九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

マックス・コメレル著『ジャン・パウル』上巻

恒吉，法海
(九州大学大学院言語文化研究院 ： 名誉教授 ： ドイツ文学

https://hdl.handle.net/2324/1474969

出版情報：ジャン・パウル　研究書・翻訳書, pp.1-211, 2015-01-02
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

マックス・コメレル著『ジャン・パウル』上巻
恒吉法海　訳

Max Kommerell（1902-1944）:Jean Paul　（1933）

底本
Vittorio Klostermann, 5., durchgesehene Auflage 1977 , auch 4. Auflage 1966.
Sehr geehrter Herr Tsuneyoshi,

herzlichen Dank für Ihre Anfrage. Wir haben das geprüft, die Schutzfrist für die Werke von Max Kommerell läuft zum 1.1. 2015 aus, so daß Sie ab Anfang 2015 Ihre Übersetzung veröffentlichen dürfen. Wir würden uns natürlich sehr freuen, wenn Sie im Impressum auf die Quelle der Erstveröffentlichung hinweisen würden.

Mit freundlichen Grüßen,
Daniela Unterwieser

恒吉法海・九州大学リポジトリ翻訳研究　8
2015 年 1 月 2 日

それらはすべて若干我々の血肉からのものではないか。つまり、その中で我々がただ自らの魂の戦いつつ和解する部分を目にしている彼の諸本性は？

ゲオルゲ：「ジャン・パウル称賛」

目次

第二版への序言 2

芸術家の世界　（上巻）

機知的喩えから多感的喩え 6
歌う散文 20
精神的体験からの形式の生長 48
詩 99
序言 116
夢 135
悲劇的構想としての『巨人』 151

解説 202

気まぐれと深い意味　（下巻）

先行者達
ジャン・パウルの変わり者達
諧謔的な自我感情
ジャン・パウルの道化師としてのジャン・パウル
諧謔家列伝
諧謔家的長編小説としての『彗星』
『美学入門』と諧謔の教義

第二版への序言

この一九三三年に公刊された本はその独自性を、ジャン・パウルは総体として相変わらず我らの著作界の未知数の一つであるということに負うている。少なくとも筆者はこの印象を否むことができなかった。フリードリヒ・シュレーゲルの『断片』や『西東詩集のより良い理解のための注解と論文』以来、詩人や作家が再三彼についての解明を与えてきたし、ジャン・パウルの文献は汗牛充棟し、責任ある批判本の出版は最初から栄えていたのであるが。一つの緊急の質問、「ジャン・パウルは誰であったか」は直接彼の創作とその創作の種類に取り組むよう命じ、それにまた制限も課したものである　ー　これは、どのように異なって理解されようとも、以前から問い質される状況にあった詩人について書くときとは異なる。ここで扱うことが禁じられたものは、それ故重要性が少ないという訳ではない。列挙すると、すべての経歴に関するもの、時代や傾向、影響、とりわけ英国からの影響、ジャン・パウルの副次的作品や彼についての文献で、これらについては筆者はより以前の論文や書評で正当に評価しようとしてきた。更にはこの種の本の状況のために、作品ごとに分析がなされることも禁じられた　ー　この際にはジャン・パウルの長編小説が本来どんなものであるか知られていることが前提となろうからである。ジャン・パウルの謎めいた様を認める者には、諸形式も　ー　彼によって変更された諸形式も　ー　謎となろう。彼は自分の長編小説を伝記と呼んで、それで読者をからかっている。彼が確定されたジャンルの中で同様に自らを確定したと、人々は信じてはならない。人々は彼を多くの人間や多くのものと結び付けることができよう。しかし彼は特異な者であり、すべての関連の中から自らの特異性へとすり抜けて行く。彼に或る根源的精神の位階を認めるとすれば、これはドイツ文学の慣例であるものに従えば、彼は独自の神性を有し、存在と死に対し独自の関係を有し、人間について独自に考えているという意味であり、即ち彼の自我は自らによって或る世界を措定し、世界に対する新しい答えであるという意味である。この答えは記述され、理解されなければならない。かくてその分析がこの本を、ジャン・パウルの友が願う以上にひょっとしたらもっと支配しているとしても、そのことは正当化されよう。たとえ彼の表現手段が感興に溢れた語りであり、そのようなものとして単なる思考内容を越えるものがあるとしても、人々は彼を単に散文の魔術師として享受し、称えることはできない。ジャン・パウルの独自の世界関係の主要な特徴が理解されたならば、第二の疑問が生ずる。この世界関係から語り、形成し、物語るということは何を意味するか。こうした語りかけは、純然たる内向性のイロニーによって止揚されることなしに、まだどれほど可能であるかということである。　ー　つまりジャン・パウルの形式とは何か。より正確に言うと、長編小説はジャンルとして、長編小説を己が形式とするジャン・パウルの試みによってどのように深い変化を蒙っているかということである。個別の諸作品の分析はこの点では役に立たない。しかし多分或る総括と、類似のものの或る比較は役に立とう。ジャン・パウルの長編小説の有する或る型、それに形成過程の或る型が求められた　ー　つまり、およそ或る語り、或る状況、或る人物、或る物語が出現するときの基と思われるもの、とりわけ或るものが別のものから出現するときの基と思われるものの型である。筆者は個々の作品に対するジャン・パウルの下書きから得るものがあって、そこから若干の顕著なデータを利用したものの、この型は諸作品の成立史から読み取ったものではない。

筆者はその型を構成的方法で見いだした。この詩人とその展開に対する心理学的洞察と、詩文の建築様式とがその型を思い付かせたのであり　一　それは何か技法的なもの、機械的なものを有し、それ故、何故、何のためにということを幾重にも明瞭に示している建築様式である。このような型は「精神的体験からの形式の生長」の章で説明されている。この本では個別の作品の分析は分散されているが、上述の章で述べられていることがそのための基礎となっている。『巨人』は悲劇的形式へ接近しているために、その例となるよりは例外であって、それ故『巨人』には特別な考察がなされている。研究にとって長編小説という形がいわばジャン・パウル的顔の表情ということになると、普通恣意的な瘤と見なされてきた多くのものが、すべてのジャン・パウルによって書かれたものが有する同じく少なくとも主観的な必然性による「形式」と見なされることになった。第一部の若干の章はこうした「小さな形式」をはなはだ合成された全体の、無視できない要素として扱い、それは隠喩にまで至っている。その章は同時にそれらの内的意味も追求していて、それは神経組織や血管の流れに似て、また中心部に戻ってくるものである。存在への最終的な意識である。こうした「小さな形式」の最小のもの、隠喩もやはり普通の隠喩ではなく、ジャン・パウル的なもので、これは言葉のリズムに至るまでそうである。表象の内面性が独自の表現に移っていることを隠喩に感じ取ることができないだろうか。言葉を余りに窮屈に解しなければ、その際若干伝記的解明も可能となって、かくてジャン・パウルの奇妙な文学的端緒は或る展開の論理に組み込まれることになる。

諧謔は、ジャン・パウルの魅力的な芸術界と彼の世界観自体の間の結合剤と言ってもいいし、分離剤と言ってもいい。諧謔は作品の中にあると同時に外にある。かくて諧謔は真面目さから笑いに落ちるものと呼んでもいいし、笑いから真面目さに落ちるものと呼んでもいいだろう。従ってジャン・パウル的諧謔の説明のために、それが説明可能である限り、この本の第二部で今一度全作品が検討されることになると、この部分は第一部の芸術に向けられた部分とは厳格に対応することになる。というのは、諧謔の要素は（要素とは素材と否定的力の意味である）芸術に対し、芸術に協力しながら、同時に疑問符を突きつけることが生ずるからである　一　諸形式の列や或る文体の創造は別にして、この両者はこの非家庭的曖昧な要素から生ずるのであるが。同じ対象の異なる局面として第一部と第二部は分離されたものであるが、両方が相互に関連することを妨げるものではない。諧謔的な世界考察の主体、諧謔的生活様式の担い手、諧謔的話者は単に全体の著作者、ジャン・パウル自身であるだけではない。この主体は再三、いつも別様に、すべてを条件付けながら、すべてを止揚しながら、作品の中に植え付けられている。かくて諧謔それ自体と、表現形式や表現力における諧謔、最後に諧謔を有する主体とが議論されることになった。ジャン・パウル本人が手助けとなった。彼は、かなり高度の喜劇的なものを自分の美学の主要概念の一つとして、それをかつてない洞察[深い意味]で分析し、大胆な歴史的運指法でロマン派的、即ち近代的世界意識へ近づくとき、彼は自らを正当化し、こっそりと、しかし聞き届けられるように、自らの立ち位置を示している。筆者が諧謔のために見いだした説明は、ジャン・パウルのこの自己位置の評価と比較されることになった。そのためにはまず『美学入門』で述べられている諧謔の概念が分析されなければならなかった。これは『美学入門』についての幾多の立派な論文にもかかわらずまだ発展途上である。筆者はジャン・パウル的諧謔の現象からすべての親切心を奪ったことを認める。やむを得ずであっ

たが。...筆者が他人にはやり過ぎであったように見えたり、あるいは少なすぎたように見えるとしたら、これまで諧謔が美学的心理学的に洞察されることが如何に少なかったことか、如何に世界文学で諧謔家達が等閑に付されているか考えて、大目に見て欲しいものである。ジャン・パウルがこの無視の列で如何に際立っているか、筆者が敢えて行った若干の推測は、ひょっとしたら直に深い考察者のお蔭で訂正されるかもしれない。

特別な章を設けなくても、いつでも次のような疑問が聞き取れよう。芸術はジャン・パウルの精神把握の場合なお可能であろうか、そしてこの把握は彼の個人的運命なのか、それともその把握は国民や時代、次の世代へ続くもので、象徴と名付けて良いようなものなのか。　一　精神的生成の或る成熟段階にあって、はなはだ重要でかつ疑わしい可能性を有するもので、かくてこの本はほとんどこう補足できよう。ジャン・パウルと芸術の危機、と。

［芸術家の世界　（上巻）］

機知的喩えから多感的喩え

時に生が詩作される。子供の精神が、つまりまだ模倣しつつ学んでいる精神が、その独自の本性の発露を、単純な最初の行動の形で、あるいは単純な最初の受難の形で見いだすことは稀である。そうした表現が我々に伝わっているのは更に稀である。二冊の本、すでにそのタイトルからして対立を告げている本、ゲーテの『我が生涯からの詩と真実』とジャン・パウルの『我が生涯からの真実』が以前からこのような最初の表現を保持しているのは、生が詩作されている得がたい偶然の一つである。即ちゲーテはこう語っている、自分は子供のとき神を昇る陽の姿で敬おうと思って、父の楽譜台に博物標本を重ねて、最初の曙光を集光レンズに通して香蠟燭に点火した、と。ジャン・パウルは、ゲーテの自身に対する笑みを浮かべた寛大さとは違って、まだ誰にも語ったことのないことだがというほとんど荘厳な断言と共に、こう語っている。かつて子供のとき、家の戸口に立っていたとき、自分は或る私であるという内面の顔が天から稲光のように落ちてきて、それ以来輝きながら留まった、と。「そのとき私の自我は初めて自分自身を見て、永遠に見ることになったのです」。体験の二つの深淵をなす鉱泉。個人的なもの、ドイツ的なもの、人間的なもの　一　両精神の全く対照的な転回点は、この子供達がなし、見たことの中に早期に確定されて息づいている。一方の精神は子供らしい身振りで自らに世界へのある関係を与えることによって目覚め、他方は一種驚愕して自らを見ることによって目覚める。かくてこう続くだろう。一方の精神は自らを事物の中に見いだすだろう、他方の精神は、事物から厳しく自らを分かつことによるだろう。

これは偽りのないことで、意識や意図の塵にまみれていない。...或る精神の根源的に新鮮に溶け落ちる本性はこれにかかっている。しかしジャン・パウルの青春は多義的で解きがたいものである。これは何らかの偉大さを予兆させるもののほとんどない青春である。仮にメルヘンを愛好する者がこの青春を語るはめになったら、ひょっとしたらこの青春の説明し難いものを、貧者や未熟者いや不具者にさえ最後には大いなる幸運を手渡すかの御伽噺の一つで解き明かそうとするかもしれない。　一　この話者は、存在の究極の説明し難さがともかくメルヘンの要件なのであるから、ひょっとしたらハンス相手に自分のハリネズミのことを始めて、牧師がこう言っているとするだろう。「そやつは自分の針のせいで普通のベッドでは眠れずにいてな、...」そいつはそれから父親から風笛を貰い受けたと言いおって、鍛冶屋に雌鳥を作って貰い、それに乗って高い樹に飛び乗るのだ。そうやって豚やロバの家畜番をして、仕舞いに道に迷った王様を誘い込むのだ。だって「樹の上に留まっているとき、風笛を吹いて、その奏でる音色がとてもきれいだった」からなのだ。

ジャン・パウルは自分のことでは調子外れの者に対するメルヘンの善良な意志には必ずしも従わず、自分のさえない最初の姿を幾度か序言者に仮託して、存命の者がなし得る限りの自己釈明を行っている。重要な人物となったからには責任を自覚して、自分の全く無様な頃にも何か模範的なものを必ずしも見いだしたかったわけではない。...しかし魂の掟、殊に自分がその深い証言をなした若い魂の掟を、極めて風変わりな特別な場合でも、つまり自分の場合でも、若干本物であるとして保証したいと思うような人物に成熟していた。...その上彼が承知していたのは、これが自分の自我であって、振り返って思うと、かの早期の諷刺を書いた豊かな自我であったということで、今やこの諷刺を、後期の豊かさ

を誇示している仕事と調子を合わせようとしているのである。いやこれらの序言は感動的である。自分の青春時代にも詩人の青春時代を見いだそうという熱意には、ジャン・パウルの痛み、つまり自分には詩人の生活という重要な段階がひょっとしたら半分しか、あるいは全く体験されなかったのではなかろうかという痛みが表れていないだろうか。

「つまりその間、ホラチウス風の九年間の間ずっと、この青年の心は諷刺によって封鎖されていて、自分の中で聖なるもの脈打つものすべてが、波打ち、愛し、泣くものすべてが閉ざされているのを見ざるを得なかった」。このように『見えないロッジ』の第二版への序言には書かれていて、その上『グリーンランド訴訟』の第二版の序言ではこう掟を求めている。「青年詩人は愛し、賛嘆し、祈り、泣き、情愛深くあるべきであろう。...しかしすぐに放恣に語ってはならず、ましてや節度をもって語ってはならない。情感はその聖なるものを何十年も詩作の筆というコルクの栓抜きに対して閉ざすのである。...情感は封印されて濃くなるのであり、大気の世間市場で煙りとして消えることはない。そのように筆者の場合陽気な見せかけの背後で情感の真面目さが邪魔されずに育った。...」禁欲がそれ故この青春の掟であったろう。実際被記述者が少年時から絶えず話し、書いても、内部は語られずにいたのである。

かくてジャン・パウルは誓わずとも沈黙を、多くの若者にあっては魂の純潔さを保証する沈黙を、「語らない青春の頑固な気位」という言葉が妥当する皆の者より、ただ単により厳しく、より長く保持したということになるであろう。いや、そうではない。禁欲は多くの者に見られる。...彼の説明していない、より一層珍しいものは、その仮面である。何故彼は、劣等なものであり、彼にはひどく似合わない諷刺で登場しているのか。どの人生とも和する共感のなさを偽っているからというのではなく、優越感の振りを思わせるからである。

しかし諷刺には前史がある。ジャン・パウル自身自分の幼年時代をおよそ人間のなし得る限り愛らしく真実に解している。かの早期の自己意識と、その次には精霊への率直さが見られ、これは後年のジャン・パウルにあっては子供らしいものではなく、むしろ学問的詩的なものとなっていたが、しかし消えることなく育っていて、これはこの魂の記憶の敷居の所で付与されている盛期ロマン派的原初の音色である。何という生命の息吹の力か。対象から離れて何と自由に作用していることか。この力はいつも最小の対象を求め、一片の大世界を内包することには余り関心がない。アトリ[小鳥]の罠をもった学校教師とか、痘痕のある百姓娘、小学校のベンチの上のカタリーナ・ベーアといった最初で最後の接吻を受ける娘、粘土の家に教区編入される蚊、「小さな葉を広げられた」クリスマス用の伐採された冬の白樺、これで十分なのである　ー　あるいは宇宙。というのは生命の息吹に対してほとんど自己主張しない卑小なものは、その中間のもの、世間よりも、自由な無限の世界により近いからである。

世間の代わりに音楽の世界が随伴している。しかしただその要素である。教会堂開基祭後の余所の音楽家達のシャルマイやバイオリンの装飾音、オルガンを弾く学校教師の最後のカデンツァ、雌牛の鈴の音、トルコ兵の横笛、数時間調子の悪いピアノで繰り返し試される三和音である。父方の音楽の才のお蔭で、(父親は教会の音楽家としてバイロイト地方では無名でなかった)、この子供がいつか楽譜か文字を欲するようになるにせよ　ー　その生計は音楽家の生計のようなもので、所有と運命の点で貧しく、ただ内部の音色によ

ってのみ導かれて、その音色が彼の目に穏やかな灰色の光を与えている。世間に対する関係はどこにも用意されておらず、彼がそれを掴めるのは、精霊としてのみである。世間と折り合いをつける試みはいずれも困難を極める。これはゲーテの子供らしい試み、「容易さ」と対極をなすものである。

晩年にピアノの大家の能力と将軍の能力とをこの同じ概念に置いたゲーテは子供時分本当に修練を積んだ。夢中になって軽々と彼は広範な知識を身に付けていった。直々に、天才的記憶力で、頭を昂然と上げて、ほとんど無信仰で、射貫くような利発なデーモンの目をして。...彼が皇帝の戴冠式やユダヤ人の儀式に立ち会うときであれ、アスパラガスの栽培や蠟布製造を観察するときであれ、レッスンの際に妹の授業についでに耳を傾けていて、過誤でイタリア語を学んでしまうときであれ、あるいは過誤でフランス語を裏口友情[召使いや番兵との会話]で学んでしまうときであれ、ラテン語を文法も知らずに、悲劇の会話を意味もなく覚えてしまい、結局イディシュ語も含む多言語の書簡小説をものにしてしまうときであれ、ゲーテは都市貴族のように高慢で、享楽家のように軽薄で、神の寵児のように屈託がない。

諷刺を書くずっと以前に、まだ大学入学以前の青二才のとき、ジャン・パウルは小さな小説『アベラールとエロイーズ』を書いた。自分の新しさをまだ自覚していなかったとても新奇な魂が感情の従来の道を進み、その魂が自身とはかけ離れてしまって、他人の魂と似たものになってしまったことに落胆したように見える。その後すぐにジャン・パウルはこの試みを破棄した。本当に『見えないロッジ』が単なる多感な小説にすぎないのであれば、この若い詩人は更に十年もロッジのために感情を抑え込んで黙っている必要はなかったはずである。しかし、世界を心の一つの新しい現実へと一変させることよりも、人生の歩みを一連の感動へと解き放つことは易しい。ひょっとしたらジャン・パウルがヴェルターの模倣の試みでほとんど才能を示せなかったことは、彼のために良いことかもしれない。

学問としての心理学への或る嗜好はジャン・パウルが青年時代から残していた別の文書、つまり思考のための彼の抜粋と練習とを珍しいものにしている。そこでは我々の人間の知の狭さに対する嘆きが声高に聞こえる。形成された頭脳を経るせいで、未開の人間への我々の観察は偽りのものとなるとされ、同様に我々は自己観察者として我々の後年の成熟を自らの過去へと持ち込むとされる。そしてショーペンハウアーなら論駁し、ニーチェなら拍手する告白がなされる。つまり我々は自分の内面以上に我々の周囲のことすべてを知っている、と。彼は想像力を記憶と規定し、感情の連想という概念を思いついている。クラス分けや種類に熱心で、偉大な男とか模倣者、とりわけ阿呆が好きで、...悪漢に聖人への素地を見いだしており、とても素朴に根源的存在の問いに近づいている。人間であるとは何か、死とは何か、と。魂と肉体の関係はいかなるもので、魂を顔からどのように読み取れて、魂は夢の中で何をするか　ー　そこで彼は他国の啓蒙的諸作家を読んでいる。しかしこれで彼の精神活動のわずかな独自のものはほとんど言い尽くされてしまう。それは時折気の利いたものとして、読んだ本の不器用に熱心な消化という形で顔を覗かせているものである。抜粋は根本的には自己思索の跡付けでもある。詩人の幼年時代に達者に感動的に見いだされるような天才的なものの痕跡ではなく、　ー　すべての天才的なものの完全な欠如がこの場合天分の予兆である。尋常ならざる心情の印はなく、逆に何の漂い、戯れるものもなく確実に働く分別が、他人のひたすらの模刻が見られ、そして若干のヘルダ

一から聞きかじった光線にもかかわらず、古くさい時代感覚が残っている。その際倫理的なものの一種の大人びた名手ぶりが窺われる。学習する者、独学者の不器用な不機嫌と、決して漏らされたことのない、唇を引き締めて耐えられている人生の諦念である。自分の僻遠の地での初学に、月刊誌の形式を与えるほどに大事と思うのは、単なる阿呆か召命者であって、平凡な精神はそんなことはしない。そして十八全紙分の一巻をものにしたとき、これを更に補完し、改訂しようとしているのである。一つの長期の意志が見られ、一種の家政、待機能力である。ツァラトゥストラが話している精神の変化の最初の一例を挙げると、「重さとは何かと辛抱強い精神は尋ね、ラクダのように跪いて、立派に荷を乗せられるようにする」。

こうした練習、日記、ラプソディーの後期には、この詮索好きな生徒は独力ですべての世界観の証明可能性と反駁可能性を知るようになる。すると若者には二つの特徴が生ずる。その一つはこの若者をその大いなる哲学的特性にもかかわらず非哲学者と印付けるもので、もう一つは後の芸術家を告げるものである。彼は仰山の精神的自由に驚いてしまう。彼には認識への究極の頑固な意志がない。彼は、ある考えはそれが反論されるからには耐えられないと思う者であり続けることだろう。　ー　これが一面である。するといつの間にか注意するものが変わっていく。注意は教義の内容よりも、内容に所属している魂の状態や種類に向けられるのである。

しかしその際自分で考えていた重要性は何と夢想的なものであったことか。彼は幼い少年のときのように自分の自我を見つめていた。ライプツィヒの学生時分、多分一度は高貴な身分の者の馬車の扉が開くのを見たり、あるいはおずおずと劇場の桟敷に目を向けて、より高貴な身分の者の真の特徴を覚えようとしたことだろう。しかし彼の作品の中で世間風なものとして見えたがっているものはすべて、最後まで何か学習されたものであり、自分の本性に近いものとして並べているものはすべて、彼自身の霊の出現のように新しく大胆なものである。経験も四分の三は生来のものであり、子供が世間を推察するか、創作するかは、すでに子供の視線にかかっている。

ジャン・パウルの若い筆跡の早期に抜粋された、高度に精神的特徴を有する最初の心理学的集積が、早速そのことを明らかにしている。彼の人間知のすべては自我に由来するものであり、汝に由来するものではない、と。ジャン・パウルはこの学問でどのような方向転換を命じているか証明する人がいつか現れることだろう。すべての観察はそれ自体占い[記号解釈]である。音声、身振り、面貌、行動、いや思考そのものさえ解釈され[占われ]なければならない。一つの全体、魂がそれから推察され、それでいて表徴されたものは一顧だにされないのである。ことにすべての、汝の許で観察されたのは、単に比較されるのみである。観察者は、観察されたものに気付かなくても、魂やその表現の同様な性質を信じているし、魂と表現の間の同じく同様な必然的関係を信じている。それ故同様なものの芸術としての古典からはすべて心理学の洗練、練達、せいぜい克服が期待されるだけで、古典に対する新たな内容はほとんど期待されない。例えば我々が気分とか決心と呼ぶものが何と合成され、融合され、計算し難く、分かちがたいものであるか知っているのは、単に全く偏見なく己の中を覗く者、自己の存在の比較し難さを一貫して承知している者のみである。偉大で大胆な自己沈潜者は心理学の改革者である。ジャン・パウル、ショーペンハウアー、ニーチェ。...彼ら以前には神秘家がそうである。

従って今日でも以前と同様に読みがたいかのかの諷刺は一つの謎を投げかけ、一つの謎を解いている。投げかけている謎は、何故我々の芸術家の中でただ燃え上がっている男、我々の偉人達の中でただ世間知らずのこの男は、青年時世間知の上から目線の成熟を見せかけるこのような諷刺の形式に取りかかっているのかというものである。諷刺が解いてみせる謎は、どうしてジャン・パウルは語る者、歌う者としての自分を見いだしたかというものである。

これらの諷刺はまやかしであり、偽装であり、老成して、無理強いされたものであるが、早速ジャン・パウルの世間への挨拶を諧謔家の挨拶として確定しているものである。勿論ジャン・パウルの諧謔ではまず境界があって、これは絶対的否定であり、この境界の内側にあるものは何もなく、それで展望のない諧謔といったものになっている。しかし一つのことだけははっきりしている。諧謔家の世界観に対立するのは例えば単なる熱狂した考えとか多感な考え、観察的な考え、即物的な考えではなく、対象を、それに対して畏怖するにせよ、それを崇拝するにせよ、模写するにせよ、まず第一義のものと認識する考えすべてが対立する。諧謔家達は、対象の認識を最初からこうする、つまり思考形式からの対象の分離を知覚し、それに自我の否定で答え、自我の否定と共に対象のずれた輪郭を引き寄せるのである。この測定する自我の高度な自由によって諧謔家は音楽家や哲学者の観念論者的亜種に近い、従って精神の二つの近世的境界形式に近いのである。そしてそのお蔭で、決して事物を直接に把握できないという病にかかる。彼は世界を追放すると思うが、実際は世界から追放され自ら亡命して生きているのである。

存在しないもの、原理的には存在しないものとの関わり方で、即ち存在するものとの関わり方ではないのであるが、これらの諷刺は諧謔家にとって模範となっている。この作者が回想してこの両小品のかつての作者[自分]に与えている論難は全く的を射ている。「今や無論はっきりしているのは、ただ真面目な辛辣さと自由な冗談との間で、ユウェナリス・ペルシウスとホラチウスあるいはアリストファネス、あるいはスウィフト、あるいはスターン、あるいはシェークスピアとの間で、後者は皆その喜劇的なもので、ユウェナリス・ペルシウス的なものと対立しているのであるが、どちらか一方を選び、決定すべきであるということで、嘲笑の怒りが快楽と、懺悔日の説教が喜劇と奇怪にあちこち絡み合っていては、いつも単に偽りの疲れる皮肉が生ずるか、あるいはそれと同じような説教が生ずるかで、従ってこの両者を一度に生じさせかねないのである」。

自我の無限定性（感ずる中心としてではなく、思惟する中心として）は、このまだ不器用な精神が目指している召命[天職]である。しかしこの無限定性はこの人物にはいかに危険なものであったことか、この人物は比喩的に言って触覚と視覚なしに生まれてきたように見え、外部の知覚を単に休みなく流れていく霊感の岸辺としてのみ利用できるのであって、人生の現実では腹を空かせた学童であって、未成年、社交の概念を欠き、単に古くさい、啓蒙的プロテスタントの神学を身につけているだけの人物　一　つまり国家、風習、天職、女性、仕事に関して単に敗北の形でのみ通暁し得た人物、その混在する思考品目は使い物にならないという珍しい価値を有する人物にとっていかに危険なものであったことか。フランスであれば、この人物は最初のセイレーンの音がこの早期の禁欲に侵入してきたら、社交への「落下」を抵抗なく果たしていたことだろう。これはこの存在様態の強情さ、このドイツ的良心の砕けがたい頑固さのせいで考えられないことであった。かくて彼

は強力に自分の自我に防水をした。この若者の気まぐれに老成した表明は自己主張として理解されなければならない。最初に接触してしまえば自分の統治権は終わってしまうであろう世間に対して、彼は裁判官として、諷刺家として上位に留まっている。

それ故にこの純なる人間の諷刺は真実でないものとなったのである。全く卑小な状況にいる独学者がむかついた世間通を演じている。ジャン・パウルは好んで自分のイギリス人やドイツ人の手本を引き合いに出している。それらを各文の中で証明することは全く容易で、その研究に困ったことはないだろう。しかし研究としてはこう尋ねた方が良かったであろう、まさにこうした手本、こうした範疇を選んだのはどう説明されるのか、何故スウィフトとかスターンといった人の、存在への視線は、この未成年の若いドイツ人のとても純朴な、悲しげに夢想していて、それでいてまた奇妙に王侯らしい乞食の視線とははなはだ異なるのか、と。

彼の生涯の情熱、つまり束縛のない自我を享受するために、この全く旅慣れない男は世間裁判官の真似をしなければならず、自分の傷つきやすさを守るためと、若者の真の羞恥心から、これには詩人の厚かましさが諍うのであるが、この繊細極まる男は魂のどのような物音も自らに禁じて、ハムレットとは逆に、分別のある振りをしなければならない。こう考えれば、この詩人の二巻の本の珍しさは了解されるかもしれない。勿論更に若干別なことがこの本にはある。先取りしつつある衝動である。

動物の行動には本能という言葉が遣われ、その行動では未来が行動の掟として出現している。そして天才が何らかのもので明確に第二級の才能とは区別されるのであれば、これはそれがその行為を遂行するときの、動物を思わせるかの漠たるもので区別される。未来から盲目に行動するのである。これは巣作りや、蛹化、渡り鳥の進路同様に説明し難い。消え去った過去からすべての知を得ているように見える精神がいる一方、単に予兆として明らかになる精神がいる。その仲間には謎めいていて、将来の者達にとっては神々に等しい。精神的なものが植物の無垢と動物の確実さとで働くときにのみ、それは生み出す、それが大いなる自由を得ているときには生み出さない。この詩人の超意識ぶりの中でも時に盲目的なものが指針を与えているのは素敵なことである。彼はその諷刺で精神の機敏さを得て、この機敏さを後に彼は諧謔的描写ではないところでも使用することになるであろう。特に彼の若者達の極めて動揺しやすい、すべてを反映させ、繊細に答える諸魂を描写するときに使用することだろう。...更にある種のテンポの能力、精神の競争と踊り、スピードの限界を得ている。ここでは芸術作品は魔法となる。これはすべての報告者の中で最も回りくどいこの男を、同時にすべての肯定と否定の間の最も速やかな使者としている徳操である。遂に彼は、比喩的な機知で始めながら、比喩的表現そのものをマスターしている。この表現は最小の詩として彼の文芸作品の細胞となり、短縮された哲学として彼の自然理解の型となっているものである。

比喩的表現でジャン・パウルは　一　歌うことを学んでいる。「かくて（としばしば引用された序言は語っている）筆者にあっては陽気な見せかけの背後で真面目な感情が邪魔されずに育ったのである。...それ故六年か七年後にはもはやその捕囚状態を我慢できなくなって、『悪魔の文書からの抜粋』で真面目な付録という題の下、ささやかな息抜きの場が得られることになった」。それらの形式は本来遂行された一つの隠喩［メタファ］、あるいは幾つかの隠喩である。まずは陽気な隠喩があった。...それ以前は多分何もなかった。

というのはジャン・パウルが非比喩的な機知に心を砕いたかどうか、疑わしいからである。例えばレッシングはエピグラムとして韻を踏んだ機知を作るのに熱心であったが、ジャン・パウルは比喩的表現での機知を作ることに熱心であった。次の作品を互いに対置できよう。「ここに今や小さな狒々さんが眠る。我々の真似をさんざんした奴だ。奴さんが今したことを賭けていい。我々も可愛い狒々さんの真似をしよう」[ある猿の死に]。これはレッシングである。「天国への道を行くのに、最も時間がないのは、その道を修理する者達である。ランタンを持つものは、それに従って行く者よりも、つまずきやすい」。両者とも機知を働かせながら、同時に形成しようとしている。機知的意見そのものは彼らにとってまだ十分姿を見せていない。その意見に欠けるもの、それをレッシングは響きのいい韻で補い、その韻には当然隠喩も生じ得るものである。ジャン・パウルは表象を刺激する隠喩で補っている。ほとんどこう言えるであろう、一つの比喩の韻であって、これには当然響きの刺激が生じ得るものである、と。不格好で理解しがたいものであるが、しかし羽のための蛹包の内部の膨らみのように意味深いものである。そして触糸がこれらの文書の比喩の実体である。現在の見せかけのものは、世間への嘲笑である。未来の、本質的なものは、感情のより高度な隠喩[メタファ]のための精神のしなやかさである。

皮肉な、機知的、気まぐれの付録の中で様々な種類の喜劇的なものを区別する試みの後で、『悪魔の文書』は「筆者が最後の方に詩的なものを混入した真面目な付録」を含んでいる。これは長短の散文詩から成り立っていて、すべて一つの隠喩に貫かれている。最も短い詩の一つはこう書かれている。「死者は大地の象眼細工であり、生者は浮き彫り細工である」。これはもはや機知的ではなく、ほとんど理性的なものでもないが、表現はまだこの二つの間近にある。これらはとても真面目な声によって語られている。この最小の詩は、その体は隠喩[メタファ]で、その魂は音楽であるが、最後までジャン・パウルの警句の形式であり続け、これは一行の大きさから一頁の大きさに成長し得るもので、散文の他の巨匠達の警句とは、隠喩による原理的な、ほとんど執拗な出自によって区別されるものである。そしてこの隠喩があるときは思考を具体化したり、あるときは生み出したりするが、しかし大方は思考と不分離な一つと見えるものである。

ジャン・パウルが自身を完全に承知していて、すべてを語っている一冊の本がある　一『生意気盛り』である。これはそれ故彼の最後の大いなる詩でもなければならなかった。そこで彼は若い詩人のヴァルトに彼のすべての己が青春史と共に自らのすべての創作物のこの発芽形式を（昔のメルヘンの語る穀粒を）遺贈している。これはこの不思議な男がギリシア的なものと感じている或る形式である。少なくとも彼はヤコービ宛に出版前の『生意気盛り』についてこう書いている。「かの作品の中で私はギリシア風の詩が作れることを戯れに示しています」（一八〇二年八月十六日）しかしまさに比較のその種類は、対象的なものを止揚するもので、非ギリシア的なものである。かの「真面目な付録」からこの「伸展詩」が得ている長所は、その豊かな、ほとんど紛らわしい震えや響きであって、それで隠喩[メタファ]は反映として音楽の休みなく流れていく奔流の上に留まっているのである。新しいことは、ジャン・パウルが、花瓶や骨壺やフリーズや水差しを作っていて、突然自分がこうしたすべての形式を作りながらも、秘かにいつもただほっそりした、それ自体優美なレキュトス[古代ギリシアの油壺]を目指していたと気付き、そして今や最後には全くこの形式に没頭する親方に似て、あるいははるかに遠回しの音色の中からいつも再

び短調のゆっくりした踊りの憂鬱そうな憩いに戻ってきて、結局はただ[スペインの]サラバンドを考え出す作曲家に似て、つまりこの両大家に似て、ジャン・パウルは自分のすべての形式の秘密を探り当てたということである。いつもは種類を混在させることにほとんど厚かましいほどであったジャン・パウルはこれを古典的ギリシア的なものと、つまり種類の至純と感じているのである。この種類そのものがギリシア的であるかには頓着していない。初期の作品はほとんど類似のものを知らない。その代わり秘密に満ちた声を有していて、この声が主人公に語りかけたり、主人公が（他に誰がいよう）この声を語ったりしている。　ー　ヴァルトの中で歌となっているように、ヴィクトルの中で歌となっている。この歌を模倣している言葉は、その言葉の下では同一の種類である。全く短い、束縛されずに並べられた文で、予感に満ち、鳴り響くもので、かの隠喩的な要素に音楽的要素を加えたものである。これは創作されたものではなく、霊感の過程が無邪気に公開されたものである。音色の巨匠にとっては詩的な文は内部の音楽から生じたもので、この音楽がまさに一度言葉となろうと欲したのであり、この言葉がジャン・パウルの魂の上に懸かっていて、かくて魂は月と地球の間にあるように音楽と言葉の間に、夜の雲の繊細な白いヴェールとして漂っていたのである。

隠喩の詩的価値は過大評価されている。隠喩はひょっとしたら愛好家が求め得る詩の商品的なものかもしれず、詩の売却できない世襲遺産ではない。ジャン・パウルはすべての隠喩は、隠喩でないものを全く知らない生活状況を思い出させると指摘している。こう付言できるかもしれない。詩人全体にとってすべては隠喩であるか、全く隠喩でないかであって、あれこれの部分が隠喩なのではない、と。「比喩的な機知は肉体を生命化[霊化]するか、あるいは精神を肉体化[具現化]するかである。原初的には、人間がまだ世界と一つの幹の上に接ぎ木されて花咲いていたとき、この二重のトロープ[転義的文彩]はまだトロープではなかった。...肉体の生命化は不似合いのものを比較していたのではなく、同一性を告げていた。...トロープ的生命化と肉体化は、まだ自我と世界とが融合していたから、まだ一体化していた。それ故どの言語も精神的関連を顧慮すれば、色あせた隠喩[メタファ]の一辞書なのである」。すでにジャン・パウルは隠喩を比喩的機知と呼んで、従って隠喩に本質的な遊戯や恣意を見ている点、更には肉体化する機知と生命化する機知とを区別していて、これには世界霊の世間と霊への崩壊を前提としている点、これらはこの最大のロマン派的芸術家がある重要な点で非ロマン派的であることを明らかにしている。それもまさに老ゲーテがその学問的詩作の中でロマン派的精神の本来の神秘的戯れを披露しているところで、そうなのである。ジャン・パウルは象徴的な人間の段階にどうしようもなく疎遠になっている。

近世の偉大な詩人は、隠喩[メタファ]の存在権を、常に明らかな隠された比喩[あたかも]でその隷属性を思い出させるというので、否認する傾向にあって、代わりに真面目な信頼された詩文的象徴の比較しない言葉を唯一の表現と認める傾向にあるということ、この真実へのロマン派、偉大なる世間信仰の債権者、これはすでにプラチナのように稀で貴重なものになっている、そのことは別にして　ー　そのこととは別に隠喩を詩的手段と認めるならば、ジャン・パウルの許では（失敗した青春の作品を除いて）通常混在している四つの隠喩の基本形が見いだされる。純粋な形で区別されるべく、自作の例でジャン・パウルからの例の代用とする。第一の種類。鉄と魂は引力に従う。第二の種類。老いてゆく

哲学者は空ろな人間と空ろな歯に苦しんだ。第三の種類。詩的飛行のときようやくその精神の翼の広さが明らかになる。第四の種類。夕焼けは太陽の白鳥の歌である。さて第一の種類が志操を試すことになる。ある者にとってこれは戯れであり、これは実際には等しくないものを比べている。別な者にとってこれは真面目なものであり、すべての存在段階での無限な、宇宙に隠された方程式のただ一つの発見である。このような世界信仰ではもはや比較[喩え]のために独自の美しさを必要としない。この信仰そのものが美しく、どのような比較にもその美の若干を、つまり美しく真なるものを付与するからである。さもないと、ある比較の価値は、暗示された表象の多様性と、結合の大胆さに従って評価してよいことになろう。本来これらの比較は、真面目なものであれば、神秘的である。神秘的詩人は比較を好み、神秘家は記号内容を実在へと変化し返す。　一　比較の第二クラスに詩的なものの高貴さを与えようとすることが、ジャン・パウルの大きな思索され実践された錯誤である。詩文がこれを許すのは単に個人的な語り方の陰影としてである。かくて機知的明察の放電はシェークスピアの場合いつも何かを語っている。ある人間の素性とか気分、ある場面の緊張、気まぐれな語りの戦いの中での丁々発止の閃光である。詩人が自らと自らの気まぐれな約束を間奏曲として挿入する場合にのみ、比喩的機知は、それが精神のテンポを示している限り、推奨されるものとなる。従ってこれはいつもある自我についての打ち解けた癖である。それ自体は詩文の中では注目を引かない、せいぜいうんざりさせるものである。第三のクラスは観照的比較と名付けられよう。これは四技法に通じていて、つまり精神的なものを感覚的なもので、感覚的なものを精神的なもので、ある感覚的なものを別な感覚的なもので、（より稀であるが、しかしジャン・パウルではそう稀ではない）ある精神的なものを別な精神的なもので「観照化」するのである、有名な例はホメロスが供じている。しかしこの観照性のせいで世界的に有名な比喩が本当に観照的なものを欲し、目指しているか疑問である。過半は観照的ではない、より正確に言うと、描写され比較された進行は忠実に表現されている、しかしその類似のものは観照的ではなく、いや時に観照に逆らうものである。オデュッセウスが塩の汚泥にまみれて雪の肌の球遊びをするパイエーケスの娘達の間に入ってきたとき、彼はきっと空腹の山岳のライオンのようには見えなかったことだろう。ここでは比較が熱を帯び、身振りを形成している。身振りは肉体の中の内面の言語である。オデュッセウスがそこで何をし、どう見えるかは、比較がなくてもはるかにより明確に表現されることだろう。しかし表現が十分でなければ、進行は十分に明らかにはならないだろう。この比較では状況や運命、困窮、出現の威圧、流浪、放浪、四大と秩序が語っていて、混沌が彼の姿となって人間達の許にやって来る。オデュッセウスは大きくなり、彼の視線、出現、彼の取り乱した妨害、これが山岳のライオン風になる。比較は別の尺度を与えている。これは亡きエンキドゥを嘆くギルガメシュの声がライオンの呼び声となって砂漠を駆け、響き渡ったとき、すでになされたものである。ホメロスでは根本的にこの種の比較は叙事詩と同じ目的を果たしている。高めるのである。

　一　従って比較の第三のクラスの境界は第四のクラスと定めがたく、ジャン・パウルではるかにこれが多く、多感な隠喩[メタファ]、あるいは音楽的な隠喩と呼んでいいものである。同様に第一のクラスは神秘的あるいは哲学的隠喩と呼べよう。たとえ諷刺的青春の作品の中では機知的隠喩の果てしない列が、香気の内密なエッセンスを凝縮させる代わりに、喜劇的気まぐれの精神を蒸発させたとしても、やはり彼の後期の描写の最も美しい

ものは他ならぬ多感な隠喩から成り立っているとしたら不思議ではなかろう。ジャン・パウルは比喩によって、つまり彼の機知的表現並びに真面目な評言の基本形式を通じて自らを見いだしたのであり、比喩は彼自身の中でのすべての精神的出来事の生来の形式であるとしたら、ひょっとしたら何の不思議もないのかもしれない。彼の詩文の最小のものが、感情の色合いが比較の織物を浸すや、創造されるのである。従ってこの手段が、手段として使われると、いかがわしく多用されるので、詩人ではなく、詐欺師を告げているように思えるとしても、ジャン・パウルはある芸術手段の否定しがたい巨匠に成り上がっており、我々の言葉をあらゆる比較の最も美しい、稀な、魔法のような比較で豊かなものにしており、その美しさにはただ民謡のみが単純極まるものの永遠に感動的な力で匹敵し得るものになっている。ジャン・パウルの精神は隠喩的である。

美しいものは、それが一切であり、その他には何もないかのように、存在からある魔法圏によって切り取られて、注目を浴びるのは、人生と芸術における美しいものの残酷な点である。大理石のこの一人の少年の体が、戦車上の青銅の甲冑のこの英雄が完璧なものとして完全なる現在の権利を我々の精神に及ぼすとき、それは他のすべての一切の不在によって購われているのである。芸術家が、とりわけ造形的芸術家、叙事的芸術家が、対象への衝動と呼ばれるこの衝動のために他のすべての衝動、殊にそれとは対照的な象徴的に隠喩的な衝動を抑えるまでには、何という訣別がすべての芸術作品に前提とされていることか、何という長い練習を必要としたことか。...人間の体は、それが芸術の対象となって、それ以外何も考えられず、関連付けられなくなるまで、いかに長く石の人間の体の模写は象徴として留まっていたことだろう。ゲーテはよく対象的思考の大家として称えられる。...しかしゲーテはこの点でも自分の対立者であり、この二つの身振りの中で彼の精神の根源の身振りはどちらであったか、疑わしい。彼は、どれもそれ自身ではなくて、奉仕と解釈の奇妙な祭典の中で仮装して共演するかの『メルヘン』を詩作したのではなかったか。彼がその中で、つまりすべての世界現象の近さの解読と解明、それぞれの個別存在の不確かさと、それぞれの告げ合う存在の流れ去る用意、即ち変身の自然の策略の中で、とりわけ精通しているのは最後の完全なものによるすべての列のかの完了するところで、これがこの芸術を死に近いものにしている。彼が精神を星として、あるいは精神を星として理解するとすれば、空しい遊戯をしているわけではないだろう。というのは隠喩的な精神には隠喩的な宇宙が照応するからであり、どの宇宙もその精神に嘘をつかない。すべては一つで類似しているという命題は人間精神の古い教義としてどの比較な中でも反響し続けている。

歴史は象徴的世界体験の強力な浸透の例を知っている。しかし専門家達はいくつかの些細な境界修正にかまけて、この世界体験との老ゲーテの深い共通性を没却させてしまった。ノヴァーリスは一連のロマン派の象徴解釈者の開始者となっている。若々しく太古の魂が、万物が自らに透明であるように、自らにも透明になって、細い雲の帯のように軽いヴェールとなって、その発見に熱を帯びて内部からの曙光のように輝くように見えた。数年その魂は、精神から石や植物、動物、人間への変身について、自由な原像への解体と侵入について、救済を必要としている自然の中での恋人の魂について、原世界の魔法による世界化について、魔術的神の王国後の倫理的神の王国について瞑想した。そのとき隠喩[メタファ]は呪文に劣るものではなく、呪文の反響の中で自らに類似する精神はその仮面をこと

ごとく投げ捨てていく、つまり、大いなる認識のための詩人の呪文である。どの見習いにもヒヤシンスがいて、どの世界にもバラの花がいて、その間には翻訳として寓話が、象徴の解釈者たる寓話がある。かくて比較の特例が生ずる、あるいはもっと良く言えば、ノヴァーリスの呪文に特有の交換の特例が生ずる。これは世界状態の賛同を得ている超越的な機知である。

しかしこれらは、根源的達人[ゲーテ]の助手達が励んでいる初歩の段階にすぎない。彼はすべてを結び合わせる世界知の最高の段階に精通している。ファウスト第二部の詩人のことである。象徴的知のためには、その人が象徴的人間であることが必要である。ゲーテは生来そうであったけれども、まず自らそうならなければならなかった。晩年にある人が、青年時の資質として有していたものを有することはドイツ人の間では十分に稀なことである。ゲーテの精神が、これは古典主義の時ほどに老成していたことはなかったのであるが、十九世紀への転換後優に十年して若返ったとき、初めて、彼の世界を象徴の一つの世界に変えることができた。象徴は今では古典期の「象徴的なもの」以上のものである。種の規範であって、それはより具体的であると同時により広いものである。象徴は人生の神々しい偶然であり、その中では、水晶の中でのように、無数の形姿の列が生ずるのである。しかし同時にそれは本性[生物]、事物、歴史であって、思念の像ではない。古典期の象徴的なものと老ゲーテの象徴との関係は、ナポレオンの布告とナポレオンの旗の関係に等しい。布告ではある記録の中で大いなる意志の精神的沈殿を体験する。旗では切れ端の布を体験するが、これにはある戦闘の血と運命がこびりついている。象徴では世界史が化石となっており、象徴は存在し暗示する。象徴は世界の形姿の教えで自らを明らかにする。

ホムンクルス、まだ何の物体でもない精霊化された生命点が、物体を欲しながら、ターレスに助言されてプロテウスに向かって、プロテウスがイルカの姿で自分の背に彼が乗るのを評したとき、大いなる自然の神話、「完成態のモナドの運命」の内部である象徴が生ずる。つまり生命の統一体が変身のデーモンの背に乗って諸形式の大洋の中に進んで行くのである。これは極めて遠望のきいた言葉で表現されている。多分老いて、手入れのいい、まだ勇敢な目の状態のみが、この遠望とは比肩されよう。個別のものが鮮明で、それでいてすべてに関連している。...果てしない並木道の先頭の一本の樹、地球の齢を経た標準化石の一個の貝、一瞥による五つの文化の経験、すべては内在することなしに、空間は明瞭で、明るく、まだ半人前の皮肉によって概観され、後目にされる。「精神となって広い水の中にやって来い。すぐに縦横に息づくことだろう。ここでは勝手に揺すられる。ただより高い教団を求めないことだ。まず人間となってしまえば、もうどうしようもない」。世俗的酷評の調子と私はこの古い外交官を思わせる言葉を名付けたい。

奇妙なことに　一　すべての生命が隠喩的なところで、隠喩が欠けている。すべての知覚されたものの密度と確実さは、(というのはゲーテの知覚は非ロマン派的であるからで)、隠喩を、一種の近い親戚段階の表象の近親交配としてゲーテに禁じているように見える。まさにすべてが親戚関係にあるが故に、最も力強い独自さの角をもってぶつかり、逆らう羽目になる。詩人は自然に対して思いやりがあって、自然の策略に順応する。顕著に珍しい比較の代わりに、それだけ一層格言風なものが見られる。これは単にゲーテに馴染みの民衆の言い回しの備蓄から振りまかれているのではなくて、自らの状態の刻印を帯びているものとして、承認され、認知されているものである。というのは格言というのは

民衆の理解力の内部では、ゲーテの英知の中で根本現象の理解というものと同一であるからである。格言は経験のまだ最後の観照的事例を表していて、これを狡猾な一般性の中で行っていて、この一般性ときたら、老いた抜け目のない百姓の言葉と、老詩人の力強い言葉との間に、詩人が粗野で気楽になったとき、ある近親性を築くものである。かつてゲーテが彼の新しい歌を民謡に、一種の高貴な躾として近付けたように、今や彼は世俗的酷評を民衆の格言風なものとする。「あるものに価値があるなら、明るみに出さなければならない。誰が暗闇でこれは悪漢と分かろう。雌牛は黒く、猫は灰色だ」。これは単純な男が語っているのではなく、若き皇帝が語っているのである。

賢者となった目のこの後期ゲーテの文体と対照的に、またノヴァーリスの思惟する魔術とも対照的に、ジャン・パウル風の隠喩の権利、独自性は確定される。隠喩は彼にとって手段以上のもので、つまりある存在経験の言語形式であるけれども、しかし彼はゲーテとロマン派とが異なる動きで目指している深化した現実には単に弱い関与しかしていない。彼の体験は以下に留まっている。即ち、「地上の超越、すべての地上の営みは取るに足りないという感情、我々の心と我々の居場所とは折り合いがつかないという感情、混乱した茂みと我々の地上の反吐の出る好餌に向けられた視線、死の願望、雲の上への眼差し」である。何千もの自然の隠喩のかつて試みられたことのない技芸が教えているのは、余人には見られないほどに事物の観察がなおざりにされ、魂の中での屈折や返還が、像ではなく震えが、正確なニュアンスと共に書き留められているということであり、これは魂の中で知覚された野の花の呼び起こす小さな地震にまで及ぶのである。すべての外部は何と不確かで、多くの感情の入り交じった状況は何と正確で、内面の契機は何と謎めくほどに正確なことか。かつてないほどここでは事物が内部に侵入していることは間違いない。...事物は事物として見られた後、もはや事物ではないものとして夢見られている。しかしながら

一　本当に次の命題、「自然と魂は一つである」、これはこの比較好みの信仰告白なのであろうか。

ジャン・パウルが、すべての黙した内密性に内部で深く印を与えるために、これまで誰も発明しなかったものを発明したとき、彼は自然に生命を吹き込むことでそれをなした。すると彼は一見すると、以前から自然に生命を吹き込むその種の詩人達の中の詩人ということになろう。しかしこれは非詩人による考察かもしれない。何人かの詩人達が眠たげにそうだと頷いてきたのは、それが格好良く聞こえたからであるし、詩人はちなみに自分の左手がしたことは右手には知らせなかったからであろうか。本来詩人は自然に生命を吹き込むことは全くしない、敢えて自然の霊を予感し、発声するのである。そしてある思索家が、まさにこれこそ詩人の信仰であると答えようものなら、詩人はこれを受け入れるだろうが、しかし強くこう主張することだろう。この詩人の信仰は先の詩人の不信仰とは区別される、と。ジャン・パウルは何をするか。「明るい月が上の青い闇に懸かっていた。それは別世界の光の流れが我々の世界に侵入し、エーテルの香気を放って、沈下してくる銀色の割れ目、泉のように明るい河口のようであった」。これは描写でもなく、また本当に生命の真の魂[息吹]を呼び出そうともしていない。像に対する内面の答えも、ただ単に、一つの像が、無数の解釈を、ほとんどもはやその像から得たのではない解釈を引き起こしているだけである。魂は具体化して、その行為と受難を告げている。魂は地上にあるので、現世的具合に行為し、受難に遭っている。このことを証している詩人にとって地上の像の

備蓄は、音楽家にとって音色の果たす恣意的働きに劣るものではない。現世のものではないものが仮象となって出現し、自然から人間の目からの涙のように溢れ出るようにさせているのである。

博物的注釈の煩わしいがらくたの中で、平和裏に協同するときにはこの詮議は脱線として気まぐれの玩具となっているが、ジャン・パウルは本来の自然感覚から規定されているような注釈は一つとして有していない。すべては単に比喩とか喜劇的対照の価値を有するのみである。かくて例えばフライシュデルファーについての文にこうある。「彼は、私が彼の指を見て判断するように、必要な明確な概念を得た」とあり、その注釈で補っている。「ビュフォンによれば分岐された指先は我々に明確な概念を与えるそうであり、それ故分岐されていない魚は愚かなのである」。この逆の概念を与えているのは、すべての小説のタイトルの中で最も珍しいものである『親和力』である。この話全体が「魂」というバケツで深く自然の泉から汲み出され、観照され、信じられた一つの比喩である。

別の信仰がジャン・パウルの隠喩では働いている。魂を自然の中へ置いた、自然へと追放した、しかし同時に自然の中に自分の印を書いた超現世的神への信仰である。思い出の黙され、消し去られたルーネ文字のことで、それらを前に純粋に残された者達が自分達の真の生活を思い出すのである。かくてジャン・パウル風な風景の語りかける親密さはほとんど単に魂の自分自身との親密さに他ならない。永遠に理解しがたいものから印が次々と解かれ、印の周りに印に対して多層の透明な織物が置かれる。ジャン・パウルの夢の詩文が現世以前の魂の知見を語るとすれば、彼の自然の詩文はこの世の森の中で不思議に住んでいる妖精について語っており、魂の呼びかけに対する妖精のエコーは体験の謂となる。

無数にジャン・パウルは内面の動揺に自然の身振りを与えている。「これに対してヴィクトルの胸では大気がぶつかりあい、小川を飲み込み、木々を引き抜く竜巻へと渦巻いていた」。無数にジャン・パウルは一つの自然の契機に人間的感情の持続を与えている。「夕方の風がその広大な翼を羽ばたき、小さな裸の雲雀が温かく母親の柔らかな羽の胸の下に憩い」。無数にジャン・パウルは自然の像を他の像、つまり内面性、肉体を欠いて語りかける内面性と関連付けて描写している。「青い空に輝く水生植物のように浮かび、その花をますます遠くへ拡大している宵の明星」。

それぞれの魂は公然たる話と秘密の話を有する。ジャン・パウルの秘密の話に一つの試練があって、この試練に打ち勝ったことは、ひょっとしたら恐ろしい敗北であったかもしれないのであった。『巨人』ではアルバーノの一日を描いている。その日にはアルバーノにとって自然とのより深い了解、自然と目と目を合わす時が、次のような言葉で贈られている。「人生と日常の日々の間に、　ー　日常では自然の虹が単に砕けて、不格好な多様な塊として地平線上に現れるものだが　ー　時に若干の創造の日々が現れるもので、そのときには自然はきれいな姿にまとまり、合体して、いや自然が生き生きとしてきて、ある魂が我々に語りかけてくるものである」。アルバーノ、これはジャン・パウルの精神が南方のものとなって、開け放たれた宇宙に入り、全く地上の精神になるようにとの世界霊の招待をためらうそのような一つの時から　ー　ためらい、宗旨を変えてしまった青年である。そしてその後宗旨変えのこの別な時からヴァルトはその霊的な漂う人生を引き出す。

『巨人』が語っているその瞬間は、別な長編小説群の別な瞬間と必ずしも全く同一とは言えないように見える。その別な瞬間、自然はその皇女たる「魂」のお気に入りのお相手

役となって、魂のすべての気まぐれを問い質し、推測し、話や思いつく遊びをそれに合うように選んでくれるのである。いやジャン・パウルはどのようにして自然が素材の法則を突然魂の法則と入れ替えるように見えるか、その術を承知している。　ー　ジャン・パウルは詩人がどのように自然に魔法をかけるか知っている。実際彼はかつて自然がどのように詩人に魔法をかけ、自然の秘密を教えるか、知っていたのであろうか。自然が詩人の中でその秘密を教えて貰うのではなくて。

「このとき奇妙な新しいやり方で、これが世界だ、汝は世界の上にいるという感情が彼を襲った　ー　彼は世界と一体であった　ー　すべては一つの生命であった、雲も人間も、木々も」。最も古いジャン・パウルの誓いは破れたように見え、別な裁きがなされている。リアーネは地上の子であろうとはしなかったので、死でもって償う。そしてアルバーノは　ー　何という変身がジャン・パウルに生じたのか　ー　リンダを得て、いかに人間がその大胆極まる祈りを自ら聞き届けることか知っている。自然の身振り、南の海や西の海に突き出された南方の半島は生気を帯びて呼び出され、リラールでのかの最初の契機はますます真実のものとなる。そして地上の炎はもはや生物[人間]の下の方を流れず、霊となって[生物]人間の中で上昇し、その視線や接吻にまとまり、[生物]人間は互いにこの炎の甘い聖杯となる。

これは隠喩的関係がその宗旨変えの間近に来たときのジャン・パウルの時である。自然が人間の大いなる隠喩であった詩人にとって、人間が自然の隠喩となる。

大いなる精神が自分の反対のものを味わい尽くして語るそういう時がある。性急にその境界を越えていくのだが、後でその境界をそれだけに一層厳しく定め、認識するためである。かくてゲーテは、ダンテではなくゲーテが、詩人世界でのキリスト教的厄災を、詩人の殉教者物語を、『タッソー』の中で形成した。そしてローマの夜という挑発的な同時性の中で、その臥床の隣の温かい夜風と戦う松明の照らし出すかぎりのものを暴露した。つまり詩人が、ちょうど接吻していないときに、小さな神とおしゃべりをして、そしてこの狡猾で不信仰の聞き手に少しばかりドイツ的良心の呵責の世紀について語っているそれらの夜のことを漏らしたのである。ゲーテにとって『タッソー』であるもの、かの極端なものの境界、これはジャン・パウルにとっては『巨人』である。異教徒的になることは彼にとっては単なる可能性にすぎず、すぐに不可能であることが明らかになった。　ー　しかし誰が彼のように熱い火山の大地の上の葡萄の酩酊として人間存在の甘美な危険を描いたであろうか。

リンダには裁きが下され、アルバーノはリアーネの許に戻ってくる。リアーネは死んで、イドイーネとして再生し、彼の最初の選択の花嫁のままである。アルバーノがアポロンとディオニュソスを披露宴の客としてホーエンフリース侯国に招待するために、リンダとの結婚式を挙げることをしなかったように、ジャン・パウルも自分の両手が強く求めているものを敢えてすることはなかった。つまり諸世界から魔術的に彼の中へ凝縮された、果てしない魂の力を、無数の薔薇のエッセンスのように、略奪された地上に送り返して、見たこともないような春の中に咲き誇らせることをしなかった。『巨人』が告げているように見えるのは、逆の化体であり、すでに修練士として決意している魂の、昔ながらの、しかし今や何千倍も咲き匂う神聖さへの帰還祭である。...いつかこのことをやり遂げる詩人が出てくるであろうか。

歌う散文

長編小説というものは言葉以前にその内的存在を有する。小説が言葉で描かれる以前に、人間達がいて、彼らの集合、離散と、人々を混ぜ合わせる偶然があり、そして空間が、描かれる登場や図像と共に、過ぎていく事象の忘れがたい休息と共にある。こうした一切は、描写する言葉がそれを試みる以前に精神の中にあって、まさに最も偉大な小説の中では言葉は描写しつつあるものである。立派に描かれたものとか完璧に描かれたものとかある。最高の場合言語も核となる。重要な人間の言葉は、ちょうど事柄にかまけているとき、いつも強くその精神の味がするからである。しかし長編小説の言葉が「独自」なのは、それが詩の言葉のようである、つまり今まで脈打ったことのないような心を我々にはめ込む（というのは立派な歌を聞くたびにそうなるからであるが）という意味においてではなく、世界経験の目新しさが言葉に記述の新たな手段を要求しているという意味においてである。新たな件に対して新たな言葉の確証があって、かくて、その表現力を拡張しているのである。その言葉は長編小説の詩人によって、一層翼のあるものではなく、一層簡潔なものとなり、奉仕するものであり続ける。しかしひょっとしたらこのことが独自性の唯一の種類であって、これには何世紀後にも決していやな思いをしないのかもしれない。事物に由来する独自なものである。

ジャン・パウルが文のたびに、対象がそれを要求してもいないのに、その表現の最も機知に富んだもの、輝かしいものをもたらし、絶えず自らを凌駕しているということで、もしかしたら彼は長編小説の世界から追放されるのだろうか。というのはこれは単に気まぐれとか尊大とか、また単なるはじけた過剰というものではなく、形象化がここでは言葉を通じてなされており、語りそのものであるからである。そして創造物の価値、無価値の判断はまず創造物の言葉上の形式に下されるのであり、普通の小説の場合、価値、無価値はすでに形象や筋の有為性によって決定されているのである。ジャン・パウルでは表現の意志があって、この意志に対象はただ、意志の最後の可能性を汲み尽くすために仕えているだけである。対象の奉仕と表現の専制の行き着く先は、全く小説の本性に反して、言葉そのものが或る疑問点となるのである。つまり小説を契機にして言葉で何が出来るだろうか。散文はそもそも何が出来るか、散文はどのようにして超散文となるか。奇蹟がどの領域であれ、その領域の法則と困窮の喜ばしい揚棄であるのであれば、散文の奇蹟はどのようにして可能となるか。

その散文は歌う術を知っている。この点でジャン・パウルの語りの新しさは言い換えられるかもしれない。確かに他の巨匠の散文でも歌うような箇所に全く欠けているわけではない　一　それにまたジャン・パウルの有するのは散文の散文で、砂っぽく、乾いていて、べとつく雑草で一杯ではないだろうか。しかし他の色々な可能性の中で一つの可能性が法則となるとき、種類というものが生じて、これには種類概念が必要である。言葉には二面ある。意味されたものと、表現の身振りである。意味されたものは分別や表象と関わる。...言葉は描き、名付け、表現する。身振りでは言葉は魂に向かって、自ら魂となり、歓呼したり、涕泣して、魂の動揺を伝え、言葉の音声の力で音楽を作る。このことが単語と文とに言える。「きらめく」という語に含まれる単語の根は、ある種の光の印象の下での内部の紛れもない震えを音声に、音の像に刻印せずには、伝達の承認された記号となり

得なかったのである。それ故言葉は、それ自体文字や、結び目や、体の身振り、モールス信号文字同様に記号であるが、聴覚記号であって、言葉は心に響かなければならないのである。「きらめく」という単語は自らきらめく。どのようにして、何故個々の言葉の群れではある印象はまさにこの音声順となり、他の音声順ではないのか、そこに必然性が予感されはするが、我々には分からない。しかし声の音調で魂がそれぞれの印象に応答することを、我々は知っている。魂はそのことを別の身振りでもできるし、できることだろう　ー　ひょっとしたら、言語化以前の長い間、人間達は全く別の記号[合図]で了解し合っていたのかもしれない。

印象と、印象を表す音声の力との間には類似性、いや同等性があるに違いない。単語は意味するばかりでなく、封印する　ー　単語を拾い出す者は、事物を魂に封印し、それを聞く者の魂を事物に封印する。「きらめく」は言葉の中で、魂の奥底から浮かび上がり再生して、光の出現となり　ー　視覚、触覚、聴覚の領域を通じて　ー　きらめき現象の魂の反響である。普通の人間は単語を感覚記号として使う。...詩人もそうであるが、しかし同時に語幹の最初の呪縛力を活性化させる。詩人は単語を、最初のものとして、それを拾い出した者の震える幸運と共に使う。

詩と散文は、詩は直接的言語表明として、散文は間接的言語表明として区別することができよう。「すべての梢の上には憩いがある」。これは夕方の森の静けさの中の森の風景を描いているだけではなく、むしろある魂とのこの印象の和音を、この印象の契機と同様に忠実に反復しながら、鳴らしているのであって、これを聞く者、読みながら聞く者すべてにとってそうであり、それも他には置き換えがたい音声の力によってそうなのである。最初の、二度とないような刻印、合致の内密さ、この両者を我々は語根の中で敬うものだが、これらを一つの文全体に対して回復させているのは、リズムである。更に一つの文全体に呪縛力があって、多くの印象を伴うある全体をすぐに間断なく魂の中に強く刻印している。散文ではこうはいかない。あるいはもっと慎重に言うと、長いことこうは行かなかった。散文は描写や像の力、ある諸形姿の列の召喚、あるいは一連の生活の出来事、構成や状況、世俗、概念を通じて間接的に詩的なものとなる。

しかしジャン・パウルは、彼の言語能力の最高のものから判断すると、神のものであるものを、皇帝に与えている。彼は束縛された語りから、無拘束の語りという自由な振動に転じている。散文から、彼に対して詩文が恵んでいないように見えるものを期待しているからである。つまり表現の身振りの果てしない富を期待しているのである。こうしたものはロマン派や多感な芸術家の許で手始めに見られるかもしれないが、彼はこれを大いにせり上げて、最も大事なものとしており、かくて彼はほとんど散文による音楽の発見者として妥当するように思われる。

彼の散文は、ヘルダーリンや境界としてすでに若いゲーテが形成したリズム的散文の対極にあるものである。リズム的散文は音節を厳格ではないが、しかし支配的なあるバランスの下に置くもので、自由なリズムに似ている、ただこの場合切れ目は文の切れ目と常に合致している。リズムのように自らの許に戻ることは少なく、更に展開していくのであり　ー　その散文はポエジーの面でその本性の一部を失ってしまっている。ジャン・パウルではバランスの暗示は確定されない。彼は測りがたいものの中で尺度を見いだしている。常に新たに確定していくものによる確定である。彼は散文の可能性の中から、何か散文で

あり続けながら散文以上のものになるものを創り出している。すべての感情の繊細な、伝播していくエーテルであり、はなはだ即興的で、自ら駆られて、閃光のように交替しながら、魂自身のように神的な気まぐれの中にある。しかしあるリズム的詩人のリズムについて話題にすることが許されよう。境界中に揺れながら、根源的に定められていて、魂自身のように宇宙の内的な命令に従う。ジャン・パウルが言語と魂として経験しているものとは全く逆のものである。

比較して言って、演説と歌とがある。歌は束縛された測定可能な音階で動く。演説は自由であるが、楽譜とするには繊細すぎる音階で動く。その中間に自然な演説というかの明瞭でないか、測定しがたい音調から、その良く整えられた音階を形成するような演説形式が考えられよう。これは音楽の音階を厳しく避けているものである。そのようなものとしてジャン・パウルの言語は韻文と散文の間にある。この比較はまた文字通り、ジャン・パウルの散文がいかに話されるか　ー　いかに散文が自らを語っているかのヒントとなるものである。詩文とは鋭く区別されるもので、詩文は音階を単純化し、リズム的カーブのぴくつく動きを避けるものである。従って巨匠的散文、繊細な響きの良心の散文が、ある種の音声グループ、音節状況の結合力や分離力、比較や合致や対立の説得的なもの、構文のある躊躇や速度化に対して鈍感でないのであれば、ジャン・パウルはこのような手段を単に時折控え目な趣味で用いているばかりでなく、そのような手段を重ね合わせ、混ぜ合わせて、圧力を感ずる一つの素晴らしく動揺した全体へと組み合わせ、このような手段の多重性の中から描写の法則を統べる一つの秩序を作りだしている。つまり彼は形姿や、状況、感情を描写する代わりに、描写の中である感じられたものを直接響かせているのである。

はるかに懸け離れている音声の峰　ー　これが聞いている者の耳に留まる最初のことである。その際呼吸は長い距離引き延ばされて、豊かに分枝された構文の中で遠くの停止に至るまで色々な中間物が詰め込まれて、テンポ良く語られ、最後に合成語の真の脱線の後、重要な音階の多様な詰め物の後、高い峰となって、第一級の主音声が、副音声を押し下げながら、ついでのものを押し上げながら、互いに呼びかけるという具合に生み出されている。ジャン・パウルの上手く選ばれた文というものは、他人の文と区別されること、丘の国のレリーフの地図が、山脈の、それも高い峰の山脈のレリーフの地図と区別されるような按配である。

同様にジャン・パウルは、強力な音声の峰が間近に、切迫して揃い踏みするのも愛好している。他の人ならば臆するか、見逃すことにするが、しかし計画的に挙行しはしないものである。この両形式の交替、つまり懸け離れた音声の峰と密接した音声の峰、これは対立のより高次な緊張を作りだしている。殊に文の生起が宥めるように、音調豊かに鳴り止もうとするときには、静かな動きの言葉の列があちこちに配置されている。従ってリズム的詩文が言葉の中のバランスのあるものの可能性の中からその芸術を確立するとすれば、ジャン・パウルは言葉の中のバランスのないものの現実の中からせり上げながら、委曲を尽くしながら、築き上げながら、手綱をとりながら、対立という調和を取りだしてきて、彼によって魅了された心情の上下の動きにはなはだ陶然たるものを与えており、速やかに生まれ、速やかに消え去り、ただわずかに音楽のみがよくするような按配である。

二つの例を挙げる、ジャン・パウル。「一つの視線もブルーメンビュールの丘には向けられなかった、今まさにその丘から黒い馬車のお供が垂直に燃える葬儀の松明と共に移る

影の世界のようにゆっくりと降りて来て、アルバーノと神とが宿っていたその静かな善良な心の亡き女性を致命的な傷と共に休息の穏やかな地へと導いていった」。ゲーテ。「教会から離れて、より純粋に、より愛想良く、より才気豊かに互いに啓発できると思うような信心深い人々の集まりに列席したことのある人は、現在のこの場面について把握することができよう」。ゲーテは空間的なもの、あるいは時間的なものが諸文や文肢の精神的関連を形成している。文は思考の継ぎ目として自ずから形成される。内容が重要性の度合いに応じて表現を定める。響きの生命は、行動の必然的目標に所作の適した形式が仕えるという具合に仕えている。ここで感じられるのは、ゲーテでは言葉の支配的な構成意志が文形式では神聖であり、指示も出しており、ゲーテはその意志を実現しているということである。やむを得ずジャン・パウルも我々皆に先立って考える言葉と文による言葉の足場を認めている。しかし彼にとって統語論とか論理とは何か。妨害の増やされた倒木の堰堤、響きやイメージ列のための枠組み、境界である。論理は感受に対してある関連を有する。それは期待を張り詰めさせる。従って論理は力に変えられ、この点ジャン・パウルは名手で、神的に才能のある機械仕掛人である。文はもはや文そのもののためではない。引用された箇所の内的な強弱は次のような按配になる。動詞の（向けられる）はその音価としては弱い。「一つも　ー　ない」は強くて、それでここでは（一つの視線も）は音の峰が密接して並んでいて、それから最後の言葉「丘」まで、これはその前の二重語で強くなるが、かなりの弱い調子が割り込むことになり、最初の「一つの視線も」に対して、「丘には」が柱のように対応することになる。この文は主文であるが、単に副文のより大きな揺れを準備しているだけで、バランスのとれた悠然たるテンポも、詰まった脈とか突然の脈に移るようなものである。「今まさに」と「黒い馬車のお供」はそれぞれ二つの強点を有する副文に相応しい二つの文肢であるが、調子は別々で、主文副文のテンポと緊張度の違いをすでに自らの裡に先取りしている。この関係は絶えず増大していく語群の中でも続いている。「垂直に燃える葬儀の松明」は「黒い馬車のお供」より大きい[長い]ばかりでなく、音声の重さ「葬儀 Trauer」の点で強められてもいる。これは語群の峰であって、少なくとも四種のアクセントを有し、全文の中の音声の峰でもある。そしてこの峰から、立派な等辺をなして、ラインが下降する。「移る影の世界」は「黒い馬車のお供」に対応し、「降りて来て」は文頭の状況に呼応しているかもしれない。従来の手段でリズム的と形容されることのないこれらの文に（かすかなテンポの交替は暗示する必要があって、ひょっとしたら「強弱」の代わりに七種の音の強さを前提にして、更には 1 音節から 10 音節までの文肢の範囲で揺れを認める必要があるかもしれない）　ー　これらの文に続くのは一つの終息する文で、立派な散文の標準的なもので、その余りに明確な弛緩では先行するはなはだ高い緊張があったとは思われないようなものである。すべてが対立している。音の強弱の平均はなく、文の長さの平均も、語群の範囲の平均も、テンポの平均も、そもそも貫通する関係はなく、極端なものが極端なものと対峙しており、弛緩や軟弱、甘美、滑降の点でもそうである。我々がジャン・パウルの文の中で、浪費された二重語、三重語のせいで、アクセントを五段階のアクセントに区別しなければならないとすれば、ここには釣り合いと踊りに対ししぶとく逆らいながらも根源的ゲルマンのリズムが息づいている。

全く大きな、多重にかぶさる単語連盟がジャン・パウルの言葉を特徴付けている。「自由になって飛翔するプシュケの投げ棄てられた窮屈な蛹被」、「夕焼けの、喜びで解けた、

時の太陽の大地」。数々の例示は、目と耳に侵入して来るものを信じない精神の機械工のためのものである。見たところ類似のものは、何頁か十分に読み通せば、ゲーテにも見られるであろう。...しかしゲーテはそれには倹約して慎重であるばかりでなく、語群の大きさも認められず、強調されていず、文の力強さ全体、緊張全体のために意図的に利用されていない。良心とか重大視、軽視はゲーテの散文では別の価値を有している。ではジャン・パウルには形式がないのか。散文のリズム家として彼は敏感極まる触覚、圧力感覚を有する職人である。

ジャン・パウルは文構成の二つの基本形を贔屓にしていると言えよう。二つの彼の発案による形式である。その応用の断然たる様は他の詩人には見られない。(いかに明確にジャン・パウルからニーチェに親近さの二本線が走っているか、つまり精神的体験の線と言語上の手法[癖]の線であるが、これは更に調べる人が必要である)。ゲーテの場合同じように文構成の愛好の形式を見つけるのは、はるかに難しい。というのはゲーテはすべての可能性の中から自由に選んでいて、ある種の響きの継続とか堰の交替可能の激しさには内的に突き動かされていず、こうしたもの[響きや激しさ]を再三そのために分枝されるべき言葉で生じさせようとしていないからである。ジャン・パウルは言葉を内的な力関係、緊張関係のために利用しているので、彼の場合同一の、その為に用意された形式がうんざりする程再三生じている。彼の文法は力の中で考えている。

その一つの形式として『巨人』の第二十二周の終わりの部分の大きめの文のブロックが例となろう。「しかしアルバーノは祭壇の前に高揚し、神々しくなった心情と共に足を踏み入れ、彼がリアーネに対する自分の愛を単に彼女のための内的な祈りに仮装させて、彼女の今日の敬虔さと、信心深く、黒っぽい花嫁服の青白い形姿という一枚の絵に変装させ、穏やかにこう感じたとき、つまり今や自分の浄化され、聖化された魂はこの美しい魂により一層相応しいものとなったと感じたとき、嵐がそのすべての戯れる戦争機械、死者のオルガンと共にリンデンシュタットの方から襲来して、武装して、熱く教会の上方にやって来た。...(ここで一文省略)そして太陽が彼の上の嵐の雲の火薬庫にその熱い閃光と共に点火して、千もの稲光や雷音に砕けたとき、そのとき雷死に対する古代人から育てられた彼の尊敬の念が恐ろしい推測を彼の心にもたらした、つまり今やリアーネは神々しい敬神の栄光の中で死んでしまったという推測であった。...(再び一文省略)そして祭壇の聖人達や天使達の周りに長い閃光が燃え上がり、震えるようなより強められた歌声と馴染みの鐘の警報の音と鳴り響くオルガンとが破裂する雷鳴と混じり合い、そして彼が聾せんばかりの物音の中で、聞いたこともないハルモニカの音と思った高く繊細なオルガンの音を耳にしたとき、彼は神々しくなって凱旋車、雷車の中の彼のリアーネの隣に乗り込んだのであった　ー　人生の劇場の幕と舞台とが彼らの下で燃え落ちて　ー　彼らは一緒になって輝きながら冷たく純なエーテルの中へ上昇し飛翔していった。...」

まず第一に、何とこれらの文は長いことか。素人にもこのことは目に付こう。しかしこれはラテン語での思索ではなく、ましてや冗長さとか混乱ではない。ある件を言いたい者は、その件に応じて簡潔に言うか、長く言う。(この場合あるイメージであっても事柄[件]である)。しかしニュアンスを付けたい者、文の組み合わせの論理的意志を、因果関係、時間関係、その他の関係を内的衝迫の力として感じたい者、感じさせたい者、こうした者は長い位階を必要とし、多様に分節された一つの全体を必要とする。音楽家ならば、

それ自身の中で pp から ff までのすべての段階を駆け抜けるべき一つの楽節のために、多くの拍子を必要とするようなものである。従って文の長さは、散文を力の位階のために使いたいという意志の結果である。ここでは（一連のアクセントの位階を許すという）包括的語群の法則が文全体の中で繰り返されている。

さて、これらの文自体の構成はどうなっているか。引用で省略された二つの文は、深い休息となっている。というのは二つの文は三つの完全に同様な構文を分断しているからである。これらの構文は過半は副文から（als[～した時]で導入され)、それと副文にそれぞれ続く後文、主文（so[訳では省略]、そのとき、da[訳では省略]で導入される）から成り立っている。これが一つの基本形である。一連の副文で、同様なもので、重複の感を呼び起こしながら、ほとんど過多の期待を抱かせて、それから主文が解消し、戴冠させながら、聞き届けられた祈りの如く、あるいは一連の提示で呼び寄せられた基礎和音の如きものである。論理的な秩序とか構成的な秩序というものではなく、音声と力の秩序である。これらの構文の最初の構文はまた三つの部分から成り立っている。二番目の als[～した時]文は最初の als 文よりもはるかに単語が多く、終わったと思ったとき更に息を吸うことになり、「一枚の絵に...[ドイツ語では先]」と続く。三番目の als 文は何と二つの文から成り立っている。期待されているものを引き延ばしていると散文は韻文のように緊張感が出てくることの証左にここの箇所はなっている。後文は解放となっている。後文そのものは比較が偉大で、大胆、威圧的で、力強く和らげる最後の響きを有する。しかし量的には後文は前文に対して問題とならない。これは次の後文では逆となる。というのはその間の[省略された]文の後、「そして[太陽が...]とき」と始まり、新たな峰が生ずるが、若干より単純であって、別の切れ方をしているからである。この als 文はかなりの分量があるが、しかし孤立していて、後文の方は、副文を巻き込みながら、若干前文よりも長く、声を出して読めば、実際一層長い印象を抱く。これはもっとはっきり釣り合いのとれた終わり方をしている。最初の主文から二番目の主文へは、峰と峰とを比較するように下降線を引くことが可能かもしれない。その間の文は（引用では省略されているが）今度は、不安げな、反抗的な感がするものである。そしていよいよ最も強力な三番目の構文が聳えている。三つの導入の前文と全く同じ関係にある。最初の前文、二番目ははるかに量が多くて、三番目の前文は副文を有する。しかしながら主文は、強力に回転する後節で三段あり、もはや一文とか二文ではなく、三つの同様の位階の、ほぼ同じ長さの主文である。主文と副文の精神的状況も変わっている。最初の構文では三つの前文が内的経過を含み、後文が外的事象を含んでいた。二番目の構文は逆である。三番目の構文では前文がまた感覚的なものを含み、三重の後文はアルバーノの内的観照を含む。どれも、外部によって内部を補完するのは同じである。事象と感じられたものにおける魂の二重の言葉で、これは一つの根源の状況で、これがジャン・パウルの最小の隠喩[メタファ]から、彼の荘重な場面、いや彼の物語の発案の内奥にまで関係している。一種の同時事件、あるいは魂に対する自然の押韻である。更に言うべきことは、この頁全体が人間の声と熾天使の声の音が鳴り響いていることで、隠喩は抗しがたく内部の耳に侵入してきて、魂の奥底を驚かせるのである。この形式が適用されるときは、いつもそうである。特別なジャン・パウル風構文が密に強調されて生ずるときは、彼が言葉に対して、音楽となれという合図である。全頁が実際一つのコンサートである。精神が励起する大いなる単純な感情によって忘れ難い、そして魂の感覚

性が全面的に身を任せている珍しい、ほとんど麻痺させるような根源によって忘れ難いコンサート、しかしまた明確に分節された楽曲によって、せり上げの意識的な配列によって、魂の動きの時空の中でのほとんど検算可能なリズムによって賛嘆すべきコンサートである。

同種の副文が積み重ねられて、後文に期待が集まる。この装置が稼働する目的はいつも同じである。存在と魂とが等しくなり、それらが目配せする瞬間、このような文の音楽で顕彰される。感情の名付けがたい生長が突然また、存在のイメージによって与えられるかすかな、あるいは力強い応答の中でそれと分かる。動揺した存在によって動揺した魂に与えられるのである。魂はその敏感極まるとき、雲が丁度追い出した月光によって、明らかになるのでなければ、不安の余り、不気味な思いの余り、砕け散りかねないところであろう。そのようにかつてないほどにどぎつくまぶしく、丁度眩惑するほどに魔術的に魂から出て行くもの同様にまぶしいものである。　ー　あるいはオルガンの顫音による、これは丁度最後の言葉にならない驚きの化石化状態から驚きの救助となるものである。これはロマン派の偉大な「お前はそれである[Tat twam asi]」である。すごい。自然と魂の照応は前文と後文の照応と立派に合っており、あるときは、導入文の連鎖が魂の諸契機を並べて、それから後文が外的生活の声部でそれらを救出する、またあるときは前文が宇宙のオーケストラで或るテーマを奏でると、これに対して人間の心の声楽が至福にあるいはむせび泣くように歌い上げる。

一つの努力と沈静化、一つの戦う形式である。さてもう一つの形式は力の交替には仕えていず、一瞬高い地と見える峰に仕えている、最高の浮揚の酩酊したバランスに仕えているのである。それは多くの、ダッシュによって分離された主文の形式である　ー　挿入文の形式とでも呼んでいいかもしれない。すべてを感じやすい感情の繊維の激しい震えの状態で並列させる、すべてを力の位階に並列させるのは酩酊の状態に相応しい。...すべてを無効性の状態で、感情の消失の中で並列させる、すべてを失神の位階に並列させるのは、最も深い投げやりの[無関心]の状態に相応しい。絶望の表現にもこの形式が見られるというのは推測されよう、絶望を両状態の後の状態[無関心の状態]に参入させる必要はないのであるが　ー　それでも絶望の一種の酩酊はあるのである。この二番目の形式は文法を諸力の一秩序として、魂の一状態として知っている。絶えざる並列の中で、夢中に何でも選び、酩酊した混在の中で、魂と自然、木霊と声とはもはや分離されず、文法的緊張の中でもはや呼気と吸気のように互いに区別されなくなっている。魂は同時に木霊であって、事物の中を夢見心地で、それ以上に夢聞き心地で歩き回り、外部に一層親密に向かうにつれ、一層深く、見つつ、聞きつつ、自分の中に没頭していくのである。

この形式も感じられたものの量と共に即座に形成されたのではなく、その量は次第に生長してこの形式のものとなったのである。この形式は三つの準備を経ている。グロテスクな積み重ね、報告のとまどい（ジャン・パウルほど報告に不器用な語り手はいなかったからである）、それにすべての内部や状態や経過を述べる際の脱線しながらの語り尽くしである。この応用の際に言葉が歌うことはない。これらに対立するものは以下のものであろう。厳格な分別の言葉による寡黙さと慎重さ、厳格な継起、報告の際の副次的なものの従属性　ー　文法的仕組みもそうなっており　ー　更には糸玉全体の代わりに、主要モチーフとか糸巻きに引かれた糸の呈示である。すでに文法がジャン・パウルの革命的心理学を示している。行為や形姿に修練を積んだ者が、内部をも分析し、位階を付け、中心部に迫

ってみると、この知りすぎた男にとっては、深く見張るにつれ、すべての内部は、無限なもの、合成されたもの、多様なものとなって、他の者達が魂の奥底に単純なものを見るとき、彼の場合、多数のものがうごめくことになる。「しかし御身らミューズよ。何故詩的世界ではすべての事件が、現実世界でしばしばそうであるように、何重にも動機付けされることが稀なのか」(『巨人』第六十三周)。同時にこの形式は笑いの酩酊の形式であり、『見えないロッジ』がその一例となろう。シェーラウの倫理の教授ホッペディツェルは五人の客の一人一人を脇に呼んで、他の者達を騙すようにと約束する。自らは染めた水を飲んで貰うが、本当のワインを飲む他の者達に熱心に勧めて欲しい、と。皆がそこで酔っ払いの振りをし、他人を本当に酔っていると思う。結局或る者が気付いた。「その中も彼の杯同様に水であった　ー　素早く、半ばおどけて、すべての水の神々の杯を毒味した　ー　すべて水であった　ー　すべてのことが閃いて　ー　飛ぶように海軍全体を毒味して回り、各人に真面目に答えるよう迫った、自分はたらふく飲んで酩酊しているのか、と」(第十四扇形)

『巨人』ではこの形式は全く正気のものとなっているが、『生意気盛り』では力以上のことをしている。測りがたい感情が、その感情を表現するいとも容易な技と共にある。とりわけこの形式は風景の描写に使われている。しかし見るために見ることは決してなく、魂が自らの裡から出て行く瞬間が(まさにこのような瞬間をこの形式は描いており)、何かそれ自体示し得ないものとして、示されている。たまたま魂と出会い、楽しく過ぎる外部の色彩のきらめきを通じて示されている。知覚されたものが、知覚の種類を教え、知覚の種類が魂の状態を教える。魂の祝祭である。これは最初の形式の補完であり、ジャン・パウルの詩人としての狼藉の全体から来ている。最初の形式では、ある契機の全体的生成史の中に　ー　何と多くの計画、分節、ニュアンスの中に、精神の男らしい思慮があることか。...第二の形式では契機そのものの歓喜の親密さの仲に、何と多くの放たれた遊泳、夢中、支配する意志の降伏があることか。ゲーテならば、このような自然描写を良心のないものと感じたであろう。何の輪郭もなく、尺度もなく、空間的秩序がなく、目はその経験を耳を拝借してなしており、すべての事物的堅固さは不確かに揺れ、内部の動揺の中に解体している。『生意気盛り』ではこの形式の意識的功績と紙一重の所にある。ますます短くなる文が休みない夢の奔流のイメージの破片としてある。一人の人間がそのように暮らし、知覚する有頂天の瞬間が、ここでは性格の特徴として或る青春の、詩人としての青春の時へと拡大されているのである。一例(第四十節ホウセキミナシ)を挙げる。「彼はより急いで畑を行き　ー　緑の谷を通り　ー　澄んだ小川を越え　ー　昼の静かな村々を抜け　ー　休んでいる仕事道具の側を過ぎた　ー　高台の魔法の圏では魔法の香煙が立ち　ー　突風が吹き抜け　ー　そして晴れた空には偉大な無限の青空が残っていた　ー　過去と未来とが明るく間近で、現在によって点火されて燃えていた　ー　人生の花の萼が多彩に烟りながら彼を包み込み、やさしく揺すった　ー　牧神の時は始まった」。音の並び、アクセント、文の長さが繊細な音楽家の感覚と共に量られている。全く短い文節の後、比較的長い文節が続き(私は高くなる声調と共に速さを増して語られたと想像する)、それから下降し、最後に至福の休止に至る。はるかにより大胆な積み重ねがあり、文節のより大きな差異を有しているが、しかしほとんどいつも平和な音で終わる。ある導入文が見られている者の前でこのような観照の一般的な状態を記述している。「今や人生の魔法のラ

ンタンがきちんと戯れながら多彩な駆ける形姿を彼の道に投げかけた」。

これはすべての結ばれていないものに対して解体を迫る形式である。見ることのように、うっとりと緩く、また語ることもそうである。かくて語りは秩序付ける精神の縁から内部へ入って行く。『生意気盛り』はただ一度だけ自動記述され、殊に結末の夢はただ一度だけ自動的に夢見られている。その後形成力は麻痺し始め、もっと正確に言うと、至高の意識の状態で滅し始め、魂と事物の仲介者としての言葉は、これはジャン・パウルではいずれにせよ他の誰よりも緩く事物に掛かっているのであるが、事物をただわずかに印として認め、全く内的なものとなる。諧音と洞察[深い意味]。結局ジャン・パウルは言葉の取り扱いの点でも神秘家である。

ジャン・パウルは語彙をざっと見るだけでもう、すべては際限のない内面化を目指していることが分かる。自然と、それと共に人間を、外部へ向かう一つの部分と隠れたままの一つの部分に分割することが可能である。誰もが言う、動物とより深い生命群の内部は未知のままであり、「重力」という言葉である物を呼んだりするが、重力に従っている肉体に対するその作用は全く捉えがたい、と。ひょっとしたら、人間が語ると、他人が、語っているその者の気分がどのようなものであるか分かるという見解があるかもしれない。しかし鈍感極まる、自ら物を思ったことのない存在であっても、生きている者は伝達可能の甘美な故郷から追放されていると知るような時があるものである。まだ自然は人間の中にその秘密を犯すべからずのものとして、いやほとんど吝嗇に保っている。自然はその内部を、言葉や身振り、声、外見でそうでないときよりもより繊細に、より正確に、より詳細に告げるが、しかし同じ留保は付けている。語りながら内部は自らの何かを取り去る（その本性が、外部であるのではなく、内部である限りの話しで)、むしろ内部は、自らを「語る」というよりは、比喩を利用する。有る限りのもので最も雄弁なもの、人間の言葉においても、更には詩人の言葉でも、自然は意のままに黙する。しかし多分、ある苦痛の時自分の存在の言いがたさを感ずる者にとって、そしてたまたま路地からあるいは家々からまことのメロディーが耳を通って、心に流れ込む者にとって、次の考えが浮かぶのではないだろうか。つまり音楽は魂の秘密を打ち明けるのではないか、と。そこでは内部が表現されていて、それでいて内部にあるのではないか。そこでは他人が聞き取るある印がありながら、それでいてその印にはただ一度だけ、ある人間の中で生きており、感じられる熱い特別なものがあるのではないか。そこには自分についての人間の本性の証言という点で、他のものよりももっと真実があるのではないか。かくて音楽的才能と哲学的才能の幾多の精神における近しい出会いはもはや珍しいものではなくなっているのではないか。しかし他の、詩人的人間は、印や合図や意味の世界を通じて高揚し、熱を帯びて行き、激しい演技の最中の演技者のように、自ら合図し、解釈しながら、記号に記号を重ねて行く。遂にその詩人の中では（というのは言葉を豊かに有するほど一層言いがたいものを知っており、最奥の黙したものに揺さぶられるからで)、合図や解釈に疲れ果てて、何か鋭利なもの、自分自身に反対して働きかけるもの、つまり言葉に対する憤怒が生ずるのである。

伝達と沈黙の間で有する自然性の尺度から見れば、ゲーテは自然に対して丁重であり、ジャン・パウルは遠慮を知らない。両者とも事情通である。しかしゲーテは自然の流儀で語り、黙することによって、沈黙の義務を守っており、ジャン・パウルはその義務を傷つけている。いやその義務をますます粗野に傷つけることが、彼の差し迫った課題となって

いる。ゲーテの長編小説の人間達はどのような特徴を有するか。まず彼らは何かをする、あるいはもっとよく、何かをしない、そしてあれこれのことを「体験する」ー　最初の目印の言語である。更に彼らは何らかのものに見える、何らかの服を着て、身振りと個性を有して、ある状態の下、然るべき動作をして、読者に分かるやり方で、自らを表し、偽装する　ー　第二の目印の言語である。最後に彼らは「何かを言う」　ー　第三の目印の言語である。かくて全くつましく（完成した上品さを有する人間はつましくあっても時折、瞬間の充実した折には、何か不適切なものではないが、しかし礼節の外にあることを行うもので)、彼らは「自らを」語り、彼らの意見によれば、彼らの気分なるものを語り、何をしたいか、何ができるか分かる範囲で語る。　ー　第四の慎重に、自然を越えて行く目印の言語である。すでに『ヴェルター』が、これはゲーテの小説の中では最もおしゃべりな小説であるが、書簡小説としてこのような吐露から成り立っているとすれば、何とさりげなく、繊細にまた堅固にこの風変わりな頑固な自殺志願者の小説は、ある世代が語りと身振りとして、感情と言葉の選択としてその世代の子女に用立てている親近さと了解を絡み合わせていることか。この不幸な男の最後の叫び声は真似しがたいものではなくて、多感な者であれば、誰でも当時こう思い込むことが許されたものである、自分は同じような状況の彼から同様に真実を聞き出せる、と。このことは、この風紀を乱す男ヴェルターが、無意識に、しかし明確に一貫した倫理に従っているということばかりでなく、『ヴェルター』でもゲーテは、自然が自らのものにすることを許す範囲内に表現手段を限定し、偽造したのであって、この自然の掟をそれほど拡張しているのではないということも意味している。しかし詩人は通常そうするものである。感じられたものを表記するときのすべての表現価値と共に、存在するものに生命を吹き込むときのすべての形容詞と共に、まさに親密なものを呼び寄せ、読者にとって少なくとも自分の心の可能性としてあるものを暗示する　ー　しかしまさしくゲーテがこのような限定的発語において繊細極まる踏み留まりの巨匠であるとすれば、ジャン・パウルについてはこう言わざるを得ない。即ち一人の人間と詩人がこれを試みる限りにおいて、その逆のことを試している、と。

