

ラ・フォンテーヌ『寓話』における アレゴリーの詩学

アラン・ジェヌティオ
真 下 弘 子 訳

ラ・フォンテーヌから多くを引き継いだ「新派」ウダール・ド・ラ・モットは、1719年に自身が刊行した『新・寓話』の序文で、寓話ジャンルについて次のようなきわめて「幾何学的」な定義を行う：

寓話とはアレゴリーすなわち寓意の下に偽装されたある行為の教訓である。それは小さな叙事詩であり、叙事詩ほどの壮大な広がりをもたないにせよ、登場人物についてはより自由な選択があり、作者の意図に合わせて行動させ語らせた物や人を、自然の中から好きなように選ぶことができる。必要ならその行為者を創り出すことだってできる。つまり、寓話が想像しうるすべてのものを擬人化することができるということだ¹。

ここで直ちに、アレゴリーは、筋立てと登場人物という二つの側面をもった構造的な概念として現れてくる。厳格に教育的な目的をもった話の筋立てと、行為主体や動作主、さらには抽象的なものの擬人化へと形をかえた登場人物、という二項である。アレゴリーのこうした無味乾燥な定義は、18世紀の初めに

¹ Houdar de La Motte, *Discours sur la fable*, dans La Fontaine, *Œuvres complètes*, I [OC, I], éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, 1991, Bibliothèque de la Pléiade, p. 935. [訳注：以下、翻訳の存在しない著作は言語のまま記載する。また、すでに多くの原注が付されているため、煩瑣を避けるべく訳注は必要な場合のみ原注末尾に置き、それ以外は本文に[]を用いて挿入し補足する。ラ・フォンテーヌ『寓話』の作品の邦訳は今野一雄訳、『ラ・フォンテーヌ寓話』(上)(下)、岩波文庫、1972年を使用するが、未訳の場合は拙訳による。]

は、人文主義的なアレゴリー解釈法の終焉と、神話の合理化²という時代の要請によって、詩や絵画から対話を、より厳密に言えば「エンブレム」[観念または特定の人や物を表すのに使われる図案]の伝統を排除してしまう。画家ショヴォーが挿絵を付けたラ・フォンテーヌ『寓話』の創作は、この伝統³のなかに深く根を下ろしている。アレゴリーを礎石とする談話の比喩表現が介在することで、それ以後、言葉のイメージ化である「しゃべる絵画」が、実際に描かれた画像に完全に取って代わることができるかのように事態は推移する。ラ・フォンテーヌが「序文」の中で、寓話を肉体と魂をもった「エンブレム」のように定義しながらも、意図的にそこからイメージを排除して、話と教訓というテキストの二要素のみに注意を集中させようとするのは示唆的である：

寓話はふたつの部分から成り立つ。一つを肉体と呼び、もう一つを魂と呼ぶことができよう。肉体は話であり、魂は教訓である。(「序文⁴」)

コントー飾りがついて陽気になった短い話一が、描かれた挿絵の代わりに果たすようになったからには、テキストの内部でイメージ化の機能を受け継ぎ、何かを見せようとする、言葉によるアニメーションともいえる談話の比喩表現としての、アレゴリーの内在化について研究することは重要である。ラ・フォンテーヌはこうして、詩を絵画に対立させる「絵画・彫刻優劣比較論争」や、『ヴォーの夢』第二断章におけるカリオペーの勝利を祝福しながら、詩の完全なる勝利を確信する。というのも、詩は絵画と同様に、見えるものを表現するばかりでなく、登場人物に言葉を与えることで魂を顕現させ、隠れている情念を見せてくれるものなのであるから。

わたしはすべてのものに言葉をしゃべらせた。それにはさらなる利点がある。絵画の力がおよぶのは結局のところ肉体に対してのみ。

² Julie Boch, *Les dieux désenchantés*, Champion, 2002 参照のこと。

³ Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique*, Champion, 1996 参照のこと。

⁴ *Préface*, OC, I, p. 9. 以後『寓話』の引用はこの版に拠る。

魂を揺り動かす発条の力を示し、魂を見えるようにするのはわたしの仕事。
感じ取れないものを感覚に伝えることができるのはこのわたしだけ […]」⁵。

そういうわけで私は、ジョルジュ・クートンをはじめとする多くの学者がラ・フォンテーヌの創作に大きな影響力をもつと分析したエンブレムの豊かな伝統のことは脇に置いて⁶、テキストと版画の関係とは別個に、談話と思考の比喩表現としての文章のアレゴリー（寓意）について検討しようと思う。なぜなら、『寓話』においては、エンブレムとは逆に、版画は詩と不可分なものではなく、二次的な、挿絵的なものであるからである。言葉によるアレゴリーの使用を正確に語るために、クインティリアヌスが「メタファー（隠喩）の終わりなき継続」と名づけた⁷、このアレゴリーの比喩形象化と象徴化について、その様々な様態をこれから描写してみようと思う。最もシンプルな「擬人化」から、最も複雑な様態、つまり聖書註解を手本とする物語のアレゴリー解釈へと進んでいこう。後者はフェルチエールの辞書がアレゴリーに与えた定義である：「旧約聖書は新約聖書におけるイエスの秘儀の永遠のアレゴリーである」⁸。

⁵ *Le Songe de Vaux*, II, *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Gallimard, 1958, Bibliothèque de la Pléiade, p. 94.

⁶ Georges Couton, *Poétique de La Fontaine*, PUF, 1957 et *Écritures codées: essais sur l'allégorie au XVIIe siècle*, Aux Amateurs de livres, 1990; Anne-Elisabeth Spica, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques*, n° 91, septembre 1996, p. 113-124; Boris Donné, « La Fontaine et les cultures de l'image au XVIIe siècle », *Le Fablier*, n° 9, 1997, p. 43-55; voir le point récent fait sur le sujet par Laurence Grove, « La Fontaine et les emblèmes », dans *Le Fablier*, n° 16, 2005, p. 27-38, qui recense en annexe les fables de source emblématique chez La Fontaine.

⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 44. (クインティリアヌス、『弁論家の教育』(3)、森谷宇一他訳、京都大学学術出版会、2013年)

⁸ Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, reprint Le Robert, 1978, article « Allégorie » : « Figure de Rethorique, qui est une metaphore continuée, quand on se sert d'un discours qui est propre à une chose pour en faire entendre une autre. Le Vieux Testament est une perpetuelle Allegorie des mysteres contenus dans le Nouveau ».

比喩表現としてのアレゴリー

高尚な文体の装飾

ギリシャの修辞家デメトリオスによって最初に理論化されたアレゴリーは、メタファーとともに、話題を隠して談話を高貴なものにする格調高さや荘重さのためのファクターとして現れることで、畏怖の念を助長する効果をもつ。アレゴリーはその不明瞭さによって、人に圧倒的な印象を与える宗教的な神秘とどこかでつながっている。このファクターを偽ロンギノス[3世紀アテナイの弁論家。『崇高について』と題する高名な文学論は誤ってロンギノスの作として伝えられている]は後に「崇高さ」と名づける。

そういうわけで、宗教的秘儀は言語のようにアレゴリーを使う。闇や夜の中にいるかのように、人は驚き打ち震える。何よりも、アレゴリーは夜と闇に似ている⁹。

アレゴリーは、悲愴的なもののファクターとして、悲劇や叙事詩のような偉大なジャンルに用いられる。ボワローはその『詩法』の中で、神話的擬人化を叙事詩の荘重さを作り上げる重要な要素であると説く：

それぞれの美德は神様になる。
 ミネルヴァは慎重さ、ヴィーナスは美。
 雷はもはや蒸気によって生じるものではない、
 地上を恐怖に陥れるために武装したジュピターの仕業。
 航海士たちの目に映し出される恐怖の嵐は
 波を飲み込む怒りのネプチューン。
 こだまはもはや大気の中に響き渡る音ではない、
 ナルシスを悼んで泣くニンフたちの声。

