

日本独文学会研究叢書 130

固有名と虚構性

前田 佳一 編

日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 130

Namen und Fiktionalität

Herausgegeben
von
Keiichi MAEDA

JGG Tokyo

目次

| | |
|---|----|
| まえがき | 1 |
| 前田 佳一： 固有名と虚構性をめぐる諸問題——序論にかえて | 2 |
| 小野寺 賢一： ヘルダーリンの頌歌『キロン』における固有名の機能 | 9 |
| 江口 大輔： ジャン・パウル『自叙伝』における固有名「パウル」 | 26 |
| 木戸 繭子： トーマス・マン『すげ替えられた首』における「体を表す名」と「神話の名」 | 40 |
| 前田 佳一： ウィーンの(脱)魔術化——ハイミート・フォン・ドーデラーとインゲボルク・バツハマン | 60 |
| 金 志成： ベルリンは存在しない ——ウーヴェ・ヨンゾンにおける境界と名称 | 78 |
| 会場での議論 | 96 |

Inhalt

| | |
|---|----|
| Vorwort..... | 1 |
| Keiichi MAEDA: Einführung – Namen und Fiktionalität..... | 2 |
| Kenichi ONODERA: Die Bedeutung des Titelnamens für die Lektüre von Hölderlins Ode <i>Chiron</i> | 9 |
| Daisuke EGUCHI: Der Eigenname „Paul“ in Jean Pauls <i>Selberlebensbeschreibung</i> | 26 |
| Mayuko KIDO: Redende und mythologische Namen in Thomas Manns Erzählung <i>Die vertauschten Köpfe</i> | 40 |
| Keiichi MAEDA: (Ent-)Zauberung des Wiens – Heimito von Doderer und Ingeborg Bachmann..... | 60 |
| Jisung KIM: Es gibt nicht: Berlin. Grenze und Bezeichnung bei Uwe Johnson..... | 78 |
| Diskussionsbeiträge..... | 96 |

まえがき

本叢書は 2017 年 5 月 28 日の日本独文学会春季研究発表会（於・日本大学）にて行われたシンポジウム「固有名と虚構性」の内容をまとめたものである。小野寺賢一、江口大輔、木戸繭子、前田佳一の各論考は当日の発表原稿に基づいている。この四つの発表に先立ってなされた前田による導入も序論として掲載した。当日の質疑応答の様子は巻末に掲載されている。その記録は東京大学大学院人文社会研究科博士課程院生の深澤一輝によるものである。紙幅の関係で割愛された質問があることを容赦願いたい。さらに、上記の論考とテーマにおいて親近性を有する金志成の論考を追加掲載した。金の論考は前田の企画により 2018 年 2 月 11 日に東京大学本郷キャンパスにて行われたシンポジウム「名前の詩学」においてなされた発表原稿に基づいている。

なお、本研究は JSPS 科研費 JP15K02422（基盤研究（C）「文学作品における固有名の機能とその受容についての研究——ドイツ語文学の場合」，研究代表者：前田佳一）の助成を受けたものである。

2018 年 2 月 前田佳一

固有名と虚構性をめぐる諸問題——序論にかえて

前田 佳一

1. 文学的固有名の種類論・機能分類とその限界

文学作品において固有名が演ずる役割についての先行研究には固有名の種類論と機能分類が存在する。それらについてランピング¹やデブース²に従ってまとめるならば、次のようになる。

種類論 (Typologie)

a) 体を表す名 (Redende Namen)

名前によって当該人物の特性、性格、作中内での運命等が言い表されている。

b) 階層分けする名 (Klassifizierende Namen)

名前によって当該人物の宗教的あるいは社会的な帰属、階層、出自が明示されている。

c) 音象徴を有する名 (Klangsymbolische Namen)

名前の響きが心地よくなるようあるいは不快になるよう音が意図的に配置されている。

d) 具現化された名 (Verkörperte Namen)

現実存在する人物の固有名が登場人物につけられている。

機能分類 (Funktionen)

a) 同定 (Identifikation)

固有名を通じての当該人物の同定。

b) 虚構形成——錯覚形成 (Fiktionalisierung – Illusionierung)

様々な固有名が豊富に駆使されることによって虚構世界がより充実したものになり、虚構の人物の実在性もまた、本当らしく見えるようになる。

c) 特徴づけ (Charakterisierung)

¹ Dieter Lamping: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens. Bonn 1983.

² Friedhelm Debus: Namen in literarischen Werken. (Er-) Findung – Form – Funktion. Mainz Stuttgart 2002.

固有名によって登場人物の人格的あるいは社会的特徴が付与される。

d) 神話化 (Mythisierung)

名前と名付けられる対象との間の神話的一体化が達成され、名前そのものにある種の魔術的力が付与される。

e) 符牒づけ——匿名化 (Akzentuierung – Anonymisierung)

一般的に作者は特定の名前を際立たせようとするものだが、あえて名前を伏せることでそれをなそうとすることもある。

これらの類型論はそれなりの説得力を有するものであり、当てはめようとするれば文学的固有名のはほぼ全てを、これらのいずれかに当てはめることができよう。だが、このような分類には釈然としないものが残るのも確かである。上のような類型論ならびに機能分類は、以下のような根本的な問いに取り組むにあたっての一つの前提に過ぎない。すなわち、作家がある固有名を作品で用いたり、ある対象を名付けたり、ある人物にある名前を名乗らせたり、作者自らが名乗ったりするとき、そして読者がその読書行為において作中の名前を受容し、その名前の背後で指し示されている何ものかの存在を認識しようとするとき、そこには何が起きているのだろうか。言い換えるならば、文学作品における固有名あるいは名前をめぐる出来事と共に産出されているのは、いったい何なのであろうか。筆者は先の成果³においてはこのような文学的固有名が有するある種の産出的契機に着目したが、本叢書もその問題意識の延長線上にある。

2. 錯覚形成

文学的固有名の産出的契機、これには作者による虚構世界の産出と、読者による受容という二つの出来事が関わっているのだが、先に挙げた文学的固有名の機能分類については「錯覚形成」が特に重要であると思われる。以下、この「錯覚形成」について、ランピング⁴に依拠しつつ簡潔に説明する。

文学作品が引き起こす錯覚 (Illusion) とはいわゆる虚構世界の「真実らしさ (Wahrscheinlichkeit)」を読者に錯覚させることであり、固有名の錯覚形成機能とはさしあたり、虚構世界をたちどころに現実世界であるかのように現象させることであると定義できる。⁵ 文学作品における登場人物は語と文との単なる連

³ 前田佳一：名前の詩学への導入—インゲボルク・バツハマンの講演『名前との付き合い』を手がかりに [前田佳一 (編)：名前の詩学—文学における固有名あるいは名をめぐる諸問題, 日本独文学会研究叢書 110, 2015 年, 3-18 頁]

⁴ Lamping, S. 29-39.

⁵ Lamping, S. 29.

なりによって読者に錯覚されるものに過ぎないのだが、読者の想像力によって実在の人物と同等の実在性 (Realität) を獲得する。上記の既存の機能分類の中でも「錯覚形成」がとりわけ重要であることの所以は、この機能がテキストと読者との間に起きる出来事を問題としているためである。

そして固有名、特に人物の固有名は、この錯覚形成に強力な形で寄与する。読者が文学的テキストにおいて何の規定もなされていない一つの名詞を見るとき、読者はそれを登場人物の固有名であると直ちに了解する。たとえば小説の書き出しで「メロスは激怒した」という文章に遭遇したとき、それ以上その文では「メロス」という名詞については何も説明されていないにもかかわらず、読者はそれを何者かの人物の名であると瞬間的に錯覚し、のみならず、その名前が指示している虚構の人物の背景にあるはずの生の全体もまた、たとえ茫漠としたものであったとしても、所与のものであるかのように錯覚する。この錯覚こそが、読者がその作品の虚構世界を受容していく上で強力な推進力となるのである。

日常世界で用いられる現実実在する人物の固有名とは異なり、虚構テキスト内の人物の固有名についての情報はテキスト内においてはごくわずかしか与えられていない。それにもかかわらず先のような作用が起こることは、非常に驚くべきことである。実在の人物はさまざまな情報によって無限に規定されており、固有名はそれらの人物を規定する諸々の情報をつなぎとめるための単なる紐帯に過ぎない。対して文学的固有名によって指し示される人物に関して読者が抱くイメージは、まず固有名が先行して存在し、そこからテキスト内でその固有名によって指し示される人物について徐々に何らかの規定がなされていき、かつ同時に、テキスト中では規定されない、当該人物についての膨大な非規定箇所 (Unbestimmtheitsstellen) が読書行為によって徐々に埋められていくという形で成立する。⁶ 読者はこの非規定箇所という空白を読書行為によって埋め、これを一人の、あたかも実在している人物であるかのように錯覚した上でその作品の虚構世界を受容していく。そして、そもそもこのような錯覚が成立しなければ作品の虚構世界を読者が認識することもできないのだとすると、固有名こそが、この虚構世界が成立するための鍵であるとも言えよう。

3. 固有名の不確かさ

このように固有名による錯覚形成は文学作品における虚構世界が成立する上で不可欠の作用である。だがここで一つの疑念が生じる。錯覚はあくまで錯覚で

⁶ Lamping, S. 30. 「非規定箇所」はローマン・インガルデンが『文学的芸術作品』で用いる用語であり、ランピングはこれを援用している。Vgl. Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1972.

ある。ではこの錯覚において、作品内のある固有名がある特定の人物を指しているのであってそれ以外の人物を指しているのではないこと、あるいはある固有名がそもそも作品内にその指示対象を本当に持っているということ、これらのことは一体どのように担保されるのだろうか。激怒したとされる「メロス」という固有名が指示する人物は本当にその作品の虚構世界内に存在しているのだろうか。実際はこのことはいかようにも担保されえない。なぜなら固有名による錯覚はあくまで読者とテキストとの間にのみ生起する錯覚であり、虚構テキスト内の人物がテキスト外に実在しているわけではない以上（これは歴史小説におけるような現実から借用された固有名に関しても同様である）、虚構テキスト内の固有名とその指示対象との参照関係もまた、常に虚構でありうるからである。

むろんここまで懐疑的になることはさすがに非生産的であるので止しておくとしても、そもそもこの錯覚形成は、作者とテキストとの関係を離れた、読者とテキストとの間の受容関係に依存したものであるから、そこにはある種の不確かさが不可避的に組み込まれている。読者による錯覚が作者の意図した通りのものになるとは限らないし、また読者も、読者自身が期待する通りの錯覚に成功するとは限らない。あるいは、このような不確かさを逆手にとって作者が読者による錯覚を意図的に攪乱することも可能だろう。さらには、その作品や固有名の置かれた政治的、社会的状況等のテキスト外の文脈という偶発的要素によって、作者も読者も予期していなかったような形の錯覚が成立する可能性もある。錯覚形成には、いやそもそも文学作品における固有名には、かくのごとき不確かさがプログラムされているということは、念頭に置かれるべきであろう。

そして、20世紀の哲学における固有名をめぐる理論もまた、その端緒においてこのような不確かさをめぐる疑念に取り憑かれていたように思われる。その固有名理論の端緒とはバートランド・ラッセル（1872-1970）による記述理論であり、これをある種のアネクドートとして取り上げておくことは、文学的固有名の研究にとってもそれなりに示唆的であるだろう。

ラッセルの記述理論について単純化を恐れず以下に説明するならば、名前とはある種の記述群によって言い換えることができるものであり、人がある名前をその指示対象と結びつけて認識する際には、暗黙のうちにその対象についての記述群と名前との置き換えが起こっているということである。1918年の『論理的原子論の哲学』第二講義における叙述⁷を参考にしつつ述べるならば、普段

⁷ Bertrand Russell: The Philosophy of Logical Atomism. II. Particulars, Predicates, and Relations. In: Ders: The Philosophy of Logical Atomism and Other Essays. 1914-1919. Edited by John G. Slater. London Boston Sydney 1986, pp. 169-180. (邦訳: バートランド・ラッセル (高村夏輝訳): 論理的原子論の哲学 (ちくま学芸文庫), 2007年, 29-54頁)

我々が用いている「ソクラテス」という固有名は特定の人物を直接指示しているというよりも、「プラトンの師」や「毒人参を飲んだ哲学者」などといった、「ソクラテス」として一般に通用している人物に関する既存の膨大な記述群からなる複雑なシステムの全体を一つの単語へと「省略 (abbreviation)」⁸あるいは「偽装 (disguise)」⁹したものなのである。このことは、この固有名を用いる者が「ソクラテス」という語によって指示されている人物を「面識 (acquaintance)」していないこと、ドイツ語で言うならば **kennen** していないことに起因している。ラッセルは、話者が直接の面識のない人物や事物について用いる固有名を、厳密に論理的な意味での固有名とは認めない。そしてラッセルは、次のような、一見すると奇怪とも言うべき結論に至ることになる。

論理的な意味で名前として使えるのは、「これ (this)」や「あれ (that)」のような語だけです。ある個物を面識している間は、それを指す名前として「これ」を使うことができます。私も皆さんも「これは白い」と言うでしょうが、みなさんが私の意に同意するとき、「これ」で何を意味しているのでしょうか。自分が見ている物のことを意味しているのだとしたら、皆さんは「これ」を固有名として使っています。しかし皆さんが、私が「これは白い」で表現している命題を捉えようとしているのだとしたら、不可能なことをしようとしていることとなります。あるいは物体としてのこの一本のチョークのことを意味しているのなら、固有名として使ってはいないこととなります。「これ」を厳密に、現に感覚している対象をさすために使うときだけ、「これ」は本物の固有名なのです。またそのように使われるとき、固有名には奇妙な特徴があります。すなわち、一定の間隔が空いた二つの時点で固有名が同じ物を意味することは極めてまれであること、そして話し手と聞き手にとって同じ物を意味することはないことです。「これ」は多義的な固有名ですが、それでも本物の固有名であり、そしてこれまで話してきた意味で、本来の論理的な固有名として用いられるものとして、私に思いつけるほとんど唯一のものです。¹⁰

⁸ Russell, p. 178. (邦訳 49 頁)

⁹ ラッセル (ならびにフレーゲ) にとって固有名は「偽装された確定記述」であるとのパラフレーズは今日人口に膾炙しているが、元来はソール・クリプキが『名指しと必然性』において行ったそれに由来する。“Frege and Russell both thought, and seemed to arrive at these conclusions independently of each other, (...): really a proper name, properly used, simply was a definite description abbreviated or disguised.” Saul A. Kripke: *Naming and Necessity*. Malden Oxford Carlton 1981, p. 27.

¹⁰ Russell, p. 179. (邦訳 50 頁)

ラッセルによって先鞭をつけられた記述理論がストローソンやサールによって上書きされたのち、クリプキの『名指しと必然性』における因果説によって反駁を受けたという 20 世紀の哲学史の流れはここでは措く。上の引用で興味深いのは、ラッセルが話者にとって面識のない個物について用いられる固有名を本当の意味での固有名とは認めず、話者とその談話の聴取者の双方が「いま、ここ」でその対象を面識していることによってはじめて成立する「これ」や「あれ」といったダイクシスのみを「本物の固有名」とみなしていることである。これは先に言及した文学的固有名の錯覚形成作用を考慮するならば、非常に示唆的と言える。すなわちラッセルは虚構テキストのみならず日常の言語使用においても固有名の使用そのものがある種の「偽装」に基づいており、そこに虚構性が生起する契機が潜んでいることを看破していた。話者にとって面識のない個物を指示する固有名が用いられる発話には常に、その固有名がその個物に関する一連の記述群を偽装したものに過ぎないがゆえに、その固有名を用いる発話の受容は文学的テキストにおいてと同様にある種の錯覚形成に依存しており、そこに虚構性の地平が打ち開かれかねない不確かさが潜在している。話者の面識の伴わない個物についての固有名、つまりは「偽装されたもの」としての固有名はおしなべて、常に虚構性を生み出す契機をはらんでいるのだとするこのラッセル的直観、この哲学史上の一コマから読み取るべきは、固有名研究が哲学研究の枠内のみならず、言語によって構築された虚構世界をその研究対象とする文学研究によってなされなければならないということの必然性であろう。

4. 現実と虚構の境域としての固有名

上では固有名なるものが根本的に有する虚構性の問題について素描した。ここで今ひとつ、本叢書で問題となるテーマについて述べておきたい。それは文学作品における固有名が有する、その作品外（虚構外）空間との境域としての機能についてである。

読者にとって既にテキスト外において既知のものである固有名、例えば現実に実在する人物や地名、あるいは神話やそれ以前に存在する別の作品等のサブテキストに登場する固有名がある作品において用いられるとき、そこに生起する錯覚形成は、単にそのテキスト内でのみ用いられる固有名における場合とは異なったものになる。例えば実在の地名が虚構テキスト内で用いられるとき、そこには虚構世界の地平と現実世界の地平とが、その固有名を介して接続される。言うなればこのことによって固有名は、虚構世界と現実世界との間のある種の閾（Schwelle）を形づくる。それゆえこの虚構と現実という二つの地平の接続によって、そこにある種の相互浸透が起こることは十分に考えられることである

う。実在の地名が散りばめられることによって形成される虚構空間が現実世界をある意味で写しとるものであるとすれば、言わばテキストにおいてそれらの固有名を通じて虚構と現実という二つの地平がある種のズレを伴いつつも二重写しになる。読者はその虚構世界の受容にあたってはそれが部分的に写しとる現実世界を常に念頭に置かざるをえず、その意味でそこで起こる錯覚形成はテキスト外の「現実」なるものというある種の偶発性にさらされていることになる。そしてさらに、このことによって虚構から現実への逆作用が起こるということもまた、十分に考えられることだろう。すなわち実在の地名がちりばめられた作品を読み、その虚構世界を十全に受容した読者は、その作品を読む前と同じ態度ではもはや現実を認識することはできなくなり、その現実把握は虚構世界のそれを投影したものになりうる。本来虚構世界に先行するサブテキストとして存在していたはずの現実が、自らを模倣したものに過ぎなかったはずの虚構テキストによって変容を被りうるというわけである。こうした地名をめぐる名称と実態とのズレをめぐる問題は前田論文および金論文において「ウィーン」ならびに「ベルリン」の事例を元に考察されることになる。

そしてこのことは何も地名に限ったことではない。文学的固有名は、ときに作品外の空間への参照を促す橋頭堡となりうる。すなわち文学作品は、他ならぬ固有名によってその固有の虚構空間を形成・強化するが、固有名はそのとき、まさにその役割ゆえに作品の外部空間にさらされる境域としても機能するのである。小野寺論文では、ヘルダーリンの頌歌『盲目の詩人』が『キロン』へと改作されるにあたり、古代ギリシアの神話上の人物の名が作品の中心に据えられることによって生じたテキストのある種の拡張性が、問題となる。江口論文はジャン＝パウルの自伝的テキストにおいてラッセル的な意味での「本物の固有名」たる「私」というダイクシスが「パウル」という虚構性をはらんだ一個の名称へと交替する際に生じる、現実と虚構との間の境界侵犯のありようを描き出す。木戸論文はトーマス・マンの短編『すげかえられた首』に登場する一群の固有名を「体を表す名」と「神話的な名」の二つの側面から読み解き、これらの固有名が作者の自伝的要素を幾重にも隠蔽しつつ、かつ同時に露わにしようとする仮面的符牒として機能していることを示す。

固有名は現実にも虚構にも属さない。いわばその間に揺蕩い、その錯覚形成という「魔術」(バッハマン)によってこれらの境界を常に曖昧にし続ける。本叢書によってそのありようの一端が示されれば、編者としては望外の喜びである。

ヘルダーリンの頌歌『キロン』における固有名の機能

小野寺賢一

本稿ではフリードリヒ・ヘルダーリンの頌歌『キロン』における固有名の機能について考察する。『キロン』は1800年ごろに書かれた『盲目の詩人』の改作であり、1803年に成立し、翌1804年にいわゆる「夜の歌」の一つとして発表された。¹『盲目の詩人』の語り手「私」は匿名であるが、改作後の語り手には「キロン」という名前が与えられている。

以下ではまず、『盲目の詩人』と『キロン』の語り手がおかれた根本状況の違いについて明らかにする。次に、改作を通じて盲目のモチーフが消失した理由について考察する。そして最後に、改作後の語り手に「キロン」という固有名が与えられたことにより、読解の条件がいかに変化したのかについて論じる。

1. 『盲目の詩人』における「私」の根本状況

まず、『盲目の詩人』ならびに『キロン』における「私」の根本状況の違いについて確認する。両作品の語り手はともになんらかの疾患をかかえている。『盲目の詩人』の語り手はその表題が示すように盲目である。² テキストは盲目の詩人による「光」への呼びかけで始まる。

あなたはどこにいるのですか、若々しいものよ！ いつも私を／朝の時刻に
起こしてくれるものよ、あなたはどこにいるのですか、光よ！／心は目覚め
ているのに、夜がいつも私を／聖なる魔法のうちに呪縛し、引き留める。
(『盲目の詩人』1-4行目)

「あなた」と呼びかけられているのは光である。「私」はかつて「夜明けのころに」「聞き耳をたて」光の訪れを好んで待ち、また光は彼の期待を裏切ることな

¹ Friedrich Hölderlin: Der blinde Sänger / Chiron. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Michael Knaupp. 3 Bde. München 1992f. [以下, MA と略記], Bd. 1, S. 281-283 / 439f. 以下, 『盲目の詩人』と『キロン』の引用に際しては引用箇所の直後に表題と行数のみを記す。

² ヘルダーリンの諸作品で用いられる盲目の暗喩法については以下を参照。Holle Ganzer: Hölderlins Ode 'Chiron'. Berlin 1976, S. 11-19; Anke Bennholdt-Thomsen / Alfredo Guzzoni: Das Spektrum der Blindheit. In: Dies.: Analecta Hölderliniana IV. Zur Dreidimensionalität der Natur. Würzburg 2017, S. 81-102.

く必ず現れた (5-10 行目)。しかし彼の眼はいまや闇に閉ざされている：「心は再び目覚めている，しかし無限の夜がいつも私を呪縛し／私を遮るのだ」(11-12 行目)。盲目は語り手の内的状態の顕れである。³ つまり「無限の夜」の原因は彼自身にある。したがってこの状況から解放されるためには，語り手自身になんらかの変化が生じなければならない。その契機は彼が雷鳴の轟きを聴くことによってもたらされる。

あの雷神が日没の地から／東方へと急ぐのを [私は聴く]，そして彼の後に続きあなたがたは音を奏でるのだ，／／あなたがた私の弦たちよ！ 彼とともに／私の歌は生きる，[...] (『盲目の詩人』 31-34 行目)

盲目の詩人は雷神の訪れに耳を傾け，その音に触発されて歌人としての活動力を取り戻す。「私」はその後も雷神の発する音を耳で追い続け，最終的に意識を雲の上に向ける。そのとき，彼は雲の上の存在を感知すると同時に，自身に変化が生じつつあることに気づく：「[...]そして何が，何が／雲の上にあるのか そして おお 私に何が起こるのか？」(39-40 行目)。この直後に天候は落ち着き，雷雲が散ってその合間から日の光が注ぐ。

日よ！ 日よ！ 崩れ落ちる雲の群れの上にいるあなた！／ようこそ来てくれた！ 私の眼はあなたに向けて花開く。／おお 若々しい光よ！ [...] (『盲目の詩人』 41-43 行目)

こうして盲目は癒え，「私」は再び光を受容できるようになる。ただし，両者の関係は以前とは根本的に異なっている。かつての「私」は光との出会いを昼夜の周期的交代に頼っていた (1-2, 5-6 行目)。これに対して，41-43 行目における日の到来は天候の変転がもたらした瞬間的な出来事である。つまり，語り手は日の光を，昼夜の周期的交代に頼ることなく，その瞬間的な訪れにおいて，正確に言えばその訪れに先立って感知するのである。⁴

この一連の経過は「私」が雷鳴に耳を傾け，聴取された雷の活動性と彼の詩的活動性が共振することによって生じる。ヘルダーリンにとって雷は神的自然が

³ Vgl. Jochen Schmidt: Hölderlins später Widerruf in den Oden »Chiron«, »Blödigkeit« und »Ganymed«. Tübingen 1978, S. 21.

⁴ Vgl. Lawrence Ryan: Hölderlins »tragische Ode« *Der blinde Sänger*. In: Wulf Segebrecht (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 3 (Klassik und Romantik). Stuttgart 1984, S. 370-379, hier S. 375.

その活動性を最大限に発揮する際にとる姿である。⁵ 盲目の詩人は昼夜を問わず雷に聞き耳をたてるが、それは雷鳴によって稲妻が光ったことを察知できるからにはほかならない。

そして私は遠くに聞き耳をたてる、ひょっとしたら／親切な救済者が私のもとへとやって来てくれはしまいかと。／／そのようなときには私はしばしば雷神の声を真昼時に聴く、[...] そのようなときには私は夜中にあの救済者の声を聴く [...] (『盲目の詩人』 23-29 行目)

神的な力の突発的な現れをとらえようとする彼の心構えが、その後の日の光の感知を準備する。つまり「私」の眼が光を取り戻すための条件とは、神的存在との結びつきを自発的に確立すること、そしてそれによって歌人としての力を取り戻すことなのである。端的にいえば、盲目とは神的なものの欠乏によって詩的能力が機能不全に陥ったことの顕れなのであり、「私」の視力が回復するためにはこの能力の再活性化が不可欠なのだ。

2. 『キロン』における「私」の根本状況

『盲目の詩人』は数年後に『キロン』という別の作品に改作される。改作の語り手として設定されている神話上の人物、ケンタウロスのキロンは盲目ではない。⁶ このことは、主題がもはや盲目でもその快癒でもないこと、すなわち語り手が前作とは異なる状況におかれていることを示している。その状況は以下の詩行から読み取ることができる。

私は今静かに一人で座っている、刻々と／過ぎ去る時のなかで、そして私の思いはいまやさまざまな姿かたちを／／新鮮な大地と愛の雲から創り出す、／私たちの間に毒があるために； (『キロン』 19-22 行目)

この詩行を理解するためには、神話が伝えるキロンとヘラクレスの関係を把握しておく必要がある。アポロドロスの伝えるところによれば、ヘラクレスがケンタウロスたちを退治した際に、彼の放った矢の一本が誤ってキロンの膝に刺

⁵ Vgl. Schmidt (wie Anm. 3), S. 24f.

⁶ このことを前提としたうえで、ヘルダーリンの詩に登場するキロンは盲目であるとする解釈もある。Vgl. Bennholdt-Thomsen / Guzzoni (wie Anm. 2), S. 94-102. 本稿ではこれに対して、『盲目の詩人』から『キロン』への改作に際し、「私」の窮状を表すものが盲目から膝の傷に変化したと考える。

さってしまった。矢にはヒュドラの胆汁が染み込ませてあったため、この矢によって生じた傷は不治となった。キロンは死を望んだものの、不死であるためにそれもかなわず、洞穴の中に引き籠って過ごすようになる。⁷

上記の引用箇所における「私たち」とはヘラクレスとキロンのことであり、彼らを隔てている「毒」とはキロンに不治の傷をもたらした矢の毒のことである。ここでのキロンの発言はもちろん、膝の傷の痛みによって自らの活動が制限されていることを示唆しているが、それと同時に、彼の内面において生じた危機的状況を暗示してもいる。

『キロン』においてヘラクレスは、自然を脱魔術化する啓蒙的理性および荒野を開墾する労働の力を表している：「野生の野を、悲しげな野を、魔法から解放しながら、／かの半神、ゼウスの下僕、正直な男が[私のすみかに]入ってきた」（17-18行目）。⁸ 彼との出会いそのものが、かつては自然と一体となって暮らしていたキロンにとってはまさに「毒」として作用するのである。その当時、つまり、彼が大地と空と親密に暮らしていたころについては次のように述べられている。

かつての私はきっとそうだったのだ。そして大地はクロッカスと麝香草と
／穀物の最初の束を私に与えた。／そして星々の寒さのもとで私は学んだ、
／ただし名づけうるものだけを。[...]（『キロン』13-16行目）

このころ、大地はキロンに草花や穀物などの贈り物を与え、空は彼に天文学の知識を授けてくれた。しかし、キロンと自然のこうした結びつきはヘラクレスの登場によって断たれてしまう。これこそがキロンの抱える真の問題である。彼は毒がもたらした身体的な痛みを、自然との分離により引き起こされた精神的な痛みの暗喩として用いているのである。

キロンは以前のように自由に野を駆け巡ることもできなければ、ヘラクレスについて行き、ともに活動することもできない。彼は「刻々と／過ぎ去る時のなかで」「静かに一人で座っている」ほかなく、「新鮮な大地と愛の雲」、つまり、ヘラクレスによって開墾される以前の大地と愛に満ちた天空を思い浮かべて、そこからさまざまな姿かたちを連想することしかできないのである（19-21行目）。

『キロン』において「夜」が意味しているのは以上のような状況である。彼も

⁷ アポロドーロス(高津春繁訳):ギリシア神話(岩波文庫)1953年, 91-92頁。

⁸ 同テキストにおけるヘラクレスの解釈については以下を参照。Schmidt (wie Anm. 3), S. 52-56, S. 60-62.