ジャン・パウルは発語する者のこの踏み留まり、自然の隠れん坊のこの機転を少しも知らない。彼の芸術的情熱は革新的に冒険的に言語の境界域を動いており、彼の長編小説は言語の内部では存在するものの中で最も大胆な内的世界である。あたかも、まず言葉を並べてある感情を振り回してみるけれども、それでは満足できず、ピアノの許に駆け寄って、幾つかの音階をざわざわと、あるいは叩くように鳴らして、その感情をより切迫的に、より一回限りのものとして、より赤裸々に語り、それからまた満足できずに、この弦に要求した源音を基調音として発語された文の中に紛れ込ませるような按配である。この旋風は比喩を放っている。それらは観照的な性質であることは稀で、はるかに鳴り響くもので、魂を響かせるべく作られている。どの表現も取り出し、すすり尽くすもので極端である。ジャン・パウルが人物を通じて、あるいは人物について語るとき、他の誰よりも多く語っている。人物の自らを語る様、描写される様（これは間接的な目印の言語、それ故自然らしい目印の言語の代わりとなっているもので)、これは自然のすべての条件を破っている。ジャン・パウルの敵対者ならば、彼のことを偉大な芝居の中で人形を箱のように開けて、絶望してこう叫ぶような人形遣と比べることだろう。「御覧、君達の内部はこんなだ」と。

魂の身振りと自然の身振りは二つの面で表現のこの充実した力を特徴付けている。魂の

身振りは間接的種類と直接的種類が考えられる　ー　ジャン・パウルでは体は魂の身振りの手段であるが、魂の身振りは、他の詩人達の肉体的表現の記号よりも直接的である。それらは黙した叫び声と、その激しさの一回性の点で、全く不自然である。というのはすでに確定されているあらゆる表現を利用し、初めて挑戦された表現は利用しないのが、人間の性だからである。肉体がその手段ではなく、過剰な隠喩が内奥の過程へと強いるようなかの別な魂の身振りは全く直接的であり、全く暴露的である。ゲーテがいかに身振りの記述の際に常套のものを利用し、ジャン・パウルは前代未聞のことを目指しているかは、例を挙げることができる。『修業時代』のリュディアについて。「神父が語り終えないうちに、ドアが激しく引き開けられて、若い女性が転がり込んできて、自分の道の前に立っていた老従僕を突き飛ばした。彼女は真っ直ぐに神父の許に駆け寄って、神父の片腕を掴みながら、泣いて、むせび声を上げる余りほとんど話せないでいた」。これに対してリアーネはこうである。「さて大きな瞼が、甘美な視線を不動に閉ざしていた、そして眠りのように不在の印象を与えていた　ー　彼女は冬の大地の上で、鐘状花冠を垂れる白い鈴蘭のように見えた　ー　彼女は自分が為すよりももっと聞き入れている調和の敬虔の最中にいる瀕死の聖女であった　ー　ただ赤い唇だけを彼女は生命の熱い反映として、去りゆく天使を彩る最後の薔薇として携えていた」。前代未聞の魂の前代未聞の動揺に対する前代未聞の身振りの点でジャン・パウルは偉大である。どの身振りもその比類なさの点である人物あるいはある状態の特徴を印付けている。そして身振りの通常の尺度を下位に置いている。「彼の曇った目は痛々しく空から　ー　見上げて彼の目に向かい合っているクロティルデの目に落ちた」。「フラーミンは遮った、そして氷の顔はヘクラのように炎で裂けた」。「フラーミンは荒々しい手で橡木の枝から花と葉をしごき落とすと、穏やかな友人を見ずに、心を硬化させていた」。「盲人は言った、佳調のように震えながら」。「エマーヌエルはとうとう愛の姿勢を崩して、膝を曲げて、太陽のように大きく打ち解けて、ホーリオンの顔を眺めて」。「出来るだけ速やかにと騎士は手短に、息子に鋭い刺すような視線を向けて言った、それで息子はその視線を矢のように避けながら、頭を急いで馬車の扉から出して下げた」。「彼のいつもは真っ直ぐな視線はおずおずと横を向いた。そして微笑む口の周りに無数の大きな皺の輪が出来た」。

全く稀なことに、そして本来はただ彼の二人の少女らしいデーモンの陶然たる過剰のために敢えてゲーテは常にない、ただ二人に相応しい身振りを発案している。それは繰り返される身振りで、その人格を何らか含むもので、彼女らの象徴となっている。助手はどのようにしてオッティーリエが、自分に要求されたけれども、自分がしたくないことを断る習慣であるか述べている。「彼女は高く上げる両平手を打ち合わせて、それを胸元にもってきて、そしてわずかばかり前方に身をかがめて、かくて執拗に要求する者に対して、まじまじと見つめますので、その要求する者は自分の要求したいと願うことすべてを断念したくなるのです」。同様のことがミニヨンについて報告されている。彼女は右手を胸に、左手を額に当てて、深くお辞儀するそうである。このように単純な手段でゲーテは、人間性の縁にある性質を捉えている。しかし身振りはジャン・パウルの場合ほど厚かましくなく、抑制的であり、その形姿の謎をその中に保っている。

すべての領域からの懸け離れたこじつけの比喩[比較]、解剖学的物理学的天文学的比喩にも臆することのない比喩は隠された魂の織物の線を担っている　ー　これで生ずるもの

は、筋肉や腱や管束の描かれている彫像に似ている。ジャン・パウルにとっては物語ではなく内面の再生が主要事なので、彼の比喩の備蓄は他人の備蓄の百倍を上回っている。彼は決して単にこう言うことはない。「彼は心の悲しみの余りこれこれのことをした」と、そうではなく、悲しみを百万にも仕分けして、その比喩の列のすべてのニュアンスと共にそれぞれの悲しみに別の色彩を混ぜるのである。まず感情の分類に慣れてから、後にはある感情の特殊性をある人間の特殊性へと関連付けることを学んでいる。「そのとき黒い憤怒が邪悪な略奪する精霊のように音階を駆け上がった」。「彼女の視神経は長いこと描いていたためにさながら柔らかい触糸のようになっていた」。「ますます高く高まる音色の引き網は彼の感動した心と共に昇っていった」。「こうした考えがすべて燃えながら赤い夕方の雲の丘の連なりのように彼の魂の周りに並ぶと」。「どの立派な庭園や谷でも痛みはその折りたたみナイフを研いで、かくて燃え上がる華奢な心に秘かに出血する傷口を作る」。これでは気分は分かるが。容貌は分からない。他に次のものがある。「インド人と同じ心を寄せて頂きたい、この心は昔の神殿に似て黙して暗いが、しかし広くて聖なる絵で一杯なのである」。「彼の心の翼は駝鳥の翼のように棘で一杯であって、高揚するときに彼を傷つけた」。ロケロルの空想についてはこう言われる。「その空想は彼の人生を一種のナフタの地面にして、そこから歩く度に炎を生じさせるのである」と。これは特徴付けであり、同時にまた偉大さへの目録でもある。比喩[比較]は内的動揺に文体と、その動揺された者の有する位階を与えている。

自然の身振りはこれに対する反対物ではなく、むしろそれに対する応答である。ジャン・パウルは自然の中で具体化[擬人化]を体験している。具体化は非具体的なもの、つまり彼の夢の世界風景から解釈可能なものとなっている。夢の中でこの具体化の自由な世界霊[魂]は好きなように波打ち、働いていて、ジャン・パウルがこの風景を外部で見るとき、彼は自分の詩作された風景を思い出している。従ってこれは、ジャン・パウルによって人間感情の口真似屋へと貶められているような、自然そのものではない。...自然はジャン・パウルの外部に自由に存在するものではなくて、ジャン・パウル的世界霊[魂]を囲む形式の言語である。ジャン・パウルの風景の詩文は隠されたものを解き放ち、読みうるものとし、自然が魂として人間の魂に合図する一連の認識契機と比べられるものである。というのはジャン・パウルは世界を魂として体験しているからである。あるいはひょっとしたらもっと正しく、しかしもっと不分明にこう言うべきかもしれない。彼は現実世界を或る種の邪推を抱いて、非・魂として体験しており、内部の所有物を世界形式へと変換して夢見ており、これを彼は同時に根源の形として響かせながら自らのために享受している、と。この自然を彼は表現しているのであり、第二の魔術的な自然で、この第二の自然を第一の自然と紛らわしい類似のものとしているのである。それに自然は多くあり、また万物でもあり、どんな解釈をも許すもので、かくて自然にとってもジャン・パウルの思いは必ずしも見慣れぬものではなく、彼のためにも自然の天蓋には一つの音が眠っているのである。...自然はひょっとしたら、自然が人間化し、自然が音楽となり、自然がジャン・パウル風な音楽となる時や所を有するのかもしれない。いや、このジャン・パウル風な自然は音楽であり、自然よりも素材が多いということはない。魂の或る根源がすべての自我と、事物による自我の反映の前で生きており、そうしてようやく両者の中で　ー　ジャン・パウルのために生きている。あたかも自然が人間の黙するときに語ろうと欲するかのように、

無言と語るものの役割が交替するかのように、風景が或る表現を得るようになってはじめて、風景はジャン・パウルにとって詩的なものとなる、他の場合は決してそうではない。かくて異様に見えるかもしれないが、自然[風景]の中で魂は人間の中でよりも一層自由になり　一　根源の音を響かせながら、根源の絵であり続ける。すべてがジャン・パウルでは内面的であるが、しかし自然がはるかに人間よりも内面的である。魂の大洋へ自然の奔流が流れ込むところでこの詩人の精神は詩作する。ひょっとしたらジャン・パウルがノヴァーリスの魔術的理想主義に立腹した理由は、それで自身の作品の秘密がばらされたからかもしれない。より深い内部としての外部。これがジャン・パウルが例えばこう述べるときの権限である。「ヴィクトルの傷に今度ははじめて雷が鳴って襲いかかってきた」とか「春の美しい星々が舌を鳴らす火花のように彼の傷口に落ちてきた」。これは自然に或るイメージを与える別なやり方とは厳しく区別されるのである。ゲーテの作品でも自然として考えられるものは、独自の好意を持つ自然であり、詩人によってニュアンスを付けられた生命である。自然は恋人のように愛の目に映ずる、しかし貸与された自性を有するのではなく、独自の自性を有する。そしていつ出現しても不動の真実である。更にもっと遠くにいるのはヘルダーリンで、自然の消息に通じており、平野や山脈、天は諸力の喜ばしい戦いのときに何を意味しているか自然から打ち明かされており、かくて無駄な形容詞はなく、確かな知識に由来しており、自らを探すものを、間違いもなく、恣意もなく適合させていること、古代の民が星々を星座に適合させているような按配である。

「月は光線のない靄の血の海から姿を現した」。「巨大な肢体と共に月光の中、地上に眠る大いなる夜は、歓喜の余りその花冠を影絵の梢から動かした」。「魚が死体のように河の表面で雷の先触れとしてふらついていた」。このようなことは全ての自然を観察すれば一致するかもしれず、最も上手くゆけばそうなることだろう。...しかしそれが呼び起こすものは観照ではなく、戦慄であって、その戦慄が外部世界の素材を抜かれた映像を全く自由に管理して、作曲家がその極めて柔軟な素材を扱うときのように、十全に自らを表現している。

そしてジャン・パウルの魂の身振り、自然の身振りを越えて、更に第三のもの、純然たる身振りと呼んでいいものがある。その時間勘定はジャン・パウルの夢による永遠である。これらの夢は、極めて明晰な覚醒という超人間的眠りの中で夢見られており、ジャン・パウルの魂の超現世の断片である。英知と敬虔さ、技法とがそこでは未分化で、その本性はロマン派の夢の本性のように関連にあるのではなく、魂そのものであって、独自の冒険をしながら、現世の燃素なしに燃えている。これらの夢の響きながら照らし出す揺れがこの詩人の自伝に関連する関係は、目が自らの裡から取り出す色彩、つまり生理学的色彩が、外部の感知された色彩に関連するようなものである。ここで魂が自らを表現しているときの言葉の霊感は、対象物の中に溶けて行きながら、感覚領域の混交三昧にあり、明確なのは単に遠くから迫っているが、しかし感動的なジャン・パウル的声の響きであって、言語そのものの純粋な可能性であって、魂の身振りや自然の身振りと一緒になって、その超現実的な由来を呈示している。この「純然たる身振り」は現実性に関する要求を放棄している。...内的にむさぼりながら、魂自身がその己が光の中で自身を描いている。「花は磁性の海にあった」。「くぐもった歓声が夕方の鐘のように天上的なアルカディアの上に次第に弱くなりながら鳴り響いた」。「人間の中で震える心は今一度震えながら第二の自我に懸かり、

その中で滅するのを見た」。これはジャン・パウルのプラトン的神話にとって自ら発案した印である。

彼の隠喩同様に彼の身振りの言葉も最初は滑稽であった。滑稽なものから崇高なものへ、そして中間のもの、美の直前まで　ー　これがジャン・パウルの発展である。彼は物真似のタレントに似ていて、最初は道化師として、観客にちょっとした舞台上の茶番や、機知、顔の仕草をして笑わせて、それから或る一座に喜劇的役で雇われ、喜劇的な役の裏返しで崇高なポーズを発見しながら、やすやすと司祭や魔術師の振る舞いに順応して、最後の最後に後年の難しい修練を経て、ほとんど自分には学びがたい分野「美しい造化[人間]」で、可能な配役の完全な循環を成し遂げるのである。最初は、どのような身振りにも、殊に自らの身振りに或る偽造を、内面の形成し難さを感ずる自我感情があるのであって、この感情にとってはまさに忠実な再現は精神を煩わすように思え、鏡を覗き込みながら自分に貼り付けられた、いや肉体化された誹謗文書を感じ取って、外部を見渡しては周りの人間の顔に一杯喜劇的仮面を見つけて驚き、憤慨しているのである。従って自身に対する肉体的パロディーを記述されたパロディーに変換するのは造作もないことであった。自分の本性との対立を黙っていながら、現象の歪みを逆の物真似で感じ取りさえすれば良かったのである。かくてすでにほとんど崇高な身振りは獲得できていた。というのは自我は崇高なものをかの最初のパロディーのときに承知しているからである。崇高なものの形成は立派な素行としての身振りの価値低下以前に済んでいなければならないからである。本性に対する現象の不釣り合いは喜劇的なもの同様崇高なものの根底にある。取るに足りぬ印としての肉体的なものは記述しがたいものを暗示している。崇高なものとなるためには、身振りはまず脱現実化され、それから精神によって新たに操作される。美しい人間の身振りはこれとは別である。美しい人間は魂を有することはなく、魂そのものである。はなはだジャン・パウルは共有の自然な身振りを異化しており、極めて緊張した崇高さの表現のために病的なものさえ呼び寄せている。例えばガスパールは硬直性痙攣に罹る前に、消耗性の胸を得ている。

その内実を良く知らない宇宙の形式を、この詩人は自らの中から生命を吹き込みながら、新たに発案している。しかし人間界では本性と形式の対立が目についている、自分の自我感情のせいで鋭く響き渡る不協和音のように著きものである。それ故彼が人間の身振りよりは自然の形式と付き合うのがはるかに自在であるということの説明がつくかもしれない。人間の身振りは　ー　滑稽なものであれ、崇高なものであれ　ー　強烈なものとしてある。肉体における何らかのものが、肉体が魂の現象である限り、この詩人にとっては余所余所しいものである。魂にとって見たところ遠いもの、樹とか雲、星が彼にとっては魂そのものである。

ジャン・パウルの生命を吹き込まれた人間形姿とギリシアの彫像との距離ほど大きな距離はあるまい。ギリシアの彫像はしばしば魂[生命]のないものと呼ばれていた、これは芸術として目にしてきたものの中で最も親密なものであるけれども。しかし我々の近世の形式の掟が支配するところでは、魂は全素材を溶かし込んで造り変え、魂は肉体を越えて、自由になった内面性として素材から離れ、素材の周りに震える霊的な現前として漂う。ギリシアの彫像そのものでは魂は、ただ魂が生きている限り、生命の息吹[魂]としてある。そこでは魂でないような生命はない。それ故どこにも特別な価値としての魂、離脱した何

ものかとしての魂はない。我々の芸術はギリシア人には、神が呼吸を奪った肉体のように見えるかもしれない。...その肉体は死んでいるわけだが、その肉体の周りを呼吸が、コノハズク[死の鳥]のように、定住することなく、宿を求めながら、飛び回るのである。我々の音楽はそのようなものであり、我々の絵画はそのようなものである。我々は魂を有するが、それ故に魂ではあり得ない。

信じない者の身振りの言葉　ー　これは、生きた魂の地として風景も肉体も信じない身振りの言葉であるが　ー　まず諧謔の身振りの言葉であって、諧謔は単に偽りの偽装された身振りしか知らない。ジャン・パウルはドイツの諧謔に独自の位階を与えて、ドイツの諧謔を哲学的諧謔に高めて、自由な精神の鳥瞰図を開発したばかりでなく、その上言葉を征服した。ジャン・パウルの諧謔は、物真似の言葉の掟が諧謔に応用されると、いつでも言葉の調子にニュアンスが生じて、ほとんどすべてのことが可能になる。勿論一つの可能性が欠けている。少し昔のドイツの諧謔で全開された素材としての人生の言葉の野卑に欠ける。ジャン・パウルでは非常な早期に喜劇的語りは形成され、表現の目的もなしに形成された、あるいは　ー　スウィフトの場合のように　ー　偽りの目的を伴っていた。すでに『悪魔の文書からの抜粋』が喜劇的な距離や、視角、講演方法について比較的繊細な区別を試みている。物真似的なものは、言葉が或る全く明瞭な喜劇家、つまりジャン・パウルの独自なものへとますます真正になっていく点にある。ある程度正当なことだが、この種の進化して行くものを『美学入門』で「抒情的に喜劇的なもの、あるいは気まぐれ、道化芝居」と呼び、余り正当なことではないが、かくて半抒情として詩文のために救出しようとしている。しかし彼はわざとらしい誇張や単純な視点転換の代わりに、真なるものから演技されたものへの移行、自己嘲笑から読者の自己嘲笑への移行、辛辣さから善意への移行をますます繊細に学習していて、第十七の犬の郵便日ではこう請け合っている。「『フェーツポッペルになりたいものだ』と私はこの人物の肖像画を食べながら、ブレスラウで言った」。あるいは第四の『美学入門』のプログラムの冒頭では、「人間ほどクラス分けの好きな者はいない、特にドイツ人はそうである」。...かくて散文のほとんどすべての陣営に独自の繊細なものを伝え、何か語られたものに無限のことを推測させる微笑みを浮かべた視線をもたらし、当てこすりと結び付けと更には解釈の調子を伝え、この調子に耳を傾けることは賢さの絶えざる自己享受の按配であり、結局すべてのことに身振りの価値を与えており、かくて諧謔的語りの陰影の中から最後に第二のジャン・パウルのシルエットが生じている。第二のジャン・パウルというのは全くあべこべに偽装されたジャン・パウルであり、これは無限の前口上と無駄話と共に読者の前に登場し、読者と共に一切合切を楽しみ、自分自身と共に読者を、そして神様を楽しませるのである。ソクラテス以来抗しがたい言葉の巨匠達は阿呆の振りを教え合っている。

それからジャン・パウルの諧謔的な語り方から彼の諧謔家達の語り方が分割によって分離されている。同時に転回によって彼はその得がたい小人達の、つまりヴッツやフィクスライン達の語りの物真似を得（即ちこの広大極まる精神は恣意的に狭小化した後、この狭小な精神が宇宙に対して夢見ているのである)、そして最後に喜劇的場面に対する描写の調子を得ている。調子と語りとがここではすべてである。言葉の力の豊かさ、虚構[発明]の貧しさ。彼を虚構の点でセルヴァンテスと比べることは、あるいは単にグリンメルスハウゼンと比べることさえも不可能である。印象の反射、魂の応答、意識の反映、勿論これ

らは分肢のほとんど想像しがたい繊細な多様性を有するもので、これらが現実的なものの充実の代理をしなければならない。喜劇的素材としては殴り合いの場面は何と安っぽく、使い古されたものであることか。ジャン・パウルは何と幾度も我々にその場面を供していることか。しかし勿論、その場面そのものは描かれなかった　ー　倫理学の教授ホッペディツェルが彼の妻を殴るときであれ、薬店主のツォイゼルが彼の愚鈍な兄を殴るときであれ、オーケストラの全員が殴り合うときであれ。ジャン・パウルがありふれた素材の償いとしているのは、これらの通常の身振りを比喩によって極めて込み入った多様性へと紛糾させ、愚かな粗放性に由来するものに哲学問題の下地を与え、一瞬に終わるものを、部分的運動にくだくだしく分解し、詳細に引き延ばしてしまうという技法である。或る身振りは、それに不似合いな間合いが与えられることによって滑稽なものとなる。すべては次の例に含まれている。「彼（ホッペディツェル）は怒りや何らかの情熱で我を忘れるような男ではなく、真のストア主義者で、いつも分別を保っていた。...そのことから、どういう訳なのか釈然とするのであるが、エピクテトスとセネカがストア主義者達に、人々の感情を抑えるために、内心の怒りを禁じて、怒りの外面的な見せかけで補うように勧めているので、彼はこの怒りの見せかけにすらも励んで、悠然と自分の拳を化石化して、この柄頭を照明弾として彼の妻の、この件について何の明かりも見せないかの部分にお見舞いしたのであった。...彼は感覚的なものを単に精神的なものの道具として使い、自分の手にエピクテトスの便覧からの選集を随伴させてこう言った」。もっと楽しいのは第四十八扇形のコツコツ打つ従兄弟のフェッダーラインとジャン・パウルの体験である。従兄弟は血縁の女性の最後の時を語って、ジャン・パウルを感動させるが、同時に彼の指を何かにコツコツ当て、はじくことで、最後にはジャン・パウルの掴んだ手の内側に当ててはじくことで、笑いを押し殺す羽目に陥らせる。そこでも観念の対立、両、表象する自我の対立、儀礼的に表明された気分とジャン・パウルの本当の気分の対立の他に、身振りの解釈が面白い。「かくて私はもう十分な気がして、彼のオルガンを弾く困った指を掴んで、それを逮捕して発した。『いやはや、私の愛しい従兄弟のフェッダーラインさん』」。

それからジャン・パウルは十全たる喜劇的な多声性の形式に熟していったので、舌と声調のこの備蓄からロマン派の偉大な何でも試した喜劇が生じなかったことが不思議なほどである。一人の神が世俗を笑うか、世俗が一人の神を笑うか、ジャン・パウルの諧謔は二つの主要な諧謔に分割されるので、これらの喜劇的登場人物の声調も神々しい茶番か世俗的道化芝居に分類される。とりわけ彼は間接話法の喜劇的巨匠である。民衆も、民衆に間接話法として語られると比較的容易に何か滑稽なものを帯びると知っていて、間接話法をそのように用いる。その響きは正確に注目してみるに値する。ジャン・パウルは一種の喜劇的文字の音楽を発明した。音楽が自らのうちから滑稽なものをもたらすとき、確実にそれが生ずるのは、刺激的なやり方で期待されるリズムの代わりに非リズム、反リズムを加えるときである。　ー　シンコペーションはこのような音楽の気まぐれな兆しである。ジャン・パウルの喜劇的な響きの効果もリズム的驚きに基づいている。更には、顕著な母音の重なりとかささやきつま弾く子音の重なり、余り使われない強変化の過去形とかその他のものに基づいている。ショッペは言っている、自分はスペイン人の腹話術師の生命の明かりを吹き消すべきではなかったであろう、「この明かりは勿論輝くよりは臭うものであったが、[強変化過去]」と。そして苛立ったジーベンケースはレネッテに絶えず新しい言

い回しで、蠟燭の芯切りを要求している。「あるいは『可愛いコレッジオ風の夜での夜の想いへの可愛い夜の明かりだ、しかし芯を切って』」。

しかしかくて極めて才に富み、同時に極めて見慣れないものが生じている。これは極めて豊かな者の不作法のように語り手のこの世界に侵入しているもので、人はそのようなものとして置き換えて、従ってその場では戯曲家の良き風習として見なしたいもの、その後すぐに抒情詩人の作法にしたいもので、しかし結局はどこにも合わない、すべての環境に顧慮のない、ただ自身にのみ似ている男の独自性として、どのような弁解をも免れているものである。これがジャン・パウルが自分の長編小説で構成している特徴的な語り方の流儀の全体である。どの人間も独自の話し方をすると言うとき、それは今日の人間にとって良い響きを有する　ー　芸術でもそうである。...人生でそれを学びそこねたら、また芸術でそれを学べばよい。しかしこの要請は何と現代のものであることか。ヴィルヘルムの述べた美辞に対する、仮借ない鋭さで文字通り伝えられたヤルノーの見解を、言葉の調子の現実的相違の証拠と考えるならば、ゲーテを誤解することになろう。逆に強調しなければならないのは、いかにこれらの必ずしも全面的には避け得ない対立が和らげられ、調停されているかということである。この洗練された世界の媒介された能弁性が彼らの間で声となって現前しているからである。その文体の確立された社会が花のような、炎のような、辛辣な、威厳のある語り方をその言語に備蓄しているのであれば、このことは、決して死んだ無差別性の中にあるのではない文体の求心的力を否定するものではなく、証明するものである。しかし自我はここではまさに個別の言葉を有しているのではなく、自我が話しているときの（瞬間的あるいは永続的）状況のために、然るべき語りの備蓄がすでに用意している近似値を選んでいるのである。

しかし何人かの世代以前、セルヴァンテスの諧謔的な世界小説では語り方の研究はすでに繊細極まる培養にまで生長しており、この詩人は、悪漢小説や騎士小説とは対照的にその聴覚能力を研ぎ澄まして、ドン・キホーテとサンチョ・パンサの哲学的二重奏曲のために二つの見事に物真似された言葉を区別したということからすると、ジャン・パウルの発明は秘かな戯曲家の発明でも、秘かな抒情詩人の発明でもなく、秘かな諧謔家の発明であるという疑念に導かれる。

いずれにせよ、ジャン・パウルの空想における戯曲的色合いは、シェークスピアのドラマ的ものの概念を借りれば、少ない。魂の身振り、これはジャン・パウルの表現方法のために選んだ言葉であるが、これを結局シェークスピアの多くの主要科白に応用して、こう言うことができよう。この語りがシェークスピアと聞き手の間のハムレットの魂の身振りであり、ブルータスの魂の身振りである、と。いや、俳優は言語化された物真似を言葉から自由に、演説のときも肉体を動かすときも、為しさえするばいいだろう。しかし各自我の独自の語りを互いに区別して、ただ自らを聞かせようとするならば、シェークスピアのドラマは致命的に細断されてしまうことになろう。その言葉がいかにお互いに関連しているか、いかに卑小な者達の挿入の言葉、貴族の共通語、後期ルネッサンスの華美を好む韻文の句によって相互の陰影があることか。かくて、いかにこれらのドラマは、時と状況となって、激しい動悸と呼吸の停止のように限定され、やむを得ざるものとなっていることか、いかに運命となり、いかに時代、国家、星の位置、多様な戦う人々の或る悲劇的な天球からの諧音となっていることか。最後に何という厄災の展開、衝突、テンポ、落下か。

これらすべてが共に言葉の中にあって、多くのドラマの中で一人の魂の固有の言葉よりも強い。シェークスピアにあっても、個々人の言葉は根本的に滑稽であるという古代の疑念の影がある。　一　何と深くシェークスピアは諧謔家であることか。

この疑念を声高に語っているのはゲーテとニーチェで、ニーチェはシェークスピアの称賛者達の中で最も鋭い批評家で、シェークスピアに再三文体と伝承の喪失の責任を負わせ、シェークスピアに堕落した混交を咎めている。あたかもシェークスピアが藤色の花咲く毒の木で、その木の下で歴史的に病んだ近世人が腰をすえて麻痺性の夢を見ているようなものとしている。そしてゲーテは、言葉の調子のニュアンスにかなり馴染んだとき、といってもジャン・パウルほど長く続いたわけではないが、それを突然変えた。初期のドラマはこの調子に深入りしているように見える。ただ『原ファウスト』自体個々人の言葉というよりももっと身分や生活圏、それに倫理的魔神的圏内の言葉を区別している。ファウストと悪魔は、異なった話し方をする。しかし個々人が違う話し方をするように違うわけではない。訓練された耳にとってエレオノーレ・フォン・エステの語り方のほとんど言葉にならないもの、情熱の込められた間というものは、ひょっとしたら人間的語りの中で最も微妙に個人的なものかもしれない。しかしそれでいて、言葉の理解可能な現実の中では、その語りは入念に宮廷的な半ば[隠した]語りに適応しているばかりでなく、静かな禁止や命令の如く、神秘的な具合に他のすべての語りに対する音叉の義務的な揺れである。そして長いドイツ・ゲルマン的な展開の鋭い撤回で、『庶出の娘』はアッティカ[ギリシア]のドラマの雄弁な調整になお勝っている。アイアスとアンティゴネは多くの点で『庶出の娘』の人間よりもより「個人的に」語っている。ここでは完璧な国家の悪魔が、動揺する、まだ愛と義務に依存しながら、しかし本質的には卑俗な魂に対して、オイゲーニエを犠牲にする必然性を納得させる会話の箇所がある。会話の進行は、その身振りでは至高の有効性を有する命題の中を動き、最高の人間界の疑いようもなく高貴なものを含む言い回しの中を動いている。極めて悲しい動機が永遠の当為[ゾル]、神に対して弁明している　一　明白なもので　一　次のような高貴な言葉である。「成人として地上的な事柄に正道を見いだす分別を私どもは受け入れた。私どもに利するものは、至高の正義です」。すべてにわたって高貴な国家の調子が響いている、より親密な『タッソー』で高貴な社交的な調子が響いているようなものである。至高の個人的なものをこの中心に顕彰する唯一の許された手段は、その個人的なものの中でかの一般的な高貴さの調子が思わず、単純に、人物化するということであった。

クライストは別にして、彼もジャン・パウル同様にその厳格な独自性の面から解釈されるべき人物であるが、すべての高度なドラマ的文化は、先駆けのアテネやマドリードは、特徴的な語り口で極端なことをすることなく頂点を迎えていた。むしろそのような語り口は（力強く遂行されたら）ドラマに深い亀裂をもたらすもので、この亀裂はシェークスピアの場合、激しい転回の力で破裂することが抑えられなければ、ドラマ全体が危機に陥るところであろう。むしろこの浸食する手段では物語の作品が砕かれてしまうもので、というのは物語は描写された世界の統一性を描写する調子の統一性として要求するからで、本来文字通りの語り[会話]は単に叙述する主要調子に対する軽く塗られた副次的調子にすぎないからである。ジャン・パウルの技法手段はドラマ的とは限定付きでなければ称し得ない。彼の主要な目的は、語りの調子で魂[諸人物]の相互に働く諸力を激しい悲劇的最後の

響きへと展開させることにはないのである。ただ悲劇的意図故にシェークスピアは個人的なものを大胆に駆り立てさせる権利を持ち出している。それだけにジャン・パウルの様々な語り方は過剰な印象を与える。実際彼は諸人物[形象]を描くというその他のすべての、戯曲家には出来ない手段を意のままにしているのである。この特徴的手段はむしろ抒情的衝動に由来している。...一連の抒情的に動揺した自我性からの多声的抒情というものが、形式の抒情的ドラマ的山羊鹿[Tragelaph]というものが、当時はまだ完成されていなかった発明品の一つであったのであれば、ジャン・パウルの形式はこの[言及された]形式にかなり近い。それに彼の特徴的な語りの調子もまずは一人の人物の、つまりジャン・パウルの語りの調子からのもので、幾人かの人物の語りの調子ではない。かくてこの発明は「歌う散文」という偉大な主要発明と結び付くことになる。散文では発語されたものが感受されたものとして直接響かなければならない、という掟はまず散文家としてのジャン・パウルに妥当し、それから彼の長編小説の中で語る者すべてに妥当する　ー　最後の、まだ可能となっている内面化の一つの掟である。

機知的なものが感情の色彩を帯びるとき、感情の隠喩[メタファ]が生じ、それと共にジャン・パウルの全体的歌う言葉が生ずることになった。かくて彼の特徴的な語り方も生じた。言葉における人物ジャン・パウルの魂の身振りである。(ジャン・パウルが著者として語るとき、長編小説に導入された人物として語るとき、猿真似の、自身によって猿真似されたジャン・パウルとして語るとき、これらはある特別な研究が必要である)。機知的確言では哲学的真面目さの基本的色合いが半ば透けて見え、それでしばしば機知は最後の痕跡、つまりわざとらしいもの、比較の挑発を除いて、消えている。現実的諧謔がその舌を、その個性的語り口を、諧謔家の人物の中に見いだすまでには長い時間がかかっている。『ヘスペルス』でようやく仕上がっている。最初は諧謔的調子は、単にジャン・パウルと称する人物の調子だけである。例えば、グスタフとベアータが、アマンドゥスがまだ存命というので、意志や自覚に反して、二人の子供達の遊びで自分達の秘かな感情に気付かされるとき、つまりこの子供達は殿方（グスタフ）とお嬢様（ベアータ）を演じ、互いに愛し合い、接吻するのであるが、そのときジャン・パウルはこの話しに口を挿む。「突然女の子の批判的やすりはこの史実の芝居に忌々しい時代錯誤を見いだした、『殿方とお嬢様はお互いに愛してはいないのよ』」。...

独自の語りを持つ最初の人物像はオットマルである。まずジャン・パウルが或る状況のとき、或る対象についてオットマル的に語ったのであり、そこからオットマルの語りが生じた。一方フェンク博士は諧謔家としてはまだ鮮明な種族ではなく、グスタフとアマンドゥス、ベアータはその表現が似ている。彼らの表現はジャン・パウルの表現である。オットマルの調子は単にジャン・パウルの世界への質問の調子にすぎない。ジャン・パウルは例えばこう言うかもしれない。「彼らは祈りながら臨終の部屋に来た。これはこの地上にはない見知らぬ神殿の香部屋である」。これはまだオットマルにとって十分に激したものではない。しかしジャン・パウルが人間に対して、地上は墓地の壁であり、人間ははじけて、この壁に結晶する硝石であるという隠喩を発案するとき　ー　これは十分にオットマル的である。それからオットマルの独自の言葉がある。「私は死と話した、死は死後には死の他にはないと私に請け合った」。これは単に内容であるばかりでなく、身振りである。諧謔の気分が（情緒的言葉をお許し頂きたい　ー　言いたいのはジャン・パウル的諧謔と

いうことである）かすかに、しかしただ一層不可欠なものとして、この文にある。これはエマーヌエルの文ではあり得ない。

ヴィクトルにあっては諧謔的多感の語りが「世に」出ているというよりは、「人物」になっている。何とジャン・パウルの正体を明らかにしていることか。彼は全くジャン・パウル的な言葉であり、混乱し、自我の渦巻きに恍惚となって、ある意味常に自分自身に陶然となっていて、自ら語り交わす多様性によって笑いながら距離を置いていて、精神は全き、解き放たれた憂愁の中にあって、この精神は永遠に嘆きを発しているのである。この魅力的男は絶えず手紙を書くばかりでなく、ジャン・パウルが彼のすべての思索の列なりを、動揺した感情と共に、すべての共鳴音を携えて如何に続いていくか伝えていて、厳格に紛れもなく方言であって、これらの考えが互いに自らの下にいるときの語りの方言で　ー　これはまた、通常の範疇にはなじまない一種の芸術である。彼はいつも何ごとか自分自身に語っている。彼は言う、「道化とならなかったら、人間であって何の甲斐がありましょう」。ひょっとしたら彼はその後まず物思いに耽った真面目な振りをして、口を少しばかり開け、目を大きくして、瞑想と痴者の間くらいで、それからちょっとした善良な高笑いをするが、しかしこの高笑いは、絶えず続けて着想が閃くので、時宜を得たものではない。ひょっとしたら別かもしれない。言葉から察する必要がある。自ら想像上の死者となって自ら弔辞を述べるとき、自らこう哀れんでいる「(生前）彼は愛そうとしました。しかしそれは出来なかった」。あるいは眠り込みながら、クロティルデの足許のモザイクの薊のことを、それが本物であるかのように思って、ぼんやりした状態に陥って、言っている。「薊を見下ろしていた優しい目よ、私の眠りに再び入って来て、私の夢の月となっておくれ」。眠り込みながらの物思いのこの柔らかな響きは何と美しいことか。牧師の諧謔的な語り方は微妙にヴィクトルのより上位にある語り方とは区別されている。例えば第六の犬の郵便日のアイマンの泣き言の滑稽な発語である。彼は聖書と化粧用パフを探している。「私と私の惨めな人生はまことの受難物語に決まっているのだろうか」。　ー　聖書で殺された鼠に対するヴィクトルのすぐ後の語りと比べてみるといい。「哀れな離教者よ、汝を旧約と新約の聖書が砕いた」。フラーミンは、登場人物として正しく最後まで形成されていないけれども、ヴィクトルとは鋭く異なる語り方を有する。突きかかるようで、突発的で、激しく、不器用で、弾力性がない。彼の或る詩はこう始まる。「私の自我が唯一の考えとなって燃えるとき、そして私が、炎に包まれて、手を絵の具に浸して、冷やそうとするとき、　ー」。フラーミンが、「いつも主張を質問とみなす彼の断固たるやり方」で、ヴィクトルに尋ねたとき、更に明白である。「君はどうかしているよ」。そのときヴィクトルは「やっと眼窩を一杯にし、微笑みながら」答えている。「およそ二十六年この方変わり者になってしまったということでしかない。(そのような歳であった）　ー」。エマーヌエルは、オットマルに近いが、しかしより予言者的で、より宇宙に酩酊しており、もっと星に近く、もっと肯定的であるが、どの言葉でもそれと知れる。彼の言葉は仏陀の教えで、この教えについては、象の足跡に似ていて、動物の全ての他の痕跡を含むものである、と言われている。「青ざめた牛飼い座のアークトゥールスでは霧が微光を発し」、「朝の風よ、かなり大きい波を私に寄せるがいい」。そして卿が彼の島でこう始めるとき、「私が特に動揺していると思ってはいけない、私が喜びを求めているとか、痛みを避けていると思ってはいけない　ー　私は希望を抱かずに生きていて、希望を抱かずに死んで行くのだ」。か

くて我々はエマーヌエルからはるかに遠くに引き離されて（他ならぬ別の声の響きで）しまい、ことによると反対の側から世界の謎に対する縦穴を掘る或る精神の許に来ているのかもしれない。女性達は総じてより高い感受性の言葉を語り、これは根本的には反抗心と自己召命意識が比較的少なく、風俗や覆い、浄化が比較的多いという点で男性達の語りとは区別されるものであるが、しかし女性達自身の間では差異は少ない。ただリンダはこの系列からは慣用語の強い力で飛び出しており、女性的ゲーテに近い。レネッテの言葉は限定されている点で鋭い特徴がある。レネッテは喜劇的形象ではなく、喜劇に対するセンスを有しないけれども、ジャン・パウルの喜劇的言語創造圏に入るものである。貧民弁護士がこのアウクスブルク出身の女性にこう言うとき、「書記官のお嬢さん、唯々諾々と私に従う必要はない。私はおまえの父親、書記官ではないのだから。私は貧民弁護士にすぎないし、おまえと結婚した、私の考えではジーベンケースと名乗る男なんだから」。彼女はこう答えるのである、「あら、でも死んだ父も、自分でいろんなことを静かに自分自身の手で書き起こして、それを後できちんと立派に清書していました」。...そして結婚したばかりの弁護士は「妻のこの精神上の方言がなかなか気に入っていたのであった」、　一　この妻は彼の皮肉たっぷりに自分を貶める言葉に逆らったり、あるいは皮肉たっぷりに自分を褒めちぎる言葉に完全で賛同したりしたのであるが。「共に感ずる女性よ、気高く、高貴なる人」、これは小都市の文学趣味の軽佻な囮誘惑者、気取り屋、ローザ・フォン・デア・マイエルンの誘惑の声で、その正体はその声ですぐに分かる、丁度模倣しがたい学校参事官のシュティーフェルの正体が、ローザについて、勿論ローザはその場にいないのであるが、叫び声を上げるときの独善的呪いの声で分かるようなものである。「地獄の輩め、盗人の大将、海賊め、絹の衣装をまとったカティリーナ、他人の不幸を喜ぶ下劣な奴」。ライプゲーバーの諧謔的な長広舌をジーベンケースのそれと比較すると、ほとんどもはや捉えがたい精妙な仕事、微妙極まるものの現実化に至っている。何と近く、何と遠く、何と似て、何と似ていないことか　一　すべては毛髪の境によるものである。

『巨人』の新しさは、この学習したものを大胆な前例のない形式経験の仕事に応用することにある。語り方の差異は、精神的存在の様式のことであり、細かい時に至るまで正確に哲学的宇宙での高さにおける位置を計算できるようにしている。以前は語り方は、語る魂[人物]の生活に由来していた。『巨人』では語り方はその上関係の生活を得ていて、一連の対立する声調のお蔭で一連の悲劇的経過を言葉の中で理解し得るようになり、聞き取れるようになっている。ここでは様々な語り方が大いなる対位法的実践の中で豊かな響きを有し、近世の精神の人生形式についての哲学的詩文と名付けていいものである。

一度獲得された技法はこの詩人にとって二度と失われていない。『彗星』でもこの技法の極めて喜ばしい証拠に出会うことになる。『生意気盛り』は『巨人』の後ではこの形式の偉大な単純化である。これは厳格な二重声の詩文である。諸声調の量の点で他の小説に引けを取っているとしても、その代わり無限の進展で勝っている。『生意気盛り』は本来終わりのないもので、どこかで中断されなければならないものである。これに対して、『巨人』では最初と結末ははなはだ違っていて、滝の落下するあるいは跳ね上がる流れのようなものである。『生意気盛り』ではすべてがヴァルトとヴルトの二重性の下にある、クローター体験にしろ、ヴィーナとの体験にしろ。一方の声、他方の声におけるテーマ、「二重の声」の交互の講演が主題なので、それだけ一層楽しく両演奏者のパートを仕上げ

ている。『巨人』よりも軽やかに、偶然に、それに両者の語る言葉もより鮮明に、彼らの魂に対して詩作されている。そして第五十八番の「海兎」では、黄昏に両者が少年時代の思い出を交互に語っているが、前もって定められていた出会いと別れ、両者の快い調べの対立、融合し難いが、しかし一緒で一つの全体を形成する二人で、解き放たれた精神性の楽しさを供している。つまりまた、会話で一つのものが分離され、分割されたものが融合し、自我と汝とが命の温かみを帯びて把握し得るものとなり、いたずらっぽく消失し、生命の痛々しい戦いがぴしゃっと打つふざけた遊びとなり、地上の嘘が星の真実で泣き、絶望の揉み手をし、語りは笑いとなり、笑いは涙となり、涙は歌となる。...人間存在の真の霊的場面であるが、しかし小さな芝居の壁で分けられた賃貸の部屋での弁護士と音楽家のおしゃべりにすぎない。誰かこの二人の語り、ジャン・パウルの魂が語る二つの言葉の魅力に飽きることがあろうか。ヴァルト、「人間は外部の創造が欠如しているので[冬場]、内部の創造へ手を伸ばさなければならないということだ」。ヴルト、「このカップを飲み給え。その通り。僕らは今日は大して書かず、僕は全く書かなかったけれども」。...ヴァルト、「これは全く僕の面影ではないか、ヴルト」。ヴルト「全く君の面影だ」。ヴァルト、「僕には昔の大学、ボローニアやパドゥヴァが、春の小川に似て、その果てしない自由と共に何と新鮮に明るく跳ねるものに思われることか。しばしばそこに行きたいと願ったものだ」。ヴルト、「それは大したことではないと言うとすれば、君の願いに対して当時は下宿用借金、万引き、学生コンパ儀礼の他に高歌放吟や刀での果たし合いも君の任務であったと述べざるを得ない、もっとも君は万事冷静に座っていて、学長として眺めているであろうと分かっているけれども」。

ジャン・パウルが長編小説と名付けているものは、もつれがほどけない類いである。彼の言葉が教えているのは、その成長を見ていると、成熟するにつれそれぞれの長編の人物[魂]に特別な言語的肉体化を供していて、その点ではかつて戯曲作家がその創作人物に対して処理した以上のことをその人物のためにしているということである。オルガンは多重化されたフルートと呼べよう。その上サイズの大型化したものである。数百の垂直に突き刺さった巨大なフルート、これに手と足とでもはや人間のものではない吐息が送り込まれる。これを我々はオルガンと呼ぶ。しかしこの際限もなく表現し、発話する自我の多重性は同じ具合により高度のオルガンであろうか。これらの自我には長編小説としては世俗生活の現在と権限が欠け、ドラマとしては運命が欠けている。空間的環境のせいで、魂の内的興奮だけを今一度、別なやり方で伝えることが決して出来ないように、いつも何かが起こるけれども、出来事は決して独自の品位を帯びた姿に凝縮することはない。出来事は精神的必然性を写す鏡となっている。そして普通或る芸術家に対して、出来事が偶然で、決して必然性ではないと非難できるとすれば、またこの芸術家に対して、純然たる必然性から決して地上的な恣意に堕していないと非難できることになる。勿論一度だけ精神的中庸の並列が全く引き絞られた、響きに満ちた、豊かな形姿に分裂した競技と化したことがある。星々の権利によって、ただ一度だけ、運命が参審裁判官として語る口と化したことがある。つまり『巨人』においてで、これは悲劇のスケッチに近いものである。同様に『ジーベンケース』では、二番目の詩人[ジーベンケース]が、諧謔家のクーシュナッペルでの結婚生活の受難を形成し、また自分の世界市民的友人を戯れの死[仮死]の解放的死の神として、参事官のシュティーフェルを涙もろい注解者として、クーシュナッペル人の葬列を

人間性の境界を確定するコーラスとして、最後に恋人[ジーベンケース]をより高位の秩序の喜びへ受け入れるナターリエの神々しい眼の笑いを形成するすることを、　ー　つまり二番目の詩人がそこから偉大な喜劇を形成することを期待しているように見える。というのは人間達の多様な声の中に、領域の精神的に純然たる差異の中に、似た者達に等しく訪れるいたずら小僧的気まぐれの中に、悲劇の没落への偉大な才能として人間存在の大いなる不均衡として喜劇を生み出す自我の根源的問いの中に、偉大な哲学的喜劇へのすべての混合部分が備わっているように見えるのである。単に『ジーベンケース』の場合にのみ出来事は喜劇にふさわしいもので、すべての偶発事を必然性へと受け入れるその限定された経過と共にふさわしい。そしてこの経過がまた、非悲劇的で全く喜劇風で、戯れながら人生を詩作する恣意によりもたらされたものである。ジャン・パウルのこの謎めいた生誕がやむを得ず問われて、結局こじつけで、自我性の大いなる哲学的喜劇性へと帰依していると確定することは、はなはだ真面目な戯れであって、この戯れを基に、郵便馬車や郵便ポストでそれと察するように、すぐにどこの国に居合わせているのか気付くもので、つまり混乱したジャンルの国に居合わせているのである。...ジャン・パウルの素質を全体ドラマに洗礼するには、邪魔するものが多い。ジャン・パウルの形姿達は、その勝負がドラマ的に考案されているように見えても、相変わらず一人の主要形姿の呼吸圏にいて、あたかもその形姿達が、存在を全く独力で成し遂げるのをためらっている風情で、一人の中心人物から飛び離れた者と自分を見なしている風情である。奇妙な感じに襲われるもので、あたかも我々はある舞台上で一人の人間の夢の像が演じているのを見ているかのようで、その夢を見ている睡眠者の呼吸を聞いているかのように思われるのである。

語彙に関してジャン・パウルはドイツ語の中に登場した最大の大胆な改革者で、現在であっても彼にはほとんど追いついていない。多様な、豊かに影響を及ぼす著述界を有する一民族の後年に生まれた者は、その周りの人間達の刺激に依存していて、それは必ずしもその刺激に従って自分の効果を計算しなければならないというわけではないが、しかし芸術家として一般的成熟に関与しているので、すでに自身のためには、ただ新しい刺激のみを効果的なものと認める状況にある。何でも試みているジャン・パウルの語彙では、ロマン派の才能のより貧弱な言葉の者達が、散文を書くかぎり錯覚してしまった或る状況が窺われる。最も正直な者達は、半分のものから詩作するよりも、全体の中から哲学するのを優先させた。当時のような砕けて片言だらけの集合的魂は、単に二つのやり方でのみ衝撃を受けたものである。つまり全く単純なものか、全く奇妙なものである。魔法の角笛で覚醒させられたロマン派の歌とジャン・パウルの小説がこの掟の現実のあれか、これかである。

ホメロスは形容詞の一種を発明したというか、西洋に強制した。柔らかに陳腐な形容詞と人々は呼んでいる。実際はそれ以上のものである。というのは陳腐な形容詞が高貴な単純さの錆病、黴病としてシラーやその他の韻文で重きをなしている一方、ホメロスではその命名の王侯の力を有する王座の権利となっているからである。決まり文句という至高の意味で常套語はホメロスの詩の大きな部分をなしている。自然の生活や風俗の再帰する経過のためにホメロスはイメージの常套を選び出していて、その選択は不可避なもので、かくてそれらは言葉として記憶を制圧しているばかりでなく、強制として、そのように見るべく、内的目も支配しているのである　ー　ことによると何千年にもわたって支配してい

るのかもしれない。曙光とか、客人の歓待、夜の始まり、犠牲の牛の解体はこれ以降単に一つの様式で見られるようになった。

決まり文句をその反対のもので補うとすれば、ジャン・パウルの言葉は動的形容詞で生きている。少なくともジャン・パウルほどホメロスの命名から遠く離れているものはいない。刺激の要請された新奇さのために、またただ一度だけの、ただ一つの魂の羽ばたきの中で可能な、つまりびっくりするような、比較を絶した形容詞が要請される。自分の想像力よりもはるかに豊かなジャン・パウルの語選択はその点で極端なことをなしている。彼の形容詞は人々の中に動物の目のように侵入してくる。形容詞のなすこと、それを言葉がそもそもなしている。それは実際描写することは少ない。人間の顔のごとく、事物でさえ、瞬間の切迫の中で運命のある表現を帯びて、その表現はそれらの表現ではなく、その瞬間がそれらに課している何ものかで、かくてジャン・パウルの言語には、その時々の支配的感情が現れ、この感情の過多を　ー　というのはジャン・パウルの語彙にはメゾフォルテが欠けるからで、感激がもたらし、痛みが一つの祝祭をもたらしている。

この話者は内面化の最後の域に達している。その言葉は対象に魂的なものを付与し、あたかも光が湿ったもの、濡れたものに、光はそんなものではないけれども、稲妻と火花と共に現れるように強いている。大気の歌う世界、葉叢の中のぶんぶん言う世界、それぞれの並木のまだらな投影、最後の光線の中の蚊達のつり下がった進軍柱、二つの小川によって銀枠の中に収まったはるかな栗の木の並び、落下する花蓋、忍冬の蜘蛛の網、花々の藪、結婚する五月の婚礼の松明。言葉は輪郭を与えるというよりは、万物を通じて伸びて行く主要な魂の目に見えない繊細な脈管の鼓動を伝えている。響きと色合いとが伝達された感情の両者に共通の要素へと流れ込んでいる。　ー　色合いも一種の響きで、すべては柔軟な大気に満ちた洞窟な中での力強い響きとなっていて、それらの中で容易に目覚めやすい響きの塊が眠っていて、ちょっとした物音でも多重化して轟くのである。他の詩人達ならば形式の良心というものを有し、輪郭は不可侵のものである。次の文には何と繊細な響きの良心が窺われることか。「神々しい朝の突風によって人生の夢[判断]の本はざわざわとめくられた」。　ー　「ゴンドラは歌いながら遠くへ飛んで行った」。　ー　「花々とオレンジに囲まれて、ただ香る大気の中で」。

ゲーテの最も瞬間的な散文、例えば『ヴェルター』では、かつてその散文が語の選定の点で全くかのホメロス的自然を否認したことがあったろうか。「多様な湾曲、高く密な木々、豊饒な谷」　ー　これらは事物の佇まいをただ自らの中で承認している関与の心から発せられている。　ー　「愛らしい雲々」である。これは事物の性質、素材、輝き、形姿であり、時の外、自我の外にある。そしてゲーテが例えば形成された実在の内的な動揺のために探している固有の言葉、「ざわめき、灌木」の類い、これらも世間の見解や感情から発せられている。

ジャン・パウルの言葉は変えられた感覚性、つまり、そこには内部も外部もないような感覚性から生じている。「びっくりした鷲」、これはゲーテでは見いだせない類いであろうが　ー　余りに常套の形容詞とは反対物となっている。「びっくりした」は鷲の本性からは生ぜず、極端な感情のために確定的な和音を求めている魂から生じている。「びっくりした鷲が高い夜の中を飛んだ」。この感覚性は一種の動詞を準備していて、この動詞が現実性を交換して、魂の中での経過を外部世界の対象へと変え、その際何の「さながら」と

か「あたかも」も用いていない。「公園全体が...堂々と夕方の空の傍らに並んで、彼らの心に迫ってきたとき」。彼は隈無く感じ取る名手である。単に明確なものが内部の音楽的薄明の中で消えているばかりでなく、内部にとって、内部の中で滅した外部から形式と輪郭とが生ずるとき、流石である。「彼の影を投げかけられた、自然の緑で張られた内部では、それはさながら夕焼けのカーテンで暗くなっていたが、色鮮やかな夜が始まっていた」。ヴィクトルは教会の歌曲に忍び寄る。彼の静かに喜ぶ心は小鳥達の中で揺れ、蜂と共によろめき、オルガンと共に震える。それからまた村はその枝を腕として彼を抱きしめる。

肉体を神経組織が表面で分枝している繊細さに従って、より小さな感知能力の分野とより高められた感知能力の分野に区分けできるように、ジャン・パウルの言葉は他の者達の言葉と比べると、極端に多感な区分であって、かつて無垢な魂によって話されたことのある言葉の中で最も神経質なものである。というのは、この魂が、或る全体を知覚するという力を失わなかったということ、素朴さを失わなかったということ、これを証しているのが、言葉の霊感で、その霊感の中で無限の精神は目を閉ざして、両手を組み合わせており、この霊感はまたとても単純なもので、これは後期のベートーヴェンを思い出させている。ベートーヴェンはほとんど見通しがたい形式と量の生長の時期に、ゆっくりとした楽曲の根源的響きと共に、魂の間近に迫ってくるのである。ここではこう言いたくなる。ここで一人の巨人が祈っている、と。

住むことと対称をなすものが諧謔家と神秘家の特権である。形姿は排他的である。しかしジャン・パウルは、その言語能力には目の形式が最も欠けているのであるが、知覚を或る根源的意味で収集しており、そこから新たに力強く、知覚を具体化しているが、大抵は知覚がまさにその混合性のせいで刺激するような具合にしている。好んで様々な領域からの言葉を集めている。「何という充実して、憧れる人間が」、 ― 「彼の力のかの黙した、悠然たる、見栄えのしない成熟」 ― 「軽々しく、熱く、静かな野生児」 ― 「神聖に燃え上がり、浄福に泣き、こう言わざるを得なかった[千もの]心」 ― 「きらめくプレアデス星団の轟々たる流れ」。

この交換、混淆、対立物の共同強制、暗示、とりわけ驚きの点で、根源的心で強化されて、或る全く超然たる精神がその遊戯衝動を満たしている。どの対象もそれほど重たいことはなく、対象をまだ言葉はねじ曲げ、投げだし、星も高いことはなく、星はまだ音楽に支配される。これらの被造物の奸策は、それらが見せかけの素材から組み合わされており、つまり軽石に似た見せかけの素材からのものであるという点である。山のように高いが水よりも軽い。その熱い流れの中で一つのガスが空洞を造っている。これに似て精神は蜃気楼を織り上げ、内部は空で、この言葉の構造には重さが欠ける。感情の吐露は判断の素早い結論への親密性を有するが、これには他の判断の場合、誰でも怒りかねないものである。すべては一つの合図と共に、慣れた者達、甘やかされた者達に対して言われるが、彼らにとって名付けの際の単純な合図は、古い片付いた事柄である。感情は一種の熟練を有する。すでに単純な表現であれ、それらが構文上の欠語を有するということで、機知の間近にいることになる。「すべての心が一つの最大[の心]となった」。

比喩的表現は言葉そのもの同様に古いものであり、はるか遠くまで横たわっている比喩もいつか汲み尽くされるので、しかしジャン・パウルは新たな刺激に義務感を有していたので、彼はすでに応用された比較に新たな深み、新たな明暗法を施さなければならず、こ

のことを極小のものに至る驚くべき実行によって行っている。昔存在したものも個別化で新たになる。どの頁もこれで満ちているので、例を挙げる必要はないほどである。『美学入門』の「ミゼルコルディア日曜日」の講演で、ジャン・パウルがシラーの『女性の品位』のとがめ立てされた比較の代わりにシラーに新たなより良い比較を大量に意地悪く提供しているのを読み返しさえすればいい。「なぜ私がここで自らかなりましなアレゴリーを処分して、一層貧しくなって、将来最重要の描写の際に執筆の指を飾ることになる宝石のきらめきを投げ売りしなければならないのでしょう」。　一　五月は単に魂そのものを緑へと導くばかりでなく、豊かに活動する樹液と共に芽吹く樹液にも浸透し、すべての蕾みを咲かせる。冷ややかな個別と、比較を呼んだ感情との対立は、哄笑とか微笑を生み出す一つの手段である。この点でジャン・パウルは新しい人、最新の人の一人であって、以前には詩文の外部にあった感覚性の領域をすべて詩文に具現化している。

あたかも一つの全体を、例えば一つの風景を見ているかのように錯覚するとき、単にそれらについてのコンサートを聞いていて、その際若干の物、対の小鳥とか、草、花、水滴を見せられているとしても、その時には果てのない語りの魔術師ジャン・パウルは我々に対する自分の勝利を祝っているのである。事物的にジャン・パウルがなるのは、単に小都市や小世界へかがみ込んだ魂が、快適な囚われの頭巾掛けや錫の水差しをかがみの苦しい鋭さと共に投げ返すときである。

所有感覚は手段のこうした高揚への不安と諍うものである。そして多様性や、苛立ちやすさ、明かりの過剰と目の欠如とくると、こう質問されるのを甘受せざるを得ない。「汝はどこか貧しくないか、いずれにせよ危険ではないか」。ジャン・パウルは自分の手段を正当化する苦労に及ぶことはないだろう。多様性は心の中では単純さであり、この言葉の力は印象術の策略ではなく、星や塵の中で心を目覚めさせる一つの超越した心である。

散文の他の大家の場合、何故リズム的に表現しないのかという詮索は没趣味なことであろう。一つの描写、一つの物語、一つの考察は、それ以上のものでなければ、詩となる可能性はほとんどないし、詩となる必然性は更に少ない。一つの長編小説を叙事詩と考えることもできない。小説は人間について語り、英雄については語らない。小説は読み上げる者として吟遊詩人を欲せず、朗読者を欲し、聞き手としては祝祭の共同体を欲せず、ただ聴者を欲する。しかしジャン・パウルの場合、描写され詮索される限り、或る震撼の伝達がはるかに大事である。...抒情詩や悲劇、叙事詩のミューズがしばしばその中を漂う。...最後に制御することは、単に間違いか、侮蔑の類いであるとしても、しかし作品の仕掛けの未発達の形式目標であろうか。これは彼の責任ではなく、韻文にそれほど微かな移行や微妙な感情に対する十分に洗練された段階の見られないドイツ語の成熟の責任であるとしても、それでも何かジャン・パウルの芸術の背後には、すべてのその道が暗示していて、しかしその国を征服するのは彼には出来なかった或る国が広がっているのではないか。

しかし現実はそうではない。ジャン・パウルの形式は、最後まで考えると、リズムを獲得していないし、この形式にリズムが欠けているのでもない。その形式は本性上また必然的に非リズム的である。その形式は最も偉大な箇所で全面的に実現しており、自らの中に形式を、それどころか極めて技巧的な形式を実現していて、他の散文とは混同されないもので、同時に詩との正確な対立物である。

これは、リズム的ではない高いランクの詩的表現能力が存在するということを承認する

ことである。さてジャン・パウルであるということが、際限もなく語り尽くすという謂であるならば　ー　これはひょっとしたら詩の目標ではあるまいか（仮に十倍もこの著者の目標であるとしても）。人間の感情が、まだ言葉として確定しないうちに、鳴り響くとき、感情は関与し、合一化し、かの感情によって呼び起こされた自我よりも大きな或る生命を迎え入れる。もはや判然としない土台から魂の中で踊りへの願いが生ずる。踊りはしかし体の領域である。この願いは魂に解放された魂としてではなく、農奴としての魂に生ずる。体は世俗の揺れに関与している。人間存在は踊りの中で世俗的になる。踊る者として体は世俗の秘密に通じた者となる。踊らない者は体から追放される。すべての生命が完成される行為としての踊りは我々にとって死滅してしまっている。踊りは体の秘儀であった。魂である体の、体である魂の、秘儀であった。一つの秘儀は別の秘儀を殺してしまう。キリスト教は秘儀を消してしまった　ー　魂の秘儀を消してしまった。

しかし古い事物を知っている詩人は、そのリズム的に動揺した魂の中で踊りの秘密を我々のために救い出してくれる。勿論言葉の踊りとして精霊化した形による。リズムが内部から必然的に鼓動して言語に侵入してくるとき、魂の中では体の欲求が模して動き、それは踊りを欲する体の声となる。かくて詩人は最も精神的なもの、つまり言葉を、リズムによってまた体に結び付ける。つまり踊りの中でのすべての生命の統一へと結び付ける。詩は自立を目指す精神の志望を再三一歩分後退させる。詩は治癒力がある。我々の言語の最大のリズム的形成者と最も強力なリズムの力は最も直接には体から詩作したものである。ヘルダーリンの高貴な肉体は近世の詩人達の中でコーラスの歩みのために準備されている。全く熱狂して、全く響きと化して、彼はその詩の中で犠牲の秘密に歩み寄って行くように思われる。もはや体の生命ではない魂、自らが深淵で天国である魂は、限定された存在の有り難さを失って、その代わり果てしもない存在の謎を手にしてしまった。魂が自分の独自性を世間に対して確定的に発する時と所では　ー　これを誰が不思議に思おう　ー　魂はリズム的歌から解き放されてしまう。熱狂はリズムを有する、精霊化はリズムを失う。すでにプラトンが、もはや概念を分別できず、本質を観照する箇所で、新しい形式を得ようとしている。それは散文でもリズムでもなく、魂の神話学として最高度の詩であるものである。その形式は自らの正体を知り、独自の言葉を話している。そんな具合に表現されたものは余りに精神的で、リズム的にはなれない。同様にジャン・パウルもキリスト教的ドイツ性故にリズムの生来の敵である。

というのはキリスト教界に劣らずゲルマン世界も輪舞を憎むからである。その韻文、その頭韻は踊りの調和的、融和的身振りを知らず、頑固な自己主張を有している。それは個別のものに対して厳しく個別のものを対置する。ゲルマン部族が十字架の思考を熱烈に受け入れたという大いなる経過はジャン・パウルの詩文に影響を及ぼしていて、ジャン・パウルはリズムに抗して詩文をものにしている。単なる魂として、単なるドイツ人として、これ[ドイツ人]は、単に、ギリシア人の学派を知らずに、詩人達によって偉大となったのであった。

当時珍しいことが成功したのは空気中にあった。音楽が（我々の近世のドイツ的音楽）解き放たれた魂の魔神的固有の領域であるのであれば、ジャン・パウルは詩文を深くこの領域に打ち立てた。彼の言葉は二枚舌であり　ー　比較的理解可能な音の間を姿のないものがささやいている。ジャン・パウルは、ゲーテのこの不愉快な同時代者は、それ故に彼

の行為の敵対者であるというならば、反抗の水の引いてしまった多彩な島々での我々の分裂した有限的定住に妨害の非精神として抵抗し、我々を新たな始まりという誘惑にさらしているのではないだろうか。ひょっとしたらそうかもしれないし、違うかもしれない。ゲーテは生成の人物であり、意志であった。この意志は、すべてが塊と化し、浄化することを欲していた。この意志を混沌の中へと放つ人物どもがいた。混沌が言語となれば、これはすでに従順の始まりではないか。それはベートーヴェンが最後の悲劇的王者として空前絶後のことを発した時代であった。かくも脅威的な音色は彼自身のことであり、また彼と共に沈んで行く国のことでもあった。ドイツ精神のかのギリシア的瞬間にひょっとしたら王座の交替、つまり魂の言いがたい土台について語るという力が音楽家から詩人へ移ったという交替がなされたのかもしれない。

精神的体験からの形式の生長

世間的感覚の逸話

長編小説はそれ自体確定した形式ではない。より高度の形式の解体から生じて、その形式は最初からの法則を確固として有せず、放漫な恣意により発展した後、ほとんど偶然に、人間性の達成された段階を限無く発言するよう出来上がっている。生成のこの頂きを越えても、その形式は繁茂し続ける。何千もの長編小説が執筆され、それでも真の小説は何かまだ知られていず、小説、この世俗へと熟した自我の強力な宇宙は何と稀、何とほぼ不可能なことか。

確かに登場人物や物語がそれぞれの長編小説を形成していて、また結局場面や情熱、文節、音節で形成されている。しかしその最初の創造の日にその魅惑された空間を創造する。一つの生活空間、一つの地平、完全な感覚的な現在の世界、　ー　三十年戦争の砂漠であろうと、　ー　この世界への芸術家の好みが目撃しているもの、これが長編小説の誇りである。中心がなければ地平はない。...しかし偉大な小説はドラマのようには鼓動する中心の周りに星々や国々、形姿をその[中心の]悩み、その名声として有せず、中間的自我を要するのは単に、観照しながら諸本性を、さまよいながらこの空間の広さを歩みつつ汲み上げるためであり、生長しながらこの空間を所有するためである。自我ではなく、空間を小説は欲する、そして空間のために初めて出来事や人物を欲する。

それ故に小説は意識の成熟を前提としている。「世間」と言えるためには、私[自我]と言う術を学んでいなければならない。しかし自我が自らを基準とすると、この成熟は限度を超えてしまう。小説は世間を自らに受け入れ、自らを世間に展開させるために、自我であることを欲している。人生の社交上の形式や秩序が通用するような具合に通用するものではない。しかしこの成熟が限度を超える以前ならば、小説の「物語」は徐々に世間の形式に慣れる自我の試みの謂である。すべての小説が世間に対する自我の関係である限り、小説はより正確にはこの関係の生成であり、この関係の完全性と共に終わる。

ソフォクレス的な運命に対しても、シェークスピア的な運命に対しても長編小説はそれに相応しい理解力を有しない。長編小説が世間であるように、その出来事は世間の成り行きである。世間の成り行きと運命とは、出来事という概念では一緒になるけれども、はなはだ異なっている。これらはこの件に一つの信仰という繊細な精神的力をふるう命名である。疑いもなく何かが起こる、しかし運命のようなもの、世間の成り行きのようなものがあるかどうか問われることはほとんどない。それでいて何ごとかを運命と名付けるときより、世間の成り行きと名付けるときには出来事として違っていると思われる。ソフォクレスやシェークスピアにとってこの概念[運命]が包括している大いなる秘密について、今日存命の者が正しい解を出すことはほとんどできない。むしろ世間の成り行きについてはできよう。それは経験から何か法則的なものに、ある感覚的に観照された集合的に甘受された法則に至ると述べられよう。一回性のものは単に世間の成り行きを述べているだけで、...世間の成り行きそのものは何ら一回性のものではない。長編小説では世間は一つの全体であり、一つの生活圏の感覚全体であるように、世間の成り行きは、この圏に属する出来事の全体を意味し、ことによると時代の中のその像かもしれず　ー　何か深層では恣

意的なものではないが、それでも途中、気まぐれなもので、何か居合わせるもので、事物の法に反して行動されるときには、途中仮借ないものである。長編小説では以下の点に暗黙の了解がなければ存在し得ない、従者について、俳優について、それどころかバイオリンを弾く乞食について、市民や伯爵について、大いなるレディーについて、コケットな女性について、ある状況下のサロンやギルドについて期待されることやこうした者達が皆ある種の行動についてどう反応するかであり、...以下の点に暗黙の了解がなければならない、即ち、立派な結婚とか不釣り合いな結婚は、若い男と中年の女性の結婚は、どのように経過するか、才能と富を有する若い男はどうなるか、あるいはどのように堕落するか、老女はその周囲にいかなる影響を残し、若い娘はどう混乱させるか、婚外の愛はどうなるか、伯爵は司祭と、司祭は侯爵とどう付き合うか、どのような犯罪が贖罪され、贖罪されないままのものはどのようなもので、贖罪され難いものはいかなるものか、どのような生計が模範的なもので、どのような生計が片隅で可能で、亡命で可能なものはいかなるものか
一　それに、或る時代にとって神々しいもの、上品なもの、あるいは自然なものが指導的概念となるにつれて、どのように神は裁くか、星々や自然は裁くかが了解されていなければならない。確かに諸観念のこのような範囲は小説ごとに、大いなる生成から見れば正当ではなく、限定されたものであるが、小説そのものの中では限定されず、包括的なものである。このような、そして千もの他の諸偏見や経験から世間の成り行きは合成されており、小説空間が諸形姿の許で形成していくように、世間の成り行きは出来事の許で形成して行く、或る圏の中で予期されるべきものの総体として。

自我は世間の成り行きと尺度に合わせて成功したり失敗したりする。世間そのものはその小さな勝利や敗北の許で現れる。これは緊張や生活状況、誤解、認知を生み出し、その楽譜が分配され、自我は自分の声部と譜面を知ることによって終わる。小説の中では、悲劇にはない偶然が存在する。悲劇では運命が出来事を配分するか、...あるいは出来事は登場人物[性格]の己がデーモンとの出会いであるかのどちらかである。小説では出来事のこの神聖さへは高まらず、その代わり冗長である。小説は偶然を許すが、勿論それは喜劇の魂のようには巫山戯て放恣な具合にではない、より整然と、より隷属的である。世間の成り行きの個々の場合としての偶然である。この偶然は運命の清祓を有せず、登場人物[性格]による刻印も有しない。芸術家はこの偶然を自由なものとして出現させる。本来偶然は小説では法の観照的場合であって、はなはだ象徴的で、詩人は或る空間の諸力を合成させてこの偶然の結び目につなぐ術を心得ている。ゲーテの『親和力』では偶然は高度に象徴的である。

学校教師ならばただ性格[登場人物]や、デーモン、運命、悲劇を教科書的に小説から追放することだろう。これらは小説には社会の気分や、小説を書いた者の心に応じて関与することになる。しかしこれらは範疇の多い小説の生来の中心部ではない。殊に性格はそこでは世間を受け入れる器官である。...自らを変えようのない自己として知ることは、小説の意味ではない。小説で体験している自我は何かすべてを受容するもの、高貴な、無色のものである。普通小説で行為し、生ずる者は、まずは性格ではなく、世間である。偶然が世間の成り行きを意味しているようなものである。

豊かな個人的生活の人物像がその作者によって才能のある者であれ、その人物達は人物の掟に従って生きているのではない。小説は最良の瞬間隠された輪舞に見えるものである。

社交的人生の一見自然な偶然な動きは突然響きに満ちたものとなり、互いに向かい合った者達の身振りは無意識の優美さの中で踊りの姿勢と一致する。

或る人間にとって自分の性分は二次的なものとして出来事の中で出会う。何か日常的なもので、出会っても衝撃を受けて述べられることはまずない。長編小説でも人生のこの原初の場合は知られていて、それが格別展開されることはない。長編小説にとってむしろ大事なのは別のもので、これは近世の人間にとって、つまり読者にとって見逃されやすいものである。つまり性格の臣下としての出来事ではなく、偉大なものとしての出来事である。それは性格から見れば、長編小説ではしばしば単なる偶然であるが、しかしその生命と輝きは世間の生活のお蔭なのである。それは起こる。それが起こること、いかに起こるか、そのことはその内部、外部で存在について学習する者達によってゆっくりと理解されなければならない。

ジャン・パウルは世間を失ってしまった。生活経過の描写された類いの長編小説を作ることは彼の自由にはならなかった。人間としての彼にとって長編小説はノヴァーリスやアイヘンドルフの場合よりも遠いものであった。ロマン派にとって長編小説は継ぎ目や輪郭の点で残されていて、ただ建築素材が別である。石の家の建築設計に従ったガラスの家という趣である。世間は透明になり、世間の成り行きはスケッチ風である（晩年のゲーテにとってもそうである）　一　見習いの若者は社会の風習や名誉に導かれず、秘密に満ちた変身に導かれ、そこでは地上の経過に束縛された宇宙的な本性が徐々に明らかにされ、解放されて、遂には内奥で、個々の存在であることを止める。しかしジャン・パウルは小説の建築素材、つまり堅牢な、密な世俗性を失ったばかりでなく、尺度、つまり自我と非我との関係、ロマン派がすでに自我の欠如故に得ていた関係をも失ってしまった。彼は内的無限性を諸魂[諸人物]に拉致し、小説の中でその無限性を展開する、かくて彼の小説は諸人物を巡るものとなっている。

意識の成熟、つまり長編小説の条件である成熟はジャン・パウルの場合、踏み越えられている。彼は世間にもはや世間にふさわしいものを与えない。自己自身への自我の召命はもはや限界を知らない。自我は社会概念の支配を揺さぶり、対立価値としてさえ我慢しない。厳密に考えれば、自我はそもそももはや世間を認知せず、単に鏡を見るだけである。自我に似ていないものは、自我の否認である。地平の全体が投げ棄てられる。地平があるのは単に、自我が何かを見なければならないからである。出来事があるのは単に、自我が感じなければならないからである。或る心が神にこう言ったように見える。私にあれこれの運命を与え給え、私がいかに強く歓声を上げられるか知るために与え給え、私に人間を与え給え、その人の中に私自身と出会うために与え給え、私に風景を与え給え、私があたかも夢見たかのように内密な風景を得るために与え給え。そしてそうなった。

そして世間の成り行き。これはジャン・パウルにとってせいぜい根源的愚かさを意味するものである。彼の長編小説で世間と名付けられるようなものは魂の直角なものに対する歪んだものである　一　放蕩児や悪漢のいる十八世紀の小宮廷。怠惰と罠の掟、それによって権力と寵愛が変わり、優しさと高貴さが否定されるもの、これが悪の物理学を形成する。悪が愚かさの宥和的な形姿の中で現れるとき、悪魔が諧謔家の前に呼び出されて出現し、彼に話しかける。この世間の成り行きは結局神秘的に把握されている。魂の地上巡りの一行程で、人間的には劣等な意志の下働きや捕吏を巡るもので、ジャン・パウルはこれ

を地獄のインクで染めている。この全くの下層ではジャン・パウルの色彩の並びは全くの上層の場合よりもはるかに多く消滅している。上層の光輝に満ちた明るさの中では（リアーネやエマーヌエル）高く燃え上がる星々の色のようにまだ多くの色彩を有する。何故マチューやその類いがいて、どのような存在か、これにはジャン・パウルは何の心理学も用いていない。悪魔や邪悪なもの、無が存在する。哲学的魂のそのような驚きに対する仮面や象徴はジャン・パウルの夢の中では欠けていない。

生存し、苦難に遭う魂にとって宿命を受けた者の概念が存在しなければならないので、この外部世界に住む人間にとってすべての運命は大いなる「この世にあること」に集約される。魂が時代の幻惑を越えて人生を吟味するときに生ずる、本来の魂の運命である。この「この世にあること」は皆に共通していて、皆に持続的に生じている。どの日もそうである。かくてジャン・パウルの人物にとっては世俗的なもの、出来事の代わりに避けがたい謎が体験の対象となる。つまり死、体、自我、無、神である。

いかにしてジャン・パウルは有為の出来事、話の筋[プロット]に達しているか。ここに彼の当惑、彼の苦労がある。彼自身出来事とは全く不明瞭に、不確かに関わっているからである。自我の周りの他者の繊細な香りなしには生じない体験が何と彼には難しいことか、

一　何と自己との出会いは容易なことか。しかし存在と所有とが機能しない所で、能力が働く、そしてジャン・パウルの能力は巨大なものである。ジャン・パウルの驚くほど感覚豊かな規範を証する人は、彼の小説は諸性格を巡る冒険として構成されていて、彼は話の形式を性格[登場人物]から得ていると指摘しよう。「ただ或る自我を通じて、つまりその自我の性格から出来事は内容を得る。...諸霊のない死に絶えた世界では運命はないし、話もない」(『美学入門』第六十二節、「プロットの性格に対する関係」)。しかしジャン・パウルは　一　時間的に本質的に　一　本当に性格で始めているか。それが話の糸の紡がれる紡錘であろうか。あるいはこのジャン・パウルの小説の出来事にとっては、それが与えられた点を結ぶ線として考えられるならば、まだ別の出自があるのだろうか。それは何か。

この問いはジャン・パウルの登場人物[性格]に従って、一般的にあるいは歴史的に答えられよう。ジャン・パウルにとって（これは『美学入門』の著者としてではなく、創作者としての彼にとってである）性格とは何か。どのようにしてこのような性格を形成する技法を得るようになったか。

ジャン・パウルの生活感情は自我に集約されている。しかしその自我は自我をすでに世俗的状態へ刻印する性格というものではない。一つ理解しておかねばならないことは、ジャン・パウルの場合、自我は一つの状況である。それは存在するごく一般的な状況で　一

例えばこう言われるような意味である。君のせいであれこれの状況に陥ったとかあるいは私の状況に身を置いて欲しいといった言葉遣いである。芸術作品でのそれに相応しい概念はかのドイツ語化の難しい言葉、シチュエーション[状況]である。ジャン・パウルが実存の集合的真面目さを感じているこの自我はすべての作品の芽とか結び目といったものだろうか、個々の状況の根源的状況としてのものだろうか。かくて自我は状況である。自我は統一された思い出と希望を有する個別存在で、印[記号]の送り手であり、印[記号]の解釈者であり、解しがたい「この世にあるもの」であり、汝を欲するものである。自我は全体に別の解消された、あるいは変化した状態の予感であり、自分が接しているものの予感、

薄暗い合流の予感である。そこからすでに一つの語りが考えられる。一種の哲学的プロットである。自我存在の精神的不回避性が或る種の地上的関係となる。この状態にある一人の人間が自我を明確に察し、その状態を印として体験する。この自我意識が或る種の自我の色合いや形式を有することがないのであれば、その意識である人間が自分の基調を定められることがないのではないか、かくてジャン・パウルの場合、性格が或る精神的体験の持続を意味するという基調に至ることがないのではないか。

自我の根源的存在状況とその恐るべき真面目さ。ここから見れば性格は二番手のもの派生的なものである。皆が同じ条件下にある、つまり籤の条件下にある個別の引き手の当たりが宝籤である。自我が一般的な形式として、魂の受難能力として至る所で或る自我の狭隘さに押し込められるとき、これはすでに地上の掟であって、自我が住まなければならない単なる肉体ではないのである。神秘家には性格はない。

ジャン・パウルの創作では状況が第一のものであり、状況を感ずる自我としての性格は第二のものである。この不思議なことは、不思議な者の場合に生ずるという疑念は大きい。ひょっとしたらジャン・パウルでは性格が「意志の光線が採用する屈折と色合い」となるのは（『美学入門』）、後々のことであって、最初は何かより考察的なもの、より哲学的なものかもしれない。

精神的体験の意味で重要な状況であるそうした状況は、ジャン・パウルのなすべきことの中で、最も重要な、最も差し迫った発明である。この発明によって思索家は芸術家に変わっている。ジャン・パウル本人はこの両者への可能性を有する。ジャン・パウルの作品のどのシチュエーションも、このような精神的標識への力と衝動を自らの裡に有していると私は申していない。ジャン・パウルの精神が『巨人』を孕んでいる時、彼の全身の血は此岸の偉大さ、位階、運命という黄金の王侯の夢を巡らせていて、偉大な、ほとんど英雄的な諸場面の発案がしばらくの間、存在の動かしがたい永遠に同じ謎よりも強く彼の心を捉え始めている。重要な諸状況の例、重要で解読可能なものを挙げると、グスタフの再生、アマンドゥスの死、オットマルのオルガンの演奏の許、ベアータへの夢からのグスタフの目覚め、ヴィクトルの自らに対する弔辞、和合の島、シュターミッツの庭園演奏の際のヴィクトルとクロティルデ、死の前のエマーヌエル、ジュヌテ近郊の聖ジョルジュ僧院での木霊、ローズニースの木霊、いずれの木霊も『伝記の楽しみ』に於けるもの、『ジーベンケース』でのハインリヒ[ライプゲーバー]とフィルミアン[ジーベンケース]の別れ、フィルミアンの仮死と自らの墓地でのナターリエとの再会、（『カンパンの谷』の）軽気球のジョーネ、望遠鏡でブルーメンビュールの小教会にいるシュペーナーとリアーネに気付いているアルバーノ、リラールの夢の神殿でのリアーネとアルバーノの別れ、リアーネの死、イドイーネによるアルバーノの治癒、ロケロルのリンダとの裏切りの夜、聞き手のいない真夜中のショッペの説教、似姿[ジーベンケース]によるショッペの死、それから更に（『彗星』での）煙突からの革人間の演説。『生意気盛り』は他の法則に従って形成されていて、かの叙述された意味での諸状況には乏しい。ここで重要なのはむしろ基礎的なものの中にある。双生児として、対立として、統一体としてのヴァルトとヴルト、　一　彼らの共同生活、彼らの無理解、補完と永遠の逃走。結局すべてはヴァルトの陥る諸状況で、最初の、勿論解釈可能の状況の変化である。つまり詩人の空しい世間との接触のことである。

この教えられたシチュエーションは体験された瞬間の性質を有しない。その重さや服装から見て、時代[時間]のないもので、それらは或る経歴の時と所へ呼び込められたものである。謎による詩人の或る動きの比喩的な描写である。このような状況は性格と関連付けなくても描けるかもしれない。例えばこうである。かつて、仮死者の語るのを聞いて驚いた男がいた。それ故遺言に、自分が死んだら数日間開いた棺に収めておくよう指示しておいた。かくて友人達が激しい熱の発作の後、彼のことを死んだと見なしたとき、そのように処置された。彼は深夜、人気のない礼拝堂で目覚めて、生と死の最中、自分の棺の端を掴んで、そこで立ち上がり、自分の両手を見下ろして、震える声で、「何としたことだろう」と語った。このような逸話風の導入の後、生死の考察に満ちたことが続くことになろう。　一　例えば、まだ死の淵から寝ぼけているオットマルが諧謔家の友人に自分の体験と思想を語る手紙がそうである。これらの諸場面は状態から意義への、話から教訓への珍しく東洋的な移行を有している。中国の童話に、「善良な魔法使い」というのがあって、この魔法使いは自分が不死の者にしようと思っている男に対してこう言うのである。「喜びや怒り、悲しみや恐れ、憎悪や快楽に汝は打ち勝ったけれども、...しかしまだ愛を根絶していない。子供が殺されても叫び声を上げなかったら、私の仙薬が効いたことになろう、汝も不死を得たことになろう」。ここでこの童話は極めて精神的教訓の絵本となって、英知の静かな炎の周りに煙りを描かせ曇らせている。というのは魔法使いはこの男に、これから本当のこととして経験するものはすべて単に虚像であるから、何事があっても一言も発してはならないと命じた後に、白い石の三個の玉を加えた一杯のワインを飲ませるからである。馬に乗った巨人、虎、蛇、雲の塊、雄牛の頭をした悪魔が現れるが男は一言も発しない。自分の妻の折檻や解体を目撃するが、男は声を出して救うことはせず見つめている。死や地獄の責め苦にも動じない。男は悪魔達によって車裂きにされ少女として生まれ変わる。一　「唖の少女」である。そして自分が子供を産んだ相手の怒った夫がこの子供の頭を石で砕いたとき、男はオー、オーと叫ぶ。...一つの出来事に一つの知と一つの謎とを、装飾品に意義深い印を付けるように織り込んでいるこのような物語とジャン・パウルの霊感は極めて大きな類似性を有する。彼は世間知の逸話を発案している。

一つの謎に対する震撼からの諸状況と出来事の発案、そうしたものの印[記号]としての発案、これはジャン・パウルの語りの技法の中で不変なもので、その基本形である。このように超然として、ほとんどヨーロッパ的ではない精神性にとって、諸性格への意志の個別化はすぐに見せかけのものとなっていて、一方知識の個別化は、存在への問いへの人間の転回として一層永続的なものとなっている。ここでは性格の概念はそのようなものとして解されなければならない。対象によって支配された、対象に向けられた一つの精神のことである。それ故ジャン・パウルの諸性格[登場人物]は行動的というよりは瞑想的で、震撼されている。生涯にわたって死について熟慮すると、鏡の中の己が像を見ることによって、この千回も眺められたものによって根源的に突然人生の日常心から引き裂かれること、このことはルネッサンスや古典古代によって形成されたヨーロッパ人の意味で性格を創るものではない。しかしながら多分一つの魂を人生の悲しみの暗い色合いで浸すことはできよう。自ら中心ではないが永遠なものの鏡像である諸魂の下での一つの魂を浸すことはできよう。さて、このような魂が詩人となって創作するのであれば、このような支配的な鏡像の一つがあれば自我の生活には十分であろう。このような具合にジャン・パウルの幾多

の登場人物[性格]は存在の大いなる問いに当てはめられている。丁度或る月に生まれた者がその血に十二宮の星座の影響下にあって、魚座の人間とか蠍座の人間と呼ばれるようなものである。

この高い成年性故に自我は一つの機知となる。...人間界の中等の状況、精神的本性の自由な形成物としての人格性をジャン・パウルは知らない。彼自身が冗談屋や聖人ではあっても、本来的に人間らしい人物ではないようなものである。真面目な人間の造型者としてそのような人物を造型することはない。性格は彼にとって自我の世俗化した形式であるからで、造るのは或る自我を有する或る種類の列、一連の種類である。つまり無限に感じやすい者、変わり者、世間嘲笑者、無心で行動する者、賭博者、死の名手界の名手、夢想家である。あるいは性別、生長順で、青年、子供、乙女、老人、しかしこれも体とか全体的本性の生長度によるよりは、魂の生長度によるもので、存在体験へのそれぞれの準備による。人間精神の存在段階、存在種類、存在経験がこれらの登場人物[性格]である。我々の性格概念よりも若干はるかに一般的なもので、静かで活動的でないものである。『美学入門』はこれを著者の好みで述べている。「詩文はより高度になるにつれ、性格描写は一層魂の神話学となり、一層魂の魂を使用するようになって、遂にはわずかな本性、男とか女、子供といったものに、その後は人間に消えてしまう」(第五十九節、「性格の形式」)。存在のこうした種類が或る性格へ進む必然性は、その種類が或る状況、或る経過へ進むよりもはるかに少ない。

従ってジャン・パウルの自我の諸形式は以上のように流動的で、精神的諸体験の種類や数は限られているが、それでもその「語る状況」を正確に語るものである。こうした状況の一つ一つは確固とした点で、それが出来事を別な点とで結ばなければならず、これは他の発案に対して必然性が能力と関連するように関連している。かくて諸長編小説の中で精神的体験の諸圏が形成され、すべての出来事の中で近しいものを呼び寄せ、柄にないものを追放する。エマーヌエルは、その人物の周りに、その人物故に風景が発案される人間ではなく、「マイエンタール」という圏の力が彼の中に凝縮して、彼をその天使として創り上げている。ひょっとしたら七つのこのような圏を確定していいかもしれない。歪んだ領国としての「世間」、この中には策謀や悪漢達の宮廷や首都があり、そもそもジャン・パウルの全体的風俗史的卑小画に数えられるものである。...「牧歌」があり、子供の国で、あるときは家庭的に気まぐれであったり、あるときは赤裸々に根源的に眺められている。...小都市が、諧謔家がすべてを砕きながら乗り込む大きな陶器市場としてあり、...工芸的風景が、つまりタルタルスや和合の島としてある。自然があり、...エマーヌエルの秘儀の行われる聖化された風景があり、...それに夢がある。ジャン・パウル自身こうしたすべての国に住んでいるように、ホフマンスタール的に語って、これらの圏の瞬間的な接触があって、これらの瞬間がまた筋を支えていて、それらの瞬間が一つの精神的体験のはるかにより純粋な瞬間に対していること、皇妃アニョラのベッドの上に漂っているヴィクトルが、自らの弔辞を述べているヴィクトルに対している按配である。これらもまたジャン・パウルの存在への感情から由来しているが、しかし混淆した感情に由来し、組み合った過程にそれらの（二重の意味で）入り組んだ（混乱した）感情に由来している。

これが芸術家的受容の種類であるのであれば、ひょっとしたらこの精神的体験の状態や瞬間は関連がなく、それぞれ自己満足したものであり得て、夢の詩文や、伝説や深い震撼

のそれぞれの記念碑はそれぞれの幾何学像のように必然的なものとなって、その中で可能な基本形式の列を完成させるものとなろう。しかし一人のジャン・パウルがそれらすべてを有し、体験しているので、それらは情熱的に関連を帯びて、重力や引力の目に見えぬ絆で結ばれていて、どれも別のものを欠かすわけに行かない。詩文は同時を知らず、ただ前後に続くので、それでこれらの諸中心の多様性は単に物語[話、歴史]としてのみ存在し得る。遂にこれらの精神的諸体験は物語となった、受難した者の真面目さ、「この世にあること」、これが物語を描いたからで、かくてそれらは、夢の雲に足場を築くには、余りに素材的なものとなったからである。これらの精神的諸体験を魂の痛々しい受難史として与えるジャン・パウルの流儀はともかくこう言うことである。かつてこう呼ぶ人間がいて、このことが起きた。

一つの物語は長編小説ではない。小説の概念が全体性であるのであれば、ジャン・パウルの精神的体験はその性質からこのような全体性へ入って行かねばならない。さもないと彼がこの形式に惚れ込むことはなかったであろうし、この形式に彼の他のすべての形式の可能性を従属させることもなかったであろう。世間の地平の全体を前に、ジャン・パウルは世間の成り行きの全体性を前にしている場合と同様に打つ手を知らない。しかしジャン・パウルの場合、全体を見据えていて、自我は宇宙[森羅万象]への求めではじけている。偉大なる征服者のテントから頭を垂れて出てくる捕虜の王様のように、さながらまだ征服者の視線の影を表情に浮かべて　ー　そのようにジャン・パウルの多くの人物像は或る種特別な瞬間に震えを得ている、宇宙[全体]が彼らの魂を過ぎったからである。まだ全体性の一形式はあって、どの小説もジャン・パウルの魔神的瞬間を沢山有する。どの小説も彼のすべての万魔殿である。他のもので有り得ようか。小説の中に世界[世間]体験が描かれて悪い法があろうか。どんなに束縛された実在にも宇宙をできる限り帯びさせるというジャン・パウルの情熱、この宇宙への飢え、これは諧謔の謂である。小説に相応しい全体への欲望はここでは内奥へ没入していて、世間の完全性の代わりに哲学的体験の完全性を欲している。

精神的体験、この概念が捉えられようと欲するときは緊急であって、一騒動となっている。この概念は今まで動かされたことのない命題を動かしている。少なくともこの偉大な芸術家にとってはそうである。これらの命題の一つは、震撼された芸術家は一つの形成物の芽を感ずるというものである。彼の思索と意見は単に共に展開するもの、共に育成するものであり、ただ展開するものではない。あるいは、体験そのものは純粋であり、思考からのものは不純である。つまり意識的生活と無意識の生活は区別され、一方すべての形式は無意識に始まる。ひょっとしたらこのことが別様の人間性の成熟があるかもしれず、ひょっとしたらこのことが別様であった昔があるかもしれない。思索家と芸術家はかつて一層親密であったし、将来またそうなるかもしれない。それ以外に聖なる芸術はどう有り得よう。宗教は芸術家にその思索と分野を与えているばかりでなく、その感情にも天頂と天底を与えているのではないか。ダンテの楽園の歌とシラーの教訓詩の違いは啓蒙化された詩人シラーにとって、敬虔な者を思索の天頂に押し上げる情熱が欠けている点にあるのではない。シラーはより冷淡ということはないし、ひょっとしたら冷淡さはより少ないかもしれない。違いはダンテの宗教的観念はそのシンボルを有するのに、シラーの観念はもはやそのシンボルを有しない点にある。...さて一般に妥当することでは、恋人による侮蔑や

