, Paris: Classique Garnier, 2012, pp.7-112 (pp.32-44).
- (18) Ch. Ferlampin-Acher, «Guillaume de Palerne: une parodie?», *op. cit.*, p.63 (note 24).
- (19) «Est-il [=Guillaume de Palerne] un roman «renardien», un récit fondé sur la *guille* comme ces romans mettant en scène d'autres Guillaume au nom révélateur, comme proposent les études particulièrement séduisantes de Roger Dragonetti?» (Ch. Ferlampin-Acher, «Introduction», *op. cit.*, p.86) の意味するところを筆者が解釈して記述した。『狐物語』の策略においても、たとえば変装は重要な役割を担う。例としては、第1b枝篇(枝篇名は、マルタン版に従う)と第XIII枝篇において、それぞれ黄色と黒に毛皮を染めて、正体を見破れないイザングランを騙すというものがある。このようなルナルに重ねあわされて論じられるのが、武勲詩のギョームの詩群におけるギョームで、例えば、『オランジュの攻略』では、肌を黒く染めて、異教徒の本陣に潜入するというくだりがある (éd. Cl. Régnier, *La Prise d'Orange, op. cit.*, *laisses* XVIsq.)。
- (20) 以下、引用の際は、éd. A. Micha, *Guillaume de Palerne. Roman du XIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.* をこのように略して記すものとする。
- (21) L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris: Champion, 1914, pp.100-119。以下、『狐物語』の推定成立年代は、この研究に従う。
- (22) éd. M. Roques, *Le roman de Renart. Première branche: Jugement de Renart, Siège de Maupertuis, Renart teinturier*, Paris, Champion, 1948.
- (23) G. Bianciotto, «Renart et son cheval», in *Études de langue et de littérature du Moyen âge offertes à Félix Lecoy*, Paris: Champion, 1973; R. Bellon, *Unité et diversité du Roman de Renart*, thèse de doctorat de l'Université de Lyon II, 1992. R. ベロンにはこの主題につ

- いて多くの雑誌論文があるが、ここでは割愛する。
- (24) この問題については以下の拙稿でも論じている。Y. Takana, «La parodie du *planctus* dans le *Roman de Renart*», in *Les études françaises au Japon. Tradition et renouveau*, Louvain: Presses universitaires de Louvain, 2010, pp.11-23.
- (25) F. Lecoy, *Le Roman de Renart. Branche XX et dernière. Renart empereur*, Paris: Champion, 1999.
- (26) Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion (Yvain)*, éd. M. Roques, Paris: Champion, 1952, v.3500-3513. この箇所については、Y. Takana, «La parodie du *planctus* dans le *Roman de Renart*», op. cit. で論じている。
- (27) éd. M. Roques, *Le roman de Renart. Branches XII-XVII*, Paris, Champion, 1960.
- (28) Kenneth Varty, «De l'économie des 'Romans de Renart'», dans son *À la Recherche du Roman de Renart*, t. 1, 1988, pp. 13-49.
- (29) Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 371, folio 130va.
- (30) C 写本は、Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 1579 (folio 74vb)。M 写本は、Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Varia, 151 (folio 100rb)。éd. N. Fukumoto, N. Harano et S. Suzuki, *Le Roman de Renart édité d'après les manuscrits C et M*, 2 vols., Tokyo: France tosho, 1983, 1985, t.1, p.380.
- (31) B: sor la haie lifait .i. cran / puis sila quieut de prā emprêr; M: s9 la croupe lifist .i. crê / p9 si lesieult de pren ê prê
- (32) *Corpus de la littérature médiévale. Des origines au 15<sup>e</sup> siècle*, Classique Garnier numérique.
- (33) A. Tobler et E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch: Adolf Toblers nachgelassene Materialien / bearbeitet und mit Unterstützung der Preussischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch*, Berlin/Wiesbaden/Stuttgart: Weidmann/Steiner, 1925-2002, 11 vols.
- (34) «en avançant par degrés, peu à peu» (Petit Robert 2013)
- (35) éd. M. D. M. Méon, *Le Roman du Renart publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, 4 vols., Paris: Treuttel et Würtz, 1826 (t.1, p.393).
- (36) Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 vols., Bonn/Heidelberg/Leipzig-Berlin/Bâle, Klopp/Winter/Teubner/Zbinden, 1922-2002.
- (37) F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 10 vols., Nendeln: Kraus Reprint, 1969.

