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』下巻

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/2324/1474970

出版情報：ジャン・パウル　研究書・翻訳書, pp.1-113, 2015-01-02
バージョン：
権利関係：

マックス・コメレル著『ジャン・パウル』下巻

恒吉法海　訳

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

恒吉法海・九州大学リポジトリ翻訳研究　9

2015 年 1 月 2 日

気まぐれと深い意味[物思い]

先行者達..... 3

ジャン・パウルの変わり者達 8

諧謔的な自我感情..... 22

ジャン・パウルの道化師としてのジャン・パウル.....31

諧謔家列伝..... 35

諧謔家的長編小説としての『彗星』.....72

『美学入門』と諧謔の教義.....91

あ と が き 113

先行者達

シェークスピアは、ひょっとしたら初めて一人の人間が自分自身と共に全く一人っきりであるかもしれない内容の或るドラマを創った。このハムレットは、民族の魂を読み取る者の心を特に捉えるに違いない。イギリス人の許で、即ち近世の全く政治家的民族の許でこの憂鬱症の青年の像は考案された。彼と握手する人々にとって近寄り難く、謎めいていて、目に見えない壁で隔てられ、自らに投げ返されていて、時代に全く不快感を抱いており、物思いの気まぐれで閃きを発し、知と反省の余り行動し難く、しかし精神の謎や、霊界の戦慄には容易に動かされ易く、　ー　それに皇子、どの挙措、視線の点でも皇子である。近代の人間は彼と共にある　ー　このことと、彼自身、彼の形姿が、この作品の大いに議論された内容であり、筋や思想家達の問いかけではない。...いや吐露された彼の冗談の言葉、狂気の言葉、真実の言葉はこの作品の中では行為者達のすべての行為以上のものがある。その言葉は、これまでになかった唯一の鼓動を有するからである。更にもう一つ彼と共にあるのは、自覚され、意欲されたものではないが、事実上のものがある。即ち、自我の不確かさである。　ー　或る精神的深淵で、これはそれ以来再び閉じられそうにない。

それと同時に諧謔が、より厳密な意味では諧謔の可能性が、ジャン・パウルにとって妥当するように、存在する。シェークスピアの諧謔は、彼の詩作上の国々同様にそもそも大いに豊かでニュアンスに富む。...古代のサチュロス的なケンタウロス[半人半馬]的な諧謔さえも彼の森の中では民族的茶番の傍らや、魔神から離れた心情の極上の優位にいる真夏の夜の夢の傍らにある。しかしこれはその充実さの中で全く語り尽くせないことである。彼の世界に対する笑いのすべての歪みはその視点としてハムレットに由来するのは間違いない。際限もなく反省[反射]する自我である。自我のこの解放をジャン・パウルの手本となっている両諧謔家は受け継いでいる。スウィフトとスターンである。

この点で彼らはセルヴァンテスとは何と異なることか。セルヴァンテスの個人的優位さは視力と観察力にあって、眺める基になる[視]点にはない。観察者としての彼の姿勢は格別なものではなく、神への謙譲の点でも、世間の仮借ない知覚の点でも傑出していない。...彼の作品の素材を提供しているのは、執筆している同時代人の感情の混乱、不純に模造された騎士世界で、これはあちこちで実際生活の愚行と変じているものである。...形式は大胆に、所与のものから混合されている。悪漢や冒険者の習俗的人物達、騎士小説、牧人的小説やその種の抒情詩である。...ただ彼の才能だけが新しく、唯一のものである。強力な象徴的力で、この力で偉大な精神的裁きがサンチョ・パンサとのドン・キホーテの出征へ変身している。世間生成のすべての、象徴に近しい現象に前もって通用するという象徴の特性故にただ、我々は今日この長編小説に人間性の最も冷たい本と、そもそも理念やパトスに対する嘲笑を見てとっている。パンサを通じて、つまり勿論より深い状況で健全な理性を間違った表象に対して代弁しているパンサを通じて、再度世間の分別を制限し、その分別の歪みで理念の品位を再び高めようという意図をセルヴァンテスは有していたともほとんど言えないであろう。これは今日の読者の印象では生じていることであるが。本来ドン・キホーテは全く即物的作品であり、著者は不動の透視した明察の状態にあって、この明察は偉大な世間分別が鋭く模写された事物に対して下しているものである。

これに対してすでにスウィフトの性格は何と近代的に思われることか。才能と生誕の矛盾から政治的手腕の場から聖職者の職へと道を間違い、それから厄介な『桶物語』で一躍、最も恐れられるペンの男となり、同時にしかし女王の反対で永久に司教の座と、かつ貴顕の館から遠ざけられる。苦々しく権力に飢え、誰にも荷担せず、何度か立場を根本的に変え、晩年は狂気となる。情報の関連から全く外された精神はそのように混乱するに違いない。

この男が一連の諧謔的視法を発見し、応用している。縮小化の法、これは世界を動かしている経過を蟻の動きと見せるものである。拡大化の法、これはすべての体に何か不器用なもの、不潔なものを与えるもので、一種の醜学を打ち立てるものである。関連できないものの関連付けの法、これは精神的なものを不似合いな感覚的印に取り込むことであり、（無茶、無法な計画者達のアカデミー）、理念の不器用なものをさらけ出すものである。逆転の法、これは人間のヤフーを高等馬の思慮深い視線で測るものである。この際、ヤーコプ・ベーメ的に言えば、人間蔑視の苦い源泉の精神が、しばしば自由な諧謔的戯れの甘美な源泉の精神をその憤激と共に点火し、燃やしてしまうのである。すでに世界周航者があるときは巨人に、あるときは小人に関係する肉体的関係は諧謔の教義の中で次の具体例となっていて、即ちあるときは過度に大きく、あるときは過度に小さくなるという自我の一種の役割交替はすべての諧謔の根底にあるということであり、同時にスウィフトの立場の特異性と可動性を示している。これはかの諧謔家の立場で、自分の判断の精神的距離を自分の心情の関与によって補うことが最も少なかった立場である。彼の諧謔的空想力がそのことで弱められることはない。セルヴァンテスの勿論より大きな空想力のようにすべての笑うべきことを創作上の一人の人物の上に重ねる代わりに、彼の空想力は笑うべきものを発案された諸世界の中で、真の諸関係を面白く逆転させて、目に見えるものとしている。セルヴァンテスの喜劇的力は世間が固定している。スウィフトのその力は、その政治的特徴にもかかわらず、自我が漂っている。

この点で、聖パトリック教会の司教のテルシーテース[イリアスの醜男、ここではスウィフトのこと]の性質は、病弱の、全く国家とは離れた、むら気の優しいスターンに似ている。スターンはほとんど五十年間スウィフトに倣って奇妙に振る舞い、執筆して　一　他の点では何も似ていない。『トリストラム・シャンディー氏の生涯と意見』の新しさは、この作品をジャン・パウルは正当に『感傷旅行』よりもはるかに高く評価しているが、一人の人間が他ならぬ自分の際限もない風変わり性のせいで自らを表現している点にある。人間となった奇矯さである。この一人の男が、勿論この男を通じて人間の役割がそもそも目配せされているのであるが、その際むしろもったいぶっているのか、それともむしろ法螺を吹いているのか、定め難い。これが彼の諧謔の神秘である。多くの丁重さと、消耗と絶えざる自己否定を我々の面前で繰り広げるこの人物は自分自身に対して或る悲しげな関係にある。そのようでなくてはならない、自分でなければならないという恣意が受難となっている。そしてヨリックの死の報告では（『ハムレット』から愛好されている冗談屋の裔で、近世の冗談全体がこの作品の反響である）、彼はほとんど感謝の眼差しで神秘的自我性の同様に神秘に満ちた解消のことを言及している。肉体からこの自我創造の恣意の刻印は読み取れるのであって、それらは勿体ぶって極めて滑稽な偶発時に由来されるものである　一　かくて鼻の形は乳母の乳房が硬いか柔らかいかによる。体液の混合、これは現

存在の間違った尺度、悲嘆、柔弱として、哀れなこの自我君が生涯にわたる内外の自分の運命として持ち運ばなければならないものであるが、生殖の際の偶発時に依るものである。それでトリストラム、これには少しばかりより良い意味があって、女中の愚かさや取り違えがなければトリスメギトスと呼ばれているはずのものであるが、奇妙なトリストラムとなることになった。母親が父親に決定的な瞬間に、時計のねじを巻いたかと尋ねて、[生殖の]調子を狂わせたからである。...

従って、スウィフトの場合いつも推測されてはいるが、しかし完全に謎絵のように表面に描かれているものの中に隠されている諧謔的自我は、スターンの場合我々の前に屈託なく実直に、現存在の妥当性が揺れてしまった者に見られる演技の真面目さと共に出現している。このことから、すべての形式の粉砕を通じて滑稽な不格好な破片を寄せ集めるというスターンの独自の作家的流儀が発展してきている。最初は全体が自伝の記述のように聞こえる、しかし果てしない迂回によってほとんど生殖から誕生に達しない。...同様にある人物、ある出来事の報告もすべて、その前に置かれた、あるいはその間に生じた副次的事情へと迷い込み、トリストラムの鼻の描写は、大きな鼻についての重要な男達の前史や論文に移り、父親の嘆きは、トリム伍長の戦略的口出しへ変わり、ある会話は決まり文句や滑稽な論理的迂言へと化け、要するにどの形式も形式の見せかけとなって、かくて緊張した期待が空無に化するという喜劇的なものについてのカントの概念が、まことに基本的にスターンによって取り込まれたように見えるものである。すべての形成物の否定として勿論存在している不格好なものも見せかけであって、我々はすぐにその背後で、あっけに取られたり、感動したり、笑い出したりすることが巧妙に計算されていることに気付く。講釈の奔放な滔々たる脱線は、語り手の多くの模倣した手管から成り立っていて、語り手はいつも滑稽を見いだしながら同時に滑稽であり、一連の語りの調子を服装のように試着し、間違ってそれを着たかと思うと、引き裂き、結局言葉全体が、詩人が真正な身振りの芸に変身するように、仮の身振りの芸に変身しているように見えるのである。というのは諧謔家は、世界を外部と内部の不調和と体験しているので、人間的表現の印とは合わないからである。ジャン・パウルはここであらゆる種類の歪んだ言葉の身振りや体の身振りに夢中になって読めたことであろう。

これは一方のことである。他方のことは対の風変わり性で、少なくともこのトリストラムによって芽生えが記されていることである。父親のウォルター・シャンディー、滑稽な傷を負っている叔父、それにトリム伍長である。皆善良そのものの変わり者で、信じられない類の癖を有する。その際無限に変転し、自由で機知豊かなスターンに狭小な者達、卑小な者達に対する温かい視線が感じられる。スターンはこう言っているように見える。どのような奇想にも理念の勝利が隠されており、最大の理念にも奇想の狭小さが隠されている、と。小さなものを大きく、大きなものを小さく測る者は、自己関与のせいで、愛敬のある者となるが、しかしこの者が測るときの尺度は、心情に住むある無限性から取られているように見えるので、それでスターンの諧謔は、少しもニーチェの言うように、「体のどの筋や筋肉に至るまで自由思想家」に溶けるものではなく、自我を揮発させる情熱と神の前での謙譲という真面目さへ溶けるであろうものである。かくて彼はジャン・パウルへの引き継ぎを果たしている。ただジャン・パウルはその諧謔的力を更により大きな賛歌的、人間形成的、超人形成的力と結び合わせており、そして哄笑する自我を神の許ばかりでな

く、フィヒテの許でも食卓に要請している。

諧謔が初めて市民的なものである点でもスターンはドイツの諸関係への引き継ぎを果たしている。市民的というのは、時に自分自身を小さなものとして取り扱い、そのことで心地よく感ずるということである。貴族階級は（市民世界の貴族的形式でも）決して自尊の念を失わず、それ故市民的意味で諧謔を欠いている。スターンとスウィフトを分かつものは、スウィフトにはまだ若干貴顕が感じられて、感受性の大潮と呼ぶものが見られないことで、これは同様に市民的心情から生ずるものである。シェークスピアの諧謔には市民的なもの貴族的なものが混じり合っているが、そのすべての人間的なものを笑い飛ばす彼の笑いの一切の調停的水平化的効果にもかかわらず卿としての姿勢が不可侵に残されている。市民的諧謔の倫理的概念の一貫性はこれとは比較を許されない。この一貫性は単に内面にのみあって、純然たる内面性を引き合いに出すこと自体市民的な革新であるからである。貴族の諧謔はその不動の立場から小さなものを小さいと見る。市民的諧謔は（アリストファネスやセルヴァンテス、シェークスピアの場合の軽蔑の尺度を考えてみるといい）軽蔑しない。笑う者自身がその中に入っているからである。

勿論滑稽なものは、諧謔がそもそも芸術的なものとなるとき、それが思考で否認されると、それだけに感情に対してより強調された実在を要求して、このことから諧謔への市民的志操の要求は永遠化されるのではないかという誘惑にかられるかもしれない。しかし体液[Humores]はあっても、諧謔はない。古代の神々が実際かつてアリストファネスの不滅の笑いを死ぬほど笑ったのであり、同時にツァラトゥストラの言葉が歴史で封印されているように見えるのであれば、芸術における諧謔をはるかによりいかがわしい英国的ドイツ的業績で開始させることはできないであろう。市民的志操は、諧謔が希薄な、大地を離れた高層圏から鋭い霰としてではなく、親しく包み込む心の大気圏から温かい雨として降ってくることを要求している。心情は市民的諧謔では小さなものを贔屓にしている。しかしアリストファネス的諧謔は鋭く、ざらざらし、凍っており、人間に対して極地の風土の感情を有する。...それでも彼はどのようにしてかの芸術家への要求に応えているか。その喜劇的像形成力による。その力は滑稽なものを形姿へと魅了する。単に喜劇的人物像へ変えるばかりでなく、喜劇的寓話に変える。...ほとんどすべてのアリストファネス的喜劇が輝かしく発案された「創業伝説」とかそれに近いものに続くもので、主要な場面があり、それは笑われたものを本性としては否定し、仮象として永遠化するものである。従って滑稽なものは、具体化の魅力を通じて、観照する人間の関心を引き寄せる。この関心は思考し、価値付ける人間の許では失われるものである。

こうしたむしろ市民的意味でソクラテスは、世界が知っている最初の諧謔家と呼べるかもしれない。彼が自身をも自ら諧謔で取り扱ったという点に、ギリシア人にとって彼の出現の腹立たしいものがあった。自身への評価が彼には欠けていたというのではない。さもなければ単なる自分の個人的証言のみでギリシア世界を疑問に付すことがどうしてできただろうか。しかしギリシア人の自負は現存在の総体としての形姿に関連していた。それは外部へと出現した内部としての形姿ではない。そのような外部に出た内部として、我々の近世人の中で形姿を尊ぶ者達は、形姿を考えがちであるが。ソクラテスは自らの裡の尊重するものをはるかに自らから引き離した。ギリシア的意味の「自ら」、つまり自分の形姿と彼は戯れた、いや形姿を犠牲にした。これは前代未聞のことであった。人間的品位感情

の或る置き換えであり、それで彼は魂の歴史を動揺させた。彼がまさしくその醜さでギリシア人の造型芸術で最初の似姿と　ー　特に一回限りの、見紛うことのない　ー　似姿となったとき、この可能性は新しく、根本的なことであった。これは何らかの劣等に陥った者の醜さではなく、内的神々の像の周りのサチュロスの覆いという醜さである。体は何か別なものになった、単になお「物体」であり、覆っていて、いや隠蔽している。「このようなコオロギ、シレノスで、とアルキビアデスは言う、自分の師ソクラテスはありました。何故かって。それはこうで、全く麻で盛り上がった薬局の器やワインの瓶のように外見はいかにも醜く不様に見えるのですが、内部は素晴らしく美味しいもの、菓子で整えられ、詰め込まれているのです。...だから最も賢明な師ソクラテスも形姿の外見上はみすぼらしく見えるかもしれず、かくて、一見して彼について判断を下すとなれば、すぐにその猿的タマネギの外皮、ニンニクの塊のぽかんと口を開けた表情のゾプュロスに等しいと見なすでありましょうし、そのように百姓風な体つきでした。...しかしその心の箱の中を覗き込むことになれば、高貴な薬味のまことに天上的な、比類のない七面鳥風な匂いを感じ取ったことでしょう」。...そう彼のことを賢いドイツ人の諧謔家、フィッシャルトは彼の歴史物語の中で始祖として呼び寄せており、ソクラテスの物語のこの多義的意味の隠れん坊から何故いつも諧謔家は必ずしも自慢し得ない肉体的外皮の中から高笑いするのか、その理由が読み取れるのである。

　アテネのソクラテス、そしてヴァイマルのジャン・パウル。二人の偉大な安寧を乱す者、手に負えない子供、彼らが動かし、意味深くなるにつれ、一層耐え難くなる。自尊の念を欠いた人間を、アッティカの名士達は、あるいはヴァイマルの精神界の名士達は、宮廷道化師として構わないでいることができた　ー　しかしこの人間が他の人間達を見渡して、匹敵するようになったら、どうか。誰も自分自身がいる空間が精神的に止揚されるのを好まない。その空間を自ら苦労して創ったのであれば、一層それを好まない。この創った本人がヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテという者であれば、最も好まない。それにヴァイマル人も、彼らは一種の精神的貴顕界に自らを育て上げていたので、特に諧謔を欠いていた。かくて歴史は二つの偉大な喜劇の素材を提供した。その喜劇の中では世界が世界に対峙しているので、そして悲劇的なものの眠れる獅子の周りでの芝居となっているので、二つの永遠の喜劇である。一方の喜劇は執筆されて、アリストファネスの『雲』という。もう一方の喜劇は単に生活されただけである。

ジャン・パウルの変わり者達

どのようにしてジャン・パウルの諧謔は芸術となっているか。どのような経歴でどのような法に従っているか。

ジャン・パウルは全く非芸術家的に始めている。この生徒の思索ノートは白日の下に出され、一瞥できるようになっている。それらのノートは、編集者達が主張しているように、驚くほど成熟し、進歩したものではない、むしろ未熟で、遅れたものである。もっとも十六歳のジャン・パウルたる者、他のどんな者よりも鋭く、柔軟な悟性を有していたということに驚くことはないとした上でのことである。丁度この少年の若書き小説が『ヴェルター』の剽窃であるが、しかし単に『ヴェルター』が多感な諸長編小説の老け込んだ部分を有する限りの話であるように、ジャン・パウルの思索の注意は自由度の半端な神学に固着していて、神学の諸対立はただわずかにその余りに類似したものに由来しており、時代のより深い哲学的震撼にまずもって触れていないこと、詩人的震撼に触れていないようなもので　ー　フィヒテルベルク山地のこの教会楽長の息子の、ドイツ人の間でさえ呆気にとられるような自我三昧から予期される通りに触れられていない。それから勿論彼は大きな飛躍をなしており、この飛躍を通じて、遅参者は先行者となっている。しかし『見えないロッジ』でのロマン派の先取りは自らの天才的自我から取ってきているもので、時代の中での未来の何らかの知覚によるものではない。古典主義は、彼自身の中ではロマン主義の前奏同様その前奏が弾かれることはなく、飛び越えられて、ようやく『巨人』で取り戻されている。更に後年の、見たところ際限のない執筆活動でも、二つの主要な出来事に対して、つまり老ゲーテと初期ロマン派に対して耳を傾けていない。彼は根本的に自分に聞き入っており、これは変わることがなく、『巨人』でのほとんど神話的像における時代精神とその投影はほんの一瞬で、そのとき世間への熱狂は彼に一つの奇蹟を生じさせている。…自らの例外であって、彼に最初から最後まで固有の能力ではない。

このまず非芸術家的、牧師的狭胸さの中でかろうじて呼吸している宗教改革者や、狂信者、啓蒙者の遺産からの埃っぽいがらくたを重々しく引きずっている若者にとって、かくも真剣に学びとろうと手配している技法[芸術]は何と役に立ったことか。つまり笑う技法である。彼は、このむしり取られた、自らの織りで紡ぎ出された思考の麻くずを前に精神の訓練を得ている。自己感情を保証し、悟性の大いなる弾力性を保証する訓練である。…彼がどのような世界観にもそれと対立する世界観を見いだし、交互の止揚に興ずる悦楽は、これほど無傷の心情の者でない場合、いかがわしい印象を残すことであろう。その上彼は自らの固有の思考形式として機知のジグザグの閃光を発見している。この機知はこっそり紛れ込んでくる形成化の欲求でほとんどいつも隠喩的なものになっている。かの思考の練習では一つのことが顕著であった。即ち心理学へのセンスである。今すでに彼が思考形式に然るべき心情や血統を解明するとすれば、いつか世界観は、今はその一つが別の世界観を引き起こしているけれども、諸形姿としてその世界観の持ち主に変身することであろう。すると思索家の決断のつかない懐疑は創作者の形式の豊かさに化することになる。

かくてジャン・パウルは、このように名付けがたい彼の才能に対して厳しく必然的な形式をそもそも見いだせなくて、自らのものとして講義できる哲学的教義も、自らの芸術家的天職の予感も有せず　ー　そして創作しようと思ったとき、実際欲したのであるが　ー

こうした数年間の練習で獲得した、精神による機知的器用さしか準備できなかった。従って、スターンやラーベナー、あるいはリスコーのように冗談屋になろうと決心して、その為に自分には最も不似合いな形式、つまり諷刺を利用することにした。諷刺は端的に世間通、世俗のセンスを前提とするものである。『グリーンランド訴訟』や『悪魔の文書からの抜粋』がどのような対象を取り扱うかはほとんどどうでもいい。人々はこう言いたくなろう、若いジャン・パウルはおめかし屋や売春婦よりも詩人達のことをよく知っているはずだと。しかしそこでも実在するものに対するセンスの欠如が明らかである。世紀末の詩人的なものの運命について把握されているのは単にその最先端のものだけで、多感性だけである。自己省察も彼の助けとはなっていない。彼に世俗の欠けた世間嘲笑の滑稽さが知られていたら、同時に彼はこの段階を卒業していたことであろう。しかし花と咲く端緒の魂の諸力で一杯の己が詩作界は単に言葉を拒んだだけでなく、視線をも拒んだ。嘲笑的内的辛辣さも、これがあればひょっとしたらすべての世界経験以前に一人の尋常でない少年あるいは青年を諷刺へと刺激するであろうが、ジャン・パウルには当時欠けていただけでなく、生涯を通じても欠けていた。彼自身が『訴訟』の第二版への序言でこのような辛辣さへの見せかけを次のように述べて否定している。「私が彼女達の休息にとって、どうでもいい存在ではなく、危険な存在であるのであれば、当時結婚しなかったであろう女優達はライプツィヒの舞台上には、あるいは（向き直って）半円の桟敷席にはほとんどいなかった」。しかし若く、世に取り残された小都市のこの者は、まさに、そのメルヘン的に浮き世離れた世界にいて、世間通の模倣をする欲求を感じたのであろう。立派な心理通ならば、比較的善良な、むしろ平均以下に失敗したこれらの諷刺の顕著な救いの無さ、痛々しさ、苦労した学校教師風なものに一人の天才を推量することはほとんどできないだろう。

奔放な個人的講演を自己目的として、ジャン・パウルはその諷刺でスターン風に見えようと思った。しかし自らを解釈する自己の（その最良のものはジャン・パウルではまだ地下にあるが）成熟や豊かさは全く別にしても　ー　スターンのどんな恣意的恣意も民族の何か世襲的に固有なもの、つまり癖と結び付いている。その上イギリスの小市民の生活や田舎の生活、流行、作家界の何と我々には達成し難い事実があることか、何と多くの伝来の、冗談によって転覆された形式があることか。ジャン・パウルには自分しかなく、しかしその自分も、注目に値するものは、ありもしないのである。

ジャン・パウルの最初の業績である『ヴッツ』への移行で、喜劇的なものの種類の若干の試みがあって、それは特性喜劇と呼べるようなものである。それがすでにスターンに遅れを取っている部分を示している、つまり新鮮な生活の断面である。勝っている部分がある。発案である。かくて『代官ヨーズア・フロイデルの自分のいまいましいデーモンに対する告訴状』はある特性、つまり「ぼんやり」に向かっている。特性は、少なくともただ一つの特性はまだ形姿を創造するに至らない、更に後期の創作期の仕事、『従軍牧師シュメルツレのフレッツ旅行』も一つの特性の誇張像というか、そのような特性の考案された一グループである。この『告訴状』の描写も薬味が多すぎて、喜劇的なものは重苦しく、調子は時々間違っている、代官にはもはや信用できない分別の高みから迫ってくるからである。しかしたとえフーケルム教会に閉じ込められたぼんやり者の自己記述者が形姿となるまでに自らを書けないとしても、彼が説教壇で跪いたまま立ち上がるのを忘れて、それから余りに長い敬虔の祈りに恥じて、鬘の下から静かに忍び出て、それで説教壇縁の鬘の

ために聴衆は更に長く畏敬の待機をせざるを得なくなると、彼は大きな諧謔的恵みに近付くことになる。かくてジャン・パウルは何か本当に難しいこと、上等の諧謔的状況に成功することになる。両者を合わせると、状況における形姿が現れて、諧謔の名手が生ずる。しかし状況はドイツの作家にとってより難しいことで　ー　ひょっとしたら、何故我々の言葉には「シチュエーション」の完全な語に正確に対応するものがないのか、同じ理由によるのかもしれない。実際『アウエンタールの満足せる小学校教師マリア・ヴッツの生涯』がジャン・パウルの「父の紙」が主張しているように、一七九〇年十二月ではなく、一七九一年の二月に初めて書かれたのであれば、まだ前年にオットー宛に送られた「あるぼんやり者の描写」、つまり『フロイデルの告訴状』は早いことになる。内的成長の順は出来た順に直されよう。この『告訴状』の喜劇は特性による、我らの牧歌［『ヴッツ』］の喜劇は形姿による。『ヴッツ』、この作品に対して平均的ジャン・パウルの読者は自分の愛読の理由に挙げ、ジャン・パウルを嫌う者ですら非難をやめる習慣であるが、これはジャン・パウルの作品の中で一連の変わり者達の開始を告げるもので、ドイツ文芸で変わり者にそもそも一種の存在権を与えているものである。

変わり者は　ー　自慢たらしくすることはないが　ー　ドイツの代々の変人で、ジャン・パウルはこれに、偉大な人生像に愛着のあったゲーテとは対照的に、自分の世紀の小市民の生活を確立させた。この卑小な生活にはしばしばドイツ人の性質の常套が見られるものである。というのは僻遠の谷は大きな生成のために河川が流れ込むだろうが、しかし河川自体は大きな奔流とはならないからである。癖のあるイギリス人はドイツ人の変わり者とは若干別である。癖のあるイギリス人は他は真っ直ぐに成長しているのに瘤を有し、自分のささいな義務［必然］に対する或る関係で或る時に夢中になってしまうが、しかしその他の時は冷静に事や自分に対処する。…いやまさにその精神と本性は定まった軌道を行くが故に、無邪気な脱線を必要としており、かくて馬鹿げたことに対するすべての人間的な嗜好が満たされるのである。これに対してドイツの変わり者は被造物の全体として、形姿として変わった事への強制に服していて、何らかの正しい特徴、全く正しい考えというものは変わり者の場合欠点に当たる。…その際変わり者はその血の何らかの滴りと共に尋常ならざるものの貴族に関与していて、それは丁度ある侯爵家の馬鹿な子孫が黄金のスプーンセットで食べさせられるようなもので、それにその固有なものの若干はかすかに偉大な詩人達、偉大な学者達、偉大な賢人を思い出させるのである。…要するにこの変わり者はドイツの偉大な精神が現実の事物を相手にするときの慣習である何とも言い表し難い、ずれた、ほとんど奇妙な関係を、小さな尺度で模しているのである。これが、陰気にあるいは陽気に響こうと、詩人によって象徴として取り扱われることになる変わり者の適性である。

社会的、歴史的に見て、このような茸の得難く、多数の成長のためには、枯れた葉や落ちた針葉、精神的森の安全な薄暗さに恵まれた土壌を必要としている。つまり牧師や学校教師の身分を必要としている。丁度この身分は村や小都市ではすべて小さな畏敬や重要性を身に付けて、敬虔に、従順に、優しく、瞑想的に、世慣れず、しかし入念に待機された情緒的生活と共に理念の何らかの全く弱い反射と共に、我々の前で、人格性の時代と国土の中で、愛すべき人柄をも形成してきているようなものである。狭小さ、しかし全体にはなはだ精神的状態にあって、心情豊か、しかし事柄で自らを測る強制は何もない。すると

変わり者が出来上がる。従ってこれには百姓的なもの、自然に近いものは少なく、シュティフターの静かで純な形姿達はジャン・パウル風な変わり者の血族に由来するものではない。同時にジャン・パウルはプロテスタントとして、シュティフターはカトリックとして対峙している。全体に対する従順、極めて束縛された人間的謙譲さの、慎ましい時の経過の中で共振している全体、これがシュティフターの形姿達の法則である。これに対してすべての変わり者達は、勿論無邪気なやり方であるが、解き放たれた自我の大胆さに関与している。これらの牧歌の者達の風景はジャン・パウルによって同様に狭小さの中に引き込まれていて、この永遠に遊びに夢中の者達の遊びの格子、彼らが宇宙とみなすけれども、彼らを存在から囲む最下部行政区画、支部となっている。それで彼らは単に神の善意さを若干子供らしく見通せるだけで、ほとんど世間の心臓部を見通せない。シュティフターの人間達は限定されていて、重要な人物ではない、彼らは自分達の小ささの中で音もなく無自覚の生涯の従順さを通じて最大のものに関与しているからである。それ故に彼らは単純であるが、気まぐれを有しない。人々に微笑されることもなく、彼らが自らを微笑することもない　ー　むしろ彼らは不可侵であり、彼らの中にある光を通じて品位を有する、丁度朝の野原の何十億ものそれぞれの露の滴のようなものである。

ジャン・パウルは自分の性質の内奥の不協和音からこれらののどかな小さな創作人物を取りだしてきた。というのはこの不協和音は精神と地上の裂け目を無限に欲するからである。勿論まずは観照のためではない、観照は見たところ小さな者の和平に満足しているようであるが。しかし『ヴッツ』では単に卑小な生活が描かれているだけではなく、卑小な生活が縮小化された尺度で描かれている。そしてまさに多重な縮小化の中にこの画では模写されていない創造的精神の偉大さが住んでいる。それ故に『ヴッツ』はどこかのシュヴァーベンとかザクセン、低地ドイツとかその他の平板な故郷の何百もの詩的に鳴いている古里の者達と混同されてはならない。ただジャン・パウルはこの紡ぎ尽くされた人生の瞬間の金色に至福の踊りの中で、それが崇高な故郷喪失者の涙を通じて眺められることを予感させているのである。

自我は諧謔家の意味で存在の根源的機知と呼ぶことができよう。この機知は精神によって（ひょっとしたらその精神を創った精神によって）鋭い高笑いで理解されるか、そして最も自由な者の地上での時がジャン・パウルの詩文では描写されている、あるいはそれとも或る被造物がこの機知を理解しない限り、生きているかである。そして我々はこの者の無理解の中で詩人の理解を享受するのである。

どの自我も、詩人の、創作欲で嵐の中のその諸世界を通じて引き裂かれた自我も含めて、諧謔家の否定的視線の前では自我妄想の中に生きている。どの自我も計画や意見の点で宇宙の中心である。従って理性は自我にその過ちを咎めることができるし、内的観照は自我を滑稽なものと表現できる。しかしジャン・パウルはひょっとしたら彼のヴッツの得難い勿体ぶりに嫉妬の視線を投げかけているのではないか、ヴッツはその勿体ぶりに何の疑念も抱いていないのだから。

しかしヴッツの勿体ぶりを止揚する同じ諧謔が同様に我々の、そしてすべての重要性の段階を止揚して、かくてこの学校教師に一片の真実を与えている。精神における貧者の肯定でジャン・パウルの諧謔は神秘的になる。ジャン・パウルが理念（理性）と有限性全体との間のコントラストそのものを諧謔の根底に据えるとき、彼はカントの諸能力の教義を

利用している。しかし人間の中の無限なものは、どのような大胆極まる思考をも越えて飛び、すべての分別を実在の柵の中へ押し戻すものであって、これはジャン・パウルでは単なる理念とか要請ではなく、受容と予感であり、これが所与の至高の現実性に関連している。即ち心情における或る無限なものである。しかしこの無限なものは単に限定的な悟性[分別]に対立しているばかりでなく、そもそも分別に対立している。さて最小の精神であれ、最高の精神であれ、同じように捉えがたいものの前で休まなければならないのであれば、そして卑小な精神ではそれだけ一層支配的分別が子供らしい予感に嘘をとがめることが少ないのであれば、すべてを水平化する笑いは山上の垂訓の祝福にかなうことであり、我々のこの牧歌は、一般に解釈されているよりもより深い意味でキリスト教的詩文である。

『ヴッツ』、ジャン・パウルの青春の牧歌、これは晩年の牧歌『フィーベル』を暗示している。そこでジャン・パウルは人生の最後に神秘家となっている　ー　ひょっとしたら我らの古典主義の文学時代における唯一の真正な神秘家かもしれない。

アウエンタールの学校教師の中には小さな芸術家と小さな聖人が収まっている。彼は肯定し、神々しくする心情の感謝に満ちた想像力を有し、分秒の戯けて優しいマルハナバチのような享受と、ほとんど敬虔な、ささいな生活の魅力の、よじ登り、味わい、匂いをかぎ、啜り、感触を有し、彼自身が縮小化の宝石であるように、彼は自身の中に拡大化の器官を有し、彼の村の道のランタンは彼にとって造作もなく銀河となる。彼はエマーヌエルではないが、しかしそれでも同じようなものがこの小さなヴッツにも、かの超人のエマーヌエルにも住んでいる。というのもエマーヌエルも朝食のときアラセイトウのほの白い露の滴に眺め入って、目を揺すりながら、その色彩のピアノを弾いているからであり、あるいは彼はしばしば燃える石炭を長いこと見つめて、それを炎の沃野にまで拡げて、そこを穏やかな空想に照らされてあちこちさまよったからである。...

最小のものが超小さくなる。これには目の遠近法が推測される。『ヴッツ』が結局逆転の像として自ら自身との精神の一つの戯れとなると、ヴッツが余りに自分のことを承知しており、彼自身の卑小な人生の魂の代わりにその創作者の作品意志がヴッツを支配するという危険が生ずる。このことが時折生ずるということで、著者自身によっても表されている称賛に若干の制限をかけざるを得ない。　ー　もし他に著者との関連が許すならば（と彼は『美学入門』で言っている）他の審美家よりも私がもっと評価するであろう或る牧歌、と。...ヴッツは自らの小ささを知っており、小さくなろうと欲し、自ら超子供となってしまう。...「すでに子供時分彼は少しばかり子供っぽかった」　ー　詩人のヴッツに対する関係はここかしこでヴッツの自らに対する関係である。かくて彼の内的生活は余りに複雑なものとなって、我々は彼の単純さをなお完全には信じられないほどである。ジャン・パウルの諧謔が作動しているときの高度の精神化は、時折彼の被造物から被造物としての無垢を奪っている。

ヴッツは単に本の見本市のカタログを読むだけであるが、そこに記載されているものを読んでいないのではない。例えばシュトルムの『考察』第二版、シラーの『群盗』、カントの『純粋理性批判』で、自身のために自ら記述し、かくてこれらの対象について知識を増している。クロプシュトックの『メシアス』は難解と彼は聞いている。しかし彼は造作なく、自らにとって難解になる労を取れないので、自分の『メシアス』を読み難く書くことで満足する、そしてコーヒーの際に、叙事用の筆を意図的に丁度間違って切ってしまう。

しかしこれは本来転倒しているとか馬鹿げているのではなく、文字通り狂っている。こうして勿論ジャン・パウルの形成化の意図は止揚されよう。我々はヴッツは間違っていると解するべきではなく、愛敬ある独我論者として解するべきであろう　ー　フィヒテが書くずっと以前に、従ってジャン・パウルはこの思考形式で把握していたのである。従って他の誰に対しても、彼がフィヒテに対して書いたのとは別様に書き上げたことであろう。

彼は根本的に自らの裡にこうした件すべてを有している。無数の読者がそれを快適な茶番として享受した。しかし彼は涙の出そうな真実を単に笑いの一つの比喩に変えたのである。愚鈍と境を接するほどのかの没頭、何の運命も有しなかった事物についての清書や、引用や改作のかの苦しい重要性　ー　創作ではなく筆写や創作の注釈で費やされた彼の青春全体が、現実として考えると、ヴッツの自ら書き上げた案内書よりも何か有効なものであったろうか。この青春の全体像が一瞬頭を過ぎって、悲しい思いをするたびに、このことがジャン・パウルに意識されることさえあったかもしれない　ー　この独学者の不様なさま、より高度な意味で無教養のさまを察知するほど十分に彼は勝っていたのではないか。

天国と地獄の創造者としてジャン・パウルは妄想を味わい尽くしていた。　ー　妄想の幸せを造る力は運命としてあれこれの牧歌の上で微笑んでいる。...これらの変わり者達を不思議に人間に近くしているものは何か。自分達の重要性の妄想である。...ヴッツが許嫁のユスティーナとの夕方の散歩を彼の『メシアス』の第六の歌で織り込んでいる妄想であり、...彼の最期が近付くと、伝記作者を手配し、この作者が彼の伝記に「その時が来たら、臨終の時を、伝記の完成のために添えるように」していることである。ジャン・パウルがそれを果たしている。

ヴッツの臨終の時の報告が不作法なのは　ー　単に世間的感覚にとってで、神秘的感覚にとってではない。つまりこの飾り模様の自我の符牒の解消が臨終のとき意味している神秘的感覚にとってではない。我々は新鮮に明確に、ひょっとしたらこのおっさんのことを記憶に留めることだろう、この男は寄宿学校で靴を月明かりの下、正確に平行に並べるのであり、万事が規則正しく行くと、両手をもんで、両手を耳まで挙げて、飛び上がり、ほとんど頭を落とさんばかりに揺すって、大いに高笑いするのであり、前もって計算して少年や少女を鼻先の周りに集めて座らせ、くしゃみをして、教会全体が調子を合わせて「お大事に、楽団長様」と叫ぶのを聞くのである。...しかし我々はこの男が死ぬとき居合わせたくない。ヴッツの本当の死はジーベンケースの仮死よりもはるかに不快である。仮死は個別の信じ難いものであるが、二人の信じ難いペアの冒険の下、完全に信じられるものとなっている。しかし沈黙と羞恥で見守られる臨終の瞬間の露出は、単に偉大な、神聖な、恐るべき人間の場合にのみ耐えられる。ナポレオンの臨終のときの報告に関しては、この臨終は偉大な個人的意志と、体の一般的運命の最後の闘技であるように見え、証人となることを我々の感情は許す。人間と力とがここでは釣り合っている。このような人々はその人生に一見の価値を与えている、ひょっとしたら彼らはそのことを知らないかもしれないが。どの瞬間も、彼らの最も内密な瞬間でさえ覗かれて良かろう、いやその珍しさはその点にあるように見える。これに続くのは偉大な芸術で、これは英雄や、殉教者、美しい魂、十分な悪党の死を上演してよろしい。しかし卑小な人々の死はいけない、最もいけないのは滑稽に見られた者の死である。彼らと死との出会いを入念に観察することは感心しない、すべての意義が一方的に一方の側[死]に与えられるからである。芸術家は騎士的に振る舞

っていないように見える。個々人に対してではなく、このような人物では死にほとんど対処できない人間に対してそもそも騎士的に見えない。感傷的な者が何と言おうと、一人のグロテスクな人物が大いなる謎に対して何の手出しもできないでいるのを見ると、面目ない人間的事実がしゃべり尽くされているかのように思われる。

小さな見取り図での広大極まる精神的緊張の模写。このようなものとしてこの小さな文書はひょっとしたら不可能なものの試みなのであろうか。それでも満足せる学校教師の生涯はジャン・パウルの作品のランクで先の位置を占めるが、それは三つの必ずしも芸術家的ではない理由によるものである。言葉は魅力と温かさを有するが、すでに『見えないロッジ』に見られる登攀のし難さは有しない。...この小品の緊張のなさは読者に快く伝わる、或る精神がどのような緊張から休息しているか読者が感じないからである。...最後に、この牧歌は卑俗なドイツ的、しかしそれ故に長くは称えられない顔を有する。自分達が笑われているのに、誰かのことを笑っていると思うジャン・パウルの読者がいる、それどころか、丁度当てこすられているのに、世辞を言われていると感ずるような読者さえいる。

ジャン・パウルには何か競り上げの依存が、何か最高値呈示的なものがある。無限なものに関してばかりでなく、小さなものに関しても彼は独創的で、分別による観照された無限に小さなものとしての滑稽なものの教義もこの傾向を有する。かくて彼は『ヴッツ』で初めて挑戦された芸術的詩作品を一、二度繰り返しており、更なる小さなものの酩酊に陥っている。かくも立派なものは彼以降では単にゴットフリート・ケラーがスイスの小都市の土壌で展開している一連のもので、ニーチェがナイトガウンの厄災と呼んでいるジャン・パウルは、ドイツの変わり者の本来的伝説を築いた。『五級教師フィクスライン』と『フィーベルの生涯』がその変わり者に捧げられている　ー　しかし大きな長編小説もこうした変人達のための片隅、小屋、小庭を有し、アイマン牧師、ヴェーマイヤー学士、ショーマーカー聖職候補生、その他の諸々の大いなる情緒の子供時代の陽気な子守達がいる。いや彼らはこのような状況ではそれどころかより良く見え、その本性がより堅実に見える。というのはその創造者の精神的優位はここでは秘かな自己止揚として彼らの内面には住んでいず、作品の他の部分に住んでいるからである。

無垢　ー　自身についての無知　ー　これは特性として『五級教師フィクスライン』ではその先行者のヴッツよりも、より高位にある。限定性はメルヘンにまでは至っていず、従って描写された魂の高揚やそれにここでは比較的減じている自己反省、自己微笑に関して、むしろ純粋に考察されている。すべてはより一層信じられるものになっている。この「限定性の至福」の中への死の介入は単なる可能性に弱められている。自分の父親のように三十二歳で死ぬという一つの夢が五級教師の不安を示している。こうした小品すべての中で最後にその主人公を訪問しているジャン・パウルが彼を癒す　ー　十分に近世的に　ー　彼は今ようやく九歳であるという対立妄想を彼に吹き込むようにさせて　ー　彼の熱ぬ浮かされた妄想を癒す。彼が三十二本の鋭い歯を持った死を前にして震えているとき、彼の母が答える。「坊や、歩行帽子と、筆記帳とフォークセット、それにおまえの軽騎兵の毛皮をまたあげるよ、いい子であったらもっとあげるよ」。かくて彼は騙されて厄災の期日を越える。「やっと彼は、自分が聞き分けがちゃんとできないことが自分で分かって、健康になった」。道化と熾天使はジャン・パウルの中では隣人である。これはエマーヌエルが夏至の日に死の期日を期待している、かの死の用意の裏返しにすぎない。...喜劇的緊

張、従って哲学的緊張もこの作品ではより少なくなっている、この中には多くの夢の輝きも、極小なものの多くの信じ難いこともそれほど多くないからである。穏やかに上昇している人生のカーブの愛らしい均整、直に牧師になる者の傲慢の前の得難い忍耐、牧師は「喜びの熱い渦」にあっても「節度の境界の丘」に根付いており、傲慢の埋め合わせをしている。暑気休暇や遺産、説教、叙任式、結婚、宝珠塔奉納式、有頂天の小さな著者としての喜びといったこうしたすべての自己満足した、ファゴットのように中で忍び笑いをする瞬間[分秒]　ー　これはある視線に包まれている。まさに海の上を漂っていて、突然枝垂薔薇の狭い王国に休む視線である。

ビエンロートのフィーベルの著者、『フィーベルの生涯』では夜が明ける。執筆者との好意的遊びを根本的に三つの話[ヴッツ、フィクスライン、フィーベル]は行っている。ジャン・パウルが最も経験のある者として理解していたように、すべての世間人との子供らしい対立としての執筆者のことである。というのは他人はともかく、彼の場合執筆は一方のことで、人生は他方のことであり　ー　かくて彼は執筆者の世慣れぬ面を同時に微笑み、同時にその面に一つの精神実在、一つの神の中での実在を認めてやりたかったのである。同じ意味で三人の小巨匠達の働きと、偉大な紳士達、更に偉大な精神達の働きの間の頻繁な比較も両義的である。小主人公達がすがって行く歩行紐の子供らしい職業は（「スウェーデン時代からヴッツ家はアウエンタールの学校教師であった」）本来主題ではない。まず教師はジャン・パウル自身にとって昔馴染みのもので、その狭小な精神で変わり者に合っている。しかし更に著者であるという或る流儀にとって適した方程式である。都会的ではなく、時代を欠き、むしろ自然に馴染んでいるが、子供部屋としての自然である。さて教職は『フィーベル』では廃されている。老父は傷病兵であり、鳥刺しであり、ヴッツやフィクスラインの父親よりもより大胆、より抜け目なく、より寡黙で、より厳しい。「こんなものだ」という標語と共に戦場の夢を見ながらの彼の死は、ジャン・パウルの最も自由な詩の一つである。詩人はこう付言している。「それに死去の際の流行というものもない。誰もが独自に死ぬ」。これは背景である。ヘルフ　ー　つまり幼いフィーベルは、ハイリゲングート村では「学生」と呼ばれているが　ー　自分が学童の間でＡＢＣ－雄鶏に乗って、自分のなす仕事を夢見る前に、つまり「新しいアルファベットの建物の棟梁」としての夢の前にすべての執筆や活字に寄せる敬虔な思いで自分の素姓を打ち明けている。有頂天の真面目さで「天才の子供時代」が模倣されている。ヘルフは老ジークヴァルトが学のある鳥と説明した言葉を解す椋鳥から尾の羽根を引き抜く、学のあるペンが欲しいからである。彼は牧師の娘が洗濯物に名前の印に押した最初の活字を、本当の古版本[インキュナブラ]として賛嘆して手に取る。いや牧師からギリシア語、ヘブライ語、シリア語、アラビア語の語学書を手に入れ、アルファベットを習い、見知らぬ記号から分からなかった言葉を読み取ろうとする。彼は七週間後にはメキシコ語、アラビア語、アイスランド語、英語、デンマーク語、グリーンランド語、フランス語で主の祈りを捧げる。　ー　「すべての言語を理解し、聞き取る天そのものにとっては何語でもよかったのであろう」。この三つの牧歌には何と多くのものが、殊に『五級教師』ではジャン・パウルの子供時代の人生の面影があることか。『我が生涯からの真実』では彼は新しい言葉の代わりに新しい文字も発明したと報じている。「彼はまさしく、暦の記号とか　ー　古書の中の幾何学の記号とか　ー　化学記号とか、自分の頭の中の最新の記号やらを取り出し、それで全く新し

いアルファベットを構成したのです。彼はそれを完成させると、早速自分のアルファベットのソリテール[ダイヤモンド]を利用して、一頁あるいは数頁にわたって書き写した資料を、自分の文字で表現してみました。そんなわけで、彼は自分自身の秘書であり、また隠れん坊相手でもありました」。...