⁹ Démétrios, *Du style*, éd. Pierre Chiron, Les Belles-Lettres, 1993, Collection des Universités de France, p. 101. 10. (デメトリオス、『文体論』in『修辞学論集』、木曾明子他訳、京都大学学術出版会、2004年)

こんな風に、高貴な虚構の群れの中に
詩人が千の物語を作って楽しんでいる。

すべてのものを飾り、高め、美しく、偉大にする¹⁰。(『詩法』第3章)

しかし、神話の比喩表現の助けを求めながらも、ボワローはそれらを換称として用いるだけで、詩人がこの手法を使って高貴なものに変えようとする現実を、単に回りくどいやり方で飾ろうとしているにすぎない。同様にラ・フォンテーヌも、彼の余興的な詩学の魅力である通俗的文体で、英雄喜劇詩[低俗なものを高貴な文体で語る詩]の視野のなかで物語を格上げさせようとする。巻2の3『サルをまえにして争うオオカミとキツネ』における「法」の女神テミス、あるいは巻5の16『ヘビとヤスリ』の「時」の場合がそうである。「時」の齒の隠喩は、オウィディウスの「時間はすべてを飲み込む」*«tempus edax rerum»* のことわざを喚起する。『寓話選』第一集の最後を飾る巻6の21『若い未亡人』は、コレット・ナティヴェルが指摘するように¹¹、「時の翼に乗って悲しみは飛び去る」というアレゴリーを付した高尚な文体を用いて、女嫌いの男の俗話を高貴なものに変えてしまう。このイメージは巻11の2『ジュピテルの子を教育したがる神々』でも再度使用される：

時の軽い翼は、ああ、いつもあまりにも早く
それぞれの季節をつれてくるのに。 (9-10行)

これは有名な「おお、時よ、おまえの飛翔をやめよ」という、ラマルチーヌがアントワーヌ＝レオナル・トマから借用した一節を予告するものである：

おお時よ！お前の飛翔をやめよ、そして君たち、好運の時間よ！
君たちの流れを停止せよ。

¹⁰ Boileau, *L'Art poétique*, III, v. 165-176, éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, 1985, Poésie/Gallimard. (ボワロー、『詩法』、守屋駿二訳、人文書院、2006年)

¹¹ Colette Nativel, « Quand l'écorce révèle le noyau. Les peintres et l'allégorie à la Renaissance », *Le Noyau et l'écorce*, Somogy, 2009, p. 18.

我等の生涯の最も素晴らしい日々の
足早な歓喜を味わわせておくれ！

同様に、巻4の2『羊飼と海』における海の神アンフィトリテーは、「海」を表す別の呼び名として登場するし、また巻12の3『金をためこむ男とサル』では古代叙事詩の高尚さが小話を飾り立てる：

その守銭奴は、海の女神が泥棒たちに
どこからも近づくことを禁じていた場所に住んでいた。(6-7行)

高貴で詩的な文体の標識であるこれらの換称が受け入れられると、平凡な現実が英雄喜劇的な世界へと格上げされる：巻8の11『ふたりの友』では「夢」の神モルベウスが「眠り」の別称となり、巻4の21『主人の目』では「ケレースの仕事」という回りくどい表現が「畑仕事」を意味し、巻8の19『学問の利益』では軍神マルスが「戦争」を表す。同様に、個人の職業選択の自由を勧める巻3の1『粉ひきとその息子とロバ』では、「ところで、あなたも、いくさに出ようと、恋をしようと、国王に仕えようと」—ここでは「いくさ」の言い換えである軍神マルスが軍隊でのキャリアを、大文字で記された「愛」=アムールが普通名詞と神話の登場人物との中間点を、「プリンス」が宮廷の士官のキャリアを指し示している。

しかし、時には、使い古されたこれらの名前がもう一度活力を得て、異教の神々の原初的な神秘性を取り戻すことがある。オウィディウスの『変身物語』中の挿話に基づく神話的小話、巻12の25『フィレモンとボシス』の場合がそうであり、ここでは詩人は金と偉大さを各々二人の神々に託して、デュ・ベレーになら¹²、人に襲いかかる激しい不安を表わす隠喩としている：

金も偉大さも私たちを幸せにはしてくれない。
この二人の神々はわたしたちの願いに

¹² Du Bellay, *Les Regrets*, 130, v. 10-11.

あてにならない財産と、心の落ち着かぬ喜びしか与えてくれない。
 恐ろしい不安から逃れる永遠の避難所。
 山頂に縛られたイーアペトスの息子の
 肝臓をついばむ秃鷹の責め苦。 (1-6行)

ここでは神々をもてなす老夫婦は「結婚」と「愛」の神によって守られているが、それに加えて、『寓話』が捧げられているヴァンドーム公爵への献辞が、詩篇『アドニス』の英雄牧歌を思わせる社交界風の賛辞詩の文体によって、この小話全体を高貴なものに仕立て上げる：

ヴァンドーム公爵様、私が期待しております賛辞にご同意ください。
 「嫉妬」と「時」に私が打ち勝ちますように。 (169-170行)

巻4の2『羊飼と海』では、「海」と「野心」は新たなセイレーン[その歌の美しさで船乗りを誘惑して難破させたという、ギリシャ神話の半鳥半女の生物]のように、人を騙し惑わせる誘惑の擬人化となる：

海と野心がささやきかけることばには、
 わたしたちは耳をふさがなければならない、ということ。
 ひとりがそれで喜んで、一万の人が嘆くだろう
 海はすばらしいものを約束するが、
 それをあてにすると、あらしと賊が訪れる。 (27-31行)

同様に、巻4の12『動物たちからアレクサンドロス王に送られた貢物』では、「噂」の女神ルノメがウエルギリウスの『アエネーイス物語』から借用した「百の口もてる女神」となって現れ、巻6の18『ぬかるみにはまった荷馬車』では、「運命」がその皮肉のベールの陰にカンペル・コランタンの僻地へ敵を追放した王の権力を潜ませ、さらに巻6の20では「不和」の女神がそのまま寓話のタイトルとなって登場する。すでに1656年に詩人のシャプランは、「恐怖」を自作の叙事詩『聖処女』の中に擬人化して挿入したことを、装飾という名目のもとに

正当化している：「あまり陽気でない部分を飾るために、アレゴリー的な比喻表現として用いた」¹³。アレゴリーは従って、崇高な文体には欠かせない装飾として文の調子を格上げし、語りを飾り立てて愉しい気分させるものである。それは、巻2の1『好みのうるさい人たちへ』における冒頭のつかみ（「好意の獲得」*«capitatio benevolentiae»*）が謙虚を装いながらも自慢しているように、語りに「輝きをあたえる」ことができるのだ：

とはいえ、そのつくりばなしのすべてを飾りうるほどに
 わたしは詩才に恵まれているとは思わない。
 ひとはその創作に輝きをあたえることができる。
 ひとはできる、わたしは試みる。もっと巧みな人がちゃんとやればよい。
 それにしても、わたしはこれまで、新しいことばで、
 オオカミに語らせ、小ヒツジに答えさせ、
 さらにすすんで、樹木や植物さえ、
 わたしの書物では口をきく生きものになった。
 これを魔法と思わない人はあるまい。 (5-13行)

アレゴリーの活人法

しかし、ラ・フォンテーヌはそこに止まってはいない。アレゴリーを実際に動かしながら、さらに遠くへ行こうとするのだ。擬人法の助けをかりて、彼は、人格化された抽象的な話題を寓話の中で成長する本物の人物へと変えていく：「百の様々な情景をふくみ、世界を舞台とする、内容豊かな一篇の喜劇にする。人間、神々、動物の、すべてがそこでなにかの役を演じる。ジュピテルもほかの者と同じように。かれのことばを美女たちへ伝える神を登場させよう」（巻5の1『木こりとメルキュール』）¹⁴。『寓話』の重要な課題は、魅惑的でお

¹³ Jean Chapelain, « Réponse du sieur de la Montagne », *Opusculs critiques*, éd. A.C.Hunter révisée par A. Duprat, Droz, 2007, p. 385. Voir Bernard Beugnot, « Pour une poétique de l'allégorie », *La Mémoire du texte*, Champion, 1994, p. 171-186, cf. p. 174.

