

翻訳・ジャン・パウル論考（9編）

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/2324/1546527>

出版情報 : ジャン・パウル 研究書・翻訳書, pp.1-165, 2015-11-30
バージョン :
権利関係 :

翻訳・ジャン・パウル論考（9編）

恒吉法海訳

Sehr geehrter Herr Norimi Tsuneyoshi,

haben Sie besten Dank für Ihre Nachricht - und vor allem dafür, dass Sie sich um die japanische Jean Paul-Rezeption so verdient machen. Das ist in hohem Maße erkennenswert und freut mich sehr. Aus der Sicht der Herausgeberinnen und Herausgeber des Jahrbuchs sowie aus Sicht des Vorstandes der Jean-Paul-Gesellschaft spricht nichts gegen eine Publikation Ihrer Übersetzungen auf Ihrer Webseite. Im Gegenteil ist das ja, wie gesagt, sehr erfreulich.

Mit freundlichen Grüßen und besten Wünschen Ihre Monika Schmitz-Emans

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans
Präsidentin der Jean-Paul-Gesellschaft
Ruhr-Universität Bochum
GB 3 / 60
D - 44780 Bochum

恒吉法海・九州大学リポジトリ翻訳研究 10
2015年11月30日

目次 (Inhaltsverzeichnis)	
Kurt Wölfel: "Ein Echo, das sich selber in das Unendliche Nachhallt" (1966)	3
Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie	
クルト・ヴェルフェル: 「自ら無限に鳴り響く木霊」	
ジャン・パウルの詩学と詩についての一考察 (JJPG.1. S.17-52)	
Jochen Hörisch: Charaktermasken. Subjektivität als Trauma bei Jean Paul und Marx (1979)	29
ヨッヘン・ヘーリシュ: 性格仮面	
ジャン・パウルとマルクスにおける外傷としての主体性 (JJPG.14. S.79-96)	
Hans-Christoph Koller: Bilder, Bücher und Theater (1986)	45
Zur Konstituierung des Subjekts in Jean Pauls "Titan"	
ハンス＝クリストフ・コラー: 像、本そして演劇	
ジャン・パウルの『巨人』における主体の構成 (JJPG.21. S.23-62)	
Manfred Eger: Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann (1991/1992)	76
マンフレート・エーガー: ローベルト・シューマンに対する鍵としてのジャン・パウル	
(JJPG.26./27. S.363-375)	
Helmut Pfotenhauer: Roquairol oder semiotische Verwerfungen als poetische Figur. (1997/1998)	
ヘルムート・プフォーテンハウアー: ロケロール	87
あるいは詩的像としての記号論的排斥 (JJPG.32./33. S.9-32)	
Elsbeth Dangel-Pelloquin: Küsse und Risse: Jean Pauls Osculologie. (2000/2001)	106
接吻[口付け]と切断[傷口]: ジャン・パウルの接吻学 (JJPG.35./36. S.189-204)	
Ralf Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls Flegeljahren. (2000/2001).	119
ラルフ・ジーモン: ジャン・パウルの『生意気盛り』における文学的性格の若干の枠条件に関する試み (JJPG.35/36. S.251-266)	
Hans Esselborn: »Ein Buch gehört der Menschheit an « - Jean Pauls Plädoyer für die »Preßfreiheit« (2005)	132
ハンス・エッセルボルン: 「一冊の本は人類のものである」 — 「出版の自由」のためのジャン・パウルの弁論 (JJPG.40. S.89-106)	
Monika Schmitz-Emans: Jean Paul - Schumann - Heine:	
Überlegungen zu einer poetisch-musikalischen Konstellation (2007)	146
モーニカ・シュミッツ＝エマンス: ジャン・パウル — シューマン — ハイネ:	
詩的音楽的位置関係についての考察 (JJPG.42. S.85-104)	
あとがき (Nachwort)	164

Kurt Wölfel: "Ein Echo, das sich selber in das Unendliche Nachhallt" (1966)

Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie*

クルト・ヴェルフェル: 「自ら無限に鳴り響く木霊」

ジャン・パウルの詩学と詩についての一考察

二枚貝の貝殻

「勿論、ヴッツよ、君はヴェルター喜びの起草できる、いつだって君の外部と内部の世界は二枚貝の貝殻のように互にくっついていて、君をその中の貝の身として包んでいるのだから。しかし僕ら哀れな者どもにとっては、...外部世界が内部のご機嫌な気分のリピエニスト、合唱者であることはめったにない」。^{*1}

語り手は自分の主人公に話しかけている。幾らか皮肉に、幾らか羨望して語り手は自らと主人公の違いを確定している。語り手とは違ってヴッツは、「自らの裡に自足した静かな魂というもの」^{*2}を自らの裡に有するばかりでなく、また物静かな満足に唱和する世界をも自らの周りに有する。彼の内部と外部は調和している。

どのようにしてヴッツは、その語り手が「哀れな者」として断念しなければならないこうした利点を得ているのか。全く外面的に、文学史的にみると次のように答えられるかもしれない。ヴッツがこの利点を得ているのは、彼がこの小さな伝記の副題にあるように、「一種の牧歌」の主人公であるから、と。数世紀にわたってヨーロッパの文芸は牧歌というジャンルに、いわば牧歌的生活の可能性への先験的条件として、内部と外部とのかの一致がその特性にみられる存在であると想定してきた。ヴッツの存在のように喜びの印の下にある一つの存在である。しかし牧歌の文芸はこのような存在をどのように基礎付けているか、それが詩的に現実化されるように何をその基盤に置いているか。『ヴッツ』の語り手は時折「この学校教師の満足した心」に寄せる我々の喜びの理由に対する問いにその

* 1966年3月16日、バイロイトのジャン・パウル協会の総会で会長職を引き受けるのに際し行われた講演に加筆したもの。

*1 『アウエンタールの満足せる学校教師マリア・ヴッツの生涯』、『ジャン・パウル全集』、史的批判本[版]第I部、第2巻、420頁。[次からも常にこの版から引用]。

「ヴェルター喜び」。ニコライがゲーテの『ヴェルター』に対して書いたパロディーを暗示している。これはヴッツが自分の図書として模して書いた本のタイトルの一つである。「リピエニスト」：イタリア語の *ripieno* 「一杯の」から。独奏楽器を奏するソリストとは対照的にすべてのオーケストラが奏する（総奏の *Ripieno*）部分だけに和するオーケストラの一員。

*2 同、442頁。

答を漏らしている。

「これはひょっとしたら、地上の空しさに対する想念が我々に掛かっていて我々の呼吸を圧迫しているが故に、そしてこの教師がその上で跳ねながら自分の人生を過ごしている芝生と花壇の下に黒い墓地の土をすでに我々は目にしているが故に、我々自身がそれ[つまり心]を決してこのように一杯にできないという理由によるのではないか」。^{*3}

語り手と我々は此岸と現在を越えて見る。しかしヴッツは、「決して現在以上のものは欲せず」、^{*4} この「地上の空しさにたいする想念」とこの現世的存在の将来の消滅とを免れている。彼の「全き幸福」はその「限定」という条件に基づいている。「限定の中の全き幸福」というのが牧歌という対象に対するジャン・パウルの定義である。^{*5}

牧歌の住人達の意識の制限、彼らの住む牧歌的世界の限定に牧歌は縛られている。これらの柵がぶち壊され、作家自身とその読者とが生存している世界にまでその精神的空間的地平が拡張されるならば、牧歌の存在は終焉を迎え、「貝の身」が満足して寄り添っている二つの貝殻は裂けてしまう。

年取ったヴッツが子供時代を思い出すとき、彼は自分と弟妹達が「宇宙の果てしない穹窿から切り抜かれたようなあるいははめ込まれたような自分達の部屋という小室の中にとっても暖かく、満ち足りて、幸せに、...保護されていた」^{*6} ことを想起している。この文は「遠近法的」に読むべきである。部屋の周りに宇宙が果てしなくドームを形成していること、このことを語り手は知っている。牧歌の主人公ヴッツはただこの部屋だけを意識しており、この中に彼はギリシア人のように、あたかもそれが全体であるかのようにその有限な限定された世界の中に座っている。ヴッツは何ら「無限」を知らない、空間としても時間としても知らない。ヴッツが安上がりで自分の蔵書とする為に自ら本として書き上げる見本市での本のカタログの表題の中には、『空間と時間についてのフェーダーの論文』^{*7} も見られる。ヴッツが良かれ悪しかれ原本なしに記さなければならない写本の中で、彼は「船の空間と、女性の場合月経と呼ばれる時間の他には何も」論じていない。^{*8} これは表面的に見れば単なる駄洒落に過ぎないように見える、しかしこの冗談はかなり深い意味を持っている。ヴッツは空間と時間について何の「観念」も有しない。ただ感覚的に経験出来るもの、把握出来るものが彼の世界を形成している。彼は「感覚的喜びの肥料がより高い太陽の償いとなる被造物」である。^{*9} 「感覚的喜びの肥料」から — この隠喩に、こ

*3 前掲書、429 頁。

*4 同、419 頁。

*5 『美学入門』、第 73 節。『全集』 I、11. 241 頁。

*6 『ヴッツ』、前掲書、410 頁以下。

*7 同、412 頁。

*8 同、412 頁。

*9 1792 年 7 月 6 日の K.Ph. モーリッツ宛の手紙にある。『ジャン・パウルの書簡』 E. ベーレント編集。第 1 巻。ミュンヘン。1922 年、378 頁。

れはより高い太陽の下に暮らす者の遠近法からなされているが、惑わされてはならない
一 ヴッツの花のような生存はその本性の根底において少しも異なるものではない。かの
「より高い太陽」はしかし、牧歌の住民に、その住民の内的世界がまだ外的世界の中でそ
れに呼応する像を見いだすかぎり、光り輝いてはならない。この太陽は有限性を「火事場」
へと焼き払ってしまい、人間に「天国の未来」を贈る代わりに「地上の現在」を奪ってし
まうのだから。^{*10}

従ってこのことが語り手とその主人公の関係を規定しているように見える。悩み多き知
者による幸福な限定者に対する憂鬱な諧謔に満ちた考察、無限を意識して、此岸の世界と
は分裂して生きている精神による小さな、狭い、しかし分裂はしないで自らの裡で完結し
た実在である者に対する戯れの空想が感じられる。しかしヴッツは自分に割り振られた役
目に完全に埋没しているわけではない。秘かに彼の中にもその語り手の本性が窺われる、
語り手が悩んでいる傷口の跡が彼の姿自体に見えるのである。ジャン・パウル以前の牧歌
には見られないほどに例えば『ヴッツ』では牧歌的存在とその世界の人為性が、ヴッツの
世界の牧歌的性格はこの世の客観的性質から生じているのでは全くなくて、まずは周囲の
世界を変換していく主人公の空想の産物であるということを示すことによって意識されて
いる。貝殻の外部世界は、貝殻の内部世界が外部を自らに合わせることによってのみ全体
の貝へと組み合わされている。しかし他方この物語では、面倒な方法で、知的なこの世に
は馴染めない精神が感覚世界を巣として、存在を快適な巣ごもりとして想像するという手
順の複雑さが露呈されている箇所にもぶつかる。

ヴッツの子供時代からの思い出の一つに、彼が子供の時分「他に夕方錠戸を閉める楽し
みがあった、そうするとすべてのものから全く安全に明るい部屋に閉じ込められるからで
あり、それ故彼は錠戸の向こうの反射する窓ガラスによって拡張された部屋を長いこと覗
き込むのは好まなかった」という思い出がある。^{*11}

これはジャン・パウルの汲み尽くせない遠近法的空想による多くの洗練されたイメージ
の発案の一つである。ヴッツは部屋に「全く安全に」座っている 一 しかし本当に「す
べてのものから」もそうであろうか。彼の空想からも、あるいは、こうも言えるだろうが、
突然彼の中で目覚めるその創造者の空想からも安全であろうか。というのは窓ガラスには
部屋の像が突然外に、「錠戸の向こうに拡張されて」映るからである。するとヴッツはも
はや内側には座ってはず、外の閉め出された世界に座っていて、(鏡の)部屋の「中」を
覗いている。彼は「長いこと」そうすることは「好まなかった」、この言葉は信じていい。
というのはこのように内部から外部に移されて内部を覗き込む瞬間ごとに、牧歌的主人公
の子供っぽくて感覚的な安全の感情は解体してしまうに相違ないからである。心地よく住
んでいた空間はこのような体験をするジャン・パウルの被造物にとって不確かなものとな
る、反映は反映されたものと混じり合い、実在と仮象の境界がぼやけてしまう。このよう
な状態に余りに長く固執する者は、たとえ最初はヴッツであったとしても突然自分の世界
と自分自身の同一性の確実さを失って、自らを 一 ショッペとして再認するかもしれな

*10 『美学入門』 第23節。前掲書、81頁。

*11 『ヴッツ』、前掲書、410頁。

い。

一つの文がジャン・パウルの作品の中のこの見たところ最も懸け離れた両者の間に架橋出来ることだろう。両極端は互いに接する。感覚的喜びの肥やしの中で現世に植え付けられているヴッツ、花や鳥のように世界と自分自身に対して一体化しているように見えるヴッツと、世界と自分自身に対して分裂している諧謔家、すべての現実的なものが幻影に、自らが幽霊になってしまう諧謔家。非現実的なものに対する不安にヴッツは駆られかねず、この不安に諧謔家は殺されかねない。何故か。単に空想という軽快に揺れる支柱に支えられては、外部世界の基盤は不安定である。そして内部にとって居心地悪くかつ幻影のように対峙している世界の許では自ら自らを確かめている魂は支えを得られない。