或る子供の死は呼びかけとして魂のすべての空間を通じて深く、形成するもの、形成されるものを呼び起こすのに対し、或る思考の思いつきは単に考える人間にとっての出来事にすぎないということがある。しかしジャン・パウルというのは、人物に降りかかるすべてのことによってただ関連して震撼されるという種類の人間がいるという例である。...つまり甚だしい喪失は人間存在の不運を思い出させる類いの人間であって、ちょうど風で糸を取られた蜘蛛がすぐに全体の秘密の幾何学を痛々しく感じなければならないようなもので　ー　それにはほとんどもはや偶然を必要としないのである。というのは或る問いかける思索や答える思索が思いがけず襲来するときには時間を計って、その日に日射しや影を与えるからである。かくてニーチェは『ギリシア人達の悲劇的時代』の哲学者達以来、言葉の厳密な意味で、再び哲学的体験を得ることになった。それに彼は偉大な芸術家でもある。彼の運命は、彼の考えるものがそれで、あるいは彼を考えるものがそれである。その他にはほとんどもはや何もなくて、彼の経歴は悲劇の結末に至るまで生きられた世界思惟として、思索されたものに条件付けられた存在として考えられなければならない。これは或る道のりの結末である。しかしその道のりの以前にはやはり人類はかの区別をまだ知らなかった。思考はまだ発明されておらず、概念の代わりとなっていたのはシンボル[象徴]であった。象徴で考えるとは血で購うということである。犠牲のそれぞれが人間の魂を象徴へ向ける。当時は形成力が人間的偶然で呼び起こされることは全く可能ではなかった。王侯に生ずることが歌われる。王は象徴である。神々が人間に告げることが歌われる。それは神託の象徴を述べている。精神が星座や、明かり、夜、死、魂、宇宙との最初の出会いに対して答えること、それを詩人が歌う。あるいは詩人が以前の部族から伝え聞いていることを歌う。部族の額は天の世界に聳え、部族の足は冥界に据えられていたのである。象徴の中で委ねられていたからである。ソフォクレスの悲劇は破滅的情熱とか、近世の悲劇的なものの不穏な炎についてほとんど知らない。しかし最初の出会いとかその威厳についてジャン・パウルは大いに知っていた。

普通の現代人よりも、詩人が、かの古代の、象徴によって考える人間達により近しいばかりでなく、また哲学者もより近しい。詩人は形姿の中で象徴の影を救い出しており、影となったので、地位が落ちても象徴を使っている、人物的なものの印[記号]として使っている。哲学者はこれに対して、単にごく一般的なもので動かされることを目指している。しかし同時にごく一般的なものの魔術的現在を、つまり象徴を失っている。宗教的人間は少しばかりかの古代の人間である　ー　しかし勿論生成に関与していない。この人間がすがるかの諸象徴は、新しい世界体験については何も知らない。

ジャン・パウルが哲学的体験のこの転回をすでに導入したというわけではない。彼はその為の十分に運命的な男ではない。しかし彼はその転回の前に立っている。彼の精神の種類を推測させるもの、これは彼の精神の歴史が証している。その歴史は芸術家的体験で始まっていない。その為に彼が生まれた観念に対して、様々な世界像の試みの実行がなされていて、その世界像に対してそれぞれに相応しい心情の種類を考え出している。彼は、世界についての思考をカリヨン[組鐘]のように組み合わせて、そしてこの心はこの音色を、かの心はかの音色を出すと承知している。しかし同じ人間の中での或る哲学から別の哲学への移行にも彼は関心がある。ヘルダーの遺稿は「キリストの嘆き」の早期の段階を我々のために残してくれていた。「神はないという死せるシェークスピアの嘆き」である。そ

こでは一瞬のうちに、精神は破滅の餌食から不死への獲物となる。ジャン・パウルが目覚めた基のもの、それはひょっとしたら諸民族をまずイメージへの勝利へと刺激し、強制したかもしれないものと同じ体験である。つまり死である。死は存在する。しかし死とは何か。そこから思惟は考える。循環される心臓の血の憂愁を伴って考える。自我は存在する。しかし自我は何か。殲滅される、しかし何が殲滅されるか。神、愛、星々、音楽、笑い、夢　ー　すべては木霊であり、すべては真似て発せられた根源の問いである。...芽生える自我意識に対する子供らしい契機の保証の傍らで、別の保証も欠けていない。つまり一七九〇年十一月十五日の日記の紙片である。ジャン・パウルの精神がスフィンクスの前に立った日のものである。

彼の諧謔的発端は自由を求める。戯れる分別の外部に立つことによって存在がただ美味しいものになる彼は困窮の中に暮らしている。困窮は教養の喘息性の謂で、田舎、楽長職、全体的に手を組み合わせた学識の読書や生活に抑圧されているもので、...とりわけ人前に出るときの外見のみすぼらしさ　ー　それに貧乏の謂である。この諧謔にはまさにそう見せかけているものが欠けている。生意気な哄笑と賢明な微笑である。というのは教養ある者、世に重きをなす者、いや金持ちや権力者はかの寄る辺ない精神的痛みを退屈に対する家庭薬として用いるからである。ジャン・パウルの諧謔は自分に敵対する粗野な此岸を軽蔑する迂回路で、自分が蔑視する地点に立てる堅固な場を求めており、地上をもはや必要としない自己享受を求めているのである。彼がすべての偉大さ、有効性を巫山戯て投げ倒す様は、突然ゲストハウスに闖入してきた異邦人を思い出させる。この男はそこに居る人達と共にすべての家屋敷を賭けるので、それで誰でも未知の不思議な所有源を推測する。それはこの男が他人の価値概念を自分のものと相殺できるからであるが。...それでいてかの不思議な所有源については一言も述べられない。

この冗談屋を味気ない分別遊びから或る対象へ、例えば精神の或る不作法へ導き、それからこの不作法がいたずらとなる生活状況へ、それからこの不作法と結び付いた人物像へと導く造型化の道は、またこの真面目な詩人を思考から生活状況を経て、形姿へと導いている。単に青年の羞恥心によるばかりでなく、また単に己が宮廷道化師故に本当に真面目な者として自分の困窮を洒落で笑い飛ばさなくてはならないからでもなく、彼はまずは自分の真面目さを隠している。まだ明確に真面目さを有していないように見える。従ってジャン・パウルの冗談の処女作では無意識のものが観念に先立って働いている。『悪魔の文書』の「真面目な付録」で初めて諧謔的真面目さの聖域が確保されている。「同様にきっと徳操への或る天才が存在することだろう。...天から落ちて来たのであって、ナイル川の泥土から芽生えて来ている者達ではなく、地上的餌への通常の飢えを有せず、所有欲、虚栄心を有せず、何らかのものへの支配的情熱を有せずに、ひょっとしたらかなりの空想力と共にこの世では享楽を求めるというよりは享楽を広めて、地上を喜びの素材としてではなく、徳操の素材として大事にし、凍えた蛹化の間、未知の春のための羽根を育てるかの人間達のことである」。ここでジャン・パウルの空想力はまだ形姿を造型せず、種類を造型している。創造的決意がなされ、死の根源的思念が人間的状況へ追い込まれた後でも、まだこの種類の造型に彼の精神は取りかかっていて、それからこの種類の特徴をその間に発案された形姿に移している。この種類から形姿への移行を、かの端緒を本来受け継ぐ『見えないロッジ』の第二十五扇形と第二十六扇形の間の号外がはっきり示している。

「かの高い人間というのは、...多かれ少なかれすべてのこうした長所に対して、この地上がほとんど有しないものを何か更に付け加える者のことで　ー　即ち地上からの超越、すべての地上の営みは取るに足りないという感覚、我々の心と我々の場所との不釣り合いの感覚、我々の足許の大地の混乱した藪や反吐を催す餌に向けられた視線、死の願いと雲の上への眼差しである」。この種類の名前は発案されている。「高い人間あるいは祭日の人間」である。

そしてオットマルの本性は奇妙に種類と形姿の間を漂っている。彼はかくかくしかじかと立っていて動くそんな男ではなく、絶えず或る考えを感じている男である。沈思黙考していたあの契機の申し子である。ジャン・パウルが死を知ったときと同様に、言葉にならず、造型化されない。知らせるためにはとてつもない印を必要とした。このような印の一つが（昔からジャン・パウルの感情の中にあるのである）棺の中で目覚める仮死の人間である。「私の生きながらの埋葬」というのが以前の草稿のタイトルとしてあって、この草案はジャン・パウルの表現によれば、別の作品『ジーベンケース』の「辛子粒」となったのであった。これと密接に絡み合っているのが、予告されている臨終の日への信仰で、中でもエマーヌエルの魂に多く見られ、かの日記の黒い行を思い出させるものである。...棺の中で目覚めた者であり続けようという用意、この瞬間への忠誠がオットマルを創り上げている。

従って創作の道のりはジャン・パウルにとって里程標で測られる。これらは本来普通は創作者によってなされた休憩の逆の並びを証するものである。「機知豊かな思いつきから詩へ」　ー　機知は隠喩によって滑稽な像形を得る。随伴する観照の中で或る感覚が眠っている。これが養育される。これは表現する術を学び、文の響きの生命の中でニュアンスを付ける術を学ぶ。かくて隠喩から最小の見栄えのする詩となる。認識されたものに多様なものを知らせながら、音節の抑揚で豊かな響きとなり、比較によって像を得て、文構成で段々に感じられ、一種の歌う思考となる。「思考から性格へ」。ジャン・パウルは或る世界観の思考列をますます早く点検する、彼は同時にその世界観に対する反論を考え、その世界観の有効性の関連を発見するが、しかしそれはその世界観を破棄するためではなく、その真理を感情の真理として感ずるためである。...彼は世界観と共に世界感情を動かし、両者を一つの自我に哲学的気質として関連付ける。一人の性格がいると、すでに二番目の性格が、世界感情の極性故に登場し、彼らは世界感情の担い手となる。「諷刺的確言から牧歌へ」。諷刺家は精神や魂の不作法を観察し、身分や職業、人間の種類についてスケッチし、観察されたものを思索家として深め、表現者として追感しながら、自分自身へ、親近性としてであれ、対立性としてであれ、関連付ける。或る精神的状況が気まぐれへと高められたり、具体化されると、詩人はそれに対して或る生活状況を発案する。かくてすでに特性喜劇のこの段階で、空想は協同して働くことになる。すると一回性の状況から描かれる出来事となり、気まぐれなものが、裁かれるのではなく単に微笑される性格の固有の生活への若枝へと発展し、つまり変わり者となり、その英雄詩が牧歌というわけである。「思考体験から物語へ」。例えば自我と汝とその理解という謎に対して、震撼された魂に対して、自由な、或る夢の詩文を要求する諸像の傍ら、別な像が生じて、これらが現実化を要求して、地上的場面の模範となる。現実の生活の前ではあり得ないといわれる根源的像が長編小説の内部ではあり得るものとならなければならない。かくて前進し、後退しな

がら、原因と結果を要求する発案の才能はその根源的像を提供する。小説のプロットが発生する。「心理学から賛歌へ」。心理学的解剖者は意識の診察室と半意識の待合室で感情の往来を調べ上げる。混乱した輪郭は、明確なものになるためには、検分を必要としている　一　どの感情もその比喩を得ていて、その比喩の中で別の比喩に対する境界を有する。しかし多重な生は音楽となり、その甘美な無秩序は秩序という不自然に対して報復する、そしてまたそれらの境界を混乱させる。　一　認識は、矛盾するものを掻き集めて、賛歌となる。「存在への問いから長編小説創造の全体性へ」。死といった根源の考えは、共に漂う戦慄の中から一場面をまとめる。...場面は或る人間によって体験されなければならないが、この人間はその血筋がこの謎に向けられているように見えるけれども、その生活のためにはその場面よりももっと多くを必要としている。このような根源の考えの多数が、場面や性格の多数を創り、それらの関連は互いにそれら根源の考えの関係によって決められる　一　そして哲学小説の主要な目が結ばれる。

このことが示しているのは、とりわけ、ここでは真の詩人が認識者として始めたということであり、その考えは視覚の創始者となったということである。偶然とか特別な自然の戯れではなく、段階である。精神性が育つと、芸術は脅かされる。ここで芸術は苦しみ、危機に臆する。...それに疑いはない。その代わり本当なのは、以前の単純さの残りはないということである。熱く妬視された単純さであるが、時代遅れの単純さである。ジャン・パウルの偉大な形式はそれほど純粋な種類のものではない。詩人としての彼は純粋な種類なのであるが。彼は混合されつつ混合する者であり、いずれの瞬間にも彼の芸術は諸要素に解体されかねない。しかしこれらの要素は聖なるものであり、それらは未来の芸術家の要素である。

オットマルを形成したものとは全く違う根源の考えがグスタフの像を形成している。その言葉が使い古されたものでなければ、その考えを「生命」と名付けることができよう。それでかの最初の根源の考えとは反対物となり、その考えと厳しく関連することになろう。ちょうどオットマルにとって、棺の中での目覚めに当たるものが、グスタフにとっては「再生」である。つまり根源の考えに対して発案された場面である。八年間ヘルンフート式に地下で育てられたグスタフは初めて太陽や木、山、両親を目にする。両状況の技巧性を非難することはない。ジャン・パウルは、死や生から、言葉の示談や感情の鈍磨というすべての常套のもの、すべてのまやかしを奪って、究極の驚き、究極の喜びを与えるために、非蓋然性[本当ではないわざとらしさ]を必要としている。フェンクがヴィクトルや、ショッペ、ヴルトとなって進んで行くように、グスタフはアルバーノに進む。生、これは小世界や大世界での存在の酩酊であり、これよりはより小さな感情のために造られている魂の酩酊である。生に対して、グスタフでは祈り、放棄する魂の酩酊、アルバーノでは対等の、自立した魂の酩酊である。それにグスタフで形姿として或る契機の執行された遺産である。つまり宇宙との自我の激しい炎の出会いである。

一連の形姿が、勿論必ずしもすべてではないが、この法則に従っている。死の根源的考えは他の魂にもまとわりついている。それが二つの段階を有するように、これらの魂も二つの段階を有する。それは壊滅的戦慄として始まる。そのような戦慄としてそれはカールゾンの（『カンパンの谷』）「慰めのない嘆き」として表現されていて、自らが沈んだ魂から強奪する信仰を通じて、それは揚棄される。それが順序で逆ではない。その力強い相貌

である「死んだイエスの宇宙からの説教」はこの過程を伝えている。「そして果てしなく伸びた鐘舌が、時間の最後の時を鳴らし、宇宙を粉砕しようとしていた。...そのとき私は目を覚ました。　ー　私の魂は再び神に祈ることができるという喜びのあまり泣いた。ー　そして喜びと涙と神への信仰こそが祈りだったのだ」。この考えの第二段階、つまり慰めは、『カンパンの谷』の不死についての会話の中で独自に形成され、『ゼリーナ』ではほとんど秘儀的教えとなっている。夢でさえ、発案された状況と言うことができよう　ー

ただ精神的霊感の純粋な空間にあって、もはや地上的可能性の限定された空間ではない。それらからは当然性格は生じない。この根源の考えにとって場面への最初の変身は必然的であるが、形姿への第二の変身は単なる可能性にすぎないということを更に証するものである。オットマルは謎であって、答えではない。彼はジャン・パウルの本の中で最後の死に満たされた者ではない。この根源の考えの第一段階、壊滅の考えは、更に或る風景の中で表現されている。和合の島とこの島の主人、卿の中であって、卿はその島に登場する限り、この考えの魔術的悲しみの下、変身するように見える男である。この同じ根源の考えの第二段階は秘儀となり、その行動者、この秘儀に通じていて通じさせる者、これがエマーヌエルである。秘儀の段階でその考えは弟子を作り、エマーヌエルが弟子に神について語る、つまり死のない本性、非死である神について語るということで弟子ができる。この第二段階のためにジャン・パウルは限定された地上的状況の傍らに、純粋な、現世を越える状況を発明している。ジャン・パウルの神についての個人的知識はすべての生命[魂]を一つの歓喜が殲滅するというエマーヌエルの夢の中に明るく謎めいて安らっている。

我々の大陸、芸術と発明とに最も目覚めているこの大陸は精霊界、星々の背後に未開発の聴覚を有するというか、オリエントと一緒に伝説の同じ学校に座っていたときの昔の授業の発端を忘れてしまっている。詩人の魂は古くて、最も長い記憶を有する。いつもは地球の大気圏内に留まっていたゲーテは、『遍歴時代』でマカーリエについてこう語っている。「我々の太陽系の関係は、彼女に、初めからまずは静かに、それから次第に展開しながら、更にはますます鮮明に活気を与えながら、根本的に生まれついていたのであった」、そして「彼女は全太陽系を自らの裡に有するというのではなく、むしろ精神的に、不可欠な部分としてその中で動いている」と。これはゲーテの星と関係する人間の概念である、明確であると同時に神秘的である。人間が宇宙の秩序を知っているばかりでなく、魂が内部生活の傍ら空間的な循環をなすことによって、苦しみ、作用しているからである。しかしゲーテはここでは普段とは別人に見えるけれども、それでもジャン・パウルの神髄である概念を相変わらず避けている。つまり無限性の概念を避けている。果てしもないものの保証であり、より高い魂の居場所であり、神の配慮であり、無限性の輝く尺度であるもの、これがジャン・パウルにとって無限性であり、エマーヌエルはそれを彼の天文学的表に記しているけれども、もはや自然の秩序にはないもので、暗示したり、準備したりするものである。彼の星々の詩文の地平は近代的望遠鏡で拡大するものではないであろう。

我々の偉大な詩人達の誰もが聖なる書の助言に従って宇宙に対峙しているのではなく、手探りの初めての方法で対峙している。誰もが司祭でもないのに、独自の神々しいものを築いてきたが、それは単に大いなる心の形姿を造ることであった。ジャン・パウルはエマーヌエルでそのことをなした。かくて我々に東洋的人間の思惟や祈り、悠然たる、星々によって定められた身振りがまた贈られたとすれば、何という補完が我々の本性に付与され

たことか。

ジャン・パウルでは多くの局面を有するこの長編小説は、エマーヌエルに焦点を合わせれば、秘儀の描写となる。彼の考えは神である。星々の小道は彫像に縁取られたディディム[神託で有名な地]の道のように、ただ神の許に導くものである。この考えに弟子を導くために、より世俗的な生徒のヴィクトルに語っている手紙は、古代バビロニアの粘土板に書かれていると思われるような言葉で始まっている。「ウラノスは我々の小さな地球に世紀を、太陽は年を、月は月を刻む」。

どの観念にも対立するものによる殺害的な犠牲があてがわれる。エマーヌエルは人間存在の悲劇的出来事、つまり死に対する羞恥心をただ失ってしまう。彼は一連の崇高な不作法を犯す。彼は固く信じ込まれた印によって予見されている自分の死を星々との秘密の協定として不可侵のものとしない。彼はヴィクトルを、別離の証人と呼び、別離に向かって、衰弱のたびに喜び、力が蘇るたびに、神が約束を破ったかのように、びっくりして、祭に向かうように進んで行く。彼は容赦なくこの時を思い出させ、悲しむ者達の税が前もって支払われるよう配慮している。枝垂白樺の傍らの休息の窪地には四週間前から花の種が蒔かれていて、今花盛りである。彼はユーリウスに奇妙な「哀切な依頼」をする、つまり自分の別れの際に歓喜の歌を演奏してくれるよう依頼する。最後の人間の痛みのこの耽溺と比べると、エンペドクレスの死の成熟は何と英雄的なことか、ソクラテスの死の快活さは何と恥ずかしげなことか。「二人の人間は最後の言葉を前に、ひしと抱き合い、黙って、喘ぎながら、震えていた」。

しかし死がただ過程となるとき、彼は秘儀の共演者として証人達を呼び、人間的に過ぎたることが、より高度な作法となる。このインド人の最後の夜と最後の一日はそのように形成されている。一連の秘儀であるが、ここにはジャン・パウルのように比類なく特別な人間が有した極めて稀な思考体験が共鳴している。盲目のユーリウスは世慣れた友のヴィクトルに任せられる。死の会話をしながら、馴染みの愛しい地の訪問。山の散策。最後の指示、永眠の服を着せて、死者を花の上に置くように、と。疑念の破滅的な瞬間。これは「崇高は夜半前」である。それからユーリウスがやって来る。彼らが眠っていると思う。ヴィクトルは彼に、本当は単に気を失っているだけの師の死を告げる。死者と思われたエマーヌエルが話すと、盲人のユーリウスは驚いて走り去る。エマーヌエルは楽園にいると思い、月を地球と見なし、ユーリウスとヴィクトルを浄福者と思う。しかしユーリウスはまだ盲目である。「こちらでも人々は憧れるのか」。奇妙な錯覚である。朝の風を彼は神の通過と思い、五匹の戯れる黄縁蛺蝶を浄福[あの世]のプシュケと思う。恐ろしい偶然で、彼の妄想は変わる。彼は劫罰を受けていると思う。これが「至福の夜半後」である。覚醒。新しい死の会話。「彼の詩人的自殺に対する後悔には結果に対する喜びがほとんど混じっているように見えた」。新しい失神。瀕死の者がまだ話すことのできる夢は、別な存在のほとんど隠されていない告知である。彼は太陽に没入する。弟子のフルートの音の下、彼は死ぬ。

死の不安の代わりの非死への不安。　ー　しかしこの不死の考えに留まる者がただわずかに自身の息を聞くときの、暴露的瞬間がある。「静寂は精霊の言葉であり、星空はその面会格子である　ー　しかし星々の背後には今精霊も神も見えなかった」。これはこれらの発案の最大のもの、最も風変わりなものであり、ジャン・パウルの精神が地上からはる

かな、かの聴き取れる地、そのすべての摂理、被造物と共にかすかに揺する音楽となる地に踏み込んでいる箇所である。そして月が地球と和して詩作するとき、この地球は同時に精霊の国と考えなければならない谷を有するのであり　ー　この谷はこのインド人が死者達のきらめく大地として祈る両腕が触れるものである。かくてこの男は今や天に、どの輝く光が我々の昔からの地球であるか考え、求めて、そして「南に黄色く、色あせて低く懸かっている月」を見つめることになる。そして月を地球と見て語りかける、「涙の球よ、夢の住まいよ。...」と。

人間となったこの星、このエマーヌエルをジャン・パウルは自分の想像力の知る限り最も内密な地に住まわせ、この地をマイエンタールと名付けている。この形姿は今一度風景の中に具体化しているように見える。ただジャン・パウルだけがこのような風景を詩作しており、それらの風景の上には人間の個人的な息が注がれている　ー　一帯を見ると或る人間の現存を感知させるような夢に似たものである。期待された者が出て来るか、来ないか、それは問題とならず　ー　我々はその者の許に居合わせるのである。それは一つの公園と修道院以上のものではない。しかし色合いには何か見知らぬものがある　ー　地球は月となって上方で夢見ているように思われる。どの地も、終焉庭園の噴水、望楼のある山、枝垂白樺、これらは幸福と浄化の散策の休息となり、一つの時の記念碑となる。しかしこれは一人のためにではなく、四人の忘れ難い者達のため、つまりダホール[エマーヌエル]、ユーリウス、ヴィクトル、クロティルデのためである。

この十八世紀の終わり頃の長編小説の中には聖者の形姿の傍らに、更にもっと時代離れした弟子の形姿がある。ユーリウス、盲目の少年で、教師同様、まことに真実で、信じられると同時に信じられない者である。すべての地上的愛らしさを備えた天上からの使者である。盲目であることはフルート演奏同様に彼の本性である。或る感覚の超人的開花は別の感覚の閉鎖の中で表現される。民衆は詩人と見者をそのようなものと想像している。しかし盲目となったミルトンと聾のベートーヴェンは歴史によってこの神々しい欠落によって描かれている。ユーリウスは全くの青春で、漂うがごとく、非物質的で、亡き女性によって愛され、一つの響きである。彼が自分の外部に見るのは夜である。彼が成就の軌道にあると思うのは失礼であろう。この盲目の目には、この豊かな夜にはジャン・パウルの青春像の若干が含まれているのだろうか。ユーリウスは世界に対する聴覚で、精神的諸力の流れに開かれている。彼の盲目の視線は諸本性の壁を浸透して行く。しかしジャン・パウルも世界に対する聴覚であった。

思わぬうちにエマーヌエルの周りには共同体が、繊細極まる触れ合いの一つの取り巻きが生じている。彼は命令をしないし、改鋳しない。しかし彼は魂が表情に出るようにし、感動した諸形姿は、古い画像のように、響くように透明なもの、傾聴しながら敬虔なものとなる。愛らしいドイツの谷での一つの「聖なる会話」である。より高い霊達のこの交際形式を考え出したことは、ジャン・パウルの隠された高貴さの一つの証文である。というのは、このインド人の崇高な不器用さが交際作法を破ることはないからである。彼は友情と愛の差異を理解しないし、女性の選択の上品なためらいを理解しないし、近さと遠さとか、また一人の男と一人の乙女の了解と別離は高い魂という家族的親近さよりも別のもっと暗いものによって支配されるということを理解しない。愛は彼にとって余りに個別なものであり、余りに所有的なものである。彼は認知を速める。しかし隠し事のない出会いと

か究極の思いの告白のためには新たなより高い羞恥心が必要である。人々は不思議に自由な瞬間、互いに輝く、しかしその際自分達の独自の経歴は黙している。

ただ、交際の廃止された掟は早速より高い掟で償われるので、最も大胆なことが可能となる。女弟子の形姿である。それもレディーのままである女弟子の形姿である。彼女はエマーヌエルを前にした青年達によく似合っている耽溺を避ける。そして何か慎重なもの、ほとんど宮廷的なもの、それどころか時には軽い言い回しで、真っ直ぐな告知を弱めている。人々はここではほとんど性差がないけれども、その違いは残っている。青年達は完全さを求めて、互いに同化する。彼女は観照し、自らの裡に留まる。

エマーヌエルの穏やかな変身は、遠くの存在であるが、目につくものである。愛する者どもは愛によって互いに近いばかりでなく、その上或る高貴な男の経歴の証人としても親しいものである。彼らは互いに神聖である。愛よりももっと華奢なものが愛によって演奏される、ことによるとバイオリンの音かもしれない。友情と弟子世界はハープ演奏、あるいはオルガン演奏というところである。提示されている主題はエマーヌエルの子供らしい口から響いているように見える。絶えずこの愛する者どもの周りに吹き寄せる精神的な存在のお蔭で、かつて考えられた中で最も高貴な愛の告白がなされている。橇の遠乗りの後、ヴィクトルは永久に別れを告げなければならないと思い、秘しておく力を失ってしまう。クロティルデは、彼の言葉に当惑して、顔を横に向ける。彼は許しの印を請い、彼女は泣いている目を明らかにして、橇のための手を彼に出す。彼はその手を自分の熱い顔に当てて、その熱い涙で濡らし、尋ねる。私の過ちはますます大きくなります。すべて許して頂けますか。「すると彼女は赤面した顔を二重のヴェールに隠して、脇を向いて、つかえながら言った。『私の所為でもありますから、私の師の友人の方』」。

更にまた根源の考えがある。自我、世間と汝に対する自我の囚人の眼差し、先取りされた死における自我の笑い、泣き、熱狂し、音楽を奏する自己解放、これはその事例を、自らに対する弔辞を述べる人間に有する。その象徴は蠟人形である。この特徴的事例の発案で諧謔家の姿をめぐる混沌は静まり、その輪郭が明らかになる。ヴィクトル、彼にはまだ他の要素がある。自我の謎のために発せられた文が、ヴィクトルに応用されて、第十六の犬の郵便日にある、「しばしば彼は夕方ベッドに入る前に自分の震える体を見つめた」。
一　これはジャン・パウルの作品における多くの、蛇のような精神の混沌への思考の卵といえるものである。しかしヴィクトルには多くの種類がミックスされているので、諧謔家の最終的な造型は他の作品に残されている。仮死を行い、こっそりと小都市から忍び出るジーベンケースが、生命に囚われた自我の神秘的茶番となっており、同様に『巨人』の運命の目配せの下、自分の似姿の前に崩壊するショッペが、自己自身の中に孤独化した意識の悲劇を生きている。諧謔家は性格となった自我の謎である。

思考の「自我」は分枝化し、その分枝の一つが「私と汝」である。どの詩人も瞬間の神秘を有する。分ごとに流れ去り、一瞬も残らない。ジャン・パウルにとってはこの珍しい瞬間が残り、根源の思念が存在の出来事から踏み出て来る。殊に根源の思念「私と汝」が踏み出て来る　一　この二重の花が水仙の色を打ち出そうと、花大根[夜菫]の色を打ち出そうと、何とそこでは我々の美しいドイツ語の言葉、瞬間[目]は内密であることか。目と目の瞬きなのである。それがジャン・パウルの長編小説における本来の奇蹟的なものである。というのはそのために彼の思念世界では奇蹟を必要とするからである。ただ夢だけが

その震える浄福の融合と共に自我の呪縛から逃れて行く。　ー　小説は一つの奇蹟でその呪縛を破らなければならない。いつもその瞬間はほとんど貫通するような言葉で告げられる。ジャン・パウルにとって愛とは何か。体の中で、つまりゆっくりと死をもたらすネソスの着物という刹那のヴェールの中で自我が自我に目配せをするという神の許可である。愛はジャン・パウルの白魔術、体は黒魔術である。このような瞬間の告知が型通りであるように、その贈り物や恵みの表現もそうで、つまり超現世的な思い出である。一回限りのもので、素早く照らし出し、紛れもない。「二人の肉体を脱した魂が大きく互いに見つめ合った」。ただ一回、精神が完全なる肉体という魔法の圏に囚われている時、言葉の形式が変わり、郷愁の代わりに自負を告白している。それはより高い国からの出自を思い出さず、手放せない位階を思い出している。「アルバーノの精神はここで侯爵の席から立ち上がって、高貴な近しい女性に挨拶して、言った。不滅な方、他に誰がいましょう」。

これはジャン・パウルの本ではいかに深く根を下ろしていることか　ー　友情の瞬間が愛の瞬間よりもはるかに現世的なのである。高貴な友情が実現するときには、かの郷愁と思い出の無限へと消滅して行く感情は黙して、魂は満ち足りるほど飲み、現在に酩酊する。勿論大いに実現するのは一回きりである。ロケロルとアルバーノとの間であるが、そこでも酔わせるものは致命的である。ジーベンケースとライプゲーバー、ヴルトとヴァルト、彼らは互いに近づくと、汝との幸運を二重化した自我あるいは分裂した自我の驚愕で射抜き震えるような近さを得ている。彼らの出会いには自我と汝の根源の思念が影の仮借のない掟に従って生きている。誰が半分の者、二重の者の伝説についてすべてを言い尽くせよう。タルタルスでのアルバーノとロケロルの抱擁についての数行は人生の大いなる宝石を戦闘の歌の力で得ようと努めている。この地上での抱擁はすべてのジャン・パウルの身振りの中で衝撃的に最大のそして最も空しいものである。

しかし愛は、この詩人の蒼古のダ・カーポ[初めに戻る]であり、ジャン・パウルでは更新される。愛は根源の思念によって新たに考え出されるからである。自我と汝の根源の思念である。体は決して美味しい把握し得るものではなく、他人の恐ろしい把握し得ないものである　ー　これはキリスト教的である。...キリスト教的なものはまた、体がその人の許で、その人を通じて、花弁を通ずるように精神的なものの光が純粋に貫いていくのであるが、印[記号]となる点でもそうである。聖体器のようにおずおずと触れられる。愛における自我と汝は二重に把握される。接触を求めて虚しい努めと完全な接触である。この接触はいつも人間的なものの高揚と神への近さをもたらしている。そこには何か致命的なものがあって、ささやくような英知で暴露されたり、あるいは時にジャン・パウルの宥めるようなやり方で秘密にされる。アルバーノの高熱の夢の中で、隠者的に或る天体に追放された巨人達がその腕を伸ばして、しかし伸ばして虚しく、遂には天体が太陽に接触する。それから美しい巨人や巨人の女達が歌う。「私は汝の許にいる、神の許にいる」。そして他の者達が歌う、「太陽は神であった」。この夢の像を愛の純粋な事象と呼ぶことができよう。神は個体の呪縛を破るもので、大いなる融合者、補完者である。神は自我に流出の自由を与え、死によって永久に与え、瞬間の魔術によって地上での生命にも与える。この両者、諸本性[人間]の上昇と流出は、人生[生命]を夢によって与えられた主題として、多様な変奏の中、演奏し続ける。一連の場面は愛の空しさの知識を含んでいる。すべての身振りは、抑圧された痛みの、秘せられた傷のかすかな痙攣を有し、言葉は、ひょっとしたらもはや

痛みはないけれども、痛みを知らせる火傷の跡である。「男と女」というのが或るヨベル期の表題、アルバーノとリアーネの愛についての表題である。これは性別並びに自我と汝の不一致の驚きを有するものである。自我と汝についての、神秘学と形而上学についての或る空想と言えるかもしれない。

愛する形姿の秘密が同時に死の秘密であることは、このことはジャン・パウルが神的なもの、あるいは理念の現存に対して付加していることで、そのようなものとして詩人達は以前から恋人を歌ってきた。というのはこれらの娘達は生活を一種の「聖なる生」として強調して送っているからで、リアーネはヘルンフート的な祈祷書や、敬虔なる神父や、亡き女友達の霊と共にあり、クロティルデは無限に魅力的にマイエンタールのインド的師と、小都市フラクセンフィンゲンの二重の風景の中での完成されたレディーとして生きている。どのように生き、死ぬにせよ、彼女達は死に委ねられており、『巨人』におけるリアーネの死はエマーヌエルの死の聖別に対する女性的変容の対照的章を形成している。一方はもっとキリスト教的であり、他方はもっとインド的であるが、両方とも根本的にはジャン・パウルのドイツ・東方的魂から考案されている。両者とも先に亡くなった友人を有する。カロリーネとジューリアである。ヴィクトルとクロティルデが幸運なカップルとして『ヘスペルス』から出て来るのは、これに矛盾するものではない。死の期間や種類、ためらいや覆い、これらは色々である。死の祭壇の前で、この精神の結婚がこの形姿と結ばれているのは、この形姿を死に委ねられた者として愛しているヴィクトル自身が明らかにしているばかりでなく、より明確に様々な夢が明らかにしている。クロティルデは墓塚の下で息をして横たわっていながら、ささやく。「あなたもお休み、ホーリオン」と。「そして音が消えるにつれ、エマーヌエルのような大きな影が近寄って来た」。エマーヌエル、これは多感な世紀の長編小説における死の神である。別な夢は反射する時の大鎌としての稲光と、三羽の極楽鳥について語っていて、その極楽鳥の目から真珠が涙としてクロティルデの目に落ちてきて、クロティルデはその涙を泣かなければならない。これらの涙の落下は地球に影響を及ぼす。...地球は綿毛となり、エマーヌエルがそれを説明していると、ヴィクトルはこの女友達がほのかに光る雲の床に立って高みに漂うのを見る。他の歌いつつあり、ひっそりと小雲の上に立っている人間達を追って。...この夢の根源の出来事は、リアーネが本当に死ぬ『巨人』で現世的なものになっている。　ー　彼女の去って行く肉体から聖人伝説の全体的に重苦しく厳格な、薔薇のように浄福な、墓室のように涼しい永遠が香ってくること、これをガスパールの顔が策謀と権力からの怒った抵抗精神、地上精神へと変換している。「陰気に騎士のメランコリックな目は、深い眼窩の中、静かな花嫁と静かな息子の間を、あちこちと注がれた。騎士と死の天使は互いに陰気に見つめ合った」。

「私と汝」の根源の考えに対する最も適切な印をジャン・パウルは長編小説群の中ではなく、『伝記の楽しみ』で見いだしている。偶然のこうした思念の込められた摂理のためには解釈の技法を習得しなければならない　ー　それらはリアーネの死の場面であり、そこでは神秘好みの読者が思いがけず重要な副次的特徴の中に微細な知識が込められているのに気付くのであり　ー　またルーアン近郊の木霊による隠された恋人達のかの認知の箇所で、そこではすべてが魂の感覚的な特徴、場面体験、所有物、思い出の所有となるのであり、これはジャン・パウルの痛々しい愛が「木霊」という封印の言葉で考え、思っているものである。

幾つかの場面が幾つかの根源的考えの関連から生じている。かくて万物の生命で燃え上がっている生命の考えの息づいている少年がオットマルの手で教育される。オットマルは死の考えをその血から追い出せない男である。その場面が恐ろしい死者のメルヘンの館であり、そこではもはや生きていない者達の蠟人形が生者達の前で黒い花を留められて置かれているのである。この中には何と多くが含まれていることか　ー　自我についてもそうで、自我は、生活がその輝きと共にまだ自我の前で上昇するか下降するかで、地平線からかなり別な輪郭、表現で区別されるのである。教育とは死の謎の伝授なのであろうか。しかし『ロッジ』と『ヘスペルス』の間で、謎は神秘へ上がっている。オットマルは個人的全権の指導者であったが、エマーヌエルは司祭的全権の指導者である。彼は教育を必要としない。...直接的な神聖な者としての教育者で、自分の現前、いや一通の手紙で変えてしまう。彼の本性は、没落で考えられているが、斜めの光の奔流で、その中にユーリウス、クロティルデ、ヴィクトルは順に上げた両手を浸す。マイエンタールのエマーヌエルとヴィクトル、ここでは死が高貴な生活を伝授する　ー　これと対立するのが和合の島でのホーリオン卿とヴィクトルである。形姿、経過、一帯としての無常の恐ろしさである。再び青年を人物となった存在の謎が捉える。しかし憤激して、萎えた風に捉える。シュティフターは『男やもめ』の中で、青年に対する年長者の視線の中で、何という無常が震えるものか追感した。『ヘスペルス』ではそれは父親と思われる人のことで、『男やもめ』では伯父のことである。「父はそのように見え、息子はそう感じた」(とそうジャン・パウルは言っている)。ただこの瞬間その内部のものを伝えているホーリオン卿の形姿からヴィクトルの中へ入っていくものは、報告や遺言の風変わりな混乱とは奇妙に別個なものである。それらの報告が象徴もなく伝えられる間に、別の、言葉にならない伝達は象徴によって行われる。しかし象徴のあるところ、そこに謎がある。像による解きがたい謎と答えである。こうしたことすべてはまたガスパールとアルバーノの最初の出会いにある。同じ根源の考えの様々な形成でさえ長編小説では申し合わせてある。ライプゲーバーの自我の謎はジーベンケースとは別な形式である。接触は友好的である。ショッペの自我の謎はロケロルとは別の形式である。接触は敵対的である。ここで触れ合うものは何か。自我の飽くなき嘘と自我の致命的真実である。

この種の最も不思議なものを『見えないロッジ』は有する。或る考え、生と夢の互いの織り込み、これが第二の考えと結び合わされる。つまり自我と汝と認知の瞬間である。そして更に第三の考え、死と結び合わされ、次の出来事となる。グスタフは夕方友人アマンドゥスのピラミッドの墓の許へ行き、跪いて、それに寄りかかって、眠り込む。ベアーテが夕方の庭園を通って行き、眠っている若者を見る。彼女はおずおずと遠ざかろうとするが、突然墓地から教会に響き渡るオルガンの音色の許、グスタフの顔が神々しい表情を帯びる。オルガンがグスタフの夢へ轟く。彼の魂は或る銀色の影から浄福のベアータの方へ離れて行こうとする。すると或る音色が彼女のヴェールに触れる。「これは世界とその棺を砕くことができた」音色である。しかし「あたかも死が演奏しているかのように」かくも真剣に訴えるように響くオルガンを夜演奏しているのは誰か。それはオットマルで、仮死者で、棺からまた生者達の許に目覚めた男であった。ベアーテが眠る若者の微笑に引き込まれて立ち去るのをためらっていると、若者は目を閉ざしたまま起き上がって、恋人の手を取り、自分は亡き女性と共にいる亡き者であると思っている。彼女は彼に彼の錯覚を

示し、二人は別の意味で浄福の者となる。しかしその心の経過の際、オットマルの夜の演奏の下にいる。

段階的体験

精神の目覚めや最初の創作の際には、或る民族の目覚めの際と同様に永遠の謎への率直さが最も大きい。それ故にこうした形式の種類が支配的である。つまり謎からの形式の産出である。三つの長編小説、『見えないロッジ』、『ヘスペルス』、『ジーベンケース』がそうである。これは移行する。これまですべての時間や観点がその謎から出てきているわけではないとしても、『巨人』は創造の別の経過を教えている。ひょっとしたらさほど新しい経過ではないかもしれないが、しかし同様に重要な経過である。

詩人達は願うものである。もはや多くを有しない我々現代人にとって、つまり考えの中で補完せずには孤児以外の何ものでもない現代人にとって、詩文は願いがまだ役に立つ大いなるメルヘンである。詩人達にその願いを叶えさせる妖精は、詩人達によってミューズと呼ばれ、はなはだ善良な妖精である。その善良さに限界はない。しかししばしば詩人達は十分に強く願わない。願いの法外の大きさ、その願いは時々この妖精の喜捨心をほとんど困憊させるという点で、ジャン・パウルは詩人の中の詩人である。彼は単に、友情や愛の女神の首に体験の最も稀な真珠を願い、魂の王国として最大の風景を願っているばかりでなく、人間の形姿全体の偉大さを願っている。勿論詩人達は皆わずかばかりこのことをしている。ただ詩人達の中で現実的なものを崇拝する者だけがもっと秘かにしている。ゲーテもせり上げている。しかし別の大きさの尺度によるのではなく、輪郭を秘かによりはっきりとさせ、秘かに輝く平面から力強く明確に区別されるようにしている。ジャン・パウルはその諸形姿に、芸術では倫理的哲学的理想に合致するものを与えている。「理想の形姿」と言えば、シラーが思い浮かぶであろう。実際この言葉は明確な概念を与えないように思われる。理想の形姿は価値観による。この形姿は他の形姿を特性とかその本性の高邁さによって凌駕している。ジャン・パウルの諸形姿は願望の形姿であり、大きさの尺度を超えている。『巨人』ではジャン・パウルは自分の詩人的能力のあちこちですでに眠りながら活動している効能を思い出し、その効能にただ一回だけ身を任せている。つまり大いなる人間という暗示に委ねている。同様なことをシェークスピアもし、ダンテもした。彼らは空間の穹窿や空気の緊張、その中での行為や身振り、話しをせり上げて、遂には巨大なものが空想力の前で全く堅牢になるまでにしている。とりわけ男達がそうであるが、しかし青年や女性もそうである。青年や女性では血統の汲み尽くせない宝を見せているが、男達においては、すべての内面が　一　それはどんな内面であれ　一　行動的になる、そうした生活状態を示している。これは、十八世紀の瞑想性に反して、神経や筋肉を有する。鋭い角を有しない感受性はない。ゲーテも視覚化する有為性を愛好していて、むしろ彼は密な素材から小さな形成物を、法外な尺度の雲の形よりも好んで作り出している。これに対してジャン・パウルは時代の真実のために、いやひょっとしたら彼の心の中で告げられる芸術家の将来の真実のために、つまり全く内面化された人生の真実のために過大な輪郭を求めた。それ故自分の考案した人間の感受性をはなはだ拡大することを始めた。『巨人』のずいぶん前のことである。感受されたものを偉大なものとして信じられるように描

くことはより易しく、感受する者自身をそう描くことははるかにより難しい。悪意のある者はジャン・パウルの若い主人公達を感受性の巨人と呼ぶかもしれない。まずは感受性を限定するすべてのことに対して、それが大洋の遠くの淡灰色の境であろうと憎むものである。それから無限のものに感受性を投企する。それは神を御身といい、万物に接吻を投げかけ、死に対して懐柔のフルートを吹こうとする。そして余りそう欲していないように見えても、このことをやりたがる。...最後に可能な目標とかかの諦念の拒絶がある。かの諦念はゲーテの言葉によれば性格に相応しいものである。これが感受する者を感受性の巨人とするまず第一のジャン・パウルの手段である。次第次第にこれらの感受する者達は大地から吸い上げるようになり、彼らの本性は古い褐色のワインのように若干鉄分の味がするようになり、自然な風になり、かくて彼らが生み続けたら、彼らの精子から素敵な悪魔が生ずると期待されるかもしれない。しかしそうなるだろうか。この詩人自身が『巨人』の後では、人間をかくも偉大に呪いをかけることをやめている。

どのようにしてジャン・パウルにとって感情の偉大さは形姿の偉大さとなるだろうか。グスタフは形姿であり、いや　一　感動的に純粋な少年の形姿で、自分の感ずる無限性に矛盾しないし、またそれに刻印を与えることもしない。偉大な存在であることは若干別なことであり、自分の中を偉大なことが過ぎる魂を有することは、また若干別なことである。ある手段はすでに見いだされている。ジャン・パウルはこのような魂が自然と接する繋ぎ目を示している。彼らは彼らの極上の感情の破断面で自然から引き裂かれており、補完を必要とする目にとって自然との一つの尺度である。彼らの口から伝えられる或る種の自然の賛歌は、砂の中の投げ落とされた柱頭で、その大きさからその柱頭を戴いていたに違いない柱の大きさが推測されるのである。

その能力の進歩をアルバーノは、グスタフと比べると、示している。観照され、創作された偉大さの内面性や内向性をかつて否認することなく、ジャン・パウルは奇術師のように信じ難いものを我々の前に植え付ける術を発明している。「魂の身振り」と呼べるものかもしれない。...『巨人』ではこの身振りはほとんど肉体的なものになっている。

偉大な人間へのジャン・パウルの願望はまず青年の中で実現している。この点にドイツ的なものがあり、一片の時代性があり、大いなる恩寵と大いなる厄災がある。偉大に感ずることは彼にとって偉大さへの可能性である。これが明瞭になるのは青年の他にあろうか。内面性によって偉大であることは男性の場合、半人前のことであり、女性の場合ほとんど間違いであろう。青年の場合それは容認される。具象的な偉大さとしての偉大さは青年では反発を受けるが、可能性の偉大さは愛敬があり、いや尊敬に値する。青年に行動は要求しないし、人物としての明確な輪郭は要求すらしない。青年が有する輪郭は、美しい色合いがそのまだ引かれていない境界として互いに有するものである　一　そのようにそしてそれ以上に明確にはならずに自然に対して区別される。青年は約束であり、過程の喜ばしい最初の輝きで輝く。形姿としても、いや肉体としても青年は約束である。しかし黙っているわけにいかないのは、ジャン・パウルの青年達は単なる約束だけではないということである。若いということは単なる未来ではなく、一つの現在でもある。この詩人はそのことを承知していて、自分の青年達に、ギリシアの若者の素晴らしく無意識な現在は確かに与えていないが、この呼吸するギリシアの成長の花盛りに対する、内部から湧き出る動きと対照をなす何ものかを形成しているのである。...ギリシアではしばしば大理石の周りに

肉体の生きた香りが昇ってくるとすれば、ジャン・パウルの別な現在はひょっとしたら魂の香りではないだろうか。

立派な教育上の教科書『レヴァーナ』の文ほど、次の『巨人』からの箇所同様にこのことについて明察を示している文はなかろう。「その老人は若々しい若者を眺めるほどにいよいよ温かく見つめた。我々の今日、青年の若々しさは同時に肉体的精神的美しさである」。

結局決定的に男性であったゲーテは、自分の詩文の本来の人間像を様々な女性に形成した。ここにはまた人物と時代の掟が窺える。人物の掟というのは、ゲーテの人間経験がとりわけ女性経験であったという意味ではなく、ゲーテが象徴への転回をしたとき、彼の精神が女性を考えたという意味である。時代の掟というのは、時代が女性風な種類で、自らを女性の価値感情で測ったという意味である。また時代概念というのも単に年次の幅だけではなく、また一つの場、諸力の一つの統一の意味である。時代は多力で多数の流れがあり得て、或る精神はこの奔流では波であったり、別の奔流では渦であったりする。また別の精神はその地下の流れの中で生きていたり、第三の精神は時代を自身の中で新しい奔流の源泉、根源として経験したりする。極めて稀な精神の魔神的な不浸透性は平らな花崗岩の窪地のようにその永遠の地下水を湛えていたりする。ジャン・パウルにとって人間の梢は選択の余地なく青年にあった。彼が女性を描くとき、多くを自らの裡から取り出した彼はひょっとしたら出来事を最も神々しく描いたかもしれない、このことはゲーテについて噂されることであるが。しかしリンダはフォン・カルプ夫人との共通性を、レオノーレ公女がフォン・シュタイン夫人と有するよりも多く有するであろう。両詩人がその象徴を見いだすとき、ナターリエとオッティリエがゲーテの前に、ユーリウスとリズモーがジャン・パウルの前に登場するであろう。ジャン・パウルもまた単なる人物ではない。彼の力は、まずはルソーとシラーが担った十八世紀と十九世紀の青年運動の流れと共にあって、それからその流れは無限に、より混じり合い、より近代的により問い質すものとなって、しかしまた無限により豊かに、ジャン・パウルの心から革新するものとなり、遂には第二次ロマン派でドイツ精神の公然たる運命となったのであるが、しかしまだその作用は続いており、古典主義の男性界よりも影響が強く、かくてまたゲオルゲは、彼はロマン派ではないようにほとんど十八世紀人間ではないが、ジャン・パウルの若々しい人間達に多くの新しい人間像を認知している。同時にほとんど鉱化されていない黄金の何という鉱脈か、この工場の鉱層の断面における原産の基幹部の鉱脈ときたら。豊かな生成、混沌、準備、過剰さからくる未完成、死の近さと冗漫さの危険。常にそれは部族の希望の彫り込まれた印を有する原像であり、身振りであり（首筋を伸ばすことであれ、悲哀と軽蔑のために同様に動く唇の痙攣であれ、深呼吸をする胸の黙した祈りであれ)、背景として海とか空を欲している。これらの像は古代の、より英雄的な像に近しいものであり。時折ロマン派の柱の天使の顔がその形の厳格さで後期の古典古代に見えるようなものである。よく知られた刻印で、しかし新たな繊細な特徴が追加されており、内面世界の痛々しい無限性を語っている。血筋が感情となる、しかしまだどの血筋か我々には分かる、ここでは人間を越える人間が青年の段階で表現されているということで、我々のことだと分かるようなものである。

オットマルはジャン・パウルの最初の偉大な人間的形式である。彼はすでに青年という

より男である。卿も、ガスパールも、リンダも、同様に大きすぎて、青年ではない。時代を追って、ジャン・パウルは最晩年には青年に等身大以上のものを与えることができるようになった。しかし先に述べた者達は皆、青年の周りにいて、青年の成長を助けているように、同様に彼らはこの成長を通じて存在し、この成長と関連し、それぞれの段階に組み込まれている。彼らは自らを見るというよりは見られており、最後には測られている。丁度話の筋が彼らに奉仕する役職を、青年に仕えるという役職を与えているようなものである。決して彼らは青年の存在、つまり全地平線の目ではない、観照の中心ではない。この中心が我々の上に懸かっていて、我々はその中心からすべての存在するもの、生起するものを体験しなければならない。

ジャン・パウルの広範な魂の別な空間、つまり教育的英知の空間では、人間のこの願わしい形式が現実を前にいかに責任を持つべきか熟慮している。ここでは詩人と教育者とでは同じ最高の委託でも全く異なる官職にあるかのように見える。あたかも詩人としては観念を自己賛美の主張の中でもっとプラトン的に、教育者としては形式目標としてもっとアリストテレス的に考えているように見える。人生はより高度な諸形式を妊娠して、それを分娩しようと欲する。この教えの原像と発話、これは『巨人』と『レヴァーナ』に見られる。『レヴァーナ』ではこう言われる。「歴史の中で一渡り神々しい民族の住む頂上や山の背を見上げ、その後鎖につながれた民の住む深い谷を見下ろしてみると、多くの者が登った上の方には自分も行ける筈だ、下の方には行けなくともとつぶやくものである。或る民族、大多数が肉体を脱し、神々しい姿をみせた内なる人間はどの個人にも住んでいて息をしているに相違ない。さもないと個人が内なる人間を自分に親しい者として認めることは決してないであろう。事実そう認めている。我々の誰もが自分の裡に理想的栄光の人間を持っていて、秘かに青年の時からこの人間を解き放とうとしたり、鎮めようとしたりしている。誰もが最もはっきりとこの聖なる霊的精神を見るのはすべての力が開花する青年時代である」。　ー　『見えないロッジ』の全く奇妙な、半ば不明確な、遂行されなかった肖像画の方程式、これはグスタフと、彼に似たグイードを描いた二枚の絵であるが、グイードはひょっとしたら、精霊という人物として再来している、行方不明の、騎士の庶出の息子かもしれないもので　ー　この方程式は鉱滓化され、高カラットの自我の二重性と戯れている。この二重性は諧謔家の自我の分裂とは混同されてはならない。

幾つかの長編小説では教育者の確信は観照者の形を取っていて、その確信が自らの願望の形で、偉大な人間達の許で展開することによって、時間と共に生成するようにしている。そのときには青年が、その内的な願望の形に対し推測する目と解決する手を有する男性の前に登場するのであるが、このような瞬間についてジャン・パウルはその深い英知の最も賢明なことを語っている。

詩人の魂の中での人生の謎の感受から長編小説の筋は由来しており、その筋はこの謎の意味で重要な一連の状況をつなぐことになっている。諸契機の二番目の列はこの栄光の人間の生成において最も重要な過程から生じている。これは、完全な祝祭へと形成することがジャン・パウルの大胆な思いつきであった諸契機である。

勿論、長編小説の中で主人公の少年時代、青春時代を前もって語ったり、後から語ったりすることは新しいことではない　ー　むしろ、ゲーテが『親和力』でしたように、経歴の全体性を諦めて、それを、幾つかの人生の或る交錯を危険なゾーンとして際立たせて、

対立して働く諸力の全体性で交替することの方が新しい。少年や青年に最初の友人選びや初恋選びをさせ、課題で成長させ、旅をさせ、結婚させるということも新しいことではない。しかしこのような諸契機に成長の刻印としてその神聖さを返還し、その中でどのように生成が息遣いをするか我々が聞き取れるように備えることは新しいことである。このような諸契機によるジャン・パウルの震撼、この震撼の素朴さは、彼の生きている教養時代とは別個のものである。真正な若者の秘儀がなされている。性的成熟の到来と共に原始の部族が成熟者の体に極めて暴力的介入を行い、彼らを移し、彼らに言葉を禁じたり、新しい言葉を命じたり、象徴的な仮死を新たな帰還の前に命じたりするのは、これはまだ研究されていない第二の自然であり、彼らにかくも恐ろしい災難をもたらす魂の自然である。これらの慣習は石や動物、植物としての自然に由来するものではなく、この慣習を前にするとき自然なものという今日の概念は通用しない。今日の概念はもはや試されていない思考習慣の偽善的書き換えにすぎない。しかしこの慣習を、原始の、今日は飼い慣らされた、あるいは消え去った暗い諸力からのもの、人間的魂の冥界からのものと説明し、それ故進歩した者の冷たい視線で触れるか、あるいは原始賛美者の嫉妬の視線で触れるかすることもことによると許されないことであろう。ひょっとしたらこうしたことすべては要素としてはまだあるかもしれない。しかしもはやその結束の中にはない。この作用をもたらすのは単に自然ばかりでなく、単に魂ばかりでもない。生きとし生けるものの中でまさに成長の過程でかくもかき立てられた音色を出すのは、成長の歌である。人間の魂の中でほどかくも荒れるものはなく、かくてその音色は他の万物のどの音色とも比べられないものとなる。それ故に未開部族の象徴は今日の我々にとって固く閉ざされた酋長の唇の表現となっている。そこではまだ万物の諸力が人間の暗い魂の中で強く反響している。ただこの反響だけが、他には考えられない象徴を生み出している。

教会や市民の生活はこのような通過儀礼の残滓を有する。その威力は消えてしまっているが、今日の教育者や心理学者はこの過程の重みをほとんど単に障害として知っていて、自然の法則の過程を知るような具合に認識していて、その過程を原因と作用とに分析している。この認識は誤認である。というのはこの過程の本質的なものがもはや体験されないからである。つまり人々は自然をまだ外部から計算可能な概念として考察し、内部から、宇宙[コスモス]として考察しないのである。この点でも詩人は最も長い記憶を有する人間であって、青春に関する知識の点でジャン・パウルの英知は、その他の点ではゲーテの英知とは争えないのであるが、田舎の分だけより豊かである。

偉大な、ほとんどゆゆしい芸術の内面化を導入しているジャン・パウルはこれらの過程を単に魂の過程として形成し得て　一　肉体的諸力の反乱さえも単に生成する内面の命令として聞き取っている。諸体験はこの命令を執行する。それらは個々人自身が自ら気付く偶然であったり、或る段階から別れて、別の段階へ移行することを共同生活の印の中で表すもはや機能していない慣習であったり、印が今では体に刻まれることのないそんな慣習に当たる。　一　しかし少年存在、青年存在、成人男性となること、これらはそれ自体として、原則的に、いや敬虔に表現されていて、それからジャン・パウルはこのような段階の種類の像や過大な像を生み出していて、その像の中で人間は時代の作法に鋭く反して、全く普通の出自にもかかわらず対峙している。彼が、「頂上の時代」、「成熟」、「開花」といった概念を使うときの、ソクラテスの口ぶりの労せずに得ている無垢な知は、この新し

いロぶりによる驚くべき魔法となっており、そう発せられなくても、こうしたすべての諸体験は真似しがたい真面目さを、いや過程の隠された祝祭を得ている　ー　それらは段階的諸体験であり、それ以外のものではない。

これらの諸体験は自己の存在が要素に触れる今日の男性の唯一の諸瞬間であるので、その真の描写は（当時と、それ以上に今日の）時代の神聖冒瀆となるに違いないものである。この時代はその予見された形式の基準の中に男性の魂のこの転生に対して何の準備も残していないか、あるいは当時教養として或る種の見習いの秘儀程度のもので、過程そのものに対してアフリカの岩の絵に対するホドウィエツキーの銅版画のようなものであったろう。西洋の人間の良き風習、悪しき風習はこの過程に対して不安を抱いていた。そこには永遠の異なるものが何も教えられずに固められているからである。　ー　それでもこの過程を「斟酌する」現代の方法は、それに対する羞恥心を、それに対する無知や強力な無視の場合よりもはなはだ鋭く傷つけるものである。根源の霊用のハープは、それに備えられているロココの女性家庭教師、つまり市民階級の理性による指の練習には適していない。それ故ロココの官能的表象の呼び起こすすべてのものから純粋に区別してジャン・パウルはこれらの諸体験を保っている。純な出来事のこのテメノス[アポロの神殿域]は何と余所余所しく、小都市風、弁髪学校教師風に巫山戯た迷路の庭園の最中にあることか。何と興味津々当惑して彼は、彼の側を散歩していく時代の調子者達によって検分されていることか。何と大胆にこの諧謔的サテュロスは、中のテメノスでは司祭の一人かもしれないこのサテュロスは、威厳のある者達の下、彼らには決して理解できない道化師として飛び跳ねていることか。

間違えない知者としてジャン・パウルはこう言っているように見える。諸君に、青春と呼ばれるものの段階を、それがどういうもので何を欲しているか教えよう。いつもその生成に当たっては私が青春を描いているかの巨人達を呼び給え、　ー　というのは諸君の高貴な退屈の小人風と異なるものは、諸君達にはうさんくさく思えるであろうから。私は諸君にこの段階をその消えて行く契機ごとに、残光を放つ契機ごとに、一人の人間が足を踏み入れ、一人の人間が去って行く時ごとにお見せしよう。諸君の時代の勤勉なる暇つぶしが時間を有しないかの永遠の契機のことだ。だって君達はこう言わないか。我々は永遠に対する時間を有しない、と。この段階が要求するのもお見せしよう。人間が退屈することなく次の段階へ進めるようにするためだ、そしてしばしばすでに人生の像であったし、そうなるに違いないこの段階の象徴もお見せしよう。君達も自分達には何かが欠けていると不安に思っていて、君達が補充する代わりのものは一つの機知だ。それはケンタウロス族のケイロンの代わりに、フォン・ファルテルレ氏で、この人は粉を振りかけた執筆の指で巨人に指示するのである。しかしこの段階が要求するのは、この人ではなく、有益な市民とか上品な紳士という手本の男ではなく、偉大な男で、この男が若者を自分の許に呼び寄せて、青年の魂を永遠の謎と結び付けて、憤怒の聖ゲオルギオスの眼差しで青年の心を満たすのである。　ー　偉大な人間で、この人には変転する愛の他には関係できないのである。その愛の傍ら、あるいはひょっとしたらその愛の中で、私は戦いを、男との青年の永遠の戦いをお見せすることになるかもしれない。青年の中の最も華奢なものが致命傷を負って、男性的行為へと死んで行かなければならないのだ。友情をお見せしよう、しかしそれは行為する者との観照者の懸命に努める友情ではない。そこでは若くなかった者が権利

を保持しているものだ。入念な補完と静められた港近くの友情でもない。そうではなく誓いをお見せしよう。この誓いの際かつては足跡に混じり合った血が、今では混じり合った魂が前もって変身している神々の像の痕跡に流れ出るのである　ー　それにこれ以上英雄的なものはないような愛を、乙女の前の青年を一つの星へと飛ばす愛を、大地をこの星とするようにとの命令と共にお見せしよう。青春の旗が私の作品となるはずで、その旗はいつも最も優しいもの、最も勇敢なものをまとうもので、こう言うべきであろうものである。私はその為に命を棄てるものを有すると　ー　私は自分が何者か知っているのだから。

これらの諸契機のそれぞれは　ー　無条件で確固たるものであるが　ー　その風景を必要としていて、これが了解し合い、共謀し合って、詩人と和して人生の喪の国、聖域の国、あるいは英雄的用意の国となり、同時に禁止の厳しさを有する。すべての流行的なものばかりでなく、日々日常のものすべて、人々が触れ合う卑俗な種類のものすべてが、その風景から追放される。このような禁止は明確に発せられることはない。しかしヴィクトルはエマーヌエルと一緒にいるとき何と正しく感受していることか。「土地や市民階級の生活の些細な事情は、すべてのその虚飾が弾け飛び、すべては苦むしてそこにあり、彼は決してゲッティンゲンやフラクセンフィンゲンの名前、空ろな人生の出来事、あるいは他人のことを呼ぼうとは思わなかった」。公園とか島、僻遠の村、輝かしい名前の南の地といったものが、選ばれた地で、そこで不屈のもの[限定されないもの]が人間としてさまよい、出来事として生ずる。これらの地と限定付けられた出会いの地とは際立って異なる。フラクセンフィンゲン、ペスティッツ、シェーラウ、ハスラウ　ー　これらは高貴な退屈、意地悪な妖怪の小さな首都であり、聖なる魂達の伝説のために薄暗い色を燃やす秘かなゆっくりした犯罪の首都である。これは裏切りの世界である。神的なものが裏切られ、社交は裏切る。そこを世俗の服で女の司祭達が行き、感情の禁じられた異国の言葉は単にただ黙して目でもって語り継がれる。しかし更に第三の地がある。子供の地で、ここでは考えや感覚はまだ甘やかされずにいて、諸力は好ましい形で、最も小さな尺度に入って行く。石とか子羊とかきらめく水に入って行き、近親の人々の目が、後にはただ恋人の目がそうであるように、大きな不思議と共に開かれる。すでに子供のとき魂は青春の魔術を学ぶ。裸で諸力の圏に身を置き、小さな人間的策略で対処することはないのである。アルバーノの少年時代は英雄的な牧歌である。諧謔という巨人にも可愛く小さなものは玩具として仕え、この許で、諧謔はいつもは世俗的に偉大なものに対してその気ままさを発散するのであるが、気まぐれな肯定を楽しみ、好んで子供のベンチに不思議な精神的印を刻み込む。

数は少ないが厳密にこれらの段階の体験は詳述される。秘儀や儀式のように厳密に詳述される。何のことかというと、精神の、万物との出会いであり、青年の、偉大な人間との、友人との、恋人との出会いであり、最後に（ただ『巨人』でのみ明確に形成されているが)、青年の男性への移行である。多くの場面でジャン・パウルはこれらの諸瞬間の変わらぬ力を与えている。これらの瞬間は彼の不安げな空想が発案している地獄的な妨害によっても、ただ一層早くその本質に、つまり永遠になり得るのである。或る魂の万物への伝授は簡単で、ほとんど日常的に行われる。青春の困窮を克服し、青春の仕事を強力な行軍で行ったこの男性は、今や自分の詩文の寵児達に宇宙の恵みを徒歩旅行で得させる。しかしジャン・パウルがこれらの諸契機の下で単に創作しているばかりでなく、理解していること、つまり彼の知識のすべての根本原則は、それを否定しようと思うような人達に閃光

の如き注解で押しつけられている。彼はこれらの場面のいずれにも注解を導入している。

万物との出会い。「今日私は全ての創造世界と結ばれ、すべての生命に私の心与えました」」（グスタフの手紙『見えないロッジ』第二十七扇形）。「すべてが一つのものとなった　ー　すべての心が一つの最大の心となった　ー　たった一つの生命が鼓動し　ー　緑なす像、大きくなっている立像、地球という塵の塊、そして無限の青い穹窿は一つの測りがたい魂の注視している顔となった」（『ヘスペルス』第九の犬の郵便日）。「このとき奇妙に新しい具合に感情が湧いてきた、つまりこれが世界だ、汝は世界にいるという感情であった　ー　彼は世界と共にいる一つの生物であった、すべてが一つの生命で、雲、人間、樹々であった　ー　彼は無数のポリープの腕で掴まれていて、同時にそれらと共に結ばれて、無限の心の中で流れ続けるのを感じた」（『巨人』第六十四周）。「彼はあれこれの生物を愛さず、生命を愛し、景色を愛さず、全てを、雲と金色の小さな虫達のいる草叢の森を愛した。そして彼はこの森を曲げ広げて、虫達の滞在を見、そしてパンの樹、遊園地を眺めた」（『生意気盛り』第四十番）。

教師。「どの血管も、どの考えも、心も、目もグスタフの中で広がって行き、新しい世界のために拡大していった。彼が天才的人間と語ったからである。魂と最も近しい読書の時間であっても、孤独な高揚の時間でさえも、一つの偉大な魂が生き生きと汝に働きかけ、その現存で汝の魂と汝の理想を倍加させ、汝の考えを具体化する一時間に比べれば何ほどのものであろう」（『見えないロッジ』第三十五扇形）。「ヴィクトルは今日初めて或る精神を前に自分の自我が拡大し、変容するのを感じた、この精神は、彼に似ながら、彼に勝っていて、天球の凹面鏡に似て、彼のより高貴な部分の特質をすべて巨大に反射した。彼の本性のすべての平民的部分は、より高貴な部分がダホールによって大きく描かれ、寝ている衝動の上に起き上がると、平伏した。偉大な太陽の如き人間の間近にいて、燃え上がり、我を忘れることのないような人間は何の価値もない」（『ヘスペルス』第十四の犬の郵便日）。「どの高貴な人間の心の中でもより高貴な人間の心を求める永遠の渇きが、美しい人間の心の中ではより美しい人間の心を求める渇きが燃えている。その心は自分の理想を自分の外部の肉体的現在の中に、神々しい肉体あるいは仮の肉体の中に見たいと思う、その理想をより容易に得るためであって、高貴な人間は単に高貴な人間の許でのみ成熟するからで、ダイヤモンドは単にダイヤモンドの許でのみ輝くよう研かれるからである」（『巨人』第一周）。「『父さん、私は』と彼は言った、『今日偉大な男を見ました』...『甘美な蜂のように言葉が彼の若い唇から飛び出てきて、私の心をアモールの矢で傷つけました、そして傷口をまた蜜でふさぎました。素晴らしい方よ』」（『生意気盛り』第七番）。

友人。「友人に対してもちょうど恋人に対して憧れるような人間だけが、その両者に値する。...その人の空ろな心は親しい友人の兄弟結社について、その高貴な血管同士の絡み合いについて、争いと痛みの際の盟約については何も知らない　ー　しかしこんな奴について長々話す理由はない」（『ヘスペルス』第一の犬の郵便日）。「人間は海を前にし、山々に登り、ピラミッドや廃墟を前にし、不幸に遭遇し、高揚すると、腕を大いなる友情に差し出すものである。　ー　そして音楽や月、歓喜の涙で穏やかに揺り動かされると、心は砕け、愛を欲する。　ー　この両者を求めなかった者は、この両者を失った者よりも千倍貧しい」（『巨人』第二十二周）。「歴史が高貴な若者をマラトンの平原とかカピトリヌスの丘に導くとき、若者は自分の横に一人の友人を、戦う友を有したいと思う。　ー　しかし

それ以上は何も欲しない、戦う女性を欲することもない。...というのはヒロインはヒーローをむしろ害するからである。強い若者には愛よりも友情がすみやかに忍び込む」(『巨人』十九周)。「諸君はヨーハン・ミュラーの書簡や旧訳聖書、古代人から聖なる友情とは何か、恋愛とのその崇高な違いについて学んだことがない、そしてこれは半分の精神が伴侶の、あるいはその他の半分を憧れるというのではなく、一つの全体が一つの全体を、一人の兄弟が一人の兄弟を、神が宇宙を憧れるのであって、愛してそれから創るためというよりは創ってそれから愛するためである、ということを知らない」(『生意気盛り』第十六番)。

恋人。「アルバーノは震えながらリアーネの花の唇に触れた。ヨハネがキリストに接吻したような具合であった」(『巨人』第二巻の終わり)。「そのとき彼は、何とはなしに、崇高な乙女を、浄福な精神が春の太陽を心に抱くように、抱きしめた」(『巨人』第百十二周)。

願う者としての詩人。これは『生意気盛り』の特別な題材である。それ故にここでは段階的体験が理念の完全な明かりを有するばかりでなく、ほとんど生の上に浮上している。...その上それらの体験は生ずる前に考案されており、それ故明らかに前もっての考案が体験に誇らかな魔術を与えており、いや十分に精神的に理解しようとすると、まずその体験を生み出している。友情や愛も、それらが若い詩人のヴァルトに与えられる様は、美しいものであるが、しかし純然たる像としての残酷さと自己享受を有する。ヴァルトの思っている友情、ヴァルトの思っている友人のクローター、これは一つの宇宙である。クローターと共に体験されたもの、これは一つの無である。このクローター伯爵は自分が若い詩人にとって像であることを知らない。しかし愛には愛の像が生命を吹き込み、感じられたことに応答しているけれども、友情には友情の像が冷たく死んでいるのは、歳を重ねて行くジャン・パウルの秘密の中で何か深く蔵されているものの一つに違いない。愛する者と愛される者との友人の愛の分割は余りに鋭く致命的である。求める精神は世間の前に貧しくなってしまって、阿呆のさえない姿で物乞いをしている。栄光の青春の姿はその世俗の中で気が抜けて、鈍く、青春が心の中で引き起こすこと、青春が心の現実の中でまず美しくなることを聞こうとしない。困窮している者は自らの困窮を承知していて、涙の塩分と共により鋭く流涕する。...豊かな者と呼ぶ他者は、その困窮についてもはや知らない。かくてリングの半分は再び閉じることがない、他者はその半分を失ったからである。

ヴァルトとヴルトは、しかし、互いに遠すぎて、近すぎる。ヴルトの胸には同じ願望が更に解消されずに、更に責めるように息づいている。自分が望むようには決して愛されていないとその形姿に描かれているからである。ヴァルト自身が自分の像を求めているのだから、ヴァルトがどうしてヴルトを救えよう　一　彼ら両人は単に夢見る者で、夢見られた者ではないのである。

この詩人的願望の魔術的状態はヴァルトの中で人物と化しており、世間を前に無防備のままでもそうなっており、ヴァルトの自由な瞬間はすべてこの状態によって特徴付けられ、音色が付けられている。彼の願望が、彼の永遠の詩人的世界愛がどの対象を選ぼうと、それはほとんどどうでもいい。宝石を指にはめて、それを回しさえすれば十分なのであって、その輝きが差し込むところで何かが歌い始める。彼が友人を詩作すれば、すぐに従順な仮象世界が友人の仮象を彼に差し出す。すると本当に仮象となって現れる、この目の前では

何の苦労もない。「この快活な遊び場で、彼は友人の偉大な神々しい姿を築き、この姿を、...自分の望むがままに彫ることにした。『僕がいつかきっと得る永遠に忠実な友は』ー　と彼は自分に言った、　ー　『神々しいもので、美しい若者であると同時に身分があって、皇太子とか伯爵という者だ。　ー　それでいながら繊細なものを感ずることが出来るように育っている。顔には多くのローマ的なもの、ギリシア的なものがあって、古典的な鼻をしており、ドイツの土壌から掘り出された者。しかし僕が今まで知っている中で最も優しい魂の持ち主であって、単に最も熱烈な魂だけ持っているのではない。防御のための鉄の胸の中に彼は愛のための蠟の心を有するからである。...この魂が　ー　運命は僕がそれだと欲しているが　ー　遂に涙で一杯の彼の美しい目の側に立つならば、...第二の良き運命が手配して、伯爵は、神のようにすべての魂を愛しながら、また神のように僕の魂を心の息子へと、そうなるとその神と等しいものとなれる息子へと選ぶことだろう　ー　そして僕ら二人は最も明るい人生の時に永遠の、強い、紛れもない愛の盟約を誓うことだろう』。　ーー

夢を引き裂いたのは美しい長身の若者で、彼は赤い制服を着て、尾を短く切った馬で下の大道を、市門の方へ飛びすぎていった」。ヴァルトの瞬間や状況の他の系列は彼の世間に対する関係を示している。すべては一つの考え、この若い詩人は人生で愚かであるという考えの許に輝かしく発案されている。実際そう言っていいだろうし、比喩的であろうとするなら、一度だけそう表現していいだろう。しかしこれらの発案の忘れがたさ、面白さときたら大いなるもので、どの一つも欠かすわけに行かず、どの発案も得がたいものである。それに、諧謔の世界的長編小説ドン・キホーテのすべての出来事や状況は同様にただ一つの考えのために発案されていないだろうか。これらの諸事例（変種）の多様さは一つの形の法則にあるとさえ言っても間違いとは言えないだろう。ヴァルトはザブロツキー将軍の許に、フランス語の手紙を『エロチックな回想』という本にまとめるために雇われる。ザブロツキーが尋ねる。ヴァルトは「輝く雄弁な目をして」口ごもる。「閣下。　ー　この上なく優美な対象に対しましてはどのように肯っても十分に優美でないのであれば、...」。ザブロツキーはその後上品な別れのお辞儀をする。ヴァルトは今出て行かなければならないことに長く気付かず、将軍は窓から覗くに至る。彼は「滑らかな小部屋」で出口を探し、継ぎ目のない壁紙を撫でる、ようやくドアと見えるものの金色の十字形のものを掴む。彼が回すと、壁戸棚に　ー　ヴィーナの空色のコンサートのドレスが掛かっている。彼はびっくりする。将軍が向きを変える。彼は「出て行きたいのです」と言う。「それはこちらだ」とザブロツキーは言って、実際開けるべきであったドアを開けた。

あるときは状況の両種類が密接していて、それでわずかな文の中でヴァルトは彼の全本性、つまり自分の願望の魔術的力と人生の愚かさとを完全に示すことがある。彼はファン・デア・カーベルの小森を散歩する。そこで彼はかつて伯爵たる友人のことを創作したのであった。「彼の周りでは遠くの世紀からの　ー　花咲く国々からの　ー　子供時代からの夢が飛び、歩き、佇んでいた　ー　いや、小さな人間が四つの車を付けて糸で引きずっている子供時代の指尺大の緑色のクリスマスの小箱の中で小さな夢が座っていて、歌っていた。見よ、すると天から魔法の杖が宮殿、別荘、小森で一杯の風景全体の上で動いて風景を中世からの花に満ちたプロヴァンスに変えた。...」　ヴァルトは夢想を続け、それから夢想の風景歌で添えて、自分の小部屋に帰る。しかし「胸に地理学的、歴史的プロヴァ

ンスを抱いていては」、心地よく感じず、下のノイペーターの庭園を散歩する。木陰道で彼は靴下留めを見つける。ノイペーターのとても醜い娘ラファエラのものである。イタリア語の詩が刺繍されてある。「というのはラファエラはイタリア語を解したからで、彼は解しなかったけれども」。彼はプロヴァンスの騎士にして詩人と思い、腕輪と解したその靴下留めを若干の立派な言葉と友に持ち主に返そうとする。彼は平手の上にそれを置き、こう言いながら差し出す。「自分はとても果報者で、愛の美しいバンドを、アモールの弓の弦を、さながら美しい大きめの指輪のようなものを見つけた、これを引き抜く者がより幸せか、それともそれを嵌める者がより幸せか自分には分からない」と。ラファエラは顔を赤らめ、バンドをすぐに隠し、立ち去る。「ヴァルトは、ほとんど優しすぎる心根の女性と考えた」。

分身の法則

根源の思念と段階的体験の他に第三のものがこの詩人の形式を生み出している。魂の諸魂への分身[分裂]である。一人の詩人が自分の自我を分裂[分身]させることは、当たり前のことになっている。この点ジャン・パウルに名手的なものが見られるであろうか。一つのドラマは、詩人の本性の戦いを公然と担い、その広がりを自慢する詩人の内部で血肉化された内的な多面性として何と速やかに解釈されることか　ー　ほとんど早まってそう解釈され、かくてシェークスピアのドラマのような歴然たる世界創造の作品が、賢しらにドイツ人の間で自己対鏡として考察されてしまうことが避けがたくなっている。従って「分身」という言葉は、或るドラマや長編小説のどの本性も若干詩人について沈黙する点があるとか披露する点があるという意味で共通して妥当する一領域を有する、そしてもう一つの領域ははるかに限定されて妥当する領域で、それはこの自我の分身が詩人的創作の支配的法則となっているという意味のときである。この違いが明瞭になるのは、例えばシェークスピアのドラマとジャン・パウルの長編小説の完全な対立の場合よりも、ジャン・パウルの長編小説と『タッソー』のような内的作品の一見したら近しいものに見える場合である。『タッソー』がゲーテの本性の分裂から生じたのであれば、その分裂はジャン・パウルの本性の分裂と比較できるだろうか。一人の詩人と一人の実務家[政治家]が（詩人といっても勿論タッソーほど世間知らずで、過敏でもなく、実務家といってもアントニオほど愛想がなく辛辣ではないだろうが）ゲーテの中で互いに争って、ゲーテの統一性をひびが入る程に危ういものにしたとこれまで雄弁に議論されてきた。従ってドラマ的対位法におけるゲーテの二重性である。しかし（女性達を除いて）アルフォンソはどうか。多分、ゲーテにも一人の侯爵は潜んでいる。しかしまさしくアルフォンソ　ー　この人生を結び付け、政治的にまとめる人物ではあってはならず、王冠を戴かない者でなければならないだろう、ただこの者のみが王たり得るであろうから。我々自身がアルフォンソをゲーテ的意志の原像と承認するとしても、つまり芸術家の利己心を義務付けし、行為者の真面目な職務意識を和らげ、どのような稀な頑固さも様式への人生の浄化の犠牲とする意志の原像と見なすとしても、...しかしタッソーの人生全体が残る。これをゲーテの内面の全体と混同すると詩文の固有の意味を壊してしまうことになるだろう。精神ではなく、人生の不思議な正義のためにゲーテはこのドラマを書いたのである。純粋に調律された人生の全体で、

詩人ゲーテは人生の全体をその諸像の現実として必要としており、人生の全体はその永遠化のために詩人を必要としており、また詩人を否定する仮借ない異物として呼び出しており、人生の全体にとっては高貴な女性がその犠牲を捧げることも同様に不可避なのである。この人生の至純の概念として、無言で、天上的に、不毛にそうした次第となる。　ー　こうしたすべては、それが人生の掟ではなく、単に内部の空間なのであれば、いかほどのものであろう。それにゲーテはタッソーとアントニオの形姿対立を一つの文化の条件として発案したのであり、これは両性質がそれ自身で存続する場合にのみ存続するのであって、単なる本性の片割れとなると消滅するのである。

いや、発端は一つの世界が作用する者達の多様性を分化することであって、ゲーテは観照する者として一つの全体を解剖して、個別のものを総合化すれば良かった。まず個別の力の中心を活性化するためにゲーテはその内部の多形成の際に、単に我意識からではなく、あるときは政治家の意味で、あるときは侯爵の意味で語り出すよう意を尽くした。納得のいくように、然るべき調子、意志、表象圏を用いた。ゲーテは一つの文化の造林を、シェークスピアが行為世界の火山現象に対処するときのように、同じく包括的視線で捉えた。シェークスピアは今日はカエサルの天球的調子で、明日はブルータスの優男の心情の込った声で話すことができた。このような対立的形姿の中に詩人の自我の分身をいつも推測したくなるのは、それらの中に見られる総合化の見事さのせいである。誰がそれを否認できよう。しかし詩人は自分自身を刻んでいるのではなく、世界を分解しているのであって、その合成の術を知っている詩人として行っているのである。詩人は世界を諸力同盟として、あるいは形姿間戦闘として認識していて、分割されていたものを人物として刻印する。自我の諸部分としての諸像ではなく、世界諸部分の人物として生じている。このような詩人達に本質的なことは、単に世界を二重あるいは複数として理解することであり、解剖し、個別に解剖されたものを諸象徴を通じて描く空想力である。ドラマでは象徴は一人の人間である。

従って、ゲーテの最も内面的な精神的なドラマでさえ、自己分身ではなく、世間からの創造である　ー　しかし詩人ゲーテは作品に対して、それぞれの圏の根本精神に詩人ゲーテの　ー　要素が返事を与える具合に接している。

タッソーとアントニオは存在する。...ライプゲーバーとジーベンケースは同じような具合に存在していない。二人は世間の極ではない。...社交や文化、世界秩序が二人の中に舞い落ちたり、二人の中から生ずることはない。二人に別な名前が与えられなければならないとしたら、小都市の諧謔と世界的な諧謔としての精神の極である。しかしそもそも人間的精神の極、例えば像的観照と概念的秩序の極といったものであろうか。それは違う。単に諧謔の極である。例えば諧謔そのものの極であろうか。それは違う。単にジャン・パウル的諧謔の極である。特徴付けられているのは、芸術が内面化の最後の可能性を試みているということである。この両諧謔の片割れが一緒になっても何らかの意味で世間が生ずることはない。これがゲーテとの第一の違いである。決して二人が自身そのものの中で人間的完全体にまとまることはない。これが第二の違いである。勿論作品『ジーベンケース』は更に進展の余地はある。そしてジャン・パウルは進化していく。彼の魂はこの両諧謔を合わせた範囲よりも広い。そしてこの全領域が諸象徴に分散するとき、諧謔の極よりもはるかに多くのものが現れる。世間の壁ではなく空虚の中に写し出された自我の大いなる影

の世界が出現する。これはもはや単数の自我ではなく、一つの多魂の自我である。そこで出現するのは世間ではなく、この魂の個人的魔霊殿であり、魂の汎霊性である。

世間が生ずることはない。分身で生じた諸像の生気は生命の生気の間近に達していると仮定しても、世間は生じていない。エマーヌエル、ヴィクトル、ユーリウス、クロティルデを合わせたもの、彼らの総体が形成しているもの、これは国家ではなく、生活共同体ではなく、自然でもなく、空虚な空間での同朋性である。一人の人間の中で夢見られている限り、彼らは一緒である。『巨人』でも、少なくとも世間風な外観を有するこのジャン・パウルの詩文も世間ではない。これには大気圏、そもそも空間性、精神の住まいとしての空間性、集団の無意識の統一、或る自らを感知している時代の鼓動が欠けている。その代わり登場人物達は独自にその圏に生きているが、圏と圏とが和することはない。しかし『ヘスペルス』で諸魂が一つの大きな、諸魂を包む魂の苦痛によって統一されているように、『巨人』では諸圏の位置は前もって僭越と裁きを基に秩序付けられている。

従って、世間生活がガスパール、ショッペ、アルバーノ、リアーネといった存在の様態に分割するからではなく、(一体どこの世界に若い侯爵がびっこの諧謔家に育てられ、この諧謔家が自分の似姿と出会って死ぬという世界があろうか)、ジャン・パウルの内的多様性がこのような諸力の像への夢と散って、その上補完する諸力の像へと散るから、これらの諸登場人物についてのこの話が展開するのである。その上印による時代の刻銘が加わる。しかしこれも生活集団ではなく、霊的である。生活の形姿のリズム的闘争的秩序ではなく、僭越の一般的な表象である。才能や意志、意識の僭越が彼らを特徴付けている。かくて時代が話[歴史]として現れるのではなく、ジャン・パウルの精神の中の裁かれた終の像が現れる。

しかしこの若者達は何か。彼らはミケランジェロの奴隷達でもなく、シェークスピアの若い卿達でもない。...彼らはジャン・パウルそのものである。しかしやはりジャン・パウルではなく　ー　彼の可能性である。彼らは詩人の造型家が無言の苦い愛への欲求と共に吝嗇の実在から強引に槌で叩きだして、自分の相手となるようにしている異物ではない。彼らは単に己が本性に忠実であり、ひょっとしたら語られることなく、具体化されることもなく、しかし感じはそのままに、詩人ジャン・パウルの青春の憂鬱を担ったものである。この卑小な人々の間で育った男が感情の、精神の、血脈の王侯的なものを己が存在から遠く離れた或る自由な燃えるような世界の片隅に置いているとすれば、これは特別なドイツ的流儀での詩人のその形象との距離である。しかし彼らは彼の対立物ではない。もっとも彼らの人生段階はジャン・パウルの発展の中で、純粋に内的に、半端な現実的なものに留まっていて、かくて彼は彼の青年達が青年である分、青年ではなかった。なおざりにされたものに対する創作の苦しみのみが、このような青春、実在の偉大な力を、かくも輝かしい血管の中に循環させ、かくも恵まれた体の中に住まわせ、数少ない英雄的な運命の和音の中に送り込むことができたのである　ー　詩人ジャン・パウルが考えたこと、神についてどう考えたかの告白として。

ただ一人のジャン・パウルがいるだけなので、彼は『見えないロッジ』以来変わらず、勿論ヴァイマル体験で一世界分加わったけれども、自分の内部が分割して行く汎霊性もすべての作品の中で大体同じままである。これを主要作品を通じて手短に見ていく試みは、参考になるかもしれないが、しかし必然的に粗いものとなる。

『見えないロッジ』、詩人の願望する人間は少年の形姿となっている。この長編小説全体が内的にそれに応じていて、少年の本となっている。青年や成人男性への更なる発展は定かではない。完全なる実存感覚、すべての初めての感覚という新鮮さ、充実がこの少年の特権である。「人生」という観念は最初の世界接触という一つの無限の契機に押し込められているが、この契機を明らかにしようとしているのが、天上的使命としての地下教育という準備の諸印である。二人の教育係がいる。啓蒙的若者の教育係と、男性的案内者の教育係で、少年により高次の意識を植え付け、両人とも死の謎の消息通で、若者の教育係は七つの天上的答えを恍惚として有しており、男性的案内者の方は追放された者の不安な助言と、乱れた感情を有する。オットマルの周囲にはより高次の共同体がほのめかされている。グスタフの友人は最初盲目で、後に治癒された少年アマンドゥスで、豊饒な人生、直接的な人生という青春像に、高貴に脆いものという像が補完され、死を欲するという身振りの中の一つの生命がある。子供らしい切っ掛けや形式であるが、しかしこれらには友情体験というぶれない重みとほとんど危なっかしい激しさがあって、ちなみに少年時代は、つまりこの全ての体験の中で天才的な初回という時代は、ジャン・パウルが真面目に信頼しているものである。友情は片方の友人の臨終の床で封印される。ちょうど『巨人』で愛が恋人の臨終の床で封印されるようなものである。ベアーテは天使で、グスタフの似姿であるが、更により純粋な素材でできていて、地上的なものの添加がない。彼女は世俗の試練にさらされる。シェーラウの侯爵が夜襲う、『巨人』のリアーネの方はもっとはるかに過酷な条件下にあるが類似している。オットマルはせいぜいほのかに世界への諧謔が見えるだけである。世間と自我の戯れの自由が彼に欠けているように、医者である諧謔家、フェンク博士には自己分裂の最後の拷問、殉教者の栄光が欠けている。諧謔はその成熟をまだ得ていない。もう一方の諧謔家は、「一本足」という名前で、グスタフに世間を教えている、そしてジャン・パウルとして彼の生活を描いている。他の諸作品でもまた見られるこの連合人物はすべての出来事の内面性の中でより深い正当性を有する。生活に根ざさない分別の暴走としての悪魔癖、これがホッペディツェルで、倫理学の教授である。世界は小さな世間で、愚かな世界、劣等な世界である。小さな宮廷、領主のコケットな女性、身分のある弱虫や悪漢、成功した誘惑、これには『ヘスペルス』や『生意気盛り』での不首尾に終わった誘惑が続く。エーフェルという名前のカメレオンのような精神、このタイプは後々、至高の精神性、いや魅力的な魔神へと出世する。三つの空間がある。少年時代の牧歌アウエンタールと首都シェーラウ、「静かな国」これは公園で、友人の墓のピラミッド、オットマルの仮死と目覚め、愛する者達の永遠の事柄についての会話が見られ、印象深いところである。根源的種類の場面、グスタフの復活、アマンドゥスの死、オットマルの仮死、オットマルのオルガン演奏下でのベアータを前にしたグスタフの夢と覚醒、蟻人形の城、グスタフの問いに対する七つの答えを有する同伴者の精霊、像や類似性、出自の秘密、これらは精霊の形姿に関連するものであるが、以上のことはより高次の「褒賞自我」の卑俗な自我への関係を意味しているように見える。この本は家庭教師の自由時間に書かれた。この本の条件となっているもの、それはジャン・パウルの精神が、そのすべての広がりと共に、憧憬的に振り返って、少年の形に向かったということである。

『ヘスペルス』、悟った者の死の時の宇宙に対するジャン・パウルの生来の把握である。この悟った者は意図して転生の予言された時を目指して生きている。解かれた死の謎、一

度はエマーヌエルの別れの時で、別な時はエマーヌエルの夢の中である。ジャン・パウルは、彼の人生の最も超現世的な時に自分の魂の中のオリエントを発見している。エマーヌエルは自分が一つの風景の法であるということの他に、人間的接触の一つの法でもある。彼の周りでの友情、愛の会話は模倣された星の場面的なものを有する。これに対して、解かれない死の謎、破滅の思考がホリオン卿の上に影を投げかけていて、彼の周りに独自の技巧的風景が形成されている。和合の島である。破滅の哲学を考えるこの目は、微細に鋭く、卑俗に現実的なもの、世の成り行き、人間を計っている。ジャン・パウルの遠望の像としての政治家のメランコリーである。エマーヌエルは聖化された形でのジャン・パウルの自我で、ヴィクトルは彼の現実の自我で、包括的、高貴化されず、すべてのジャン・パウル的力、反発力の緊張状態を有する。諧謔家の更なる形成でもあって、計画ではまず「おどけた奴」と考えられている。タイプの純粋さは青年という意味でも、哲学的諧謔家という意味でも見られない。世界の蔑視と世界の賛歌が鋭く入り交じっている。ヴィクトルはエマーヌエルの弟子であるが、ジャン・パウルの最初の伝記のようには生成、造型化はない。死に対する哲学的笑いの関係、力としての死と笑いがこの諧謔家の象徴的状況を形成している。ヴィクトルの自らに対する弔辞である。ヴィクトルが自らの高度な思慮、屈折力のせいで青春の概念としての弱化しない生命の概念として描写できないものはフラーミンに移される。行為の人間としての友人である。その隣にユーリウスがいる。エマーヌエルの神秘学を今一度具体化しているが、精神としてよりは花としてであろう。師の精神的息子である。アマンドゥスのように盲目の少年で、古代の伝説では盲目と詩学、盲目と予言がそうであったように、単純に関連付けられた盲目と音楽である。　一　童話の象徴化で、その中で最も魂の純粋なものが語り出している一つの言語である。彼を一人の死者が愛している。ジューリアである。『巨人』を深く動揺させている霊界が明らかに彼女の墓の周りに存在している。『見えないロッジ』同様に音楽がすべての出来事の通奏底流としてあり、夢と同等なものとして近い。より高貴な魂達は世間の偶発事の最中聞き耳を立てている者達である。象徴的な風景。終焉庭園の噴水を有する公園は、卿の発案したもので、エマーヌエルが住み、生命を吹き込まれている。死が人間の楽園を設計している。またしても三つの空間、牧歌、世俗の生活、純粋な世界。作品の条件、ジャン・パウルの精神は神秘の段階に入り、その現実的自我の傍ら、自我を星として置く自由を有する。