¹⁴ « Le Bûcheron et Mercure », V, 1, v. 27-30.

とき話のような宇宙を、「けものたちが話をするのできたころ」(巻4の1『恋するライオン』)¹⁵、「処女地がたくさんある創作の国土」(巻3の1『粉ひきとその息子とロバ』)に、アレゴリーがまさにそこに存する「虚構と創作の世界」として一文芸家ペリソンが1657年、大蔵卿フーケに宛てた対話の中で記したように¹⁶作り上げることにある。狭い意味ではアレゴリーは抽象概念の擬人化であるが、フルチエールの辞書が示すように、これらの抽象概念は、古代の神々の人文主義的な生き残りを意味してもいる：

詩人はすべての情念を擬人化し、異教の人々が崇拝した神々へと神格化した。たとえば説得の女神、眠りの神、復讐、狂気、怠惰、嫉妬、不和、栄光、幸運、勝利など¹⁷。

単なる別称としてではなく、登場人物はここでは、擬人法によって真に生き生きと活動する。『寓話』に再登場する「幸運」の女神はその最適な例である。巻7の11『幸運の女神を追いかける男と寝床で待っている男』では、男はこの気まぐれな女神を探して、宮廷へ、さらにはインドのスラトの商人が経営する店の勘定場へと船出をする。しかし、結果は失望と決まっている、なぜなら海を旅し世界の果て(日本)まで出かけて帰ってくると、

ぐっすり眠りこんでいる友達の家の戸口に
その女神が腰を下ろしているのをみつける (86-87行)

これは「果報は寝て待て」のことわざの現実化であり、ルクレチウスの寓意「海が荒れるとき丘にいてみているのは甘美なものだ」[= 「他人の不幸は蜜の味」]«*Suave mari magno*»を確認しただけにすぎない。人間が活動的な神々に囲まれている叙事詩の宇宙のなかで、巻7の13『運命に対する人間の忘恩と不

¹⁵ « *Le Lion amoureux* », IV, 1, v. 18.

¹⁶ Alain Viala, *L'Esthétique galante*, Toulouse, SLC, 1989, p. 90-91; OC, I, p. 1096, note 4. 参照のこと。

¹⁷ Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « *Personnifier* ».

正』は、海の旅における様々な運だめしを擬人法による高尚な文体で描写する：

かれの仲間のすべてにたいして、宿命の女神と海神は
その権利をひっこめた。一方、幸運の女神は
そのひいきする商人を良好な港へみちびくように気をくばった。(5-7行)

しかし、巻5の11『運命の女神と少年』では、「運命」の女神は本物の人物となって言葉を操り、少年が井戸に落ちないように、レニエの『諷刺詩』第14章を思わせるような¹⁸、親切な忠告をする。巻6の11『ロバとその主人』にも同様の活人法があり、そこでは運命は単なる脇役の登場人物から、言葉を得て舞台の前景に躍り出る。そして「死」は、巻1の15『死と不仕合わせな人』ではおしゃべりをしないが、次の『死と木こり』では間接的に話をし、巻8の1『死神と死にかかっている人』では老人に対して長い演説で答える。これはルクレチウスの「自然」の擬人法に似たものである¹⁹。こうして擬人法は、クインティリアヌスが描いた抽象概念の擬人化に結びついて、16世紀から始まる近代的なアレゴリーを定義できるようになる²⁰。

ガリア風小話である巻6の20『不和の女神』では、神様は天から追い立てて食らう。これもレニエの記憶に基づく中世型のアレゴリーの系統に属するものである²¹。

みんなは腕をひらいてこの女神を迎え入れた。
女神と、兄の「ああでもない、こうでもない」と、
父の「おまえのだ、おれのだ」と、三人一緒に。(5-7行)

¹⁸ M. Régnier, *Œuvres complètes*, éd. G. Raibaud, STFM, 1982, *Satire* XIV, v. 85-91.

¹⁹ *De natura rerum*, III, v. 944-975

²⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2, 31-36. Voir Jean-François Thomas, « Le mot latin *allegoria* », dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Champion, 2004, p. 91.

²¹ *Op. cit.*, *Satire* VI, v. 103-115.

「噂」の女神ルノメは「不和」の女神に国土を荒らされないように、「不和」の女神の居場所を一つに固定し、「結婚」の女神の宿屋を彼女の宿舎としてあてがったという、高貴な題材を滑稽な文体で語る「ビュルレスク」の手法で神々が扱われる。同様に巻3の8『痛風とクモ』は、帝政ローマ期のルキアノスの風刺詩『痛風の悲劇あるいは足の軽い男』の人文主義的伝統に属するものである。擬人化された抽象概念を人物に変える活人法は、それがもたらす高尚な言葉使いからの隔たりによって、単純な文体のなかに滑稽叙事詩あるいは英雄喜劇的な効果を導入することを可能にする。たとえば巻5の6『年とった女とふたりの召使』という家庭的な小話では、ラ・フォンテーヌは二つの言葉使い—写実と神話—の間のずれによって遊ぶ。彼は、『糸つむぎの三姉妹』で人間の宿命を司る三女神のバルクを登場させた後で、滑稽叙事詩風に、ソレルの『フランシオン』やスカロンの『滑稽物語』の冒頭を模倣して日の出を喚起する：

海の女神が金髪の日の神を追い立てるとすぐに
糸ぐるまは動きはじめ、つむはひかれた。
そら、ほら、仕事、仕事。
休むひまも、くつろぐときもない。
つまり、曙の女神がふたたびその車に乗ると、
いやらしいオンドリがきまった時刻に歌をうたうと、（6-11行）

しかし、迂言法の装飾的な力を十分に意識しているラ・フォンテーヌは、物事を別物にしてしまうほどに美しく飾り立てることについては皮肉も言っている。『寓話選』には入らなかった『太陽とカエルたち²²』では、ボワローに同調して「猫は猫と呼ぶ」ことの方を好むのだ：

泥から生まれた娘たちは星辰の王者の
援助と保護をうけていた。
戦争も貧困も、それに類したほかの災害も

²² OC, I, p. 541.

その国民に近づくことはできなかった。
 その国はいたるところでその勢力を誇っていた。
 沼の女王たち、つまりカエルたちは
 (ものごとを晴れがましい名で
 呼んだところでなんの損にもなるまい)、
 その恩人にたいして陰謀をくだてるようなことをして、
 がまんのならない奴らになった。 (1-8行)

こうして彼は、太陽やカエルをその名で呼ぶことで、ルイ14世によるオランダ戦争という誰にもわかるようなアレゴリーを生み出す。アレゴリーはこの状況詩の中で、オランダ人を沼の住人にたとえることで、装飾的な比喩表現から、詩全体を組織する詩作の様態へと位置づけを変えていく。

譬えの構造

一義的なアレゴリー

というのも、アレゴリーは神話の擬人化のための比喩表現に止まるものではなく、その装飾性は、ラ・フォンテーヌ自身のものである社交界の詩学に従いながら、寓話を陽気にしたり多様化したりする、文体上の対比の遊戯を可能にするものだからである²³。修辞学でいう「構想」*«inventio»*の主要な構成要素として、アレゴリーは、寓話が本来そうであるところの教育的ジャンルに内在している。それは単なる比喩表現を超えて、より根本的に寓話の構造そのものの中に書き込まれている。寓話とは、教育的な視野のなかで文章によるエンブレムのように機能する、教訓付きの談話であり、この教育という視点は常に再確認され、『寓話選』第一集の「王太子殿下へ」の韻文の献辞「わたしは人間を教育するために動物を使います」から、巻6の1『羊飼とライオン』のプロローグ「お話はそれと一緒に教訓を呑み込ませる」を経て、巻12の「ブルゴーニュ公殿下へ」と題された散文の献辞「わたしの書物では動物たちが人間たちの教