また夜にとらわれており光を渴望している。しかしキロンの場合、「夜」の原因は盲目ではなく毒の痛みすなわち膝の傷なのである。しかもこの痛みは自然との分離によってもたらされた精神的苦痛を暗示しているのだ。それが具体的にどのような痛みなのかについては以下の詩行から窺い知ることができる。

日々はしかし変転する、そのときどきで好ましいものにも嫌なものにもなる、／そんな日々を誰かが眺めるとき、それは苦痛をもたらす、／彼が二重の姿をしており、／そして誰も最善のものを知らない場合には；（『キロン』33-36行目）

キロンが苦痛を感じるのは、日々が以前とは異なり、ときには好ましく、またときには疎ましく思えるからである。それは、彼が「最善のもの」が何であるかを知らないがゆえに、変転する日々のありように惑わされてしまうからにほかならない。つまり苦痛の原因は認識能力の機能不全にある。キロンをとりまく「夜」とは〈認識の闇〉のことなのであり、彼が渴望する「光」とはこの闇夜を照らし出す〈認識の光〉なのである。⁹

キロンはこの機能不全の内実を自身の「二重の姿」に言及することで示唆している。半人半馬である彼の上半身はヘラクレスの登場によって引き上げられた知的能力を、また馬の姿をした下半身は彼が本来もつ自然との結びつきを暗示する。つまり、キロンが適切な判断をくだせないのは、全体を個々の部分に分節化し、これらを対象化する悟性の力と、一なる全体である自然への憧れとの間で引き裂かれているからなのだ。問題の解決は、彼がこの両極的な力を総合へともたらすことができるか否かにかかっている。

次の詩連において、キロンは苦痛を「神の与えた棘」とみなす（37行目）。いかえれば、彼は二つの力の総合を神が彼に与えた試練として解釈するのである。事態はこの発言の直後に急変する。大地に対するキロンの認識は一変し、彼は神が眼前の自然のうちにいることを理解する：「しかし神はこの土地の者として／眼前にいる、そして大地はその姿を変えている」（39-40行目）。この認識の変化に応じて夜に終わりがもたらされる。

日よ！ 日よ！ 私の小川の柳たちよ！ あなたがたはいまや再び正しく息づき；／眼の光を飲む、／そして正しい足跡は続く、／そして一人の／支配

⁹ このことはキロンが「光」を「思慮深きもの」と呼んでいる点からも読み取ることができる（『キロン』1-2行目）。

者として、拍車をつけて、あなた自身の／＼定められた場所に、昼の迷い星、あなたは出現する、(『キロン』41-45行目)

日の訪れはキロンの認識能力の機能不全が解消したことを意味する。「眼の光(ein Augenlicht)」とは一般的な意味における視力のことではなく、ものごとを正しく照らし出す認識の光の暗喩なのである。「あなたがたはいまや再び正しく息づき；／眼の光を飲む」という文言は、キロンが新たに獲得した認識の光が「小川の柳」を照らし出す様子を、その「小川の柳」の視点から表現したものにはかならない。¹⁰

キロンは柳の側に「正しい足跡」が残されていることを確認すると、今度は視点を空へとうつし、太陽が「迷い星(Irrstern)」すなわち惑星ではなく、¹¹常にしかるべき位置に場所を占めている恒星であることを理解する。太陽が基点となり、大地をはじめとする一切の事物の位置関係が確定する。かつては定住地をもたず、野獣の群れの間を駆け巡っていた祖先たちの居場所も例外ではない。

おお大地よ、平和の揺籠よ、あなたもまた、そしてあなた、／私の祖先たちの家よ、かつて荒々しく／野獣の叢雲のなかを駆け抜けて行った彼らの家もまた、定められた場所に現れる。(『キロン』46-48行目)

キロンはこうして個々の事物を秩序ある全体のうちに位置づけることに成功する。一なる全体への憧れと全体を分節化する悟性の調和はこのとき成就する。

重要なのは、キロンが光の満ちた世界において「正しい足跡」をみいだすくだりである。この箇所は、苦痛をもたらす分裂状態からキロンが脱し、「最善のもの」に至る道を発見したことを示唆している。毒の痛みで歩くことができないという状況は、判断力の不足ゆえに行動にうつることができないキロンの精神的状態を、また「正しい足跡」の発見は行為へうつるための認識の条件がキロンの側に整ったということを暗示している。「支配者」として登場する太陽神アポロンの「拍車」は、この「正しい足跡」をたどって進むようにキロンを鼓舞する

¹⁰ 「眼の光(ein Augenlicht)」の部分は改作途中の稿では「私の眼の光(mein Augenlicht)」と書かれていた。Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. ›Frankfurter Ausgabe‹. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von D. E. Sattler u.a. 20 Bde. Frankfurt am Main 1975-2008[以下、FHAと略記], Bd. 5, S. 820. 所有冠詞 mein が不定冠詞 ein に書き換えられたのは、この語によって暗示されている高次の認識力がキロンのみならず、あらゆる人間によって獲得可能な普遍的な力であるからだと考えられる。

¹¹ 「迷い星(Irrstern)」は惑星の意である。Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 33 Bde. Leipzig 1854-1971, Bd. 4, Abt. 2, Sp. 2175f.

神の力を形象化したものであり、すでに言及した「神の与えた棘」と対応している。つまり『キロン』では、語り手が抱える問題だけでなく、その解決の瞬間もまた、歩行に関する暗喩によって表現されているのである。

3. 盲目のモチーフの伝記的背景

盲目の詩人が抱える問題とキロンが直面する問題は大きく異なる。『キロン』という詩は全体として人間精神の発展過程を表している。¹² 毒による痛みは、この発展に不可欠な人間と自然、主体と客体の分離をもたらす精神的苦痛の表現である。そもそも毒矢がキロンの膝に刺さってしまったのも、ヘラクレスの意図によるものではなかった。このことは、自然と不可分に一体化している状態の終わりが他者によって意図的に引き起こされうるものではなく、摂理にしたがって必然的に生じるものであることを示唆している。

『キロン』における疾患がすべての人を襲う否定的契機の暗示であるのに対して、『盲目の詩人』における盲目は「私」個人が偶発的に陥った状態であり、¹³ 彼の詩的能力の機能不全の顕れである。そして『キロン』の場合とは異なり、この機能不全ひいては盲目が誰によって、またいかなる理由によってもたらされたのかは不明である。それを知るための手がかりは哀歌『田園への逍遥』の最初の草稿にみつかるといえる。その最上部には次のように記されている。

ディオティマを悼むメノンの嘆き／さすらい人と対をなす作品／盲目の詩人／エトナ山のエムペドクレス¹⁴

フランクフルト版全集の編者であるディートリヒ・ザットラーの推察によれば、この覚書は実現には至らなかったヘルダーリンの詩集の計画を表している。そこに挙げられた作品のうち、『ディオティマを悼むメノンの嘆き』（以下『メノンの嘆き』と略記）、¹⁵ 『盲目の詩人』、そして『エトナ山のエムペドクレス』（未完の悲劇『エムペドクレス』の第三稿）の草稿断片は覚書が書かれた時点ですでに成立していた。『田園への逍遥』は、ここに挙げられた「さすらい人と対をな

¹² Vgl. Schmidt (wie Anm. 3), S. 81f. ヨッヘン・シュミットは『キロン』において表現されている意識の発展過程をヘーゲル哲学に依拠して解釈しているが、筆者はその立場をとらない。

¹³ ローレンス・ライアンは『盲目の詩人』のこうした側面をヘルダーリンの詩学的文書『悲劇的な頌歌は……』との関連から読み解いている。Vgl. Ryan (wie Anm. 4).

¹⁴ FHA 6, S. 208. 下線原文。

¹⁵ Friedrich Hölderlin: Menons Klagen um Diotima. In: MA 1, S. 291-295. 以下同詩の引用に際しては表題と行数のみを示す。

す作品」として構想されたのだとザットラーは推測している。¹⁶

ザットラーのこうした推論にどの程度の妥当性があるのかについては、本稿では論じられない。しかしいずれにせよ、覚書で示された作品にある種の共通点がみられることは確かである。その共通点とは歩行と盲目のモチーフである。

『田園への逍遙』と『さすらい人』では、歩くという行為を軸として詩想が展開するのだが、『メノンの嘆き』では、語り手がおかれたその都度の状況や彼の心的状態が歩行に関する表現によって暗示されている。また、盲目に関していえば、『メノンの嘆き』には語り手が自らを〈盲目の詩人〉として規定する箇所があるのだ。¹⁷

しかしすみかは私にとっていまや荒涼としたものとなり、そして彼らは私の眼を／私から奪った、私は彼女とともに自分自身をも失ってしまった。
(『メノンの嘆き』53-54行目)

『メノンの嘆き』では、恋人との別れに苦しむ「私」の嘆きと、彼がこの苦境を乗り越える過程が示される。この詩が書かれたころ、ヘルダーリンは恋人であったズゼッテとの決定的な別れを経験しており、『メノンの嘆き』はこの出来事を契機として書かれた詩である。ヘルダーリンがズゼッテのことをディオティマと呼んでいたことから、この出来事が『メノンの嘆き』の成立に大きな役割を果たしたことは明らかである。上記の引用箇所では、メノンがディオティマの喪失を自身の「眼」の喪失に喩えているが、この暗喩は『メノンの嘆き』の前稿『エレギー』にすでにみられるものである。

ああ！ あなたはどこにいるのですか、私を愛してくれるひとよ、今は？ 彼らは私の眼を／私から奪った、彼女とともに自分の心を私は失ってしまった。(『エレギー』51-52行目)¹⁸

「あなたはどこにいるのですか」という問いかけは『盲目の詩人』冒頭の一文と一致する。むろん、問いかけの対象は両テキストで異なっており、『盲目の詩人』の「私」の問いかけは「光」に向けて、『エレギー』の「私」の問いかけは

¹⁶ Vgl. FHA 20, S. 256.

¹⁷ 『盲目の詩人』と『エムペドクレス』との緊密な連関については以下を参照。Ganzer (wie Anm. 2), S. 13-15; Schmidt (wie Anm. 3), S. 51, Anm. 42.

¹⁸ Friedrich Hölderlin: Elegie. In: MA 1, S. 287-290. 以下同詩の引用に際しては表題と行数のみを示す。

別れた恋人に向けて発せられる。ただし、『エレギー』の改作『メノンの嘆き』には、メノンが別れた恋人を思い起こした際に、彼女を光に包まれた存在として知覚する場面があるのだ。

ただあなただけを、おお英雄のようなひとよ！ あなたの光はあなたを光のなかに保ち、／そしてあなたの忍耐は、おお慈悲深いひとよ、あなたの愛を保つ。（『メノンの嘆き』95-96行目）

さらにディオティマがメノンに授ける福音は「朗らかに思いをめぐらす額」から放たれた「光」に喩えられる（103-104行目）。なぜディオティマが常に光と結びつけられるのかといえば、彼女はメノンにとって自身の「眼」のような存在であるため、彼女のいないこの世が光のない世界、闇夜として把握されているからにほかならない。

そうだ！ それも役には立たないのだ、お前たち死を司る神々よ！ ひとたび／お前たちがこの打ち負かされた男をとらえ、つかんではなさないときには、／お前たち悪霊たちよ お前たちが 身の毛もよだつ夜のなかに彼を引きずり降ろしたときには、（『メノンの嘆き』15-17行目）

夜に関する同様のイメージが『盲目の詩人』の3-4行目と11-12行目にもみられることはすでに指摘した。さらに、盲目や永遠の闇夜が「私」の詩的能力の機能不全と結びついている点でも両詩は一致している。

私は今静かに一人で座っている、刻々と／過ぎ去る時のなかで そして私の思いはいまやさまざまな姿かたちを／／もっと明るかった日々の愛と懊悩から創り出す／自分自身の喜びのために、（『盲目の詩人』19-22行目）

盲目の詩人は歌を歌えないがゆえに、静かに一人で座り、他者と喜びを分かち合うためではなく「自分自身の喜びのために」、過去の思い出からさまざまなイメージを創り出してはこれらと戯れるほかない。『メノンの嘆き』にはこれと正確に対応する表現がある。

祝いたいのだ 私は；しかし何のために？ そして他の人たちとともに歌いたい、／しかしこんなにも孤独にどんな神的なものも私には欠けている。／

これなのだ、これこそが私の疾患だ、私にはわかっている、ある呪いが／それゆえに私の臍を麻痺させ、そして、私が歩き始めると、その場で私を転ばせる、／そのため私は何も感じることなく一日中座り、そして幼子たちのように沈黙している；（『メノンの嘆き』57-61行目）

メノンもまた盲目の詩人と同様に「他の人たちとともに」歌うことができず、「孤独」で「何も感じることなく一日中座り [...] 沈黙している」。このような境遇において、メノンは幸福であった過去の形象を呼び起こし、そこから慰めをえようとする。

愛の光よ！ あなたは死者たちにも輝くのか、あなた黄金の光よ！／もっと明るかった時代の形象たちよ あなたがたは私のために夜の内側まで照らし出してくれるのか？（『メノンの嘆き』29-30行目）

『盲目の詩人』と『メノンの嘆き』の語り手はいずれも闇にとらわれており、闇を照らし出す光を渴望している。むしろ、『盲目の詩人』は盲目の根本的な原因が作中では示されていないという点で『メノンの嘆き』とは異なる。しかし、作品の成立時期や、『エレギー』ならびに『メノンの嘆き』との表現上の一致を考慮するならば、『盲目の詩人』はこの二作品と共通の伝記的背景をもつのだと考えられよう。しかも恋人を「眼」とする表現は『エレギー』と『メノンの嘆き』のみならず、やはりズゼツェとの別れを主題とする別のテキストにもみられるのだ。それはこれら三つの作品とほぼ同時期に書かれた『別れ』の異文である。

問題となるのは、『別れ』の25行目から26行目にかけての箇所である。この箇所は最後の稿では「私は消え去りたいと思う。ひよっとしたら／長い時間が経ったあとで／ディオティマよ！ 私はここであなたと会うかもしれない。[...]」となっている。¹⁹ しかしこれより以前に書かれた異文では「私は消え去りたいと思う、ひよっとしたらそれから長い時間が経ったあとで／純真なる眼よ！ 私を [...]」となっており、この段階では目的語「私を」に続く部分、つまり主語と動詞は確定していなかった。²⁰ ただし、「私を」の直前にある「純真なる眼よ！」が最終的に「ディオティマよ！」へと書き換えられていることから、異文で主語として想定されていたのは別れた恋人を表す単語あるいは二人称単数の代名詞「あなた」であったと考えられる。つまりここでは「純真なる眼」が別れた恋人

¹⁹ Friedrich Hölderlin: Der Abschied. In: MA 1, S. 325f., hier S. 326.

²⁰ Vgl. FHA 4, S. 213; FHA 5, S. 485.

の提喩として用いられていると考えられるのだ。²¹

これらの詩がいつ成立したのかについては各全集版によって見解が分かれるが、たとえばフランクフルト版とドイツ古典叢書版では最初に『別れ』が成立し、次に『エレギー』ならびに『メノンの嘆き』が、そして最後に『盲目の詩人』が書かれたと目されている。²² この説にしたがうならば事態は次のように進行したと考えられよう。まず、『別れ』執筆の際に眼が恋人の提喩として用いられ、そこから恋人の喪失を自らの眼の喪失に喩えるという発想が生まれた。そしてさらにこれが元となり、眼を奪われた詩人を中心的モチーフとする作品、すなわち『盲目の詩人』が書かれたのである。

4. 固有名「キロン」がテキストの読解に及ぼす作用

『盲目の詩人』における「盲目」は『メノンの嘆き』の場合と同様に作者の私的かつ個人的な問題の表現として読むことができる。少なくとも『盲目の詩人』にはこのような解釈を許容する余地がある。²³ しかし『キロン』はそうではない。読者はむしろ作中の「私」の発言をキロンという神話上の人物に関する伝承に関連づけるようにうながされる。事実、従来の研究は『キロン』読解の鍵をしばしばギリシア神話やピンダロス、ホメロス、アイスキュロス、そしてソフォクレスなどの作品に求めてきた。²⁴

『キロン』は『盲目の詩人』と比べると難解な詩である。『盲目の詩人』はテキスト内で提示される情報のみで全体的な文脈を把握することができる。²⁵ しかし『キロン』には前提とすべき知識がなければ文意を把握し難い箇所がいくつもあつた。たとえば、ヘラクレスとキロンの関係について知らなければ、「毒」が誰

²¹ Vgl. Jürgen Söring: „Sie haben mein Auge mir genommen“. Vom Beweggrund des Dichtens in Hölderlins lyrischem Schaffen. In: Bad Homburger Hölderlin-Vorträge 1990. Bad Homburg v. d. Höhe 1991, S. 33-50, hier S. 35.

²² Vgl. FHA 20, S. 576-578; Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 1992-94, Bd. 1, S. 1128.

²³ ホレ・ガンツァーとテオ・ペールはともに、『盲目の詩人』とヘルダーリンの「ディオティマ体験」との緊密な連関について論じ、『キロン』への改作の根拠をヘルダーリンの詩学的文書『悲劇的な頌歌は……』から導き出している。Vgl. Ganzer (wie Anm. 2), S. 6-8, 54-58; Theo Pehl: Hölderlins 'Chiron'. In: DVjs, Bd. 15 (1937), S. 488-509, hier S. 490-499.

²⁴ Vgl. Maria Cornelissen: Hölderlins Ode »Chiron«. Tübingen 1958, S. 73-101; Lawrence O. Frye: Hölderlins 'Chiron'. Zur Bedeutung des Mythischen in „Nimm nun ein Roß ... o Knabe!“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 88 (1969), S. 597-609; Ganzer (wie Anm. 2), S. 27-229; Barbara Indlekofer: Friedrich Hölderlin. Das Geschick des dichterischen Wortes. Vom poetologischen Wandel in den Oden „Blödigkeit“, „Chiron“ und „Ganymed“. Tübingen / Basel 2007, S. 119-168; Pehl (wie Anm. 23), S. 504-509; Schmidt (wie Anm. 3), S. 33-99; Emil Staiger: Hölderlin: Chiron. In: Trivium, Vol. 1 (1942-1943), Heft 4. S. 1-16.

²⁵ Vgl. Ganzer (wie Anm. 2), S. 11; Staiger (wie Anm. 24), S. 2.

によってもたらされたものであるのかを知ることは難しい。そして毒矢がどこに刺さったのかを知らなければ、キロンが一人で座している具体的な理由もわからない。とりわけ最後の第 13 連を理解するためには、キロンが英雄たちにさまざまな技術や知識を授けた教育者であったこと、²⁶ そして彼が言及する「預言」の内容をあらかじめ知っておく必要がある。

さあ馬を引いてこい、そして甲冑をまとい／軽い槍をとれ、おお 少年よ！
預言は／破棄されることはなく、そしてそれが現実のものとなるまで、／ヘラクレスの帰還はいたずらに待ちうけているわけではないのだ。(『キロン』49-52 行目)

アイスキュロスの『縛られたプロメテウス』にはカウカソス山にはりつけにされたプロメテウスが自らの解放を預言する場面がある。それによればイオの「十とそのうえ三代目の孫」、すなわちヘラクレスが彼を解放するのだという。²⁷ しかし、ヘルメスは劇の最後の場面で、神々のうちの誰かがプロメテウスの代わりに苦難を背負い、自ら進んで黄泉へと赴くまでは、彼の苦難が終わることはないと告げる。²⁸ アポドロスが伝えるところによれば、神々のうちで不死を放棄する「誰か」とはキロンのことであり、ヘラクレスはプロメテウスを解放した際に、その代わりとして彼をゼウスに差し出したのだという。²⁹

以上のことから、『キロン』の最終連で言及される「預言」とはプロメテウスかヘルメス、あるいは両者の預言を指し、キロンは自らの死がヘラクレスによってもたらされることをあらかじめ知っているのだと考えられる。そして「ヘラクレスの帰還」とは、ヘラクレスがことの経過を報告するためにキロンのもとを再訪することを意味しているのだと考えられる。³⁰ つまりキロンは訪れることが確定している死の瞬間までの時間を無為に過ごすことのないよう、「少年」——おそらくはアキレウス——に戦闘の稽古をつけようと言っているのである。³¹

²⁶ Vgl. Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon. Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig: Gleditsch, 1770. Darmstadt 1986, Sp. 707f.

²⁷ アイスキュロス(呉茂一訳): 縛られたプロメテウス(岩波文庫)1974年, 62頁。カール・ケレーニ(辻村誠三訳): プロメテウス——ギリシア人の解した人間存在(叢書・ユニベルシタス)1972年, 175-178頁も参照。

²⁸ アイスキュロス(註27), 80頁および, ケレーニ(註27), 206-208頁を参照。

²⁹ アポドロス(註7), 92頁および101頁を参照。

³⁰ Vgl. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. 8 Bde. in 15 Teilbänden. Stuttgart 1943-85, Bd. 2, S. 513; Schmidt (wie Anm. 3), S. 93.

³¹ Vgl. Frye (wie Anm. 24); Schmidt (wie Anm. 3), S. 89-91.

これ以外にも、キロンに関する予備知識を用いることで文脈や意味が明確になる箇所はいくつもある。『キロン』を読解する際に理解困難な箇所に出くわしたときには、この神話的人物についての逸話を調べることで、そしてそのなかから、語の選択、文意や文脈の理解を助けてくれる記述を見つけ出すことが解釈の近道となるのだ。そして読者をこの近道へと誘導するものこそ、表題に掲げられたキロンという固有名にほかならない。つまり、キロンという名前は作品外の典拠、すなわち神話やピンダロスの頌歌をはじめとする古典文学への参照を指示する機能をもつのである。

かつてヴォルフガング・ビンダーはヘルダーリンにおける名前や名づけの象徴法について包括的な研究を行ったが、キロンという固有名がもつこうした機能は、ビンダーの体系のなかには位置づけることのできない性質をもつ。ここではビンダーが「象徴的名前」について論じる際に第一の具体例として挙げる固有名「メノン」との対比によって、キロンという固有名がもつ特殊な性質を浮き彫りにしてみよう。

ビンダーによれば、メノンという名前は「留まる者」、「待つ者」、「持ちこたえる者」、「あとに残された者」といった複数の意味を内包しており、テキストで示されるメノンの状況やその都度の態度はこれらのいずれかの意味に対応しているのだという。つまり「メノン」という固有名は、テキストの各所が有する象徴的な意味を照らし出し、それを顕在化させる機能をもつというのだ。³²「キロン」という固有名に欠けているのはまさにこうした機能、いわばテキスト自体がもつ自己言及的性質にほかならない。

「キロン」という名前は古典ギリシア語で「手」を意味する一般名詞 *χείρ* に由来するのだという。³³ しかしこの名前はその語源的な意味によって作中の「私」の状況や態度、行為を説明してはくれない。『キロン』の場合、固有名はテキストの意味内容に直接関わるのではなく、テキストの外部の情報源を指し示し、これによって読解を間接的に助けてくれるのである。

『メノンの嘆き』の場合には固有名とテキスト各所の表現との対応が問題になる。これに対して、『キロン』の読解においてまず問題となるのは固有名が示唆する予備知識なのである。読者はこの予備知識によってテキストの断片的な情報を補い、全体の脈絡を把握するようにうながされる。事実、従来の研究の多くは、神話や古典文学からキロンに関する情報を集めてこれらを組み合わせ、語り手の発言に一貫した脈絡をみいだすことで『キロン』を読解してきた。重要な

³² Vgl. Wolfgang Binder: Hölderlins Namenssymbolik. In: Ders.: Hölderlin-Aufsätze. Frankfurt am Main 1970, S. 134-260, hier S. 139-143.

³³ Vgl. Hederich (wie Anm. 26), Sp. 707.

は、ここにみられるテキストを介した作者と読者の相互的な意味規定作用である。『キロン』を読むためには多かれ少なかれ、作中で暗示される事柄や文脈を読者自身の手でつきとめる必要がある。それには読者がギリシア神話や古典文学についての知識を作者と共有していることが前提となる。『キロン』の読者はその知識を用いて主体的に読解を行い、テキストの空白部分を自分で埋めることを要求されるのである。

むろんキロンに関する伝承を網羅的に収集すればテキストの〈唯一にして正しい理解〉に到達できるわけではない。その一例として、第6連の「愛の雲 (Wolken der Liebe)」という語の解釈が挙げられよう。幾人かの研究者はこの語をケンタウロス誕生の神話——イクシオンが雲から造られたヘラの似姿と交わり、この雲からケンタウロスが生まれたという神話——と関連づけたが、³⁴ ホレ・ガンツァーはこの解釈が「根本的に不可能」であることを論証した。³⁵ ヨッヘン・シュミットもまたこの解釈を説得力に乏しいとして退け、当該箇所をプロメテウスの神話に基づいて読解し、さらにこの読解を自身の包括的な作品解釈と結びつけている。³⁶ これに対して、バルバラ・インドレコーファーにいたっては、「愛の雲」からイクシオンの神話の暗示を読み取る解釈を「まったくもって納得のいく」ものだとして認め、³⁷ この箇所にはイクシオンだけでなく、同時にプロメテウスの神話が暗示されていると論じている。インドレコーファーがこのようないわば折衷案ともとれるような説を主張するのは、彼女が多義性をキロンというテキストの根本的な構成要素とみなしているからなのである。

この例が示すように、読者がテキストの空所を埋めるためにどんな典拠を用いようとも、その適用に際しては、キロンのきわめて暗示的な発言や読者自身の読解の枠組みに依拠せざるをえない。そのため空白部分に関する個々の解釈は相互主観的な検証の対象となり、究極的には不確定のままにとどまる。これはむろん文学テキストのもつ一般的な性質である。³⁸ 『キロン』の特徴は、この表題に掲げられた固有名が空白部分を埋めるためのヒントとしてすべての読者に明示されており、テキストを読解するうえでの共通の前提を構成するように読者たちに働きかけてくる点にある。

³⁴ Vgl. Cornelissen (wie Anm. 24), S. 91; Ulrich Hötzer: Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung. Stuttgart 1956, S. 168, Anm. 95; Staiger (wie Anm. 24), S. 10-13.

³⁵ Ganzer (wie Anm. 2), S. 132.

³⁶ Vgl. Schmidt (wie Anm. 3), S. 57-61.

³⁷ Vgl. Indlekofer (wie Anm. 24), S. 135-137. なお、本稿では「愛の雲」を神話に依拠せず、テキストの内的連関から解釈した。

³⁸ Vgl. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Auflage. Stuttgart 1994. 邦訳: ヴォルフガング・イーザー (轡田收訳): 行為としての読書——美的作用の理論 (岩波モダンクラシックス), 2005年。

結論

『盲目の詩人』と『キロン』はテクストの構造において根本的に異なる性格をもつ。この差異は作中で取り扱われる問題の性質が変化したことに対応して生じたのだと考えられる。盲目という暗喩の伝記的背景が示すように、『盲目の詩人』において表現される苦悩は作者の個人的な体験に根ざしており、この意味において、作者は自己自身に関心を向けているのだといえる。こうした作者の心のありようは、語り手が常に自己自身に言及することによって正確に写し取られている。

たしかに『盲目の詩人』の「私」も他者について語りはする。第12連においては「かつて私と出会った親愛なる者たち」に対する呼びかけがなされ（48行目）、最終連である第13連では、自らの充溢した生を「親愛なる者たち」と分かち合いたいという、語り手の願望が語られる。

おお 来てください、この喜びがあなたがたのものになりますように、／あなたがたすべての人々よ、この見る者があなたがたを祝福しますように！
／おお 受け取ってください、私がそれに耐えていられるように、私からこの／生を、この神的なものを私の心から受け取ってください。（『盲目の詩人』49-52行目）

しかし、一見して明らかのように、「私」がここでもっぱら問題にしているのは自らの生、すなわち自己にほかならない。神的な生を「親愛なる者たち」と分かち合いたいという彼の願いは、どちらかといえば自己中心のかつ偶発的に動機づけられたものである。「私」がそれを望むのは、耐えられないほどの生の充溢を感じているからなのである。しかも「私」は自らの願望を自分自身の行為によって満たそうとはせず、受動的に、他者の働きかけを待っているにすぎない。他者と関わろうとする「私」の思いは脆弱で具体的な対象を欠いており、彼の関心はやはり自己自身の状態に向けられている。

これに対して、キロンの関心は明らかに事物や他者とといった自己以外の対象に向けられている。たとえば『盲目の詩人』第10連の後半2行では、「私」が自らの身に生じつつある変化について語るが（39-40行目）、『キロン』の対応箇所では語られるのは世界の変容である：「しかし神はこの土地の者として／眼前にいる、そして大地はその姿を変えている」。キロンはその後も変容した世界、そしてその世界で息づく個々の事物について語り、自分自身にはけっして言及しない。『盲目の詩人』においては一人称単数の「私」が最終連に至るまで継続的に登場するのに対して、『キロン』では第9連以降、一人称単数の「私」が用いら

れることはなく、せいぜいのところ一人称単数の所有冠詞が二度用いられるにとどまる。それは彼が渴望しているものが自己の変化ではなく世界の秩序の認識だからだ。

この認識の獲得がキロンを行為へと駆り立てる。その行為とは第 13 連における弟子の指導である。彼は自らの死に思いをめぐらせることなく、残された時間を「少年」の、ひいては共同体の未来のために捧げようとする。その根底にあるのはむしろ教師としての使命感、後世に自らの技術と知識を伝えようとする意志である。つまり彼の行為はある種の歴史認識と結びついているのである。このことはキロンが第 12 連で「祖先たち」に言及することで示唆されている。

祖先たちの居場所が確定することで、キロンが今いる場所と彼の祖先たちが住んでいた場所との位置関係が明らかになる。これは一つの種族がたどった移動の歴史が判明するという、すなわち共同体の歴史における祖先たちとキロンの位置づけが確定するということを意味する。こうした歴史的視座のもとでキロンは未来の共同体の担い手と向き合うのである。つまり、彼の「少年」への呼びかけは偶発的かつ私的に動機づけられたものではなく、自己と共同体との関係に関する自覚に基づいている。

他者に対するキロンのこうした関わり方は、彼が抱える問題がすべての人に関わるものであることと関係している。キロンは苦悩について語る際に、不定代名詞「誰かが (einer)」と「誰も [...] ない (niemand)」を用いることで自分の体験を一つの事例として一般化している (33-36 行目)。これはキロンが問題の普遍的な性格に気づいていることの証左である。³⁹ 彼はそもそも自己に固有の問題にではなく、あくまで一般的な問題に関わっており、またそれを自覚している。だからこそ問題解決の筋道が示されたあとでも彼の関心は自分自身にではなく他者へと向かうのである。

改作を通じて、「私」が抱える問題は特殊かつ偶発的なもの、すなわち当事者によって一方的に伝達されるものから、普遍的かつ必然的なもの、つまり読者が当事者として関わるべきものへと変化した。『キロン』が有する多くの空白部分はこの変化がテキストの構造に反映されることで生じたものなのだと解せよう。

全体的な脈絡を比較的容易に追うことができる『盲目の詩人』の場合とは異なり、読者はいまやテキストの各所にもうけられた数多くの空白部分を自分で埋めることを要求される。ただし読者にはそのための手段、すなわち、作中の「私」の発言をギリシア神話や古典文学に基づき解釈するという手段が「キロン」という固有名によって示唆されている。これらの典拠はいずれも人類共有の財産で

³⁹ 本稿の脚註 10 を参照。

あり、詩人の境遇や心情とは違って、原理的にはすべての読者にとって接近可能なものである。ヘルダーリンは『盲目の詩人』の改作に際して、作中で取り扱われる問題の変化に応じて、読者がテキストを主体的に解釈し、なおかつその読みを他者と分かち合うことができるような構造を『キロン』に与えたのではないだろうか。

ジャン・パウル『自叙伝』における固有名「パウル」

江口 大輔

ジャン・パウル『自叙伝』は、少年期における「自意識の目覚め」の場面によって知られている。ここに現れる「私は一つの自我なのだ (Ich bin ein Ich)」(I/6, 1061)¹という言葉は、自我(私)との対峙というモチーフを反復し続けた作家ジャン・パウルを考えるうえで極めて重要な意味をもつはずであり、1791年11月19日の「死のヴィジョン」を語る日記とともに、作家の死生観ならびに自我の概念の形成にとって決定的な影響力をもった出来事として、常に参照されてきた。当然、『自叙伝』という作品そのものが論ぜられる場合にもこの場面には中心的な意味付けがなされるのが常であり、本論もその例に漏れない。ただし本論では、この場面そのものよりも、この直後の語りにおいて生じるある変化に注目してみたい。それは語り手が、過去の自分を指すにあたって、それまでの「私」もしくは「彼」という代名詞に代えて「パウル」という固有名を用い始めるという変化である。

この作品においては人称の交替が頻繁に生じるが、人称の交替に作品の本質的な特徴を認める R・ジーモンも、その交替の仕方になんらかの秩序を見出すことはなく、固有名の使用に意味付けをしようともしていない。² これに対して本論は、人称の変遷を地道に跡付けることを通じて、作品における固有名の機能を解明しようとするものである。

1. 『自叙伝』の概要

この作品は、自分自身の歴史を講ずる「教授」を名乗る語り手が、3回にわたる講義を行うという体裁をとっている。各講義の区分けは、生誕の地であるヴンジーデル、15歳までを過ごしたヨーディッツ、その後の転居先であるシュヴァルツェンバッハというように、ジャン・パウルとその一家の転居歴に対応している。ただし、第1講義の大半が父親の来歴で占められ、また第3講義はギムナジウムでの体験を語る途中で未完のまま終わっていることから、この作品の中

¹ ジャン・パウル作品からの引用は次の版により、括弧内に巻数とページ数を記す。Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg.v. Norbert Miller. München 1970ff.