内部の外部に対する関係、魂の肉体に対する関係についてこの論考では話すことにしよう。私は、その本性がこうした関係に問題が見られないが故にはっきりと定義されうるように見える人物の許で、貝の身を包む「貝殻」が少しばかり分離している箇所をさぐり当てることによってこの論考を始めた。つかの間の不安定、いわば貝のアキレスの腱が明らかになった、世界が二重化する反射によって。空想が活発化する、空想は自我を現実の反射された空間から非現実の反射空間に移し、この後の空間から先の空間を再び覗かせる、すると先の空間は突然見知らぬものになってしまう。空想する主体の前で客観的対象は解体して、不安がらせる幻影となる。ヴッツがここで経験することを「好まない」のは、『ヘスペルス』でヴィクトルが自らの吊辞の際語っているかの戦慄のかすかな息吹である。

「私にはこの死体の周りに自我という幽霊が見えます。... 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。」^{*12}

特徴的な差異 ー 程度の上ではなく、本性の上であるが ー ヴッツのささやかな経験と諧謔家のそれとの差異は、諧謔家には自我が二重写しになるのに対して、ヴッツには空間が二重写しになることである。ヴィクトルならば部屋に座っているとき窓ガラスに自らの自我を見ていたことだろう。ヴッツは単に部屋を見る、彼自身は鏡像に写らない。^{*13} 勿論彼は、諧謔家のヴィクトルとは対照的に物的空間に固着した「霊的やつ[物]」で、最後にジャン・パウルの比喻を用いると、貝殻が貝の身に必要のように空間を必要としている者である。それを失えば、死なざるを得ない。

地上の現在と天国の未来

*12 『ヘスペルス』、第 28 犬の郵便日。『全集』1. 4. 46 頁。

*13 ヴッツではなく、ヴィクトルがジャン・パウルの *Vitabuch* にある文に直面している。「人間は一人つきりではない。自己意識故にいつも部屋の中に二人の自我がいることになる」(引用は P.H. Neumann 『ジャン・パウルの<生意気盛り>』、ゲッティンゲン、1966 年、57 頁による)。

近代の人間の「最も独自の性質」としてニーチェは彼の考察『人生に対する歴史の有用と欠点』の中で、「外部と調和しない内部、内部と調和しない外部という注目すべき対立」を挙げている。^{*14} これは、「古代の民が与り知らない対立」であると付け加え、近代の人間が「ある種の混乱した内的世界」を「自分に独自の<内面性>として特徴づける」ときの「奇妙な誇り」のことを嘲っている。この論文では、市民階級の教養概念に対する批判と市民階級の教養内容の歴史的知識への一体化に対する批判が主題になっている。童話の狼が石ころを内部に引きずっているように教養市民はこの知識を多くの石ころの塊として内部に運んでいて、それで市民が得ているものは狼と変わらないがたがた鳴る体であるとされる。

これは二百年前から哲学、文学、文化批評の中で内面と世界の対立が考察され、討議され、解明されるときに多くの観点の中の一つとなるものである。ここではこの対立の発見がどのように生じ、それから近代の人間の「最も独自の性質」へと高められるまでになったかについては論じようとは思わない。一 この際「近代の」人間というのはまず専ら古代人、古典古代の人間との違いで言われてきたのであるが。ここではこの対立の考えが、ジャン・パウルの同時代人達の文学の根本的テーマそのものではなくとも、一つの根本的テーマであると述べれば十分であろう。悲嘆として悲歌的に、夢想や退却として牧歌的に、約束と告知として讚美歌的に、告発と抗議として情熱的に、嘲笑や非難として諷刺的にこの時代の詩文は微妙に響いており、かくて「外部と調和しない内部」の痛み、怒り、憧れ、望みをこの外部に直面して述べている。こうした音色が最も自由に展開出来て、主観性が気儘に多面的にその矛盾のままに、形式の客観性と葛藤することなく世に流布していくことの出来る詩的形式、それは長編小説である。内部と外部の対立が当時の他の作家には見られないほどに先鋭化し、主題として絶対的なものとなっているジャン・パウルが、同レベルの他の同時代人には比べられないほど専らのことにして物語の散文を利用していることは不思議なことではない。

ニーチェの文で述べられているジレンマはジャン・パウルとそれに彼の詩的な人物達がさまよっていて、上方への出口しか見いだせないでいる迷宮である。しかし夢の他では誰が飛べるだろうか。彼の詩文が、この世のことを話しているながら、この世の出自でありたくないのは彼の詩文のパラドックスである。つまり、内部と外部の対立が主題となっている彼の詩文は、詩文としてまさにこの対立を解消しようと思気込んでいるのである。次にはこのパラドックスの作用を考察することにし、どのようにしてジャン・パウルがこのパラドックスに理論的に解答しようとしているか、そしていかに再三それにとらわれて、その文芸作品がその魅力と深みとを、いつも新たな比喻で精神のかの迷宮的な道を追うまさにそのことによって得ているかを明らかにしたい、この道がリラール、つまりホーエンフリースの侯爵の庭園の道のように「エリュシオン」に導くか、あるいは「タルタルス」に導くか彼の作品は頓着していないのである。

この道が内面性と世界との間の、「我々の心と我々の居場所との間の居心地の悪さ」に

*14 ニーチェ、『作品集』（ポケット版）ライプツィヒ、（年号なし、1923年頃）、第2巻、135頁以下。

よって貫かれていることは、ジャン・パウルの「高人」の顕著な特徴である。^{*15} 彼らがその「居場所」でのこの「居心地の悪さ」に直面してどのように振る舞うかはどのような種類の高人に彼らが属するかによる、言い換えれば彼らはある種に属することをその振る舞い方によって示すのである。諧謔的精神はパートナーとして、正確に言えばこの「居場所」での敵対者として主に社会を選んでいる。社会に対応する方式は諷刺的「否認」である。現在の人間社会の影絵、おぞましい像をカリカチュアや人形劇、不具者、機械へとゆがめて描くことによって、対比的に、自分の内部に抱く人間像を伝える。諧謔家の心はこの世での居心地の悪さを表現しようとして、例えば気球乗りのジャノッツォのように、現在の社会に対する救済法としてノアの洪水と最後の審判の日を願い、社会を悪魔に追い払う為に社会での悪魔たらんと欲する。

心にとって居心地の悪い場所は、自我が終わるところによりやく始まるのではない。すでに心が住んでいる肉体、より正確に言えば心が囚われている肉体が余所なるもの、異種のものである。かくて我々は諧謔家の精神が社会とばかりではなく、自分が肉体であるかぎり、自分とも不仲になって激しく諍っているのを目撃する。内部と外部の対立はすべての近代の、つまりジャン・パウルではキリスト教の世界の徴として古典古代の世界に対立するものとして理解される。

「キリスト教界は、最後の審判の日のようにすべての感覚世界を消滅させた。…魔神論が肉体の世界の本来的神話となった」。^{*16}

こうした規則の下に、諧謔的精神同様に、他の種の高人もあるが、これを命名することは簡単ではない。先に引用を始めた部分の続きに従ってこれを詩的精神と呼んでみよう。「…すべての地上の現在天国への未来へと揮発してしまった。外部世界のこの崩壊の後詩的精神にとってまだ何が残っていただろうか。 — 外部世界が崩壊した世界、内部の世界である。…かくて詩においては無限の国が有限性の火事場の上に花咲くことになった」。ただ対比の助けを借りて、ただ否定的に諧謔家は理念として自分の内部にもある無限の国について知らせる。有限性を火事場として見せることによって、そしてまた肉体の世界を諷刺的に灰へと焼き尽くし、炎の中で無限の反映を輝かせることによって。詩的精神は感覚世界に対して、否定的ではなく超越的に関係する、そしてこの精神は感覚世界を、その心が昇天する際に便利な乗り物とすることによってこの世界を越える。自然は、その感覚的な対象性においてではなく、すべての「地上の現在」のあなたの「第二世界」という脱対象化した記号として、詩的精神の心はその祝祭を言祝ぐ空間である。空想の魔術的視力がこの祝祭の演出家である。空想を通じて現象界の事物が透明となり、内部が自らを再認し、外部では満たされなかった心のすべての願望が実現しているのを見ることになる或る世界を自らを通じて出現させる。

ジャン・パウルの高人の中のこれらの詩的精霊が詩文の中で体験すること、これを詩文

*15 『見えないロジ』 号外、「高い人間について」、『全集』 1. 2. 209 頁

*16 『美学入門』、第 23 節。前掲書。81 頁。

は自ら読者に伝える。詩文にとっても最上の原理は世界喪失である。空想は、これはジャン・パウルにとって現実の対蹠にあるものであるが、現実にはないものを想像する、過ぎ去ったものであれ、未来のものであれ、居合わせないものであれ、存在しないものであれ。否定的規定形式がジャン・パウルの詩学で支配的であるのは不思議なことではない。『美学入門』の「カンターテの講演」からの周知の文を考察してみよう。

「それ[つまり詩文]は現在の平板な鏡ではなく、存在しない時の魔法の鏡である。その空隙が我々の思考と我々の観照とを分裂させ分離するかの何物か、この最も聖なるものを詩文はその魔術で天国から間近に引きずり下ろすのである」。^{*17}

再び内部と外部の対立について言及されている。我々の現実の生活においては想念とか、我々の精神の理念は、外部に見ているものの中に呼応する対象像なしに留まっている、我々の精神が確かに考えることが出来、我々の心が感ずることが出来るかの「何物か」はこの世には見当たらないからである。詩の中へはしかしこの最も聖なるもの、天に由来するものは、鏡の中へ入るように侵入してきて、読者の空想の前で、読者の心がようやくそれに合致する居場所を見いだす或る世界を展開する。

我々がここで、しばしばジャン・パウルでは「魔法の鏡」という隠喩で表現されているのを見いだす詩文のこうした特性は、これは模倣の詩学でよく見られるように詩の「鏡」の隠喩のロマンチックな変種であるが、一 別な譬えでも表現されている、これは視覚的領域からではなく聴覚的領域から来ているもので、木霊の譬えである。これは私がこの論考の表題として置いた引用に見られるものである。ここでは詩人の「心からの言葉」について言われている。それは「さながら木霊」と呼ばれており、「自ら無限に鳴り響くもので、戯れの無限性によって真面目な無限性へと導く詩文の性格をまさに述べている」ものである。^{*18} この「真面目な無限性」は先の引用では「天国」として出現していた。第二世界の「未知の現実」^{*19} のことである。ただ戯れながら詩文はこの第二世界を一目に見えるようにではないが、感じ取られるようにする。しかしこの遊戯を通じて、これはそれ自体では十分なものでなくて、詩文は人間を有限性から引き離し、真面目な無限性に

*17 カンターテ日曜日の講演、『美学入門』、前掲書、424 頁以下。私は否定的な規定を排除した 一 「天国」はこの中に含めてもいいかもしれない。天国とはこの世の非在、非・世界なのだから。

*18 『全集』I. 16. 365 頁。戯れる無限性と真面目な無限性の区別についてはカンターテの講演参照。「我々は、絶えず或る永遠の真面目さを、或る未知の現実性との把握し難い和合の享受を、最終的なものとして措定する何ものかを自らに裡に有する。詩の戯れは詩にとっても我々にとっても単に道具であり、決して最終目標ではない。...ある戯れの理由や目的は戯れではない。真面目さのために戯れがなされるのであり、戯れのためではない。...戯れの永遠の戯れほど韻の合わないものはない。神々は戯れることができる。しかし神は真面目である」(『美学入門』422 頁)。

*19 『美学入門』、前掲書。422 頁。

案内する。この二重の動きの経過が木霊の比喻によって表現される。真の詩人の心からの言葉は（真面目な）無限性の木霊として理解される。詩人がその詩の中でそれを述べることによって、反響、木霊は、かの木霊の声となり、この木霊がまさに無限に返事する、その響きを心からの言葉が響かせていた無限なものの中に。

私がこれまで引用してきた詩文の本性を記述したテキストの箇所では、世界、有限性は常に単に消された、あるいは飛び越えられた世界として存在している。声と木霊、写されたものと鏡として互いに関係している両パートナーは「第二世界」と「内部の世界」である。「肉体の世界」はこの精神の対話では何の声も有しない。しかしどのようにしてこの肉体のない精神的なものは音声となるか、それが感覚的形象に出現しないとき、どのようにして鏡像となるか。感覚世界がしかし詩の中に侵入することになれば — 先に述べたように、魂の昇天の為の乗り物として、心を通じての無限性の経験の媒体として侵入することになれば、現実的なものの有用性への疑問が生ずる、現実的なものはいつも心に対して「居心地の悪いもの」という酷評を受けながらこの任に当たっているのである。詩人が現実をその作品から排除してはならないこと、「詩的ニヒリスト達」の芸術は、ジャン・パウルはロマン派達をそのように見て呼んでいるが、病的芸術であること、これについては『美学入門』が極めて明瞭に説明している。しかしジャン・パウルがロマン派の理想主義を論難するときにはいつもそうであるように、彼は自分自身にも見いだせる傷口をさらけ出している。『美学入門』の「最近の唯詩論者について」の「イウビラーテの講演」は自らの危険性についてあっさり告白しており、論争的距離を取りながらも自らも当てはまることを隠していない。純粹な内面性の詩は極めて薄い大地の上、極めて狭い土台の上に不安定に動いていると見ている。「かつて、詩人がまだ神と世界を信じ、有していたとき」には、詩人は「見えるので」描いた。今日、最も「聖なるもの」である「かの何物か」の欠如が、「我々の思考と観照とを分裂させ分離する」とときには詩人達は「見るために」描く。所有にではなく、欠如に、憧憬に詩人の像は由来するのである。