副次的事柄がここでは主要な事柄となっている。単にヴッツが自ら世界を揺るがす事を自ら書いただけではなく、フィクスラインも重要な仕事に巻き込まれている。彼は暑気休暇に母親に「食事しながら子供時代の地図を作成」してもらっている。そして自分の子供時代の話を年代順に忠実に子供箪笥の引き出しにしまっている　ー　これが紙片箱である。これで十分というわけではない。彼は良心的に古い城の十分の一部分[地上に残っている]を『フーケルムの盗賊宮殿についての二人の友人の建築学的往復書簡』に記述し、すべての誤植の収集に取りかかって、「どれが最も多く出現しているか示し、このことから重要な結論が導かれようと述べ、読者にその結論を出すよう勧めた」。更に彼は、どの単語、どの活字がルター聖書の真ん中を占めるか調べ、またそれぞれの母音はその聖書でどれほど出現するか調べている。同様に新しい本では英雄詩の身振りでフィーベルのフィーベル[入門]での発案、韻の出現、学士ペルツの加入（長すぎるが、しかし斜めに切り取られた鼻をしたこの冗談屋はライプゲーバーの精神の兄弟に違いない)、箔置き師のポンピエ、印刷工の加入による侯爵の後ろ盾を得た大事業、伝記アカデミーの設立、学校教師フレーグラーとの新聞での論争　ー　天才と天才崇拝に対する傑作な冗談であり、黙されていて、まさにそのことで読者に浸透してくる次のリフレーンがある。「これは勿論小物だ。しかし虚栄心の拡大係数は偉人達の最大の者の場合より一筋の毛ほどでもより大きいということはない　ー　我々の中の神と神の判断の前では」。

はなはだこの冗談の詩作は内面に向けられている。この詩作は単純で敬慕する心情が空ろな主人公としての自我との舞台への変身に関連しているからであり、ジャン・パウルがそこで触れている時代の誇張を通じて、とても穏やかなもの、具体的なものになっている。ロマン派の詩人崇拝と学的あるいは神秘的でさえある解釈学の脱線を通じてそうなっている。こうしたことすべては「第二十三、ランタンの章、会議の開催」のところで転義的に様々に花咲き、飛び散り、さえずり、猿真似している。「といいますのは、あるときは彼はＸで喜劇的に作詩しています、クサンティッペは性悪な娼婦、十かけ十はただの百　ー　あるときはMで教訓的なものに移っています、例えば、僧侶は祈る義務がある、決してナイフで刺してはいけない　ー　Ｔでは悲歌的です、神よ竜から我らを守り給え、楽にさせておくれ背負い枠。　ー　Ｙでは叙情的です、例えば、針鼠の肌は針だらけ、私はほおずきが欲しい。　ー　しかしながら大抵の歌は単に叙事的です」。ホメロスのようにこの詩人はすべての学問の百科辞典をなしている。彼の作品には次のものがある。「あるときは地理学が生じたり、例えばポーランドの地理学とか（野生の熊は何と獰猛なことか、蜂蜜の木から来たときには)、あるいはアラビアの地理学とか（らくだは大きな荷を運ぶ)、あるいはMでイタリアの地理学（決してナイフで刺してはいけない）が見られ、　ー　あるときはＤで兵法が（剣を持つのは兵士）　ー　あるときはＬで神秘学が（子羊は辛抱強い、蠟燭は明るい光をもたらす）　ー　あるときはＯで目的論が（耳は聞くためにある）が生じています」。

『フィーベル』のこの部分は、『彗星』、別の大きなジャンルの寓話とテーマを同じく

している。ただフィーベルの自己称揚はより無垢である。フィーベルは彼の乏しい分別ではより複雑なマークグラーフほど自分の前で、自分に対して嘘をたいして付けないのである。それ故彼は痛みの少ないやり方で、百歳という年での彼の本性の奇妙な変身によって治癒される。かくてこの晩年の牧歌の第二の神秘的部分が始まる。ある章は「学生フィーベル氏の心の中での強力な変化と発心」を十七文字の悲しい伝承の散乱の事実と共に告げており、それを補完するためにジャン・パウル自身旅しなければならなくなる。彼はビーネンローダの百二十五歳のお祖父ちゃんを紹介される。...このお祖父ちゃんが最も早くフィーベルのその後の運命について知らせてくれるかもしれない　ー　このお祖父ちゃんがフィーベル自身である。

百歳のとき彼は「彼の人生をまた生む夜」に新たな歯が生えてくる。...死んだ妻が夢に出てきて彼を叱る。ペルツは嘲笑家で、彼自身は鷽[お人好し]であった、と。...それから彼は篩いを持っていて、その編み込みをほどくことになったとき、突然篩いの代わりに両手に大きな明るい太陽全体をかかえていた。これは転倒である。自己と、時の中での自己としての人生が流れ去り、自我であったところに神がいる。今はフィーベルも別様に語り、いぶかしいほど上手に語る。どこからこれは来ているのか。ヘルダーあるいはヘルダーのような男からである。この指導者へのジャン・パウルの最後の帰服である。ヘルダーはジャン・パウル自身を、もはや若くない年に、変えたのであった。最も美しいこと、最も強いことを穏やかな声で語り、天の近くに休らっていて世間に語る男、そのどの調子も一つの心であり、そのどの眼差しも一つの祝福である男が説教に来たのであった。

神秘家のイロニーはこのことも牧歌の縮小化された尺度で行っている。最長老の新たに子供となったフィーベルが自分の著作活動の名誉の時期を否認するとき、彼は本来的に賢くなったのではない、というのは以前のフィーベル同様に世間を前にしての自分の活動の矮小さについてほとんど知らないからである。学習した名前、「優秀な天才　ー　文学者　ー　英才　ー　文人　ー　最も著名な作家」という言葉で自分を振り返っていて、微笑していない。彼は単に謙虚になっただけである。(この三つの小品での不遜の可能性や例は何と魅力的なことか、ここでは野の小川がルビコン川になっている)。彼は神を前にしての自分の活動の矮小さを知っている。

このようにしてジャン・パウルの諧謔における神秘的魂は正気付いている。三つの圏が交互に作用し、これらの変わり者の話ではお互いに止揚し合っている。詩人の物思いは人間存在の限定的形式と戯れており、彼自らは無限の憧憬の名手であるが、この練達ぶりをささやかな幸福の中で享受している。村の庭の垣根を越えて、戯れる子供を目に留めている一人の永遠のユダヤ人。第三の圏は神的なものの圏で、この神的なものの真面目さに対しては、天才的な生涯の真面目さといえども子供の遊びに等しいもので、これを前にすると最も偉大な人間と最も卑小な人間の距離も無に消えてしまうものである。従ってこれらの貧者達の生涯も精神の中では詩人の許で最も深いところにあって、同時に自らと各人の生涯として出現するということが、彼の諧謔の神秘である。

このような子供達の子供時代への愛は　ー　大きすぎるものとなったけれども全く小さな者達のロマン主義は　ー　自分達は本来男性には適していず、子供のときが自分達には本当に相応しく、後年には馴染めない配役が割り当てられていて、この後年の役割から好んでしばしば子供時代に戻っていくということを予感しているように見える。何とフィク

スラインは甘美な子供の時を過ごしていたことか。しかし老フィーベルは、自分の神的至福に調子を合わせるコーラスとして動物の世界を必要としており、かくてこの多義的アラベスクにおいて最初の像と最後の像が結ばれている。老ジークヴァルトの子供は鳥に取り囲まれていて、幼少のヘルフがしたように、今や大人のヘルフがしている。歌で一杯の果実の小森　ー　これは老フィーベルがその「変容」のために地中に埋めた桜桃の種から生長したもので　ー　この小森は彼がどのように家畜と戯れるか隠している。家畜は羽根のあるものならば、少し口笛を吹くだけで膝や肩に近寄ってくるのである。蜂の巣箱もある　ー　他には一匹の兎、むく犬、絹毛のようなスピッツ、椋鳥、雉鳩、鷺、リスである。『巨人』の老シュペーナーの周りのような雰囲気で、彼の神への愛は動物への愛である。…また老ジャン・パウルの周りのようであり、彼の書斎には奇妙に動物が一杯いた。動物どもは最大の英知を有していて、かくてただ実在のままに在り、生命の神々しい声に反駁せず、自らに従っている。深く、また珍しく「エッカーマンとの対話」のゲーテの口調も思わせて、このことに関しジャン・パウルはこう語っている。「私の雉鳩が雛を温め、雛に食物を与えているのを見るときに、神そのものが大いに働いているように思われる」。

非常に年取った、超人的に年取った男性を描写すること、普通なら人間の寿命を越えている者の変身をなおも写し出し、あたかも死ぬことなく人間の魂に対する死の仕事を経験した者のように、つまり再来しながら同時にまだ居る者のように描写することは　ー　霊的なものの詩人にとって大いなる魅力であった。「独自の感覚を呼び起こすに違いない、それはつまり、…また一人の外国人の、時代を越えた、ほとんど不気味な人間の精神を聞くことであり、この精神は自分一人、すでに生き延びた老齢の真っ白な髪の眠れる千人の殉教者や知人の中で生き残っており、今や昔の故人達の番人としてはなはだ冷たく、いぶかしげに人生のおどけた新奇なことを覗いており、現在の中に生来の精神の渇きに対する癒しを見いだせず、もはや魅惑の昨日も魅惑の翌日もなく、ただ青春の一昨日と死の明後日とを有するのである」。ジャン・パウルの最も清祓された夢の中で夢見られたものが、ここでは地上的な額の中へ、勿論最古の老人の額の中へ、反映されている。これはその平安の中で一人で、十分に意志もなく、防ぎようもなく、このような星座の反映を受け入れている。　ー　村の子供らしい思考の必然的に入念に順守された限定を伴っているが、また単純さの中へ作用した超現世的なものの最も稀な全体的宝石の輝きを帯びている。というのは一人の天使の表情ではなく、錫の壺への光の反映がヤーコプ・ベーメを予言者に召し出したからである。しかしフィーベルは上手に話す術を学んでおり（そのために説教者の話が発案された)、それで寝ぼけて、覚束ない語りであるが、すぐそのことを詫びながら、自分についてほとんど深すぎることを語っている。「地上に対して死んだ者は　ー　これは世界のことではない、そこには幾つかの生命が、一つの永遠性とまでは言わなくても属しているのだから。いや永遠の者自らは万有に対して死ぬことはない、ことによると永遠の者は万有に対して永遠に根源的に先に生まれているかもしれないから」。この中途半端な文で彼はやめている、そのようにジャン・パウルの精神は、晩年の作品の中では　ー　神秘家の作品となっている。

変わり者の全く別の種類は、これはジャン・パウルのこれまでで最も有名な作品の名となっているが、カッツェンベルガー博士である。ヴッツのような情緒の道化師ではなく、分別の道化師で、従って別の諧謔家的視点から見られるものである。かの無意識の詩人的

幸福者達がその牧歌的自我を牧歌の趣味として宇宙の一端の中で魅了させて、かくて村や野原や星々までもが幾らか家庭的にヴッツ的に微笑みかけるとすれば、学問的分別の暴走は、詩的な世界趣味の反対物である。彼にとっては単に世間ばかりでなく、自我も、感受性と称する体と魂の解き難い結び目を有していて、これが純然たる対象となっている。彼は単にまだ自我の名の許で感じている。...彼の意識が存在していて、痙攣を明記し、自我がその痙攣をなぜか自分の痙攣として感じていることから結論を下し、笑う。かくて彼は他人より自分に対してより一層近くにいるわけではない。感情の記述されていない規則に従って、自身との強力な了解、或る内実、充実存在を要求している状態というものが彼を少なからず当惑させている。彼はすべての点で観察対象の自我の小肉体に対する単なる化学的浸液、硝酸を見ることに慣れているのである。この無能力の点で彼は自らを真似ている。ジャン・パウルによって贅沢な言語能力を付与されて語っている。詩人フォン・ニース氏の問いに対して彼は苦労して恋した状態の時を思いだそうとしている。「ただ一度私は、...ヘボ詩作を試みたかもしれない、愚かな娘を前にしてな　ー　その女神は今どこでその雌山羊の乳を搾っているか知らない。　ー　私はこの娘にすでにそこに広がっていた美しい自然を描いて、こう尋ねたものだ。御覧、ズーゼ、すべてが私ども同様に私どもの前で花咲いていないか。ゼラニウムに大きな蒲公英、カミレ、芍薬、アルニカがりんぼくの頂や梨の梢に至るまで花咲いていないか。至る所で花の花粉が舞って結ばれており、今この花々をあんたの家畜が食らっている」。

同様に彼の感情は完全な拒絶を忘れており、固く反吐を無視している。地下室からの丸々と肥えた蜘蛛や成熟した盲蜘蛛を新鮮に巻きパンの一片に塗って、宿の女将の面前で食べたり、あるいは卓話で　ー　ジャン・パウルの奔放な言語の狂宴　ー　聞き手に対して咀嚼課程の分析や唾液の効果を論じて、当惑した重苦しい気持にさせ、食べられなくさせたり、反吐の不合理な点を証明して更に一層反吐へと追い込むのは彼にとって造作もないことである。その際彼はカッツェンベルガー調子で抒情的に歌うようになる。科学者の自然な冷静な調子ではなく、他人を繊細なガルヴァーニ電気の神経熱の中でばたつかせる厚かましく酩酊した優越の調子であり、この熱に対しては自らは防御しているのである。

彼も自らについては、対極者のヴッツ同様に少しばかり知りすぎている。

すでに彼は自分の感受する自我を実験用動物に調教しているとしても、どの感受も、それ自体価値はなくても、肉体の現実としては貴重なものとなる。しかしそれはその感受を通じて精神的なものが肉体的になるというのではなく、その逆である。というのは彼は物質主義者でも理想主義者でもなく、彼は消極的物質主義者と呼んでいい者であるからである。確かに彼はすべて生命あるものを物質主義者の無心の即物感覚で取り扱い、すべての思考からその価値の所有権を追い払っているけれども、しかし余りに明察が過ぎて、感じ感じられるものの精神性が隠されているという具合にはいかなくなるのである。魂の苦しみ以外の苦しみはないと彼は言う、単なる肉体ではなく、ただ魂だけが感受し、苦しむからである。

しかし諧謔家の同等化のどのような炎がジャン・パウルからこの彼に余り似ていない、この余り美しくない魂に飛び移っているのか。見せかけの詩人、トイドバッハ・フォン・ニース、このロマン派の渋面にはジャン・パウルの法外さが隠されているけれども、彼がそれをしゃべっている。このカッツェンベルガーが駅馬車で向かい合っているようなかく

も入念に考案された不似合い、丁度対峙する半面性の魂はジャン・パウルではしばしば秘密の同等性を有する。それにこの詩作する者、ファーラントやローザ・フォン・マイエルンの類の者、それに大きさの尺度を別にすれば、ロケロルの類、これは感情に対して羞恥心を有せず、あらゆる詩人神話にもかかわらず、テーオダの買収されない人間感覚によって裁かれており、更には本物のフォン・トイドバッハ氏、つまり詩人であるよりは兵士、数学者であって、その代わり、充実し、盲目に力強い、初めて開花し、純粋に深い感情の中で自ら自然の詩となる人物によって裁かれる。「これに対してすでに何度か熱い恋の赤道を通過していたニースのような男は何と朗らかに、快活に、辛辣極まる心の悲憤に耐えることか。全く調子よく彼は涙に溶けて、陽気な魚のようにはねる。数学者のトイドバッハのような男には牡蠣の中の圧迫する真珠のような感情を彼は外の自分の身に飾りの真珠として付けている」。彼はこのような者で、世間と自らを収奪しながら、カッツェンベルガーの縁者である。ただカッツェンベルガーは感受性の芸術家より高い位置にいる。この芸術家の手品の口からは単に見せかけの炎が生ずるだけで、焦がすことはない。というのはニースは卑小であり、かくて彼の芸術家世界の品位も堕ちているからである。たとえカッツェンベルガーは偉大でないとしても、何か精神的情熱が高く口論のときに見られ、その口論のとき、彼は彼の書評家のシュトリキウスに対して、命じてズボンを下げさせ、逃げ出せないようにしてから、彼の体のいろいろな箇所に処分を下す用意をしている。「学問は宗教同様に偉大なものだ　ー　学問のためには宗教の場合と同様の勇気と血をかけるべきなのだ。...学問に身を捧げる者は、特に読者の師たる者は、学問に自らと一切を、どんな気まぐれをも、自分の死後の名声すらも犠牲にしなければならないか、...あるいはそうでなければそなたのような批評家ということになる」。

両者、ドクトルと詩人にとって、世間関与の器官は減少している。詩人は魂をドクトルが体を扱うように扱っている。思考は魂と体に対する羞恥心を忘れている。

カッツェンベルガーの奇形への収集欲も少しばかりジャン・パウル的で　ー　少しばかりはなはだしく　ー　この欲のために彼は無分別に犯罪者となったり、無分別に不倶戴天の敵への復讐をやめたりしている。医師と科学者は、自然の形式同様に無形式[奇形]を冷静に観察することを学ぶのであろう。しかし六本の指の手や八本足の兎に対して懇ろに惚れ込み、熱く切望する、このことをカッツェンベルガーは行っている。このような兎を薬店主からだまし取ったことで、このせいで彼は夕方の馬車の旅の折、詩人的に穏やかになっている。「テーオダは日没を眺めていた、彼女の父は兎を眺めていた」。彼は第二十四小全で熱く告白している　ー　各自が何か歪んだものを有すれば、湯治の食卓は何と楽しくなることだろう、例えば一人の者が鼻の代わりに狐の尻尾を持っていたり、別の者は顎の下に弁髪を、第三の者は鷲の鉤爪を持っていたら。自分自身は、自然が私の背後に生来の女性を、前の方に十二本の指と共にくっつけていたら、神に感謝することだろう。「私の体が立派にできていて。民衆の目にとってごく普通の魅力を放っていることは今私の精神にとって何の利点があろう」。　ー　奇形は多くの者にとって、単に珍しさの魅力ばかりでなく、暴露された秘密の魅力も有する。自然がもはや敬おうと思う神聖なものに思えない認識者にとって、自然の正当性あるいは誠実さは解き難い。...しかし自然がこのような逸脱を行うと、認識者は自然を捕らえたと思う。　ー　必ずしも犯罪者を捕らえたというわけではないが、それでもその秘密の処方箋の鍵を握る人を捕らえたような思いがする。

カッツェンベルガーはそうである。信仰と不信仰は暴露する。それに彼も自然に対して自分がそうであるものを信頼している。しかしジャン・パウルのような詩人的力では怪物の創造に十分力を発揮できないとしても、或る種の体の経験がその創造を煽っている。魂は、同じようであり、同じようでないあれこれ描くような線の像に魅了されている　ー　恣意と暴力である。不安げな肉体の夢は不具で繰り返される　ー　間違った線が体あるいは魂を切断するとしたら詩文はどういうことになるか。体の恣意についての考えが創ったジャン・パウル的諧謔の世界は、精神にとってずらされ、間違った印と身振りの世界であり、この世界は勿論これらの印の正しい読解を、この世界がその読解に逆らいながらも、前提にしている。それぞれの滑稽なものは真実の状況に対する感覚的機知である。雲に対して威嚇して腕を上げること、月に吠えること、草の中を泳ぐこと、想像の瘤をこすること。しかし、ずれた印のこの世界が普通になって、それが自分の世界である創作者にとって、精神的なものから印への道の必然性は揺らいでしまう。あるいは以前からその必然性は揺らいでいて、それにただ、これらの印が恣意的なものとなるが故に、思う存分こうした哲学的欺瞞を創造しているのである。

このことをジャン・パウルは彼のカッツェンベルガーにささやいた。カッツェンベルガーは自らのミューズの日々、青春の日々、かつて打ち立てた理想世界を自慢している。「私は、自然が肉体を全くあべこべに魂と結びつけているような理想世界をかつて構築したものだ。復活の後のことだ（そう私は詩作した）、私は大いに喜んで墓から出た、しかし喜びは現世で皮膚を穏やかに開けるのとは違って、あの世では、...反吐を吐くことで表現されたのである。私は裸体を恥ずかしく思ったが、私は赤くならず、所謂プロシャ風の緑になった、アオゲラのように。...恋のより懇ろな感情の際には鳥肌[鵞鳥肌]となり、...どの親切な言葉も胆汁の分泌と結びつき、どの思考もしゃっくりやくしゃみと結びつき、ささいな喜びはあくびと結びついていた。...そして熱くて優しい夫婦の愛情は、現今の我々の戦慄同様に、髪が逆立ち、冷たい汗と腕の麻痺でそれと知れた」。

自らの周りに広がっている精神的深淵の中にジャン・パウルはこの両者、ドクトルと詩人を投げ込んだ。両人はなおもまさに堕天使として幾つかの彼の多様な魂との親近性を見せている者達である。そして彼らは柔らかく落ちて、ただ他ならぬ多くのドイツ人読者の笑いという厳しいもので刺し貫かれている。すべての現存在は或る精神的目的の下に置かれる、それはこの目的の許での魂の死である。このことが、この情感豊かな、しかし世間を失って、他人には見られないほど意識の過度の鋭さに内的に食い破られた詩人を危険に脅かしている。

諧謔的な自我感情

ひょっとしたら昔の話にもかつては絶えず笑っていた賢い男の痕跡があるかもしれない。幾多のドラマに、隠れた賢者であった冗談屋の痕跡があるようなものである。少なくとも伝説は笑う哲学者を有している。デモクリトスのことで、彼はすべての面から判断して確かに大いに尋ねる者であった。...笑いと問いかけは早期にひょっとしたらメフィストフェレス的同盟を結んでいたのかもしれない。ニーチェの然りという笑い、つまり哄笑のロザリオの王冠、それにゲオルゲの「黄金の笑い」、これは「黄金の光」と共に北方の魂には馴染みがないとされるが、こうした笑いは自らに地上的完成を要求した強力な受難耐性の諸精神から生じている。まずはどのように笑われたか。動物は笑わない、しかし神々はびっこのヘパイストスがワインの酌をするとき、笑う。...ひょっとしたら胸板の厚い英雄達が勝利の後とか、愛の完璧な瞬間に笑い、その笑いに割れた青銅の響きの混じることのない巨大に放恣な時代があったかもしれない。しかし我々の笑いには、自ら何らかの点で笑われたものと同等であることを承知していて、もはやその笑いを通じて、部屋に完全な線を鋭い光線の穴からのように描くことのない者達の共感が混じっている。自己蔑視者、世界嘲笑者の千切られた笑いも完全な者の笑いのように致命的に残酷なものではない。

かつて、微笑とは全く別物である笑いが痛みに委ねられていて、憂わしい真面目な視線と、ほとんど憂鬱症的な表情の茶番を伴って、情熱的な不快の身振りとなって、同時にそれを終わらせようとする力尽くしの試みとなったことがある。...そのとき或る人間は自分のことを笑った。彼は自分のことを笑ったので、人間のことを笑うことになった。そして一層強く笑った。というのは人間について笑った彼は、人間だったからである。しかし何が笑ったのか。或るそれ［Ｅｓ］が或る自我について、束縛されない者が一人の束縛されている者を笑った　ー　そしてますますけたたましく笑った、響きも木霊であったからで、自分が笑いの厳しい物音の中で根本的に孤独であり、彼は自分といたからで、そして尋ねた、この「私」とは何か。

この笑いが、その中で一人の人間が生涯にわたって万有に対して取り続け得る、取り続けなければならない身振りであること、この身振りに突き落とされているためにそうせざるを得ないこと、このことをジャン・パウルは知っていて、それを体験したが故にこれを描いた。

このような笑いが幾つかの雄大な構想の作品の精神的基調音となった。...その上ジャン・パウルは或る世界観に対して或る人生感情を、そしてこの人生感情に対して、この感情を抱く人間を発案するのが彼の作法であったように、これは逆ではなくて、一連のこうした笑いを笑う者達を創造した。これははなはだ深く、正確で、ほとんど敬虔なもので、それで我々は心理研究者、並びに人間形成者を称賛する仕儀となっている。...最後に彼自ら、考察の作品で、ロマン主義的世界関係としての諧謔にそもそも帰依している。従ってこうした笑いは容易に出来上がった上声のコロラトゥーラではなく、戦慄的に不確かな基礎低音の顫音として彼の魂の土台を揺り動かしている。

どのような仕方で魂が体にくっついているか、これがジャン・パウルの運命である。キリスト教的なもの、ドイツ的なもの、市民的なものが合わさって、哲学的深い意味を持って、この珍しい人間のより抜きの責め苦となり、彼の内的な現存在に、彼の夢想化された

自己解放がかの外国風の、すべての地上的臭いから脱した香りを必要とするのと同じ程度に不和の形式を与えたのである。少しも異教徒風でない、体についての或る概念があって、キリスト教的諸芸術において、繊細極まる身振りの概念に導いている。つまり魂の使者としての体の概念である。この概念によれば体は確かに第二のもの、奉仕するものであるが、しかし神聖なものである。聖人の器が聖なるものであるようなもので、どの体も少しばかり主の体である。しかし別のもっと怖い概念もある。ある人間の体の形姿は内的形姿への一つの嘲笑であるとする概念である。すると身振りの言葉は欺き易いもの、いや貶めるものとなり、世間を通じてのこのような人間の歩行は、強権的に歪められた者のやむを得ない奴隷の歩行ということになろう。つまり仮に、このことを知っていて、具体化された者との肉体の不和を笑い飛ばす自由がなければ、そして成長した仮面に対する無限定的存在の自由を回復させる自由がなければ、申した奴隷の歩行ということになろう。

これらの諧謔家達の自由にとって良心が心安まるときは決して来ず、彼らに全く秘かな声がこうささやくのである。自分達の魂には何らかの特徴、ひょっとしたら自らには未知の隠された特徴があって、自分達の肉体の辱められた輪郭は単にそれをなぞっているのであるというもので　ー　更には、或る忘れられた存命のとき自らの魂は行為や放棄でこの形姿へと判決を下されたという可能性が彼らを不安にしている。いや自然は彼らにとっては恐ろしく気まぐれな、諸霊の歪んだ像であり、その上、どの精神をもその体に住むよう強いている魔女に等しい。自らの体を観察しながら、彼らは恐ろしく窮屈な連結推理に対し、永遠に等しくない者のこの解き難いものと逃れ難いものとの混交に対し驚いてしまう。ジャン・パウルはまた別のことも知っている。王侯的血管を通じての血の大胆な役割で、地上の諸芝居についての一人の魂の異教徒的歓呼と、接吻のとき聖遺物に触れるような思いがする耐えた者達や明かりを運ぶ者達によるキリスト教的親密さである。しかし彼は決してこうした者達の顔を他の者達の笑いで歪ませることはなかった。エマーヌエルはリアーネ同様に諧謔を欠いており、アルバーノについてはこう言われる。「喜劇的な（性格仮面）を付けるには彼の形姿とそれにほとんど彼の志操は大きすぎた」。

ジャン・パウルにおけるすべての諧謔の端緒は、従って、限定された形姿についての無限定の自我の笑いであり、かくて諧謔的性の人間は自らの喜劇的詩を己が体の動きで演ずる。どの諧謔的契機も、或る自我が肉体に懸けられている糸の一つを切断すると言えよう。そしてすべての諧謔的契機の力はまとめると、例えば死が受難として意味するものと同じことを意欲として意味している。そして死がようやく、肉体と魂の対立とは別のより繊細な対立の謎に対する解決をもたらすのである。笑う者とは何で、この者は何について笑うのか。例えば肉体によるぞんざいに共演された従者の喜劇について単に笑っているのか。それとも自我について笑っているのか。私は自我については笑えない　ー　従ってそれ[Es]が自我を笑っているのか。それでは自我は自由なものでもなく、不自由なものでもないのだろうか。そうではなく、自由と不自由の間にあって、自由なもの、それ[Es]に対して地上の掟で肉体と一緒に閉じ込められている状態にあるのだろうか。このそれ[Es]も人物なのか。それとも単に部分、全体の中の部分なのか。勿論、かの謎めいて肉体に入ってきた精神的なものが少しばかり体の形式を採用することは考えられることである。例えば格子の上に長く置かれた腕に格子の形が残るようなものである。魂は肉体の感受のたびに悩んだり、喜んだり、体と共に疲れたり、腹をすかせたりしなければならず、ひょっとし

たら夢まで見なければならないのだろうか。ひょっとしたら我々は単にこの長い住居共同体で（我々はすでにもはやこれ以外に考えられなくなっている）或る自我であることに慣れてしまっているのだろうか。丁度我々は子供の時分に余所の国へ移されて、そこの外国語で「我々の」言葉を話していると思っているような具合なのだろうか。かくて精神的本性も分離する、或る自我とそれ[Es]とに分離し、笑う者の自由化、自由に慣れることは、二重に疑わしい何処へとなってしまう。私は笑う。私はもはや単に私の体から私を笑い飛ばすのではなく、それ[Es]が例えば私から「私」を笑い飛ばすのではないか。本来かくも奇妙に笑うのは、或る精神的力で、無限定的に行動するもの、要求するもの、措定するものである。そして笑う者が自分の哄笑に聞き入るとき、全く小声の叫び声のように響き終わるまで待って聞き入っていると、突然　ー　魂はそのことを経験するが、しかし我らの言語構造はそれを模写できない　ー　この笑う者はかのそれ[Es]と二人っきりであって、このそれを前に自我は、肉体の中にはいるけれども、揮発してしまう。...この笑う者は精神的自我として止揚され、流れ去るのを感ずる。...現存在の最も内奥の確実なものが千切れる。そして人々が狂気と呼ぶものが侵入する。しかしこれに対し精霊達はひょっとしたらもっと慰めとなる命名を有するかもしれない。

我々はジャン・パウルの現存在の秘密に触れることになる。彼は我々の詩人の中で彼の現実の生活や彼の肉体的現象とは最も同一化されない人物で、...形姿としても、運命としても捉えられない。諧謔が醜いものの一種の自己解放ならば、ジャン・パウルはだからといって醜い者ではなかった。...しかし彼の肉体性は必ずしも彼のすべてを述べていず、彼を貶めていて、彼の英雄的魂、熾天使の魂は彼の青春の不器用な形姿と晩年の太った形姿で歩き回っていた。彼は肉体的なものの中に不幸にくっついていて、従って周囲と世間でも同様であった。...この矛盾が、彼の地上感情の鋭い不協和音を説明するほどにとてつもないものに思われないとしたら、まさしくこの精神が神秘的に自らと戯れていたときの電弧[アーク]や不思議な音色の巨大さが分からないことになる。彼は驚くべき具合に自分の許で居心地よく感じていない。それ故に自我の戦慄は彼の生来の世界感情なのである。この感情を彼は自分の創作した主人公達に植え付け、夢のように体験されたものの戦慄を織り続けている。「この点に関しては私自身ある種の震えを感じずには話すことができない」と彼は『ヘスペルス』の中で言っている。この考えが、中心にある考えなので、様々な段階での彼の表明を聞き逃してはならない。

「私は若干の戦慄と共に血が私の腕の周りを曲がりくねって行くのを見たことをただまだ覚えている、そしてこれが人間の血で、聖なるものであって、これが我らの自我の空中楼閣、骨組みにセメントを詰めるもので、この中で我らの人生と我らの衝動の目に見えない歯車が回っているのだと私は考えた」（『見えないロッジ』第三十四扇形）。

「私は私がまだそうであった自我に語りかけた。『汝は何だ、ここに座っていて、思い出し、苦悩しているのは何だ　ー　汝よ、私、何かのもの　ー　三十年前からこの自我の許で過ぎ去ったもの、私が少年時代、青春、人生と呼んだあの染色された雲、それは一体どこへ行ったのか』　ー　私の自我はこの彩色された霧の中を通っていった　ー　しかし私はそれを捉えられなかった　ー　私から遠い所ではそれは何か堅牢なものに見えた、私の許ではしたたる靄の雫、あるいは所謂瞬間に見えた　ー　人生とは、従って、ある瞬間から（この時の靄の小球）から別の瞬間にしたたることだ」（同）。...

「人間の魂の間には肉の格子、脚の格子がある。それでいて人間は地上では抱擁があると考えることができる、単に格子がぶつかっていて、その背後で一方の魂が他方の魂を考えているというのに」(同、第三十五扇形)。

「何故まず肉体の立像が、その中に我々の精神は閉じ込められていますが、詰め寄って互いに触れ合って、そうして中にくるまわれている人間のことを互いに考え、愛しなければならないのでしょう」(『ヘスペルス』第七の犬の郵便日)。

「無限の者はどこにいるのか。覆われた自我は自分を求めてあちこち手を伸ばし、自分の冷たい姿にぶつかる」(同、第八の犬の郵便日)。

「彼は自分の自我のこの肉色の影には戦慄させられた。すでに子供時代にあらゆる幽霊話しの中で自分自身を見たという人々の話しが極めて冷たい手で彼の胸に触れた。しばしば彼は夜ベッドに就く前に自分の震える体を長いこと見つめ、それが自分から離れ、見知らぬ形姿として一人自分の自我の横に佇み、振る舞うのを見て、それから身震いしながらこの見知らぬ形姿と共に眠りの墓地に横たわった、そしてぼんやりとした魂は木の精のように柔軟な肉の樹皮で覆われるのを感じた」(同、第十六の犬の郵便日)。

「二つの肉体に別れて、丁度二つの丘に別れるように地上の愛し合う魂は立っている、その間には太陽系の間のように砂漠があって、互いに遠くからの合図で話しかけるのを見、やっと丘を越えて伝わる声を耳にする　ー　しかし彼らが触れ合うことはない　ー　考えを交わすだけだ」(同、第十九の犬の郵便日)。

「これは夜の死体です　ー　鉱滓にされ、炭化された人間　ー　このように硬直した塊の中に自我は貼り付けられていて、これらを転がさなければなりません　ー…　自我、自我。考えの鏡の中で深く暗闇の中に逆行する深淵よ　ー　自我、鏡の中の鏡よ、戦慄の中の戦慄よ」(同、第二十八の犬の郵便日)。

「我々の中には戦慄の瞬間があって、その時には我々は夜と昼とが分かれるような　ー　我々がちょうど創造されたばかりか、あるいは破滅させられたばかりのような思いがする　ー　人生と劇場と観客は退いていき、我々の役割は終わり、我々は広い暗闇の中に一人っきりで立っているが、しかし我々はまだ芝居の服を着ていて、自分のその姿を見て自問する。『私とは、一体何なのか』」(『ジーベンケース』「最初の果実の絵」)。

「まことに魂にとってはどの物体も、人間の肉体ですら、単に目に見えない精神の聖遺物にすぎないのであって、例えば君の接吻する手紙がというわけではなく、それを書いた手も、接吻によって和合したと思いたくなる口同様に、単に一つの気高いあるいは得難い存在者によって聖化された、目に見える印にすぎない、そしてその錯覚は単に甘美さによって区別されるにすぎない」(『ジーベンケース』第十五章)。

「そのときライプゲーバーはたまたま鏡を見た。『三重とは言えなくても、ほとんど自分が二重に見えるぞ』　ー　と彼は言った　ー　『私の中の一人、内部の者か外部の者かが死んだに違いない。この部屋で一体誰が死んで、その後別の者の前に現れているのか。それとも単に我々自身に見えているだけなのだろうか。　ーー　おまえ達、私の三つの自我よ、おまえ達は四番目の自我に何と言うか』と彼は尋ねて、彼ら両者の鏡像の方に向き、それからフィルミアンの方を向いて言った。『ここにも私がいる』」(『ジーベンケース』第二十二章)。

「何と無限の現世が静かに美しく自らの影の中にくるまれて横たわっていることか、自

らの灰のベッドに柔らかく置かれていて、一つの傷を受ける夢の肢体をもはや有しない。スウィフト、老いたスウィフトよ、何と汝は今や満足して、全く回復して、汝の胸の憎しみは燃え尽きていることか、そして真珠、つまり汝の自我は人生の熱い涙で遂にかみ砕かれて、崩れ落ち、涙のみが明るく残っている」(『巨人』第百二十一周)。

「まさしく彼とか、まさにこの自我が思われ、愛されていると一体人間に分かるだろうか。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」(同、第百二十八周)。

「二人の自我が互いに島々のように離れ、骨の格子と皮膚のカーテンの背後に閉じ込められている。単なる動作は生命の印に過ぎず、その内奥は示さない。思いの籠もった眼といってもしばしば精神を宿さないただのラファエロの聖母像でも語りかけることがある。蠟人形の陳列室はうつろで、猿の自我は聾唖である」(『レヴァーナ』第百十三節)。

蠟人形は比喩あるいは事物としてこの思考の圏内では稀なものではない。ジャン・パウルは多くの家財を時代の古物露天から引きずってきている、恐怖の機械仕掛けのために不可欠であるからである。蠟人形は人物の錯覚的模造として肉体化の謎と驚きに満ちていて、まさしく、自我感情のない自我の機械という純粋な対象であるが故に、蠟人形は体の、感覚を混乱させる他者性を表現できる　一　つまり魂がこの物は私に何の関係があるのかと発する体の他者性である。逆にジャン・パウルは、この戦慄の固有のものの他者性を自らから引き離すために、肉の立像としての体について語っている。鏡像ではショッペによって自我の幽霊が怖れられており、諸像は、レンズで変換されて、若返ったり、老化したりして、個人化の神秘や人生の経過での個人の変化と戯れている。そしてスペイン人の叔父の蠟人形陳列室はショッペにとって、自分を招き、受け入れる精神病院となる。最も耐え難い概念の多重化した観照としての病院である。

そこで今一度厳かな言葉で導かれている『我が生涯からの真実[自伝]』での極めて早期の自己との出会いが思い出されてよかろう。このとき予感によれば、自我の驚きの全き、哲学的冒険がすでに子供によって遂行されているのである。「ある日の午前、私はとても幼い子供のとき家の戸口の下に立って、左手の材木置き場の方を見ていました。すると突然、私は或る私であるという内面の顔が稲光のように天から私の前にやって来ました」。主人公の将来の文化史にとって、と著者は正当にもこの早期の召命に直面して述べている、この主人公はひょっとしたら詩文よりは哲学に向いているのではないかという疑念が生じている、と。そして彼は語っている、自分の子供時代二つの言葉が魔法の言葉であった、つまり世間の英知と東洋である、と。

いかに決定的に、いかに早期にジャン・パウルの本性の高められた精神性が露わになっていることか。かの精神から肉体へと紡がれた自我の糸に根源の思考の全体的、空気のように繊細な織物が掛かっていて、それらが光線となって作品の個別の圏を結んでいる。この子供の精神性は霊的なものに侵入部を開け放った。このことについても子供時代の話は報告している。幾分陰気な、それでも優しい父が子供の幽霊への恐怖を追い払わずに、物語で吹き込んだので、子供は毎晩二時間父親が眠りに就くまでどうしようもなくその幽霊達に悩まされたのであった。父親自身は体格も良く、独自の真面目さで霊界に屹立しているように見えたようである。『ヘスペルス』の和合の島はその陰気な番人と共に無数の戦慄的子供の考えで築かれ始めたのではなかったかしれたものではない。ジャン・パウルは

決して、多くのロマン派のようには、迷信の残滓を呼び起こしながら、自分の物語に真の魔術的経過や本当の幽霊の出現を織り込んだことはなかった。思索家の一種の実直さで物語はいつも陰謀へと解消された。しかし彼はこうしなければならないと思っていたとしても、何故まず超自然的なものに物語の全体的夜の進行を明け渡して、その後表象での超自然的なものを消しているのか。彼は　ー　この点でノヴァーリスの魔術的観念主義やE.T.A.ホフマンの真に魔術的な体験と異なるが、地上の出来事での精神活動の不自由さを認めていて、自分の物語から地上の真面目さを奪いたくないので、物体界への敷かれた道の外部に霊を出現させて、操作して侵入させているのである。一つの人間的意志が一つの人間的腕を動かすという最初の奇蹟をジャン・パウルは自分の全領域で解釈しているが、しかしそれ以上の奇蹟は発明していない。それだけに一層深く彼は霊界に通じていて、その霊界は彼の王侯的自己規定によって、我々を大気のように密に取り巻いていて、ただ人間の呼吸で死せるものと活気付けるものとに区別される。　ー　夢は彼にとって魔術的マントで、死はそちらへの渡し守であるが、しかし幽霊信仰は人間にとって蒼古たる昔から明白な保証である。かくて彼はこの霊界の体験を読者の中で人間の中の最古の戦慄を通じて再三新たに刺激する任務を自分に課しているが、その際自分の掟を破ることのないようにしている。見せかけの不思議なもの。海の中から浮かび出る女性の像、予言する声、昇天する僧侶、出現する死者達、これは解明される。しかし経過の合図は残り、それと共に内面の震えが我々の上、我々の中にあって、我々がほとんど知らない諸本性の使者として残る。このようにジャン・パウルは魔法を使っている。彼は結局すべての精神的なものが霊的になるようにしている。

人間精神の原像を眺めながら、それは民衆の信心の中に投げかけられている巨大な影を眺めるのではなくて、彼はシェークスピアとは逆のことをしている。シェークスピアは（それがどのような経験に由来するのか我々は知らないが）観客にハムレットの父親の疑念の余地なき出現を認めさせている。しかしそれは今日でも啓蒙化された時代の申し子達を震撼させる術を知っている言葉によっている。このような言葉で霊的なものが精神的になっている。しかし両詩人とも、世界から追放された霊達が我々の情緒の中では眠っており、的確な言葉で、いつでも我々の中で起き上がるが故に、ただ恐怖の幻影を作り得ているのである。

鈍い者でも、人生の何千時間もそこに所属することを逆らい得ない、いや共に行動せざるを得ないこのような幽霊界の一つが夢である。これほど多くの夢が見られる詩文がどこにあろう。ジャン・パウルの長編小説は、聖なる霊感に満ちた眠りのために入って行く古代の神殿や夢の洞穴に似ている。...彼は言葉の固有な形式を、真の天使達のパンを、このような夢の伝達のために発明した。これらの夢は自然の夢や技巧的な発案とは等しく距離をとりながら、すべての感覚の中の一つの感覚に付与された刺激を言葉でもって伝えていくのである。...彼は自分の物語を夢見られた根源の出来事の模写、結合として考案し、紡ぎ出した。...いや夢の生活の観察の点で心理学にとってパイオニアとなった。夢が以前から自我をその威力の点で回復させてくれる者にとって、夢が入眠と覚醒の間で、生誕と死の間に収まっている人生の原像と見えている者にとって、他に仕様があったろうか。

愛と、愛の瞬間は、自我の同じ運命からそのにが甘いものを受け取っている。愛のとき、魂は指を上げて、それを試しながら或る人間の胸に置く。...それは本性の互いに問いかけ

る探りであり、愛する者達の抱擁は、奇妙に真実と錯覚とで一杯である。或る透視が愛では訓練され、読み難い、「肉体」と呼ばれ、魂に絡みついている印を推測する。...眼差しは接吻以上にほとんどもっと価値がある　ー　というのは魂は口では接吻されないからで、単に目のみが魂に接吻できるからである。「二人の肉体を脱した魂が大きく互いに覗き込んだ」と『見えないロッジ』では言われている。愛が死に対する関係は流出の可能性が現実の流出に対する関係と等しい。しかし二人の魂が互いに流出すると、二人は神の手に流出することになる。...というのは神はすべての汝の総括概念であり、根源の汝であり、諧謔家の怖れている永遠に孤独な根源の自我を守ってくれる唯一のものであるからである。神は、存命のものが互いに関与し、互いに溶け合うと、現前化され、表現されている奔流の力である。...神は自我を創るのではなく、汝を創るもので、愛する者達の中では和合への使命である。肉体は和合へのぎこちなさである。我々は体であるので、愛は地上では決して実現できない。　ー　グスタフはこのことを彼の年にしては余りに思慮深い表現で嘆いている。「友情と愛はこの地球の上を唇を閉ざして行く、内部の人間は舌を有しない」。

ジャン・パウルは夢の詩文では死後の自我の運命に触れている。というのは思考は次の矛盾、つまりどの愛においても自我と汝は融合しようと思っているが、しかし完全に両者が融合すると愛が止揚されるであろうという矛盾を前に停止してしまい、従って思考は、魂が詩作することを、考えることすら出来ないからである。かの詩文は、自我は死後も存続することを暗示しているように見えるが、しかし流出の際限のない可能性を有していて、波がその地にありながら、変わるようなものである。「一つの歓喜がすべての魂を殲滅する」というエマーヌエルの夢と「邪悪な敵の女性」についてのヴァルトの夢はこの思索できないものの比喩と多義的に戯れている。同様に愛する者達の総体は神へ流出して行き、また自らの許に戻ってくる。さもないと神は孤独であろう。

このようにすべての生命が偉大な封印を破る者としての永遠を求めたら、瞬間からその品位が奪われるかのように見えるかもしれない。しかしジャン・パウルの長編小説は他の小説よりも深い理解の許、諸瞬間から成り立っている。瞬間は、光輝と反映とを投げかける頂点として、人生の認知と清祓と魔法的な光線として詩作の目的であり、それを目指して物語は長い道のりを向かってくるのである。...殊に愛の瞬間には、この中に友情の瞬間も数えられるが、人生は語る調子から歌う調子へと変わる。ほとんど神の高い委託を受けた固有の本性として、瞬間はある、...瞬間は第三のもの、諸本性とは別個のものとして恵み深く諸本性の上に落ちて来る。「そのとき超現世的な、千もの天を通じて地上に落ちてくる瞬間がここ下界に達した」。...そう『見えないロッジ』では始まっていて、そして『巨人』や『生意気盛り』では或る出会い、或る選択、永遠の或る所属、位階の或る推測を印付ける一層ごく深い、ほとんど脅威的な瞬間へと成長している。『巨人』、「彼の心は石綿の薄片に書かれたもので、火に投げ入れられて、燃えながら、燃え落ちることはなく、先の人生のすべてが消え去って、その薄片は、リンダの手[筆跡]のために、熱く純に輝いた」。『生意気盛り』、「ヴァルトが乙女を見たとき、大地の上の強大な力が言った、『彼女が彼の最初にして最後の恋だ、彼がどれほど苦しもうとも』」。このような瞬間によって、つまり体の魔法がより高い魔法によって破られて、精神が精神を見つめるとき、愛はただ沈むことができる。　ー　それらの瞬間は皆、愛の端緒であって、その継続を星々で予感し

ている。従って愛の魔神が詩人達をその臣下として試練にかけるようなとき、つまり詩人達が魔神を、願望や思索と共にではなく、地上の瞬間の唯一妥当な方法で経験したか、いかに経験したかを試すようなとき、ゲーテと並んで、ゲーテの詩文は瞬間を次々に置き、丸まった、黄金の、堅牢に休らったもので、自らを越え出る小心な志望を有しないのであるが、ジャン・パウルは彼の詩文の諸瞬間で耐えている。この詩文に固有なのは、地上の人間のぎこちない身振りに突然浄福の諸精霊の身振りが目に見えるものとなるということである。

音楽と諧謔はジャン・パウルにとって、ヴルトにとってヴルトのフルートのように親密に関連し合っている。音色は実際根源の言語で、これは他のすべての人間的表現の中では、はなはだ離れてしまった諸方言のようにほとんど見分けられないのであるが、しかし我々にとって一つの奇蹟で救出されており、我々の魂の中へしたたりながら思い出と予感とを、時間の中で、すべての地上的干満を越えて、開花させるものである。ジャン・パウルのすべての長編小説の中で見られる音楽の書き換えは、ある深みから生じていて、そこでは聞いたり、見たり、理解することが共にしたたって震撼の名状しがたいものとなり、この自在の言語の大家にとって言語は第二のものであり、音色が第一のものであったと推測させている。すべての音色は死のフルートから生じており、人間の目を閉ざそうと、日中を暗くしようと欲している。我々が束縛された魂の言葉に疲れて、我々の人生における永遠のある喪失感を吸い込み始めるとき、音色が自由な魂の言葉を語り、諧音として、笑いの不協和音を解き放つ。諧謔では精神は怒って格子棒を揺さぶる。音楽では精神は体を有することの現実を破って、夢遊病者のように、音色が続く限り、自分の大いなる幸運を享受する。勿論夢の中でも音楽の中同様に留め金についてのある知識が侵入してくる。そして両者の中で魂が飛行していると思う限り、むなしい飛行欲求の痛み、行為のむなしさ、愛の実現不可能性が生ずる。そのように音楽は慰めて、疲れた地球と語る。そしてジャン・パウルは、音楽の偉大な通訳者で、音楽を地球の余所者として、子供として解釈している。

ジャン・パウルの根源の思念、彼が思うがままの愛や夢、死、音楽、これは車輪のスポークで、自我に限定された精神の、肉体に限定された自我の車輪のボスに収まっている。或る点の周りのこのボスの回転、その点はボスの中にあるが、ボスそのものではなくて、どの点もそうであるように、単に概念として存在しているのであるが、その回転が諧謔である。

さて、この条件の圏内での哄笑者は真面目な者よりも真面目に見えると認められなければならない。ジャン・パウル本人は、笑うことのできない崇高なエマーヌエルではない。…民衆が言っているように、彼は笑わずには「おれない」。　ー　しかし何故か。笑いには、単に課された人間的役割を品位をもって演じ通すことだけでなく、人間であるということの告白が含まれていよう。概念を持って精神の中に住むこと、それでいて感受者として快、不快で千もの神経の繊維に囚われていること、私と言うこと、その際自我の上に張られている皮膚を承認せざるを得ないこと、こうした意味深い不合理は笑わせる。笑う者は肉体化の運命の真面目さに震撼されている。肉体化は熾天使的余所者の客人感情にとってちょっとした案件になっているのである。