² Ralf Simon: Zwei Studien über Autobiographik. II: Jean Pauls inszenierte Autobiographik. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, Jg. 29 (1994), S. 131-143.

心をなすのは第 2 講義、つまり少年期のジャン・パウルの叙述であると言ってよい。ジャン・パウルは、常に黄金時代として言及してきた少年時代の記憶を作品として留めようとしたのであり、おそらくはそれ以上を望まなかった。問題は、その記憶に対してどう向き合ったかである。

時系列に沿った順で講義は行われるものの、各講義のなかで語られる出来事の順序は、時系列よりもむしろ語りの秩序にしたがっている。ここで語られるのは、作者の過去の生そのものというよりは、「文学へと変形された生」³なのだ。これについて前述のジーモンは、いささか先鋭的に過ぎるが興味深い主張をしている。その主張によると、『自叙伝』において語られる生は語りによる「生産物」であり、テキストは伝記的事実からは切り離されている。そしてこの「脱指し化 (Entreferenzialisierung)」を明示するしるしが、名前の交替なのである。⁴ ジーモンはこの概念について詳述していないが、おそらくはこういうことだろう。自伝の語り手が自身の過去を語る際、そこで用いられる代名詞「私」は、過ちようもなく過去の語り手を指示する。その意味で、代名詞「私」においてはテキストから伝記的事実への指示関係が保証されている。ところがここに一人称と三人称の交替、および固有名の使用という乱調が生じると、テキストから事実への指示機能が危うくなる。

以上のような主張に対しては、人称や名前の交替が全く無秩序に生じているならば、妥当性を認めることができるだろう。しかし、もしも人称の交替に何らかの秩序が認められるなら、そこには別の解釈を与える必要がある。以下では、その点に留意しつつ『自叙伝』の構成を概観してみたい。

まず第 1 講義では、作家の父親がヴンジーデルに落ち着くまでの来歴が詳述されたのちに、作家自身の幼年期について語られる。とはいえ、この時期についての作家の唯一の記憶は、ある少年から優しい扱いを受けたことだけである。

「残念なことに私はとうに彼の名前を忘れてしまった」(I/6, 1048)。こう語り手は述べ、このときの少年が存命ならば自分に連絡を取ってくれるよう切望する。あたかも、名前を忘れてしまったことが記憶における決定的な瑕疵であるかのように。

歴史講義の教授を名乗る語り手は、講義の対象たる自分自身を「我々の主人公」と呼び、その誕生を「彼の人生の始まり」(I/6, 1039) と表現して、語られる対象としての自己を客体化するような構えを見せる。しかし、所有代名詞がすぐに三人称から一人称に変更される点に示されるように（「私の誕生」、「私の父」

³ Helmut Pfotenhauer: Jean Paul. Das Leben als Schreiben. München 2013, S.23.

⁴ Simon, a.a.O., S.138.

I/6, 1040), 語りの主体と語りの対象を峻別する姿勢は、初めの段階においては貫徹されない。

第2講義に入ってもしばらくは、三人称と一人称の代名詞が混在した語りが続く。語り手は、自分が歴史講義を行っているというポーズを示す際に限り過去の自分を三人称で呼ぶが、すぐに一人称に戻っていく。語られるのは、家庭における父からの教育を通じて養われた、書籍や絵画、音楽を愛好する性向である。本論では、便宜上この箇所を「教育パート」と呼ぶこととしたい。

この教育パートの最後で、幼年期の哲学的な素質について語られるに至って、自意識の目覚めが語られるが、ここでも最初の一文を除いて(ここで語り手は講義のスタイルに一瞬立ち戻る)、一人称が使用される。

自意識の目覚めが語られたその次の段落からは、「牧歌的一年まるごと」が「四つの牧歌」(I/6, 1061)へと分割され、順に語られていく。第2講義の残り全てを占めるこの箇所を、本論では「牧歌パート」と呼ぶことにしよう。このパートの冒頭で語り手は、自伝の主人公を「ハンス・パウル」の名で呼ぶことにしたい、と断りをいれ、実際に固有名詞「パウル」を用い始める。それでも冬の牧師館での生活を語り始める当初は一人称の使用が支配的であるのだが、季節が春に移行すると、一変して三人称が貫徹されるようになる。そして「パウル」という固有名の使用頻度は、夏、秋と進むにつれてあがってゆく。

第3講義に移ってからは、もはや家庭生活について語られることはなくなり、もっぱら学校における勉強が話題になる。学校長ヴェルナーによる古典語の授業、ドイツ文学への傾倒などが語られる間は、第2講義に引き続いて三人称が使用されるのだが、牧師補フェルケルの話題が出される段落において、突如として一人称への切り替えが起こる。以降は、全集版で補遺として追加された箇所も含め、語り手が自己を指して三人称を用いることはなくなる。

以上の内容的整理に従えば、『自叙伝』における人称の交替にはある程度の秩序を見いだせよう。牧歌パートで三人称へと切り替わった直後などは一人称と三人称の使用に関して多少の揺れが見られるが、牧歌パートの途中からはそうした揺れは見られない。また、少年時の語り手自身を指すための固有名は、ごく一部の例外を除いては「パウル」で一貫している。人称と名前の交替に秩序が存在する以上、名前の交替がテキストの「脱指示化」を引き起こす、という先のジューモン主張は、やはり行き過ぎているとみなすべきだろう。人称の交替および固有名「パウル」については、別の解釈が試みられなければならない。

2. 四つの牧歌

『自叙伝』の中核部分をなす第2講義の牧歌パートでは、「小さな村と牧師館

のうちなる牧歌王国および牧人的小世界」(I/6, 1061), すなわちジャン・パウルの一家が暮らした小村ヨーディッツの牧師館における, 慎ましやかな暮らしぶりが語られる。この時期の一家の生活は, 後に彼らが耐えねばならなかった悲惨な状態と比べれば例外的に恵まれた状態にあったが, 父親の牧師職による収入は非常に限られたものであり, また村の領主たる貴族との関係は村の牧師にとっては気苦勞の多いものだった。⁵ しかし自伝の語り手は生活における暗い側面にほとんど目を向けず, 牧師館およびそれを取り巻く村での生活が「パウル」少年にもたらす無尽蔵の喜びだけを語り続ける。⁶ 閉じられた圏内における幸福だけに焦点を当てる語り手の態度はまさに, 『美学入門』で「制限の内部における完全な幸福の叙事的表現」(I/5, 258)と定義された牧歌のジャンルに適合したものだ。だが, 『陽気なヴッツ先生』を知っている我々には, 「牧歌」の枠内から出ようとしない語り手の態度は奇異なものに映る。局限化した視野において生じる小さな喜びを最大限に享受する, というヴッツの処世術は, 確かに牧歌的である。しかし『ヴッツ先生』の語り手は, そうした処世術を称える一方で, ヴッツが耐えなければならない学校生活の過酷さを読者の前にさらし, 視野の局限化が過酷さからの「内面性への逃走」⁷であることを暴き出してしまふ。副題に示される通り, 『ヴッツ先生』はあくまで「一種の牧歌」であって牧歌そのものではないのだ。翻って『自叙伝』における語り手は, 現実の過酷さを語ることなく, 喜びだけに目を向ける「牧歌」的態度に徹する。それはなぜなのかが問われなければならない。

ともあれまずは, 『自叙伝』において語られる牧歌的幸福のありようを見ていくことにしよう。一例として, 父親が旅に出たときに子どもたちに与えられた「行動の自由」は, 次のように語られる。

パウルと弟たちは, 忙しく働く母親の目をかすめて, 裏庭に通じる呼び鈴つき扉から外へ抜け出し, 村の境界猟区の獣を狩りに出ることができたのでした。それは例えば蝶や川ハゼだったり, 白樺の樹液や, 笛にする柳の皮を求めた狩りでした。あるいは新しい遊び仲間の, 教師の息子フリッツ

⁵ Vgl. Günter de Bruyn: Das Leben des Jean Paul Richter. Eine Biographie. Frankfurt am Main 1991, S.17f.; Michael Zaremba: Jean Paul. Dichter und Philosoph. Eine Biographie. Wien, Köln, Weimar 2012, S.39.

⁶ 牧歌的語りのうちにも「少年期に体験された不安やプレッシャーについての意識下の苦痛」が隠しきれていないとするツァレンバの主張は, 語り手による隠蔽の意志を前提しているという点において, 本論の主張と重なる。Vgl. Zaremba, a.a.O., S.267.

⁷ Werner Wilhelm Schnabel: Erzählerische Willkür oder säkularisiertes Strukturmodell? Jean Pauls „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“ und die biographische Form. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 11(2001) S. 139–158, hier: S.141.

を屋敷内に入れてやったり、あるいは正午に鐘撞きを手伝ったりしました。これはただ、鐘が大きく揺れるときに綱で体を高く引き上げてもらうためでした。(I/6, 1073)

パウル少年に対して喜びをもたらした事柄の細部、それだけを、語り手は列挙し続ける。そして、描写される種々の事柄について相互の時間的な前後関係や因果的な関係が示されることは稀であり、各エピソードは互いに独立して点描的に並べられている。

身のまわりの自然や家庭的な事物に喜びを感じるパウルの感性は、語り手が「家庭的なもの、静かな生活、精神的巢作りへの独特な傾向」(I/6, 1080)と呼ぶ性質において、さらに際立つことになる。「家庭感覚 (Haussinn)」(I/6, 1081)ともいわれるこの性質は、例えば次のエピソードに示されている。少年パウルは、蠅を飼うための精巧なミニチュアの家を工作し、その内部に住まう蠅の視点に己を同化させる。

パウルはこうして、無数の蠅がこの広い離宮のなかで階段を昇り降りしながら、大きな部屋へ、それから小さな出窓へ歩いてゆくのを眺めました。そのとき彼は、彼らの家庭的な至福を想像し、また自らそのなかに入り歩き回りたいと願いました。そして彼はこの家の住民たちの立場に身を置いて、最高にかわいらしい小さな部屋や出窓へと広大な部屋から戻ってくる気分になってみるのでした。(I/6, 1081)

こうした小さなものの視点への同化は、後のジャン・パウル作品の人物たちを想起させる行いであり、語り手もそれを明言する。

しかし文筆家としても、彼〔パウル〕はこの家庭および片隅への感覚を後にヴッツおよびフィクスラインそしてフィーベルにおいて継続させました。(I/6, 1081f.)

表現に注意をして読むならば、ここで言われるのは、少年期の感性のありようが後の牧歌的な主人公たちのモデルを提供したということである。少年期の感性が作家ジャン・パウルの基盤となった、と言われているわけではなく、したがって、少年パウルと現在の語り手の間の連続性に言及されているのではない、⁸と

⁸ ここで述べられているのは、語り手の言葉遣いを忠実に受け止めた場合の解釈である。オル

いう点に留意しておきたい。

対して、第2講義前半の教育パートでは、少年期の自分と現在の自分とのあいだのつながりを語り手はたびたび強調している。例えば束ねた紙を切りそろえただけの本を展示したというエピソードを紹介したあと、語り手はこう述べる。

現在の当作家を、一つの小箱がすでに小さい規模で示しています。この小箱に彼は、自作の十六折版作品からなるケース入り蔵書を展示しました。父の説教の八つ折版原稿を本の幅に切り、その紙片を縫い合わせ、端をきれいに切り揃えて、彼はこれらの小作品を作ったのでした。(I/6, 1058)

このエピソードは紛れもなくヴッツを想起させるものだが、ここでヴッツへの言及はなされていない。その代わりに語り手は、当時の少年のうちに「現在の当作家」が示されていると述べることで、作家ジャン・パウルの資質の芽生えを指摘している。このように語り手が過去の自己と現在の自己とのあいだに連続性を見出していることが、教育パートにおける人称の混在を説明する一つの理由となるだろう。三人称の使用に表われているのは過去の自己を対象化しようとする語り手の構えだが、教育パートにおける語り手は過去の自己を現在の自己と峻別していないために、この構えを貫くことができないのだ。

これと反対に牧歌において三人称が貫かれるとき、これは、主人公を対象化する態度が遵守されているものと見ることができる。牧歌の主人公パウルに対して、語り手は自己とパウルとを峻別する態度を崩さない。さらに、生活の喜びだけに視野を局限する語り手の「牧歌」的な姿勢が加わり、牧歌パートはあたかも虚構の作品のような印象を放ちながら、自伝に埋め込まれている。

3. 超越性の経験

以上の考察を下地として、『自叙伝』におけるハイライトといえる自意識の目覚めの場面に検討を加えていきたい。

私の中で起こった、まだ誰にも語ったことのない現象を、私は決して忘れ

トリープは後述する本作りのエピソードとともに、「家庭および片隅への感覚」をも作家ジャン・パウルの本質的特徴をなすものとして描き出しており、論者もこれを支持する。しかしここでの問題は、語り手ジャン・パウルが、「家庭および片隅への感覚」を現在の自分が受け継いだのだ、とはあえて書いていないという点にある。Cornelia Ortlieb: »Papierné Geniste«. Jean Pauls Materialien des Schreibens und Bücher-machens. In: Gunner Och, Georg Seiderer (hrsg.): Jean Paul, der Fremde. Würzburg 2014, S.27-49, hier: S.44ff.

ません。そのとき私は、私の自意識の誕生に立ち合ったのです。その時間と場所を私は挙げることができます。ある午前中のこと、とても小さい子どもの私は、玄関の扉の前に立って、左の薪置き場のほうを見ていました。すると突然、「ぼくはひとつの自我なのだ」という内なる視覚が、稲妻の光のように天から私の前にやってきたのです。それは光ったまま留まりました。わたしの自我はそのときはじめて、そして永遠に、自分自身を見たのです。この出来事に関して、想起による錯覚があったとはほとんど考えられません。人間のなかの、幕で隠された至聖所でだけ起こった出来事は、その新鮮さによって、あれほど日常的な副次的状況を記憶に留めさせたのです。この出来事に、よそからの語りや余計なものといっしょに入り込むことはできなかつたのです。(I/6, 1061)

私はひとつの自我なのだという意識とともに、少年は自己を対象として見ることを学んだ。まず確認しておきたいのは、このように語ることが、この直後から語り手が主人公を対象化し、「パウル」という固有名を用いだしきっかけになっている、という点だ。自意識の場面がここに置かれている理由は、こうした語りの構成から説明しうる。次に確認すべきは、この出来事が天からの啓示として語られているという点だ。自意識の誕生は、自身の内部が超越的なものとのつながりを持つという経験でもある。そしてこのとき、「左の薪置き場のほうを見て」というような「日常的な副次的状況」が記憶に留められる。超越的なものと日常的なものが結びついている点もまた、ここで押さえておくべきポイントである。

超越性との関わりへの言及は牧歌パートに入ってからも見られ、そこでも、上で確認したのと同様の特徴を観察することができる。

彼はある夏の日をまだ覚えています。その日、帰路についている2時ごろ、陽の注ぐ丘陵と、麦穂の実る畑を渡っていく波、そして雲の走りゆく影を見つめていたとき、彼を、経験したことのない、対象を欠いた憧憬が襲ったのです。それは純然たる苦痛とかすかな喜びが混じり合ったもので、想起を伴わない願望でした。ああ、生における天上的な財宝に憧れたのは、全人的な人間でした。その財宝は、まだ特徴をもたず色彩のないまま、心の深く広い闇に横たわっていました。そして、差し込んだ日の光によって束の間照らされたのです。憧れの対象がまだ名前をもっておらず、憧れが自分自身を名乗ることしかできない、そういう時間があるものです。(I/6, 1077)

「対象を欠いた憧憬」、対象がまだ名前を持っていない憧れは、その対象の所在を明確に突き止めることができない。それが憧れているのは、「天上的な財宝」であると同時に、「心の広く深い闇」に存在するものでもある。ここには、心の内部と超越的なものとのつながりが示唆されている。そして、こうしたつながりが経験される際の具体的な状況への言及も欠けてはいない。

牧歌のパートを締めくくるクリスマスのエピソードは、まさにここまで述べてきたこととの関連においてこそ意味を帯びてくる。語り手は牧歌的生活の四季を冬から順に語りはじめたにも関わらず、クリスマスのエピソードを最後に置き、再び冬へと戻る。しかしそれは、喜びに満ちた牧歌的生活のハイライトとして、クリスマスの体験に末尾を飾らせるためではない。語られるのは、少年パウルがクリスマスに感じる憂愁、父親が見せる不可解な悲しみ、そして、幼子イエスの存在を否認せざるを得なかったときの落胆である。

しかし当時は、喜びの子どもらしい蜜とワインでさえ、贈り物をくれる幼子イエスへの信仰というエーテル的付加物を必要としました。超自然的なものではなく、人間だけが、喜びの花と果実を持ってきて食卓のうえに置くのだというのを、偶然にも彼が目で確かめてしまったとき、これらの花と果実からはエデンの芳香とエデンの輝きは失われ、拭い去られて、日常的な花壇がそこに残ったのです。それにしても信じがたいのは、彼が全ての子どもたちと同様、天への信仰を否定する者にいかに抵抗してきたか、そしてどれほど長いあいだ、彼が超自然的な啓示に固執してきたかです。それは年齢相応の理解力に反していましたし、偶然によるあらゆる示唆に反してもいました。最終的に彼が目撃し、そして打ち勝つというよりは打ちのめされることになるまでは。(I/6, 1085f.)

幼子イエスの否定というこの出来事が実際にいつ起こったのかは問題ではない。超越的なものへの信仰を失うことで「打ちのめされた」経験、これを語るためにクリスマスのエピソードはあり、そしてそれは第2講義の最後に置かれる必要があった。天からの啓示としての自意識の目覚めを語ることで始められた牧歌は、超自然的なものへの信仰の喪失によって閉じられなければならなかったのだ。

超越的な経験、あるいは超自然的なものへの信仰は、おそらくジャン・パウルにとって、地上的なものに対する牧歌的な喜びと本質的につながっている。牧歌とは、超越的なものとのつながりを持ちえたあいだにだけ実現する、人生における稀有な時間を指すのである。

4. 固有名「ハンス・パウル」

『自叙伝』の準備中から、語り手が少年期の自分について三人称で、しかも固有名を用いて語るという方針は固まっていた。「各講義で別の名前：フリッツ、パウルなど」(VA21)、「各章で自分に異なる名を与えよ」(Vita151)、「私の物語を語る者から、私は三人称で『ハンス』と呼ばれる」(Vita224)、など。⁹ これらの名はどれも、ジャン・パウルの本名「ヨーハン・フリードリヒ・パウル・リヒター」に対する呼び名として理解できる。しかし、なぜ語り手は三人称で、そして名前によって自分自身を呼ぶ必要があったのか。これについて示唆を与えるのは次のメモである。

三人称がもっともよい；常にこう言おう：私たちの主人公。[...] 自己記述者としての私は自分に特別な名を与える。私が J.P. [ジャン・パウル] に対峙できるように。(Vita 338a)

お前のことを一貫してよそなる名前で語れ：主人公ハンス・パウル。(Vita 423)

ハンス・パウルという名は、ジャン・パウルが自己に「対峙できるように」選ばれた、「特別な名」、「よそなる名」であった。語り手としてのジャン・パウルが自己を対象化する構えを取ることはすでに見たとおりだが、この名が「特別な」、「よそなる」名であるとはどういうことか。

ここで参照したいのは、ジャン・パウルが、ハンス・パウルという名を作中で用いている別のケースである。この名は、『ジャン・パウルの手紙、およびこれから先の人生の履歴』(1798)に現れている。「ジャン・パウル・Fr.リヒター」と署名された架空の書簡、および将来の人生の自伝からなるこの作品には、ジャン・パウルから未来の息子に宛てた手紙が載せられている。この息子は後にジャン・パウルがもうける長男とは無関係の架空の存在であるが、この息子にジャン・パウルは「ハンス・パウル」と呼びかけているのである。これが「哲学についての書簡」と名付けられている点も興味深い。なぜなら、『自叙伝』における自意識の目覚めも、少年期における哲学的な思索の才能への言及をきっかけとして語られるからだ。

⁹ 自叙伝の準備ノートおよび自伝用のメモノート(Vita-Buch)からの引用は次の文献に拠る。Jean Paul: *Lebenserschreibung*. Hrsg. v. Helmut Pfotenhauer. München 2004. 準備ノートからの引用は VA, Vita-Buch からの引用は Vita とカッコ内に表記したうえで番号を記す。なお、この番号は歴史批判版全集に依拠したものである。

虚構上の存在である息子に向けてジャン・パウルが語るのは、哲学における「消極的な頭脳 (negative[r] Kopf)」と「積極的な頭脳 (positive[r] Kopf)」の対比である (I/4, 1016)。消極的頭脳もしくは「批判的頭脳」とは、例えば「ヴォルフ主義者」がそうするように、「魂の全体」を「表象力へと鍍金し、平板化し、透明なものとして呈示する」ような、あるいは「エルヴェシウス」のように「名誉心」や「倫理性」を「五感という五執政職」へと「あく抜きして変化させる」ような人物たち、つまりは唯物論者である (I/4, 1018)。対して積極的頭脳とは、「外部世界とともに作り出された内部世界の父親」であり、これはつまり、魂や精神といった「曖昧な (dunk[e]l) 観念」を、唯物論者のように「明晰な (klar)」観念へと解体することなく、「ある種の直観」によって捉える、そうした人物たちである (I/4, 1016)。ここで説かれるのはつまり心身問題であり、手紙の書き手リヒターは、唯物論者から距離を置き、魂や精神の实在を積極的に肯定する思想を支持せよと息子ハンスに諭すのである。同様の主題は『カンパンの谷』(1797) や『美学入門』(1804) でも取り上げられており、魂や精神を物質へと還元させようとする当時の唯物論的思潮に対抗することは、ジャン・パウルにとって生涯の重要な課題であった。ただし、この課題を解決するための論拠はその都度異なるものが選ばれる。この問題は、一定の答えが与えられ得ないからこそ常に解決のための思索を要求する、という性質をもっているのである。つまり魂の实在性の問題は、ジャン・パウルにとっていわば解決不能な異物としてまわりつづけるものだったのである。固有名「ハンス・パウル」は、こうした異物的な問いに対処する際に呼び出される「よそなる名」なのだ。

次に取り上げたいのは、ハンス・パウル同様にジャン・パウルという名の転用である「ヨハンナ・パウリーネ」のケースである。『ジーベンケース』の物語仕立ての序言に登場するこの女性は、作家ジャン・パウルのよき理解者として、大晦日の夜、作家自身による『ジーベンケース』の朗読を聞く。しかしこの行為がパウリーネの父親の機嫌を損ね、作家は外に追い出されてしまう。作家は、もう二度とパウリーネに会えることはないだろうという予感を抱きながら夜空の下を歩き、不意に、自我についての想念に捉われる。

しかし外で、ほのかに光る天の下、星を散らした広大な動かぬ平面に囲まれた雪山のうえに立つと、自我〔das Ich〕はその〔観察の〕対象から身をほどいた。そうした対象においては、自我は一つの特性でしかない。そして自我は一個の人格となり、私は、私自身を見た。時間の節目のすべて、あらゆる元日と誕生日は、人間を、その周囲の波よりも高くへと引き上げる。(I/2, 138)

ここでは、自分自身を見るという経験と、時間の節目に対する意識の先鋭化とが、共時的に現れている。そしてこの共時的現象にはさらに、死に関わる想念が随伴している。というのは、新年を告げる大晦日の鐘を聞きながら歩く語り手ジャン・パウルは、息子を戦争で失った男を見かけ、その男にこう胸のうちで語りかけるのだ。

「制限のうちにある、不安げな魂よ」と私は考えた、「どうして、傷を負った未来の死者たちや、四肢なきまま眠るお前の息子たちが、明るく静かな夜を越えて進んでいかねばならないのか。[...] 背後に死と未来とが立つ形なき巨大な雲は、そのそばに我々が近づくと、それ自身が死と未来となるだろう。

(I/2, 139f.)

年を区切る境界である大晦日に死の想念が襲う、という構図は、『ジーベンケース』本編第9章における主人公の体験を正確に予示している。魂の不死性の観念を核として『ジーベンケース』本編に繰り返し現れる死の想念は、上記の引用のような疑問形の文を常に伴いつつ、答えは決して与えられないままに、主人公の心を陰鬱にさせる。魂の不死性は、精神の実在性とともな、ジャン・パウル作品において繰り返し主題化される観念である。固有名ヨハンナ・パウリーネは、ハンス・パウルと同様に、そうしたいわば異物的な観念に作家が向き合うための名前なのであり、その意味でこの名は「特別な名」、「よそなる名」である。

以上の考察を『自叙伝』に適用するなら、牧歌パートにおいて固有名ハンス・パウルが用いられるときにもまた、そこには、ジャン・パウルに常に謎をなげかける問いを含んだなにか、すなわち異物的なものが、現れているはずである。そうした異物的なものとは、超越的なものと地上的な喜びがつながりを持つ類まれな時間、すなわち「牧歌」そのものを描いて他にはないだろう。

幼年期の思い出が詩的想像力の源泉であるとはジャン・パウルが飽かず説き続けるところだが、その理由を解き明かそうとするとき、ジャン・パウルの筆致は及び腰である。詩的想像力を主題としたエッセイ「想像力の自然的魔術について」の一節がそれだ。

幼年期の思い出が我々を元気づけることができるのは、どの年齢についても残っているような思い出としてではない。幼年期が我々を元気づける理由は、幼年期の思い出の魔術的な暗さや、無限の享受を当時子どもらしく期待していたことへの追憶が、[...] 無限定なものへの我々の感覚をくすぐるという点にあるに違いない。(I/4, 202)

幼年期がポエジーの源泉であること理由は、「魔術的な暗さ」や「無限定なものへの我々の感覚」といった、明瞭さを欠いた言葉をもって、推察として語られるほかはなかった。ジャン・パウルにとって幼年期の記憶は、心身問題や魂の不死性の観念と同様、解決しえない謎を抱えた異物なのだ。

5. そして一人称へ

先述したように、牧歌の終了と同時に第2講義は閉じられ、12歳以降を過ごした町シュヴァルツェンバッハに舞台は移る。ここでもはじめのうちパウルという呼称が維持されるが、若い牧師補フェルケルとの出会いが語られると同時に、三人称の語りは一人称へと明確に切り替わる。すなわち、フェルケルへの言及が始まる段落から、それまでは現在の語り手を指していた「私」という代名詞は少年ジャン・パウルを、パウルのことを指していた「彼」という代名詞はフェルケルを指すようになるのだ。この交替は唐突ではあるが目立たない形で行われ、そこから先は一人称が貫徹される。

語り手が好意にあふれた筆致で述べるところによれば、フェルケルの教育は、ジャン・パウルにとって極めて有益なものだった。フェルケルの担当科目は哲学と地理学だったが、おそらく少年ジャン・パウルにとって何よりも重要だったのは、神の存在を哲学的に証明する理神論を教授されたことだった。

それだけにますます、私はこの善良な牧師補に、ドイツ語の文体への手ほどきを与えてくれたことを感謝するのです。この手ほどきは、いわゆる〔自然〕¹⁰神学への手ほどきにほかならないものでした。すなわち彼は、神が存在する、もしくは摂理が存在する等のことを、聖書なしで証明するよう私に課したのです。(I/6, 1093)

超越的なものに対する素朴な信仰を失った少年期のジャン・パウルは、フェルケルの手ほどきを受けて、神の存在を理性的に証明する術を手に入れた。ジャン・パウルが理神論に大きな影響を受けたことは確認された事実であるが、¹¹ その最初の影響はフェルケルを通じてもたらされた。三人称から一人称への切り替えが生じる理由は、ここに求められるだろう。すなわち、教育パートで語られる文字や書籍への愛好と同様に、第3講義でのフェルケルを通じた理神論は現在の語り手の基礎を形成するものであり、それゆえに、両箇所において少年ジャ

¹⁰ この追加の文言は歴史批判版全集の编者ベーレントによるもの。

¹¹ Götz Müller: Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“. In: ders: Jean Paul im Kontext. Würzburg 1996, S.104-124.