- (38) éd. Fukumoto / Harano / Suzuki, *Le Roman de Renart*, op. cit., t.2, p.529.
- (39) Tilander, Gunnar, *Lexique du Roman de Renart*, Paris: Champion, 1924, p.129.
- (40) Or escoutés des deux vassaus / Qui Subien sivent a force. / Si l'encauent tot une roche / Et le sivent de pren en pren. / Or escoutés de Subi[i]en / Com diables l'a secouru. 引用は、ed. F. P. Sweeter, *Blancandin et l'orgueilleuse d'amour. Roman d'aventures du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève et Paris: Droz et Minard, 1964, v.6362-6367 による。C 写本は、パリのフランス国立図書館の fonds français 375 写本で、図書館の写本カタログによると、1288 年の成立である。
- (41) Google books で de trace en trace をダブルコーテーションで囲んで検索すると、480 例がヒットする (2013 年 8 月 31 日参照)。
- (42) Ch. Ferlampin-Acher, «Guillaume de Palerne: une parodie?», op. cit.
- (43) Marie de France, «Bisclavret», in *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, Paris: Champion, 1966, v.145-148; *GuillPalMa*, 266, 5295, 5845, 6376sq, 7207sq, 7504sq, 7672sq.; Ch. Ferlampin-Acher, «Guillaume de Palerne: une parodie?», op. cit., p.64.
- (44) *GuillPalMa*, 3182, 3234, 4936; Ch. Ferlampin-Acher, «Guillaume de Palerne: une parodie?», op. cit., p.67sq.
- (45) *Ibid.*, p.68.
- (46) Voir J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris: Hatier, 1968, p.90sq. (ジャン・フラピエ『アーサー王物語とクレチャン・ド・トロワ』松村剛訳、朝日出版社、1988, p.72): 伊藤進『森と悪魔 中世・ルネサンスの闇の系譜学』岩波書店, 2002, pp.291-303 「聖人と白い鹿」。
- (47) Ch. Ferlampin-Acher, «Guillaume de Palerne: une parodie?», op. cit., pp.68sg.
- (48) Ch. Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris: Champion, 2003, p.22sq.
- (49) Ch. Ferlampin-Acher, «Guillaume de Palerne: une parodie?», op. cit., p.70.
- (50) *Ibid.*, p.64.
- (51) J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille; Droz/Girard, 1955, pp.82-100 において、「laisse parallèle」または、「laisse similaire」として説明されている。
- (52) Voir Y. Takana, «La parodie des chansons de geste dans le *Roman de Renart*. L'imitation des "laisse" dans l'épisode de la plainte des coqs de la branche I», *Reinardus*, 14 (2001), pp.255-265.

- (53) éd. J.-J. Salverda de Grave, *Eneas*, roman du XII<sup>e</sup> siècle, Paris: Champion, 2 vols., 1925-1929, v.8083sqq.
- (54) Ch. Ferlampin-Acher, «Introduction», op. cit., pp.98-99/133.
- (55) Chrétien de Troyes, «Cligés», éd. Ch. Méla et O. Collet, in Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris: Librairie générale française, 1994, pp.285-494.
- (56) Ch. Ferlampin-Acher, «Introduction», op. cit., pp.55-65 («Romulus et Eustache») を参照。
- (57) éd. H. Petersen, *La vie de saint Eustache*, Paris: Champion, 1928.
- (58) 『バレルモのギヨーム』における夢の問題を別の角度から扱っているものとして、Alain Corbellari, «Onirisme et bestialité : Le roman de *Guillaume de Palerne*», *Neophilologus* 86 (2002), pp.353-362 がある。これによると、このテキストは、12世紀から13世紀はじめに書かれ「物語」(roman)としては、例外的に *songe* を *mensonge* としてではなく、真実を告げるものとして扱っている ( *songe prémonitoire* は、武勲詩作品におけるものということ)。フェルランパン=アシェは、この作品の成立は13世紀後半に下りえる、という仮説の傍証として、薔薇物語前篇のプロローグとの関係について述べている (p.101)。
- (59) Ch. Ferlampin-Acher, «Introduction», op. cit., p.66.
- (60) Cf. éd. Eadem, *Guillaume de Palerne. Texte présenté et traduit par Christine Ferlampin-Acher*, Classique Garnier, p.127. この箇所注をつけて、農民の名前の列挙には、アーサー王物語での結婚式などの場面での列挙が下敷きにあるとしている。
- (61) éd. Cl. Régnier, *Aliscans*, Paris: Champion, 1990, 2 vols., v.1793.