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。

行為する世俗の人間に対して、また或る観念につかれた人間に対して境界が繊細に鋭く引かれている。どの笑いも一つの意志の断念で、その反復は行為者の力をそぐであろうものであるが、ただ観察者だけはますます自由にするものである。笑う者は観念と世界の断面を認める。行為者にとっては世界は自分の目的の素材であり、行為者は形成し、造り変える。同様に英雄や支配者もし、また哲学者や詩人も、指導者である限り、そうする。ジャン・パウルは、諧謔家として、指導者ではない。勿論どの行為者も、素材が素材に彫り込む意志よりも厳しくなる瞬間を経験する。意志がやめる以前の、このような素材に対するこのような意志の邪悪な歯ぎしりは、ナポレオンとかフリードリヒとか他の者達の語彙や見解になお聞き取れて、彼らの即物性の憤懣をこの上なく明確に観察者達のより我慢強いものと区別している。こうした邪悪な洞察性、厳しさ、滑らかさをジャン・パウルは卿やガスパールの発言に付する術を心得ていた。それらは嘲笑や軽蔑に接するものであるが、諧謔には接していない。それらは意志の言葉、それも反撥された意志の言葉であるからである。

こうしたことすべてから、諧謔の会話の両パートナーを諧謔家の自我とその外部の世界と把握することは許されないであろう。…むしろ諧謔家自身の下で世間の苦い味を有するものは、この世界と近い本性であって、それで諧謔家の中でそれが世間を代弁していて、諧謔家は自分が出会っていると見えるものに留まっているのである。王侯、司祭、女達、民族、あるいは動物、いつも自らを鞭打ちしている隠者。ジャン・パウルは我々の言語で最初の大いなる沈黙性の発明者であり、そこで思考は窮屈になりながら大きな声で語り、そして人は同時に一人っきり、まことに少なく一人っきりなのである。一人で邪悪な追い払えない訪問に対処している。自らを体験すること、これはあたかもショッペで発明されているかのようであり、それも硬い響きの事物として体験されている。諧謔家の世界との距離はまず自らとの距離である。…これが他に向かえば、物真似的な感受と模倣が、世間の人物に対して人形に対するように侵入して行く敏捷な両手が、要するに諧謔の、世界と自我とを入れ替える全体的芝居が残されていよう。この諧謔は自我に現存在のすべての市場を、現存在に気まぐれな自我の影絵芝居を認めて、拒絶するもので、諧謔家は単にすべてを自分の内的純粋さで測って　ー　そして軽蔑することだろう。

ジャン・パウルの道化師としてのジャン・パウル

さて、ジャン・パウルが諸作品の中で形成したすべての諧謔家達の中で、最初で最後の者が　ー　ジャン・パウルである。彼自身が著作者としてほとんどすべての作品の中で「自ら」を　ー　ドラマを上演するように、上演するとき、これは形式や無形式からおよそ同等に離れていて、他の詩人達の気まぐれとはほとんど比較にならない。これは最も内密に、ただ半分だけ彼から分離した者、彼の全創作の自我様態と関連している。即ちこの更に奇妙な、解釈し難い、我々を再三自らの疑わしさの中へ誘い込む男の周りにあるこうした奇妙な雲霞と霧に関連している。あたかも自分達の読者に単なる伝承を、日記や手紙や報告から汲み上げたものを、あるいはこれらそのものをもたらしているかのような振りをすることは、著作者達の古い風習である。　ー　著作者達は自分達の創作に、実際に起こったことの有効性や真面目さを与えようと欲している。しかしジャン・パウルの場合この風習は刺激的なやり方で事実関係と矛盾している。彼が自らを『見えないロッジ』で家庭教師職を通じて証人となすとき、『ヘスペルス』で鉱山長となし、スピッツが泳いできて、彼の島に報告の文書を運んでくると称するとき、『巨人』では任命された伝記作者となし、ハーフェンレファー氏とかいう者が素材を提供するというとき、『生意気盛り』では遺言執行人達の団体から雇用された者となし、各章ごとに遺贈者の博物標本室から一番号手渡しされるとするとき、『フィーベル』では印刷された作品の紙片の利用者となし、［フランス人の］略奪兵によってばらばらにされたその作品を、窓の紙や案山子、コーヒー袋、椅子カヴァー、紙凧からハイリゲングート村の少年達の助けを借りて再び集めてきたとするとき　ー　そして最後に『彗星』で薬剤師兼侯爵お抱えの天気予報士として遍歴の宮廷に加入するとき、彼がこうするのは、虚構性が他の虚構性よりも自らの物語をもっと特徴付けるからで、彼はこのことを逆のロマン派のイロニーからなしている。ロマン派は実在のものをアイロニカルに措定として扱っている、ジャン・パウルは措定されたものをアイロニカルに実在として扱っている。ロマン派は震撼された者として震撼させようと欲していない、精神的求婚者として自由を与えようと欲している。...しかしジャン・パウルは、はなはだ自由なのであるが、しかし自分の想像にはなはだ苦しんでいて、他の者が経験に苦しむようなもので、「考えた通りにいかにも簡単に」と叫ぼうと我々が思うとき、体験の血の痕跡で我々はびっくりさせられる。しかし彼が気まぐれな中断の語り手として物語の詩文の形式と戯れるように、それからまた見せかけの報告の形式と戯れている。というのは彼はその形式にその時々で最も風変わりな、考え尽くされた言い回しを付与しているからである　ー　とにかく長編小説を作る技法とアイロニカルな関係に暮らしている精神として、またそれに劣らず出来事の現実性、夢への優しい、多彩な境界で彼の許で過ぎ去る現実性ともアイロニカルな関係に暮らしている精神としてである。

同一の人間が、『再生』を詩作し、何人かの、自分の作品の中からの親しい人物を別の運命と織り合わせ、自らと知り合いにならせ、自分の考案した地名をとうとう地図に記入するよう地勢局に要求し、ヴッツを『ロッジ』に、ライプゲーバーとジーベンケースを『巨人』に、アルバーノを『美学入門』に再登場させ、自らヴィクトルやその妻のクロティルデと陽気なライン川の島でブルゴーニュ酒を飲み、プラトン風な会話をしている。...ある戯れで、これは全くロマン派的世界逃避に満ちているが、しかし非ロマン派的好意と人間

的面貌への好みの嗜好を証し、より多く微笑を、より多く涙を、より多く体験を知っており、より一層賢く成熟している。この戯れはどのように軽微な、あてもない、それに滑稽な考えをも心情の糸で再び永遠に薄暗いものの中へ導き入れて、精神を沈黙させるからである。運命を前にした魂のある震えの中に導くのである。

報告の吟味役としての特性上彼は報告が来ないとか遅れていると深く溜め息をついたり、遠方の経過や自分の主人公達の内面や、彼らの恋の本当の対象について、複雑な動機について推測したりしている。いつも叱りながら、称えながら、自慢しながら、あるいは自己正当化しながら読者と関与している。例えば読者はゼバスティアンの女性好きをどう思うか読者に尋ね、読者にジャン・パウル風な繁茂した密生の言辞で答えさせ、それから中断してこう言う。「おかしな哲学的文体に読者が慣れてしまっている」。我々の前には劇場があって、その中には劇中人物がいて、劇の場面で活気付いている。...しかしいつもその間にまたジャン・パウルの快活な顔が思いがけず窓から覗いている。しかし物語への彼の関係は入念に考案されていて、それで出来事の仮象からどのようにはみ出すことも許されている。そして外見上は真実と考案の間の事柄の混交を厳しく禁じている、自らがそれらの不確かな現実性を内的に承知しているが故に禁じている。従って彼は衒学的陽気な見せかけの下、操作している芸術手段のせいではなく、単に志操の点でロマン派的語り手であるにすぎない。

詩人の手仕事についての極めて気まぐれな見解が散見されるが、しかしごく真面目な見解もあって、そこで好んで自分は得難いものを提供していると暗示している。彼は楽屋裏を覗かせ、「このような束の間の黄金時代の色合いを付ける」という健康に嬉しくも恵まれたことを運命に感謝している。一人の妹が（ジャン・パウルは姉妹を有しなかった）が、『見えないロッジ』以来手伝いとして知られていて、『ロッジ』では更に彼の病気や、神経痙攣や厭世、フェンク博士による諧謔的治療が一連の扇形の章を占めている。例えば『ヘスペルス』では自分をこう描写している。「私の妹はもう、永遠の蛇のように尾を食っていて燻っているカワカマスを前に両手を組もうとし、絶えず言っている、『皆が冷たくなるわ』。...郵便の犬は私がまだ二十章にかかっているときに、二十一章を持ってきて部屋で跳ねている　ー　しかし私は食事の前に七人の賢人のように七つの黄金の格言を述べないうちは餓死する覚悟である」。全くもって我々はジャン・パウルを彼の長編小説の中で形成された人物達の最後の人物として数え入れなければならない。それに諧謔家への添加あるいは削除、肉体上の欠陥にも遠慮することなく、時に「一本脚」と称している。...彼は恋愛における自分の不運を忘れがたく述べている。ジャン・パウルは、と彼は言っている、女性達の許では心耳に達することは決してなく、いわんや心の中の桟敷に達することはなかった。「彼の顔は余りに痩せて見え、肌の色は余りに黄色く、頭は財布よりもはるかに詰まっていて、収入は名目の鉱山局長のもので、彼女達はこの好漢を単に全く上の最も寒いところ、頭の二重勾配の屋根の下、髪針から遠からぬところに泊めてくれて、彼は今もそこに座って（書きながら）冗談を言って十一章を終える」。あるいは彼は自分を、全く崇拝して貰う気のないごく理性的な女性の前で、この地上的天使に対して「私から去れ」と発する余力を有しない男達と比べていて、...「パウルはいつも自ら去った」。このように彼は生ずることすべてについてのおしゃべりと笑いに飽きない注解者で、最初は耐え難いが、結局は欠かすわけにいかない。彼はこの自分の注解者職を彼の諸形姿の人物達

に対して最も珍しいやり方で遂行している。

まずはあたかも描写する自分の才能に対する不信のように見えるもので、それは彼が物語の話されたこと、行為されたことを中断して、例えば単に正直な長編小説作家のように時にただ「X氏はつまり次のような癖を有していて」とか、「云々というのは彼の本性の顕著な特徴であった」と添えるのではなく、饒舌にあれこれ推測したり暗示したり（例えば『見えないロッジ』での「不完全な性格」について）しながら、しかしそれから、個別の場合が世紀の例となるような心理学の傑作となって、性格を時計仕掛けのように分解しているときがその例にあたる。彼が例えばショッペについて分析の比較的長い部分を添えるとき、このことを長編小説の芸術概念は嫌々ながらも認めるであろう。ここではある魂の危険な点、没落の準備が扱われているからである。ドラマに近接している長編小説の異種における［葛藤の］「縛り」として許される。しかし全くジャン・パウル的なのは、つまり非長編小説的なものは、ある珍しい魂についての大いなる、回りくどくない暴露で、次の言葉で始まっているものである。「ロケロルは世紀の申し子であり、犠牲である」。

単に抒情詩にのみ強い時代から生じて、世間と生活としての詩人の被造物をもはや信じたくなくて、結局はまだ帰依する詩人としてシェークスピアとホメロスを挙げている芸術理論は、自我分裂の概念を無分別に偉大な形成者達に応用している。かくてこの概念はすべての適合性を失っている。多くのドラマや長編小説の最初の芽のためには、神秘的な目としてこのような魂の分裂が推測されざるを得ないということはあり得よう　ー　しかしまたあり得ない。それぞれの永遠の造型の端緒は秘密に満ちている。重要なのは、生成物が自らを通じて存在しているか、自由に空間を生きているか、それとも生成物が影絵、関連に満ちた印であって、それが一人の詩人の魂の多様性を一つの力の方向へ永遠化しているものであるかということである。音楽家に対してはこれと関連して、対位法的様式と和声的様式の比較が役に立とう。対位法的となればそれぞれの声部のそれぞれの旋律が独自の生命を有している。和声的となれば声部と声部は和して一つの全体を形成する。

しかしジャン・パウルにはこの分裂の法則が、これには私は生殖の法則を対置したいと思うが、厳密なレッテルとして適用できよう。彼の脳から雲が、彼の血から海が、彼の骨格から山が、彼の肉から人間と動物が造られている。そして血と考えと行為のすべての音楽は結局単に自らに対する彼の魂の言葉を模して歌っているだけである。しかしここでも度合いがある。卿とガスパール、リンダは時にシェークスピアの諸本性の貫通し難い実在のものを有している。...大抵の乙女や女性は女性的なものの新しい個人的な理念である。...ヴィクトルは大方自己描写である。...高貴な青年達やエマーヌエルは、高められた、雲に乗って歩む生活を送る原像で、ジャン・パウルの半神達である。...ショッペやロケロル、ヴァルト、ヴルトは主要モナドの個別のモナドで、彼らの魂の素材は一つの力の誇張である。しかしこの最後の列の諸形姿は精神的変身の象徴や記念柱であり、それは単に創作者のみならず、人間や人類の象徴である、これは芸術世界以上のものである。ジャン・パウルはかくて（全く別の彼の才能の境界に留まりながら）ニーチェの課題に接している。彼の想像力はどのように野蛮化しようとも根源の像への特徴を有する。それで新しい種類の人間を詩作し、その際これらの形姿のことを種類としての像と自覚していないわけでなく、また同時に細かく分析していないわけでない。ニーチェは詩人として出発していない。彼はまず人間の運命について熟考し、遂にはこの運命が巨大な像の不穏な神託として彼に襲

いかかり、彼は意志に反して詩人となっている。ジャン・パウルの中でまず起きたことは、精神の緊張が、愛や憎しみ、戦い、死同様に激しく、根源的に形成化の体験の衝撃となって、諸作品を生じさせていることで、これらの作品は新しい人間の可能性と共に或る戯れを戯れており、この戯れは時に真実や未来のように脅威的なものである。

ジャン・パウルがその精神的幅を個人的意味と時代の意味とで正確に測っているこのような形姿を、彼は自らの裡で知っているものすべてを通じて良心的に明らかにしている。真剣な面持ちで分析しているのはそのためである。しかしまた気まぐれな挿入文からも、魂の地図に未知なものを記入しようとする情熱が語られており、そして、人間についての、描写では満足しない進取的知識と、とりわけ創造過程の偉大な精神性が語られていて、この精神性がこの詩人に対して形姿の計画を魂についての知識と、場面を内面と、自己性を他者の本質と混在させ、彼の長編小説の大気のようなもの、半分具体化されたもの、その気分の漂うもの、愛らしく定住するもの、それでいて、霊的に翼のあるものを形成している。

人物像について妥当するもの、これは出来事にも妥当する。肉となった傍注としてジャン・パウルは出来事を追いかけている。というのは、単なる報告の頁は最大の作家的苦労を要すると告白している彼は、お茶飲みであれ、チェスであれ、ジャガイモ切りであれ、入念な比喩でそれぞれの動作を馬鹿げた風に分析し、一連の経過を多くの辛辣な笑いの刺激へと分解せずには語れないからである。その上彼の長編小説における対象の総体はわずかなもので、それでこう言ってもいい。描写でも彼にとっては、その件は重要ではなく、人々がそれぞれの件から彼を味わうのが大事なのだ、と。彼はヴィクトルは消えつつある夕焼けに目をやったと言わずにこう言う。夕焼けは「夜を胸に挿す薔薇のように諸太陽の憩う胸に付けていた」。またモイゼラーは楽長がオルガンで賛美歌を始めるまで待っていたと言わずにこう言う。「楽長が、音楽の橇に乗って、指を教会音楽の第一和音に打ち込むまで」と。そして彼はある村を目前に見たとき、彼の注解でこう注解している。「丁度牧師、教師、教育学的蛙の卵が聾の死体を取り巻いてきしきし、かあかあ鳴いている、つまりもっと手短には葬送の音楽と呼ばれるものがなされている村を通りかかったとき」と。

詩人その本人としてではなく、ジャン・パウルによって導入された著者の諧謔的人物像であるジャン・パウルの中には二つの矛盾が収まっている。一つの矛盾は、長編小説が見せかけている、あるいは努めている形姿や出来事の対象性と、ジャン・パウルが本当に付与しているものの内的なことの間の矛盾である。この矛盾は明らかに、長編小説形式との気まぐれな戯れや、詩作とか創作の否認や、厳密に報じられていることに頼るべきであるとする請け合いや、このような保証人や知らせの奇妙な発案の中で伝えられている。自分の創作物を余り自分から手放さないこの詩人は、見せかけの真面目さで、自分の思い付きに事実性という全く骨張った形式を与えている。もう一つの矛盾はジャン・パウルの創作の島での彼の霊的王国と、彼の、ドイツの卑小な日に遂行されている作家生活の妙に風変わりな市民性との間の矛盾である。ここそこで我々に見せられている彼の書斎の何という細密画的重要性であることか。我々はある過度の熱意で導かれるが、これにはプロスペロの微笑が推測される。

諧謔家列伝

象徴としてのジーヒコーベル号

思考のあらゆる鋭さで捉えられている精神的種類の或る関連は詩的に生き生きとした観照へとなお変換されるであろうか。ジャン・パウルはこのことを形姿や出来事で再三試みているという点に彼の諧謔の近代的なものがある。ハンモックの中のソクラテス、厚紙の面頬を付けた駄馬の上のドン・キホーテ、これは確かに精神的なものが内在している発明であるが、しかしそのことを知らないし、対象的に留まっていて、そのようであり、事物であるとだけ考えていることによって、これらはそれ以上のものを　ー　見間違いによって意味している。生がほとんど彼らを差し出しており、彼らの意味はまずある時代状況の体験された意味であり、まず象徴の磁力的力を通じて誘われて、彼らに絶えず新しい意味が付加されている。狭く、一度だけ思われたことを、広く、いつでも応用できるものにしている意味になっている。従って我々が諧謔的な世界文学から世界史的な時やある時代に相応しい体験を読み取るとすれば、ジャン・パウルは彼の諧謔的作品を自ら意識の哲学的分裂の中から生み出している。そこから詩文への道は困難なものである。

これは一般的に述べていることであるが、より正確には、ジャン・パウルの描く一連の諧謔家達にも妥当する。フェンク、ヴィクトル、ジーベンケース、ライプゲーバー、ヴルト、ヴォルブレである。彼らは哄笑者で、自らと世界とを笑い飛ばす者で、諧謔家的自我性と人柄の交替しながらの出現である。彼らと共に形姿の世界が開かれるというよりは幽霊の詩文が開かれるのであって、彼らの前面の戯れはすでに陽気さから憂鬱や戦慄へ投げ込むもので、その内的出来事は押し砕くものである。先に述べた者達は本来的意味で本性であろうか。ヴィクトルは別にして、彼は純然たる諧謔家ではなく、ほぼ全体的にジャン・パウルそのものであり　ー　彼らは彼の内部の分裂であるが、しかしアルバーノとかエマーヌエルとは全く別の意味での分裂である。ある植物のどこの部分であれ、大地に植えて、挿し木として生長するわけではない。ある決まった部分のみが生長する。さてかの夢中になった熱い種類の形姿達にはジャン・パウルの根本的な震動が鼓動として吹き込まれている。彼らは中心部から来ており、本質的である。しかし諧謔家達の中で形成されているものは、まず関係である。これは、自我への関係、あるいは肉体、あるいは世間あるいは万物に対する関係と言っていい。関係というものは想像力にとって魂の状態よりも把握するのがはるかに難しい。

諧謔家は、崇高な者よりも、自らを特徴付ける特別なもの、奇妙なものを全く別様に導いてくる。ジャン・パウルは自分の諧謔家達を過剰に混乱した言い回し、風変わりな癖、肉体的不具、彼らに襲いかかる偶発事、この偶発事は彼ら本人に劣らず、気まぐれなもので、これらで準備しており、それで人々は形姿の活発さをグロテスクな鮮やかさと混同し、こう言っている。ジャン・パウルは主人公や女主人公に関しては、定かなことを述べていないが、彼の諧謔家達は得難い固有の生命を振りまいている、と。この点についてははなはだそうだとも言えるし、そうではないとも言えて、アルバーノとかは確かに極めて生き生きとしているが、それは勿論一人の人間の種類としてではなく、根源像としてのはるかに珍しい種類の点で生き生きとしており、一方ショッペとかは跳ねる自我の点として長い

思考の受難を通じて導かれており、その本性上、精神であり、不屈の意志であって、全体形姿とはなり得ず、それでいて現象のささいな偶発事と共に鮮明すぎるほどに出現している。これらも一人の人間に特有なものでなく、むしろ印であり、ある関係への、つまり間違った肉体化への印であり　ー　かの諧謔創造の最初の困窮である。

かくも流動的なもの、華奢なものは、単に誇張で名付けられ得るものである。実際諧謔家達の中にも、折れてはいるが、根源的ジャン・パウル的魂の世界がある。この世界がなければ、彼らの半人前の存在は幽霊的なものとはならず、全く印象に残らないことになろう。彼らの分散して行く諸力、彼らのさまよいと固定には、結び付けるもの、媒介するもの　ー　一種の諸力の愛、つまり更には良き混合、即ち併存や分離の代わりの内的組み合わせというものが欠けている。創造者や愛する者、詩人のジャン・パウルを彼らと分かち、彼らの運命から救っている一切のものが欠けている。

辺鄙な箇所で、つまり『巨人』の「喜劇的付録」の中で、ジャン・パウルは世間に対する諧謔家的関係のための天才的感覚的な公式化に成功した。これがいかに適切なものか、いかに間近なものと見えることか、優越的世界嘲笑はその地平をバラストを投げ棄てることによって、即ち地上の素材として同時に自我形式を意味しているバラストを投げ棄てることによって得ているのである。遂には有名な地球を遠くの方から小さく見ることになって、問い合わせる熾天使にこう答えられそうである。「下の痰壺、小便壺、これがその星だ」。ここで緑の外套の黒髪頭の、気球乗りジャンノッツォの、フィーアロイターの蛙騎士団員、フランケン騎士団員の発案が為されなければならないのではないか。ジーヒコーベル号、つまり彼は、遠くの、未知の、絹で覆われた革製の球の中にいる大気の市民、良き大気の市民となっていて、ただわずかに茶番で安穏を乱し、怒りの裁きをなし、数分にわたって気晴らしをするために地球と接触して、ただ飛行の中でのみ体験していて、...束縛されることなく人間を軽視している。彼はジャン・パウルのすべての諧謔家達の中で最も男らしくて、妥協を知らず、しかしまた愛敬がない。そして真の諧謔は常に温かさと善意とを有するという市民的主張を論駁している。諧謔家の生活に対する象徴としてのジーヒコーベル号航行という幸運なひらめきの許に、無数の他のひらめきが、ほとんど防ぎ難く、つながっている。...普通精神的なものとして留まっていることのすべてが見せかけとなる。すべての例外的なもの、愚行、滑稽、仰天させられる逸楽と共に、一つの諧謔家の風景が生じている。諧謔家的鳥瞰である。世界を恣意的にごく多彩なものの空虚な同時性へと分断する諧謔家の意識　ー　これはあるときは考えているばかりでなく、あるときは不合理な信仰を目のあたりにしている。「下界では、...一人の盗人が教会に忍び入り、ー　そこから遠からぬ地で一人の僧侶が僧院から盗人のようにこっそり出てきて　ー　森には密猟者達が走り　ー　畑では盗人の獣に番人達が向かって行き、ー　更には旅人やー　感傷家達等々が見られる。下々の民が私にとって何の関係があろうか。私は就寝した」。

地上的なものへの遠望、我々に大事な地平線の否認、星の地平線の夢想、別の秩序、短縮、この非人間的な精神の目にとっての地上的な事柄の選択、この目が見下ろすとき、蔑視しているのであれ、至福に見知らぬものであれ、精神のこのような遠望はここでは感覚的な文字通りの遠望に、つまり気球乗りの遠望となっている。聞き取れなかった風景の諧音、霧の海の中の飛行、アルプスの上の飛行、雷雨への死の飛行。　ー　言葉の聞き取れなかった霊感。かくも法外に離れて、ジャン・パウルは地球を体験した、そしてすぐにま

た地上の一片を顕微鏡的視線で、あべこべに楽しく盗み見ている。

しかしここではごく小さなものに対する敬虔さが欠けている。...喜劇的緊張が生じているのはただ、嫌悪の天才が蔑視された現実に適した例を刻印しているからで、諧謔家の心情が自らをその弁護士としているからでは決してない。ジャン・パウルの最も好む諷刺的な主題、詩的な悪漢と、単純な少女の心、これが陽気に演じられている箇所はほとんど他になかろう。ミューランツの美学部門の検閲官フォン・ファーラント氏は月光の下、黒い服の無垢の女性と一緒に、上の開いた円形建物に向かっている。ジャンノッツォは流星的証人として怒りではじけそうである。この検閲官はジャン・パウルの一冊子をポケットに入れている。「ファーラントの人差し指は、自然の本にとって写本余白の筆跡のようなものだった。彼の心は鶏の目のように美しい天候を感じ取っていた」。...彼は「眼球」を拭く　ー　彼女も後で　ー　同じ白いハンカチで拭く、ハンカチは「髭のある子供達のよだれ掛け」である。そしてあらゆる種類の、ジャン・パウルによる空しいロマン派の鳴子の調子で猿真似を演ずるが、しかし健気な気球乗りが丁度のとき上から円形建物へ下降して来て、彼が最後に説教をする前に、二人はすでに月で明るい丘の上を越えている。

諧謔家の三つの主要な願いが声高に語られているが、これは容赦ない純なエーテルの大気のうなりを上げて氷のように新鮮に流れてきて我々をはね散らしている。冒頭ですぐに彼は唯一の友ライプゲーバー、あるいはグラウルに、こう語っている。ジャン・パウルが彼をこの友と親しくさせているのは無駄なことではない。「雲が両側で隊列として、霧の塔としてゆっくりと移ろう様、下の方で百もの山々が一つの巨大な蛇にまとまって育ち、その溶岩の流れや雪崩という毒と共に人間達の蟻のような集会の間に横たわっている様　ー　この上の静かな聖なる場では下界の騒動には何も気付かない様に」[いかに喜ぶことか]と語っている。諧謔家の高揚である。それから彼の聖なる憤怒があって、時折あてもなくこの状態に陥っていて、ただ妨害をし、地位や安心、有益生、利己心、見せかけの一連の臆病な嘘の茶番の同盟を発見し、人間達に一瞬間おぞましい裸の姿を露呈させている。彼は幽霊となるという「牧歌的夢想」を抱いている（何という言葉を航行で思い付いていることか)、つまり兵站将校長の前で穏やかな鮫となってあくびをしたり、フロックコートの輩が、その甲虫の触髭に褐色のパイをすでに当てているとき、このパイから生身の濡れた恐ろしい女身怪鳥となって出現したりすることで、「精霊と宗教を欠いたこれらの端役の小都市的十八世紀人」の感覚を混乱させることである。諧謔家の推参である。そして「同志のグラウルよ、君は人間が虚しく二、三のノアの洪水、最後の審判、適正な硫黄池を願って叶わないとき、そして怠惰な犬のようにこう目撃せざるを得ないときの憤懣を知っているか、つまり無数の水蛭や針鼠、教会や国家の鷹どもが　ー　すべての国々や部門、三つの時間区分[過去、現在、未来]の中で、罰せられないまま吸い取り、刺し、ぶつかり、むしり取っている様を、. . . 目撃せざるを得ないときのことだ。ー せめて一週間立派な力強い雷雨となって、人間どもの頭上に移って、時にこの頭を上から可愛がることができさえすれば、私は嘆かなくて済むだろう」。諧謔家の最後の審判である。

どのような陪音や上音を出すかで、諧謔の精神的位階が試される。遠くから加減した真面目さで答えている印象や出来事に基づいているが、しかし大抵規準となっているのは、その告白されていない憧れはどちらに向いているかである。憧れが諧謔家であることを明らかにする。鷲の羽毛を不器用に振りまいていると思う多くの者が秘かによく暖房のきい

た部屋での蝉に憧れていて、鳥かごの格子の間に小さな鉢とベーコンを望んでいるものである。するとドイツ的諧謔の永遠の準備に至る見込みが生じて、更には苦しまぎれの冗談が歓呼して迎えられそうになる、その背後に黄金の心情を無料で蔵していることになるからである。こうした点はジャンノッツォには　ー　精神の別種の皇子アウトロー、追放者であって　ー　何も見られない。

ジャンノッツォも一つの憧れを知っている。...全く秘かに彼の中で獲得欲、飛行中での偉大な瞬間の所有、祝祭的大気での一つの鼓動、呼吸へのほとんど無私の欲求が生きている。　ー　そこに定住するわけではなく、客人として留まりながら、地上の感情が輝かしいもの、銀色のもののゾーンを横切るときに居合わせて、何も欲せず、ただ耳を傾けて、運命の歌の至高の楽譜を待っている。そのためにジャン・パウルは彼のジャンノッツォに第七航での「匿名の楽園」を発案している。全く神話的な和音が導入部となっている。「とうとう太陽がミューズの神のように東に出現し、地球をその弦の楽器として手に取って、弦をすべて鳴らした」。ジャンノッツォは南方の、アルプスの大気の吹き寄せる大地に降りる（子供のように彼に笑いかける薄暗い楽園）、そしてイタリア語の詩を聞いて、輝かしくリンダに似たヒロイン、愛や武術、音楽について、数少ない男達のように偉大に自由に話す女性で、自分の恋人を待っているところでである。ジャン・パウルは、彼女の許で教わって、「創造的な準備の整った時」が近寄るのを見、「女性の大きな鈍い尼僧院」が壊れるのを見る。トルコ人の服を着たモール人もこの罌粟の神によって等級を付けられた色彩の列に欠けていない。ジャンノッツォは、彼女が待っている赤い服の、黒馬に乗った若者に、急ぐようにとの合図を送るよう委託を受け、このことを手紙の投下によってなす。その前に彼はこの美女から南方式の別れを受け、彼女の胸元からの三本の薔薇と豊満な唇から放たれた炎の接吻を貰って別れたのであった。

ジャン・パウルの豊かな作品の中でさえ独自の響きを持つものである。束縛されない哄笑者の突然の心臓静止による音楽とか歌の欲求ではなく、より一層大胆なもの、異教徒的なもので　ー　南方の女神の抱擁であり、最も遠方のものの現前であり、大いなる、静められたオリンポス山的な、明るく遠い欲望の下での痛々しく短い客人待遇である。

比喩的なもののこのような精神性と重要性をジャンノッツォの死は有する。生涯にわたる復讐心が諧謔家の中では飢えていて、単に世界に対する裁きばかりでなく　ー　彼は自らに対して裁判官であり、被告人であり、彼自身、自我の投下、肉体の投下を望んでおり、自ら勾留されているようにどうしようもなく取り込まれている。彼の死は神秘的行為である。彼は自らに復讐している。一瞬間、彼は翼のある禿鷹と大地にへばりついた略奪される獣とに分離し、致命的快楽を抱いて禿鷹がその目を自らに向けているのを感じ、自分に自分の霊が出現して、彼は酩酊して自らを壊す。この瞬間彼は郵便ラッパを吹いて、それが熱く口から溶けるようにする。というのは自分が突き進んだ雷雲から稲光が煌めいて、彼の口をもぎとってしまうからである。友はそのような状態の彼を発見する。高い眼窩の上にある彼の長く垂れる眉毛は燃え落ちて禿げており、彼の顔は怒ったように歪んでいる。彼自身は最後まで航行日誌を書いており、最後の言葉の一つにこう記されている。「私は黄昏の時刻と山々の世界を今一度深くざわめく心に押し抱く。いつでも心臓は砕けるがいい」。

フェンクとオットマル

ニーチェがドイツの言語に否認している文体上のプレスティッシモ[最高度に急速]をジャン・パウルはここでは達成している。ゲーテとの戦いやヘルダー党派の中で育ったように、世間に勝って、彼は気球乗りの日誌で自らの諧謔のすべての小都市的なものに触れ、振りまいていて、彼の力の開花の時に、一掃し、腐食する山の風の笑いを得ている。しかしただ長い生成を経て、彼の諧謔はこのように大胆な自由を得たのである。最初の諧謔家、『見えないロッジ』のフェンク博士はその声調に長く大気の薄い空間を貫通することによるこのような辛辣さをまだ有していない。彼はねんごろに人間的に卑小な人間的喜びや苦しみと共にあって、存在するもの、措定されているものと一緒に痛々しい平和の中に暮らしていて、戦闘的痛憤の中にはいない。諧謔を有する人種がジャン・パウルにとって哲学的に全く明瞭なものとなる以前に、フェンク博士はすでに肉体的特徴を有し、これが似合わない肉体化という諧謔家に一般的な掟を印付けている。『ヘスペルス』でクロティルデがヴィクトルの諧謔をまずマチューの生意気な否認と混同しているように（彼女は、彼とマチューの全面的違いを察しなかった、とされている、即ちこの違いは第二世界と、その為に組織化された内的人間とを前提としないものであった）。それでここでは善良なエルネスティーネは、どのように「臭猫のドクトル」を評価していいか当惑している。ジャン・パウルは、ある形姿を対照的な形姿の中での反映された屈折を通じて出現させることを好んでいる。かくてフェンクの肉体性についての報告は、この娘の筆に任せられている　ー　これは「多くのインドの木々のように外部の棘や茨の多い葉の下に極めて友好的な心という柔らかで得難い果実を隠していた」という肉体性である。「彼は悪意があるように見える」（そう描写は始まっている）。実際彼はこめかみの所に二つの母斑を有し、これは臭猫の尾の形をしているものである。このように一連の列が続く。ライプゲーバーは大きな、赤い、毛深い胸を有し、びっこを引く。「貴方はびっこで、鼻を横向きにかんだ頑丈な男のことを覚えておられるか」と『フィヒテ哲学の鍵』の「保護状」で同じライプゲーバーが書いている。ジーベンケースはライプゲーバーとは左耳の横の母斑で区別されるだけである。「それは三角形あるいは黄道光、あるいはまくれ上がった彗星の尾のような形に見えたが、本当は驢馬の耳のような形をしていた」。ショッペは、『巨人』で再び具体化されたライプゲーバーであるが、同じようにびっこを引き、彼の外見が目を引くのは、彼がいつものように冬、寒い中泳いで、そして岸辺から自殺者と推測される者に注意をする葬列に対して、「演説」をするときである。彼は縮れ毛の頭を葦の間から向き直らせて、熱く毛むくじゃらの腕を水生植物の上に持ち上げるのである。『生意気盛り』の諧謔家ヴルトは、黒髪の、痘痕のある頑丈なこの悪漢は、村の半ばとつかみ合いをし、どのような表情や声も真似る者であった。...ペーター・ヴォルブレは、最後の諧謔家であるが、両手に六本の指を有する。...彼が話すときの癖の「固く編まれた真面目な筋肉」を皇子ニッケルちゃんの養父は落ち着いた本性と見なす。しかし　ー　と更に続く　ー　「冗談の後で（それ以前は何秒前でも見られなかったが）時にあばた面が破顔一笑し、それでたるんだ頬には多くの明かりが点され、灰色の目にはいくらかの輝きが見られることになった」。...従って諧謔家の精神的形姿に途方もない生長が与えられるであろう一方、すでに肉体的形姿はこのフェンク博士でその欠点が自然の気まぐれとして存在している。最初の機知で、

これらの駄洒落屋が造っている機知ではなく、駄洒落屋を造っている機知である。

一種の多重肉体、あるいは少なくとも多重名前がすでにこの諧謔家にも暗示されている。かつては彼はツォッポー博士といって、シェーラウの小市民達の下ではなく、パドヴァに暮らしていた。彼が仮死者の、彼の友人オットマルの手を握ると、「ミラノが、…その葡萄畑の花々と、その栗の木の梢とそれらの間の美しい日々と共に過ぎ去って、もはや何も有しない二人の人間を悲しげに見つめた」。かつてドイツ語の中で刻印された人種の中で最も非南方的なこの人種には、南方への飢えが隠されており、体験されなかった祝祭で、ジャン・パウルは彼らに、ほとんど信じられなくなった深い過去に、ある「生命のイタリア」を創作してやるのを好んでいる。これは彼らの中の死せる得難きもので、そこに彼らの魂は固く、透明に置かれていて、琥珀の中の死んだ動物のような按配である。

限定されたものの許での痛々しい快適さ。例えば諧謔のより平和的な采邑保有者にとっては諧謔のこの限定は妥当であろう。一方より憤激した偉大な保有者にとってはこう言わざるを得ないであろう。無限定なものの許での痛々しい快楽と。

フェンク博士は、『ヘスペルス』のヴィクトルのように、医師であるが、しかしカッツェンベルガー博士とは別である。カッツェンベルガー博士はその真正な医師の諧謔と共に厭わしいものへの快楽の古典作家である。医師の職は諧謔家にとって別の意味で相応しい、医師は、助けつつ知識を有して、諸々の体の病気と関わるだけでなく、人間存在が病む原因となる基の物、肉体という病気、病気素材としての素材そのものと関わるからである一　つまり諧謔家の世界観に従うのである。分別の鋭さも（これは形姿を創る特徴ではなく、しばしば形姿を目立たせる特徴であるが）諧謔家のイメージに属していて、このフェンク博士は、全体の著者としてほとんどもっと詳しく知っている「一本脚」と並んで、この本では最も気の利いた男である。

諧謔家は賢く笑う。分別が概念から事物への道を急ぐときの身軽さがその価値を決めるのであれば、笑う者は、一種の回転の速い思索家として、テンポの勝利を獲得する。いかに遠くまで中間のものに触れながら多岐にわたる、全く真面目な思考を機知にすることができるか、試して見る価値があろう。例えば、「人間」という概念に吸収される様々な本質規定を交互に思考で追いかける者は、それ自体きっかけとして不快なことにも哄笑することにも至らない。哲学的性分の者はひょっとしたらかすかな戦慄と共に、無数の悲しい履歴の母となるに違いない、これらの諸特徴の中の一致し難いものの一つの緊張を感ずるかもしれない。…これに対し諧謔家は笑う。対立した結末を素早く交互に考えて、かくて須臾の観照の中で同時性の見せかけが生ずるからである。彼は同じ列を哲学的性分の者同様に追うが、しかしもっと早い。…

勿論諧謔的分別は、どの戯れの名手の技もそうであるように一面的である。諧謔的自我のように、自らが支える竹の棒によじ登って浮くことの出来る者は、だからといって固い土壌の上での最良の支え手とかレスラーではない。首尾一貫してジャン・パウルは、諧謔家は同時に偉大な行為者や、世間の諸関係の中で確実に判断する者ではないということを主張している。ヴルトのようにそのシニシズムでそう見せかける術を心得ている場合もあるのであるが。というのは彼らの手際は無限定なものに対して最も限定されたものとの素早い比較にあるのであって、限定性の世界での限定されたものの把握ではないのである。ジャン・パウルに固有の、測り難い、不思議に働く分別も決して世間知ではなかった。

フェンクは息子のアマンドゥスを、息子が盲目になって、また癒えた後で、失っている。『ヘスペルス』のユーリウス、即ちホーリオン卿の息子の盲目は治癒されないものである。長編小説の比喩は多義的に混在している。父と息子、教育者と教え子、後見人と被後見人は実際ジャン・パウルによって、さいころを投げるような偶然の恣意がどうしようもなく支配している具合に配されているのではなく、彼らの関連は全く意義に基づいて秩序付けられ、夢想的に完全なもので、運命を空想する精神が措定しているものである。大抵若者は希望で、生き尽くされていない可能性で、年配の者の秘された別のものである。...あるいはまたその純なる反対物で、それだけ一層必然的に完全性へと互いに戦うものである。アマンドゥスは諧謔家に拒絶されている美しい地上的なもので、魂の歪みのない形姿である。...このようなものとして無防備で、現存在に対する技能がなく、死を印付けられ、盲目である。彼は美しいものである人間らしさの像である、死が生誕の際に接吻したからである。フェンクは彼の美しさと死を見る。「フェンク博士はその顔に、来るべき喪失への不安を浮かべていず、すでに見られた喪失に対する悲しみを浮かべていた」。簡潔にそして肯定的に彼はこの悲しみに耐え、埋葬した子供の代わりにグスタフを養子として受けとめて、こう言っている。「私は彼を目にしている限り地上の春を楽しむことにしよう」。

オットマルは、彼の稀な冗談は、ジャン・パウルの他の形姿の冗談には見られないほどの脅威的な、砕くような静かさを笑いの代わりに反響としてもたらしているが、本来諧謔家ではない。...諧謔家との彼の近さと遠さが諧謔家をより明瞭に示している。彼は人間的なものの上辺と下辺とを知っている、これを諧謔家はすべてを水平化する笑いで一つの大きな下辺にまとめるものである。...彼はパトスを有し、崇高に生きている　ー　すでにこの言葉が上辺と下辺を前提にしている。彼は自らに畏敬の念を抱いている、単に精神に対してだけではない。これが彼の本性の土台における堅牢なもの、囓られないものを、諧謔家のより緩やかな、より空洞化された結合に対して形成している。彼は人物として品位を有する。彼には諧謔家の笑いの最初のこと、最も固有のことが禁じられている。即ち自らについての笑いがない。

彼にとって理性と良心ばかりでなく、彼自身が自分にとって神聖なものなので、死の想念は彼を少なからず根底的に限定しているが、しかし諧謔家を限定する場合とは全く別様である。肉体の中の存在、つまり全く、自我の中の存在、これは単に解かれるべき暗号でではなく、また自身に対する絶対者の隠れん坊でもなく、存在の根源の事実であって、従って死は最後の戦慄と共に感受された破滅の根源の事実である。この戦慄を不死の証明で宥めることが出来ようが出来まいが、それは構わない（宥めるためにジャン・パウルは『ロッジ』から『ゼリーナ』に至るまであからさまな熱意で試みた）。両作品の中で、死は高貴な者から高貴なものを、死は瀕死の高貴な者を奪おうと欲してよろしいということに関する全き人間的な悲しみが表現されている。　ー　この悲しみは非諧謔的なものである。というのは諧謔家は破滅に対して戦慄せず、精神が永遠に一人っきりであることに戦慄するからである。

ジャン・パウルの形成化能力は力として根源的なものであるが、しかしその展開においてはその能力は最初のものではなく、第三のものである。最初の、若者を動かすものは思考の体験で、第二のものは（まだ『ヘスペルス』を支配している形成化の途中段階で）この思考体験が比喩的に上演される一つの状況であり、この状況がその固有の震撼と共に初

めて、一人の登場人物が和する根源の音色を響かせるのである。これに合致するのが言葉の魔術による形成化への関与である。これは第一のものから第二のものへの移行で目覚める。...或る種のエマーヌエルやオットマルの賛美歌が、星々に語りかけたり、棺に語りかけたりして、或る種の友情の手紙や乙女らしい感謝の詩が、詩人にとって一種の状況によって震撼された魂の音楽として吹き込まれていて、その後で詩人はこの内部の音色の周りに或る人物の縁を発案している。この逆ではない。疑いもなく不気味な形姿創造者のシェークスピアは全くこの逆をなしているのであるが。ジャン・パウルの詩作にはヤーコプ・ベーメの言葉を応用できよう。「音色が神々しい自然から生じたら、音色は穏やかにすべての七つの泉の精霊から同時に繊細に生ずるのであり、言葉とか像を繊細に穏やかに生むのである」。これが逆であれば、登場人物[性格]が早くから目に見えるものとなって出現し、後にようやく音色を出すことだろう。身振り、行為、外見での視覚性はジャン・パウルにとって最後のもの、最も難しいもので、苦労の末に手に入るものである。彼は段階的にそれを手にして行き、『巨人』で完全に得ている。

時にオットマルの輪郭はなお安定しない境界感情を露呈していて、殊に次のような諧謔的空想の凶暴な破壊行為の際、明らかになっている。これは彼にとって十分に文体的に偉大なものではないが、社交に対するこの破滅的憎悪はオットマルの特徴として正しく考案されている。「かくて彼は弁理公使夫人の許でグロテスクな五分間を過ごしたが、それは、...極めて理性的な女官や極めて美しい宮廷の殿方の皮膚を思念の中で剥ぎ取って、更には彼らの骨を取り去り、彼らを取り巻いているわずかな肉や腸を除いて考え、遂には長椅子の上には骨髄の尾と上の方の脳の柱頭以外何も残らないようにする五分間であった」。

他にはこうした生起の極めて精神的種類がオットマルの許でまだ確認できる。彼は、ジャン・パウルの根源の感情、つまり破滅の憂愁の念を生涯を通じて抱かなければならないそうした者達の一人である。この憂愁の念は、本全体の中の壮大な発案を通じて、ある出来事、ある体験された地上的瞬間の体を採用している。オットマルはある脱力するような高熱の後、仮死状態で「静かな国」の礼拝堂の中の棺に横たわっている。彼は夜、棺の中で目覚める。その蓋は彼の命令で開けられたままであって、彼の魂を今一度殺害しようと欲する想念から、オルガンを弾くことで逃れて、結局、「音色の間の黙した空隙に耐えられずに」、ふいごを踏みながら賛美歌集を低い音のキーの上に置く。自我、血、瞬間、生が透明にぴくつきながら、突然永遠性の冷たさで見つめる、ほとんどもはや人間的でない目の前で震える。「教会の中で生気のある言葉を話すのは塔の時計の振り子の鉄製の歩みだけであった。私にはあたかも時が重たい足で世界の上を通って、足跡としての墓から出て来る様を耳にしているかのように思われた」。

これは等身大以上のジャン・パウルの最初の試みである。一つの謎があった。...この謎に対して一人の人間が発案された、その謎を解く人間ではなく、その謎に耐える人間である。とても不気味な考えがあって、その考えは、考えられることを通じてその偉大さを示すものである。つまり考えを考えるばかりでなく、心情に有する人々の偉大さ、...その現存在をその考えに従って分節し、決してその影の限界から出て来ない人々の偉大さである。オットマルはどの繊維、神経をとっても、この最後の思念によって震え、響く者の一人である。自分はこの思念に忠実であり、その悲しみで自らを特徴付けることを身振りで告げる者の一人である。この思念には悲劇への力が宿っている。というのはこの考えこそがそ

れを通じて人間存在それ自体が悲劇となるものであるからで、すべての者達によって鈍く生きられた悲劇、わずかな者達しか知らない悲劇、全く稀に、全生涯の品位ある痛みと共に一人の者によって親密に感じ尽くされた悲劇である。

従って、最初で最後の思念、人類の悲劇的思念の反響としての一人の人間と一つの人生。ー　無であることが、この思念の息吹として超人的な屹立を与えている一人の人間である。これがオットマルであり、形姿というよりもむしろ言葉であり、答えである。このような死の人間として彼は夢のような環境の下で暮らしている。彼は自分の宮殿ですべての四季の命日を偲び、絵の描かれた棺に銘文を印させている。「ここに六千年がすべてのその人間達と共に眠る」と。ある部屋には自分の周りのすべての愛する者達の蠟人形があって、その中でも故人の像には黒い花が添えられている。彼はいつも　ー　そうジャン・パウルは彼について語っている　ー　何か遠くのことを考えている男性のように見える、と。...彼は更にその崇高に秘かな言葉と、死を目撃した目とを有する。

ジャン・パウルのある体験した時がこの形姿の持続的生活感情となったことは、第三十四扇形の導入文が暗示している。ジャン・パウルの日記は一七九〇年十一月十五日（十一月十四日は彼の真の命日となった）こう記している。「私の生涯で最も大事な晩。私は死の想念を得て、私が明日死のうが、三十年後に死のうが何の違いもないと感じたのであった」。そしてその晩の後の二十七歳のジャン・パウルのように、オットマルも、棺は「第二の生の六角形をした孵化蜜房」であるという想念で慰めを得ている。しかし彼の表情と、彼の言葉の響きはこの慰めを得てもより晴れやかになることはない。「私は死と話した、死は私に請け合った、死の先には死しかない、と。　ー　私は私の棺から出てきたとき、死はその代わりに全地球を中に入れて、私の少しばかりの喜びもその上に置いた」。ー

このような瞬間[分秒]から　ー　それをオットマルは自分の破滅の時[分秒]と呼んでいるが　ー　我々がまだ耳にしたことのないような調子の一種の冗談が生じている。「彼は自らと二人の友人を見つめて、冷たく単調に言った。このように私ども三人は生きている　ー　これが所謂存在で、私どもが今していることだ」。...