ン・パウルは語り手の現在との連続性のうちに置かれ、一人称により指示される対象となるのだ。

しかしジャン・パウルは、一人称で語られる過去の自己に関して、もはや自伝を書き続けることはできなかった。1818年から19年にかけての冬『自叙伝』に集中して取り組んだのち、ジャン・パウルは執筆を中断する。¹²そして、自伝用ノート（Vita-Buch）への書き込みを継続する以上にはほとんどなにもせぬまま死を迎える。この中断の理由はおそらく、準備ノートに繰り返し書き記された、自伝執筆への抵抗感にあるだろう。

私が私の人生を書き留め始めたとき、どれほど自分自身に対して冷淡な気持ちだったか、人が知ったとしたら。[...] (VA 41)

私には、私がなしてきたことと比して、労力をかける価値などない。(VA 44)

私は世界中のどんなことについても喜んで真面目に語りたい、私について以外ならば。(VA 45)

ジャン・パウルは、自伝の対象としての自己に価値を認めることができなかった。さりとて自伝には創作を交えることもできず、「記憶に奴隷のごとくしたがって書く」(VA 63) よう求められる。一人称の「私」について書くことは苦痛でしかない。

これは、「私」自身への忌避として理解されるべきではないだろう。教育パートやフェルケルとの出会いにおける「私」について、語り手は否定的感情を一切示していない。忌避されているのは、現在の自己との連続性のうちにある過去の自己について語るという行為そのものである。

ヨーディッツでの牧歌的幼年期は、現在の語り手にとっての異質性を帯びているがゆえに、三人称によって語られえた。一人称の「私」において保証されていた語る自己と語られる自己との同一性は、三人称の使用によって断ち切られる。さらに、語られる自己は固有名「パウル」を得て、現在の語り手からよりいっそう隔絶された位置に移される。このとき作家は、「私」について自伝を書くという苦しみから解放されていたはずだ。

本書序論で前田が述べるように、固有名には、ある意味で必然的な不確かさが

¹² 『自叙伝』の執筆過程における紆余曲折については次を参照。藤瀬久美子:ジャン・パウルの『自叙伝』について[『四日市大学論集』第15巻第1号, 2002, 111頁-126頁]120頁以下。

つきまとっている。代名詞の「私」がもつ確実な指示性に代わって、固有名には、指示に失敗する可能性が潜在しているのだ。ならば、固有名パウルを用いるとき、語り手は、指示作用の不確かさを逆手にとってパウルを語り手自身から切り離し、牧歌の主人公として自立させようとしていた、とさえ言えるだろう。

最後に、第2節で提示した問いに立ち返ろう。なぜ語り手は、牧歌において、当時の生活の暗い側面を語ろうとせずに、喜びをもたらす経験に視野を限定するのか。なぜ、『ヴッツ先生』のような「一種の牧歌」ではなく、純粋な牧歌として幼年期を描きだそうとするのか。ここまで考察を進めてきた我々には、この問いに答える準備ができています。

語り手は、幼年期の自己を、現在からは切り離された、異質なものとして描き出そうとする。その異質さは、詩的想像力の源泉であるがゆえの幼年期の神秘性に由来するものであり、もとより否定的な意味合いをもってはいない。むしろ語り手は、この異質性を理想性へと転化させようとしている。ヨーディッツでの生活における暗い記憶の排除は、幼年期を理想として描き出すための、「牧歌」的な手段なのだ。

理想化された過去は、虚構性を帯びざるを得ない。この虚構性を押し隠すのではなく、むしろこれを強調し、幼年期を一個の虚構的な牧歌に仕立て上げる。これがジャン・パウルによる自伝の方法なのであり、固有名「パウル」は、こうした方法を象徴的に示している。

トーマス・マン『すげ替えられた首』における

「体を表す名」と「神話の名」

木戸繭子

本論においてはトーマス・マンの後期の短編作品『すげ替えられた首』（1940年）¹ における名前の問題を議論する。この作品は様々な点から興味深い作品である² が、とりわけ作品中の名前に着目したとき文学における名前という問題に大きな示唆を与えるものである。しかしこの作品はこれまでこの観点からほとんど論じられてこなかった。³ 「あるインドの伝説」という副題を持つこの小説において「名前」はいくつかの点からくりかえし読者の注意を喚起する。まずは多数の固有名詞、すなわち人名、神の名および地名が登場することが目を引く。それらはインド起源のものであり、これらがふんだんに使用されることで、物語をインド風に飾り上げる、いわば装飾のような役割を持つ。さらに作中ではときにその名の意味するところが語り手によって意味深げに強調され、それらが「体

¹ 作品からの引用は Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main 1974, Bd. 8 に拠る。以下同書からの引用は本文中に頁数のみを示す。

² マン自身がこの小説を「形而上学的な冗談」(Hans Wysling und Marianne Fischer (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Bd. 2. Zürich u. a., 1979 [以下 DüD II と略記] S. 585) と自己言及していることもあり哲学的な文脈、とりわけショーペンハウアーの思想との関連から論じられることも多い。Vgl. Dieter Borchmeyer: Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende. Thomas Manns „metaphysical joke“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 54 (2010), S. 378-397. 作中で主題化される「マーヤー」の概念についても、マンは若いころにショーペンハウアーを通して受容したとされる。しかしこの作品における「マーヤー」の概念はよりインド哲学および神話の影響を強く受けたものになっている。

³ この作品をインドとの関連から論じた先行研究には以下のようなものがある。Aratee Kaewsumrit: Asienbild und Asienmotiv bei Thomas Mann. Frankfurt am Main 2007, S.165-211, Siegfried A. Schulz: Hindu Mythology in Mann's Indian Legend. In: Comparative Literature, 14 (1962), S. 129-142, Baburao Bhimrao Kulkarni: Darstellung des Eigenen im Kostüm des Fremden. Variationen eines indischen Märchenmotivs in Goethes Paria-Trilogie und Thomas Manns Die vertauschten Köpfe. In: Eijiro Iwasaki (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden“. München 1991, S. 64-70, Monika Carbe: Thomas Mann: Die vertauschten Köpfe. Eine Interpretation der Erzählung. Marburg 1970. Kaewsumrit は作中の名前の成り立ちについて触れておらず、Schulz は主要な三人の登場人物の名の神話的起源は論ずるものの、名前の意味についてはシーターについて取り上げるにどまる。Kulkarni は主要な三人の登場人物の名の意味について簡単に言及しているが、後述するようにその解釈には疑問が多い。(注 40 および注 44 参照。)Carbe もインド神話との比較は試みるものの、シュリーダマンやナンダの名前の「意味」には言及していない。

を表す名」(Redende Namen) であることが明示される。また名前そのものも物語において比較的早い段階でテーマとして取り上げられる。主人公は沐浴する美しい女性を見初めるが、友人から彼女の名を聞いたとき、名は人の本質を表すとの論を展開する。名前は結婚、そして官能とも結び付く。結婚は、はじめて名を呼ぶことによって成就し、また、妻が夫に性的に満足せず夫の友人に欲情していることは妻が夫の名の代わりにその友人の名を呼ぶことで示される。さらにはこのことが主人公にもはや自分自身ではいたくないと思うほどの苦痛を与え、これが物語のカタストロフィの契機となる。そしてその後のグロテスクな展開はさらに、名をめぐる次のような問題を提起する。人間はその頭部と胴体以下のどちらの部分によって、その名を、すなわちアイデンティティを規定されるのか。ある意味でこの小説は「名前」そのものを主題化したものであるとすらいえるのである。

しかし、そもそも小説中のこれらの大量の固有名詞はどのような意図をもって作者によって名付けられているのか。これらの固有名詞が作者によってこの作品に登場するものとして選び出され、そして時にその意味を強調されているとき、これらの名の名付けの背後にはどのような作者の意図が隠れているのか。たとえば、この小説の主人公はなぜ「シュリーダマン」と名付けられたのか。このような単純な問いにすらこれまでの研究は満足な答えを用意してこなかった。

本論はこの問いに対して二つの鍵を用いて答えることを試みる。一つ目の鍵は名前の「意味」である。ある文学作品中である名前が何らかの意味を持つとき、それは「体を表す名」として機能する。この小説中ではこのような意味が強調される名前がいくつか存在する。したがって、作中では特にその意味の語られることのない名前についても、その名前の意味を追うことによって、作者による名付けの意図を跡付けることが可能であろう。もう一つの鍵は神話との関係性である。この作品の登場人物の名はほとんどすべてが神話からの借用である。これらの神話からの借用はテキストに別のテキストを導入し多層性を生起させる。これらの名の借用元であるところの神話との関連からも、名付けの意図を見ることができよう。

これら二つの鍵、すなわちそれぞれの名前の「体を表す名」と「神話の名」という二つの側面から読み解いていくとき、これらの名が『トニオ・クレーガー』(1903年)を、そしてさらにその背後にある自伝的なものを指し示す符牒となっていることが明らかになる。これらの符牒は、その解読の困難性ゆえに、多くの読者にとっては隠蔽、まやかし、作中の言葉を借りれば「マーヤー」⁴ のヴェ

⁴ 名前は人の本質、官能をあらわし、また魔術的な力を持つ。一方、この小説において主題と

ールとして機能する。これらの名はこの作品の背後に自伝的なものが存在するという一方を多数の読み手に対しては隠しながら、他方で入念な読み手にはこれを明らかにするという、「仮面—符牒」として機能しているのである。本論では、「意味」と「神話」をめぐってきわめて緻密に構成されたこの小説の固有名の名付けについて詳論する。

1. 自伝と名前—『トニオ・クレーガー』と『すげ替えられた首』

トーマス・マンの作品においては、自分自身について語りたという欲求と自らについて沈黙・隠蔽したいという欲求がアンビバレントに並存するということがしばしば指摘されてきた。⁵ このことは作品に自伝的な要素と、それを覆い隠す語りの戦略がともに導入されることを意味する。⁶ この、自らについて語りつつそれを隠すという文学的営為が「名前」との関連で行われたのが、この作家の初期の代表的短編作品『トニオ・クレーガー』であった。文学作品における名前の機能についてはいくつかの分類がなされており、このうち名前がその人物の特性を示す機能を持つものは「体を表す名」(Redende Namen)に分類される。この小説の題名でもあり、主人公の名前でもあるトニオ・クレーガーという名前は、その代表的な例としてしばしば言及される。たとえばデブスは文学における名前についての論考の冒頭で、このトニオ・クレーガーという名前を取り上げ、この名前が「苗字と名前の組み合わせによって、この名前の持ち主の特徴的な内的矛盾を、適切に反映して」おり、「ぴったり合っている」とする。⁷ この「内的矛盾」とは、主人公が父方のドイツ的、北方的、市民的な世界と、母方の南方的、芸術的な世界の中に存在し、そのどちらにも完全には所属することができないということである。前者の世界は、クレーガーという北ドイツの典型的な名字、後者の世界はトニオという南欧的な名で示される。この名が奇妙なものであることは、子供時代のトニオの級友から「そんなの名前じゃない」⁸とまで言われるほどである。このトニオの「愛する」⁹級友ハンス・ハンゼン、そしてそ

なっているマーヤーもまたこれらの力を持っている。シュリーダマンが述べるようにマーヤーとポエジーの間に本質的な関連があるのならば(721)、まさに名前というものが文学の出発点にあるということになるのだが、この複雑な問題については紙幅の都合上、別の論考で詳しく取り上げることとする。

⁵ Helmut Koopmann: Mann's "Autobiographical" Stories. In: Herbert Lehnert and Eva Wessell (eds.): A Companion to the Works of Thomas Mann, New York 2004, S. 147-158. Hier S. 148 f.

⁶ Vgl. Mayuko Kido: Masken und Spiegel. Die Erzählstrategie in Thomas Manns Essay *Im Spiegel*. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Bd. 15, Heft 1 (2016), S. 29-42.

⁷ Friedhelm Debus: Funktionen literarischer Namen. In: Sprachreport. Heft 1/2004, Mannheim 2004, S. 2-9. Hier S. 3.

⁸ GKFA Bd. 2.1, S. 251.

⁹ GKFA Bd. 2.1, S. 245.

の後恋におちる少女インゲボルク・ホルムとともに北方的・市民的世界の代表者であり、トニオは彼らに憧れ、そして拒絶されることになるが、これらの名は当時の典型的な北ドイツの名であり、これらも「体を表す名」として機能している。

さらに、この小説は全体として「ある名前で名付けられ、呼ばれ、名乗る」ことを通じて主体が形成されていく過程を主題にしている。¹⁰ トニオ・クレーガーは級友に自分の名を馬鹿にされ、ダンス教室では「クレーガーお嬢さん」¹¹ と揶揄され、芸術家には「道に迷った市民」¹² と呼ばれ、果ては故郷の町で怪しげな名前の詐欺師に間違われる。トニオは常に否定的な呼びかけにさらされ、同時にそれに対して反応するなかで自らについて語り、主体を確立していくのである。さらにこの小説はさまざまな自伝的な要素を素材にしている自伝的な小説である¹³ ことをふまえると、「トニオ・クレーガー」という名前はトーマス・マンという作者にかけられた「仮面」¹⁴ として機能しているといえる。この物語の語りにおいては、作者が自らの体験に仮面をかけ、文学作品として人前に出し、そしてこのことによって自分自身をパフォーマティブに形成していくという行為が行われている。このような名前についての問題意識は、マンのその後の作品においてどのように展開、発展していったのか。この手がかりを与えるのが、晩年にいたったマンが書いた短編小説『すげ替えられた首』である。『すげ替えられた首』についてマンは「そう、トニオ、ハンス、インゲは今や炎の墓の中で一つになったのだ」¹⁵ と書いている。これを額面どおり受け取れば、この「インドの神話」という副題のついた短編小説は、40年以上後に書かれた、インドの衣をまとった『トニオ・クレーガー』であるということが出来る。¹⁶ そして『トニオ・クレーガー』が自伝的小説であるならば、このインドの神話に素材をとった小説もまた自伝的な小説として読まれることが可能である。¹⁷ 自伝的

¹⁰ 木戸繭子：『「そんなの名前じゃないよ」—トーマス・マン『トニオ・クレーガー』における名前の呼びかけの問題』[前田佳一編『名前の詩学』(日本独文学会研究叢書 110) 2015, 44-60頁]参照。

¹¹ GKFA Bd. 2.1, S. 259.

¹² GKFA Bd. 2.1, S. 281.

¹³ Vgl. GKFA Bd. 2.2, S. 126 ff.

¹⁴ マンは1897年4月および7月の書簡で、『小男フリーデマン氏』(1897年)以降、自らの体験とともに人前に出ていくことを可能にする「秘密の形式と仮面」を見つけることが出来るようになったと述べている。Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. von Heinrich Detering u.a. Frankfurt am Main 2002 ff. [以下 GKFA と略記] Bd. 21, S. 89 und S. 95 f.

¹⁵ DüD II, S. 590.

¹⁶ Vgl. Helmut Koopmann: Die vertauschten Köpfe. Verwandlungszauber und das erlöste Ich. In: Liebe und Tod - in Venedig und anderswo. Frankfurt am Main 2005, S. 209-225.

¹⁷ Vgl. Michael Maar: Im Schatten des Calamus. Autobiographisches in Thomas Manns indischer Novelle Die vertauschten Köpfe. In: Merkur. 55 (2001), Heft 8, S. 678-685. また Maar

なものに、トニオ・クレーガーという仮面がかけられ、そしてトニオ・クレーガーにインドの神話という仮面がさらにかけるという二重の変装が行われているということになる。

2. インドの伝説とマンの小説

インドの神話に取材した小説『すげ替えられた首』は、『ワイマールのロッセ』(1939年)と『ヨゼフとその兄弟』第四部(1943年)の間に執筆された。マンは若いころからショーペンハウアーを通してインド思想に触れていたが、その影響に加えて、この作品は特にドイツ人インド学者ハインリヒ・ツィマーの著作から着想を得ている。日記によればマンは1938年8月18日にスイスのシルス・バゼリアで、ツィマーとその妻クリスティアーネに会い、プリンストンでの再会を約束している。¹⁸ 1939年10月7日の日記ではツィマーの論文『インドの世界母』¹⁹について触れられている。²⁰ その後11月12日の日記では、さらにツィマーの名著『マーヤー インド神話』²¹についての記述があり、これらの読書によってインドの小説を執筆するアイディアが生まれたとされる。²² 『すげ替えられた首』は1939年の年末から執筆が開始され、1940年7月には完成し、同年10月に出版された。この小説のあらすじはツィマーの『インドの世界母』で紹介された伝説を元にしてしているが、それ以外にも様々な形でふんだんにインド神話を取り入れられており、それらは特に『マーヤー』から大きな影響を受けていると考えられる。では、ツィマーの著作で語られたインドの伝説とマンの小説にはどのような異同があるのだろうか。マンの作品は12章から成り、あらすじは以下のようなものである。

第1章：語り手により主要な三人の登場人物、すなわちシーターSita（父は戦士の血をひく牛飼いスマントラ Sumantra）、ナンダ Nanda（18歳、鍛冶かつ牛飼いであり、父はガルガ Garga。クリシュナのような姿、浅黒い肌、たくましい体

は Schridaman という名の語尾が Man であることから、マンの作品における自伝的人物像の名として Johannes Friedemann や Paolo Hoffmann などの名の系譜に連なるものであることを示唆している。Vgl. Ders: Das Blaubartzimmer. Frankfurt am Main 2000, S. 44 und S. 74.

¹⁸ Thomas Mann: Tagebücher. 1937-1939. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1980 [以下 Tb.と略記] S. 271 f.

¹⁹ Heinrich Zimmer: Die indische Weltmutter. Aufsätze herausgegeben und eingeleitet von Friedrich Wilhelm. Frankfurt am Main 1980 (Zuerst in: Eranos Jahrbuch 6/1938, S. 175-210).

²⁰ Tb., S. 484.

²¹ Heinrich Zimmer: Maya. Der indische Mythos. Frankfurt am Main 1978. Der Erstdruck: Stuttgart u.a. 1936.

²² Tb., S.500. またツィマーのほかにも、ゲーテの『パリア』三部作の影響もみられる。Vgl. Mathias Mayer: Opfer waltender Gerechtigkeit. In: Ders.: Natur und Reflexion. Frankfurt am Main 2009, S. 311-328.

を持つ)、シュリーダマン Schridaman (21歳の商人で父はバヴァブーティ Bhavabhūti, バラモンの血をひき学問を修める。優美な顔と貧弱な体を持つ) が紹介される。**第2章**:仕事の旅の途上,シュリーダマンとナンダは女神カーリーの沐浴場で沐浴し仲睦まじく食事をし, 会話する。**第3章**:シュリーダマンとナンダは女神カーリーの沐浴場で沐浴するシーターをのぞき見する。**第4章**:ナンダの手引きによってシュリーダマンとシーターが結婚する。**第5章**:三人はシーターの親元へ旅をすることになる。女神カーリーの聖所でシュリーダマンは自分の首を切り落とす。**第6章**:神殿に入りシュリーダマンの変わり果てた姿をみたナンダは, 自分の首も切り落とす。**第7章**:神殿に入り, 二人の死体を見たシーターは首を吊ろうとする。**第8章**:女神カーリーとシーターが会話する。シーターは二人の男の自死が自分のせいであると語る。シュリーダマンは結婚生活においてシーターを性的に満足させられず, シーターはナンダを欲望し, シュリーダマンの腕の中でナンダの名を呼んでしまう。こののちシュリーダマンはふさぎ込み自死に至り, その経緯を察したナンダも死を選んだのである。この話を聞き, 女神はシーターに二人の体と首をつなぎ合わせる許可を与える。**第9章**:シーターはナンダとシュリーダマンの首と体を逆に付ける。どちらの男も自分がシーターの夫であると主張する。**第10章**:三人は森の行者カーマダマナ Kamadamana に答えを求める。その答えは「夫の頭が付いた方が夫である」というものであった。ナンダ(の頭・シュリーダマンの体)は, 森の隠者になる。**第11章**:シーターとシュリーダマン(の頭とナンダの体)は官能の喜びにふけるが, やがてシュリーダマンの体は頭の影響をうけてたくましさを失い, また顔も体の影響を受けて粗野になっていく。**第12章**:シーターは子を産む。息子(サマーディ Samadhi/アンダカ Andhaka)とともにナンダを探す旅に出て, ナンダのもとにたどり着き結ばれる。一日後シュリーダマンも到着する。三人は話し合い, ナンダとシュリーダマンが互いを刺し殺し, シーターは二人とともに身を焼き殉死することとなる。息子は長じて学問をおさめバラモンの朗読係となる。

一方ツィマーの『インドの世界母』において紹介されているインドの伝説はどうか。²³ この物語はソーマデーヴァの『ヴェーターラパンチャヴィンシャティカー』²⁴ のなかの一話に基づく。この伝説は全体として枠構造をとっており, 若い王が屍鬼の語る物語を聞き, それについての謎かけに答えるという問答が繰り返されるがその物語のうちのひとつがこの「すげ替えられた首」の物語である。しかし, 元の伝説では二人の青年の首を妻が付け間違えてしまったところで

²³ Zimmer, *Die indische Weltmutter*, S. 19 f.

²⁴ 邦訳はソーマデーヴァ(上村勝彦訳):屍鬼二十五話(平凡社), 1978。

物語が終わっており、小説の第10章以降に相当する部分の筋書きはマンによる創作である。また主要な登場人物、特にシュリーダマンとナンダがその対照的な性格および身体によって特徴づけられているという点も大きな変更点である。元の伝説ではこの二人の青年に関して、その性格や身体的特徴については何も述べられていない。この二人の人物造形はマンの従来の問題意識であるところの精神 (Geist) と自然 (Natur) の二元論を示しているといわれる。²⁵ このような対比、そして二元論が存在するとき、この二人の人物像は『トニオ・クレーガー』におけるハンスとトニオの関係性に類比的であると考えられる。するとシュリーダマンはトニオ、ナンダはハンス、そしてシーターはインゲにそれぞれ対応し、『トニオ・クレーガー』と同様の三角関係を形成していることがわかる。そしてマンの作品では二人の青年の自死の理由も付け加えられている。ツィマーが述べているように、²⁶ 元の伝説では青年の自死の理由は語られない。それに対して、マンの小説では、シーターの主張によれば、不幸な性生活と彼女のナンダへの欲望がシュリーダマンの自死の原因となったといわれる。二人の青年の身体の対照的な在り方がシーターという女性との官能的な関係性にも大きな影響を与え、この物語のカタストロフィへの起点となるのである。

さらに、とりわけ大きな問題であると同時に、これまでの研究であまり取り上げられてこなかった点であるところの、「名前」の問題がある。この作品には過剰なほど多数の名前があらわれる。これらの名前はインド風のものであるが、実のところすべてマンによって選び出され名付けられたものである。ツィマーによる伝説再話においては女神カーリーを除いて、登場人物は一人も名指されていない。²⁷ これらの名前はいったいどのような意図をもって作者によって名付けられ、どのような意味と文学的機能を持つのだろうか。

3. 『すげ替えられた首』における名前—「意味」と「神話」からの解説

この小説において現れる固有名詞はいくつかのグループに分類することができる。まずはこの小説の登場人物の名前 (シーター、シュリーダマン、ナンダなど)、ついで神の名などの、神話に起源を持つ名 (クリシュナ、カーリー、ドゥルガ、インドラなど)、そして地名である。そして人物の名および神話的名については基本的にサンスクリット語の名が示され、場合によってはその名の意味

²⁵ Hans Rudolf Vietgen: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1984, S. 255 f.

²⁶ Zimmer, *Die indische Weltmutter*, S. 20.

²⁷ インドの伝説では名前が挙げられているものもあるが、マンの命名したものとは全く別のものであり作中の名は完全にマンの創作である。

がドイツ語で語られる。一方地名については、サンスクリット語で示されるものとドイツ語によってのみ示されるものが混在する。²⁸ 人物名については、サンスクリット語の名が示されるが、その名の意味するところが強調され、「体を表す名」として明示的に示されるものもいくつか存在する。同時に、人物の名はほとんどの場合、神話に登場する名でもあるのだが、この点については多くの場合作中では言及されない。これらの事実はこの小説の解釈にどのような影響を及ぼすのか。神話の名が小説中で使われるとき、その名前はいやおうなく別の文脈をその小説中に持ち込むことになる。神話の名は文学的テキストに多層的な構造を持ち込むのである。ギリシア神話についてマンはすでにしばしばこのような戦略をとっており、特に『ヴェニスに死す』（1912年）においてそれは明らかであるが、『すげ替えられた首』では、この戦略のためにインド神話が使われている。名前の意味と同様に、これらの神話に起源を持つ名についても考慮されなければならない。

以下、登場人物の名について、それらの名の「意味」と「神話」に着目して分析する際前提となるのは、これらの名付けにあたってマンが参照したとされるツィマーの二点の著作である。すでに述べたように、この小説はツィマーの論文「インドの世界母」でとりあげられた伝説の再話をもとに書かれているが、それ以外の作中のインド神話にまつわる要素は多くを『マーヤー』に拠っている。前者は論文であり、後者はより一般的な読者を対象に広範な神話を取りあげたものである。その結果サンスクリット語の表記にも差異がある。サンスクリット語では母音の長短が区別される。そのためラテンアルファベットで表記される場合もこの長短の区別の表記が重要になり、多くの場合、母音に長音記号を付す場合は長母音、付さない場合は短母音を示す。「インドの世界母」においてはこのような表記方法がとられている一方、『マーヤー』においては長音記号が省かれている。マンの作品中でも本来長母音である母音に長音記号が付いているものと付いていないものが混在しているが、これはマンがどちらの著作から名をとったかに依存していると考えられる。作中で長音記号を付して表記されている

²⁸ 前者の例としては *Kuruksheṭra*, *Indraprastha*, *Djamna*, *Ganga* , 後者の例としては *Wohlfahrt der Kühe*, *Goldfliege*, *Buntgipfel*, *Buckelstierheim*, *Kuhfluß* が挙げられる。前者は実在の地名であるが、後者については、サンスクリット語の地名をドイツ語に訳したものであると考えられる。たとえば、*Wohlfahrt der Kühe* は *Govardhana* を指すと考えられる。ここで特筆すべきは「ダンカカの森」(*Dankakawald*)という地名である。これは『ラーマヤナ』でラーマ王子とシーターらが入っていく「ダндаカの森」(*Dandakawald*)をもじったもの(もしくは誤記)と考えられる。『ラーマヤナ』のこのエピソードと『すげ替えられた首』の関係は本論で後述するように、森の行者カーマダマナの元々の名グハ、およびシーターの父の名スマントラによっても示されている。

名はすべて「インドの世界母」に登場するものである。一方、本来長母音であるにもかかわらず長音記号を付されていない母音を含む名は、「インドの世界母」には登場せず、『マヤー』にのみ見出される。

そして、作中で意味の強調される名は、ツィマーの著作にもその名の意味が記されている。しかしそれ以外の名についてはツィマーの著作で取り上げられているものの、その「意味」については書かれていないものがほとんどである。これらの「意味」について語られない名についてもその「意味」が命名において考慮されたとするならば、マンはその「意味」をどのようにして知ったのか。ツィマーの上記 2 点の著作以外にマンが何を参照したのか、またどの程度サンスクリット語の知識を持っていたのかを確定することは難しい。しかしこの作品の執筆が『ヨゼフとその兄弟』という大著の執筆に取り組む間の「間奏曲」あるいは「即興の産物」²⁹ として書かれ、マンが本格的にサンスクリット語を学んだ形跡がないこと、そしてこの小説においてサンスクリット語由来の固有名の表記方法に揺れがあることなどから、サンスクリット語に精通していたという可能性は低い。一方で、作中に原作にはない多数の固有名を導入しそのうちいくつかの名の意味を強調していること、またそもそもマンがこれまで作中の登場人物の名付けを意識的に行ってきたことなどから、この作品でも固有名の名付けにあたってサンスクリット語についてある程度の調査を行ったものと推測することができる。本論ではこの推測をもとに、上記二点のツィマーの著作のほかに、マンがサンスクリット語の辞書を参照した可能性を考慮する。このとき、どの辞書をマンが参照したか確定することは現在の段階ではできないが、以下の論考においては、代表的な梵独辞典のベートリンク／ロート³⁰ および梵英辞典のモニアー・ウィリアムズ³¹ を参照する。いずれも当時マンは容易に参照できたと考えられる。以下、これらの資料と突き合わせることで、この作品における固有名の名付けの謎を追っていく。

3.1. 意味を強調される名前

まずこの物語の中で、それぞれの名の持つ意味が明示的に語られる名前について考えたい。作中で「体を表す名」として強調される名には、以下のようなものがある。

まず、シュリーダマンの妻となるシーターであるが、この名が「畝間」(Furche)

²⁹ DüD II, S. 583.

³⁰ Otto Böhtlingk und Rudolph Roth: Sanskrit Wörterbuch, hg. von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, bearbeitet von Otto Böhtlingk und Rudolph Roth. St-Petersburg 1855-75.

³¹ Monier Monier-Williams: A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages. Oxford 1899.

という意味であるということが二度にわたって語り手によって言及される (739 および 753)。シーターという名が「畝間」という名であることはツィマーの『マーヤー』でもたびたび指摘されており、マンもそこから着想を得たと考えられる。³² この「畝間」という意味の名は、シーターが三人の奇異な関係性の中から一人の子供を産む、いわば土壌として機能することを先取りして示すという、典型的な「体を表す名」の機能を持つ。また神話の名としては、この名は『ラーマヤナ』の主人公ラーマ王子の妻の名として有名である。このラーマ王子とシーターの物語については、ツィマーの『マーヤー』においても詳細に語られている。『ラーマヤナ』においてラーマ王子の妻シーターは羅刹王にさらわれラーマによって救出されるが、貞潔を疑われる。シーターが貞潔を証明したとき、大地が割れ、シーターは大地の女神のもとへと消えていく。³³ このようなきわめて有名な人物の名がこの小説の主人公の一人の名として選ばれていることによって、この物語のサブテキストとして『ラーマヤナ』が導入されることになる。この物語と『ラーマヤナ』、とりわけラーマ王子とシーターらの森への追放のエピソードは他の数か所においても示唆される。

次に森の行者であるカーマダマナの名である。マンの小説において、彼は、もともとは単にグハ Guha³⁴ という名であったが、自らこの「禁欲的な名」*der asketische Name* (774) で呼ばれることを望んだ、とされる。『マーヤー』においてはこの名が「願望の克服者もしくは欲望の克服者」³⁵ という意味であると明記されている。神話の名としては、『マーヤー』の冒頭に登場する。

そしてさらに印象的に語られるのが、シュリーダマンとシーターの間に生まれる息子の名である。この息子は当初「集中／三昧」*Sammlung* (795) を意味するサマーディと名付けられるが、強度の近視であったため、次第に「盲人」*Blindling* (795) を意味するアンダカという名で呼ばれるようになったとされる。前者の意味については『マーヤー』に、³⁶ 後者の意味については『インドの世界母』に³⁷ それぞれ記載がある。息子のこの二つの名と神話との関係については後述する。

³² Zimmer, *Maya*, S. 234 他多数の箇所と言及される。

³³ Zimmer, *Maya*, S. 234 ff.

³⁴ Guha は『ラーマヤナ』においてはシーターらとともに森へと追放されたラーマ王子に従い彼らを助ける部族の首領の名である (Zimmer, *Maya*, S. 258 ff.)。この名もまた森への追放のエピソードを暗示するものである。

³⁵ Zimmer, *Maya*, S. 45.

³⁶ Zimmer, *Maya*, S. 476.

³⁷ Zimmer, *Die indische Weltmutter*, S. 28.

3.2. 意味について語られない名前

一方小説中において、主人公のシュリーダマンとその友人ナンダの名前の意味については記述がない。また三人の主要登場人物のそれぞれの父もこれらの人物が物語の展開に参与しないにもかかわらずわざわざ名前が挙げられるのだが、これらの名が持つ意味についても作中では語られることがない。ある名前の意味が強調される一方で、別の重要な登場人物の名前の意味が沈黙されるとき、読者の興味はむしろこれらの沈黙された名の意味に向かう。これらの登場人物の名付けにおいて名前の意味は何らかの機能を持つのか。あるいはまたその背後に神話は存在するのか。

まずナンダという名はどうか。このナンダという名は神話に登場する名であり、ツィマーの『マーヤー』にも登場する。³⁸ この名は神話においてヴィシュヌ神の化身の一つであるクリシュナの、育ての親の名として現れる。一方マンの小説におけるナンダは繰り返しクリシュナにたとえられる。この名はそれ自体で小説中のナンダという人物と神話におけるクリシュナの関係を示唆するものである。

では、ナンダという名、それ自体の意味はどうか。このナンダという言葉は、「喜び」や「快樂」(Lust)を表す。³⁹ ナンダはマンの小説においてシーターに性的な快樂を与える存在であり、この名もまた実のところ「体を表す名」となっている。またクリシュナという神の名自体も、神話においてそもそも「体を表す名」である。この言葉は「黒」あるいは「暗い色」を表すが、インド神話においてクリシュナは肌の黒い神であるとされる。肌の浅黒さを強調されるナンダはこの点においてもこの神とのつながりを示されている。クリシュナは性的な魅力にあふれた神であり、この神のありようが小説のナンダの造形にも反映されている。シーターという名が『ラーマーヤナ』の登場人物として有名であるのと同様に、ナンダという人物はクリシュナ神話のなかで大きな役割を担う比較的重要な登場人物である。したがってインド神話に親しんだ読者にとっては、この人物の神話との関係を読み取ることはそれほど難しくない。

3.3. 「シュリーダマン」という名の謎—名前の意味からの考察

この小説における登場人物の名付けにおいて、最大の謎となるのが主人公の名、「シュリーダマン」である。この名前はシーターのように作中でその意味が

³⁸ Zimmer, *Maya*, S. 328 ff.