「一般的に天国を失った後に、更に大地を失えば現今の人間には何が残っているだろうか — 詩的彗星の輝く尾の後を泳いでいる記述者には何があるだろうか、この者にとって現実の彗星の核が突然砕かれたときに。この者はそうなる人生の支点がなくなるだろう、民衆が自らを正しく表現しているようにもはや慰めようがない[おかしくなってしまう]だろう」。^{*20}

「私自身ノ問題」とジャン・パウルは付け加えることが出来るであろう。彼と彼の芸術のどの面がここで触れられているかは先行する箇所でも明らかにしている。

「私が警告するのは、...故なきわけではない。つい最近一八〇三年の復活祭の市で力と機知に溢れる立派なドイツの頭脳が全く狂ってしまったことをすでにお忘れであろうか — 『巨人』第四巻の図書館司書ショッペのことである — 我々の誰がもっと安全であ

*20 同、380 頁以下。

ろう。誰もがもっと不確かなのである」。^{*21}

世界を失って世界にいる者、自らの裡の無限と共に一人つきりである者の孤独が基で最後に破滅するショッペは、かの詩文の有限性を諷刺的に否定する彼の諧謔に合致している、この詩文は、「イウビラーテの講演」で言われているように、「メディアからクリューサに与えられた、毒の炎の満たされた花冠となっており、それが飾るものを食い尽くす」のである。^{*22} しかし真の詩文は、「神々しい意味を持つに違いない現実を否定しても、繰り返してもならず、解説すべきである。すべての神々しいものは現実と置換されてはじめて、...我々にとって明るいさわやかなものとなる」。^{*23}

最後の引用はこの論文が扱おうと思っている問題の中心部へ我々を連れていく。文学は現実を繰り返すべきではない。有るものの単純な模倣は文学にふさわしくない。文学は「現在の平板な鏡」ではない。文学は現実を否認してはならない。諧謔は文学にとって一つ的手段であって、目的ではない。しかし「解説」とはどういうことか。解説されるべきは「神々しい意味」で、それが現実的なものの中に隠れて存在することは文が自明なこととして仮定している。この背後には神がその創造の意志と想念とを記入したという自然の書という馴染みの考えがあるのだろうか。物体の世界がその記号の性格をもって我々の前に出現するのは二回目である。ただ事物を記号として見るときの局面だけがずれている。以前は対象世界の無限の記号への変身は、自らの無限を自然に付与し、自然をかくて自らの越えていく動きの乗り物としてしまう魂から生じていた。今度は感覚世界の表徴性は客観的な、神的創造からの結果として生ずる性質と認識される — あるいはもっと適切に言うと、承認される。というのは現実が神的意味を持つに違いないという公理はまた、根本的には外部にまさしく単なる「居心地の悪い居場所」ばかりでなく、心と呼応する何かを見いだしたいという内面性の欲求から勿論のこと生じているからである。

三つの要素、内面性、物体界、第二世界の互いの関係にいくつかの概念の可能性が生じてきている。その一つは物体界は見知らぬもの、異種、深淵であって、内面性はこれを越えて仮橋を架けて、魂の出身母体の第二世界と照応しようとするものである。もう一つは感覚世界はこの橋そのもの、神々しい意味の記号であって、内面性のその解説のときに第二世界はすでに現象界の中に現象界と共に居合わせるものであるとするものである。第三の可能性は諧謔家的主観主義者の姿と共に現れる。内部と外部は関連なく余所余所しく対峙する、そして自我は現実から、現実を超越的に架橋することが出来ずに、いつもただ自分自身に、自らの内部の世界に投げ返されるのである。自我の呼びかけは自己問答に終始し、その観照は常に単なる自己対鏡である。

この公理と共に我々はジャン・パウルが詩文を特徴付けてきた鍵となる二つの比喻を再び見いだすことになる。鏡と木霊である。この二つの譬えは曖昧なもの、両義的なものと解される。文学の魔法の鏡につかまえられる無限は、かの第二世界であろうか、それとも

*21 同、380 頁。

*22 同、383 頁。

*23 同、425 頁。

ひょっとしたら自我の内的無限性が自己の外に投影する比喩であろうか。詩の中で自ら鳴り響く木霊は彼岸の世界から来る声に対する返答であろうか。それとも自らと対話する心の反響であろうか。『美学入門』の一節からの例で、ジャン・パウルの作品に潜在的に含まれているこうした曖昧さの痕跡を辿ってみたい。

機知 一 予感に満ちた精霊否認[者]

『バンボチャーデ』、これはドラマ的、物語的な、主に瑣末なものになった合理主義に対する論難を糧にした作品集で、ティークと彼の友人ベルンハルディが編集出版したものであるが、この中にドラマ的なスケッチ作品『洒落屋達』というものがあり、その中で一塊りになってスケープゴートとしてロマン派の詩文を通過していくことになるかの訳知り顔の俗物達の一人が紹介されている。これはどのような折りであれ、自働機械のように機械的に専門家的に返事を与えることの出来る人物である。勿論辞典類からの返事、十八世紀の合理的知の概説書からの返事である。会話で見出し語的なものが出現すると一彼は見出し語以外には返答出来ないのであって一この術学者はぶつぶつ言い始め、そしてその瑣末の情報のぶつぶつがやんでようやく自ら口を開かず。話し相手の、いい気な、機知に富んだ若者達は防戦する。彼らは術学者に最後まで話させないように工夫して術学者を辛い目に合わせる。返答してはならないこの便覧氏はしかし自らの存在意義に必然的に絶望しなければならない。かくて機知を奪われたこの相棒はとりわけ、好きな見出し語「機知」について自分の機知についての定義を述べようとするが上手くいかない。彼が説明出来るのは、「機知とは、…」までである。^{*24}

ここで残っている定義を完全に言うところである。機知とは、懸け離れた類似点を発見する能力である。十八世紀に見られるあらゆる常套語の中でこの文はクリスティアン・ヴォルフ以来文学の批評と理論の中で最も頻繁に引用されているものである。ジャン・パウルもなお『美学入門』の中でこの決まり文句を取り上げている。彼はこれを少しばかり変えて、一機知は類似点を、即ちかなりの相違の中に隠されている同一点を部分的に見いだすとして一機知についての自分の論説の出発点としており、彼はこの論説を自分の美学の最良の部分の一つに得意気に数えている。

機知の仕事の一つとして十八世紀の詩学は中心部に隠喩、比喩的表現の創意を挙げている。この比喩を形成する機知をジャン・パウルは「比喩的機知」と呼んでいる。^{*25}

この事実、機知と隠喩の結合はとりわけ特記しておきたい。これはこの著者について多くを語ってくれる。これは文学についての彼の考えが十八世紀の伝統になお強く銘記されていることを示すばかりではない。^{*26}これは、彼が、言うなれば隠喩のように霊的な形成物を、悟性というような「反霊的」な、臆測に敵対する能力と（機知は悟性の一種の運動

*24 Bombocciaden 第2部。ベルリン、1799年、26頁以下。

*25 『美学入門』 第49節。前掲書、168頁。

*26 E.Berend、『ジャン・パウルの美学』、ベルリン、1909年参照。

である) 結び付けることが出来ることを示してもいる。この結合から、私が次に話そうと思っている諸問題が出現している。

機知と明察とを区別する際にジャン・パウルは「より狭い意味」で文学の中で働く機知の規定をしている。そこでは機知は主に、それが「比較できない(計量出来ない)量の類似の関係、つまり肉体界と精神界の間の類似点、...別な言葉では、自らと外部の間の同一点」を見いだす働きをすと見ている。^{*27} 機知は内部と外部、精神と肉体の間の関係を取り出すのである。これらは比較できない量である — 従って機知は比較できないものを比較することになる。しかしジャン・パウルはまた、それらの間には一つのバランスがあると暗示している。彼と、彼と共に我々が直面している問題は次のことである。機知によって言語上結ばれた事物の実体的な結合はいかなるものであるかである。すでに若きジャン・パウルは『悪魔の文書』の中でこの問題への答を出そうと試みている。

「結局のところ機知が表象の間で見いだす類似はすべて、明察がそこに探り出す類似と同様に真実なものである。というのは機知は明察とは発見された類似の比較的小さな段階によって異なるのではなく — 類似そのものは比較的細かい部分の単なる同一性であって、それ故段階はないのであって、 — 大抵は更に形や色彩その他に関係する類似の比較的小さな数によって異なるからである。それ故しばしば第一印象では明察の創意は機知の創意という満足をもたらしている、まだそこには明察的創意へと高める類似をすべて見いだすには至らないからである。それ故ひょっとしたらより高い存在は、機知が戯れながら似ていない事物を結び付けている多彩な紐がその両端を大半の被造物に巻き付けて絡んでいるのを目にするかもしれない」。^{*28}

機知はここでは詩的に認識する器官、明察は哲学的に認識する器官と考えられている。機知は恣意的に働き、明察は合理的、批判的に働く、前者は戯れ、後者は真理を求める。しかし機知もことによると戯れの際ただ真理を見いだすのではないか。機知が戯れながら結び付ける事物はことによるとそれ自体すでに結ばれているのではないか — ただ我々の目、被造物の別な側では見えないだけで。ジャン・パウルの臆測的疑問は、ロマン派によってその隠喩の論理の中で再び採り上げられることになるであろう古い表象に基づいている。これはバロックの詩人達に見られるものである。「全世界についての美しい概念は」とハルスデルファーは言っている、「それ自体としては / すべての物同士の一貫した比較に他ならない / 全能なる神は人間に / このような不思議な摂理を学びたいという変わった欲望を植え付けられた、...それ故に幾多の多彩な比喩が我らの話には結び付いて / 我らの無知への通訳者となっていて / 我らは未知なるものをそれと同類の名前で呼ぶ習わしとなっている。...比喩は望遠鏡、明るく輝く水晶であり / それを通じて我らはすべてを一層正しく[本来的に]見ることになる。...それはお蔭で立派な真珠や宝

*27 『美学入門』、第43節。前掲書、158頁。

*28 『悪魔の文書からの抜粋』、「読者との二度目の出会いの真面目な付録」、『全集』I. 1. 472頁。

石を見いだせる小さな明かりのようなものである / いや / それは分別ある者に間違いない確証を抱かせる」。^{*29}

機知によって創られる隠喩的な語り、所謂「非本来的な語り」は従って本当は「本来的な語り」である。ロマン派の許でも同じ議論が見られる。「すべての事物が互いに関連している、すべてがそれ故すべてを意味している、宇宙のどの部分も全体を写している」、そして隠喩は「一つは万事であり、万事が一つである」という「偉大なる真理」を指し示している。かくて隠喩はそれ自体詩文の本質を「空想による思弁」^{*30}と分かせている。若きジャン・パウルのその疑いもなく確信的というよりも試験的に公式化された、機知的結合による真理基盤という理論に導いたのは、すべての存在の類似についてのこの考え方であった。これは合理主義者達との詩学とは際立った矛盾に陥ることになった理論である。合理主義詩学にとって機知はせいぜい真なるものへの機能的関係にすぎなかった。機知そのものは決してその活動によって真理を発見出来なかった。機知が出来ることは、理性によって見いだされた真理を強調して印象的に図解することであった。『美学入門』での機知についての章を調べると、機知はまず真理を発見するものとしては少しも登場してはいない。「観照された、あるいは審美的な悟性」^{*31}とジャン・パウルはまず呼んでいる。機知の中で顕在化するものは、悟性そのものであり、機知的結合の中で「縫い合わされる」諸事物の何か本質的なものではない。「いずれにせよ自らの他は何も表現しようとしぬ機知」^{*32}は事物を、機知が自らを発現する媒体に、機知が自らを証する基となる媒体に貶めてしまう。機知の対象に対する無関心について第五十四節は語っている。

「機知は 一 自然の字謎[アナグラム]であって 一 生来精霊と神々の否認者である。機知は本質に関与せず、ただ本質の諸関係にのみ関与する。それは何ものにも敬意を払わないし、何ものをも軽視しない。すべてが等しく、類似している限りすべては機知にとって同等である。機知は自らと何ものかを表現しようと思っている詩の間に感情と形姿を置き、永遠に何か客観、現実を求め、単に求めることを求めることのない哲学[ママ]の間に、自ら割って入り、自らの他は何も欲せず、戯れる為に戯れる 一 瞬間ごとに機知は出来上がっていて 一 その体系はコンマに納まり、一 真の結合なくして、原子的である」。

^{*33}

機知的結合は従って対象についての陳述には役立たず、我々の視線を結合されているものから結合そのものへ、玩具、楽器から遊戯そのものへずらしていく。機知的に結ばれた事物が実体的に関連すべき事柄は興味を惹かない。「別々のものの結合」、「異種の一致」