ヴィクトル

存在はヴィクトルの死との諧謔的出会いにとって同時に遠くて、近い　ー　自ら自らの弔辞を述べるヴィクトルのことである。オットマルの想念は破滅を前に震える、ヴィクトルの想念は自我の謎を前に震える。しかし両者ともその想念で震えている。...死がその指を彼らに向けているからであり、両人がその戦慄の中で他者の戦慄も感じている。ヴィクトルは死のことを考える、オットマルは死を、現実の最も残酷な外観として経験している、より一層密に、より一層直接に、より一層恐ろしく感じている。両人とも蠟人形とのかの奇妙な関与を有する。しかしヴィクトルは自らの蠟人形と関与しており、自らの中で把握している自我の謎の不気味さに揺さぶられている。オットマルは自分の愛する他人の蠟人形と関与している。それらは現存在と破滅の間にあって、生命の嘘としてあるが、黒い薔薇を飾られているときには、死の真実としてある。

ヴィクトルは同時に、諧謔家であり、その反対でもある。ここに見られる矛盾は彼を形姿として破壊することだろう　ー　しかし彼はジャン・パウルのすべての若者の中で形姿

の度合いが最も少ない。...体験の諸瞬間とゾーンは彼の中でまとまって、一つのしばしば疑わしい全体となって、そのまだ明瞭な継ぎ目や境目はこの反省家、多感者、気まぐれ屋を結び付けると共に分離している。この諸人物の同盟を一人の人物としているものは、まさにジャン・パウルの目覚めた諸力の宇宙への帰属と大して異なるものではない。対立する諸力は同時に弱め、制御している。このような種と化した本性は、諧謔の中で働く否定がいつか完全に解き放たれたら、破裂してしまうことだろう。

諧謔は、ある魔法を破る特性を有する。ある重篤な病人の病気について敢えて冗談を言う発話者は、共感の魔法を破って、軽蔑される。...自分の痛みについて冗談を言う病人自身は、自我感情の魔法を破って、尊敬される。不作法な機知は上品さの魔法を破る。哲学的な諧謔は、この世にあることの魔法をそもそも破って、ある者の世界感情にとってはこの上ない厚かましさに見え、別な者の世界感情にとってはこの上ない自由に見える。しかし常にこの自由は単に精神の中にあって、現存在における絶えず存続している捕囚と掛かり合いとに向かい合っている。さもないとこの笑いには、何かが、つまり真面目さが欠けることになる。従って、それ故にヴィクトルは笑う者達の最高の段階、この巨匠はショッペであるが、この段階から除外されることになって、かくて彼の諧謔は何らかの魔法に、ショッペの諧謔にはもはや太刀打ちできないような魔法に臆することになり、彼の諧謔は単に或る種の魔法を破るだけで、すべてを破るわけではなく、ひょっとしたら最も強力な魔法をまさしく打ち破れないのかもしれない。

ここで話されている魔法は、我々が地上的な性質故に屈している魔法である。無限定的なものに関するすべては、つまり名誉、良心、理念、神はジャン・パウルにとって魔術ではなく、精神を巻き込む辛辣なあるいは優しい暴力ではなく、精霊界自体からの或る命令で、すべての破られた魔法の下にあっても妥当し続けるものである。それ故ショッペのような否定のデーモンであれ、魂の最も華奢な羞恥を保ってきたのである。友情も諧謔で揺すぶられることはない。諧謔的精神においては鋭い境界が異性愛を友情と区別している。異性愛には余りに多くの魔術があって、それは諧謔家の自己嘲笑の鋭く酸っぱい浸液の中で分解しないわけに行かない。友情は精神の愛である。ジャン・パウルではどの諧謔家も一人の友人を有する。勿論限定された意味においてである。ショッペがアルバーノを愛するのはロケロルがアルバーノを愛するのとは別である。　ー　感情のこの上ない渋さを伴っている。互いに崇高化する若者達の情熱的な英雄同盟、ある少年の美しさへの憧れる執着、これは異性愛に余り劣らず魔術化である。諧謔家はそれに陥るには余りに地上の敵である。それ故ショッペはロケロルに対し、ヴルトはクローター伯爵に対し意地悪な視線を送っている。しかしヴィクトルは　ー　ただ半分だけ諧謔家で　ー　こうしたすべての楽園から追放されてはいない。

彼の諧謔が破らない魔法の一つが運命の魔法である。インド人の師の弟子である彼が見せる地上からの高揚は、無限の距離の哄笑が発する軽蔑の敵意を有しない。彼は地球を軽視するが、それは多分、一つの偏見として、思考の制限、心情の限定として、地上市民の市民性として、地平線としてである。...しかし彼は地球を運命の星として敬している。地上の出来事は彼にとって単なる地上規模の出来事と、星の進行を模倣した出来事とに分離される。...出来事は魂を汚すことはなく、諸魂はその出来事を通じて互いに語り、あるときは苦しげに、あるときは致命的に甘美に、しかしいつも真実の損なわれていない表現と

共に合図を送っている。偽りの不機嫌な身振りの継起としての出来事。ヴィクトルは、いつか不運なときにこの怪物に見舞われるとしても、自らの周りにこの怪物を有しない。しかし見舞われると彼はもはや笑いの自由を有せず、自らの運命に震撼されて留まる。

本来的諧謔家は運命を有しない。次のごく一般的運命は別である。肉体と自我に巻き込まれ、地上に投げ出されて、自分の状況の不揃いの様を笑うという運命は別である。通常不幸な愛の試みが彼の背後に砕けて、黙して存在する。同じように諸目標や行為、半端な創造の瓦礫がある。...尊敬することは彼には難しい、どの自我も、自らの自我も含めて、少しばかり諷刺画であるからで、ある女性が彼を愛するならば、自らの仮象の生のサチュロス像の上に置かれる生きた妖精の腕について笑わざるを得ないであろう。彼の身にふりかかることは偶然のことである。...彼は自由な存在と死の他には何の軌道も必然性も有しない。彼は居合わせるが、何故かは知らず、注解する。彼は決して幸福ではなく、たとえ不幸であることが、一つの運命を有することを意味しなくても、ほとんど不幸であるといえよう。

しかしヴィクトルの本性は出来事の中に自らを見いだす。彼は自らの精神の逸脱にもかかわらず、義務、土地、軌道を有する。...自らの肉体に対する違和感がはなはだしくなって、体を歪んだ像と感ずることはない。...彼は師や友人、恋人を有していて、祭日の地球を愛し、祭日によって地球は彼にとって星となっている。

それだけ一層熱心に彼の諧謔は、諷刺的に「重要なもの」の山々や建築物を掃き除いた後、戯けた幸運のささやかな片隅、巣、隠れ家を感じ取っている。...それだけ一層ねんごろに故郷の変わり者達の形姿を愛撫しており、自らも好んで同等のものになっている。生きていて、感じ、感じられる何らかのものを否認することを好まず、魂は見せ場や運命に愛着があって、彼は小さなものの肯定や、最小の雫の心情を掻き出し、吸い込む点で一人の大道芸人である。...心情とは、彼にとって、現存在の千通りに分割された、それだけで本質的な素材なのである。諧謔家が支配するこの縮小化の魔法を、彼はただ大事に思いながら使用しているが、それは単に分別という小さなものに、すべてを小さく見なす世界の目の前で、つまりすべてを心情で把握する神の目の前でその品位を回復させるためである。

これに対してマチューのシニシズムは、これは最も限定されたものによって、悦楽や利己心から、無限定なものを止揚するものであるが、一人の崇高な者の口でパロディーとして初めて諧謔となるものであろう。それ故にヴィクトルは、虚栄家、自慢屋、無神論者、陶酔者でも我慢できるけれども、「しかし美徳を一種の立派な貯蔵パン、悦楽を許されたもの、精神を肉体の喜捨収集人、心を血の注射器、我々の魂を体の新しい木の芽と見なす人間には我慢ならない。このことをしかしマチューはした。彼はその上哲学の嗜みがあって、...」。ジャン・パウルでは完全に放恣な諧謔も決してこの方向で暴れることはなく、その逆の方向である。

ヴィクトルの諧謔が対象を得ているのは、ある大きな場面であって、それは　ー　かのすでに記された法則に従って　ー　そもそも精神的状況、「諧謔家と死」をはなはだ特徴付けていて、ある形姿とは別個に発案され得たもの、いずれにせよ成功を収めて発案されたものである。つまりヴィクトルの自らに対する弔辞である。

自我とは何かという問いと、一つの神経の結び目をめぐる思考や衝動や感受性のこの拉致の残酷な恣意は、はなはだ根本的なものとして、あるいは多様なものとして、あるいは

分裂として　ー　この拉致全体を受難として感じざるを得ない者達を大方震撼させている。これに対してゲーテは人柄という概念を何と心地よく使用していることか、これはすでにそれ自体何か体裁のいい言葉である。ヴィクトル、この生来の多重自我は、自我への問いを絶えず唇に浮かべているように見える。三つの謎、諧謔、自我、死が諧謔家ヴィクトルの主要場面、根源の場面の書き割りとして立っている。

二日目の復活祭、これは同時に四月一日でもあるが、ポンスを飲んで笑い上戸になって、ぞっとするエイプリルフールとして遺族の彼が逝った者に説教をする。牧師は彼のナイトキャップを投げ寄越す、亡き者がイメージとして湧くようにするためである。このナイトキャップ、「目覚めた精神の投げ棄てたナイトキャップ」から何という隠喩の群が生じていることか。「ここに[帽子は]ありますが、この中で考えていた頭は消えました」。...「貴方の御霊は、私ども皆が嘆いていることに満足することでしょう。卑俗な化学　ー　観相学と　ー　最近の言語において、...彼に匹敵する者がありましょうか。...決して宮廷の所為で　ー　彼の一種真面目なしっかりとした性格が損なわれることはなく、この性格を滑稽なものにまで推し進めて、これをいつも目指していました」。涙を浮かべた微笑は突然戦慄的な深い意味の鋭い笑いとなる。ヴィクトルはナイトキャップの代わりに自らの蠟で象られた立像を目の前に置くことを思い付くのである。「自我、鏡の中の鏡よ、戦慄の中の戦慄よ」。一人のイギリス人が死者のヴェールを剥ぐ。彼は微笑む。体験したものの列が、このような退去で短縮されて、雄弁な表現を得ているので、感動は果てしもない。死者は、自分のことをよく誤解した存命の友人に誓う。いかに自分はフラーミンを愛したことか、そもそも愛していて、「そしてこれが全体にこの哀れな故人の唯一の不幸でした。...（生前）彼は愛そうとしました、しかしそれは出来なかった」。彼は自らに、クロティルデの声が彼に夢の中で語った言葉を言う。あなたもお休みホーリオン。そして最後に、機知の礼砲の後、彼はこれで自らの感動を放ったのであるが、エイプリルフールを終わらせる。「弔辞を私が申し上げた死者は、私自身でありますから」。

諧謔家的感受性でもっと段の多い梯子があろうか、どんなに離れた弦にも探り当てて弾くより面白いテンポがあろうか。

半分イギリス人のヴィクトルのこうした英国風の心情の気まぐれは無数の小さな言葉の身振りから、善意の優越さの調子から好ましいものを得ている。　ー　これはジャン・パウルの若者達の中では一つの例外であって、丁度クロティルデの類似の特徴がジャン・パウルの乙女達の中では一つの例外であるようなもので　ー　若干の世慣れた紳士を想定できるものである。この能力、つまり世間を笑いながら、無限なものに追感すると同時に、蚊の心にばかりでなく（これは大きな矛盾ではない）、市民の心やおべっかの心にも追感しながら居住するという能力は、...それも感受する自我にとっては宇宙の中心であるからであるが、即ちこうした共感や自己移住の芝居性は性格を疑問視し得るということをジャン・パウルは十分に感じていて、それをヴィクトルの固有の資質の可能な種類の備蓄の中から導いてきている。「（上述の）この原理は彼のような人間の場合には一層危険であった。彼は極めて類似しない諸力の弦をぴんと張って、容易に他のどの人の調べも出せた。偽装からではなくて、彼の交際の詩的力は深く他人の魂に移り住むことが出来たからである」。交際の詩的力、これはヴィクトルの応用された諧謔へのヒントとなる言葉である。これは次のようなささいな特徴や場面に適用できよう。例えば、彼は長編小説に乞食の兵

士の子供達の元帥として登場し　ー　育ての両親や友人との心躍る再会の余り子供達のことを忘れることは決してなくて、　ー　翌日には「すべての連隊」にズボンの寸法を計るようにさせることを約束している。牧師アイマンが聖書を探して、結局三階で、彼によって「片付けられた」鼠の上に見いだしたとき、ゼバスティアン[ヴィクトル]は聖書の下から鼠を取り出して、「光に死体をかざして、即興の弔辞を述べた、『哀れな離教者よ、汝を旧約と新約の聖書が砕いた』」。...諧謔家が下に降りて行くと、いつかもっと上の方を目指そうとしている変わり者にまさに出会うことになる。牧師との会話で彼は大いに優美に、牧師の重々しい口調を借りている。「このお祝い（アイマンの誕生日）は影響を及ぼす所でなお語られることでしょう　ー　しかし侯爵の豪華さとベルギー風吝嗇との中間が我々に最も好意的光を投げかけると思われます」。宮廷生活の最中でさえ、これは魂のこの移住技法にとって痛々しい試みと思われるが、彼に共感が欠けることはない。この共感の命題はこう言うものである。「誰もが一人の自我である」。　ー　精神達を彼は呼び寄せようとする、どの人の心も彼の冗談の称賛と非難とでこね合わされた「ホラチウス風混合」で傷付けようと思わない。秘かに寛大に、注意深く察しながら、宮廷感覚や心の感覚では上品に、それでいて本来嘘となることはなく、侯爵との彼の遣り取りも行われる。絶えず冗談の用意のある調子である。侯爵イエンナーが曲がった背ばかり見ると、ヴィクトルは彼に言う、「でも曲がっているというのは弧で、弧は円の、つまりあらゆる完成の象徴の一部です」。あるいは彼は侯爵に（若きゲーテがその主に対してしているように）百姓のための保護文書を出しているが、しかしこれは皮肉に上級狩猟監視人による野獣のための保護文書としてまとめられているものである。「上級森林官にとっては、夜外に立って、農民が鹿を信じられぬほど虐待して一晩中厳寒の中を畑の側で騒ぎと火を起こし、口笛を吹き、歌い、射て、哀れな獣が何も食べられないようにするのを見るのは血の凍える思いです」。その代わり彼は牧師の庭では帽子を被らない。丁重に振る舞って、灰かぶり姫のアポローニアの勇気を強めるためである。...彼はある女性が彼に惚れると、愛想から惚れる、というのはこう言っているからである。「実際子羊ちゃんに向かって好いていないとは言えない」。より高い体験の復活祭のパンばかりでなく、彼に毎週日曜日、髭を剃り上げて、コーヒーを持ってくるふいご踏みも、人間的現存在の忘れ難いものの一つである。「シュペーナー[敬虔主義者]とか小カトーとかが、一度私の部屋にやってきて、笑わないものかどうか。ふいご踏みがコーヒーカップを持ってきて、頭皮の剥ぎ取られた十六のいぼ、海綿で締められた顎を見せるとき、この顎があちこち綺麗に生えた苔の付いた庭石に見えるときに、シュペーナーとかが笑わないものかどうか」。勿論彼にとって、市民的魂の規定通りの平均的広大さの中に入ることよりも、田舎の魂の心情の大いに豊かな反映が住む狭隘さの中に入ることの方がより容易である。何と彼は村の教会の不協和音を楽しむことか、牧師夫人が牧師の夫に聖職者の襟飾りを掛けながらこう言うとき何と彼は喜ぶことか。「今日はいつもより長めに、そうでないと腿肉が焼き上がらないから」。彼はアイマンに庭を見せて貰って、その理念の図を褒める。...というのは「栄誉を期待している心を欺くことは彼の好みではなかった」からである。彼の精神の他の特徴。彼は「雨蛙の足をもって喜びの花弁にはどれにでも吸い付いた」。（従ってヴッツの魂も彼の中にはあって、『ヴッツ』の牧歌の物語を読みながら一度感じ入っている）。荷をまとめることは思いも付かず、彼は「我々の卑小な生活用具のがらくたの財産管理をすべて他人の手に委ね

てきた、そしてこのがらくたを大いに軽視してきた。...彼は人生の旅つまり旅の荷を哲学的な目で卑小視していたからである」。青空の下では「彼の内部の悲劇を上演し、灰色の空の下では喜劇を上演した。雨が降ると笑い飛ばした」。更に彼が何回か考えた戯けた振る舞いを結局せざるを得ない様や、彼がまだ泣きぬれているとき、友人に掴まって、自分の苦悩を冗談で誤魔化し、ただ「フム」と言い、体全体の一痙攣を自分の男らしさのまむし療法、鉄剤療法のために必要としている様、「将来の涙の誕生の地」としてのフラクセンフィンゲンに乗り込むときに多感な考察を次の言葉、即ち「いや痴れ事だ、これら二千三百の家々は単に自分のためにあるのではない」という言葉で打ち切る様を考え合わせるとき、我々は地上の、微笑し、痛々しく、過度に豊かな或る友を有するのであるが、彼は「ただ少しばかり軽薄にすぎ、軟弱にすぎ、陽気にすぎ、人間的にすぎる」のである。

ジーベンケースとライプゲーバー

従ってジャン・パウル的な一杯の自我に対して、これはヴィクトルの中で反復されている一杯の自我であるが、諧謔家は一つの分裂であるとすれば、『ジーベンケース』は新たなものとしてすでに一度分裂されたものの分裂をもたらしている。諧謔は二つの極に分解し、その極の周りにそれぞれ性格の素材が接続している。...このようにして生じた対の者、ジーベンケースとライプゲーバーは彼らの『メナエクムス[兄弟]』の仮面の不気味な一致と共に、二重の謎に向かって沈黙している。自らの中で二分され得る一つの自我、それに本来は単に一つであるものの二者である。従って、環境や語りの流儀で錯覚して、推量せざるを得なかったように、『ヘスペルス』の熱狂の後、土地や地上の、そして心の戯けて善意の婚礼前の騒ぎによる温かい生活の息吹が我々を迎えているのではない。...『ヘスペルス』よりも意地悪に一層冷たくここでは精神の自身との出会いの氷のゾーンが広がっている。

この作品の冥界の生は、敢えて死の茶番、友人達の二重自我世界、二つの諧謔の、つまり小都市的諧謔と世界的諧謔の対立に挑戦している。...すべてはジャン・パウル的現存在の主要な謎、死活の謎、つまり自我への戦慄的近さを有する。従ってこの作品は現実を受け入れているからではなく、全く内的なものであるが故に、作品は作品であるべく、目の前にあるもののより美しい色合いと密度を必要とし、忠実な細密画の達筆に倦むことがないのである。

ジーベンケースの諧謔は邪悪な世間芝居に対して善意の表情をし、自らをその芝居の作者と考えて、その芝居を自分の享受する喜劇へと変え、憂愁の念を抱いて居合わせ、同時に内的には居合わせないというのではなく、心から戯けて、気まぐれに惚れ込んで自ら介入している。詩人[作者]にして演技者、観客、...他人の生活状況にも（もっとひどく、もっと冷淡なことであるが）自らの生活状況にも関与を減じてはいず、かくてかすかな涙目の愛らしく湿った輝きは、喜びが半ば、共感が半ばで、全く彼の目の上で乾くことはない。

諧謔は湿り気で、岩のくぼみや穴の湿り気に似ている。動きやすく、新鮮に流れ出て、好意的な生命の魂である。しかし湿り気が凍って、氷となると、それは岩の堅牢な構造を壊してしまう。破砕されたものが、華奢な精神的要素の重みに対する恐ろしく印付けられた証拠として残ることになる。

ジーベンケースは混合である。地上の子、小都市民、自由精神。ライプゲーバーは純粋である。しかしジーベンケースでなく、彼が恐ろしく自らと共に砕けなければならない。ジーベンケースの自我は決してライプゲーバーの殺害的二元論に分離することはない。その自我は目に見えない血管でレネッテや、学校参事官シュティーフェル、理髪師、アクヴィリアーナ[ナターリエ]、死者達の不死の生命につながっている。かくて彼にとって自我と自我との間のどの話もいつの間にか自我と汝の話となる。一方の側はすべての生命と親戚で、親類だからであり、純粋な自己対話の恐ろしく断絶するような物音が始まろうとすると、第三の者が、地上の善意の使者が出現して、これが重苦しい二人っきりの関係を紛らわし、偉大な人々の行為や卑小な人々の受難についての感動的報告で話に割り込んでくるのである。...更には、彼の沈黙にも割り込んでくるのである。しかしライプゲーバーは、善良なキリスト教徒のように、世間を克服した。しかしそれで浄福になっているわけではない。彼の中では諧謔は恐るべき男性的なものへ生長してしまって、人間は単に獲物に過ぎない。ライプゲーバーは悲劇の芝居の人物に成熟しているが、しかしこの芝居は先延ばしされている。ある病気にかかった樹木の葉が一種枯れるように、あるいは人間の皮膚の或る小さな斑点で、体にどんな二度と追い出せない異物が侵入したか医者には察知できるように、我々は彼の言葉の幾多の箇所で、悲劇的主人公となる成熟、ショッペであるというライプゲーバーの成熟に気付く。彼が自分と、友人と、二人の鏡像とで、いぶかしい語りを始めるとき、フィルミアン[ジーベンケース]は懇ろに心配している。「ハインリヒよ、君が永遠に続く旅行の途次、将来もずっと孤独なままでいたら、大事に至ると案じられる。神自身だって孤独ではなく、自分の万物を見ているのだ」。幾つかの文句がライプゲーバーとジーベンケースの諧謔の違いを浮き彫りにしている。例えばこうである。「ライプゲーバーの気分はフィルミアンの気分よりもより一層強烈な色調とより一層自由な素描と、より一層詩的な、より一層コスモポリタン的な、より一層理想的な広がりを有していた」。

オットマルは仮死から目覚めつつ、フェンク博士は自分の小さな息子の臨終の床にあって、ヴィクトルは自らの死体に冗談の弔辞を述べながら、さて自分の結婚生活の鳥黐の中で情けなく手足をばたつかせている貧民弁護士の死の茶番による放免、...こうしたものは皆ジャン・パウルの精神から一つのものを共有している。死の体験への癲癇[嗜好]である。殊に諧謔家にとっては同志「死」との何らかの交誼は、精神的必然性である。ショッペの死にはすべての偶発的なことは消されている。...その死は最後の、一連の精神的体験によって準備された驚きによる内部からの生命の麻痺である。ジーベンケースの仮死は真に哲学的な詩文である。厳密に精神的な移行、自由への移行で、諧謔家の笑いが獲得していて、死の移行に近い移行であって、或る人生の像の中で目に見える瞬間、生起する瞬間となったものである。この瞬間は本来諧謔家的行為の比喩として、つまり死が解く、体と精神の結び目を単に緩めている行為の比喩として凌ぎ難いものである。...つまりこの行為は、死ではないものの、死を思い出させるもので、丁度『ジーベンケース』で生じているように死の茶番である。ジャン・パウルは伝説とかドラマ的魔術を書く必要はなく、文体としては若干オランダ風な、心理学的に良心的な長編小説を書く必要があったので、この精神的体験によって要請された過程の不可能性に、クーシュナッペルの土台で輝かしい可能性を付与するには多くの技法を必要とした。ジャン・パウルはこのことをやり遂げた。芸術作品として『ジーベンケース』には隙はない。

『ジーベンケース』でまず諧謔の小都市的起源が、『巨人』でようやく自己意識の中でのその起源が描かれているのは、諧謔の段階的な自己発見である。Fr.シュレーゲルは、歴史的に注目すべきジャン・パウルに関する断片で、神々しい小都市的道化をジャン・パウルの諧謔の中心に置いているとき、正鵠を射ている。「...彼の詩的レンブラント風が倫理的になるにつれ、一層凡庸に、一層卑俗になる、...喜劇的なほど、より一層良いものに近付く、...より酒神賛歌的、小都市的になるにつれ、一層神々しくなる。というのは小都市的なものについての彼の観点は主に神の都市的であるからである」。アンスバッハにあるホーフが彼の魂に答えたときの不協和音、ジャン・パウル自身の中の小都市的なものや田舎風に不器用なもののほとんど愛撫された残滓、この残滓は蔑視された小人国的なものと秘かな忍び笑いの同盟を結んでいたのであるが、こうしたものに対する不満は、これはジャン・パウルの精神的海抜のせいで傲慢にまで格上げされて、まずは「フラクセンフィンゲン人の滑稽な性格が描かれる短い号外」でぶちまかされ、偉大な長編小説の中の環境描写に、一連の俗物達の立派な博物館を満たす人物達に描かれている。宮中薬剤師のツォイゼル、参事官のシュティーフェル、宮中代理商のノイペーター、宮中検察官のクノル、教会役員のグランツであり、更には検閲官のファーラントや旗手のローザ・フォン・マイエルンである。後者は単にぎしぎし言うしわくちゃの簇葉の人物達の中で、没食子蜂、つまり文学創造の昆虫によって刺された、従ってインクに浸された人物達を加えるならば挙げられる名である。

ジャン・パウルの魂は単に話の偶然によって世間と和することはない、必然性によってであって、それ故どんな世間的接触も、より好意的な接触であれ、切断するような調子を継続させている。宮廷の諷刺と変わり者の喜劇がそれを証している。というのは宮中の諷刺ではこの笑う者は自分にまず単にうわさでのみ知られていて、後に正確に、はなはだ有利に知られている世間の部分に身を構えており、変わり者の喜劇では、子供のときから優しく好もしく接していた世間の部分に対しているからである。ヘルダーリンは違う。彼は本来生涯、ジャン・パウルの後年の視野の広い圏に住むことはなく、小さな環境に暮らしながら、いつでも単に時代離れした者の息吹や、自分にとって死んだことのない偉大な牧羊神の現在を感じ取っていた。それに没頭する余り、自分のニュルティンゲンから喜劇的素材を引き出すことを忘れた。ジャン・パウルはその素材を自分の小都市ホーフから引き出したのであるが。

かくて諧謔は自己展開で更に進んで行く。世間との魂の不調和は自分の体の形式との自我の不調和となり、それから自我との精神の不調和となる。諧謔のこの最後の成熟もすでに『ジーベンケース』で前もって働いていた、ただそれはまだ明確になっていない。...別の言い方をすれば、『ジーベンケース』のライプゲーバーはまだ『巨人』のショッペではない。両形姿は一つの人物同盟なのであるが。しかしかの不協和音は併存しているのではなく、上下関係に作用し、それらは混在していて、互いに作用する。例はジャン・パウルの履歴である。この履歴にはジャン・パウルはほとんど含まれない。彼の出現や登場がジャン・パウルを含まないようなものである。というのはジャン・パウルは世間の進行とよりも一層良く自分の形姿と暮らしているわけではないからである。

ひょっとしたら、笑う二重自我、ジーベンケースとライプゲーバーの間に確定される差異の一つはこう呼ばれるかもしれない。ジーベンケースの中では世間との矛盾は、半ば環

境に住んでいて、この環境によって消され得るし、治療され得る、と。…ライプゲーバーでは、全く自我の中へ入れられ、どの世界へも前もって折れていて、治癒され難い。

この矛盾の治癒性のために演技の死が治療として呼ばれるが、しかし同時にジーベンケースの本性を穏やかな者、節度のある者の方へと鋭さを欠いたものにし、ライプゲーバーとの友情を可能にしている。…というのはさもないと彼らは互いに反復となろうからで、互いに二人の全く違う者達のように愛し合うことが出来ないであろうからである。笑いはすでに小さな死であり、仮死は若干大きめの死であり、本当の死は、それならば、最大の死、偉大な死となる。笑いは一瞬間だけ不適当に巻き込まれている精神を、一つの事物もずらさすに解放する　ー　仮死は事柄を変える、仮死は状況の一つの全体、逃れ難いものになろうとしている一つの「状況性」を剥ぎ取って、つまり自我と或る世界との矛盾をこの世界を或る適合した世界と取り替えることによって解消する。これに対して真の死はどのような世界関与であれその精神的本性から引き離すことを約束するものである。それほど致命的なのはライプゲーバーだけであり、ジーベンケースではない。

どの死にも若干の笑いがあり、どの笑いにも若干の死がある。この仮死は笑いの厚かましい力そのものであり、運命の真面目さ、事物の真面目さへのほとんど傷付ける破損であり、長い受難から来る放胆さからの解放的笑いであり、一連の人間の運命の戯れの改変を伴い、最も恐るべき人間的瞬間[分秒]の猿真似であって、しかしまた不思議に軽々と超然と多くの痛みの箇所に触れている友人の手によるものであり、ほとんどゴルゴタと化した道化の市から捕らえ難く逃げ去って行く盗賊の足を伴うものである　ー　こうしたものすべてのせいで、これは自由な者が生に対して見せる一つの渋面である。

あるいはより弱い段階の一つの死であり、慰めの面から考えられた死、一つの変身である。このように多くの人間が感じてきた。単に死を変身として感ずるのではなく、変身も死として、人生の別れとして感じてきた。ゲーテが言っているのである。どの別れも狂気の芽を蔵している、と。諧謔的姿勢は次の意図にある。変身が生ずるときの慣習のように、この死は入念に計画され、模倣の真面目さで、あたかも恣意がすべてで、厄災は何もないかのように演出される。　ー　この死は否認する。諧謔の紛れもない印で、諧謔はいつも紋章に一つの否定を有する。

『ジーベンケース』の生成はまだ作品から推測され得るような形成過程を証している。ある精神的状況が与えられている。ある優越者ではあるが、同時に市民的空間や現存在の有り様に愛しながら巻き込まれている者の不調和。この素材に仮死の思い付きがからんでいて、仮死と共に神的に生意気な者が小都市的罠の危地を脱する。状況の思い付きである。ここに万事が織り込まれ、結び付けられている。救助する友人、二人の女性、これらの女性は古い状況と新しい状況をその生活段階で特徴付けている。そして上述した不調和の適切な例である劣悪な結婚生活。同時に内部から、「諧謔家の場合」が二重に扱われている、ライプゲーバーとジーベンケースで、「世間」という隘路を逃げる二つの可能な流儀である。最初にあるのはジーベンケースでもなく、他の誰でもない、発案された状況がまずある。

世間に対するジーベンケースの受難は治癒可能である。…その点彼はヴィクトルと比べられよう。しかし彼はヴィクトルに対して何か押し潰されたものを有する。「フィルミアンは特定の人間についての知識を持っていたが、人間一般についてのそれは持っていなか

った　ー　それで彼は、新しい女性に出くわすたびに当惑したが、なじみの女性に対してはそうではなかった　ー　彼は教養ある人々の間では、どんなふうに話したり、歩いたり、立っていたりしなければならないか、よく知っていたが、それを明るみに出せなかった　ー　外的内的を問わず、他人のどんな不手際にも気付くのに、自分の不手際を手放すこともなかった　ー　彼は、何年もの間知人達に対して礼儀にかなった、優越感に満ちた態度で振る舞ってきた後で、ようやく旅行中に、自分が社交家とは違って、知らない人間には手も足も出ないことに気付くのだった　ー　なんでこんなにも言を弄する必要があるだろう。要するに彼は学者だったのだ」。ヴィクトルは精神として現象として小市民的なものの上にいる。...ジーベンケースは単に精神として上にいる。更には諧謔家的力の詩人的力や行動的力との連合、最後には万事酩酊した世界把握衝動との連合がヴィクトルの本性とジーベンケースの本性を分かつ何ものかで、大きなオルガンのコンサートを家庭の音楽とを分かつようなものである。ジーベンケースはより家庭的である。...偉大な自由な女性で救済され得るもので、救済を必要としている。この女性は彼の蛹化した魂を見いだす者で、この魂にとっては内奥まで感受された春の命令である。

諧謔の否定の憤激は、従ってここでは『ヘスペルス』同様に、愛や故郷への愛、子供らしい思い出で閉じ込められているが、しかしジーベンケースは他にヴィクトルの本性の広大さや充実に達していない。ヴィクトルは決してレネッテのような女性との結婚はしなかったであろう。仮死も「多力的な」ヴィクトルが行うとは思えない。この行為の内的不遜さが邪魔なのではない。ジャン・パウルは細心の注意を払って仮死を倫理的に行えるようにしているからである。ジーベンケースは、レネッテの魂と幸福が仮死で救えるというときに、初めて決行していいと感じている。しかしヴィクトルは決してそのような運命の否認は行わないであろう。精神的なものが盲目極まる恣意で世俗的なものに付着している純粋な諧謔家のみが、厚かましく、最後に受け入れるべきもののこのような実際のパロディーを行うのである。真実の情熱追求者は人生の身振りで嘘を付く、しかし人生の身振りが自分に対して嘘を付くが故に、余り良心の呵責を感じないのである。

小都市の人間として、世間と戯れる精神としてジーベンケースは第二のジャン・パウルである。しかしまだ発展していない、あるいは単に半人前のジャン・パウルである。余計なことに彼はその上、『悪魔の文書からの抜粋』の著者で、単にこの全く非詩人的なばかりでなく、その世間通の見栄の点でほとんど愚かに未成年的な、粗野な作品の著者である。従って詩人的なものの欠如したジャン・パウルであるが、しかし少しも、人間的偉大さや純粋さを欠いているわけではない。...その上かがみ込みと変人化へのジャン・パウル的可能性であって、ジャン・パウルはこの可能性から内的には自らの詩人性によって、外的にはヴァイマルへの道によって逃れたのであった。かつて、まだ自分の重さを知らない一人のジャン・パウルがいた。しかし詩文に運命の合図の一つがあって、いかにも人生の気まぐれにぎざぎざの、奇妙な文字の線がジーベンケースにとって突然渦巻模様へと完成して、その襞や印で大いなる地上的な幸運を受け取るのである。これはもはや描かれていない。というのは完成された変身、そのことで以前は何の運命も有しなかった同一の諧謔家が、今や超諧謔家として唯一の運命を見いだすのだが、その変身は単に新たな作品を要するばかりでなく、別な呼吸圏を要するであろうからで、アクヴィリアーナも、鷲に似た女性で、或る種の方法でバイロイトの圏から『巨人』の夢のように青い南方へ移住することになる。

これは友人達の間での境界である。否定の意志である。...ライプゲーバーは決して自己を或る体験の中で再発見できない。それ故にアクヴィリアーナ[ナターリエ]は彼のための女性とはなり得ない。彼の方が自由で、ジーベンケースは結婚しているけれども。人生における形姿のとてつもない意味であり、この意味は大きく、かくて形姿は例えば単に「最も深い現実」の謂ではなく、「現実の秘密」の謂であっていいということを諧謔家は決して察知しない。諧謔家を性愛からもっぱら次の理由で閉め出すことができよう。つまり性愛の絆は諧謔家にとって卑俗な素材で編まれており、精神にとって品位を汚す夫役を意味しているという理由である。しかしジャン・パウルの諧謔家は体と精神の正当な分離を決心せず、例えば皇帝のものは皇帝に返すことはしないけれども、こうした束縛されぬ者達がナターリエとかリンダといった本性にとらわれているという、別の、より繊細な引力が残っている。これはもはや性的でない形姿の引力である。これが諧謔家を最も奇妙な具合に混乱させる。というのは神々しいものの体の出現として形姿は彼らの最初の「我は信ぜず」に、この言葉で或る否定的世界志操の不信仰の命題を印付けていいのであれば、この志操に反するからである。

かくて彼は放浪者となる。ボール投げとボールの二重の絶えざる動きの中で精神の無鉄砲さに維持されて、素材もなく、場所も、休息も、感謝もなく、彼の精神が直接動かせる一片の現実もなく、憎しみもなく、これは一般的憎しみが劣等なもの、愚かなものに一度特別な発火装置で戯れに爆発する場合を除くが、そして愛もない。...ただ或る力だけが、あちこちで、心の場所でもある或る地に強いる。つまり友情だけが強いる。

友情はジャン・パウルにとって諸精神の純粋な絆である、そこで彼は友情について説明している　ー　しかし彼が友情について詩作するとき、これは純粋な絆であるだけでなく、多分形姿の情熱的な絆でもある。これは純な絆と対立するものではないが、しかしある過剰であって、この過剰が諧謔家の友情には欠けており、欠けざるを得ない。これは諧謔家に愛が欠けるのと同じ理由である。彼の友情は最も厳密な意味での精神から、最も厳密な意味での精神に向かう。自我の形式を有する精神からやむを得ずそれと同じ精神に向かう。しかしこの自我に対して事柄や運命、誕生、体によって押し込まれているものすべてが、諧謔では没収されて、存命中に揮発してしまう、死ぬと最終的に消えるようなものである。残るものは、自我の核で、単に自由だけであり、形姿ではない。しかし形姿は精神や体を越えて実在しているもので、これは肉体に刻印されて、精神よりも肉体を有効にするものである。肉体は人間の記憶の中で永遠化され得るからである。何の力も永遠化されない、ただ一つの力の形姿だけである。しかし印付けられたものが、もはや一回性故に読み取られなくなると、肉体的印は何と欺瞞的なものか。言葉と音声とが肝腎なとき、文字は何と神聖なものか、詩人と詩文にとって何と神聖なものか　ー　すべての言葉を越えて或る感覚が大事なとき、何と神聖でなく、何と偽善的なことか。

かの内奥で自由な、神秘的な何ものかは、従って、幾重もの壁を通じて、かの別な何ものかに合図する、純粋な言葉という唯一の道を通じて了解し合うことができるかどうか、と。地上的人間のかの全く一時的な、紛らわしい、自然の魔神の全く歪んだ像で堕落した伝達である。これがこのような友情の生起である。諸精神は、遠くの距離でも、いわば耳を大地に寝かせて了解し合う。或る精神が精神に出現する　ー　いやそこまで諧謔家はほとんど考えることを許されないだろう。それとも考えていいのか。

ひょっとしたら、精神を精神から区別するものすべてが、肉体が、つまり肉体の形式の中の自我の影としての形姿が、そして形姿と共にひょっとして自我の差別的なものすべてがそもそも除いて考えられるのであれば（諧謔家であるというのは、これを除いて考えることの謂である）、そのときにはひょっとしたらかの肉体の中のかの何ものかと、この肉体の中のこの何ものかは、この両方の絶望的に占いをしている会談者は　ー　同じものだろうか。これは諧謔家の友情の戦慄的に甘美なものであって、つまり彼らの和合は或る一人っきり[Alleinsein 単一存在]を創り上げ、これは、それぞれの分離された者の自らの一人っきりよりもはるかにより一層無限なものであるというのだろうか。厳密な純潔な求めと共に求められていたものを見いだしたという至福だろうか。...見いだされたものが、本当に、よく言われるように昔からの自我[エゴ]で、精神的に実在するもので、汝と呼ぶには他者と余りに同じであって、その自我性は単なる偶然となるという、戦慄だろうか。かくて余りに一人っきりという状態にならないよう、ほとんどまた別れなければならないのだろうか。見いだしては、別れだ。

それでは諧謔家の同一の内的経験が話の二つの葛藤を形成しているのであろうか。諧謔家の友情と二重自我性を。この最後の類似性によって諧謔家的な友人は本質的に二重自我なのであろうか。そして精神の二重自我性が体の二重自我性として出現しているのであろうか。かくて、彼らの肉体性のこれこれの次第で形成された複雑な偶然ではなくても、しかし体の類似性そのものが今回は精神の紛れもない言葉なのであろうか。従ってここでは精神が精神に出現しているのか。そして肉体は何か慰め手のようなもので、何か精神を最後のどうしようもなく黙した自己との出会いから守ってくれるもので、しかし同時に秘かな類似というすべての親しみのある印と共に飾られているのであろうか。かくて我々の両人が明確な同等性の印として身に付けている自然の気まぐれは、高貴なものとなるのであろう。...両者とも同一なのだから。

勿論これらの両精神の一方の精神が、生来の、優しく悩んでいて、大地に根付く性向を持って、別の精神、つまり自らの、ひたすら空無へと急ぐ歩みの狂気を承知している精神の意志に従って、これに助けられ導かれて、ある甘美な偉大な形姿の祭壇の前に立ち止まるとき、一方の自我から別の自我へのかの無言の多義的眼差し、両者の共通の深淵への眼差しは中断されて、彼らの別々の自我存在は運命となり、もはや偶然ではなく、別な友の方は、愛しつつも、自らの現存在を人間的なものとしていた最後のものを喪失した後は、以前よりも自由に、途方もなく自由に、無名のまま自らの暗闇に戻ることになる。

我々が我々の精神的風景の一つとして両精神のこの花のない厳しいグリーンランドで自らの居場所を学ぶと思うならば、ライプゲーバーとジーベンケースの話は以上のようなこととなる。彼らはジャン・パウルの諧謔の両精神の好ましい互いの間の不一致を担っている。形姿によって救済されるものと救済されないものである。

戦われた鏡像としてのフィヒテ

ここでは実在に病んだ、悲劇的ショッペが間近にいる。いかに彼は笑いながら自らの許で殺害して回り、虐殺して回るか、いかに結局自らの無限定性の条件として残酷極まる自己判決の強制を、いかに自らに狂気を準備するか、我々が彼の精神を掴まえるとき、人生

の打撃、侮辱、不幸、不運とは何であり、何を行うか。というのは諧謔家にとって運命は自らの生活世界の偶然とか降りかかるものではなく、彼にだけ自らの精神的自己飲食から成熟してくるものだからである。石化の恐ろしい生成過程であり、あるいは必然性であり、これによって、秘かな、しかし絶えずしたたる自我の考えが狂気を或る精神の最終的な形姿として築くのである。

ジャン・パウルは、同時に同情的で残酷な、好奇心に満ちた自己観察者であるが、しばしば十分に、多くの狂気の脳病室の前で番人として座って、その厳しい意志によって捉えられた狂気の力の増大する発作や減少する発作を或る病院長のように描いたことがあるのかもしれない。彼自身彼の際限のない心理学を経験的素材として利用してきた。彼の手が巨人をこねる創造の時期、『巨人』の創造の時期に諧謔家もその厄災が明確になるほどに生長している。単に孤独であって、孤独に暮らしているばかりでない一人の人間、他人が有する体験を失う人間、他の誰も知らないような体験を有する人間が生ずる。思考体験が自分にとってすべての現実よりもはるかに高い現実を有する人間、その体験が「外しがたい両手で」はるかにしっかりと内奥のものをつかむ人間が生じて、かくて外的運命の恐れていた介入はほとんど休養であって、その当人は好意的に守ってくれる母親に身を委ねるように好んで、戦闘に、すげなくされた愛に、死に、それどころかひょっとしたら狂気にさえ委ねるのである。思考体験はほとんど古代の運命のような勢いを有する。ジャン・パウルにとって形成された諧謔家達の並びの中に住む一連の重苦しい気持ちは、その不安全体とこの不安の理由とを、救いがたく砕けたショッペの次の言葉に集約させている。「しかし神は、神自身自らに向かって、私ということのないようにされたい。宇宙は震えて散るだろうと思う、神は第三の手を有しないのだから」。

ここでジャン・パウルはドイツ精神の歴史に介入している。ドイツの理想主義の次々に展開していく思考の秩序は詩人的な主題ではない。それらは現存在へ派生的関連を有し、魂の言葉を話していない。彼はある哲学、つまりフィヒテの哲学をその残酷な結論に至るまで描写し、かくてそれを止揚していると言うならば、ショッペの創造をひどく誤解することになろう。ショッペが最後にようやくフィヒテを読み、すでに長いこと狂気への遍歴にかかっていたように、むしろジャン・パウルも同様に自分自身の中に精神のある声を聞き、その声が彼にとってはフィヒテの使命ととても似たものに見えて、かくてそれからこの使命をかの声の木霊として把握することが許されたのであった。諧謔家の自我体験とフィヒテの知識学の間には同質性の印が置かれ得る。諧謔家としてジャン・パウルはフィヒテ以前に或る種の方法で生来のフィヒテ主義者であって、しかし人間として、形成者としては反フィヒテである。思索者としてさえも反フィヒテ主義者で、というのは彼の考えは諧謔家の考えよりも一杯なのであるからである。しかし親近性を築いているのは次のことである。諧謔家は世間と同時に彼の（経験上の）自我も、自分自身の中で作用している、しかし人物として把握できない精神的力の前で、揮発させるのである。しかし　ー　これが違いであるが　ー　フィヒテでは世間は実在の中に消えず、（創造者のいない）或る生起の中へ、つまり根源の意志の行為へ消える。...これに対して諧謔家の場合は永遠の自己行為というよりはむしろ永遠の自己観照の中で暮らしている何ものかの中に、つまり実在と意識を有するに違いない何ものかの中に消える。ここでは[フィヒテ]思索家、その中ではまず意志が考えている全く様々な緊張に従っており、かしこでは[ジャン・パウル]、芸

術家達の中でも特に行為者ではない芸術家の緊張に従っている。すると哲学者には肉体化の体験が、つまり諧謔家の体験が欠けることになる。これは、恐ろしい至当なこととして、笑い飛ばされなければならないものである。哲学者にとっては肉体に押し込められることは運命ではなく、仮象である。そして自らを観照する精神の自由な意識の活動を通じて、哲学者は、すぐに痛みも、冗談もなく、「正気」である。諧謔家にとって身近なものは次の二つである。肉体の恐ろしい経験と、精神的全能性の解放的な経験である。かくて彼は笑う。例えば諧謔家は笑う哲学者として両者の一層深い世界の真面目さを有するのであろうか。

ライプゲーバーという名のフィヒテ主義者が「結論をより首尾一貫して置き」、フィヒテの教義を狂気という結論で難じている皮肉な戦闘文書は『ジーベンケース』創作と『巨人』創作の間の移行期の詩人を示している。両作品の間で彼は時代精神と出会っている。その出会いは奇妙な具合に経過している。彼の巨大な形式に拡大していく諸力の一つ一つが外部でまた時代の一人の男あるいは一つの意志の中に自らを見いだす。従ってジャン・パウルの諧謔家の魂が大きく成長して、フィヒテ哲学の中に自らをまた見いだすとき、これは一連の認知の中での一つの認知である。

一八〇〇年に出版された『フィヒテ哲学の鍵』は世紀転換期に結ばれた三頭政治、ヘルダー、ジャン・パウル、ヤコービ、つまり哲学的理想主義に対する三頭政治におけるジャン・パウルの業績であった。「大兄の手から（とヤコービ宛の献辞で言われている）私は美しく鍛えられた武器を受け取って、その武器で生命に向けられる時代の解剖のメスをはじき飛ばしてきた」。フィヒテに対するジャン・パウル　ー　それでは彼は自らの諧謔家達にも反対して戦っているのか。彼の哲学的諧謔の原動力でもある精神的自己主張の厳しさに抗しているのか。彼の中の何かとても高貴なものに抗しているのか。しかし彼は、節度の考えが自らの中で生じたこと、ある精神的自己裁きへの権限が自らの手に与えられたことをこの時期の決定事項として体験していた。諧謔は世間感情のある疑念、ある分裂から生ずるけれども、諧謔はまた二つの諧謔[体液]、ジーベンケース的なものとライプゲーバー的なものに分裂するけれども、直接的生の『巨人』の青年や、諸力に満ちたその歓呼する天と比べれば、諧謔は単力性であり、半面的である。...しかし単に声部であり、和声ではない魂はいずれも『巨人』では節度のなさの運命を甘受する。

かくてジャン・パウルはフィヒテに対抗する。ジャン・パウルはジャン・パウルに対抗する術を学んだからであり、フィヒテの中にジャン・パウルの厄災の転げ落ちた厄災を見ているからである。詩人のこのような攻撃は、同時に自らの内なる国家の反乱であるが、形成化を通じて終わる他ない。ジャン・パウルはしかしこの勝利を哲学的な部分的戦いで前もって準備している。全体的諧謔性のはなはだ精神的なものはその結論部に自らが育て、自らが陥っている世界観の簡潔な公式と、意識における哲学的並びとして自己否定の進行を、心理学のほとんど学問的に正確な設定同様に必要としている。というのはここでは根源同様の永遠に人間的なものを頼ることはできなかったからである。ただ近世にのみ属する精神的人物の秘密は、露呈されることを欲した、病気の症状にはなはだ類似したものを呈示する必要があった　ー　その際そこに把握されているもの達すべてに対して優越感がないわけではなく、...その戯れに習得された思考形式がないわけでなかった。