³⁹ Kulkarni はナンダの名の意味を「友人」としてしている(Kulkarni, a.a.O., S. 69)。これは、中高ドイツ語で「友人」を示す *frunt* の本来的な意味が「愛人」として、それを *nanda* のサンスクリット語の意味に結び付けるという強引な解釈によるもので説得力があるとは到底言えない。

明記されておらず、また、シーター、ナンダのように神話中の有名な人物でもない。この名はいかにしてこの小説の中心人物に与えられたのか。前述のとおりこれまでこの問題に研究は取り組んでこなかった。まず確実な手がかりになるのはこの場合も神話における名である。ナンダほど重要ではないが、クリシュナにまつわる神話にはシュリーダマンという人物も確かに登場する。⁴⁰ 子供時代のクリシュナは友人のバララーマとともに魔族プラランバを成敗するが、このときの仲間の子供の一人の名がシュリーダマンである。マンの小説においてクリシュナになぞらえられるナンダという人物の友人の名としてクリシュナの友人の名が名付けられることは不自然なことではない。しかしナンダやシーターと違い、この登場人物はいわば脇役のうちの一であり神話のなかで重要性を持っているとは言えない。なぜこのようなインド神話では目立たない登場人物の名がこの小説では主人公の名として選ばれたのか。この疑問に答えるには神話における名だけではなく、サンスクリット語の意味も考慮する必要がある。この名はツイマーの著作のうち『マーヤー』に登場するため、マンの小説中では長音記号を付されずに *Schridaman* と表記される。一方神話におけるこの人物は、IAST (International Alphabet of Sanskrit Transliteration) の表記では *śrīdāman* となり、第一、第二音節が長母音である。⁴¹

さてこの *śrīdāman* という人物名については、梵英・梵独辞典においても「クリシュナの遊び友達の名」と書かれている。ここでまず注目すべきであると同時にマンの作品との関連において最も重要であるのは、これらの辞書において、この項に続いて *śrīdāmānandadātrī* という名が挙げられていることである。これはクリシュナの最愛の愛人である牛飼いの女ラーダーの別名の一つである。ここで注目したいのは、この名が *śrīdāman* と *ānanda* の結合を含んでいるということである。*ānanda* は *nanda* に接頭辞 *ā-* が付いたものであるが、*nanda* と同様に「喜び」や「快樂」という意味を表す。そして *dātrī* は「与える者 (女性)」という意味であるから、これは「シュリーダマンにアーナンダ (喜び) を与える女性」という意味になる。⁴² この名を目にしたとき、小説におけるシュリーダマンとナンダ、そしてシーターの一体性が明らかになる。すなわち、シュリーダマンとナンダは一つに結び付き、その合一体がクリシュナの愛人の名となる。マンの小説においてクリシュナに比されたナンダと結ばれるのはシーターであるから、シ

⁴⁰ Zimmer, *Maya*, S. 343.

⁴¹ したがって本来的に適切な日本語表記は「シュリーダーマン」である。

⁴² そしてこの名は、マンの小説において存在するシュリーダマンからナンダへの同性愛的欲望を示すものともなる。シュリーダマンはある女性(シーター=ラーダー)を媒介としてナンダを得て、彼と結合することになる。

ーターはこのラーダーに相当することとなり（クリシュナとラーダーの関係と同様、ナンダとシーターも婚姻関係にない）、シュリーダマンとナンダを結び付ける存在ということになる。この物語の主人公の名を探していたマンは、シュリーダマンの名の由来を調べる中でこの名を目にし、この物語の構想、すなわちシュリーダマン・ナンダ・シーターによって形成される三角関係の着想を得たのではないか。なぜこの小説の主人公の名に「シュリーダマン」という名が選ばれたかという問いへの一つ目の答えはここにあると考えられる。

さらにこの *śrīdāman* という名の意味についてさらに検討してみたい。この名は *śrī* と *dāman* の二つの部分から成り立っている。*śrī* についてはベートリンク／ロートの梵独辞典によればいくつかの意味がある。まず動詞としては、「混ぜる」「料理する」など、また女性名詞としては「光」「美」「栄光」「富」などの意味を持ち、さらに尊称として神などの名の前に付けられることもある。さらにそれ自体で女神ラクシュミー（ヴィシュヌの妻）の別名でもある。この女神の名 *Schri-Lakschmi* は「幸運の女主人」（*Herrin des Glückes*）という説明とともに小説中にも登場する（798）。一方 *dāman* であるが、これは語根 *dā* からの派生形であり、「与える者」「分け前」「ロープ」などの意味を持つ名詞である。

このような本来的なサンスクリット語の意味とは別に、この小説の文脈においてこのシュリーダマンという名前を検討するとき、この名の名付けにおける別の可能性が明らかになる。そこで手がかりとなるのは、サンスクリット語表記の問題である。マンの小説ではシュリーダマンは *Schridaman* という表記になる。このときこの名前の後半部分、本来は長母音を伴う *dāman* である部分が、短母音のみの *daman* である可能性も見かけ上は排除できなくなる。この名を、同様に意図的にインドの神話から選び出され、この小説の登場人物に名付けられたある別の名前と並べると、見かけ上の類似性が現れる。それは作品中においてその名の意味が強調される「カーマダマナ」という森の行者の名である。すでに述べたようにこの名は「欲望の克服者」という意味で、この名は *kāma* と *damana* の複合語である。*kāma* は「望み」「欲望」「愛」「性欲」などの意味の男性名詞であるが、同時に「愛の神」の名でもある。*Kama* が愛の神を指すということは、マンの小説の中でも指摘されている。*damana* は語根 *dam*（馴らす、英 *tame*, 独 *zähmen*）からの派生語であり、「馴らすこと」「打ち負かすこと」などの意味になる。さらには「自己節制」という意味もある。

Kamadamana と *Schridaman* という小説中の名を並べると、共通点が浮かんでくる。第一にこれらの名は、二つの語の複合語である。そしてともに前半部が「愛の神」もしくは女神の名である。*Kama* すなわち「愛の神」と *Schri-Lakschmi*

すなわち「幸運の女主人」はマンの小説において一対のものとして登場する。彼らはダンカカの森を通してナンダのもとに向かうシーターを守っていたとされるのである(798)。この対比の明白性からも、シュリーダマンとカーマダマナという二つの名前の類似性は小説中においてより強調されることとなる。そしてこの名の後半に *damana* と *daman* という極めて類似した語が現れることになる。もちろんこの類似性は、本来は正しくない。というのも前者は語根 *dam* の、後者は語根 *dā* からの派生形であり関係性はない。しかし、マンの小説においてはこの名について長母音と短母音の区別をする記号が省かれているため、それらの区別がつかなくなり、見かけ上の親縁性が生まれるのである。とくに前者の名が「欲望の克服者」という意味を作中で強調されていることから、サンスクリット語に詳しくない読者の目には、*Schridaman* の名もこの名と同様に、「シュリーの克服者」という意味であるかのように見えてくる。⁴³ このように *daman* と *damana* の間に見かけ上の関連性が読み取られるとき、シュリーダマンという名に、新たな意味が照射される。それは *dama* もしくは *damana* という語が表すところの「自己節制」という意味である。これはまさにこの小説を通じて、この主人公の「体を表す名」となっているのである。

3.4. トニオ・クレーガーとしてのシュリーダマン

このようにみると、そしてこの小説をトニオ・クレーガーとの相似関係のなかで観察するとき、このシュリーダマンという名が、トニオ・クレーガーという名と大きな関連を持つことが明らかになる。

第一にナンダとシーターの名との比較(またこの二つの名は、シュリーダマンという名に比べて、インド神話においてメジャーなものである。これは、『トニオ・クレーガー』において、ハンスとインゲという名が典型的なドイツ的名として使われていたこと⁴⁴を想起させる)から明らかになることだが、これらの名と違い、シュリーダマンという名は二つの部分からなっている。この二分性はトニオ・クレーガーという名を指し示す。「トニオ・クレーガー」という名は、その前半部と後半部が対極を示し、その二つの世界のはざまにあるこの人物のアウトサイダー性を示すものだった。「シュリーダマン」という名においては、前

⁴³ 実際 *Vaget* は『トーマス・マン短編集への注釈』においてこの名について「シュリーの克服者」(*der Bezwinger der Sri*)という意味であるのごく単純な注釈を付けている(*Vaget, a. a. O., S. 250*)。また *Kulkarni* も同様にこの名を *Schridamana* と解釈し、「シュリーの克服者もしくは夫」との訳を当てている(*Kulkarni, a. a. O., S.69*)。しかし神話の名が *śrīdāman* である以上、これらの解釈はいずれも不十分なものである。

⁴⁴ *Debus, a. a. O., S. 3.*

半部はシュリーという「光」などのポジティブな意味、もしくは女神の名を持っており、⁴⁵ 後半部は「自己節制」という原理を示す。このシュリーが、尊称を示す接頭辞であると解釈すれば、この名前は、「自己節制する者」という意味を示すことになる。このとき、自己節制という原理は、ナンダという名の持つ「快樂」ときわめて明確な対照、両極をなすことになる。

第二にこの名前が、シュリーという女神の名を持つことによって、女性性をそこに保持しているということである。トニオ・クレーガーはその男性性に疑問を突き付けられる存在であったが、⁴⁶ シュリーダマンという名前に女神の名が入っているということは示唆的である。シュリーダマンは「男らしさ」の欠如が際立つ登場人物であるが、この名においてもその特性が示されているのである。

3.5. トニオ・クレーガーとしてのサマーディ＝アンダカー「道に迷った市民」／「拡散・増殖する魔族」

これらの三人の登場人物シュリーダマン、ナンダ、シーターの関係性のもつれのなかで誕生する息子の名は、すでに述べたように、語り手によってその名と、その名の持つ意味への注意を繰り返し喚起される。この名についても詳しくその成り立ちを追っていくと、トニオ・クレーガーとの親縁性が明らかになっていく。

まずシーターとシュリーダマンが名付けたのはサマーディという名であり、作中でその意味が明示される。一方神話とのかかわりはどうだろうか。この名前を持つ人物もまたツィマーの『マーヤー』に登場するが、その登場の仕方はこの小説をインドの衣をかぶったトニオ・クレーガーの語り直しとして読む読者にとって大変興味深い。このサマーディという人物は、次のような物語に登場する。自分の国と都を奪われた王、スラタは「自我感情と所有感情」*Ich- und Mein-Gefühl*⁴⁷ について考えながら森を歩いている。そのとき平民（Bürger）であるところのサマーディに出会う。サマーディは次のように自己紹介する。「私はサマ

⁴⁵ また、シュリーに「混ぜること」という意味があると、ベートリンク／ロートの事典に記載されていたことも看過できない。二つの原理を「混ぜる」ことはまさに「トニオ・クレーガー」という名において行われていたことであった。

⁴⁶ 『トニオ・クレーガー』における男性性への不安と同性愛との関連についてはしばしば論考の対象となってきた。特に、ダンス教室においてトニオが間違えて女性の踊りを踊ってしまい、「クレーガーお嬢さん」（GKFA Bd. 2.1, S. 259）と嘲笑される場面および、女性画家リザヴェータ・イヴァノーブナに向かって、「我々芸術家は一体男であると言えるのでしょうか」（GKFA Bd. 2.1, S. 271）と問い、芸術家をカストラートになぞらえる箇所がこの問題を際立たせている。

⁴⁷ この *Ich- und Mein-Gefühl* は『すげ替えられた首』において繰り返し取り上げられる（713, 715, 769 und 792）。とりわけシュリーダマンとナンダの関係性について描写するときはこの言葉が使われるのが特徴的である。

ーディという名の平民です。これは集中という意味です」。⁴⁸ サマーディも良家の出身だが、王と同じように財産を奪われ家から追われた身である。こののち二人はある聖人から女神マーヤーの話を知る。

このエピソードは、トニオ・クレーガーとの対応をはっきりと示すものである。すなわちサマーディは森の中をさまよう「道に迷った市民」なのであり、トニオ・クレーガーが女性画家のリザヴェータ・イヴァノブナに「あなたは道に迷った市民です」(Sie sind ein Bürger auf Irrwegen)⁴⁹ と言われることを容易に連想させる。これは市民の世界になじめず芸術家たろうとし、その直前まで芸術論議を展開していたトニオ・クレーガーにとって判決のように響く否定的な名付けの一つである。この「道に迷った市民」としてのトニオ・クレーガーの本質はこの小説の主題である。サマーディという人物は、神話におけるエピソードと突き合せたとき、それが、トニオ・クレーガーという人物にインド神話の仮面がかぶせられたものであるということが明らかになるのである。

シュリーダマンの息子であるこのサマーディは、父と同じく二つの対立する要素の間で引き裂かれている。父の名がそれ自身のうちに分裂を含んでいたのに対し、息子は二つ目の名がもたらされることによって分裂する。二つ目の要素を示すのは、彼が成長するによって呼ばれるようになった名前、アンダカである。このアンダカという名前の意味「盲人」⁵⁰ も小説中で強調されている。しかしながら、この「体を表す名」は作中の他の名と同じく、神話の名でもある。サマーディが平民の名であったのに対し、アンダカという名は、ある魔族(アシュラ)の名である。この魔族は大きな力を持ち、黒く、そして不死性を獲得している。このアンダカはあるときシヴァと闘う。シヴァはアンダカを傷付けることはできるが、その傷口から流れる血しぶきの一つ一つがアンダカの小さな分身となり、それが何百、何千とシヴァに襲い掛かり、シヴァを苦しめる。シヴァが彼らを攻撃するとまたその血から、あらたに分身が生まれシヴァに襲い掛かる。⁵¹

このアンダカの物語を踏まえると、サマーディ・アンダカという一見、統一性のない名付けが、これもまたトニオ・クレーガーと同様に二つの対照的な原理を示していることが明らかになる。サマーディという名は集中を表し、アンダカという名はその神話の物語から、拡散していくありようを示す。またサマーディはごくありふれた平民であるのに対し、アンダカは神にも匹敵する力を持つ存在

⁴⁸ Zimmer, *Maya*, S. 476.

⁴⁹ GKFA Bd. 2.1, S. 281.

⁵⁰ この名には不幸な結婚から生まれた子は盲目になるという伝説も影響していると考えられる(Zimmer, *Maya*, S. 51)。

⁵¹ Zimmer, *Die indische Weltmutter*, S. 28 ff.

である。さらにはその肌の黒さは、クリシュナ（＝ナンダ）を想起させ、この子供とナンダの間の関連性を示唆する。この子供は首の交換前に孕まれてはいたものの、「アンダカ」と呼ばれることによってナンダの子でもあるということが暗示されているのである。このサマーディ・アンダカという名付けの意図は、このように神話の名も考慮することによってはじめて解読可能になるのである。

3.6. 父たちの名—トーマス・マンとしてのバヴァブーティ

トニオ・クレーガーにおいて、トニオの芸術を愛する芸術家としてのありよう、そしてクレーガーという名の示す規範的な市民としてのありようはそれぞれ母と父から受け継がれたとされていた。このように親から子にその特徴が受け継がれるというパターンがこの小説にも存在する。サマーディ・アンダカはシュリーダマンからその二重性を受け継ぎ、さらに発展させている。では、シュリーダマンらの前の世代はどうか。ここで興味深いのは、シュリーダマン、ナンダ、シーターの父親たちがそれぞれ名指されているという点である。これらの名は、それぞれの父親の職業、社会階層の描写とともに描かれる。

まずシーターは戦士の血をひき、その父は、スマントラ **Sumantra** という名であるとされ、これは「良き助言者」という意味の語である。また神話の名でもあり、『ラーマーヤナ』に登場するコーサラ国の忠臣の名である。この忠臣は、ラーマ王子とシーターおよびラーマの弟ラクシュマナ王子がダンダカの森に追放されるときに馬車の御者を務める。⁵² まずこの名はシーターという名が『ラーマーヤナ』神話と関係していることを示すという機能を持つ。次にこの、二人の男と一人の女が森の中に馬車で入っていくというシーンを示唆することによって、小説の転機となる重大な出来事の起こる場面をすでに暗示している。

次に牛飼いであり鍛冶であるナンダの父はガルガ **Garga** という名であるとされる。この語は場合によっては「牡牛」を意味することもあり、聖なる動物である牛とナンダとのつながりはこの小説のなかで繰り返し示されるが、ここでもそのつながりが暗示されている。そして神話の登場人物としてのガルガはクリシュナの名付け親の名⁵³ である。ここでもまたクリシュナとナンダのつながりが示唆される。

最後に、ブラフマンの血をひくシュリーダマンの父の名、バヴァブーティ⁵⁴ が挙げられる。この名 **Bhavabhūti** は辞書によれば「幸福な存在」や「富」を示す名

⁵² Zimmer, *Maya*, S. 255 f.

⁵³ Zimmer, *Maya*, S. 332.

⁵⁴ この名はマンの小説において例外的に長音記号が付されているものの一つである。その理由はこの名が『マーヤー』ではなく『インドの世界母』からとられたことにあると考えられる。

詞であるとされる。しかしツィマーの著作を見ると、この名が小説中の他の名前と種類が異なることがわかる。この名前は神話の登場人物ではなく、実在の8世紀の劇作家・詩人の名前である。彼の代表作の一つは『マーラティーマーダヴァ』*Mālatīmādhava* という戯曲であり、この十幕の劇は次のようなあらすじの物語である。宰相の娘マーラティーマーダヴァという青年が恋仲にあるが、マーラティーマーダヴァは国王によってナンダナという青年と結婚させられそうになる。様々な障害を乗り越えて、マーラティーマーダヴァは結ばれる。ツィマーの著作ではこの戯曲の第五幕を取り上げており、この戯曲の作者の名としてバヴァブーティの名が取り上げられる。⁵⁵ ここで興味深いのはこの戯曲が、『すげ替えられた首』と同様に男女三人の三角関係を扱ったものであること、そして登場人物の一人がナンダナという名であることである。*nandana* という名は *nanda* と同じく語根 *nand* からの派生形であり「喜ばせること」という意味を持つ。この二つの名前にははっきりとした関連性が見られる。

すなわちシュリーダマンの父として、小説中でこのバヴァブーティが名指されることは次のようなことを示しているといえる。バヴァブーティという名が神話ではなく実在の文学者を示しているということは、シュリーダマンが文学者としての系譜に属することを示す。さらに、バヴァブーティが三角関係を扱った文学作品の作者であるということ、さらにその三角関係に *nandana* という男性の登場人物が存在していることを考慮に入れると、このバヴァブーティという名は、同じく三角関係、それも *nanda* という男性登場人物が関係する三角関係を扱ったこの小説を執筆している作者自身、すなわちトーマス・マンを示唆する。そしてこのバヴァブーティの系譜につらなるシュリーダマン、さらにはその息子サマーディ・アンダカにもまた、マン自身が投影されることになる。

以上のように、この小説の名をサンスクリット語の意味と神話における名前の引用の二つの観点から精査することによって、この『すげ替えられた首』という小説の自伝性が明らかになっていく。そもそもこの小説と初期の自伝的小説『トニオ・クレーガー』の関連については、マン自身は簡単な言及をしたのみであったが、この作品の登場人物の命名を精査していくと、それぞれが『トニオ・クレーガー』を指し示すものとして精緻に構想されたものであることが明らかになった。これらの名によって、『すげ替えられた首』が『トニオ・クレーガー』を、そしてその背後にある自伝的なものを指し示すことが明らかになるのである。さらには登場人物に与えられたもののうち唯一の歴史的人物に起源を持つ名は、『トニオ・クレーガー』という媒体すら介さず、直接作者本人を指し示し

⁵⁵ Zimmer, *Die indische Weltmutter*, S. 23.

ていたのである。

4. 名前の循環的機能

ここまでの議論をまとめると別表のようになる。この小説における名前の機能とは以下のようなものである。名前は意味との関連においては、「体を表す名」としてその登場人物の特性を表すが、作中でその意味の明示されない名は特に、その背後にある『トニオ・クレーガー』とその登場人物を隠しながら示していた。神話の名との関連においては、神々の名はインド的な世界観を構築するある種の装飾として使われていた。それだけにとどまらず、登場人物の名が神話から借用されることによって、これらの名は引用元の神話を指し示す機能をも持ち、この小説にメタテキストを導入すると同時に自伝的なものを普遍的な物語へと変容させる。ナンダと彼にまつわるいくつかの名はクリシュナ神話を、シーターと彼女にまつわるいくつかの名は『ラーマーヤナ』をこの小説に導入する。またサマーディ・アンダカについては、それぞれの名の背後の物語がトニオ・クレーガー的二項対立との類似性を強調していた。そして、さらに実在の文学者の名前が使われ、その借用によって『トニオ・クレーガー』という媒介的テキストを通さずに、直接トーマス・マンという作者を指し示している。

これらの機能からは、この作品における名付けには隠蔽と暴露の二つの機能があることがわかる。まずインド風の名前と神話の名前を導入することで、自伝的なものを虚構化し別のものに見せ、あるいは普遍化するということが行われるが、この隠蔽のヴェールは多層的で複雑なものである。一方でそれらの名前は丁寧に読み解き、またトニオ・クレーガーという別のテキストを鍵として用いることで、テキストの自伝性を暴くものとしても機能する。このような本作品の名前の複雑なあり方と機能は「名前の魔術師」たるトーマス・マンの一つの極致であると同時に、文学作品における名前というテーマに大きな示唆を与えうるものである。文学における名前は、個別化と普遍化、虚構化と現実化の間をめぐる循環的機能を有しているのである。

別表：『すげ替えられた首』作中主要登場人物の名前の意味，神話，『トニオ・クレガー』および作者との対応関係（※の意味は作中に言及あり）

| 作中の登場人物名 | 作中の役柄 | 名の意味(サンスクリット語) | 神話での役割 | 『トニオ・クレガー』 | 作者 |
|----------|----------|---|------------------|------------|---------|
| シュリーダマン | 主人公 | シュリー：「光」，尊称，女神ラクシュミーの別名／ダーマン：「与える者」「分け前」「縄」 | クリシュナの遊び仲間の一人 | トニオ・クレガー | トーマス・マン |
| ナンダ | 主人公の親友 | 「喜び」「快樂」 | クリシュナの育ての父親 | ハンス・ハンゼン | |
| シーター | 主人公の妻 | 「敵間」※ | 『ラーマーヤナ』ラーマ王子の妻 | インゲボルク・ホルム | |
| カーマダマナ | 禁欲的な森の行者 | 「欲望(カーマ)の克服者(ダマナ)」※ | 禁欲的な王子 | | |
| サマーディ | シーターの | 「集中」※ | 森をさまよう平民 | トニオ・クレ | トーマ |
| アンダカ | 息子 | 「盲人」※ | シヴァと闘う魔族 | ガー | ス・マン |
| スマントラ | シーターの父 | 「良き助言者」 | 『ラーマーヤナ』ユーサラ国の忠臣 | | |
| ガルガ | ナンダの父 | 「牡牛」(?) | クリシュナの名付け親 | | |
| バヴァブーティ | 主人公の父 | 「富」 | (実在の劇作家) | | トーマス・マン |

ウィーンの（脱）魔術化

ーハイミート・フォン・ドーデラーと

インゲボルク・バッハマン

前田 佳一

1. 魔術的地図と「オーストリア」

インゲボルク・バッハマン（1926-1973）はフランクフルト大学における1960年の講演『名前との付き合い』¹においてまさに文学における固有名の問題を扱っている。講演の序盤において現実の世界地図とは一致せず文学作品においてのみ存在するものとしての「魔術的地図 (Zauberatlas)」なるものが言及されていることからわかるように、バッハマンにとっては人名のみならず、地名もまた自らの詩作にとってきわめて重要であった。作家が現実存在する地名を虚構の物語構築において用いるとき、虚構の物語空間の地平に現実という地平が重ね合わされることによって、それらの地名は現実と虚構との閾 (Schwelle) となる。現実存在する地名がちりばめられた作品において構築される虚構世界は現実ならびにそこで流通する地名群というある種のサブテキストを写しとったものであるが、虚構テキスト内で固有名を通じて参照される現実もまた、まさにこのことによって虚構世界からの浸透を許し、その有りようを変容させる契機を得る。すなわち実在の地名が用いられる虚構世界を受容した読者にとって、「現実」のその場所をそれ以前のかたちで認識することはもはや不可能なのである。バッハマンの言う作家による「魔術」とは、さしあたりこのような現実と虚構との閾として機能する固有名によって引き起こされる虚構と現実との間の相互浸透を言い表したものとして理解することができるだろう。

上のような意味での「魔術的地図」の例としてバッハマンが挙げるのは、ゴルドーニ、ニーチェ、ホーフマンスタール、トーマス・マンらがその作品の舞台とし、それによって特殊なアウラを帯びるようになったヴェニス、シェイクスピアの『お気に召すまま』の舞台となったイリュリア、バルザック『人間喜劇』のパリにおけるカルーゼル橋、アポリネールの詩におけるミラボー橋、ジョイスのダ

¹ Ingeborg Bachmann: Der Umgang mit Namen. In: Dies: Kritische Schriften. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München Zürich 2005, S. 312-328.

ブリン、ゲーテ『ファウスト』のヴァルプルギスの夜におけるブロッケン山等々であるが、これらを列挙したのち、具体例の最後にローベルト・ムージル『特性のない男』に登場する「カカーニエン」を挙げている。²

バッハマンが「魔術的地図」の様々な具体例の最後に、自らと同じオーストリアのケルンテン州の州都クラゲンフルトに生まれたムージルが在りし日のハプスブルク帝国を指すために用いた造語を挙げていることは、意味深長である。「カカーニエン (Kakanien)」とは「帝王室の (kaiserlich-königlich)」, 略して「カー・カー (k.k.)」あるいは「帝室にして王室の (kaiserlich und königlich)」, 略して「カー・ウント・カー (k. und k.)」という類似した略語が並存していたオーストリア・ハンガリー二重帝国の政治的にも文化的にも矛盾に満ちた状態を名指すためにムージルが用いた文学的形象³である。第二次世界大戦後、イタリア人ゲルマニストのクラウディオ・マグリスは1963年の単著『オーストリア文学とハプスブルク神話』⁴において、第一次世界大戦後の一連のオーストリア文学にみられる、多民族・多言語が共存していた古き良きハプスブルク帝国時代を理想化しノスタルジックに追想する傾向に「ハプスブルク神話」という名を与えている。ムージルはこの流れの一端に位置付けられる作家であると同時に、そのようなオーストリア人たちのハプスブルク帝国の神話化への最も早い批判者の一人でもあった。だが現在ではこの「カカーニエン」という名は「ムージルの文脈を離れ、現在ではかつてのハプスブルク帝国の記憶をともなったオーストリア文化の独自性ないしは中央ヨーロッパの文化的多様性を示す名称」⁵として様々な場面で用いられている。ともあれ、本論考が扱うドーデラーとバッハマン、この両者もまぎれもなく、このような過去のオーストリアの神話化とそれに対する批判をめぐる第二次世界大戦後のオーストリア文学の流れの後裔に位置づけられるべき作家たちであり、このことが本論考の立論の出発点ともなる。

2. 名の分裂

「オーストリア」あるいは「ウィーン」という固有名がなぜ問題なのか、これについては多少の説明を要する。現在「オーストリア」と呼ばれている国、それは言うまでもなくかつてのハプスブルク帝国の後継国家である。そのハプスブ

² Ebd., S. 313f.

³ 桂元嗣：「この時代」の文化批判—ムージルの「カカーニエン」とアウストロ・ファシズム [前田佳一編『「人殺しと気狂いたち」の饗宴あるいは戦後オーストリア文学の深層』, 日本独文学会研究叢書 126, 2017年, 27-40頁] 27頁。

⁴ Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Neuausgabe. Wien 2000.

⁵ 桂, 前掲書 27頁。

ルク帝国、すなわちオーストリア・ハンガリー二重帝国が 1918 年に崩壊し、いわゆる第一共和国オーストリアが成立するに際し、旧帝国の領内に居住していた諸民族がそれぞれ独立することによってオーストリアは現在そうであるような単なる一つの小国になった。ここで「オーストリア」という固有名をめぐり第一の断絶、すなわちその指示対象の分裂が起こった。それまで「オーストリア」の一部であったいくつかの地域がもはや「オーストリア」ではなくなったにもかかわらず、そして現在の狭い意味でのオーストリアの世界における位置づけも変容したにもかかわらず、帝国時代の多民族・多文化の共生する国としての「オーストリア」の理念を放棄することは依然として当時のオーストリア人たちにとって困難なことであった。こうして「オーストリア」という名は第一次世界大戦後、単なる小国としてのオーストリア共和国と、かつてオーストリアであったがもはやそうではなく、にもかかわらず文化的アイデンティティにおいては小国としてのオーストリアにとって依然として重要であり続ける諸地域（チェコ、スロバキア、ハンガリー、スロヴェニア等）の両方を、あるいはその分裂を意味するものとなってしまったというわけである。そして実際、アントン・ヴィルトガンスやフーゴー・フォン・ホーフマンスタールらをはじめとする戦間期オーストリア文学の作家たちにとって「オーストリア的なもの」あるいは「オーストリア人」なるものの定義、そして失われたかつての「オーストリア」の多分にノスタルジックな想起が、一つの巨大な関心事となったのだった。ついでに述べるならば現在のオーストリアにおいてもまた、1900 年前後の世紀転換期をはじめとするハプスブルク帝国時代の文化的遺産がいまだに主要な観光資源として用いられているという状況を考慮に入れるならば、この固有名の指示対象の分裂という事態はいまだ存続しているのであると、みなすことができよう。

「オーストリア」という固有名をめぐり名と指示対象との不一致という状況は第一共和国以降も続く。すなわち 1938 年のナチス・ドイツとの合邦以後、オーストリアはドイツ第三帝国の一部として「オストマルク」と呼ばれていた。そして 1945 年の終戦後、連合国側による分割統治が始まると、特にウィーンはアメリカ、ソ連、イギリス、フランスの 4 カ国によって統治され、それぞれの区域がどの国に統治されているかによって法や文化政策が異なるという複雑怪奇な状況に置かれることとなった。1955 年に独立が回復され、第二共和国が成立するまでの 10 年間は、いわばアメリカとソ連との間の冷戦初期の政治的・文化的な意味での代理戦争の場ともなり、この政治的状況は戦後のオーストリア文学・文化に大きな影を落とすこととなる。

3. ドーデラーの魔術

この時期、すなわち「ウィーン」という固有名の指示対象もまた四つに分裂し、もはやこの名によっては十全な形ではこの街を名指すことが不可能だったところの分割統治期にあたる 1951 年に、本論が扱うハイミート・フォン・ドーデラー (1896-1966) の長編『シュトゥルードウルホーフ階段あるいはメルツァーと年月の深層』⁶が出版された。1942 年から 1948 年にかけて執筆され、1910 年、1911 年ならびに 1925 年頃のウィーンを主たる舞台とするこの作品はウィーンの実在の地名がふんだんに言及される中で様々な階層の人物のエピソードが絡み合いながら進行する一大群像劇であるが、そのことによってアウストロ・ファシズム期やそれに先立つ内戦、ナチス・ドイツによる併合、第二次世界大戦、そして分割統治によって失われたかに思われた在りし日のウィーンのアウラを現代に甦らせた作品として直ちに好評を得ることとなった。⁷ タイトルで言及される「シュトゥルードウルホーフ階段」とはウィーン第 9 区アルザーグルントに現在も存在するユーゲント様式の階段であり、実際に作品内においてもこの場所は重要な役割を担うのだが、この階段がいかなる場所であるかについて、1992 年から 2004 年にかけてウィーンの郷土史家であるフェーリクス・ツァイケによって刊行された『ウィーン歴史事典』では次のように記されている。

シュトゥルードウルホーフ階段、テオドア・イェーガーの設計により建築され、1910 年 11 月 29 日より使用に供される。二つに分かたれた壁泉によって装飾が施されており、階段の内壁にそなえつけられた上方の水盤には仮面様の水吐きがあり、一段目の踊り場にはモザイク様の壁龕に魚の顔をした水吐きがある。ハイミート・フォン・ドーデラーの 1951 年の同題の長編により著名となる。1962 年の改修以降は記念銘板がある (ドーデラーの詩とともに)。⁸

この短い記述に本論にとって重要な事柄が二つ含まれている。第一には、ドーデラーが 1910 年以後現実に存在しているこの階段を作品の舞台に選ぶことにした

⁶ Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. Ungekürzte Ausgabe. München 1966.