*29 『会話の戯れ』、第3部、ニュルンベルク。1643年。356頁以降。

*30 R. Wellek、『文学批判史、1750年から1830年』、ダルムシュタット等。1959年。298頁以下。[A.W. シュレーゲルの公式化である]。

*31 『美学入門』、第44節。前掲書。161頁。

*32 『美学入門』、第53節。前掲書、184頁。

*33 同、186頁。(第54節)。

とそれ故ラッシュは機知の働きを呼んでいる。^{*34} この働きでは自らの姿をさらけ出す悟性の他には後わずか一つのことを表現されるだけである。精神の自由であって、精神は対象の鎖につながれようとせず、また対象の言葉の記号の中に収まろうとしない。「全く自由」になった精神は「機知の酒神讃歌」の中で、物体界をわずかに「混沌」として有するだけで、しかし混沌の上には「聖なる精神」が漂っていて、これが「この一般的な解体の中で、頭の外で最後の審判を考えるように、星が落ち、人間が再生し、そして万物が何か新しいものを形成する為に互いに混じり合うとき」、「一般的な平等と自由とを通じて」「詩人的かつ哲学的自由と発明への道」を開け放つのである。^{*35}

機知的比較の中で結合された事物が沈んでいき、それらの間に生じた関連の背後に消えていくとすれば、その為の条件となるのはそれ自体の中に存在する固有の意味や価値の無視である。機知は事物を価値に無関心な領域へ押しやり、機知にとってはすべてが同等なものとなる、「機知は何ものにも敬意を払わないし、何ものをも軽視しない」。事物は、機知の恣意によって玩具扱いされ、実際には意味のないものとして取り扱われる。機知は精霊の否認者であり、機知によって把握されたものを否定し、その花火で燃やす。今一度ラッシュを引用出来よう。

「ジャン・パウルの比喩は世界の目に見えない統一を発見しようとはしない、見たところ分離した現象の間にある隠された調和を響かせようとはしない、そうではなくて逆に不統一の調子を生みだし、固定し、解かずにおこうとする。彼にとっては現実はその自身の中で調和的でないからである」。^{*36}

しかしこれまで述べてきたことは、最終的な言葉ではない、いずれにせよ、機知的な結合において生ずることについてのジャン・パウルの唯一の言葉ではない。第四十九節の次の箇所を見てみよう。

「我々の肉体の内部が我々の精神的内部の最も内奥のもの、怒りや愛を手本とするように、そして情熱が病気となるように、そのように肉体的外部は精神的なそれを写す。肯うために頭を振る民族はない。すべての民族の隠喩は（自然のこの言葉の受肉）は互いに似ている、錯誤を明かりと、真理を闇と呼ぶ民族はない。絶対的記号がないように — というのはどの記号も一つの事物であるからで — そのように有限性の中では絶対的事物もない、すべての事物が意味し、表示している。人間の中に神的似姿があるように、自然

*34 W. Rasch、『ジャン・パウルの語り方』、ミュンヘン、1961年、35頁。

*35 『美学入門』、第54節、前掲書。187頁。ここでは『美学入門』の第35節（「諧謔的感覚性」）ですで見られるあるイメージ、諧謔的「酒神賛歌」と言及されているものが扱われている。「これは、凹面鏡の中で角張って長く分かれて行く感覚世界を理念に対して用い、対峙させる」ものである。その際、「最後の審判日」が用意され、その日は「感覚世界を第二の混沌へとばらばらにする」（前掲書、126頁）。

*36 Rasch、前掲書。40頁。

には人間的似姿がある。人間はここではある精霊の島に住んでいて、何一つとして生命のない、無意味なものはない、形姿のない声と黙している形姿とはひょっとしたら対になっているかもしれない、そして我々は予感すべきである。というのはすべてが精霊の島を越えて、外の未知の海へと指し示しているからである。

自然の許に精神を母親の許の胎児のように結び付けているヴィーナスのこの帯、愛のこの腕のお蔭で、我々は神ばかりでなく、小さな詩的花、隠喩も得ている」。^{*37}

ここではまた再び「より狭い意味」での「審美的機知」^{*38}の機知の働きについて言及されている。これは精神界と肉体界、内部と外部の同等性に関わるものである。この働きの結果はもはや「観照された悟性」とは記されない、働きそのものもはや遊戯の為の遊戯とはされない。このたび話題になっている機知は明らかに詩の領域に入るもので、「自らと何ものかを表現しようとするもの」、つまり「感情と形姿」を表現しようとするものである。機知が — これは今や「比喩的機知」と呼ばれる — ここでなすものは、魂と肉体、精神と素材との一つの結合である。機知は、外部が内部を写すが故にそれをなし得る。事物は今やその単なる事物性において考えられるのではなく、その記号性、意味において考えられる。機知は精霊と神々の否認者としての性格を失う。むしろ機知を精霊を感知する者、神々を予感する者と呼ばなければならないだろう、これは精神と自然の間に架橋しながら予感するという人間の任務に応ずるのである。先には感覚世界が最後の審判と混沌の比喩で出現していたとすれば、ここで精霊の島の比喩で出現しているのは、この島では関連しているものは別々に分離してあり、この離れていたものが機知によって隠喩的結合の中で再び統一される — もはや別々のものの結合ではなく、一見したところ異種のものの中にある同質性の予感である。

解釈の変更につれ、解釈の為に利用された概念や比喩の変化につれて一つ一つの比喩像に内包されていた空間的關係も興味深くないが見られる。遊戯的機知についてのジャン・パウルの記述では自由な精神は機知によって創られた混沌の上に漂っていた。現象界に対する精神の彼岸性と異種性の比喩であった。ここではしかし我々は人間と現象界、それに初めて共演することになる超越世界の空間的な隣存性、共存性、並存性を有することになる。精神的實在の人間は精霊と共に一つの島に住む。そしてジャン・パウルの比喩的思考の内部では珍しいことに世界と超越世界の普通の垂直な構造の代わりに水平な構造が入ってきている。すべてが島の有限性を「越えて」であるが、しかし「外の未知の海へ」と指し示している。後続の水平な関係にまず垂直な関係が暗示されて先行している点には、創造されるべき比喩像に対する比喩形成の空想のある種の抵抗が表現されているが、空想はしかし（多分現象界を、これがすでに精霊の住む世界へと持ち上げられた後、さらになお彼岸の世界に近づけようという欲求の表現として）その意志を貫いている。

類似点に関する機知の遊戯から、この為の条件としては、その際現象界の内実が遊び呆けて壊されることが必要であったが、精神と自然との予感に満ちた結合と織り込みとが生

*37 『美学入門』、第49節。前掲書。168頁。

*38 同、157頁。(第43節)。

ずることになった。我々が直面するこの矛盾を更に考える前に、『美学入門』から更に引用してみよう。

「比喩的機知は肉体に魂を吹き込むか、精神を肉体化させる。

人間がまだ一つの幹に接ぎ木されて世界と共に花咲いていた原初にはこの二重の転義的文彩[トロープ]はまだそうしたものではなかった。人間は類似していないものを比べなかった、同一のものを告げていた。隠喩は、子供達の場合のように、肉体と精神の強いられた同義語にすぎなかった。…転義的魂の吹き込みと肉体化とは、自我と世界とがまだ融合していたので、まだ一体化していた。

人間が世界から離れるにつれ、目に見えるものから目に見えないものが離れるにつれ、機知は魂を吹き込まなければならない、まだ肉体化させる必要はないが。人間は自分の自我を万物に、自分の生命を周囲の素材に与える」。^{*39}

ここでジャン・パウルは人類史的に二つの段階を区別して議論している。第一の段階は人間と世界、精神と肉体はまだ一体化している。人間は自分自身のことを言いながら、世界を述べている、世界を述べるときに自らを語る。この人間の「自我」についてはまだ全く話されない。「自我」となるのは第二段階のときが初めてで、この段階は人間が分離、つまり特異化の印の下にあるときである。人間は自らを精神と認識して、もはや世界とは一体にない。しかし人間は自らを魂を吹き込まれたものとして認識することによって、人間は万物に同様に魂を見ることになる。自分がもはや一体化できない世界を本質的に同様なものとし、自らの自我を「万物に、自分の生命を素材に与える」。

ジャン・パウルがここで描いているのは、十八世紀のイギリスとドイツのロマン派達によって本来詩的な方法として記述された世界把握、世界経験のかの方法である。これは魂と自然の本性の同一性への信仰に基づくものである。ジャン・パウルはこの信仰から詩作しているのであろうか。

ジャン・パウルは第三の史的発展段階を記してはいないが、比喩的機知の更に「より後期」^{*40}の働きを付け加えている。精神的なものを肉体化させることで、これを彼はその逆の過程よりもはるかに難しいと思っている。しかし彼はこれはもはや世界に対する人間の関係の変化から説明していない。本心がいかに分かることである。彼がそのことをなしていたら、この種の隠喩的語りを、自分の内面性と感覚世界とは余所余所しい異種の対立物として感じている者の、努力して、手引きなしに内部と外部との間に橋を架けようとしている者の言葉として記さなければならないという苦境に陥ったことであろう。かくてジャン・パウルはまた精神界と物質界の異種性に至って、以前感覚世界について「精霊の島」として述べたことを取り消すことになったろう。先に彼が真実であると誓った予感はそのような問題の多い量へと変わってしまったことだろう。その言葉はもはや、ヘルダーが彼について言っているように、「何か偉大なもの、重いもの、暗いもの」を示さなかったこ

*39 同、170 頁。(第 50 節)。

*40 同、171 頁。

とであろう、「これは我々の眼前にあって、我々の明るい目では見通すことも把握することも出来ないものである。しかしそれだけに一層我々にこの混乱した、多くを包含している認識は強力に働きかける」。^{*41} 予感はずしろ、カントがヘルダーへの反論の中でつっけんどんに述べているものになってしまうことだろう。「妄想」^{*42} と予感についてはニーチェが予感について書いていることが妥当することになるだろう。

「空腹はそれが満たされる為に料理というものがあることを証明はしない。しかし空腹は料理を欲する。『予感すること』はある物の存在をある程度認めることを意味しない、その物を願ったり、恐れったりする限りにおいて、その存在が可能であることを意味している。『予感』は確実性の国へは一步も進めない」。^{*43}

これはジャン・パウルなら苦い理解と同様に嫌悪を抱いて傾聴したであろう命題である。(ちょうどある考えの不快さがその考えの内容に反対する議論として役立つに相違なかったように) ある物が願わしいということはしばしばその現実性を肯定する議論として役立つに相違なかった彼にとってである。他方では自分自身のテーゼの基盤を空洞化する多くの命題を大胆に書いてきた彼にとってである。

ジャン・パウルの機知についての議論の矛盾はその根を内部と外部の関係の矛盾に有する。精神界と肉体界とは、ジャン・パウルのしばしば告白されずにいる最も深い感情によれば、隠喩についての意見が本当だと主張しているようには簡単に類似的に理解されない。機知的結合についての判断は遊戯と予感の間をあちこち揺れていて、予感が正しいのかそれとも単に遊戯が行われているのか、それを基にきっぱりと確定されるような審級は見当たらない。「分離」の印の下にジャン・パウルは魂と世界との関係を経験していない、「我々の心と我々の居場所の間の居心地の悪さ」が彼の最も深い信仰である。彼の作品の至る所に、自我と世界との異種性が告げられる比喩や概念が見られる。肉体的外部は精神的なそれを写すと『美学入門』では主張している。「肯うために頭を振る民族はない」。これと次の省察とを較べてみよう。

「いつか創造主に対する倫理的忠誠を肉体的記号によって表現すべきことになったら、その記号の選択は、肉体的なものとはどれも等しく無限に精神的なものとは離れているので、どうでもいいものとなって、洗礼の聖水と包皮の間には、...肉体上の行為としては何の差

*41 『乱れ草紙』、1797年。『ヘルダー作品集』、H.Düntzer 編集。ベルリン、(年号なし、Hempel)、第15部。433頁。

*42 『人間学』、1798年、第35節。『カントの全集』、(アカデミー版)、第1分割、第7巻。ベルリン。1907年。187頁。

*43 『人間的な、余りに人間的な』、第1、箴言。131番。『作品集』、前掲書。第3巻。134頁。

異もないことになる」。^{*44}

そしてこの続きには、

「我々が肉体的にあるいは外面的に無限の者の前で行うことすべては、つまり考えでないものすべては、即ちすべての声高な祈り、拝跪、指を組み合わせての合掌は儀式である、...そしてこうしたことすべては逆にしても同様に成立し得る。祈るとき跪かずに立っていて、頭から帽子を取らずに（ローマ人のように）被っていても同様に敬虔と見なされるであろう。...我々哀れな肉の胸甲に包まれた人間、我々肉体の鋭い鎖に投げ飛ばされた荒れた魂、我々は、我々の高貴な自我が羽ばたくとき、この内面の動きを我々の殻の外的動きによって明らかにしなければならない。どのようにか。例えば、手や唇の圧力と愛する熱い感情との間にはほんのかすかな類似性、かすかな関係があるだろうか、この感情はその圧力と共に痛々しく甘美にその牢獄から愛する魂の別な肉体の牢獄に合図しているのであるが。私が愛情を一杯に抱いて私の腕を愛する形姿に巻き付けるとき、この記号と表示された事柄との間にはほんの少しでも類似性があるだろうか、しばしば悪漢は、絞め殺すために同じように抱くのであるから。頭を振ることは、これは多くの民族の間で否認を意味しているが、まさしく一つの肯定を示すことがありうるのではないか。我々の重苦しい魂はその比喩の為の舌も色彩も有しないので、それで誰も、魂がせつば詰まった感情の中で使用する色彩を貶めてはならない」。^{*45}