自分と一緒にベッドに入り、自分と一緒に起きる幽霊への麻痺するような視線の下で、

ジャン・パウルは、実在し、創作するために、自分の生命への意志、愛への意志の青春を確実なものとして、今や内面の黙して辛辣な戦闘場面をフィヒテとの哲学的小競り合いのより容易な場面で繰り返している。『知識学』の第一命題の「私は私に等しい」はジャン・パウルの子供時代の経験「私は或る私である」を顕著に思い出させるものである。さてジャン・パウルが他者の自我の現実性によって、敵の教義を倒そうと試みているとき、彼は本当にフィヒテを粗放に誤解して、フィヒテの様々な自我概念をみさかいもなく混合しているのであろうか。決してそうではない。まさにフィヒテは他者の現実性を「倫理的に措定」していることが分かっていた。そして彼は『鍵』の序言で自慢している。「特に正しいのはこれがフィヒテの観念論のまさに基盤となるべき他者の共自我の必然的存在によってこの観念論を倒そうと試みている点である」と。自分の自我と他者の自我との関連の流儀がむしろ敵対を築いているのである。というのはフィヒテにとっては他者の自我が必要なのは、絶対的自我が個人的自我の中で倫理的行動の自由を遂行するためであるからである。倫理性のこの関連に対して、ジャン・パウルは愛と、運命共同体の関連を対置している。いやフィヒテの要請の妥当性を論難している。「倫理的法はそのようなものとして自らの他は何も前提としない。存在を前提としない。...純粋自我は或る純粋自我に対して行動できない（両者とも存在や自覚を有しない)、同様に或る経験的自我に対して、あるいは或る経験的自我として行動できない」。従って他者の現存在というこの証明の根拠は崩れる。...フィヒテの体系によるこのような他者との真の交易の可能性は、猟師がイエナの窓から射て、ハルツの山で仕留められたのろじかを期待するような当てずっぽうの射撃の可能性に近い。ライプゲーバーが例えば餓死から救うことができ、救うべきである七〇人のカント主義者は、彼が「十八世紀のここで飢餓と生計の夢を」見ている間に、シリウスで一世紀あるいは三十世紀の空腹と彼の慈善を夢見ているのかもしれない。誰が夢想者達とそれらの夢の真の同時性を保証しているのか。しかしここでジャン・パウルは戦慄を抱いて自らの疑念を思い出すに違いなかった、つまり体の中から或る自我が別の自我に送る合図の了解性に対する疑念のことである。...一つの星が別の星に対するよりもはるかに遠いものである。

従ってライプゲーバーがフィヒテを生かしておくと思うかどうかは自分の倫理的礼儀にかかっているとか、デッゲンドルフで神々しい祭餅を喰った鼠そのものは祭餅同様に神々しいとか、結局自分の中に腸寄生虫が生じ、これが神々しく措定しようと[生もうと]するかといった結論にしてライプゲーバーがフィヒテの教義を歪めているとき、これは誤解ではなく、楽しげな意地悪である。ジャン・パウルは非常に正確に三つの自我概念の区別を知っている。経験的自我と、カント的主体としての（知覚の超越的統一体の）自我と、自己由来性、つまり絶対的自我である。従って彼がこれらをその歪んだ像の中で混同するとき、そこに見られるのはフィヒテに対するある非難であり、つまりこれらの三つの自我性は純粋に分離すると、考えられなくなるものであり、フィヒテがそれらを互いに関連付けている流儀は、空虚な言葉の魔法に基づいているというものである。この非難が中でも対象としているのは知的な観照に対してである。「ある個人が一層多く自らを離れて考えることができるほど、一層その経験的自己意識は純粋な自己意識に近付く」と『知識学』は主張している。ここで嗅覚鋭く（というのは純粋な自己意識はもはや自分自身の意識ではなく、一つの行為であるからで）ジャン・パウルはこの哲学の最ももろい、すりむけた箇

所の古くからの神秘的な取り繕いへの接近を剔抉している。フィヒテはここでヤーコプ・ベーメ的神への透過を理想主義の哲学的言葉に翻訳している。ベーメは彼の『曙光』の百もの箇所で「彼の動物的な（魂的な）精神は神性と互いの浸透をなす」と言っている。しかし知的な観照とは、動物的で星的な生誕からの神秘的自我の内奥の生誕へのかの侵入以外の何ものであろうか。

更にジャン・パウルが見逃していないのは、無数の経験的個人が絶対的自我へ侵入する際にフィヒテによればこの自我を常に新たに幾千もの方法で生むのではなく、この諸個人は同一の自己由来性に戻るという点である。それで彼がライプゲーバーに、自分には諸惑星の顕著な多さよりも、世界の多さが致命的に思われるとか、自分は一片の非自我を措定しながら、即ち旅しながら、ヴァイマルでは六一七一の神々を、イエナでは（学生や職人の若者を含めずに）四三四四の神々を措定すると苦情を述べさせているのは、これは理解していないというのではなく、悪意をもって表明された嫌疑であって、つまり何千倍も何千回も反復された知的な観照の中で生ずる自己由来性の統一なるものは一つの創作であるという嫌疑である。

措定された自我と共に措定された汝が揮発してしまうことに対しては根源的に人間的な感情の声を上げている。他者の自我が単に「描かれた非自我の単なる紋章学的な像」にすぎないのであれば、すると人間は「これらの蠟人形や先祖肖像画を本来他の性格仮面同様に踏み潰してもいいものであろう」。これに対しては我々の中の直接的な知識が用心する。各人の中で現存し、各人の中で認知する生命の声である。「しかし私はそれはできない。それに私は私と出会う諸立像を毀損したいとは思わない、修復したいと思う」。

全く正当にジャン・パウルは移行過程、つまり何らかの移行過程の思考可能性を論難していて、それによって絶対的自我はもはや実在の概念を通じて（経験的自我と非自我の）有限性と関連付けられなくなっているとしてフィヒテを非難している。「かくて今や有限性と実存の中へ通ずる道は（反対にこの有限性から絶対への道も同様で）測り難い教条的な飛躍や飛行、超概念なしには通じなくなっており、これらの超概念こそはまさに説明されるべきものであり、ここで説明を欲するものである」。自我が抵抗を受けるようにするための或る措定としての世界の説明にもジャン・パウルは同じ思考不可能性を難じている。「信じがたいほど捉えがたいのは実存に対する無実存の絶対の者のこの戦いである。両者の間には何の関係も考えられないからである」。かくて続いて行き、遂には絶対的自我の不合理、無意味が証明される。しかしこの考えにこれによる二つの全く異なる該当の心情の流儀を補足すると、ここからフィヒテの最後の哲学的思考は、諧謔家の最後の哲学的不安となる。

意志の妨害的素材としての現存在。このようにフィヒテの思考の用意している体験は表現できよう。何も実存しない、というのはすでに実存は一つの該当存在であり、選択ではないからで、万事が自由な行為で、抵抗は望まれ、措定されており、それも偉大に措定されていて、勝利はほとんど難しくなる。このように強力で、しかし鋭く一面的な意志の性質は哲学し、事柄と呼ばれようと、自我と呼ばれようと、現実が一層この考えの犠牲とされると、それだけ一層この思索家の中で命ずる力が勝つことになる。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。というのはただそのように正しく戻されると、現存在は意志に極度の勝利を可能としたからである。

すでにヘルダーの早期の文書の中でなされた意見がここでは詩人にとって鋭い攻撃の武器として役立った。言葉は思考よりも抽象的なことに達するというものである。勿論、単にそれは言葉が本来抽象的なことのためには作られていないからである。従って言葉が全く抽象的なものの中で働くとき、言葉は内実がなく、自由で、その構成要素の法則に従う。...しかし思索家は、本当はただ言葉自身のことについて述べている言葉の情報から、事柄についての情報を聞いていると思う。そして、言葉の助けで　ー　例えばどんな薄い大気の中でも上昇できる、中に誰も座っていないので上昇できる風船の助けを得ている具合に　ー　思考できないところで、なお「何かを」考えたと喜ぶ。ゲーテはこのことを粗野に明確に述べている。「概念が欠けるところでは、言葉がいい時に割り込んでくるのである」と。更にニーチェはこの反論をこっそりと変えられた意味で、ギリシア人やインド人、ドイツ人の内部で顕著に類似している哲学的基礎概念の妥当性に抗して使用している。「文法の共通の哲学のお蔭で」と（『善悪の彼岸』二〇）。ある純粋な行為のためのまさしく「私」という名称は、全くニーチェによれば、ある動詞のための主語概念の言語上の必然性に由来され得るものであったのである。

「言葉が例えば視覚世界よりももっと聴覚世界から借用されておりさえすれば、我々は全く別様の哲学を有し、多分原子論的な哲学よりももっと動的な哲学を有することだろう」。このように考えてジャン・パウルは（我々の精神の構造に対し不信の鋭い眼差しを向けていたが、しかし全く信頼しきって言語の詩作に任せていたカントとは全く違って）すべての「形而上学的微分や積分」を無効としている。また精神が黙して、盲目となるところでも言葉は更に話すという情報も、哲学者達は神秘家から得ている。ライプゲーバーは悪意を持って称えている。「一度有限で説明可能な大きさの範囲から無限で説明不可能の大きさの範囲へ抜け出さえすれば、全く新しい広大な世界に通暁することになって、この世界では単なる言葉のお蔭で、...ファウストの外套に乗っている具合に容易にあちこち移れるのです」。

絶対のものには体が問題となる。すべての偶有性や実体を除いた後では無でさえも余りに確定的な名前である、この自我性は無よりも無限に少なく、一切よりも無限に多いからである。「つまり基盤欠如の基盤欠如である」。「従って絶対的な自我は（この定かでない不決定の自我、客・主観のこの論理的後輩、絶対的母親は）、申し上げるがこの自我、人間精神の最も熱い永遠の問いかけに対するこの完成された答えは、全く大胆に固定された問いかけそのものである」。フィヒテにとっては一見はなはだ訓練されていない、ジャン・パウルによって再三運命の問いとしてなされている問いは、全く縁遠いものに違いない。この絶対的自我はどんな気分か。勿論それは本性ではなく、ましてや人物とはいえない。...しかしジャン・パウルはこれに逆らう。例えば海は、我々すべての諸精霊から滴同様に出来上がっている海は、突然もはや　ー　水ではなくなるのだろうか。それは一人っきりで存在するものであるが（実在のない行為をジャン・パウルは否認しているから）　ー　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。それぞれの精神は、或る織物の編み目のように、結局一つの途方もない糸に他ならないから、こ

の絶対のものの全ての単一実在はより高次の人物の何かの運命ではないだろうか。全体は、あたかもフィヒテがメルヘンを語っているかのようなものである。...このメルヘンはジャン・パウルの運命と顕著な類似性を有する。そしてジャン・パウルはいつもフィヒテの言葉に割り込む。貴兄が語っていることはどんなに恐るべきものか貴兄は承知しておられるか。...私はあれこれの進行に耐えられそうにない。しかしフィヒテはびっくりして見上げ、言うことだろう。いいかい、私はジャン・パウル・フリードリヒ・リヒターのことは話していない、絶対的自我について話しているのだよ。...

ショッペの狂気が（そしてジャン・パウルの狂気であるが、この狂気をジャン・パウルは、狂気と自分の間に詩的な像を、狂人としての自らの像を置くことによって意識的に幸運に防いだのであるが）形成化として、この文書が哲学的議論の中で扱っているものと同一のものを含んでいることは、証明が可能である。その証明は『鍵』の結論部、その途方もない、感覚を狂わせる認識の十二時の時を絶えず新たな「自我」と共に打ち出す結論部に見られるもので、短縮すると次の一言となる。「私（経験的自我）は私（絶対的自我）が怖い」。ショッペの言葉では「かの私が来るかもしれない」。

ショッペ

カント、フィヒテ、最初期のシェリング、少しばかりは更にシラー、...結局は魔術的理想主義としての、ロマン派におけるフィヒテ的理想主義の勃発、最後にはロマン派の芸術の教義、推奨され実践されたロマン派のイロニー。これが十分なものとなって、諧謔家の運命、ジャン・パウルが自らのためにほとんど生涯にわたって、ひょっとしたらそれ故に余り明瞭でない危機の時に、戦って克服した運命が、単に諧謔の若干の同僚達、同類達に妥当するばかりでなく、ドイツ的危険をも示すことになった。哲学的に過敏な自己意識の危険であり、即ち世紀の危険である。意識の不遜は、ジャン・パウルがショッペとして形成化した事柄である。しかし彼が、この事柄を、自分の事柄として十分偉大に考えて、不遜として悲劇的なものの形式へと高めて、悲劇的なものの形式の中で裁いているということ、現存在を強奪しながら、しかし品位を与えつつそうしていることは、芸術世界の素晴らしい真昼として『巨人』全体の上に広がっている。

絵となるものは決定されなければならない。『巨人』の諧謔家も別の生命のテンポ、大いなる不穏さの中に置かれていて、そこで諸力が大いなる一回性のために、勝利であろうと墜落であろうと、構えなければならない。ある者は血管の中に毒を有していて、何年も前からのことで、ひょっとしたら生誕以来かもしれないが、その毒が恐ろしい高熱の中で発散され、彼は助かる。...別の者は長いこと血管に死を有し、今やそれが顔に浮かび、消える前に忘れがたく印付ける。...別の者は長いこと抑圧されてきた絞め殺す考えを有しており、それが腕に来て、彼は犯罪者となる。...第四の者はさえない生活の中で助けとなる英知を有し、その英知が突然彼の頭を神々しくし、彼は医師と教師になる。もはや何も内部に留まらず、すべては分かりやすく、効果的で、支配的で、存在を混ぜて、死の用意がある。

ショッペの諧謔は辛辣な調子、より黄色で、より毒の多い明かり、より不快な不機嫌を有し、同時に以前の者達の諧謔よりも、本人である以前のライプゲーバーと比べてさえも

より偉大な文体を有する。ジャン・パウルはこのことを感じていた。「私の善良なる、どのドイツ人にも私の『花の絵』から知られているライプゲーバーが『知識学』に参入したのはその特異な性質の全く自然の発展の然らしめるところである」と『鍵』のための保護状は言っている。これで彼は発展していると説明されており、そしてフィヒテの読書はショッペの悲劇の第四幕に当たるので、彼が『巨人』で発展すること、果実や精神や行為や災いのように彼は年月や諸巻を通じて成熟することが説明されている。いや彼の狂気はそれ自身が最初有しているよりも大きなサイズを有し、ショッペは狂気に向かって生長し、死の瞬間には狂気と同等となる、丁度古代の英雄達が没落のときその運命と同等になるようなものである。フェンク博士やヴィクトル、ライプゲーバーの冗談、彼らの生活を通じての冗談は何か無限のダ・カーポ[最初から]を有し、...彼らはそのようなものであり、そのように行い、...これは精神的に発端も結論も有せず、かくて頂点も有しない。ショッペの冗談は敏捷に維持されている自由な動きの法則を定めているのではなく、必然的な、何倍も自らによって高められた落下の法則を定めている。

まず彼は形姿として精査されている。張り切った肉体的倫理的健康さを備えている、悲劇的狂気の犠牲が完全な不可侵のものとなるようにするためである。それからすぐに大いなる関係に置かれている。アルバーノに対しては、アルバーノのまだ休んでいる諸力を循環させており　ー　それから補完者達に対する補完者としてである。つまりアルバーノの教師達、ディーアンとアウグスティの補完者である。最後に際限のない治癒し難い敵対者としてで、これはガスパールに対してで、ガスパールから評価され、憎まれ、利用される。彼が第一巻の末尾で登場する二つの状況は、一度目はアルバーノの隣で宮廷の葬列を眺めるときで、別の時は池で自殺者と思われて囲まれているときであるが、極めて厳しい種類ではあるもののまだ何ら危機的種類ではない、語られ、行為された諧謔である。「アルバーノの中ではショッペの中でよりも別な精神が語っていた、しかし両者は直に一致した」。空の侯爵の棺はショッペとアルバーノをそれぞれの気分に導く。アルバーノは死に震撼されているが、ショッペはわずかに生に震撼されているだけである。「こうしたもの一切が彼をある高みに連れ去った。多くの人々を眺めると彼はいつも一気にこの高みに駆り立てられるのであるが、その高みから彼は何とも形容しがたい高揚と憤激、笑い出したい悲愁の気持を抱いて、人類の永遠の、あらがえず、取るに足りず、さまざまな目的と歓喜とで迷わされて麻痺した重症の狂気と、それにまた自分自身の狂気とを眺めた」。

彼は死をなお体験するには離れすぎている。多くの者や数少ない者の生活が、自らの生活も含めて、上部、下部共に自らに辛辣な哄笑を引き起こした者には、もはや死は恐ろしいものとも素晴らしいものとも思えず、起こるべき公正なものと思える。「一人の人間をその墓穴へ静かに投げ入れて、誰も呼び寄せないことだ」。ショッペはもはや死を体験しない、彼は生活をもはや体験しない、わずかに思考を体験するだけである。しかしこれは地獄となるかもしれない。この諧謔家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」。

『ジーベンケース』での同じライプゲーバーを不死の否認によって陰鬱にすることがジャン・パウルにとって大事であるように見えた。しかし不死への問いが心情を決めるところでは、心情は常にひょっとしたら隠されている実在への親密さ、ひょっとしたらかすかなものかもしれない親密さと関わっている、実在は友人の実在であるからということにす

ぎなくても。無の予期はライプゲーバーを若干憂鬱症にしている。ショッペならばむしろこう尋ねることだろう。無限定の非在という何か貴重なものを本当のことであると思うことを本当に試みていいのだろうか。組合総裁のヴェーマイヤーは、ショッペが教会の中で孤独に説教しながらキリスト教徒の将来の喜びを描いていた様を報告している。つまり「この喜びは、彼のいかがわしい語りによれば、将来の無の中への昇天の中に、死の後の死の中に存続するもので、自我からの永遠の解放の中にあるもの」だそうである。ショッペがあるときガスパールの発した一言のために彼の胸をつかみかかろうとしているのも、矛盾ではない。「たとえ我々が神の玉座の最高位にいて、光輝の中で戦い合っているとしても」。ガスパールとショッペの戦いは個人的なものではなく、ほとんど悪魔と大天使の戦いである。いずれにせよショッペは繊細にすぎて、いつか自我が破滅するとき、諧謔の神秘の中で大雑把に実在と非在とを区別することはしない。それに彼にとってどうでもいいことである。ただ一つのことが脅威的で、自我の周りの恐ろしい精神的な深淵で、そしてこの深淵に落ちることである。諧謔の内部性が開けられた。

すでに第二巻で我々に急いで突然、ショッペについての別の知識が、彼を待ち受けているものについての知識が与えられている。「ショッペが（アルバーノとのラットの地下酒場で）...かなり長いこと彼の諧謔の閃光をジグザグに、石灰化するように、宇宙の高みから発生させた後に、突然未知の者が、髑髏の頭部のように全く禿げて、その上眉毛もないのであるが、しかし枯れた頬や薔薇色の頬をして、彼らのテーブルにやって来て、鉄のような表情で、ショッペに向かって言った。『今日から十五ヵ月の間に貴方は狂ってしまわれるぞ、冗談屋殿』」。

ジャン・パウルはこの恐ろしい手段で多くのことをなしとげている。ガスパールの破滅させる意志と、同様に破滅させる分別、彼によって使用されている手品師の非人間性がこの言葉には現れている。...しかしショッペの精神的経過と目標の計算可能性は、倒された幹が多くの水路や滑送路を経てそれを待つ仕事場へ達するように必然的なものにならざるを得ない。同時に脅威的語りは一連の経過の発端である。というのはその語りは深くショッペの頭に入り、錯乱のまだ囚われている諸精神を活気付かせるからである。彼がフィヒテやシェリングを読むであろうことは、この経過が推測される基となる一つの印である。いや諧謔の本質からして諧謔の最終的に考えられた因果として狂気は必然的である。狂気は最終的な最も明白な精神的身振りである。さもないと万事を計算するガスパールは狂気を前もって計算することができなかったであろう。

ひょっとしたらすでに前もって、恋したショッペの日記が彼の内的止まり木の破壊を用意しているのであろうか、つまりこのような精神の中で愛は何という騒擾を引き起こすことか。

このときから狂気へと進むことと狂気へと進ませることが奇妙にかみ合って、それで、因果の厳密な経過が叔父の介入によって早められるというよりは明確なものになっている。叔父は逆の精神科医のように行為していて、ショッペに対して象徴として働く手段を正確に選んでいる。つまり彼の内的状態の言葉を語るのである。この長編小説全体の内面性に従うと、叔父はショッペの病いを予言し、働きかけ、進めると言うよりは、こう言うのが正しい。ショッペの病いは叔父の準備の中でその軌跡を描く、と。

鏡と蠟人形は厄災の道具となる。他の主人公達が死や愛、政治の悪意、友人の裏切りに

苦しむとすれば、それはショッペにとっては、どこかで自分の鏡像に出会うという出来事である。まず彼が友人を助けて、大きな決心を前にしての人生の無価値が確実に思えるときのことである。彼は鏡の部屋に立っている。自らの多重化に彼は反吐を覚える。「『おまえ達自我よ、おまえ達は私の邪魔をしなければならないのか』と彼は言い、自分は自らの現存在の最も豊かな最も明るい瞬間と最も繊細な黄金の秤の前に立っている次第や、…そして自分の自我は周りの模倣のガラスの自我同様に消えなければならない次第を今や考えてみた」。この模倣された自我の印はまだ不快ではなく、錯乱をもたらす恐ろしく意味深い視線をまだ有しない。しかし彼がスペインに旅して、リンダの素姓について不幸を阻止する確証を得ようとすると、スペイン人のパニュルジュ[パンタグリュエルの家臣]によって、その視線に自分が耐えられないものに対峙させられることになる。一つの蠟人形陳列室で、腹話術によって精神病院のように活気のあるものとなっている　ー　彼自身がその中にいるのである。長編小説では事物であって、存在しているもの、これが『鍵』では比喩的な言葉で現れている。「私の周囲は私の非自我で囲まれている、この非自我には人間的形姿の死んだ蠟人形陳列室が組み込まれているのである」。

このような像で人間的実在と営みの本当の価値を測っている最も近い記号解釈はこうである。自ら自由と思う者達の不自由、自ら真面目と思う者達の茶番、自ら偉大と思う者達の困窮、自ら安心と思う者達の頼りなさであり　ー　生の中での多くの死によって震撼された者に迫ってくるかの解釈は退いて、混乱させ、無限に関連し合う目配せに席を譲る。肉体の中の謎が途方にくれる人間精神に目配せしているのである。すでにすべての模造された形姿に対する戦慄が、深く、多義的であるのであれば、　ー　模造された自らの形姿に対する戦慄はより深い。どの形姿も形姿の謎を告げている。内部のためにある或る外部であるが、しかし同時に諧謔家の意味では内部に敵対している外部でもある。より明確に言うと、或る内部を偽っている外部（というのは像は人為的なもので魂はないから）であり、従って肉体と自我との関連のなさを、自由な自我を傷付けながら、鋭く模している、つまり肉体の全く本来的空無を模している外部なのである。最後に、もはや生命を宿していないのであれば、すべての物体的なものの無意味さでもある。形姿の中で考えている人間にとって死体は確かに本性のすみかで、本性の去っているすみかで、喪失を意味する。しかし意味や価値が空虚なのではない、『鍵』のライプゲーバーが絞首台の者について言っているような「自我の外皮」ではない。…というのも死体は相変わらず形姿の取り替え難さに関与しているからである。大理石像も生命は宿っていない、それだけに一層気高く、生命の離れた形姿の永遠性によって生命を得ている。しかしまさに形姿の無意味さが像を前にした諧謔家の体験である。形姿は昼のものである。諧謔家の幽霊は丑三つ時のものである。諧謔家は像を前にして自我の幽霊の他は何も体験しない。蠟人形は彫像の反対物である。永遠化に対する猿真似である。それは肉体性　ー　「個別化の原理」の霊的出現である　ー　そして諧謔家の魂の中で丑三つ時のために十分に薄暗くなり、静かになるといつも現れる。彫塑と諧謔は絶対的な具合に排除し合う。

自分自身の肉体の模造を前にすると、諧謔家は次のような事柄の疑わしさに気付かされる。自我が掛かっている体の疑わしさである。体は、観察している意識とは離されて、純然たる対象として対峙を迫ってくるからである。…それから自我の疑わしさである。蠟人形は自我の印であるばかりでなく、自我そのものも意味しているからである。…最後には

世界の、そもそもの対象の疑わしさであり、対象の背後には例えば更なる「自我」が隠されているかもしれないのである。しかし自我が自我に対して、繰り返し、本質的には同等に、宇宙空間から対峙して黙しているということ、これは諧謔家が遍歴のあらゆる動きと共に、内的思考会話のあらゆる声高さと共に、友人と犬と共に、不安げに過ぎ去って生きようと思っている瞬間である。

さて、狂気の予言を継続させながら、ショッペがその出窓から覗いているがしかし入って行くことのできない、スペイン人の宿の寝室から蠟人形達が互いに語り合うとき、このように多重のものが織り込まれ、解釈され、関連し合っている。「ショッペもやって来るぞ」　ー　「あそこで我々の名誉会員が覗いている」。「あそこにもうショッペ同志はすでに座っている」　ー　「私は本当にそこで私が象られ、押し込められているのを見ました」。...そして彼はフリーメーソン支部長に向かって射る。

更に続くことを理解するためには、純然たる自我性の体験と、これは諧謔家が哲学者や、おそらく神秘家とも共有している体験であるが、それと、諧謔家をその人生の危険な地点で脅かす恐怖とを、つまり第二の、単に諧謔家的な体験とを区別するべきであろう。方程式で明らかにして欲しいものである。自分の諸力の全体性と共にあるジャン・パウルは内部が熱い地球であるが、純然たる諧謔家は鋭く、荒涼たる光と冷たくなった噴火口を有する一つの月である。諧謔家の狂気はこの月が地球の影で食となることである。食となるべく、諧謔家はジャン・パウルの万事人間的本性によって影とならざるを得ない。つまり自我体験がその恐怖へと凍り付くためには、ジャン・パウル的人間感情、世界感情を温かみの残滓として、この凍り付きを寒い地獄として感受する温かみの残滓として必要とする。「世界はない」とこの恐怖は言う　ー　これにジャン・パウルは耐える。「汝はいない」と恐怖は第二のこととして言う　ー　ここで精神は裂ける。行動している自由な自我はすべての本性の単一な透明性から自分自身を見つめる。狂気の創造の瞬間に自らを見つめる。狂気の生成は多重である。　ー　それは心情と分別を通じて同等に呼び寄せられている。というのは分別も、それがジャン・パウルの分別のようにフィヒテとは対照的に思考の対象性を有しているとき、二つの互いに排除し合う表象類の稲妻のように絶えざる交替の流れには耐えられないからである。経験的自我の世界と純粋自我の単独性[全一性]である。人物は自らを何と考えるべきか。...人物の単一性、自己意識の単一性[統一性]が千切れる。心情、つまり分別同様に単一性を是非とも必要とし、愛を欲する心情の痛々しい苦悩の下に千切れる。

霊の恐怖と霊の出現はちょうど一致する。肉体に対する恐怖はすでに証明されている。自我の恐れの別種のもの、より単純な種類のものである。「これが最も良く見えるのは旅のときで、自分の脚を見つめて、歩んで行くのを見、聞き、そして下の方で一緒に行進しているのは誰かと尋ねるときです」。

「いまいましい、経験的自我と純粋自我とがある」　ー　これはショッペが内的静寂を破って語り、呪うときの聖なるルーネ文字の論理的にそっけない言葉の音である。哲学的正しさは感情の正しさ、つまり観照の中で考えている体験の正しさとは若干異なる。自らの体はまさしく、純然たる自我ではなく、見せかけの自我の仮象である。...しかし体は空想にとっては、至高の哲学的恐怖の対象、つまり純粋自我性がその中で現れることのできる唯一の形姿である。しかし純粋自我は出現しなければならない　ー　さもないと哲学的

に過敏な意識の状態から、体験のすべての衝迫と共に耐えられた人間的試練の最後の時は決して生じないであろう。ひょっとしたらジャン・パウルは一つの哲学的体験を詩人として語った最初の者かもしれない。それ故にこの精神の自己会話によって震撼させられた魂の言葉はしばしば『ツァラトゥストラ』、哲学的体験の最初の悲劇の言葉の響きを思わせるのである。

自我に除きがたく取り巻いている肉体、この余所なる、余所のままである覆いは、同時に自分自身との戦慄させられる交易の中で、『鍵』の言う、怠惰な、目的のない、高貴な島的生活の中で、絶対的自我を表している。狂乱したショッペの肉体の身振りは、言葉ではほとんど表現し得ないことを表現している。かつて真夜中ごろアルバーノが出掛けて、戻って来ながら彼に会ったとき、彼はちょうど片方の手で別の手を掴んで言った。「おい、私は誰をつかんでいるのだ」。

あるとき医師がアルバーノについて、ショッペの第二の自我として語っている。下手な医師である。医師は不必要にショッペの魂に関して、増大する毒ではなはだ苦しんでいる箇所に触れてしまっている。アルバーノはすべての点で同じ自我の現存在の口実であるばかりでなく、自らの裡で完成している汝であることが、ショッペにとっては内的なよりどころなのである。「アルバーノはきっと、そう私は望んでおりますが、ほとんど私の第六の自我、二十番目の自我とかそのようなものではないと思われます」。それに彼は本当の名前を忘れるために、次々と仮名や匿名に逃れていて、それらが後追いする自我と「立派に共演した」ことを称えている。そして犬、ショッペと彼の像とは分かち難いこの猟犬は強盗や盗人からではなく、純然たる知的な自我から、彼を守っている。

人々が言う「正気になる[自らの許に来る]」とか「ほくそ笑む[自らの中に笑う]」という言葉は自己自身の驚きの中に住んでいる男の許で何と悪しき的確さを有していることか。

そして彼は正気になる。これは奇妙に準備されている。スペインからのショッペの帰還の後、アルバーノが変貌した者、この多くの皺と共に微笑する者と再会したとき、この動じない男の口からいぶかしい語りが漏れる。「永遠に彼（つまり自我氏）は私と語るのだ。…いつか彼が体をもって私の前で立ち上がったら、私は気弱くなって、死者のように青ざめる最後の者ではなくなるだろう」。今やジャン・パウルは現在の長編小説の前史として、ショッペがライプゲーバーとして登場する『ジーベンケース』の話に立ち帰る。狂気はある種の緊張に向けて生命の精神を緊張させてきた。この恐怖の実現としての感覚的確信の恐怖は一種の死で、ショッペに必然的にふさわしいものである。ライプゲーバーとジーベンケースは二重自我として知られている。古い方程式が新たな意義を得る。貧民弁護士が最も昔からの友人を訪ね、見いだすと、偉大な諧謔的機械仕掛けの大家は、彼のショッペに本当に自我氏が出現するよう計っている。友人達の名前の交換さえもここでは今一度働いている。ショッペの最初の名前はジーベンケースであった。かくてこの瞬間の空気は意味に満ち溢れている。「『私はジーベンケースです』とその似姿は優しく言って、間近に寄った。　－　『私もそうだ、私は私に等しい』と彼はなお小声で言った、しかしそれからこの圧倒された男は崩れた」。

成立史から知られていることだが、あるときはまた登場する二重自我の友人が同じ驚愕を通じてショッペを殺すのではなく、治す考えもあった。我々のこの長編小説の運命の寓

話内では対立する考えであるが、哲学的体験の内部では対立するものではない。自我の不安が極端な驚愕の用意にまで上昇する点では同じである。病気の危険な切り替えをあるときは死がもたらし、別なときは治癒がもたらすということはどの医者にも自明なことである。治癒の代わりに死を選んでいるのは、詩人にとって二つの理由に迫られたからである。一つは『巨人』の理念で、「単力者達」に対する一連の破壊的結果が必要とされたもので、もう一つはショッペの本性の簡潔さである。...彼本人同様に、根源的に一貫して彼の運命もあらねばならない。

万事に巨大な尺度を与えているこの場面。理念の範囲（自我氏）と視覚性（ジーベンケース）の悩ましい大きさ、錯乱者の無分別は魔神的に狂気にまで高められて、錯誤の解決と愛の可能性は最後の微笑として余りに遅く死者の口許に浮かんでいて　ー　ドイツの諧謔の最大の場面となっている。自己会話の最中に見つかった冗談屋のように、彼は自分の茶番を嘘と罰し、劣等な人生の不幸を吐き出している。そこで、絶えず笑う者のしかめ面が張り付いたまま、治し難い真面目さの石化させつつ石化した仮面として凝固している。ゴルゴーンの笑いのようにほとんど笑いといえないものである。

ヴルト

ヴルトは性格ではない、本来はこのような性格の半分である、一方ショッペは鋭く一面的であるが、生きている人間のように一面的であって、すでに悲劇的閃光に対し燃えやすい点で生長する魂の生きた素材に関与している。かくて彼の諧謔も巨大なステップでバスを通じて踊る自立したスタッカート・ユニゾン[短く切った同一音演奏]である。ショッペを聞くのが最も好ましいのは一人っきりのときである。しかしヴルトは、この本のすべての遂行が示していることだが、全くヴァルトの交替概念である。...彼はほとんど一人っきりでいることはない。彼の言語の跳ね、彼の内的ジグザグはヴァルトの詩人生活の美曲線の周りを奏している。彼のシニシズムはヴァルトの信じやすさの余りに甘美なものによってほとんど要請されているものである。両人が一緒に諷刺と陶酔的賛歌の一作品を作っているように、彼らは互いに至福で不幸な二重の双子の生活を送っている。この生活は一つとして考えられているので、互いに鋭く矛盾するものである。

一人の詩人にとっては多くのことが可能である。『巨人』の諸性格は掴みやすく、深い。それでもシェークスピアの生きている各人、あるいは単に『親和力』の中で生きている各人であれ、比べてみると、『巨人』の諸性格は一つの魂の和音を意味している。ヴルトははなはだ半分的で、自律しているとはいえない、ヴァルトは多くの点で自律しているかもしれない。知識詩文の中間、微笑して明るく、透視された人生、最も優しい者とふざけた者の花咲くような事実性、こうしたものの中間が、『生意気盛り』では不思議に維持されていて、我々はかの半分の者達の人生を信ずることになる。その人生は卑小さの点で現実的であり、偉大さの点で真実であるからである。

ヴルトは、ジャン・パウルの諧謔が一般的にそうであるように、昼の顔と夜の顔を有する。...ジャン・パウルが半分の者達の伝説を詩作したと見えるのと同様に、人々は詩人の生活における諧謔の役割が明白になったと思っているが、しかし必ずしも真実ではない　ー　このヴルトの前面的なものも明白で、ほとんど役割的なものであるが、彼の背後のも

の、地底のものは疑わしく、余り快い調べのものではない。ジャン・パウルの傷付きやすい夢想家の性質は、フィクサティフ[定着液]によるパステル画のように人生の介入に対する諧謔によって安全なものとなって、この諧謔が彼に対してクライストとかヘルダーリンになる運命を防いだと人々は言ってきた。もっと仔細に調べてみると、この諧謔自身が、ジャン・パウルが用心しなければならない何ものかであったのであり、彼の内的破壊力の中で最も柔らかなものでは全くなかった。ヴルトとヴァルトもお互いのために存在するように見える。...しかし結局これは彼らによって望まれた意味で、二人が二人の人生を合わせている韻である。最も最初のこと、真実なことは、両者が双子と友人として、離れがたくお互いのために存在していて、運命によって一つの幹の上に接ぎ枝されているということである。これがどういう意味で、そもそも意味があるかは不確かである。...ここには何か耐え難いもの、解き難いものがあるかもしれない　ー　実在は意味よりも深いのである。

自分の詩人的現象の固有の生活に進んで行くが、しかし認識し、調べる任務の解釈者を混乱させているヴルトの矛盾は、彼が兄弟の片割れの別名の点で、世間通の者として夢想家の側に行くが、しかしジャン・パウルの分裂から生み出されて、ジャン・パウル自身よりも余り世俗的でないという点にある。ゲーテは政治家と詩人とをその超人的腰部から出現させることができた。彼はその両者であったからである。しかしヴルトとヴァルトは全く世間に通じていない内部性質の分裂である。それでヴルトは現実家なのか、理想家なのか。彼は厳格に理想主義者のショッペに近いのか、それとも反対か。

両者である。ジャン・パウルが彼を現実家と思っていたことは、多分あり得ることだろう。ヴルトの世俗性が例えばアントニオやその上メフィストの世俗性に若干遅れをとっていることは、彼の分別も多分見逃していないことであろう。この若干がジャン・パウル自身によってヴルトの語りの調子に付与されているだけに、それだけ一層遅れをとっている。貴族についての会話では、貴族について知っている者が、貴族について知らない者と一緒に話しをしていると我々には思えない。厚顔無恥な世間通の語り方、視点を身に付けた者が、目をぱっちり開けて自らの魂の深く青い単純さを覗かせている者と一緒に話しているのである。

ジャン・パウルの解釈者、以前に Fr. Th. フィッシャーが彼の諧謔の核心として理解していたこと、つまり理念が現実によって制限を受けるということはジャン・パウルの諧謔の高い精神性にとっては単にパロディーとしてのみ可能である。例えばこうである。ジャン・パウルは卑俗な世間知に、世間知の概念を超える事柄について語らせている、つまり詩文や愛、自然、神性について語らせ、これらのより高貴な事柄が滑稽な様相を帯びるようになると、何の手も加えずに、伝えられた、冗長に自己満足して語る世間知に真の滑稽さを付着するのである。この逆では決してない。「詩人は、...有限性全体を笑い飛ばすことができるけれども、無限性や実在全体を嘲笑するのは、不合理であろう。従って、すべてを卑小すぎると思うときの尺度さえ卑小すぎると思うのは不合理であろう」(『美学入門』第三部、詩的な詩について)。従って、ジャン・パウルがヴァルトの形姿を造りながら、その形姿に微笑を浮かべているように見えるとしても、それは世間との関係だけが笑われているのであって、形姿そのものが笑われているのではない。『生意気盛り』の特異な点は、詩人的精神の至らなさがそもそも洞察されている点ではなく、世間との精神のどうしようもない不協和音が洞察されている点である。より深いイロニーが当てられている

のはヴァルトではなく、世間である。同じようにヴァルトに対するヴルトの善行も限定的である。彼のヴァルトへの善行は、世間のヴァルトに対する善行と同じ程度である。詩人［ジャン・パウル］ばかりでなく、ヴルト自身この善行を限定している。彼の世間知は粗野な有能な従者で、時には捕吏でもあり、少しも貴族のものではない。そして彼は音楽を奏し、恋し、冗談を言うとき、世間知を蔑んでいる。というのは彼の冗談は理念に対する世間知の嘲笑ではなく、この嘲笑の物真似であって、これはヴァルトに対する彼の秘かな崇拝で明らかである。彼はヴァルトの心を言いようもなく純粋で熱いと呼び、生命のそれぞれの息吹に対するヴァルトの愛を称え、ヴァルトの無垢と詩文によって二つの鐘からのように響きに包まれるのを感じ、彼との創造的で専らの友情のイメージを、それはイメージに留まっているが、自分の体験にノアの洪水からの唯一の救助されたもの、救助するものと思っている。彼の諧謔は、ショッペの諧謔とは違って、この作品全体の志操から語り出しているとむしろ言えるかもしれない。諦念と謙虚さの諧謔である。ショッペの性格は悲劇的である。彼の諧謔はその性格を洗い落とせないし、消せない、単にその周りを洗うだけである。彼は理念に忠誠を誓っていて、その理念は常に人生への一つの挑戦であり、理念の妥協しない旗手として没落する。ヴルトは別である。彼は卑俗なものを少しばかり自分の裡に取り入れていて、それは単に言葉ばかりでなく、行為でもある。一方ショッペの純な魂［anima candida］は自分の口のシニシズムについては何も知らない。ヴァルトとヴルトが旅館亭旅館で互いに自らの過去を打ち明けるとき、ヴルトは次のことを心配して手短に済ませている。「自分の話には、この無邪気な、自分を喜んで見つめている若者が自分の好意に応えてくれているその衷心からの好意を、かくも世慣れぬ純粋な心情の中では必ずしも増すことはないような章があるはずという考えもあった」。それ故彼の性格は彼の洞察力同様、ヴィクトルやショッペの場合の性格や洞察よりも小さい。この両者は彼らの外れた軌道に体系の瓦礫や渦巻く世界の謎や､超現世の秘密の彗星の尾を後に引いている。

一　ヴルトは一人、三人の中では哲学者ではない、しかしその代わり、ヴィクトル以上に世間の遍歴者であり、ショッペ以上に芸術家であり、両者と違って、少しばかり放蕩者である。...彼の人生の過小評価には頻繁な、自覚的に憑きものの、シニカルに瞬時の享楽への意志が隣接している。この享楽は極めて低い状況では高貴でなく、より高い状況ではほとんどバッカス的なものである。彼は彼ら皆よりも純粋ではなく、より官能的で、それ故他の諧謔家達の自我の戦慄の代わりに、ロケロルの性質の変身嗜好とスペイン人の腹話術的な嘘への欲求を、ショッペの真実への熱意のすぐ隣に有している。以前の諧謔家の誰一人として（むしろすでに『彗星』のペーター・ヴォルブレで）本当に悪魔的な、ロケロル的な詐術はできないのであるが、この詐術を仮面舞踏会で、彼がヴィーナとのイギリス風ワルツの際、ヴァルトの役割で彼女の愛の言葉を盗み取ったとき、ヴァルトに対して行っている。

自我の体は偽物である。しかし悲劇的役割が精神を痛々しく呪縛して、すべての道に逸れたことを担い手に強いるとき、この音楽的な薄明のバッカス的な役割は、自我を陶酔的に自由にして、それで自我は戯れに他者の本性に身を投ずる。『生意気盛り』が仮面舞踏会で終わっているのは無駄なことではない。ヴァルトによれば、「仮面舞踏会は、人生が戯れる詩に模倣することのできる最高のものかもしれません」。ショッペの周りでは彼と共に仕切るようになる狂気がゆっくりと或る構造を造るが、その中ではすべての非自我の

建築石材は「単なる自我」の一石材と交替させられて、結局この建築が自我でしかないもので彼を造り変えるのであるが、一方ヴルトはすべての人生の昂揚した陶酔三昧、味覚三昧、熱中三昧で「自分」を忘れてしまう。ショッペは自我の不安からの狂人、ヴルトは自我の逃亡からの遊び人、両人の間には物真似師のロケロルがいる。

諧謔家達の主要な経験。理念と世間との不調和、世間との窮屈な肉体的な巻き込まれ、これはヴルトの中では、彼は一段階より喜んで、地上に帰依していて、感覚をもっと快適なものと感じ、理念は有限的なものにさほど抵抗していない。彼の性格の素材はより妥協し易く、和議や和約に和らげられている。彼はこの不調和を、これに再三人生を犠牲にして打ち勝つことは一つの悲劇的命令なのであるが、この不調和を認め、世間に世間の名前を与えることを決心してしまっている。これは彼の現実主義、見せかけの現実主義で、全体ヴァルトに対する反対として限定付けられている。いや理念から事物へと飛んで行き、嘘を付くことはない。かくて彼は世間に、世間がそうであるものを与え、世間の中で悦楽、愛、アヴァンチュール、ワイン、お金、あるいは無一文を有する。...同時に彼はショッペが知らない自分との或る破損の中で生きている。秘かに理念に耳を傾けながら、彼は世俗の申し子の身振りをしている。実在で砕け散るという悲劇的可能性も、それを崇高化するという創造的可能性も彼には欠けていて、彼の魂の中には一つの空虚な穴が開いていて、絶えず落下する危険性があって、彼の友情を求める叫び声は完全な者による叫び声ではなく、半分の者による叫び声である。彼は音楽家である。

諧謔の精神的親近性は様々な国々に広がっている。ヴルトでは音楽家と諧謔家の親近性が人間の法則となった。この点に無限定性の喪失と生命の炎の増大があり、こうした点でヴルトは哲学的悲劇家ショッペと異なっている。音楽は悲劇的なものを表現できるけれども、音楽家の根本的世間との関係は闘争を欠くものである。音楽的理念は人生から浮いていて、人生はもはや音楽の理念で砕けることはない。ヴァルトは音楽に関しては単に享受者で、ジャン・パウルはこの享受も厳密に音楽的とは印付けず､非本来的なもの、根本的に詩人的なものと印付けており、ヴルトは繰り返し、これに文句を言っている。「君が涙や情緒を音楽の中に混ぜ入れてもいいとなると、音楽は単にそうしたものの従者に過ぎなくなって、それらの創造者とはいえない。愛する人の死亡日に君に我を忘れさせるような惨めな吹奏が、そうなれば立派なものとなろう。...音楽はすべての芸術の中で最も純粋に人間的なもの、最も一般的なものだ｣。もはや芸術家は（もっと哲学的気分の）諧謔家に対立していない。...今や両者とも芸術家であるが、異なる。ジャン・パウルは繊細な意味づけで、諧謔家に例の芸術を、さながら芸術の理念であって、その対象を物体界、人生界から取ってくる必要のない芸術、現実との痛々しい結婚生活に入らず、現実との英雄的戦いを避けてよい芸術を振り当てている。自らで立派な音楽である。

この哄笑者の真面目さはフルートであろう。ヴァルトの詩人的真面目さとは別な真面目さである。ヴァルトの方が無限により敬虔で、現存在により一層向けられている。「人間に対する君の愛を僕は人間そのものよりもいくらかもっと愛している」とヴルトは第十五番の車渠貝で言っている。というのはヴァルトの作るすべての輝かしく神的なものは、世俗に身を浸し、世俗に結ばれているからである。どんなに微小な生命も一片の神であるという根源の感情が彼の本性の根底の色をなしている。ヴルトにとって人生はもはや理念にそぐわない素材ではない。「美しく生きる」ことを欲するのは彼にとっては善人であるこ

とを欲するのと同様に余所余所しい趣味である。人間的なことをそれに値するものとして扱い、それ以上は目をそらして無視すること、これが彼のスタイルである。勿論、それでも奇蹟の可能性で驚くことがある。...例外と思う人間を見いだすことである。（同じ箇所で言っている）「一人の人間を、他の者には煙や霧を放つ者は誰でも有していなくてはならない、一人の選ばれた者を、その者の前では自分の甲冑と胸とを開けていうのだ、覗いてごらん、と」。

補完の精神が、ジャン・パウルの内奥の本性と痛みから活性化されて、双子の友情を詩作した。ヴルトの怒ったように荒々しい欲求、自分にとって最も余所余所しい自我、追放された楽園の名が「ヴァルト」であるかのように、このヴァルトの許に住みたいという欲求、心そのものが（志望者や参加者なしに）このヴァルトでありたいという欲求、これにはある認知が隠されている。つまりヴァルトの詩的な世間愛は自分の世間蔑視よりもより高位であるという認知である。魂とその富に対する成熟した分別の謙譲がここにはある。こうしたことすべてはジャン・パウルの内面の諸力の秩序から来ている。そこでは諧謔の分析力は魂の幾つかの宝石、王室御物の前で停止しており、そこでは理念の理性による、問いかけと否認、蔑視と裁きは歌で和らげられている。詩的なものは、ジャン・パウルの中でのように世俗を失っている。一人っきりで自律していて、支配的で、一人の形姿の中で呼吸して、確かに一面的であるが、簡潔で、自足している。しかしヴルトの中で生きているものは、一面的ではなく、はるかに少ないものである。それは永遠に半分で、他方を、極めて余所なるものを憧れ､それを守るために自分は生まれていると思っている、...その他者の中で彼は自らを正当化し、修正する。

一度ならず、厳しい、切り裂くように鋭い諸精神からその要請に対する現存在の反復された反撥がこのような友情の考えの精神的火花を発したことがあった。彼らの苛酷なスパルタ世界を解くのに十分に高い唯一の酩酊である。ジャン・パウルは友情についての彼の最大の言葉をヴァルトにではなくヴルトに与えた。しかし彼の言葉自身が、何故すべての妄想を嫌う諧謔家のこの詩的な意志が実現されることはないのか、説明している。彼自身一体、一人の全体の者であろうか、あるいは一人の全体の者を得ようとする或る全体のものであろうか。彼は一つの肯定に対する否定である。...勿論他の者の中では、ヴァルトを求める彼の中ほどには同じ渇ききった熱い憧憬、大地のない焼失した岩と砂の憧憬が渇望していることはない。その人は夢見られている人間ではないが故に、熱狂的な魂の夢を満たすことができない。