⁷ 有名なものとしてはユダヤ人作家ヒルデ・シュピールの次のような発言がある。「この本は私の心を揺さぶり、真に心を打ち、私のウィーンに対する際限のない、計りがたいほどの愛を呼び覚ました」。Hilde Spiel: Briefwechsel. Hg. von Hans A. Neunzig. München 1995, S. 26.

⁸ Felix Czeike: Historisches Lexikon Wien. In 6 Bänden. Wien 2004. Band 5, S. 385. (以下 HLW と略記の上、巻数をアラビア数字で示す)

のみならず、作品の舞台となる時代までも、その 1910 年以降に設定したこと、すなわちドーデラーが作品の虚構世界の出発点を現実のシュトゥールドゥルホーフ階段のそれと一致させ、いわば、長編のタイトルという固有名を介して虚構世界と現実の階段とを同一化しようとしたということ。そして第二には、ドーデラーの長編の出版年である 1951 年まではウィーンの住民にとってさえ無名の場所であった階段が他ならぬこの長編によって著名となり、⁹ドーデラー自身による詩（これは長編の冒頭にエピグラフとして付されているもの¹⁰と同一）を伴った記念銘板まで付されたということ、つまりはこれらのごとによって現実の一部が虚構世界からの浸透を受け、その有りようを変容させたということである。多くの人間にとって、この作品を読むまでは特にこれといった意義があるわけでもない場所であったはずのシュトゥールドゥルホーフ階段が、この作品を通じて特別な意味を帯びた場所、言い換えるならば背後にドーデラーの長編が織りなす虚構世界のアウラを帯びた特別な場所になったからこそ、ツァイケの事典の当該項目後半の記述も存在すると言える。すなわちドーデラーのウィーン、正確にはシュトゥールドゥルホーフ階段を中心とする虚構世界そのものがまさにバツハマンが述べたような意味での「魔術的地図」に他ならなかったということになるのだが、このことを予見するかのような場面が、長編中に存在する。以下に引用するのは長編の主人公であるメルツァーの友人のギムナジウム生、ルネ・シュタンゲラーが 1911 年にシュトゥールドゥルホーフ階段を訪れる場面である。ちなみにこのルネ・シュタンゲラーという名はドーデラーが戦後、かつてナチス党员であった過去ゆえに執筆禁止状態にあった時期に原稿を発表するために用いていた偽名でもあり、かつ長編ではドーデラー本人の伝記的事実を反映した人物像でもあることから、彼が虚構テキスト内で用いる仮面とでもいべき名前であることを付言しておく。

そうこうする間にルネはシュトゥールドゥルホーフガッセの角に到り着き、そこに立ち止まっていた。いまだ日光が斜めからその地面が広がるいたるところに差し込んでいて、まるで分厚い透過性の絨毯のようだった。ちょうどこの、小路の角では、太陽光が隙間とその背後の木の梢にまで延びてきていた。右手には大学の物理学と放射線学の、何をやっているのかわからない研究所が平らで無愛想に建っていたのだが、そこからある種の新種のロマン主義の息吹を、まさにこのようなきわめて精緻な学問から放射してくるよ

⁹ Wendelin Schmidt-Dengler: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre (1951). In: Ders.: Jederzeit besuchsfähig, S. 15-34, hier S. 16.

¹⁰ Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre, S. 7.

うなロマン主義の息吹を感じることができ、まるでこの精緻な学問の本質がその放射の際に転倒させられているかのような感覚があった。[中略] ついに通りの端にまでやってきた。ルネは階段が始まる場所に立っていた。

シュタンゲラーは自分のふるさとの街のことをそれほどよく知らなかったし、この地域に関してはほとんど何もわかっていなかった。当時彼が姉のエーテルカと同様、ただし一人でしょっちゅう企てていた夜遊びにおいてたびたび赴いた先は第1区、つまり街の中心部にあるバーやカフェ、あるいは両親の家にほど近いプラター通りの芸術家が集う居酒屋だけだったのだ。シュタンゲラーがそのときシュトゥールドゥルホーフ階段の上端で感じた小さな驚き、それは彼のロマン派的な心性にぴたりとはまり、いわば彼の全体の気分、このめったにない機会に他と比べようもないほどの高揚を経験した彼の気分、最後の欠くべからざる一点を添えたのだった。

ここで彼は自分の人生の舞台の幕の一つが、彼がその上で自分の好みに応じて役を演じてみたいと強く望んでいた舞台の幕の一つが、開かれたような気がした。そして彼が階段とスロープを見下ろしている間、彼は素早く、そして心の底から、一つの場面における出演を体験した。その場面とはここで実演されるようなものであって、当然、ある決定的な場面なのだった。まるで本当にオペラのように、階段の中心で上へ下へと昇ったり降ったり、人と遭遇したりするのだ。

要するに、それは舞台においてのみ記憶に留められるような場面の一つであり、そのような場面は人生にはたとえ稀ではあるとしても本当にあるものなのだが、それは全く予期せぬ形で成立するのだ。そしてそれがそのようなものとして認識されるのは後になってからのことだ。

ルネはゆっくりと階段を降りていった。それは考え事をしながらというよりは、ウキウキとしたような心持ちでだった。

斜面には樹々の樹冠がひしめき合っていた。階段は少し穏やかに、しかし不意を突くようなかたちで下方に向かっていった。土のにおいがしていた。

[中略]

そしてシュタンゲラーは路面電車に飛び乗った。それで全てが、部屋の中で電灯をつけたり消したりしたみたいに突然に、全てが変わった。車両は彼の馴染みのルートを滑っていった。そこではカーブにさしかかかったり直線をすばやく移動していったりということが身体感覚で先取りできた。¹¹

¹¹ Doderer: A. a. O., S. 128-137. この引用には一部大幅な省略がある。省略部分ではルネとパウラ・シャハルとの出会いが描かれている。

この場面ではシュトゥールドウルホーフ階段という場所がルネにとって自らがそこで重要な役を担うことになる物語の舞台として、ある種の啓示のように、唐突に現れてくる。それまでルネにとってここはウィーンを中心街である第1区などと比べれば「よく知らなかった場所」に過ぎなかったのだが、この啓示を通じて階段は彼にとって、また作品の織りなす虚構世界にとっても特別な意味を帯びることになる。ウィーン全体がこの階段を中心としたある種の劇場となり、そこを起点としてこの長編の虚構空間が成立するのである。¹² そして引用部最終段落の路面電車の場面から読み取れるように、ルネはこの出来事の後、すいすいと軽やかに街を移動しながら、街の細部が自らの身体と同一化しているかのような、ある種の「主観的醜態状態」¹³とでも言うべき感覚を得る。階段でルネに到来したエピファニーが、彼にとってのウィーンそのものを変容させたのである。

この引用部は幾重にも示唆的である。すなわち作者ドーデラーは自らの執筆禁止時期に用いていた偽名と同じ名を有する登場人物であるルネ・シュタンゲラーに、このシュトゥールドウルホーフ階段のエピファニー的舞台化という場面、言い換えるならばこの場所を中心として様々な人物たちが織りなす群像劇というこの長編そのもののありようを規定するかのようなメタ的、詩論的、あるいは自己参照的とも言える契機を有するこの出来事を経験させている。ここでのルネの経験は、それまで自分が住む街にもともと存在していたにもかかわらず気にもとめていなかった何気ない場所（現実には先述の通り件の階段は1910年11月、すなわち先の引用部の舞台となった時期の直前に建造されたのだが、長編中ではそのことはおそらく意図的に強調されておらず、あたかもずっと以前から階段が存在していたかのように描かれている）が突如として自分にとって重要な意味を持つ場所となり、そのことによって街全体の捉え方がそれまでとは異なったものになるというものである。興味深いことにルネのこの体験は、『シュトゥールドウルホーフ階段あるいはメルツァーと年月の深層』という作品が辿った運命とでも言うべきものを先取りしている。すなわちドーデラーの作り上げた虚構世界とこの階段とが、ウィーンに関する事典の記述にまで影響を与えるほどに強固に結びつくという作品発表当時のウィーン在住の読者たちの体験を、この場面は予見しているのである。

そしてこのように解釈した上でこの引用部を読み直してみると、引用冒頭部のように日光が分厚く絨毯のように照りつけていたり、引用終盤のように階段

¹² 900 ページあまりのこの作品中、三十の場面において「階段」が主な舞台となる。

¹³ Doderer: a. a. O., S. 128.

の周りの木々が力強く繁茂していたりする力強く夏らしい描写もまた、単なる自然描写であるとはみなせなくなるだろう。つまりこれらの描写もまた、シュトゥールドゥルホーフ階段を特別な舞台として力強く演出するための舞台装置なのである。そして事実この『シュトゥールドゥルホーフ階段あるいはメルツァーと年月の深層』という長編の大部分は夏のよく晴れた日を舞台にしており、¹⁴900ページ以上にわたるこの長編を通読する読者は必然的に、ウィーンという街をその力強い陽光のイメージとともに「想起」¹⁵することになる。それも長編の舞台となる時代は1910年、1911年そして1925年にほぼ限られ、第一次世界大戦勃発以後にオーストリアが経験した歴史的な破局の数々はほとんど言及されない。ドーデラーがそのように破局についての言及を巧妙に避けたからこそ、その作品内世界のウィーンは常に心地良く力強い夏の陽光に充ち満ちているのである。この長編が発表当時のオーストリア人たちに好評を得た要因はここにあったように思われる。ドーデラーはウィーンを中心部に位置し、現在も観光客のほぼ全員が訪れるであろう第1区ではなく、そこからやや離れた場所にある第9区のシュトゥールドゥルホーフ階段を虚構世界の中心に選んだのだが、これには第1区のシュテファン大聖堂やオペラ座をはじめとするウィーンを代表する建造物の数々が終戦直前にナチス・ドイツとソヴィエト赤軍との戦闘において破壊されたことにより当時のウィーンの住民たちにも少なからず精神的な損傷が与えられていた一方で、この階段は破壊されることなく存続し続けていたという事情とも無関係ではなかろう。¹⁶ 先述のように第一共和国成立以後、「オーストリア」という固有名とその指示対象との齟齬に忸怩たる思いを抱いていた保守的オーストリア人たちにとって、この「シュトゥールドゥルホーフ階段」と

¹⁴ ピオンテークの次の研究において、このことと並んで「緑色」の事物が長編内で繰り返し効果的に描写されることが指摘されている。Slawomir Piontek: *Der Mythos von der österreichischen Identität. Überlegungen zu Aspekten der Wirklichkeitsmythisierung in Romanen von Albert Paris Gütersloh, Heimito von Doderer und Herbert Eisenreich*. Frankfurt am Main 1999, hier S. 138.

¹⁵ ドーデラーは1958年の講演「長編小説の基礎づけと機能」において、プルーストを引き合いに出しつつ感覚的な刺激によって立ち現れてくる「想起」について語っている。Heimito von Doderer: *Grundlagen und Funktion des Romans*. In: Ders.: *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze. Traktate. Reden*. (以下ATRと略記) Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler. München 1996, S. 149-176, hier S. 158. また、このことについては次の拙論で論じた。前田佳一: *ハイミート・フォン・ドーデラーの「間接的なもの」の詩学* [前田佳一編(2017年)前掲書, 72-88頁]

¹⁶ エーリヒ・フリートは戦争で破壊されなかったこの階段をドーデラーが長編の舞台とすることによって現実のウィーンにおいて作り出された架空の連続性について指摘している。Vgl. Erich Fried: *Einige Worte zu Österreichs kultureller Eigenart*. In: *Nicht verdrängen. Nicht gewöhnen. Texte zum Thema Österreich*. Hg. von Michael Lewin. Wien 1987, S. 46.

いう名の力強い中心のイメージは、来るべきオーストリアの文化的復興を錯覚させるに十分なものだったであろう。このことこそがドーデラーの用いた「魔術」だったのであり、事実その魔術によって「ウィーン」という名の指示対象の有りようは変容し、多くの戦後オーストリア人にとって精神的なよすがとなり得たのである。

4. バッハマンの「悪霊」祓い

4.1 ウンガーガッセ

ドーデラーよりもちょうど30年遅れて生まれたバッハマンの作品をドーデラーのそれとの比較において考察することは、バッハマンの短編「人殺しと気狂いたちのあいだで」においてドーデラーがモデルであるとされるハーデラーという人物が登場することが以前から指摘されてきたことを除けば、これまでの研究ではさほど盛んになされてきたとは言えない。だが、バッハマンが1952年に47年グループにて大きな成功を収めたことをきっかけとしてウィーンを離れ、その後オーストリア国外に作家としての活躍の場を見出したにもかかわらず、多くの作品が依然としてウィーンを舞台としたものであったこと、そしてバッハマンがウィーンに在住していた1946年から1952年までの期間中、ドーデラーとも面識があったのみならず、彼に長編『名もなき街』の原稿を（そこから出版社への仲介をも期待しつつ）渡すなどの文学的な意味での交流もあった¹⁷ということらを考慮するならば、この両者の作品を比較することはそれほど突飛なことではない。単にウィーンを舞台としたのみならず、後の事典の記述にまで影響を及ぼすほどのインパクトのあったドーデラーの長編が出版された後の時代に同様にウィーンを舞台とした作品を複数執筆したバッハマンが、ドーデラーを意識していなかったとはとても考えられないだろう。

バッハマンが生前に唯一完成された形で発表した長編『マリナ』はその舞台をウィーンとしているのだが、作品冒頭部においてバッハマンは、一人称の語り手「私」に、その「ウィーン」という舞台設定について自己言及させている。その箇所を引用しておこう。

こういうわけで私が偶然ではなく、ある種の恐ろしい強迫の下に時の一致にたどり着いたとするならば、場所の一致は穏やかな偶然によるものであ

¹⁷ ウィーン時代のバッハマンのドーデラーとの接触については次の論考が詳しい。Gerald Sommer: Der Fall Bachmann. Zu einem Brief Heimito von Doderers an seinen Lektor Horst Wiemer. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 150. Heimito von Doderer. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1995, S. 32-36.

る。というのもこの一致を見出したのは私ではないからだ。このきわめて不確かな一致において私は私に到り着いた。そして私はその一致に関しては勝手にわかっている。そう、どれほどわかっていることか。というのもその場所というのは全体において大づかみに言ってウィーンだからだ。そこにはおかしなことはまだなにもない。だが本来その場所はただ一つの小路(ガッセ)だけだ。もっと言えばウンガーガッセの一部でしかない。そしてこのことは私たち三人、つまりイヴァン、マリナ、そして私がおしなべてそこに住んでいるということに起因している。世界を第3区から眺めてとても狭い視野しか持てないでいると、このウンガーガッセを褒めそやしたり、ここについて何かを発見したり、賛美したり、何らかの意味を付与しようとしたりしがちになってしまうのは当然のことだ。これは特別なガッセなのだと、言えなくもないだろう。このガッセはホイマルクトに接する静かで友好的な場所で始まり、私が住んでいるここからは市立公園だって見えるし、でも不気味な大市場の建物や中央税務署だって見えるのだから、と。¹⁸

従来のバッハマン研究において周知のように、長編冒頭部の「時 今日」、「場所 ウィーン」という設定は元恋人にしてウィーン時代のバッハマンのメンターでもあったハンス・ヴァイゲルの長編『未完成交響曲』への応答が含まれているのであるが、『マリナ』をドーデラーとの比較において考察する場合には別の参照軸が必要となろう。一人称の語り手「私」はここにあるように恋人のイヴァンやマリナと共にウィーン第3区ラントシュトラッセにあるウンガーガッセに居住しているのだが、ツァイケの『ウィーン歴史事典』の当該項目では次のように記述されている。

ウンガーガッセ(第3区ラントシュトラッセ)、1444年には既にフンガーガッセとして知られており、その名はここにハンガリーから到着した多くの(馬、牛、干し草の)商人たちのための宿泊所が立ち並んでいたことによる。とりわけシェッフ通りの荒廃の後には宿場の数は増加した。ウンガーガッセには今日も部分的には非常に古い旅館が十軒存在する。インゲボルク・バッハマンの長編『マリナ』は部分的にはウンガーガッセを舞台としている。¹⁹

この2004年に刊行された事典における記述には、先のシュトゥールドゥルホー

¹⁸ Ingeborg Bachmann: Malina. In: Dies.: Todesarten – Projekt. Band 3.1. Malina. Bearbeitet von Dirk Göttsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht. München Zürich 1995, S. 279.

¹⁹ Czeike: HRW5, S. 504.

フ階段についての記述においてドーデラーが言及されていたのと同様、その場所を舞台としたバッハマンの『マリナ』が言及されている。しかしバッハマンにおけるこの事典の記述と作品との関係は、ドーデラーにおけるそれとは異なっている。この事典を物したツァイケはバッハマンと同じ1926年生まれなのだが、彼は1965年にリヒャルト・グローナーの1919年の『在りし日のウィーン』という事典を改定の上出版²⁰しており、これが2004年の『ウィーン歴史事典』の元となった。先に引用したウンガーガッセに関する記述の主要部分はこの『在りし日のウィーン』にもすでに存在している。²¹ バッハマンはこのツァイケによって改定された『在りし日のウィーン』を所有していた²²ことがわかっており、実際に『マリナ』の中でこの記述を引用している。²³ そもそも事典というものが現実世界の固有名についての説明を網羅することによって紙上にその全体を写し取らんとする試みの所産であるとするれば、現実の写像たる事典の記述そのものもまた、ある種特有の虚構空間とみなすことができる。バッハマンは現実

²⁰ Richard Groner: Wien wie es war. Ein Nachschlagewerk für Freunde des alten und neuen Wien. (1919) Vollständig neu bearbeitet und erweitert von Felix Czeike. Wien München 1965.

²¹ 1965年版のグローナーの記述は以下の通り。„Ungargasse (3), schon 1444 als Hungargasse bekannt, leitet ihren Namen davon ab, daß sich hier eine Reihe von Herbergen für die zahlreichen aus Ungarn eintreffenden Kaufleute – Pferde-, Ochsen-, Heuhändler – befand. Besonders nach der Zerstörung der Scheffgasse nahm die Zahl dieser Einkehrwirthshäuser zu. Die Ungargasse, in der sich auch jetzt noch zehn Gasthäuser von teilweise hohem Alter befinden, bietet durch ihren Lauf – sie verläuft in großem Bogen in Richtung Stadt – ein abwechslungsreiches Bild.“ Ebd., S. 617.

²² Robert Pichl: Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung. In: Dirk Götsche und Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg 1993, S. 381-388, hier S. 386. また、バッハマンによるツァイケならびにグローナーへの参照に着目した上で『マリナ』を考察した論の嚆矢としては次の論考が挙げられる。Barbara Agnese: Wien als „leu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns Malina. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Hg. von Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg 2009, S. 47-68.

²³ アニェーゼも前掲の論考で指摘する通り、次の一節の下線部がグローナーからの引用箇所と思われる。Mit kleinen Kaffeehäusern und vielen alten Gasthäusern macht sie (引用者注: Ungargasse) sich nützlich, wir gehen zum Alten Heller, dazwischen gibt es eine brauchbare Garage, Automag, die auch sehr brauchbare Neue Apotheke, eine Tabaktrafik auf der Höhe der Neulingsgasse, nicht zu vergessen die gute Bäckerei an der Ecke Beatrixgasse und zum Glück die Münzgasse, in der wir unsre Autos parken können, auch wenn sonst nirgends mehr Platz ist. Streckenweise, etwa auf der Höhe des Consolato Italiano, mit dem Instituto Italiano di Cultura kann man ihr ein gewisses Air nicht absprechen, und doch hat sie nicht zuviel davon, denn spätestens beim Heranrollen des O-Wagens oder bei einem Blick auf die ominöse Garage für Postautos, an der zwei Tafeln sich nicht aussprechen und kurz sagen „Kaiser Franz Joseph I. 1850“ und „Kanzlei und Werkstätte“, vergißt man ihre Anstrengungen, sich zu nobilitieren, und sie erinnert an ihre ferne Jugend, an die alte Hungargasse, in der die aus Ungarn einreisenden Kaufleute, Pferde-, Ochsen- und Heuhändler hier ihre Herbergen hatten, ihre Einkehrwirthshäuser, und so verläuft sie nur, wie es amtlich heißt, „im großem Bogen Richtung Stadt“. Bachmann: Malina, S. 279f. Vgl. Agnese: a. a. O., S. 56.

のウィーンをサブテキストとした写像としてのグローナーならびにツアイケの事典の記述をサブテキストとして自らの長編の虚構世界に写し取り、それによって成立した『マリナ』の虚構のウィーンの一部をツアイケが再び事典に写し取るという、先のシュトゥールドゥルホーフ階段の事例以上に重層的な連関が、このウンガーガッセという固有名をめぐって見出されるのである。

先に引用した『マリナ』の「場所の一致」に関する節に話を戻そう。ここで興味深いのは、語り手がこの「ウィーン」という舞台設定は「穏やかな偶然」によるものだとした上で、このウンガーガッセという場所がいかに特別な場所ではありえないか、そしてこの場所に何らかの意味を付与しようとするのがいかに無意味であるかについて言葉を費やしていることである。物語内において語り手「私」はイヴァンとの恋愛関係においてこのウンガーガッセをある種のユートピア的な場所であると思おうとするのであるが、次節でも扱うように長編の中盤以降において「私」が過去のトラウマ的記憶を断続的に想起することにより、その試みも失敗に終わる。グローナーとツアイケの事典が本文に引用されていることも、この長編の舞台設定、ひいてはその虚構空間が単なる辞書的定義の写像に過ぎないという意味において、このユートピア的なものの挫折の予兆と解釈できよう。そしてこのことは、夏の力強い陽光の下でのシュトゥールドゥルホーフ階段におけるある種のエピファニーを長編全体で演出したドーデラーとは著しい対照をなしている。まるでこの『マリナ』という長編そのものが、ドーデラーの長編に対するアンチテーゼであることが、とはつまり、ドーデラー的な、かつての古き良き日々のアウラをたたえた輝かしいウィーンならびにオーストリアを想起して戦後社会の実像から目をそらそうとした当時のオーストリアの復古的傾向に対するアンチテーゼであることが、ここで宣言されているかのようである。

4.2 「第三の男」

自らの長編の虚構空間の中心をなす固有名に対するドーデラーとバッハマンのスタンスが対照的であることが偶然ではないことを、以下に具体例を元に示していく。『マリナ』の第二章、語り手「私」の見た夢が次々と語られる通称「夢の章」と呼ばれる章には、「第三の男 (Der dritte Mann)」というタイトルが冠されている。これはよく知られているように分割統治期のウィーンを舞台とした1949年のイギリス映画『第三の男 (The Third Man)』からの引用である。この引用の第一の意図は、この社会には表面上は不可視の殺人者が存在し、知らず知らずのうちに日々殺人が遂行されている、という未完の連作『トーデスアルテン』のコンセプトをこの犯罪映画にかこつけたものと解釈できるが、そればか

りではない。この映画のタイトルという固有名の引用は、この長編のイメージをフィルム・ノワールにおけるモノトーンの、とりわけ黒のイメージで色付けすることにも寄与している。²⁴ すなわちドーデラーのウィーンが夏の力強い陽光の金色と繁茂する木々の豊穡な緑色に覆われているとするならば、バッハマンのウィーンは闇に覆われた冬である。それゆえこの「第三の男」という章に、次のような場面があることは決して偶然ではない。

私は他の皆と同じようにシベリアのユダヤ風マントを着ている。厳寒で、雪がどんどん積もっていく。雪の降る中で私の本棚が倒壊し、私たちが皆連行されるのを待っている間に雪が徐々に本棚を埋めていく。本棚の上に置いてあった写真も濡れてしまう。私が愛した人たち皆の写真だ。雪を払い、写真を振ってみるが、また雪が降ってくる。指は既にかじかみ、写真は雪に埋もれるままにせざるをえない。²⁵

この引用部においてはドーデラー的「想起」との対照が際立っている。長編『シュトゥールドゥルホーフ階段』の登場人物たちの多くはドーデラー自身の知人、友人、家族がモデルになっているとされているが、ドーデラーは古き良きウィーンを生きた彼らを、先の階段のエピファニーの場面において燦々とした陽光の下での力強い「想起」に基づいた形で演出した。対して『マリナ』の先の引用部においては「<私>が愛した人たち皆の写真」は次から次へと降ってくる雪に埋もれてしまい、ゆくゆくはその記憶が失われてしまうであろうことが暗示されている。

先の引用部に「連行」あるいは「移送」とでも訳せる *Abtransport* という単語が登場するように「夢の章」にはホロコーストを連想させる場面が多く存在するわけだが、バッハマンはその大量殺人のイメージを、闇に覆われた冬のウィーン、そして映画『第三の男』で描かれる、分割統治期という行政の機能不全を巧みに利用した犯罪者たちが跋扈する混沌とした街というイメージに重ね合わせている。このことは同時に、ドーデラーの作品に典型的であったように過去の輝かしいウィーンのアウラで以ってオーストリアの社会的トラウマを糊塗しようとする戦後オーストリアのある種の反動的傾向に対する批判としても解釈できよう。映画『第三の男』で描かれる犯罪は、連合国による分割統治によって「ウ

²⁴ このことについては次の論考が詳しい。Eva B. Revesz: *Viennese Noir. The Third Man in Ingeborg Bachmann's Malina*. In: *Journal of Austrian Studies*. Volume 46, Number 3, Fall 2013, S. 109-132.

²⁵ *Bachmann: Malina*, S. 521f.

ウィーン」という固有名の指示対象にいわば亀裂が入れられていたという状況が下地にあるわけだが、バッハマンが『マリナ』で戦後オーストリア社会を批判的に描く際も、ウィーンに実在する固有名は、ドーデラーのように古き良きウィーンの威光を想起するオーストリア人たちにとっては輝かしいものであったはずの魔術的ウィーンに、いわば亀裂を入れるような形で作用する。

私の思い出の中に障害がある。どの思い出に接しても私はめちやくちやになる。あの頃廢墟の中には希望などありはしなかった。そうお互い信じ込んでいたし、そういう風に吹聴し合ってもいた。第一の戦後と呼ばれる時期については様々な叙述が試みられてきた。第二の戦後については何も聞かれない。この時期も欺瞞に満ちていた。門や窓の枠がまたはめ込まれれば、瓦礫の山が消えれば、そうすればすぐによくなると、あの時はそう自分に言い聞かせていた。[中略] まず全てが略奪され、盗まれ、売りつけられ、三度も角のところで再び売り払われたり買い取られたりしなければならぬなんて思いもしなかった。レッセルパークには最も大きな闇市があったということだ。午後の遅い時間になるともう、カールスプラッツに行く際は危険を避けてかなり遠回りをするしなければならなかった。ある日、もう闇市は存在しないということになった。だが私はそのことを信じていない。ある普遍的な闇市というのがそこから生まれたのだから。²⁶

この一節では分割統治期にソ連の支配下にあったウィーン第4区ヴィーデン、今ではウィーン工科大学付近のレッセルパークにおける、戦後に実在した闇市のことが唐突に言及される。この長編の舞台と考えられる1960年代末のオーストリアにおいてこのことは半ば抑圧された過去でもあった。そして「レッセルパーク」という固有名の指示対象もまた、ここでは分裂している。それも空間的な意味における分裂ではなく、時間的な意味におけるそれである。すなわち第一にはカールスプラッツ内に存在する緑地帯で現在に至るまで市民の憩いの場であるところのそれと、戦後の分割統治期にソ連軍の兵士も頻繁に出入りしていたウィーン最大の闇市が存在する場所、という二つに、時を隔てたかたちで分裂している。²⁷ 語り手「私」はその指示対象の分裂した固有名を語りの中に唐突に

²⁶ Bachmann: Malina, S. 598.