『ジーベンケース』、進化して行く諧謔的な意識。『ヘスペルス』でのジャン・パウル流の自由な神話の後、その小市民的生活との切迫した軋轢は表現への権利を求めている。本性の完全な範囲について、時間的にも空間的にも、扱われているわけではない。前史も後史も欠けた一人の男の葛藤である。すでに諧謔が一つの分裂であるとすれば、今回はその分裂されたものが再度分裂される。諧謔が諸諧謔に分解される。小都市的諧謔（ジーベンケース）と世界市民的諧謔（ライプゲーバー）である。一方のジーベンケースはクーシュナッペル地方への精神の不調和に悩まされる。他方のライプゲーバーは地上に対する精神の不調和に悩まされる。二重自我としての友人達。この自己解放の精神性の点で、この友情は、理解あるいは自我の類似の総体として、自我の自我自身への出会いに似て危ういものである。偉大な女性への愛は、諧謔の一方の、まだ人生と結び付いた要素、単に人生の卑小な形式と不和にある要素[ジーベンケース]を引き寄せることができるのに対し、他方の要素[ライプゲーバー]は、拘束されず、その内的無限性へと押し飛ばされる。二回目の

結婚は解放された生活であるが、最初の結婚は牢獄の生活である。その間のジーベンケースの仮死は精神的転換のグロテスクな印[記号]である。同時にそれは、最初の大いなる諧謔家の活動[幕]の後、つまりヴィクトルの自身への弔辞の後、第二の活動[幕]で、より高次の目配せをしているものである。諧謔の自由な活動は死に近く、転身[メタモルフォーゼ]は輪廻である。出来事の完全な内面化が正確極まる現実性の技法の見せかけの下に行われる。内的な瞬間、互いにかみ合う精神的微妙な仕事の激しい支障が感受されるが、これはまさにジャン・パウルの人生の恵まれた偶然がそれを分解して再生しているものである。

『巨人』、ジャン・パウルは、自己の流儀でヴァイマルに耳を傾けて、時代精神の命ずるもの、それに多くの地下の生成を聞き取っている。昔からのテーマ、願わしい青年とその段階的体験、しかし一つの運命の時という重圧下にある。ジャン・パウルだけに関わるのではない諸可能性。つまり豊かな北方の性質が南方のものにあるということ。『ヘスペルス』でジャン・パウルはオリエントを発見し、『巨人』では自身そのものに南方を発見している。一つの目標がある。感情の充実をめぐる縁とライン、最も豊かな多様性の調和としての単純さ、人生の法則に従い、男性の形式で実現する用意である。生起はこう考えるべきであろう。人間的意志と能力の完全な理解、つまり「天才」が、良きにしろ悪しきにしろ、病的にしろ健康にしろ、自らの裡から危険なもの、害悪なものを吐き出して、己の形式、中心とする。その際最初の中心とのその親近性を全く失ってしまうわけではない。かくてアルバーノの周りには、人生を芸術作品として扱う俳優[賭博者]がおり、己が似姿に倒されてしまう諧謔家がおり、人々を支配的に計算して扱う冷淡なものがおり、人間的市民的制度に静かに逆らう異教徒的完全に肉体性の女性がいる。すべては偉大に考えられており、致命的自己所有の傲慢の中にあり、同時にジャン・パウルの運命と策謀的類似性を有し、また時代の諸力からの遊びでもあって、巨人族の戦いにまで高められている。文学的哲学的戦いが人生の広がりを有する。この巨人主義の多様性がアルバーノの統一を形成しており、アルバーノが非巨人的なのは、一つの力あるいはすべての力がより低いからなのではなく、その調和的な対抗力によるものである。巨人達はアルバーノに仕える。ジャン・パウルの内的万能性ばかりでなく、この若者が必要とする教師界も、分解して同じ人物達となっており、例外はディーアンで、彼は一面的であるが、決して巨人的ではない。つまり復讐の女神に対する人間的にギリシア的な恐れである。新しいのは、若者がもはや単に同類のもの、例えば断固たるショッペの許で生長するのではなく、むしろ半分とか全く異なる者、ディーアンの限定的完全性とか政治家ガスパール、それどころか宮廷にいるアウグスティの許で生長するということである。リアーネは最も聖なる生と死である。リンダは南方の女神である。イドイーネは最初の純粋な思念であると共に、リンダの後帰ってくるに違いない思念である。地上的で、実現可能な思念。アルバーノとリンダ、これは運命の問いに対するジャン・パウルの答えであり、ゲーテがファウストとヘレナで答えているものである。エマーヌエル的なものは副次的人物に圧迫されている、シュペーナーである。神秘の代わりにドラマである。精神の至高の男性的充実。巨大な形式を産出している。同時にジャン・パウルの最大の世俗性であり、超現世的なものは乏しい。ただリアーネとショッペの最期は昔からの流儀で、出来事における存在の謎の言葉として解される。この作品の条件。ジャン・パウルは己が諸力と時代の動きの間に方程式を発案している。

『生意気盛り』、これは『巨人』とは呼気と吸気とが異なるように異なる。詩的なものが世俗に近づくようにする努力は放棄される。青年像は大いなる行為への親しみはなく、純粋に夢想的なものの初期の色合いの中にある。ジャン・パウルの精神的性質の新たな分裂が見られる。浄福に貧しい詩人的青年と無宿の諧謔家で、互いに頼りながら、それでも互いに永遠に逃れ合っている。洞察されていること、詩人界と諧謔の、恍惚たる世界への夢想と辛辣な世界への反発の不和である。同時に新たな親近性が発見されている。音楽家と諧謔家とが一人の人物となっている。音楽と諧謔が同じ精神的本性の行為として現れる。見せかけの意味では、ヴルトは現実家で、ヴァルトは理想家である。しかし両者の肯定と否定は経験ではなく、素地である。両者とも一つの内的世界に属し、共同して第三のもの、つまり事物と行為とを閉め出している。生成（『巨人』）の代わりに前もって定められていたものへの沈下である。段階的体験は自らの裡にその至高の純粋さを有しているが、また自らの裡に最大の無力をも有する。これらの体験を惹起するものは、その実体、つまり体験する者の表象による。「プラトン」［ヘルダーのこと］が一瞬間ヴァルトの青春に触れる。豊かな遺贈者の中のガスパール的なものは死後に作用する。友人のクローターは単にヴルトの想像の中で偉大であるだけである。ヴァルトとヴルトの友情は大事な時には出来事というよりはむしろ印である。互いに求め、避け合う本性の片割れ同士である。ヴルトは同時にショッペ的なものロケロル的なものを有する、つまり仮面の男である。友情における憧れる者と実現する者の関係はここでは身分の慣用語を基にしている。貧しい出自の者が貴族の出自の者を求める。シェークスピアのソネットが思い出される。これも知識の苦さである。（先の長編小説のように）匿名の侯爵の息子ではなく、夢の恩恵の道化であり、一つ一つ世俗の遺産を失っていく。作品の生活状況は三重のものを扱っている。共同生活のほとんど禁じられた親密さと、双子の相互のほとんど嗚咽を上げる逃走であり、ヴァルトがいつも案件と関わるときの結果としての生活の愚かしさである。『ジーベンケース』とは別の分裂である。しかし自我の中へ幽閉されているという耐え難さはジャン・パウルの人生感覚である。『生意気盛り』の著者は自身についての知識の完全なる明察を有している。

『巨人』で初めて出来事は現実的な力となっている。それ以前ジャン・パウルは全く永遠の事柄に生きながら、世俗の経過を単に愚かなもの、邪悪なものの期限付きの暴政として目に留めながら、まだ運命への信仰を学んでいなかった。彼はその信仰を単に自我から学んでいる。『巨人』の性格［登場人物］はいつも以上に時の中で発展するもので、生成としての実在であり、その性格は傾斜を有し、結末に向かって急ぐ。オットマル、卿、ヴィクトル、ライプゲーバー、ヴッツ、ベアーテは音楽的な思念である。彼らは望みに応じて再来する、変わらず、時を越えて。以前の長編小説で「運命」と呼びたいようなものは、彼らには単に添えられたものにすぎない。彼らは後になっても以前と同じであり、水の味が、以前写していた像によって変わらないように変わらない。『巨人』では出来事は人物達に対して生ずるのではなく、その人物から生じている。ガスパールとリンダの運命はガスーパルとリンダの本性に今一度時の中で表現されているものである　ー　しかし以前よりももっと明瞭に、完成した姿になるような具合であって、その本性は本来のものになったのである。

節度［尺度］は『巨人』においてまさに性格の反対概念である。アルバーノが節度を有す

る。過剰なものを有するからではなく、中途半端なものを有しないからである。そして自分の中から一つの全体を形成しなければならないという危険には陥らない。彼は他の諸性格の意味では存在せず、また彼ら同様にジャン・パウルの分散した本性から生じているのでもない。彼は全体である。一面性は必ずしも性格の形式ではない。『タッソー』の中のアントニオ、『シーザー』の中のブルータスは、限定されてはいるが全体的なものである。『巨人』の諸性格における彼らの生起の法則は更に彼らの没落まで作用する。彼らを襲うものとしての運命も内的なものに留まっている。これは世間に見られる運命ではない。というのはこれは多分に節度のないもの、不十分なもの、あるいは濫伐なものを襲うであろうが、いつでも人間的な全体であり、人生の総体であるからである。しかし彼らの過剰に向けられた部分の力は精神の運命を示している。自分の内的な諍いについての多力の人間の裁きである。全く霊的な解決であって、運命と人生の間の悲劇の解決ではない。

補完への衝動、これはアルバーノと諸巨人の中では様々な具合に強力であるが、『巨人』における人生状況も関連豊かなものにしている。どの自我もそれ自体闇雲な頑固さでその本性の結果を生き抜いているが、皆意志に反して平衡の繊細極まる戯れによって互いに依存しており、彼らの諸関係の代数を解くよう誘っている、生きた魂の大きさを概念の大きさと混同する危険がないわけではないけれども。かくてこう言いたくなろう。ガスパールのショッペに対する関係は限定された者の傲慢が無限定な者の傲慢に対する関係に等しい、と。この方程式のXはそれぞれ没落のとき明らかになる。奇妙なことにすべての場合同じで、それはアルバーノである。こうも言えるであろう。節度[尺度]である、と。違いは余りない。アルバーノは彼らすべての運命である。彼らが測られるときの尺度[節度]であり、成功した混淆の尺度で、この中には各自の法外さが含まれており、かくて止揚されているのである。

この関連性にはひょっとしたら、『巨人』の中で実現されているもの以上のものがあるかもしれない、そしてひょっとしたら研究者や享受者のための多くの注解の中に詩人[創作者]のための注解を一つ加えることが許されるかもしれない。ここでジャン・パウルが試みていることは、長編小説の偉大な形式として、クライストがその『ギスカール』でドラマの革新をなしたように、未来の必須の発案の一つと見なされるかもしれないということである。その出来事が一つの体験からではなく、幾つかの中心的体験から見られ、記述されている長編小説のことである。

霊の出現としての性格

ジャン・パウルであるということは、とりわけ実在するものを捉えることができないということである。これはシラーがゲーテ宛に書いているとき気付いていることで、ジャン・パウルは月から落ちて来た者に見えるということである。天才を人間の基本力の欠如と結び付けることに躊躇する必要はない。芸術作品の性格は一片の現実性が本物らしいかどうかで試される。実在のこの有為性がジャン・パウルの作るものではすべて失敗している。より厳密な意味で彼の諸形姿はどれ一つとして性格ではない。金属は、粉となってしまえば、或る色彩で燃える。これとジャン・パウルの諸性格は比べられよう。それらは普通の諸性格よりもはるかにより精神的なもので、いわば性格の燃える色彩である。性格の

代わりに性格の精神的光である。それらの生起のどれ一つとして他のものを予期させない。人生の謎とか分身からの生起となると、その他のものは全く予期されない。ロケロルは、大方は解剖の明敏さから眼前化しているが、生きた魂ではなく、いわばこのような魂のスペクトルである。他人の観察された人生が形成されていると見えるところでも、第一のものは、その精神的エッセンスを造るためのこの人生用の常套句の発見である。　一　第二のものは、このエッセンスを己が本性の構成要素として理解することである。創作の諸形式の一つとしての分裂[分身]は、多くの詩人達の許でありそうなことと推定される。しかしほとんど一貫して妥当するように見えるが、これは体験を難しいものにする、いやこれはまさに体験の反対概念となる。体験はその逆のことを惹起する。己が体験は詩人に他者なるものの謎解きの加勢をする。過程は世間との接触であり、目標は形姿である。そうではなく、詩人[創作者]が自らの自我を解剖するところでは、その内部の行為の動揺した影絵が生じ、大仕掛けの場合、鬼神の像が生じ　一　本来の人間は生じない。どのような人間的衝動も、詩人の空想からキャリバンやエアリエルといったものを再び生み出す能力はある、すべての自然の力と同様に有する。しかしそのためには今日の詩人にはほとんどもはや達しがたい競り上げの数や、ほとんどもはや把握できない過剰な力を必要とする。『巨人』でも、そこでは魂の諸力の像が人間的プロフィールと共に竈の炎のすぐ側にしゃがみこんでいて、ジャン・パウルは確かに出来事を諸性格に基づいて設計しているが、しかしこの諸性格そのものは何か霊的なもので取り替えられている。

これらの諸像の本性同様に、彼らの登場も幾分霊的である。すべての芸術家の苦労はここでは霊的なものの出現を目指しているので、ジャン・パウルの諸性格は、目に見える限り、極めて厳密な意味で霊の出現である。霊の出現と生きている者との違いは目では分からない（例えば「霊」を通しては霊の背後のものがまだ目に見えるということを除くが）

一　出現しているものはネクタイや、印章指輪、散歩杖に至るまで、生きているときに見えたように見える。違いは素材にある。「霊」は素材を何も有しない、あるいは我々には未知の、我々の概念にははるかに繊細すぎる物質で出来ている。生命の密な素材に合致するのは、性格の場合、行為であろうし、これには発話や告げられる思考が入り、そもそも自らを示し、発言し、世間と関連するすべての流儀が入る。行為や世間との関連はジャン・パウルにとって、行為と世間の欠如故に、余り重要ではない。発話は大変大事である。しかしゲーテの場合とは全く別で、ゲーテの場合、人間は「何か」を語る。ジャン・パウルの場合、人間は「自ら」を語る。諸像の発話は、いや思考は、まず内容のせいではなく、まず物真似的に把握されている。ジャン・パウルはこの点研究を重ねており、これは現在のドラマ脚本家にあっては称揚されるべきものであろうが、十八世紀の長編小説作家の場合大胆極まる革新を意味しているものである。かくて長編小説とドラマが交錯することになる。後に詩人ジャン・パウルは己が能力と習練に処方箋を書いている。「語りには行為よりも容易にもっと多くの意義や規定を与えられるので、口は霊界の出入り口として行為する体全体よりも重要である。体も結局すべての肢体の中で唇を動かさなければならない。かくてゲーテの『庶出の娘』の狩や乗馬、落馬は、単に冷たい前提を与えるだけで、彼女の勇気について何ら内的観照を与えるものではない。これに対して、ド・ラ・モト・フケーの北方の悲劇ではしばしば行為の欠けた少年が単なる壮語を若き獅子として発し、小さな前足を見せている」（『美学入門』第六十一節）。これをジャン・パウルは性格の根語と

名付けているが、彼はゲーテに下したつれない判断の中で、ここでは明らかに目の人間に対して党派的である。彼の場合、性格の視覚性よりも聴覚性を確定したくなるものである。彼の内的世界は、この点でも、耳の世界である。

このような根語をジャン・パウルは、秘法的な無意識的でないやり方で、練達の度を高めながら、数多く植え付けており、同様に数多くの身振りをその人間達の眼前化のために発案している。その原理はこうである。「何らかの具体化が精神を基礎付けるべきで、その形姿が与え、愛するときには、その形姿は純粋な明るい真っ直ぐな額を傾ぐべきであろう、さすれば君達はその形姿を目にすることになる」(『美学入門』第七十九節)。魂を目に見えるものにするための、ジャン・パウルの数多くの繊細な手段について記述するには事細かなことが必要である。しかし大まかなこと、一般的なこととしては、こうしたすべての人間達の内面性は世間とはしっくりしない、はなはだ一人っきりであるということが言える。それ故、その内面性は、世間の素材で輝く代わりに、自らを素材としなければならず、言葉でその本性の内的顔は生み出されなければならない。これはそれ以前には知られていなかったような人間の描写に至る。あれこれの特徴が、段階的に、そして一度　一

世間の成り行きで一度限り或る性格の切っ掛けの科白がもたらされる機知豊かな偶然の下　一　全体の予感がなされるというのではなくて、すべてが即座に決定的な内面性を帯びていて、それでいて出現であり、眼前化である。つまり全面的な本性である。必ずしもいつもジャン・パウルはこうした通知で人物を最初登場させているわけではない。しかし常にどの人物でもその完全な霊の眼前化の瞬間が提示されている。大抵は単に一瞬間で、これが空想の中で輪郭を形成し　一　それから後に充実する。

偉大な長編小説は、人間の究極のことを明らかにすることに高貴なためらいを有する。長編小説は全く事物やそれに行動の表面を欲する。いかにそれらが生じ、いかに諸状況を形成し解決するか、どのように受け取られるか、これを長編小説作家は仮象の名手として観察し、いかにそれらが魂の中で生ずるかは観察しない。個々人がどのように見られ、どのように人々と接し、促し、妨げるか、他者なるもの、世間との境界の中でどうするかの像として我々や作家の関心の的となる。　一　人生は声高すぎて、ことによるとただ禁じられた瞬間にのみ、つまり夜の祭典が終わって、提灯が消されたときに、人間の心の鼓動を聞くかもしれない　一　普段は口の言葉、日中の言葉、集団の人々の言葉をしゃべっている心臓の鼓動である。...これに対して近代のドラマでは人間がいかに知られていることか。我々はブルータスが自分と、テントの中で落ち着きなく揺れている明かりに助言を求める夜の欠如をかこつことはないし、また英雄が海上の塔の部屋で同様に揺れる明かりと共に独白する別な夜にも不足しない。ここでは必ずしも人間達の関連性は欠けていない、それは我々が様々な女性達の肩や手からの様々な香水の香りのように、あるいは人間で一杯の広間の乱れたざわめきのように同時に、ほとんど一つの全体として受け入れるものである。...しかしこれは可愛い嘘となるもので真実はこうである。つまり自らと話す心、心と運命、心と将来の僭越、心と敵である。これを詩人[創作者]は求めていて、それは眠りの中の犯罪のように歪んで出てくるもので、その追放の中で不安げに呼吸しながら、認めざるを得ないものである。

隠蔽に対するこの憎しみ、仮面へ手をかけること、これがドラマ作家には必要である。ドラマ作家に必要なのはまた過大な、転落する人間達への嗜好であり、小説家ならばほと

んど腹立たしく思うに違いない人間達である。小説家がドラマを作るときでさえ、例えばゲーテは、彼は人生を長編小説として体験しているが、『タッソー』では何と神聖に共同の気分、合奏を維持していることか。偉大なもの、特殊なもの　ー　これはすべて小説では不作法に接する。かくてドラマ作家は競り上げの技法を自在に操ることになる。ドラマ作家は自分の作る人物が聞き手の空想の中で超人となる瞬間を準備する。その人物が自らを語る時であれ、英雄詩の流儀で報告の中で伝説となる時であれ、工夫する。...これがシーザーが自分を北極星と比べる時である。「その常時不動の有り様は天体では類を見ない」。これがプロスペロが、自分の敵達の感覚を変えて、魔術的芝居の最中、存在の夢幻化に襲われて、シェークスピアの全く個人的な声で話す時である。「私は興奮しています、皆さん、御海容ください。私の老いた頭は呆けています」。しかしまたクレオパトラもイノバーバスの報告では、この時がある。クレオパトラは金鍍金の船尾の小舟にあって、深紅の帆、輝く王座、笛の拍子で水を打つ銀の櫂と共にある。舵の所の高貴なこの女性は全く人魚ではないか。

人物を紹介する技法でも　ー　登場の最初の瞬間はドラマでも人生でも大いなる先射であるが　ー　シェークスピアは比類がない。ロメオは、日の出前にプラタナスの杜の葉陰に隠れるロメオを目撃したベンヴォーリオによって準備され、それから父親の描写によって、つまり日が昇るとすぐに部屋に閉じ籠もり、「人為的に夜を作り出す」との言葉で準備されており、さてロメオが登場してこう述べる。「恋しい余りの憎しみ、諍いがちな恋心、これはすべて、何もないところからまず生じたもの」。あるいは競技を見る気のないブルータスは、自らの裡にアントニウスの快活な精神を見いだせず、しかしキャシアスを止める気もない　ー　哀れなブルータスで、自らの心と不和にあり、他者に愛情を見せることを忘れている。老いて若干草臥れたケルト人のほら吹きシャーマンに対してこう述べるパーシー。グレンダワーの誕生の際に震えたとされる大地は、「汝の母の猫が子猫を産んだだけでも、同じ時にやはり同じく震えたろう」。リチャード三世は、遠慮なくグロスター公としてドラマの冒頭自己分析しながら、このような状況　ー　つまり「のんびりと笛を吹いているような平和な時に」出来るのは自分の影を眺めて、自らの不具をとやかく言うことだけだと述べている。

これらは事柄の真実によって吐き出された語りであり、ジャン・パウルには見られないものである。運命のテンポで生じている。シェークスピアにとって一人の魂の本性ほどに不変に頑固なものはない。それ故そこから運命の永遠の仮面が切り取られ得るのである。ここでは人間が余すところなく語りによって開示されており、それ以上のものはないというのは形式の全能であり、不遜である、確かに。...しかし同時にシェークスピアにとっては人間であることがまさに一切を意味している。ここには衣装、風俗、性、身分、部屋、建築、町、風景、時代、人種、王冠をめぐる戦い、恋愛沙汰がある。人間であるということはどこの筋にも世間と共に浸透していて、人間達の語りから全世界も語ることができる。ジャン・パウルの諸本性は極めて霊的であるので、それらはどの瞬間にもまた炎とか光になり得る。ただ短い間人間的形姿と結び付いている。これらの諸本性を無条件に開示することがジャン・パウルの情熱であるけれども、彼は決してドラマ作家としてそれはなし得ない、つまり単なる諸本性の語りを通じてではなし得ないであろう。それらは反映を必要としている。ジャン・パウルは小説の中では物真似の発話の発見者ではあるけれども、更

なる秘密の暴露者として自然が大いなる発話のための共謀者となっている。そして詩人が耳打ちする。どの形姿[人物]もその聖霊降臨祭を有し、そのとき自らを明らかにし、吐露し、奇蹟となる。...そのとき周囲の最も外部なるものがその形姿に返事する、第二の奇蹟である。これらの時[諸契機]の力は精神的なものと素材的世界の同時の出来事であり、自然の出来事ではなく、魔術的に引き起こされた出来事で、これはこの両者が永遠に分かれているときにのみ、その侵入が感じ取れるようなものである。「自然の答え」とも言えよう。神が自然自身の心を眠っているときに取りだして、その代わりに人間的心をはめ込んだような自然の答えである。これはジャン・パウルの小説における全き現在であり、霊的現在であって、一つの本性がその光を自然を通じて放つのである。自然は呼吸を止め、当惑した招魂祭[Ecce 、見よ]をささやく、これは稀なる人間の極めて稀なものを感じさせるものである。ジャン・パウルは時に風景としての一人の人間を考えている。何故いけないことがあろう。日没に友人の名前を付けるよううながされることがあっていけないだろうか。それは、ある時一人っきりで巨大な樅の梢の上高く、断崖のむき出しの山の背にいて、一緒に目を果てしない眺めから石楠花の間近な萼に転じようと思うときの乙女達である。それは、ある晩響きのよい声で出発を命じながら、手に松明を持って、我らの陣営に迫って来ると思われている男達である。それは、我々に最初の菫を教えてくれることになっている子供達であり、早朝ある公園の池でオオオニバスの開花を観察していると想像されている女達である。

それで例えば霊の眼前化の次の諸例を見てみることにしよう。これらは　ー　大抵は最初の登場の場面であり　ー　究極の意志としてはドラマ的なものであるが、その手段はどの範疇にも属さないし、模倣しがたいジャン・パウル的魔術である。まずこれらの現象の身振りの強さ、響きの強さは、あたかもむしろ空想の華麗さ、表面の煌びやかさに訴えるもので、我らの詩人ジャン・パウルが普段諸人物を導くときの心の親密な日記とは対照をなすものではないかという疑念が生ずる。しかしまさにこれらの真に魔術的瞬間に事物は事物でなくなって、印[記号]となり、最も内奥のものが色彩と言葉を得て、それぞれの本性が真実から生命を得て、霊が出現する。

エマーヌエルの最初の登場、これは実際ヴィクトルによってまず霊の出現と思われるものである。「白い姿が山を両眼を閉じたまま　ー　微笑みながら　ー　神々しく　ー　喜びに溢れて　ー　シリウスの方を向いて登って来た」。彼らは抱擁する。「夜風が吹き抜けた　ー　聞き慣れぬ物音が一層近くで響いた　ー　一つの星が消え　ー　月がアルプスの上に昇った」。ナターリエ・アクヴィリアーナの形姿にはバイロイトのファンテジー公園が必要である。解放された魂の地である。「塞がれた湾の所で、一人の黒づくめの服を着、白い紗をまとった女性が日中に枯れてしまった花束を手にして、指で花束をいじりながら立っていた」。エマーヌエルが目を閉ざして、予言者の身振りで、内奥に星々の輝きを受けて、出現するとすれば、強力な意志のガスパールは硬直痙攣の身振りで、次の「イーゾラ・ベラ」と命名された環境で出現する。「太陽は湿った大地の許で冷え冷えとしていた　ー　氷河の先端の黄金の屑からわずかにぎざぎざの城壁冠が消えた雲々の上で輝いていた　ー　自然の魔法のランタンはその像をわずかに一層伸ばし、鈍く投げかけていた。そのとき長身の形姿が赤い外套をなびかせて、ゆっくりとレモンの木々の周りを回って彼の方に向かってきた」。ディーアンが、最初の登場というわけではないが、その明瞭な瞬間

を得るためにはローマの夜と広場が必要である。「この時突然ヴィア・サクラ通り[聖なる道]を、背の高い、深く外套に身を包んだ男が噴水の許にやって来て、見回さずに帽子を投げて、そのピッチのように黒い、巻き毛の、ほとんど垂直な後頭部を泉の下に置いた」。治療のために水滴を浴びる噴水の背後のリアーネが思い出される。この月光下の女性とは対照的に、園丁にいる単純な、地上的に生気のあるカリトンの現前がある。「彼が春の部屋に入ったとき、彼はカリトンを見た。十七歳の若い、華奢な、ほとんどまだ乙女のように見える女性で、乳首に小さなエキオンを抱えていて、病的に活発なヘレナに対し防御していた。ヘレナは椅子の上に立って、絶えず窓から多くの葉の付いた葡萄の蔓を引っ張ってきて、母の両目を覆おうとしていた。母は同時に立ち上がりながら、左手で邪魔な葉を千切らずにのけようとし、また乳飲み子をより深く守ろうとしたので、奇妙に混乱して、かがんだまま美しい青年の方に向かって来た」。悲劇的華麗さでロケロルは長編小説と読者の空想の中に騎乗して入ってくる。「突然黒い鎖を破って多彩な輝く騎士がやって来た。パレードの慶祝馬上のロケロルで、我らの二人を震撼させたが、それ以上更に人を震撼させることはなかった。青白い崩壊した顔が、長い内面の炎によって硝子化され、すべての青春の薔薇を失って、突きだした黒い眉毛の下の両眼の金剛石坑からきらめきを発しながら、悲劇的な快活さで馬を走らせてきた。その快活さの脈管線は情熱の若皺の下で倍加していた。何という蕩尽された生命に溢れた人間であろう」。ショッペが風景によって理解され、説明されることがないということは、彼に近いジャンノッツォーの魂がただ大気圏の束縛されない動きの中にのみ含まれていること同様に意味深いものがある。しかしリンダは地上に属する。そこは、月と火山とがアルバーノとリンダの出会いの比喩となっているように見えるとき、最も花嫁らしくなる所で、リンダはナポリ湾に属する。「彼女らが船を近付け、櫂の音の中で明るい海が両側で燃え上がると、海が陶然と炎を発して周りに漂うものの、そのことを知らない女神が登場するかに思われた。...二つの大きな目が炎で包まれ、親愛なる真面目さで人生に憩いながらヴェール越しに輝いた。ヴェールは気位の高い真っ直ぐな額と鼻とを暗示していた。...彼女はゆっくりと真面目な首肯で頷いた。...その時突然月が昇った。ヴェスヴィオの犠牲の炎で囲まれて、向こうの天空に太陽神の気位の高い女神として、青ざめてはいず炎のようで、さながら山上の雷の上の雷の女神であった。 ー アルバーノは思わず叫んだ、何と偉大な月だ、と。 ー すぐにその見知らぬ女性はヴェールを後ろに上げて、馴染みの声であるかのようにその声の方を仔細ありげに振り向いた。彼女は見知らぬ若者を長いこと見つめると、ヴェスヴィオの上の月の方を向いた。 ー しかしアルバーノは一人の神に震撼させられ、一つの奇蹟に幻惑された。彼はここで、リンダ・ド・ロメイロを見たのであった」。ひょっとしたら一瞬間だけ、ジャン・パウルの人間描写を、このおよそ存在するものの中で最も考えられたもの、夢想されたものを、贅沢な実在の中にいるシェークスピアの呪術的力と比べることが許されるかもしれない。というのはドイツ人にとっても結局魂の顔が肝腎であるからである。

買収された偶然

演技された人生の舞台上の結末で、つまりロケロルが自らの為に詩作し、役割として真実のものとした彼の最期のとき ー 死の時まで観客を必要としているが、この「悲劇俳

優」ではコーラスとして黒丸鴉が使われており、これは魔術師の「叔父」がその為に調教したもので、この鴉は様々な舞台の幕を、友人達の人生からの真実の幕を、それに最後の幕、真実の死となる舞台の死を司り、人間的な言葉で締め括っている。例えば、「青ざめた男よ、現れ出でよ、時計が時を計る。...人間は短い、その幸福はもっと短い、しかし先にこの友はその言葉と共に死ぬ。...幸福は語らない、死は語らない」。そしてロケロルが自殺すると鴉はこう叫ぶ。「この哀れな男は今や深く眠る。埋葬するがいい」。

叔父の技を動物であっても習得するということ、この、支配しがたい運命の支配された模倣の中で、ただ更に、意識の芯として燃える者のこの芝居の中で共演する技を、一羽の動物が、見知らぬもので精神は有しないのに習得するということ、このことには苛立たしいものがあるが、それでも暴露的な叔父にふさわしい何か甘美に戦慄させるものがある。というのは彼こそが　ー　ジャン・パウルを暴露しているからである。黒丸鴉はその動物の言葉を話しているのではなく、人間の学校に由来しており、精神の印を意のままにできるのであるが、しかし影のようにであって、呪文に従っている。

これはジャン・パウルの思いつきの中でも極端なものである。しかし芸術は、このように暴露するためには、わずかばかり無神経でなければならない。ここですべての出来事の独自性として赤裸々になっているものは買収された偶然と名付けられよう。解釈された、精神となされた出来事がなければ、詩作はなく、根底的に考えれば、人生もない。つまり人間が感ずるものに対して、応答あるいは反駁で答える、そういう出来事なしには人生はない。　ー　いやこの答えからのみ我々は「体験」という概念を発展させるのである。さて買収された偶然はかの概念に流入するのではなく、その逆を意味している。体験では出来事は一つの自立した声で、その声は心のメロディーの傍らでそのメロディーを、それが他のメロディーと一つの和音、それどころか同じ調子と合わさるところまで導いて行く。まさに一つの出来事が我々に真実と思わせること、つまりその出来事が自らの中から、買収されることなく、魂に快いこと、あるいは不快なこととして告げるもの、それをジャン・パウルは出来事から奪うのである　ー　その無垢が奪われる。

買収された偶然は、変身の技法である。それは好んで自然の形、出来事として現れる。この偶然は自然の領域に入念に適合していて、ほとんどこのジャン・パウル的な自然の中で自然なものであるが、勿論大いに変身していて、メルヘンの動物のように透明に輝く黄金を通じて、あるいは残された柔毛を通じて、雄弁に、そしてその奇妙に馴染み深い合図で語るように思われるものである。ねえ、君、私は君のすぐ側にいるもの、最も似通ったもの　ー　音楽ではなかろうか。自然に対して、詩人同様に振る舞う人物がいる。プロスペロ、ひょっとしたらシェークスピアも同様に四大と語ったのではなかろうか、支配しながら従属して。明白にこう言われている。ホーリオン卿はその島で、(この島は、そこで地球がこのような人物を最も好んで住まわせる地球の形成物であるように見える)、魔術師の像に育っている。卿の周りにはほとんど機械である自然があって、見知らぬものによって操られている。木々は数と尺度に従って植えられ、木の種類は精神的意味合いで選ばれ、並べられており、建物の分散や根本的なものの配置は、大いなる悲しい人生に類似したものになっており、素材的本性や作用のすべての度合い、つまり剥き出しの大地、神殿、橋、磁石、風奏琴の響きは例外なく一人の魂とその史実のために合わされており、自然は人間的長編小説のシェーラザードのために雇われていて、自然は普段は硬い石炭の上に葉

脈や昔の地球史の動物の痕跡を忠実に保存しているものであるが、今や全く別な石筆で牧羊神パンの物語を記述しているのである。この設計する精神は終焉庭園ではより控え目に育ってくるものに支配権を揮っている。この庭園は卿によって造られており、二人の対照的な人物、卿とエマーヌエルが住んでいる。　ー　そもそも公園は操作された自然以外の何ものであろうか　ー　それは星々の秩序に従い、建築物の趣味に従い、測量術に従い、あるいは年取っていく人類の別の恣意に従って、牧歌として、小さな願望の自然として、あるいは甘美な混乱として扱われ得るものである。二人の詩人、ジャン・パウルとゲオルゲによって我々は色々な流儀で、公園とは何か知らされている。自然は造り変えられ、蘆に似て、風であちこち揺れる代わりに、人間の息を吹き込まれ、人間の感情を述べる具合で、「タルタルス」の描写では奇想的なものになって、ここは半ば冥界で、ここでアルバーノとロケロルは初めて抱擁する。腸占いとして戦慄し、動揺するハルスペクス[腸占い師]のアルバーノに提示される多くが、後でジャン・パウルによって人間の仕業として説明され、卿の島の門が人間にこう告げているように、つまり「ここで手を貸したのは創造主のみならず、汝の兄弟」と告げているように見えたように、『巨人』では杜の上をあちこち舞う長い灰色の猛禽は、「(多分紙の凧)」という挿入句で説明され　ー　また炎の、地上に育つ尖塔は松明を差し込んだ霊柩車で説明される。輪の形の黒い壁の前に白い石膏の頭部があって、木の塊の密な森とか、いや門の上に漂う青白い頭部、それが一人の巨人の胴体の上に昇ったかと思う、結局その頭部の傍らに第二の頭部が見える。こうしたことすべてが公園を霊の国にしているが、同時に人間界、人間の仕業を予感させている　ー　老いた姿にしたり若返らせたりする凹面鏡、仕掛けの階段や地下の水は言うまでもない。技術とは何か、魔法とは何か。都合のいい瞬間には技術は魔法として作用し、都合の悪い瞬間には魔法は技術と明らかになる。いや、ジャン・パウル的啓蒙の良心性には微笑を浮かべたくなるとしても、ジャン・パウルは外部の見せかけで動揺したものを内面にとってせめて確実なものとしたいのだという感情が我々の中に残る。精神の或る行為、精神の或る受難として、魔法の最後の現実として我々の中に残るものをせめて解き難いものとしたいのではないか、すべての魔術的な行為がその実際上の空無に消えてしまった後であれ。

　主がアモリ人をイスラエルの人々に渡された日、ヨシュアはイスラエルの人々に言った、「日よとどまれギブオンの上に、月よとどまれアヤロンの谷に」、すると民が敵を打ち破るまで日と月はとどまった。つまり太陽は天にとどまって、沈むのを先送りし、ほとんど一日先送りした。言葉が肉となった時、一つの超星が[キリストの]飼い葉桶を照らした。そして言葉が人間的に十字架上の死で苦しんだとき、地は震え、太陽はその輝きを失った。古代の詩人は語っている、神々しい恋人[ゼウス]が死すべき定めの[人間の]女性への情事を果たすまで夜はその時間を丸々延ばさなければならなかった、と。そしてミケランジェロの或る詩では同じようなことが　ー　決して現実とはならない　ー　愛の瞬間の永遠化への虚しい願望として書かれている。一瞬間、太陽はその昔からの軌道を止めて欲しい、私の主の周りに拙い両腕をしっかりと巻き付けるために。これらは王侯の話、司祭の話、神々の話で、最後に一人の王侯的人間が来るが、この人間にはその願う権利を否認したくはない。霊的力が生成のない自然圏と人間運命のぎざぎざの恣意的軌道の区別を大いなる契機で克服し、至高の人間的なものが遭遇するとき、自然が共に祈り、あるいは共に恨むならば、人間の血の中では喜ばしい戦慄が感じられる。これは例えば愛する者達が鳥の歌

声や落葉に自分達の感情の沸騰や衰弱を体験するように思うのとは全く別のことである。詩人が、善とか悪とかの印のない人々のために、自然からその固有の言葉を消してしまうとき、我々はそれを好まない。自然が買収されるときの総額はその場合余り大きくない。ジャン・パウルは如才なく、万有の食や徴候をその超人達のために残している。シェークスピアも同様で、彼は、その古代の保証付きの人間達の予兆の報告を、感謝しながら正確に、王侯の寓話や犯罪者の寓話から採取している。「偉大なるユーリウス[シーザー]の没落の直前」、ローマの白日、路上で遮る炎の男達や獅子を愛さない者がいようか。同じことがデンマークの運命のために思い出されるとき、それを愛さないものがいようか。つまり「身の毛のよだつ同じような前ぶれを天と地が共に我々の平野に送った」。　ー　というのはデンマークの運命は我々にとってハムレットの運命であり、そしてやはりハムレットはその世界で最も得がたいものであるからである。我々は、偉大な皇帝が後継者を作り出す[子作りする]時刻を星に尋ねるとき、これを好む。しかし主婦が洗濯物を乾かすために同じようなことを尋ねるとき、好まない。

リアーネが、シュペーナーによってアルバーノの王侯の出自を知らされて、アルバーノに使者を送って庭園の神殿の鏡の間に呼び、別れを告げ、手紙を返すとき、他の詩人[作家]ならば、アルバーノの破滅的な激昂の後、折れた翼と白鳥のような本性の砕けた自棄とを、最後の嘆きさえその高貴さのせいで許されないでいる様を、許される範囲で描くに留めていたことだろう。しかしジャン・パウルはこの内的出来事の位階のために二重の投入を呼びかけている。リアーネの体は盲目となって答え、自然は日食となって答えている。

ー　自然は失明する最も高貴な人間の目に対して、世界の目の消失で忠誠を保つのである。ここで盲目となるリアーネの魂は世界の目であったのである。ハムレットにはこれに対する一種の韻がある。「愛によって自然は花咲く、枯れるとき自然は、その愛するものに応じて、得がたい自らの合図を送る」。

日食は受難を表している、嵐や地震は英雄的履歴の印である。しかしこの受難には十字架と肉体の拷問が欠けるように、英雄的履歴には戦場と血の棺が欠ける。受難と行動は内面的なものとなった。子供のアルバーノが同じ時刻に離れた所のリアーネ同様に祭壇へ向かっているとき轟く雷はただ彼のより高く鼓動する心に応えるもので、宇宙が轟いて、かくて彼は古代人の雷撃死たる凱旋車に乗り込んでいると妄想している。この死は想いに留まっている、同様に自然の同調も普通内面的位階に従っている。その人物あるいは体験の位階に従っている。二度地震はアルバーノの人生に呼び込まれている。　ー　冥界の先祖による彼の祭典への呼びかけのようなものである。一度目はガスパールの側でまずピエトロ教会のドームを遠くに見ているときで、二度目は、彼とリンダの魂が真実の点で同等であると確認し合ったときである。このように侯爵と侯爵夫人の結婚のために祝砲が放たれる。

買収された偶然のもう一つの形式がある。ジャン・パウルはアマンドゥスとグスタフが和解を試みながら更に一層不和になっていく様を描いている。このような和解が必要となる諸契機に関して、ジャン・パウルは特に苦労していない。それらは一般的なもので、再三生じている。しかし和解という言葉が漏れるとき、外部世界は眠たげにぼんやりとしていても、内部世界では強力な謎が目を剥き合っている。私と汝、別れ、理解、合図　ー　そしてこれらの事象の周りに生きている永遠の苦痛。詩人の言葉はこの謎に一つの象徴を

求める。謎は一つの象徴を与える。二人の人間がまた和解しようと思うとき、二人の単純に雄弁な身振りは何か　ー　とても単純で気の抜けたフレーズとして使い古されて隠喩の影の世界へ移ってしまったものは何か。「誰かにまた手を差し出すこと」。拒絶された和解の、反対の身振りは何であろうか。例えば誰かが反対に向き直って黙っていることであろう。...しかし特に徹底した、雄弁な身振りではない。かくて自由に人生を模しながら、常に痛みに備えている空想で集められたジャン・パウルの像の謎の備蓄から、一つのルーネ文字[ゲルマン最古]がこぼれ落ちてくる。悪意ある意味の、生命のない、死んだ、恐怖で青ざめるような印である。或る者が　ー　そう彼は詩作している　ー　手を差し出す、それは自分の手ではなく、生きた手でもない、見せかけの握手で、嘲笑のために差し出された、切断された死体の手である。これはすぐに出来るものではない。一人の友人が和解を求めて空しいという望んでも稀な瞬間に、必ずしも切断された死体の手を携帯しているものではない。もしあり得ても、死体の手を自らの手の代わりに差し出すことは思い付かないだろう。思い付いてさえ、このような場合象徴的なものは探さず、作法正しい近代の人間として、ペストのように避けるであろうから、その思い付きをまた追いやるだろう。しかし勿論ジャン・パウルは恐ろしく表現豊かな印を夢想していた。この夢想は小説に可能と、出来事上然るべきものとならなければならない。その気になれば、この夢想は現実への偽造のパスポートを有することになる。アマンドゥスは医師の息子とされる。ジャン・パウルはかくて解剖学室の状況に必要な描写にためらうことは何もなくて、次のような比喩を用いて良い次第となる。「フラスコには人間の花、小さな下塗り、それに従って運命が人間を抽出しようとしていたもの[胎児]が掛かっていた」。そこにはまた「黒い染物屋の手もあって、その手の色彩で博士[ドクトル]は試験をしようと思っていた」。十分にわざわざ準備された偶然で、かくて純然たる印が人生の環境の中で等身大に生じ得ることになる。グスタフは感動的語りをこう結ぶ。「私を君から突き飛ばさないでおくれ、手を差し出して、視線をそらしておくれ。　ー　『それでは』と砕けた心のアマンドゥスは言って、彼に冷たくて黒い　ー　染物屋の拳を出した」。グスタフは去って行く、ジャン・パウルも彼の後を追って、さながらこの印によってあたかも最後の憂鬱症の昔馴染みの湖への致命的に真面目な道標の柱に導かれているかのようである。「人間ときたら。　ー　なぜ汝のすぐに塩と水と大地に砕けていく心臓は他人の砕けていく心臓を砕こうとするのか。ー　汝が死人の手を振り上げて砕く前に、その手は墓地に散るというのに」（第二十四扇形）。

偶然この印は、すべての現実的なものとは別個に、その居場所をジャン・パウルの自由な詩文の中に有するものである。『或る狂人の夢』、そこでは二つの透明な山の上に、その山々の血管からは血と涙が流れ出ているが、二人の僭主が横たわっていて、互いに好意的に語り合っている。彼らの言葉の一つ一つが動物や、狼、虎、蛙、禿鷹となる。「最後に両僭主は握手をした、しかしそれぞれが他人の、切り取られた手で行った。一方の者は白いモール人の白い手を有し、他方の者は紺屋の黒い手を有していた」。

この技法の最初に印があった。印は現実の中で蚕となって、地下で蛹化し、生の意味として自由に羽ばたこうとする。生命あるものがその印と合体化し、その印の中へ死んで、初めてその印は呪力を有するものとなる。ジャン・パウルはどこかで、南方の慣習について、人々は墓では仮面の背後にランプを置くというのを読んだ。この印を現実的なものと

しようとする。しかし現実はただ現実に従うかのような外観を、現実に対して残すのは、芸術家にとっては恥ずかしい。そこで芸術家は現実的なものを、それが自ら印の中へと欲するかのように置く。アルバーノはディーアンとヘルクラーネウムを通って行かなければならない。彼らは「暗い玄関に、墓に置く陶器の仮面がその背後に明かりを、目のように備えられてあるのを見た。アルバーノは彼をまじまじと見つめて言った、我々は墓に置かれた土製の、きらめく仮面ではなかろうか、と。　ー　何ですと、厭わしい考えです、とディーアンが言った」。かくてこの隠喩は、逸話となった後でも、二人の性格の違いの幅を示している。ロケロルという本性と運命の人間というものは（このような不気味にただ内部から作用する運命）、ジャン・パウルの中に一つの比喩を刺激している。ロケロル、彼は無数の、音を立てない動物によって内的に囓り尽くされ、空洞となった幹で、いつか突然倒れなければならないものである。しかしこの比較が出来事へと改作されるとき、それ以上のことがなされる。前兆が示されるのである。ロケロルはアルバーノの前で或る告白をした。アルバーノはまだ信ずる。...彼自身はそれ以上のことはほとんど許されない。そしてアルバーノがタルタロスの方を見ると、「そのとき夜風が森の毛虫で蝕まれた樅の木を倒した。...カール[ロケロル]は驚いて叫んだ。いやこれが私だ」。

ジャン・パウルの小説をゲレンデのように様々な箇所でボーリングしてみると、深みへ達しても、小さな取り出された柱の均一さに驚かされることになる。これは広く一貫した成層を証明するものである。かくてアルバーノの治療という過程の本質も疑いもなく内的で彼岸的である。良心の一ドラマである。人間は死せるものに呵責を有する。この呵責が彼の観念を混乱させる。必然性の柄でどんなに離れた精神をも抑圧する高熱の中、彼は死せる女性[リアーネ]が現れ、彼に平安を与えることを期待する。実際その為に死せる女性が下界あるいは天上界から駆けつけてもよかろう。しかしジャン・パウルは、十八世紀の思考の学校でただ千里眼的詩人がそうであるように、霊的でかつ霊を欠き、心情にとって真であるが、分別にとって真ではないものに対する疑念の全体的厳しさを承知している。アルバーノは単に救いを夢見ることは許されない、この理由はまた次の理由と並ぶものである、つまりジャン・パウルの観点はそもそも小説とならなければならないのであり、観点に留まってはならないのである。従って彼は機械としての筋を必要とする。奇妙な偶然で、霊的なものが現実の口実、外観の下、全く本来的に場面化されるのである。これには一つの意味ではなく、少なくとも三つの意味があって、この件はガスパールの世間的趣味では不作法なものであり、またこの発案者はショッペなのである。彼が救いの手段を思い付く。皇女イドイーネがリアーネの代わりに病人の前に「現れる」のである。買収された偶然で、すでに人々は、皇女は死んだ女性[リアーネ]に奇妙にそっくりであると知らされている。　ー　これにはもう一つ、同様に「本当ではない」死者の出現の例がある。「ホーリオン、起きなさい、ジューリアが永遠の世界を離れて、墓の上に立っている」と、エマーヌエルは叫び、そう信じている。クロティルデが夜この友の女性[ジューリア]の墓を訪ねているのである。詩作している機械主義者を煩わせている人間達の妄想か知覚かに関わりなく、星空には永遠の瞬間が存在している、読者への呼びかけを通じて告知されている。「戦慄して魂を目覚めさせ、墓地に高い山に登るように登って、別世界を見渡し給え」。そして次の比較に落ち着いている。「人間は床から唖の下僕のように、給仕の機械のように起き上がり、空(から)になるとまた沈む」。

エマーヌエル、この死を欲する者が、運命の苦しいためらいの後に臨終の者ともなるが、導かれた内面の状態の列は、諸合図の星座を移る列に似ていて、はなはだこれらの状態は浮世離れしていて、人間的なものの記憶はわずかしかない。...個別のドイツ的東方的精神が自らのために発案した神秘学のための清祓の場面である。代数学的数の独立性と共に、描写のすべての可能性を捉えながら、これらの思考はすべての可能性の上を漂っている。死の前もって定められた日への信仰、死の星的瞬間への信仰、死の妄想の中で彼岸として体験された地球、劫罰を受けているという妄想、信頼できる死の確信を裏切られた者の幻滅、天上的運命への夢想の洞察、それから現実の解決[死]。この長編小説はこれらの内面的交替のそれぞれのために一つのきっかけを必要としている。どんなに強力なきっかけも精神的状態の自由から生ずることがあってはならない。死と見なされるために十分に強い、生の意識への侵入をなすのは、まさに「偶然に」空中で爆発した火薬庫の物音である。シンフォニー的高まりの最後でのいわばスフォルツァンド[強いアクセントを付けて]のようにこの物音は一連の報告の中で準備されている。二重の目的がある。一つには偶然に物語的論理を与えるためであり、もう一つは霊的に外部から内部へ侵入してくる印象を得るためである。結末に出来事の素材的なものがある。これは高度に内面的なものを帯びたものである。「鬼火が庫の周りで戯れ、大気中では漂う火の玉がすさまじくそれに近付いてきた」。 ー 「恐ろしい火の玉は空中から火薬庫に忍び込んだ」。 ー 「そのとき雷雨の中に燃え上がってはじける地球が上がった、そして火薬庫が粉砕された地獄のように散った」。そして至高の動揺のカンタータが夙に再び報告のレチタティーヴォ・セッコに移ったとき、ジャン・パウルは補足している。「三人のイギリス人のうちの一人によって爆破された火薬庫は、...」。今や責任を負うイギリス人が必要となったのである。内的出来事の経過を準備するために物音が必要であったからである。いわば失神と、そこからの虚けて浄福の目覚めである。「静かなエリュシオンよ、ようこそ」とエマーヌエルは地球に言う。ここで爆発した火薬庫がなしていることを、すぐその後で「狂った骸骨」がなしている。骨と皮ばかりの精神錯乱者で、死が彼の左手を引っ張っていると思っていて、他人の顔に死の嗅ぎつけた仕業を予見する者である。ジャン・パウルはモーリッツの経験心理学からこの人物の発案の手懸かりを得ていると主張しているが、この人物は死から逃れるために左手を切り落としており、彼の動きと騒ぎ声のためにエマーヌエルは第二の妄想、自分は劫罰を受けているという妄想に至る。

『美学入門』は「長編小説作家のための規則とヒント」の節がある。そこにこう書かれている。「第一章あるいは全能の章では、本来最後の章の難題を断つことになる刀が磨かれなければならない。これに対し最後の巻で支配の機械仕掛け人がようやく現れ、先の章では機械がこの仕掛け人を予告していないのであれば、厭わしい恣意となる。いつか或る紛糾の気象境界となる筈の山の出現は早いほど一層良い。最も立派に、つまり最も知らず識らずに展開が生ずるのは、昔からの共演者の馴染みの性格の特徴を通じてである。というのはここでは詩人が何も命ずることが出来ないし命ずるべきでもない最も立派な精霊の必然性が勝利を収めているからである」(第七十四節)。ロケロルの不遜と没落が些細な外面的なものに至るまで厳しく彼の精神的実在から導かれている流儀が思い出される。彼はショッペに劣らず不穏である。両者とも自我感情の深い不確実性を有する。一方はより素材主義者的であり、もう一方はより形式主義者的である。ロケロルは次の問いの答え難さ

である。私の自我はいかなる具合に、どのような内容、どのような形姿なのか　ー　ショッペは次の問いの答え難さである。私が「私」と言うとき、私が巻き込まれているものは一体何か。　ー　そもそもこの私であるということは何か。従ってロケロルがリンダを誘惑するとき、彼が単にアルバーノとしてのみ彼女を誘惑できるというのはリンダの掟であって、同様に彼の掟では、誘惑を模倣の形姿で行うのである。

どのようにこの誘惑は準備されているか。すでに第一巻の終わり頃にアルバーノは、ロケロルがタルタルスを通じて彼を呼んだときに自分自身の声を聞いたと語られている。これはその場では、ぞっとするほど近い者の中間色であり、若干自己との出会いであり、若干親和力であり、若干幽霊的である。同時に我々には全く無邪気に準備されている。つまりアルバーノとロケロルは似た声を有する。これもまた繊細にまた多重に精神的なものと関連している。両者は実際ジャン・パウルの計画の中ではかつて一体であり、一緒に、可能な限りの善と可能な限りの悪として、天才的な宇宙的人間を形成していたのである。...後に『巨人』第四巻の第二分冊[第百二十一周]で、アルバーノはロケロルに弄ばれたラベッテに再び会って、そこにある紙片を指しながらこう述べている。「これは全く私の筆跡だ、私が書いたものではない」。永遠の「物真似、模倣」に憮然としてアルバーノはこう聞いていて、彼と共に読者も聞いている、ロケロルはしばしば彼女の許で筆跡を模している、と。それ故リンダはその後すぐロケロル招待の紙片をアルバーノの筆跡と信じなければならないことになる。これは類似のことであるが、しかし別の類似とは異なる。即ち、第百十周ではこう報じている。リンダは多くのスペイン女性の眼疾を若干有していて、「夜限りなく近視になるのであった」と。博識の注釈も欠けていない。かくてリンダがかの遅い公園での夜、誘惑者を見分けられないのはほとんど「自然なこと」となる。

模倣された感情の生活を送るというのは魂の俳優性の特徴である。それ故、ロケロルは恋人を盗んで享受するときも模倣者であるという次第になる。しかしこの俳優性をほとんどニーチェの洞察力で考え抜いていたジャン・パウルはもっとはるかに繊細な特徴として別の特徴を確定している。即ち自分の自我も、他者的なもの、剥ぎ得るもの、交換できるものとなり、感受された者となるということである。かくてロケロルは自分をも真似て、自分を「悲劇役者」として模倣する。この恐ろしい、輝かしく発案された場面の意味は、自分にとって純粋な対象となった己が自我についてのロケロルの夢が最も危険な箇所で真実となるということである。例えばあたかも夢遊病者が夢で、窓の飾り縁を歩いていると思いながら、実際その上を歩いていて、落下を夢見ているとき、目覚めて、実際落下するようなものである。さて、この混乱した意見、叱責、迷い、本当のことだという驚きの中で、或る無限の言葉が下されなければならない　ー　しかし精霊の声はどこから来るか。その前に、全く邪悪な者と限定されたブヴェロが、状況の多重性を思わず発した、「いやはや、彼ハ本当ニ自殺シタ」で思わず知らず的確に特徴付けているとすれば、今や腹話術師の叔父の出番で、然るべくロケロルの作品に相応しい言葉が下される。「静かにし給え、私は裁かれた」。

いかに多くをジャン・パウルは自分の裡からこのロケロルに分け与えていることか。ロケロルはジャン・パウルが自分の詩文に対しているように、偶然を自らの体験のために買収しているのである。第六十八周は無分別におしゃべりしている。「大尉[ロケロル]は彼の愛や喜びの温かい泉の周りに好んで全く選り抜きの日々や状況の井桁を持って来た。出

来るならば、彼は彼の愛を例えば誕生日に　ー　皆既日食の下で....冬の花咲く温室の中で、あるいは納骨堂で語った。同様に他人と好んで重要な土地や日々、不和になった」等。

魔術としての芸術作品というものが全体的に考えられよう。ジャン・パウルのミューズ自身がこのことを証していて、奇妙な具合に、同時に洒落ながら根源的暗闇の中で、長いこと魔女となって、読者が明確な魔法物語ばかりでなく、魔法使いの人物にまで惚れ込むような具合にしているのである。ゲーテが我々の遺産と数千年の人間として諸力と混沌と共に語るとき、我々が耳にしているのは「ファウスト」の声ではない。それらの諸力と混沌は夜の像並びに昼の像として存在しているものに関与している。現実的なものの仮象としての精神、これにジャン・パウルの敬虔な不信仰は帰依している。そして透明に響きの豊かな諸圏と霊的混和の流体のガラスで膨らまされた地球の薄い囲い地の中へ不思議な男達の像を封じ込めている。これらの男達は彼の模像であり、そのスポットライトの中で魔法の大家が全体を取り仕切るように振る舞っている。

魔術は余所なる秩序への意志の遂行である。自然は自ら動く、精神界は自ら動く。魔術師は両者が出来る。魔術師は精神で素材を動かし、素材で精神を動かす。しかしすべての魔術的行為の最初の行為は、ジャン・パウルがよく承知しているように、意志によって動かされた体である。謎の謎である。ジャン・パウルは魔術師の意志が体を動かすように、魔術師として現実を動かせる。しかし内部は、その命令に現実が従う内部は、自然に逆らうものである。彼の魔術師や手品師は、存在へのジャン・パウルの根源的関係を邪悪なものや卑小なものに歪めながら、生命を動かさずに、単に生命と見えるものを動かしたという点で砕け散る。リンダの生きて波間から現れる体ではなく、母親の蠟人形の胸像が現れる。呼吸するものの代わりの技術的なものである。しかしこの技術的なものは魂に影響を及ぼしており、生きたものと同等か、ひょっとしたらそれ以上の影響を及ぼしている。強力に、この技術的なものを一瞬活気付けるほどに強力に精神へと作用する精神が残っている。

政治も魔術である。ガスパールはひょっとしたら『巨人』の本来の魔術師で、叔父は魔術的手段の生々しい感覚性を有する下級の魔術師にすぎないのかもしれない。隠された通路と墓の大きな政治的仕掛け、音もなく働く梃子と突然はじける地雷がアルバーノの出自とリンダの選択へと導く予定である。ジャン・パウルは粗野な冒険家としてこの過程をひねり出そうとしているのではなく、政治の本質を、政治が魂を機械的に扱う限り、現出させようと欲しているのである。アルバーノが適した時に母親の手紙を読むことでは十分ではない。解決された、あるいは不在の意志力の身の毛のよだつ機械的効果は、その表現を欲する。三名の未知なる者によって封印されたそれぞれのカードに指示されて、或る絵画陳列室で、アルバーノはすべての釘を触れることになっており、すると時打懐中時計が十二時を打つ。そこで壁紙を張ったドアの背後に女性の形姿を見いだし、その中指を押すはめになる。その機械的形姿が起き出して、前に進み、鉛筆で一つの引き出しを描く。その中に小型の望遠鏡があって、その性能は、老いた女性のメダルを若返らせて、若い妹の模写とし、若い女性のメダルを母親の模写へと年取らせるものである。そこには更に棺の鍵がある。この棺の中に母親の手紙がある。見なし息子に対するガスパールとホーリオンの遺言はどちらもとても似ていて、この遺言に関する厳かな随伴も似通っている。その際、前もって定める長編小説の技法と恐怖の芸術的装飾画もその手段を同じくしている。ガス

パールの開示と更にはもっとガスパールの威厳ある近寄り難さによって震撼されたアルバーノの前に（ほとんどガスパールの意志に反することなく）叔父が死の神父として出現し、妹の死の時を告げ、彼に天からのささやき声で花嫁を告げ、夜のテラスから、海中より上昇してくる彼女の姿を見せる。こうしたこと、そして他の多くのことが、最後の章の中の一つで明かされ、解決され、かくて人々はゲーテに対するジャン・パウルの非難を彼自身に返したい気になる。つまり「大抵の不可思議は木製の歯車装置の中にあるのではなく　ー　それはもっと洗練された堅牢なものになり得よう　ー　ミニヨンや竪琴演奏等の素晴らしい、精神的な深みの中にあるのであって、この深みは幸いにも大変深くて、系譜的な後から投入された梯子は届きそうにないのである」（『美学入門』第五節）。しかしそうとばかりも言えない。つまり今や解決されたものは、長編小説の中でその使命を果たしたのであって、その中の解き難いものが、その中の詩である。...意志によって動かされた仮象は諸像へと適応しており、この諸像の中で我々は死や、必然性、星の目配せ、永遠の人間的選択、彼岸からの呼びかけを、精神と自然の間の諸力の織物として経験したのである。解決そのものは二番目の詩であって、思考家の単なる実直さではない。即ち半人前の中間的本質の詩であり、その手段に囚われてもがきながら、騙しつつ騙されて、その魔神的な兄同様、操作され得ないものによって作為者として圧倒されている。

ひょっとしたら以下のことが、状況や形姿を創作するジャン・パウルの根源的諸思念の中で忘れ去られた根源的思念かもしれない。つまり魂の法則によって自由に動かされた現象世界としての魔術である。時代にとって、今日ではひょっとしたら子供達にとってのみ若干の不思議さを有していた機械が、かの根源の思念を表している。その思念の担い手、執行者、犠牲者が機械人間で、卑小あるいは偉大な人間である。至高の場合、世界の夢を創る者で、言葉の意味では「詩人」である。どの詩人もその仮面の多様な形姿の中に一つの形姿を有する。それは自分の力の最も固有なものを驚くほどの率直さで下方への自分の可能性として語っている形姿である。かくてこのスペイン人の叔父はその開けられた、涙ながらに説明された魔法の箱と共に信じがたくジャン・パウル的なものを有しており、ほとんどこう告白しているかのようである。神と時間性の呪いとが君達の前でその語らいを禁じていたところ、自然が君達に夜、共犯者的に君達の愛の秘密をささやいたところ、君達が死に対して、生徒が師に対するように語り合うことが出来たところ、そこには私が紙とガス、聴診器と拡声器、青いガラスやよく利く火薬を持って共にいたのであり、君達の魂の中に私と私の策略とがあったのだ。その策略は私が君達の内的な精霊界を確実に計算出来たので、それ故に強力に作用しているのだ、と。

詩

芸術の内面化はその頂点を目指して動く、しかしまたその終焉をも目指している。

叙事詩は諸行為を神々しくする。英雄がなすこと、英雄の勝利と死（これも行為である）、これが詩の中の出来事である。英雄は行為する者で、偉大に、あるいは立派に行為する者で、その長所は肉体と現在である。アキレウスは最強の者であり、最速の者である。彼の無行為は他人の行為よりももっと行為を意味する。彼が怒るというのが叙事詩の全体である。彼が早期の最期を選び、承知していることが、彼に唯一の位階を与えている。彼の内面性は、とても不気味なものであるが、説明されないままである。彼の内面性は、山を形成する花崗岩に似ているが、しかし上部の岩石部が破壊されてようやく空中に出てくるものである。そしてアキレウスとパトロクルスの英雄のペア、二人は数千年にわたって英雄の愛の象徴であるが、この象徴であり続けながら、感情の偉大さがそれ自体として述べられ表出されることはない。それは黙ったままで、単なる行為と登場とがそれを証している。それでいてアキレウスの憎悪と単独性、これは他の者達の指導性、王侯達の戦闘共同体、復讐共同体を上回るもので、すでに全員に対する一人の自我であり、ドラマの内面化を準備していて、同様に彼の自ら欲する早期の死は最初の悲劇的立案である。

受難は行為よりも内面的である。悲劇は運命の形姿と共に、また一回性の運命の寓話と共に完成する。性格[登場人物]はまず二番手である。最初は運命があるのであって、前もって定められていて、避け難い。他の人間的運命とかとは異なり、不気味な経過である。その印は神託である。次に人間が現れる。一人の人間で　ー　そしてその人間がエディプスという名前であれば、エディプスという名前が何を意味するか、彼も、他の人も知らない。運命は彼の中にはなく、運命が彼の許を欲し、彼にのしかかり、彼の中へ入って行こうとする。運命は甕であり、まだ満たされている。...彼は杯であり、まだ空(から)である。彼はエディプスの運命を飲んで行くにつれ、彼はエディプスとなる。行為につぐ行為、偶然につぐ偶然、露見につぐ露見。運命が全く彼の中に収まり、エディプスとエディプスの運命の間にもはや何の違いもなくなると、両者は恐るべき親密さの中で一つのものとなる　ー

その時彼はもはや人間ではなく、神聖なものとなる。エディプス、つまりライオス王の息子である。

出来事はドラマの中では直接には形成されない。行為する当事者における前もっての、あるいは後からの反射光である。彼らは行為をしない、彼らは何をするつもりか、何故かを語る。...あるいは何をなしたか、行為の前、行為の際、行為の後、何を感じているか語る。彼らの語りは彼らの状態同様にパトスである。ドラマは内的に体験された運命である。全く転回的[革新的]内面化はモノローグである。モノローグも段階がある。しかし原理的にはアイアスのモノローグと共にハムレットのモノローグもある。ドラマの内面化の終演に達しているのがゲーテの『タッソー』である。そこでは運命は見栄えのしない仄かな出来事の中に描かれて、全く内的に生ずる。運命は外在化することを学び損なっている。タッソーは死なないし、明瞭に発狂することすらないであろう。宮廷が彼を犠牲にするかも定かではない。アントニオですら彼に近寄っている。壊れるもの、その壊れてしまうと全く耐え難いもの、これは何かとても繊細なもので、夢か思考のようなものである。皇女のひょっとしたらもっと深いかもしれない悲劇は一言の言葉にすらならない。それだけにタ

ッソーと呼ばれた者の本性の精神的破滅は一層恐ろしい。これは悲劇的なものの下方へ行く。悲劇は、主人公を破滅させながら、その精神的本性は無事に保つものである。かくて芸術の手段は変化した人間の刺激反応性に従って決められる。以前その為に刀を必要としてきたもの、それを今や一つの視線が出来るのである。震撼の尺度は同じである。その尺度が増大しなかったのであれば。

ゲーテの『タッソー』以降、ドラマは内的契機への解消を目前にしている。

長編小説は外部であり、内部である。交互に自我であり、世間である。しかし世間が勝る具合にある。ゲーテは小説の確固たる現在を社会[社交]に救出した。社会は裁く。社会への対立は未成熟であり、過程である。ヴィルヘルムは自立してはいず、良き助言を受けた若者達の道を行く。彼は単に生成度の点で世間と違っている。彼は「まだ世間ではない」である。長編小説が終わると、彼は世間となる。内面化のこの危険が長編小説を脅かしている。自我は、以前は単に世間習得の中心であったが、体験の中心となって、かくて長編小説は、世間が自我によってどのように経験されるか時代の中で世間を展開させる代わりに、一つの魂の物語を語ることになる。結局長編小説は世間に抗し、世界に反しながらも、このことをなす術を学ぶことになる。世間と不和の状態にある魂の物語である。その際魂にとって自然が救いとなり、社会[社交]はカリカチュアとなる。すると自我が勝つ。ここで生じているのは、本性と形式の動きとしての自我の内的な動きである。世間はその夢である。ほぼ目前にジャン・パウルが立っている。

勿論それについての彼の詩的世界の変動性も忘れてはならない。『巨人』では世俗的秩序にも恵み深く一定の意義を認めている。そして相応しく振る舞うことは、ここでは最終目標ではないにせよ、それでも若き超＝魂が、これは裸の方がもっと美しいのであるが、身に着けることを学ぶ立派に似合う衣装となっている。とりわけ生成の観念が『巨人』では受け入れられている。根源の諸力が熟し、運命はすべての副次的響きを通じて、アルバーノの本性が帯びる基音に向かって急ぐ。...芸術家や政治家、魔術師はある大いなる魂のアリステイア[最高場面]のために協同して働く。この魂は確かに世間の諸関係を通じてではあるが、しかしこの諸関係に微笑みながらその大いなる詩を生きるのである。そして珍しいことは、ジャン・パウルの最も柔軟な作品、この建築物の中の城壁冠の中で、鳥のように、彼の自由な詩が最も密に最も愛らしく住んでいるということである。

これらの詩は長編小説形式のゆきのした[サキシフラガ]とも呼べるかもしれない。これらに類似のものは何もゲーテの長編小説には見られない。ゲーテでは内的状態の描写はそれ自体目的ではない。『ヴィルヘルム・マイスター』では寡黙で、『親和力』では独自に解明的、分析的であるが、描写はある大きな内的経過の事柄の関係に留まっている。それに対してゲーテは詩を挿入している。...しかしこれらの詩はいつも或る人物像の名の下にある。...或る形姿の圏、それと共に主人公の或る経験、これはその詩の中でその印を見いだす。詩人は報告者に留まっていて、詩を証文として告げる。

ロマン派の長編小説ではほとんどすべての人々が詩人か、半ば詩人である。かくて著者は何の気兼ねもなく自分自身の詩を「彼は言い、歌い、書いた」という言葉と共に、自分の寵児の発話として書き並べることが許される。これはまだゲーテ的形式であるが、ゲーテ的節度ではない。多分ロマン派の長編散文で内面化はその終末を迎えたであろうが、ただジャン・パウルの壮大さ、素晴らしく破壊的な自己享受には至っていない。

というのはジャン・パウルは報告と称して、十二頁にわたって大胆極まる比較[比喩]を並べかねないのであり、その際公園を通っての若者の散歩しか生じなかったり、あるいは或る会話を、「彼は心の希望を放棄した」という文で閉じる代わりに、三十分間の散文の抒情詩で終わりにしかねないのである。彼は入念に準備した出来事と見せかけながら、その出来事は推理小説の発案の堅牢さにはとても及ばないのであるが、例えばリンダの惑わしのために、未知の天上界、下界の何らかの耳にした霊の話を、持ち出しかねないのである　ー　その際考案されたこと、話されたことを他人の名前で伝えずに、自らの声で、つまり語り手の声で伝えている。かくてぴくつく野蛮さの調子になっていて、それで描写すべき行が、読者にとって卒中を起こしそうな強さで記されることになる。

夢は孤立している。それらの夢はこの詩人ジャン・パウルの彼岸を描写している。或る種の手紙は言語芸術の華麗な作品として鋭く分離している。多くの手紙がガスパールや卿の手紙のように、筋に介入しており、また多くの手紙が人物の輪郭を描いている。アルバーノのロケロル宛の手紙は部分であり、全体である。確かにアルバーノはロケロルの友情を求めている、同時にこの手紙は独立した魂のラプソディー、軍歌であり、スパルタ人のペア、田舎風にしてドイツ風と表題の付くものである。しばしば手紙は、ジャン・パウルの発明した散文詩形式を長編小説に持ち込む口実にすぎない。

このような手紙による詩の対象。グスタフは自分の師に自然との接触の一日を燃えるように記しており、あたかも最初の接触であるかのようである。地球がエーテルの中を音もなく、白鳥のように滑って行く。手紙の発信者は描こうとする。...個別に描こうとするが、全自然がモデルなので、彼は鉛筆を脇に置いて　ー　祈る。ヴィクトルの或る手紙は或る心の痛手の隠された痛みで始まっている。しかし手紙をそこから説明することは、ソナタ熱情の第二楽章の祈りの響きをベートーヴェンの人生から或る冷ややかな伯爵夫人の軽侮の唇のせいにするようなものであろう。瀕死のエマーヌエルは、神である太陽に須臾の雲がかかるのを目にするかのような姿勢にある。我々他の者はとても滑稽な混乱した人生の酩酊の中に突き落とされていて、より高位の精霊ならば、人間の中の何か単調なものに奇異な思いがするに違いない。すべての憧れの実現不可能性。我々は鏡の前でかすれ声でくうくう鳴く小雉鳩に似ている。体の丘の上に立って砂漠越しに互いに合図を送る諸魂についてのエマーヌエルの恐ろしい言葉。それから、永遠の謎を巡る遠足から帰って来て、嗚咽しながら、再び私だと言うような人物。「今私は、私の部屋で或る霊が動いて、ヴィクトルと叫んでいるように思えました。私は向き直って、空の部屋と脱がれた晴れ着とを見て、自分が不幸で愛されていないことを思い出しました」。神についてのエマーヌエルの手紙は、全く十分に自分の裡に留まっている。神秘と同時にその露見についての報告である。エマーヌエルは自分が弟子に初めて神について語った厳かな日について語りながら、このことを自分の別な弟子ヴィクトルに語ることになっている。亡きジューリアの手紙は早く逝ったアマンドゥスに対する色あせた姉妹の像となっている。一人の亡き女性が感動的な声を上げる。この愛らしい少女の像は地下に眠るものである。希望もなく、盲いた少年ユーリウスを生前愛していたからで、ユーリウスは何年も経ってから、クロティルデの朗読によって、この告知を天使からの告知として耳にすることになる。「死んだ女性をあなたの魂に受け入れてくださるでしょうか」。そして死者への供物の依頼。ユーリウスにはフルートで彼女の好きな歌を彼女の塚で吹いて欲しい、この紙片が彼に届く日に、と。

アルバーノの先に言及した手紙は、スパルタからの響きとゴルゴタからの響きを、それにひょっとしたらデルフォイの神殿からの響きも含んでいる。彼は友に、友が、戦場で一つの星座のように沈んで行った昔のペアの友人の影が巨人として血の色の雲の間を過ぎって行くのを見たか尋ねている。友は自分[アルバーノ]の傍らで自分らが生まれたカロンの小舟の中で、立ち続けなければならない、「長い奔流上で人類が千もの揺り籠や棺となって下って行くときに」。神秘家はこう封印している。「そして時が過ぎたら、今日のようにまた一緒になって、また春というわけだ」。

これに対してアルバーノの手紙に対するショッペの返事は、自由な世界嘲笑の酒神賛歌である。アルバーノはショッペを解放戦争に参加するよう説得する気でいる。「親愛なる若者よ、貴兄の手紙は確かに落掌した」。彼はこの単純に感じ取っている若者に秘かな妬視を投げかけている。彼ショッペは、誰よりも上位に登って、世界嫌悪の血吸蛭に隈無く覆われてしまって、世界の下働きとして君臨することになることを恐れている。まだ私でないときの黄金の牧歌についてこう言及している。「早期の頃のように、まだ自分の臍で暮らせたらと、そして安楽に寝ておれたらと思う」。彼にとっては何の仕事もない。何の仕事であれ、自分を自由にしてくれないだろう。「いやはや、私はこの下らない地上で、自由でありたいのだ」。自分はロメイロ伯爵令嬢の心でさえ跪いて求めることをしないだろう。戦場に行くか。然り、大天使のミカエルが世の卑俗な輩への聖なる軍団を設立して、かくてヘンデルが音楽に大砲を用いたように、大砲に音楽を用いる事態になれば、行こう。しかし自分には、二千五百万人の人々を格別に考えるのは難しい。そして彼は現今のシニカルな、素朴な、自由な自然人（フランス人やドイツ人）をプライセ川、シュプレー川、ザーレ川で泳ぐのを見た裸の名士達と比べている。「彼らは述べたように、はなはだ裸で、白く、自然で未開人であるが、しかし文化の黒い弁髪が白い背中に目立って添えられていた」。何か書いたらいいだろうか。その答えはベルリンの一般文庫司書との会話にまとめている。諧謔家の、ユーモアを解するという男との会話で、卑俗な皮肉を通じての、より高次な皮肉の誤解に満ちたものである。書いても空しい　ー　判断する者達にとっては、葉は単にドイツのトランプの鈴にすぎず、雷は、より大きな電気的火花として、はなはだ酸っぱい味がして、後に三月ビールに入れられる始末なのだから。すべての愚者を片付けることも面白くないだろう、片付ける者も一緒に片付けられてしまうだろうし、それにどの隅にも女達がいて、「彼女達が空になった世界を新たに孕む」であろうからである。諷刺家は、客人をロンドンの動物園で案内しながら、こう始めた山嵐男に似ているそうである。つまり「人間と見なされている」自分と自己紹介したのである。さてこの文庫[図書館]司書は、諷刺はショッペの得意分野ではないと見ている。「その通り、と私は答えた、そして我々は友好的に別れた」。一層激しく彼の世界嫌悪はたぎり立っている。彼は何時間も子供達や家畜の戯れを眺めている、これには媚びがないからである。そして帝国新報の最良の医師達に質問状を送っている。自分が推定上狂気になるかどうかではなく、いつ狂気になるであろうか、と。ひょっとしたらいつというのは、寿命が過ぎてであろうか、それともいつか。こう考えると何も恐れないこの男の声は若干震えている。「私は一月に、兄弟よ、八回恐ろしい夢を次々と見た。...色々な夢で、夢の中で脳の野蛮な狩人が精神を通じて狩をし、様々な世界、顔、山、手に満ちた激しい奔流が沸き立った　ー　貴兄を不安な思いにさせる気はない　ー　これに比べるとダンテと彼の頭は天国だ」。彼は自らを

叱咤している。まだ恐れを抱く自由とは何ほどのものか。彼は恐れていたものを欲するよう自らに強いて、そして自ら狂気の長所を明らかにしている。せめて固定観念を選ぶことができさえすれば。「例えば瘋癲病院での最初の人間となれたらいいのだが　ー　あるいは第二のモーモス[嘲笑の神]　ー　あるいは第三のシュレーゲル　ー　あるいは第四の優美女神　ー　あるいは第五のトランプの王　ー　あるいは第六の賢い乙女　ー　あるいは第七の世俗の選帝侯　ー　あるいはギリシアの第八の賢人　ー　あるいは箱舟の第九の人間　ー　あるいは第十のミューズ女神　ー　あるいは第四十一のアカデミー会員　ー　あるいは第七十一の翻訳家、あるいはそれどころか宇宙　ー　あるいは何と世界霊そのものになれたら、勿論私の幸運が仕上がる。...」彼は中断して、夜中に村の教会で一人っきりで夕べの礼拝を行っている。

多くがジャン・パウルによって明白に詩として名付けられている。それらは思考の列やイメージの列の文肢を有し、最古の詩やリズムの詩、リズム以前の詩を思い出させるものである。「運命は未来を分け与える、おまえは何を願うか、ナターリエ」。これは韻や詩節のないリフレインであり、反復し、テーマの様々な扱いを許している。即ちナターリエはライプゲーバー宛の手紙の中で彼女の新年の賀詞を同封していて、ジャン・パウルはこの紙片の前に、自分はイギリスの韻文から美しい詩を翻訳していると断っている。この素晴らしい娘は喜びを求めていない、それは黒い棘を残すからである。また愛を求めていない、自分は小さな[花嫁の]ミルテよりももっと崇高な毒の木の下で強張ってしまいたいからである。また友人を求めていない、友人は皆自分の傍らの空ろな墓塚の上に立っていて、沈んで行くからで、求めるのはただ忍耐と墓である、と。

リアーネはその立派な子供らしさで女友達に請け合っている、自分は同封の詩「感謝の歌」を、敬虔な神父（シュペーナー）が承認したら、韻文にしたい、と。これは散文によるジャン・パウル的な詩と真実を更に良く言い当てている。ここにあるものは、神経の病による過ぎ去った盲目を死による同様に過ぎ去って行く盲目化と比べた一つの賛美歌である。厳かさが減じ、子供らしさが加わった賛美歌で、ただ純な心から昇ってくるものである。

他は頌歌的である。『伝記の楽しみ』ではレオリン・リズモーは、女友達のアドリーヌ・フォン・ムラドッタと一緒に有名な木霊の魅惑的惑いに晒されていて、残照が海の上に懸かっている太陽に呼びかけている。「汝、天の黄金の文字盤よ、もっとゆっくり回るがいい」。偉大なバロックの頌歌ならばこう始まるであろう。あるいはアルバーノとディーアンはイタリアから歌手として別れを歌っている。ジャン・パウルはこの二つの場面で同じ表現を使っている。「リズモーは、すべての面で即興家であったので、ちょうど自ら作った別れの歌で太陽を見送った」。ディーアンは城代からギターを借りて、イタリア語で即興を始めている。彼は或る寓話を語る、それは友人としての共感の優しさと共にアルバーノのスペイン女性[リンダ]への愛を暗示しているものである。アポロ、これはほぼ南方によって囚われた神であるが、ダイアナの姿でピレネー山地からやって来るように見えるダフネを認めて、彼女と共にオリンポスに帰る。寓話にはショッペ的なものも現れる。アポロにすべての醜いものを見せるモーモスである。ジャン・パウルは明らかに造型的なディーアンに対象を描く詩作を強いようとしている。...というのはアルバーノの対の歌は、風景と歴史の対立の中で華麗に嘆くように流れていて、自分の幸運の不思議な名前と土地

とで終わっているからである。

忘れてならないことは、ジャン・パウルは次に自覚的に、若干の微笑と共に『生意気盛り』で彼の詩の形式を確定しているということである。ポリメター、あるいは伸展詩で、これを彼は勇敢に、ギリシア的詩と名付けている。そして多くの、思いがけず完全な試作品を我々に供している。数行あるいは数頁にわたって。これはジャン・パウルの賛美歌であり、悲歌であり、頌歌であり、歌である。

一種の哲学的驚きの中でジャン・パウルの多くの発案がなされているので、これらの諸形式には哲学的詩も考えられよう。或る詩は真にインド的調子で始まっている。「何という雲か、回帰線の雲のように、ただ東から西に飛んで行き、それから沈んで行くものは。それは人類だ。これは裂かれ砕けた船の釘で覆われた磁石山か。いや違う、それは瓦解し崩壊した人間の骨の散在する大いなる地球だ」。カールゾンの「慰めなき嘆き」で、彼の言うには亡きジョーネを悼むものである。これが大いなる根源的世俗的調子を有するのも故なしとしない。諸民族の最古の疑念がこの詩人を襲っていて、壊滅の感情の憂愁の中を行くこのような人々の群で答えている。例えばオットマルとか卿、ライプゲーバー、カールゾンで、エマーヌエルのようにより高い知を所有していると信じている者達である。詩はこのような人物達の調子を有しており、...調子が彼ら以前に存在していたし、嘆きの調子が嘆きの前に存在していたのであった。ここでもジャン・パウルは形式について語っている。気高いジョーネの滅亡に対する高貴なカールゾンの哀悼の詩を含む或る本のことに言及して、その散文的余韻を自分は散文的記憶に基づいてここに進んで伝える、と。

ジャン・パウルが特に好んでいる星座の詩文に関しては、『ジャン・パウルの手紙とこれから先の履歴』の付録の、マリエッタ・ツァイトマン宛の第二の手紙が一つの例となろう。根底にあるのは、新月が太陽と共に昇り、月が太陽の前に来て太陽を暗くするということである。ルーナ[月]は消えそうになりながら、花と咲く兄のアポロ[太陽]を振り返って見る。エンデュミオンが彼女[月]から奪われてしまい、古い暗い時を憧れても空しい。そのとき月は二人の恋人達を見つける。恋人達も　ー　月自身と同じく　ー　日中に邪魔されて、夜二人っきりになるというわけに行かない。「ただ甲高い声の世間の硬い音色の下、彼らは愛のリュートの弦の音を聞いた」。そこで月は兄、太陽にお願いをする。太陽は月に、夜の外套を、炎の鼻を鳴らす馬に掛けるのを許す。かくてジャン・パウルは、自分の空想が長いこと楽しみにしていたことを描くことが出来るようになる。恋人達の不思議な突然の夜である。ルーナ[月]も今や山に自分の恋人[エンデュミオン]を見いだす。ヴィーナス[金星]が微笑みながら兄の横に立つと、月は恥ずかしくなって、馬から外套を剥ぎ取り、かくて下界の恋人達は朝の時のように目覚める。ルーナはアポロの後にゆっくり残る。「遂には夜が月を追い越した。それからこの内気な月もまた幸せになった」。

「何という場面、何という超現世的な目覚め、何という現象、何と奇妙な、何と魔術的な近隣」　ー　このような表現が導くもので、ウナ・コルダ[弱音ペダルを踏んで]に比較し得るもので、これはピアノ曲で間を置いて演奏されるべき箇所を表すものである。

するとジャン・パウルの長編小説は何か機械的なものを得ることになる。現実は突然わずかに据えられるだけで、もはや自らを欲せず、精神の意志を欲する。『伝記の楽しみ』では、しかと分からないまま愛している貴族の娘の舌が、死の床にある母親によって解かれる。彼女の恋人は、彼女の愛については知らず、自分の愛についてのみ知っているのだ

が、その後彼女と一緒に不思議な木霊の地に行く。ジャン・パウルはこの木霊についての報告を、忠実に注記しているように、一六九二年のパリの科学アカデミーの物理学論文からメモしていた。歌い手は自分の声だけは聞こえるが、その木霊は聞こえない、...聞き手は、ほんの少し離れていて、木霊だけが聞こえ、その声は聞こえない　ー　その際聞き手はしばしば二重の声を聞いているように思う。しかし両人は、全く別の地点から来ながら、二人が耳にするものを聞いている。さてリズモーとアドリーヌは、木霊の聞こえる場所を探すが、出来ないでいる。...二人がそのことを忘れ、アドリーヌが待っている母親の方を向いて、リズモーがかの太陽の頌歌を即興で歌うと、アドリーヌはたまたま木霊の焦点に立って、二重の声に分かれた反響を聞く。一方彼は全く反響を耳にしない。かくて彼女は彼が歌い手であるとは思わず、しかし彼も二重の素晴らしい歌声を耳にしていると思ってしまう。彼女は叫ぶ。「何と素敵な、何という音色でしょう。このような心の方を愛さなければなりません」。彼は彼女の叫び声を聞き、彼女の方を向き、傾聴の身振りを目にする。彼女は両腕を彼の背後のオレンジ温室に広げている。彼は驚く。彼女は、彼が歌声を聞いたか尋ね、自分の歌しか知らないと彼が答えると、彼の声は聞こえなかったと彼女が言う。そこで彼は気付き、...意図的に勘違いの状況にいて、自分の歌を、アドリーヌと太陽とに向けた言葉で締め括る。それから彼は向き直って言う。「これで仰有ったことをすべて撤回されますか」。これは『ヘスペルス』で、クロティルデとヴィクトルとの間の言葉と言葉にならないものとを定めている同じ女性的繊細さの書き換えである。ここでは言葉は語らない。すべては身振りである。緑の木の上に差し出されている両腕、視線を引っ込めるのが余りに遅すぎる目、跪く男、彼は彼女の手を冷たいオレンジ越しに引き下ろす。すべてこの無言のことが次の文で締められる。「彼女の魂は彼の熱い魂に沈んだ、いつか惑星が太陽に落ちて行くようなものである」。

ジャン・パウルが学的注釈を読んだとき、彼を電気的に痺れさせたものは何か、その注の助けを借りて、彼は試みに『伝記の楽しみ』に或る星の登場を移植しているのであるが。すべてを翻案する彼の意識のこの作品は、「木霊」の表象が回転し始めると、早速一連の概念を動かし始めた。聞くこと、了解すること、自我と汝、不一致、瞬間、印[合図]である。これは極く一般的なことである。特殊なことは次のことである。魂が互いに聞き合うことの出来る見いだし難い地点は推測されなければならない。「木霊の焦点」は了解の偉大な地上的例外を意味している。更に次のことがある。このように女性的に臆病な、高貴に震える魂にとっては、互いに羞恥や気位から聞き違いをしたり、全く聞き合わない可能性は千もあるが、互いに聞き合う可能性は一つしかない。ここでは「聞く」ことすべては何の謂であろうか。偶然のさいころを振る際にはエロスの策略が必要である。余計なことにジャン・パウルは明白にこの関係を告白している。「しかし自分の魂がその木霊をアドリーヌの魂の中で聞き取る地点を探すのにリズモーがいつも失敗していたように、二人は物理的木霊の地点をも探しだせなかった」。

あるときは、創作された状況の描写が次のような言葉で終わる。「オルガンの顫音装置の呂律の回らぬ死者の舌が荒涼たる静寂の中に人間の溜め息を語り始め、揺らめく音色が深く、優しい心に迫って来た」。これはジャン・パウルが聞き取ったもので、すべての契機や偶然の彼岸でそれから言葉で真似たもので　ー　かくて一つの詩、あるいは一つの夢が終わる。この結末が奇想を完成させているとすれば、奇想は次の文で始まっている。

「何という光景か」。我々は導かれて行く、...死者が若干の食料を携えるように、我々は若干の現実的なものを携えて行く。一つの島で、そこに一人の父親が息子を呼びつける。すべてのものが、自然なものも技術的な一つの島である。ここでは技術が、自然から奪われた処女性である。技術は、まだ子供達の想像の中にあるように、世紀の奇蹟であり、近代の人間の魔術である。ここではすべてが技法的であるが　ー　それは魂の形成物として技法的である。音楽を奏する空気、自然のものか工芸品か不分明な廃墟、植物の多くを語る秩序。「三十もの有毒の水松が薔薇に、あたかも人間の荒々しい情熱の三十年の印であるかのように、取り巻かれて立っていた」。枝垂白樺、紗、神殿、五つの避雷針、二つの曲線の噴水、噴水の接触は多くを表現したがっているが、しかし何の意味も有しない。「絶えず二本の噴水は弧を描きながら、絶えず上で接触しては散っていた」。

単に享受するだけでなく、この詩人の後にこっそり忍び寄る読者ならば、ひょっとしたら（それは詩人であろうか、他に誰であろう）その精神に、過去について沈思する一人の男を見いだすことだろう。単に、概念の注意深い軌道、例えば「かつて」と「いつか」の境に思いを巡らし、瞬間の無常に当惑して、かつてのものはない、将来のものもない、両者の単なる境、すぐ別になる境とは何か、時間とは何か、時間における存在とは何かに迷っているばかりではなく、　ー　人間の状態の動揺をも想像力で補っていよう。一緒にまだ生きているような死者とは何か、ひょっとしたら生きた子供の残っている死者とは何か。過ぎ去った己が自我とは何か。...ほとんどもはや覚えていない重い良心の行為とは何か、自分から消え去った思考とは何か。心情の中の死せるものとは何か、かつては圧倒しながら、もはや何の意志でも差し出し得ないような情熱とは何か。もはや信じられないような戒律とは何か。いぶかしいものと呼ばなければならない純潔とは何か。それに肉体がある。かつてはしなやかな肌が硬く、ひびがある。各瞬間が気付かれないが故に悼まれることのない死ではないか。それではまた、かつて存在していたものを記憶に極めて忠実に再現する香りとか調べとは何か。自然もまたそれについて知っているか。日没前の太陽と落葉は再び蘇る。太陽は永遠に同一であり、葉はいつも異なる葉である。しかし星々でも死滅し、地球はとても古い。埋められた動物の痕跡や植物の刻印を残す石どもは何を物語り、人間の象形文字を有す全く別の石どもは何を語っているのか。自然が自然の最も堅いもの、黙したものとして形成した石ども、まさに自然の行為の吟遊詩人となり、自然の秘密の暴露者となる石ども　ー　この同じ石どもに、亡き王や亡き恋人がその下に埋葬されたとき、人間は第二の知を打ち明けているのだろうか。何と独自に、自然はしばしば人間自身よりも人間について知っているように見え、人間が自然を自分のかまど[家]に残しておくと、深い証言をなすことか　ー　夕方の火の明かりが自分に降りかかるまでは黙っていて、それから昔話を始める下女に似ていて、その昔話は人間にとって生じたことと感動的に同じながらまた別でもある。他の人々よりも決して老いてはいないのに、ただ忘れる才に恵まれていない人間　ー　全く過去であるような人間は何と心打たれることか。全く忘れることが出来ない能力。

さてかくも混乱し、まずは呼び出され、それから自主的な様々な思考が瞑想家を眠り込ませ、かくてこれらの思考から新たなもの、全体的なものを夢想するようにさせているに相違ない　ー　かくてひょっとしたらこの島を夢想するようになるのかもしれない、これは人間と事物の間に余所余所して立っており、ルーネ文字の印されている石のように自然

を欠いているものである。一人の男がこの島から島の力の粋として登場するのか、あるいはこの男の、つまり忘れない芸術家の魔法的魂が水の中から島を呼び寄せているのか。...

精神的意味から一つの印[合図]を、話しの準備から解放された瞬間を発展させるジャン・パウルの流儀にとって、さほど偉大ではないが、より説得的なものは、『カンパンの谷』における一つの発案である。ピレネー山地と不死。この二つが人間達、散策する祝宴の仲間達の会話の中で挨拶や感動を交える。パイドンの影響があり、同時にまた哲学的吟味と比喩の間の揺れ、諸精神達の組み合わせと人物達の隠されたドラマの間の揺れがある。

一　ただプラトンの場合全くぞんざいに、ことによると微笑を浮かべて触れられていたことが、ここでは前景に来ている。人間達は真面目に考えられている。人々が承知しておかなければならないのは以下のことである。カールゾンは友人の花嫁、つまりジョーネに対する自分の好意について気付き、同時に自分自身に対するナディーネの好意に　一　彼女は花嫁の妹である　一　気付いていたということ、そして神経性熱の発作でジョーネは亡くなったと思われ、カールゾンは幾重もの気兼ねから友人のヴィルヘルミから別れ、...彼が更に「慰めなき嘆き」、つまりジョーネを悼む詩をヴィルヘルミ宛に送っていること、回復したジョーネは自らその詩を読んでいること、...この詩は創作者にとって悼まれた女性の心を得ていること、...カールゾンは結婚式に招待されて、その期日の過ぎた後に参加するが、しかし仲のいい者達は祝典を延ばしていたことである。かくも尋ね合う諸感情から今やとても稀な祝典が準備される。その際三人の高貴な人間達は自らの裡に一つの諦念を収めている。哲学的会話に投げ込まれたジョーネの一言は、極めて一般的な言い回しであるが、彼女の内面を語っている。「心が犠牲として祭壇にあるとき、天から炎が降りて、それを砕くのです、その犠牲が気に入ったことの印に」。これは含蓄のある言葉である。次に場面がある。ヴィルヘルミからの花嫁への贈り物としてジョーネを思いがけない思いにさせる宮殿の上に、イタリア風屋上テラスがあって、綱で止められた二つのモンゴルフィエ式気球が浮かんでいる。ジョーネは憧れて見上げ、その心が察せられ、一人っきりになりたいと願った後、そのゴンドラ[気球]に乗り込む。「突然彼女の遠くの、高みにある顔が、明るいこの世ならぬ輝きの仲で浮かび上がった。顔は、輝きながら、天使の顔のように、闇の青色の仲に星々に対して浮き彫りにされて現れた。ヴィルヘルミとカールゾンはいつもならぬ戦慄に襲われた。二人には、愛する者が再び、死の天使の翼に運ばれて、自分達の許を去って行くのを見ているかのように思われた」。

これは印としての一つの状況である。いかに多くの意味がこの印には託されていることか。もはや一義的意味はなく、厳密な意味もなく、すべてが照応し合っている。ある魂の自己実現で、「彼女がまさに上昇していったのは、隠された時を利用して、星々の間近で、昔からの重苦しい涙を一人っきりで流すためであった」。かくてその魂は星々の前にあり、その魂は地球にとって至高の人間的喜びの花嫁である。それから高揚がある。ジャン・パウルにとって自らの裡に含む一切を述べるこの言葉　一　これはこの娘がその本性を達成する状態であり、ジャン・パウルにとってはただただ人間的状態であり、...それから離脱として、破れた地上の魔力の瞬間としてのジャン・パウルの概念があり、...最後に綱で大地につながれているという人間のそもそもの中間状況があり、用意や出発、しかし半分しか出来ず、星々への視線で補完された用意であり、そして会話のテーマそのもの、遠くの高みの顔に当たるこの世ならぬ光。...