ヴィーナも彼を愛することはできない。ナターリエ・アクヴィリアーナはさすらいの諧謔家ライプゲーバーを尊敬し、定住の諧謔家ジーベンケースに対してはそれどころか愛し得ているのである。三つの心理学的真実と謎。ヴルトにはひょっとしたら、かのライプゲーバーに魅力的純潔さを与えている理念の仮借のなさが欠けているのかもしれない、そしてこのジーベンケースに多くの穏やかさと優美さを与えている地球への愛が欠けているのかもしれない。　ー　彼は捉え難いペテン師としてフルートという魔法の杖と共に去って行く。

まさに友情においてヴァルトとヴルトの差異は果てしもない。ヴァルトは自らによって世間と人々に贈与することを大事と思っている。...彼の友情の期待は自らを他者の中に再発見する見込みのことである。それぞれの現実の他者なる汝は彼にとって幻滅である。彼

の自らを他者達の中に置いて考える様はヴルトの役者的器用さを有しない。それは他人の特異性を捉えることではなく、単に感情の同等化であり、一つの受苦し、享受する自我としての汝の意味である。かくて絶えざる謝罪と正しさの認知である。彼がヴルトを見て、もはや彼のことを詩作しなくなると、彼にとってはヴルトも厳しく落ちざるを得ない。しかし人間達のこの上手な詩作、このためヴルトはヴァルトへの希望を再三埋葬せざるを得ないのであるが、これをヴァルトは人生の彼の詩人世界の自然な表現として、自らの内的青春の秘薬としてどうしてもやめられない。ヴルトは去らざるを得ない。「しかし兄さん、グラスの外側に僕は僕の性格を読みやすい文字で書いているけれども空しい。だって内側にいる君にはそれが逆に写るので、逆様になったものしか読めず、見えない」。

別れの前の彼の最後の瞬間の意地の悪い歯ぎしり、この別れそのもの、そして残酷に甘美な、しかしロケロルの復讐とすると無邪気な復讐は、我々にいかに憤然と固く、いかに破壊的に熱く、この魂の岩の穴の中では情熱の源泉が沸騰しているか示している。...それでいてこうしたこと一切はロケロルの自殺のような、ショッペの狂気のような悲劇的結末ではない。というのは悲劇には結末があるが、象徴には結末はないからで、ここで否認されているのは人間ではなく、単に妄想だけである。とても間近に見えた二つの軌道の交点は無限の中にある。そのように知者ヴルトの、夢占い師のヴァルトからの別れは語っている。

こうしたこと一切は完成の視野を有していない。というのはヴルトは密な素材と中心への厳しい圧力と仮借ない軌道の恐るべき全体の者ではないからで、意志なく空虚に突き落とされた天体の残骸だからである。放蕩息子[ルカ伝 15]の伝説がある　ー　彼に対しては放蕩の星の伝説を詩作する必要があろう。ヴァルトは勿論一人の全体の者である、しかし彼は無意識に歩んでおり、ひょっとしたらいつか気付くであろうが、次の悲しい格言の暗闇の中にある。つまり詩人は世間を求めて不幸な者であり、天上的な道化であり続けなければならないという格言である。

ジャン・パウル自身は、『巨人』の中で人生を求めて賭けに出た後で、単に妄想の世界でのみ王侯であり、地上では一人の子供、一人の市民であるという告白の時に耐えた。この告白の時が、彼のこれから先のすべての被造物を、諧謔家であれ、詩人であれ、諦念をもって印付けられている。そして諧謔家から哲学的狂気の悲劇的北極光の王冠を奪って、その代わり、感覚と願望、離反の可能性を与え、そして大いなる没落さえも恵まれなかったことの慰めに　ー　フルートを与えた。

諧謔家的長編小説としての『彗星』

ジャン・パウルは生涯諧謔家であった。詩人としては簡潔な意味では十四年間であった。一八〇五年以降の作品は多くの点で、一七九二年以前の作品の彫り込まれたもの、先の尖ったものを有する。ただジャン・パウルは、芸術により精通して、後年にはいつも形姿や生活状況の中で考えることを義務とするようになっている。しかし捉え難いもの、つまりすべての言葉に対する、魂の充実した長い視線は、後年の作品から消えてしまった。優勢な分別の成熟、技法の成熟と、内的超越、心の彼岸性の間でバランスをとっている精神的移行のこの遅滞の中で、ジャン・パウルは十分に熱が冷めて、ある偉大な諧謔家的仕事を試みるようになった。それは穴の多い凝灰岩や軽い軽石、あるいは彼の火山的年月の可愛く奇妙に冷えた噴出物からなる技巧的[人工]洞窟、噴水像と呼んでいいかもしれないものである。

諧謔家の二つの可能な行為の間での価値付け、つまり或る世界描写の広がりと、或る形姿発案の密度の間での価値付けは難しいものである。しかし対象として以前から世間ではなく、自我を選んでいた者は、諧謔家として最後は世間の茶番ではなく、ナンセンスな人間に関して試みるであろう。ジャン・パウルはそうである。ひょっとしたら、彼が『彗星』を書く前に、彼はまず自らの魂を殺さなければならなかったと言うのは言い過ぎかもしれない。しかしこれは否認し得ない。はなはだヴァルトの詩人としての心は世間の前では愚かな心であるが、神とジャン・パウルの前では神聖な心である。或る熱い、贈与する人間の本性が、すべての豊かな妄想的な自我性と共にもはや創造する力としては考えられず、わずかに錯誤への傾向として捉えられるようになったということ、そしてすべての人間世界の偉大なもの卑小なものを止揚する神秘的無関心を伴っていること、　ー　このためにはジャン・パウルの中では何かが死ななければならなかった。この死は他の価値判断では一つの曙光を意味するかもしれなかったとしても。というのは空想の全能性が、現実の前では無力で、その出自の創作と変容の故郷に戻るかどうかと、空想の全能性が、世間の前ばかりでなく詩人の知の前でも虚栄の一つの身振りとして、他の身振りよりは無邪気であるが、しかしより本質的とは言えないものとして、過ぎて行くかどうかは同じことではないからである。

従ってジャン・パウルが自らの裡で知っている最大の人間的なものが、人間的自負として彼の中で沈んだ、彼の中で超人間的謙譲さが生じたことと共に、　ー　自我の夢の力が彼にとって専ら賢く、遠くからの微笑へのきっかけとなったということと共に、彼は偉大な諧謔家的長編小説に挑戦することが出来た、それ以前には決して考えられないことである。確かに『生意気盛り』では彼の諧謔はより高く昇り、より大きな奇蹟をなしている。しかし助力としてである。主要な点は、ヴァルトとヴルトの二重の魂としての魂と、二人のそのような性質と彼らの矛盾の作り話の点である。意味深い諸瞬間からの作り話、殊にヴァルトの内面からのものすべては喜劇を欠いていて、単に双子の一方の親密さと、双子の他方の不気味さとの矛盾の中でこのハスラウの名誉市民達は笑いの得難い宝となっているのであって、単に世間知の前でこの若い詩人は滑稽な窮境に陥っているのである　ー　彼の内面の神聖さを笑いが傷付けることはない。

『ジーベンケース』でも同様である。ライプゲーバーの性格、ジーベンケースの再生と

愛、それにレネッテのゆっくりとした磨き立てさえも大いなる真面目さによる表現であって、まさにかくも奔放な不遜のスケルツォが音を立てて、忍び笑いをするが故に憂愁の音色が慰めもなく尽きることなく魂に入ってくるのである。

勿論一つのことが『彗星』に先だって働いていた。ある微笑の最も秘かな声としての痕跡が（それはもはやしばしば生ずることはないが）語りの調子から消えるところでも、『生意気盛り』では或る知の表現が残っていて、熱狂の表現を越えて残っている。その知は魔法を破るものである。それ故に『生意気盛り』はその繊細な善意の目配せや印付けと共に、心情や出来事の透明さと共に、ジャン・パウルの精神の中の別の時期を明示するものである。それは晩年の本である。この男のように消耗する者は、他の者達よりも早く、老人の選ぶ語や箇所を選ぶ。

『彗星』は別の偉大な作品よりも範疇の純粋さを有している。「しかし私がそれ故いかにガルガンチュアとかドン・キホーテといった不滅のガルヴァーニの電堆でいつも帯電しようと試みているか察して頂けよう」。序言は計画していた作品、「紙凧」に関連して述べている　ー　これは『彗星』の断編にも妥当することである。この純然たる諧謔家的長編小説の対象としてこう挙げることができよう。勿体ぶる限りの自我。極めて哲学的対象である。自我、主体の本性はそもそもこのようなものではないか。自我。彼の最後の長編小説の万事を弁えた、穏やかに涼しい微笑と共にジャン・パウルは今一度彼の最初の謎の前に立っている。

この対象のことは証明され得ない。作品の発生や計画について多くの先入観を吹き込むと共に予感を与えている文書類のことは別である。この対象が証明されるようであると、ジャン・パウルにとっては名誉なことではないであろう。...そうなると対象を形姿としてではなく、思索として発案したことになろう。いずれにせよ、このテーマの広さと哲学的関連を前にすると、ある人物にすべて解釈を向けることは駄目であろう。...『彗星』の主人公としてコルシカの彗星を見いだすという全く非ジャン・パウル的な思い付きに驚くことはなかったのである。テーマの広さが丁度この仕事の条件であり、厄災であること、まさにテーマの明確さがセルヴァンテスの仕事の条件であり、幸運であるようなものである。ジャン・パウルはセルヴァンテスと競っていることを優美な自己限定と共に示している。「実際貴兄はそのときには貴兄の模倣者と盾持ちに新たな迷える騎士をより多く見いだし、かの世で哄笑するに相違ないだろう」。

『ドン・キホーテ』には、更に時代の異種への応用を思い付かせるようなものは何もないし、生き写しではないけれどもその一回限りの輪郭を描くようなものも何もない。しかしこの存在した現実性は余すところなく人物像となっているので、その現実性はわずかに歴史通の脳内に特異なものとして像の隣に生きており、この像自身は、印象として記憶の中に滅することなく、意義として拡大し、すべての次の時代の錯誤の可能性を共に体験しているように見え、例えば十八世紀の思索の弟子、ジャン・パウルには、主体と客体の不調和というものを与えている。逆にジャン・パウルでは広大なもの、多義的なものの許で、つまり哲学的体験の許で始まっており、それに対し、内的な目のための形姿や明確性を与えようとしている。しかしこの明確性は観照的明確性としては十分でなく、それを強いてもいないので、ここで解読者のジャン・パウルは困惑し、歴史をあさって時代への当てこすりの可能性を探っている。ニコラウス・マークグラーフは意義から形姿となった。『ド

ン・キホーテ』の場合とは逆に、その意味がその人物としての輪郭よりも明確である。しかし詩文の象徴は、人類の精神はその許で考えることに飽きることがないが、思わず知らずいつの間にか、限定されたものから獲得されてきたものである。現象からのもので、その中に時代が簡潔に収まっている。

『彗星』では誰が裁いているか。未完の作品にはこの問いに答えられる素材はない。その答えはジャン・パウルの精神の全体性からと、断編の精神の特別なものから、出されなければならない。裁いているのはきっと世間知ではない。…というのは世間知の自己満足した裁判世界はいつもジャン・パウルの長編小説では逮捕されて、それから不本意の市民的喜劇として諧謔的風景の中に移植されるからである。しかしその大きな対抗力、つまり夢もこの作品の中では同様に裁けない。というのはこの中で裁かれた者は夢想家達であるからである。彼らを裁くものは、夢でないものでなければならない。つまり真実。…しかし世俗的真実ではなく、神秘的真実で、かくて我々の作品は、三部作の一部で、『フィーベル』と『ゼリーナ』と共にジャン・パウルの神秘的創作物を形成している。完成された第三小巻の結末の、煙突からの革人間の語りはこのような解決を示している。

従って主人公は真正な人間的自我で、偉ぶるもの、自らと無邪気に嘘を付くもの、その偉ぶりたい思いに満たされていて、その為の努力の単純さが感動的なものである。…しかし寓話は単に自我やその世間を煙に巻く欺瞞の哲学的に一般的なものではなく、それは特別にジャン・パウル的な本性と願望の一つの絵本をまとめているものである。人生の抱擁や空想、老年の衝動、これはひょっとしたら長く抑圧されていた子供らしい先祖来の衝動かもしれないが、今初めて言葉になっているもので、一種の聖人欲求である。時にジャン・パウルの中には少しばかりショーペンハウアー的なものもある。両人は互いに注目していたことだろう。珍しい自我の教義、音楽の秘密、一種のドイツ的インド世界、同情の評価、動物の魂に対する感覚、諧謔家的な人生の気分、これらは両者の間の或る種の本性の共同体を築くに十分なものであるが、すでにこの衝動[聖人欲求]でも十分なもので、この衝動が満たされないことをニーチェはショーペンハウアーの重い諦念と認めていた。従ってヘルダー夫人は、彼女がジャン・パウルのことをヴァイマルの異教徒達の罰当たりなことに対して声高にやかましく、聖人としてグライムや同志に推奨したとき、彼のことを間違って読んでいたのではなかった。結局ショーペンハウアーとニーチェはその時代の最大の魂の研究者である。

ジャン・パウルは魂の研究者として『彗星』では芸術家としてよりも偉大である。最も偉大なのはニコラウスの幼年時代の話である。勿論彼は昨今の長編小説の心理学とは別の心理学を展開している。より根源の比喩的なもので、より妥当なもので、奇妙な具合に同時に一般的なものと特殊なものとを捉えている心理学である。…一般的なものというのは、その心理学が或る列全体に妥当するからである。特殊なものというのは、これらの一連の列を代弁している例が、ある特別な場合の観照性と厳しい正確さと共に描かれているからである。個別な場合としての一連の列である。これは古典主義とははるかに離れている。古典主義は、形姿にかまけ、内面的人生の組織には鋭い注意を払わず、そしてそれを試みるとしても大きなタッチで、個別性の小さな歪みや角は避けてしまうのである。しばしばジャン・パウルと比較されてきた巨匠の一人は、ある聖人の子供時代を大変親密に描いている。『荒野の村』の少年のアーダルベルト・シュティフターである。しかし比較しても

単にジャン・パウルの小説技法の片寄りが明らかになるだけであろう。シュティフターは単純極まる聖人性の子供らしい魂を描いている。彼の魂が予言者としての名声の茨の冠を被らないであろうのは、単に運命の判決である。...彼は自らの裡にこのような生成への素材と諸力を有し、予言者的祖母以来血統の中にそれらを蓄えている。荒野の少年の聖人としての性質は存在し、信じられている。それはひょっとしたら故郷の土地が彼の本性を唱えていて、シリアの砂漠まで送り出している秘かな呪縛の中に現れていて、子供らしく留まっていること、その偉大さが成熟しないでいることの中により純粋に現れているのかもしれない。そして曖昧さのない真面目さが、いや敬虔さがシュティフターによってはめ込まれている。シュティフターの魂自身が聖なるものであった。小さなニコラウスも可能性としては聖人となり得る。しかしマクベスを演ずる俳優が可能性としては犯罪者であるのと同じ意味においてである。空想、一方[シュティフター]においては、空想は精神におけるその本性の屈託のない輝きである。従って二重に真実である。他方[ジャン・パウル]においては、自分が演じようと思っているものの拡大で、自由な見せかけであり、従って二重に偽りである。自らについては何も知らず、自らのためには何も欲しない召命の単純さと不遜な本性の虚栄心とが素材として対峙しており、...簡素な敬虔さと身振り豊かな多結節的なイロニーが技法として対峙している。聖人欲求、偉人志向の善意の戯れがジャン・パウルのテーマであり、このことが更に、スパイ的な内奥にまで達する、ほとんど意地悪な心理学を許し、いや要求していて、この心理学は聖人についてのニーチェの心理学と径庭のないものである。シュティフター同様にジャン・パウルも補足的にその子供らしい主人公が成人した宗教者に至るまで考え続けている。しかし底意があって、諧謔的にあれこれの聖人の違いを消している。彼は尋ねている。「しかし今は、ニコラウスが自分と同時に他人をペテンにかけるのを読んだばかりの男がいるとして、この男は果たして分金液[硝酸]を注いで、マホメット達やリエンツィ達、トーマス・ミュンスター達、ロヨラ達、クロムウエル達、ナポレオン達の話の中から、このような時代に酔った男達が他人に対して見せかけているものを、純粋に、彼らが自分自身に見せかけているものと区別する勇気を持てるものだろうか、...」。

これは一方のことである。幼いニッケルはロヨラばかりでなく、ナポレオンにも触れなければならない。そして瞞着技術の子供らしい戯れの練習がむしろ聖人を盗み見ているとしても、本来のこの長編小説は想像の侯爵に向かっている。違いは大きくない　ー　ジャン・パウルははなはだ精神的に支配者の役割を考えており、『彗星』で聖人とか支配者として自惚れるときの共通概念もはなはだ精神的である。自我の勿体ぶりである。

悪はジャン・パウルにとって諧謔の対象ではない、単に間違いでしかない。このようなものも欠けていない。『彗星』は真の阿呆船である。ニコラウスは一人の心情の道化師である。それ故に神秘的理性の前では彼の妄想全体が無垢なものとして燃え尽きる。それ故にその若干はアスベスト[石綿]でもある。つまり善行を欲することである。燃えるものと燃えないもののこの同じ混交が諧謔のすべてを水平化する裁判席の前では真の支配者も、真の聖人も形成している。神は彼らに対し微笑し、彼らを承認する。子供らしいからである。

自分がそうでないもの、あるいは完全にはそうでないものになることを欲すること、そのことを通じて、つまり堅牢な貴金属の伸張を空想のより安い金属でなすことを通じて、

半聖人とか演技の侯爵はジャン・パウル的なテーマとなり、ロケロルといった人々の同志に入ることにる。しかしロケロルがアルバーノの出来損ないの異種であるように、またジャン・パウルのすべての王位僭望者達が王座の継承者と類似点を有するように、ニコラウスもジャン・パウルの一連の夢想的主人公の最後の者である。彼のアイロニカルな晩年の進歩した縮小サイズの中にあるのであるが。グスタフ、ヴィクトル、アルバーノははなはだ夢想的であった。しかし多重な諸力の調停によって期待されて有為性を約束されていた。彼ら皆よりヴァルトは更に夢想的であった、しかし人生の前で武器もなく不器用であった。...ロケロルでは、夢想的現存在の各自が有する嘘への契機は、つまり離れて思い、離れて感ずることは、内面から或る演技者の根本的偽物性、本来の空洞化へ発展しているように、ヴァルトでは以前の主人公達より生活力が弱くなって、世間誤認は詩人的阿呆世界の可能性となっており、この阿呆世界は外的事物とはそもそも単に人生の失敗という形でのみ触れ合うことになる。ニコラウス・マークグラーフではこの二つが同時に生じており、それも高められている。ヴァルトは世間知の前では一人の阿呆であったが、立派な詩人的性質として決して完全なる阿呆ではなかった。しかしニコラウスは完全な馬鹿である、他人の前でも自分の裡でも。しかし皆に共通して、夢の集合のように生きられた固有であり、これは多彩に変化して、ただ感情には単純に従って、繰り返されているもので、ジャン・パウル的な自我の充実と世慣れ無さである。それ故ジャン・パウルは『彗星』で何か別の懸け離れた対象を取り扱ったのではなく、昔の対象がその形姿を、精神的光の成熟に応じて変えたのであって、今その対象に落ちている光は友好的穏やかな光ではなく、幽霊的に書き留める薄明かりである。諧謔は、格言の成果と共に、最後に笑う。...ジャン・パウルがその夢の主人公を新たに作るたびに、その特徴にはジャン・パウルの辛辣さの一特徴が加わる。彼が世界を魔法にかける代わりに、世界が彼から魔法を解除する。ジャン・パウルは世間の進行の中で空想の作品を残酷に鋭く眺めている。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、これらの夢想家達の最後の者は夢の恵みの阿呆である。詩人はかくも夢に疲れている。詩人が最後に自分の様々な夢に裁きを下すことが今一度生じたのである。...

『彗星』の少年時代の話は『見えないロッジ』の最初の話を強く思い出させる。かつては聞き耳を立てる子供達の群が子供らしい夢の男、童話の男の指導に何と甘く霊的に恍惚としていることか。ここでは[『彗星』]、この小さなロヨラの魂から同様に子供らしい聞き手への力の伝達の圏は何といかがわしくなっていることか。歌い手の母親から、彼女は薬店主との結婚を受け入れる前に、侯爵の精子を受け入れていたのであるが、聖人の物語を聞いて育ち、従ってグスタフとは全く違って本性の嘘へと刺激されて、この哀れな少年はある晩術もなく自分に向かってくる、自分と和する聖人の役に屈することになる。文学的時代の象徴である。かくて次のことが生ずる。聖ニコラウスの祭日にニコラウスは侯国ホーエンガイスの田舎町ローマの何人かの暖炉の周りに座っている少年達にこの聖人の話をする。ジャン・パウル自身が彼の内実とする「真実と不真実への偉大な素質」を発揮して話す。彼は結局、「彼自身そのことは、一般世界史にも記されていないように、ほとんど耳にしたことはなかったのであるが」、ニコラウスの首を刎ねさせ、それも涙ながらにその話をし、かくて彼は興奮し、そして興奮するといつもそうなるように、頭の周りにガルヴァーニ風後光が射すことになる。これを彼は鏡で見る。「もはや感動を抑えることは

考えられなかった。ひょっとしたら　ー　と彼は熱い涙を流しながら続けた　ー　聖なる殉教者はこの世での後継者に僕を選んで、ごく幼い時から僕の頭にある輝きを加えたのかもしれない、彼同様に首を刎ねられるということの印に」。彼は更に話す、子供らしく制限された応用であるが模倣された予言者の文体で、まだ若すぎる魂の磁気療法師といえて、彼は感動の余り、「言葉の代わりに若干の大麦糖の茎しか差し出せなかった。この方が感動した聴衆一同には彼の殉教者王冠の極めて長い茨や彼の髪の反照のすべての光線よりも全く好ましく、甘く思えるものであった」。これは内部からの裁かれた転機である。人生は芝居となる。

最初の試練。彼は彼の聖人性の発疹を恣意的に再現しようとする。...うまく行かない。彼の頭は、「何の光もなく、暗闇の中、何の枠も縁取りも見えないことになった」。陽気な友、ペーター・ヴォルブレが嘲笑の歌を歌い、代わりに、はるかに背丈のあるニコロによって髪を掴まれて、倒され、踏みつけられる。「少年が二倍の背丈でなかったのは残念であった。幼い助司教は何度も彼の同じ箇所を踏みつける必要はなかったであろう」とジャン・パウルは言っている。迫害欲求の紛れもない最初の衝動である。自己昂揚と自己蔑視の悲しい混交で　ー　謙虚さの中のかの厭わしい虚栄心で、これが早速この発作を放っている。今回恍惚の際には見られなかった聖なる後光は、立腹すると早速輝く。彼にそのことが言われた。「生きた鬼火が相手だ、...僕には分かる。僕はもう生身のまま地獄にいて、前もって燃えているのだ　ー　聖人なら殴り合いをして、人々を足で踏みつけてはならない」。ショーペンハウアーは次の見解を喜んだことだろう。「長く鏡を見つめるほどに、彼は一層自ら感動した」。彼は今や自分の方から踏みつけられることを申し出る。すべてが終わる。...「僕はどっちみちもう殉教者にはならないし、何者でもない」。これに再び、このような感受性の真実と演技についてのジャン・パウル風な格言が続く。

この子供時代の別な特徴は、それらから原理性と自己満足した昂揚とで無垢が奪われ、聖人性が付与されているのでなければ、魅力的なもので、それどころか高貴さを約束するものであろう。　ー　何という魂の細密画の巨匠性が見られることか、薄明の子供の良心の中でかすかな陰影と半ばの色彩とで善意と競争心、共感と同情願望、自己自身に対する後悔と反吐とを的確に区別しているのである。優しくしかし厳格に立派な生活とゼロテ派[熱心党]の分かれ道を見守っているかの区別のことである。均質な強い自己敬意の代わりの恍惚と絶望の突然の交替が見られる。ジャン・パウルは『彗星』のタイトルの理由を主人公に置いている、両者とも「途方もなく大きくなったり、小さくなったり」するというものである。

別の、面白い発案の例。少年は、突き出た石が少ないせいで、通行のとき庭土の汚物を飛び越えようとする老婆や少女達の晴れ着の靴下のことを気遣っている。...彼はそのたびに若干の石を持ち込み、この「道路の石化」の際、下級徴税官のシュライフェンハイマーによって髪をつかまれ（時に黒髪で、時にブロンドであるが）高く持ち上げられる。その代わり徴税官の開いた窓の中に舗石が投げ込まれる。すると自分はかの男を倒したかもしれないという考えに襲われる。「投石死刑のサウロ[改宗前のパウロ]はパウロとして家に帰った」。

ひょっとしたらジャン・パウルが必ずしも純粋カラットではない聖人の子供らしい内部をかくも入念に展開させたのは、後年の錯誤を段階的生長の中で本当らしく見せかけるた

めだったのかもしれない。このように内面から生きている者は、自分は侯爵の私生児であるという外部からの情報がきっかけとなって、ドン・キホーテとなるに違いない。いずれにせよジャン・パウルは間接的な叙述に、作品全体の主導文の一つを含む直接的叙述を継いでいる。「それは単に自分の読んでいる本や、まさしくしなければならない仕事次第であったからである。そんなわけで彼は一日中二人目のフリードリヒ二世であったかと思うと、翌日はピアノを弾くすぐれたコッツェルーホであり」云々。...これに対しジャン・パウルは、わずかな破面しか有しない想像力、例えば自分は単に一人の詩人と思わざるを得ない男の想像力は貧しいと感ずるよう主張している。この自己変身の芸術家に付随することになる様々な受難でさえも、豊かなものに見えるかもしれない。

かくて自我は自我によって分析される。そもそもジャン・パウルは自我の創造的解釈する力を実在に対置しているように無制限にマークグラーフの自我も己が実在に対峙して、実在を果てもなく思い込みに従って解釈している。ゲーテの自我経験は生来のものの堅牢さである。...ジャン・パウルの自我経験は精神的可能なものの広がりである。

さて瀕死のヘーノッホ・マークグラーフがニケルちゃんにその素姓を打ち明けると、聖人性と侯爵性の二重の色合いの誇大妄想のつぼみがすべて喜劇の豊満な花々に開くことになり、この少年時代の体験のドミニコ会士の抒情詩は一夜すると侯爵的痴者の旅行の道化の叙事詩となる。ジャン・パウルの表現技法は間違いの身振りの発明に秀でている。彼はこの成り上がり者の機嫌のいい決め科白のための言葉を刻印している。妄想による成り上がり者で、今や虚飾をもってすべての人々の前でその滑稽な履歴に踏み出せるべく、ダイヤモンド製造の技法を習得しなければならない。瀕死のヘーノッホによって学友のペーター・ヴォルブレが皇子傅育官に採用され、ヴォルブレが彼に必ずしも真面目とはいえない忠誠式の際に中国の王座への権利を要求したらいいと提案すると、彼はすでに十分に皇子的な調子となっていて、「上機嫌」に答えている、「結構、そのように冗談を続けるがいい」。人々はこの大いなる調子と大いなる様式のますます得難いものとなっていく成熟とよりみずみずしくなっていく喜劇の許で、彼にかかる阿呆世界の光線の増大する急傾斜を観察することになる。侯爵のお忍びで、ハーツェンコッペン伯爵として旅行しながら、しかし勿論パスポートは精神異常者としてペーター・ヴォルブレの監視の下にあると表記されて、新たに登場した侯爵についての（つまり新生児の）ルカの町の人々の歓声を自分に関連付ける様、...彼が「すでに永遠の挨拶に慣れて」早速腋に帽子を挟んで、旅館から出る様、...彼が『教皇亭』の主人の、革人間についての語りの際、まことに良く自分の地位に対する上品な当てこすりと解する様、...最後に彼が喜捨を喜ぶと共に繊細な芸術家のパトロンとして両画家のギルドに対して、彼らの様々なドグマの隠語で演説する様を観察することになる。両画家のギルドはそれぞれの手本を名称に使用している、例えばメングス、サルヴァトール・ローザ、パオロ・ヴェロネーゼであり、あるいはデンナー、ツァフト・レーベン、ポッター、オスターデであり、それどころかその傑作に従う[画家名と思われる]。「オクス[雄牛]、ラウス[虱]、エーゼル[驢馬]、大家のシュネッケ[蝸牛]、老マン」である。「諸君（これは現実主義者達のことである）、さあ大胆にやって欲しい、実直に一つの痘痕も見逃さないことだ。それらが一ダースあっても」。彼はつまり十二の痘痕を有する。ルカの町の画廊で、そこでは両ギルドの手になる三十二枚の肖像画の中に彼は飾られているのであるが、そこの宮廷と接触することになり、ハーツェンコッペンは訪問の

ために居合わせている皇女に、愛の告白と受け取れる若干曖昧な言葉を話す。ペーター・ヴォルブレは彼にこの件での宮廷の不機嫌を伝える。するとこの侯爵は請け合う。「肝腎だと思うことは、邪推深い者でさえあの短い会談で自分と皇女の間に温かい心情関係の痕跡を証明できるかどうかだ」。しかしながらはるかに王冠に値するのはこの侯爵の搗き係のシュトースとの会話である。シュトースは主体の限定性を二重の意味で示している。...というのは主体というのは単に個々の自我の謂であるばかりでなく、また薬店の助手[奴]の謂でもあるからである。彼ら、憂愁の形姿の騎士とその忘れ難い楯持ち[サンチョ・パンサ]との会話に対するドイツ語版である。ただ搗き係のシュトースははるかにより信心深く、自分の主人を盲信していて、その従者の魂の情熱全体で彼に心服している。ジャン・パウルが表現しているように「エーテル楼閣の有能な熱心な建築主」として薬店主は「怠けもののハインツ」（ダイヤモンドが製造されることになる化学的暖炉）に向かい合って寝椅子に横になり、補充係のシュトースに侯爵の葬儀の華美を描く。(「誰の名誉のために、補充係君、そなたはこのような一般的な国中の喪がなされると思うかい。ただ僕のため、シュトースよ、故辺境伯の亡骸の僕のためなのだ」。「畜生　一　神様がおんしとおんしの亡骸にそのような日を用意なさるんなら、このわしの鼻はもげてしまえだ」)。...それから彼はこの助手[主体]に侯爵の床入りの儀を描く。(「搗き係よ、僕が言うことが分かると単純に言って貰っては困るぞ」...「何かむずむずすると思っていやした」)。そして最後にこのような儀の後の偉い頭目達の「ささやかな無邪気な祝典」を描く。侯爵と侯爵夫人が新郎新婦としてなす普通の百姓の結婚式の代わりにマークグラーフは、自分が現在そうであるもの、薬店主をなし、侯爵夫人はその妻を、そして搗き係のシュトースは搗き係をなすことにしようと言う。「いやはやシュトース、僕らが皆そのようなものになったら」と薬剤師は叫んで、恍惚となって両足で立った。「こん畜生[ゴッダム]」とシュトースは答えた、「すでにわしらは今そうなんで、勿論ただ本当にそうなんで、一度冗談でそうだったらと思いますぜ、べらぼうめ」。領袖と人がいい錬金術師の歪んだ像の中で何と幾重にも間違った尺度、関係が見られることか。...無邪気な驢馬の耳を前に、羞恥をかなぐり捨て、大胆に自慢して、何というぞんざいさの借用された言い回し、微笑が見られることか。...何という勿体ぶった身振りと世間的調子、世間知の虚飾が見られることか。他方の側にはしつこく鈍感な忠誠、自分の分も取り入れる崇拝用意が、忠実に、根源的に愚かに見られる。しかし両者とも結束した忠実さの点で感動的で、互いに頼り合った自己顕示欲の中にある。

さてマークグラーフの間違った身振りは他の人物達への彼の関係を定めている。彼らの発案と選択の深い意味が全体の解明のために見いだされなければならない。結末が欠如しているため全体の解明が難しいからである。ヴィーナに対するヴァルトの愛は何ら阿呆の愛ではない。しかしその愛はアルバーノやヴィクトルやグスタフの愛とは別の調子を有する。その愛はより一層夢で満足しており、星々に記されている。しかし地上的に実現する必然性を有せず、感動した魂を唯一の形姿に結び付ける必然性を有し、年月や時というよりも永遠であり、生起するというよりもむしろ実在的である。かくてその愛も、この所謂断編においては万事がそうであるように、一つの完結性を有し、ほとんど進展を必要としない。しかしアマンダに対するマークグラーフの愛は詩人を二重のやり方で試している。彼は魔法的自我が権能を有するこの最大の魔法化を、滑稽なものという幻滅化で破ってい

いものだろうか。それとも彼は、この長編小説を支配する原理、つまり世間とその出来事ではなく、魂の内部とその真ん中にあるものを喜劇的凹面鏡の前に置くという原理をここだけは犠牲にしていいのだろうか。

この詩人の晩年の証言として辛辣に、能力の自覚の点では巨匠然と、これが彼の見いだした解決である。つまり両方の試しに今一歩進んで屈し、喜劇的な幻滅化の中でも残酷に張られた網の銀の糸を広げて、手に有するという解決である。薄く、破れやすく、風に吹かれて、しかしほの白く輝く銀の糸である。「常に彼は　ー　彼はその性分であった　ー　反省や反照の中で燃え上がり、愛さなければならなかった」。かくて薬剤師の愛はロケロルの情熱よりもはるかに無害なもの、臆病なもの、非現実的なものである。情熱の真の形姿の下でもそうであるように、ジャン・パウルにとっては情熱のまやかしの雲の像の下でも、魅惑的な穏やかな動物の像がある。生じている最も外部的なことはこうである。マークグラーフの心は、ローマの公園を五人の皇女が散歩しているのを見たとき、あれこれの皇女が彼に顔を向けるたびに、皆の手を滑って行き、結局最後の皇女の許に永遠に留まることになる。最も美しく語る女性の許である。彼女が回転柵を使って通り抜けるとき、彼は全くヴァルト的に試みてしまって、単に邪魔をするのであるが、しかしそれでも若干の感謝の言葉と落ちたオレンジの花の枝を将来の心の同盟の保証として得る。その後、夜、月光の中を散策しながら、彼はある東屋でその五人の皇女達の蠟の胸像を目にし、次の夜アマンダのその胸像を盗む決心をする。　ー　ジャン・パウルはほとんどいつもそうであるが、こう述べて蠟人形から自我の謎へ飛躍している。「人間は真実の自我に至るためには模写像と原像から何と遠い道を行かねばならないことか」。ニコラウスは盗んだ像を箱時計の中に閉じ込めて、「朝になるといつでも開けることが出来、我を忘れることが出来る」と喜んでいる。この蠟像の前で彼は自分の信心を祝い、それにある印を与えると誓っている。そして若干の熱狂、若干の愛、若干の宗教、若干の欺瞞の中で自分の半ば中世風な、半ば近代風な想像を混乱させている。しかしダイヤモンドが真の父親とそれに真のアマンダを探す手段を与えることになる。一片の魅惑されたもの、菩提樹の花の蜂の月光の夜によるものを、この花嫁観照の喜劇は残している。...小夜啼鳥の調べである。「いかに彼の生は香りを放ち、吸い込み、輝いたことか」。この心情の道化の主人公に対する詩人の必ずしも単純でない関係は次の文に告白されている。「かようにニコラウスが覗き、向かう天国には非難すべき点は少ない、このような天は間近な人間の天、我々の頭上の大気圏の天に似ているのであって、それは結局我々が吸い込み、吐き出している積み上げられた大気の青い色でしかないけれども、そこに対して我々は視線と溜め息を送っているのである。　ー　しかし青い空は本来まさにそれを見上げる空色の目の中に住んでいる」。

ちなみに侯爵の行列と従者は次のようなものである。国の馬車の前には口笛を吹きながら痘痕のある先駆けの騎乗者ヴォルブレ、その馬車ではマークグラーフが蠟の皇女の入った箱時計と向かい合って座っており、護衛として十二名の傷痍軍人と乞食、搗き係のシュトースと「怠けもののハインツ」の馬車、汚物薬局の調合係、...宮中（先の）厩舎画家レノヴァンツとそのエーテル的な兄ラファエル、...宮中（先の）教戒説教師ジュープティッツ、...屠殺者のユダヤ人、現宮中宝石商ホゼアス、これはダイヤモンドの件で取引を行うものである。気立てのいい度胸のある妹のレベッテ（市民階級へ移された皇女ユリエンネの性質）が宮廷道化師として男装して同行する。後にホーフ出身の貧しい聖職候補生リヒ

ターも、胸元がはだけて髪が乱れている痩せた青年で、手にメモ帳を持って、宮廷天気予報士として応募する。これは外面的なことである。...内部、こうしたすべての諸本性の精神的和音は極めてまとめ難い。

宮廷道化師のリベッテを除いて、奇妙な、閉鎖的男性的旅行共同体に関して精神的三分割が可能である。小都市民と諧謔家達、これは昔からのもので、両党派の先導者は我々には『ロッジ』や『ヘスペルス』、『ジーベンケース』以来なじみである。小都市を代表しているのは、フローアウフ・ジュープティッツ、レノヴァンツ、ホゼアスで、彼らは事柄に即した動機で、精神病的企画に参加する。最初のジュープティッツは痩せるためと、自分の刑務所が教会と共に脱出した囚人達によって放火されてしまったからであり、二番目のレノヴァンツは美術品を見、描くためであり、最後のホゼアスは儲けるためである。

一　彼らは皆内心では健康な人間知の疑心を有していて、外面的にはニッケルの誇大妄想に対する余裕ある人々の寛大さを有している。この寛大さを彼らは様々な流儀で自らに対して正当化している。諧謔家達も大体同じようにしている（というのはリベッテもその自由な語りを単に宮廷道化師という了承された形式の中に収めているからである）、しかし内的な優越や、善意、援助心の用意と共に行っていて、とりわけ自由な演技、自らの諧謔家的諸力の体験された、世俗的叙事詩に対する喜びと共に行っている。...「私は彼の頭の中の位に合わせて彼に語りかけよう」とヴォルブレは、空想的自己賛美に対する諧謔的自己賛美の理解と共に言っている。ジュープティッツもマークグラーフのまだ残っている分別の部分で失われた部分をまた回復させるという意図を覗かせているが、つまり「大きな棒鱈を小さな棒鱈で釣るような按配」としているが、しかしこの考えの市民的専門的把握はリベッテの自由な人間的把握とは鋭く異なるものである。ヴォルブレやリベッテに属するのは第三の見かけの阿呆としての聖職候補生リヒターで、このリヒターにジャン・パウルは彼自身の心情と彼の青春の全体的な、どんな機知によっても壊されない黄金の堅牢さを与えていて、リヒターは著者の成熟と共に、共に笑いながら、共に感じながら、神々しく、深いものにしながら、最後にはやはり心から共に戯けて、全体を精神的にまとめている。

ここまではこの作品は馴染みの平面図に基づいた若干変更された建築物と見えるであろう。しかし第三のグループは思いがけないものである。すでにグループである点も思いがけない。というのは大いなる長編小説の中心にそびえるのが常である大いなる魂は、これらの諸長編小説の世界の魂として、君主制であるからである。これがここでは欠けている。...アルバーノのような本性は、それはショッペのような本性でも、『彗星』で見られるような、共和的な憲法とその検閲の自由を、混乱させてしまうことだろう。というのはショッペのような人物は諧謔家的な投光器とはなれても、しかしこの明かりに照らされる対象とはなれないであろうからである。それ故ヴォルブレも意識的に一段階低く考えられている。分娩する料理人との組み合わされた昔の彼の生活の笑劇や女教皇ヨハンナとの失敗に終わった夜のアヴァンチュールの個別の笑劇の点では、彼は諧謔家というよりは喜劇的人物である。

中心を司る君主制的魂というような魂の代わりに我々の作品の主人公はまずは喜劇的理念の、つまり妄想となった自我の夢の代弁像である。しかし彼に、その任務の明確化のために類似の種類の役割の者達が追加されていて、かくてこのグループは自我妄想、あるい

は主観主義者達のグループと呼んでいいものである。この夢の道化、あるいは自我道化の両小兄弟は、ランクとしてニコラウスの妄想世界創造者、妄想生活目覚ましと位置付けられるが、ラファエルとシュトースである。

エーテル的蠟的体格の、美しく、青ざめて、華奢な、青い目のラファエル（このようにこの、厩舎画家、宮廷画家レノヴァンツの「陽気な狂気」の兄は肉体的に描写されている）が有するある独特な点は、一日中目を閉ざしたまま浄福に歩き回り、たまにだけ目を絵画を見るために開けて、しかしそれから夕方月光の中でそのイメージを、壁の許に、自らの、しかし無限により美しいイメージとして眺め、それもかの気の抜けたコピーに対する、自称原物として眺めるというものである。ジャン・パウルはこの現象にいたく感動している。彼はこう呼びかけている。「他人の芸術の最も聖なるものはことごとくおまえにとって創造の結婚の部屋となるし、色彩からなるどの天使もおまえにより美しい天使の受胎を告知してくれる」。まずこの夢想三昧の見慣れぬ者はヴァルトとの兄弟の特徴を有し、神々しく詩作する魂の諸力の過剰はただ彼を飾るように見える。しかし本来彼の華奢は、ヴァルトの根源的に素朴な華奢と比べると、病気がちで、寄生性のもので、自分が書いたものしか読まない『鍵』のライプゲーバーとの類似性を考えるといかがわしい。確かにジャン・パウルはこの華奢な憂鬱にゆらゆらする者を、普段は創造的若者の性質として華奢性を与えていて、美化しているが、しかし彼には創り上げる能力の代わりに習得する能力を付与していて、この能力が創り上げる能力という嘘に転ずるのである。彼もまた、マークグラーフよりも純粋な無垢にあるが、自己に酩酊した自己欺瞞者、自己偽造者である。

搗き係のシュトースはその厚顔に、演技の偉大さに賛同する者達のすべてを集めている。彼らは二重の免責点を有するが、彼らは自らの勢力ではなく、他者の勢力を演じている点と、真面目に素直に信じて演じているという点である。偶像は彼らにとって本当の神である。マークグラーフによって設定され仕掛けられた仮象を本性として大真面目に取り扱う一人の者、唯一の者がいること、マークグラーフの妄想が信者を見いだしていること、これがこの妄想にまず現実性と効果を与えている。マークグラーフの考えは単に他人の雇われた手を支配しているばかりでなく、他人の頭をも支配している　ー　かくて彼に罪はないということはなくなる。しかし彼の支配している頭はとても平板で弱いものであること、これがまたほとんどニコラウスを免責している。同時にこれは一つの証言となっている。彼のことを信ずるにはどれほどの馬鹿でなければならないか。或る種の高さは越えられてはならない。或る種の真面目さが達成されてはならない。入念にジャン・パウルは自分の詩文の喜劇的純粋さを見張っている。

しかしニコラウスが一人の敵対者を得るということになること、この敵対者の運命に彼の運命が対立の構図で結ばれていること、このことがマークグラーフの或る形姿との敵意ある接触から推測される。この形姿はこの長編小説の最大の計画であり、そもそも老年のジャン・パウルの最大の計画である。つまり革人間との接触である。妄想に対する妄想。マークグラーフは侯爵として生きている。この男は世界の侯爵として生きている。マークグラーフの中で好意的に戯れて、虚栄的に、人物の間違った考えによって生きている自己転換の欲望が、革人間の中では厚かましく昂然と、荒々しく万物の間違った考えによって生きている。最初から彼はニコラウスを自分の競争相手として憎んでいる。ひょっとしたら計画されていた進展によれば、マークグラーフの覚醒はこの魔術的敵対者の治癒と結び

付けられていたのかもしれない。

多分喜劇的墜落でいつか、妄想者達に突然、愕然と自分達の真の鏡像が照らし出される瞬間が用意されていたのであろう。ひょっとしたら諧謔家達がその役目を負わされていたのかもしれない。ジャン・パウルはヴォルブレとリベッテに両空想家に対する全権を任せていた、時折彼らは少しばかりその全権と戯れている。　ー　彼らがいつかこの全権をより広範囲に使うであろうことが推測される。かくてマークグラーフに対するリベッテとヴォルブレの軽口が理解されるし、更には両者の革人間に対する力も理解される。革人間はヴォルブレの電気的両手の磁気睡眠療法にも、道化師の仮面の女性的磁気にも逆らうことができないでいる。

革人間は　ー　断編はそう終わっている　ー　彼がヴォルブレによって磁気療法的睡眠に陥って内的に煙突を駆け上ったとき、自らの真の実在、自分の妄想の姿に対立する実在に気付いている。他の者達が真実から妄想へ眠り込むように、その目覚めた生が妄想に他ならない彼は真実へ眠り込む。三時の時まで、それに合わせて夜の間、幼児洗礼の小鐘が鳴るのであるが、彼は真実を語る時間を有する。例のスペイン人と彼の言葉が思い出される。「まだ太陽は沈んでいない」、こう述べて自分が真実を言ったことの弁解としている。革人間その者が自分の妄想の珍しい由来を述べている。「わしはわしの千もの罪のために、孤独故の純然たる罪のために罰せられて然るべきなのだ。わしの書斎ではわしは思考による一切の悪　ー　殺人放火犯　ー　毒混入者　ー　無神論者　ー　すべての諸国とすべての精神の上に就任する支配者　ー　不義密通者　ー　自分自身信じ込んでしまい、抜け出せないと思っている悪魔の役割や大抵は狂人の役目の内的俳優だった。　ー　そこでわしは思考に次ぐ思考で罰せられ、罰せられ続けている、わしはさらに多くを悩まなければならない」。

自我の分離し難さの体験と精神の厄介な拡張性の体験はただ見かけ上の矛盾でしかない。両者の間には、ジャン・パウルにはひょっとしたら出来なかったことが存在する。自らの裡によく収まっている人物の自己感情である。自らを必然性として自由に肯定する者にとって、必然的なように欲するある性質、思うように実在しているある性質ならば、自らの形式は確かに必然性として映ずるであろうが、しかし分離し難さとは映じないであろう。分離する願望や可能性は全く生じないであろうから。...つまりこの形式は押しつけられたものではなく、自らに相応しいもので、意欲と必然性の対立を自らの裡で止揚するであろうからである。自らの自我性を承知している自由な精神的力は、反映し、怖れ、微笑し、絶えず固有のものを脱し、ある他者なるものを身に付けようという誘惑にさらされている。かくて自我の分離し難さの体験には秘かな、人物への不信仰が繰り返され、かの自我に囚われている者は偉大な変身の芸術家へと発展する。

かくて両妄想者、マークグラーフと革人間は、恣意的な精神の変身に堕している。行動する空想の空間たるかの真実と不真実の彼岸に堕する。詳しく述べると、放恣な想像の能力は現世の素材によって自らの限界へと押し戻され、この境界をずらすようになる。ジャン・パウルの中では空想家達のギルドの新たな時間計測が始まる。創造する嘘はもはや世間の許で詩作せず、自我の許で詩作する。そのことを暗示することはドン・キホーテを近代的にすることである。