²⁷ 参考までにツァイケの事典の記述を引いておく。„Resselpark (4, Wieden), eine 1862 (nichtamtl. Benennung nach Josef Ressel) vor der TU u. der Evang. Schule im Bereich des Karlsplatzes eröffnete Grünanlage mit Resseldenkmal (4), Marcusdenkmal, Maderspergerdenkmal u. Brahmsdenkmal, Tilgnerbrunnen, Skulptur von Henry Moore, Bronzefigur „Der letzte Mensch“ (von Anton Hanak; 1917) u. Skulptur „Pannon. Altar“ (von Karl Anton Wolf, 1976)

投入し、この長編の舞台である 1960 年代の時点ではもう存在していないはずの「闇市」としてのレッセルパークを想起することで、その虚構空間に亀裂を入れているのである。この意味でも、どこまでも輝かしく調和に満ちた虚構のウィーンを量的に長大な語りによって丹念に演出するドーデラー的な「想起」とバッハマン的な突発的な想起の対照が指摘できよう。

次の引用は「最後のことについて」と題された『マリナ』第三章からのものだが、ウィーン第 7 区ノイバウにある、ザイデンガッセという路地が言及されている。後述のように、これはバッハマンの自伝的要素が非常に強い箇所でもある。

ザイデンガッセのその建物は殺人現場のように不気味だった。足音がしてもそこには人などおらず、テレタイプの音が止まったかと思いきや、またパタパタとたたかれ出す。私は私たちの大部屋に走って戻った。[中略] 朝の七時に別れる時には互いに挨拶なんてせず、私は若いピッターマンと黒塗りの車に乗り込んで言葉もなく窓の外を見ていた。[中略] 大きな黒塗りの言葉を見るとゾツとしたものだ。それは私にあの秘密に満ちたドライブやスパイ、災いに満ちたいざござのことを思わせたからだ。当時ウィーンには、あれは積み替え場なのだとか、人身売買が行われているだとか、絨毯に包まれて人と書類が消えてしまうのだとか、誰もが自分では知らず知らずのうちにいずれかの陣営のために働いているのだとか、そういう噂が流れていた。どの陣営に関しても何かそれとわかるようなものはなかった。仕事をしている者は皆、自覚はなくとも一人の売春者だった。どこで私はそのことを聞いたのだろうか。なぜ私はそのことを笑い飛ばしたのか。それは普遍的な売春のはじまりだったのだ。²⁸

この一節に関しては末尾の「普遍的な売春」というフレーズが特に従来のバッハマン研究においては注目されてきたが、これもやはり、分割統治期のウィーンの文脈で理解する必要があるだろう。当時このザイデンガッセ 13 番地には「ロート・ヴァイス・ロート」というアメリカ占領軍の管理下にあった放送局が存在してお

sowie (vor der TU) 8 Hermenbüsten berühmter Techniker. Nach dem 2. Weltkrieg erhielt der R. traur. Berühmtheit als Schleichhändler- u. illegales Warentauschzentrum (das auch von sowjetruss. Besatzungssoldaten aufgesucht wurde), ab den späteren 80er Jahren durch die Drogenszene.“ HLW4, S. 663.

²⁸ Bachmann: Malina, S. 594ff. この引用部の前半（「(...) 窓の外を見ていた」まで）は語り手「私」とマリナとの間の演劇的な対話の部分における「私」の台詞であり、それ以降は語り手「私」による通常の独白的語りであるが、便宜上一つの引用にまとめている。

り、バツハマンはそこでスクリプトライターとして勤務し、(オーストリア国民にアメリカ的価値観を浸透させるための) ラジオドラマの脚本²⁹を手がけるなど、作家としてのキャリアの第一歩を踏み出していた。米軍管理下のプロパガンダ放送局に勤務するということが、それはすなわち東西冷戦の始まりの時期における文化的闘争にアメリカ側に立って戦わされるということであり、それは同時に、引用部でほのめかされているように、いつソ連軍に誘拐されるかわからないという不安に苛まれながら生活するということでもあった。先に引用した「夢の章」における「シベリアのユダヤ風マント」の一節に登場する Abtransport, 「連行」あるいは「移送」という語はホロコーストを想起させるものであると先に述べたが、これは同時に分割統治期ウィーンでは少なからず起きていたとされるソ連軍による誘拐のことも暗示していよう。³⁰ ともあれ、先の一節は旧ソ連領のレッセルパークの一節と同様、現在と過去とでその指示対象の異なるザイデンガッセという旧アメリカ領の固有名を虚構空間に導入することで、ウィーンに関するドーデラー的な心地よい虚構空間に亀裂を入れているのだと解釈できる。³¹

4.3 エピローグ～ハーデラーの埋葬

本論考の冒頭で言及したバツハマンの「魔術的地図」という概念を、実在の地名が文学的固有名として用いられることによって実在の地名にもまたある種の虚構性が浸透してくる現象を言い表したものであると解釈するならば、それはむしろドーデラーにおけるような、エピファニー的想起によって特定の場を一つの劇場に仕立てあげることによってその固有名を神話化するような類の詩的営みにこそ当てはまるものだろう。対して当のバツハマン自身は、そのような心地よく輝かしいウィーン像に対して別の形の想起、すなわちトラウマ的な過去

²⁹ 近年それが出版された。Ingeborg Bachmann: Die Radiofamilie. Hg. von Joseph Mcveigh. Berlin 2011.

³⁰ シュトッカーが指摘するように占領下ウィーンでのソ連軍による誘拐に対する住民の不安は、1950年代のミロ・ドールやラインハルト・フェーダーマンの長編等に影を落としている。『マリナ』における占領期についての記述はこのような戦後オーストリア文学の流れの一端に位置付けられる。Günther Stocker: Jenseits des Dritten Mannes. Kalter Krieg und Besatzungszeit in österreichischen Thrillern der fünfziger Jahre. In: Michael Hansel und Michael Rohrwasser (Hg.): Kalter Krieg in Österreich. Literatur – Kunst – Kultur. Wien 2010, S. 108-122.

³¹ アニェーゼらによって既に指摘されているためここでの詳述は避けるが、『マリナ』では「私」が1927年7月15日の裁判所焼き討ち事件(カネッティ『眩暈』やドーデラー『悪霊』もこれを扱っている)について唐突に「想起」する場面(Bachmann: Malina, S. 384)が存在しており、ここにもウィーンという虚構空間へと亀裂を入れんとするバツハマンの試みが垣間見える。Vgl. Agnese, a. a. O., S. 59ff.

がまるで後遺症のように突発的に回帰してきて現在に対して絶えず亀裂を入れ続けるような想起を虚構空間に導入することによって、言うなれば魔術的地図の脱魔術化を試みた。「想起」と「回帰」、これらはドーデラーにおいても主題となるが、その様相は異なる。ドーデラーにとってこれらの概念はウィーンあるいはオーストリアという場の（仮構の）神話的持続性、一貫性を担保するためのものであり、個人的な「想起」もそのような神話的なものへと回収されることになる。³² 対してバッハマンにおけるトラウマ的想起はそのような場と名をめぐる一貫性に亀裂を入れ、その架空の神話的安定性を突き崩さんとする志向を有するものである。その意味でバッハマンの『マリナ』は、ドーデラーの『シュトゥールドウルホーフ階段』に対する、最も早い時期に書かれたアンチテーゼの一つとして、位置付けられうるのである。

本論考を締めくくる前に、長編『マリナ』においてドーデラーをモデルとした人物、すなわち短編「人殺しと気狂いたちのあいだで」においても登場するハーデラーという人物が長編中唯一言及される箇所を引用しておこう。これは本論のエピローグとして言及しておくにふさわしいものである。

マリナ：ハーデラーの埋葬には行く？

私：嫌。なんで私がわざわざ中央墓地³³に風邪を引きに行かなきゃいけないわけ？ それがどんな様子で、皆が何と言っていたかなんてことは明日新聞で読めるんだから。それに私は埋葬が嫌い。人が死んだとき墓地でどう振る舞えばいいのか、今ではもう誰もわかってない。それにハーデラーや他の誰かが死んだとかそういうことをいつもいつも知らされるのも嫌。誰かが生きているということをいつもいつも知らされるなんてことはないわけでしょ。[中略]ハーデラーさんだとか他の有名人だとか指揮者だとか政治家だとか、銀行家だとか哲学者だとかが昨日あるいは今日急死したとかいう話をなんで私がいちいち知らされてないといけないのか、あんた説明してくれるつもりなわけ？ そういうの全然興味ない。私にとっては誰かが死んだことなんて一度もないし、誰かが生きているなんてことも滅多にない。私の頭の中の舞台上を除けばね。³⁴

³² 論考『龍の回帰』（Doderer: ATR, S. 15-38）や講演『オーストリアの回帰』（Doderer: ATR, S. 239-247）を参照のこと。

³³ ただしドーデラーの墓の所在は第 11 区にある中央墓地ではなく、第 19 区グリンツィングの共同墓地である。

³⁴ Bachmann: Malina, S. 629f.

ドーデラーが死去したのは1966年だが、このハーデラーの埋葬というモチーフに、ドーデラーという戦後オーストリア文学最大の「悪霊」を葬ること、いや単に葬るのみならずそれは埋葬というかたちで記憶に留められるべきではなく、むしろ忘れ去られるべきであることが、あまりにあけすけに述べられている。語り手「私」にとって「想起」がなされるべき舞台は、ドーデラーの長編のルネ・シュタンゲラーにとってのように現実と虚構との「闘」においてではなく、その「頭の中」に存在しており、虚構から現実へと浸食してくる恐れはないのである。あるいはこのことは、ドーデラー的な虚構と現実との同一化に対する語り手「私」の禁欲的姿勢とも解釈できよう。

バツハマンによるドーデラーの脱魔術化は、本論で考察してきたように詩的試みとしては成功したと思われる。だがドーデラーの名は階段の記念銘板に依然として残り、さらにはドーデラーが虚構空間に書き込んだウィーンを現実のウィーンと照らし合わせて解読するという実証的作業³⁵も研究では好んでなされていることに鑑みれば、彼によってなされたウィーンという名を介しての虚構空間と現実空間との接合は後代の読者にとって既に所与のものとなった。対してバツハマン作品は特に1980年代以降、特殊オーストリア的な文脈を離れた「ドイツ文学」、あるいは「世界文学」の枠組みで好んで受容されることとなった。すなわちウィーンというローカルな土地における記憶の闘争という意味において勝利したのは、ドーデラーだったのかもしれない。

³⁵ 代表的なものとしてプファイファーの研究と、それに増補が施された英語版がある。Engelbert Pfeiffer: *The Writer's Place. Heimato von Doderer and the Alsergrund District of Vienna*. Translated and Expanded with an Afterword by Vincent Kling. Riverside, California 2001.

ベルリンは存在しない

——ウーヴェ・ヨンゾンにおける境界と名称¹

金 志成

1.

本稿は、1961年に発表されたエッセイ『ベルリンのSバーン（時代遅れになった）』に現れる境界と名称の問題を手がかりに、初期ヨンゾンの詩学における言語批判的な契機を考察するものである。『ベルリンのSバーン』は、ある時期までのヨンゾン研究においてきわめて重要な位置づけを与えられていた。それは同エッセイが、同時代ベルリンにおける複雑な政治的状況をもたらす「文学的帰結」としての〈全知の語りへの懐疑〉および「真実探求」といった、明示的に詩論的な綱領を含むためである。²「詩学講義」の講師としてフランクフルト大学の教壇に立ったときですら、ほとんど開口一番に自分は「詩学」について語らないと宣言し、もっぱら作品の執筆に伴った「付随状況」の開示に徹したヨンゾンにあっては、³ 当該のエッセイは語りの理論をめぐる作家本人の例外的な自己証言として、いわば貴重なものであり続けたわけである。⁴ とりわけ、バルザックに代表される19世紀的な語り手にたいする懐疑の表明は、デビュー作『ヤーコブについての推測』（1959）の文体を根拠づけるものとして、70年代ごろまでは肯定的＝実証的（positiv）に受容されてきた。⁵

こうした「露出過度」ゆえに、⁶『ベルリンのSバーン』は一時期ほとんど顧

¹ 本稿は、2018年2月11日に東京大学本郷キャンパスで開催されたシンポジウム「名前の詩学」のための発表原稿を加筆・訂正したものである。

² Uwe Johnson: *Berliner Stadtbahn (veraltet)*. In: ders.: *Berliner Sachen. Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1975, S. 7-21, hier: S. 20f. 以下、同テキストはBSと略記し、引用ページ数を本文中に記す。

³ Vgl. Uwe Johnson: *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1980.

⁴ マンフレート・ドゥルツァクとのインタビューにおいてヨンゾンは、留保つきではあるものの、『ベルリンのSバーン』にはある種の理論的な契機が含まれていることを自ら認めている。Vgl. Manfred Durzak: *Gespräch über den Roman*, Frankfurt a. M. 1976, S. 428.

⁵ 代表的な研究としては、Vgl. Ree Post-Adams: *Uwe Johnson. Darstellungsproblematik als Romanthema in «Mutmaßungen über Jakob» und «Das dritte Buch über Achim»*. Bonn 1977.

⁶ Colin Riordan: *The Ethics of Narration. Uwe Johnsons Novels from Ingrid Babendererde to*

みられなくなったが、1990 年前後からふたたび頻繁に言及されることになる。ただし 70 年代とは異なり、もっぱら否定的な文脈においてである。その皮切りとなったイギリスの研究者コリン・リオードンによる 1989 年出版の博士論文は、『ベルリンの S バーン』の内部における論理的な矛盾だけでなく、小説作品との齟齬、さらには従来の研究が同テキストを「便利な解説者」として濫用してきたことを辛辣に批判し、⁷ ヨーンゾンの詩学研究の歴史に大きな転換をもたらした。1989 年とは、奇しくもベルリンの壁が崩壊した年、すなわちヨーンゾンの文学的主題であったところの東西ドイツ問題がひとつの歴史となった年である。また、1984 年にはヨーンゾン自身が他界している。⁸ 象徴的にいうならば、「作者の死」および「歴史の終わり」という二つの決定的な節目を通過したことによって、90 年代には「真実探求」を脱神話化するための下地が整ったのである。かくして、リオードンに続くウーヴェ・ノイマンによって「ヨーンゾンを字義的に受けとること」に警鐘が鳴らされ、⁹ リオードンが開いたルートのおかげアンカーとなったアルネ・ボルンによって『ベルリンの S バーン』をはじめとする詩論的テキストは「無条件に信頼すべきではない」との診断を下されることとなった。¹⁰

リオードンのそもそもの企図は、『ベルリンの S バーン』というわずか十数ページのテキストがヨーンゾン研究において「不釣り合いな重要性」を得てしまったことを批判することにあつた。¹¹ それにもかかわらず、批判的な文脈においてであれ、彼もまた当該のテキストに執着し、多くのページを割いて検討せざるをえなかったのはなぜか。それは、語りの全知性への懐疑や「真実探求」といったヨーンゾンの言明には、作者と語りの審級の境界、経験的な現実とフィクションの境界、さらには詩学＝理論と作品＝実践の境界といった、さまざまな次元での境界の問題を思考するための端緒が含まれているからである。こうした問題と真っ向から対決した 90 年代の一部の研究には、近年のヨーンゾ

Jahrestage. The Modern Humanities Research Association for the Institute of Germanic Studies. London 1989, S. 4.

⁷ Ebd.

⁸ ヨーンゾンが死んだのは、奇しくも代表作である『記念の日々』の最終巻が（10 年の中断期間を経て）ついに刊行された翌年であったこと、加えて、生前は未発表であった実質上の第一作『イングリード・バーベンダーエルデ』が死の翌年に出版されたことに鑑みれば、彼においては作者の人生と作品がほぼ同時期に完結したといえる。

⁹ Uwe Neumann: Uwe Johnson und der «Nouveau Roman». *Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des «Nouveau Roman»*. Frankfurt a. M. u. New York 1992, S. 78.

¹⁰ Arne Born: *Wie Uwe Johnson erzählt. Artistik und Realismus des Frühwerks*. Hannover 1997, S. 89.

¹¹ Riordan, S. 4.

ン研究における制度的なテーマ主義・方法論主義ではなく、自らの足で立とうとする思弁があった。同じく近年盛んに行われているアーカイブ資料を活用した慎重な実証主義ではなく、大胆な批評性があった。本稿もまた、彼らの思弁的かつ批評的な精神にすすんで倣おうとするものである。

本稿は、90年代半ばにすでに見切りをつけられた——副題につけられた意図とは別の意味で「時代遅れとなった」——『ベルリンのSバーン』というテキストを、ふたたび集中的にとりあげる。むろん、それはたんなる回顧的な意図によるものではない。なぜなら同テキストには、従来の研究が見落とししてきた、というにはあまりにも大きな、ある死角が存在するからだ。つまり先行研究においては、詩論的な綱領が含まれる「文学的帰結」のパスセージばかりが目されてきたのであるが、じつは当該の箇所は分量にしてテキストの終盤 10 パーセントを占めるにすぎない。矛先を返すならば、〈全知の語りへの懐疑〉や「真実探求」といった「文学的帰結」は、『ベルリンのSバーン』というテキスト全体において「不釣り合いな重要性」を与えられてきたのである。

2.

それでは残りの 90 パーセントにはいったい何が書かれてあるのか。ひとことでいうならば、それは「文学的帰結」に対応するところの「原因」であり、具体的には東西に分断されたベルリンの特殊な状況についての即物的な分析である。それゆえ壁が崩壊した今日においては、同テキストはもはや歴史証人的なドキュメントの域を超えないのかもしれない。ところが『ベルリンのSバーン』は、じつは発表当時すでに「時代遅れ」なものであったのだ。まずはこのことを確認しておく必要があるだろう。

このエッセイは、元来は 1961 年 4 月にアメリカのデトロイトでなされた「書くための場所としての分断された世界のベルリンの境界線」という表題の英語講演であり、同年 8 月にドイツ語版として『メルクール』誌に現在のタイトルのもと発表された。しかし、そのわずか四ヶ月のあいだに歴史的な出来事が起こった。ベルリンの壁の建設である。このような事情により、作家はドイツ語版の発表に際して「時代遅れになった」という奇妙な副題を付け加えることになったわけである。¹² いうまでもなく、ベルリンを分断するコンクリートの壁は終戦直後からあったわけではない。冷戦を象徴する「壁」は、戦後十六年経ってから建てられたものである。それでは壁の建設によってベルリンの状況は

¹² Vgl. Ree Post-Adams: Antworten von Uwe Johnson. Ein Gespräch mit dem Autor (Am 26. 10. 1976 in San Franzisko), in: Eberhard Fahlke (Hrsg.): »Ich überlege mir die Geschichte...« Uwe Johnson im Gespräch, Frankfurt a. M. 1988, S. 273-280, hier: S. 275.

どのように変化したのか。モーリス・ブランショは1964年の視点から次のように書き記している。

そこに何があったのか、国境なのだろうか。確かにそのとおりののだが、また別のものでもある。毎日ひとが大挙して、パスポート・コントロールを逃れてこの線を越えていたがゆえに、国境未満である。しかしまた、国境以上でもある。なぜなら、その線を越えることは、ある国から別の国に行くことでも、ある言語から別の言語に移ることでもなく、一つの国、同一の言語の中で、「真理」から「過ち」へ、「悪」から「善」へ、「生」から「死」へと移ることであり、そうして人は、自分の知らないうちにある根源的な変容を被っていたからである[...]。壁がほとんど瞬間的に建てられたことで、未だ明確なものではなかったこの曖昧な状況に、決定的な分断という暴力が取って代わってしまった。[...] それは、この壁が、動き止まぬ大都市の統一性に抽象化という一撃を加えるべく定められたものだという現実である。[...] この壁が目指していたのは、抽象的に分割を具体化すること、この分割を目に見え触知可能なものにすること、すなわち、これ以後ベルリンを、ベルリンという名の統一性そのものにおいて、失われた一種の統一性という視点からではなく、絶対的に異なる二つの街の社会的な現実として考えざるをえないように仕向けることだったのだ。¹³

ブランショは、このようなベルリンの状況と文学的に対決した作家としてヨーンゾンをも名指して称賛している。¹⁴ それゆえここで引用した言葉も『ベルリンのSバーン』を踏まえて書かれたものと考えてしかるべきである。¹⁵ とりわけ着目したいのは「ベルリンという名の統一性」をめぐる問題意識であり、これは『ベルリンのSバーン』を再検討する際にも有用な糸口となるだろう。¹⁶

¹³ モーリス・ブランショ：ベルリン、『ブランショ政治論集 1958-1993』所収、安原伸一郎・西山雄二・郷原佳以訳、月曜社、2005年、91-96頁、引用箇所は94頁以下。強調は原文による。

¹⁴ ブランショ、95頁。

¹⁵ ブランショは当該テキストのなかで『ベルリンのSバーン』自体には言及していないが、これから検討していくような「ベルリン」という名称をめぐる問題意識や、さらには「全知ということは、たとえ存在しうるものだとしても、ここでは適用されないということ。ここでは、すべてを知っている神は、本質からしてこの事態に欠けているだろう」(同上、93頁)という一節から、彼が『ベルリンのSバーン』を読んでいたことはほぼ確実と言ってよいだろう。また両作家には、頻繁な書簡なやりとりなど、伝記的な次元での交流もあった。安原伸一郎：文学の力：シャルル・ド・ゴールに反対するブランショ、『ブランショ政治論集 1958-1993』所収、104-123頁を参照。

¹⁶ 同テキストの初出(オリジナルではない)は、グイード・ネリによるイタリア語訳

ヨーンゾンといえば「二つのドイツの作家」、そして「二つのドイツ」といえばベルリンの壁というイメージがあるかもしれないが、彼が「壁」を作品のなかで直接的に扱ったのは、じつは第三長篇の『二つの視点』(1965)のみである。先行する二冊の長篇小説で作家が主題にしていたのは、「壁」ではなく「境界線 (Grenze)」であった。この「境界線」が初期ヨーンゾンの詩学を条件づけていたことは、『ベルリンのSバーン』における次のような言明から見てとれるだろう：「境界線は、叙事的なテクニクおよび言語を、それらがこの前代未聞の状況に正しく対応するものとなるまで、変化させるよう要求します」(BS 10)。作家は同様の趣旨の発言をさまざまな機会にさまざまなかたちでしているが、¹⁷ ウーヴェ・ノイマンはそれらをひっくるめて「表されるものが表す手段を条件づける」と定式化し、なおかつそれを「ヨーンゾンの中心的な詩論的原理」と呼んでいる。¹⁸

1961年8月を境とする現実の状況の変化をヨーンゾンの著作目録に重ね合わせてみたときほど、「表されるものが表す手段を条件づける」という原理が説得力を持つことはないだろう。なぜなら、壁建設以前のドイツを舞台にした(つまり『ベルリンのSバーン』以前に出版ないし着手された)初期二作から、壁建設以降(つまり『ベルリンのSバーン』以降)に書かれた『二つの視点』にかけて、作品の文体や形式が、ひらたくいえば複雑なものから単純なものへと、一変したからである。これは、作家が題材として扱う現実じたいが壁の建設によって単純化したためであり、少なくとも外的な状況の変化と作風の変化の傾向は一致している。だが、たとえば先のリオーダンは、この文体の変化を誤って評価している：『ベルリンのSバーン』は、ベルリンの分割について書くことが複雑な文学的手段を要求したとほのめかしてはいるが、ほとんど1961年のベルリンのみを舞台にした唯一のヨーンゾン小説は、彼の作品のなかで形式的にもっとも単純な『二つの視点』である。¹⁹

ここでいわれる「ベルリンの分割」および「1961年のベルリン」という言葉は、壁建設以前と以後を一緒くたにしてしまっている。「複雑」な状況——ヨー

で、まさしく「ベルリンの名 (Il nome Berlino)」という訳題のもとイタリアの文芸誌『メナボー』第7号(1964)に掲載されたものである。ブランショによる原文は存在せず、1983年に非売品として出版されたフランス語版の「ベルリンの名 (Le Nom de Berlin)」も、エレヌ・ジュランおよびジャン＝リュック・ナンシーが著者の許可を得た上で既訳のテキストをもとに再度フランス語に訳し直したものである。

¹⁷ Vgl. z. B. Fahlke (Hrsg.): »Ich überlege mir die Geschichte«, S. 179, S. 197, S. 201, S. 211, S. 222; Uwe Johnson: Vorschläge zur Prüfung eines Romans, in: Rainer Gerlach u. Matthias Richter (Hrsg.): Uwe Johnson, Frankfurt a. M. 1984, S. 30-36, hier: 34.

¹⁸ Neumann, S. 74.

¹⁹ Riordan, S. 46.

ンゾンによれば「前代未聞の状況」、ブランショによれば「曖昧な状況」——であったのは、あくまでも 1961 年 8 月までのベルリンのことであり、それ以降のベルリンは暴力的に抽象化された、むしろきわめて単純な状況となったのである。それゆえ、『二つの視点』が 1961 年のベルリンを扱っているにもかかわらず単純だという批判は的外れであり、この小説はむしろその年のベルリンを扱ったがゆえに単純なのである。

他方でリオードンの指摘は、思わぬかたちで、ヨーンゾンの初期二作品をめぐるある盲点へと注意を向けてくれる。それは作家がこれらの小説でそもそもベルリンを舞台にしなかったという事実である。むしろ、『ヤーコプについての推測』にせよ、『三冊目のアーヒム伝』にせよ、東西ドイツおよびその境界線が主題化されてはいるのだが、そのいわば臨界点であるところのベルリンは描かれなかった。正確には、じつはヨーンゾンは当初は壁建設以前のベルリンを小説のなかで描こうとしたのだが、最終的には断念することとなったのである。

3.

『ベルリンの S バーン』は以下のように始まる。

このタイトルのもと、ベルリンのある S バーンの駅を描写することを妨げるいくつかの困難さについて報告することをお許し下さい。(BS 7)

この書き出しからわかるように、『ベルリン S バーン』は、作家の「フランクフルト詩学講義」と同様に、彼が小説を書く際に生じた「付随状況」であるところの「困難さ」を動機としている。具体的には、ヨーンゾンは「ある比較的大きな叙事テキスト」を執筆中に、物語内のエピソードのひとつとして、ひとりの人物が東ベルリンの S バーンの駅で電車に乗り、西ベルリンの駅で降りるというプロセスを描こうとしたが、結局は断念することになったと述べられる (BS 7)。ここでまず問題となるのは「ある比較的大きな叙事テキスト」というのが作家のどの小説を指しているかということだ。

可能性として考えられるのは、本エッセイの二年前に出版された『ヤーコプについての推測』か、あるいは元となるアメリカでの講演時には未発表であったものの、前年の 11 月に 47 年グループの会合で一部を朗読し、当時すでに完成していたはずの『三冊目のアーヒム伝』のどちらかである。先行研究の多くは、これが前者に関係するテキストであることをほとんど自明視していたが、

たとえばリオードンは後者に結びつけている。²⁰ だが、いずれの場合も積極的な根拠は存在せず、結論からいえば、『ヤーコプ』か『アーヒム』か、という問題は決定不可能である。

それゆえ本稿としては、あえてどちらかの見解に与することはせず、むしろ当該のエッセイがどれかの小説と関係があるという考えたいを——さしあたり——括弧に入れる。小説内のひとつのエピソードというかたちで試みたベルリンの描写を最終的には断念し、結局は『ベルリンのSバーン』というかたちで「この場面のためだけの記述」を試みることにした以上、同エッセイはまづもって独立したひとつのテキストとして検討されるべきであるからだ。つまり当時のベルリンは、たとえ付随的なエピソードであっても、小説というかたちでは表象不可能なものだったのであり、それはどこまでも試み (essai) としてのエッセイというジャンルでのみ可能だったのである。ここでも「表されるものが表す手段を条件づける」という作家の詩学原理が顕在化しているといえよう。

ところで、決定不可能性の問題というテキストの背景の指摘は、奇しくもテキストの主題へと導入するものとなる。結論を先取りすれば、『ベルリンのSバーン』とは、ある決定不可能性の問題をめぐるエッセイであるからだ。ヨーンズンはなぜベルリンを描写することができなかつたのか。それは第一に、異なる統治下にある二つの領域を電車で往来することのできた当時のベルリンの奇妙な状況——ブランショとともにいえば、「国境未満」であり「国境以上」の状況——という、即物的な原因に求められるだろう。あるいは、ほかならぬヨーンズン自身がそのような手段で西ベルリンへとやってきたのであり、この問題は作家のいわば実存ともかかわるものである。だが、こうした理由以外に（あるいはこれらを内に含む）別の根本的な原因があった。ヨーンズンはベルリンの場面を小説から削除したあと、その原因について反省し、次のようなことに思い至る。

しばらく時間が経つと、この単純な駅の場面がベルリンという名前にうまく合おうとしなかつたこと (daß diese einfache Bahnhofsszene nicht für den Namen Berlin hatte stehen wollen) が腹立たしくなつたのです [...]. (BS 7)

ベルリンという都市の記述を妨げた原因が、ここにはっきりと述べられている。それはすなわち、この都市の「名前」であり、具体的にはベルリンという名称

²⁰ Vgl. Riordan, S. 30.