他の発案はむしろ一人の人物の完全な出現のためであり、その存在の黙したものが語り出すという自由な契機である。この種のものが、リアーネがアルバーノによって噴水の背後に目撃されるかの瞬間である。どの人物もその晴れの時を必要としているということは、単に芸術から説明されることではなく、一つの信仰であり、体験の一種である。ジャン・パウルは地上の例外である一つの精神的なものを、出来事の例外である一つの偶然によって、つまり一つの奇蹟を一つの奇蹟によって語らなければならない。

より世俗的な詩人を思い出してよかろう。彼らもスパイであり、傾聴者であり、それぞれの人間の秘密を信じている。ただ彼らにとっては、人間からその秘密を聞き出すには偶然、つまり出来事そのもので十分である。コンラート・フェルディナント・マイヤーは彫造家によって傾聴された魂の真実そのものの瞬間から或る永遠の彫像作品を出現させている。ジュリアーノは「陽気なメディチ家の中で憂愁の念を知っていた唯一の男」であるが、薄明かりの仲、工房の大理石像の許に忍び寄って行く、しかしミケランジェロには気付かない。彼は像と最期の時について語り、こう結ぶ。「悩みのない石どもよ、何と汝らが羨ましいことか」。彼は出て行き、「ほとんど気付かれずに」この世から消える。さて人々が巨匠の許で彼の墓の像を注文する。巨匠は、人々が彼の顔の特徴について伝えようとすることすべてを断って、こう言う。「私は彼が座って物思いに耽っている様を見ていて、彼の魂を承知している。それで十分だ」。

シェークスピアはドラマ的例外として、これは勿論ジャン・パウルではそもそも眼前化の形式であるが、ある形姿の至高の照射力を、その形姿が人生を忘れ、ただわずかにデーモンとなってしまう時に承知している。そのとき彼は形姿をドラマから取り出し、報告に置いている。溺死するオフェリアがそうである。彼女はキンポウゲや雛菊、紫の花の花束を柳の木の折れ曲がった枝にかけようとして、枝が折れ、彼女は大きく広がった服と共に、しばらく水の上を、沈む前に、流れて行く。「昔の賢者の歌を歌いながら、あたかも自らの窮地には気付いていないかのようであった」。

明らかに人間には、そもそも気付くために、人生の例外を必要とする部分があり、偉大な叙述家には、時にその形式の法則からの脱出を、純粋に詩的契機のために、要する部分がある。

ジャン・パウルでは人生は、接触を妨げる術を承知しているように見えるので、形姿のためにばかりでなく、形姿の接触のためにも、人生の吝嗇への償いとして、特別な恩寵を強いている。『ヘスペルス』は高貴な接触についての極めて素敵な自由な詩作を含んでいる。無駄なことではない。エマーヌエルが、まず接触を可能にする人間的接触の一つの法であって、それから彼自身知らないままに、その接触に至高の繊細さを与えている。エマーヌエルは、私と汝の時の、普段は恵まれないこの時の天の同意である。　一　彼は奇蹟であり、彼の圏での奇蹟の現在である。彼なしに出会っている愛する者達も彼らの魂の婚礼的なものは単に彼の精神的風景の中でのみ互いに与えることが出来る。かつてすでに詩人が雨を愛の出会いの自然の契機として求めたことがあるか、私は知らない。流出。夏の夕方の空に重く吸い込んでいた雲。「見よ、すると温かい雲は庭にさながらすべての楽園の河のように降り注ぎ、流れに乗って天使が戯れながら落ちてきた」。精霊達は、人間達が必要としていることを行う。「いや、優しい雲の上に休んでいたのは天使、クロティルデの姉妹ジューリアであって、雲を通してその喜びの涙を落下させた」。二人の人間は木

陰道に追いやられる。...クロティルデはためらいながら、「周りの静かな鳩に似ていた、これらは屋根の上で綺麗な羽を色とりどりの雨傘のように左右に開いて雨を浴びていた」。虹が彼らの木陰道をエマーヌエルの木陰道と結ぶ。ジャン・パウルが彼の比較の最も得難い、繊細なもので魂の言い難い眼差しを描くとき、まさに彼は古い宇宙的原初の響きと至高の精神的関連を結び付けている。「そして天が喜んで泣きながら雲の腕で地球を抱いたとき」。

自由な詩の別種はジャン・パウルの心理学から把握されなければならない。心理学では彼は偉大な改革者である　ー　彼は以前の者には考えられないほどに状態や過程の関連について承知している。例えば詩人[作者]が皇妃アニョラのベッドでの怪しい場面の後、中断したら、心理についてのちょっと前の、より単純な知識の弟子にとっては納得の行かないことに違いない。「さて　ー　私と読者とはこの件につき戦いを始め、ヴィクトルはこの件につき考え始めることになる」。それから彼は諸可能性、諸解釈、そしてそのそれぞれに対する証明を重ねて行く。あるいは彼は、なぜヴィクトルが聖リューネから旅立ちたくないのか、理由を挙げる。...最初は彼が白状する五つの理由、それから彼が白状しない「より弱い」理由を挙げる。...あるいはなぜヴィクトルがフラクセンフィンゲンで幸せでないかの理由を挙げる。これらは番号が付される。その三番目の理由は九〇三七人で、つまりこの小都市の人口で、その人々の性格が次の「短い号外」で描写される。『親和力』では、ゲーテがどんなに錯綜した心の混乱の仲でも織物の主要な糸の歩みを明瞭な色彩で明らかにしないような契機はない。そこでは魂[心理]は目にとって法則的で、一本の樹のように偽りがない。ゲーテは、ニーチェが例外よりは規則に関心を抱くが故に第一のランクに位置付けている諸精神の一つである。...ジャン・パウルは例外に帰依する。卑小な人間の例外の感情に、例外的人間の例外に、そして最後に認識の例外に帰依する。一回性のもの、ひょっとしたら恣意的なもの、明らかにできない半意識、離れがたく多重なものに帰依する。これは描写から一歩離れることで、ひょっとしたら真理に一歩近づくかもしれない。

その限りで内的状態の彼のスケッチはまだ詩ではない。詩人が、描写する者として、描写されたものとの区別をやめるようになり、その自我が余所の自我と取り違えられるようになると、そのスケッチは詩となる。通常、状態の分析が、大いに勝った明察の仕事として先行する。それからこの状態が関連から解放され、音色のないジャン・パウル的音楽の中で自らを享受する。

これらの詩は、『西東詩集』の瞬間のように、その瞬間に一人の人間が神の真実を味わう人生の瞬間ではない。『西東詩集』では各瞬間が貴重な完全性を得ていて、上首尾の労しないもので、無理に望んだものではない。瞬間は競り上げられず、要求がましいものではなく、全く無邪気に自らの裡から生きている。現実的なものと現実的なものとの合流から生きており、そのうちの一つの、より明るい、より賢明な現実的なものが、記憶の印を残している。これはゲーテ的な瞬間である。その瞬間を精神は決して一人っきりで体験することはなく、羊の頭蓋と一緒であったり、ズライカの目と一緒であったりする。ジャン・パウルの瞬間は首尾よくいった世間接触の後のこの気付かれた自己所有を有しない。各瞬間が集まっても、それらは清祓である。ある精神的接触の清祓が自然へ降りてくるとき、自然はその清祓に関与する。すると自然は例えば「魔術的夕べのラルゲットをますま

す低い音色で奏する」。それらの瞬間は自由で、その原因を忘れており、精神に戻ってくる。同様に詩も自由である。詩は詩が属している長編小説を忘れている。魂は動いており、この動揺が言葉によって捉えられ、独自の生命へと自立し、より正確に言うとこの動揺の頂が自立する、もはや動揺の理由は忘れられる。その瞬間が欲する表現は、もはや体験されたものの印ではないもので、魂の重苦しい存在、軽快な存在に対する印であり、沈下や上昇の魂の千もの段階の一つに対する印であり、この動揺していることの永遠の、繊細に分割された痛みに対する、そしてその二つの錯覚、つまり恍惚と休息に対する印である。自由な瞬間の音楽なのである。

『西東詩集』の或る一節にこうある。「雲が帯状に懸かって、夜、天の至純の青色が沈んだ。私の頬は痩せて青白く、私の心の涙は灰色だ」。この一節は、それ自体を考えれば、原因のない一つの状態に過ぎない。しかし次の節で、詩人が鬱々としてその恋人に語りかけていることが分かると、そのことに我々は驚きはしない。すぐに極めて明確な人生の時の証言を得ていると思うことだろう。かくて我々は状態を知るばかりでなく、状態と比較されるものも知り、各行はその大胆さにもかかわらず、周知のもの体験されたものの中に沈んでおり、それで我々は言葉の並びに必然性を認める。ジャン・パウルの次の気分のスケッチでは、或る明確な人生の状態を説明することが我々には出来ない。「黒い烏の葬列がゆっくりと集雲のように太陽の消えた空へ飛んでいって、集雲のように森に下りていった　一　半月が地上に懸かっていた　一　小さな見知らぬ影が、心臓大のものが、不気味に彼の側を走った、彼は見上げた、ゆっくりと漂う禿鷹の影であった」。これは或る不幸に悩んでいる孤独な男の時かもしれない、あり得ない話ではない。あるいは無垢を失った男の、あるいは殺害者の、あるいは殺された者の、確実な孤独な最期の直前の時かもしれない。そのように全く、このスケッチはその人生の関連の点で定めがたいものであるが、しかし内部では、感情の交じり合いの点では明確なものである。千ものきっかけが魂を諸反映のこの輪に封じ込め得たことであろう。輪そのものは個別で、比較し難く、反復し難い。

しかしこれは正確に、音楽作品がそうであるように、その内部では明確で、人生の関連という点では定め難いものである。ジャン・パウルは詩人として音楽を奏でているとよく言われてきたことがここでは正確に当てはまる。誰もが或るソナタの内容を別様に定める、皆が同じ音色を聞いたばかりでなく、ひょっとしたら同じ感動を感じたかもしれないというのに。近世の音楽家の体験は人生の明確さと共に芸術へ転調することはない、この音楽芸術の言語そのものは、形成された感情の至高の明確さと一回性とを有し得るものではあるけれども。

ジャン・パウルは自由な瞬間というこの音楽と共に抒情的詩に一見近い所にいるように見えるが、しかし離れていよう。殊にこの小さなスケッチの形式は常に比較であり、あるいは比較[比喩]に富むものである。ジャン・パウルがこの形式を使用しているように、比喩[メタファ]は音楽的手段である。まさに比喩が瞬間を人生の諸状況から解き放ち、瞬間を内部の純粋な動きに委ねる。

抒情的詩は、時に描写にとりかかるとしても、非比喩的である。人生の瞬間は、それが頼りとする事物を出現させる。詩人が絶望した箇所での草の茎とか、詩人が別れた森のはずれでの杭とかを出現させる。リズムも非比喩的で、具体的である。この時間における情

緒の本当の揺れである。最後に抒情的詩は認識というよりはむしろ秘密である。ジャン・パウルのかの音楽の契機は、もはやそれ自身は認識ではないとしても、認識の中で始まっており、抒情的詩よりもはるかに無条件に打ち明けている。これの最も間近にいるのはまたしてもニーチェで、『ツァラトゥストラ』では或る種の状態の絵となっている。詩では魂の状態は、自身にとって余りに豊かになったので、創造しなければならず、新たなものを生み出す。状態そのものは厳密に考えれば形成物の中へ吹き払われ、移行してしまう。抒情詩人は、自らを語ると思っていながら、或る存在物を創造する。

さてこれらのささやくような親密さがジャン・パウルの他の諸作品の中では、望むがままに開示されているが、これは『巨人』では大いなる形式と或る約束を交わしており、ベートーヴェンとの比較を強いるものである。展開部の最後で、ここでは反復の前に形式は一種の特徴的無、切れ目、あるいは移行を要求するものだが、至純の音楽的状態の数小節が、大方は単純な、長く続く、低い和音で、最後の運命の下の紛れもないささやき、一つの祈り、あるいはどもりを見せ、驚かせている。それはしばしば、一人の男の黙って開けられた悲しげな目である。我々はこのような箇所に感動、いや神聖さを感ずるが、しかしそれを独立して、前後の関連もなく奏することはしない。というのはそれらは長い経過の真面目さと緊張を有しており、創造と破滅の間の休息であり、それらは好きな箇所で留まるのではなく、形式の高い軛の下にあると読み取れるからである。

ニーチェ、もう一人の言語音楽家がアルキュオネー的なもの[冬至の頃の凪]と名付けたもの、魂の動じない静止、勝利に近い静止、これが幾多のアルバーノの契機の色合いである。ひょっとしたらここでも超人がその最も静かな時に認知されることになるのかもしれない。アルバーノのイーゾラ・ベラでの夢と目覚めはこのような運指法で終わっている。「彼の外部ではただ影となっていて、彼の中では眩いばかりに輝いていた。　ー　地球の飛行は彼の自我の燃え上がった炎の前を過ぎて行き、炎を曲げることはなかった　ー　彼の霊も鋭い、不動の、音のない鷹の翼と共に恍惚として静かに薄い人生の中を滑って行った」。第五十四周でも同様である。「そしてこの青年は、まだ過去の負債者ではなく、現在の客人であるが　ー　日中の長い歓声によって甘美に弛緩して、薄明かりの夢の中に沈んで行った、さながら高い猛禽で、恍惚として広げられた翼の状態で静かに漂っていた」。

『巨人』の中の微小の、あるいは比較的長い個別的詩文は霊的なものを奏でている。歌い出しの運指法、すべての感情を通じての素早い冷たい戦慄を考えると、第五十一周の始めの部分は詩文というよりはむしろドン・ジョヴァンニの序曲に似ていよう。「大いなる夜が星々からなる後光と共に君の前に出現したとき、何と君の精神は高揚したことか、天へと駆け上がる稲光に似て」。

それらは序曲（ウヴェルチュール、イントロドゥチオーネ）、挿入部（レチタティーヴォ、アリエッタ）、終結部（コーダ、カデンツァ）である。常にそれ自体で偉大であるが、大いなる形式の品位と重要性と共にあり、この形式の或る定まった箇所にある。これらの箇所の表現力ははるかに言葉を越えているが、同時に、その言い方が許されるならば、言葉の間を通じてある。ジャン・パウルの言葉はただ暗闇の中にだけ住む感情に対する夜行性動物の目を有する。これについてはゲオルゲが、新しい国へ航行する彼の賛辞の中で述べている。「他の者達が言葉で明晰さと正確さを誇っていたとき、彼は言葉で消えながら優しいニュアンスに働きかけ、その秘密に満ちた、目に見えずざわめく地下水を明らかに

し、そしてまず　ー　全面的今日の印象芸術の父であるが　ー　地球を思いがけない輝きと明かりとで活性化し、秘密の音色、隠された脈拍、溜め息、賛嘆とで刺激した」。

表現し難いものというのは単に像そのものばかりでなく、魂の描写に織り込まれた風景描写、魂としての風景もそうである。これがその自然描写の策略であり、単に自然描写として理解されたら読者は容易に混乱してしまうものである。しばしばそれはとても些細なもので、それで突然魂は自らを見いだし、自らを所有し、神秘的に純粋に自らと共に生きることになる。　ー　子供なら、日中の明かりの中、一杯のラズベリーの果汁の前に座って、白いテーブルクロスに明るい半陰影の投げかけを、済みきった赤い斑点を長く見つめていたら、感ずるかもしれない。移行と中間的感情で、これらに対し我々は無防備であり、これらは時に我々を新しい存在へ投げ入れることが出来たのであった。

幸福とはこの詩人にとって、熟した果実を感謝の手で受けることでは余りなく、常に一つの奇蹟のことであり、恍惚の甘美な失神の中で体験するものである。すでに章題がこの幸福の感受の憧れるもの、神経衰弱的なもの、ほとんど苦悩的なものを有している。「夕方　ー　花の洞　ー　雨と晴れた空　ー　野の舞踏会　ー　至福の夜」。ゲーテは『修業時代』で最初の目覚ましい愛の時を描いている。「かくて彼は、どうしてそうなったかは分からなかったが、伯爵夫人を両腕に抱いていて、彼女の唇は彼の唇に安らって、二人の交互の元気な接吻は一つの至福を約束していた。これは愛の新鮮に注がれた杯の最初に沸き立つ泡からのみ我々が吸い取る至福である」。これはゲーテ的な瞬間である。稀で、貴重で、根源的に力強い　ー　「生命の生命」。彼は付け加えている。「このような瞬間が永遠に続くことはないということは何ということか」。これに対してジャン・パウルの常套句はこうである。「瞬間よ、永遠の中でのみ再現される瞬間よ、余りに強くほの白まないでくれ」。彼はヴィクトルの至福のためには花の洞を必要としている。ヴィクトルがその前にクロティルデを見いだした同じ洞で、「聖なる女性が目から涙を流しながら、フィロメラ[小夜啼鳥]の消え入る嘆きに沈んでいた」。この瞬間を測っている長い詩は、幸せのつまった声で終わっている。「ただ幾つかの切れ切れの歌を心の中でなお歌い、...ただ数回横たえている腕を抱擁のためになお動かし、...そしてただ微睡みと歓喜の瀕死の中で一回なおおぼろげに、愛しい人よとどもった」。『巨人』ではデーモン的な幸福の昂進について承知している箇所がある。「カールは愛の気違いじみた言葉を話し、歓喜の死という荒々しい願いを述べた」。　ー　「アルバーノはリアーネの花の唇に、ヨハネがキリストに接吻したように、震えながら触れた。そして重々しい銀河が彼の黄金の幸運に[鉱脈の]占い棒のように垂れ下がってきた」。

これらの小さな、一頁ばかり掘り上げられた地獄は模倣し難いもので、ニーチェがヴァーグナーに称えているものよりも激しく、感情がこもっている。「ここにいるのはまさに音楽家で、次の点でどのような音楽家よりも名手である。つまり悩み、抑圧され、受難に遭っている魂の世界から音を見いだし、更に言葉にならない悲惨さに言葉を与えている点である。...いやすべての秘かな悲惨さのオルフェウスとして彼は他の誰よりも偉大である」(「私が賛嘆するところ」)。リアーネがアルバーノの愛を自分の亡き女友達の霊の出現によってまず禁じられたと思う箇所では、感受性のいかにも多くの、いかにも離れた段階を通じて読書の瞬間[分秒]が過ぎて行く。感受性の打撃に屈してしまうと思われるが、しかしこの打撃は、芸術のすべての激しいものがすべてそうであるように、自己享受の暗い

快楽を伝えている。「恐ろしい瞬間[分秒]である。地震の時に海がうねって、大気が恐ろしく静まるように、彼の唇はヴェールの女性の傍らで黙して、心の全体が一つの嵐であった　ー　弦の上を溜め息を付く霊界がさまよって過ぎ、嵐は鋭い叫び声を上げて終わった　ー　地上の美しさは彼の前で歪み、夕方の雲には幅広い炎の旗がはためき、太陽の目は血を流しながら閉ざされた」。

今一度ゲオルゲが呼ばれよう。彼はこれらの歌の分離するもの、内部で自由なものを鋭く指摘している。「事実の描写とか、寓話の発案とか、ましてや気まぐれの付録がこの詩人に生長して行く意義を保証しているのではない。彼の詩の不滅の美しさ、独立したもの、あるいは緩やかに織り込まれたものとして彼の多彩な物語に付与した詩の美しさ、彼の夢想や幻影、決意の不滅が保証しているのである。これらの夢想の中で我々の言語は今日まで可能となっている崇高極まる飛行をなしたのである」。ゲオルゲはその上彼のジャン・パウルの抜粋を完全にこのような分離し得る作品でまかなっている。まさにゲオルゲは、我々の詩人の中で名うての構成家で、別な所でも大いなる作品構成の中の個別なもの、完全性によって十分に輝くものに対する理解の眼差しを有していて、そのダンテ翻訳がその例である。そこでは単なる抜粋がこの詩的前期ルネッサンスの近世的なものを示している。個々の歌の入口と出口での気分の深い精神性と繊細な音楽家の良心を示している。

内的状態の分析的描写から描写の自由な音楽への移行の一例を挙げる。「彼は雨混じりの稲光の中でまず、リアーネは聖なる魅力、神々しい感覚、すべての徳操を有し、殊に一般的な人類愛、母親への愛、兄への愛、友人への愛を有するが　ー　しかしただ燃えるような個別の愛、少なくとも彼に対する愛を有しないという最良の証明を掻き集めた。彼女は単に　ー　彼は絶えず推論をし続けた　ー　全面的に現在にとらわれている」等。状態の認識可能なものが鋭く、隙間なく確定されると、比較の列が始まる。そこでは感情はもはや語られず、自ら語り出す。ジャン・パウルがアルバーノとリアーネの名の下で語っている私と汝の悲しい物語の感情は、風景を語らなければならない。詩はこう始まる。「雨が諸々の葉を通じて音を立て、炎が森に轟いた」。そしてほとんど信じ難い嬰ハ短調で終わる。「彼は自分の小屋に入るとき、或る叫び声で縮み上がった。風に吹かれた彼の風奏琴が引き起こした声であった。...というのはその琴はかつて、夕陽で輝いて、彼の若々しい恋いを星々のようにエーテル的にまとって、その恋が苦しい人生を越えて行くとき、その恋にすべての音色で追って来たからであった」。これは　ー　わけても　ー　偉大な形式である。次の順がこの章の末尾を形成している。出来事　ー　内的状態　ー　その自由な音楽。

特に冥界的音楽に富んでいるのはジャン・パウルの所謂「写実的」傑作、『ジーベンケース』である。絶えずこの音楽は作品の意志の自覚的に敷かれた軌道、段階に従っている。ここでは魂と芸術手段の自在な取り替えがなされている。これは偉大な詩人達にあっても難しいものである。第九章、毛焼きされたキャラコの質入れをめぐる諍いである。ささいな随伴の状況のせいで、各人が一人の心を失ってしまったと思う。ジーベンケースは路地に、子供の棺を揺らめきながら担っている肩を目にする。悲しく甘い光景である。一年がもうすぐ終わる　ー　彼は新年を体験しないことだろう。彼は死の河が「覆われたまま彼の足下を流れ去る音を」耳にして、そうレネッテに告げて、出て行く。「自然のこうした黄色い火事場」での、荒涼たる十二月の野外での散歩。かつて陽の当たる十二月の日のメ

ランコリーがこのように描写されたことがあっただろうか。ライプゲーバーとの別れの場所、それからまた一編の物語。シュティーフェル、レネッテから、彼女自身自覚することなく愛されているこの学校参事官がやって来る。そしてジーベンケースに譲歩するよう働きかけようとする。すると彼はその約束を破らざるを得ない。それ以前には仲直りすると心に決めていたからである。彼は依怙地になる。かくて彼は友を失い、レネッテは（彼がすでに失っていた妻）は恋人[シュティーフェル]を失うことになる。彼は一人っきりである。さて鬱々した物静かさの中で魂は最も固有の言葉を話し始める。...「精神的に麻痺したまま彼は安楽椅子に腰を下ろし、両眼を手で覆った。すると　ー　今や未来の霧が晴れて、そこに火事場で一杯の、枯れた茂みで一杯の、そして砂の中の動物の骨で一杯の幅の長い干涸らびた国が露わになった」。魂の絵である。しかし今やハープを持った流浪の歌姫とフルートをもったその子供が演奏し始めるとき、それも単に魂の一つの絵に過ぎない。いつも或る光景や音が控えていて、ちょうど邪悪なその時に我々の混乱を先々へと引き延ばし、遂に我々自身敢えて考えないようになる。何と音色は人間に作用することか。多くの、何頁にもわたって、ジャン・パウルはそれに対する自分の知で満たしている。「突然、音色の夢遊歩行は消え、そして休止が、静かな夜葬の死体のように、一層厳しく彼の心を捉えた」。彼はレネッテに、乞食の歌姫になけなしのペニヒを持って降りて行くように命ずる。両者は互いに、泣いた痕跡を認める。しかし両者の目はその間にほとんど乾いていた。「それほど二人の心はすでに離れていた」。彼はたまたま窓際の座席に置かれたままのレネッテのハンカチに触れる。それは全く涙で湿っている。しかし彼女はきっと彼のことで泣いたのではなかった。その時彼は乞食の歌姫達の歌のリフレインを耳にする。「諸行は無常、逝きて帰らず」。比較が続く。「彼は悼みに、それが被嚢類であるかのように、その暗い窒息させる皮で包まれた」。「彼は自分が蛇の洞窟にいるかのように、（墓の）静かな洞窟の中で眠っているのを見た、蛇の代わりにただ虫達が人生の熱く鋭い毒をなめ取っているのであった」。レネッテが明かりを点しに部屋に入って来ると、抱擁がある。彼は一言も愛の言葉を述べられない。しかし彼女は冷たく性急に気のない接吻から頭を反らす。そして彼がまた一人っきりになると、その章は全く段階的に暗くなっていく終音に向かう。まず沈黙の部屋は、苛酷な敵がすべての鐘を持ち去った不幸な村に似ていて、そこでは時が去ったかのように、一日中、一晩中静かで、塔の中は黙している。それから眠っている者ではなく、横になっている者の考え　ー　生誕前のものと眠りとの比較。それから人間についてのジャン・パウル。ジーベンケースは、著者が一冊の本全体の中で私と発することを共に決めた者達の中の一人である。そこで最悪の時を有しているのは実際単にジーベンケースばかりではない、それは音楽となったジャン・パウル界である。しかしとても溶けるが如く、基盤の中にあって、それは音楽となった魂である。人間は（そうこの章は結ばれる）夢の門の所で「自分をその小さな意味のない夜、獲物をうかがう輝く猛獣が取り囲むのか、それとも座って微笑んで戯れる子供達が取り囲むのか、どっしりした靄が自分を絞め殺すのか、それとも抱擁するのか」前もって知ることはない。

全く創作の不思議な流儀である。ある比較を考えるとしたら、半オペラが思い浮かぶだろう。その台本は言葉ではレンブラント風であり、その音楽はベートーヴェンが創ったに違いないものであろう。狭小なほど忠実な現実の一場面、大抵会話があるが、その間に若干の控え目なチェロのメロディーがあり、突然内面化された人生が達成され、かくて言葉

はもはや届かない。会話する人間の声が役立たなくなるところで、別の遠くの声が歌い始める。しかしそれは清祓された運命の悲しみではなくて、流行歌の卑俗な悲しみであり、その歌は履き潰された靴のように、あるいは運命によって踏み砕かれた人間のように潰されていて、すでにより知的に、より偉大に、より哲学的に、思い悩む楽器の伴奏を受けている。...そして結局この楽器だけが言葉を引き受け、長く蓄えられた、楽曲を閉じる極めて繊細な響きへと構える。

人は一瞬間野蛮人となって、芸術を感動の激しさに従って吟味して良かろう。音楽には大して期待できない。音楽は全く事物や表象の緩和力とか治癒力を断念しているからである。体験された運命は、その気になれば、内的運命の類似療法の一服である。無論ドラマは、物語よりも多く生起することを、苦難のものよりも多く物語を提示するので、我々を行動する者達の心情へと追いやり、かくて詩や語りよりも防御し難いほどに我々を運命のゆっくりと競り上げられた重みに晒してしまう。勿論英雄的なものへの競り上げは、模範的人生を弱める　一　我々は我々の種が高められたと思うところでは、もはや鋭く悩むことはない。しかしシェークスピアでは、誰もが適わない二、三の箇所がある。それを挙げる必要はなかろう。それらはロメオやリア王、シーザー、アントニーに見られる。一度イノバーバスの嘆きを聞いた者は、ただ自らの嘆きで自死してしまうのを聞いた者は、彼の声をもはや忘れることはできない。ドイツ人の著作界全体でジャン・パウルが、感動の激しさ、いや耐え難さの点で、シェークスピアや、それどころかベートーヴェンにまで達している唯一の者であるとすれば、その理由は彼が、我々が反省にうつつをぬかすのを滅多に許さないからであり、彼の世界はしばしば突然霊的になるからであり、その世界の上部と下部とを、いかにそれらが高く上昇し、低く下降したかを、臆病な自我にただなお語っているからであり、運命が、いつもは魂に対峙しているのに、魂の前で、魂そのものの中に潜んでしまって、魂が、単に対象のない痛みだけになっているところで、魂の最も痛々しく鋭いことを感じざるを得ないからである。

序言

序言を人が書くかもしれないのは、自分が読者と理解し合っているか、理解し合っていないからである。まず序言は形式として著者の社交的営みを告げている。芸人が芸をする前にお辞儀で挨拶をするように、著者は二、三の言葉で、これは何か、何を自分はもたらすか伝える。...しばしば著者はそうしているように見えるのであるが、実際は単に読者に対して、結び付きがなされるべく、自己紹介をしているに過ぎない。かなりの者が著者に対して、著者はかなりの者に対して、含むところがあるけれども、或る了解が成り立っていて、劣等な了解も一つの了解である。著者は確かに能力のある者で、教える者である、...しかし著者を読む者は彼の弟子ではない。読者は意見や、趣味、偏見を通じて、時代に従ってもそうであるように、共に生きている者達である。著者は新しいことをもたらす。それは分かりやすい目配せを必要としていて、読者はそれをどう受け取るべきか承知している。著者は何かを欲しているのかもしれない。その為には序言が都合良く、序言は自分の思考に対して理解を求める。序言は作品に対する都合のいい距離を告げ、誤解を予防し、予見される異議を片付ける。一種の偽装も序言には珍しくない。辛辣な味のものを和らげ、厳格なものを快適なもので調整する。いずれにせよ作品は序言がなくても、その本質は変わらず、序言を欠いても、若干より緩慢になろうが、その効果をなすであろう。それは　一　著作権者を完全に表現していようと、完全に黙していようと　一　不必要な全体である。

更に、あるいは教養の経過に従って言えば、後にその登場はこうした語りかける身振りなしには考えることのできない著作者達が現れている。いや彼らの作品はその独自性の点で序言に少しばかり似ているのである、作品も序言も活発に自我を発している。...まさに彼らは、高慢にあるいは謙虚に、わざわざ読者に向かっていて、あたかも読者と上手くいっていないかのような疑念を抱かせるのである。作品が十分に自らを伝えているか、作品に信用がおけないのであろうか。彼らは正直すぎる候補生であって、自分達の見解が劣等であり、賛同を乞い求めなければならないと白状しているのであろうか。あるいは読者が正しく彼らの作品に向かい合っているか、読者に信用をおけないのであろうか　一　それは必ずしも読者が愚かであるからではなく、著者が、素朴な者達の心情を若干当惑させるような思考に残念ながら馴染んでしまわざるを得なかったから、その作品を読者は不審に思うかもしれないからであろう。まさに序言そのものが込み入った小さな作品で、策略と、説得や強調、緩和、巫山戯、懐柔の点での練達の器用さと有し、見たところ無形式に満ちた形式を有して、それどころか著作全体の中で、序言が最も読めるもの、読むに値するものであり得るとき、何という言い表し難い状態、何という無秩序が自我と作品と読者との間に根を張り、かくて著者は絶えずこう言わざるを得ないことか。私は私だ、見給え、これが私だ。こんな風にジャン・パウルは序言で振る舞っているのである。

作品の他に、作品について何か言うことがあるのである。存在するものの模写としての作品が、実在に対する関係の点で、作品が形式として疑わしくなったように、疑わしいのである。作品は、その密でない点、半透明の点、多くの戯れや熱中の点、その脱線的恣意の点で弁護を必要としている。...それを書いた男についてもっと理解を深めて貰いたい。それはこの男について　一　比喩で語っている。しかし世俗の精神が、この男について比

喩で語って、この男を利用するようにするためではない。...いつもは一般的な比喩を、この作家は自らのために、人物のために必要としている。何故この人物は直接自分自身について語らないのか。多くの瞬間で、あたかも作品は自分について語るための回り道であるかのように見えないだろうか。同時にこの人物に特有なのは、詩的形式について鋭く深い思索家であって、一般的なものに極めて特殊なことを結び付け、哲学的な器用さで或る観念に対する大胆極まる気まぐれを語り出すという点である。彼は恥ずかしく思っている、そうジャン・パウルは少しばかり恥じていて、自分の性質と自分の形成物の証明し難いものに難儀し、それに受難しており、この受難を詳細な考察で封じ込めている。必ずしも彼の創作物の全体についての考察ではないが、しかしその異種、それどころか出来損ないと見えるかもしれないものすべて　ー　この創作物の余りにジャン・パウル的なものの考察である。

『見えないロッジ』　ー　これは全く予期していなかった読者の出会った一連の作品の最初の長編小説であるが　ー　何という代物であったことか。古典主義者達が『ヘスペルス』を評したときの山羊鹿[Tragelaph]という呼び名は、これに対してはまだ美辞である。山羊鹿　ー　そんなものではない。全コーラスがむかつくアリストファネスのかの常套句の一つがこの非生物、多生物に当てはまるかもしれない。これは大地をよろよろ這って行く亀の歩みと、極楽鳥の厳かな、大きく多彩な尾の飛行と、麝香鼠の分泌する腺と肺魚の二重の呼吸を有するものである。弁髪様式のこの根源世界の詩、耐え難いものの飾り、このヘルンフート的異教界、冗談のこの音楽と星々の涙。この本は一七九二年出版された。第二版（一八二一年）でジャン・パウルはまだ相変わらず当惑している読者を、これは自分のロマン的な長子であると称して、驚かせている。何について言葉を費やしているのであろうか。彼は表題を正当化しなければならない。それが出来ない。彼は副題のミイラを正当化しなければならない、そして立派な文でそうしている。「つまりこの作品の至るところで現世の儚さと塵埃化のイメージが、エジプトのミイラやギリシアの芸術の骸骨が娯楽や饗宴の間に置かれているのである」。その際、この青春について深い知識の本に相応しく、青春に対する死の引力について一言述べられている。「愛に病む乙女の前ばかりでなく、愛に強い青年の前にも　ー　青年はそれ故老年よりも熱中して戦場の死に赴くものであり　ー　墓地が空中に吊り下げられた庭園として漂っており、彼らは上方に憧れているのである」。

ジャン・パウルは正しいというよりは器用に自分の長編小説を伝記と名付けている。かくて彼は若干、伝記に対する長編法則の応用を免れており、一種の商標によって独自の形式と呼び、その形式の要請は彼自身が定め、承認することになって、その上決定的弱点について機知豊かに誤魔化している。というのはまさに現実性、状態や状況の生活の色合い、体験したことの模倣し難さが欠如しているからである。風変わりな生を有するのは主人公達よりも、主人公達の中へ分散したジャン・パウルであり、勿論風変わりな生をすべて馬鹿げたものは有している。これは気まぐれな雲の世界として観念の天空の尋常でないものと共に泳いでいるものである。美しいものが夢見られ、現実的なものは滑稽である。罌粟の神[眠りの神]と騒霊がこの作家の不似合いな協同者である。『祝祭長老牧師』の兜付き序言はこのジャン・パウル的終身形式を次のように定めている。「伝記とか長編小説は単に心理的物語であり、外部的物語というラックを塗られた花弁の為の棒に従って生長する

のである」。我々はどういう風に変化したか知っている。世俗の詩から自我の詩になっている。性格は不壊のものである。「詩人は　一　人間の反対で　一　物質世界の形式をその浸された魔法の杖の一撃で変える、しかし精神世界の形式は千もの鑿で彫って変えていくしかない」。物語は時の中で性格を展開させる手段である。詩人がかくも専ら内部に向き合うことになると、詩人は世間知の裁きを免れて、心理学の裁きに身を委ねることになる。両方ともはなはだ自分の利になるようにする。世俗的見せかけの必要性を彼は認めている。「内的因果の列は秘かに外的因果の列に隠れて継続すべきで、モチーフは時と所とで仮装し、精神の物語は偶然の物語の仮装をすべきである」。長編小説は勿論もっと多くを要求する。小説を書く者は精神の世俗性を有しなければならない。...すると性格によって解明される出来事とは異なる出来事を更に知ることになろう。そしてまず、自由な世俗の営みと自我の法則の反対物が、より高貴な精霊達を引き付ける物語を創造するのである。ジャン・パウルが出来事の外在化に対して戦うとき、彼は自分に都合がいいように戦っており、自賛している。「このロマン派的ポリクレトス[ギリシアの彫刻家]の規準とモーゼの十戒を、この素晴らしい下敷き罫紙を大方のドイツ人は引き裂いてしまった。私は千夜一夜物語の中ですら我々の最良の長編小説よりも、偶然の全能性が倫理的中間色とより美しく融合していると思うものである。私の諸伝記がこの点で全く別であるように、つまりはるかにましであるように見えるのは、一つの大きな奇蹟であり、また同時に大いなる名誉である」。

これは一七九七年に書かれている。『見えないロッジ』の第二版のための序言は一八二一年に発展してきたロマン派の芸術を振り返っている。その芸術の長子とジャン・パウルは序言の付されたこの本を称している。ここでは世間と世俗の経過の精神化を展開されたジャン・パウル界として歓迎してもよいかもしれないし、あるいはその界の誇張として非難してもよいかもしれない。そうする代わりに彼は小説の現実性という自分に煩わしい問いを避けて、安全な土台に留まっている。つまり「心理学的物語」としての長編小説の内面性の土台に留まっている。ロマン派的液化に対して彼は熱心に性格を保持している。ロマン派は性格を知らず、有しないとしていて、この点彼は正しい。性格を有することは、人間存在の、宇宙に対して封印された市民的形式なのだから。しかし彼は何と無邪気に装い、何と入念に或る事実を自分から遠ざけていることか、つまり彼はロマン派の詩人達に対して、新しい物語の中に古い諸性格を再登場させていると非難するとき、ロマン派の裁判官たる彼をロマン派の共犯者とするに違いない事実を遠ざけているのである。「彼は料理人アンドリンマーであり、...鍋のエルドリンマーを有し、毎晩また元気になる豚のゼーリンマーを料理し、かくてヴァルハラの英雄達を毎日もてなす」。従ってジャン・パウルは、自分がこうした者達とは違うことを神に感謝している。彼は性格と諸性格[登場人物]を有する。読者は、自分と著者にとって同様に快適な具合に、ジャン・パウルの小説の疑わしさを性格によって解答して貰うよう助言されていて、批評家も同様に友好的に、七倍保護された箇所に立ち向かうよう要請されている。

ジャン・パウルは自分の変人達の物語について、牧歌と名付けて、より傷を負わないよう説明している、この牧歌も本来は新たに発明された範疇なのであるが。ここでは彼は読者を正しく助けている。それは必要なことである。視点の地は、この視点から一片の世界はとても味わい深く歪むのであるが、単に哲学的に定められるのである。一人の学校教師

が本当にこの単なる一見馬鹿げた世界観の観察者であるというのは錯覚である。詩人[作家]が推測させているのは、本当に見ている者にとっては、ヴッツやフィクスラインの世界よりは、彼らの意識が、見る対象となっているということである。従って見ている者ははるかに彼らの世界の外部にいるということである。フィクスラインに寄せる「覚書」からの、幸福になる為の指示は不滅のものとなった。一つの流儀は、偉大な精神のそれで、この精神は狂人達と共通性があって、自己の内部の世界で囲って、外部世界の冷たさや熱に対峙するのである。「どの天才をも、どの熱狂者をも少なくとも定期的に支配する固定観念が人間を崇高に大地の机やベッドから区別する」。第二の流儀は世俗の庭の畝に窮屈に巣籠もりして、「それで自分の温かい雲雀の巣から外を見ると、狼穴や納骨堂や止まり木は見えず、ただ穂先だけが見え、穂のそれぞれが巣の鳥にとっては、木や日傘、雨傘となるのである」。第三の、この二つを交替させる流儀は、ここですでに述べられているが、しかし明瞭に諧謔という名を有しない。ジャン・パウルは確かにその生来の精神的環境の中を、つまりずれた視覚法の中を動いている。様々な諧謔的方法の一つが小さなものの拡大であるということを、彼はすでに当時、『美学入門』の二十年前に承知している。即ち、「組み合わせ式の顕微鏡を手にして、それで覗くのである、　ー　一滴のブルゴーニュ酒は本来紅海であり、蝶の鱗粉は孔雀の羽であり、黴は花咲く野原であり、砂は宝石の山である、と」。ひょっとしたら最も美しい序言は『フィーベルの生涯』のそれかもしれない。『石さまざま』のシュティフターの序言に内面的に近いもので、ことによるとその序言の前提の一つかもしれない。シュティフター、「正義と単純さ、自身の自制、程よい分別、自分の圏内での活動、美しいものの称賛。これらに満ちた生活全体が、快活で、悠然たる死と結び付いているとき、私は偉大と見なす。心情の強力な動き、すさまじく襲い来る怒り、復讐への欲望、行動を目指し、引き裂き、変え、破壊し、興奮してしばしば自らの生を投げ出す燃え上がる精神を私は偉大とは見なさず、より小さいと見なす。これらの事は単に個別の一面的な諸力の発揮にすぎず、嵐や火を噴く火山や地震のようなものだからである。我々は人類が導かれる基となっている穏やかな法則を眺めてみたいと思う」。この言葉は、ジャン・パウルが自分の子供らしい主人公の感覚的縁者について述べている言葉とすると、はるかに技巧や大胆さは少ないが、ひょっとしたら一段階より純粋かもしれない。「このような物静かな人間が、声高な人間よりも深く、少なくとも成果を上げて未来に対して行動してきている。国内の物静かな者達にとってしばしば空間と時間は言語のドームで、これがこの者達を国外で声高な者達にしてきた」。これは真実であるが、しかしビエンロートのフィーベルの著者にとって真実ではない。というのは彼はまさしく、神々しい思念の無邪気に黙した従者ではなく、世慣れない妄想の温和な道化であるからである。彼は一つの無に見える中心ではない、むしろ中心とうぬぼれている一つの無である。まずフィーベルの偽りの偉大さ、最後の神秘的矮小化、この二つとも精神の賢い戯れであるが、しかしそれはフィーベルの精神の戯れではなく、フィーベルを創造している精神の戯れである。シュティフターは戯れを知らない。彼の静かな本性はまた偉大な転回を秘かに準備するものでもない。しかしその本性は生に敬虔であって、風習と国土の諸力の中でずっと織り続け、その諸力によってその目には弱いが、しかし永遠の反照がある。その本性は行動しない。それは証人である。

ジャン・パウルはまた恥じているのだろうか。彼は鬼火のようにジグザグの道のように

規則の少ない、風変わりな曲線に対して、一つの方程式を計算している。それはその内部では合うが、曲線には合わないものである。彼はかくも風変わりなのがいまいましく、自分の風変わり性を事物の本性から導こうとする。彼はこれを試みながら、つまり自分が作ったのではないが、しかし自分の気に入るような或る詩の概念を記述しながら、本当の詩が完璧に成功して、かくて人は一瞬それを本当の牧歌よりも優先したい気になるほどである。「若干のわずかな無邪気な、無垢な、ぱっとしない、光沢のない人々が同様な運命と共にその八つ折判の小書物を過ごしており　ー　全体は静かな静物画で　ー　安逸のための大人の読者の揺り籠で　ー　物静かな灰色の生暖かい夕方の雨で、それを浴びると花の代わりに見栄えのしない大地といったものが香るのであり、更にはせいぜい指幅の夕焼けと三光線の宵の明星が加わるであろうものである」。

かくも高度な精神性は芸術衝動の点では容易に不確かになる。というのは芸術は思索家にとって性急なものだからである。芸術は、民衆が格言をもってするように、女性が勝ち誇るその眼差しでするように、暴君の権力の言葉のように、理性の高度の助言にまず素早い結論を下すのである。「精神の良心的な者」にとっていつも多くの解決されなかったものが残る　ー　殊に自身が芸術家であるとそうなる。芸術家でなければ、芸術の際に思索家の責任を予期せずに、優しい嫉妬と共に芸術空間の囲みや、芸術の出来事の的確性に客人となって、客人の権利と知って楽しむことだろう。これに対して思索的芸術家は容易に客人の権利を市民の義務と取り違え、祭日の法を平日の法と取り違える。　ー　勿論彼は求める者の重要性をそれ自体有している。というのは彼はまだ正しく規定され得ない芸術への途上にあるからである。

従ってここでは左手は右手のなすことを承知している。証人は序言である。序言者は、自分の芸術についての自分の知識の関係について、教義として、世界観として、警告としての自分の芸術について、創作の素材、見取り図としての自分の信仰や意見について詮索することをやめない。改善は思慮と創作の間のかの契約の特別な応用である。彼は大いに改善した後、世間に対して、殊に批評する世間に対して、自分の無数の改善とその忠実な深慮に全く注意を払っていないと苦情を述べる。「こういう具合では、私は学ぶことがほとんど出来ない。どこが正しくて、どこが間違っていたか知ることもできないし、またひょっとしたら受けるべき称賛も失ってしまうのである」。結局のところ自分の性質の若干の矛盾的なものに気付かざるを得なかった批評家達に彼は二重の視点をとがめ立てしている。「彼らはまずこう尋ねる、なぜこの男は自分の心だけに語らせようとしないのか、そして誰かがそう実践したら、第二にこう付け加える。このような心は、批評の言語学を用いれば、もっと違った風に、もっと豊かに自分のことを語り尽くすだろうに、と」(『ジーベンケース』の第二版のための序言)。しかしこの攻撃にはまだ自己称賛の微笑がある。この攻撃している者は、ジャン・パウルの多くの魂が互いに行っていることよりもひどいことは何もしていないのであるから。

「ペスティッツのリアル新報」の一月三十一日号は『巨人』のための序言となっていて、その「第三の言葉」は叙事的物語に対する倫理の関係を扱っている。「どの叙事詩にも一つの寓話以上に道徳が一杯に詰まった総巻が揃っている。しかしこれは現実の話[物語]と異ならない。現実の話は道徳の娘ではなく母親であって、この母親を相手に誰もが好みの娘を設けることができる」。彼は自分の伝記を、「無限の者が記す」かの伝記、また偉大な

芸術作品の一部分であるかの伝記と比較している　ー　つまり一日のカーブで人類が静かな無限の者の周りで描く楕円をそれから計算できることになる。彼は自分が発見したものではないが承認している芸術の知識を自分の作品に応用している。彼はこの知識を通じて、すべての時代の芸術家と、いや更には人生の流儀そのものと、それどころか神と類似性を得ることに喜びを見いだしていて、倫理的命題の一例を詩作する半人前の詩人を自分の下に見ている。しかしジャン・パウルは、彼は疑いもなく『巨人』を不遜[僭越]に対する裁きの判じ絵として創作し、創作の意図を有していたのであるが、実際それで、どの列にも属していず、独自の例であり、むしろかの辱められた、低級な列と混同されかねないという不愉快事を免れているのであろうか。シラーのドラマに似ることなしに、「罪の償い」の体験から生ずるような詩文があり得ようか。シラーの詩に似ることなしに、哲学的体験から生ずるような詩文があり得ようか。まことに序言が重要なことを語り、更にもっと大事なことを告げていないとき、無邪気さは狡猾である。

勿論証明されていることだが、実践的芸術家は、同時に分析力に秀でている場合、詩文の件での最良の教師であり、たとえ今日評価する者達が、ジャン・パウルの『美学入門』の成功がいかなるものであったか把握していないとしても、常に勝利を収めている。これについて第二版のための序言が述べていることは素敵である。「行為者の美学はオベロンのホルンであり、これは単なる学者の美学がしばしば逃亡のために鳴らされるアストルフォのホルンなのに対し、踊りへと誘うもので、少なくとも喜んで美のために生き、死ぬような多くの青年達にとってそうである」。

ジャン・パウルは芸術家達の中で、自分の芸術を超出しようと思っている不穏な者である。それ故多くの並外れたことや的外れなことが書かれている。ヴァーグナーが楽劇を発明し、フーゴ・ヴォルフのような繊細な名手が、本来自分の召命を、詩を通じて感受しているとき、同じ不穏さが見られる。忘れてならないことは、多くの未熟者が、自分達の欠点を隠そうとして、神やより良き風習や、最後には「人生を、全く直接に」安売りしていることである。しかし卑小な者や偉大な者を、時代精神のより高度な思慮が突き飛ばしていて、この時代精神にとって、生成するものの容量を芸術の形式にはめ込むのは厳しい面がある。ゲーテにとって芸術が窮屈すぎることは決してない。彼の世界把握も形姿で考えているので、形姿は彼にとって十分である。しかしジャン・パウルは仕事と申し開きとを区別しなければならない。序言で言おうと、物語の最中に中断しようとほぼ同じことである。『ヘスペルス』の友情の場面は一般的な命題で終わる。「この地上に人々は横になっていて、床に固定され、決して起き上がって友情を目にすることがない、この友情は二人の魂の周りに土臭い、金属の、汚い絆ではなく、精神の絆を置くのであって、これは自らこの世を別な世と、人間を神と織り合わせるのである」。彼は若干描写した、しかしまだ言いたいことが募る。例を挙げてではなく、是非とも言いたいのである。彼は、友情それ自体は何か、補充しなければならない。彼は友情の描写された場面の後で、更に友情の双子座への比喩でない祈りを捧げなければならない。かくて何千回にもわたる。

かくて序言は、詩文の最後から二番目のものとして、ある最終的なものを告げている。ジャン・パウルは、自分がどこにいるか、自分の創作は永遠なものにどう関わっているか、言わなければならない。自分の長編小説は地上的なものと関わっている。神が地上の神である限り、地上的なものは神を無邪気に発するかもしれない。しかし彼が地上で諍うとき、

地上の明かりの下で質素に光を投げかけているものは、遠くの太陽であり、地上の明かりではないとこの詩人は示している。超現世的テーマが前奏される。『見えないロッジ』（一七九二年）の序言者には、詩文を神聖化する死の感情を全く非詩人的に人生に呼び込む事が肝要となる。ジャン・パウルの読者と共に人生で呼吸し、織るためである。「ひょっとしたら私が逝くか、ひょっとしたら御身、馴染みのあるいは未知の大事な方よ、死が通りかかって、その穀物や雨粒で垂れた穂を見て、これはもう時期だと述べる御身が逝くかもしれない」。....あるいは詩文は磁気的なものと印される。自ら引かれて、詩文は引いて行く。哲学と同じようなもので、哲学はジャン・パウルにとって世間知ではなく、永遠なものについての知である。これはメロディーのないテクストを与え、確信を抱かせるが、感動はさせない。詩文は考えたことを体験させ、神的なものをパンと葡萄酒としてわたす。「しかし誰もがその（哲学の）講壇の十分間近にいて、そのかすかな証明を聞き取れるわけでもない。私はこの哲学が私の証明に対して非難するとしたら、それはただ着衣[言い回し]の違いだけであって欲しいと思う」と『カンパンの谷』への前置きは語っている。そして続く。「しかし詩文は哲学の電気的コンデンサーであり、詩文はまず哲学の電気的蜘蛛の巣や列福を、揺さぶり癒やす稲妻へと濃縮する」。「『五級教師フィクスライン』の第二版の序言の物語」で彼が自分の怒りの身代わり懲罰人形としてこねて作った芸術顧問官が、批評家は著者を「その曖昧な素材、例えば神性、魂の不死、人生の蔑視というものを選択している故に称賛し得る」ということを理解しないとき、彼は内面で激している。「汝は永遠性の氷山への私の眼差しや烏口を逸らしてはならない。氷山には隠された太陽の炎が戯れているのだ。それにはるかに遠くにあって、ただ一秒の視差しか有しない第二世界の霧の星への眼差しや、飛び過ぎて行く人生の飛び過ぎる暑さを和らげ、蛹の中に折りたたまれた羽根を広げ、我々を暖め担うものすべてについての眼差しを逸らしてはならない」。

人間として。序言は、この謎の謎に再三自ら戦慄性を要しながら、巫山戯た調子となる答えを出すことを止めることができない。真面目さも巫山戯て、冗談も感動させる。詩人は『見えないロッジ』の未完成をこう述べて慰めている。「人間はその現在の至る所に結び目[困難]しか見ない　ー　墓の背後でようやく解消がある　ー　世界史全体が人間にとって未完成の長編小説である」（「全集の読者方へのお詫び」一八二五年）。人間についての別の報告。「道に迷う人間は　ー　エジプトの神性で、動物の頭と人間のトルソの継ぎ接ぎ細工で　ー　自分の両手を別々の方向へ差し出す。第一の人生と第二の人生へと差し出す。その精神を精霊と肉体が引っ張って行く」。人間の運命。「目に見えない手が調律槌を人間とその諸力に当てる　ー　その手は弦をねじり過ぎたり、緩めたりする　ー　しばしば最も繊細な弦を最初に飛ばす　ー　弦から素早い三和音を引き出すのは稀なことで　ー　最後にすべての諸力をメロディーの音階に押し上げたら、その手はメロディー的魂をより高いコンサートへ運び、そうなるとこの魂は下界ではわずかしか奏でなかったことになる」。そして　ー　どこかで反響しているよりもジャン・パウルでは強く感じられている響き　ー　古いロマン派的、カルデロンのセヒスムンドとシェークスピアのプロスペロによって響いてくる「人の世は夢」である。「私は一つの夢でしかない」とリアーネはその空想的庭園で言っている。そして我らの序言では、「地上では実現された夢はいずれにせよただ繰り返された夢でしかない」（すべて「序言者」一七九二年）。後書きも一種の序

言で、少なくともジャン・パウルではそうである。ジャン・パウルが「終わりの鐘、あるいは七つの最後の言葉」と題している人間というテーマについての偉大な空想はこの義捐金を供している。「人間は運命の大きな踏車の許に住み、踏車を動かしている。そして去るときに昇っていると思う」。願望のこの妄想、時間のこの妄想は、我々に「愛せよ」と呼びかけている。「我々の埃っぽい小地球の周りにあるこの震える夕べにいて、見棄てられた人間が、自分と同じような心を有する唯一の温かい胸を抱きしめて、『兄弟、君も私と同じで、同じく苦しんでいる。互いに愛しよう』と言える相手に、そうしないことがどうしてあり得よう」。これにはゲオルゲが一度ならず語った詩人の或る考えが連なっている。「波に従えば、彼の許から去り、彼の許から去ってしまっただけの人々が溜め息をついている」。ジャン・パウルはこれを彼の言葉で話している。「嗚呼、私は影に覆われた花の谷に目をやってこう言う、ここで六千年その美しく高貴な人間達が去って行った、その人々を我々の誰も自分の胸に抱くことはできなかった　ー　更に数千年がこの地で過ぎて、その間天上的な、ひょっとしたら悲しげな人間達が過ごすことだろう、その人々は我々には会わずに、せいぜい我々の骨壺を見るだけであるが、我々がとても愛したくなる人々である　ー　そして単に哀れな二，三十年が我々に若干のはかない形姿を導くだけで、その形姿はその目を我々に向け、その形姿の中には我々に対する同胞の心があって、その心に我々は互いに憧れる、と」。それから辛辣な笑いを浮かべた人間の隠喩を「我が序言の物語」はもたらしている。「人間は超現世の楽園への旅の途次、私は私のバイロイトの楽園への旅の途次、人類は最後の審判の日への長い旅の途次、ブラウンシュヴァイク産のムメ[黒ビール]のように仕込みの最中一度ならず酸っぱくなる。しかし我々皆とそれにムメは素晴らしく甘いものに仕上がる」。諧謔家の聖なる数は二である　ー　諧謔家が人間を両数で人称変化させるのは不思議なことではない。人間は、(と『カンパンの谷』の前置きは主張している)、二つの部分、冗談と真面目からできている、その至福はより高次の喜びとより低次の喜びから成り立っている。「人間は寓話の双頭の鷲に似ている。これは一方の頭を垂れて食べているとき、別な頭では見回し、監視しているのである」。この極めて一般的なものから特殊なものに、つまりジャン・パウルに飛躍するには中間の支え、つまり著者を必要とする。またしても作家活動の二元論を根源の二元の人間に由来するとすることは著者の喜びである。「それ故、立派な著者は英国人同様に、二世界の教会共同使用で暮らすこうした不合理というよりは二重の意味を持つ生物のために二つの性質、神々しい性質と人間的性質を有しなければならない。一人の著者なら、自身人間であり、読者の一人であるので、それは一層容易である」。ここで意味されている本の二重性とは、『カンパンの谷』と『木版画の説明』である。しばしば諸肉体と諸世界を通じての人間の魂の輪廻について脱線して語るこの冗談屋は真面目にこうしたインド的根源の考えを抱いていることが疑われる。『運命と作品[再生]』に対する「ジーベンケース自身の旧序言」はそのために泣き笑いの涙を流している。「私の嘆きとは次のことで、即ち我々は皆　ー　このことは各人がそのプラトンの説から、自分のとてもぼんやりした記憶からではなくても、思い出すに違いないことであるが、この人生、つまり精神界の国家的破産の前には、立派な彗星上に　ー　とても満足して共同生活を送っていたところ、皆幾つかの悪行、罰当たりなことをして、そのせいで宇宙のこの償いの教区へ追い立てられた誕生したという嘆きである」。...

その厳かな遠さの中で神に対する人間の声によってなされた問いが木霊している果てのない時間が時間の中へ返事を呼び戻す。果てのない時間的なものと時間とが出会って、詩作しながら、思索しながら、行動しながら、時代[時間]の道化である人間について裁きを下す。ニーチェ、この天職が反時代的なものである者は、再三、時代を何らかの鋭いもの、角張ったもの、突出したもので、いわば一つの角で掴むことができた。堕落の全く一回的なものを全く一回性の質の者が捉えている。ジャン・パウルの裁きの言葉ではむしろドイツの音楽家の子供らしい眼差しが人間的大胆さの騒ぎに出会っている。彼は一般的な面では偉大で、深い。アルントより気高く、ゲレスとは反対であるが、同等である。...しかし非国家的、非社交的精神として、国家の死闘についても、社会の死闘についても深くは知らない。部族の生長の聞き手であるヘルダーがしたようには、大地の諸力がその精霊の目をはめ込んでいるわけでもないので、彼の判断は、それが向けられた出来事と共に消失して、もはや我々の許には届いていない。無謬性にまで至るゲーテの政治的明敏さは彼をも同時代の最も偉大な者達の間で孤立化させている。ジャン・パウルが彼の時代の動きから知覚しているものは、精神の活動である。全体的に見て、ジャン・パウルの判断は千年至福説的である。それ故ヘルダーはジャン・パウルの本名、ヨハネスとリヒターを象徴的に考えることを愛好した。最大級の排斥が『フィヒテ哲学の鍵』の「編集者の保護状」に書かれている。「何という解きがたい熱狂的な言語の混乱と思考の混乱を招いているかまことに予感するべき時になっている。フィヒテのより高度な　ー　芸術作品として不滅で天才的な　ー　観念論がそのポリープの腕をすべての学問の方へ広げて、中に引き入れ、それでメッキを施している。　ー　自我とはただ段階的に異なる非自我に有機体によって生命を吹き込む一方のフィヒテ主義者達の物理と化学における物活論、それに対して別のフィヒテ主義者達は精神を物理的ガルヴァーニ的現象や比喩に具体化させており　ー　芸術や空想の崇拝、それは芸術や空想の像はすべてのそれらの原像同様に真実であるからというわけであり　ー　詩的な、真面目さを有しない遊戯と、形式による素材の殺害（活性化の代わり）　ー　ヤーコプ・ベーメ的な比喩哲学、ここではゴシック教会の中でのように窓ガラスを重ねて塗って崇高な暗さが生ずることになっており　ー　すべての妄想、特にすべての先の世の迷信的妄想に対する哲学的というより詩的な寛容、いや妄想に対する、そしてしばしば真理に対する真面目な信仰を避けるための、真実に対する詩的戯れの信仰　ー　詩人が神話的宗教に対して抱くような、また画家がカトリック的宗教に対して抱くような、すべての宗教に対する画家的観点　ー　素材のない形式的倫理、これは何人かのちょっと前の天文学者の太陽に似ていて、この太陽は単にその光線で、つまり交互の引力によるのではなく、諸惑星を周りに差配しており　ー　そして倫理的利己主義、これは高貴なフィヒテが推察するよりももっと超越的な利己主義と親族関係にある。というのは倫理的利己主義も超越的利己主義も一までしか、せいぜい二進法までしか数えないもので、つまり自我か非自我かあるいは悪魔にまでしか至らない。　ーーー　こうしたすべての徴候が我々に告げているのは、多くの高い山々での雪が、今や解けていて、森の水が流れ落ちて、広い、すべてを揺り動かすノアの洪水になっているというものではないか」。騒がしい力の選別の思い上がりに対し、ジャン・パウルは我々の中の永遠の自我と我々の上の永遠の御身を送っている。この御身とこの自我の会話に、かまびすしい時代が口を挿んで、その会話を自我と自我自身の神聖ならざる会話と取り違えている、とそう彼は思っている

ように見える。昔の天文学者は「青い空をクリスタルのドームと見なし、太陽を、炎の天が燃えているのが見える移動する開口部と見なしていたように、我々にとって理性とか明るい自我は自ら創り出す、引力を持った太陽ではなく、単に地上の修道院のドームの明るい裂け目、継ぎ目にすぎず、そこを通してはるかな広大な炎の天が穏やかな完成した円を描いて燃え出てくるものであればいい」。これらすべては『巨人』への鍵である。彼は著述界の倫理番として、すべての非倫理的な行文を禁止したいと思っている。「利己主義的な流氷と情熱的な火山で一杯の多くの人間やヘクラ火山の麓にあって」。ゲーテとヘルダーはこの言葉をはなはだ別様に聞いていた。ゲーテにはジャン・パウルの声は類似の折、若干お節介に聞こえたかもしれない。今日ではこのことから、古典主義は決定的にヨーロッパ的な、東洋に対して閉ざされた精神の把握を育て、ジャン・パウルは自らの道を歩みながら、ロマン派が運動として行ったように、東洋の神々しい秘密に自らの魂を開いていたということが学べる。彼は、神、宗教に対する古来の心の要求する慰撫喪失を嘆いていた。「これから数十年間というもの　ー　というのはそれ以上の年月を人間の不滅の心は耐えられないからで　ー　化学や物理学、地球生成史、哲学、政治学が共謀して静かで気高い神聖なイシスのヴェールをイシス本人と見なして、その背後のイシスを存在しないと見なすことでしょう。　ー　より謙虚な、より敬虔な諸時代が育ててきた復讐の女神に従う心は厚かましい放埒な巨人達の時代、ただ行動と明察だけが支配し、精神的強者の権利が裁判席に座っている時代を前に臆することでしょう」(『手紙とこれから先の履歴』の序言)。そして笑いながら『レヴァーナ』の初版への序言は最も正しいことを述べている。「我々の時代、この飛行船と宇宙船の時代は、新しいランプを点し、同時に古いバラストを投げ出して、一段と高く昇ってきたが、今や投げ出すことを止めて、古いものを投棄するよりも収集した方がよろしかろうと愚考する」。これは前期ロマン派のなしたことである。

こうした秘密裁判の高度に完成した、永遠の刻印を除いて、この秘密裁判は必然的明日を予告しながら、事象を説明しただろうか。いや、まさにゲーテにとってイシスのヴェールはますますイシス本人に近いのであって、花崗岩も滴虫類も神性と、人間という形式でのその模像を遠ざけるものではなく、強引な分析と全体の再観照とが遠ざけるもので、観照されたものが大きなものであれ、小さなものであれ、存在するものでありさえすれば、彼にとって神への卑下を意味していた。自然が再び人間に神話を語り、芸術が人間にこの言葉を再び馴染みのものにすることの方が、芸術が人間に人間の胸の倫理を繰り返すことよりも大事であるということは他の者にとって分かりづらいものであった。古典主義の人間は、余りに頑丈で、大地に根ざしたものとはならず、相変わらず余りに人生に当惑し、探求的であった。ゲーテの最後の助言はこうであった。「ここで周りを見回せ」。勿論、然るべく始まった事、つまり自身と世界の偉大な存在への人間の思慮は退化してしまって、精神はうようよいる極小のものに複眼的に目を据えた。人々は事柄からその形姿を奪って、その事柄への創造神による特徴を消した。人々は魂から象徴を奪って、魂そのものを世界機械の微小メカニズムとした。しかしこれに反抗したのは、エマーヌエルではなく、プロメテウス的なヨーロッパ人で、ヨーロッパ人は昔の仕事のために、つまり人間的なものの上昇のために、新しい、全く逃れがたい命令でびっくりしたのであった。こうしたことすべてを通じて、自然な極めて力強い声で、ゲーテの助言がまだ続いていないだろうか、そ

して次の世紀の人間は自然哲学を解しなければならないのではないか。ジャン・パウルはどこにいるだろうか。彼は別の正義を有した　ー　指導者のようにではなく、賢い子供のように、あるいは聖なる老婆のように振る舞った。彼は、ロシアではなく、中間の国が、ヨーロッパが革新を必要とするとき、最古のもの、オリエントで必然的革新をもたらすであろうと我々に保証している。

天文台を設立し、紛れもない光で、地球の位置を定める助けをしている序言は、同時にまた自我存在の霊的道化芝居のための三和土であり、舞踏場である。魂の本性である諸矛盾の一つである。永遠なものの一つの芽であり、それでいて自我の中に、茨の中にいるように差し込まれて、痛々しく囚われて、より痛々しく分裂している。そのようにジャン・パウルは自分を経験している。疑いもなく自らを美しく創られた神の思考として感じ、創造の機知とは感じない生命の安心感、そして分裂せずに、自ら温和しく可愛い動物のように呼吸するという安心感は、次第に単純な者達や愚鈍な者達に沈んで行った。かくて二つの決して調和しない音色の面白い顫音としての人間を理解しているこの詩人は、現今の者達の中で自身に対する正直さを有する。自分の無価値を承知しているこの自我の尊大さは、我々に序言の中で自分の諸副文の不整合さを見せつけて、陶然としている。　ー　実在しないものの茶番を飽くことなく演じて、煩わしいほどに敬虔である。これは背景である。前景にあるのは、ジャン・パウルの序言は、引き継がれてきた偉大な形式の中で、自ら支配する自我の、いや千鳥足の自我酩酊の文学的ジャンルであるということである。

聖なる芝居で神自身が話そうとしないとき、自我は自らの宮廷道化師として子供じみた偽りの身振りで幕間を満たす。そのためには道化師の自由が必要であり、かくて序言は幾重にも諧謔を引き受けている。「人間は真面目なとき十分に諧謔的でない、冗談のとき十分に真面目でない」と諷刺的付録の序言は言っている。『祝祭長老牧師』への「兜付き序言」ではこのジャン・パウルによって発明された非ジャンル的ジャンルを正当化している。「我々に文学史が伝えている最初のそして最古の付録[アペンディクス]は私の『伝記の楽しみ』の後部にあって、周知のようにこの新しいジャンルの創始者によって、つまり私によって作られている。(上述の付録とは、「オーバーゼースのサラダ教会堂開基祭あるいは他人の虚栄心と自らの謙虚さ」という)。我々の文学が挙げている第二の付録はこの本に印刷されており、この序言の後すぐに現れる。私はかつて付録の模範を供したことがあり、ここでは自らアカデミーとして、生きたモデルとして足場の上におるので、美学者達にとって、現実の付録からこのジャンルに対する理論と治療法、有益な処方箋を引き出し、確立することは容易なことである」。ときに諧謔は無価値なものであることをやめる。諧謔は童話の戦友ルスティヒ[気楽な男]と較べられよう。彼は聖ペトロと一緒に行きながら、いつもペトロの言に逆らうのであるが、最後にペトロに天国の門で魔法の袋を返すとき、自らその袋に入って、かくて天国を欲するのである。「万物に対する諷刺は諷刺と言えず、不合理なものである。どんな軽視も何か尊重されたものを尺度として、どんな谷も一つの山を前提としている」(とライプゲーバーの公開状は言っている)。

すぐに罰せられるがしかし甘やかされた学童のようにすねて、すべての世界史的皮肉屋の血を継ぐ秘かな精神的高貴さを有しながら、冗談への自分の権利を、得難い次の序言では主張している。即ち「諷刺的付録への序言、あるいは被告人ジャン・パウルに対する彼の諷刺、論考、脱線に関する、原告、読者の件での略式手続きの裁判文書からの抜粋」。

彼自身が告訴し、自らを弁護し、自ら「自らの三つ子」として判決を下している。彼は自らのために引用している、「アディソンは、ジュピターのように山羊を乳母にしていて、それ故大きくなってからも部屋に誰もいないときにはいつも数回山羊の跳ね方をしていた或る人間について語っている。被告人にはこのような山羊足が足痛風の代わりに遺伝していて、かくていつも、　ー　この跳ね方を一，二回して切り抜けなければならない」。かくて（これによって『巨人』への姿勢を定めている）自らに命じている。「即ち、被告人の著述家ジャン・パウルはその物語上の画廊の中でレディー達の間で冗談や付録、あるいは遺伝的山羊足によるその他の跳躍をする資格はないということであり、...」。しかし多分彼は背後に農舎を構えて、自分の本領を発揮してよかろう　ー　すべての民族は夢祭りや道化祭りを有しているようにと、彼は学的顔つきで付け加えている。

自己中心と事物中心の言葉を主観、客観のドイツ的対立として使ってよいのであれば、自己中心性が（すでに述べたように自らを止揚するものであるが)、すべての序言の文から語られている。上品に自分の物語の背後に消えることは、ジャン・パウルの趣味ではなく、彼は常に何か自分について提供しなければならない、「御覧、私を御覧」と。そして自分がいかに人々の間で人間的であるか、聞いている誰もが人間の声や人間の感情を損なうことのないよう語らなければならない。このことと同様にまた真実なのは、彼が自分の諸作品の世界の自己中心性について承知していて、それで必ずしも良心に悖ることがないとは思っていないということである。それ故彼は諸人物を善良な隣人として伝え、彼は彼らと交際していて、自らを彼らと一緒のすべての市民的仕事や物語における世にも気の利いた者、道化師と称している。『現今の男達の秘かな嘆き節』では「諸序言への一つの序言」が先駆けている。かつてこのようなにやにや笑いを浮かべた神々しい愚者[Dilldapp]が自らの影を追うのが見られたことがあろうか。「それ故序言は　ー　この作品の物語的部分は　ー　本の花として、ドームとして著者によって最後の最後に、すでにより熟したとき（私は次に続く本をヴァイマルでまとめ、しかし序言はようやくベルリンでまとめたのであり）置かれるのである。それは焼かれた去勢雄鶏の美味しい臀部である。本では　ー　まず最初の日に　ー　光が創られ、最後に　ー　序言で　ー　人間が、著者が創られる。人間[著者]は、ローマの将軍のように、凱旋のときようやく自ら車上に現れる。そして（序言の凱旋車に戴冠して座っているのであるが)、同時に彼を嘲る民衆として傍らを行き、そして（著者はこうしたことすべてを一人で演じなければならないので)、後部の奴隷として立つのである。この奴隷は絶えず叫ぶのである、汝も人間であることを忘れるな、と」

彼は普段も胸襟を開くことが嫌いではない。しかしこのような自身の四分身では甘美な戦慄の快楽の頂点を楽しんでいる。『ロッジ』の序言では、自分をフィヒテルベルクへ導く馬車で書いていると称している。自分は詩人[作家]であると同時に長編小説の主人公の教師である。彼は自身もその中に入る七つの数字の良心に訴えている。「六番目の数の一本足と大いに語ることは甲斐が全くない。私がこの者自身であり、その上一本足の著者と言うのだから」。時には彼自身にとって序言はまだまだ十分に自我の匂いがせず、序言の自我三昧を更に高めて、無分別の最も分別を重ねた見せかけの下で、序言の表題を付けている。「ヘスペルスの第二版の序言の為の建築学と建築材木」。ここには作品に対するヒントばかりでなく、序言そのものに対するヒントも含まれている。それも全く正確に彼の千

もの残されたメモ帳を指摘しており、自分の特異性に迎合的な傍注をなしている。「草稿というのは一枚の紙、一枚の全紙のことで、そこで私は屈託なく動き回り、...このような草稿では私は極めて不似合いな敵対する事柄を単にダッシュで区別している。この種の草稿では自ら自分に話しかけ、クエーカー教徒のように自分をおまえ[du]で呼び、自分の多くを命じている。いやしばしば、印刷に付さない思い付きを記している。それぞれに関連がないからであり、あるいは無用のことだからである」。このような告知された規定は例えば次のようなものである。「最初は冗談を　ー　タイトルのヘスペルスと宵の明星あるいは金星との間に多くの類似点を見いだすこと、　ー　事柄よりも言葉を糧とする衒学者を見つけること、彼らは蠟のケーキに食いつき、消化するけれども、蜜の菓子には食いつかない偽蛾に似ている」云々。いや「狐となれ」と始まり、批評家と関連するこれらの指示の一つは、彼自身もはや理解し難いとしている、明瞭さで際立っているのであるが。

いつでも確かなことである。つまり語りの関連を破るジャン・パウルの半畳がここに組み込まれている。これはまた序言に独自の形式を見いだした精神の、自我に酩酊した奇術の衝動によって特徴付けられている。ジャン・パウルのジャン・パウル世界への奔放な告白である。

好んで彼は序言の中で登場して、そこであれこれ敵対者を見いだし、更によく遊戯的に反射的に自分の本性の盛り肉をあべこべの自己愛でまさに処罰的に愛撫している。『ジーベンケース』の序言。詩人は一七九四年のクリスマス・イヴに彼の先の裁判領主にして商人のヤーコプ・エールマンの許に行く。彼は『ウィーン書簡文例集』を携えていたので、訪ねることが許された。エールマンは詩文を愛好する娘を有する。商人は娘に、ジャン・パウルの文を読む時間を許さないので、詩人ジャン・パウルは自分の文の最上のものを彼女に読み聞かせようと思う。そのためにはホストの商人はまず夕方のテーブルで眠り込まなければならない。眠りと覚醒の間で、商人はジャン・パウルの難しい説明に場違いな返事をする。或る種の言葉が商人に間違った概念連想へ導くからである。かくて例えば、ジャン・パウルが「堅牢さ」という言葉で、物質と国家の本質を規定すると、その堅牢さはヤーコプ・エールマンにとって支払い能力を意味することになる。ジャン・パウルが冗漫に自分の最近の作品について言及するので、眠り込みは上手く進んで行く。しかし彼は、本の中の反撥を誘う発言によって半分眠り込んでいる商人に「活発な思考」を呼び起こす失敗をしてしまう。商人は娘に言う。「パウリーネ、シュテンティン女将が遊郭の売り上げを払っていないと、明日私に言ってくれ」。最後にジャン・パウルは眠り込ませることに成功する（かくて彼は自分の脱線を好まない者達をすべて罰しているのである)、つまり『ヘスペルス』の号外を読み上げるのである。今やジャン・パウルは物語を語る。一時にはすでに第四十四章に来ているが、老父は咳をして、就寝を願う。ジャン・パウルはこの店主に次回は『ジーベンケース』について短い報告をすると約束する。大晦日に彼はまた現れる。「鶏が狐の腸でできた弦を張った竪琴の前から逃げ去るように、詩人の鳴らす竪琴を、たとえ竪琴弾きが自身の腸から出来た弦を張ったとしても、聞くことに堪えられない」ドイツの読者についての隠喩はその責務を果たしている。びっくりして話し手は「商人がすでに眠り込み、自分の感覚の商店を閉ざしている」のを見る。それでも語り手はゆっくりした低い声調で彼に語り続けるが、しかしそれから、用心深く同じ調子で愛らしい聞き手の娘に語りかける。その後彼は中断する。...というのは、ここで、いずれにせ

よ序言の後で始まる本全体を更になお序言で語るのは滑稽であろうからと請け合っているのである。第一小巻の終わりの部分は続きを語っている。商人は今度は単に眠っているふりをしていて、四つの章と二つの「花の絵」の後、踏んだら跳ね上がるモグラ罠のように飛び上がる。この詩人を放り出すことは、『ヘスペルス』からよく知られているように、彼が或る侯爵の息子、皇子であるからには難しいことである。…しかし彼は次の言葉で永遠に別れる。「それにあなた方二人をいたく感動させるような男が入って来ないまま、聖なる晩と聖なる日は過ぎてしまうことでしょう」。この発案全体は更なる序言、つまり「我が序言の物語」に相応しいもので、そこではパウリーネが天上的な力として芸術顧問官フライシュデルファーの世俗的陰鬱な力に対抗する。彼女は領主裁判官ヴァイヤーマン（「花の絵」と「茨の絵」からの読者には馴染みである）の寄る辺ない婚約者で、馬車の中で詩人に向かい合って座っていて、乙女の人間的犠牲への彼の祈りは彼女に向けられており、彼は一つの墓誌銘を書き留める。そして両者の目には涙が流れるが、パウリーネは何故この詩人が涙を流しているか知らない。

全体的自我の茶番の真面目さは、見たところ奇矯に自らにとりつかれている者が自分の人柄、ペルソナをそもそも無条件に放棄しているという点である。それ故彼はゲーテ的人格に相応しい芸術の身振り、つまり文体を知らない。文体は認識の最も深い基盤、事物の本性の上に安らうものであるが、彼が知っているのは、単に手法[マニール]で、これはその中で話し手の精神が直接表現され、描かれる言語である（『自然の単純な模倣、マニール、文体』［ゲーテ］）。しかしまさに個人的色彩のけばけばしい過剰の中で、手法[マニール]は自らを否定する。それはその反対を欲するからである。かくてジャン・パウルはその概念をゲーテとは別様に規定する。もはや単に性急な個人的なもの、一種の意のままのものではなく、すでに人間の本性として存在する理念からの距離として否定的なものである。ジャン・パウルに似ている人間。かくて手法[マニール]は「何らかの所与の風奏琴のそれぞれの調律や弦の数が、模すべき無限の天球の音楽の総譜と関与している関係の表現である。人間的諸力のどのような織物も単にマニールを示すにすぎない。より高い精霊はホメロスやゲーテに少なくとも人間的マニールを見いだすことだろう」（「第四の序言、あるいは私の気に入ることはないであろう一、二の書評に対する無理強いの反批評」）。

皮肉[アイロニー]がこれらの諸序言の精神的表現であると請け合うのは皮肉であろう。（『鍵』）の「保護状」でジャン・パウルは編集者と称し、ライプゲーバー（その被造物）は著者と称している。それから更に観点の変更がある。「『知識学』をからかおうとする最初の意図の痕跡は『鍵』のいたるところにまだほの白く輝いている。そしてその中で自分にとって難しい、真面目な、冷静な文体に戻って始めようと試みても、その度にまた（自分の冗談家のグロテスクな性情故に）万事を滑稽な光に当てて、かくて単純な読者を煙に巻いている」、そう編集者の悪漢の顔は語っている。何という鏡のお化けか。ライプゲーバー自身、自分のフィヒテ主義に対して同様に正直な証言をなしている。「つまりその結果をより首尾一貫させて、結局は所謂人間の分別にとって本当の真の狂気であると定めることによって、本当の生来の哲学者達に対して、分別がかくも確固としたドーム状の教義体系を精神病院へと歪めるとき、哲学者達が永遠に惑わし抓むかくも残念ながら一般的な人間の分別はどのようなものになってしまうかお見せいたそう」。

人々は子供は遊び、男は真剣であると言う。しかし本来子供はいつも真剣である（単に

大人の目的からすると子供の行為は真面目なものではない)。それに対して大人が遊ぶのは、ただ大人だけが両方の区別を知っているからである。子供は諸状況を真似る、しかしこの模倣（死んだ振り）は一種の子供の真面目さである。まさに大人が遊ぶということに大人の真面目さが表現されている。遊びが精神のより高次の装置となるとき、こう言って良いだろう、精神はその真面目さにとって真面目過ぎる、と。それ故に精神は遊ぶのである。すると突然精神にとって真面目さは限定された本性[生物]の狭隘な状態に思われ、戯れながら精神がその状態から離れると、精神は自らの裡にすべての人間的真面目さからの理念の懸隔を知ることになる。ジャン・パウルではこのことは心情の状況と合致していて、この状況から生ずることは、もはや解決され得ない。彼は、即物的に認識しながら人間存在の何らかの条件に順応することを好まない。芸術的な条件にも順応しない。これは自らの社会憎悪の霊化であり、いたずら小僧的な妨害任務である。形式も彼にとっては礼儀作法的規則である。自ら或る作法に適応するとき、しかめ面を手放さない。そのしかめ面で彼は自分の品位、自分の関与しない見守りを告げるのである。　一　例えば決して燕尾服を着ない本性の人間のようなもので、それでも一度燕尾服を着用したら、好んで過度に燕尾服の着用者として振る舞うような本性の者である。市民的勤勉さとか、ツンフト的保証とか、粗野な教師の皮肉、衒学者の程よい熱意、引き出しの整理屋の自己満足した勝手といったすべてのこうした些細な、良く順守された策略は得難いものである。これは皆ジャン・パウルがすべての飼い慣らされた家庭的精霊の模倣し難い口調を自らの言葉に受け入れるために自分の許に呼び寄せているものである。...明白に品位感情を有する人々はこれに苛立っている。...しかしこの、人物としての勿体ぶりは、品位や反品位の彼方にある。ジャン・パウルの自我は単に渋面として現れる。彼は自分を全く見いだせないので、品位を落とすことができない。「彼自身」は真面目なのであるが、この真面目さにとって主要な面白さは人物であるということである。自分の品位を貶めるためにとか、勿体ぶるために彼は自分の自我の鞴[ふいご]を人々の前で冗長にくだくだと並べているのではなく、このサトゥルナリア[乱痴気騒ぎ]にとっては、より厚かましく、より馬鹿馬鹿しく、自我、即ち奴隷が、主人、即ち思考の役割を演ずるほどに、より厳密に真に存在する者の品位に応じたものになるからである。

理解への求め（とても理解されない者の求め）が感動的にこれらの序言では語られている。例は多い。読者界は理解の段階に応じて区分されている。体、魂、精神の区分に従って、商人層、読者層、芸術家層に分けられる。第一の読者については、ジャン・パウルは、彼らは詩人をリンネが小夜啼鳥を分類しているような具合に上手く分類していると告白している。つまり「その歌声は無視して、ぎこちない動きをするおかしな鶺鴒の仲間に分類したのである」。魂は即ち少年や青年、暇人で、「彼らはとにかく我々すべての作品を読み通しはするが、ただ理屈がこね回せられていたり、おしゃべりが長々と続いたりするだけの意味のよく分からない頁は読み飛ばしたがり、立派な裁判官や歴史家のように事実を重んじる」。「精神」、これはヘルダーやゲーテのようにより高い、さながらコスモポリタン的美に趣味を有するものであるが、数が少ないせいで著者には問題とならないばかりでなく、彼らは彼[ジャン・パウル]を読まないので、すでに問題にならない。かくてジャン・パウルは『ヘスペルス』の第一序言では「世紀に疲れ、人間性の余寒に疲れている高貴な精神」を読者に願っているが、自分の影絵世界を覗く栄を賜りたいと語りかける勇気を有

しないでいる。...彼は新しい版を準備するたびに、注目して価値付けしてくれる能力のある裁判官を絶えず要請している。「左手には剪定のこぎりを持ち、右手には接ぎ木ナイフを持って」仕事していると言う。「私の心のただ公的な裁判官を今年私に贈って欲しい。たとえその人が私に敵対して党派的であろうともその人がいい。というのはこの種の党派的な人は平民カーストの非党派的な人よりもより教えに富む判断を下すからである」(と『見えないロッジ』一七九二年の序言者は運命に頼んでいる)。「私はよく天に祈った、『学的新報』に私のために雄鶏を送って欲しい、と。私が文学上のペトロとして堕落したら鳴き声を上げるもので、堕落のことで私を泣かすような類いの雄鶏である」(「私の序言の物語」)。自分の諧謔がドイツでは受け入れられないという個人的な悩みに対して、ドイツ風の諧謔家的教養の一般的不足を槍玉に挙げている。かくて痛みが減ずる。「読者が、と彼はフライシュデルファーに言った、殊に女性読者が私の喜劇的人物を、あるいはそもそも不完全な人物を好まないのであれば、その説明はできます。つまり彼らは執筆する諧謔家に対するセンスを有しないし、ましてや行動する人物に対して有しません。...結局読者は自分に似ている主人公を似ていない主人公よりも好むのです。...似ている主人公というのはいつでも立派な人間なのです」。そして芸術顧問官が諧謔を禁じようとまですると、ジャン・パウルは(単に読者の前であるが)『美学入門』の強力極まる照明を前もって煌めかせている。つまり「ドイツの審美家達は皆諧謔を惨めに解するばかりでなく、更にもっと惨めに享受しており、...確かに諧謔の曲がった線は修正が難しいけれども、しかし諧謔は無規則なものや恣意的なものを目指さない、さもないとその所有者の他には誰も喜ばないであろうから。諧謔は悲劇的なものと形式や芸術概念を共有するけれども、素材は共有しない。諧謔は単に長い理性文化の果実であって、個人の年代と共に生長しなければならないように、世界の年代と共に生長しなければならない」と。

諧謔家のギルドに対する熱意、獲得された諧謔家の免許皆伝の優しい所有、これがここでは聞き取れるかもしれない。しかし結局推挙され防御された諧謔は一人の精神的人間の謎に他ならない。ジャン・パウルは、伝達へと生まれついた性の要求と共に、理解されることを欲しており、単に伝達で受けとめられた木霊と共に誘い、惑わそうとしているばかりでなく、伝達の全体として、つまり迷宮として確立されたいと欲しているのである。彼が自らの解き難いものを他者に解くために、注意深く、声調や、真面目さと半真面目さの交替をますます納得のいくもの、雄弁なものとする術を学ぶとき、それは悲劇への不能であり、言い繕いである。その際彼は効果を上げるために理解されることを欲していない。ただ或る先導者に理解されることがその行為の端緒である。ニーチェの序言の悲劇的掟は、彼が理解を断念することが許されず、また理解を希望することも許されないということである。ジャン・パウルは読者に巻き付くことを欲している。自身の全く禁じられたややっこしさと共に最下層の者や最上層の者に巻き付きたいのである。彼は愛に駆られている。もっと正しく言えば、愛される願望である。しかし精神として精神の種類に愛されることで、本来近づき難い宿命であって、それ故その知を要求できない人間に関してそのことを理解するようなものである。一言で言えば、謎の、謎を解く者への傾斜である。

そう考えると、ひょっとしたら多くの序言の軟弱さや流出は耐えられるものとなり、ほとんど親しいものとなるかもしれない。彼は、程よい以上に多くの自我である。彼は『見えないロッジ』の序言を閉じることを好まない。「率直に言うと、私はただ諸君から　一

君達、より美しい読者よ、君達の夢見られた、時に目にする形姿が精霊のように美と偉大さの丘にさまよい、合図するのを見てきた私は　ー　別れたくない」。あるいは彼は運命が人間達を「同じように造っていない（さもないと我々は皆退屈の余り死んでしまうだろう)、似ていないものにもしていない（さもないと誰も他者に耐えられないし、理解できないだろう)、そうではなくてまことに似たものにしていることを」運命に感謝する（「私の序言の物語」)。『ヘスペルス』の序では不当な読者は叱責され、正当な読者は手を握られている。「私が喜んでヘスペルスを渡し、どこに住んでいるか知っていたらその一部を謹呈していたであろう読者達に。来るがいい、疲れた魂よ、何か忘れたいことがある魂よ」　ー　というのは私は君を慰めたいのだから、と後に続く文はすべて交互に語っている。しかし必ずしも誰もが、この肯定し、どの痛みにも語りかける心情の選択的な手の動きを信用しているわけではない。この手は贈りながら、しかし選別して贈るもので、この手が珍しいものを渡すことを承知しており、贈ることをためらっているのである。この贈り物は不誠実な、塵を帯びた魂に対するものではないからである。或る夢の語りを彼は次のような言葉で導入している。「それ故夢が読者に、とりわけ詩的読者に描かれなければならない　ー　それ以外の読者には夢のない犬の郵便日の版を出したい。自ら本を有しない非詩的な読者は本を読むこともないであろうからである」。死はほとんど彼と望ましい読者との間のフリーメーソン的認知の印である。この読者は「生を自分と死よりも卑小と思う」。ジャン・パウルが『グリーンランド訴訟』を再編集したとき、かくも優しさに慣れきった読者を「全くの諷刺的喧噪」にさらすことを恐れている。「読者よ、私は一七八一年ライプツィヒのペーター通りのケルナーのコーヒー店で学生として小二巻の諷刺的スケッチを書いたけれども、私を悪く思わないで欲しい」(「エピローグ」)。「自分が想う魂がいたら、その魂のことを考えたことだろう、もっともその魂のことは知らなかったけれども。それにその知人でもなかったけれども、友人となっていることだろう」(「終鐘、あるいは七つの最期の言葉」)。しかしこれは単にジャン・パウル的なことか。我々皆が本を書くのは、人間の声よりもはるかに浸透していくからではないか。

これらの序言の中で考案された会話は、この詩人のことを分かりやすくするという同一の意志を有し、同時にいかにそのための機会が少ないか残念に思っているように見える。さて、その生活は会話の生活であるような精神がおり、会話の中で生み出されるような文化がある。...このような都会からジャン・パウルは遠く離れている。ジャン・パウルは、会話が余りに少ないが故に会話的に考えるそうした人々の一人である。確かに彼は脱線的なおしゃべりの衝動を有していて、この衝動を脱線的に証したが、しかし明らかにまだその衝動の下、届かずにいて、理解される成功を収めていない。しかし彼は独白的な自己発声と自己聴聞を有してはいなかった。しばしばこのようなもので機知的人間が会話で幻滅させるものである。彼は最良の[機知的]者達の一人で、中でもいかがわしいほどに立派な聞き手であって、しばしば人々は己の欲する以上に彼に自らのことを打ち明けた。彼の方は、勿論自らのことを[分かりやすく]せず、　ー　それ故の序言であり、彼の手紙はいかに上手に彼はよく他人を理解していたか、他者の手紙はいかに人々は彼のことを理解していなかったか証している。

諧謔家は、芸術の危険と脅威的敗北とに気付いている、芸術家達の中のスパイである。かくて序言は、ジャン・パウルが暴露してはならない何ものかを暴露している。諸形式に

対する不安定さと、作品に対する（自作に対してではないが）不信仰である。どのような形式であれ、形式が単に人間という事実の粗野な単純化を通じて遂行できる作品は、そもそもジャン・パウルにとってまだ十全たる表現であろうか。ジャン・パウルというこの多面的な、自他に共に疑わしい自我にとってその表現であろうか。作品は彼の孫達にとって、つまり確かにより単純なものではなくなって、ジャン・パウルに対して、その甘美に荒れる夢の毒や、目眩のする生活感情や自己自身に対する不安で苦悶して、近しいと感じている孫達にとって真正な表現であろうか。芸術がそもそも表現であるというのは、すでに立派な芸術の境界を越える一歩ではないか。芸術は堅牢な巨匠達にとって、自分達の外部に生きていて、ひょっとしたら自分達の上にいる密な存在、第二の殖み出されたものではなかったか。しかるにここではどうか。詩人は言おうと欲し、自らを与えようと欲し、自らを打ち明けようと欲している。彼にとって、作品は単に一つの迂回である。私はこのようなものであると言うための迂回である。そこで彼は諸登場人物をこねたり、場面を発案したり、粗筋を紡いだりすることになる。　一　自我の秘密が繭の中に包まれて座していて　一　絹とは何か全く別のものを供しようとしているのではないか。いや、そのようなものである。作品が、表現となったものが、表現の手段に関して、いかに傾注しようとも、まだ言われるべきもの、固有のものの残滓が存する。表現されたものの不揃い、語り手の不揃い故に、序言がより明確に示し、魂からの究極に語られるものを纏うよう要請される。つまり全く一回限りの人間の状態と生成の難しさを示すようにと要請される。すべての記述されたものは一つの「この人を見よ」となる。