革人間は自らを改作し、自らを詩作して他者なるものの中へ入って行く。この点では彼

は薬剤師[マークグラーフ]に似ている。しかしどこに入って行くか異なる。ニコラウスは自ら詩作して偉大なものの中へ入る。革人間は邪悪なものの中へ入る。人間の精神化と共に、現存在を誤るという可能性が生ずる。そのことで一つのものであるという必然性が何ものでもあるという可能性となるからである。「生きながら発展する刻印された形式」とある巨匠[ゲーテ]の治癒力のある言葉がある。この巨匠は危険に自由な内部がまだ生成過程と結ばれているのを見ている。ジャン・パウルは余りに精神で、なおも同じ段階で性格であることは出来ない。倫理的なものは弱い一時しのぎにすぎない。というのはまさにその最高の品位のときにそれは自由な選択となるからである。ジャン・パウルは、しかし、恣意の恐るべき急傾斜を戦慄をもって見ていた人間でもある。最悪な者の可能性を通じて、この最初の段階は思考の可能性であるが、天使さえも悪魔への道を目前にする。思考の魔術は、すべてのより鈍い諸本性[生物]が従っている自然の命令を緩やかにして、脅威的に増大するだけに、一層悪魔への道が開ける。思考はすでに半ば実在である。ここでも神秘学がジャン・パウルに先駆けている。神秘家にとって自我の形式は緩くなっている。...それ故に神秘家は悪の由来への問いに最も美しい天使の堕落で答えることができるのである。自我が自然なものとして堅牢さを有している者にとって、その自我の空想は、突然全く邪悪なものになる全く善良なる本性という表象に対して崩れることはない。しかしヤーコプ・ベーメはこの表象を十分良く考えることが出来たし、ジャン・パウルも出来た。それ故にジャン・パウルは堕落の前のある天使の夢を詩作している。しかしまたロケロルのような者の最高に高貴な者から最も反吐の出る者への移行であり、革人間の地獄のような内面のスケッチも同様なものである。その光が彼の中に生まれたとき（そうヤーコプ・ベーメは悪魔について語っている)、その源泉の精神達は「大いに喜んで、自然の権利に反して体の中で上昇した、そしてすぐに神そのものよりもより高い、より誇り高い、より華美な質化を始めた。そして強力な大いなる明るい稲妻がその渋い質と恐ろしく厳しく摩擦し合い、喜びの余り稲妻は質を砕こうとしているかのようであった。さて甘美な水は干涸らびていたので、かくて苦い質は、(この質は、明かりが点火されたとき、最初の稲妻で生じ、生まれたものである)、肉体の中ですべての精神達を通過して行った、あたかも体を破壊せんとするかのようで、最も不吉な毒として荒れ狂った」。かのジャン・パウルの精神は自らの前に歪んだ形姿で立っているのを見る、「黒いくねった虫によって膨らんだ百合の花弁」である。この形姿が精神に言う、「汝は私となる、私と汝を夢見よ」。...精神は将来の堕落を泣きながら夢見ると、その形姿は目覚め笑う。精神が目を開けると、形姿は精神の中へ入って、身を隠す。その似姿はより明確に天使の顔を通じて覗き、最後にすっかり正体を現す。　ー　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。

このような捉え難い本性の場合、自我形式の境界は消えているので、彼らの許での肉体は魂の印、表現としての最終的信用を失っている。かくて彼らは嫌悪の像としてもジャン・パウル的で、体を前に彼の最後の不確信、当惑を証している。これらの大嘘つき達の描写は気味の悪い楽しみを彼に与えており、再び或る種の夢の恐怖に戻っていて、これは恐ろしい者の表現としてではなく、すべての表現の欠如の故に恐ろしいものとなっている。

例えば幻視、「破壊」の白い形姿が挙げられる。「死人のように白い動かない顔と、白い唇と、白い眉と髪を持つ」形姿である。空の眼窩から曲がった長い触覚が揺れている形姿である。　一　『巨人』の叔父は未知の者として、髑髏のように全く禿げていて、眉毛さえなくて、しかし枯れた薔薇色の頬をしてアルバーノの机に近寄ってくる。...彼の老いた薔薇の顔は、「痙攣性の歪みのジグザグ模様で、...それでいつも人間が次々に現れるように見えた」。革人間は最初にルカの町の霧の中から現れる、「全身革を着て、肉付きのない、背丈の高い人間が角のような髪の毛と長く黒い髭をたくわえている」。額には飛び上がろうとする赤い蛇が描かれている。彼は耳と鼻をぴくつかせ、興奮するとその髪の毛の角を動かす。町の人々と彼自身が言っている、彼は食べたり飲んだりせず、夜には腐った材木の棍棒を持って、この棍棒を松明のように振り回しながら、住民達の屋根の上を行く、殊に侯爵達、つまり偽の位階の憎い候補者達の滞在によって自分が侮辱されるとそうする、と。

「最も神聖な意志の如く変わらない意志というものはない。いや有限の者は自分は次の週はこれこれのことを欲し、するつもりであると自分の意志を予言し、言うことは出来ない。...それ故にすべての精神が永遠に堕ち得るし、また上昇し得る」(「ある邪悪な精神の夢」)。この、性格の不変性を信じないことにより限定された、危険としての自由は、カイン[革人間]として、すべての昔からの神秘的瞑想の一貫した結果と共に形姿となった思考に他ならない。しかしこの「上昇」は疑わしい。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。それ故マークグラーフに対する革人間の関係を音楽的イメージの借用でこう規定できよう。マークグラーフはある交響曲の主題をより高い声部で、おかしなピッツィカート[弦を指ではじく]とことによると夢想的な短調で演奏され、一方革人間はとどろくクレッシェンド[次第に強く]で、重たげなバスの地獄へ投げ落とされたものを、巨大な奇形で、容赦ない長調によって最後に置く、と。

ジャン・パウルは、多くの思索家のように、世間の中に身を置いて考えず、世間から離れて考えている。すると彼にとって思考は最終的に最大の破壊的力として現れざるを得なかった。かくて革人間は果てのない思索者として果てのない悪人となる。思索は分離し、思索するものと思索されたものの対立を引き裂き、人生を素材と精神の諸要素へ分解し、そう人が望むならば、愛することへの鋭い対立となる。愛する者として、それどころか憎む者としても私は[自我は]関与し、感じ、被造物として作用する。...思索家としては、ジャン・パウル的意味では、私は[自我は]自らに創造者としての自立性を、創造者ではないのに、与える。その限りでジャン・パウルは革人間の中で悪魔的なものと観念的なものとを結び付けている。悪とは何か。分離されたものである。ただ神自身にとってのみ絶対的なものは固定観念ではない。悪魔は少しばかりフィヒテ主義者である。

考察のこの箇所から織られたものが人物となっている。マークグラーフの狂気はまだ十分に発達していず、破壊的不可抗性として自らを経験していない。革人間の妄想は十分に

成熟していて、宇宙全体の建築主、工場主として、諸魂の時計工として自称している。彼の観念は排他的で、すべての要求に荒々しい憎しみを向けている。それ故彼にとって（同じような短絡で、しかし逆の側からであるが）偽の侯爵世界と真の侯爵世界の差異は、諧謔家の超然としたサチュロスの目にとって消え去るように、まさに同様に消え去っている。すべての侯爵がマークグラーフ同様に虚栄の王位僭望者である。彼は、世界を本当に作って、創造的な世界の夢を育ててきた神と最も深い矛盾に陥っている。...神は彼にとってすべての王位僭望者達の中での王位僭望者である。

「伝達」という言葉はジャン・パウルにとって、不十分な記号言語に痛ましく強いられた自我が戦い求める一切であり、自我が聞いてもらうために言葉を必要としない神と共にただ自我に恵まれている一切であり、分離する分別に対する対抗療法として、それが凍るとすべての循環と生命の効果が麻痺してしまうもので、世間への道として、他者の現存在の保証として役立つ一切である。それ故の言葉であり、それ故の愛であり、それ故の記号の記号として抱擁である。それ故に同時に革人間は人間憎悪の冷たく極めて湿っぽい片隅に蜘蛛のようにうずくまっているのである。だって人間達は肉体性の不安げな血塗られた夢の中から、動物どもはその夢の中に、単なる肉体として、或る自我を感じながら、互いに奪い合い、殺し合っているのであるが、自由への道を、同等のもの、下位のもの、上位のものの愛を通じて見いだしたのだから。...だって人間達は「神」という思考の力で暮らしているのだから、神は彼らに息がフルートに対してするように、世界を魂に満ちた響きに導いているのである。それ故に人間存在は革人間にとっては堕落である、人類は動物界に、非了解の段階として戻るべきである。

マークグラーフと革人間の偽装されていない実在、これは空想に対しては不確かで不純であっても、ジャン・パウルによって完全には否認され得なかったのであるが、というのもさもないとこの実在の偽装は考えられないからで、この実在は多分続いていたら日の目を見たことであろう。しかしこれは確固とした固有の形式としてではなく、むしろ虚栄の要求への反対物としてであって、人格性は完全に謙虚さに解体していたであろう。カインのアベルへの逆変身、墜落の後の良き精神のこの夢は、何が最下層の心情から無垢の子供の声で光と空気を要求するか告白している。伝達への衝動である。革人間の内部の苦難はショッペとロケロルの二重の地獄で同時に熱せられていて、この二人のその一方の者は他者なるものの欠如故に、自我性によって分解されていない世間素材の欠如故に、もう一方の者は、自己固有のものの欠如故に、空想によって分解されていない自我形式の欠如故に、汝への道を失ってしまったのである。『彗星』の結末は、磁気睡眠をかけられたカインが登っていった煙突の中から、見知らぬ愛らしい、親愛な声が響くというもので、人間愛の言葉、神への感謝を伴っている。「汝はわしの黒いエーテルを青く、明るくなさり、わしをわしの燃え上がる砂漠から数分間だけ夕焼けの涼しげな国に案内された。何とわしの陰気な、滔々たる心臓は今や静まり、明るく、純になったことか。わしは今やあたかも一人の子供であるかのように、全世界を愛す」。きっとジャン・パウルはニコラウス・マークグラーフの子供らしい脳が襲われた混乱の繊細なスケッチに対し、男らしい対の部分を描きたかったのであろう。そして革人間は、我々の世紀を通じて目に見えず漂っている病原菌が大きな象徴的不気味な姿で見られる証人達の最後の証人であったのであろう。

諧謔家達は、阿呆達と理性的な者達双方の対立者として真実の世界で市民権を有し、仮

象の中では単に客人なのであるが、二重の仕方で媒介する。彼らはあるときは垂直線と水平線を引き、その角度ですべての斜めのもの、阿呆世界の張り出したものは自らを測り、諧謔家も心では共に阿呆であるけれども、諧謔家は自由を保ち、最後にはすべての錯誤者を仮象から本性へ戻して笑い飛ばす。しかし同時に諧謔家は、仮象に酩酊している者達の夢の動きに上機嫌で同意し、すべての人間世界の見せかけという点でその動きを許しながら、利口な者達、ジュープティッツやレノヴァンツからすべての特権を奪う。というのは乾いた味気ない阿呆は湿った阿呆よりも良くはないからである　ー　その逆である。パックの目にとっては、驢馬の頭のツェッテル[ボトム]、彼を抱いているタイターニア、からかわれたアテネ人達、そもそも人間達の区別はまさにこのふざけた区別と別のふざけた区別の違いでしかないからである[『夏の夜の夢』参照]。この調停によって自我の阿呆達の舞台は、特にマークグラーフの舞台は、一般的な人間の舞台である。というのは自分が世界の中心に見えるのは、人間存在の叙述に他ならないからである。

人間それ自身、賢人、それからジャン・パウルの類の詩人、これを彼はよく承知しているのであるが、マークグラーフの道化は以上のものをよく示している。それ故に聖職候補生の天気予報士は薬剤師を守り、請け合う傾向にあって、それ故にジャン・パウル自身彼のために弁護士となっている。「かくてハーツェンコッペンはすっかり天国にいた。しかし私は彼と彼の天国を笑わない」。この辛辣に甘い諧謔の甘美な要素であって、すべての卑小なものをその中で鼓動している生命の中心で神聖なものとしているこの広い善意は、この長編小説では神を代弁している。その善意と彼の前で、阿呆達の伝説のずれた風景は、まともな上品さを得ている。この特性を謙虚な候補生、長編小説の中の若きジャン・パウルの像は付与されている。それで革人間は彼を怖れて、彼には何もしない。『巨人』の叔父がナポリの毒殺された女性についての恐ろしい話の最中に青くなって落ち着きなくこう語って、つまり「我々の中ではただ一人無垢な者がいます、ここの青年です」と語ってアルバーノを指しているように、革人間についてこう言われている。ただホーフの聖職候補生のリヒターだけを彼は放免しています、と。

人間は値しない。この考えが、老ジャン・パウルの善意の、多義的に頷いている顔に見える鋭く、疲れた、若い一本の皺である。『彗星』では謙虚さによる多くの人間的妄想の調停を我々は予見している。謙虚さは精神よりもより高い適合性を有する。老フィーベルはこの謙虚さの中に生きていて、百歳を越えた口でこう語っている。「神と家畜はいつも善なるものであるが、人間はそうではない」と。神秘的合一がジャン・パウルの最後の言葉である。

かくてこの詩人の履歴の最後に、巨大な者達、巨人族は虚栄心に引き渡され、人間の英雄的創作的衝動は縮小化され、逆にその子供らしさは神の子供として輝かしく正当化されることになろう。ジャン・パウルのすべての形姿の中で変わり者は正当性を有している。形姿力の沈下と魂の弛緩は『生意気盛り』以降紛れもないものになっている。これはどの詩人の世界であれ、世間と自我の間を往来しているもので、この揺れの一方方向がジャン・パウルにとって難しくなったということで説明されよう。つまり世間との接触である。それが真正に成功したのは一度きりである。彼が求めつつ、愛しつつ、戦いつつ、ゲーテ圏に接触し、ヘルダー圏の中心部に侵入した時である。その周辺に、準備しつつ、等しく留まりつつ、余韻を残しつつ大いなる創作の陣が敷かれていた。『生意気盛り』の後では

二度と根源の音を響かせる散文の賛歌は出来なかった。晩年の神秘への転向は、我々が芸術世界の固定した尺度に忠実に従って、その聖職者的品位と清祓を除いて、それを観察し、価値付けるならば、ジャン・パウルの天分が不滅の光線の中で進んでいる道のりの外部にあるものである。それは彼の内部の歴史の事実であり、彼の本性を暗示するのに役立っている。しかし単に作品だけではなく、ジャン・パウルの形姿にもそれはある衰えを印付けている。それが変身であったなら、それは彼を高め若返らせて、彼に新たな創作の日をもたらしたであろう。しかしそれは半分しかもたらさなかった。内面の顔の沈んだ隠者が自分にとっては全く余所余所しい生活世界を推測し、自分の属州にすることができたら、それは変身であった。これは彼に『巨人』を恵んだ。しかし自らの裡に住み、諧謔的に世間を止揚する用意があり、神秘的に自我へ逃避する用意のあるジャン・パウル、これはすでに最初の時そうであった　ー　ヴッツとして、エマーヌエルとして、ヴィクトルとしてそうであった。それでも自らと世間を夢見ていたものは、王として目覚めるのでなければ、より一層貧しくなろう。ここではほとんど不遜なまでに或る精神が自らの中から汲み尽くしていて、ある外出の獲物で売店全体を満たしていた。その際何と際限もなく彼は衰弱したことか、そこで残り得たものは、人物として、人生として何であったか。それ故ジャン・パウルの晩年の文体は、高度の理性と心情の成熟を示し、諦念して穏やかで、恍惚と子供らしく、ゲーテの晩年の文体と比べられるものではない。すべてが暗示し、意味している。これは両者に共通である。しかしゲーテにとっては、万物の永遠の形式が完成して確実に彼の精神に収まっていて、彼の前では何一つ頑固に誇ることが出来ず、その形姿の列に順に収まって見間違うことのない遠望の目によって観察される結果になっているからである。ジャン・パウルにとっては、神の微笑で世間が彼から溶けて消えており、最大のものは単に一片の天の反照にすぎないからである。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。

ジャン・パウルは謙虚心から自分の作品をドン・キホーテの関係を否定していた。しかしその関係は深く内的なもので、同じ形式の列の内部にありながら極端な対立をなしているある物が別の物に関連している按配である。喜劇的素材が象徴的な人物に詰め込まれている点では両作品は同じであり、不適当な表現の仕方、この人物の間違った勿体ぶりが案である点でも同じである。しかし世間ときたら。世間はジャン・パウルではいつも人物の呼吸圏である。セルヴァンテスでは全く違う。彼は世間の流儀で見ている。ジャン・パウルでは人物が自ら企てることの一切が恣意で、事物の自然を助言とする世間を欠いている。セルヴァンテスでは世間そのものが厳しい堅牢さにあって、そこでは何も揺さぶられないが、最後にそのベラスケスの目で見られた、美化することなく、それでいて尊ばれている細部がある。宮廷世界と路地である。『彗星』で世間と称しているものを理解するには『生意気盛り』が必要である。そこでは、世間をそれ自体のために表現することはジャン・パウルにとって決して解決され得る課題、あるいはせめて好ましい課題とも言えないことが明らかになっている。とても得難い、ほとんどメルヘンのような風変わりさの恵みの中で健気な者達の卑小な世間が自らの本性からではなく、単に特別な時に、ことによると朝方の時に、ことによると夕方の時に光り輝くのであり、その時には優しく魔法をかけられた者、あるいは神々しく奔放な者がその翼のある足を大地に置くのである。それ故彼らに対するすべての詩人の痛みも慰めがないわけではない。

人間達をかくも家鴨のようにペンギンのように見ることは芸術家を魅了する。詩の非精神、反精神は非現実の中へ侵入して詩作されるとロマン派的なものとなり、夢の国王の宮廷での愚かな小人として黙認されるからである。詩人の被造物、王はそのような小人を欲する。ジャン・パウルは『彗星』ではこのような可能性を決して有していない。その可能性は創造的自我の中心を地上的地平のために要求するからである。「私は思う、私は感ずる、私は言う、私は欲する」という言葉と共に創造的自我は自らみすぼらしい限定性に陥るのである。自らに任され、色彩もなく、本当に信じているわけではなく、自らを本当に信ぜず、その背後には何かが現実のように広がっている。そして今やその現実がメルヘンの無限定性の中で保たれているということは、笑いにもならないし、涙にもならない。これは想像の過剰ではなく、叙述の無力である。ここで彼が出来るのはわずかである。「どの事物も自らを通じて語らない」というのはこの詩人の最古の掟であった。

これはこの作品の一方の大きな不安定性である。別なパートナーとして現実の何らかの鋭いプロフィール、言うなれば主体の口うるさい継母としての現実を前提にした一連の可能な発案、これがつまりこの詩人には欠けている。　ー　彼は第二の発案の列に追いやられている、自我をその対鏡化で混乱させる案である。

もう一つの不安定性は喜劇的中心部そのものにある。これは『ドン・キホーテ』では一回性の世間状況の堅牢さを有していた。残っているのは、象徴の、各世紀ごとに異なる伝達の暗示性である。かの一回性の世間状況はその際ワニスとして働き、これが刻み込まれたもの、線や色彩を壊れないものとし、あるいは粘土を固く焼く炎として働いている。人々は後でそのことを考えたり、そのことについて知る必要はない。　ー　人々はそれを把握できるもの、光輝として享受する。『ドン・キホーテ』における喜劇的なものは何らすべての人間的な比喩ではない（そうなったのは言われるように「秘かに」であった）、軍司令官ドン・キホーテの下でのよく知られた一群の単一な錯誤の収集に他ならない。読む者は誰でも、何が意味されているか知っていた。ジャン・パウルではそのことを知っていた人、知っている人はわずかで、当時は誰も注目せず、今日ではご苦労な人が時代関連を探っている。錯誤も大きな知名性と公開性を有していたというのは先の時代の恵みであり、喜劇的詩文を支配していた恵みであった。

それにこの錯誤は目や感覚のためであった。というのはこの流行的に仰々しい見せかけの騎士世界、執筆の騎士世界は間違った意見というより、間違った身振りであって、喜劇的思い付きの影の世界へ呪文的に作用を及ぼすもので、かしこでは模倣の身振りの果てしない芝居を招いた。これに対してジャン・パウルは大いに苦労して、何か全く非感覚的なものを再三画像へ転換しようとしている。彼のテーマは三重に表現されよう。ともかくそれは、まず彼にとって本質的な、それから高められ、補足され、崇高化されて、結局はわけ知りの微笑と共に限定され、今や不遜な道化世界の中へと歪められた夢の性質である。そうなるとそれはひょっとしたらジャン・パウルの意欲や知識とは関係ないまま、ドイツ的夢の浄福の渋面であって、脅威的な人生の欠点を伴っている。自然らしい平面を失うという脅威である。そこから副次的比喩として、成り上がり者の間違った調子が生じていて、これは人間的な意味のものを政治的に理解するよう容易に間違って導くものである。勿論結局『彗星』は時代との関連を有する。そしてドイツの思索者達の妄想三昧を確定している。その際ジャン・パウルは熟練した意地悪さに従って純粋自我を絶対的自我と取り替え

ている。世間のない世間知である。

諸解釈のフィールドは広く、事柄は動かし難く立っている。この事柄もそうである。一人のドイツの詩人が、啓蒙化された新教徒の世界で育てられ、独学者で、自分の民族の不器用な奇妙な夢の世界に他の誰よりも身を任せ、イメージを与えながら、批判的理想主義に探偵として出会ってはその秘密を暴露し、しかし自らの秘密、この哲学との秘密の類似性は手許に取っておき、全く対照的な軌跡を、内的世界を崩壊させる笑いで閉じているが、この笑いはスペインの巨匠と同じもので、この巨匠は事物や秩序の堅牢さですべての妄想を陽気に悲しく砕かせているのである。この悲しげな形姿の騎士の後を、薬剤師侯爵が、より貧しく、より市民的に、より死すべき定めの者として、しかし自らの中で砕かれた神々しい心の、ひょっとしたら更に慰めのない辛辣さと共に進んでいるのである。諸世紀を越えて遅れて進む者である。

ある時代全体が諧謔の印の下にあるということが或る日ジャン・パウルの頭に思い浮かんだに違いない。この洞察が『美学入門』を基礎付けている。初版への序言は語っている。「印刷物の世界時代に或る人間が或る思考について『私の』という言葉を発することが許される限り、自分はその言葉を滑稽なもの、諧謔、イロニー、そして機知についてのプログラムに関して発している」と。諧謔が思索として、或る認識する作品の中心、時代と先の時代を眺望する作品の中心を形成し得るためには、諧謔は、或る精神の現存在に対するたとえなお中心的関係やなお切迫した関係というものであれ、それ以上のものでなければならなかった。　ー　諧謔はその時代における概念や寸法となって、その中でジャン・パウルはこの時代に自分のロマン主義的な信条を刻印し、同時に、自分が理解しているがままの諧謔の、自分が理解しているがままのロマン主義的への関係を発言した。その際諧謔は近代的芸術家のほとんど分離し難い志操となった。

これはその作品の重要な前提であり、この作品は時代全体の中で唯一のものとして、諸王の特性たる、正義を発揮する術を心得ている。この作品はロマン主義の下で何を理解しているか。古典的なものとロマン派的なもののすべての今日やちょっと昔の区別は彼の区別の前では影が薄くなる。彼の区別は、学派やそれどころか人物の分割線を消してしまい、単に諸精神の流儀のみを認めるもので、遠くにまで届く聴覚でインドやアイスランドからロマン主義的前奏を聞き取り、キリストにロマン主義的魂の世界の本来の領主を見て敬うものである。ジャン・パウルはロマン主義の先祖の系図に偉大な名前をいろいろ刻んでいる。シェークスピア、「霊的世界の信仰を発見したのではなくても、発案していたであろうこの美しい人間」　ー　ロマン主義的霊的世界のプロスペロ、彼の作品はバクー[アゼルバイジャン]の平原の写しというもので、何と刺激的な表象であろうか。更に大胆に、プラトンはロマン主義的先祖で、「その賛歌や観念、冥界の天の星座」と共にあり、その教義のロマン主義的無限の素材と共に、「すべての知の上で歌い戯れながら漂う」その世間に対するイロニーと共にある。

二番目の前提となるのが、この作品は永遠化されたヘルダーの教師像に向けられたほとんどプラトン的な賛美の会話と共に終わっていることである。これは一つの目配せである。かつてプラトンのソクラテスという清祓の像を築いたかの高貴な羞恥が、他人の名前の下で最後の目標や秘密を語っていようとも、ある時代の道は向きを変えているのである。ジャン・パウルが単に自らではなく、次の世代の魂から準備し、称えたすべての行為に対して、彼は自らの代わりに亡き保証人、その偉大さはすぐに消えてしまった保証人を立てて、より強力に下界から反響するようにしている。これは超ヘルダーであり、これがこれから先、時代の海を三叉の戟で、つまり自らの精神とジャン・パウルの精神と、ロマン主義的精神とで分割することになる。今日創造から出発して、弟子を師よりも上に置く傾向のある人は、両者の形姿を思い描くといい。二人がヘルダーの書斎で椅子に座っていて会話している様、一方の者[ジャン・パウル]は滑稽な動き方で、ほとんど自分の品位には注意を払わず、涙っぽい目で、大きな子供の額、他方[ヘルダー]は顔に生来の司祭らしい表情を浮かべて、口のほとんど女性らしい愛らしさと、この口から流れ出るすべての音楽とによってこの表情が和らげられていて、...暗い目をしている。その目の癒しがたい悲しさはす

でに当時悲しみのデメテル[農産物の女神]の頭部の視線を思い出させていたかもしれない。以上のことを思い描くといい。きっとこのようなことを目にする者はヘルダーに思いがいって、ヘルダーにまず額を傾けよう。彼の知の辛辣な重み、この知は、自分を越えていく弟子と、自分に耳を貸さない時代精神の目に見えない現前にしばしばかすかな戦慄を覚えていて、彼の苛立たしい失われた孤立、彼の悲運、彼の怒りは、ジャン・パウルを彼の子供らしい夢の王国が印付けたよりも全く別な具合にヘルダーの運命を印付けたものである。ジャン・パウルがこの人間的威力を前に弟子としての謙虚さを、ゲーテに対してはほとんどそうしなかったが、手放さなかったということは、よく分かることであろう。その上、長くなることを手短に話すと、こういう事情がある。ジャン・パウルはヘルダーに言葉、精神、魂、趣味、徳操や悪徳の点で似ていて、両者の本性は多くのロマン主義の本性を有していて、このロマン主義でヘルダーの精神は死後の独裁者として戦場で戦い、しかも勝利したのである。

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。

ヘルダーが実際本来の歴史的ロマン主義を開発している基となっている諸特徴やその影響は本を一冊満たすことになろう。ヘルダーは、新たな教養の花を一つの過去の活性化としてではなく、多くの過去の活性化として求め、呼び寄せたのであり、彼はその反照できらめく散文で、刺激的な知識の詩文の魅力を放っており、その表象空間はすべての民族の最古の創設に向かう観照で主にオリエントの色彩を帯びており、その魂は、固有の歌を発案できなかったので、民衆のやり方を模して歌ったものである。...ヘルダーはハーマンとFr.シュレーゲルの言葉によると、後向きの予言者であって、いつも思い出や関連の中で陶酔的に混乱していて、単純に観察している比較的中庸のゲーテに負けているが、しかしそれでも次の世紀を歴史的に務める世紀として刻印している。

ジャン・パウルをジャン・パウルにとって可能な古典主義の流儀に純化したヘルダーが、ヘルダーの遺産が暗示されるべく再びジャン・パウルを必要としたということは大いなる調整である。歴史がヘルダーに対して彼の時代での敗北の代わりに期限もなく更に影

響を及ぼすようにしたという点でも歴史は正しかった。彼は未完で測り難いものであるが、まず二つの記念の像で全体的なものとなっている。『詩と真実』における等身像と、『美学入門』の等身大以上の像である。若きゲーテの師として、そして成人したジャン・パウルの師としてである。

ジャン・パウルは自分については決して根本的には語らず、しばしば軽く触れて、顕著な、戯れの全くない謙虚さで語っている　ー　それは痛々しい熱意で求められて、決して達成されない、愛しい、とても高い目標という自覚から生じている。創作者として自分の立ち位置はどこか、判定者としてはどこか、これは明白なものである。彼は諸精神の現在の動きから出発している。その動きを知っていて、眺望し、肯定し、分け合っている者の一人、その動きに自分の明確化を体験している者の一人として出発している。シラーやフリードリヒ・シュレーゲルとは全く別である。二人とも決定的な人文主義者である。二人は、そのようなものとして理解していた古代古典の対象的詩文から、またゲーテが彼らの意見によれば実践していたという対象的詩文から、その模範や尺度を借りてきて、それからおよそ同時に、近世のために対立的方法も認容するということをした。ジャン・パウルは党派の頭目としてではなく、単独者として、すべてを眺望する者として、固くロマン主義的土壌の上に基礎を築き、単に、自分にとっては海外の古典主義からどれほど承認するかが、彼にとっては問題となっている。シラーにあっては近世の詩人世界の概念はなお何か嘆息するものを有する。詩人達は、もはや自然ではないが故に自然を求める。ジャン・パウルは、すべてを自らに引き入れ、屈折させ、自ら測る自我性の中で新しい詩文の喜ばしい無限性を発見している。

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、ただ彼のみが一石を投じ得るある考えを披露している。その重みは外し難いものである。「肉体的形姿、肉体的美しさは完成という限界を有し、それを時代は更に動かすことはできない。...これに対し詩の外的素材、内的素材は、諸世紀が重なって行くと、更に豊かになっていくもので、...それ故にこのアポロは最も美しい形姿であると言う方が、この詩は最も美しい詩であるというよりも正しい」。絶えざる生成というこの強壮な肯定は（第二版では制限されているが、止揚されてはいない）、ジャン・パウルを新たな分類に導いている。現在は、造型的な芸術家とかロマン主義的な芸術家に砕けない。ロマン主義的であるというのは現在にとって分離できないことで、すでにキリスト教的時代区分に従っている限りそうなる。造型はほとんど例外として現れる。造型的なのはギリシア世界で、東方、北方は古代からロマン主義的である。...騎士世界、ルネッサンス、それ以降に存在しているのは、例えば造型的南方の隣にあるロマン主義的北方というものではなく、北方的なロマン主義と南方的なロマン主義である。しかしギリシア人の許でも造型的信仰からの落下という偉大な行為が見られる。「ホメロスの最中にもロマン主義的な箇所がある。ジュピターがそのオリンポスから同時にトロヤの戦闘的不穏な平原と静かな人間で一杯の遠くのアルカディアの沃野を一つの陽光の下に眺める箇所である」。「個別的ロマン主義的閃光がすでにギリシアの詩を通じてきらめいている。例えばソフォクレスにおけるエディプスの消失とか恐ろしいデモゴルゴン、運命等々である」。にもかかわらずジャン・パウル、この非ギリシア人のギリシアの詩文の叙述は、その「四つの主要色」、つまり造型、理想、晴れやかさ、倫理的優美さは、およそその四人の偉大な称賛者、つまりヴィンケルマン、

シラー、ゲーテ、ヘルダーの文に由来するものであるが、ドイツ的弁舌の永遠の記念碑となっている。...ある見知らぬ、それでいて近い、独自に夢のような、タボルの山のようなギリシア世界が生じていて、あたかも新たな魂が自らに一つの祝祭を与えているかのようで、その祝祭の中で魂は魅惑的に美しく自らかの古代の神々の姿に戻って具体化しているようである。

ゲーテについてはどうか。ジャン・パウルがただ全く自らのことを把握しているばかりでなく、自分についての自覚的明るすぎる目覚めた夢の状態にあるばかりでなく、...同様に自分の対立物を把握していること、これがこの大胆な作品の更なる基盤である。「ゲーテの高い木はドイツに根を下ろしていて、その広がる花々をギリシアの風土にまで垂らしている」。これはゲーテの古代的、北方の近世の風土の中に投げ込まれた自然についてのシラーの強力な解釈の手紙とは違う響きを有している。ジャン・パウルはゲーテについて、『巨人』の中で知ったのとは別の具合に知るようになっている。『巨人』ではヴァイマル体験からある南方の、彼の南方の世界の視力が蘇ったのであった。『巨人』ではゲーテの性質が彼自身の可能な南方を教えてくれたのであった。　一　今や彼自身の性質がゲーテの本性の中のロマン主義的片方を教えている。「ゲーテのロマン主義の『マイスター』を通じて、傾聴された夢の如く、ある危険な精神がその中の偶然を支配しているかのような特別な感情が張りつめている。...メルヘンの中では『ホーレン』誌上の彼の『メルヘン』が、ドラマの中では彼の『ファウスト』がロマン主義的天上の双子座として後世にほの白く輝くことだろう」。形姿を完成させるゲーテは『美学入門』の中では少なからず偉大に真実に見えている。ここで見られているように二重の性質として、ゲーテはロマン派と純然たる対立にあるのではない。もう一つのあれかこれかが時代を二分割している。文体主義者か唯詩論者である。文体主義者というのは「何の詩的センスもない人間達」のことである。唯詩論者は新しい学派の人間達で、単に詩人ばかりでなく、半詩人も、詩的に感動した人間もこの学派に数える限りそうで、これについてはあれこれのことが言われ得るが、しかし「全体総体として正しい」学派である。ロマン主義的詩文は、造型的流儀や可能性を自らの裡に有していて、丁度造型的古代の詩文がロマン主義的流儀や可能性を自らの裡に有していたようなものであるが、残りは非詩文、欠陥詩文である。この点ジャン・パウルは歴史に対しても正しく、古典主義とロマン主義の引き出しとして作られた多くの馬鹿げた命題、対立命題を、人々がジャン・パウルと現実の経過とに注意を払っておれば、途中で投げ出してしまうことができたことであろう。というのは『不思議な角笛』や『隠者新聞』の戦いはゲーテに向けられていず、フォスやニコライ、コッツェブーが相手だったからである。古典主義者ではなく、俗物が（俗物がその何でもありで古典主義者を引き合いにした場合は別であるが）詩人達の春の犠牲祭のとき引っ掻き回され、火遊びされる危険思想の人形となっている。ブレンターノに耳を傾けるべきであろう。俗物についての彼の面白い論文の中で、話の前、その中、後で、この俗物が一種の黄熱の滑稽なアレゴリーとして現れている。黄熱の患者は完全に健康なのにくたばっていて、外見的にはすべての生命の印で覆われたまま歩き回る死亡知らせの杖、自らの内部の永遠の死を知らせる杖として、タマネギのようにただ皮から成り立っている男として現れている。ジャケットや腹帯、シャツ、ズボン、チョッキ、上履きズボン、外套、毛皮の外套、毛皮のブーツ、足覆いの上に、更に馬車があり、全体の性質がケースで、最後にすべての上に自分の厚い、貫

通し難く強張ってリンネルの、革の、あるいは防水布の見解を身にまとっている男である。「私はこのことを考えると、俗物というものを、病的な異常な皮を創りつつある時に掴まえられたタマネギの奇形と見なす」。これはなおニーチェも時に言及している歪んだ精神である。「ロマン主義はシラーやゲーテに対立するものではない。ニコライとすべての啓蒙主義に対立するものである。シラーとゲーテははるかにすべての対立を越えている」(「文書と草稿」一八六九/七二)。

従ってジャン・パウルの時代理解は二語で言い尽くされる。ゲーテとロマン主義である。より正確に言うと、時代の偉大なる他者なるものとそれから自分自身の反復である。ジャン・パウルに似た諸力の総額としてのロマン主義　ー　ロマン主義はこれで了解されるか。ジャン・パウルはそもそもロマン主義の中に世間を、非ジャン・パウルを見いだしたか。ひょっとしたら見いだしていない。それ故ベルリンでの世紀転換期でのこの二番目の時代体験は、彼の創作にとってよりも、彼の知識にとって、殊に自分についての知識にとって、より大きな射程を有している。ジャン・パウルはゲーテを見たとき、ただ一度だけ自分について全体的に正しく予知した。ただそのときだけそもそも「内面者」が転向できる限りで、転向した。ロマン主義からは彼の中へ何ら新しいものも入って来なかった。それ故彼は次の世紀にもはや発展しなかった。彼によってロマン主義的神の諸体験は拒否され、ロマン主義の神話や象徴、民族活動への強力な反動、そして最後に執筆世界から世俗と国家へのロマン主義の大胆な歩みは考察外に留まっている。ロマン主義は精神の魂として始まって、世俗の魂へと展開している　ー　ジャン・パウルは理念の忠誠者としてキリストとプラトンに従っている。

内容や信仰告白に注意を向けず、調子や明かり、揺れに注意を向け、自分は魂のどの風景を通っているか問う人ならば、その人にはこの本のどの文からもロマン主義的なものが語りかけて、我々の近代の性質を乗船員の性質として、すべての動揺するものと親しくさせ、動揺する要素の上で感受している或る古里の存在を教えてくれよう　ー　いつしか古典主義的人間のむしろ陸地的性質から遠ざけてしまうのであるが。何ときちんと境界が引かれ、何と芸術世界の流儀がよく分類され、何と動かし難くシラーの繊細な散文の諸価値が測られていることか。...そこでは世間よりももっと精神を大事に思う理想主義者が語っているけれども、確かにその内部がそのすべての命令と共に開示されているが、しかしそのすべての謎が解かれているわけではなく、善と悪、高貴なものと卑俗なもの、教養あるものと野蛮なものの区別は明確で、しかし諸感情の揺り動かす魅惑的共謀性はない、この諸感情はあるときは甘美なものに、あるときは辛辣なものに仮装するもので、その中では或る無意識なものが無駄に自らのことを尋ねるものである。境界をぼやかすものとしての魂、染め付けと諸概念の仲介者としての魂、全体的な不明確性と明確不可能性とがここで始まっていて、屈折豊かな言葉が多くのことを語る使者をもたらしていて、すべてのパラグラフ、主導概念について微笑しているように見え、これらを言葉は一種の文学的丁重さから利用している。ロマン主義とは何か。その答えは　ー　その答えがまさに本来答えとなっていないが故に輝かしくて、それ故にどこまでも正しいものであり　ー　あたかも概念の言葉で語っているかのように始まっているが、しかしすでに答えとしては余りに歌っており、半ば叙唱で、全く秘かに隠された予感という楽器の伴奏を得ている。..弦が鳴って、我々が聞いているものは歌である。しかしまた或る知識もそのように達成されるもの

で、何がロマン主義的であるか語り得る代わりに、我々はロマン主義的に震え、そしてこの震えと和するものと、その震えに逆らうものとをよく区別する。「ロマン主義的なものは限界のない美しいものである。あるいは崇高に無限なものがあるように、美しく無限なものである。…ロマン主義的なものをある弦とか鐘の揺れながらの響き終わりと呼んだら一つの比喩以上に近いであろう。そのとき音の波はより遠くに広がるにつれ揺れがやみ、最後には我々自身の中で消えていくのである、外部ではとうに静まっていても、まだ内部では音がするけれども。同様に月光はロマン主義的なイメージであると同時にその例である」。

堅固な知の代わりに移行の英知が生じている。これがこの『美学入門』の新しい点である。詩的な性格、とりわけドラマの中でのその性格は近世のものであると人々は言って来たし、今も言っている。ジャン・パウルは単に生長する個別化について語っている。「それ故シェークスピアはその精神的個別化にもかかわらず、ギリシア的一般的に留まっていて、ホメロスが二人の英雄の異なる背丈を座っているときや立っているときに歌い始めて、その肉体的個別化を行っているような具合である」。「それ故アキレウスは諸性格の神として起き上がる。行動にとって最初の不都合な状況のときには怒って不平を言い、嘆きながら、それから穏やかな悲しみの状況の中で彼は奔流のように歌から歌へ生長して行き、大地の下でざわめき、遂には幅広く輝かしく轟き出てくる」。あるいは精神の混和している者達についての教え。「余りに大胆に区別してはならない。どの精神もコリントの合金であって、廃墟や周知の金属から未知のものとして融合している」。「諸精神を印付けることは、空間を諸部屋に変えることで、もはや柱頭とエーテルとを区別できない上のところで空気の柱を測ることである」。それぞれの文の中で、高貴な混和者が、時代による混和者であれ、国による混和者であれ、描写されているものの中に、次のようなものがあって、そこには音楽と共に英知が見られる。「ヘルダーは東洋とギリシアの間の豊かな花咲く［コリント］地峡である」。以前のドイツではこのような詩的論文のときには、ただわずかに不器用に発していた心理学者が、今や移行の英知と共に主導している。近代的なものはロマン主義的なものから生長している。…いかにジャン・パウルが思索家として芸術家として、この時代ドイツの魂に見られる大いなる諸変身をまとめているか、そのための一例としてこの英知に注目して見ることにしよう。ロケロルやショッペの魂のような近代の人間の魂の象徴である人間の諸形式の発案者は、かの第二、第三のプログラムで披露されている天才についての教義の発案者として正体を明らかにしている。移行の同じ英知、つまり創造的人間と非創造的人間とを一つの深淵で区別することなく、両者を「詩的諸力の段階」によって区別するもので、即ち単に受容する精神と、才能、それに受身的天才とを結び付ける英知である。受身的天才は『美学入門』の最も天才的な発明である。精神的に妊娠した者は、偉大な創造者の作用にそれぞれ従って、創造者と受容者の間に新しい種類として現れる。これが当時いかに頻繁なもの大事なものとなったかは、多分に諸精神の生長する動きと関連があろう。ジャン・パウルはこの段階の人間を特徴的な、ほとんど支配的な「現象」として、あるいは新時代の一種の主導動機として認め、記述している。欠かすことのできない、しかし厄災に満ちた人間である。というのは変わり得ない実在の核の周りに彼らは純然たる影響性という柔軟な靄のような覆いを有していて、嘘というあらゆる可能性と共に、また自らを越えて上昇するあらゆる可能性を有しているのである。彼ら

は作用を及ぼすと共に作用を受けやすい。天才と大衆の橋渡し役で、それぞれの運動を担うもの、引き渡すものである。そのようなものとして彼らはロマン主義を形成する、古典主義のようにわずかな根源的な創造者達の合意と教養ある者達のそれぞれに何気ない継承ではなく、厳密な意味で運動であり、ただ境界の才能によって呼び起こされ、分割されて、そうした者達のあらゆる迷わすもの、定かでないもの、誘惑的なものと共にあって、そして運動としてそもそも諸運動の世間時代が開始される。精神的なものが立っていず、流れ行く時代である。

さてジャン・パウルが天才の主要な特徴として思慮を挙げているとき、ヘルダーが若いゲーテにとって師であった三十年前から何と変わってしまったことだろう。そこに啓蒙的天才概念の再使用を見るものがいたら、この人は何と根本的にジャン・パウルを誤解することになるであろうか。この特徴もかの移行の英知によって挙げられている。というのは思慮はそもそも同時に人間の区別する特徴であるからである。以前天才は独裁、独自の成育の謂であり、それから荒々しい損なわれていない力、規則に対する不服従、自己召命、ゲーテの成年時には植物的に形成するものであった　ー　しかし今や、まさに非天才に固有の、むしろ、暗がりの中で働く創造世界の妨害として観察され、恐れられている何ものかがそれである。ジャン・パウルは卑俗な、外部世界とかかわる思慮と、より高次の思慮を区別している。この高次の思慮は内部を覗くもので、外部世界に対してはしばしばその反対物、盲目性として見えるものである。「二つの鏡の間で前と背中を同時に見る人間の全体的な自己視察」。単にこの思慮は本能、我々の中の暗いもの、「我々の被造物ではなく、創造主である」ものによって制限を受けているばかりでなく、この本能によって「現今の時代の空虚な利己主義者の下劣な冷静さ」と区別され、その上思慮は天才の多力性によって、単力的才能の反対物によって条件付けられている。「思慮の内的自由は自我にとって偉大な諸力の交替と動きとで媒介され許容されるので、その諸力のどの一つも過大に或る似而非自我とはならず、それでもその諸力を動かし静めることができ、かくて創造主が被造物となってしまうことはない」。創作でアルバーノが『巨人』の巨人達や巨人族の女性に打ち勝ったのと同じ勝利が教義［『美学入門』］でも見られる。まさかこれらのパラグラフ全体が以前の、余り自覚的でない、より簡明な詩人世界には応用不可というのではなく、これらはまさに今日の経験の尺度で過去の詩人全体を検分している。最古の詩作も、それがそもそも反映である限り、より後期の段階を先取りしているけれども、しかしすべての新しい詩作が具体的形成物を作っているのではないので、それ故にこの『美学入門』では古典主義的教義よりも何と多くのことが明らかになっていることだろう。他の者の概念の言葉では多くの鍵を使っての途方にくれる物音の感情を抱くことになるが、ここでは錠で上手く鍵の歯が回る感情を抱く。諸時代が明らかになり、その精神が出現している。ヤーコプ・ブルクハルト以来我々は知っている。ダンテの『新生』で新しい詩文が始まっている、と。始めて、そして分析と夢の視力に同時に秀でた精神力で人間的自我が自身の中を自ら覗き、自分を複数化し、自らと、その交互に生ずる魂の諸力の熱意と交替とを見守るというのがこれらの見栄えのしない告白の行為であった。ひょっとしたらアウグスティヌスは学問的心理学のために（これはまだ魂の救済の教義に奉仕するという形で現れていたが）少なからぬことを果たしたのかもしれない。それからハムレット、これは近代の魂の魅惑的な総体であり、その子孫がヴェルターやファウストで、これらの中ではこの魂

ははなはだ若いというよりは若返りたいと思っていて、最後に遅れて来ているのがロケロルである。苦しめる幽霊の像として届き難い高貴なかのデンマークの皇子に二、三の特徴の点で遠目には似ている。　ー　彼らは皆ある掟、つまり自らについての知識の下で何と悩み、歓声を上げていることか。

ある世界状態とある世界気分というのは、ここでは天才は思慮として把握されているということである。天才の側では、天才がこの皆によって分割された全体的状態を創造的状態へと高めるとき、或る世界状態を表現している。思慮は分裂であり、交互の出場であり、絶えず或る思慮の次に別の思慮が続く。自我と世界とが交互に出て来た後で、自我そのものが交互に感じつつ動揺した自我と観察する自我とに別れて出て来る。そのための表現形式は沢山ある。悲劇作家にとっては世間の成り行きと自我の距離は無限[断絶]である。観察している自我と感受している自我の距離は無限ではない。観察と感受はその職責　ー　感ずることと反映すること　ー　の点で異なるが、しかしその価値が別々になるものではない。ジャン・パウルは悲劇作家ではない。そのためには彼には自己感情の最も密な壊れない硬度が欠けている。しかし極めて高度な、ほとんど哲学的な思慮なしには、つまり自我の解体なしには、何も成果のでない芸術家的姿勢というものがある。これがかの近代的なジャン・パウルの概念における諧謔である。この概念は諧謔家自身が対象であるという点で古代の諧謔とは区別される。かくてジャン・パウルが諧謔を、諧謔は、文学的業績として見たとき、ドイツではほとんど不滅のものとならなかったし、その芸術への見込みは平板な市民性からは熱く肯定されているけれども、かなり甘やかされた諸精神には及び腰で考察されているものであるが、この諧謔をロマン主義的世界観の中心に据えるとなると、このことは大目に見ていいし、それどころか首尾一貫した意義深いものとなっている。天才の思慮と諧謔の思慮。それらはジャン・パウルによっていかにも類似しているものと描写されている。「さてより高い思慮というものがあって、これは内的世界のものを二分割し、ある自我とその領国、一人の創造者とその世界へと二つの部分に分ける」。しかし諧謔家として「私は私自身をこの分裂の内に置き、私の自我を有限な要素と無限な要素に分解する」。確かに新しい対立である。しかし本質的に共通なもの、思慮の段階は次の点にある、つまり二つの互いに遠く離れていて、異なる言語を語る内部世界がまだわずかに、苦労して、死すべき定めの者の偶然によってお互いを頼りにしていて、自我の人格同盟によって支配されているという点にある。喜劇的なものはロマン主義的であるとされる。従って喜劇的なものと諧謔との間には、より高次な思慮と卑俗な思慮との間のような類似の位階の相違がある。ここでも先と同じように自我の単数が複数に変わる。…しかしたとえロマン主義的なものが喜劇的になる必要がないとしても、ロマン主義的なものは無限に容易に喜劇的になり、すべての真にロマン主義的詩は機知豊かな顔のように絶えず微笑の移行過程にある。

ロマン主義は（ジャン・パウルとは別個に）原理的に、宣言して、その総体的仕事の基調音をイロニーに定めている。さてこのイロニーとジャン・パウルの諧謔は要請として互いにどのように関連しているか。違いが吟味される前に、内奥の親近性が説明されなければならない。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