²³ Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, Klincksieck, 2e éd. 1992; Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, Champion, 1997. 参照のこと。

師になっています」にまで至る²⁴。話を解明する教訓へと方向づけられた、謎解きの鍵をもった談話としての寓話というジャンル²⁵は、こうして、「訓話」*«exemplum»*と譬え話に固く結びついている²⁶。寓話を暗号化されたジャンルに結びつけることを「序文」が宣言しているように、ここには、プラトンの神話や福音書の譬え話のように、真理のベールを剥ぐという作業がある：

わたしたちにとってもっとも神聖なことを異教の心の迷いにまじえて語ることが許されるならば、「真理」は譬えによって人間に語りかけたことをわたしたちは知っている。しかし、譬えとは寓話とは別のものであろうか。つまり、架空の例で、いっそうありふれた、親しみやすいものであるがゆえに、いっそう容易に、効果的に人の心にはいりこむものではないか²⁷。（「序文」）

アリストテレスの『弁論術』はすでに、ソクラテス流の譬え話を寓話に関連づけて二つの話を引用しているが²⁸、それをラ・フォンテーヌは巻4の13『シカに復讐しようとしたウマ』と巻12の13『キツネとハエとハリネズミ』で再び取り上げている。これらの教育的ジャンルは、字義通りの不明瞭な意味から始めて、次に応用問題でもあるような説明を加えて比喩的な意味を明らかにしていくというもので、エンブレムと同じやり方で、つまり魂（教訓）が肉体（話）を生かすという仕方で機能する。これはイエズス会のメネストリエ神父が1684年の『エンブレムの芸術』第2版で喚起していることで、彼はこのアレゴリーの二つのジャンルを結びつける構造的な関係を強調しながら、ラ・フォンテーヌの寓話についての考察をまとめているが、その論述を支える実証例として、

²⁴ 前から順に *OC*, I, p. 29, v. 6; p. 449; p. 209, VI, 1, v. 4.

²⁵ Voir le dictionnaire de Furetière, art. « Fable » : « Fiction d'un entretien de deux ou de plusieurs animaux, ou de choses inanimées, d'où on tire quelque moralité ou plaisanterie. Il y a de belles moralitez dans les *Fables* d'Ésope, de Phedre, &c. »

²⁶ Armand Strubel, « Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen âge », dans *Le Moyen Âge*, XCIV, 1989, p. 341-361 et *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Champion, 2002, p. 162-165. 参照のこと。

²⁷ *Préface* des *Fables*, *OC*, I, p. 7.

²⁸ Aristote, *Rhétorique*, II, 20, 5-6. (アリストテレス、『弁論術』、戸塚七郎訳、岩波書店、1992年)

巻1の4『二匹のラバ』と巻2の13『井戸に落ちた占星術師』を引用している²⁹。

同様に私たちは、殊更に一義的な意味を提案するいくつかの寓話のアレゴリー的機能を探求することができるだろう。多くの場合、それらは社交界の遊戯や1640-50年代の寓意地図を受け継ぐみやびで洗練された「ギャラン」な枠の中に見出される³⁰。こうして巻12の14『愛の神と狂気の女神』の中に高雅なアレゴリーがあるが、ここではエラスムスの痴愚神風の登場人物「狂気」が喧嘩の末に「愛」の神を盲目にしてしまうというエピソードが語られる。同じ題材を扱ったルイーズ・ラベの『狂気の女神と愛の神の論争』では、散文で長い裁判の様子が語られ、最終法廷の決定で「狂気」の女神に「愛」の神の道案内をさせるという罰が下ることになるが、ラ・フォンテーヌの寓話ではそれらは簡潔でみやびな詩にまとめられ、愛と酒を愛した古代ギリシャの詩人アナクレオンによるアッティカ語法的洗練の手本となっている。あらゆる牧歌詩を特徴づける、翼をはやし丸々と太った裸の子供が弓矢入れを担ぐ像「プット」から、詩人ジャン・フランソワ・サラザンの対話「もし若い男が恋をしなければならぬのなら」まで³¹、その表象には事欠かない。このみやびな寓話-風刺詩は、巻12の15『カラスとカモシカとカメとネズミ』の直前に位置している。15では人生の楽しみと「人に好かれる術」の達人であるラ・サブリエール夫人への賛辞が送られるが、「イリス」の偽名の下に現れて女神に神格化される夫人をラ・フォンテーヌは祝福し、『アムールとプシュケー』のヴィーナスの神殿のように、彼女のためにアレゴリーの神殿を建てる。みやびな紳士たちに採用された人文主義的な文学形式であるアレゴリーは、『寓話選』の第一集からすでにこの

²⁹ Claude-François Ménéstrier, *L'Art des emblèmes*, Paris, R.-J.-B. La Caille, 1684, p. 2729. Voir G. Couton, *Écritures codées, op. cit.*, p. 131-137.

³⁰ Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, Champion, 2001. 参照のこと。

³¹ Sarasin, S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, *Œuvres*, II, éd. P. Festugière, Champion, 1926, p. 158: « On dit qu'il a un bandeau sur les yeux: que croyez-vous que signifie cet aveuglement, sinon que l'âme des amants est dans des ténèbres éternelles, et que la raison ne sait plus où donner de la tête, dès qu'elle prend la passion pour son guide? » (「彼は目隠しをしているという。この盲目は何を意味するとあなたは思われるか、恋する者の魂は永遠の暗闇の中にあり、理性が慚しか道案内を持たなくなった途端に、どこに障害物があるのかさえもはやわからない、ということ以外の何を?」)

文脈で展開していくが、それでも第二集ほどには社交界の色彩は濃くないと評されている。巻1の17『中年の男とふたりの花嫁候補』では、若さと老齢のアレゴリー、あるいは巻6の21『若い未亡人』では、一度は去った「優美」の神が未亡人の元に戻り、喪が明けた途端に彼女は次の結婚のことしか考えない、というみやびな恋愛のアレゴリーが展開される：

愛に仕える群れはみな
もとの古巣にもどってくる。遊びと笑いとダンスにも
ついに順番がやってくる。 (40-42行)

文芸家ヴォワチュールやルネサンスの冗談好きの小説作家たちの弟子であるラ・フォンテーヌ³²の、みやびで洗練された表象をもう一方で育ててきたガリア風コントの現実主義的な文脈は、家庭や家事を扱うジャンルにおけるいくつかの場面の話の種となる。これらの場面は絵画の場合のように³³、アレゴリー解釈のための言葉による基底材である。こうして巻7の8『乗合馬車とハエ』の現実的な絵画は、ハエと無駄に急ぐ人間たちとの間の類似を、教訓として明らかにすることでアレゴリー的になる。日常生活から借りたもう一つの笑劇である巻7の9『乳しぼりの女と牛乳壺』は、16世紀の詩人ボナヴェンチュール・デ・ペリエから採ったもので³⁴、説教家の「訓話」の伝統を再発見して、たわごとを言い、「夢想する」«bat la campagne» 想像力をアレゴリーにしてしまう。その次に来る巻7の10『司祭と死者』も同様に、セヴィニエ侯爵夫人の手紙にも記されている実話であるが、自分が担ぐ棺に押しつぶされて死んだ司祭のエピソードを嘘のように仕立てたものである。このような極端なケースが示すのは、話が現実的で真実らしくあればあるほど一最後の例は真実だが一、説教家の「訓話」風のアレゴリー解釈には打ってつけであり、最も平凡な日常の中に

³² A. Génétot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit. 参照のこと。

³³ C. Nativel, op. cit., p. 23-25.

³⁴ Bonaventure des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, éd. Krystyna Kasprzyk, STFM, 1980, nouvelle 12.