この手紙の箇所は『美学入門』の考えとははっきりと言葉で記帳されている矛盾である。内面と肉体の間には「ほんの少しでも類似性」はなく、「ほんのかすかな関係」もない。そこでは反映は行われず、何らかの表現手段を求めての本質的に好き勝手な魂の触手の動きがある。霊的なものを肉体化させるという難しさ、これについては『美学入門』で、言うなれば単に軽くあしらって文体的芸術家的問題として語っているが、この難しさがその根を見せている。勿論肯定の為に頭を振る民族はない、しかしこれが何の証明になるか

一 同様に多くの意味と正当さをもって民族はそうするかもしれない。

ジャン・パウル作品を見れば、彼の諧謔的人物は、魂と肉体の全体的不調和の感情に深く貫かれて、それに応じた振る舞いをしていることに気付く。肉体が示していることは、魂の中で生じていることと何の関係があるか、痛みは涙腺と、喜びは笑う際の顔面の歪みや口の開放と何の関係があるか。シヨッペはリンダに対する彼の愛をアルバーノに告白している。

「彼は向き直って、彼を凝視して、顔の皮膚を、歯を磨く者のようにぐりぐりしながら、

*44 1759年4月3日のエマヌエル宛の手紙の中で、『ジャン・パウルの手紙』、前掲書、第2巻。62頁。

*45 1795年4月15日、エマヌエル宛。同、71頁。

バターパンに噛みつく少年のように上唇を持ち上げて言った。『私は愛している』と。^{*46}

客体化された肉体性、魂の鏡であろうか。「ショッペの心」（そう章題にはある）について言われている。しかしジャン・パウルがショッペの振る舞いをそもそも表情としてではなく、いわば機械的な行為の際に生ずる筋肉の動きとして記述しているのは偶然ではない。

我々の考察は何を語っているか。ジャン・パウルは機知について話し、その本性、活動を論じている。類似性が見出し語として登場し、それが機知の目標であり、機知はそれを捜査犬のように追っている。それから二本の思考の道に分岐する。一つは、機知は気ままな遊戯を行い、これは単に遊戯そのものであって、類似のペアへと組み合わせられた物を、自由な精神の空虚な玩具と見なしている。もう一つは、予感に導かれて機知は事物と意味、形象と本質の結合の神秘を探る。機知のなすものは両義的であり、機知の創るものは二つの顔を持っている。一方では機知によって発見された類似の事柄はいわば肉体界と精神界の縫い目であり、我々の内部の鏡であり、同時に彼岸の世界のかなたを示す道しるべである。他方ではこれらは自ら顔がなく、自分達を気ままに結び付けている機知に機知自身の仮面を向けている。

この両義性、両面性に刻印されているのは隠喩で表現されている事物ばかりでなく、そもそもジャン・パウルの世界がそうである。この作家が、いわば素材の解体の病に罹っている比喩を發明する空想は無尽蔵で、それで、これらの比喩は別々に「予感」の要素と「単なる遊戯」の要素へと分かれていく、あるいはこれら両者が素材部分として、紛らわしい玉虫色が出現するほどに混じり合っている比喩と言ってよく、つまり、外部へと迫り、深淵な彼岸的なものを目指す曳光弾路とそれと同時に自らの内に消えていき、自らを鬼火のように追う明滅する光である。

このような比喩の両義性の最初の例として『美学入門』からの先の引用から出発出来よう。「人間はここでは精霊の島に住んでいる」である。この隠喩の『巨人』での機能の変化を見てみよう。まず百十一周のある箇所である。アルバーノはイスキア島に足を踏み入れる。「樂園のアダムのように」、若々しくしてくれる眠りの後、彼は両目を開ける。

「見知らぬ夢が消え去った舞台と共にまだ現実の舞台を混乱させていた。そしてアルバーノは静かな人気のない家を通してなお夢想に耽りながら戸外へ、精霊の島へ行くように出て行った」。^{*47}

ここでは隠喩は極めて肯定的である。主人公はイスキア島で謎解きの場へと足を踏み入れる、彼のこれまでの生存の遠くの分かれていた線がここで集まり、結び合わされるであ

*46 『巨人』、第93周。『全集』、I. 9. 159頁。

*47 同、前掲書。255頁。次の引用は、同、88頁 それにI. 8. 225頁。ジャン・パウルの作品における島の意義については、Horst Brunner 『詩的島。ドイツ文芸における島と島の表象』、シュトゥットガルト、1967年。[ジャン・パウルについては第4章]。

ろう、彼はユリエンネが妹であることを知ることになり、将来の恋人のリンダに初めて会うことになろう。この多くの — まだ隠された — 意味がこの隠喩を包んでいる。これに対して七十九周のその意味合いはこうである。アルバーノは情熱的絶望した状態にある。彼を避ける恋人リアーネを取り巻く謎めいた経過が彼を苦しめる。彼は暗中模索していて、「地球は彼にとって精霊の島であり、精霊の島々が彼にとって諸地球であった — 彼の本性、神の彼の町が燃え尽きた、と彼は感じた」。交差配列法 — 地球＝精霊の島、精霊の島々＝諸地球 — は明らかになろうとはしない現実的なもののヤヌスの両面を留めている。現実的なものは単なる素材から出来ているのか、精霊を有するのか。隠喩そのものは肯定的なものとして残っているが、妥当性に関しては不定である。第三の箇所、五十周はこうである。アルバーノは彼の人生で初めて仮面舞踏会を訪ねる。「形姿」や「仮面」の「混淆や猿真似」、こうしたことすべてが、「彼をシェークスピア的気分と共に瞞着や影絵、変身で一杯の魔法の島、精霊の島に移した」。欺瞞の世界が広がり、魔術が猿真似をし、影絵の背後には瞞着が隠れている。予感を要する秘密ではなく、背後に空虚さの隠れた欺瞞、死が中に潜む仮象がこれらの島を特徴付けている。（「彼は不安げに見回した、ロケロールが再び死を試みることを恐れているかのように」）。精霊は単に仮面である幽霊である。我々が目にしているのは隠喩の否定的概念である。

我々の最初に引用した箇所に更に一步を進めることにしよう。精霊の島には「形姿のない声と黙っている形姿」が住んでいる。「形姿」はジャン・パウルの夢の詩の中では、果てしない夢の宇宙の中で夢を見ている者に向かってくる無気味なものである。それは神的なものと明らかになるか — あるいは何でもないものである。形姿と声とは「ひょっとすると対になっているかもしれない」と『美学入門』は言っている。『巨人』を通じて、叔父の無気味な像が出現する。声のない形姿を彼は写しだし、形姿のない声を彼は腹話術的に真似る。彼は深い予感を呼び起こすが、結局は類似を欺瞞的に演出する奇術師として暴露される。そもそも『巨人』全体が、何という類似性の危険な慄然とする舞踏であることか。アルバーノと侯爵との類似、ロケロールの声とアルバーノの声の類似、自分の筆跡をアルバーノのそれに似せようとするロケロールの試み、リアーネとイドイーネの類似、ショップペとジーベンケースの類似、リンダと、ショップペがかつて愛した女性、つまり彼女の母親との類似。照応や反映、縁戚や関係の秘密、空想が真実を予感する基となる類似性の深い意味は、模写、幻像、模造品、映像、生命を騙る蠟人形、呼ぶ者の同一性が隠されたままになる、あるいは隠されたままにされるときの木霊、見せかけの類似による暗闇や盲目状態での取り違え、一切のこうした欺瞞の側に置かれている。こうした類似によって欺かれるすべての心や目は自分達の予感が騙されたことを目撃し、相手役の遊戯の犠牲になってしまう。

事物や経過、筋のこうした両面性が大きな意味を得るのは『巨人』が最初ではない。すでに初期の物語作品がこのような精神によって刻印されている。『ヘスペルス』から一例引くと、マチューと声を模倣する彼の芸がある。エマーヌエルは死ぬ前に自分の父親があの世から現れるであろうと信じている。マチューは陰謀を企んで、盲人のユーリウスに近付き、エマーヌエルの声を模倣しながら彼に様々なことを尋ねて、盲人が保持している手紙を見せるよう頼む。このことを知らされたエマーヌエルは言う。

「私は死ぬことになろう — それは私の亡くなった父だ — その声は私の声に似ている — 彼は、私がこの世から去る前には、第二の世界からこの世界に来ることを臨終のとき私に約束した」。^{*48}

彼岸の世界の予感がエマーヌエルに近づく — 欺瞞によって、偽りの声の類似性によって仕掛けられて。形姿と声とは対にならない。注目すべきことは、この発案すべてが筋の内部では本来何の意味もない、つまり筋の進行の必然性とは無関係に導入されていることである。

ここでは多くの似たような発案の場合と同様に主観的な予感と客観的な欺瞞とが明瞭に分かれているが、他にこれらが收拾できないような具合に絡み合っていることがある。この種の最も壮麗な発案の一つは、恐らく『巨人』の百二十五周に見られるものである。アルバーノの妹、皇女のユリエンネは彼の許嫁のリンダと一緒に、アルバーノの将来の伴侶となるイドイーネをその村アルカディアに訪ねる。ロケロールが近くにいるが、しかし娘達に出会わない。それはロケロールがアルバーノの振りをして夜盲症のリンダを誘惑することになる悪魔的ペテンの数日前のことである。

散歩しているとき三人の娘達は山腹にある墓地に向かい合う場所に来る（イドイーネの模範的小村の名前アルカディアがおそらくジャン・パウルの空想の中に墓のイメージを呼び起こしたのであろう。死のかの著名な「アルカディアに我もありき」が多分接点となっている）。墓地の永遠の平安についてのイドイーネの敬虔な言葉にリンダの反抗的で現世的な感覚は「このようなキリスト教的カトリック的情けない考え方」^{*49}と非難して答える。「私どもは不滅も破滅同様にほとんど体験出来ません」と彼女は主張する。ジャン・パウルの根本的テーマ不滅はかき鳴らされるや陰鬱に対をなす破滅によって対比されている。ユリエンネはそのテーマを採り上げる。「イドイーネ、不滅が存在しないということになったら、どうするつもり」。イドイーネの小声の返事は「私は愛するわ」。万物と永遠の中での魂の運命についてのすべての暗い、希望や疑念のこめられた問いかけに対するジャン・パウルの最後の人間的な答が出されている。そこで計り知れないほど関連に富んだ戯れが始まる。

「突然彼女達の前ではるか彼方からのように歌声が聞こえた、『喜び給え』、その後『この世の』 — 最後に『命を』 — 『墓地からの木霊です』とイドイーネは言って、帰るよう説得しようとした。...その際彼女はユリエンネに目配せして目を合わせた、あたかも伯爵令嬢がただ彼女の眼の霧の背後に素敵な夕方を遠目に見ていることを気の毒に思っているかのように。『歌声には聞き覚えがあります』とリンダは言った。『ロケロールよ、それだけだわ、行きましょう』。しかしリンダは残るよう頼んだ。...

そのとき木霊が — 響きのこの月光が — 再び死者の合唱[弔歌]からの死者の歌声であるかのように鳴った。あたかも地下での物静かな週[聖週間]に集まった影の者達が真

*48 『ヘスペルス』、第36の犬の郵便日。『全集』、I.4. 180頁

*49 『巨人』、125周。前掲書、349頁。次の引用は350頁。

似て歌っているかのように、白い唇の上の死者のヴェールが動くかのように思われた、そして虚ろな生命が最後の洞穴から響いて来た。歌声は止んだ。アルペンホルンが山々で鳴り出した。するとこの調べの後奏曲が熱くまた聞こえてきた、あたかも逝った者達がまだ山の墓地の胸壁の背後で奏しているかのように、そして反響を聞かせているかのように。

—

彼女達は泣いた、悲しいのか嬉しいのか誰も言えなかった。…彼女達は黙って一緒に引き返した。…死者達の木霊とアルペンホルンとの地下水が、次第に遠ざかりつつも彼女達の背後に流れて来た」。

これはジャン・パウルの多くの木霊の発明の一つである、洗練されたアレンジで、複雑に細工された前提に基づいている。意義、指示がひらめいている。アルカディアの墓地、そこから幽霊のような物真似で「死者の木霊」が虚ろな生命を再び響かせる。アルペンホルンの調べの「後奏曲」が始まる、「あたかも逝った者達がまだ山の墓地の胸壁の背後で奏しているかのように、そして反響を聞かせているかのように」。曖昧な比喩である。これらは不死の命のことを語っているのか、それともはかない命を語っているのか。これらは、歌声のこの世の喜びへの要請を支持して、生者に生の許へと指示しているのか、それともその猿真似で生を死への前奏曲と貶めているのか。このすべての背後にはしかしロケロールがいて、この両義的遊びを意図的にかあるいは意図しないでか演出している。すでに彼は紛らわしい類似性を利用したペテンへの決意を固めている、彼は生の喜びへの要請を墓地から呼んでいるのであって、彼は自ら数日後には墓地に横たわるであろう者であり、この呼びかけを彼の将来の犠牲者リンダの耳に向けて行っている、彼女は、此岸での生を余りに高く評価しているが故にそれだけの為に彼の犠牲者となってしまうのであり、ペテンの後はこの世のすべての喜びから永遠に別れを告げるであろう者である。何の真面目にも到達出来ない遊戯者の行為にはしかし深い関連の予感が結ばれている。「ロケロールよ、それだけだわ」とユリエンネは言っている。しかし本当に「それだけだわ」であろうか、この意義の変動の中にあるのは、この、肉体界の否認の精神が無限の者の肯定の精神と分かちがたくヤヌスの頭のように結び合わされている像の上で入れ替わる虹色の光と影の中にあるのは。