他の者達は反復である。しかし二度とない者達は今や序言に奇妙な喜びを見いだす。彼らが哲学者とか芸術家と称しようと、大事なことではない。彼らが利用する諸形式について言われるべきことはただ次の点である。つまり、熟した不毛さ故に、それがまだ生と見える遅参者の感覚にとってよりも速やかに、情熱的な真正さにとって尽きてしまっている、と、哲学と芸術そのものはひょっとしたらかの先駆者達が体験の立派な明確さとして、嫉妬して見送っているそのような形式かもしれない。我々がまだ詩作し、まだ哲学していた当時のことである。...今でもまた一冊の本全体の中で、あたかも詩作しているかのような、あたかも哲学しているかのような振りを我々はしたのではなかったか。しかしさてこのような空しいことは終わりを迎えており、ただ次の問いがある。いかに我々は体験するか、我々自身を体験するか。序言よ、語るがいい。

ジャン・パウルは確かに、かの高貴さ故に追放され、蔑視しながらも無視されて、大いなる精神達を乞い求めるニーチェのような王侯の魂の深淵的調子を有しなかった。ニーチェは単に孤独な精神であったばかりでなく、孤独を自分の運命の色彩としたのであり、全く濃く深い青色に浸されてしまうに至った。しかしより優しいジャン・パウルも一種の孤独を身にまとった。当時諸精神の孤独化がドイツ人の血の高熱のように始まっており、（ひょっとしたらかくも高熱を発するためにはドイツ人でなければならないのかもしれない)、それは病人の日誌に、その病人が人間から愛されたか否か告げているかに無関係である。そしてこの薄暗い事柄が話題であるとしても、...ジャン・パウルの愛は時に愛し過ぎるものである。未知の男の熱心な手招き、将来と過去の貪欲な包括、ほとんど見境のない無茶な自己犠牲は、傷付けやすい頻度、達者さを帯びている。それは例えば単に過剰な愛であるばかりではなく、更にはこのような病人を皆待ち受けている無理解の状態からの

逃走ではなかろうか。一人の人間が人生で伴侶を有しないという運命は、その精神が伴侶があるなしにかかわらず孤独である、つまり風変わりであるから孤独であるということとは区別するべきであろう。或る精神の周囲との理解（ジャン・パウルの、不似合いと、似たものの言葉は不気味に的に当たっている）は形式を切望する、そう欲するのであれば、象徴的形式を切望する。告知の試みはどれも、形式を通じて、すべての点で同じようなものと呼ぶ。すでに言葉がこのような形式である。さて人間界が過程の或る期間ずっと、自らに対して不確かに暮らしていて、この状態が個々人に発現すれば、個人にとって伝来の形式はまず不快に、見慣れないものとなり、ひょっとしたら間違った、憎むべきものとなるかもしれない。ジャン・パウルではここにまでは至っていない。しかしそれらは彼にとって善意のものではない。彼は自らと小説とに力を用いて、小説で何とかしようとした。彼の生涯の物語も前景と背景を有する。というのは彼は自分の精神的運命を体験する勇気がなかったからである。多くの比喩の中で、恐ろしい神話の中でのように彼は叫んでいる。いかに自分の精神は、偏り、自己会話に満ち、自分との永遠の出会いで驚愕したかと叫んでいる。しかし彼の生活は彼を、夫婦愛、女性愛、友人愛、子供への愛、青年の愛、民衆の愛の中に落ち着かせ、かくて彼の精神の運命は彼の許には来ず、彼の形姿には魔神による清祓が欠けている。そこで彼の序言の「人間の声」が長編小説の生起を通じて語っている。形式に対して馴染めなかった男、本性上異種の者、類いのない者、それでいて類似の者達がいるとの錯覚を要求しながら、ベートーヴェンやニーチェの有する「私は一人である」という真実への勇気を有せず、生活では単独者のように自ら高慢で厄災であることはなく、それでいて精神や象徴に従えば孤独であって　ー　この者は序言の中で、自分の諸作品をかくも面倒なものにしている使命について、率直に言おうとしているのである。つまり自分の芸術世界の究極のものとして、何と自分は珍しい人間であったかという使命を言おうとしているのである。

夢

外国風の風景の中で、視線がまず生長した植物のより馴染み深い形に触れ、それから垂直の剥き出しの山塊と熱い棕櫚の繁茂する奔流の谷の鋭い対立に刺激されて、極めて何か珍しいものが期待されるところで、その視線は実際見たことのない高い茎の巨大な赤い星形の花に留まり、かくてこれが野蛮さのこのような婚姻から不思議に芽生えてくるに相違なかった花の形であろうと気付くことになる。このようなことを、ジャン・パウルによって語られた夢は、その長編小説の中で推測させる。

この詩人は何という夢を見たことだろう。「まことに至福に、霊的にも身体的にも高揚して、私は何回か垂直に深い青の星空を上に飛んだ。そして上昇しながら天体に歌いかけた」(「夢の世界への視線」)。発案し難いものの一つの核が、疑いようもなくすべての彼の詩作した夢の中には埋め込まれている。彼は早くに、かの珍しい夢を、つまり体験されたものによっては説明し難い、何か未知の外国のもの、全く新しいもの、太古のものを伝えるかの夢を、より卑俗な夢とは区別する術を学んでいた。すでにホメロスが正夢を角の門を通じて呼び寄せているようなものである。...彼は後年には夢の生活を或る自覚された鋭さにまで洗練されたものにして、かくてそれについて文書で精算しているばかりでなく、自分の夢を恣意的に規定するようにもなって、これは彼が創作し、支配する限り、彼に「素敵な強壮的な存在を提供する」選択された夢となっている。「幾多の形姿に向かって私はこう言うが、しかし崇高な苦悩を含んでいる、『私が目を覚ますと、君達は消えるのだ』と。丁度私がかつて無化する援助のこの意識と共に鏡の前に立って、恐れながらこう言ったようなものである。『私は目を閉ざして鏡の中を見たらどう見えるか、見てみたい』と。このように深い夢と、透明な見せかけの夢、固定的なものと須臾のものとが捉えがたく無意味にかみ合っていて、支配し正気であると想う哀れな精神は、二つの世界の岸辺の間の二つの波を受けている」。しかし詩作された夢の一つとして、そう見せかけられているようには、かつてジャン・パウルによって夢見られたことはなかったであろう。ジャン・パウルにとってほど夢がかくも存在形式の全体であったような詩人はいなかったとすれば、他の詩人達は夢見られたものをより美しく発案し、より忠実に報告し、より明瞭に解してきた。ゲーテは『修業時代』でヴィルヘルムの或る夢を物語っている。ヴィルヘルムは自分にとって昔馴染みの庭で亡き恋人と亡き父を見かける。更に自分の芝居生活での人物達を、それから草の中に横たわっているミニヨンとフェーリクスを見る。フィリーネが拍手して、フェーリクスは飛び起き、フィリーネに追いかけられ、ハープ奏者が大股でフェーリクスを追うと、叫び声を上げる。フェーリクスは池に飛び込む。女傑が自分の手を伸ばし、その子供は波をかき分け、女傑の指に従って行く。それから子供は燃え上がり、女傑が白いヴェールで子供を覆う。女傑がヴェールを引き上げると、二人の少年が飛び出す。ヴィルヘルムは女傑と手を取り合って進む。父とマリアーネの許へ行く途中、彼はブロンドの戯けたフリードリヒに邪魔される。父とマリアーネは飛ぶように逃げ去るように見える。女傑の手が彼を押しとどめる。彼は目覚める。幾つかのことが発案されて、それでこの飾りの夢が物語に相応しく作用できるようにされている。しかし全体は、ジャン・パウルの何らかの物語られた夢よりも現実の夢の種類に近い。それにそもそも夢は物語になるだろうか。それを試みる者は、ゲーテのように夢の二つの行いを報ずることがで

きよう。事件の創造と幻影の創造である。生ずることもなく、見られないものは、報告されないままである。どこに音色があり、どこに超現世的な色彩の詩作があろうか。どこで様々な体験の混淆した思い出の香りが、どこであれこれ流入、流出する感情や認識、変身が、どこで周知の心が、新しい体が挿入されるだろうか、見たこともないものに汝と呼びかけ、千もの関連の閃光めいた意識がはめ込まれるのだろうか。　ー　いや夢にはそもそも視覚、嗅覚、感情、聴覚の境界、内部と外部の、表象と知覚の境界があろうか、(こうしたすべての問いの問いであるが)、言葉は夢に対して有効であろうか。かくてジャン・パウルは、「彼は（発案者としても）夢に対して余りに非・夢的に関与し、夢の品位に対して卑下した模写から厚かましい言語作品をなした」という非難に対して弁明できることになろう。これらの夢が本当に夢見られたかどうかは全く無視されよう。魂による或る観照というものがこれらの夢のそれぞれにとって十分に真実である。魂が眠りの中で見たにしろ、白昼夢であるにせよ。しかし何と風景、形姿、現象、身振りの点で貧しいことか、何とこの魂の観照は視覚の点で貧しいことか、これは顕著なことである。...そして全人間の存在と感覚はその無意識の冒険においても自らを否認することは決してない。ジャン・パウル自身、自分の「状況と衝動はすべての絵画的なものから最も離れている」(「夢の世界への視線」）と承知していた。ジャン・パウルは今や、珍しい命令に従わなければならなかった。つまり知覚の変化した流儀で、或る定まった感覚の向こう側にあって、また思考の向こう側にあって、根源の感覚で把握されたものを言語で伝えるということ、即ち目と概念とで強化、馴致されている言語で伝えるという流儀である。勿論他の者には出来ないような音色と身振りの彼の散文によってで、それは他の散文が黙する所で、多彩な光の雄弁さと溶けるような音楽の音色の効果をなお有するものである。これがこれらの夢の形式であり、形式の形式である。というのは言葉はここでは言葉にならないものに言葉を与えるという昔習得したことを巨匠然と行わなければならないからである。接近と変換（例えば音色から楽譜への変換）は、従ってこの言葉の奇蹟の本質であり、装飾ではない。何かを観照した魂は、ジャン・パウルの芸術家の分別に対して、絶えず自分の宝の山を掘り返している宝石商人に似たこのジャン・パウルに対して、考えようもなく深い、魂によって見られた夢の色の一つの宝石を求める。彼はこのようなものそのものは有しないが、類似のものを有する。

「目は麻痺して、眩み、盲目となったのではなく、本当に見えるのである。しかし外部ではなく内部を見て、その内部が外部の中にあって、外部そのものもあるのであるが、枠として、周囲としてあり、ただまさに、外部の個々の砕かれ消された箇所は例外である」。そのようにジャン・パウルは夢の中での視覚を叙述している。しかし彼は目覚めているときでもそのようではないか。全体この形式で体験しているのではないか。...内部としての外部、解釈は全く恣意的で、完全に霊的な存在感情を有するのではないか。かくて、ジャン・パウルに古い格言を応用しようと想う人は変えざるを得ないだろう。人間にとって、その人間が夢見るものが運命である、と。

ロマン派的小説の純粋な形式はメルヘンである。ジャン・パウルの小説の純粋な形式は夢である。更に第三のものがあろう。小説の純粋な形式が抒情詩である場合であろう。これにはアイヘンドルフが近い。ゲーテにはこのような公式は適用できないだろう。彼の小説の純粋な形式はまさに　ー　小説である。ハインリヒ・フォン・オフターディンゲンの

青い花の夢が、そこに全体の秘密の意味が匂っているが、この小説を導入していて、オルフェウスとアトランティスの両メルヘンは詩人を魔術師と見せていて、アルクトゥールとゾフィアの結末のメルヘンは根源の神話とその神話の再臨の間の世界の変化を示している。メルヘンはここでは露か泉のようなものを意味していて、これによって濡れて詩人の目は隠されているものを見る。...小説の中で存在の謎が解かれる芸術である。これはロマン派の精神とのジャン・パウルの親近さであるが、しかし同一性ではない。ロマン派的メルヘンは小説にとっては覚醒の瞬間を意味している。自らを本物と想った観照された精神は、自らを解し、精神へ戻って行く。これらのメルヘンは単純さから生じていない。それらのメルヘンは意味を知っている。夢は一つの意味を有するかもしれない。しかし意味のために存在するのではない。夢はジャン・パウルの小説では精霊界の天球の音楽をなしていて、それに対してすべてが和している。

ジャン・パウルは自分のための創造者である、ロマン派は運動である。かくてジャン・パウルがロマン派的と命名するものに対し、境界が、両者の貧しさと豊かさが規定される。ロマン派は創造者の性質を有しない。それ故彼らは皆合わせて、ジャン・パウルに圧倒される。しかしその代り彼らは時代の力の梯子であって、彼らの予感の幅と力強さで一つの開始を果たし、我々も今日その流れの中にいる。一方ジャン・パウルは、時代の流れにいて、その言葉を投げ入れているが、心情の永遠に古びない要請を引き合いに出している。...余りに根源の力と固有の形式であって、その創作で更に緊急な精神的状況に従っておれない。時代の生成に対するロマン派の感覚は過去のものに対する感覚としても働いている。活性化の力は独自の恵みのためにすべてのロマン派に内在している。ジャン・パウルに全く欠けているのは、歴史と伝説に再び聞き入ることで、騎士世界や聖杯、更に遡る思い出に浸された寓話、賢い動物や話しかける木々の寓話である。彼の夢に後代のシュタウフェン家の少年にその出自を知らせる王座の番人や、本当は薊のジェヘリートである学生の「ペープシュ」が存在することはない。彼には魔神的な女性で十分であり、ウンディーネを必要としない。現在の魂の魔神の世界は何と広いことか。これはまたジャン・パウルの夢とロマン派のメルヘンの違いでもある。ロマン派のメルヘンは過去の中で織り上げるばかりでなく、　ー　本来のメルヘンの無垢に反して　ー　予言するものである。

夢とメルヘンのこの関係は同時に、諧謔と皮肉[イロニー]の関係である。メルヘンは解読された世の成り行きであり、同時に解読された長編小説で、その漏れやすい現実性は隠された意味のラインを出したり引っ込めたりして、かくて長編小説はいつでもメルヘンになる用意ができている。その意味は「倫理的」世界に変じた現実の奇蹟であり、救出された自然の奇蹟である。ロマン派の小説の生起は全質変化[パンと葡萄酒のキリストの肉と血への変化]であり、メルヘンは変化した奉献のパンである。詩人は現実にイローニッシュに関与する。彼は現実の力の要求に対して微笑むことが許される。現実は彼の思考力の結晶だからである。魔術的理想主義者の詩人に生ずることは、この詩人が考えることと、それに自分も、考えるときには、自然に見えるということである。「最大の魔術師は、同時に自分をも魔法にかけることができて、自分にとってその魔法が見知らぬ、独自の現象に見えるようなそうした人物であろう。これは我々の場合ではなかろうか」（ノヴァーリス『断片』）。ジャン・パウルも出来事を内的経過の随伴する音楽と定め、厳密な意味での運命を自分の物語から追放しているけれども、以前同様根源の事実、つまり魂の「この世

にあること」が運命的に留まっている。それ故ジャン・パウルの長編小説はその精霊性にもかかわらず、ロマン派の小説よりも受難者の真面目さで先んじている。精霊も悩むからである　一　何に悩むか。体に悩むのである。オフターディンゲンを満たす摂理は深い精神から昇ってきていて、充実した魂からではない。というのは充実した魂は悦楽の余り我を忘れ、自分に生じたことについて死ぬほど暗然とするからである。魂が巡礼者であって、この世の出自のものではなくても、地上が魂に与えるものを魂は深く身震いをして受け入れ、魂は、自分が体の中に見えるものではないと思い出すとき、魂はこのような思い出に対して、軽快な者として、自由な者として、浮かび上がることはなく、多くの震撼に震撼された者として浮かび上がるのである。

ジャン・パウルのどの長編小説でも、物語は不可解に苦しめるやり方で陰鬱なものとなり、これは、出来事の継起からかろうじて説明され、本来その継起を無効にし、その代わり夢の暴力で重苦しいものにしてしまうものである。すべての最も恐ろしいもの、最も甘美なもの同様に内部の純な必然性である。ジャン・パウルはこのような箇所で読者に同情しており、このような一撃で麻痺する場面の美しさに同情している。我々はジャン・パウルの陰鬱極まる夢から或る不気味なものを予感する。精神を存在の深みへ突き落とす手が、シビレエイに与えたように、我々を苦しめるための恐ろしい道具をこの不気味なものに与えたのである。このような妨害を『ヘスペルス』では次のような言葉で導いている。「しかしここで、運命の雷鳴は余りに厳しすぎるという比較的穏やかな魂よ、目を、突然静かな楽園を過ぎる大きな黄色い稲妻から転ずるがいい」。このような言及された瞬間は、その驚きを、出来事そのものから得ているのではなく、魂が、地上の諸像で眠らされて、魂の独自の存在感情を鋭い不協和音の忘れ難い夢の調子の中で耳にするとき、魂が目にするものから得ている。これがこれらの夢の真面目さである。

これらの夢は、魂の前世の運命や彼岸の運命について知らせて、「この世にあること」の補完をなしている。これらの夢には二つの根源の感情がある。追放された魂の郷愁と、追放されなかった魂の郷喜である。「運命」がジャン・パウルではそもそも彼岸的な概念であるように、生誕の前と後の魂の運命が、ジャン・パウル的夢の内容である。ただ地上での魂の運命が基調音として脅かすように響き続けている。死の音色である。

これらの夢の奇妙な感覚性。音色や明かり、形式の中に常に極めて稀なもの、純なるもの、精神的なものがある。素材の権利はなく、慣れた事物の親密さはない。根源的感覚は別な具合では目と耳として活動し、気付くので、色彩が響き、音色が照らし出す。「明るい張りつめた色彩が鳴り響き、...高い音は上方ですばやくきらめき、より低い音は地面で花を落とした」(「最後の第二世界での死」)。経験はすべて否定される、究極の或る燃えないものにまで至る。かくて花や星も何か経験されたものである。しかし一つの真珠が休んでいるヨリンデの魔法の花[グリム童話による]が、地上の花の香りを発しないように、この詩人の夢の中の日没の太陽の王冠も地上的場面を描いていない。色彩は事物の色彩ではなく、輝きそのものであり、魂の未知の隣人である。一つの薔薇の金赤色の影、一つのヒヤシンスの青い影、すべての花々の流れ出る影。氷のピラミッド上の夕焼け。三日月形の太陽の不快な土色の明かり。深紅の花々の上を走る緑の野火。この夢の世界は音色で語るのを更に好み、それは大きな翼を動かしながら遠くからやって来る音色であったり、すべての神経の中を通って行く鋭い厳しい音色であったりするが、単なる以前のドイツのマイ

スター達の無伴奏合唱のようなものである。「耳はそもそも魂の深みであり、顔は単に魂の表面にすぎない。...音色は我々の内部の深く隠されていた秩序を語り、精神を詩作する。...視覚は精神を表面で分断し、分散させる」とジャン・パウルは「夢の世界への視線」で述べている。音色は明かりのような身振りを有する。形姿のない身振りで、我々が行為者達を補わなければならない身振りで、未知の神々である。ヘルミーナの夢では（『運命と作品[再生]』「ニュルンベルクの手前の六番目の作品」）「愛は神同様に永遠です」という母親の最後の言葉が美しい声々で、星々の背後で、模して歌われる。ヴィクトルの夢では「消えつつある木霊が、誰にも聞こえない声によって引き起こされながら」互いに山奥で答えを交わす。白い氷のピラミッドの背後で、これらが宵の明星の世界を夕焼けで取り巻き、その中をクロティルデが歩いて行く。クロティルデが微睡みの丘に覆われている間、遠くの声がおぼろなハルモニカの音色に変わる。最後に「沈んで行く声が」絶えず彼の周りで、「あなたもお休み」と叫ぶ。はるかに遠くの宇宙空間ではエマーヌエルの死を呼ぶ顔が波打ち、どよめく。「真夜中から永遠の中に低くただ一つの音色が上下に弧を描いた」。これは、詩人にとって言葉とならないものに作曲家が言葉を与えるという通常のものの逆である。ここでは音色の中で人々への語りかけが生じており、これをジャン・パウルは翻訳している。他の誰一人としてこのような常套句で音色を強制したことがあるようには思えない。ちなみにこれは偉大な楽曲からの音色ではなく、むしろ踏み込まれたオルガンのペダルで、その霊的なうなり声は子供の魂の中に、未知の恐ろしい動物の声のように残っていたものである。さてエマーヌエルの夢の中では諸魂は音色が基で滅することになっている。このとき音色の身振りで、またこの音色の身振りと語る宇宙の身振りで告げられないものがあろうか。「二つ目の（音色）は朝に　ー　三つ目の音色は夕方に生じた　ー　遂に遠くから空全体が響いた、そして音色は島に溢れて、柔らかになった諸魂を捉えた。...すると音色はもっと高く上がり、渦巻きながら身を切るような果てしない高みに消えていった。...至高の音色が止み、再び切り込み、一層長く止み、一層深く切り込んで来たとき、人々の下のハルモニカの鐘は震えて、切り込んでくる渦で鐘の上の震える者をことごとく砕こうとした」。

かつてキリスト教徒を復活のラッパの驚きとして穿ったものが、ここでは二、三の言葉の響きとなって我々にとって今一度真実のものとなる。「諸世界とそれらの棺を砕け散らせられる一つのオルガンの音が飛来する天のように鳴り響いて、その広大な震えで、彼から繊維の覆いを取り除いた」。グスタフの夢である。そして「第一の花の絵」で（「死せるキリストの講話」）、教会が二つの絶えざる不協和音によって上下に揺れて、その不協和音が教会の中で戦い、諧音に融合しようとしないとき　ー　閂をされた諸門が開き、諸部屋が空間となり、不幸に愛する者達の予感や、神とデミウルゴス[世界創造者]についてのグノーシス派の者の瞑想や、存在の癒やしがたい分裂についての哲学者の驚きが、我々にとってはベートーヴェンの陰鬱なる分秒と比較され得るものとなる。ヴァルトの夢の中には描かれたフラ・アンジェリコの復活の歓喜と、むせび泣くパレストリーナの復活の歓喜がある。「しかし朝焼けの向かい側では別の朝焼けが生じた。...ますます心を昂揚させながら両者は二つのコーラスのように色彩の代わりに音色で響き合って、さながら未知の至福の者が地球の背後でその歓喜の歌を歌い上げるかのようであった」。「朝焼け達のコーラスは今や雷のように轟き合った、轟きのたびにより強力な轟きとなった」。更に多くの別のも

のがある。アルバーノの夢の中では一羽の黄金の小夜啼鳥が薄明かりを通じて歌い、光線の弦の光の竪琴が炎の中で響き、三つの雷による三和音が国を震撼させる。...或る狂った女性の夢の中では地平の雲が人間の形姿となって生ずる、「さながらメムモンの像のようにすべての花嫁達が、赤く光線を受けたとき、歌声を届けた」、そして雲雀が、「我々の地上の春を呼び戻し、先取りして歌い、心は馴染みの生活の中で燃え、最古の歓喜が戻ってきた」。ジャン・パウルは自分の最後の破滅の恐怖も耳を通じて呼び寄せている、音色は、不協和音としてさえも、美しすぎるものであるけれども。「そして果てしなく伸びた鐘舌が、時間の最後の時を鳴らし、宇宙を粉砕しようとしていた。　一　そのとき私は目を覚ました」(「第一の花の絵」)。

ジャン・パウルは、肉体の壁というものを有しない音色を知っている。その音色は突然我々の中にあるもので、我々の頼りない内奥のものを裏返すもので、暴力としての音色、死の天使としての音色である。このような音色は、我々から広大に、聴覚を無理強いして揺れつつ、その漂う全空間を奪い取るもので、聞き手を支配してしまう。音色は聞き手を宇宙[創造物]から投げ飛ばし、宇宙に投げ入れる。それは我々が口を有する以前の我々の言葉であって、古い、世界の嘘から絶えず繕う真実という貫き通す真面目さで我々を脅かす。すべての感覚と共に無防備の魂に打ちかかりながら、その音色は感覚言語の終末であり、存在の或る可能性を開示する。そこでは或るソナタの終わりは、我々の許でのゲーテの死やナポレオンの勝利と同等の出来事としての位階を有するものである。音楽とは何か。彼、詩人は、一種の哲学的黄泉の中で音楽作品の中での単に感じ取られた耽溺を真実の魂の耽溺に変えるものである、詩人にとって音楽は思い出させながら予言的に死と誕生にかけて目覚めるからである。『生意気盛り』の結末でジャン・パウルは音色の短い神話を語っている。「古い木霊を耳にとめなさい。この復唱の音を聞いた者はいない、しかしいつか木霊がやんだら、時は過ぎ去ってしまい、永遠が戻ってくる、そして音色をもたらす」。

感覚性の諸領域は多彩に混じり合って、明らかにかの根源の感覚を秘密の能力として我々の中で目覚めるよう働きかける。或る魔術が、色彩とか香り、あるいは植物や体と魂、いや星々に対する音色のかの大胆に発案された交互の関連の中に住んでいる。我々がこの魔術の許で屈服すると、我々は諸精神の授業に対してより博識となる。「露の雫から発した一筋の光線が僕の乾いた海を越えて来て、輝きながら心臓を刺して、その中から吸い込んだが、響きが心をさわやかにして、心は枯れなかった」。「最もかそけき響きの一つが伝わって来て、鈴蘭に接吻した。そしてその鈴は激しく吹き上げられた」。「すべての響きが花々を木々へ成熟させた」(これはすべてヴァルトの夢)。これらの夢は、形姿や色彩、音色のすべての要素をその形式から解き放ち、その純な重みから三和音や色彩のスペクトル、根源の感情のピラミッドを築き上げるという独自性を有している。これらは皆地上的なことを思い出させるが、しかし創造の中の創造され得ないものを伝えていくものである。星々の弟子であった一つの目が、これらの夢を詩作する。根源の古い善なるものの傍らに根源の古い悪がある。フルートの小枝に休む小夜啼鳥、歓喜の溜め息で一杯の島、薔薇油の海、百合でできた永遠の雪の岬、急激な光の流れ、虹で諸々の月と別れた諸々の太陽、星々を銀の糸で天から紡ぐ糸車、真珠となって乙女の目に落ちる金緑色の極楽鳥の目、酩酊した魂が落ちるフルートの奔流、白い薔薇のつぼみに接吻する明けの明星、垂直に太陽の下へ蛇行しながら昇る地獄の川、朝焼けの下でくぼみながら、鉛の蛇のふくらみとなっ

て水平線上に盛り上がる海。

別のものは、印の読解されやすい関係へと、また何らかの恒星年の世紀の小さな歴史や、永劫として体験された地球の分秒へとまとめられる。地球についてジャン・パウルはよく遠くの消え去った惑星のように語っている。このような形姿や命名は今までどんな詩人も見いだしていない。かつて海の中の或る奔流が運ぶヴィーナスの死体について語った者があろうか。混沌の上にあって混沌を囓り尽くす永遠について語った者があろうか。不安げな物質からのように丸められた雷雨を彼は体験している。或る雷雨は地上の圧縮された大気からできていて、天の毒の球と呼ばれ、別の雷雨は飲み込まれた星座の長い竜の形でふくれ上がる。或る島には薔薇が住んでいて、薔薇祭を祝い、棘を犠牲にする。歓喜の溜め息で一杯の別な島には長い白い薔薇の波が向かってうねり、それに対し赤い薔薇の波がうねり、遂には島はそもそも薔薇の植え込みとして海の中で固定される。短剣の先の王冠を被った二人の暴君が二つの岩の壁の下に横たわっていて、友好的に話しているが、「しかしどの言葉も生きた動物となって、あるときは狼に、また虎に、またひきがえるに、また禿鷹になって降りてくる」。忘れがたい驚愕は、永遠の巨大な蛇で、いくつも高々と輪となって万有に巻き付いている。「そして輪は落下し、蛇は万有を二重に取り囲んだ　ー　それから蛇は、自然の周りを何千回もぐるぐる取り巻いた　ー　そして諸世界を締め付けた」。忘れがたい歓喜は、かの磁性の海で、その中ではエマーヌエルの魂を有するチューリップの萼が揺れている。これはアトランティスの夢の本の断片で、魂の運命という表題である。地上のドラマの前と後の運命である。しかし時に、このような魂の神話が長編小説に割り込むとき、それは地上での魂の運命を描くように見える。勿論超現世的解釈の視線と感覚を伴っているが。そのとき夢は長編小説の出来事に対して、根源の出来事のように関連して見える、夢の中で、変化の列が自分達の人生として課されている諸魂[人々]は忘れていた瞬間を思い出している、生誕以前にそのテーマは演じられていたのであった。そして魂について『巨人』での伝説があり、魂は小さい小舟に乗って陰鬱な奔流の上を行く。大理石の壁を抜けて、回り階段を降り、金色の花の背を持つ山の前へ来、砂の国、狭い溝を抜け、掘り返された棺の側を通る。棺の布は海となる。魂は山々に憧れ、一本の花が山々を呼び寄せる。雨がざわざわと降り、小舟が上がってくる。一人の巨人が笑う。「ここでは昇る滝はない」。彼が一人の名前を呼ぶと、天から一つの涙が落ちてきて、海が高くうねりを上げ、「そして私の翼のある船は風に吹かれて、緑の薔薇の輝きの中を、長い花の香りの柔らかな音色の中を通って、輝く見通し難い東洋の国へ滑って行った」。これは信じ難い言語能力の華美を備えた過敏な脳の感覚の眩惑による作品ではない。...明示する常套句が思い付きを分配し、それらを或る感覚の関連の下に置いている。その関連を通じて表象し難いものもなお印[記号]として正当化される。このような明示する常套句は例えば次のようなものである。

地球の軸である磁石で出来た棺の「過去」。一本の黒い指が指し示す永遠の文字盤。死者達の顎の下に置かれた土くれで出来た小道。死者達の目の上に置かれた濡れた亜麻布でできたヴェール。深淵のはるか下で永遠以来一つの地震が小さなひび割れた鐘を鳴らす。自然の弔鐘。時の大鎌、これは永遠の、暗く輝く香りの国の反射を有する。極楽鳥の広げた[孔雀の]尾、これは神の像を凱旋門の下にあるかのように有する。最後の天使が押し潰す時の小雲。　ー　これらの常套句や意味記号の最後の列を供しているのがヴァルトの夢

である。広大な空虚な海があって、それにはただ小さな灰色の斑点のある世界の卵が強く痙攣しながら漂っている。滑らかな静かな海のガラスを通じて光のように現れる邪悪な敵の女性。海緑色の、海色の花模様の衣装を着て、鰭を有し、海灰色の顔をして、若く、戦う生気に満ちている。そしてこの女性の語る童話[メルヘン]　ー　これは彼女がただ死者だけに語ることが許されるものである。「昔々、永遠の童話がいた、年老いた、髪は灰色の、聾の、盲目の童話で、これはしばしば憧れた。向こうの最後の世界の片隅の奥深くにこれはまだ住んでいて、神が時折訪れて、これがまだ舞っていて憧れているか見にきた」。彼女が聞くであろう三人の唖。「[私は三人の唖の声を]、いや原初の唖の人、最古の童話を自らに語る人の声を聞くことになる。しかしこの者は、この者が自らに語るところのものだ。いやはや、おまえは死すべき定めの者同様に驚いている、愚かな者よ、おまえは去ってしまうのではないか」。すべてが眠っているが、しかし愛は夢見ている本当の国。黒く天に弧を描いている或る夜の花の中で蜘蛛が紡ぐ喪のヴェール。これらの印が明かしている夢全体は、混沌にまた戻って、再び神によって採択されなければならない宇宙の瞬間である。

神々しい妥当性の圧倒的支配を有す事物のすべてからその世界的意味を剥がし、異なる帝国の印となるよう強いるこれらの夢は、また言語をも、この、精神のジャンパウル的根源の行動をも変換するものである。もはや人間は語らない。人間から、人間を越えて、人間について語られ、精神の沈黙の中で根源的に発声する声が自らを思い出し、すでに語られたものとして出来事であるもの、諸魂の輪廻を決定するもの、これを語っている。刈り跡畑の上でヴァルキューレ達が蜘蛛の糸の上をあちこち移りながら歌う。「人生の闘い、それを我々は織る」。魂の船が翼を付けられて山々へ滑って行くとき、移りゆく天球の上の隠者達が歌う。「愛の歓喜の涙が下の方にはあって、我々もその涙を流すことだろう」。そしてすべてが東の方へ移ると、「我々は下界の方を見る、我々は下界に移る、愛の国へ、黄金の国へ」。それから「すでに正午だ」、そして「至福よ、至福よ、夕方が花咲く」。そして最後に彼ら自身音色となって歌う。「私は汝の許にいる、神の許にいる」。ヴァルトの夢では、彼にすべての事物が名付けられる。しかし誰によって名付けられるか彼は知らない。邪悪な敵の女性は、不安げに滑らかな海を示して言う。「永遠は過ぎ去った、嵐が来る、海が騒がしいから」。クロティルデについてのヴィクトルの夢はこう始まる。「ホーリオンには見えない一つの手が彼を掴み、彼に見えない一つの唇が彼に語りかけた」。破滅の白い形姿は人間の問いに答えて言う。「私が名乗ればおまえはもはや存在しなくなる」。そして沈んで行く諸々の声が、永遠の風の花嫁に運ばれて行き、叫ぶ。「我々は苦しみ、希望を抱いてきた、だが我々は絞殺されるのだ、全能の者よ、もう何も創り給うな」。一人の高貴なヴェールに覆われた青年の形姿が、一冊の夢の本を持って、慰める声と共に或る狂った女性の夢を見守る。エマーヌエルが夢の解釈者として、クロティルデの涙と極楽鳥の目の夢を見守るようなものである、「これは我々の友の女性が泣かなければならない涙だ」。このような聖なる守護霊とは反対の恐ろしい声は、がたがた言う骨を思い出させる言語上の茶番と共に、或る戦場についての夢を解釈している。「誓って言いますが、どんな時代であるか地上では人々は知りません。はなはだ永遠が時代の中に介入して非時代にしています」。　ー　「殺害が私の命、テ・デウム」。こう語る生物の長い口が復讐の女神の仮面の下、長く白い雪のような唇と共に沈んで行くと、この者は唇に指を当てて、言

う。唇は単に永遠の母斑にすぎず、他には母親を有しない、と。その後この声に形姿のない声が答えるが、仮象によって現れるもので、別な[古代ゲルマンの]ルーネ文字、幸運のルーネ文字で、その最も賢い文字はこう言うものである。「歓喜は苦痛よりも一永遠分古く、一永遠分古くなるだろう」。終末の天使はエマーヌエルの夢の中で、魂にその変身を愛の最後の甘美に殺害する変身に至るまで割り当てて、こう言っている。「光の許で一層甘美に滅せよ」。「香りの許で一層甘美に滅せよ」。「音色の許で一層甘美に滅せよ」。そして最後にこう語る。「彼らは恋人達の許で最も甘美に滅した」。

ジャン・パウルのすべての英知がそうであるように、これらの夢の秘密の知識は死を巡るものである。死の影は魂の文字盤に落ちて、魂がその変身の期間を明示するようにしなければならない。しかし、永遠の大気の上に運ばれた魂が大いに尋ねられた過程を飛び越えて行くその容易さに驚かされる一方、別な夢は、はなはだしい戦慄を伴い、空想のはなはだ救いのない、ほぼ恥じらいもなく揺り動かす狂気と共に死について語っているので、こう思われるのは疑いようがない。即ちこれはジャン・パウルが不死を証明している驚愕の証明力であったとか、これらの夢がその予感を汲み出している瞬間は、無の冷たい息がこの詩人の心情に触れているかの瞬間であったという思いである。一連の夢の詩は死からその生の糧を得ている。「終鐘」の幻影、すべての魂を一つの歓喜が殲滅するというエマーヌエルの夢、神はないという宇宙の高みからの死せるキリストの講話、最後の第二世界での死、埋葬の夢、破滅、戦場での夢である。恐怖の発案力は枯れることがない、絶えず新しい死の印、死の像、死の声が見られる。「丸く、稲光りし続ける雷雨が太陽として地上の悲しみの上にあった」。「楯ほどの大きさの、輝く王冠が発射されて来た、しかし回転しながらで、戦場で踊る者達の輪を射抜いて、それを倒した」。夢は死の恐ろしさを戦場でのよく見られる暴力的な死に高めているばかりではない。夢は別の箇所では死者達が動かされた墓塚の下で息をしているのを見る、塚の上には薔薇があって、心臓の所には白い薔薇が一本、頬の所には二本の赤い薔薇がある。夢は、赤道下の山の上に最後の人間が立っているのを見る。世界を飲み込む河川を見下ろし、夢は最後の二人の子供の魂と共にすでに復活の炎で燃えている地球へ行き、地球がその子供らしい楽園と共に世界を閉じるのを見る。

夢見られた戦場で同情の真正さが十分に尽くされると、これらのはるかにより恐ろしい像に対してはヴェールが望まれるようになる。著者の感覚を示すものであるが、厭わしいイメージを或る狂気の女性の夢は刻印している。この夢見る女性は、「千もの交互に並んだ傷を通じて星々がはっきりきらめくのを」見る。そこはまた、生きたまま埋葬されている人々で一杯の墓地の地面から仮死者達の混乱したつぶやき声が聞こえる所でもある。

一　「そして山々の上には無数の小人が立っていて、大声ですべてのことを笑って、元気よく一緒に踊っていた」。夢見る女性のために灰のジョッキから乾杯する影達。巨大な金属の棺が鉄製の象の砲車に引かれている。天使達も死ぬ。或る氷の平原の深みにオットマルは潰された動物の魂の納骨堂の廃墟を見つける。上部の氷の面はより高い諸世界からの破滅者を収納している。「そして死せる天使達の体はしばしば垂直の太陽光線であったり、長い音色であったり、動かない香りであったりした」。嘆くキリストの夢の中では納骨堂の鉄製のドアが見えない手で開け閉めされ、壁では誰のものでもない影が飛び過ぎる。「私は古い諸世紀が刻印されている未知の影の中を通って行った」。まだ生きている者ど

もが両手を上げて、組み合わせる。....両腕が伸びるが、解き放たれ、両手は組み合わせられたまま飛散する。死そのものが死なんとして、人間の死を経験するために、戦場の死体の中に忍び込むというのは、ジャン・パウルの発案の一つであった。

かくてこれらの夢の生は二つの面に分割される。この生が戦い取られる宝石に応じて、この二つの面は様々に呼ぶことができよう。善にして悪というのは最も稀で、例えば落下の前の天使の夢である。しかししばしば反精神なのはそもそもこの分散させるもので、肉体は分離を定め、分離が愛を邪魔する。これは世界の悪評高い正当化で、あるいは別の言い方をすれば、精神の自己都合、自己主張であり、この精神は余りに長く、星々の教義の代わりに、肉体の教義のために学んできたものである。あるいは破滅、死で、これはいつもは出来事として肉体の許で感覚的力を発揮するものであるが、精神的力として考えられる。死が現世的生命の間に神の無力としてしばらく神の言葉を防ぐことが許される限り、そう考えられる。　一　無である。そして幾多の夢が、何の形姿も有しないこの無を、恐ろしい仮面の中に閉じ込めた後、神性との無の大いなる最終戦争を遂行するのである。キリストの夢の中では愛に満ちた人間の口がこの無の真実を証する。「諸世界に満ちた霧が死者の海から上昇してくる。未来は上昇する霧で、現在は下降する霧である」。「一人の背の高い、高貴な形姿が滅び去ることのない苦痛を抱えて」舞い降りて来て、死者達が皆叫ぶ、「キリストよ、神はいないのですか」。彼は答える、「いない」。すると無がより激しく鋭い不協和音で語り、最後にキリストは幾千もの太陽で穴が穿たれた宇宙に立ち、永遠の夜の中へと掘られた鉱坑の中を覗くように見下ろす。「そこにはいくつもの太陽が、坑内を照らす明かりのようにまたたき、天の川が銀の鉱脈のように走っている」。ようやく目覚める者が神の正義を再び知り、その正義に帰依することになる。この戦いの別の形式は、或る狂気の女性の夢の中にある。夢の本を有する形姿が尋ねる。「友よ、何時だい」。「すべての日時計は逆に進んで、零時を指している」と、全く遠くの山脈の上で跳ねる小人が叫んだ。そうではない、とその形姿は言った。そして小人は山脈から落ちた。そこでも無が根源の悪魔として夢見る女性の前に寄って来る。彼は聾唖である。(ひょっとしたら邪悪なものは分離するものであり、告知を欠いているからであろうか)。「唖の者達の恐ろしい声、その野蛮な身振りで、私に言い難い嘆きをはっきり伝えようと骨折っていたが無駄であった」。その敵は夢の本を持つ青年である。青年は夢見る女性を三つの楽園の島々の側を案内し、百合の白い雪を有する岬の前に連れてくる。そして魂は多彩に輝く露が天へ落ちるのを見ると、天の太陽はどこにあるか尋ねる。「胸の中に根源の太陽がある、と若者は言った。...御覧、夜の中で根源の向日葵が汝の心の方に向くのを」。殊に美しいのは、人間に自分が如何に破滅させるか示す形姿に対する、神の勝利である。オットマルは（ここでは「破滅」の幻視は『見えないロッジ』でのオットマルの体験に近い)、自分が村の教会の棺の中に横たわっているのに気付くが、開いた頭には明るい点、つまり自我がない。形姿が、彼は長いこと死んでいたと言って、彼を金属的な触角で掴んで、こうささやく。「びっくりして死ぬがいい、私は神だ」。すると一つの太陽が転がり落ちてきて、氷の砂漠と仮面の国を溶かし、オットマルは永遠の創造物を自分の周囲に見る、そこでは高貴な精神的現在が奇妙極まる言葉と共に出現する。「至福の諸世界が、目に見えないまま、過剰な歓喜のささやきと共に間近を過ぎ去った」。...「突然果てしのない世界が静かになった、あたかも自然が一つの歓喜の許で死ぬかのような具合である」。...「全自然は穏やかに沸き

立って動いた、人間の心が、許そうと思うとき、鼓動し高まるようなものである」。

死そのものもある。多くの像の中でこの過程が暗示される。大きな大鎌の反射する閃光、大鎌によって野は乾燥し、その閃光が目に舞って、体は軽くなって漂うようになる。あるいは涙の落下で雲へ変わった大地が瀕死の形姿を持ち上げる。あるいは微睡みの丘が沈んで行く女性の上に這って進む。あるいは懸かっている竜の像から一個の焦げる星が瀕死の心臓へ落下する。メルヘンと同様に死や変身の概念が融合する。この夢のエーテルは透明性の中ではすべての生物の段階が目に見えるもの、はっきりしたものとなり、生成と過程の中で愛しながら動揺している。巨人時代の或る若者の夢の中では、変身の全体的混沌が旋回している。最後の第二世界での死である。そこでは諸魂がこう言う。「ようやく我々は永遠の前庭に来た、そして今一度だけ死ぬ」。さて彼らはもはや地上にいるときのような夢見る者ではなく、すでに夢遊病者であって、しかし諸魂は目覚めが許される前に、小さな子供達とならなければならない。諸太陽は柔らかな月光の人間的顔となり、没する前にその自らの夕焼けとなる。永遠の近さは、思考ですべての物体界が動かされるということで明示される。「単なる考えで我々は黄金の木々を曲げ、庭の山々を露の降りた沃野から遠ざける。密な月光を浴びた一つの氷の山が薔薇の最中にあって、私は自分の考えを取って、考えを解体し、広い薔薇の野の上に考えを輝くように注いだ」。唯一変化しないものが音色であるのは何と不思議なことか。「というのは音色は魂そのものであるからで。....それらはすでに我々の許の古い深い地上にあったのであり、太陽を通り、シリウスを通り、無限の星々の道を通って我々の後を付いてきた」。それから諸魂は子供達となり、沈もうとする最後の太陽を見ることになる。「すると音色が生じ、音色の中でその最後の諸世界が話し、亡くなった」。そしてそれらは互いに言う。「善良なる音色が我々のために祈るのを聞き給え」。子供達は（アルバーノの夢の中の巨人達のように）震える弦となり、鳴り止む。最後の太陽は微笑み、青い目を開け、神として夢見る者の側に立っている。

妖精のように、軽やかに変身の遊びを諸魂はグスタフの天国についての夢の中で行っている。その夢は強制的神秘的弦の震えで始まるものである、「彼は死んだ（と彼には思われた）そして新たな体を得るまでの中間をただ夢見ながら過ごすことになった」。彼が沈んで行く花の野は（それは合流した星空である）あらゆる諸魂が上を飛び交っている。「かの雪の野で或る魂が別の魂を抱擁すると、...彼らは愛する余り一つの輝く露の雫となって融合した。...雫はそれから或る花の下で震えて落ち、花は雫に息を吹きかけ、また二つに分離して香煙として昇らせた」。あるいは諸音からなる小川、神の木霊がこの下界の楽園[地球]を過ぎる。「そして酩酊した諸魂は歓喜の余り、岸辺の花々からフルートの奔流の中へ転がり落ちた」。万有についての夢はこう言う。「不滅は諸空間の中にあって、死は単に諸世界[現世」にあった。諸太陽では垂直な影が人間形姿となったが、...そして暗い諸惑星は明るい宇宙の子供の霊のための揺り籠にすぎなかった」。そして『レヴァーナ』での重苦しい動物の詩文が、地上の序列を支配する掟と共に下方への変身を意味しているとすれば、アルバーノの夢は自由な可能性の中でその変身を上方へ解している。「太陽のところで周りの諸惑星は静かになって、その素敵な巨人達で太陽を取り巻いた。人間の愛に似ているもので、しかし一層高貴で、一層神聖なものであった。...地上では高貴な人間の姿が、動物どもの暗い鏡の鎖の中で、下卑て行くように、その姿は彼方では上方に、神から送られて、純な、明るい、自由な神々の許で飛翔して行った」。もっと親密な最後の

世界の幸せが本当の国の諸魂の許では生じている。どの子供も一人の子供を抱擁し、アウローラの音が響いてくる。一人の子供が雷神の彫像の石の腕へ飛んで行き、一匹の蝶をその鷲の上に置く。...一人の子供が雲の上に舞って行く。彼らは「愛ごっこ」をする。一人の子供は他の子供に対してチューリップとなり、もう一人の子供は別の子供に対して小さな星となり、そして胸に挿される。「僕の神様になーれ」、「そして君は僕の神様になーれ」。しかし両者はそうならずに長いこと、大きすぎる愛を一杯に抱いて見つめ合い、死ぬように消えていった。最後に別れて行く夕焼けは、宵の明星、月光、小夜啼鳥の音色となる。

誕生もここかしこでかの変身の列の範囲内で描写されている。いやそこでは誕生も死と同じことであり、むしろ誕生に対して死と同様わずかに同じ言葉、つまり変身が残っているだけである。「一つの精神が死ぬと、精神は人間となる。人間が死ぬと、人間は精神となる」とノヴァーリスは言っている。ジャン・パウルも死の中に誕生の喜ばしい戦慄を感じているばかりでなく、誕生は死の種を蒔く（死亡の世界への侵入として）ものであり、いや誕生は死である（個別の生成、肉体の生成として、精神の中での純な存在の終わりとして）。これに対してはヴァルトの夢の比喩がある。「そして下の海の底では無数の鉱山から悲しげな人間達が死者のように上がってきて、生まれた」。

偉大な星の詩文がこれらの夢の中にはある。その際、今日の人間の星についての知識の中に原初の精霊の移植が余韻を残している。ひょっとしたらいつか宇宙概念の謎は観察によってではなく、哲学的洞察で解かれるのかもしれない。個別の星の共同体の間では或る極上の融合的なものが生きているに違いない。この極上のものはジャン・パウルの夢の中では神性の生命である。詩人は創作しながら世界の根源の素材と戯れている。「そして我々が諸世界造成のすさまじい領域を突き進んでいったとき、そこでは我々の上でこの世のものではない水がざわめき、とてつもなく長い稲妻が生物の靄の中を痙攣し」。...彼は「万有についての夢」を諸世界の絨毯という太古の常套イメージで結んでいる。「諸太陽は単に回された糸車にすぎず、諸地球[世界]は単に、イシスのヴェールの無限な織物のための通された梭にすぎなかった。ヴェールは創造の上に懸かっていて、一人の有限な者が持ち上げると長く延びるのであった」。すでに早期の詩文において次の概念が見られる。つまり、月には人間達の母親が水子や純潔なる人生から戻ってきた娘達と暮らしている、とかあるいは、子供達は月に移されて、亡くなった両親も、自分達が子供達の許で子供らしく優しくなるまで月に客人として滞在するというものである。間近で見るとどの星も全体慌ただしさで一杯で、楽園や墓の転覆された近隣を有する暗い塊であるが、しかし神の許では深みに飛翔する諸世界から「震えるカリヨン[組鐘]」となる。人間の耳が遠くまで聞き分ける能力があるとき聞こえる地上の不思議な歌、地球の歌声をジャン・パウルは「付録の付録」(『祝祭長老牧師』) で詩作している。「その球はあるときは嵐となって叫ぶ海と、繋がれて飛びように進む棺を伴う酩酊した船を引き寄せ、　一　あるときはペルシアの谷を、撫子や百合、水仙の輝き、桃の幹に吊り下げられた花の庭園のざわめく谷を引き寄せた。...弔鐘が歓喜の音に変じ、朝焼けは夕焼けに溶けて、そしてこの拉致して行く球はその球に懸かっている人類を、すべてのその哀悼され、浮き彫りにされ、潰され、消滅した形姿を、そしてすべての我々の涙、王冠、病床、遊戯を一まとめにして、そして苦痛と至福とが互いに逃げながら叫んだ。私は永遠だ、と」。ジャン・パウルは、決してゲ

ーテはそうではなかったが、天体界の近世の開花に対して、星空へのそれに対応した感情、然るべき哲学的な対処を有していて、それで無限性と超絶思考とが増大していくたびに、痛みを感ずることはなくて、有頂天になっていた。自立した自我はこの宇宙概念に近しいと告白して、学問が安全なものと境界付けていた古代世界を奪っていくと歓呼の声を上げている。本来ジャン・パウルの夢の中の星々は三つの位階に属する。宇宙的秩序、千年至福的秩序、宗教的秩序である。第一の秩序によれば、星々の世界は人間的歴史の永遠の時計であり、精神にとって出来事の印である期間を示している。その限りではまだ時間が有効であり、永遠が有効なのではない。第二の千年至福的秩序は過程を示している。星々は、何か自分の流儀とは別のことをする死期の迫った老人のように、その軌道から外れて、終末のイメージのために別様にまとまり、より脅威的になる。これは初期キリスト教徒の終末論に近い。彼らは最後の審判の日に天が燃える紙のように仕上がるのを見、永遠の明かりに無常の罰を受けさせる。第三の秩序は、第一の秩序から見れば、甘美な混沌である。それは、一切の精神の愛と気分に応じて、形姿や軌道、諸魂を混ぜ合わせる。そのときにはジャン・パウルは最も美しい時、即ち永遠の開始を、諸太陽が造り上げる人間の顔を通じて告げている、あるいは或る領域の縁でためらっている金赤色の諸太陽の花飾り模様を通じて、あるいは戦慄的認知のときの人間との天球の親密さを通じて告げている。それに応じて星々は三重の一瞬間を印付けている。地上的瞬間でもある。しかしそのとき星々の位置は世界理解の助けにはならない、その位置は時代精神の中で読み取られたものを取り消し難いものとしているだけである。星の位置が裁くのは人間的錯誤が繰り返されるということで、ジャン・パウルは世俗化の同じ星々の叱責を、ギリシアの四世紀にも、ドイツの十八世紀にも呼び出すことができたことだろう。

「新年の最初の真夜中後の夢の詩文」はそれぞれの星の像にその歌を与えている。ヘラクレス座が巨人として上昇する。「天の昔ながらの諧音と共にその形姿は現今の時代の重みを歌った。それらの戦いの造り変える広大さを歌った」。...すべての中で最も美しく歌うのはミューズの馬（ペガサス）である。「暴凶に対して暴凶を当てるな、嵐に対しては熱狂や海を当ててはならず、詩文の風奏琴を当てるがいい。...すると嵐はひょっとしたら汝に若干の諧調で語りかけるだろう」。それから星座とその歌声が混乱する様は偉大である。「それは言葉のない鋭くつんざくような混乱した音色であった。最後に天全体がその目を閉じた、すると星もなく、闇の音色となった。...ただ火星のみは怒って赤く瞬き続けた」。かの付録[アペンディクス]の丑三つ時に星々は鬼火として、死者の灰を身にまとい、星々が天で恐ろしい戦いに絡み合った後、人生の喧噪を模倣する。「私が天を見上げると、ぴくつく星座が移って行く、互いに後を追っていた。...竜座は天頂に昇って、その軌道の諸太陽[恒星]や北極星を飲み込んだ　ー　崇高なオリオン座の所には囓りながらサソリ座と犬座が横たわっていた　ー　蟹座はその二つの鋏で双子座を穿って、乙女座の上ではカラス座がつついていて、ウミヘビ座は巻き付いて逃走の用意をしていた」。すると星々は、いつもは慰めを保証してくれるものだが、災難の時計で、意地悪く、脅かすように時を示している。別な時には星々は、すでに永遠なのか、まだ時間なのか互いに諍う霊を出現させている。「『違う、まず時間が来たのだ』、と他の者達が言った、『文字盤を見るがいい』　ー　一枚の白い、聳え立つ法律告知板の上には回転する天体の密集した球体の影が、なおも乱れ合いながら飛んでいた」。

ジャン・パウルはその星愛好ですでに同時代者達から離れた所にいる。それは人間生活の根源的清祓の一つである。ジャン・パウルはこれを自らの魂の東方で感得した。かくて彼はこの清祓の担い手をインド人ダホール（エマーヌエル）の中に造型している。ジャン・パウルのより高度な知がこの晴れやかな人間の頭の中に迫っていったように、またこの人物の知は死へと熟した精神の明るさの中で感受された夢の中へ迫っている。つまりすべての魂を一つの歓喜が殲滅するという夢である。いや普通夢の中では地上的一帯の模写が混在するとすれば、このマイエンタールは風景として世に出てきたエマーヌエルの夢と言えよう。エマーヌエルの夢では謎の中の謎、自我の謎も解けている。これは神秘となって解けている。

他の夢は準備し、伝えている。自我の謎の解決は愛である。自我と愛は矛盾したやり方で同時に取り込みあい、排除し合う。自我がなければ愛はない。...ただ自我のみが愛することができ、愛され得る。しかしまた自我によって愛はない。というのは自我は愛の実現を妨げるからである。自我は決して汝と融合することはできない。合一するように見える肉体同士は最も深く引き離す。これらの夢ではどのように愛するか。第三十三扇形のグスタフの夢では生きている女性ベアータの他に、彼女を愛した亡き少年のアマンドゥスも出現する。グスタフは巨大な花の銀色の影の中へ追いやられる。　ー　ベアータも（すでに人間として超現世的女性であるが）この影の中へ入れないし、彼もこの影から出られない。太陽が次々と砕ける。或るオルガンの音色が（これは自分が亡くなっていると思うオットマルの演奏しているオルガンからグスタフの夢の中に響いて来るものである)、彼の「繊維の覆い」を取り去り、かくて彼は起き上がり、ベアーテの手を握ることができるようになる。　ー　しかし目が覚めて、彼岸にいると思いながら、生きている恋人の手を握ることになる。影は肉体以上のものを意味し、それは自我性を意味している。自我性は地上の条件として知られているようなものである。この条件を破るのは誰か。神である。グスタフの第二の夢では諸魂は、火花と多彩な炎の片割れの吹雪のようなものとして輝く露に融合し、一つの花の二分割された息吹の中で、一つのものから再び自我[私]と汝とになるのである。しかし神が通り過ぎるのは、もはや一つの魂が別の魂を抱擁するのではなく、すべての魂がすべての魂を抱擁するという印である。それから彼らは、全楽園の稲妻の下、また目覚める。...これは概念ではもはや把握できない過程である。自我でもなく、自我の解体でもない。というのはすべての魂がわずかに神の許にあれば、神は絶望するに違いなかろうし、魂自身も、万霊の魂として、自分一人であれば、絶望するに違いなかろう。自我は境界である限り（自我は私と言う限り、否と言っているわけで)、自我は消滅している。自我は可能性である限り（自我は汝と言う限り、諾と言っているわけで)、自我は以前より豊かに生きている。

アルバーノの夢では山脈が現れる。その山脈を魂は小舟で求めるが虚しい、それは愛の国である。その上では天体を孤独な巨人達が移って行く。アルバーノが死を考えて、山脈へ運ばれると、天体は太陽に触れて溶け去り、神々と女神達は互いに抱き合い、音色となって歌う。「太陽は神であった」。死は自我性を破裂させる魔法の言葉である。しかし神はこの言葉を話す。神は人間にとって、流れ去る可能性である。これは神を求める心情の強制的要求である。神がなければ愛は欺く。神の間近さは人間形姿を、肉体ゆえに消えてしまった神々しさに高める。肉体はより高次の同等性を別なもの、より低次なもので上塗り

してしまったのである。死は神に類似しているということの同等性をまた回復させる。ただ同等のもののみが和合できる。　ー　エマーヌエルは奇妙な、もっと深い熟慮の中で、破滅の歓喜を段階的に上向きに夢見ている。逝かなければ[滅し]なければならない。逝くことは最も甘美なもの、最も願わしいものである。というのは逝くときにのみ愛は真実となるからである。この逝きたいけれども逝けないということの中にははるかに墓塚を越えて、一つの胸苦しさがある。地獄と同時に天国のようなものである。死は求められていない（死はこの夢の背後にあるからである)、求められているのは、もはや自我ではないという恵みである。これはもはや肉体に関連する出来事ではなく、精神が自分自身に下す、あるいは他の精神達に下す出来事である。魂をはなはだ震撼させることがあって、魂を自身から追い出すほどである。つまり自我の魔術に対する対抗魔術がそれぞれ提示され、かくて終末の天使が時の小雲に手を伸ばし砕いてしまいそうである。色彩の混在の中で声がする。光の許で一層甘美に滅せよ。「しかし魂達は盲いるばかりで、まだ滅しなかった」。天使が魂達の一層間近かで、ささやく、香りの許で一層甘美に滅せよ、と。すると魂達はよろめくばかりで、まだ滅しなかった。そして音色は、その「切り込んでくる渦」で震える者をことごとく砕こうとするが、しかしそれでも魂達は滅しない。魂は恋人を有しないからである。さて終末の天使がヴェールを上げて、微笑むと、各人が恋しい魂を眼前に見る。　ー　しかしただ天使は小雲を掴まない。「突然誰もが自分の横に今一度自己を見た　ー　第二の自我は透明に第一の自我の横で震えた。そして両者は滅しながら互いに微笑みかけ、互いに一層高くなった」。さて彼らが（戦慄と愛に襲われて）二度目に恋人達の方に迫って、終末の天使が人類全体を一つの抱擁に抱きしめ、そして二つに分裂した自我が互いに滴り合うと、ようやく天使が言う。「彼らは恋人達の許で最も甘美に滅した」。そして泣きながら時の小雲を押し潰す。

死ぬ前に自身を見ること　ー　これはジャン・パウルにとって、意味深な迷信で、これはその完全性で致命的思考状態の比喩として再三彼の心を捉えた。精神の行為として自身を見ること、これは現世の人間にとって死であり、最も自由なものにとって分娩である。自我は自らにとって制限のない対象となり、自我は自我の外に立ち、自らを知り、受肉されたものと受肉するものとの生涯の同一の絆が切れる。かくて自我としての精神とそれ[Es]としての精神が分離され、このそれは出自の高みに戻って良く、自我に、神の中へ流入する自由を伝える。純粋に哲学的な状態は死の瞬間である。愛はこの瞬間に初めて全く可能となり、全く必然的なものとなる。可能となるのは、自我性の揚棄された条件によってであり、必然的なものとなるのは、このとき精神はその限定の自己との出会いの中で一瞬間最後の孤独にさらされ、精神はこれに耐えられないからである。エマーヌエルの神秘はショッペの謎を解く。ショッペは地上的に見られた精神の自己との出会いである。狂気と死である。エマーヌエルの夢はその出会いが星々から見られている。神と愛である。これは人間を脅かす恐れを制御するものである。しかしショッペは神を脅かす恐れも名付けている。「神自身決して自らに私と言うことのないよう願いたい。宇宙が恐れおののくことだろう、と思う。神は第三の手を有しないのだから」。ヴァルトの夢は神を神の恐れから救っている。朝焼けが轟き合う。二つの太陽が昇ることになる。アモールとプシュケとが天の中央に互いに飛んで来る。両太陽が生ずる、二つの秘かな音色、二つの互みに死に絶える音色と目覚める音色である。「その音はことによると『汝と私』であったかもしれ

ない。二つの聖なる、しかし恐ろしい、ほとんど胸と永遠との奥底から引き出された音で、神が自らに最初の言葉を言い、そして最初の言葉に答えるかのようであった。死ぬべき定めの者は、死なずにはその音を聞いてはならなかった」。

人間にとって神がそうであるように、神にとっても人間がようやく初めて愛の可能性なのであろうか。

我々の夢の中では体験された日が模して響いているように、ジャン・パウルの夢では創造全体が模して響いている。自然観察者達の素晴らしく多分割された和音としてではなく、また宗教者達の鋭く浅い単調音としてでもなく、神と世間との金切り声の二重音としてであって、これは永遠の始まるとき、一つの音色に流入する代わりに、ただ一つの不協和音から一つの諧音となるものである。というのは神と魂はいつも答えを交わすからである。賢明な夢想家は自らを狂気から救う。この狂気は、時代の英知と、自らの束縛を知らない精神が、この夢想家にもたらしかねないものである。自我と自我との対話の狂気から会話の慰めへと救うものである。

悲劇的構想としての『巨人』

形姿の列

ジャン・パウルは一度運命を持った。ヴァイマルである。そして彼の『巨人』を書いたとき、一度或る運命となった。そして『巨人』の諸形姿が以前の諸形姿とすると別な表現を有するとすれば、その諸形姿のみが運命の唄を聞いたからであり、この耳にしたものがまだ彼らの顔に残っているからである。『巨人』では、他にないことであるが、出来事が運命のランクに達している。それ故にその人間達の本性はそこで一層堅固なもの、一層特徴付けられたものとなっている。...彼らは瞬間とか永遠に生きているばかりでなく、時代の中で自己実現をして、軌跡を描いている。そして彼らの形式は決定的に己が本性から生じており、どの自我も己の宿命を自分の自我性の最終結果として自らに引き寄せている。自我は悲劇における演技者となっている。

同時に、ジャン・パウルが創造に親しんでいるジャンルも決定され、正気のものとなっている。すべての種類の精神的なものを内部で統合すべしという詩文の種類のロマン派的願望は、つまり対立のドラマ的力、歌の息吹、機知と不思議さを伴った物語[話]の広大さは、すでにいつもジャン・パウルの長編小説では実現されていたものである。しかし今やこれらの多様なものが単純なものとなっている。それは混合の諸部分が分離されているということではなく、一つの部分が突き抜け、他のばらばらに分散するものを自らの下に強いているということである。何かドラマ的なものをジャン・パウルの作品計画はすべて有している。ドラマ的なものは作品に彼の内部の戦う多様性を付与している。彼は一つの多数自我であり、多くの諸精神の鋭い戦いである。同時に確かなことは、彼の創作物のどれ一つとして然るべきドラマへと栄えたことはないということである。最も拡大出来る形式たる長編小説という口実の下でのみジャン・パウルは自分の本性と事象の深い内面性を、自分の望むがまま強いられるがまま、鋭く腑分けし、響き豊かに歌い上げることができるのである。しかしこの長編小説は、単に口実であるということを止め、ジャン・パウルはこれをジャン・パウル的になしとげて、この長編小説を、自らに対する恥ずかしげな、しかし正当な指摘と共に、ドラマ的長編小説と呼んでいる。『美学入門』の第七十一節ではこれについて、物語の遊び場へと拡大するよりは、諸性格の競馬場へと限定されると言っている。「その形式は情熱的なクライマックスの場面、現在の言葉、激しい期待、諸性格と動機の鋭さ、葛藤の強さ等々を与える」。

しかし単に物語の芸術の変種以上の問題がある。霊感、計画、構成、『巨人』の内容や意味さえも、最初からドラマ的であり、長編小説の規則や概念ではほとんど把握できない。『巨人』がそれでも長編小説となったのは、これはドラマ的世界形成が途中で止まったことから説明される。多様な自我のもつれた紛糾から解き放たれた個々人はそれでもまだ余りに霊的であり、その命題と対立命題は急速な行為のドラマ的運命よりは、ゆっくりと明示される関係の哲学的運命である。全体を一段階より深く現実に根付かせて、諸運命を外在化させ、それぞれの形姿に確かな象徴の代わりに確かな行為を振り向ける必要があろう。かくて諸精霊のこの宇宙は行為する人物達の生活圏、あるいはドラマの世界となろう。

『巨人』でドラマ的なのは、分割された自我からの諸形姿の産出、諸形姿の対立からの

運命の展開、素早く、破壊的な決算、自我と僭越[不遜]、裁きの三位、最後に等身大以上のことである。

創造的事象としての自己分裂は確かに『巨人』で繰り返されているが、しかし別様であり、新しいものである。自己分裂は時代体験と平行してあり、その体験と取り違えられている。　一　それは所与の人物達の形成の際に伝説の力を得ている体験であり、試されたもの為されたものの精神的番号化の際に精神の大胆極まる高みを得ている体験である。私はかつて、ジャン・パウルにとって、自分の対立者としてのゲーテの発見、東方の清祓を備えている師としてのヘルダーへの敬意が何を意味していたか、別な本で描写しようと試みたことがある。ジャン・パウルが、不作法であるという立派な流儀で、そして立派であるという不作法な流儀で、ヴァイマルの良き調子と、概念のヴァイマル的規範を妨害したということ、彼が自分の上に置かれた呪縛とゲーテの敵対とを花と咲く精神的健康さで耐えたこと、これはなかなかのものである。...しかしそれ以上に評価されるのは、彼が古典主義の間違いを洞察し、その上ゲーテの人物と世界とを間違うことなく自らのために征服したということである。更に彼は、偉大な男達がいかなる者で、どのように偉大な女性達が生きているか、勝利と没落はどのように関連し、すべての創作者は自分の血、他人の血をどのように投入しているか見た。...彼はドイツの最中で枯れて行く葡萄の葉と朝方の海の色が自分の同時代の者達の魂にその反射を投げかけているのを見て、書かれたもの、考えられたものを体験されたものに変換して詩作した。彼は、許される限り自己変身した後で、すべてに対する自分の本性の距離を確定した。これらは条件である。自己分裂は時代に関連している。例えば『ヘスペルス』でこの自我から立ち上げられたのは、インド人の聖者であり、力強い意志と、死せる幸福を有する政治家であり、多感な諧謔家であり、激しく鬱然とした、行為への欲求を有する友人である。これらの像は身分の像ではない。このことが始まったとき、即ちジャン・パウルが突然自分の様々に拡大する諸力の一つを時代の力と比べ、あるいは時代の本や人間の中に自分の人物達の顔や霊の一つを再認識し、かくてジャン・パウルは縮小化された世紀であり、世界は分解されたジャン・パウルであるように見え、いや詩人の心が影芝居として外部の形姿の芝居を伴奏しているのか、それとも外部はすべて影でここ内部のすべてが本性なのか分からなくなったとすれば　一　これは何と言っていいことだろう。多分これは諧謔家と共に始まったことであろう。諧謔家としてまずジャン・パウルは、時代を求めている立派な悪漢達の心と自分の心の類似性に不安を抱いて、そのことを白状しなければならなかった。ショッペは『ジーベンケース』からの昔のライプゲーバーで、彼はしかし沢山「フィヒテや彼の司教代理にして脳の下僕であるシェリング」を読んできたのであった　一　最初は冗談で、それからまことに真剣に読んだのであった。『フィヒテ哲学の鍵』の冗談、つまり自分はフィヒテをまず措定しなければならないから、知識学はライプゲーバーの手になるものである、というのは副次的意味を有する。この純粋自我の圧倒的妥当性はジャン・パウルの生来のものであって、これはほとんど彼の中から時代に出てきたように見えたのであった。そしてジャン・パウルがフィヒテを叩き殺したとき、良き兄弟、自分の心の昵懇の寵児に駆け寄るように、泣きながら彼の上にくずおれなければならなかった。この同一性から他の同一性も生じているが、しかしひょっとしたらそれほど明確に彼には自覚されていなかったかもしれない。しかしすべてに先だって大きな命名がなければならず、それは全く異なる動きをはなはだ

びっくりするような共通概念に導くものであった。「単力性」である。混沌の無邪気な息子達がこの非難を好んで上げているように見える。啓蒙主義に対するハーマンの非難であり、ロココに対するヘルダーの非難であり、古典主義とロマン主義に対するジャン・パウルの非難である。彼はその下に、はなはだ離れているものをまとめている。合理主義と天才時代の残滓、本当に単力的なシラーと諸力の帝国のゲーテ、カント並びにフィヒテ、最後にロマン派の詩文と若い流派の芸術概念である。その際いつも何か含みが持たされているが、つまりどのように生活するかの流儀であり、いかに分別、感覚、魂が人生の秩序に加わり、その秩序を学び損ない、同時に自らをだめにするかで　一　魂における何らかの皆に共通の、様々に犯された犯罪のことである。更にジャン・パウルはその概念を深さばかりでなく、内実、広がりの点でも考えている。...彼は単力性の種類を力に応じて、特別な場合には覇権を自らの許に奪い取るような力に応じて、区別しようとした。つまり形式の単力性、空想の単力性、思考の単力性である。シラーの教義はこの印が焼き付けられていた。その教義は芸術の本質を諸力の自由な遊戯に置いて、下からは芸術から素材を、上からは裁く尺度を奪っているように見え、フリードリヒ・シュレーゲルの芸術家的ニヒリズムを準備しているようであるからである。...フィヒテは全体的に意志で、この意志は命ずることによって考えるのである。その際慎重に判断して、少なくとも二つの力が支配権を争っていたとしても、それでもジャン・パウルは支障なく、ゲーテをも　一　この人はジャン・パウルよりもはるかに多くの力を有していて　一　人間的衝動の最大のオーケストラを指揮し、それも魅惑的に易々としていたのであるが、過剰力者達の中に入れたのであった。というのはこの人間がすべての人間的なものの範囲を詩作しながら告げ、生活しながら計ったとしても、一人の人間がかくもただ単に人間界であったということ、このことはゆゆしき単力性に見えたからである。ひょっとしたら何秒も海の底に留まる潜水者とか、長いこと大きな洞穴の曲折の道の中を進んで行く研究者が、再び人間生活の日々に戻って来たとき、そう思われるかもしれない。人間にしろ、動物にしろ、裸にしろ、多彩に着飾っているにせよ、仕事しているにせよ、怠けているにせよ、万事が奇妙に同じであろうから。...これは単に、この解放された、自分達のみを愛している営みには、緑の夜とか薄明かりについて、切れ切れの柔らかく暗い反響について、予感に満ちた漂う形式について、抑圧や重苦しさについて一切何も触れないからである。ジャン・パウルが世紀転換期を抜け出す手段にした洞穴とか潜水器は人間の神々しいものとの結合の謂であった。実際当時の人間は自己自身と良く了解していて、単独で処理して、自分を挑戦的高み、充実した力、明察に置いて考えていた。これははなはだヨーロッパ的で、ジャン・パウル的ではなかった。この世の精神にして子供として、芸術家にして心理学者として彼は賛嘆し、深く神を意識した人間として、後から生まれた神秘家として、秘かなドイツ・オリエント人として彼は非難した。ジャン・パウル、彼は千年至福の傾向を有する人間であるが、一八〇〇年頃時代の成熟を裁きへの時代の成熟と感じていて、「大晦日の夜の奇妙な一行」を詩作している。少年と乙女は永遠の言葉を話し、黙している。炎のように赤い胴着の痩せたスウェーデン頭の男、プファイフェンベルガーと名乗る者が、悪の黄金時代を予言する。「将来は自由な反省と戯れの空想が支配し、子供らしい感情が支配することはないだろう」、しかし最大のものも悪評高い自由のこの空位期間に侵入してくるだろう。「ギリシアはポンペイのように時代の瓦礫を投げ出すことだろう。そして溶岩には覆われずに、ギリ

シアの町々が陽の中で輝くことだろう」。しかしナイトキャップと横を向いた鼻の赤い化粧の仮面の者は（これはジャン・パウルに大いに関心があって、単調に響く声で三頁文のWenn 文[もし...ならば]を始める）こう質問する「もし万事が無数に過去から存在して、墓地が次々に生じ、老いた皺だらけの灰色髪の人類が何千年も次々と忘れ、人間の老人のように、ギリシアやローマの若々しい時代のみを思い出して、永遠のユダヤ人、この惑星が相変わらずさまようとなると、　ーー　青ざめた若者よ、言うがいい、いつ永遠は十二時の時を打ち、地上現象の丑三つ時は過ぎ去るのか、と」。

著作界と芸術のすべての派生的な第二の生活が、根源的人間的刺激へと深められると、判決の可能性は創作の可能性となった。ジャン・パウルはすでに目撃することによってこのことをなした。彼は古典主義、ロマン派、批判的理想主義に、人生の僭越[不遜]を補って、この人生の僭越の僭越者として形姿を考え出した。ショッペ、あるいは哲学的意識の人生の僭越、ロケロル、あるいは芸術家の人生の僭越、ガスパール、あるいは行動する者の人生の僭越である。彼自身が自分について、ヘルダーは自分の人生のイタリアであると言ったように、全ヴァイマルの思考空間を人生の空間へと補完した。...精霊達はデーモンとなり、思考は運命と、詩文は風景と、クセーニエンは一つの殺害と、或る悲歌の溜め息は体験された祝祭と、小都市は大ギリシアとなり、すべては現在となった。というのはこのドイツにはいかに多くのものが代用となったことか。海と大理石の代わりには偉大な人間達が、英雄的前史の代わりには彼らの思考が役立たなければならなかったからである。ジャン・パウルはヴァイマルを見た。それからヴァイマルについて夢想した。何も現実のままではなかったが、すべてを全部夢想した。彼の夢のデーモンと女神はガスパールとリンダ　ー　彼らは少しばかりゲーテとシャルロッテ・フォン・カルプに似ているかもしれない。

彼は裁きながら、賛美した。彼は像で裁いた。これは一方のことである。もう一方のことは、彼はかつてなかったほどに自分自身のことを話したということである。彼の精神は初めて世俗的になった。これまで彼は世間を単に自分の内的無限性に対する劣等な機知と理解していた。しかしヘルダー、ゲーテ、シャルロッテのヴァイマルで初めて世間が（人間ばかりでなく）存在して、彼に対峙し、その世間の存在、偉大さを彼は生徒として、敵対者として、愛人として、友人として、観客として、自分の外部の存在として認知しなければならなかった。この存在が自分にとってどのような味がしようとも。...これは存在していて、通り過ぎることが許されなかったので、彼は自分の精神に対するこの存在の関連を見いだし、発展させ、分析し、印付けしなければならなかった。この存在は、それが彼の内部の深紅の海から望みの島が上昇してくる限り、「ヘルダー」と言った。この存在が彼の本性に対する永遠の反対物である限り、「ゲーテ」と言った。つまりドイツ・オリエント人に対するドイツ・ローマ人、神秘家に対する良きヨーロッパ人、音楽家に対する造型家、自我の道化師に対する自然の賢者、諧謔家に対する完成した人間であった。彼がこのはなはだ現実的世界をまた自分の霊的世界に変換出来るまでには、彼がその成熟した、別の気候の下に置かれた内部をこのような世紀の像の中に見るまでには、つまり自分の創作するすべてに、世界、ヴァイマル、女、奇蹟のこの飛来物が薬味のある強い雑草の浸透性の匂いのように付与されるまでには、この最も余所なるものが何と自分に固有なものとならなければならなかったことか。

ジャン・パウルのような精神が転向の全き快楽を伴って南方のものとなるとき、この南方は、ゲーテの悠然たる南方とは若干異なる。より蜃気楼風な、より混乱し、不思議に育ったものにならざるを得ず、ロココとかシチリアの浜のオデュッセウス風の塩味を有するローマが出現する必要はなく、むしろ吊り庭と湿気の多く熱い森を有するドイツの音楽が出現しなければならない。これらの森はしばしば遠方のインドの名前や土地を借りていて、それでいて最も親密な故郷なのである。

従ってジャン・パウルの自我が『巨人』の中で、世紀の戦いを象徴で記し、同時に自分の魂の中で戦いに他ならない或る戦いの芝居へと分離したとき、彼の詩文は運命となった。そしてこの運命は時代精神であった。この戦いの芝居を上演した人物達は、自分の本性を我意にまで高め、自分達の僭越の形姿が有した一つの裁きを引き出すことによって自己実現を果たした。かくてまた『巨人』の中で行為する自我はいずれも運命の下に置かれて、性格となる。この運命によって引かれた鋭い縁がジャン・パウルの諸本性にとってはこれまでまだ性格として欠けていた。

時代に対して刻印される巨人主義という名前がすでに悲劇的素材として運命を発見している。というのは巨人的なものと、神々しいものに対するその屈服が、悲劇の根源的に古い内容であるからである。「より謙虚な、より敬虔な諸時代が育ててきた復讐の女神に従う心は、厚かましい放埒な巨人達の時代、ただ行動と明察だけが支配し、精神的強者の権利が裁判席に座っている時代を前にして臆することでしょう」(『ジャン・パウルの手紙とこれから先の履歴』の序言)。まさにこのような僭越の、対抗しながら進展する諸形式に分裂していく必然性が今やジャン・パウルの自我に与えられたのであろうか。この包括的な自己形成が、ジャン・パウルには全く余所余所しいものである存在の様態を囲い込み、彼が犯すとはとても考えられないように見える僭越さが償われるという別な必然性はどこにあったのか。真理を前にして世紀の諸力と自らの諸力の同一性はどのように存在しているのか。

分離することをためらっている一層親密な混交状態の同等な多様性を考えることができよう。自然においても根本素材が単に極端な力の下でのみその抱擁を解く用意があったり、その分離欲に従うためにごく些細なきっかけを待ち構えていたりするようなものである。諸力の共同体としての多声性が一方にあり、諸力の戦争状態としての多声性が他方にある。ジャン・パウルでは諸力が妨害し合い、互いに鋭い痛みをもたらし、孤立した王国の中で互いに付き合い、自らの間に間隙を置くように努めているということ、このことを彼の創作は説明している。諸力は自らを知っていて、互いに憤然と排除し、法外に華美である。

内部世界の大きな影が時代の諸像と溶け合うことで『巨人』は等身大以上のものとなった。ジャン・パウルの目撃した時代の人間達がそうであった。彼らの作品というよりはむしろ男のヘルダー、男のシラーであった。いつも根源の考えの一つが恵まれるジャン・パウルの中では、巨人的像がまどろんでいて、その証人がオットマルであり、エマーヌエルである。しかしこのような巨人的戦いが詩文の壁に投影され得るためには、二つのものが一つにならなければならない。ジャン・パウルの形姿の思考がしばらくの間最大のドイツ的人間へ移行した後初めて、その思考は成育と体験の点で巨人として彼の中へ戻って来られたのである。

ジャン・パウルの諸力は実際世紀と類似点を有していた。事実そうであり、ジャン・パ

ウルはそのことを予感し、それを求めていて、しかしながらその結果に至るまですべて承知していたわけではなかったので、『巨人』が書かれ得た。明らかにすべてが対置されていて、ジャン・パウルは厄介な侵入者で、至る所居合わせて笑っていて、どこにも所属していなかった。しかし人間を通じて諸力を見ていた者、その者にとって溶岩と泉が溢れてきた。ジャン・パウルが自らの裡に蔵していたものと同じものが時代の中に溢れてきた。最上級の結合力を欠いた同一の解き放たれた多様性であり、意識の同一の盗賊的大胆さであり、人生に対抗する創造、創作の同一の反抗であり、同一の大いなる不服従である。ますます時代は非ジャン・パウル的形式からジャン・パウル的形式に、古典主義からロマン派に成長してきた。ジャン・パウルは重大な人間となった。彼は自分を例外の自我と考えることに慣れていた、そして突然自らの裡に世紀を発見した。

詩人の中でも補足の力が作用している。詩人は人生を生きられなかったので、世紀を自らで、自分自身は別の世紀で補足する。偉大な詩人は誰でも自らの影の一つに自らでないものを、自分の反対物を取り寄せ、自身の永遠に覆われた土壌にまだ何を有するか知らない。左様なことで、どうしてなのかは分からないが、ジャン・パウルの中には政治家、指導者が埋蔵されている。同様にまた、彼がゲーテの中にすぐに見てとったように、法外な造型家も有している。こうした余所なるものが、彼の外部に断崖のようにそびえることによって、彼の内部の風景の中で遠くのものが明確化して、霧と大洋の中から秘密の国々が立ち上がってきた。かくて世紀の模造は、彼の詩文の中では現実の形姿とは似ることが少なくなって　ー　ジャン・パウルのかの余所なるもので情熱的に改造、改鋳されることになって、　ー　彼自身の中から生じたものが彼についてはほとんど知らないように見える具合になったのである。一つの万有でありながら、この万有を軽々と手で揺り動かすという王侯的自由を有しているのである。

芸術家は能力ある者であり、創造する者である。そしてこのような者として人類の代表者である。しかしジャン・パウルは自分自身に対立するものとして芸術家達を認識し、半ば非難し、半ば称賛していた　ー　これは自ら称する人類の代表者であり、神を規範としている人類の代表者ではない。かくて芸術家は巨人である。純然たる創造としての芸術者界は、それが僭越な人間界をそもそも意味するようであれば、ジャン・パウルには十分なものではなかった。...それは人生と共に詩作し、人生の内部で初めて芸術と共に詩作する芸術者界でなければならなかった。そのとき時代は彼にほとんど時効となった馴染みの概念、天才という概念を提供した。この概念を彼は或る種の文学的道化師の自由で法外なそれぞれの能力へと翻訳する必要があった。この概念はすでに一度、同じような目的のために、ただ力が欠けていたが、象徴へと試みられていた。ヤコービによってで、ジャン・パウルはこのことについてヤコービ宛の手紙の中で言及している。「貴兄が反省によるただの非倫理的弛緩症[アトニー]たる無法状態への詩的解体について語っている『アルヴィル』での箇所で私は『巨人』の最初の観念を思い付いた。...貴兄はロケロルのような人物を詩作できたばかりでなく、すでに済ませている」(一八〇二年八月十六日)。まず最初に若きゲーテがロココにおけるプロメテウス的神話を現実に体験していたのであった。このことに愛情を抱きながら驚き、いや結局友人に不文律を予感した優男がいて、この優男は巨人のイメージを空想の蕩児へと軟弱化したのであった。これが『アルヴィル』であった。先取りしている人物像で、クリンガーや画家ミュラーの日々以来の天才概念の変遷と更な

る未来の変遷を示しているものである。野獣は神経質となり、好色的なものが空想にほとばしる。さてジャン・パウルがこの戯画に手をかけながら偉大な世紀の象徴へと高めたとき、二度目にゲーテから尺度が取られたことになる。...しかし単に彼からのみではない。最初から『巨人』では、この名前をジャン・パウルは彼流の天才の類像を描くべき固有名詞として元々使う予定であったが、二つの似つかわしくない事柄がペアになっていた。創造的な者の完全な力と精神の生からの疎外である。しかし形姿は統一を欲する。しかし天才の上述の両特徴は、一つの形姿にまとめて考えられない。この特徴は意識の様々な成熟に関与するかもしれない。一方では無意識的なものが発展してきて、花と咲く本質的諸力がゆっくりと勝ち誇るようになる。他方は意識によってどうしようもなく妨害される。文化段階で考えるに相違ない人は、一方を早期に、他方を晩期に振り分けるかもしれない、両者は併存しているけれども。水と油とを一緒に注ぐことは何の役にも立たない。...歴然たる流れ、音色で、透明、あるいは牛乳のように爽やかなものは、別の滑らかに油っぽいものとは混じらず、油脂は上方をその孔雀のように広げられた、名付けようもなく混在して煌めく色彩と共に漂って行く。かくてかの『原巨人』では虚栄のものは堅実なものと区別され、一方はロケロルと称し、他方はアルバーノと称した。

確かにロケロルの中にロマン派の（初期ロマン派の）類像と、芸術的に刺激がある限り、同時に近代の人間の類像が生じている。というのは古典主義の人間は完成していて、像となり、死んで永遠の者であって、ロマン派の人間は未完成のまま落ち着きなく自らの許で

一　我々の許で形成し続けているからである。しかしジャン・パウルはこの類像を、自分が世紀転換期に絶えず接触していたロマン派から得たというのは間違いであろう　一

彼はむしろ証明されているのを見た。精神的人間の生成は多分当時二箇所有していた。人生では初期のロマン派の圏と、離れて内面でのジャン・パウルの象徴的内的精神である。それもジャン・パウルの方がロマン派よりも若干早く、差し当たりの形式的目標を得ている。歴史の変更し得ない発言を解釈するのは難しいことである。つまり邪悪な遺産のこの近世の人間像はゲーテの二つの戯画から生じたということで、一つはヤコービが一七七五年若きゲーテについて書いた戯画であり、もう一つはジャン・パウルが一八〇〇年頃成熟したゲーテについてまとめた戯画である。ジャン・パウルの精神の中でのこの生成は世紀の空間での生成と合致するだろうか。人々は古典主義と初期ロマン派の対立をほとんどいつも様々なる精神的内容や目標の所為にしたり、あるいは新旧の魂の世界の所為にしてきた。確かにそうであろう。ただ更に考えなければならないのは、自然の過剰な流れや休息状態である。これはイタリアのルネッサンス同様に、それぞれが一世紀支配できたような第一級の創作者達の無数の数と共に力を使い果たし、今や休息したのであった。しかもそれに続いたものは、鈍感な、才能のない世代ではなくて、先代が原素材の点でそうであったように、洞察と敏捷さの点で同様に比類がない世代であった。これも一つの法則である。高められた把握力は己自身のせいで生じたものではない。把握力は新しい魂の力、創作者達によって時代の中へ投げ込まれた塊を通じて夢想的な半人前の生活から刺激を受けて生じている。以前は存在しなかったもので今や処理すべき所与のものを通じて生じている。強力な根源性の時代の次には、強力な反射[反映]の別な時代が続く。生命の魂は、揮発してしまう前に、今一度追体験のより透明な、ほとんど憂鬱な形姿の中で変換される。かくて初期ロマン派は新しい世界の力というわけではなく、二番目の、後から生まれた世代の

把握と、貫徹、変身、戯れる混交の力となる。『ヴェルター』、『タッソー』、『ファウスト』、シラーの散文作品の中でこのことが準備されていて、かくて人生は、模写の歴史が文書界で発していることを証明している。即ち、初期ロマン派の流儀は、とりわけ自覚された、後の世代の病がちな古典主義の流儀なのである。

両人、アルバーノとロケロルはジャン・パウルの中から生きている。ジャン・パウルが自分の人生の貪欲な、二人のために夢想された詩のために、どれほどの数の、どれほどの偉大な女性の魂を消費したか、いかに体験されるべきものを前もって考案し、酩酊を芸術で披露するために酩酊を呼び寄せたか、そして所有が表象の享受の邪魔となるようなとき、恋人の女性にとって自我の真実が汝の中で実現されそうになるようなとき、いかに悠然と中断させたか、いかに彼が、極めて大胆な出会いのすぐ後に、ホーフにいる善良な友人クリスティアン・オットー宛に、自分は純潔であったと知らせているか、人々はよく知っている。この純潔の概念は独自のものである。少なくともこれほど腹立たしい遣り方では純潔でなかったロケロルの方を贔屓にしたい気に人々はなろう。ジャン・パウルはゲーテの人生の過ごし方に文句を言ってよいと信じていたのであった。...余り明瞭とはならないが、ジャン・パウルはアルバーノでもあった。彼の中の混沌、この混沌へ落ちてくる真正な光線、かくて破裂する樹皮からすぐに半神が出来上がって飛び出てくること、若い体の中の彼の野生の魂の転生　ー　これはアルバーノとしてのジャン・パウルである。このドイツ人の巨大な諸力の上に抱卵するように陽を注ぐかの南方の瞬間の第二の恵みである。それらの諸力は個々の形式、無形式に、全ての『巨人』の人物に分散した後で、すぐにその輝きをアルバーノの中で取り戻す。つまり時代的なものがロケロルに転嫁されることによって、詩人にとって二つの全く異なる象徴が成功する。ロケロルは世紀の人間となる、流儀[作法]にして不作法。アルバーノは時間のない根源の像である。新鮮に混沌の中から生じている人間である。両者には特徴に相応しいことが起こる。根源の像には根源の像的なものが、時代の申し子には時代にかなったことが起こる。誰が裁くかという質問は決定されている。形姿による。ロケロルは裁けない、彼は裁かれるべき者達の一人である。しかしアルバーノが裁きの尺度となるであろうとき、裁くのはもはや法ではなく、完全なる人間の形式であり、善人が悪人を裁くのではなく、全き者が半人前の者を裁くのである。靄は悲劇的風景の根源的岩の周りで分割する、僭越、浄化、尺度である。

悲劇的紛糾、発展の公式をジャン・パウル自身が呈示している。「『巨人』は『反巨人』と言うべきものである。...どの急進的改革者[巨人]もその地獄を見いだす。...どの山も結局その谷から平野を作り出すようなものである。この本は調和との力の戦いである。リアーネやショッペさえも単力性で沈まなければならない。...アルバーノはそれに触れて、少なくとも苦しむ。ガスパールは[勝利の]椰子の葉を失う。...」（ヤコービ宛、一八〇三年九月八日）。この悲劇的経過とは別にもっと叙事的経過が生じている。アルバーノの生成である。『巨人』では時代の偉大な教養小説との距離は、いや敵対は、和解し難いものになっている。教養小説は社会[社交]の平面で演じられる、アルバーノの生成は根源像の平面で演じられる。ジャン・パウルは、自分の獲得したジャン・パウル風の古典主義の遣り方で、『巨人』の中で時代の教育趣味を戯画にしているばかりでなく（フォン・ファルテルレ氏）、限定的であるが、しかし効果に相応しい形式を認めている（フォン・アウグスティ講師）。しかし生成と形式化の調整、教育者の位階と輪郭、師と若者の間で作用する感

情の度合いは、時代の思索から取られているのでなく、偉大な自然が若者を欲するときのように、若者の要請から取られている。時代に逆らい、社交を越えた空間を前提としている要請である。アルバーノはその生成のために偉大な人間を必要としている。これがガスパールである。かくて彼はオットマル　ー　エマーヌエルの列に連なる者である。しかしこの両名の名前は何と彼とは敵対的に響くことか。ジャン・パウルは彼の運命を経験した、別なるものに出会った、大きすぎるものであった。彼はその別なるものを憎み、愛し、創造的戦いへと取り入れた。彼はそれを糧に生長した。彼は自らが経験した運命を青年の像の上にかけた。ガスパールは、愛想良くというよりは意地悪く挿入された若干の個別的特徴にもかかわらず、ゲーテの肖像画ではない。彼も根源的像である。かの永遠に非ジャン・パウル的な別なるものの根源の像である。しかし彼は今では太陽が、太陽の背後で昇ったり沈んだりする見えない星と結ばれているように、「日出昇天」のように必然的にこの別なるものと結ばれている。ただ偉大さの尺度の点でガスパールはゲーテを思い出させる。新たな青年の中に浸透してくる地球の力は、球体となるためには、超感覚的な占星者や乙女のような隠者を必要とせず、青銅の面影の男性、世間知の、世間支配の男性を必要としている。ヴァイマル体験がなくても、ジャン・パウルではこのような形式が可能であったということは、『ヘスペルス』の卿が示している。これはジャン・パウル的視界の縁での最初の他者の曙光である。今や通貨が変わる。『ヘスペルス』の卿がヴィクトルの形成者として退任したように、今や聖人の形姿が退任する。エマーヌエルは老シュペナーとして再来し、子供っぽくなり、星座の清祓を欠き、インド的洞察を欠き、アルバーノに影響を及ぼさない。

この教育者は同時に僭越者である。青年がガスパールについて、運命について、限定されたものと理解するようになると、ガスパールは不要になり、位階は交換されたように見える。青年を測っていた彼が今や青年の許で測られる、そして裁かれ得るものとなり、裁かれる。かくて、教養小説の口実の下、物語作品の適度な進行に合っていた形姿のペアもドラマ的対立関係となり、ガスパールも結局悲劇的運命の当事者となる。ジャン・パウルは、自分の根源の像を結局この他者なるもの、この偉大なものと経験された他者なるものの上に高めて、その根源の像にほとんど不遜な忠誠を尽くしている。