教訓の種が見つかるということだ。デ・ペリエを模倣した³⁵ もう一つの場面は、巻の8の2『靴直しと金融家』で、金銭に対する無欲がもたらす平安と、貪欲が引き起こす不安とを対比させる。巻6の1『恋するライオン』の枠組みを形成するのは同様の田舎のリアリズムであり、ここでは主役の動物は、詩が捧げられたセヴィニエ夫人と示し合わせて行動するが、それを暗示によって彩るみやびな恋愛のアレゴリーのなかで人間と動物が相互に関わり合う。そこから引き出される悲劇的な教訓は、ペトラルカの『勝利』の系譜の流れをくんだ、恋が引き起こす混乱についての考察につながる。英雄喜劇的な調子のなかで、動物と人間との間の明白な置き換えが見られるのは巻10の7『シャコとオンドリたち』で、無礼で無教養な男たちの世界で振り回される女性の姿が描かれる。

もう一つのタイプの『寓話』の明示的なアレゴリーは、ボワローによって同時代に実践された、メタ詩学の詩のジャンルにおける詩や詩人の表象に関わるものである。巻1の21『モンズズメバチとミツバチ』がその例で、詩的創作のアレゴリーであるミツバチと、剽窃ばかり行うモンズズメバチとが、最初の行に掲げられた「仕事で職人がわかる」という格言に従って対立する。この表象はローマの詩人ホラチウスに想を得た巻4の9『クジャクの羽根をつけたカケス』においても適用され、その趣旨は明確である：

これと同じような二本足のカケスがいくらもいる。
かれらはしばしばほかの者から取ったもので身を飾り、
ひょうせつ者と呼ばれている。 (10-12行)

巻5の16『へびとヤスリ』では、アレゴリーは批評家に差し向けられる：「最低の能なしたちよ。きみらは、なんの役にも立たないくせに、なににでもかみつこうとする」。さえずる小鳥たちは詩人の伝統的な比喩表現であるが、巻3の2『白鳥と料理人』では詩の言葉の力強さを表現し、巻9の18『トビとサヨナキドリ』では逆に、暴君に対するもろさや無力を表す³⁶。そして『寓話』

³⁵ *Ibid.*, nouvelle 19.

³⁶ A. Génétiot, « La Fontaine et la lyre d'Orphée », dans *Le Fablier*, n° 14, 2002, p. 29-40.

全体の冒頭にある『セミとアリ』は、一生貧乏暮らしを運命づけられたのんき者の象徴であるセミの、必ずしも肯定的とは言えない風刺的なアレゴリーのなかで、歌い手という表現に、サン・タマンによって揶揄された貧乏詩人の記憶を混ぜ合わせて、逆説的な詩人の比喩表現を差し出してみせる。この寓話は巻10の15『商人と貴族と羊飼と王子』にある、無為や暇に抗して汗水流して行う仕事の大切さへの賛辞に呼応している。詩人の古典的なアレゴリーと和解したラ・フォンテーヌは、こうして、詩のただ中で、詩作に関する人文主義的な内省の枠組のうちに自らを印づけるのである。

政治的な寓話

しかし、最も狭い意味におけるアレゴリー解釈があからさまに示されるのは、政治的なアレゴリーにおいてである。寓話はここで、国王への賛辞詩に固有の、忠告や叱責の機能を取り戻す。有名な寓話である巻3の2『手足と胃袋』がその例で、すでにローマの執政官メネニウス・アグリッパが平民に向けて用いた表現であるが³⁷、手足を平民に、胃袋を王にたとえる類比法を、歴史が更新されていくなかで系統的に敷衍したもので、ここでは、手足は「貴族として、なにもしないで暮らす」(第7行) ことを欲している。同様に、巻1の12『多くの頭をもつリュウと多くの尾をもつリュウ』は明確な意味をもち、それは最初の2行ですでに告知される。ゲルマン帝国の選帝侯たちとオスマン帝国との覇権主義的対立のアレゴリーである。後続の寓話巻1の13『賊とロバ』においても同種のアレゴリーの適用が明瞭に見とれる：

ロバ、これはときに、どこかの気の毒な地方、
賊はあれこれの国の主権者、
たとえば、トランスシルヴァニア、トルコ、ハンガリアの。(8-10行)

巻12の10『ザリガニとその娘』では、ラ・フォンテーヌはその教訓のなかで、

³⁷ Tite Live, *Histoire romaine*, II, 32. (ティトゥス・リウィウス、『ローマ建国史』上、鈴木一州訳、岩波書店、2007年)

アウグスブルク同盟 [1686年フランス王ルイ14世の侵略にそなえて、神聖ローマ皇帝レオポルト1世と帝国諸侯の一部との間に結成された同盟]と戦うルイ14世を称賛する政治的アレゴリーを使うことを提案する：

わたしの主題はささやかなこと、このつけたりは大げさだが。

わたしはこれのある征服者について語ることもできよう。

この人はたったひとりで多くの国の同盟をやっつけている。

巻7の3『世間から引退したネズミ』は、アルスナル図書館所蔵のトララージュ選集の写本には『アレゴリー』という副題が明記されているが³⁸、役に立たない坊さんへの伝統的な揶揄のほかに、オランダ戦争の際、資金補助の寄付に応じなかった修道会所属の聖職者たちへの暗示を伴う明確な政治的謎かけテキストともなっている。もう一つの風刺付き寓話は、政治と社交界の噂話の中間に位置する巻7の4『サギー娘』で、動物寓話を「すこしばかり高慢すぎるあの娘」(第35行)がいる人間世界に当てはめることを提案する。これは「ラ・グランド・マドモワゼル」の呼び名で知られたルイ14世のいとこであるモンパンシエ夫人の不運な生涯 — 様々な縁談が持ち込まれたが40歳近くでローザン公アントワーヌ・ド・コーモンと結婚することになった— を喚起する謎かけ風刺テキストだが、みやびな迂言法の下にもアレゴリーは健在で、先の『若い未亡人』の進化とは逆に、美の神の魅力の衰退を示している：

やがて悲しみが湧いてくる。娘は日ごとに少しずつ

笑いが、戯れが、ついで愛が、消えていくのを感じる。(63-64行)

さらに、たとえ寓意解釈法が最初から閉じたものであっても、ラ・フォンテーヌの場合、単に一般的な教訓としてしか解釈できない寓話を、きわめて限定された政治的意味に還元してしまうこともよくある。巻1の3『ウシと同じくらい大きくなりたいと思ったカエル』は、虚栄心の普遍的なエンブレムとして成

³⁸ OC, I, p. 1171. 参照のこと。

り立ったかもしれない話を、彼の教訓によって、厳密に社会・政治的なアレゴリーへと縮減する：

ブルジョワはみんな大貴族のような邸宅を建てたがっている。
 小さな国の王さまもみんな大使をもっている。
 侯爵はみんなお小姓をもちたがっている。 (12-14行)

巻9の17『サルとネコ』では、教訓は王さまと王子たちの類似を示し、本来一般向けに適用できるはずの寓話を政治的な領域に限定しているが、また一方で、巻12の13『キツネとハエとハリネズミ』は、宮廷人や役人たちの汚職を明示する譬え話となっている。巻11の序章である『ライオン』の、ライオンの子には用心しろ、将来王ライオンになるのだから、という政治的教訓は、ヨーロッパ中にその軍事的栄光を拡大するルイ14世へのオマージュとして使われる。国王の正統なる後継者であるメヌ公に捧げられた次の寓話『メヌ公殿下のために』では、王太子教育の体系的なアレゴリーを構成することで、みやびで洗練された様式による王家への新たな賛辞を作り上げている：軍神マルスは戦争を、アポロンは音楽を、ヘラクレスは悪徳の克服を教えるが、「愛」アムールは「愛こそが偉大なる師」のことわざの通り、すべてを教える。こうして政治的な称賛に結びついて、みやびで洗練されたアレゴリーは、高尚な文体による比喩表現に固有の、お世辞やへつらい役の使命を再発見する。

教訓が一般的な処世訓から政治的解釈、さらにはタイムリーなニュースを読み解くカギとなるような一しかしこれはルイ14世への賛辞という意味に限られるが一、そうした例は数多くある。そして、『寓話選』第一集は、財務大臣コルベールを攻撃するための、フーケ事件[前財務総監フーケは、1661年に公金横領と国家反逆罪の罪で逮捕された]の暗号化であるという、ルネ・ジャザンスキーが提示した解釈³⁹は、大臣への批判が、フーケの虚栄心に対する戒めも王

³⁹ René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Nizet, 1966. Voir, à propos de la fable attribuée « Le Renard et l'Ecureuil », le commentaire de Boris Donné, « La Fontaine et l'invention des *Fables* », dans *Le Fablier*, n° 19, 2008, p. 71-83.