無限の者の知らせ

「人間はここではある精霊の島に住んでいて、何一つとして生命のない、無意味なものはない、形姿のない声と黙している形姿とはひょっとしたら対になっているかもしれない、そして我々は予感すべきである。というのはすべてが精霊の島を越えて、外の未知の海へと指し示しているからである」。

今一度『美学入門』からの文の一つに戻ることにする。その中心的比喩、精霊の島の世界 — これは多分シェークスピアの『嵐[テンペスト]』から借りてきているものであろうが — それ自体適切で美しい。ただ最後の文の部分の海による比喩の拡張は、とりわけ因果関係（「というのは」）に関して恣意的で、先に述べられているイメージとは自明

な必然的結合をしていない。すべては島を越えて海へと指し示している、おそらく海では此岸での秘密が根拠付けられ、解き明かされるからであろう。しかし何故よりによって空虚な広大な海を謎解きの場と考えなければならないのか。「海」とはジャン・パウルの考えている「第二世界」に対する隠喩としてはいくらか失敗しているのではないか、それとも彼は何か別のことを考えているのか。

類似の比喩が「予感」の概念と結び付いている、『美学入門』からの別の二つの箇所を比較すると、海の隠喩の根源と意味とが明らかになる。

「詩が予言であるならば、ローマン的な詩は現世で見られるよりも大きな未来の予感である。ローマン的な花は我々の周りに、見たこともない種子が、新世界からすべてを結ぶ海を通じて、新世界が発見される以前に、ノルウェーの海岸に漂着していたように漂う」。^{*50}

「詩文は、...現在と我々からは離れて、予感や、遺物や、溜め息や、一条の光の形であれ、この世で別の世界を見せてくれる — かつて北海が見知らぬ種子やココナッツ等を旧海岸の岸边に打ち寄せて、新世界の存在を予告したように」。^{*51}

それぞれの文で先にローマン的な詩文は、第二世界の予感から生まれる詩文と規定される。そこから、予感されたもの予知されたものが詩作されたものとして詩の読者に届くという比喩が結び付いている。「ノルウェー」と「旧世界」は現在の世界としてあり、「海岸」と「岸边」は現世から視線を現世の向こうにあるものに向ける、この世の縁にやって来た人間の居る場所を示している。向こうからは「新しい」彼岸の世界の存在を知らせる記号が到着する。

我々の出発点の引用では、「精霊の島」を囲んでいて、すべての秘密が指し示している「未知の海」の背後には、別の島は存在しない。「未知の海」そのものが比喩の内部では「もはや世界ではないところ」と「第二世界」の二つを意味しなければならなかった。別の二つの引用からはこの海の隠喩は限定された比喩と解される。というのはこの「海」は単に二つのもの間の間隔として、此岸と彼岸の距離と差異の象徴として想像されているからである。先の比喩ではこの未知の海から精霊の島の秘密が解き明かされるということや解き明かされるかどうかということについては何も語っていないのに対して、後の海の比喩では我々の此岸の岸边への第二世界の真の知らせが想定されている。

これらの比喩を概念に翻訳してみよう。最初の引用は詩人の空想の予感する活動について語っている、これは、現実の神秘的照応や関連を隠喩を発明して感得しながら、この現実から何かそれを越えたものを更に指示される活動である。二つの段階に分けられる動きが言われているわけである。まずは対象世界への動きであり、それから、未知なるものへの、「越えて」予感しながら、対象を越えていく動きである。別の二つの箇所は逆の動きの過程を語っている。詩人的空想の超越していく動きではなく、詩作されたものの超越的

*50 『美学入門』、第 22 節、前掲書。77 頁。

*51 『美学入門』、カンターテ講演、前掲書。426 頁。

出自である。文学は予感の投げた網にかかったものを持って来る。「予感する」の言語史の展開を利用して、この差異を（当世風）の「私は予感する」の形と古風な「そんな予感がする」の対立で区別出来よう。先の形は予感することを個人的主体の純然たる活動として表し、次の形は個人を、匿名の主体（そんな予感）、予感の送り手から知らせを受け取る客体としている。詩人の予感が向けられているものの「現実性」については後の二つの引用が従ってはるかにより肯定的な方法で語っている。しかしこの肯定は同時にある重要な犠牲の上に購われている。つまり出発点の引用での「最初の段階」を断念することによってである。ここでは我々の現在の感覚世界の事物の先に仮定された意義、その記号性が飛び越えられる。

私は最初にジャン・パウルの想像力が再三陥るジレンマやパラドックスについて語った。同時に私は彼が逃げ出すことのないが故に彼の絡まっている諸矛盾を、この想像力を休みなく働かせ、この想像力にジャン・パウルの作品の中で展開される詩的世界の広さ、豊かさ、高さ、深さを作り出しているモーターとして見てきた。従って、更に一つ引用してもこうした考察の対象、テーマに留まることになるが、ここでは陸と海の比喻のもう一つのヴァリエーションがこれまで引用してきた箇所の意味内容とは更に大きな矛盾する内容となって対立することになる。ジャン・パウルの『自伝』に次の文がある。

「すでに少年のときに、空想の波打って戯れる果てしない海から限定しつつ限定されている固い岸辺に踏み越えたり、飛び跳ねたり、飛び出したりすることはより大きなより美しい陸地への溜め息を伴っていた」。^{*52}

ここで話されているのは一般的な詩文や詩人についてではなく、詩人ジャン・パウルの特殊な自我についてである。自伝からの引用という由来に全くふさわしい方法で、これまでのテキストの箇所では臆測的に論じられていたことが、今や心理的な局面の下で生じている。この文を、これまで扱ってきたかの問題のいわば心理的源泉の話として見るのが出来よう、一ここで事物が「事実という大地」に戻されて、むき出しの真理が顕わになっているとみなしたくなるかという問題は別にして。

再び岸辺の比喻が、もちろん別な視点の下で生じている。そこから視線が自由にさまようこの世の終末としてではなく、自由な、果てしない空間の終末として、限定の発端としてである。ジャン・パウルのおきまりの、感覚世界の「牢獄」の比喻、魂の肉体界への収監の比喻がその背後には生じている。空想はもはや「予感するもの」としては表象されていない。空想はもはや第二世界の記号を陸地に返さない、空想は現実の事物の秘密の関連を感じ取ることはほとんどない。空想は自らを「海」と称し、この海では主に自由の性質が示されている。戯れの動きの自由で、これは現実を失った者の無限定によって可能となっている。この空想の海から現実世界の岸辺に着いて、自我はその満たされない限定の中から外を憧れる。先に引用した一連の「予感や、遺物や、溜め息や、一条の光」のうちただ「溜め息」だけが残っていて、ただこの「溜め息」だけが、「より大きなより美しい陸

*52 『自伝』、『全集』、第2分割、第4巻。115頁

地」という形而上学的に中性的な隠喩の中に出現している「第二世界」をわずかに担っている。彼岸の世界の代わりに単なる反世界が登場し、この世界は単に超越的世界としてばかりでなく多分にユートピア的世界としても捉えることが出来るもので、これは、ブレンターノのファドッツ、メーリケのオルプリット、ハイネのビミニといった種類の童話的世界との違いは単にこれには「より大きい」という評語が付いているということで、全体から言って、多分あっさり詩文の世界として最も適切に示されるものである。以前の比喩が表現していたものすべての中で、この異文[ヴァリアンテ]で残っているのはただ自我だけで、これは牢獄と感じられた現実の中にただ溜め息と空想、それにその花、詩文と共に残っている。

ゲーテの象徴的な世界把握と世界表現と較べると、ゲーテでは普遍的なものが特殊の中に生き生きと瞬時に発現しているのに対して、ジャン・パウルはアレゴリー作家と表示され得る。彼の場合、対象世界の事物は、これらが語るとき、決して自らについては語らず、自らを越えて自らではないもの、無限のものを示している。しかし彼は厄介なアレゴリー作家である。ハルスデルファーも彼が隠喩を「望遠鏡や水晶」として、それを通じて万物を一層本来的に眺めると記すとき、アレゴリー作家として語っている。しかし彼にあっては、隠喩の中に見いだされた真理は確固として「世界構造の体制」に基づいている。ハルスデルファーが言っているような「間違いようのない確実さ」というものをジャン・パウルは知らない。彼が肉体界をその記号性で考えるとき、離れ離れの声と形姿とは単に「ひょっとしたら」対のものとして現れ、別の世界は、出現するときには単に「予感や、遺物や、溜め息や、一条の光」として現れる。しかしこうした制限を越えてこのアレゴリー作家の問題は更に広がっている。彼の場合内面性が外部に自分達の問いに答える記号や意味を見いだすと思うとき、この記号の妥当性を内面性に保証してくれる審級は何もない

この内面性そのものを除いては、彼のアレゴリー的な記号解釈は世界構造の体制の恩寵によるものではなく、内面性の恩寵による。内面性によって事物は魂を吹き込まれ、内面性が事物を記号とする。事物が語るとき、内面性がそれらに内面性自身の声を貸していて、事物は内面性によって語る。しかし内面性が事物に声や意味を貸与するように、内面性がそれらを事物から再び引き上げることも出来る。結局内面性はいつも単に自ら自身の確信を有するにすぎない。そして彼岸の「現実性」についての内面性の確信は、単に彼岸への自分の欲求の自明性に基づいているにすぎない。内部と超越の間にある世界は、内部に超越からの確かな知らせをもたらすことは出来ない。この世界は、精神に無限なものの秘密の記号を精神の希望に対して答えることと、本質を欠いた素材としてその絶望に対して答えることを繰り返す

— ちょうどこの精神が、予感しながら現実を突き抜けることと現実を恣意的に壊しながら戯れたり、混沌へと解体したりすることを繰り返すように。

ジャン・パウルがこの曖昧さから訣別しようと試みるところでは彼は、それを自分が内奥でそうである者として、神秘家として行い、すべての現象を犠牲にして、外面化出来ない内面に戻っている。この神秘学の印の下にとりわけ彼の後期の作品はある。しかしすでに彼の最初の長編小説『見えないロジ』において、その生命を自分の内に自分自身の為

に有する魂の前でのすべての現実の無関心さが気ままに公表されるエピソードが見られ

る。^{*53}

主人公のグスタフが自分の最初の教師、精霊に憧れる。別の青年の肖像画は彼に「逃げ去った友との全くの類似性」を思い出させる。彼は「描かれた空無の中に凹綿鏡の中のように友の形姿を見た」。彼は眠り込む。夢は彼に、月光によって天へ運ばれ、その際自分を見下ろしている友を見せる。彼は目覚めて、静止した天を見上げて、夢に見た友を天から呼び戻す。

『また来ておくれ、...姿を見せておくれ、...少なくとも君の天から君の声を届けておくれ』 — いつの間にか何かが窓の前で空気を引き裂いて『グスタフ』と叫んだ、そして遠くへ飛び去りながら二度一層高く『グスタフ、グスタフ』と下へ呼びかけた。

「二つの世界が今や彼の為の一つに崩れ落ちた」と語り手語っている、「長いことこの時から、...彼の魂の動揺は続くことだろう」。直接の合図、無限な者からの人間の呼びかけへの答がここではなされているように見える。しかし単にそう見えるにすぎない。かの、言うなれば、いけしゃあしゃあとしたやり方で、ジャン・パウルがしばしば出し抜けに用いるやり方で説明が続いている。「年老いた椋鳥[これは話せる]が多分行ったのだろう、これは私の知るかぎり、百姓の許から逃げ去ったのであった。グスタフはそのことを知らなかった」。それから主人公にとって彼岸の世界の体験を意味していたこの散文的解決への語り手の注釈として次のように記している。

「魂が養殖池の波のようにシャツの胸飾りほどに波打つか、あるいは大洋の波のようにアルプスほどに波打つかは別々のことである。この高い動揺を椋鳥が引き起こすか、亡き者であるかは一つのどうでもいいことである」。

この出来事では、正確に「カンターテの講演」で定義されていること、「その空隙が我々の思考や観照を引き裂くもの」が「天から間近に」引き寄せられることが生じている。グスタフの魂によって考えられた天上的なものが経験世界に現在化する。空隙は閉ざされている、有限なものとは無限なものはもはや別れていない。

「彼にとっては」、主人公にとっては、これらは「一つに崩れ落ちた」、「現実には」もちろん違う。椋鳥が彼に対しては、読者に対して作者が取っている役割を演じている、作者はその作品の中で「戯れの無限性」を幻想的に創りだして、それと共に「真面目な無限性」に案内しようとする。現実性を出来事は両方の場合本質的に外部にではなく内部に、一方では主人公の内部に、もう一方では読者の内部に持っている。両者とも「その魂の動揺」を、つまり「心」を居心地の悪い「居場所」を越えて持ち上げる無限の感覚を感じる、あるいは感じるべきであろう。単なる虚構がこうした動揺のきっかけであるかどうかということ、そして単なる虚構がきっかけであるという事実、これは魂の動揺という現実には照らして見れば重要なことではない。この文は、何故ジャン・パウルが、何の良心のとがめ