この場合詩的自我が別々に対応する精霊圏は軸として人間的能力の概念を有するが、全くかのアンティゴネのコロスの具合で、これはある節[ストロペ]では不遜の大胆さを扱い、別な節では運命の前での無力を扱うものである。アルバーノは脇にいて、全体的なる者で、彼の中で諸力の多様性が均整を保つもので、その諸力の一つを減ずることはなく、僭越さには単に触れるのみである。かくて彼は同時に他者の裁きの尺度で、この他者はすべて何らかの遣り方で法外の軌道に踏み出している。了解を媒介する集合的な大気圏、すべての者にとって同じものとして極めて多様なる者達によって呼吸される大気圏、これは『巨人』には欠ける。それ故これだけでほとんど長編小説とは言えない。普通は悲劇でも類似のことが固有である。ドラマでは性格圏よりも世間圏が出現する。しかしそれは圏である。諸性格が対峙するばかりでなく、諸性格は同様な権力領域で、同様な土壌の上、同様な風俗、時代の中でせめぎ合う。仮に共有の概念がなければ、彼らは殺し合うことすらなし得ないであろう。『巨人』ではただ人間のみが感じられ、呼吸している大気は感じられない。...彼らは全く自らの裡に閉じ込められているか、浄福であるかであって、ジャン・パ

ウルの経験であるかの恐ろしく隔てられた自我性の中にいる。しかしかの圏、かの呼吸圏は精神的関係の繊細に考えられた織物で代替されている。諸形姿の数が十二であるとすれば、各形姿の各形姿との対応は考案されていて、生ずる運命の状況で扱われる人間的関係の数は十二掛け十二[極めて多数]となろう。すでに自分の長編小説に法則を与えていたこの詩人の多声性は、初めて対位法的遂行の純粋さを経験し、一つの声も忘れずにいながら結末、決着に至っている。確かに初めてテンポが変わるのは第三巻の冒頭で、第四巻では決定的である。最初物語の均一な動きであったものが、今や悲劇の急速化された没落の速さである。運命がジャン・パウルの前に進み出てきて、そのほとんど古代的な交誼を『巨人』を通じて守っていることは、いくつかの印象深い箇所が運命の本質を捉えていることでも明らかとなろう。大方は第四部にある。第七十九周は全体的に運命の詩文である。個別の意味のない出来事のばらばらの現実を自らの欲する統一へと詩作する敵意ある余所なる精神について、高貴な人間的喜びに対する殺害について記されている。リンダ宛のアルバーノの手紙は雲の背後の暗い暴力を名付けている。「それは私どもに封印された命令を伝えます。後になって別な所で、それを開封することになります」(第百十三周)。第二十九ヨベル期は人生の循環の比喩としての月の循環で終わっている。「短い閃光は、内奥の歓喜の満月である。短い消滅は、内奥の砂漠の新月である。...いつも軽快な戯れが月のようにその循環を新たに始める」。あるときアルバーノには、あたかも小さな意地悪い妖精達が子供用テーブルの所に座っていて、野蛮な狩人達のように騒ぎ、千もの手が庭園を転覆し、その根の茂みを上に向けさせているかのように思われる。「小枝越しにゴルゴンの頭が覗いた。...大胆な偉大なタルタルスほど美しく穏やかなものはない」(第百二十三周)。あるいは花火との人生の大きな比較、花火は多くの準備の後燃え尽きてしまう。「夜気の中、強引に星々の間を活発な飛翔する世界が展開し、目と哀れな心を満たし、幸せな精神は、自ら天と地の間の一つの炎となり、共に漂う　ーー　一瞬の間だけであり、それからまた夜と砂漠となり、朝方にはその足場が、黙して黒々と立っている」(第百三十一周)。この本の結末でアルバーノが見いだす亡き侯爵夫人の手紙は、古代の悲劇の神託の前もって定める職分を完全に有している。

同様に第四部では会話の詩文がますます厳密に、頻繁になっていて、これはドラマへの物語の真にジャン・パウル的移行である。開始は、これは悲劇的競争路へなだれ込む諸性格のための合図であるが、ローマを旅する者達の会話で、とりわけアルバーノ、ガスパール、侯爵夫人の会話である。手紙で報告されるドイツの図書館司書とのショッペの会話はグロテスクな挿入となっている。やっと互いに見いだす兄妹、アルバーノとユリエンネの問いと答えはその上外面的に会話と記されている。それからアルバーノとリンダの諍い、ガスパールと叔父とのショッペの大いなる会話、これはショッペの精神病院への移送で終わる、最後に二つの最大の会話。誘惑と裏切りの夜で、これはロケロルとリンダの対話としてほとんど注釈の挿入なしに描写されている。そして『悲劇役者』の大いなる多声の会話、この結末でロケロルは舞台上で自殺する　ー　観客達の幕間の語りもすべて入っていて、それ自体ドラマ的詩文となっている。

全体のこうした対位法的傾向では、語る声の区別が特に入念になっていて、個別の声とか一緒のときの声とか厳密にその精神的関係の秩序に従って区別されているのは当然なことである。すでに語彙で各人が分かる。ガスパールが見なし息子の慕う愛を拒む調子。ア

ルバーノ：私を愛していないのですか。ガスパール：いいかい、アルバン、どんなに答えても十分ではない　ー　おまえの言う通りだ　ー　もっともなことだ。アルバーノは政治家的分別のいかがわしい手段に反対する。これにガスパールが答える。おまえの熱意は褒めたものだ。時と共に万事解決しよう　ー　今は食事にしよう。...ガスパールの手紙は卿の手紙よりも更に気位の高い調子と厳しい角を有する。ひょっとしたらヘルダー夫人はジャン・パウルに一度、破局を告げるゲーテの本当に致命的な手紙を見せたのかもしれない。しかしその手紙はゲーテの手紙の中では例外である。他にこの騎士の手紙はむしろナポレオンの手紙を思い出させる。ジャン・パウルが偉大な意志の持ち主のこの調子を正しく実在的に自らの裡から取りだしてきたのは不思議なことである。講師は彼にアルバーノの愛について報じている。彼は答える。「貴兄のお心遣いはごもっともですが、案ずるには及びません。フルレ嬢、彼女には以前から小生はいわば貞淑の名人芸といったものを感じて喜んでいましたが、その彼女に対するアルバーノの恋は、...ただそうした若者の遊びはそれ自体の成り行きに委ねなければなりません。彼女にいかに執着しようとも事態がどう展開するかは自分で目撃することになるでしょう。なぜこの上彼の喜びを切り上げさせる必要がありましょう。そうでなくても貴兄はこの美しい人物があいにく病身であると嘆いておられるのですから。彼のたくましい果敢な性質は切り抜けられることでしょう」。これはガスパールである。「アルバーノ、男達は皆どこか衒学的です。善良な男達は所謂倫理性でそうです。特に貴方は　ー　カントの格言や、広く大きな専門、原理を男達は皆有しなければなりません　ー　貴方らは皆生まれながらのドイツ人で、まことにドイツ的ドイツ人です。貴方もそうですよ、その通りでしょう」。これはリンダ、ガスパールの娘である。リアーネはメルヘンの乙女に似ていて、この乙女達が話すと、この上なく綺麗な花々が口からこぼれ落ちる。彼女の口からの言葉はどれも詩となる。「私は死ぬ定めです。...だから愛さなければならなかった」。ショッペの張り切って混乱した雄弁性、これはその得がたい本性を犬の顔のようにただ皺のよったためらいの中に隠していて、その心の調子はうなり声やつぶやきにある。「私は最初、この若者が学校に歩いて行くのを見たとき、この者は年長の者にしかなりそうにないと思った。...若者は、老シュペーナーのように万事を鳥瞰して、上から見下ろして表す必要はない。...雷神の馬はいる、しかし雷神の驢馬や雷神の羊はいない」。...ディーアンは建築家、芸術家、新ギリシア人であるが、夜ローマの広場で、アルバーノと再会しながら、リアーネが亡くなったと聞く。「何ですと、亡くなった。　ー　あり得ません。フルレの娘が、アルバーノ。黄金の薔薇が。話してください。...いやはや、善良な娘が（と黒い目に涙を浮かべて彼は嘆いた)、あんなにも優しく、あんなにも魅力的で、あんなにも繊細なスケッチ画家が」。ロケロルの当惑した舞台の声、彼はローマの火災のときのネロのように自分の内部の人間が燃え尽きる様を享受するのであるが、「たぎる憤激の念を抱いて、彼の妹が屋根のないカロンの小舟に乗って、すべての苦難のタルタルスへ船出するのを」目にする。『巨人』は偉大な書簡部分が特に豊かである。友情を求めるアルバーノの書簡、告白し、挑戦するロケロルの書簡、それから平和と解放戦争についてのアルバーノとショッペの書簡の遣り取りは、この作品の偉大なシンフォニー的昂揚に従う感情の進行を定めている。魂の賛歌の悲劇的戦争である。

『巨人』は、ドラマとして見ると、その呈示部でまず形姿の列をすべて紹介していよう。その際ジャン・パウルの旧来の手法（自然の形姿への符号、韻）は新しい課題を担ってい

る。或る人物の登場は状況、身振り、風景、衣装、交換された言葉の言語の中で悲劇的軌道の、つまりこの人物に前もって定められている没落のすべての可能性を暗示しなければならない。呈示部は（『巨人』は実際ドラマとしては書かれていないのだから）第四巻にまで引き延ばされることになろう。主要な人物の一人、リンダは後になってようやく登場するからである。更にはこの呈示が、その総体でジャン・パウルの内的宇宙を悲劇的世界舞台へと変換し、測定するすべての人物達にその関連の印を与えることになる。ジャン・パウルの或る部分力から分離してきた彼らの実在は十分ではなく、彼らは或る精神的秩序に立たなければならない。彼らの関連は、それが実在の概念に従うか、それとも生成の概念に従うか、補完の概念に従うか、それとも対立の概念に従うかで、様々である。補完は生成に近く、対立は実在に近い。実在はドラマを育て、生成は長編小説を育てる。生成の中心にいるのはアルバーノである。四人の人物、いや厳密には六人の人物がこの生成の周りに置かれている。しかしその中の二名のみが同時に悲劇の主人公である。ショッペとガスパールである。それに彼らはアルバーノの生成にとって、自らの裡で悲劇的中心でありながら同じ事を意味していない。彼らは変わらない人間で、彼らの中では或る植物の莢の中の種のように、月ごとに彼らの没落という必然性が音もなく生長して行く。『巨人』の子供時代は前奏である。しかしディーアンの形姿が子供時代を後の生成と結び付けている。ショッペとアウグスティが教育者として反対を意味し、対立するものを引き立てているように、つまり限定されない固有の法則と世間の法に従う形成力を意味しているように、牧歌的に抑えられて、二人の同様に異なる庭師がこの若々しい植物を管理し始め、王座に届くまで見守っている。ヴェーマイヤーとファルテルレで、田舎の学校教師と宮廷の家庭教師である。この小さな教育伝説は時代風なものを多く有し、ジャン・パウルはよくハイドンを自分に近い作曲家と称しているので、全体を丁度トリオ・ハイドンに変換して考えることができよう。一人はチェンバロの鋭い断音の、慎重に骨質の、しっかりした拍子の転調であり、もう一人はチェロの戯けた、滑稽に不器用な爪弾きであり、両者の間に全く若々しい早さのバイオリンの流儀があって、再三跳ねて、追いつき難い。これらの瞬間は滑稽な音楽的動機である。食事となる。「アルバンはいつもの性急さでナプキンを最初に広げた。するとファルテルレの教義のさながら就任プログラム、試験文書となった。『落ち着いて、ムッシュー』（と彼は新弟子に言った）『他ノ人達ガ広ゲル前ニナプキンヲ広ゲルコトハ不作法デス』。数分後アルバンはスープを　ー　それは細麺入りのブリタニエール風であったが　ー　吹いて冷まそうとした。『ムッシュー』（と調錬教師は言った）『スープヲ吹クコトハ不作法デス』。すでに胸を膨らませて、細麺入りスプーンに風を送り込もうとしていた木っ端学士は、びっくりして中止し、凪となった」。これに対してディーアンとショッペは、彼らの互いの距離は『巨人』の張間[スパン]全体を形成していて、ドイツ風な教養を例えばテオクリトスの牧歌とレンブラント風な銅版画で規定するようなものであるが、ガスパールによって自分の被保護者の不似合いな形成者として採用されている者達である。ガスパールの展望はここでは図らずも脅かされたドイツ的生成への予見となっている。ディーアンは最初から、悲劇的軌道へ拉致される素因は少しもない。彼の本性全体が境界の感情の中へ置かれているからである。彼は巨人伝説に象徴として属していて、巨人悲劇に性格として属しているのではない。これに対してショッペは二重の使命を有する。アルバーノの友人にして保護者として最初から共に行動し、ディーアンとは対立

的意味においてではあるが、しかし同じ目標に向かっていて、三巻までは、ショッペであるという厄災を自らの裡に有している。両人、ショッペとディーアンは彼らの流儀で、『巨人』の置かれている特別な芸術家的恵みを示している。ディーアンの創作者としてジャン・パウルは彼の本質に新たな広がりを見せていて、人々はまさかと思ったろうが、或る天職で古典主義の大家達にその最も固有なものを補完している。ヴィンケルマンが遺贈し、ヘルダーが繊細なもの、女性的なもの、作物的なものの中へ育て上げた古代の実在の概念をジャン・パウルは人生の肉体の中へ変えている。ディーアンははなはだ若い妻と、英雄的名前の子供達を有し、イギリス風庭園の中に住み、そこの庭園ではよく小さな神殿や噴水の老人や若い庭園の神々がギリシア風な島を形成している。あるいはローマに住んだりするが、しかし廃墟の愛好家としてではなく、喜ばしく形成する現在に満ちていて、いや軽やかなドイツの未来として住んでいる。市民生活の基本形式、家、結婚生活、職業はこの昂然と上げられた人間の頭の周りでは清められている。この頭は隠者化したものでもなく、市民化したものでもなく、大理石の形式や神殿の木組みに慣れていて、すべての生き生きとした常緑の美しさに子供のように惚れ込んでいる。その美しさが、青年の大いなる豊かな約束であろうと、若い女性の無意識性であろうと。　ー　シュティフターの許で清められているよりも、はるかに高度なより精神的段階でも清められている。かくて、彼、「立派に育った、真っ直ぐな鼻の、素晴らしくすらりとしたギリシア人のディーアンがその烏色の毛髪と黒い鷲の目をして」、アルバーノに近寄って来て、「少し目を向けただけで、青年の深く、しかし純な海の、緑なす地底と真珠貝成育岩とを」見て取っている。

諧謔家がドラマの主人公となり、運命の最大のものを引き寄せていることは、ジャン・パウルの精神に対するこの南方の瞬間の少なからぬ許しである。彼の北方性が減ずるとか、彼の意識の氷塊に乗って、北方への鬼火のさまよいが減じたというのではない。...しかしまさに自分の北方の人間の呪いを最後の酷薄さに至るまで形成し、その呪いをショッペの顔に刻むためには、芸術家は、かの鋭く刻印する力、つまり首尾の全体を一つの自我から導き出し、運命として自我の上に掛けるというかの力を必要とした。早期の諧謔家達の思考体験は一つとしてショッペに欠けていない。...しかしそれぞれの体験が今ではその外的印を有する。この精神は冗談の苦悩のダ・カーポ[最初から]ではなく、時間的世間的に三つの段階となる。つまり偉大さ､過度、審判である。諧謔家がリンダのような女性の前に立つと、さまようものも固定され、運命を有する。...ひょっとしたら最後のベートーヴェンの四重奏曲のアダージョは、それがナポリ湾の上を響き渡ることになれば、別の風に聞こえることだろう。

それからガスパールの偉大な人格が、友人達を通じてのアルバーノの教育として定められていることすべてを自らの裡に引き受け、かくて様々な名前、ヴェーマイヤー、ファルテルレ、ディーアン、アウグスティ、ショッペ、ガスパールを通じて決められているこの生成の結末にアルバーノとガスパールの間の最終決着が待ち構えることになる。恋人達、リアーネ、リンダ、イドイーネの三位もまずはアルバーノの生成史に属していて、悲劇的プランというわけではない。ジャン・パウルは三の数字を自分の人生で効果的力として信じ、敬っている。第三は、一と二を合わせる本来的なものである。一と二は対立で、準備する。アルバーノとリアーネ、これは特別な詩で、ジャン・パウル的神話「青年と乙女」からのかのすべての願望の像、願望の運命の中で最も感動的な詩である。ここで、ジャ

ン・パウルの意図では、聖女もかすかな痣を有することになる。聖女も、魂のすべての生を彼岸的霊感で奪われてしまい、天上的な秋のない女性として、単に美しい死の使命だけをもたらすが故に、単力的である。ジャン・パウルの当時の考えでは、大地から去るというのは僭越に思われるのであった。かくてリアーネもかの人生の僭越の一つに属することになる。神秘家の人生の僭越である。かくて彼女も『巨人』の共演者となる。アルバーノも彼女に対しては大抵巨人である。彼女が愛でも、いつものように自らを犠牲にして、より高位の女性に譲ろうとし、アルバーノを単に自らは消して贈りながら愛し、献身的に、そして献身を求めながら、愛することがないというのは、彼には愛に対する犯罪に思える。彼は、彼の前で恐れる聖女に対して、怒れるエロスとして立つ。「というのは閃光が彼の真面目な顔の上を、ぎざぎざの山の上を過ぎるように過ぎって、戦の炎で照らされた軍神の顔のように見せたからである」。『巨人』では一度ならず、諸形姿が別様に、時にはジャン・パウルが語らせようと思っている以上に偉大なことを述べることがある。この全く白鳥のような人物に欠点の概念を用いて近付くのにはためらいが生ずる。むしろ彼女は『ヘスペルス』のエマーヌエルが担っていたのと同じ神秘界を担っている。この神秘界をジャン・パウルは自分の新しい宇宙で欠かすことはできなかったが、しかしそれを支配的中心とすることもできなかった。男性の指導者がこの蔑視的地上逃走をなしてはならず、ジャン・パウルが『巨人』で初めてかなえた自然の権利により相応しいのは、一人の乙女が不遜な死を生き、死ぬことであるように思われた。

ロケロルのドラマはすでに始まっていて、リアーネはすでに亡き人であるのに、リンダはまだ覆われていて、そしてアルバーノが彼女とも願望の拘束されない空間で出会ってようやく、彼女の人生は混乱し、それと共に他の人々の人生も混乱して、かくてリンダのドラマと共にガスパールのドラマ、ショッペのドラマ、ロケロルのドラマが迅速に経過する。ガスパール、この行為者の鋭い洞察と、人格の完成され、鋳造された決定性を有する南方の人間が、以前は美しさで征服していた者としてほとんどもはや推測できないとすれば、リンダには彼の素材が溶けて、若さと瞬間性に若返っていて、感情の支配的明確さと、感情の推移の力強さの点で南方の人間である。彼女は巨人アルバーノに対する巨人族の娘であり、この上なく自由なショッペを蠱惑する女性であり、蕩尽され、動物的に霊的なロケロルの華美な目標である。ジャン・パウルの魂の中に彼女の痕跡と出会うことは、ヒマラヤの山頂で海の貝を見いだし、聳え立つ巨岩を青色と深紅の優しく涼しい深淵にあると想像することに劣らぬほどびっくりすることである。彼女は恋人アルバーノにイーゾラ・ベラ島で自分の子供時代のことを話す。ジャン・パウルの最も素晴らしい詩の一つである。彼女の早期の旅、...一つの世界を贈り、一つの世界を奪いかねない彼女の母親の憎しみな混じった愛、...父親の崇拝、...彼女の霊への信仰、...自分は遊んだことがなく、男達を羨ましく思っている、...自分はかつて母親にこう告白した、自分はクレウサよりもメディアを愛している、と、すると母親はこう答えた。あなたが私の娘でなかったら、ただ愛する余り、奪うか殺してしまうことでしょう、と。...彼女は最初、ガスパール同様、アルバーノに勝っている。彼女は彼に、形成する神のように、手にかける。彼女を通じて、ようやくこの無限の男は成熟し、自らを所有するようになる。彼女は彼に体験を教え、運命、人間を教え、事物を見ることを教え、限界の中ですべてを教える。というのは彼女の中に二人の人間の神々しい瞬間が可能性として安らっているからである。その瞬間が現実となるこ

とが彼女のすべての情熱である。

この構成員では更に一人の不思議な男に触れなければならない。ガスパールの弟で、スペイン人の叔父である。彼はほとんど嘘そのもので、嘘の道具で囲まれている。彼は蠟人形の棚を持って旅しており、その中には真実極まりない男、ショッペの像もある。彼は嘘をなし、アルバーノにサフリとして現れ、彼に生まれていない妹の死を予告する。彼は昇天日の夜、腹話術で天から霊の声がささやかれるようにし、人間達の内的な失神や臆病の瞬間を窺っていて、それら強力な思考の感覚的現存で人々を屈服させようとする。彼は魔術師であるが、しかし偉大な魔術師ではなく、雇われた大道芸人で、その点でも詐欺的で、一人の強力な男が彼を管理している。ガスパールである。彼がガスパールの委託で行動するということで、ガスパールの運命が進行する。彼の腹話術を理解するためには、ジャン・パウルにとって言葉とは何か考えなければならない。精神に達することがはなはだ難しい精神の、最も自由な、最も純粋な印である。言葉のみが、人生と肉体の千もの欺瞞の可能性の最中で、欺瞞のないものであり得る。それ故に嘘はまず、真実同様に、言葉の行為である。言葉は恐ろしいほどに自由である、最も親密なものに対しても、裏切りに対しても。ここで了解、即ち地上的なものの最後の憧れは、毒を受けることもあれば、素晴らしく活性化されることもある。叔父は腹話術師で、間違ったことを間違った器官で間違った名前の下、語る。精霊として、死者として、冥界として語り、アルバーノの声で、ショッペを呼ぶ。彼は二つの形姿、叔父として、禿頭として生きている。彼は顔を有しない。彼の体は無である。「死者の頭のように見知らぬ男で、全体禿げていて、眉毛さえなく、それでいて枯れた頬であったり、薔薇色の頬であったりする」。「厭わしい形姿で、鋭く高い顔の骨の上の枯れていて、しかし薔薇のように赤い皮膚があちこち動くのである」。彼の老いた薔薇の顔は痙攣性の歪みのジグザグで、それで一人の人間が次々と変わるように見える。何らかの人間的関心は彼の許では考えられない。彼は感情を知らない。人間にとってどんな気分かがいかに大事か、彼は思い至らない。彼は内面を有しない。彼は一人っきりでいるとき何にも向き合うことはないであろう。それ故彼は、ロケロル同様に、自分ではあり得ず、役を演じなければならず、従わなければならない。しかし権力への人間的道具として彼は素晴らしく自由である、人格が邪魔しないからである。才能ある白痴。いや『巨人』全体が若干芸術家の比喩の味がするので、これは芸術家の自由の悪評高い部類である。かくて彼はカトリックのキリスト教界がそもそも予見している這いつくばった、最下等の種類の人間に堕している。人間と彼自身は一匹の犬で、改善は無意味で、ただ劣等で、歯ぎしりしながら嘘を付き、秘蹟を保証することが大事となる。生命あるものに対する憎しみから毒や腐敗と戯れる。彼は砒素入りトファナ水を商っている哀れな娘の口にその水を強制したことがあり、サン・ベルナールの礼拝堂の凍死者達の間にいる自分の亡き妹と毎年一晩過ごすと思われている。大いなる感情の取り戻せない過去がガスパールの形姿の詩的人生であるとすれば、彼には何の感情もないということが分かる。彼はジャン・パウルの何と戦慄すべき秘密に対する印となっていることか。厚かましく運命を演ずる分別の一つの印である。これはまた劣等な、黒幕の権力の印でもある。他者の隠されていたもの、踏み潰された最劣等なものが日の目を見ているかの最下層の、不具の秘密暴露者達の一人である。ガスパールの幾ばくかのものが、ロケロルの幾ばくかのものが、明らかになっている。ひょっとしたらショッペの幾ばくかのものまで明らかになっているのだ

ろうか。

『巨人』ではアルバーノの子供時代の話が広く築かれている。そこで彼の体は不死身に、彼の魂は強い恩恵に恵まれている。根源的風景が彼の血に何か地上のもの、金属的なものを混ぜ入れてていて、彼は神経を消耗させる反省に誘惑されることはなく、彼の成熟していく魔神の周囲は十分に長いこと薄明のままである。しかし同時に彼は成長しながら、それと知らずに自らの裡に不思議な天性を育てていて、どの力に対しても、その力が過剰になると紛糾した競争に引きずられ、災難に遭いかねないのであるが、その力を制御する一つの対抗力が生ずるのである。彼は強く、ゆっくりと、薄暗く育って行く。一本の木のようにではなく、一つの森全体のように育って行く。ジャン・パウルが『レヴァーナ』の中での少年の教育について発言するであろう最も成熟したものが、この子供時代では先取りされている。「褒賞人間」の教え、あるいは「すべての個人の素質をまとめた調和的な最大値」の教えである。どの力も弱めることなく、すべての力を完全の発展させながら、また別な力で和らげるという教義である。これは何と親密に『巨人』の倫理学と合致していることか。強力な一面性を押し返すのが勝利者ではない、その尺度がすべて強化された対立物の平衡にある者が勝利者である。それから歴史であろうと現在であろうと手本としての偉大な人間の要請。「ただ偉人だけが少年の心を健康に張り詰める」。最後は、青春では余りに大きな感動を恐れてはならず、余りに少ない感動を恐れなければならない、早期の印象こそが後の行為の投擲力、投擲距離を計ることになるのだからという教義がある。あるいは「君達は、一人の人間が、幼い時の唯一の神々しい像によって生涯を支配され、導かれているのを見たことがないのか」。子供らしい筋の優しさの中に、巨人的尺度が刻印されている。つまり他者の許さないことで汚れることのない、畏敬、純潔、生命愛、魂の羞恥で僭越さを抑えられているもので、確かにどの僭越さの可能性をも有するが、その純潔さの充実で、善意の運命に恵まれている。象徴に継ぐ象徴がこの子供らしい巨人界を告げていて、彼は一つの宇宙でありながら、宇宙に近いことが語られている。飛翔への願望、つまり塔の尖端へ落下して、燃え上がる夕陽に対峙し、背後に陽が落ちたら、「酩酊してすべての赤い雲の森の炎上へ飛び込みたい」という願望がある。あるいは遊び、つまり五月に太い林檎の木に登って、それから風に膨らんだ梢で濃い緑の葉の下に至り、陽光を浴びたりして、その木を、自分と一緒に宇宙で育つ生命の木と考える遊びがある。「その根は深淵に昇っていった。その中の花として白い雲や赤い雲が懸っていて、月は一つの果実であり、小さな星々が露のように煌めいていて、アルバーノは無限の梢の中に安らっていた。一つの嵐が梢を日中から夜に変え、夜から日中に変えた」。この少年の中ではすべての衝動が活動している。彼は直に巨人的な飛行欲求を幼いやり方でかなえている。彼は高い桜の木に登って、そこから的竿の横木の上に座って、自らを縛って、彼の力強い目での依頼を断れなかった召使達に、王座の鷲として空中を漂うようにさせている。「優美な曲線の鼻を有する彼の感動的に高貴な顔に西側のアウローラと羞恥心とが朱を注いでいた。深い太陽が接吻しながら彼の頬にかかった。さながら暗い地上の最後の至高の薔薇にかかっているようであった」。

関連と対立

芸術形式としての会話は芸術形式としてのドラマに関係すること、例えば社交の場での諸精神の対立が運命の場での諸性格の対立に関係するようなものである。しかし『巨人』では悲劇的出来事は諸形姿の考え尽くされた精神的関連から展開されているので（意志に対する意志の反発ははるかに少ない)、ここでは会話はむしろ長編的出来事とむしろドラマ的出来事との間の橋渡しの形式を担っている。第四巻の終わり頃になって会話は別種なものとなり、運命を生じさせている。これに対して南方を旅する者達の会話では運命は外されている。形式の意味では、このローマでの会話が全体の中心を占めているのは偉大に考案されている。勿論頁を数える必要はない。それらは前奏である。ここでは精神が諸人物の立場と対抗立場とを手短に奏して描いているように、後では運命がその立場を、鋭く軋るような鉄筆で記している。

それ故にこれらの会話はゲーテの長編小説の会話とは別の調子、別の遂行を有している。誰が正しいか、それは両者の場合なおざりにされている。ゲーテの場合、正しいのは、せいぜい合奏、アンサンブルであって、音楽家の自己表現のようなものである。ゲーテが、『修業時代』の人物達、ヴィルヘルムやゼルロー、その他の誰の意見にせよ、彼らよりハムレットについて全く別の見解であり、別の見解を有していることはあり得ることである。ゲーテは合奏、実在での多重性、これらの人間達の結合、彼らの全く無意識な、全く緩やかな一致を欲している　－　彼は社交を欲している。彼らの考えの流儀が確定されている。それも口に出されていないものによって定まっている。皆が同じように、同様に洗練されて教養深く考えているわけではない。洞察に平凡さが対応していて、両者が少しばかり妨げ合っている。しかし同じような口調で彼らは考えている。精神的に上品なものの、明確ではないが、確固たる基本概念に従っている。言われるべきでない事柄については一致している。会話は社交の象徴であり、諸精神が互いに偽ろうが、告白しようが、構わずに、社交的空間の音響学を意味している。　－　ジャン・パウルは社交のない会話を発案している。かのほとんど気付かれないが、一切である調和的な、吹き抜ける、伝播的なエーテルが欠けている。単に宣告と反論とが大事で、正当性を有するためではなく、鋭く、仲介的なものもなく、天性の者達の輪郭を切り取るためである。それぞれの天性にそれぞれの天性が対峙している。というのは知らず識らずの感覚的調和の代わりにここでは厳しい精神的な諸関係の秩序が確立されているからである。人々は互いに減じたり、合計したり、互いに割り合ったりしている。後では、あたかも代数的方程式が生命を得たような具合である。

芸術の最後の祝典はヨーロッパの破裂する土壌の上で挙行された。古典主義は革命と同時代で、シラーは新しい共和国で尊敬され、ゲーテはナポレオンに手を差し出している。ガスパールのプロフィールはこのような事柄を承知しており、アルバーノは夜孤独にコロセウムを訪問したとき、解放戦争に参加する意を固め、若いコルシカ人と戦っている。ごく華奢な若枝を豊饒な幹に接ぎ木するのは運命に詳しい両手を要する。ドイツの精神がドイツ的ローマ的高貴な薔薇となる。南方による故郷ドイツの本性の補完が、有言にしろ無言にしろ、これらの会話を支配していることは、ルネッサンスの名手ガスパールが保証している。彼の秘かな登場がここではすべての精神的織物の指図であり、原因である。ヴァイマルで考えられていたことが　－　ローマで生きられたものとなる。すべては深化していて、危険に効果的である。芸術の見解が現実を規定し、人間の足取りを定め、首を曲げ

させる掟は緩やかになり、解け、人間は魔術的力を考える。大いなる悪が許される。人間性は形式となる、極めて厳しい行為の立派な形式となる。残酷に美しい。この主導的言葉が不揃いな人々の群れの上に漂っていて、その人々の人生様式はエマーヌエルの周りの天上的に上品な様式ではなく、世慣れた紳士風、精神風と呼んでいいもので、すべてが許されるが、ただ市民的なものはだめで、すべての卑小な関係は土地や、精神、その対象の偉大さで消されている。

ガスパールは養父の老ラウリア侯爵の許で下車する。養父は各外国語の従者を有し、彼らが外国の新聞を翻訳してくれる　ー　ガスパール同様冷淡な政治家的性格であるが、騎士ガスパールが悠然と軽視しているフランス人に関しては意見が一致しない。人々はローマについて語る。フライシュデルファーも居合わせており、かくて偉大な時代の行き過ぎた冷たい芸術至上の傲慢な卑小さも立派な詩作の傍らに生ずるようになっている。「ガスパールはすべての人を溶け合わせて、さながらコリントの合金のようにし、自らは捉えられずに、すべての人を捉えた。自分の冷たい、しかし強く噴出する人生の泉の上で、彼は世界を一つの球のように浮かせ、漂よわさせた」。しかし若者にとってこの独占的位階で不正が生じてはならない。若者はガスパール同様に多面的であるが、しかし別様である。彼にとってローマは英雄の地である。彼が今、黙して、満ち足りぬ思いで広場に向かうとき、そこで彼はかつて存在した古代の遺跡の数を数えているのではなく、足許に柱や木組みの瓦礫が散在しているのを見ている歴史の女神クレイオーによって創られた悲歌の方をむしろ考えている。彼は屈辱で歯ぎしりしている。というのは彼はまだ何もしていないからである。すべての偉大さの可能性が死滅していると思うとき、世界に対する悲しみはまず致命的なものとなる。ディーアンとのこの件に関する彼の会話は古典主義のアポロと古代のアポロとの会話である。

ガスパールが観光ガイドをする。聖ピエトロ寺院である。侯爵夫人は黙っている。識者達の中での偉大な女性のスタイルである。アルバーノの頭の中で建築についての言葉がひらめく。他の芸術ではいずれも巨人が魂の中にそびえるが、ここでは魂の目前に立っている、と。フライシュデルファーの答えはこのひらめきに対する硫黄の悪臭である。ガスパールがまた「すべてを大きな意味でとりながら」締め括る。彼はパンテオンがこの印象の次に来るべきであると述べる。アルバーノは彼に問われて、ピエトロ寺院を贔屓にする。ガスパールは限定的に賛同するが、傷付けるような優越感に満ちた簡潔な言葉で述べる。若者は美しいものよりも崇高なものをより良く感受する。...若者の精神は強いものから美しいものに成熟していくように、と。...しかし自分自身はパンテオンを贔屓にする、と。ディーアンの創造的信念は、衰弱を罵る去勢男のフライシュデルファーの否認に反撥する。彼とブヴェロは明らかに、単なるロマン主義的批評の口先だけの名台詞が発せられるところでは、悪魔と豚とが半神と共に聖殿に入って来るというジャン・パウルの見解を証している。悪魔はこう述べる。「コリントの柱の方がもっと高いだろう」。芸術の宦官はこう述べる。このドームの半球はせいぜい、ヘルクラーネウムの灰の中に残された美しい被災者の女性の胸のはるかに小さな半球と比べられると思う、と。「騎士[ガスパール]は笑い、アルバーノはむっとして侯爵夫人の許に歩み寄った」。彼女は気ままにアルバーノに語る。「ドームの光背も自分の姿形を引き立てる」と前提にしている、パンテオンはソフォクレス、ピエトロ寺院はシェークスピアという彼女の方程式にこの青年は答える。「その通り

です。しかしシェークスピアにはソフォクレスがありますが、ソフォクレスにはシェークスピアはありません。　－　それにピエトロ寺院にはミケランジェロのドームがあります」。ジャン・パウルは重要な人間達の会話の時に、自然が唱和する瞬間を知っていて、話題の精神が突然霊的に訪れる。「ラファエロの精神が（とアルバーノは言う）真昼の時、墓から出てきて、その反射光の触れる一切が神々しく輝きます」。彼は手を彼女の手に重ね、圧倒されて言う。「ソフォクレス」。

ガスパールは夜、息子と二人っきりでコロセウムに行こうとする。「古代の二つの精霊のように陰気に陰気な作品の所に」行こうとする。侯爵夫人が割り込んできて、アルバーノから次の言葉を引き出す。「私どもは現在を有せず、過去は現在抜きで未来を生まなければなりません」。この女性の大きな流儀に対するジャン・パウルの全く秘かな微笑が感じられる。彼女は月桂樹とニオイアラセイトウを摘んで、この場の思い出として彼にわたす。「『御身、強力なものよ、コロセウムが御身の植木鉢であって、御身にとって大きすぎるものもないし、小さすぎるものもない』と彼は言って、侯爵夫人を若干混乱させ、夫人はやがて彼が自然のことを言っていることに気付いた」。

間奏曲。ショッペ宛のアルバーノの手紙はここでは黙されていて、理解されることのない調子を展開している。「聖人や英雄、芸術家の精神は生きている人間の後を追って来て、怒って尋ねます、君は何をしている、と」。時代がなお回っている。「より高い精神の悲劇的舞台」としての戦闘の平野は単なる表象ではない。しかし以前彼とディーアンには距離があったように、ここでは彼とショッペとの間に距離がある。「貴兄は夕べの雲を眺めて、その後銀河を眺め、冷たく雲霞と言う」。

諧謔家はこのように大衆の動きには懐疑的である。諧謔家には余りに理念が少ないように見えるからで、冷静なガスパールも同様に懐疑的であるが、これは余りに理念が多いように見えるからである。ガスパールの距離はほとんど怒っている。彼はコロンナ宮殿では芸術作品の方を政治的会話よりも優先している。しかしアルバーノの自由への熱意で、遠くに聞いていた彼の耳が不吉な思いにさせられると、彼独自のやり方でこう述べる。小さな諸力のかなりの数と大きな諸力とは区別しなければならない、と。ブヴェロ、「私も全く同感です」。アルバーノはむきになって、すべての上品な調子に逆らって、神々しいものを混ぜ入れる。ガスパールはやり過ごし、ブヴェロが語って優勢に見える。「熱狂の中では何と最高のものが生じないでしょうか。冷淡さの中では何と最低のものが生じないでしょうか。フォン・ブヴェロ殿いかがです」。アルバーノは、ガスパールがドイツ人フォン・ブヴェロ氏を擁護するのを体験しなければならない。「息子よ、そなたは悲劇的なものに近付いている」。さてアルバーノが黙していると、ガスパールが口を開いて、若干の言葉を述べる。「若者をすべての面で捉えた」言葉である。これらの会話の緩やかな情熱の中で突然主導的考えが出てくる。余所者で、敵対者のガスパールがそれでも卓越した明察でアルバーノの生成の目標を精査する。アルバーノは、あれをしこれをやらない人間とかにはならないし、行動しあるいは創作しながら一つの計画に没頭するような人間にもならない。アルバーノは　－　自らに成熟する一つの宇宙であり、まさに一つの宇宙があるところに身を捧げる。自分自身のための存在と意味である。ガスパールは何人かのけなげな性質の者について語る。これは天才のように重心への一方向を有するのではなく、自らが重心である者である。「まさに彼らが、その名誉心を早くに操作する術を心得ていたら、

多様で調和的な諸力の最も素晴らしい籤を引き当てたろうと悟ってほしいものである。彼らはすべての美しいものを享受し、かつその本性の倫理的形式と思慮のために、つまり全的人間のためにまさしく規定されているように見える。...例えば侯爵のような存在で、侯爵はその全面的使命のために全面的方向と認識を有しなければならない」。そのように成ることが、アルバーノの意味であり　ー　このことをアルバーノの生成として知っていることが、その欠点は別にして、ガスパールの意味である。アルバーノは芸術家とはならない。

ガスパールが一方の会話の中心であり、別の会話の中心はリンダである。そこローマで人々は芸術や歴史、世界の出来事を基に互いを測り合う。アルバーノは判断する者達の隔たりを自らの裡で受け入れて、彼の魂の中では作用を及ぼすものの楽しみが芽生える。彼は国家が欲するように南方的ドイツ的なものとなる。ここ、より内密な、より熱い圏内で人々は自らの許で測り合う。いつもは女性や娘達が人間について語るような具合で、ガスパールのように条件付きではなく、実直に、しかしどのような見慣れぬものをも捉えるという同じ修練と躾を有する。大いなる分別が前提とされるが、その分別が透明さを保って心の宝を薄明るく照らし出すときにのみ、その分別は妥当する。自己自身への勇気が徳操である。アルバーノは、ローマの影で清祓され、ガスパールの大命で成人とされるが、今一度子供らしくなって、一人の娘によって、力尽くしの動きではなく解放された動きで、自分の本性の高貴な単純さを世間の中で保持する術を学ぶ。彼は心が欲するように南方的ドイツ的なものとなる。何という判断か。アルバーノと彼女が知り合いになると、ガスパールが話題に上がる。彼は彼女に尋ねる（これはゲーテに関する、すべての同時代人の唇に浮かんだ問いである)、彼女はどう彼の冷淡さを考えるか、と。「冷淡ですって（と彼女は活発に言った）その言葉は嫌いです。...ある稀な人間が全的意志を有して、半端な意志を有せず、自分の力を頼んでいて、甲殻類のように群れていないとき、その人は冷淡と呼ばれるのです」。アルバーノはショッペのことを尋ねる。「力強い方ですが、混乱していて、明晰ではありません」。別な折には、更に遠回しに、真実であると共に間違っているが、全く別種の視線で明瞭なものを誤認しながら、しかし隠されているものを推し当てて答えている。「ショッペは北方の気候と戦っている単に南方的な性質の方にすぎません」。彼女は風変わりなものを根源的なものとは全く表象できない、単に不幸なものとして表象できるだけである。少なくとも彼女の思考は偉大である　ー　誰がそれを否認できよう。アウグスティ、この痛々しいほどに正しい講師について、リンダの全く冒険的精神はこう判断している。「彼の性質のようにこのように単純な、冷静で首尾一貫した性質に対してほど不当な判断が下されることはありません」。ガスパールの冷淡な正義に対する娘の燃え上がる正義。「貴方のロケロルに対しては愛することも憎むことも敬することも恐れることもできなかったのです。こうしたことすべての間近には来ましたけれども」とアルバーノ宛の彼女の手紙にある。皆についてまとめて奇妙に超ドイツ的言葉がある。「貴方らは皆生来のドイツ人、生粋のドイツ人です。貴方もそうです」。

かくも豊かな精神的芝居を背景にして、近さのかくも大胆な遠さと遠方のかくもの間近さを背景にしてジャン・パウルの最大の愛の出会いが浮かび上がってくる。青年と乙女としての際限のないもの。二人が認め合う点、二人はいつも真実であったのである。天ではなく大地がその際轟く。人々はこのようなことが我々の言語で考案されたことに尚も誇り

を感ずることだろう。

一人の人間が大いなる生活をしようと決めるときはいつでも、その発端は破られた誓いである。確かにリアーネは亡くなっており、アルバーノは自らに忠実であり無垢であると知っている。しかしリンダが自分にとって人間の総体である者は、もはやリアーネが総体であった者とは言えない。破られた誓いがこの愛には現前している。ワインの中で溶けた真珠のように現前している。あるいはそれは流血の鳥のようで、海の色を変えたかのように、愛する二人の周りの海を照らしている。アルバーノがリアーネに誓ったものは言葉だけではない。ジャン・パウルの諸本性は永遠に懸かっていて、その上辺と下辺は死と星である。人間は中間存在で、音もなく霊的渡し守の小舟で滑って行く。しかしリンダの信仰はこう言う。心の他に秩序はない、と。アルバーノは、秩序に相応しく、彼岸を知っており、彼岸を敬っている。しかし彼は彼岸に手を伸ばさないし、彼岸も彼に手を伸ばさない。このように以前は単に端緒に過ぎなかった大いなる人間が成熟していく。断られた無限のもの、星の時計が、彼の上を音もなく過ぎていく。...鐘の音が告げ、心が応答する相手のものは、地上的な瞬間である。アルバーノは地平線への力を有する　ー　リンダの魂は高い山に似ている。侯爵的頭頂の挨拶する限りのものがアルバーノの国である。それ以上ではない。アルバーノは一つの地震を願う。死でさえも今日は無限なる母によるものであれば好ましい。「私どもは共にその不滅に属しているのではないでしょうか」。リンダ、「その通りです。このことを喜びの中で人間は感じ、信じていいのです。ただ痛みの中では不滅について語るべきではありません。このような魂の失神状態では不滅に相応しくありません」。　ー　「アルバーノの精神はここで侯爵席から立ち上がって、高貴な近しい女性に挨拶し、言った。『不滅な方、他に誰がいましょう』」。

これらの会話は互いに諸精神の自由な解釈に満ちているが、ドラマを欠いている。しかしどのようなドラマにもなり得て、ゆるやかに戯れながら、結局は全体的交替性を汲み尽くしている。例えばロケロルはどうか。彼は実在か生成か。自らの裡から生成するか、他者達の中から生成するか。どの詩作品でも特別に作用する時間は、『巨人』では様式を先鋭化する時間と呼ばれなければならない。邪悪なものも完全化する。それ故ここでは神託を思い出させる諸象徴が、人間とその隣人が知る前にその人間の不可避性を先取りする諸象徴が存在する。一つの事、一つの行為、一つのイメージ。ロケロルは、まだ子供時分、仮装舞踏会で、これまた子供のリンダから愛を強要しようとする。彼女は彼に「巻き毛で一杯の華麗な背中」を見せる。彼は家に帰り、ヴェルターの服を着て再来し、ピストルを持って、彼女が好意を見せないなら、自殺すると脅す。「公の場での演技にすでに慣れていた」彼は数回の拒絶の後、自らを射て、傷付いて家に運ばれる。このことはしばしば思い出される、自殺故に、芝居性故に思い出される。両者は分かちがたい。発端がそうであったように結末もそうなろう。第二の象徴がある。ロケロルはアルバーノによって「タルタルス」で見いだされる。最初の場である。彼は仮装舞踏会からの帰りである。彼はアルバーノを片方の腕で抱き寄せながら、もう片方の腕では黄色の死者の仮面を上にあげる。「私は瀕死の者だ、これが私の顔だ」。第三の象徴はこれであろう。つまりロケロルはスフィンクスと　ー　自らについて語る。「それについてよく描くことのできる惨めな男を私は知っていた。彼は言った、人間の胸腔には怪物がマドンナの顔を上げて四本の足の上に横たわっていて、しばらく周囲を見回して微笑み、そして人間も一緒にそうするのだ。

一　突然怪物は飛び上がり、胸に爪を立て、胸をライオンの尾と硬い翼とで砕き、かきむしり、迫り、荒れ狂い、至る所、傷だらけの胸腔に血が流れる。　一　瞬時に怪物は血まみれの中また温和しくなって、再び美しいマドンナの顔で微笑み続けるのだ、と。この惨めな男は全く血の気がないように見えた、動物がこの男を食い尽くして、その心臓を貪欲に舐めたからだ」。後の二つの象徴は、致命的に自覚されて当事者本人によって形成されているが故に、その点でも悪しく的確なものとなっている。

『巨人』で細工された悲劇の三人の主要人物のうちロケロルは、時代についての裁きが発現されている裁かれた者それ自身である。悲劇的なものも『巨人』では等級がある。無言で震撼させる純粋さの点では、偉大に、全く疑いもなく没落するショッペの棺掛けがある。リンダの悲劇は余り完全ではない。というのは彼女を潰すのはむしろ彼女の形姿の誇張であって、彼女の実在そのものではないからである。他方ショッペの実在は、ダイヤモンドのように潰されないもので、ショッペの悲運となっている。ロケロルは、悲劇であるには、余りに「事件」でありすぎる。彼の裁きは大抵刑事罰である。しかし『巨人』を時代の書として見ると彼は主要な章である。当時そうであったように、そして今日もそうであるように許されざる人間であり、許されざるジャン・パウルである。明察以上のもので、予言的先見の不幸と共に、ここでは一種の退化が叙述されている。これは非本質的変更と共に今日もなお精神的人間の退化であって、この退化から直に解放されるとはどのような印からも結論付けられない。この種の叙述家としてジャン・パウルはニーチェの賛同を得ることになる。というのは芸術家における、結局はそもそも近世の人間における俳優的なものへの問いかけを、つまりこのどうしようもない裁判官の問いかけをジャン・パウルはニーチェ以前にしているからである。精神は自然から分離する。...この事情から、その唯一の例外はゲーテというが、ジャン・パウルはより正確な条件を分離する。つまり精神は自我の自然から分離する。自我は一つの所与のものである。人間はそうでなければならない。意識は自我の中の動的なもの、拡大可能なものである。自我は所与のものを越える何ものかでありたいと努めることができる。この経過の両義的正義は、この所与のものを越えるという悦楽が最初からこの自我に与えられていたということである。ロケロルの正直な嘘である。すべての巨人達がそれぞれの自我に対する間違った関係に苦しんでいる。ロケロルは全く種類として描かれていて、心理学の或る寄与では「ロケロルの悪魔の弁護士」とある。他に次のような文で時代と関連付けられている者はいない。「ロケロルは時代の申し子であり犠牲者である」。あるいは「我々の日々の天はこのような鷲で一杯である」。ジャン・パウルは娘達に彼のことを警告している　一　何故かは承知していた。諸条件が彼のことを説明している。余りに早期の沢山の読書、手仕事とか官職を有せず、しかしそれ以上に反射の過敏な力、高意識化の時代の呪い。メルヘンの子供が一人では開けるべきではない最後の部屋のように、思考可能なもの、感知されるもの、模倣されるものの無限性が危険にも開けられている。自我の真実や人生の真実や汝の真実は、意義申し立ての権利を有しない。ロケロルは先取りしている。ゲオルゲは「汝はすべてを先取りした」と『生の絨毯』の中で「非道な者」を語っている。彼が一九〇〇年この怪物の描写のために一八〇〇年のジャン・パウルとほとんど同一の言葉を使用せざるを得ないということは多くのことを物語っている。「彼は単に真理ばかりでなく、感覚にも先回りしていた。人類のあらゆる素晴らしい状態、愛と友情と自然とがその中で高めてくれるあらゆる感動、

こうしたものすべてを、彼は人生の中でよりも先に詩の中で、人間としてよりも先に役者や劇作家として、風雪に晒される現実の側でよりも先に陽の当たる空想の側で経験していた。それ故それらが遂に生き生きと彼の胸の中に現れると、思慮深くそれらを捉え、支配し、殺害して、上手に将来の思い出の氷窟のために剥製とすることができた」。早速彼の近くにいる者として、ジャン・パウルが『美学入門』でなしている更に大胆な発明が思い出される。受身的天才という発明である。ロケロルがこの天才に対する関係は、人生の芸術家が芸術の芸術家に対する関係に等しい。受身的天才の概念の下にジャン・パウルは創造的なものの二つの障害を包含している。思慮の欠如と思慮の間違いによる障害である。ただ思慮の間違いの方がロケロルに近い。ジャン・パウルはかのまことに純粋な者達、「天の黙せる者達」を深く敬っている一方、鋭くこうした不純の者達を罰している。自分達に萌す巨匠的力の華美の中で、自らに自我を混乱させ、思い上がり、感情からの真の実在を失い、人物の嘘に堕すこうした動揺せる者達、孕まされた者達によって望ましいドイツ文化のすべての純粋さが危機に陥るであろうことをあたかも予見しているかのようである。その際否認できないのは、彼らは感受する者達として或る広い文化の創立のために欠かすわけにいかないということである。彼らを制限するのは創作者の仕事である。創作者が彼らを通じて自分の有効性を増やそうとすると、創作者は彼らに対してもはや自由でおれなくなって、彼らは危険なものとなる。精神の寄生虫が創作者達によって好意的に遇されるとき、或る時代全体の退化が推測される。その時代が余りに多くの精神を有するばかりでなく、精神が余りに多くの権力を欲するからである。

ロケロルは善悪の点でアルバーノと関連している。ロケロルのドラマの目標は、彼がアルバーノから最初の見かけ上の親和性の後、ますます厳しく区別され、遂には　ー　アルバーノとは「天才」という概念で一致していたのに　ー　彼の正確な反対概念となるという点にある。従ってこの友情の描写は、ロケロルについて否定的告知がなされなければならない。他面ではこの友情は詩的願望の無条件の瞬間であり、他の時よりも実現のより激しいアクセントを有するものである。これはただ錯覚を通じてなされる。

アルバーノがロケロルのことを信じ、邪悪な印を好意的に解するのはアルバーノの無垢であり、豊かさであるように見える。実在と仮象、これはアルバーノとロケロルである。実在する者はまだ見せかけの者の概念を有しない。その際ジャン・パウルは両者の類似性も忘れないように気をつけている。どこの点で類似し、どこの点で違うか。アルバーノも体験を前もって考えていないか　ー　まだ未知のロケロル宛の彼の素晴らしい手紙の中でこう述べている。「見知らぬ方よ、貴兄は人間のずっと前からの祈りを聞き届けたことがあろうか。貴兄は友人を有しておられるか」。勿論人は自身の閉ざされた蕾に対し臆し、熱くなったりするし、蕾がももはや花開くことのないよう指で蕾を摘み取ることができよう。この手紙の書き手は自分の聞く用意があることをコンサートそのものと取り違えることはないであろう。境界は謙虚さである。ロケロルは人生を考えられたこと以上に敬わない。感動しない者の体験は未体験の者の感動とははるかに異なる。

まさにその意欲と計画の点で感動的に単純であるアルバーノの用意に対して、ロケロルは俳優的準備と延期で答える。アルバーノは高揚している、ロケロルは高揚する準備をする。「私は貴兄と同様だ」と彼はアルバーノの問いに答える。これは運命の前になされている事柄である。運命がすでに否定を決定したとき、ロケロルはこの言葉をまた取り上げ

ている。「そのように私はそうであるし、そうであった。そこで貴兄と会って、貴兄の汝となろうと思った。　ー　しかしそうは行かず、私は引き戻せず、貴兄は進んで行ける。ー　貴兄はいつか私の自我となろう」。ロケロルは彼らの全体的相違を意識の異なる段階に置いている。しかしアルバーノの本性は、彼の魂は決して、たとえ永遠に生きようと、全く意識によって捉えられることはないということではないだろうか。羞恥がそれを許さない。

ロケロルが人生の俳優であって、他人の意識の中の自分の像を承知していて、その像に見せかけようとそれに全力を注いでいること、このことがまず彼を全くアルバーノの願望に合うものとしている。というのはジャン・パウルはこのような関連の仮象の意味について熟知していたからである。アルバーノはそう見せかけられる彼を必要とし、ロケロルはこの見せかけへのアルバーノの信頼を必要としている。両方がかみ合い、混交して、一つの強い、一瞬実在を作り替える魔法となる。...しかしこの必要性の中に同盟の破壊が組み込まれている。これはジャン・パウル的友情の悲劇に触れるものである。しかし彼が友情に自己否定の傾向を認めるとき、詩人として孤立しているわけではない。アラバンダはヒュペーリオンに永遠の別れを告げる。シーザーとブルータス、コリオレイナスとオーフィディアス、パーシーとハル王子のペアが打ち明けているのは、シェークスピアにとって男達の愛という考えは、次の命題で暗さを帯びていたということである。即ち、二つの星が一つの軌道を回ることはない。友情の偉大な叙述家はいずれも友情の中に憎悪の隣接を認めていて、友情に少なくとも厳しい結末の可能性を与えていない者は、友情について正しく夢想していなかったのである。

ロケロルは純粋になろうとする。「彼は直に、田舎の若者が自らの光輝にくらまされて、彼のことを間違って見ていることに気付いた。しかし彼はむしろこの間違いを正すよりは間違いを本物にしようと思った」。...彼は大いなる人生の告解の決意をする。しかし真正であるためには、彼は悦楽から自らに対する反吐を用意しなければならない。約束の人生の告解の直前に、彼は都合で去り、再来する。「奇妙に目をいからせて。彼は荒々しく自分の心に落ち込んでいた。彼は劣等になっていて、絶望し、深淵に跪きながら、友人に自分の人生を告解できなかった」。彼はそれどころか、誰も自らに与えることはできないけれども、ただ謙虚に受け入れることのできる究極のことを、自らの不運の機械人間として準備する。変身である。そのことで侮辱されるのは一人の人間ではなく、人間的なもの以上のものである。告解が済むと、彼は早速告解を素人芝居で繰り返さなければならない。これにもアルバーノは更に動かされる。ジャン・パウルは遠慮なく、こう付け加えている。「善良なるアルバーノ。自らの幽霊となり、その疑似の自我、模倣の自我となる芸術、自らの人生の豪華版を模刻するという芸術は、汝に比較的小さな希望を与えたことだろう」。

このように彼らは異なった愛で愛する。片方は自らの過剰で他方を想定し、知らずして自らを敬い、他方は自らの真実から、他方の、自分についての間違った概念へと逃れる。

どのドラマも内部が行為となり、[運命の女神]パルカを刺激することを欲している。ロケロルが単純なラベッテを誘惑しなければならないのは、まず一見そう見えるよりも、より正確に彼を特徴付けている。底の見えない人生はどうしようもなく意識に委ねられている。ただ羞恥だけがこの力の境界である。彼が精神的犯罪の段階の中で無意識に対して僭越なことを犯した後、それは彼の外部の一人の人間の中で犠牲となる。彼は成熟する。彼

の恣意的精神がこの貴重な血の無意識の歌の許でまた節度を学ぶようになるという別なことはもはや可能ではない。新しい愛の嘘の世紀、余りに精神的な者達の邪悪な単純化意志を告げる彼の手紙をアルバーノが読むとき、アルバーノは察知する。イメージは傷付けられている。ロケロルはこう書いている。「何故彼女は、話したり、とうとうと語ったりするときに、接吻以外の言葉を有せず、退屈から人を官能的にさせるのか」、そしてアルバーノとの類似性を要求している。いやアルバーノにリアーネに対する同様な、単により精神的な罪科を非難している。両者の非類似性が完全なものとならないというのは洗練された進行である。「ごく些細な類似でさえも彼には中傷に思えた」。この「思えた」は策略的である。アルバーノの空想の巨人主義については何度か述べられている、例えばこうである。「彼は今や普段以上に現実の友人達に対する自分の要求がいかに高く昇るものか感じていた。普段でも常にただ自分の心のそれぞれの形式に注ぎ込む夢想された人物達への最高度の要求を好きなように高めることができたのである。そしてそれぞれの他者の精神に対して自分自身の精神に従って翼を広げるようにさせる誰をも容赦しない精神が彼を支配しているのである、彼は複製された独自性以外の独自性を好まないのである」。差異は多い。アルバーノの空想は、たとえ偽るもので、力尽くしであっても、決して自我、常に単純で必然的である自我には逆らわない。ロケロルは相手を正しく冷静に見ているが、しかし自らを偽り、舞台化する。ジャン・パウルは反吐を覚える。ここにはニーチェを先取りした芸術家に対する嫌疑が含まれていないだろうか。

アルバーノとロケロルは　一　ショッペの前で戦い合う。アルバーノにとってこのロケロルは、自分の知っていたロケロルとはもはや類似性を有しない。彼は「以前の友人の激した猿が手に短剣を持っているのを」見る。しかしジャン・パウルは、ロケロルが変わったことを見せようとは思わない。というのは変わったわけではなく、せいぜい彼はより明瞭になっただけであるからで、アルバーノは、彼を自分に従って創り変える自由を阻害されている。ジャン・パウルは単に、この友情の結末に、ロケロルを鋭くアルバーノと区別し、別なものとしようとしている。その際、彼はロケロルをはなはだ汚れた者とし、かくて彼には悲劇的稲妻は残されないものになっている。彼はまず修復しなければならない。ロケロルははなはだ劣等で、劣等な存在にかけてはまた恐ろしい程に純粋なものとなって、何ら信頼できない者にならざるを得ない。その為にはリンダが必要である。同時にこの決闘ではショッペとロケロルの或る類似性について一言述べられ、そしてこの類似性は精神的関係の新たな列を覗かせている。

リンダにジャン・パウルは自身の無限性に対する拒否と思われるものをすべて注いでいる。彼女は彼の神秘に対する敵意の冷淡さを有する。これは登場と発言に含まれている。リンダに、アルバーノが幼いセヴェリーナ（リンダに他ならない）と遊んだ部屋が見せられる。蠟人形の霊の現前である。「死んだセヴェリーナ、とアルバーノは急いで言った。『死んだ』という剥き出しの形容詞にリンダは好きになれなかった。...彼女は不滅への求めをいずれも憎んでいる。それは喜びではなく痛みが仕切るものである。イドイーネが墓地についての或る僧侶の啓発的言葉を引くと、リンダは十分ゲーテ的に言う。「このようなキリスト教的カトリック的嘆かわしい考えは私には僧侶自体同様に厭わしいものです。私どもは不滅も体験できませんし、破滅も体験できません」。アルバーノはリンダから瞬間の教義を受け取る。憧れのない瞬間であり、使命を有せず、何も思わない瞬間、これと

比べるとどのような目標の考えも卑小となる瞬間である。...そこでは人間的なものと神的なものの区別はない、呼吸、視線の中で混じり合っていて、その視線を通じて光が肉体の中へ入ってくる。意志についてのガスパールの遺産は、心についてのこの補完的遺産を必要とする。瞬間は、人間的無限性が受け入れられる魔法の圏である。瞬間は没却の謂である。これは戦いをもたらすであろう。リンダが再三全き意志を説いているのは無駄なことではない。人間がその有限性から挑戦するものの総体であり、ただわずかに人格的法に縛られている人間の自身に対する信仰告白である。アルバーノにはこのようなリュートに感動して聞き入る何ものかがある。彼の巨人的なものである。「ただ人間が一度一つの意志を持ちさえすれば、人生を通じて貫くもので、分秒ごとに人間ごとに変わるものでない意志を持ちさえすれば　ー　これが肝腎なこととなります」。そしてアルバーノは叫ぶ、「リンダ、私は私の魂に耳を傾けます　ー　行為であるような言葉があります。貴女の言葉がそうです」。ただ心と心の位階だけがあり、静められた自己享受の中での同等なものへの情熱的な忠誠がある、丁度ガスパールにとって強弱の、単なる意志の硬度の位だけが存在するようなものである。行為はすでに不満足である。行為は更なるものを欲する。婚姻は愛に対して行為である。書き直せば、愛の目的である。彼女も、ガスパール同様に、人生を手玉に取っている、国家の精神でもってではないけれども、芸術の精神でもってそうしている。愛が人間の時間尺度で数年続こうと数時間続こうと、二人の偉大な人間が可能な神々の瞬間[分秒]を現実化するために、互いに恋い焦がれなければならない。これに対してアルバーノの中ではディオニソス的死の願望が、風景に写されて答えている。「太陽の灼熱がアウローラのように燃えて入って来た、これは若者と乙女を神々の許に連れ去るものである」。アルバーノはリンダの手から彼の変身した存在の贈り物を受け取る。しかし彼の内部へは別の根源の言葉が書かれている。それは声とならない、しかし全く静かになると、声もなしにそこに存在し、彼はそれを語らなければならない。ここで戦いが始まる。偉大な女性に対する男性の戦いである。というのはアルバーノはガスパールに対して自分の若さを防御しているように、リンダに対して男性界を防御することになるからである。

この点でも時代が刻印されている。以前の時代であれば、全体は男性側から形成されていたであろう。男性は女性とリーダーシップの間で、例えばクレオパトラとローマの間のアントニウスのように、立っていることであろう。女性は、女性であること以上のことをしなくてもいい。女性は男性の側での自然の力、魂の力を有する。リンダでは自然の黙した無意識の行為が自覚され、自らを概念、特権、要求として承知しており、人物の権能に対する何らかの秩序の拒否権を許さない。

リンダは、理念の高みを専らにするほとんど芸術家的な意志を有する愛の天才であるが、しかしこの愛も、共に規定する諸力の連盟から疎外されると、自由な力がどれもそうであるように、破壊へ転ずることを知らない。愛はそのことを経験しなければならない仕儀となる。ゲーテにとって男女の意志の言葉が離れてかくも了解不能となることはなかったし、かくも敵意あることを発することもなかった。ジャン・パウルは将来に対する注意として、単に自らに従いながら自覚的に己が大きさを形成する女性界は、その自由な無限定性の点で、男性の世界に介入し、そこで自らを否認する恐れがあることを指摘している。ガスパールとリンダがアルバーノに対する一つの攻撃を意味しているとすれば、それは無限性に対する有限性の攻撃である。リンダは、有限性から自ら一つの無限なものを（誤りの無限

なものを）発展させようとすることによって僭越なことを犯す。他方ガスパールは単に有限なものを認識し欲するだけである。内的万有性がアルバーノに、どこであれ、愛であっても単に一つのものであることを禁ずる。長編小説の言葉で言えば、彼は青年であるが、男性の厳しさと思慮とで自分の自由に対する女性の介入を防ぎ、愛に対して、理念、行為、目標を保証する。彼は焦燥を欲せず、建設、持続を欲する。単力的純粋さは、結末まで生きられると、アルバーノの多力性よりも多くの威厳を有する。ジャン・パウルは偉大な芸術家で、彼がリンダを計るときには彼女に形姿の勝利を許している。

「一つの強奪があって、それに対して永遠に男性は絶えず燃えて立ち上がるものである。愛から一人の女神がそれを犯し、その代わりに楽園の世界を差し出しても、それは自由と自由の展開の強奪である。いやそれは愛であり、専制的愛であり、自由を行使すると同時に自由を奪うものであるというそのことがただ彼の心を一層苦いものとする」。...この文が、ジャン・パウルがしばしば十分に、偉大な女性達の生命権に対して自らの芸術界のまことに疑わしい権利を、つまり愛においても傍観していて収穫を得たいと思っている権利を自らの前で闘い取りたいと願うとき発している言葉である。しかし彼がアルバーノのために引用し、発案しているものは、リンダが語り為すときのデーモン的子供らしさを有していない。ティヴォリで諍いは差し当たり和解となる。アルバーノはフランス側に立って解放戦争のために戦う計画を立てている。（これに対してガスパールは何もしない。「戦争は商売となろう、戦争の正義、不正義は本質と何の関係もない。それは戦争を布告する他の者達に役立つだけだ」）。ユリエンネは皇女として反対であり、リンダは愛する者として反対である。「私はまだ何者でもない　ー　とアルバーノ言う　ー　私は詩人でも、芸術家でも、哲学者でもなく、何者でもない、つまり一人の伯爵だ」。「私は（とリンダは答える、木々の間の高みから下へ落ちてくる偉大な小滝の方を鋭く眺めながら）多弁や雄弁を用いませんし、貴方の仰有ることすべてを的確に理解しているわけではありません」。彼女がここで彼女の不同意を述べるときの二、三の言葉は不可避のものであると同時に決定的であり、金属に彫り込まれていて、ガスパールのナポレオン的ゲーテ的権力の言葉のようなもので、ガスパールはこの言葉でローマでの青年の内的諍いを調停していたものである。両者合わせるとこれは『美学入門』の著者が述べるであろうような単なる「二つの性格の根語」であるばかりでなく、またはるかに彼らの圏内を越えて妥当する人生理解の単なる試金石であるばかりでなく、心と精神の和合した大地への信仰告白である。つまりジャン・パウルが自分自身に抗して考え出した最も強力なもので、二人の口を通じて発せられており、決してその線から北方的諧謔のニュアンスは発せられないものである。即ちリンダは、自分の人生を目標と理念を通じて維持しなければならないと思っている存在のドイツ人に同情の視線を注いで述べている。「一人の人間が、他人のためにではなく、ただ自身のために何ほどかのものであれば、それで十分だと思います。何が偉大な行為か、そんなものは私は知りません。私はただ偉大な人生を知っています。だって偉大な行為に類似したことは、どんな罪人でもできますから」。

象徴は多義的である。人柄の欠如としてのロマン派的人間に対して、人柄の過剰としての古典主義の人間が、人格と称する厚かましい自己享受が、対峙しているように見える。介入してくるであろうものは、二人の恋人達の作用の外部にある。しかしリンダの中にそれは用意されている。彼女は、アルバーノの意志は恋で折れるであろうという可能性をい

ずれにせよ考えることができるからである。

『巨人』は悲劇として書かれていない。人間達は長編小説の大地の上を動いて、結局それぞれの者がその時期に、自分の運命に出会って、傲慢の目眩のする高みに投げ上げられ、それから落とされて、砕けてしまう。次のように言われるであろうヨベル期も存在しない。つまりここですべての巨人的な者達の悲劇的軌道が始まる、と。むしろそれぞれの者において、異なる果実のように、不遜なことが様々にゆっくりと成熟して行く。ロケロルはすでにアルバーノと別れているが、まずその生ぬるい、官能的に駆り立てられた、後悔を静めた半端な嘘から邪悪にして純粋なものにならなければならない。...リアーネは死して長い。...ガスパールは最後までシーザー的要求の勝利者に見え、リンダは最高の犠牲者として神々に等しくなる瞬間まで取っておかれる。ショッペはどうか。ショッペは冥界的に孤独に、自らのことを恐ろしいほどに認識しながら、恐ろしいほどに自らを知らず、自らの没落に取りかかっている。ショッペとその運命はまだ互いを知らない。その精神的過失の曲折の中で最悪の人生の瞬間でも恐ろしい救助を見いだす諧謔は、いつか運命と歩調を合わせなければならない。あるいは、自我の謙虚で尊大な栄光のために余りに哄笑的流儀の諧謔家はいつか形姿への決意を固めなければならない　ー　形姿がなければ悲劇はないし、ショッペ的な悲劇もない。

しかし災難がただ自らの自我から生じ、死の時にはただ自らの自我が出会う唯一の者である彼は、多様な関係に置かれている。この関連は彼の本性と様々な明かりの許で接していて、とりわけ不倶戴天の関係が目立つ。ガスパール、叔父、ロケロルに対して。

第四十七周のロケロルの最初の肉体的出現は能力の華麗な作品である。感覚的に一義的で、精神的に多義的で、ロケロルのドラマの呈示部が要求しているように運命の二重の可能性を有している。すでにアルバーノの錯覚可能性を告げている一言が述べられている。「何という精根尽きた生命に満ちた人間か」。アルバーノに感激が生ずるとすれば、それは劣等なものを美化する力と解されることになろう。同時にショッペとアルバーノの感動の間に微妙な境界が置かれる。両者は、ロケロルが「パレードの慶祝馬」に乗って登場する葬列の観客として話を交わす。アルバーノは死に震撼されており、ショッペはただわずかに人間存在に震撼されている。精神のこの不幸に比べれば、地上の最大にして最小の不幸は何ほどのものであろう。諧謔家としての彼はただ理念の苦しみにしか感動しない。彼は人間的なことは飽きている。全く遠くからの単なる影のような脅しを有する対峙である。更に秘かにショッペが「悲劇的陽気さ」のこの騎乗者[ロケロル]を憎み、軽蔑するであろうことが暗示されている。アルバーノが、内的動揺に青ざめて、こう言うと、「いや彼こそそうだ。...何と痛々しくその高貴な男はこの真面目さ、戴冠や墓、一切のことについて笑い飛ばしていることか。彼は実際一度死んだのだから」。するとショッペはいやがる。彼は輝かしい人物達に対する好意的目を有しない。...彼は諧謔的斜め飛びに逃れる。「その点騎乗者は正しいのです」。そしてすぐにアルバーノの手と自分の頭を軽く打つ。更なる関連がある。「そこに我々の善良な講師も忍び歩いてきて、長い喪章を引いている」とショッペは言い、ジャン・パウルはこう注解している。「その際、アウグスティの市民的に真面目な気分は図書館司書[ショッペ]の人間的に真面目な気分とはなはだ対照をなしていた」。

ジャン・パウルは、一人の生徒の作文を別な生徒に判断させて、それから二人について

判断を下す教師のようなやり方をしている。第五十五周では、ショッペが予想以上に大尉[ロケロル]を嫌っていることを明るみに出している。優にショッペ的に彼をこう非難している。虚栄心の慢性的潰瘍と感情における救いようのない美食と贅沢と。この無愛想に対する応答がある。ロケロルは彼に対して例えば監督の感情を有するかもしれない。眺望を利かせて仕事する監督で、その彼の舞台に一人の生意気な観客が突然自ら座るような監督である。そもそも「舞台」であり　ー　人生と舞台の混同であり　ー　その混同を犯さない者があろうか　ー　大方の者は、人生でいかさまをする若干の芸術家であり　ー　訓練する人間であり　ー　近世の人間の展開は芸術家小説ではないか。「あるときカールは舞台の上でのように両腕を組んで頭を垂れてあちこち動き、名目図書館司書が聞き取れるように、たまたま発した。『いや私の若さでは人々から理解されることが少なかった』。　ー

それ以上言わなかった。しかし冗談で一五匹の雀蜂や六十匹のザリガニや缶一杯の黒山蟻を一気に図書館司書の肌に注いで、それが刺したり、つまんだり、噛んだりする作用をざっと観察してみれば、司書が先の言葉を聞いたとき、彼の中でぴくつき、溢れ、湧き出したことを若干想像できるかもしれない」。ショッペによって単刀直入に発せられた嘲笑的言葉は第一級の諧謔家的技巧作品であるが、これは両者の了解には役立たない。自分は「巡回図書館から巡回図書館へと三万人の青年達や少女達が皆得意げに胸ふくらませて至る所で口に出して嘆いているのを耳にしています。誰も自分達を分かってくれない。祖父も、代父も、教頭も理解してくれない、と。包装紙のような日常的輩には自分自身が分かっていないのです」。「フォン・フルレ殿、私はよく魂のこのような単なる低俗さからの忌々しい高揚をイギリスの馬の尾と比較してきました。これらは単にその腱を断つといつも天の方を向くのです」。人々は互いに説明している。アルバーノが見せかけの者ではないが、見せかけを受容する者として両者の中間に位置しているとすれば、ショッペはすべての見せかけの嫌悪者、破壊者として、ロケロルは人間化した見せかけとして、互いに排除している。

しかしジャン・パウル自身がこの説明の有為性に疑念を抱いている。ロケロルへのショッペの憎しみ故に伯爵とは疎遠になっていたショッペに対して、決闘はその正しさを証している。『生意気盛り』のヴルトがクローターに対して正しいようなものである。そこでショッペは、アルバーノにロケロルに対する早くからの予言を思い出させて、自らを偉大な予言者の四重奏と呼び始めている。そして（ジャン・パウルは言う）「ショッペはそもそも空想によるどんな自己分解にも、どんな詩的な世界蔑視にも反対する旨を極めて激しく宣言し始めたので、アルバーノ以外の者なら、たぶんこの熱心さを似たところが多少あるという仄かな感情に対する防御であると考えることもあり得たほどである」。この両者はどこか類似しているのか。例えば両者とも、嘘と真実の間にある自我を失っているから、ロケロルは余りに多くの嘘故に、ショッペは余りに多くの真実故に、失っているからであろうか。それとも理性の哲学的措定は空想の芸術家的措定同様に邪悪な親近性を有するからであろうか。

二つの重要な瞬間、ショッペはリンダの前に立つ。一度目はアルバーノの人生を助けようとするときで、二度目は半ば精神錯乱者として、彼女はアルバーノの妹であると彼女に証明しようと思うときである。かの最初の時のすぐ前に、アルバーノはショッペの日記を読んでいる。「彼（ショッペ自身）がその地獄の女神といつか分別のある会話をするよう

になることを天は決して許してはならない。顔と顔を向かい合わせ、息と息を交わして、二つの魂が互いに混じり合ってはならない」。そしてすでに彼は彼女の前に立っている。恋したショッペ　ー　必ずしも滑稽ではないが、本来的に合わないイメージである。「ショッペどうした」とアルバーノは尋ねる。「彼は向き直り、彼をまじまじと見つめて言った、歯を磨く者のように顔を輪状に揺すりながら、バターパンに噛みつく少年のように上唇を上げて、『私は恋している』と。そして炎となって部屋をあちこち走りながら、このようなことを最晩年に体験しなければならないとは、と嘆いていた」。さて彼はアルバーノの人生を助けて欲しいと依頼するために彼女の前に立っている。「ショッペにとっては、彼女が彼を見つめたとき、あたかも自分の生が陽光を一杯受けているかのように思われた。そして自分が魂の女王のとても間近にいることに不安を感じた」。二度目のときについては彼自身が報告している。どのようにまず彼女は暗闇の中に座っていたか、それから炎が長身で立派な姿を金色に包んだかを報告している。「というのは彼女は魅力が欠けているわけではないからだ。　ー　アルバーノ、私が彼女の兄弟であれば、君はその栄誉を有しているが、私の血は、彼女がゴンドラを有しても、極楽の川を有しないのであれば、船のための川となって、彼女を両手で運ぶばかりでなく、綱渡り芸人のように鼻や口の上に乗せることだろう、愛しい人よ」。彼は出自の証明として、彼自身の描いた彼女の母親の肖像画を持って来ている。母親はすべての面貌の点でリンダと言える女性であった。一編のショッペ的青春の物語がある。或る手紙がそれを語っている。同じく不思議に不幸な不協和音である。　ー　バッカス的なショッペ。「昔々古い時代に若い時があって、炎と薔薇に満ちた時代で、老ショッペも当時十分に若かったものだ。...その時には、今では涼しい時代の白雉であるが、まだフランス・イタリア全土での温かい金鶏[中国産雉]としてあちこち歩み、飛んだものだ。そしてあるときはブオナロッティ[ミケランジェロ]作のモーゼの上に、あるときはコロセウムの上に、あるときはエトナ火山の上に、あるときは聖ピエトロ寺院のドームの上に止まって、喜びの余り啼いて、両翼を羽ばたかせて、天へ飛んだものだ」。当時彼は恋していたが、恋人としては手遅れであって、恋した対象の乙女は、ガスパールの妻となった。「この筆者は、その最後の鳥類学的変身のとき、彼女の前に静かなほろほろ鳥[真珠鶏]として（涙は真珠に違いない）立って、彼女の肖像画を描いた」。『ジーベンケース』からの古い計画、ライプゲーバーとナターリエ、幸福に恋しているショッペ　ー　これは決して生じない。このような者として、このような女性から彼が愛されるとしても、その場合でさえあり得ない。彼は実際（市民的語感の意味とは違って）すべての諧謔を失わざるを得ないだろう。しかし彼の愛が不幸なものであれば、恋人としての不幸の他に哲学的不幸を有することになる。彼は形姿を、肉体としての精神を、少なくとも一つの場合、認めなければならず、かくて自らと分裂してしまう。ひょっとしたらすでにここで彼の狂気が始まっているのかもしれない。ジャン・パウルのかの奇妙な、補完的な考えの一つ、つまりこのショッペが怒って自ら振り落とす有限性は打ちひしぐ完全性を生じさせ、彼の精神はそれに囚われてしまう。

「ガスパールはどんな胸の持ち主に対しても、どのような異なる胸の持ち主に対してさえも、公平な深い視線を有していて、自らの似姿を求めることは少なかった。それ故、彼は図書館司書を家に入れた」。そう最初のヨベル期にある。アルバーノが重篤な病にあるとき、この二人の異なる者達は衝突する。アルバーノは危うい時々ごとに、熱に浮かされ

て、リアーネの出現を祈る。ショッペは騎士に、リアーネにそっくりのイドイーネが霊の代わりに、彼の前に出現したらいいと提案する。「すべての推測に反して、騎士は不機嫌に言った。それは不作法である、と」。ショッペは彼を説得できない。「彼は自らの押し潰された顔に、いつもは自分によって守られている性格の切り裂くような北風を」感じた。彼はガスパールの拒絶した奇妙な治療をリンダの仲介で持ち出し、彼に全体を語る。スペイン人の騎士はただこう答える。「しかし貴方は私の考えを御存じであったろう、図書館司書殿」。そして下がるようにとの「とても冷たい合図」をする。ガスパールが作法にうるさいのは、不思議ではない。それが彼の認める唯一の理念の出現なのである。しかし彼が自分の人生の目的の代償となるかもしれないときでも作法にうるさいのは、とても大事なことで、これは現実性のこの一見無条件の男が、自分では決して認めない理念を、自分の性格の隠された原生岩石の中に隠し持っていることの証左であるからである。彼は自分がそうである者であらねばならない。彼が時に、丁度いい時に死んでくれないような者達に彼の弟の幽霊の惑わしで若干手回しするのは、これに反するものではない。これはひょっとしたら正当なことではないかもしれないが、しかし不作法なことではない。さてショッペがまさに作法の概念でガスパールと一致しないとき、誰がこの考えの背景を語ろうとするであろうか。

どの目も他の目のためにその救済の手段を心に有するが故に、その目が最初の視線のときに奇妙に交互に震える人間がいるように、他人のためにその致命的毒を用意しているが故に、最初出会ったとき、何か邪悪な一刺しを感ずるように思う人々がいる。憎しみのこのような前もっての規定がショッペと叔父の間に見られる。「今日初めて彼のことを知ったのではなく、それに彼も私のことを知っている」と叔父はアルバーノの怒った質問に答えていて、実際この大道芸人はショッペの内的世界とぞっとする具合に結ばれている。しかし真実に死ぬほど忠実なショッペとこの能天気な、根本的に重要でない詐欺師の叔父との間に実際対抗者を考えなければならないというのは全く我慢ならないことである。しかし叔父には意味があって、...彼の小さな欺瞞は偽像としてショッペの精神の中で大きくなる。蠟人形陳列室のこの支配人は諧謔家の精神世界に適した印の関係を有するからである。何故この無信仰者がショッペの魂の狂気の発端をこう予言して告げるのか、つまり「今日から十五ヵ月のうちにそなたは狂気に陥るぞ、冗談屋殿」と。この理由は決して分からない。ジャン・パウルは前史のヒントを与えていない。そのため初めからこの憎しみの厳格な精神性が信じられるものとなっている。彼らは互いにただ殺し合える風に立ち尽くしている。それにガスパールも憎しみのこの精神性の中では共に憎む者である。音もなくゆっくりとショッペの中でこの言葉の真実が育って行く、これは全く嘘である一人の人間が彼に告げた言葉なのであるが。

アルバーノは羞恥の避雷的宝石によって守られていて、いつの間にかすべての大きな脅かすような倒壊の中を進んで行くので、ガスパールが自らの裁きを受ける前にアルバーノに対するガスパールの職責は果たされなければならない。彼は二つの任務を営む。一つは自分に課されている任務であり、もう一つは自分が課している任務である。一つは自分が純粋に留まっている任務で、他方は自らの手段の不純さに感染してしまっている任務である。彼はアルバーノを教育する。つまり政治家が熱狂的若者を教育する。彼は自分の娘をアルバーノに花嫁として贈り、侯国の王座にいる二人を見てみたいと思っている。その際

二人の貴族的魂の動きを予見し、前もって定めようと思う。実際彼は正しく計算するが、このことで躓く。　ー　アルバーノが自らの内的権利の外的証明として王座に就くと、ガスパールは勝利していい所で、勝利したことになる。青年が男となる、失うことなく世俗的存在となった。ガスパールはこのことを、ドイツの教え子を再び歓迎する計り知れない言葉で公認している。「アルバーノ、私はそなたに満足している。青年の純粋さが男性の中へ移行していくのであれば、この満足は言い表し難い。　ー　今まで見たことのないことだ」。しかし教育者の職務が終わると、つまり王侯的出自と魂のドイツの青年が男性界への移行を果たし、限定された者の主となり、以前同様に無限定なものとなると、彼はこの教育者以上のものとなる。それまでガスパールはかの他者なる者の名前の謂で、つまり自らデーモン的な事物性であって、どんなに至純な考えをも、また充実した心をも上回って浸透し、形成し、可能性から現実性へと導く、かの他者なるものであって、青年の生成のための名前である。今後は彼は、心を窒息させた人間の名前となり、消えて行った者となる。神がそれぞれの人間に宛てて書いた手紙であるところの心である。未成年者の距離と教育者の厳しい無謬性とによって隠されていた秘かな位階が元通りになる。ガスパールは、悪行が裁判官の書にはすでに描かれている罪科のある軍司令官で、必要な計画を遂行するまでは執行を猶予されていた者であり、今やその責任を果たさなければならないのである。すでに自分が破滅する原因のもの、つまり手段が歴然としている。

諸運命の不安げな絡み合いの中では或る者は没落し、別な者は没落しない、というわけにいかない。アルバーノが自らを完成させ、自ら以上の者となり、なし得たものすべてとなると、他の者達に潮時が来る。というのは彼らを裁くのは考えなんかではなく、或るイメージの尺度であるからである。アルバーノにおいてこのイメージが本物となると、すべての巨人達の額に、自らが押されていた烙印が生ずる。

審判

『巨人』の第四巻の高められた関連性、各人が栄えつつまた危うく、他者の危険や反映となり、類似の者とか類似しない者として結ばれ、　ー　かくて絶えず測りながら測られるという関連性は、ドラマ的なものとか魔神的なものと呼ぶべきものであろうか。誰も、何らかの生命を貶めたり、殺したりせずには、自身に或る判決を下さずには、また別の四人あるいは五人への反映を通じて、性質の悪しき秘密を取り出さずには、指を上げることができない。これは流出するもの、揺れるもので、この内部では精神的類似性はすでにほぼ肉体の危機であり、これらの不気味に自らの中に留まる者達の間で、これは別な流出となり、同時に仲介するが、しかし一層さわやかなものとなり、集合的統一のある流出となる。生命のあるものにとって、このように作用する関連性の中で、その合い言葉を待っている、交互に約束し合った運命的諸力のこのような待機の中で、自覚して呼吸し、それどころか行為するのは気苦労なことであろう。この長編小説を貫く霊的瞞着は、主人公の生命感覚にとって、また著者の生命感覚にとって深い真理を有している。

ジャン・パウルはここでは創作者として正義を、つまり王侯的性質を獲得しようと取りかかっている。『美学入門』では学者、審美家として正義を発揮しようとしているようなものである。ガスパールは、彼が最も生活を規定してしまっているので、それは内部では

没交渉的にではあるが、最も多重に関連している。彼は傷を受けやすい、つまり彼の本性を下方へ伸ばして行く、利用された仲介の人間を通じて、例えば弟[叔父]を通じて傷を受けやすい、... リンダでは致命的傷を受けている。 ー 何故そこでまさしくロケロルのせいでそうなるのか。これは推量されるべきである。ショッペは彼の敵役である。作為を通じて、いやむしろ更に実在を通じて敵役である。しかし彼がショッペの前でより小さく見えることで、ショッペの側でも余りに少ないこと、余りに多いことが出現している。ショッペは彼を裁いてはならない。ガスパールは彼の間違いなしに、自らの裡に彼の力を受け入れたアルバーノによって測られる。彼はガスパール以上である。かくて多くの手で押さえつけられる前に、この巨人は去らなければならない。彼の誇りはこのことを欲する。

何かリンダに生ずると、これはアルバーノにも生ずる。彼は痛みの余りもはや存在を欲しない。これも大いなる正義から生じているのではない。ジャン・パウルは多くの繊細な目配せで、アルバーノも巨人的取っ手に腕を上げたとき、彼が空想の僭主達に等しくなり得たときを知らせている。「人間には粗野な盲目のキュクロプス[一つ目の巨人]が住んでいて、いつも我らの嵐のときに話し始めて、我々に破滅を勧めるものである。恐ろしいことに今やセサラの中で胸の目覚めた全力が、野生の精神が始動して、それが我々をコンドルの翼にのせて、深淵の前へ引きずって行き、キュクロプスが彼の中で大声で叫んだ」。それもかなりの頻度である。彼は多くを、両恋人を、両友人を、それに自分の心の偶像のガスパールを失わなければならず、そして永久に人間的限界を知るに至る。

これらの没落の法則は三重である。厄災は、厳しい一面性故に自ら没落をもたらす自我から展開している。更には各人にとってその厄災は他の人間の中で出会う。他の人間の一面性は自らの一面性と対立するものであったり、近しいものであったりして、巨人達は互いに消耗する。最後に彼らはアルバーノの許で混じり合い、裁き合う。アルバーノが彼ら以上であるのは、彼が或る過剰なものを自らの中で押さえつけるからではなく、対立するものの同じ強力さが互いに働いて限定するからである。裁くものとしての倫理的概念が欠けるわけではないが、しかしこの概念はこの形姿の闘いでは退いている。さもないと、かくも純粋に悲劇的感情を呼び起こすことはジャン・パウルにとって上手くいかなかったことであろう。というのは善悪が震える悲劇的弦の上に窒息させるような布として置かれることになるからである。『巨人』のジャン・パウルはシラーよりも悲劇詩人である。『マクベス』と『アイアス』の周りを震わせているような、行為と形姿間の模倣し難い空気の震え、つまり証明し難い運命の現前、このことを一度だけジャン・パウルはこの作品の中で知っていて、与えている。 ー これは倫理の掟以上のものであり、別の掟である。『巨人』は単に一つの星座の位置を示す日時計ではなく、星光体の諸関係の総体が読み取れる天文学的日時計である。

ジャン・パウルの諸夢からの一つの音色がここでは現実を通じて迫って来る。無限定なものは、それが生じようとするとき、謎めいて介入してくる手によって妨げられるという恐ろしい音色で、 ー 鋭い、刈り取るような音色で、それを聞くと色は褪せ、星々は落ち、すべての生命の心は破れる。この音色は、フラーミンが「ならず者め」と言うとき、マイエンタールとその恋人達の間を通って切り裂き、ジーベンケースとライプゲーバーを別れさせ、『生意気盛り』の結末での仮装舞踏会で多くの人生の形姿間での裏切りを混ぜ入れている。 ー しかし音色がかくも耐え難く、同時に切迫したものになっているのは

『巨人』をおいて他にない。運命の音色である。リンダ、この大いなる魂の許で、彼女の偉大な時に、何ということが敢行されていることか。

そのときジャン・パウルはベートーヴェンの音楽的粉砕を達成している。　ー　すべての形式の曲線、痛みのすべての条件を彼は計算しているけれども、単にその芸術手段を通じて達成しているのではない。彼の心情は、広さ、高さ、要素の面で、このような水平なもの、垂直なものの尺度のために十分なものでなければならない。彼は感情の巨人である。

ロケロルの破砕は同時にリンダの没落である。ロケロルは自殺計画のとき更に前もって考えていた。ロケロルのドラマの最終前の一幕である。両方に先立ってロケロルの内的転向がある。多くの秘かな類似性にもかかわらず、彼の本性とアルバーノの本性は純粋と不純のように分離しなければならなかった。第八十八周は自らとラベッテについてのロケロルの手紙をもたらしている。そこで新しいのは激しい自己肯定である。彼は自分をアルバーノと比べているばかりでなく、アルバーノから自分を裁くすべての権利を剥奪し、彼を意識化の同じ軌道上に見ているが、ただまだ遅れていると見ている。即ち自分の下に見ている。というのは意識の観客界は大きさが肝腎だからである。「以前私は海上で嵐に出会ったことがあるけれども、一面の波が荒れ狂い、鋭い尖端を立てながら泡立ち、引き裂かれては寄せ合っていた。その間太陽は静かに傍観していた。かくなれ。心はこの嵐で、空は自我なのだ」。不遜の成熟。彼は自らを、より高い者と考える。「貴兄は私を十分に優しいと思わなかった。私は貴兄が私のことをそう思ったすべての者だ。しかしただ更にそれ以上のものである。そしてこのそれ以上のものが貴兄には欠けている」。アルバーノの無垢は単に早期の段階のロケロルの罪である。しかしこの自身に対する自らの肯定によって彼はアルバーノと別れる。アルバーノは自分の中にそのようなものがあっても、やはりそれにはいつも否を言うであろう。ロケロルは全く自身となる。嘘において真正である。手紙はリンダで終わっている。もはやリラールでのように、より相応しい者としてのアルバーノに恋人を譲る状勢ではないという彼の邪推は、アルバーノを前にして、生ずるであろうことを承知している。「貴兄の父親と更に他の者達が貴兄達両人を互いにその網で引き合わせている。何故かは分からないが」。彼の空想はアルバーノの歪んだ像を描いている。空想はアルバーノがリンダを愛するようになると、もっと良く、もっと素早く描くことだろう。しかしロケロルは悲劇的犠牲者となるほどにどうして十分に偉大になることができるのか。このことも手紙が準備している。「気を失った冷たい汗の人生がまた脈を打ち、情熱を得ていることに対し、私は神に感謝する」。彼はいつも彼を貶めてきたリンダから或る贈り物を期待している。「汝、天使よ、汝、死の天使よ、汝は私の荒涼として平らな人生へ飛び込んできた。汝はあるときはこちらに、あるときは別な所に飛び、私の坂道や沃野のすべてに現れる。私が汝の足許で、私の墓を掘り上げるまで、せめて留まっていておくれ、私を見下しながら」。

これは長く準備されている。少年のときの自殺未遂を経て、ロケロルが最初の出会いを描いている立派な小さな散文詩を経ている。「彼女は教会の人々に囲まれて、教会の扉の所に立っていた。人々は彼女が両手で、銀灰色の、舌をちょろちょろ出す蛇を受け取って、量っている大胆さに驚いていた」。純化された巨人と、墜落する巨人とが一人の恋人を有している。それに第三の者としてショッペが彼女を愛していて、これはひょっとしたら最も暗くて、不幸な巨人の愛である。彼女は平等ではない贈り物を分け与え、ショッペには

最も混乱させる贈り物を与えている。彼女はアルバーノに南方的になり、瞬間を敬するように教え、彼に彼の本性の素晴らしく自由な所有を与えた後で、ロケロルには彼の没落をもたらす贈り物を与える。本物になるということである。本物になるということはこの自己欺瞞家にとっては死ぬということである。彼は芸術家である。...彼は人生ではいかがわしく非創造的に自らの芸術世界をぞんざいに片付け、刈り込んでいるけれども、リンダによって、彼女はそうと知らないまま、再び自らの芸術世界に戻される。アルバーノにとって同等の位階であった彼女は、ロケロルにとって彼の空虚な生の、飢えた芸術家癖を静める存在である。神々の像である。いつも凍えながら自分の感情の上にいる彼が、やっとやつれ果てるという没落に歓呼の声を上げているように、このことは卑俗な背徳の告白のこの手紙を結局はロケロルが自ら起草する一種の貴族証明書としている。完全なものへの彼の飢えは実際単に、神ではない人間の怒りにすぎず、この人間は今や或る女神の許で消える、人が船から海に投げる熱い松明のようなものである。