への称賛も、どちらも除外しないということになれば、微妙に違ったものになってくるだろう。賛辞あるいは非難のためというよりも、明確なアレゴリーにおける政治の優位性は、より一般的に、詩人と国王との間で交わされる、伝統的に諫言に固く結びついた対話によって、息子や孫を通してルイ14世に差し出される君主の鏡として、教育的道義的使命のうちに印づけられている⁴⁰。この君主の助言者役の機能は、賛辞と勧告の間で、動物寓話という罪のない体裁をとることによって受け入れられやすくなる。そのアレゴリー的な構造がショックを与えたり衝突したりすることなく、「受け入れられること」と「言わずに言うこと」という二つの平面で用心深い演説を行うのである⁴¹。物語を高貴で陽気なものにする修辞表現として存在することで、ラ・フォンテーヌの美学はイソップ寓話の学校教育的モデルから離れ、同時に、隠れた意味と皮肉的な真理の開示に働きかけることのできる暗号化された構築物として存在することで、アレゴリーは彼の『寓話』のあちこちを支配しているように思われる。

寓話の解釈学

動物たちの不安定性

ラ・フォンテーヌの寓話モデルは中世的な一義的アレゴリーのモデル—『ブシコマキア』[悪徳と美徳の戦いを描いた4世紀のプルデンティウスの叙事詩]から、動物が頻出する『狐物語』を通して『ばら物語』まで—からはほど遠いと同時に、絶対的な真理を語る譬え話でもない。たしかに主役はたいてい何度も登場する者たちであるが、その先頭には周期的に現れるオオカミ、キツネ、ライオンなど少数の英雄たちがいる。そして、ジャンルの要請に従って、彼ら

⁴⁰ Marc Fumaroli, « Les rites du seuil », dans l'introduction à son édition des *Fables*, La Pochothèque, 1995 et *Le Poète et le roi*, Éditions de Fallois, 1997. 参照のこと。国王賛美詩における勧告の機能については、François Rouget, « Entre l'éloge lyrique et la remontrance morale : le Panégyrique de la Renommée de Ronsard (1579) », dans *L'Éloge lyrique*, dir. A. Génétiot, Presses Universitaires de Nancy, 2008, p. 81-93. 参照のこと。

⁴¹ « Le Pâtre et le Lion » (VI, 1), v. 4 : « Le conte fait passer le précepte avec lui ». (巻6の1『羊飼とライオン』、第4行：「お話はそれと一緒に教訓を呑み込ませる。」) Jürgen Grimm, *Le Pouvoir des fables*, Paris-Seattle-Tübingen, 1994, Biblio 17, n° 85 et *Le Dire sans dire et le dit*, 1996, Biblio 17, n° 93. 参照のこと。

は悪徳やそうでなければ奇矯さ、少なくとも特徴あるキャラクターを体現する。
 卷9の1『誠意のない預かり人』のように：

けものたちは相競って、
 そこでさまざまな役を演じている。
 ある者は愚かで、ある者は賢いが、[…]
 わたしはまた舞台上に登場させる、ペテン師や悪者や
 暴君や恩知らず、
 多くのあさはかな動物、
 たくさんの間抜け者、へつらい者を。 (7-9、13-17行)

動物たちは模範的な使用に適する型としてよりは、彼らが演ずる役を通して、
 ある情念や独立したキャラクターの局所的で偶発的な具現化として描かれる。
 「序文」が示すように、人間はその構成要素のすべてを所有しているわけだ：

プロメテウスは人間をつくろうとしたとき、あらゆるけもの主なる性質と
 として、ひじょうにちがったそれらの部品からわたしたちの種を組みたてた。
 かれは「小世界」と呼ばれる作品をつくった。だからこれらの寓話はそこにわ
 たしたちのすべてが描かれている絵巻なのである⁴²。

アレゴリー解釈の組織性を完全に破綻させ、寓話を悪徳と美徳の戦い、プシ
 コマキアとして読むことを私たちから遠ざけているのは⁴³、選集全体に広がる

⁴² OC, I, p. 8-9. Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables, op. cit.*, chap. I, p. 55 sq. et IV, p. 194 sq. ; Boris Donné, « La Fontaine et les cultures de l'image au XVIII^e siècle », dans *Le Fablier*, n° 9, 1997, p. 43-55. 参照のこと。

⁴³ 卷5-1『木こりとメルキュール』は滑稽さによる側面からの接近法を喚起する。それはモリエールの場合のように、モラリストが真正面から悪を矯正するのとは全く逆に、悪癖を描いてそれを笑いものにするというやり方である。モラリストたちは説教家のように、行動を直すことを命令するだけなのだ：

« Je tâche d'y tourner le vice en ridicule, / Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule » (v. 15-16). (「ヘラクレスの腕をふるって悪をやっつけることはできないので、わたしはここで悪を笑いものにしようと努力している。」(15-16行))

動物の不安定性である。そこでは、キャラクターの曖昧さが似たものの繰り返しを禁じている。登場人物たちは現れる度にいつも同じキャラクターを表すわけではなく⁴⁴、複雑な同一人物の様々な面や状況に応じて変わるキャラクターの異なった潜在性を探索させてくれるし、また、種を表す総称的な名前で大文字で書かれて—まず人間は大文字のHで記される—登場しても、同一の個人ではなく同じ種の別の代表者であったりする。こうした不安定さや変化が物語の楽しみをつくりだしている。こうして、状況に応じて、ライオンは、巻1の6『ライオンと共同で事業をした牝ウシと牝ヤギと牝ヒツジ』、巻4の12『動物たちからアレクサンドロスに送られた貢物』、巻7の1『ベストにかかった動物たち』、巻の7の6『ライオンの宮廷』では、いずれも恐ろしい暴君であるが、巻2の9『ライオンとブヨ』ではブヨに対して極度に弱い存在であり、巻2の11『ライオンとネズミ』ではネズミに命を助けられ、巻3の12『年をとったライオン』ではひとたび老いればロバに襲撃され、巻4の1『恋するライオン』では、恋によって性格が変わり、「数頭のイヌを放つと、たいして抵抗もできなかった」。

きつねは、中世のトリックスターの原型として、巻1の2からすぐにカラスをだましにかかるが、巻2の15『オンドリとキツネ』ではオンドリにだまされ、巻1の18『キツネとコウノトリ』ではコウノトリからも欺かれる。巻11の3『農夫とイヌとキツネ』ではオオカミの真似をして鶏小屋の侵略者になるなど性格を変えることもある。巻11の1『ライオン』では、宮廷寓話ではいつも君主のへつらい者であるキツネが、ヒョウ王の賢く用心深いご意見番に変身する。ウサギは、巻2の14『ウサギとカエル』では心配性で臆病者、巻5の4『ウサギの耳』では慎重さのアレゴリーだが、転じて、「急がば回れ」のことわざを拡大した巻6の10『ウサギとカメ』では、おごりからくる軽率さによって、軽はずみのイメージを繰り返し広げる。しかしここで勝ったカメの方は、今度は多分同じ種の別のものだろうが、巻10の2『カメと二羽のカモ』では、不用意にも、カモに支えられた棒をくわえて飛行中に口を開けてしまい、棒を放して墜落、惨死