*53 『見えないロジック』、第20扇形、前掲書。166頁。

の痕跡を残さずに、かくもふんだんに倦むことなく彼の長編小説の中で魂の動揺の演出家として活動しているのかその理由を説明している。荒っぽい機械や血生臭い驚愕の効果やトリックや欺瞞の少なくないすべての設備、装置、演出、飾りは結果の効果に対する現実の理由の無関係からその正当性を引き出している。この文はしかし他方ではまた何故語り手のジャン・パウルは根本的に、外部世界の事物を本質的に、魂によって魂の為に上演される作品の書き割りや劇場の機械装置以上のものとして評価するに決して至らなかったのかも説明している、 — これは、「自ら無限に鳴り響く木霊」の中で詩となる、つまりそこでは魂が全く自らの下にいながらそれでも一つの世界に囲まれている詩となる、魂の為の作品である。

「明るく澄んだ二つの山がある、
動物達の山と神々の山である。
しかしその間には人間どもの薄明の谷がある。
あるときある者が上を見上げると、
予感に満ちた癒しがたい憧れにとらわれる、
自分が知らないことを知っている者の、
自分達が知らないことを知らない者達への
そして自分達が知っていることを知っている者達への憧れに」。

（パウル・クレー）

ジャン・パウルの散文を格別評価していないマルクスは、しかしながらその散文から『資本論』の当世の受容が多かれ少なかれその印を自覚しているかの概念を小声で教えて貰っている、つまり性格仮面の概念である。『歴史と階級意識』におけるこの「とても重要なカテゴリー」^{*1}へのルカーチの言及以来「性格仮面」の術語にはネオ・マルクス主義的理論形成の枠内で、精神分析の解釈能力に対して政治経済学と社会学を競争力のあるものにする方法的機能が割り振られている。精神分析が欲望の論理を主体に無意識に導入されたものとして解読しようとしているように、「性格仮面」の術語で物象化の構造を解明しようとする社会理論は「自らの社会・歴史的な経済学的状況についての集合的な無意識性」^{*2}についての理解を深めている。『資本論』と『夢判断』は、いつもすでに無自覚という還元出来ない矛盾が形成されている（ジャンルとしての）主体の分裂への洞察を共有している。次のことは偶然ではないだろう、「彼は自分の知らないことを、それでも言う」^{*3}とか、「彼らはそのことを知らない、しかし彼らはそれを行う」、^{*4}これらは自分の夢のことを報告している被精神分析者や神経症者同様に商品交換者にも等しく妥当する文である。マルクス主義と精神分析がこのように科学的に、自らを弁えている主体という全き自己現前性についての超越論的哲学の定理の克服し難い危機を指示しているとすれば、意識の苦

*1 G. ルカーチ、『歴史と階級意識』、ベルリン。1923年。62頁注。

*2 同、63頁。

*3 マルクス、『資本論』、MEW. 23. 65頁。

*4 同、88頁。

境についての意識を有するジャン・パウルの散文^{*5}には詩的に予感されたその対応物が見いだされることになる。

悪評高い乱読者のマルクス^{*6}にとってジャン・パウルにおける性格仮面概念の歴史哲学的意識哲学的起爆剤が見過ごされたはずはない。この語法はゲーテの「個人はそこから私が世界を引き出す曰わく言い難いものである」^{*7}に対立しており、古典的格言のらちもなさを診断している。というのは個人の簡便性、被転覆性は、人間に対し商品同様に直接的な自己言及性を否認する『資本論』同様にジャン・パウルの散文においても明白であるからであり、ジャン・パウルも同じようにフィヒテの主体の同一性についての実体化された非遡及性を誤解として明らかにしたがつている。「ある面で人間は商品同様である、人間は鏡を持ってこの世に生まれていないし、私は私であるとフィヒテ的哲学者としても生まれていない、まず人間は他の人間に自らを映す。まず同輩としての人間パウルへの関係を通じて人間ペーターは自分自身に人間として関係する」。^{*8} 主体性と商品は互いに相関する。両者とも、自分達には手の届かないほど先回りして自分達に居場所を指示する象徴的なある秩序の構成要素である。いつもすでに自分自身から疎外されて、商品となった事物は自分の価値を、自らのかけがえのなさを奪う「商品言語」^{*9}の象徴的な媒体の中ではじめて味わう。「他の商品との交易」の中ではじめて事物は自分の同一性を交換の普遍的同一性として得る。象徴的な関係内在性の間接性の中で唯一商品は措定されたものと認められ、これについてはヘーゲルの「同一の、対立を調停する関連の中で対立を媒介する」テーゼが妥当することになる。「各自は単に他者の対立物にすぎない、一方はまだ積極的ではなく、他方もまだ消極的ではなく、両者とも互いに消極的である。各自はそもそもまず第一に他者[他物]がいる限りにおいて存在するのであり、各自は他者によって、自らの非在によって、当のそのものである。各自は単に措定された存在にすぎない。第二に各自は、他者がいない限りにおいて存在する。各自は他者の非在によって当のものとなる。各自は自らの裡の反省である。 — この両者はしかしながらそもそも対立の一

*5 J. Trabant、「<苦境についての意識> — アドルノの美学理論における芸術の存続についての文献学的メモ」、『Th. W. アドルノについてのテキスト+批評の特別版』、ミュンヘン。1977年。130頁から136頁。彼は、「音楽は...意識における精神的素材を必要としない」というヘーゲルの公式から（ヘーゲル美学のHothoの正書法的に正統な版における「必要な」）から美学的「苦境の[必要の]意識」を発生させるアドルノの誤読を指摘した。この文献学的に「ヨリ難シイ読ミ」は、苦境の意識がなお否定的に弁証法的に個体化ノ原理として固定される媒体として芸術を規定するとき、正当化され得る。

*6 S.S. Prawer、『カール・マルクスと世界文学』、オックスフォード。1976年。マルクスによるジャン・パウルの読書については、116頁、174頁、414頁、420頁参照。

*7 ラーヴァーター宛の1780年9月20日のゲーテ。『書簡』、HA. 第1巻。ハンブルク。1968年、325頁。

*8 マルクス、『資本論』、I. 67頁注。

*9 同、66頁以下。

つの媒介であり、この媒介の中でそもそも両者は単に措定されたものにすぎない。^{*10} 好きなように交換される自身の他者によってその価値形式をはじめ得る、そしてその特殊な他者によって得るのではないこの消極的に互いに認められる商品は、この他者によって、つまりその非存在を自分達が目指すものによって、当の自らとなる。というのは他の商品もこの商品同様に独立不羈のものではないからである。他の商品の実在もこの商品そのものと同様に他者の実在によって媒介されている。商品間の互いの関連の中で、使用価値と交換価値とを一身にまとめている個々の商品の内的関連がかくて再生産される。「使用価値と価値という商品の中に隠されている内的対立はかくて外的対立によって、つまり二つの商品の関係によって表現される、そこでは一方の商品は、その価値が表現される段になると、直接単に使用価値と見なされ、これに対して他の商品は、価値が表現されるところでは、直接単に交換価値とみなされている。ある商品の単純な価値形式は従って、その中に含まれている使用価値と価値の対立の単純な現象形式である」。^{*11} 交換の商品言語での使用価値の非在が交換価値の実在ならば、交換における一つの商品の実在の措定化は、他の商品の価値を規定する実在である。商品の内的対立性及び商品間の相互の対立性、これはまだ交換というこの仮象空間で遠くから事物の以前の非同一性、非交換可能性を思い出させているが、これに事物の多様の差異が至るのはまずもって差異を仕上げる労働を通じてである。自然に対し主体の支配を書き込もうとする労働の原初的強迫的性格が逆にマルクスのアナテマ[呪い]に残っているとすれば、商品愛好の理論はそれだけ一層絶望的にこう強調している、「人間に対する普遍的交換価値の支配のせいで、...主体は先験的に主体となり得ない」。^{*12}

交換をまず動機付けている事物の前もっての非同一性が商品言語となる同等交換となることによって価値同等の同一性が形成され、かくてその倍加された対立性が「対立の媒介」によって代替可能な「措定物」へと構成されると、「主体そのものが単なる客体」^{*13} へと貶められる。つまり商品と共に、A.ゾーン・レーテルが示したように、^{*14} 抽象的交換は主体をまた主体が自らの能力と納得したくなるかの同一性のカテゴリーに導くことになる。交換しながら主体は自らを社会化し、主体はかくて商品のように全体性と関連する「この世の市民」となる。「それ故その価値形式によって今や亜麻布は社会的関係の中でももはや単に個別の商品様式に対応するばかりでなく、商品世界にも対応する。商品としてそれはこの世の市民である」^{*15} 一 交換の遂行によって概念と事物の接合を経験する主体の

*10 ヘーゲル、『論理学 II』、『著作集』、Michel/ Moldenhauer 編集、第6巻。フランクフルト、1969年、57頁。

*11 マルクス、『資本論』、I. 75頁以下。

*12 Th. W. アドルノ、『否定弁証法』、G S. 6. フランクフルト。1973年。180頁。

*13 同。

*14 A. Sohn-Rethel、『精神的仕事と肉体的仕事 一 社会的統合の理論について』、フランクフルト、1972年(2.) これについてはJ. Hörisch、「同一性の強制と交換の抽象性 一 A. Sohn-Rethelの社会発生学的認識理論」、『哲学的展望』、1978年。

*15 マルクス、『資本論』 I. 77頁。

ようなものである。マルクスが「認識論の軽蔑者」^{*16}であったとすれば、それはただ彼が認識を商品交換に内包されるものとして解明出来ると信じていたからである。反省的メカニズムとして商品交換はかの原理的かつ「機能的に特化され[得]る性能で、...その必要に応じて反復された成果はあるシステムの中で期待され得るものであり」、^{*17}そしてその上自ら応用能力を有するものである。「我思う」についても必要に応じて、それが「商品言語」のように「観照の多様性の総合的統一性」^{*18}をなし得ること、そして同時にその「同一的自己を自覚」^{*19}出来ることが期待され得る。

反省的メカニズムについてのルーマンの理解、商品交換についてのマルクスの考古学、主体性の能力についての超越論的哲学理解は互いに構造的に独自の具合に合致している。商品交換と主体性という反省的メカニズムのこれらの構造的同一物は過激に対立する理論の同一性の自負を示している。両者が、互いに競争相手の理論を自らの再構成の内包物として証明しようとして、普遍性を自負しているとすれば、また両者は相手の学問の自明性の訂正、自らの論理的優位性の証明に迫られている。それ故『資本論』における性格仮面概念の用法^{*20}は主観性についてのその対象に体系的に過度な要求をしている超越論的構造理解の虚弱化を目指している。商品崇拜についての分析には「同一性哲学の魔法圏の彼方に、...超越的主体が自分自身を自覚していない社会」^{*21}として現れる。普遍的商品交換に基づく社会が次第に、主観性の構造を導入したのは遅くともルソーの社会契約論以来であるとうなずき合っている者達のその主観性の構造を篡奪する間に、主観性は逆に「性格仮面」へと凝固する。社会的交易形式を奪われ、労働力として自ら商品となって、主観性は単なる「商品の代理人」となってしまう。「法的あるいは意志的關係の内実は経済的關係そのものによって与えられる。人物はここではただ互いに商品の代理人として、それ故商品の所有者として存在しているにすぎない。我々はそもそもこの展開が進むにつれて、人物の経済的性格仮面は経済的状况の人物化にすぎず、こうした狀況の担い手として互いに対峙していると気付くことだろう」。^{*22}「人物化した資本」として資本家は「自分の中では単に主輪にすぎない社会的メカニズムの」^{*23}脱主体化された「作用」となり、「彼の行為と使役」は「彼によって意志と意識を付与された資本」^{*24}の単なる「機能」となってしまう。資本家が自分の主体性を資本の自己運動に全権委任すると、資本は今や彼を支

*16 アドルノ、I. c. 179 頁。

*17 N.ルーマン、「反省的メカニズム」、『社会学的啓蒙』、I. オプラーデン。1970 年。92 頁。

*18 カント、KdrV[純粹理性批判]、B134。

*19 同、B135。

*20 ジャン・パウルの性格仮面の概念の意味論に関する反証は、この先[拙訳 36 頁以下]参照。

*21 アドルノ、I. c. 179 頁。

*22 マルクス、『資本論』 I. 99 頁以下。

*23 同、618 頁。

*24 同、619 頁。

配するに至る。それは彼を支配する自律的超主体となって、その普遍的力は自らの特殊な起源を隠してしまう。資本家は自らがその印の下で活動するよう強いられている仮面を自ら被ったわけでもなく、仮面が目に見えているわけでもない。というのは主体と主体によって構成されたものとの関係が転倒されて、この転倒な中でなおも構成と支配の図式に留まるとき、「人間とその諸状況は針穴写真機の中でのように転倒して見える」^{*25} からである。