をめぐる代表＝表象能力の問題なのである。²¹ この問題こそが、『ベルリンのSバーン』を読み解く上で重要な鍵となる。

さて、ヨーンゾンが「ある比較的大きな叙事テキスト」のなかで記述を試み、やがてはそれを断念し、今ここで改めてその原因について反省を試みている場面とは、以下のようなものである。

[...] 列車が止まり、乗降口で乗客を交換し、そこでひとりの男が下車し、ほかのものたちに混じって出口へ行き、彼らとともに階段を昇るなり降りるなりして街へと出る。この光景は複雑なものではありません。的確な言葉 (zutreffende Worte) にすれば、大都市という概念のために観察や経験を自由に使用できるあらゆるものにたいして、この光景は理解できるかたちでなんなく作用するはずでした (sollte er verständlich und beiläufig wirken)。 (BS 8)

ヨーンゾン特有の硬い言い回しではあるが、いわんとしていることは単純である。つまり一般的な大都市の生活基盤には電車での移動があり、そこに住むものにとって駅で人が乗り降りするという光景は日常的に目にするものである。それは理解可能なものであり、「的確な言葉」に置き換えられるもの、すなわち言語的に表象可能なものである——いや、可能なはずであった (sollte)。ここで接続法Ⅱ式が使われていることは、こと当時のベルリンにかんしては、そのような日常的なプロセスが表象不可能であることを示している。注目したいのは、「的確な言葉 (zutreffende Worte)」という表現において——むろんこれは慣用的な表現であるが、あえて字義的に読むならば——「当てはまる (zutreffend)」という志向的なイメージと「言葉」が結びつけられている点である。「言葉」をシニフィアン、それが志向する対象をレフェランスと言い換えると、ここでいわんとしていることは、シニフィアンはレフェランスに „zutreffen“ できない、すなわち逸れてしまうということである。ベルリンは包括的な意味内容を持つ「概念」としてとらえることができない。それはひとえに、「境界線が概念を解体してしまう」からである (BS 8)。つまり、先に接続法で語られた大都市におけるきわめて日常的な光景を、壁建設以前のベルリンに移し替えると次のようなものとなる。

東ドイツの国家のある村から旅へと送り出される都市電車は、都市の境界

²¹ 本来ならば「名前」こそが「代表する」主体であるが、当該の引用部では「単純な駅の場面」が主語となっている。この一種の主客逆転は、ヨーンゾンの言語的反省においてはレフェランスの側が絶えず優位にあることを示唆している。

線で停車して隈なく搜索され、西ベルリンへと放たれるとしばらくのあいだそこを走りぬけ、東ベルリンへとやってきて、再度西ベルリンを前にしているからという理由でそのあとすぐに隈なく搜索され、西ベルリンの駅のいくつかに止まり、そして今（たとえばですが）、ひとりの若い男が下車します。彼は（たとえばですが）郊外の小さな村で車両に足を踏み入れており、彼はこれまでのあいだに二回証明書を提示し、検問のためにバッグを開けたかもしれず、ここで彼は列車を去るのです。しかし列車はしばらくすると西ベルリンを去り、東ドイツの国家領域へと入っていくと隈なく搜索されます。今や座席には別の乗客が座っています。（BS 9）

壁建設以前のベルリンでは、Sバーンの電車は東と西の境界線を横断して走っていた。境界線の駅に停まるごとに搜索と検問が行われはするものの（しかしブランショのいうように、パスポート・コントロールは「規則的でもあれば不規則でもあった」²²）、ここでの「ひとりの若い男」のように、東側の駅で乗車して西側の駅で降車することもできたのだ。当時のベルリンの境界線のこのような多孔性が、ヨーンゾンに悩ますことになる。ほかの地域の軍事境界線ならば、交通は完全に遮断されており行き来は不可能である。それにたいして「ベルリン」は「二つの秩序の出会いのためのモデル」となっており、「さまざまな結びつきを完全に切断すること」が依然としてできない状態にあったのだ。仮にそれを無理に「抽象化」してしまうならば、「このモデルのさまざまな可能性をとらえ損なう」ことになるだろう（BS 10）。

上の引用部でヨーンゾンは、ひとりの男がSバーンに乗って東から西へと移動するプロセスを、きわめて即物的に描写しようと試みているが、まさにそのことによってある種の異化作用が生じている。しかし、このプロセスは本来ならばたったひとことで言い表せるはずである。つまり、この男は「亡命者（Flüchtling）」なのだ、と。だがヨーンゾンはこの言葉を使うことができない。それは不可避免的に西側のパースペクティブによる「プロパガンダ的な価値」へと回収されてしまうからだ。この男は、じっさいには「たんに引っ越しただけなのかもしれない」のである。

この旅行者をすぐさまひとつの権力ポジションへと関連づける一面的で政治的な党派性は、彼のことを十分に見ておらず、すでに認識されたことについてすら見誤りうるのです。（BS 10）

²² ブランショ、94頁。

この種の党派的なディスクールのことを、ヨーンゾンは「図式 (Schema)」と呼ぶ。「図式」が生じる過程を彼は次のように説明する。まず（たとえば先のようなプロセスの）目撃者が正確に観察していなかったかもしれない。あるいはそのプロセスを、自らになじんだ基準点に従って整理してしまうこともある。そしてその整理がメディアを通過し、同じ傾向を持つほかの観点と結びつき、増大することによって「図式」と化す。そして東西ベルリンにおいては、少なくとも二つの対立する「図式」が存在し、両者は「論理によってではなく、ひとつの境界線によって結びつけられている」のである (BS 12)。

このようなプロパガンダ的な「図式」は、文学テキストには用いることができない。文学はむしろ、二つの図式の「あいだ」あるいは「傍ら」に、「もうひとつの別の〔図式〕」を探らなければならない (BS 13)。それを作家は試みる。さしあたり彼は「私的な関心事」から出発する。それはあくまでも——ヨーンゾン自身がSバーンを使って東から西へと「転居」したように——、「彼に固有の体験」であり、党派的な動機によるものではない。しかし、たとえそうであったとしても、「彼は自分に委託されたわけでもない一団のひとびとのスポークスマンとなる」、あるいは少なくとも「そう見做される」ことになるのだ (BS 13)。さらにいえば、執筆者自身が無意識のうちに先入観にとらわれている可能性もある。「それを再検討することなど夢にも思わないような、そしてたまたま誰も反論を唱えなかったような、そんな意見に従って自らを定位していたとすれば？」 (BS 14) すなわち、「個別的」なものを「一般的」と見做してしまうこと、「私的」なものを「典型的」と称してしまうこと、それこそが「特殊文学的な誤謬」なのである (BS 14)。

ヨーンゾンの反省は徹底的なものである。彼は結局のところ、東西どちらのイデオロギーにも与しない第三の「図式」を提出することはできない。言語とは、それをを用いるものの意図に関係なく、宿命として政治的なものでしかありえないからだ。政治の外に位置するものとしての私的な言語、あるいは純粋に美的なものとしての詩的な言語などというものを、彼は信じない。そのようなものが存在するという幻想こそが「特殊文学的な誤謬」なのである。それでもなお、ひとつの文学作品を書こうとすれば、どのような手段を用いるべきであるか。たとえば東と西のあらゆる差異を可能な限り即物的に記述すれば解決するかもしれない。だがそうしたところで、「テキストはぶくぶくと太らされる」ばかりであり、しかもなお「さらなる欠如は埋められない」 (BS 19)。

反省に反省を重ねた結果、作家が提出した「文学的帰結」こそが、全知の語り手の否定であった。全知の語り手の否定とは、単一の「図式」で語るのでは

なく、複数の「図式」を導入し、対話を生じさせることを意味する。これはそのまま『ヤーコプについての推測』の構造と重なる。同小説には、NATOの通訳士、シュタージ、そして東側の反体制知識人といった、特定の政治的な立場を代表する人物が配置され、彼らによる複数の「図式」同士の対話がテキストを構成しているからだ。

だが『ヤーコプについての推測』の舞台はベルリンではなかった。繰り返すが、重要であるのは、ヨーンズンは小説にベルリンの場面を挿入しようとしたものの、結局はそれを削除せざるをえなかったという事実である。この事実が興味深いのは、それが文学形式としての対話性の限界（Grenze）を明らかにしているからである。対話とは、言葉を媒介にして行われるものである。だが壁建設以前のベルリンにおいては、そもそも言葉が機能しない。「的確な言葉（zutreffende Worte）」という表現を手がかりに指摘したように、ベルリンにおいてある種のシニフィアンはそれが目指すべきところのレフェランスに辿り着けないからだ。そのようなシニフィアンを代表する（repräsentativ）ものこそが、ほかならぬ「ベルリン」という名称であり、この名称はじっさいのところ何かを表象（repräsentieren）することなどできないのである。

[...] その名称は紛らわしいのです（*seine Bezeichnung ist irreführend*）。(BS 9, 強調は引用者による)

たとえばヨーンズンがこういうときもまた、ベルリンという「名称」にたいして「紛らわしい＝迷わせる（*irreführend*）」という志向的なメタファーが用いられている。それではなぜベルリンというシニフィアンは自らのレフェランスに辿り着けないのか。その理由を作家はきわめて即物的に説明してみせる。

ベルリン、と言い表すことは、曖昧であり、より正確に言えば、東側および西側の国家連合がしばらく前から出していた政治的要求なのです。なぜなら国家連合は、あたかももう半分が存在しないか、あるいはすでに自らに含まれているかのように、自らの影響が及ぶ半分にたいして全領域の名前を与えているからです。(BS 9)

問題は、壁によって決定的に分断される以前のベルリンにおいては、東西の「図式」が互いにたいして完全に閉じられていなかったことなのである。ベルリンの両領域が公式的に、「あたかももう半分が存在しないか、あるいはすでに自らに含まれているかのように」、すなわち（「西ベルリン」や「東ベルリン」では

なく)「ベルリン」と名乗る状況にあつては、この名称は二義的なものではなく、互いにたいして排他的で、一方が他方を認めた瞬間に崩壊してしまう、二つの読みをもたらしてしまうのである。

これはベルリンという名称に限らず、「ベルリンの両都市が、たとえば自らを自由と、相手を不自由と呼び合い、自らを民主的と、相手を非民主的と呼び合い、自らを平和的と、相手を好戦的と呼び合う」とき (BS 19)、「自由」、「民主的」、「平和」といった形容詞についてもまた、同一の言葉が相互排他的な二つの言語ゲームに属することになり、それぞれに固有の文脈＝ルールにおいて使用されるのである。

たとえば、将棋のゲームで駒をひっくり返すことと、オセロで同じことをするのは、戦略上の意図がまったく異なる。常識的には、前者のルールを後者に持ち込むことはしない。もっとも、壁の建設により分断が決定的になったあとでは、両者は別のルールに基づく別のゲームをしているのだということが明白に理解できる。しかし壁建設以前のベルリンでは、異なるゲームが混在し、ときに同一の盤の上で、片や将棋を、片やオセロを指すという事態がありえた。しかも、両ゲームはともに盤上で駒を動かすという共通点を持つがゆえに——喩えを外せば、「図式」はともに言語によって構築されるものであるがゆえに——たとえば駒をひっくり返すといった表面的な指し手の形態が重複することもある。

「論理」ではなく、「概念を解体する」ところの「境界線」が二つのベルリンを結びつけるとき、両者は今自分たちが何のゲームをプレイしているのかがわからなくなる。統一的に分節化されないシニフィアンはそのときどうなるか。それは弁証法的に止揚されるのではなく、あたかも遭遇してしまったドッペルゲンガー同士が対消滅してしまうように、言語の上では「存在しない」ことになるのである——つまり、「ベルリンは存在しない」のだ (BS 9)。

4.

以上、『ベルリンのSバーン』というエッセイについて、ひとつの独立したテキストとして、なおかつ従来の研究のように「文学的帰結」に限定せず、その全体像を見てきた。本稿の残りの部分では、これまでの議論を踏まえた上で、改めて同エッセイをヨーンゾンの小説作品に、具体的にはデビュー作の『ヤーコプについての推測』に接続することを試みたい。

70年代においては、これら二つのテキストが、片や理論＝詩学、片や実践＝作品という、単純な従属関係に還元されていたこと、そして90年度前後からそ

うした見方に批判が加えられてきたことについては、冒頭ですでに指摘した。主な争点は同小説における語りの審級の問題にあった。議論を簡単にまとめると、ポスト＝アダムスら 70 年代の研究者は、『ヤーコプ』の語り手は『ベルリンの S バーン』でいわれる通り「非全知」とであると主張し、²³ それにたいしてリオードンら 90 年前後の研究者は、語り手が「全知」でないことがテキストのどこでも証明されえない以上、彼が（作者本人の言い分に反して、じっさいには）「バルザックのような神のごとき眺望」（BS 20）を持っているはずだと主張した²⁴。前者が完全な誤りであることは明らかであるが、²⁵ 後者にしても、傍点で強調したような話法および「神」のメタファーが奇しくも示唆するように、結局は否定神学的なレトリックを駆使しているにすぎない。²⁶

それにたいして本稿は、いわば搦め手から二つのテキストを接続することを試みる。注目するのは、『ベルリンの S バーン』における「文学的帰結」以外の部分であり、具体的には、そこでなされる名称および言語一般の表象能力をめぐる問題意識である。だが、注目する箇所が異なるにせよ、二つのテキストを結びつけることじたいには、相変わらず障害が立ちほだかる。繰り返すならば、『ベルリンの S バーン』はベルリンの状況を分析したテキストであるが、『ヤーコプについての推測』はベルリンを舞台にしていけないからだ。壁建設以前に書かれたヨーンゾンの小説に、ベルリンは存在しない。それゆえ、まずは接続のされ方じたいが反省されなければならない。

本稿の分析によって明らかとなったのは、『ベルリンの S バーン』は当該の都市における（たとえば、政治的ないし社会的ではなく）言語的な状況を主題にしたテキストであったということである。「概念を解体」するところの「境界線」は、東西を分け隔てる現実の「境界線」と同時に言語的な分節化のそれであり、すなわちある種の言語懐疑が動機となっている。それゆえ、仮にヨーンゾンが壁建設以前のベルリンを舞台に小説を書いていたならば、言語そのも

²³ Vgl. Post-Adams, S. 48f.

²⁴ Vgl. Riordan, S. 34, 36, 48.

²⁵ ポスト＝アダムスは語り手がヤーコプの内面に介入することはないと主張するが、たとえば「彼は何も考えていなかった。一度彼は、自分の肩の下にあの女子学生がいたこと、そしてその子が自分の視線に全く注意を払っていなかったことを思い出した。今やただ隣り合っていたことが快い思い出であった」といった箇所では、ほかならぬヤーコプの思考、回想、そしてその際の感情までもが、直接法で記述されている。Uwe Johnson: *Mutmassungen über Jakob*. Frankfurt a. M. 1959, S. 27. 以下、本テキストは MJ と略記し、本文中に引用ページ数を示す。

²⁶ 『ベルリンの S バーン』の「文学的帰結」をめぐる先行研究の論争については、Vgl. Jisung Kim: *Dekonstruktive Momente in Uwe Johnsons Poetik*, in: *Johnson-Jahrbuch 23* (2016), S. 207-224, hier: S. 208.

のが主題となっていたはずである。だが、彼はそれをしなかった、あるいはできなかった。なぜならヨーンゾンという作家は、いわば言語そのものを自己言及的に主題とする書き手——ある種の‘詩人’——ではなく、あくまでも「物語を物語ること (Geschichten-Erzählen)」を本分とする長篇小説家 (Romancier) であるからだ。²⁷ 彼が作家人生において一篇の詩も書かなかつたどころか、その才能がないことを自ら認めていることはきわめて示唆的である。²⁸ あるいは、より直接的に、「言語」とは「理解」のために用いられるものであるとすら主張している。²⁹

5.

デビュー作における物語技法としてのダイアログから最終作『記念の日々』(1970-1983)における「死者との対話」に至るまで、ヨーンゾンの詩学の根底には対話性がある。対話において言語とは相互理解のための媒介物であるため、もとより言語そのものを懐疑していたのならば、対話性の詩学は成り立たない。だがそれは、彼が言語の表象能力を素朴に信じているということではなく、むしろ言語を媒介物と見做しているからこそ、その能力の限界を無視することができず、それゆえに境界線によって概念を解体されたベルリンを記述することができなかったのである。

つまりヨーンゾンは対話性を確保するために小説からベルリンを切り離したわけであるが、それは小説のテキストが言語的分節化の範囲内に完全に収まっていることを意味するわけではない。壁の建設以前にはドイツ全体において「図式」の混在があり、ただその臨界点であるところのベルリンだけは内包できなかったために、エッセイというかたちで「この場面のためだけの記述」を試みたのである。すなわち、見極められるべきは小説とエッセイという二つのジャンルの境界線であり、具体的にはヨーンゾンが言語的分節化の限界という問題を小説という枠内でいかに扱ったのかということである。

結論からいえば、ヨーンゾンは『ヤーコプについての推測』において言語懐疑そのものを主題化するのではなく、それをヨナス・ブラッハというひとりの登場人物において形象化した。英語文献学者にして東側の反体制知識人であるブラッハは、言語の表象能力にたいしてきわめて反省的な人物である。紙幅の関係で物語展開上の文脈は割愛するが、彼はたとえば初めてヤーコプに出会

²⁷ Christof Schmid: Gespräch mit Uwe Johnson (Am 29. 7. 1971 in West-Berlin). In: Eberhard Fahlke (Hrsg.): »Ich überlege mir die Geschichte...«, S. 253-256, hier: S. 254

²⁸ Vgl. Wilhelm Johannes Schwarz: Der Erzähler Uwe Johnson. Bern 1970, S. 96.

²⁹ Durzak, S. 429.

ったときに、次のようなことを思ったのであった。

記憶が正しければ、僕はすぐさま言葉を探し始めた。次にしたことは、言葉を次から次へと捨て去ることであった、それらはすべて特性を意味する言葉であって、この男はそうしたものをひとつも持っていないように見えたのだ。その結果彼の容姿はすぐさま僕のなかに像を映して拭い消せなくなり、そして僕が今日《彼は背が高く恰幅がよくたくましかった、あのころの彼は観察者から見れば少し憂鬱げ（悲しげではない）であった》と言ったり考えたりするならば、彼は外見が似ていさえすれば誰とでも取り替えがきくことになるのだ。（MJ 74、イタリックは原文による）

ヤーコブの姿を目にしたブラッハがまっさきにとりかかったのは、「言葉を探すこと、すなわち不可解な衝撃を与えた人物を言語的に分節化することであった。しかし彼は、見つけた言葉をすべて捨て去ることになる。ブラッハにとってヤーコブは、既存の属詞で言い表しうるような「特性」を持っていなかったからだ。あるいは彼はヤーコブについて、仮に「彼は背が高く恰幅がよくたくましかった、あのころの彼は観察者から見れば少し憂鬱げ（悲しげではない）であった」と言い表してみる。この例文はすぐさまその妥当性が批判されるのであるが、そもそもこの一文の内部においてすら、言語への反省的な契機が発見される。すなわち、第一に「観察者から見れば」という留保をつけることによって自身のパースペクティブ性を反省する点、第二に「憂鬱げ（悲しげではない）」というふうに括弧のなかで補足を行うことによって、類似した形容詞群における差異の体系を示し、より厳密に語を用いようとする点である。しかしそうした努力も虚しく、相手を言語でもって表象したところで、結局のところそれは「ほかの誰とでも取り替えが効く」ような陳腐なものとならざるをえないことをわきまえている。ひとことでいえば、彼にとってヤーコブという人間は「言葉の彼岸」に存在し（MJ 75）、最終的には「僕は自分の言葉を一切信じないだろう」という崩壊へと至ることになる（MJ 255）。

『ベルリンのSバーン』における言語懐疑の動機は、ヨーナス・ブラッハという人物をつうじて『ヤーコブへの推測』へと接続される。となると、作者は小説の登場人物のなかでブラッハにいわば特権的な重要性を与えたということになるのだろうか。たしかにブラッハは、同性の（すなわち、男性の）主要登場人物のなかで、作者ともっとも年齢が近い。³⁰ 年齢だけでなく、民主主義的な

³⁰ ブラッハは26歳。ヨーンゾンは1934年7月生まれなので、小説の舞台となる1956年秋には23歳であるが、執筆を始めた1958年には24歳、翌年に作品が出版されたと

社会主義者という立場や、職業的に英語を用いるという点でも重なる。³¹

ゲルハルト・F・プロプストによる 1978 年の論文は、まさしくヨナス・ブラッハの特権的な扱いを指摘するものであり、なおかつその根拠として、彼の固有名が引き合いに出される。プロプストが着目するのは、ブラッハが大学で行った、英語文献学についての概論と覚しき講義の内容である。ブラッハは当該の学術領域について、古代から中世を経て近代に至るまでの英語の変遷を調査するものであると規定するのだが、その具体例として挙げられるのが「o から a への変遷」である (MJ 101)。そしてプロプストは、ほとんどアクロバティックといってもよい観点から、この「o から a への変遷」をブラッハ自身の固有名へと当てはめてみせる。つまり、ブラッハ (Blach) の背後には、ブロッホ (Bloch) がいるということだ。

むろんブロッホとは、哲学者のエルンスト・ブロッホのことである。ヨーンゾンはライプツィヒのカール・マルクス大学でハンス・マイヤーのもと卒業論文を書いたのだが、当時エルンスト・ブロッホは同大学の哲学科を率いており、すなわち作者の近くにいたわけである。「o から a への変遷」に限らず、ブラッハが執筆する文書の内容や、彼が作中で辿る運命など、さまざまな点でブロッホと重なることが指摘される。³² つまり、ヨーンゾンはエルンスト・ブロッホをモデルにヨナス・ブラッハを造形したにちがいないというわけだ。

以上の論拠をもとにプロプストが結論づけるのは、「ウーヴェ・ヨーンゾンがブロッホの運命を価値判断なく小説のなかに組み込めたであろうということは、まったく考えられない」ということ、³³ 換言すれば、作者はブラッハという一登場人物にたいして格別のシンパシーを抱いていたということである。そして、仮にそうだとすれば、それは彼の詩学にとって違反となる。繰り返すならば、ヨーンゾンの詩学の要は複数の「図式」のあいだに対話を発生させることにあたるため、特定の人物に肩入れすることは許されないからだ。曰く、「作者は、自己との同一視へと引きずられることなく、自らの人物たちを理解しようと試みなければなりません」。³⁴ ブラッハのみを肯定的 (positiv) に描いたはずだと主

きは 25 歳である。ヤーコプは 1928 年生まれのため、ブラッハよりもさらに二歳年上。ちなみに小説内ではヤーコプが就職した年齢が「18 歳」(MJ 16) のときと書かれているが、作者自身が『フランクフルト詩学講義』のなかで正しくは「21 歳」であると訂正している Vgl. Begleitumstände, S. 151.

³¹ ヨーンゾンは大学卒業後に定職に就けず、出版社で原稿審査および翻訳のアルバイトをしており、ハーマン・メルヴィルやジョン・ノールズの小説をドイツ語に訳している。

³² Vgl. Gerhard F. Probst: Unbestimmtheitsstellen wertender Art in Uwe Johnsons „Mutmassungen über Jakob“, in: Colloquia Germanica 11 (1978), S. 68-74, hier: S. 70.

³³ Ebd., S. 72.

³⁴ Matthias Prangel: Gespräch mit Uwe Johnson (Am 6. 3. 1974 in Rotterdam). In: Eberhard

張するプロブストの企図は、まさしく作家の伝記的事実という実証的 (positiv) な論拠を持ち出して、その死角を突くことにあった。

だが、作者の価値判断をめぐる実証的な次元については、本稿は立ち入ることとはしない。本稿にとって重要であるのは、『ベルリンのSバーン』という詩論的テキストと『ヤーコプについての推測』という物語テキストとの境界であり、両者を結びつけると同時に切り離すところの言語批判の動機である。本稿のテーマを繰り返すならば、壁建設以前のベルリンは東西分裂国家における言語的分節化の問題の臨界点であったが、ヨーンゾンには小説のなかで当該の問題そのものを主題化しないために『ベルリンのSバーン』というエッセイのかたちで切り離し、ヨナス・ブラッハという人物においていくぶんアイロニカルに形象化することによってかろうじて小説のなかに収めた。ブラッハとはいわば、両テキストの切断面の図柄である。そしてこの観点に立つとき、ヨナス・ブラッハという固有名はまったく別の意味を付与されることになる。それも、過去における作家の個人史ではなく、未来におけるドイツ文学史という文脈において。

ヨナス・ブラッハ。o と a の入れ替え。言語懐疑。これらのキーワードを戦後ドイツ文学史に代入したとき、ある別の固有名が浮かびあがるだろう。それは、ペーター・ハントケの小説『ペナルティーキックを受けるゴールキーパーの不安』(1970)の主人のヨーゼフ・ブロッホ (Josef Bloch) である。

目を閉じると、何かを想像することができないという奇妙な不能感が彼を襲った。この部屋にある物たちを可能な限りあらゆる名称でもって思い浮かべようとするものの、彼は何ひとつ想像することができないのだ。³⁵

たとえばヨーゼフ・ブロッホにおける言語にたいする以上のような不能感には、先に見たヨナス・ブラッハのそれとほとんどそのまま重なる。だが、ヨーンゾンとハントケには、詩論的な次元でそもそも決定的な違いがある。ハントケは、とりわけ当該の小説や戯曲『カスパー』(1967)などの初期作品において、まさしく言語そのものを主題化していたからだ。「私は象牙の塔の住人である」、「私は物語に耐えられない」などの挑発的な発言を繰り返し、³⁶ 1966年にプリンストンで開催されたグループ 47 の会合で先行世代のリアリズム作家たちを

Fahlke (Hrsg.): »Ich überlege mir die Geschichte...«, S. 263-267, hier: S. 267.

³⁵ Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Erzählung. Frankfurt a. M. 1998, S. 18.

³⁶ Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt a. M. 1972, S. 19-28, hier: S. 23.

「記述のインポテンツ」と罵倒した若きハントケにとって、³⁷ 東西分裂問題という政治的な現実と真っ向から対決し、「物語を物語ること」を本分とするヨンゾンのような作家は、批判の対象こそなれどもオマーージュの対象となることはありえないだろう。ヨンゾンが小説のなかで言語懐疑の動機をいくぶんアイロニカルに扱っていたのならばなおさらである。だが、そうした伝記的な影響関係においてではなく、ヨナス・ブロッホおよびヨーゼフ・ブラッハという二人の固有名において両作家のテキストはいわば類型学的に結びつくのであり、それを指摘するために本稿ほど格好の機会はない。

³⁷ Vgl. Peter Handke: Zur Tagung der Gruppe 47 in USA, in: ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 29-34.

【コメント 1】

ドーデラーとバッハマンの両者において地名・固有名と指示対象との不一致が起こる契機として時間性を指摘することが出来る。ドーデラーの場合はそれを意図的に排除する。バッハマンの場合は意図的にそれを組み込んでいる。その意味において両者は、方向性は違うが根本的なところで共通していると言えるのではないか。またアイヒンガーも同様に 50 年代からウィーンの固有名をタイトルに用いて、非常に多くの *Prosagedicht* を書いている。バッハマンもドーデラーもやはりオーストリア人であって、過去に対する視点はオーストリア人特有のものである。バッハマンの場合は、加害者とは言えないにしても、被害者とも言えない。一方でアイヒンガーは確実に被害を受けた人間である。彼女はドーデラーともバッハマンとも違って、連続性においてウィーンという街を言葉によって呼び起こそうとしている。これも時間と関わっていて、彼女にとっては過去というものはないのだという。おそらくこの考え方はアメリカの作家フォークナーに依拠していると考えられる。

前田：名前と指示対象の不一致の問題はバッハマンとドーデラーのどちらにもあり、方向性は違うが両者がやろうとしていることは同じなのではないかという指摘だが、それはまさにその通りであり、どちらにおいても「想起」が問題となる。両者とも例えばプルーストについて言及したエッセイを残している。ドーデラーにとって重要になるのは、そこで徹頭徹尾、気持ちの良い過去が回帰してくるような想起であって、五感で感じるような心地の良い想起が彼の場合重要になる。バッハマンにおいても過去の記憶は突然生起する。しかし彼女は「後遺症」という比喻を頻繁に使うように、トラウマ的な記憶は心地の良い現在に唐突に介入してくる。両者に想起は共通しているが、そこに以上のような質的な違いを指摘できる。アイヒンガーに関してバッハマンとの違いに限って述べるなら、バッハマンはウィーンの出身ではなく、戦後になってウィーンにやってきたため、分割統治期のウィーンしか知らない。その辺りに違いが表れているのではないかと想像できる。

【コメント 2】

Fiktion の問題を考えるときに、当時の *Lesepublikum* と *Autorschaft* の関係を問題にし得るだろう。例えば本来受容する立場にある読者もまた書簡を書く一主体として、ジャン・パウルの書くことに関する戦略に興味があったと考えられる。つまりプライベートなものを「商品」にし、読まれるものにする作家の

Strategie そのものに興味があったと。あるいは反対に **Autor** は何らかの **Lesepublikum** の存在を想定した上で、その文化の中で書く。また「売れる本」のようなものを考えたとき、そこでは読みたかったもの、記憶として共有したかったものが読者と作家とのあいだで共有されているなど。小野寺氏の発表に関して、ヘルダーリンが読者とのコミュニケーションのためのアイテム、自分の個人的体験を伝えるためのある種の妥協として神話の名前を持ち出すと考えてしまっているのか。ヘルダーリンの場合、読者に読まれたと思ってそのような書き換えを行ったのかというのは疑問である。

小野寺：私はヘルダーリンが自分の個人的体験を伝えたいと思い、そのうえで広範な読者を獲得できるように作品を書き換えたとは言っていない。発表ではコミュニケーションという語を用いたが、その際に考えていたのはコミュニケーションの量的側面ではなくて質的側面である。私は、ヘルダーリンが改作に際して多くの空白部分をつくることで、読者の主体的な読解をうながしたのだと考えている。そしてキロンという固有名こそが、それらの空白部分を埋めるための導きの糸になった、というのが発表の趣旨である。

前田：Lesepublikum と Autorschaft の関係を考えるというのは重要なことで、導入において説明したように、固有名を読むことでの錯覚形成というのは読者なしでは成立しえない。また作者がそのときどきの読者をどのようなものとして想定しているかということに関して私の発表では中心的に扱った。読者との関係について、木戸さん、江口さんにもコメントをお願いしたい。

木戸：まずプライベートを「商品」にするという点についてだが、トーマス・マンに関して言えば、読者に対して作家としての自己をどのように提示していくかという、いわゆる自己演出 (*Selbstinszenierung*) の問題と関連が深い。マンはこの自己演出を丹念に行っており、自伝的なものの作品中における表象においてもその影響は常に精査されるべきである。次に自伝的なものと神話との関連も大変興味深いテーマである。一般的に、自伝的な文章に神話的な名が導入されるとき、それは個人的・個別的な体験をより普遍的なものへと変化させるという機能を持つ。自伝的なものを神話の名を借りて語る語りは、その語りの背後にいる作者個人の体験を覆い隠し、それをより高次の普遍的な物語へと変容させるものである。一方で名前そのものはそもそも個別化の機能を持っている。私の発表で扱ったマンの『すげ替えられた首』においてはインド神話・哲学における「マーヤー」が主題の一つであったが、ショーペンハウアーはこの「マーヤー」を「個別化の原理」と呼んだ。本来の全体性が、まやかし・幻であるところの「マーヤー」によって隠され、個別の姿で現れる。名付けというのもまさにこのような個別化の原理と似た働きを持っており、それは普遍か

ら個別への流れとして理解されうる。ある名で名付けられた瞬間、ひとは「個人」となるのである。『すげ替えられた首』において興味深いのは、これらの名前の、普遍から個別へ、あるいは個別から普遍へという両方の機能が意識的に描かれているという点である。特に後者については神話の名を用いるということによってだけではなく、作中でウパニシャッドの一節「これはそれなり」(Etad vai tad.) という言葉が引用されることによって強調されている。これは二人の青年の関係を表す際に引用される言葉であるが、「これ」、すなわち個別の事象は、まさにすべて「それ」、すなわち全体性であるというこの言葉は、本シンポジウムの冒頭で取り上げられたラッセルの指示語こそが真の固有名であるという議論とも関連しており大変興味深い。いずれにせよ、自伝的な文章における神話的な名の機能は、このような個別・普遍の位相の変化に着目して分析されなければならないだろう。

江口：読者層について発表に盛り込めなかった点を補う。語り手が歴史教授を名乗るだとか、自分のことをパウルと呼ぶのはジャン・パウルの作品としては実は何の変哲もないこと。他の作品ではもっと特殊なことをやっている。『自叙伝』を書くにあたって、彼は脱線や風刺を抑えて真面目に書くのだということ準備ノートなどに宣言している。実際この作品は彼の作品としては例外的に読みやすい。ジャン・パウルは自分の名を後世に残したいという欲望を持っている。楽しませるといよりは後世に名を残すということを生涯の最後にやっておきたかったのではないか。自分を自分として書くのはつまらないのだとメモしておきながらも、渋々ながらもこの作業をやっていた。固有名においてその人が後世に残るといふことにも彼は言及しており、そのような欲求のもと、彼はこの作品を書いていた。

【コメント 3】

ヘルダーリンの発表について、ここで扱われた詩は改稿が行われており、改稿後の読者に対する空白に小野寺さんは読書行為論的なものを見てとった。では韻律上の変更点はあるのか。もしあるのだとすればそれに合わせて個々の言葉も変わったということがあるのではないか。

小野寺：『盲目の詩人』と『キロン』の詩型はともにアルカイオス調である。したがって、韻律が変化し、それに応じて用いられる単語も変わったということはない。それゆえ、用いられる単語の変化は内容の変化と関係しているように思われる。とくに改作後は見るという行為に関する表現が多くみられるようになっていく点に興味深い。

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik

Nr. 130

Alle Rechte vorbehalten

©2017 Japanische Gesellschaft für Germanistik Tokyo

日本独文学会研究叢書 130 号
2018 年 5 月 26 日発行

固有名と虚構性

編集 前田 佳一
発行 日本独文学会
〒170-0005
東京都豊島区南大塚 3-34-6-603
電話 03-5950-1147
メールフォーム <http://www.jgg.jp/mailform/buero/>

© 2018 日本独文学会

S r J G G

ISBN 978-4-908452-20-8