⁴⁴ Roger Zuber, « Les animaux orateurs : quelques remarques sur la parole des *Fables* », dans *Littératures classiques*, supplément janvier 1992, p. 49-60. 参照のこと。

するという憂き目にあう。この寓話の教訓はアレゴリーの言い回しを採り入れ、悪徳の普通名詞をずらっと並べて、これを抽象概念の擬人化にしてしまう：

軽率、おしゃべり、それに、愚かな虚栄心、
それに、つまらぬ好奇心、
これらはみんな近い身よりのもので、
いずれも同じ血統から生まれるもの。（33-36行）

こうして、寓話から寓話へと現れる登場人物の総称を突き合わせてみると、彼らのキャラクターを変化させる多様な状況設定があることに気づくが、それは慣習的な型の内部に遊戯の可能性を招き入れることでもある。

さらに、物語を盛り上げる会話を挿入することで、ラ・フォンテーヌ『寓話』を演劇に近づけるような、複雑なキャラクターをもった行動する人物へと当事者たちを変えていく。1746年にバトー神父は『寓話』の劇作術的定義を提示しながらそれを行うことになるだろう：

寓話は他の詩と同様に行為の筋立てをもたねばならない。筋はひとつで面白いものでなくてはならない。端緒があり、中間部があり、終わり、つまりプロローグ、やま場、結末がある。場面の展開される場所、少なくとも二人の役者、あるいは二人目に代わる何かが必要である。これらの役者は確固たる一貫した性格をもち、会話と素行がそれを示す。これらすべては人間の物真似として行われ、動物は模倣家となって、性格の何らかの類似に従って役を演じる⁴⁵。

こうした演劇化は、それぞれの寓話の文脈を変化させる状況設定を導き出し、選集全体の規模で、個別の寓話の中に表明される動物のアレゴリー解釈の一義性を崩していく。体系的な硬直したアレゴリーから遠いところで、その選集の効果は柔軟な変化と遊戯の要素を導入し、不規則さをその魅力とする社交界の

⁴⁵ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, III, chap. 12, éd. Jean-Rémy Mantion, Klincksieck, 1989, p. 219-220.

詩学に合流するのである。このことは1666年の『コント第二部』の「序文」が強く主張している点であり⁴⁶、あまりに機械的なアレゴリー化はそれを台無しにしてしまうだろう。

開かれた解釈実践

それゆえ、「序文」で明示的に参照されているにもかかわらず、寓話は「真理」の開示に向かって一丸となって突き進む福音書的な譬え話ではない。ソクラテスのにこやかな弟子であるラ・フォンテーヌは、皮肉に満ちた談話、つまり二重の談話を構成する。そこでは、字義通りの意味はそれだけで十分意味をなし、比喩的な意味にすべてが吸収されるわけではない、なぜなら比喩的な意味は一義的であるどころか、それ自身開かれていて複数で、固定したものではなく発見すべきもので、陽気な詩学はまた意味の開示の詩学でもあるように⁴⁷、時には読者に委ねられた解釈を期待するものであることを自ら示しているからである。この点はヴィルディユ夫人の『寓話または寓意的な物語』とは全く逆である⁴⁸。ここで私たちは、謎解きと「エニグム」—曖昧さの中から認知の喜びとサプライズを発見して遊ぶ社交界の文芸ジャンル⁴⁹—のみやびな詩学から、エラスムスの『格言集』を参照する人文主義的なシレノス[元々人形で中央に割れ目があり、閉めるとグロテスクな笛吹奏者、開けると神様の形になるもの。プラトンの『饗宴』の「アルキビアデス」では、外は醜いが中は素晴らしいソクラテスのイメージとして語られている。エラスムスも後にこのイメージを使用した]の詩学へと、さらには、「フランソワ先生⁵⁰」の『ガルガンチュア物語』のプロローグへと移っていく。そこでは、十分に賢い読者は自分の知っ

⁴⁶ OC, I, p. 603: 「というのも、ご存知の通り、気に入ってもらえる術の秘密は必ずしも整合性、ましてや規則正しさにあるわけではない、もし人を感動させたいなら刺激や楽しさも必要だ。」

⁴⁷ G. Couton, *Poétique de La Fontaine*, op. cit., p. 12. 参照のこと。

⁴⁸ *Fables, ou histoires allégoriques, dédiées au roi*, Paris, Barbin, 1670.

⁴⁹ Charles Cotin, *Les Énigmes de ce temps*, éd. Florence Vuilleumier-Laurens, STFM, 2003. 参照のこと。

⁵⁰ l'hommage de La Fontaine à Rabelais dans la lettre à M. de Saint-Évremond du 18 décembre 1687, OD, p. 674. 参照のこと。

ている全ての要素を使って意味を考え仕上げなければならず、たいてい決まりきったものでしかない明白な教訓ばかりでなく、物語からより広範に生み出されてくる教訓、他の詩との対照や、変数的幾何学をもつこの選集の中で読者が行う系列化から生まれてくる教訓の助けを借りなければならない。字義的な意味の弾力性は、ダイナミックで瞬間的に結晶化する比喩的意味の複数性へと開かれていて、それにより二種類の読み手を共存させる。子供と大人、というよりも、素朴な読者と経験豊富な、さらには世慣れた読者である。

というわけで、数多くの寓話が賢い読者を必要とする暗号解読の作業を、思慮深いやり方で舞台にのせている。『ポリフィルの夢』の主人公のように、象徴の森を横切って私たちは進んで行く。こうして巻11の「むすび」は、世界の翻訳と解釈としての詩の隠喩を紡ぎ出す：

こんなふうにはわたしのミューズは、清らかな流れのほとりで、
自然の声を借りて多くの生きものが
大空の下で語っているあらゆることを
神々のことばに翻訳した。
さまざまな種族の通訳として、わたしは
かれらをわたしの書物の登場人物にした。
世にあるすべてのものは語っている。
ことばをもたぬものはない。 (1-8行)

そして、巻11の4『あるモンゴルの夢』は、大臣が極楽で隠者が地獄という逆説的な運命の意味の謎を解くために、一人の通訳「夢判断をする人」を必要とする。一方、巻2の20『イソップが説明した遺言書』では、イソップ自身が3人の娘の父親の遺言を解読する。巻9の8『知恵を売る狂人』では謎解きの場面が演じられるが、そこでだまされる人たちは、なぜ自分たちが狂人から平手打ちと糸をもらったのかがわからない。この「完全な象形文字」は嘘の見せかけであり、真実を語る寓話のメタ詩学的なアレゴリーを形作る。寓意作者はそこで解釈学者となり、読者を記号の解読へと道案内する。巻12の2『ネコと二羽のスズメ』でブルゴーニュ公殿下に対して作者が行なったのと同様に。

しかしこの巧みなお世辞と同時に、ここでは明示された教訓— 後から害になるような友人には注意しろ— のほかに、より繊細に、オレンジ公ウイリアムに対抗するジェームズ2世に味方したルイ14世に向けて暗号化されたほめかしがあることを読まなくてはならない⁵¹。このように、一つの教訓はもう一つ別の教訓を隠していることもある。

巻12の5『年よりのネコと若いネズミ』の『ブルゴーニュ公殿下へ』という献辞もまた、若い王子に捧げられたものだが、リフレイン付きの社交的な詩で、 Rond [繰り返し句のある定型詩] についての論考を Rond 形式で書いたヴォワチュールのやり方で、どうやって寓話を創作するかについて説明している。みやびで洗練された手法であるからには当然アレゴリーの援用が想定されるわけで、この場合は「幸運」の女神がそれであり、国王に対する賛辞の機会となっている。しかし王家の読者を前にして寓話は、猫とネズミの遊戯の中で目的を見失うことを恐れるがゆえに、簡潔さを必要としている。それはすでに巻8の4『寓話の力』にあった教訓であり、ここでは、真面目な話よりも説得力のあるアレゴリーの魅力的な物語によって、迂言法を使う修辞のもつ威力を示すことがねらいである。巻8の18『太守と商人』でも次のように述べられている：