諧の変種に近付く。ロマン主義者はこう思っている。詩人はその対象に巻き込まれてはならない、詩人は絶えずその精神的止揚の可能性を有し、実行しなければならない。従って「真面目さ」が現れるところでは、対象が目配せし、暗示する、対象はその意味ではない、と。さてしかし対象が意味しているものは、例えば単に理念とか、あるいは動かし難い永遠のものとしての理念の世界ではなく、理念もロマン主義的イロニーでは、ジャン・パウルの怒るまいことか、諸対象の中に組み込まれているのであり　ー　対象はまさに或る別のもの、自らでないものを意味しており、これが何ら固定的なものが許されないので、今や最も一般的なもの、無となり、かくてこのような詩文からは無限の関連性と動揺の状態が生じ、これは精神に何ら内容とか無限定の自由を与えるものではない。これはシラーの教義とロマン主義者の円環が接触する点である。敬虔、歓喜、認識、酩酊とこのイロニーの上品な哲学的魅力の状態とが区別されるのは次の点で、つまりこのイロニーは自ら自身を余りに無限定的に所有し、手放さず、しかし欲するまま紛らわしいすばしこさで、自らをすべてのこうした状態に置き、それらの利を奪取できるという点である。精神の中で止揚されるという絶えざる用意の中にある半分対象的な世界である。これが初期ロマン派の芸術の要請である。

ジャン・パウルにとっては確かに至高のものの中での揮発はあるけれども、しかしまたこの至高のものの揮発、揮発の揮発はないということは別にして、このことは例えば彼と彼の諧謔家達が世俗的なものを観察するときの流儀である。違いはとりわけ芸術[技法]の違いである。ロマン主義のイロニーは喜劇を容認するが、しかし喜劇を取り込まない　ー

ロマン主義には精神的に意味されたものと感覚的印との間の諧謔の幅が欠けている。しかしこの印は残る。ジャン・パウルの諧謔では精神のロマン主義的成熟は芸術家的に行動するものとなり、かくてこの諧謔は芸術の有効性というよりは或る展開の痕跡という有効性を有する。諧謔はその高みで、精神が当時そこにあったこと、いかなる状態であったかの結末の印の言葉を見いだす。

今一度、ジャン・パウル自身が第二版の序言の第六節で告白していることを述べると、詩文の形式世界について自分の『美学入門』は余り知りたいとは思わないということである。むしろ詩文の精神的身振りについて述べたい。魂と志操の領域がそこには詰め込まれている。精神的身振りは散文にも固有である。韻文と散文の違いは無視される、実際ジャン・パウルの実践でも無視されているようなものである。かくて彼にとって新しい詩文は哲学的世界分裂と自己分裂の歴史であり、この歴史の中では諧謔がその展開の原動力である。動きやすいロマン派にとってイロニーの意味するもの、これをより厳しいジャン・パウルにとっては諧謔が意味している。彼の世界状況の最も中央にある表現である。というのは諧謔の中で無限定のものが否定的に現れるからである。

喜劇的なもののより高次な喜劇的なもの、つまり諧謔への移行は、同時に運命や時代へのその侵入でもある。ジャン・パウルは喜劇的なものの品種改善はロマン主義的精神との結婚によるものしか認めていない。それ故に諧謔もロマン主義的に喜劇的なものと呼ばれている。

笑いを引き起こす感情は相変わらず、ショーペンハウアーにもかかわらず、秘密のままであった。彼は彼に特有の発言の決定力で、その感情を調べ終わったと思っていた。つまりある現象を観照の点では可能な、思考の点では間違った受容をして一つの概念の下に取

り込むとき人々は笑う。つまり論理的認識に対する観照的認識の勝利について笑うのであり、この勝利は悦楽をもたらす。感情にとっては観照的認識の方がより近しくより好ましいからである、というものである。しかしこれでは滑稽なものは機知に限定されてしまい、その総体にすら達しない。更に笑いは悦楽であろうか。ジャン・パウルは喜劇的感受の痛みを伴う部分をより正確に承知しており、それ故にその感受を肉体的くすぐりと比べている。「これは戯けた二重母音として、二重の意味として痛みと悦楽の間で震える」。逆にこう主張できるかもしれない、多くの悦楽はかすかな、上品に分割された、ひょっとしたらリズム的に途切れるかもしれない痛みである、と。従って、笑いの中では痛みを伴う知覚と悦楽的知覚とが戦っていて、それでいてこの矛盾は必ずしも観照的認識と論理的認識の矛盾である必要はない、と。以上のことで十分であろう。つまり分別の中でどの機知も二種の行動を惹起する、これは魅力的に矛盾するもので、あっけにとられる見せかけの間違った行動と隠された正当さの真の行動であるが、こうなると、笑いは矛盾が基で痛みのある悦楽を示すことになり、この悦楽は神秘的で、どの解釈をも　ー　笑うものである。

本来ショーペンハウアーの笑いについての教義は、笑いが文化と接触するところで、つまり笑いが、芸術に関与する諸流儀の一つとして、教義の高低の段階を示すところで終わっている。『美学入門』の第六から第八プログラムはこの点と関わっていて、これらのプログラムの中でジャン・パウル自身は発明者と感じている。彼は機知を別に取り扱っていて、第九プログラムにおいてであるが、それは芸術的射程より哲学的射程を有する。というのはジャン・パウルは機知を「感覚的明察」として喜劇的なものとは切り離していて、この喜劇的なものは単に機知の隣接部で働くもので、機知は単に事柄の一面的な諸関係を一巡するのに対し、喜劇的なものは人物の多面的な諸関係を一巡すると主張しているからである。喜劇的なものをもっと芸術に近付けて結び付けると、喜劇的なものは形姿の或る滑稽なものである。

第六、第七、第八プログラムの理解は、ジャン・パウルが喜劇的感受を分析している三つの思考系列の許で始めなければならない。「自らの本当の系列、他人の本当の系列、他人の、我々によって仮定された想像上の系列」である。この第三十節の「滑稽なものの楽しさの源泉」で用いられている表現は、単に先の二つのプログラムで述べられたことをまとめているだけである。滑稽なものの三つの構成要素は、ある（間違った）努力の観照、この努力が真の事柄の事情と関連しているときの矛盾の観照、そして最後に滑稽な本性に我々の認識を貸与している我々の付加である。例はサンチョで、一晩中浅い溝の上で、溝が深い淵であると思って身を浮かばせているのである。ジャン・パウルは深淵ではないという事柄の事情とのこの努力の矛盾を「客観的コントラスト」と呼んでいる。この事柄の事情そのもの、一つの溝のことをジャン・パウルは「感覚的関係」と呼んでいる。我々が我々の知「それは単なる溝にすぎない」をサンチョの努力に付加し、この付加によってその努力を初めて滑稽なものにすることを「主観的コントラスト」と呼んでいる。三つのこの構成要素の区別は正確に吟味されるべきである。ジャン・パウルが諧謔についての天才的境界付けが課しているすべての困難さはこれらの概念の若干の混乱に由来しているからである。「主観的コントラスト」は事柄に従えば輝かしい、表現に従えば不完全な発見である。ジャン・パウルは「貸与」と「付加」について語っている　ー　しかしながら我々はこのサンチョに、深淵と思われているものは単に一つの溝にすぎないという我々の認識

を貸与しているのではない。むしろ別なことが生じている。二つの別々の表象、「深淵ではない」と「彼は深淵の上で身を支えている」とが間違った身振りという喜劇的な表象の中で観照的に一体化している。この観照はその喜劇的あるいは神秘的合一の中で分かちがたく、ある妄想された状況の身振りの言葉とそれに対する真の状況とを含んでいる。妄想の身振りはどんな子供にとっても喜劇的である。子供達はまだそれに対する大人達の戦慄を知らないからである。

他人の努力の、事柄の事情との矛盾は一つの観照的な結合にもたらされなければならない、という見解は従って正しい。同様にその前文、努力は或る間違いの目に見えるもの、物真似でなければならないということも正しい。間違いはそれ自体喜劇的ではなく、行為も、解釈されない限り喜劇的ではない。しかしこうしたことはすべて真の状況との努力の矛盾の中に含まれている。「客観的」コントラストは「主観的」コントラストを一緒に含んでいる。...サンチョの表象も、我々の表象も、それに両方の観照された矛盾も客観的コントラストに含まれていて、従ってこれは喜劇的なものの一要素ではなく、諸要素から合成されている喜劇的なもの全体である。第二の構成要素「感覚的関係」は余計である。それは二つの事柄、つまり事柄の事情と行動との間の真の関係であるか、その場合それは客観的コントラストで、あるいは単に事柄の状況、「深淵ではなく、溝である」を表しているかである。その場合それはかのコントラストの「一要素」である。従って二と三が欠ける、しかしひょっとしたら三は他の説明された構成要素に入らなければならない、ある説明し難い構成要素を目指しているのかもしれない。ある間違いの観照性は想像の、真実に対する対立の点でも、感覚に対するその双方の目障りな並列、組み込みの点でも大いに上昇して、そこに喜劇的なものの恩寵の印が落ちるようでなければならない。間違いは至高の段階で物真似とならなければならず、矛盾は観照にとって素敵なものとならなければならない。...その際この間違いが愚鈍なあり得ないものであっても何ら支障はない。その逆である。人間の記憶にある永遠に喜劇的な像はすべて何か技法的なものである。喜劇的なものにおける芸術作品の有機体は機械に近付く。大雑把に簡単に言えば、「客観的コントラスト」には、それが空想に強く作用することが要求される。空想は精神的なことを感覚的に、感覚的なことを精神的に見る能力である。

喜劇的なものの領域はジャン・パウルによれば有限性である。というのは「分別と客体世界」は単に有限性のみを知っているからである。ロマン主義的なものへの移行を特徴付ける文は、何かささやくような調子である。「ここで我々は理念（理性）と有限性全体そのものの間のかの無限のコントラストを見いだす、しかしまさにこの主観的コントラストとしての有限性を今や理念（無限性）に客観的コントラストとして忍び込ませ、貸与するならば、応用された無限なものとしての崇高なものの代わりに、今や無限なものに応用された有限なものを、従って単にコントラストの無限性のみを、即ち消極的無限性を生むならば、　ー　そのときには我々は諧謔とかロマン主義的に喜劇的なものを有するであろう」。まず、　ー　「有限性」はコントラストではない、従ってこの文を非難の余地のないものにするには、「有限性」の代わりに「無限性との有限性の矛盾」と言われなければならないだろう。さてある魅力的誤解と出会うために、この文は一度変更され、容易に意味的には聞き違えられ、それから快適な了解をもたらすよう計ってみる。「しかし、まさにこの主観的コントラストとしての、有限性と理念との矛盾を今や有限性に客観的コント

ラストとして忍び込ませ、貸与するならば」、...意味。理念との有限性の不調和は本当の現状である。しかし有限なものそれ自身は、理念とはあたかも不調和な関係にないかのような振りをする。...その偽りの妥当性という大胆な快適さの中で、しかしながら我々のかの不調和についての知が浮かび出るように、それが間違いの身振りで出現するように表現される。有限なものの隣、あるいはその中で登場する（あるいは隠された）理念を通じて観照的に処分されるのである。この意味は簡明である。しかしその意味でないことは、続く文が証明している。「無限なものに応用された有限なもの」。というのは我々の誤解の通りであれば、「有限なものに応用された無限なもの」となるはずで、「応用された無限なもの」としての崇高なものに、ジャン・パウルの欲するようには矛盾せず、等しくなるはずであるからである。然り、ジャン・パウルはここでは戯けた有限性を描いていない。

一　しかし戯けた無限性のことを意味しているのだろうか。ひょっとしたら両者が、芸術的行為で一緒になって、一方は背後に、他方は前面にいるのであろうか。それとも一方は従者で、他方は主人なのであろうか。

いや、本当にジャン・パウルの諧謔にとって有限性は戯けている、理念は戯けていない。従って理念が有限性を誤認して、道化として混乱するならば、イロニーやパロディーとなり、耐え難い緊張の喜劇的圧力に満ちたものとなる。そうなると諧謔は賢人と道化の役目を間違って配分し、賢人（理念）に道化の役目を、道化（有限性）に賢人の役目を与えることになる。しかし身振りの中で高いものと低いものは同じ高さになる。理念の不全はアイロニカルである、馬鹿の振りである。有限性の自己確信はパロディー化される、偉ぶっているのである。

ジャン・パウルの見解は第二の、より粗野な誤解から強調されて守られなければならない、この誤解はフリードリヒ・テーオドール・フィッシャーが犯したもので、彼は諧謔が無制限に、神々しく自由に理念をも、まさにこの理念を諧謔の対象とするとき、諧謔はまずその王権を展開するとまで、ジャン・パウルを「改善」してしまったのである。そうなると諧謔の中に、理念によって隷属化されていた有限性はその弁護士を得ることになって、精神が素材の前で不全に陥らざるを得ないときとか、どのようにしてそうなるか語っていいことになる。素材の猿真似の独善は理念を最も無条件に崇高化しているのである。ジャン・パウルの諧謔が精神的なものを止揚するときには、真のより高い精神的なものの中で単に間違った精神性を止揚している。このことがジャン・パウルの全・内的世界から納得が行かないという人は、第三、あるいはカンターテ日曜日の講演の「詩的な詩について」を読むといい。「上昇を越えて上昇することはできない。例えば詩人は全有限性を笑うことができるけれども、無限性と実在全体を嘲笑することは不合理であろうし、従ってまた一切を小さすぎると思うときの尺度を小さすぎると思うことも不合理であろう。永遠からの哄笑とは、戯れの永遠の戯れ同様に無意味であろう。神々は戯れることができるが、神は真面目である」。

諧謔のかの解釈の難しい境界規定を補っているのが諧謔的主観性についての命題で、これは解釈にもっと易しいというものではない。「というのは喜劇的なものは主観的原理と客観的原理の紛らわしいコントラストの中にあるならば、私は、前述のことに従えば、客観的無限性は欲求された無限性のはずなので、しかしこの欲求された無限性を自分の外部に考えたり、置いたりすることはできず、ただ自分の裡でのみそうできることになる。私

はその無限性に主観的無限性を忍び込ませる。従って私自身この分裂に陥り、...私の自我を有限な要素と無限な要素に分解し、有限な要素が無限な要素を生じさせる。すると人間は笑う、あり得ない、余りに馬鹿げていると言うからである」。すべての芸術をロマン主義的にする、世界の自我の中への移行は、喜劇的なものの場合こう生ずることになる。つまり真の事柄の事情（ジャン・パウルの場合「感覚的関係」）はもはや客体世界の中にはなく、理念の妥当性として自我の中から、それも自我の「無限の要素」から置かれなければならない。諧謔的芸術家が有限なものを無限なものの中で揮発させるならば、ここではこう言われなければならないだろう。「無限の要素から有限の要素を生じさせる」と。そうするとこの至高に喜劇的な世界の性質の緊張力全体が壊されてしまって、「あり得ない、余りに馬鹿げている」という見解は無意味なものとなろう。

この諧謔の説明全体は、それ故、諸矛盾と戯れている。ジャン・パウルは、有限の相の下無限のものに従っているとは、別の可能性、無限の相の下有限のものを再三一緒に考えているからで、そのうちの事柄[Was]で異なるのではなく、単にその方法[Wie] で異なるからである。例えばゲーテの『プルンダースヴァイレルンの年の市』での「世の営みの叙事的分類と軽視」について語るときとか、あるいはスウィフトについて語るときで、スウィフトは彼が読んだり書いたりする劣等な事柄の中に、凹面鏡の中に見るように戯けた有限性を理念の敵として大抵引き裂かれて目にするのである。ジャン・パウルはこの矛盾を受け入れている。内容から見て、永遠の相の下の有限なものは、常に諧謔的戯れの真面目さに留まっていて、しかし勿論正当な有限性という見せかけは、この有限性の直接的な嘲笑よりもより高次の諧謔的緊張を目指しているからである。...しかしまた叙述から見て、理念の限定された、より高次の正当さに消えていく不当さというものが、正当な分別や正当な事柄の許で生ずるからで、従って理念が見かけの上ではいつも有限なものの間違った正当さによって裁かれるからである。さて理念の無限定の正当さと分別の限定された正当さが、諧謔的緊張の頂上で鋭い不協和音を放ち、それで諧謔が真面目さをもはや必死にこらえられなくなると、理性の地上での不当さは狂気となり、理性の正当さは神秘となる。「そもそも理性は悟性[分別]を（例えば無限の神性という理念の中で）神が有限の者を光で眩惑し、打ち負かし、屈服させるように、諧謔は、当てこすりとは違って分別を去り、理念の前に敬虔に跪く」。「（諧謔の）このような最後の審判の日が感覚的世界を第二の混沌へ投げ込んで、単に神々しい裁きを下す限り　ー　しかし悟性[分別]は単に整然と設えられた天体に住めるのみであって、...その限り、諧謔が見かけ上狂気に近付くことが考えられよう。これは勿論、哲学者が人為的にするように、感覚や分別から離れており、それでいて哲学者同様理性を保つもので、...諧謔は、古代の人々がディオゲネスをそう呼んだように、狂乱のソクラテスである」。

かくて有限なものは、諧謔が細かく帯状に切った雌牛の皮であり、諧謔はそれで滑稽に多くの理念を包み、あたかも無限のものは本当に雌牛の皮の中に居場所があるかのように見せかけて戯れるのである。

自我の有限な要素と無限な要素への分裂は、ジャン・パウルと共に語れば、その諸要素が互いに妥協する仕方に応じて、三種の諧謔を生じさせる。つまり、イロニーとしての叙事的種類で、この際詩人は阿呆を演ずる、即ち無限の要素は有限なものの役目を演ずるが、しかし目配せや声の調子で自分が誰か分かるようにする。...次はドラマ的種類で、その内

部で阿呆は自らと詩人を（しかしあべこべの意味の者で）演じ、詩人はその理想を猿の姿やオームの言葉との真の同盟を通じて表現しなければならない。...最後に気まぐれとしての抒情的種類で、詩人に自らと阿呆とを演ずるように命ずるものである。これのみが主観的コントラストの優位を有し、この中でのみ世界嘲笑は直接的であっていい（必ずしもその必要はない）。しかしここでは、より高次な形式で、イロニーやパロディー、戯文、バーレスクが抑制された戯れを演ずるので、抒情的諧謔では有限なものが無限なものに対して少なからず言葉を発し、かくて理念が世間に対して身も蓋もなく裁くためにはわずかに諷刺が残ることになる。ジャン・パウルはこの諷刺を諧謔から閉め出している。かくて諧謔家は逆の者の仮面を被った世の賢人であり、神々しい男である。いや逆転がはなはだ進み、神は全く物静かになり、神は悪魔を語らせるようになる。悪魔は（ジャン・パウルが自分の批評家達の一人について言っているように）ただ自らを批評しているのであるが、しかし若干辛辣であると、神は確信して語らせる。「神々しい世界の真のあべこべの世界であり、最大の世界の影であり、まさにそのことによって光の物体の像をくっきり描く影である悪魔を私は容易に最大の諧謔家、気まぐれ男と考えることができよう、しかしこれはモレスク［アラベスク模様］のモレスクとして余りに非審美的であろう」。...ここから『彗星』の「革人間」の謎は推測されるのであろうか、そうならば、諧謔家は、その心情の隠されて否認された深淵と真面目さの中で捕らえられたら、二つの声を有するこのような革人間、つまり磁気催眠をかけられて真夜中の三時の鐘が鳴る前に煙突の上から偽装することなく単純に神を称えるこのような革人間なのであろうか。

このようなパラグラフの最も奇妙な言い回しは諧謔のこの内的矛盾を理解すると混乱はやみ、正確で的確なものとなる。身振りにおいては理念を否定するが、思考においては理念に通暁しているのが諧謔である。かくて諧謔の逆さまの法についての言葉がある。「これはメロプスという鳥に似ている、この鳥は確かに天に尾を向けているが、しかしこの姿勢で天に飛んで行くのである。この香具師は逆立ちして踊りながら、神酒を上方に飲むのである」。あるいは諧謔家的酒神賛歌の言い回しがある。「これは凹面鏡で角張って長く別々に散って行く感覚世界を理念に対して起き上がらせ、対峙させるのである」。あるいは、崇高なものを、「昔の神学」の意味で諧謔に対置させている、より短い言い回しがある。「人間が超地上的世界から、...地上的世界を見下ろすと、この地上世界は小さく空しいものとして流れて行く。人間が、諧謔がするように、卑小な世界で無限の世界を測り、結び合わせるとかの笑いが生ずる。そこには或る痛みと或る偉大さがなお見られるのである」。

この諧謔の教義はジャン・パウルの芸術の教義がそもそもそうであるように判定が難しい。ある芸術家の規範の、自らの中で閉ざされている構造はどれもそうであるように難しい。その一般的哲学的基盤は、ジャン・パウルの意識の中でも地下に留まっている。...その略図は大略のもので、収められるべき、整理されるべき芸術の現実は快適に席を得ている。...その本来的に目に見えているものは応用や判断で、これらはほとんど皆、それらがなされ、下されて以来、一世紀以上にその妥当性を主張できたものである。これ以前にはかくも深く知識を有し、区別する敏捷さで、かくも神経細やかに、柔軟に、それでいてかくも秀でた明察、洞察をもって、同時に詩文についての熱の籠もった言語的全権をふるって考察されたことはなかった。　一　ドイツで教師がかくも学校教師風でなかったことは

なかった。しかしどの明察もまずそれに先だっている芸術体験を通じて、実際そうであるものに、かくも偉大に、かくも限定されて、なっている。我々が他の誰以上にジャン・パウルに対しては時代との独立性、辺鄙性を認めるとしても、彼の芸術体験は三つの境界によって定められている。まず歴史的教養は彼にある選択された素材を渡しているが、そこでは過去の諸世界ばかりでなく、将来の全創作が欠けていて、そしてこの選択から彼自身がまた、親戚のものではなくても、自分の手に届くものを選んでいて、彼自身の世界の中心を形成している。これらは彼にとってより容易なものは間近にあり、彼にとってより難しいものは遠くにある。　一　そして最後に彼は単なる観察者ではなく、自分の中で素材が混在している流儀に応じて、愛好したり、憎悪したりする者である。同じことが諧謔に妥当する。結局諸世紀や諸民族、諸風習に応じて、諧謔の流儀があって、これは通常一つの諧謔の流儀や成熟から間違って価値付けられたり、あるいはそれどころか無視されたりするものである。単に概念を信ずる者達にとってこのことは制限となっていて、　一　彼らにとっては一つの正しいものが様々な精神の中で打ち砕かれて、陰鬱に様々にぼんやりとしている。他の者達は、魂のどの領国がどの手段で眺められ、探求されたか把握しようと試みる。鳥のように飛び、遠くの山から眺めて、そこを故郷とする者の徒歩旅行や休息と共に、惚れた者のためらいや執着と共に、全く遠くから噂や伝説を基に、あるいは例えば敵意ある探偵の密やかさと共に試みる。まさにジャン・パウルがソフォクレスやホメロス、ゲーテ、シェークスピアについて話すとき、彼らについては別様に話され得るのであろうが、それはロマン主義的精霊の微光であり、その光の泉、その光の中心であって、これが正午の目のために生じた風景や形成物にも注がれているのである。かくてジャン・パウルの『美学入門』は他の教義で置き換えるわけに行かない。この入門自身、別様に感動した者の教えを代理することができないようなものである。彫像によって目を開かれた者や、言葉を踊りとして経験した者の教えを代理できない。

従って判断するとは境界を確定し、略図を引くことであろう。教義について妥当することはその仕事にも妥当する。両者は近世に幕を閉じているけれども、両者は凌駕され得ないし、繰り返され得ない。そしてまた精神の過度の成熟、過度の刺激の中で、両者の関連する諸精神のグループの中で、その特別な厄災を有していて、その象徴[寓意像]がショッペである。この諧謔が出来、この諧謔が出来ないこと、これをジャン・パウルはある歴史的な判断で打ち明けている。「セルヴァンテス（と諧謔の総体性についての節で彼は述べている)、その守護霊は、たまたまの狂気や卑俗な単純さについて長い冗談を言うには余りに偉大すぎるものであったが、ひょっとしたらシェークスピアよりも余り自覚を持たずに、現実主義と理想主義の間の、体と魂の間の諧謔的平行を無限の方程式の面前で遂行している。...愚行のその双子座は人類全体の上に立っている」。正確にこの通りであるのであれば、勿論ジャン・パウルは『彗星』を完成させることが出来たであろう。『彗星』はその深い意味でドン・キホーテに確かに劣るものではなくて、ドン・キホーテ同様に世界的本となろう。しかし歴史的生活の充実の為にジャン・パウルのこの文に欠けているもの、それがまた彼の諧謔的仕事の挫折であり、彼の『彗星』には無防備な目に対する光輝力が欠けており、すべての彼の大胆にあるいは謙虚になされた投擲は一つを除いて失敗することになった。つまり成功したのは諧謔家自身の描写だけである。

さて、ジャン・パウルが、彼の許では要求された全体性、主観性、破壊的な理念は過剰

に存在していたけれども、立派な肝要な思い付きにもかかわらず、諧謔的世界的長編小説を創作しなかったのであれば、彼の表現を借りれば、諧謔的感覚性に欠けていたのであろうか。しかしまさにこの点に関して、彼は青年時から巨匠となるほどに習熟していた。それでもセルヴァンテスに対する彼の貧しさは形姿や形姿的なものの或る貧しさであるならば、極めて豊かな者のこの貧しさはその所有のいかんではなく、単にこの所有の不幸な状況にある。

『ドン・キホーテ』も『蛙』も他の諧謔的世界的仕事も実際人間精神の一般的哲学的緊張から発案されたものではない。...そうではなく、諧謔的雲の世界の形象ならざるものが、たとえ自由に広大な空間を飛び過ぎていくとしても、その度ごとにある地域の雰囲気の中からまとまって形となるのである。セルヴァンテス自身がその発案の際に何を考えていたか、調べ難いし、それにどうでもいいことである。しかし彼が呪縛した錯覚はある形姿を得た。誰もがまたそれと分かった。...この錯覚が生じた原因の、真正なるもの、これもまた一つの形姿を有していた。過去の、しかし良く思い出された時代の騎士が一面であり、他面は現在の貴族のスペイン人である。大いなる主人というすべての偉大な感動や偉大の習俗を通じて飾られているが、しかしドン・キホーテの中で荒れ狂う世俗感覚の病は免れていて、むしろ世俗獲得者の容赦ない鋭さに恵まれている。アリストファネスの場合、更に明確になって、冗談の戯れの傍らで、真面目さが理念としてではなく、正しい者の形姿として立っていて、隠れ蓑に隠れて歪んだ像達に逆に模倣する動きをしてみせ、呈示している。というのはソクラテスの日々における真の悲劇的パトスは、それがギリシア人にとって、そして同時にまた他の民族にとっても長い間揮発してしまう以前に、まだある一人の許に宿ったからである。それは悲劇作家エウリピデスの許ではなく、喜劇詩人の許であった。魂や国家形式や英雄の初期ギリシアの佇まい、悲劇的な語り口、悲劇的構成、悲劇的コーラス、要するに総体的悲劇的人間が、その反対物として、この喜劇を呼び出しているのである。そして喜劇詩人はその喜劇の諸場面の中で創られなかった悲劇については黙っている。ここでもまた正しいのは、そこから外れると喜劇となるのであるが、思索ではなく、身振りである。プラトンがその『饗宴』を二人のまだ寝ないでいる者の論争で閉じているのには十分な理由があった。二人とは諧謔家のソクラテスとアリストファネスで一　立派な喜劇詩人はまた立派な悲劇詩人であるかという論争である。

言葉にはならないままでも、しかし生活の中で表現されているある了解の中からのみ、肯定されるもの、それにまた否定されるものについてのある了解から諧謔的諸象徴は生ずる。諧謔的芸術も象徴がなければ魂に欠ける。ジャン・パウルは象徴を単に寓意像、ある意味のための像と理解していた。しかし象徴は同様にまた別のものでもあり、もっとそれ以上である。清祓像、守護像、主導像、根源像である。とりわけ共有[俗]像であり、ある共同体の力と流儀を自らの裡に有し、それ故不可侵のものである。逆の清祓像、間違ったもの、歪んだもの、ねじれたものの共有[俗]像が諧謔的象徴で、先の象徴同様に直接的に共同で解されるものである。まさにそれはとにかくある民衆、あるカースト、ある源泉の総体であり、密に空間と時代の中で置き換えられているので、それ故それはとうに忘れられた社会を越えて、そしてその社会に固有な性質や条件を越えて、届き作用する。その意味を通じてではなく、その像の魔術を通じて作用する。というのは多くの近い諸解釈を引き寄せ、一つの解釈の許で死ぬことのないのが象徴に固有のことであるからである。

従って諧謔は、芸術の中で永続的なものを生むはずのときには、共同体やその了解を必要とするのだろうか。諧謔は、まさにその個々人の精神的自立性に対して、自らを、その自立性を表現するに最も無害な流儀として差し出しているのだろうか。いや、そうである。というのは諧謔は生成の或る状態のときの共同体を、つまり過度の成熟を必要としているからである。精神的情熱、ただこれだけが間違ったもののこのような共同の像を呼び寄せるのであるが、これは以前には安定していた生活形式の危機を通じて刺激を受けなければならない。...丁度意識の破砕が、これは歪んだものや、それから自らの距離を戯れの中で享受するのであるが、遅れて生活する者達の事柄であるようなものである。しかしまことにシェークスピアにおける悲劇と喜劇の隣接、組み込み、パーシーの死体と一緒のフォルスタッフ、夜が活気付くときのより小さな魔神達のコウモリ的な飛翔や交差、交互の様々な諸現実のニュアンスと否定、最後に諸スタイルの無限に秘かなパロディー、間違って披露された重み、混合した、あるいはずれた語り口、等々は、或る民族の初期の開花期には考えられないものである。

勿論あっさりとジャン・パウルは無数のドイツ人の冗談屋、大衆作家、方言詩人、道徳叙述者達の厚かましい要求を否定している。彼らは「喜劇的なものの損害賠償、つまり世界嘲笑の理念」をもたらさない。このランクの違いは存在する、...ただこの違いはもっと別様に根拠付けられよう。永遠の諧謔は象徴を刻印する。...共同体の中から生まれて、象徴は解釈にとって一般的なものとなる。象徴を創った状態も重要であったようなものである。しかしジャン・パウルにとって、この哲学する単独者にとって、セルヴァンテスやアリストファネスに一つの社会の様式[スタイル]が与えていたかの「損害賠償」は余りに内省的、内面的、一般的、同時に個人的にすぎて、その中から諧謔的象徴を生み出すに至っていない。勿論間違いもジャン・パウルによって感覚的に形成されている。しかしその間違いはその反対の真実なもの同様にある民族や身分の世俗体験に関与していず、それ故に了解の火花も伝えず、諸民族の記憶にとって不可欠のものと言えるほどになっていない。ジャン・パウルが頼りとしているもの、哲学的状態の普遍性は、これは著作者のヴィジョンと共にすべての精霊達を動かすほどに十分に生命力のあるものではない。というのは象徴というものは、英知の声が途中で黙しても、しばしば美の波や情熱の震えを全地球の周りに引き起こすからである。

滑稽なもののジャン・パウルの境界規定、これは崇高なものとの対照から得られたものであるが、つまり観照された無限の無分別という滑稽なものの規定は窮屈に過ぎる。賢さと阿呆のかなたにあって、輪郭の歪みに他ならない滑稽なものが存する。ジャン・パウルは、目のない詩人の一人であって、喜劇の間違った目の錯覚に注目していない。すべての世界的諧謔のいかに多くが内部の目を楽しんでいることか。ジャン・パウルは内部の目に哲学的思慮の中心部を置き、生活の中心の代わりに数学的中心を置いている。

しかしジャン・パウルの言うように長い理性の文化を必要としない別の種類の諧謔があり、性的振る舞いの先の世に戻るものである。...しかし同様に、芸術や人生を通じて解し難い言葉で我々にまで達しているこの諧謔にジャン・パウルはその諧謔概念の大いなる精神性で触れていず、かくて彼の解釈者も見逃していいことになっている。

或る教義は何を主要概念にしているかは、人間や時代に対する問いが答えている。シラーの教義は自由の概念に基づいている、この概念は人物性の概念と切り離せないものであ

る。…ジャン・パウルの教義は内面性（主観性）というはるかに広大な概念に基づいている。しかしかの自由の概念、これをすべてのその世紀の人間の精神的情熱は、ゲーテの世間性質を例外として、指示していたのであるが、この概念はジャン・パウルの『美学入門』の組み立て、設立の加勢となっていた。…というのは両概念が出会い、交差するところは、まさに諧謔があるのであって、その諧謔の中で内面性は際限なく解き放たれ、諧謔はこの際限のない内面性を通じてそのロマン主義的清祓を得ているのである。

従って、人間の偉大な創作物にこの主導概念を要求することは全世代の必然性であった。国家、宗教、芸術、社会が新たに考え尽くされ、吟味され、この精神の形式に従って精神的に作り直されている。しかしこの概念の関係が或る芸術作品の本性のために必然的であるかどうか、それは少なくとも補足を必要としているのではないかという疑念がある。もっと理念的に動じない、もっと古くなった軛を振り落とすことや、新鮮に得られた自己規定に喜ぶことの少ない、もっと芸術家的な人間ならば、全く別の主導概念に達することであろう。古代のカタルシスの表象や詩人についての美しい狂気のシェークスピアの表象を考えてみればいい。この狂気は喜びのたびにこの喜びをもたらす或る者を予感しているのである。バッハならば彼が音色で語るのでないのであれば、自由よりも法律について語ったことだろう。

ホメロスは歌い手の最後の声がやんで、わずかに聞き手の者達の魂の中でのみ伝わっている瞬間に対して次の常套句を用いている。「歓喜が広間の皆を抑えた」。彼は内面と人間の周りでの単純な経過に対してイメージ的に的確な表現を与える名手である。この表現は忘れられない、根源的で完結的であるからである。それにこの常套句は、芸術を前にした人間の状態を印付けるのに役立っていて、同時に諧謔がその状態を破る力であることを明らかにしている。この状態はＫηληθμος、魔法化である。諧謔はいつも幻滅［破魔］である。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。

人間的人生の臆病さが全面的に肯定され、同時にわずかな勇敢な精神の中での矍鑠とした筋の通った決定の力が中傷されるときの民衆的言い回しがある。「諧謔［ユーモア］を解す」、「諧謔を解しない」は正確に、諧謔の幻滅化［魔法解除］の特性を言い当てている。受難者が自分の受難について冗談を言うとき、自分に対するその受難の呪縛を破っている、それも単に精神の中でのみであるが、というのは彼の受難が続いているからで、…彼自身はこの受難の虜状態から脱し、ここでは（ひょっとしらら邪悪かもしれない）魔法を破っている。ある人間が現存在の中途半端さと折り合って、自分の内的要求から外れて行くとき、この人間は同様に（ひょっとしたら善なる）魔法を破っている。彼はある概念の呪縛にあったのであるが、この概念にその自由を見いだして、この概念がその妥当性を専一にすることを奪ってしまう。諧謔の人生における恵みと厄災はこの幻滅化に含まれている。それらは芸術における諧謔の恵みと厄災に似ている。

我々がそれぞれの芸術的形成物に立ち戻るときの状態は虜状態である。　一　それに対するより穏やかな命名は気分であるが、これは早速音楽に導いてくれる。音楽は芸術におけるこの魔法化を最も分離し難く行うものである。詩文では、その内部の矛盾のたびにすぐに破れてしまい、専ら魔法化の画一性と結び付いている形式は抒情詩であって、その最

も内密な最も強力な形姿、つまり歌と頌歌は、この点では同じである。この魔法が破られるたびに詩は殺される。この破れから一つの芸術形式を作ろうとしたハイネは、同じようにしばしば芸術的失敗を犯していて、死んだ蛙に対するガルヴァーニ主義として、ぐったりした市民精神の無邪気な体育衝動、跳躍衝動を通じて、間違った名声を得てしまっている。ジャン・パウルは抒情的に滑稽なものを、気まぐれやバーレスクとして呈示したとき、はるかにもっと高次の教訓の多い誤解を犯してしまっている。彼がまず気まぐれとかバーレスクで意味していて、それに対し要求していること、つまり韻文による低俗な喜劇というのは、まさしく非抒情的である。というのはバーレスクな詩というものは（物語らない限り）、リズム的動揺とか、この韻文の形式となっている心情の波を聞き手に伝えることはなく、この動揺の見せかけと、本当に言われていることに対するその対立物とで聞き手を刺激しているからである。...その限りで形式の戯詩は決して抒情的ではなく、弁証法的である。すべてのこの仕事の意味は、殊にこの領域における中世や宗教改革のものは、芸術を通じて感動させるということではなく、能弁によって大人にすることである。ジャン・パウルは、芸術の信奉者であり、同時に精神的プレスト[急速に]に夢中になっていて、好んで芸術を、分別を如才なくするものすべてで覆っている。しかし第二にジャン・パウルはこの抒情的に喜劇的なものとして精神的発露、流露のすべての酩酊を考えていて、これは愚者達の表現を、無心のまま自由の不遜さからとるもので、特に好んで利口ぶる愚者達の言い回しを採用している。これは愚者の振りをする利口者の詩人の反対となっている。しかし物真似的なものは（まさに抒情的諧謔は物真似的であり）ドラマに属していて、この場合喜劇に属し、抒情詩に属していない。そしてこのような気まぐれな発露の読者が自らの中で放たれた精神的活発さについて感ずる快適さは、機知についての笑い同様に芸術家的な状態とは言えない。ただジャン・パウルだけが芸術の教義で機知に本全体を割けるのである。

諧謔は、同時に幾つもの観点を取り入れるという人間精神の能力と関連しているので、諧謔はドラマが最も意に適っている。真面目な芸術でもドラマは人間を自らと分離させる。殊にシェークスピアのドラマはそうで、人間は観客としてブルータスであり、またシーザーであり、恍惚の者に似て主の聖痕を感受し、こうした分裂の中で世上における悲劇的裂け目を自らの本性を通じて担って行く。ジャン・パウルは諧謔に対するドラマの適性を認めている。「シェークスピアはパトスの炎の最中で、その諧謔的北方の作物を無傷のまま、喜劇な冷たさの中同様に、高く育てている。...しかしその両者の陽気な行を一行であれ、英雄的叙事詩に置いてみるがいい。その行は叙事詩を解体させる」。『イリアス』は確かに酒の酌をするヘパイストスのオリンポス的バーレスクや悪徳の懲罰されたテルシーテースの人間的バーレスクを許しているが、しかしアイスキュロスやソフォクレスの悲劇は喜劇の気配すら許していないとジャン・パウルに反論できよう。　ー　しかしこれで証明されるのは、古代とシェークスピアの深い差異であろう。

神々や世界の恐ろしさが、ドラマの中の単純な世界や合成された世界の恐ろしさが、体験となることはあり得る。しかし単純なものは部分的な、あるいは一時的な自らの止揚を許さない。ある混合された全体はその下位の圏の一つの個別の魔法を別の圏で諧謔的に破ることを許すであろう。しかし全体的魔法は、和音としての世界は、破られないままである。しかし詩人に物真似師であるように定める、つまり世界状態共通の精神の成熟に応じ

て、下僕や半神、ならず者、阿呆、卑俗な男、高貴な魂のすべての犠牲祭を演ずるよう定める同一の形式が、詩人に初めからその世界の魂の喜劇への輪廻も許している。喜劇の中で詩人はそのあべこべの世界の物真似師である。

ここ、全くの叙事詩の許で、叙事詩にとっては身振りの統一は、ドラマにとってよりもはるかに必然的であるが、しかしこれは喜劇的叙事詩という副次的形式や、その後代の子孫、つまり諧謔的長編小説を生みだしたものであり、この許では諧謔的幻滅化がまた魔法化となることは否認され得ない。しかしどのようにしてか。

ある完全な反対の意味に応用される韻文の使命が決定的である。というのは叙事詩にとっても、これは詩やドラマのように直接に内的状態の明確さや交替へと強制しないのであり、まずは一つの観照へと参加させるのであるが、韻文は魔法の手段であるからである。一つの一般的な内的把握、経過の光輝や偉大さへの用意を勿論韻文は伝えるが、それ故にいつも同一であり、英雄的音楽として、その音声の接続のために魂を英雄とする。喜劇的叙事詩では韻文はペテンとして使われる。そして韻文がまずそのために幻滅化されなければならなくなると、韻文はその逆の応用で、小さな者の英雄の歩みとして、早速空想に逆転した方向を与える。　一　縮小化の手段として使われた拡大化の手段で、望遠鏡のようなもので、これで人々は間違った方向に覗いて、すべてを小さく見るのである。

同様に、韻文的戯詩はなくても、喜劇的散文の小説では経過における精神の関与、囚われがまず止揚される、その最も自由な優位性、距離へのその力が呼ばれるのである。しかし同時にまさに自由になった精神は、喜劇的作品の中で単なる自由よりももっと多くを享受するべく、諧謔的象徴によってより高い拘留に陥る。この象徴の発案が諧謔的巨匠性の試金石である。韻文はこれに対し準備できる。韻文はその逆の応用ですでに一種の諧謔的象徴と呼ぶことができるが、しかしそのために必要不可欠というわけではない。ただ象徴の反魔法を通じてのみ諧謔的作品は芸術に属し得る。しかし芸術として決して幻滅化の状態に留まっていることはできない。このような幻滅化を自らの裡に有しない悲劇は、喜劇よりも小さな尺度の発案ですますことになる。悲劇は感動で作用する。感動は喜劇的詩人の単に間接的な、突き破る、猿真似の言葉には難しいもので、空想のない悲劇詩人というものは多分考えられるであろう。しかしすべての喜劇は、諧謔の解体する力の許で、芸術の結び付ける力が枯れないようにするために、偉大な発案を必要としている。この発案が記憶の深みに沈んでいくものである。

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。しかしここでは精査は難しい、角を矯めて牛を殺すことになるからである。全体ジャン・パウルの無形式の形式は芸術としてではなく、証言として受け入れられるべきであろう。測り難い精神の隘路の峡谷、この精神はただそうしてのみ我々の許に来ることが出来た。しかしこのジャン・パウル的困窮の他人による借用はすべて、教義としてであれ、実践としてであれ、正午における夜警人の歌となろう。

すべて発案されたものは一つの終わりである。ジャン・パウルは彼の諧謔家達の諸形式において、有限性に対する理念の裁きという彼の諧謔の理論において、この諧謔にとって遂行され得るものを汲み尽くしたばかりでなく、そもそも人間の自由な内面性にとって遂行され得るものを汲み尽くした。この内面性はもはや世間に従わず、世間に命ずるのでもなく、世間を自ら脱いでしまって、肉体を自らと世間の間の最後のかすがいとしてわずかに遺憾に思うのみである。この高度に哲学的な精神性にとって諧謔は透明なものとなって、その核心として肉体の許での反吐を露わにしなければならないので、彼はドイツ精神の寓意像遊びで戯れている。彼の合い言葉は哲学的理想主義で、ジャン・パウルの慧眼はその近くにすでに自らを置いていた。しかしはるかにより昔の厄災がこの役割でなされている。ジャン・パウル的幻覚の燃えるような色彩と、その使者である言葉の大聖堂の窓の色合いが超現世的キリスト教的魂の魔術的偉業であるように、ジャン・パウルの諧謔では生命が、自分から去った生命の息吹を求めて呻いており、自尊の精神が相手役を求めて呻いている。彼はこの相手役を憎んで絞殺してしまい、涙ながらにその再生を祈っているのである。

ほとんどすべての我々の指導者が属している社会的階層は、いつその生活習慣がかくも卑小なもの、鈍いもの、窮屈なものへと退化し始めて、「市民的」という言葉が精神の型として非難の言葉となるほどになっているのだろうか。ゲーテにとっては市民階級の世界はまだ広く高い世界像を可能としていたというのに。象徴を有することを止め、純然たる内面性に陥ったときと同じ瞬間であろうか。というのは内面性と共に初めて純然たる外面性も生じているからである。両者の間にスタイルがある。人々はビーダーマイヤーを愛したり、叱ったりするかもしれない。ビーダーマイヤーはスタイルとしての市民階級の世界である。　ー　その後では市民階級の世界はスタイルなしに続いている。

それ故偉大な世間的バーレスクの全権はジャン・パウルの許にではなく、ゲーテの許にあった。ゲーテは市民階級の話を発案した。その話の中で市民階級の象徴を有している。自らを通じてか、詩人の供物としてかほとんど言えない。ゲーテがその上世間の当てこすりの才を、あるいはもっと正しく言うならば、それへの意志を有していたら、というのは『ファウスト』第二部の詩人はこの才を有していたのだから、彼にとって諧謔の象徴的な対象が欠けることはなかったであろう。しかし彼はもっと高い意志に決めた、つまりこの人生を、その晩年の、しかしなお新鮮な魅力と共に共通の像で永遠化することであり、この像は最後にドイツの現在を全体性と結び付けるものである。そしてただ得難い、ロマン派やジャン・パウルによって多分聞き取られたイロニーの全く抑制された調子で彼は万物に対する彼の精神の距離を推測させただけであった。

人生の形式がその親密性と単純さを失って、すべての外面的な煩わしい瑣事が内部を自らの下へ指示しているという市民階級のこの状況からジャン・パウルの諧謔は理想主義の哲学同様に由来している。ゲーテ並びにジャン・パウルは市民階級の詩人である（ゲーテは貴族の詩人でもあり、ドイツでの詩人の生活を偉い殿方として送ったということは別にして）　ー　しかしゲーテにおいて市民階級の世界はまだ一つの身分であるが、ジャン・パウルにとっては単に合わない身分である。「外的」生活が美しく見られ、あるいはメロディーを有して、美しく聞き取られる限り、その生活を非難することは精神にとって限りなく自由であるというわけではない。そして精神が人生に、花盛りのときにも冬として体験する孤独な者の反抗心と共に根源の諸像の真理を対置するとしても、これらの像の敵意

は地上にそもそも向けられているのではなく、単にそれらの堕落の一つに向けられているにすぎない。全く解放された精神というのは、その身振りを失った市民階級の世界の一つの結果の現象である。　ー　これはこの解き放たれた精神が巨大な勝利と共にその位階を証するのを妨げない。かくてジャン・パウル、この市民階級の諧謔家は、別の時代であれば或る身分が供したであろう象徴を、ごく一般的な対立で置き換えようと試みた。つまり精神と有限性の宥和し難さという対立であり、この宥和し難さというのは同時に彼の人物の秘密である。意味豊かな転覆の彼の話、卑俗な分別の亡命にある戯けた無限性についての彼の話、世界の宮廷道化師としての精神についての彼の話は、混乱と不明瞭なささやきに途切れてしまう。その話には人生の像という納得させる保証が欠けているからであり、諸印の表現の力が、それでもって或る身分が数世紀にわたって観照的に了解し合える諸印の表現の力が欠けているからである。

彼にとって魂は一つの星の上の覆われた揺り籠に至るまで開け放たれていた。彼にとって自然は素材となった音楽として開け放たれていた。音楽の広大さと狭小さの中で魂は地上的に打ち塞がれていて、それで外部と内部は、鏡と本性は、記憶のすべての悲しみと共に互いに見つめ合っている。しかし社会からは彼の精神は、社会の固陋さと自らの根源的力の故に、追い出されていて、彼に残されていたのは、社会を一つの茶番の観客として体験する自由でしかなかった。喜劇的詩人は真面目な詩人とは別様に人生の秘密を推測するとしても、つまり恋する者のように恋人の女性を推し当てるのではなく、スパイのように推し当てるとしても、　ー　彼はその秘密を推し当てざるを得ず、それに人生はなお一つの秘密を有しなければならない。さもないと詩人はその秘密を発したり明らかにすることができないだろう。ジャン・パウルは人生の年の市での神々の哄笑を引き起こそうと欲して、その哄笑の代わりに自分の精神の中の裂け目に対する戦慄を引き起こした。これは近世の人間の中にある或る裂け目である。人生への精神の道を失った人間にとっての、身振りを失った人間にとっての裂け目である。かくて、かくも詩的にして賢い男の絵文字の中で、孤独な哲学的意識の冒険が終わる。その意識は或る第二の冒険ではその永遠の対象、つまり自然を再び見いだすことだろうか。

あとがき

コメレルの『ジャン・パウル』は訳者にとって青春の書である。青春が蘇る思いがする。リポジトリで定年後も翻訳を公開できるのは有難いことである。年を経て読み直してみると、これは西洋式の、言葉豊かな、禅ではないかと思うときもあった。自我を追及すれば、東西そう異なるものでもあるまい。1 年でコメレル先生を訳せるとは若いころは思いもしなかった。人間はこのように死ぬと夢でコメレル先生に教わった気がするが、夢であるから定かなことではない。ドイツ文学に関心を抱く人が一人でも増えれば嬉しい。

2015 年　1 月 2 日　　恒吉法海