見せかけに依存しているロケロルは、仮象の完全性の虜になる。無条件にリンダの虜、彼女の肉体の虜になってしまい、かくて最初そうであった最も不純なものも、これ以上はないという嘘も、今や悦楽と死の純粋さを得ることになり、彼はまた悲劇的判決に対して相応しいものとなる。これは成功した。しかしロケロルをリンダの許で没落させるのは不思議に似合っているとしても、ジャン・パウルはロケロルによるリンダの破壊をどのように正当化しているか。彼が彼女を欺くことを悲劇的正義は許すものであろうか。許すとしても、彼女が欺かれ、彼女がロケロルを　ー　盲目で、その上夜であるとしても　ー　アルバーノと思うことが、どのようにして信じられるものとなるか。

リンダは彼を軽蔑している。しかし彼女は自分が分かっているか。アルバーノとの不和の中で彼女の中に、かの新しいもの、つまり欺かれるもの、無意識にロケロルと関連するものが育つ。アルバーノは彼女に所有されない　ー　彼女に所有されないばかりでなく、愛にも所有されない。リンダは愛の無条件性を理念として自らの裡に有しているのである。彼は所有され得る者ではなく、憑かれた者でなく、どのような犠牲の上であれ、自らの裡で完成している。彼は混沌への才能を有しない。リンダは完成された形姿として、その才能を有する。というのは形姿の半分の男が形姿に侵入して来るからで、形姿は目前にもはや何も有しない。リンダは、自分の中の何かが自分より別なものを欲していること、星の消える夜を欲していること、ロケロルの中にこの告白されていない願望に対する危険な理解が生じていることを知らない。アルバーノには没落への用意はない。リンダの中で生となろうとする神々の瞬間はアルバーノとではできない。女神は自らを彼に贈る、しかし彼には　ー　することがある。

ロケロルは偽りを書いた。彼にとってアルバーノとは何か。所有する者として不倶戴天の敵であり　ー　他には何者でもない。宇宙は彼にとって単に一瞬間に過ぎない　ー　前もって自分の心を封土としているその瞬間を強制しなければならない。リンダの母胎の中での放恣な瞬間である。それ以外には何もない。自分が個々に犯して行くことによって、解かなければならない犯罪の糸玉は何ほどのものであろうか。一人の利口な邪悪な女がこう可能性を打ち明ける。「ロケロル、貴方の声は彼の声だし、彼女は夜には目が見えない」と。

リンダを反吐のでる竜と呼んでいる善良なヤコービは、ジャン・パウルの長い弁明の手

紙を必要とした。この手紙の中でジャン・パウルは、リンダは確かに巨人族ではあるが、しかし許容できる質であると諸証言を重ねている。ヤコービは、彼に対して詩文を倫理的に説明してやらなければならない者の一人で、残念ながら時にジャン・パウルも自己対話でこのような弁明をしているときがある。「ロケロルは永遠に嘘を付き、彼女は決してそうではなかった」。しかしなぜ蔑まれたロケロルがいかがわしいほど彼女の間近に来れるのか、彼女の尊厳は傷を受けないけれども間近に来れるのか理解されなければならないだろう。というのはリンダとロケロルの厳格な不似合いが残るからである。彼女の錯誤の真正さと、彼の純粋さにおける嘘である。どのような好意であれ、思考であれ、彼女をアルバーノと思われた以外のロケロルに向けさせるものはない。

彼女の実在の必然性が、ロケロルが上手く演じてのけたように、このように変身したアルバーノを要求したが故に、...彼女の本性がそうであれと命じたが故に、彼女は自らの明察に反して、アルバーノの書き得なかった手紙を信じなければならず、アルバーノの接吻し得なかったような接吻を、正気で悦楽的に信じなければならなかった。しかし彼女は体、呼吸、身振りを感じたし、言葉を聞いた。はなはだ芝居的で退廃したものである、「愛は生であり、死であり、天国であり、地獄である。愛は殺害であり、灼熱であり、死であり、苦痛であり、悦楽である」。　ー　彼女の許にいるのはロケロルのアルバーノである。このような解釈変更の力は彼女の本性の力から生じている。神々の瞬間がそれを欲している。

何と多くのものが互いに屈折し、反射していることか。リンダはここで欺かれ得たということが彼女を裁いている。しかしこれはアルバーノにも触れている。アルバーノ自身が告白していないか、「彼女は何の精神的類似性もなかったら、取り違えるということはなかったであろう」と。ショッペとロケロルの対立はほとんど合致である。ロケロルの唇から諧謔家の枢要な問いが発せられているからである。「ただ形姿だけが抱擁され、ただ外皮だけが抱き締められる。誰が或る自我を自我に押し抱いているのか。神かな」。

リンダは生きているだけではなく、自らまとめた或る概念を育てている。これは彼女の偉大な人生である。彼女が自らに欲する意志は、自分の本性に強く関与し共に形成して行く。偉大さへの一つの意志である。彼女は偉大さを有するのみならず、彼女は、ガスパールのように、偉大さを荘重さとして外部に放っている。それに彼女は偉大さであるばかりでなく、勿論自らそうであるものとして自分を差し出している。一方ロケロルは自らそうでないものとして自分を差し出している。彼女は偉大な女性として、何か演じられたもの、何か自然と恣意とを、あるいはアルバーノとロケロルを区別するのに妨げとなるようなものを有するだろうか。実際これらの巨人達や巨人の女達の許では、互いに違うけれども、常に何か共通するものが見られる、丁度或る犯罪者仲間の各人の許で殺害された商人の装飾品、貨幣が見られるようなもので、誰も無罪ではないのである。ひょっとしたら互いに手管を弄する交際を育ててきたという点が皆に共通しているのかもしれない。

さて、ジャン・パウルがほぼ余すところなく対話の形式で描いている公園での身の毛のよだつ夜　ー　リンダは何を体験したのか。彼女の愛はアルバーノに向けられていたのか、ロケロルに向けられていたのか。多分彼女はアルバーノを抱擁していると思ったのであろう。しかし彼女が、今まで未知の恭順の情熱の中で自らの魂を捧げた相手は、名前も概念もない者で　ー　想定のアルバーノと現実のアルバーノの合体であった。正しくロケロルが言っているように、「誰が或る自我を自我に押し抱いているのか」。それはアルバーノで

はなかった。というのはこの契機、この甘美な応答する破滅的な炎上を煽っている言葉はロケロルの言葉であるからである。彼女が彼を誰と見なそうとも、彼が話し、そのように行っているのである。それはロケロルではなかった。というのは彼は彼女の蔑視の視線を受けることはほとんどなかったであろうからである。それは彼女の欲した、愛しい名前で犯した未知の者であった。神々の瞬間であったろうか。しかし彼女は不安で、こう頼んだのであった。「私の以前のアルバーノでいてください、私の聖なるアルバーノで」と。神々の瞬間は単に自我の中にあり、単に汝の中にあるのであって、自我の中における汝の真実ではないというのだろうか。両者とも欺かれた者だからである　－　自分のことが思われていない感情を受けたロケロルも欺かれている。「さて、私は多分幸せであったろう。私が貴女の忌まわしいアルバーノであったら、もっと幸せであったかもしれないが」と彼は最後に言う。神々の瞬間ではなかった、その瞬間のために大いなる本性が砕けたけれども、ジャン・パウルは祈ろうとしない愛にはその瞬間を認めない。

自我と汝のこの恐ろしく妨害された伝説における不思議極まる瞬間は、恋人達が再会する時のものである。リンダは、アルバーノが彼女の望むように彼女に屈して、そして彼女が身を任せたのは彼であったという二重の錯覚の中にいる。　－　「彼女は彼を乙女のように見た、彼女の内部は乙女のように清浄であった」　－　アルバーノはすべてについて知らない。両者の見誤った運命の状況、美への全くの誤解による短い会話、以前より深い了解の眼差し。『巨人』で運命がかくも現前している箇所はない。「かくて両人は、子供のように、戯れた。冷たい、雷の通過した避雷針の傍らで、そこからは極くわずかに近寄っただけでも死の稲光する大鎌が生ずるのである」。彼らは気付かない、両人が深く軽蔑し、その行為で今や恐ろしく親密に両人の中に住んでいるロケロルが、彼らの許に来ても気付かない。彼は、彼が決してそうでなかった存在となっている。不遜さの最高の時宜を得て、アルバーノと人間達のすべての共同体から遠く離れてしまっている。「ケンタウロスのように半ば人間で、半ば獣で、彼の全本性の混乱し、重苦しい戦いと共に、調和的な魂や歓喜の中に入って来た」。彼は彼らを『悲劇役者』に招待する。ロケロルの最期はリンダの没落と、彼女がそれを知らなければならない時の間に置かれる。

ロケロルが真正なものとなる瞬間に、また欺瞞が彼に取りつく。隠れマントで彼は愛を盗むのである。真正な欺瞞とは一つの矛盾で、これを思考は否定するが、人生は知っているのである。欺く者として彼は更に叔父とも合流していた。『巨人』における最も意味深長な形姿の接近の一つである。叔父は或る人間が終わりのときいつも居合わせる。　－　彼の無関心の目からはすでに頽落した彼の人生が他人を見つめている。叔父はロケロルに、ロケロルの上演しようと思っている作品のために新しい役者を提供する。コーラスとしての黒丸烏である。これを叔父は腹話術で活用する。ロケロルはこれに科白を与える。「人生には錯覚が住む。舞台には錯覚はない」。そのため叔父はアルバーノを芝居の前夜、つまり誘惑の夜、ペスティッツから遠ざけなければならない。黒丸烏は運命を演ずる。叔父は役者とその科白のために遠い出典の理解を有しているのかもしれない。人生は夢であるということを発見したのは、実際一人のスペイン人[カルデロン]であった。ロケロルは作品の中で自殺するので、死者として言うべきことをもはや演技できない。しかしそれは作品に書かれている。ここでもこの腹話術師が霊の言葉を引き受けている。

ショッペ以外皆が居合わせている。カリトンはリアーネのような役である。ディーアン

はアルバーノのような役で、ロケロルはロケロルのような役である。作品は　－　『巨人』である。アルバーノとロケロルの人生、しかしアルバーノの都合が悪くなるよう改竄されている。アルバーノ、ガスパール、リンダ、ユリエンネ、侯爵夫人、その他の者が聞いている。舞台は白いスフィンクスを有する茂ったまどろみの島である。島は湖で観客と隔てられている。叔父が舞台監督を行う。ジャン・パウルは三つのドラマの組み合わせ芝居に挑戦している。第一のドラマはロケロルによって上演されるものである。第二のドラマは、このドラマを越えて生ずるものである。ロケロルの本当の死と、共演者や観客へのその影響である。第三のドラマはその先史と後史に関連する両方である。最初の何という精神的薄明か。アルバーノの傍らのリンダ。両者は無知故にまだ自らを保っている。役者のロケロルは彼らの驚きを承知しており、事実あった通りに演ずることだろう。ガスパールはすべての誤魔化しを砕く分別を有するが、自分自身が対象とされるときにここでは盲目である。リンダはロケロルの死を目撃するだろうが、自分にとって何という人物が死ぬことになるか知らない。それから『巨人』全体をドラマとしてまとめている舞台、主人公はロケロルで、すべての真実を演技に揮発させる詐欺師的真実の男で、突然演技の約束事を破って致命的に言葉通りに行う。古い対象がまた取り上げられる。そこで演技するのは詩人ではなく、主人公ではなく、物真似師ではなく、奇妙に移された人生の俳優である。...彼が自らの人生を詩作する、それらの詩作された人生が逆に彼を詩作する。...彼が最も深く嘘を付いているところ、最も生意気に自由であるところ、そこで彼の嘘が彼を真実へ突き落す。彼は死を演技した、しかし死は芝居に書かれているけれども、彼の死は芝居ではない。自らを文字通りに消すことは、精神的にはいつも自らを消すような俳優界の宿命的な最終幕である。俳優　－　自殺者。彼は、リンダとの夜の後、逝かなければならないと承知していた。彼はこの夜の行為を、逝かざるを得なくするために行った。そして逝かざるを得なくなったので、ただこの夜の後でのみ逝こうと欲した。初めて人生を追ってではなく、人生に追いかけられてである。しかし死における彼の生涯の嘘の真正さはなおも観客を欲する。彼は自らの最後の面影の称賛者に飢えている。彼は観客における彼のイメージを変えたいと思っている。いつも単に自らのイメージのために生きていた彼がそう欲しているのである。彼は自惚れ屋として軽蔑されていた者が犠牲者であるという承認をもぎ取りたいのである。このイメージのために、彼は喜んで易々とその実在を犠牲にする。

これが観客達にどう受け入れられるか、その流儀で各人が描かれることになる。これは、総体的精神的相互性を明らかにする、『巨人』における最後の、しかし最良の機会である。中央には悲劇役者の言葉がある。「以前私にはまだ二つの自我があった。一つは約束し、嘘をつく自我で、もう一つはその別の自我を信ずる自我であった。...今ではその両自我が互いに嘘をついて、どの自我も信じない」。ガスパールは始まる前にアルバーノに言う。「彼がどこから悲劇的なものを取ってくるか、実際興味深い」。これは核心を射ていて　－　自分が悲劇を有することを、まさにロケロルは疑念者に押し付けようと考えている。「いや然り」と彼はあたかもその意見を聞いたかのように答え、ドラマの中で月に話しかけるので、月が今まさに昇ろうとしていることを喜んでいる。...かつてすでに生じたこと、友情の最も親密な告白が舞台に載せられる　－　今やアルバーノの憤怒を買うことになる。スフィンクスが据えられ、古い象徴とそれについての古い言葉が見られる。何という科白

か。「もはや美しい自然すら好きになれない。真の山々よりも山々のような雲が私には好ましい」。自らをそのように見るということは、自らを変える可能性を意味しているのか。芝居の中のアルバーノはそれを肯う。...観客としてのアルバーノはそれを否認する。ガスパールはそれを肯う。「彼が自らをそのように見るということは、現実に自らを見ているよりも好ましいものだ」。珍しく間近にここで政治家は俳優に近付いている。というのはアルバーノが、彼は無垢を失ったと厳しく反論すると、ガスパールはこう答えるからである。「それは揮発性の揺り籠の徳操だ。　ー　彼は明瞭な、大胆な反省を有している」。アルバーノの本当の手紙からの箇所もロケロルは利用する。芝居は、アルバーノがリアーネと友人とを裏切るように進行する。アルバーノは芝居の後、闇討ちのこの詩人に話をつける気でいる。ガスパールも登場する、サレラという名で、ブヴェロによって演じられる。本物のガスパールは笑いながらこう言う。「彼奴は私も描こうと思っている。しかしもっと粗放なタッチでと願っておる」。いかがわしい評判のレディーがアテナイスという名でリンダの役を演ずる。さてロケロルは相変わらず何も気付いていないリンダの目の前で、前夜本当に犯した裏切りを芝居で行う。彼は植え込みの中へ入って行き、また出て来る、混乱し、荒々しく、髪を乱している。「事はなされた　ー　私は幸せだった　ー　私以上に幸せになる者は誰もいないだろう」。ガスパールは言う。「黄色い服の女にかけて、それに今、夜、何も責任は負えない」。しかし紛れもない人間通のこの男は多分この演技者が自分のピストルを見るときの眼差しに気付いているのであろう。「彼が本当に我々皆の前でピストル自殺しないか、保証できない」。それからロケロルから全く偽りのない声が発せられる。末期の動物の声のように真実のものである。「御機嫌よう、親愛なる侮辱された、しかし厳格なアルバーノよ、それに御身、死ぬほど熱く愛されたリンダよ、私を許して、私を悼んでおくれ」。そして彼が銃を発射すると、丁度登場する筈のブヴェロは後ずさって、どもって言う。「おや彼は本当に死んでしまった、私に支払いをせずに」。というのはロケロルには負債があるからである。アルバーノは泳いで渡り、死体の上に身を投げる。死体を見てもまだ裏切りに気付かない。ガスパールは小舟で渡って来て、慰める、「今や彼は敬意に値する。自分の性格を本当に貫き通した」。しかし騎士にとって都合の悪いことが生ずる。彼はロケロルの負債に言及した。アルバーノは負債の言をただブヴェロのせいにしようと思う。「私が言ったのだ」とガスパールは息子に言う。ロマン派の汚点のフライシュデルファーは、この状況を効果的に借用できないか問いかける。「勿論その場合単に仮象の仮象となり、現実の芝居における戯れの現実性となり、幾千もの不思議な反省となります。　ー　いや今雨が降っている」。突然ロケロルの口から響いてくる。「静かにし給え。私は裁かれた」。そして黒丸烏が最後のコーラスを言う。そのときガスパールは大道芸人を真剣に見つめる。その視線と共に、ロケロルの裁きの後、彼の裁きが始まる。

更にリンダの最後の決断は、どの読者をも感嘆させることだろう。アルバーノは教えられ、彼女の許へ急ぐ。彼は必要な言葉を述べる。彼女は木陰道の植え込みの小枝の間に手を伸ばし、小枝を胸に当てて、請うように言う。「アルバーノ、あなたは私の許にいましたよね」。そして彼が誓って否認すると、「私から永遠に離れてください。私は彼の未亡人です」。ジャン・パウル、彼は遠慮なく発言する者であるが、自分の被造物の何人かには（クライストのように）沈黙で敬意を表する。リンダ、ガスパールは外部から、形式とし

て体験されなければならず、自らを開示したり、開示されたりしてはならない。リンダのかの二つの文の間には、長い列が挿まれている。...彼女の感じていることばかりでなく、悲劇役者の思い出された芝居も述べられる。...外部と内部の理解。ロケロルは何であり、彼女は彼にとって何であったか。さもなければ彼女の発言は、かくも非倫理的、超倫理的人物に対して傷付ける一つの折檻となろう。彼女はガスパールの娘である。実在するものは認知されなければならない。彼女は、自分の考えではただアルバーノだけが間近にいたとは言わない。彼女の誇りは、自分の関知しない人物によって触れられていることに耐えられない。そしてまだ言われていないことは、ロケロルが彼女にとって何か全く別のもの、不思議に新しいものだということである。彼女は更にユリエンネとそしてガスパールと話すことになろう。...ガスパールは彼女に結婚式の日に彼女の父親の出現を約束していた。彼自身が彼女の父親である。

ユリエンネとリンダの友情はアルバーノとロケロルの友情の女性版である。ロケロルの中の俳優はアルバーノの敵であって、これと折り合うことは全く空しい試みであった。ユリエンネはリンダの中の類似なものに驚き、それに対し絶交を申し渡す。リンダがアルバーノと共に体験した心の物語と比べて、彼女の行動の首尾一貫性は貧しい　ー　そうユリエンネには見える。リンダは内部の真実から行動せず、身振りの論理から行動している。何か舞台的なものから彼女の本性は自由になっていない。彼女が自分の誘惑者に与えている喝采も人生の舞台での主演者に向けられている。「あなたは本当に詩的で、私の方は散文的、昔ながらの敬虔さです」とユリエンネは彼女に言う。彼女は単に、彼が恋人と政府の金庫を欺いたとだけ見ていて、悲劇役者が残された者達になお配役を残しているというとき、リンダが天才的と称えていることに怒っている。ユリエンネはほとんど嘲笑して別れている。「私には何の別れの言葉も要りません」とリンダは言う。　ー　ロケロルのイメージが彼女の中で勝利していることは彼女の本性について決定付けている。...アルバーノについて決定付けているかどうかは解かれないままである。しかし彼女、裁かれた女性が偉大な別れをする前に、彼女はなお他の者達、つまりショッペやガスパールの裁きの証人として生きることになる　ー　彼らはペルセポネの前に立つ英雄達のように彼女の前に立っている。

スペイン人の叔父は、捕吏や参審裁判官、有罪人が奇妙に一体となっているこの悲劇的審理が召喚しているすべての者の中で最も卑小な者であるが、しかし彼は一つの印であるので、悪しきことの生ずるとき彼を欠かすわけにいかない。嘘と遊びと詩のチームのすべての精神達にとっての一つの印であり、精神によって演技された芝居が突然精神と共に戯れ、詩が事実として詩人に乗りかかるとき、そのときの一つの印でもある。かくて実際ショッペの悲劇は各幕へ分割され、その開始と終演をこのスペイン人がプロローグとエピローグとして告げている。それ自体ショッペの悲劇は厳格に精神的な諸体験の列からできており、それらの体験はただ諧謔の解釈から解明され得る。従って総体としてのジャン・パウルである。彼の精神的存在はこの概念に基づいているからである。しかし悲劇は精神的経過の一貫性のために標準的記号を必要とする。恋するショッペ、彼の心の中へのリンダの惑わしの侵入、これが第一の印である。ラットの地下室での狂気の予言、これが第二の印である。スペイン人の叔父の蠟人形の陳列室、これが第三の印である。「盗人」とか「殺人者」という言葉を聞かざるを得なくなったショッペの侮辱された名誉心、これが第

四の印である。ジーベンケースとの再会、第五の印で、致命的印である。

禿頭は、これは叔父の第二の出現形式であるが、内的にショッペの中で働いている魔神の顔を精神的に殺害しようと試みながら、汝は誰かという怒った問いに対して、「何ものでもない、神は誰かを不幸にしなければならないとき、ただ私を必要とするのだ」と言う。従って彼は多分、自分がなしたこと、なすであろうことを承知しているだろうが、しかし自らの名前では、どんな些細な悪をなす勇気も持たない。彼の押し曲げられた、ガスパールの圧迫で屈服させられた精神は、かくも惨めな様に彼を支配している意志に対して神の名を与えざるを得ない。というのは彼自身は彼が述べているように、人間と化した無であって、かくて彼は余りに弱くて犯罪者とならないばかりでなく、余りに愚かで、或る大きな力を理解できないのであり、自らや神や空虚に対する不安で、自らの善意と悪行とをキリスト教秩序の安心できる二元[論]に導いているからである。彼はガスパールの意欲に対し、隷属していて、不思議なほどに高められた能力であるが、特殊な領域での巨大な明察にもかかわらず、愚かである。しばしば錯綜した人間達をかくも鋭く計算しているのは、彼なのか、ガスパールなのか分からないほどである。ショッペの鑑定を彼は偉大な医師のように確定している。彼の時の定めも当たるように、よく選んだ劣等な手段で配慮している。すべての混乱の端緒としての自我すらも彼は察知していた、あるいは彼の雇い主は察知していた。それ故に彼は、ショッペによれば、その自我の収集、狂った者達の蠟人形の陳列室と共に移動しており、この陳列室には腹話術で蘇生されて、ショッペも中に入るよう招かれ、すでに　ー　似姿、将来、戦慄であるが　ー　ショッペをも人形の一人として有している。ショッペは今一度自分を蠟人形として見たくないので、この旅する支配人を片付ける　ー　少なくともそうしたと思ってしまう。...ショッペがこのことを彼のアルバーノに報告するとき、すでに自我の不安は勃発していて、あるいはむしろ感覚的期待へと濃縮している。すべては同一である、蠟人形と純粋な自我、印と印のないもの。今や彼は、「自我のやつ」がやって来ないよう犬を必要とする。哲学的状態が自ら外部のものとして思考の影を恐れるとき、　ー　人間の言葉で言えば、病気が、始まっている。

ガスパールとショッペは互いに否定しなければならない、というのは決定されている。誰が誰にまずどの点で対立するか、それは構わない。彼らは互いに排除し合っていて、互いに出会うことは許されなかった。殺害は、それは実際殺害ではなくて、ショッペはその罪を殺害された者、元気な叔父によって着せられているのであるが、これはガスパールの意志によってなされている。ガスパールはこのことで全く正しく、ショッペの名誉心を砕き、彼を精神的に破滅させようと計算しているのである。ガスパールは彼を精神病院へと許す　ー　そこにこの偉大な人間は「輝きのない目と抑揚のない声とで」座っている。粉々に打ち砕かれ、微塵に砕けた前足で、大地に押し潰されて　ー　そうした状態のかつてのライオンのショッペをアルバーノは見いだす。彼は彼を解放しようと思う。...ショッペは彼の宣誓で頑なである。しかしアルバーノは承知していて、彼を自由にする何ごとかを彼に言う。禿頭と叔父は同一人であるということである。

彼は復讐に急ぐ。しかしなぜジャン・パウルは大道芸人の正体暴露とめそめそした改心とを、ショッペの消失と正確に結び付けて、同じ人間が、即ち　ー　ジーベンケースが両人から幽霊的なものと解され、防御のしようのない恐怖像となるようにしているのだろうか。

ショッペは、二重自我として完全に自分の似姿である昔からの友人の中に、恐れていた自我を見ていると思う。叔父は同様に恐れていた「闇の者」を見ていると思う。この両、内的迫害者はいかなる関係にあるか。即ち叔父は自らの義務的キリスト教的神話の他になお個人的神話を有する。彼の貧しい精神と大いなる想像力のために彼は、外部へ作用させている才能、それに自身についての概念に形式を与えている才能、この才能を魔神的表象の中で具体化するよう強いられている。闇の者は従って悪魔なんかではなく、むしろ悪魔から神の母と共に彼を守ってくれる者である。...これは詐欺的才能に対する名前であり、現象である。闇の者は叔父が真実を言うと怒る、真実を許すのは単に日没前だけである。これは「無限の男」である。的確な言葉である　ー　というのは嘘は無限で、遊びや魔術同様に自由だからである。闇の者はほとんど義務概念である。嘘を付かないのは被造物の必然性を越えることであろう。「すべての人は欺く」と聖書はこのスペイン人の慰めとなる言葉を言っている。叔父が霧を前にした岸辺に立っていたとき、闇の者は初めて海を越えて叔父の前に歩いてきたとされる。闇の者が彼に腹話術を教えたそうである。「ペッポー、ペッポー、真実の言葉を飲み込むことだ。きっと別の言葉を私は発するつもりだ」。この際不安を抱くこの鈍い被造物の最下層の意識の中には、自らが行う劣等なことの感情が生きていることになろう。さもなければこの嘘の精神は黒いものと言えないだろう。そしてこの者が死を前に告解するとき、この者は魔術から別れることを喜び、闇の者が真実を言う自分を捕らえる前に、或る僧院に素早く逃げようとする。

大道芸人はショッペの純然たる反対物として現れる。肉体的形姿との関係の点で、ショッペは真実を余りに一杯飲み込んでおり、叔父は嘘を余りに一杯飲み込んでいて、両者は自らの体に帰依することが許されない。ショッペは自らの体を、永続的に余りに間近に近寄って来る一種の余所なる主人と感じている。スペイン人の方は体も身振りも有せず、偽りの皮膚と恣意的に変えられる顔の表情を有する。「体」という観念が何らかの人間的本性の中で具体化されるのであれば、ショッペはきっと体の体に自らの仕込み杖を走らせることだろう。というのは彼は体に対して精神への力を憎んでいるからで、この力が生涯にわたって自分を現世の偽りの印に押しつけているのである。嘘吐きのスペイン人は、同じように肉体に疎外され、肉体に対して、物体の象徴による人間の錯覚性を、自分が思惟する限り、肯定しなければならず、この錯覚性は、ショッペの歯ぎしりを誘うものであるが、存在への楽しみ事であるばかりでなく、叔父、つまり、一つの無であって、そうして生きて行く唯一の可能性である。彼の黒魔術は、人間の偽りの印で、ショッペがそれに対し十字軍を説く偽りの印で、手なずけ、支配することである。精神の自由に対する根源の悪としての攻撃である魔術。この点彼はガスパール同様にいかがわしい。ガスパールはかつて絵を賭けて、一人のドイツ人を、「このドイツ人の生活はエピキュロス派の厩舎での長めの倫理的野卑な年月にすぎなかった」のであるが、彼を見ずに二日以内で改心させることにした。それは成功した。そのドイツ人は、「行動の点で真のキリスト教徒に近くなった」。要求に基づいて彼は彼を元に戻した。「エピキュロス派の豚は治癒されていた」。きっと叔父がその際精霊達と若干の幻術を施したのであろう。存在するものの中で最も自由なもの、つまり倫理的決心がペテンによって変えられる。存在するものの中で最も純粋なもの、つまり精霊達が猿真似される。全く不可侵のもの、より高い世界に対する人間の戦慄が欺瞞のために利用される。善良なるルター教徒としてのジャン・パウルは、この三重

の魔術が実際卓越した分別によって神の気に召すよう実践され得た限り、黒いものを少しばかりカトリック的なものに近づけている。しかしこれは無理に解釈すべきことではない。...はるかに大事なのは、ショッペと叔父とでは二つの原理が対峙しているということである。精神の自由と精神の隷属である。両者の間に、ガスパールが、目的のために処方された者、それ故に自由な精神にとって不倶戴天の敵である者がいる。彼は支配しようと思っていて、被支配者達を自由にさせないつもりでいるのである。『我が生涯からの真実[自伝]』の或る箇所は、これらの謎を正確に解いている。「しかし人間は、このような具合にあらゆる官職を通じて出世していきます。彼らは自由な精神を卑屈な機械装置にし、それを通じて創造力、支配力、及び実行力を発揮することにかなりの栄誉を感じています。...神は生粋の自由人であり、自由人だけを育て上げようとしますが、悪魔は全くの不自由人であり、ひたすら己の同輩をつくろうとします」。

二重の存在の印も両者に関しては対立的意味で現れている。ショッペは体の形姿としては二重である。形姿は一つで、人物は二重である。スペイン人は誰でもない一人の人物で、二つの形姿を有する。ショッペとジーベンケース　ー　これは即ち、戦慄的に同じ肉体の中に自我性の謎がその解決の目前にあって、自我と汝の了解は、由々しく精神の自己との出会いに類似している。人間が堪えられる以上の真理である。スペイン人は自らがそうである反吐の出る真理から逃れて行き、ロケロルよりもはるかに無限定的なやり方で俳優であり、二重性の中へ逃避する。その際二の数は二枚舌の言葉にあるように、嘘の象徴的な数である。実際彼は単に嘘を付くからではなく、二枚舌的である。ジャン・パウルは再三内的状態を発話を通じて表現している。叔父は自分の人物的空無の言葉を、彼の真の言葉を、退行していた者、愚鈍な者の吃を発する。「見回して見よ、邪悪な精霊が私の許にやって来る　ー　釈放してくれ　ー　刺すがいい　ー　さっさと死にたいものだ」。別の、闇の者に吹き込まれた言葉は、ジャン・パウルの最悪の夢からの声として響いてくる。「私は五粒の涙をもたらす、しかし冷たい涙だ　ー　私は霊柩車の車輪を頭に戴いている　ー　私は豹を綱につないでいる　ー　それを解き放つぞ　ー　私は白い指でそなたを指し示す　ー　私は霧をもたらす　ー　最も冷たい霜をもたらす　ー　恐ろしいことをもたらす」。...ショッペは彼の人間性から一つの小点も取り出せないし、その人間性に添加することもできない。このスペイン人は何かである必要はない、彼は別の面から言えば自由である。彼の二重性は彼の空無の感覚的形式である。あるときは嘘は二つの形姿となって、一つであることを欲しない。あるときは真実は一つの形姿となって、二つになることに逆らう。ショッペの自我は、純粋な自我の人物性のない単一さの、死すべき定めの者達から取り寄せられている真理である。闇の者は地上的仮象の肯定されて利用された力である。かくて各人は相手に対して邪悪な天使である。蠟人形陳列室を有する叔父はショッペにとって、個体化の原理であって、ジーベンケースは（二重化し、霊化したライプゲーバー）叔父にとって、自分の欺瞞を妨げる真理であり、あるいは自らの空虚な嘘だらけの自我を自らの空無に引き渡す神の怒った顔である。しかしショッペが陥っていると思う人物性のない精神の鏡像化は、本当に空無に対する堅牢な対立物であろうか。鏡像化も少しばかり　ー　空無ではないか。　ー　これは、両対立物の全く薄暗い親近性を　ー　彼らの空無への才能を築いているのではないか。

かくてここで正義は、両者がそれぞれ砕けることを、ショッペは偉大に、叔父は惨めに

砕けることを欲している。ショッペは催眠飲料で麻痺させられ、看視も付けられずに放っておかれた。彼は逃れて、すでにジーベンケースに出会った叔父、それ故二回存在する人間の顔を迷信的に偶像視している叔父に、古い十字形礼拝堂で追い付き、叔父にとどめを刺すために、叔父を告解させる。そのときジーベンケースがやって来る、彼は病んだショッペにとってはもはや友とは見えず、ただ自我の出現であり、音もなく崩れて、彼はこの自我に屈する。その前に彼は叔父の嘘の能力を砕いていた。叔父を地獄のように活性化していたもの、それが叔父から去って行く。頭は下に落ち、萎え、ぐったりとして、人形の内部の空洞で働いていた指が抜かれたときの人形のようなものである。叔父は魔法の杖で一杯の馬車で甥殿の前に現れて、すべてを上手く説明した後、闇の者を逃れて修道院へ行く。アルバーノは「邪悪な者よ、誰が貴殿をそんなことに焚きつけたのだ」。彼は白状する。「強大な兄です。兄は生活の糧を私にくれました。そして私を射殺しようと思ったのです、...兄は人々が見事に騙されるとはなはだ笑うのです」。さてこの徒弟は唯一無垢な視線にさらされると、その解体された用具からは、大魔術師の大いなる魔法、つまり巨人達の中の最も強力な意志、ガスパールの意志が砕けてしまう。

『巨人』を通じて、蔑された地上の怒りが沸々としていて、その工房からは青銅色の人物達、地上の巨人達の男女がこぼれ出て来て、彼らはいかほど自らを通じて人間的なものが至れるか、天の境界まで試みている。ジャン・パウルはゲーテの中にこのような試みを予感したのかもしれない。ガスパールとガスパールの意志は、自らと共に多重化した此岸性であり、ジャン・パウルの神に浸された万霊に対する固い対抗力であり、それに対する否認であり、その無視である。神的なことを、自由に行動するために除くこと、これがガスパールである。ジャン・パウルは非神的なものを途方もないものにはしなかった。神的なものをすっかり人間の中に収めた。ショッペは神については何も知らない、もっとも彼は、ジャン・パウルの表明された信仰によれば、神以外の深淵には落ちないはずである。同様にガスパールも悪魔について知らない。ジャン・パウルには、彼の手段で彼が挫折することを示すことができれば十分である。彼は全く悪意はない。彼の行動は、力の位階として人間の位階そのものを尺度としている。彼の分別が、アルバーノが血統と精神の点で第一の人間であると決していた。...そのようにアルバーノは実際なるであろう、いかほどの犠牲を払うか、払わないか、それは状況に任されている。ガスパールは彼の弟やロケロルのように最も内密な風に俳優であるのではない。彼はその風としては自然人で、ただ彼の意志の傾斜のために俳優的なものの近さに押しやられているようなものである。リンダがその情熱の傾斜のために同じ近さに押しやられているようなものである。ガスパールはかつて感じたことがある。...これは恐ろしく甘美なメルヘンのようなもので、アルバーノが彼に対してより愛情深くなったのは、或る病気のせいでこの心を閉ざした者の心が覗かれ、彼の心の過去が解読できるものとなった時をおいてない。しかし彼は一度行動の目的と感情の声との間の矛盾を打ち明けた後、彼の強力な魂は行動の目的の方に心を決め、感ずることには臆して、忘れてしまう。心はジャン・パウルの言葉では、人間とは憧れる者の謂であるので、汝に対する器官であり、神に対する器官である。ガスパールは或る最初の契約で自分の心を断念した。彼の支配的思考は、注意深く、あるいは悟られずに、最も広範な人間的営みをも支配することである。そのために彼は内的実在を裏切り、仮象に身を任す。彼に、他者に対する影響と自らの独立性の最大の尺度を約束する仮象のことであ

る。彼は人間達にとってそもそも単に一つの外部、花崗岩の形式であればよい。彼は彼の仮象の統一性を、即ち決して察せられない自分の謎と、決して破られない自分の意志を遂行しなければならない。その限りで彼も演技しなければならない。魔術師に対する政治家の近さが憂慮すべきものであるように、俳優に対する政治家の近さも憂わしい。ジャン・パウルには政治的経験の影は見られない。それでも彼はガスパールを形成した。神秘家にとっても生と人々に対する或る冷淡さが存在する。これはジャン・パウルに近いものであった。ひょっとしたら彼の精神は、自分の政治家を座らせた同じ氷の王座に数時間座したことがあったのかもしれない。

『巨人』の第四巻は人間を二つの陣営に分けている。このことは言明されていないが、一方は神の側に立ち、他方は神に対峙している。　ー　ただショッペはガスパールに対抗しているが故に、ガスパールと彼の顔の厳しさは悪魔的である。ショッペは、神的なものの側に立つべく、ほとんど心を犠牲にして、信仰も、祈りも、愛もなく、理念に対する従順さという恐ろしい自由の中にいて、極めて男性的、辛辣な流儀を有する。政治家では悪魔的なものが生ずるように、諧謔家の高笑いの渋面には大天使の真面目さと怒りが学ばれている。無限定のショッペは、限定されたガスパールに鋭く対峙していて、それぞれが相手の圏に間違って介入しながら、ショッペは行為者に対して理念の不器用なもので妨害者となっており、ガスパールは無限定の者が自分の道に侵入して来ると、その限定性の点で犯罪者となる。

ガスパールはすでにリンダの許にあって、自分の敗北を知っている。ショッペは彼の権勢に介入する。ショッペが正しいのであれば、リンダはアルバーノの妹であって、このことはガスパールを失墜させる。しかしガスパールは、ショッペが間違っていると知っている。無限定のショッペは、良心に対する大いなる権利と共に、人々の前で小さな不正に巻き込まれる。理念は不器用である。証明となる筈のセサラ夫人の絵がガスパールの目の下に出される。ショッペはこの会談をアルバーノに報告するとき、彼の模倣し難い語彙と共に、こう言う。「貴方が彼とは遠縁以上の遠い縁なのであれば、私は出て行きましょう。というのは彼の顔には憤激の極光がかかって、目からは私に黄色の雀蜂が飛んできて、彼の雷雨の額には直線が数本電気的槍のように走ったからです。特に二本の垂直な不幸の線が走りました。しかし申したように、貴方は私の認識では彼の息子です」。ガスパールは彼をまず絵画泥棒とする。それから彼は弟を呼び寄せる。叔父は頭を振りながら、殺害の詳細をすべて語る。ショッペは、自らに対しても真実の側に立ち、微小な状況を認知する。「『しかしスペイン人よ、一体貴殿はどこからそのことを御承知かな』　ー　『私から』と全く禿頭のような、見知らぬ、くぐもった声が答えました」。ここで勿論ショッペは欺瞞に気付いたことだろう。しかしこの腹話術師の声にはショッペの思考の悲劇における恐怖の或る役割が与えられている。「私の心は犬の鼻のように冷たくなって、舌は石で一杯になりました」。騎士は彼に迎合して彼に刑務所の代わりに精神病院を勧める。彼はショッペの名誉を毀損することが許されるが、しかしここですでに読者には分かる、つまりガスパールはショッペのように殺害のない殺害の仮象に関与しているのではなく、仮象はないけれども殺害ともっとひどい事に関与していて、それでも有利に、悪への敢然たる厳しさと共に、ショッペの精神を破壊する計画を終わりまで遂行するであろうと分かる。「精神病院へ、精神病院へ（とショッペは叫ぶ)。...貴方が白く純に身の証明ができるのであれ

ばいいが、貴方の太陽の馬車、名誉の馬車は車輪の釘に至るまで糞土の中を行く」。彼は更にガスパールが舐めるような炎の眼差しで彼に尾を振っていたと報告している。「私は目に毒を入れて、彼がドアの下で崩れ落ちるのを見ました」。しかしアルバーノがもっと詳しいことを尋ねると、ショッペは不確かとなる。自分は今や夢と本当のことを混同しているのではないか。「私はもっとショッペのことに感動していいでしょう」と　ー　ショッペは言う。戦い裁く大天使であるのは彼が諸精神の出来事に関与しているときで、世間の出来事では彼は無力な憤激者で、彼が自らを砕いた後では誰もが彼を砕ける。

ガスパールはその手段によって捉えられてしまう。これは自分が弟と共に行う芝居の中で落着する。彼の戦いの全体は、意図と行為を手段よりも高く手の届かない所に置き、叔父を利用しながら、叔父とは何の関係もないという顔をし、いや叔父の魔法を自らの存在の大いなる嫌悪と見なすことにただ眼目が置かれていた。この点でも彼は演技者となり、嘘を付いている。この関連の痕跡を求めるすべての考えを憤激して払い除けている。彼はわずかな幽霊を用いて、死ぬのが緩慢すぎると思われる人々をもっと急いで死ぬようにさせている。リアーネがそうであり、侯爵がそうである。それでいて侯爵と共にしようと思う「友情の最後の時」について語ろうとするし、リアーネについてはアウグスティ宛にこう書いているのである。「なぜ彼にこの喜びを更に縮める必要がありましょう、貴方はいずれにせよ私にこの美しい女性の病弱なことを嘆いておられるのですから」。彼もリアーネの臨終の床にいる。詩人はそのことを言っていないし、誰もそのことを知らないし、厳密に考えれば、彼がいるわけではない。　ー　人生の諸イメージと彼らにおける精神の諸印はガスパールをこの聖女の殺害者として示している。「悲劇役者」のドラマが終わった後で、彼が弟を見つめるときの視線に、魔術師は魔法使いの弟子に弁明を求めていることが含まれている。この弟子が述べている返事に、道具が、自分は単に道具にすぎないと言っていることが含まれている。強大な兄が自分をすべてのために雇ったという叔父の告白の中に、ガスパールはもはや自分の手段について持ちこたえることが出来ず、手段の呪いが自分に跳ね返っていることが含まれている。すべては前もって定められていて、前もって裁かれている。一人の悲劇作家としての英知で、アルバーノの本当の母、つまり亡き侯爵夫人エレオノーレの手紙、即ち『巨人』の全体を通じて、ブルーメンビュールの祭壇の許、アルバーノに読まれることを待っている手紙が結末部分に置かれている。「奇妙な魔法のようなプランがそれから計画されました。そのプランの境は伯爵が、その大道芸人的弟にすべてを請け負わせた依存関係で更に拡大されることになりました。...こうした幽霊の芝居が、...不幸を招くことのないよう願っています」。

ロケロルとショッペは自分達の厄災を承知しながら段階的に甘受して行く。すでにリンダにおいて悲劇的なものの逆の形式が暗示されている。まだ見通せない主人公の周りで破滅的な現実が完全なものとなって、見通せるようになると主人公は打ちのめされる。規範としてエディプス王が置かれるであろうこの形式は、ガスパールの崩壊を定めている。彼のみが傷付けられ得るので、その意志の点で本来彼を砕くことになる幕は、リンダとの会話である。この会話で彼は自分が目標を達成したと思うとき、ロケロルの行為について知らされる。ガスパールとショッペ、これは行為する者と、限定されないものである。ガスパールとリンダ、これは魔術師と人間的な心である。位階は『巨人』の復讐の女神である。魔術は幻術的に最上級の諸魂の自由を隷属させようとするその僭越さ故に引導を渡され

る。...心が自らに対して不屈の肯定を述べるとき、あたかもガスパールの意志がガスパールの意志に対して肯うかのようなとき、自らの血に他ならないものによってガスパールは挫折する。

この幕は、内的形式がいかに長編小説に対して外的形式に貫かれているかの一例である。その幕は不分明にならないようドラマの一場面に書き換えることができよう。

（リンダが一人暗くなった部屋にいる。ユリエンネが入ってくる）。

リンダ：あなたなの、ユリエンネ。暗いのはごめんなさい。...夜が私の目にとっては今は救い。何かを見るのは辛いわ。

ユリエンネ：あなたと私の兄の間で不幸なことがあったの。

リンダ：ただ騎士を待っているのです、呼び寄せたのです。

（ガスパールが入って来る）。

リンダ（起き上がりながら）：ガスパール様、貴方は私に約束なさいました。私の父も約束しましたが、父が私の結婚式の日に現れるであろう、と。その日は過ぎてしまいました　ー　私は未亡人のようなものです。父の登場を願います。

ガスパール（怒って）：過ぎたですと　ー　それは結構。それは一人の人間よりも何かもっと気の利いたもの、より倫理的なものかな。

リンダ：貴方は誤解なさっています。私は亡き人のことを言っています。

ユリエンネ（叫び声を上げて）：何てことでしょう。忌まわしい自殺者の芝居は本当のことですか。

リンダ：彼は事実を演じたのです。私どもは終わりです。私は旅立ちます。私は父親の出現だけを望んでいます。

ガスパール（硬直しながら、そして硬直からまた目覚めながら）：何ということだ。父親は来ている　ー　父はあるがまますべてを受け入れよう　ー　彼は知っているのか。

リンダ：誰のことです。

ガスパール：彼はどう決めたのだ　ー　いやはや、アルバーノのことだ。

リンダ：私は存じません。私は私のために二度亡くなったかの死者にだけ従います。このことを私の父に伝えてください。夙にかの途方もない人に従って、深い黄泉の世界に行きたかった思いです。...冷たい非難やキリスト教徒のいぶかしみには耐えられそうにありません。人生に対する短剣はいくらでもあるのですから。　ー　しかし私は母親です。だから生きます。

身振りは言葉を通じて効果を発揮している。ガスパールの強硬症とその病に対する巨人的勝利さえも切れ切れの吃で表現されている。しかしジャン・パウルはこれに満足せず、経過の内的観照やその動揺の巨大さを今一度言葉の傍らに置かなければならない。...彼はそれを作曲していて、これは比喩的表現以上のものになっている。その放たれた音楽における一つの身振りは、リンダの身振りである。「その黒い衣装をまとった長身の形姿は、騎士な前で、騎士を見ずに、大きな目を天に向けた。自分の誇り高い人生を、今まで経帷子にまとって、その経帷子を放って、花咲くように死者達の中から立ち上がった」。もう一方の身振りがガスパールの身振りである。「ここでガスパールは強硬症で石化した腕を抜き身の短剣で武装しているかのように伯爵令嬢に差し出した。... しかし死の氷をまた冷たい両手でへし折って、自ら動き、萎えた舌で答えた」。

ジャン・パウルは自分の形姿達の内奥を語り尽くすのに慣れているが、この偉大な紳士との精神的交際では距離の取り方を学んでいる。彼はこの紳士の犯罪を示しているが、しかし彼がどんな面目も失うことがないようにしている。誰も彼を攻撃しない、詩人も攻撃しない、...攻撃するのは運命だけである。ガスパールの厳しい即物性の文体を模す一つの文で、ジャン・パウルは彼と別れている。彼は（アルバーノからではなくユリエンネから）永久に別れて、「地上のすべての島々に旅している」。

ジャン・パウルは石に言葉を刻むことを学んでいる。彼が長短の文で崩れて行く彼の巨人達に恵んでいる結語は皆そうである。幾つかの文は亡きブルータス、亡きハムレットに呼びかける重苦しく響く言葉と比べられよう。他の言葉、リンダをその暗闇の中へ導いている文は、ベートーヴェンの葬送行進曲に劣るものではない。「その夜のうちにリンダは、ただ二人っきりで長いこと騎士と話した後、松明のない馬車に乗り込み、ヴェールに覆われて、全くひっそりと旅立った。そして彼女が泣いたのか否か誰も知らなかった」。詩人は自分の魂の悲劇的寵児には最も強力な追悼の辞を贈っている。詩人が自分の最も内奥の品位と苦悩を委ねたこの男は、この本の仮借ない正義に従って、巨人として没落しなければならない。その代わりこの男にだけは没落のとき神性化の非の打ち所のない栄誉が付与されている。というのはアルバーノが存命者の勝利を得るとき、ショッペは死者として勝利を収めたのであるからで、『巨人』が悲劇である限り、彼は『巨人』の中心であって、この全領域を自我として、運命として支配しており、それは丁度アルバーノが像として、尺度として支配しているようなものである。「さて、汝はこの地上で終えた。強靱な堅牢な精神よ。...この刹那の世界を形成している地球と地上的なものはすべて、汝にとって余りに小さく軽かった。...この世の仮相は、善いものも悪いものも汝にはどうでもよかった。いまや汝は然るべき実在[ザイン]の中に休らっている。死は心を暗くする鬱陶しい人生の雲を払いのけた。そして汝が長いこと求めていた永遠の光が覆われることなく現れて、その光の光線たる汝は、再び炎の中に住んでいる」。

内面化の長編小説の際限のない可能性を前に、ジャン・パウルは決然として極めて独自な、かつ包括的な形式化に挑戦している。その形式は模倣し難く、再現し難い。その形式は『巨人』の内容から生じており、それと別個にはほとんど考えられないからである。この形式は主人公、不遜[僭越]、崩壊の悲劇的経過の或る多重なものを、一人の聖なるままに留まった勝利者の生成の物語の周りに置き、かくて他の者達の個別の不遜は青年の、その不遜さを包括する全体性の中で交互に影響しながら制御されている。従って様々なる悲劇は一つの物語の中で消化されており、それらすべての悲劇に対して、補充の必要な人間界が対置されている。その際それぞれの僭越者[不遜者]はかの要請された人間の或る可能性を和解のためにもたらしている。...その人間も共に罪を負い、それぞれの墜落のたびに動揺し、他の者達の没落の中で独自の本性の或る熱病を学び、その熱病の中から免疫を得て蘇る。「潜水者達のように死者達は共に沈み、私の人生の船を支え、あるいは錨を置く」。長編小説的なものから悲劇的なものへの個別の展開の移行は、そしてここに把握されているが、テンポの交替は、個々の展開に応じて別々にある。...第四巻は悲劇的諸結末の一継起である。それは一つの人間的巨大な形式が成功する際に支払わなければならなかった諸犠牲であり、大胆な、失敗した投擲である。悲劇的英雄主義の概念は巨人主義である。「彼は自分の周りの墓に埋葬され沈んでいった人間達のことを考えた。岩のように厳

しく不毛に、しかしまた岩のように気高く、運命によって犠牲にされた人間達のことを考えた。彼らは無限性の銀河を、そして空想の虹を自らの手の弓として使おうと思いながら、その上に実際弦を張ることは出来なかったのであった」。救出された者は非巨人的なものではなく、様々な巨人主義の和解の中で守られているものである。神性は述べられなくても人間性の完全性の中に休らっている。ロケロル、ガスパール、リンダ、ショッペは一人の神的像の贖罪の犠牲として没落する。

アルバーノの周りにはディーアンが残っている。その芸術世界は人生で決して不遜なことをせず、彼は人間の境界を羞恥の古代的形式の中で保つ者である。アウグスティが残っている。彼は賢明に黙して行為しながら、行為する者の誘惑のどれにも屈しない者である。イドイーネが残っている。彼女はリアーネとの二重自我で、リアーネの余りに親密な霊との同盟を有しない。彼にはジーベンケースが残っている。ショッペとの二重自我で、ショッペの諧謔家的自己否定を有しない。ガスパールの遺産がガスパールの犯罪なしに残っている。つまり限定された者の認識、敬意、利用であり、政治家的特徴である。そして行為と支配における最も固有な所有物として、青春の純な不屈性が残っている。彼はジャン・パウルの偉大さへの望まれた青年であり、グスタフとヴァルトの二人が好敵手であるが、もっとも二人は彼ほど包括的ではなく、彼で置き換えられる存在でもない。グスタフは青年というよりもむしろ少年である。グスタフは不可思議への力であり、すべての出会いと視線の聖なる最初のものが彼の心の中に住んでいて、それを世界に返す。...事物もまた、あたかも初めて存在するかのようで、子供らしい人間の思念の中で、世界の謎が新鮮化して、死滅した民族と共に消えたかの原像とほとんど同じように美しい根源の像となっている。ヴァルトの中では別様である。夢の力が他のどこにも見られないように無条件的で、混じり気がない、そして前もって定められた運命の憂愁の念と共にある。夢と世界　ー決してこの二つが理解し合うことはない。夢は世界を求めて虚しい、世界は夢の権利について知らない。夢は心の中に戻って来て、心の中で泣き、笑う、浄福に失われている。ヴァルトは甘美な無意味であり、青春の空しい依頼であり、青春の王国である。この王国は永遠に見込みのままであるが、しかし人類にとってはすべての二度とないものの伝説である。瞑想的な目の小さな圏に制限されている。この三人すべての中でジャン・パウルは若返り、再生している。グスタフの中で彼は神への傾聴に他ならず、アルバーノの中で彼は万有を求め、ヴァルトの中では哀れな浄福さ、浄福な貧しさに他ならない。ただの詩人である。

これらの本にいかに多くのことが我々について、我々の運命について記されていることか。彼が考えるや、我々の考えなければならないことになる。『巨人』、或る王侯の伝説。『生意気盛り』、或る阿呆の古潭。『巨人』では強力な腕で、大抵の者が持ち上げることさえ出来ない生成の石を投げ飛ばすに至るまでの目標を有す。『生意気盛り』では実在[ザイン]は甘美で、無益で、取り消しがたく、この存在の中へ生成の無力は再三戻って行く。どうしてジャン・パウルは、この片隅の変わり者は、突然その子供らしい両手に民族の諸象徴を有するに至ったのか。象徴は色々な方法で見いだせよう。或る者は、自らを忘れて見いだし、他の者は自らのことを考えて見いだすことだろう。ほとんどもっと稀なのは、子供のときから葉叢でそよぐ大気の中にいて、道連れの者達のささやきを耳にして、彼らがほんのわずかなことを語っても、その大いなる知を口から漏らす者達であろう。ジャ

ン・パウルは別様であった。彼はいつでも新しく生き尽くし、ますます稀な自分を生き尽くした、...彼は自ら中を掘り、一　突然自らの下を掘り出した。彼ははなはだ強力な者であったに違いない。...思考の思い付く限りの殺害をすべて、自らの中で十度も自分の所為にして、最後にはしかし自らに対する無罪を保った。象徴を見いだすべく頼まれている者達には、為されるべき事の規定はない。ただ放棄されるべき事の規定があるだけである。純潔であり、嘘をつかないということである。というのは勿論どの魂も象徴に接していて、象徴は存在するのであるが、魂には触れないからである。底の黄金のようなものである。しかし金を探す者は、偽の金の指輪を得てはならない。間違った象徴は魂の死である。大いなる金は驚いて、何尋も深く手の届かない所に逃げる。

より深く歴史を見る者は、諸民族は二つの力によって支配されていると知っている。運命と諸像[イメージ]によって支配されている。諸像の中に運命は前もって決定されている。誰が諸像を造ったか。我々は、我々の時代ではほとんどただ詩人のみがその像にかかわるとだけ知っている。諸像は二つのことを意味している。備蓄と境界である。諸像は岩層の収集と比べられよう。岩層では或る国のことが内腹部にいたるまで覗かれるのである。更にそれらは、決して忘れられたくないもの、すべてのことで居合わせたいと思うものを意味している　一　鉱物や金属が、小川にはその味がすることを欲するようなものである。

ジャン・パウルは全体のものではなく、全体は別な運命の助けを必要としているということは本当のことであろう。しかし我々が決定的な者という形容詞を贈るような人間とか、人間界の許では、我々はかの包括的な優しい活動性をもはやなしですまそうと思わないだろうし、行為へと鍛えられた青春は、アルバーノの目なしでは、永遠の地下水にまで達する魂の泉であるその目なしには自らを否認することになろう。

再三戻って来なければならないものが、『巨人』の若者には付与されている。魂が早期から万有の奔流に対して開かれていることである。いかに若者は自らの中で南方を受け入れるか。我々が別な者達から知っているよりも、より誇り高く、憧れはより少ない具合に、この南方のドイツ性は考えられている。そのドイツ性は自分自身の中からその南方を発展させている。更に言えることは、別なものによる教育、魂と種類が同じものでないものによる、或る厳しいもの、最後まで形成されたものによる、教育であり、事物のナポレオン的言葉であり、諸形式のゲーテ的な言葉である。それから、青春は、無益であるという一切の特権と共に世間と折り合うべきであるということであり　一　これは自らは度外視しながらジャン・パウルが自らの青年について決定したことである。ジャン・パウル的青年が大人となる。一度だけ、この長編小説の中で。しかし何と難しいことか。何とこれは犠牲を払ったことか。むしろラクダが針の穴を通ることが易しい。...

一般的にすべての幹の上にそしてそのゆっくりした生成の上に懸かっている脅威的なものに、このはなはだ新しい詩人は間近な未来の明確なものを示した。何年かのバッカス祭的な浪費と次の最も悲しい事。つまり大人の年月に少年の思考様式、歩行様式を保つことは、ドイツの青年運動の呪いであったし、またそれぞれの数百の最良の者達から成り立つ無名の運動の呪いであった。ほっそりして、踊る足が三十歳の敷居の前ですくんでしまうこと、これは外国人の目につくことであり、そのことを自ら経験しなかった多くの母国の者の目にもつくことである。しかし青年の弁護人ならば彼らに答えることだろう。強壮な男性食が口に合う、君達立派な者達は、君達は神々の食物[アンブロシア]をつまんだこと

はないのか、と。

諸像[イメージ]は或る願望であり、然りと言う。他の諸像は防御である。或る繊細極まるもの、致命的に秘かなものをジャン・パウルは知っていた。未来の飛散する毒である。彼は模倣者の躾の無さ、間違って人生に身を投げ出す芸術家世界、物真似に対する熱狂した摂取の境界と取り組んだ。遺産を受け取るのに適切さが学び損なわれているとき、或る時代にとって偉大な人間は何の役に立とう。この時代がもはや敬う術を知らず、ただ間違った自己援用のみをあるいは堕落のみを知っているとき何の役に立とう。ジャン・パウルは新しい尊敬の芸術の黄金律を教えている。「精神達は並列して並んで育つべきで、上下に並んで育つべきではない」。

ゲーテとニーチェの間ではもはや人間の形式に関して手は届かなくなった。ジャン・パウルは彼の『巨人』を書いた、そしてこの賢い道化師、子供の頭の天球の音楽奏者は突然平服のまま代理し難い労働者達の間に立っている。古典主義は諸力の周りに余りに小さな指輪を置いている。ジャン・パウルはベートーヴェン同様に、いかに巨大な者達が痛みの余り歯ぎしりしながら無限の中に散っていったかの証人である。『巨人』の巨匠は埒外への勇気を有しており、哲学的理性の孤独に、世界の哄笑に、自分と人間の嘘に、情熱の自己崇拝に、空想の[劇場で用いる]ベンガルの明かりに、精霊達に対する精神の運指法に、行為者の自己栄光化に脅威的な稲妻に近い気高さを与えている。それからまた彼はすべてをまとめて考えた。そして何事も孤立してはいず、すべては関連しているが故に、ただそれだけで全体は聖なるものであり続け、節度を保てたのであった。美しい巨人である。彼はこのように近世の人間の病気の物語を書いたので、書いていくうちにその物語は治癒の物語ともなった。というのは何をこれらの現象は示しているか彼が考えてみたとき、それは美しい人間のことではなく、総括して考える人間のことであったからである。

解説

恒吉法海

「本書」はマックス・コメレルの『ジャン・パウル』1933 年の翻訳である。Max Kommerell は 1902 年 2 月 25 日生まれ、1944 年 7 月 25 日逝去である。死後 70 年経ち版権が切れると思い出版社に問い合わせたところ、逝去日の翌日ではなく、年明けに版権が切れるという返事であった。

コメレルについては日本では余り知られていないと思うので、2011 年出版されたコメレルについての伝記、Christian Weber: Max Kommerell についてのネットでの書評をまず紹介しておきたい。 Wiebke Hüster によるものである。訳文と一部の原文のコピーを張り付ける。

「マックス・コメレルは比較的最近のドイツ精神史の最も多彩な人物の一人である。ジャン・パウルやカルデロン、レッシングとアリストテレスの悲劇理論に関する今日もなお魅力的な本が彼によって書かれている。この文学研究者に関する最初の伝記は逆にとても無味乾燥なものになっている。

Kann man sich ein Mitglied des Dichterweihekreises von Stefan George vorstellen, das Stücke für Kasperletheater schrieb? Einen Nationalkonservativen, der als Mitglied der NSDAP über einen zum Tode verurteilten kommunistischen Kollegen das Gerücht in die Welt setzt, jener sei ein völlig unzurechnungsfähiger Kauz, damit er freikommt? Einen Germanisten, der acht Sprachen beherrscht, Dramen, Erzählungen und Gedichte schreibt, drei große Bücher und drei kleine, und das alles bis zum Alter von 42 Jahren, als er nämlich schon verstarb?

カスパール劇[指遣い人形劇]の作品を書いた、シュテファン・ゲオルゲの清祓詩人圏の一員を考えることができようか。ナチの一員として、死刑の判決が下された共産主義の同僚[文学者]について、この者は全く責任能力がない変わり者という噂を世に広めて、この者を解放するようにした右翼保守主義者を考えることができようか。八カ国語をマスターし、ドラマや、物語、詩を書き、三冊の大部な本、三冊の小さな本を書き、こうしたものすべてを亡くなってしまう四十二歳までのうちに済ませたドイツ文学研究者を考えることができようか。

こうしたことすべてが妥当するマックス・コメレルは、比較的最近のドイツ精神史の最も多彩な人物の一人である。1902 年シュヴァーベンに生まれ、青少年運動下のハイデルベルクのこの学生は、すでに 19 歳にして抒情詩人シュテファン・ゲオルゲのサークルに受け入れられた。ゲオルゲはその頃彼を寵愛し、詩文に対するまさに宗教的な崇拝を吹き込んだ。『ドイツ古典主義の指導者としての詩人』（1928）といったコメレルのタイトルがそれを証している。しかしコメレルは文学研究に打ち込むようになるにつれ、一層ゲオルゲとは縁遠くなっていった。ゲオルゲは彼を遺稿管理者にしようと思ったが、彼は拒絶した。

彼のアカデミックな履歴の停留地のフランクフルトとマールブルクで、ジャン・パウルやカルデロン、レッシングとアリストテレスの悲劇理論に関する今日もなお魅力的な本が生じている。その傍らコメレルは就中、「大人のためにカスパール劇」を書いている。

1930 年から 1933 年半ばまで彼はナチズムに共鳴していて、1939 年、つとに反吐を覚

えていたけれども、戦略的な理由でナチに入党した。1942 年彼は、共産主義の抵抗組織「赤いカペレ」の一員として死刑判決を受けていたロマンス語文学研究者の Werner Krauss のために一報告書を書いた。これは彼に対して責任能力がないと宣告して、彼を救うためのもので、これは成功した。

ベルリンのドイツ文学研究者 Christian Weber は今初めてマックス・コメレルの伝記を出版している。これは博士論文に由来するもので、残念ながらそれに気付く次第となっている。この本は知識が豊富で、しかし馬鹿丁寧で、指針がない。コメレルが誰によってどのような書評を受けたか、誰と装丁について話したか、誰が友人で、本の章はいかなるものであるか、嬉しくも正確に分かる。しかし詩文のもつ方向付けの力に対するコメレルの情熱、この情熱が彼を専門の文学研究と疎遠にしたのであるが、この情熱については Weber は何も伝えていない。ジャン・パウルに関して、レッシングに関して、あるいはゲオルゲに関して何が大事であったか、我々はこれについて知らされない。

Weber は細心に無味乾燥にコメレルの文書や彼の知的交流について書き留めている。例えば Walter F. Otto, Ernst Robert Curtius あるいは Martin Heidegger との交流である。ゲオルゲのサークルもナチズムも、この両者におけるコメレルの滞在も彼の興味を引いていない。自分の主人公の衝動を正しく理解しているようには見えない。マックス・コメレルは熱中を知らない学問に辟易した。多分彼はこの伝記に驚いたことだろう」。

思わず拍手を贈りたくなる書評である。コメレルの『ジャン・パウル』は訳者が修士論文を書く頃、唯一頼りとした本である。その頃は七割方解読したであろうか。分からないながらも感服したもので、しかし自分には多分翻訳は無理であろうと思っていた。しかし四十二年過ぎて何とか翻訳してみると、西洋文化の奥の深さに改めて感服した。

コメレルの『ジャン・パウル』については余り理解しないまま若い頃紹介した文があるので、それをまず紹介し、理解を深めた今補足したいことを述べることにする。

＜ジャン・パウルの自我に史的関連をもたせるシュプレンゲルの試み[注 1]がいかに新鮮で器用なものであるかは、まず従来きわめて優れたジャン・パウル論と目されているコメレルの論文と比較してみるとよく分かる。ベンヤミンによって「権威」を奉られたコメレルのこの「何か怪物的なもの」、「解釈の永久機関」（ホルトフーゼン）を思わせる論文を打ち破るには、作品の内在批評では及びがたいもので、史的背景の搦め手から解釈しなおす操作が必要である。比較のためにここでコメレルのジャン・パウル論を瞥見しておく。彼はジャン・パウルを終始ゲーテの対極者と見なして、その対立を軸に論を展開している。すでに最初の頁で両者の少年時代の回想を比較して、鮮明な対立を浮き彫りにしている。「即ちゲーテはこう語っている、自分は子供のとき神を昇る陽の姿で敬おうと思って、父の楽譜台に博物標本を重ねて、最初の曙光を集光レンズに通して香蠟燭に点火した、と。ジャン・パウルは、ゲーテの自身に対する笑みを浮かべた寛大さとは違って、まだ誰にも語ったことのないことだがというほとんど荘厳な断言と共に、こう語っている。かつて子供のとき、家の戸口に立っていたとき、自分は或る私であるという内面の顔が天から稲光のように落ちてきて、それ以来輝きながら留まった、と。『そのとき私の自我は初めて自分自身を見て、永遠に見ることになったのです』。体験の二つの深淵をなす鉱泉。個人的なもの、ドイツ的なもの、人間的なもの　一　両精神の全く対照的な転回点は、この子供達がなし、見たことの中に早期に確定されて息づいている。一方の精神は子供らしい身振りで

自らに世界へのある関係を与えることによって目覚め、他方は一種驚愕して自らを見ることによって目覚める。かくてこう続くだろう。一方の精神は自らを事物の中に見いだすだろう、他方の精神は、事物から厳しく自らを分かつことによるだろう」(11 頁)。「ジャン・パウルは世間を失った」(70 頁)。「かくてジャン・パウルの人物にとっては世俗的なもの、出来事の代わりに避けがたい謎が体験の対象となる。つまり死、体、自我、無、神である」(71 頁) その彼がどうしたら物語を作れるか。「ジャン・パウルの生活感情は自我に集約されている」(72 頁)。「そこからすでに一つの語りが考えられる。一種の哲学的プロットである。自我存在の精神的不回避性が或る種の地上的関係となる」(72 頁)。この根源的思念のいくつかが、いくつかの性格 (登場人物) に翻訳され、これらが或る関係に互いに定置されて、結節が絡み合っている。そして性格はどうかと言えば、輪郭のはっきりした形姿とか、ずんぐりした地上の市民ではなく、永遠なものの反映、万有にひかれて破砕する自我、俗心を焼き払う炎の色である (ホルトフーゼン参照) [注 2]。「神秘家に性格はない」(72 頁)「諧謔家は性格となった自我の謎である」(88 頁)。「自我の思念は分離する。その分離の一つは我と汝である」(88 頁)。「ジャン・パウルにとって愛とは何か。体の中で、つまりゆっくりと死をもたらすネソスの着物という刹那のヴェールの中で自我が自我に目配せをするという神の許可である。愛はジャン・パウルの白魔術、体は黒魔術である」(88 頁)。「ジャン・パウルであることは、とりわけ、ある存在するものを捉えることができないということである」(116 頁)。ゲーテとの対比にもどせば、「この存在が彼の本性に対する永遠の反対物である限り、「ゲーテ」と言った。つまりドイツ・オリエント人に対するドイツ・ローマ人、神秘家に対する良きヨーロッパ人、音楽家に対する造型家、自我の道化師に対する自然の賢者、諧謔家に対する完成した人間であった」(209 頁)。

コメレルのジャン・パウル論に対しては、つとにベンヤミンがその非歴史的解釈、民主主義者としてのジャン・パウルの側面を見過ごしていることや、バロックの伝統の中にジャン・パウルの自我を位置付ける視点を欠いていること等を批判して、「コメレルでは詩人の頭は、永遠性という灰色の背景にむき出しに対峙している」と揶揄している。シュプレンゲルはしかし、もはや非歴史的解釈の批判によって自己の立場を正当化する時代ではないとして、史的解釈を自明のことと見なしながら、その中での問題、市民社会における芸術評価の問題を前面に押し出している。物象化の指摘は一応首肯できるものであり、フロイト心理学の援用は、超越的自我を「超自我」という市民社会の中に内在化した自我概念に転化させうるもので、史的解釈を採るものには好都合なものであろう。(初期資本主義の段階ですでに抑圧された自我の「リビドーの解放」、「嘔吐」)。もっとも中には弁証法というよりは、経済学用語のアレゴリカルな使用としか見えない箇所もないではない。(例えば牧歌と自然経済との関係)。しかし「慰謝としての労働」というジャン・パウルの超越的自我の処世術が最後に貨幣の抽象性にからめとられてしまう経過を分析した箇所は、それ自体面白いばかりでなく、コメレルによって剔出された「買収された偶然」というジャン・パウルの小説作法のテーゼを見事に史的関連の中に生かしているという意味で器用な解釈になっている。「買収された偶然」というのは、例えば『巨人』の中でリアーネの失明と同時に日食が生じたり、天上からの告知と見えたものが、大道芸人の腹話術であったりする裏返しの錯覚 (夢) をさしているが、この逆説の小説作法が意外な逆説を含んでいることを指摘した功績は大きい> (以下省略、拙著『ジャン・パウル　ノート』218 頁以下参照、

訳文は主に今回の訳に変えた)。

今回改めてベンヤミンの「浸された魔法の杖」を読み直してみると、『彗星』の主人公をヘーノホ・マークグラーフとしているのに気付いた。ヘーノホは主人公の養父で、主人公の名前はニコラウス・マークグラーフといい、暗示の多い名前であり、この誤解は二重の意味で、解釈される。ベンヤミンはそれほどジャン・パウルに詳しくないと言う点と、やはり『彗星』は『ドン・キホーテ』ほど知名度がないという点である。「魔法の杖」そのものはペンと男根の暗示があると解される。

先に訳者が「非歴史的解釈」と形容したのは、今読み直してみると正しくない。コメレルの場合歴史のスパンが長いのである。およそギリシア以来二千五百年が視野にあり、ソフォクレス、アリストファネス、ソクラテス、ダンテ、シェークスピア、セルヴァンテスに言及があり、ドイツではゲーテの他にニーチェ、ヘルダー、フィヒテ、シュティフター等引き合いに出しており、バロックに言及がないとしてもそれほど重要なことに思えない。「本当に、二千五百年経ている詩が今日なお達成され得る頂上にあるのかという議論に、ただ彼[ジャン・パウル]のみが一石を投じ得るある考えを披露している」(394 頁)。それにバロックへの言及がないわけでもない。「偉大なバロックの頌歌ならばこう始まるであろう」(142 頁)。「バロックの長編小説では空想家は「阿呆」を意味しているように」(371 頁以下)。確かにジャン・パウルの政治論集はほとんど無視されている。また初期諷刺集にも否定的であり、それを援用した『再生』の評価は特にない。しかしそれでもドイツの学者はどのように世界で名だたる作品を読んでいるのか教えられ、興味深いものがある。ルーネ文字への言及もあり(27、127、146、194、356 各頁)、根源という言葉が頻出して(「アルバーノは時間のない根源の像である」(213 頁)、時代の空気が感じられるが、時代に生きる者としてやむを得ない面もあろう。そもそもこう記している。「詩人の魂は古くて、最も長い記憶を有する」(83 頁)。「この点でも詩人は最も長い記憶を有する人間であって」(98 頁)。「諸民族の最古の疑念がこの詩人を襲っていて」(142 頁)。

確かに「運命」とか「象徴」、「形姿」、「身振り」といった言葉は厳密さに欠けるかもしれない。体と魂に関するギリシアと近世の違いはコメレルの言う通りなのか、浅学の訳者は判断できない。一例を挙げるとこうである。「ジャン・パウルの生命を吹き込まれた人間形姿とギリシアの彫像との距離ほど大きな距離はあるまい。ギリシアの彫像はしばしば魂[生命]のないものと呼ばれていた、これは芸術として目にしてきたものの中で最も親密なものであるけれども。しかし我々の近世の形式の掟が支配するところでは、魂は全素材を溶かし込んで造り変え、魂は肉体を越えて、自由になった内面性として素材から離れ、素材の周りに震える霊的な現前として漂う。ギリシアの彫像そのものでは魂は、ただ魂が生きている限り、生命の息吹[魂]としてある。そこでは魂でないような生命はない。それ故どこにも特別な価値としての魂、離脱した何ものかとしての魂はない。我々の芸術はギリシア人には、神が呼吸を奪った肉体のように見えるかもしれない。...その肉体は死んでいるわけだが、その肉体の周りを呼吸が、コノハズク[死の鳥]のように、定住することなく、宿を求めながら、飛び回るのである。我々の音楽はそのようなものであり、我々の絵画はそのようなものである。我々は魂を有するが、それ故に魂ではあり得ない」(48 頁以下)。

1981 年ある論文[注 3]の中で Waltraud Wiethölter はこう言っている。「この本[コメレルの『ジャン・パウル』]の暗示力はしばしば単なる半分の真理あるいは四分の一の真理と

してしかほとんど明らかにならないような洞察や真理から生じていた。しかし本来のスキャンダルは今日まで組合[ドイツ文学研究者世界]が彼に頼ってきていて、現在に至るまで『最も重要な総合的叙述』と見なされてきたことにある」。現在は方法論や概念規定が厳密であるからコメレルのエセー風な書き方は論文として許されないのかもしれない。コメレルの本では引用箇所の明示がない。現在はパソコン上で引用箇所は確認できて、さほど不便には感じないのであるが、現在のドイツ人には少し物足りなく思えるのかもしれない。それに現在 2015 年では多彩で厳密な研究書が現れており、コメレルの作品は重要な作品の一つと位置付けられる状況にあるかと思う。

今回訳して感じたことの一つはコメレルのレトリックの華麗さである。若きジャン・パウルについて、「この繊細極まる男は魂のどのような物音も自らに禁じて、ハムレットとは逆に、分別のある振りをしなければならない」（18 頁）。「彼らは後になっても以前と同じであり、水の味が、以前写していた像によって変わらないように変わらない」（115 頁）。「悲劇役者」のロケロルの死に付いて「例えばあたかも夢遊病者が夢で、窓の飾り縁を歩いていると思いながら、実際その上を歩いていて、落下を夢見ているとき、目覚めて、実際落下するようなものである」（132 頁）。「ジャン・パウルの魂の中に彼女の痕跡と出会うことは、ヒマラヤの山頂で海の貝を見いだし、聳え立つ巨岩を青色と深紅の優しく涼しい深淵にあると想像することに劣らぬほどびっくりすることである」（222 頁）。「ジャン・パウル的青年が大人となる。一度だけ、この長編小説の中で。しかし何と難しいことか。何とこれは犠牲を払ったことか。むしろラクダが針の穴を通ることが易しい。...」（268 頁）「それでは一人っきりで存在するものは一つの単一実在[Alleinsein]ではなかろうか」（ - ist dann dies allein-Sein nicht auch ein Alleinsein??　350 頁）。「ゲーテの永遠の形式は我々に言葉で恵まれている。...ジャン・パウルの天は、言葉が終わるところで始まる」（387 頁）。これは挙げれば切りがなく、コメレルの文はすべてが華麗な感じがする。

これに関連して、Heinz　Schlaffer の 1979 年のコメント[注 4]を記しておく。「専門[批評]の歴史を見てみると、詩についての記述の際に詩を使うことはほとんどいつも致命的であることが十分に分かる　－　コメレルは例外であって、これは規則とならなかった方がましであったような例外である（Kommerell ist die Ausnahme, die besser nicht zur Regel geworden wäre）」。

『巨人』の解釈では大道芸人の叔父の解釈と力点が独自であるように思えた。また『彗星』の解釈では革人間の強調が印象に残った。革人間をコメレルはこの叔父と関連付けて解釈している。「更に、邪悪なものの思考可能性による罪人は『巨人』のかのスペイン人で、彼は自分の本名であると、途切れ途切れに混乱して話すが、他人の声であるといずれの声でも流暢に語るのである　ー　悪魔的模倣の天才であり、外見も革人間と似たものと特徴付けられている。両者にとって顔は仮面となる」（382 頁）。訳者には革人間の造型は今一つ完成していないと思われるのであるが、ドイツの研究書ではかなり詳細に革人間について考察されることが多い。その源流にはコメレルがあろうと思った次第である。

また遅まきながらヘルダーとジャン・パウルの精神的共通点について言及されているのに気付いた。伝記等では付き合いの上での親密さがよく描かれているのであるが、精神的関係性については訳者は曖昧なままであった。よくコメレルを読んでいなかったのである。「勿論ジャン・パウルはヘルダーとは創作の多さの点で異なり、世間と歴史素材の少なさ

の点で異なっており、作用のフィールドの点でも異なっている。しかし一般的なことや固有のことを通じての個々の点や全体の点で彼らの親近性ははるかにより一層目につくものである。古代形式の珍しく魂的な優しい輝き、自然遺産や芸術遺産のキリスト教的改名、...更に生命素材への渇望、いや混沌への渇望、これは我々の時代では妊娠した[豊かな]精神を示すものである。両者ともにオリエントの経度でロマン主義的色彩をもって南方を詩作した。両者とも造型を欲して、比喩というものになっている。両者とも全体性、混交、多層性に対する一面的力の行使の危険性に反対している。それ故精神の特別職とか、芸術や学問の特別な形式は彼らの許では純粋に形成されてはいない。その代わりすべてに対する契機が一つの革新的試みや反乱の中に見られる。両者とも穏やかさや広がりへのある発展、自由になった要素や自由になった理性に対するキリスト教的倫理の勝利へのある発展を有する。思想家として彼らは　ー　いずれにせよ観点や見方の点では同じで　ー　ドイツで最も広大で、最も非厳密の者達である。彼らは時に分別で詩作し、魂で考え、感覚で秩序付け、予感が彼らの世間知の概要である。最後に彼らは、自分達の本性を完成させ現実化した指導者達に対して、顕著なドイツ性で、胎児の備蓄、半ば推定されたものの可能性を説いている。　ー　彼らを基に更に詩作ができる精神である」(392 頁以下)。

また最後の『美学入門』の章では、ジャン・パウルの諧謔の理論を手玉にとって、その矛盾を論破しているが、頭の働きの鈍い訳者は直訳するのに精一杯であった。比較的分かりやすい箇所でも途方にくれそうになる。「両方とも精神の同じ爛熟から生ずる。イロニーは真面目さの見せかけである　ー　あるいはジャン・パウルの言うように見せかけの真面目さである。最初の捉え方はより厳密にロマン主義的イロニーに当たる。二番目の捉え方はジャン・パウル的英国的諧謔の変種に近付く」(401 頁)。フィヒテとジャン・パウルに関して、フィヒテは自我に対して驚かず、ジャン・パウルは驚きを覚えているの述べているのはその通りであろうかと思う。「別の力が、つまり世界観照と世界関連とが、形姿や形姿への意志、愛、理解を失っても、それでフィヒテの個人性の構成がどこであれ震撼されることはない。ジャン・パウルにとって狂気で終わるこうした考えの許に彼は頑健に留まっていた。いやますます健康になるだけであった」(348 頁以下)。

また哲学者の振る舞いについての言及は示唆に富む。解説の最初に引いた書評でのコメレルの生き方が思い出される。「ショッペは、思索者の体験とは何か教えている。新しい考えに襲われた思索者はその考えを同時代者達に伝えることの他にまだなすことがあること　ー　思索者は例えばその風貌を変え、家財を投げ棄て、妻子から去り、砂漠に行き、狂気に陥るか毒を服用するかもしれないということ、そのことはほとんど我々の意識から消えてしまった。我々の、思索家の概念は、その世界観は外的内的運命の全体的力と共に、死や愛のように強く革命的にその人生に介入してくるというイメージに関し貧しいものになっている。奇妙なことに、ここでは一人の諧謔家が最後の哲学者の真面目さの言葉を語っている。この真面目さはニーチェと共にドイツの思索家にようやく戻ってくるものである」(309 頁)。コメレル先生はブルータスの心情もまことによく理解している。「あるいは競技を見る気のないブルータスは、自らの裡にアントニウスの快活な精神を見いだせず、しかしキャシアスを止める気もない　ー　哀れなブルータスで、自らの心と不和にあり、他者に愛情を見せることを忘れている」(119 頁以下)。次のシェークスピアの読み方も引用するだけで十分であろう。「一度イノバーバスの嘆きを聞いた者は、ただ自らの嘆きで自

死してしまうのを聞いた者は、彼の声をもはや忘れることはできない」（157 頁）。

次の言葉も諸「捏造」等に対する批判としてアクチュアルな文であろう。「自分が実際そうであるよりももっと多くをなす者は誰でも、善を欲するとしても奪うことになる。...その者は自分に相応しい活動圏を越える、全体の進行における軌道を保てない。その者は最初の目に付かない行動から、事物の本質との矛盾に陥ってしまい、実在との戦いでますます狂った自己主張をして、遂には実在がこの者に対処して、その者のつまらなさを明らかにする。薬剤師侯爵の妄想が『無邪気』なのは単に差し当たりの効果の範囲内だけのことであって、...最後まで考えると彼は革人間の妄想同様に世間から奪うものである」（383 頁以下）。

ただ気分が重くなる文もあった。それは先の世に何か悪いことをしたから我々は生まれてきているというジャン・パウルの文である。「私の嘆きとは次のことで、即ち我々は皆ー　このことは各人がそのプラトンの説から、自分のとてもぼんやりした記憶からではなくても、思い出すに違いないことであるが、この人生、つまり精神界の国家的破産の前には、立派な彗星上に　ー　とても満足して共同生活を送っていたところ、皆幾つかの悪行、罰当たりなことをして、そのせいで宇宙のこの償いの教区へ追い立てられた誕生したという嘆きである」（168 頁）。この文は『再生』の中にあり、訳したことのある文であるが、コメレルの引用で新たに読むと、気が重くなる。もとより何故生まれてきたかは、確たる解答のない問題なのではあるが。

コメレルを訳者は天才的な解釈者とみなしてきたが、そのコメレルがジャン・パウルを天才とみなしていることが分かり面白く思った。「抜粋は根本的には自己思索の跡付けでもある。詩人の幼年時代に達者に感動的に見いだされるような天才的なものの痕跡ではなく、ー　すべての天才的なものの完全な欠如がこの場合天分の予兆である」（15 頁）。「ジャン・パウルであるということは、とりわけ実在するものを捉えることができないということである。これはシラーがゲーテ宛に書いているとき気付いていることで、ジャン・パウルは月から落ちて来た者に見えるということである。天才を人間の基本力の欠如と結び付けることに躊躇する必要はない」（116 頁）。

「コメレルでは詩人の頭は、永遠性という灰色の背景にむき出しに対峙している」というベンヤミンの言葉であるが、永遠とは考えて見れば気の遠くなる話しで、天才の詩人、解釈者にしろ、数千年、あるいは数百年名声があれば人間世界では永遠と考えてよかろう。ましてや翻訳の命運となれば、数十年命運があればよく持ったと思って満足するしかないであろう。仏教徒は自足するしかない。また体を異化する諧謔家がジャン・パウルでは頻出して、これはこれで蠟人形共々興味深いが、しかしこれも考えてみれば健常者の贅沢な悩みで、体が元気に働けばそれを有り難いことに思うしかないのではなかろうか。体を鏡に映したり、蠟人形に驚いたり、ご苦労様な話しである。

また安易なネット頼りであるが、ベンヤミンとの比較を見つけたので、紹介しておきたい。Hans Mayer（DER SPIEGEL 49/1967）の結論部分である。「ベンヤミンの教授資格論文はフランクフルトで挫折した。コメレルはベンヤミンを退けたフランクフルトのかのドイツ文学者達によって資格を得た。ベンヤミンの道はブレヒトやカール・クラウス、プルースト、史的唯物論に行きつくことになった。哲学者のベンヤミンは普遍的な複製技術の時代における芸術の新たな役割について瞑想した。逃亡中に彼は自ら自分の生に終止符

を打った。しかし亡命者のベンヤミンはかのコメレル、世俗の諸伝説に逃亡していんちきをしようとは思わなかったが、しかし同時に時代から身を退いたコメレルに対する大いなる代案を意味していた。

ひょっとしたらいつか我々の時代における、パラレルな伝記を対比的に描くプルタークのような人が現れるかもしれない。ベンにはブレヒト、シュテファン・ゲオルゲにはカール・クラウス、アルフレート・デーブリンにはトーマス・マンを、多分ヴァルター・ベンヤミンにはマックス・コメレルも配する人である。位から見てこの両者は互いに同等であった。彼らを互いに分かったもの　ー　これは同時代のドイツ文化史のテーマとしても残った」。(Vielleicht gibt es einmal in unseren Tagen einen Plutarch, der parallele Lebensgeschichten synoptisch darstellt: Benn und Brecht, Stefan George und Karl Kraus, Alfred Döblin und Thomas Mann, wohl auch Walter Benjamin und Max Kommerell. Dem Rang nach waren diese beiden einander gleich. Was sie voneinander trennte -- das ist ein Thema auch der zeitgenössischen deutschen Kulturgeschichte geblieben)。

コメレルも「芸術」という概念を中心にジャン・パウルの作品が芸術かどうか心配しているようである。序言で、「かくてこの本はほとんどこう補足できよう。ジャン・パウルと芸術の危機、と」(8 頁)。「諧謔はまず芸術の生来の敵であって、単に或る諸条件の許でのみ、まれな条件というやむを得ないときにのみ芸術と折り合うものであることを、ひょっとしたらジャン・パウルは知らなかったのかもしれない」(S.414)。「ジャン・パウルは自由に戯れる精神力の状態を芸術家的状態と取り違えている。...そのことの一つの結果が、彼の無数の喜劇的な、物語の中での傍注や脱線、戯け、断編で、これらは皆気まぐれの自由に形成力の強制が敵わないでいるという自らに敵対するものとなっている。あたかも彼はその点無形式であるようだというわけではない。むしろ入念に熟慮して間違った形式を応用しているのである。しかし精神の敏捷性が自己目的となる限り、これらは器用さの習練であり、ミューズの戯れではない」(417 頁)。しかし落語を知っている日本人は落語が芸術かそうでないか悩まないのではなかろうか。これもやはりご苦労様の話である。この落語にコメレルの「買収された偶然」、「夢と現の転換」を援用すれば、「芝浜」あたりの面白さも分析できそうであるが、殊更分析の必要もないのかもしれない。落語とジャン・パウルの類似性は大きい。序言と「まくら」を比較してもいいかもしれない。「それどころか著作全体の中で、序言が最も読めるもの、読むに値するものであり得るとき」(159 頁)。

また善悪に関して、西洋では一神教的で、単純に「真善美」を措定しがちであると思っていたが、実際は複雑であると分かった。すでにハムレットの次の言葉はよく知られているらしい。「この諧謔家[ショッペ]にも一滴のハムレットの血があるのだろうか。『何もそれ自体で良いも悪いもない。思考がまずそう決めるのだ』」(352 頁)。日常の生活の上で、ゲーテの次の言葉に感心した。筆者は現職の頃、自分の学科のため、部局のため、大学のためになるよう生きてきたつもりであるが、これはゲーテによれば、卑俗な処世のようである。人の世は住みづらい。「ここでは完璧な国家の悪魔が、動揺する、まだ愛と義務に依存しながら、しかし本質的には卑俗な魂に対して、オイゲーニエ[『庶出の娘』]を犠牲にする必然性を納得させる会話の箇所がある。会話の進行は、その身振りでは至高の有効性を有する命題の中を動き、最高の人間界の疑いようもなく高貴なものを含む言い回しの中

を動いている。極めて悲しい動機が永遠の当為[ゾル]、神に対して弁明している　一　明白なもので　一　次のような高貴な言葉である。『成人として地上的な事柄に正道を見いだす分別を私どもは受け入れた。私どもに利するものは、至高の正義です』」（53 頁）。

以上とりとめのないことを書いた。何らかの参考になれば幸いである。

また単にネットでの検索によるものであるが、本書で言及されている次の逸話の出典も分かった。便利な世の中である。

＜例えば、まだ死の淵から寝ぼけているオットマルが諧謔家の友人に自分の体験と思想を語る手紙がそうである。これらの諸場面は状態から意義への、話から教訓への珍しく東洋的な移行を有している。中国の童話に、「善良な魔法使い」というのがあって、この魔法使いは自分が不死の者にしようと思っている男に対してこう言うのである。「喜びや怒り、悲しみや恐れ、憎悪や快楽に汝は打ち勝ったけれども、...しかしまだ愛を根絶していない。子供が殺されても叫び声を上げなかったら、私の仙薬が効いたことになろう、汝も不死を得たことになろう」。ここでこの童話は極めて精神的教訓の絵本となって、英知の静かな炎の周りに煙りを描かせ曇らせている。というのは魔法使いはこの男に、これから本当のこととして経験するものはすべて単に虚像であるから、何事があっても一言も発してはならないと命じた後に、白い石の三個の玉を加えた一杯のワインを飲ませるからである。馬に乗った巨人、虎、蛇、雲の塊、雄牛の頭をした悪魔が現れるが男は一言も発しない。自分の妻の折檻や解体を目撃するが、男は声を出して救うことはせず見つめている。死や地獄の責め苦にも動じない。男は悪魔達によって車裂きにされ少女として生まれ変わる。ー「唖の少女」である。そして自分が子供を産んだ相手の怒った夫がこの子供の頭を石で砕いたとき、男はオー、オーと叫ぶ。...一つの出来事に一つの知と一つの謎とを、装飾品に意義深い印を付けるように織り込んでいるこのような物語とジャン・パウルの霊感は極めて大きな類似性を有する。彼は世間知の逸話を発案している＞（74 頁）。

この出典は「杜子春伝」のようである。

「大辞林 第三版の解説.

としし ゅんでん【杜子春伝】

「中国，唐代の短編伝奇小説。鄭還古（ていかんこ）（一説に，李復言（りふくげん)）作。長安を流浪していた杜子春が道士の老人に助けられて素行を改め，仙人になる修業をする。喜・怒・哀・懼・悪・欲の情には耐えられたが，子供への愛情を捨て切れずに失敗する。芥川竜之介の「杜子春」はこれを翻案したもの」。

「世界大百科事典 第２版の解説.

としし ゅんでん【杜子春伝 Dù z ǐ ch ū n zhuàn】

中国，唐代の小説。李復言(775 － 833)の著に成る《続玄怪録》中の一編で，《杜子春》と題されている。....」

なお原典の誤植については、比較的少ない。S.49, 17. Vorschulprogramm これは 4. 、S.100, Göttinnen、これは Göttingen、 S.105, Vult ist zum General、これは Walt、S.110, Oesel、これは Oefel、S.295, von einem dummen Ding これは vor、S.308, Wult

zu Wults Flöte、S.362, Wult、これは Vult、(S.395, angehörten、これは ungehörten か。しかし Berend 版では angehörten だから、Hanser 版の間違いと思われる)。また解釈として、S.375, nach ihren Meisterwerken、これは Meisternamen ではないか。

次に原典の引用で[..]は[;]であろうと思われるものがある。これは比較的多い。

S.57, nicht gar zu gehorsam.., S.59, deine Sache gewesen.., S.91, Sohne hin und her.., S.102, nach einem schönern.., S.104, aus deutscher Erde gegraben.., S.117, Anschauung ihres Mutes.., S.118, gründe den Geist.., wenn sie gibt und liebt.., S.123, von einem Wunder geblendet.., これは[:]、S.131, eines alten Ministers.., S.132, Umstände.., S.133, Gebeinhaus.., S.147, überirdischen Glanz hinein.., S.150, [Goethe], reinstes Blau.., S.162, hineingehandelt als laute.., hinein gehandelt als laute;, S.164, mehr als in einer Fabel.., S.167, als einmal sauer.., S.173, aufgesetzt.., der Mensch, der Autor.., S.174, befehle mir viel.., S.176, im Clavis durch.., S.178, wider mich parteiisch.., S.190, das alte Widerhallen.., S.233, Wetterseite der Wirklichkeit.., S.234, So bin ich.. so war ich..,[beide Stellen], S.235, geblendet sehe.., empörten Augen.., ineingestürmt.., S.236. nach Gefallen steigern konnte.., S.239, das kenn' ich gar nicht.., ein großes Leben.., S.241, weiter sagt'er nichts.., S.247, nur aber noch mehr dazu.., S.253, hereinzumalen.., S.258, alle Ämter hinauf.., erziehen..,[vermutlich]. s.302, sich krümmen sah.., S.320, für das Buch der Natur.., S.381, in der Einsamkeit.., S.386, ganz im Himmel.., S.397, Achilles richtet sich ... als der Gott, [nur (daher) ist weg], S.409, eitel dahin..,

注

1) Sprengel, Peter:Innerlichkeit. Hanser.1977.

2) Holthusen, Hans Egon:Das Schöne und das Wahre. Piper & Co. Verlag. 1958.
(Max Kommerell und die deutsche Klassik) S.64.
直接コメレルを引用すると、「それらは普通の諸性格よりもはるかにより精神的なもので、いわば性格の燃える色彩である。性格の代わりに性格の精神的光である」(116 頁)。

3) Wiethölter, Waltraud:Jean paul: Flegeljahre(1804/05)
In:Hrsg. von Paul Michael Lützeler: Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. S.166. Reclam. 1981.

4) Schlaffer, Heinz: Die Methode von Max Kommerells "Jean Paul".
In: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft. 1979. S.38.

以上　　2015 年新春