わしの話聞くがいい。きみには不愉快なことになる
 いろいろな話し合いや理屈は抜きにして、
 わしはただ、たとえ話をひとつ語りたい。 (34-36行)

このように寓話はその効果を発揮するために、圧縮されてコンパクトにならなければならないが⁵²、そのことが、意味作用の折り畳んだ紙を広げる = 展開

⁵¹ OC, I, p. 1278. [ルイ14世は、イングランド王ウイリアム3世(オレンジ公ウイリアム)に対抗して名誉革命で王位を追われたジェームズ2世をフランスに逃れさせたが、後にこの友人とうまくいかなくなった。]

⁵² *Préface des Fables*, OC, I, p. 5: 「簡潔ということこそ物語の魂とも呼べるもので、それが失われれば、かならず物語はたるんだものになる。」

するという第一義的な意味において、解明 (explication) を必要とするある種の不明瞭さを寓話に与えることになる。巻6の3『太陽と北風』では、太陽と北風に代わる呼び名「フェビュスとボレ」が登場人物となって、暴力とやさしさを象徴しながら旅人の服を脱がそうと双方ともに躍起になるが、ここでの本当のアレゴリーはこの「彷徨うヒト」« homo viator »、旅人という登場人物、運命の偶然に晒される人間の人生の象徴のほうではないだろうか。「徳は力にまさる」という明示された標語は教育から外交政策まで様々に適用可能である。また巻4の17『ソクラテスのことば』では、「作品」« ouvrage »という言葉が二重の意味をもつ。建築物としてソクラテスが建てた家、そして文学作品としてラ・フォンテーヌが仕上げた寓話集の双方を指示するが、控えめで単純な詩学の表明のなかにあるもう一つの意味は、友情への快樂主義的な賛辞である。簡素で控えめな生き方と友情、二つの意味は実際に一緒に手を携えて進み、ホラチウスの展望のうちに、余分なものを必要としないことと、選ばれた本当の友人たちとひっそり生きていくことの楽しさを合致させている。同様に巻6の9『水に映った自分の姿を見るシカ』では、「誠実さと有益さ」« l'honestum et l'utile » という古典的な教訓のテーマ[トマス・アキナス『神学大全』において、honestum は *jouir* の対象で自分自身のために、utile は *user* の対象で他人のために使用するものと説かれている]について熟考する末尾の説教—「われわれは美しいものをありがたがり、有益なものを軽視するが、美しいものはしばしばわれわれの害になる」—は、無駄な装飾の批判として詩学的に解釈できると同時に、鏡をもったこの新しいナルシスの比喻とともに、自己愛のアレゴリーとして教訓的にも解釈できる。これは巻1の11『男と鏡に映るその姿』を想起させもする。巻4の12『動物たちからアレクサンドロスに送られた貢物』の方はといえば、彼は小話のみを差し出すことで教訓を開いたままにしたふりをして、読者に解説を任せる。普通に考えればライオンの暴君ぶりに対する風刺ということになるだろう。巻10の1『人間とヘビ』の中の「遠くから話すこと、それとも、黙っていること⁵³」という皮肉なことばが示すように、ラ・フォンテーヌ『寓話』は、読むための技法という一つの教育に深く

⁵³ « L'Homme et la Couleuvre » (X, 1), v. 90.

関わりながら、二つあるいはそれ以上の次元において、文字通りの、そしてアレゴリーの、二重の意味を同時に担っている。

ところでラ・フォンテーヌは、最後の目配せによって、読むことのできない劣った読者たち、あるいは、ありもしない意味を何としてでもそこに見つけ出したいとする解釈しすぎる読者たちを同時に馬鹿にしている。巻1の20『オンドリと真珠』は、新約聖書マタイ伝7章の6にある「豚に真珠」の譬えと通じ合って、2節の平行する6行詩句で構成されて、それぞれ真珠を前にしたオンドリと先祖伝来の写本を前にした無学な男との類似を示し、内在する良い読者に対して三つ目の類似、すなわち『寓話』を前にした劣った読者を暗示する。だから、わざわざありもしないところに隠された意味を探しに行くのは無駄、というわけだ。巻10の13『ふたりの冒険家と謎の札』では、ラ・フォンテーヌは不明瞭な神のご託宣のようなアレゴリーの謎めいた役割を揶揄しにかかる。ここでは、ひとりのもっともらしい騎士は課された謎の意味がわからないので冒険をあきらめ、もうひとは向こう見ずで行動あるのみと突進し、自制的で不毛な熟考に対する英雄的行動のイメージを指し示す。これは無駄な謎解きに対する皮肉のしるしでもある。ロランス・グローヴは巻6の9『水に映った自分の姿を見るシカ』の寓話が、ホラポロの『ヒエログリュピカ』を暗示していることを示した。古代人が隠していた意味を解説したと豪語する、5世紀ごろ成立したこの象形文字の注釈書を寓話は揶揄しているのだという⁵⁴。同様に巻2の13『井戸に落ちた占星術師』に登場する、先を読もうとする人やその他大勢ののんき者、自分の周りにあるものも見えないのに空を見上げる人のアレゴリーは、拡大適用や過剰解釈のために文字通りの意味を放棄することへの冷笑的な風刺として、一段上の皮肉によってアレゴリーそのものを馬鹿にするもう一つのアレゴリーのうちに読みとることができる。

ラ・フォンテーヌの『寓話』の詩学は従って、修辞表現の文体や思想の構造の誇示というよりも、解釈学的両義性に関する深い思索である。余興の名のもとに文体上の様々な言葉使いに働きかけることを可能にする、飾りとしてのア

⁵⁴ Laurence Grove, « La Fontaine et les emblèmes », *art. cit.*, p. 29 et *Emblematics and Seventeenth-Century Literature*, 2000, p. 139-143.

レゴリーが分かち合う楽しみのための詩学と、寓話詩を大人の読者向けにする社交化とが、エンブレムや訓話型の閉じたアレゴリーが表象するような、命令的、教育的で一義的な教訓化の排除を促していく。会話によって再活性化され、登場人物によって生き生きと動く力を与えられて、「明るい気分」になった小話は、イソップ寓話の学校教育的なジャンルが要請するような、文頭や文末に置かれる教訓の明示的な意味を逸脱する実践に向けて開かれる。アレゴリー解釈があちこちに遍在することは、比喩表現としてのアレゴリーの危機のしるしともなりかねないが、遊戯や柔軟性や構想性のいくばくかがそこに入り込むことで、皮肉的な効果を生み出すことも可能な解読作業へと開示されることにもなる。こうして十分に力のある読者への、ラブレエ的、モンテーニュ的呼びかけによって、アレゴリーはわたしたちを意味の閉鎖ではなく、一つの未完成の詩学へと向かわせる。それは、「どんなすばらしい題目においても 読者に考えてもらうなにかを 残しておかなければならない」(巻10の14『ラ・ロシュフーコー公爵殿への話』)と願う詩学である⁵⁵。

訳者付記

ここに訳出したのは、2019年7月11日に行われた、西南学院大学文学部外国語学科フランス語専攻主催によるアラン・ジェヌティオ教授（ロレーヌ大学）の講演会、『ラ・フォンテーヌ「寓話」におけるアレゴリーの詩学』(Poétique de l'allégorie dans *les Fables* de La Fontaine) の原稿全文である。本講演は、ジェヌティオ氏が編集長を務める『フランス文学史雑誌』に2012年2月に掲載された同題名の論文に基づくものであることを付け加えておく：

Alain Génétiot, « Poétique de l'allégorie dans *les Fables* de La Fontaine », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2012/2 (Vol. 112), p. 315-334. DOI 10.3917/rhlf.122.0315.

⁵⁵ « Discours à M. de La Rochefoucauld » (X, 14), v. 55-56.