押し付けられた仮面の強制から逃れることは、「資本家の経済的性格仮面」にとっては「その金が引き続き資本として機能する」^{*26} 為に出来ない。主体性と客体性の接合の意識構成的媒体として金は同時に主体・客体の差異の受け取りに関与している。金は性格仮面を「ある人間に固定し」、かくてこの人間を商品の単なる限界値とする。交換価値のこの普遍化、自律化から — ルカーチの見過ごし^{*27} — 「性格仮面」の意味論の普遍化が生じている。これはもはや単に資本家の社会的性格を資本の論理に結び付けているだけでなく、すべての事物をすべての主体同様にそのすぐれた独自の同一性の純然たる仮面へと抑えるある社会という恐怖の像を呼び出す。多数の貸与された仮面の背後では主体を壊す神話が「主体としての社会」^{*28} という形で帰還していることが透けて見える。この慣用語はまだ、概念の自己運動という後期観念主義の実体に対する初期マルクスの批判に遭っており、マルクスはこれに対して「実証的学問」^{*29} の理論を対置し、「経験」を意識に還元出来ないものと説明しているが、しかし『資本論』では全面的な、対象並びに人物を包括する物象化の可能性が見えている。「一言で言うと、労働過程の様々な要素は — 対象的並びに人物的要素は — はじめから資本主義的生産期の性格仮面に出現する」。^{*30} 事物や主体にとって資本主義的交流形式はその現象の先験的なものとなり、その実体的性格が無限に変わらず再生産されることに対して、この形式は多数の硬直した仮面の現象を割り振っている。資本家的な、普遍的に商品交換を行う社会の「自律的システム」^{*31} は、これは「大工場」の自律化構造にそのモデルを有するのであるが、「そもそも自然発生性を、それが労働の内部で可能である限り、破壊して、すべての自然発生的諸関係を金の関係に解消する」。交換の支配によって自然発生性の契機を欺かれて、性格仮面は「諸個人

*25 マルクス/エンゲルス、『ドイツ・イデオロギー』、MEW. 3. 26 頁。

*26 マルクス、『資本論』 I. 591 頁。

*27 J. Matzner、「カール・マルクスにおける性格仮面の概念」、『社会的世界』、15/ 1964 年。134 頁以下。「マルクスでは性格仮面はその疎外された実存における資本家並びにプロレタリアを包含している。...これに対してルカーチでは<仮面>は資本主義社会内部での意識現象を表している。性格仮面はブルジョワ階級の必然的に<誤った意識>を、プロレタリア階級の全体性に関係する階級意識に対比して意味している」。

*28 マルクス、『ドイツ・イデオロギー』、37 頁。

*29 同、27 頁。

*30 マルクス、『資本論』 II. MEW. 24. 388 頁。

*31 マルクス/エンゲルス、『ドイツ・イデオロギー』 I. c. 60 頁。

の発展から全体的諸個人」^{*32}に至る、この全体的諸個人へは「破壊的諸力（機械と金）に一変した」^{*33}「生産諸力」が「権力的概念」となった交流形式の全体性を導いたものである。

超越論的哲学的主体理解に対するマルクスの批判は主体性の銘記概念を蘇らせて、主体性の仮面の背後に本来的な、万物に自らを記入していく主体としての社会を推測させているとすれば、マルクスの術語のジャン・パウルからの借用も語源的に立派な動機を得ている。J.C.アーデルングの『高地ドイツ語用法の文法的批判的辞書』は性格[キャラクター]の項の下で次のように記載している。「1. 紙とか鉄、石の上に作られる像、κ α ρ α σ σ ε ι、刻み込むから来ている。この意味で単に迷信的魔術的な標識が今なお性格[キャラクター]と呼ばれるだけでなく、工場主や商人等がよく商品を印付けている標識もまたこう呼ばれている。いや広義の意味ではしばしばすべての文字や活字がこう名付けられている」。^{*34} 魔術的な標識と共に、商品を表示している標識も、自分達と接触するすべてのものを呪縛するという性質を併せ持っている。商品の世界ではメドーサの視線の魔法と秘密が支配していて、この視線は己の非生命性を見つめられて硬直する者達へ投影している。『資本論』の呪物資本はそれに相応しく魔術的神秘的観念を積み重ねていて、「形而上学的屁理屈や神学的気まぐれ」について、商品の「感覚的に超感覚的な」神秘的性格について、労働生産の、それが商品形式を取るときの謎めいた性格について、「商品世界の呪物的性格について」語っている、商品世界ではすべてが「社会的象形文字」、「秘密」、「ベールを被せるもの」、「魔法と幽霊」、普遍的な「狂気」となると言われる。^{*35} 商品の標識性格の標識に見られるこの狂気の中に豊かに内包されているのは、この狂気が間主観性の位置を事物関係の位置にずらすことである。交換価値の支配下で「...人間の為に事物関係という幻覚的な形式を取るのは、人間のある定まった社会的関係そのものである」。^{*36} 性格の、つまり商品の魔術的標識の仮面に物象化されて、間主観性は商品と類似した交換関係に硬化し、主観性は性格仮面に硬化する。

グリムの辞書ではこの概念はただ一度言及されている。「性格仮面、女性名詞、顔あるいは外面的顔、隠された自我のこの性格仮面、ジャン・パウル『美学入門』2, 58」。^{*37} ジャン・パウルは彼の明らかな造語を、同時代の詩学や理論から借用せずに独占的に遣っているが、この記号表示の並立意味的戯れに好んで耽っている。彼の散文は合成語「性格仮面」の様々な可能な情勢にある幽霊的な派生や離脱を集めた損なわれた主体性のキャビネットである。そこでは蠟人形や二重自我、仮死者、鏡像、幽霊、仮面、精神分裂病者が

*32 同、68 頁。

*33 同、69 頁。

*34 第1巻。A-E、ライプツィヒ、1793年（2.）。リプリント、H. Henne 編集。ヒルデスハイム、1970年。1323頁。

*35 すべて引用は『資本論』I. の85頁から90頁に関連している。

*36 同、86頁。

*37 『ドイツ語辞典』、第2巻、ライプツィヒ、1860年、612頁。引用はジャン・パウルから。『美学入門』、『著作集』、N. Miller 編集。ミュンヘン。1970年、第5巻、208頁。

主体性を外傷として表現する為に集まっている。これらはすべて、[フィヒテの]『知識学』の範疇内で考えられる限りの主体性についての独自の内的理解から生じている。この主体性が、自分自身の方程式[同一]（私は私に等しい）に於いて三重に登場し — 知っている者と知られた者との関係として、そして同様に総合的關係そのものとして登場し、 — かように關係論的に捉えられているとすれば、この主体性は肥大し同時に欠乏している。肥大というのは、主体性が知っている者として自らを、自らを要素として含むあらゆる多数の多数として理解するからである。そして欠乏しているというのは、主体は關係するものとして必然的に備わる有限な規定性を自分自身からは導き出せないからである。關係するものは先験的にすべてではあり得ない。自我の充実是非自我の欠乏であり、主体性は自らの關係性を基礎付ける「部分性」^{*38}をこの欠乏のせいにするが、主体にとってこの欠乏はいつもすでに形成されているものである。しかし主体の欠乏の構造の記号表示は、自ら自己關係的に捉えられている非自我でしかない。というのはただ自己關係的に捉えられた非自我のみがその欠乏を、それが欠乏を代表しようとして代弁するからである。「私は鋭い唯一神教徒、単数として尋ねる」 — 『フィヒテ哲学の鍵』の定式化によれば、主体性は他の自我の充実の欠乏となる苛立たしい經驗をしている。「私は上述の諸自我を、私によって措定された所産的自然、私の広い非自我の中に、この無限の豎織の絨毯の織り込まれた像として以外に、つまりそれ自身真実体ではなく、私の真実体[ヌーメノン]の限定、規定として以外に見いだせようか。 — そして私がこのことを認めるならば、彼らは、つまりこれらの私自身の流出、三つ子あるいはむしろ百万の六乗の生誕者達は、その気になれば、私を彼らの苗株、派生語、形容詞に蔑視し、彼らの非自我のモザイクの小さなピンに貶めることができるのではないか」。^{*39} 存在の充実をすべて自己關係と他者關係に分けるある主体性の「他人の自我達」がそれ自身の従属した契機に陥ると、このこれらの契機は事物構成の類似に従ってのみ經驗され得るもので、それ故唯一「描かれた非自我の中の紋章的像」として働くものであるが、この主体性そのものがこれらの契機と共に「体系的悲惨」^{*40}に陥る。彼の「他者の自我達」が彼自身の措定された關係となると、逆にまた主体の自我も自らが措定したものの「派生語」となる。「人間的形姿の死せる蠟人形のキャビネットの中」で、間主觀性はその關係性の考察の呪縛の下でこうしたキャビネットに物象化したのであるが、「唯一神教徒、単数」と称する者自身が自分の場所を性格仮面として占めることになる。「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。これらの蠟人形や先祖肖像画は本来他の性格仮面同様に私が踏み潰しているものである（というのはそれらは単に私の産物

*38 J.G.フィヒテ、『全ての知識学の基礎』、(1794年)。『著作集』、I.H. Fichte 編集。第1巻、ベルリン、1845/46年、108頁以降。

*39 ジャン・パウル、『フィヒテ哲学の鍵』、『著作集』、第3巻、1039頁。

*40 同、1040頁。

であり、何の絶対的自由も自我も有しないのだから)。^{*41}

上位の主体性による自我の空無化という、自我はその仮面に陥っているという診断の点でマルクスとジャン・パウルの「性格仮面」の使用法は一致している。両者とも、主体性は事物に対して単に別のものと自らを規定して以来、強迫的に事物に同化していると推測している。そして『資本論』もジャン・パウルの散文も、「性格仮面」という概念に、超越論哲学的主体理解の過激な危機を示すかの銘記の比喻（「織り込まれた」、「紋章的」像）を述べさせている。彼らにとっては「私は考えられている」^{*42}が「私は考える」に優先しており、「私は考える」という主体を越える位置は主体性を受動形に抑えている。主体の論理を区分けする象徴的な秩序としてジャン・パウルもマルクスも「お金、この人間の仕事の金属の歯車装置、我々の価値のこの指針歯車」^{*43}を考えている。一八〇〇年頃の詩的作品の中で主体性の範疇的自己危機の経済的論理にジャン・パウルの散文ほど自覚しているものは他にない、この散文はヘーゲルの法哲学と共に、ヘーゲルは文学者ジャン・パウルに名誉博士号の授与の手助けをしたのであるが、プロレタリア化と植民地主義の関連についての洞察を共有している。「富の過剰にもかかわらず市民社会は十分に豊かではない、つまり貧困の過剰と貧民の産出を抑えるに十分なだけの独自の財産を有しないということ」^{*44}は『ヘスペルス』の「第六の閏日」でも大いに納得される不愉快事となっている。「市民の不平等」を「民族の不平等」^{*45}に写しながら、「人類の砂漠と約束の地」の論文は市民の収奪と共に植民地の収奪を忌み嫌っており、「法哲学」はこれを市民の収奪の結果と見ている。「こうした弁証法により市民社会は自らを越えていく、まずこの定まった社会を越えるが、自分達が過剰となっている手段とかあるいはそもそも技術熱等の点で遅れている他の民族の中で、自らの外部に、消費者とそれと同時に必要な生活費を探すためである」。^{*46}ジャン・パウルは更にヘーゲルのテーゼを過激化している — 「権力、富、文化における民族の恐るべき不平等にあってはあらゆる羅針儀の隅からの一般的嵐だけが永続的嵐をもたらすであろう。ヨーロッパの永遠の均衡は他の四大陸の均衡を前提としており、これは小さな秤動を除いて我々の地球に約束出来るものである」^{*47} — そして分業の揚棄と、生産論理と所有論理の分離の揚棄に、解放された類としての主体の可能性を確定する為にこう述べている。「いつか、今すでにすべての賢人、有徳者が享受している黄金時代が来るだろう、そのときにはそもそも生きることがより簡単なことなので、人々

*41 同、1041 頁。ジャン・パウルは、K.Brose（「フィヒテに対するジャン・パウルの関係」、DVjs. 49(1975 年、65 頁から 93 頁)）が言うように、『知識学』の非・自我を「人間的<汝>」で書き換えているのではなく、逆に非・自我への汝の物象化をテーマとしている。

*42 ジャン・パウル、『ジーベンケース』、『著作集』、第 2 巻、481 頁。

*43 同、34 頁。

*44 ヘーゲル、『法哲学の基本線』、『著作集』、第 7 巻、390 頁。第 245 節。

*45 『ヘスペルス』、871 頁。

*46 『基本線』、319 頁。第 246 節。

*47 『ヘスペルス』、872 頁。

は善良に生きることがより簡単となろう — 個々人は罪を犯しても民族は犯さないだろう — 人々はもはや喜びは感じず(この蜜はどんな花からも油虫からも吸い出せるので) もっと美德を持つだろう — 民族が思索に参与し、思索者は仕事に参与して、ヘロットがいなくても済むようにするだろう」。^{*48}

ジャン・パウルが『資本論』の著者にその予言的な経済的歴史的洞察にもかかわらず「文学的薬剤師」^{*49}として気に入らなかったとすれば、この事情は単に似たものに対する嫌悪ばかりがその理由ではないだろう。むしろマルクスの主要概念のプロンプターに対する彼の敵意は「自己沈潜者」^{*50}のジャン・パウルの散文は性格仮面の考古学をマルクス理論がタブー視しているかの過程や構造から得ているという具体的理由に基づくように思われる。時間[無常]性と肉体性はジャン・パウルの詩文理解にとっては先験的なもので、この先験的なものに社会的交流形式は — 商品交流の市民的交流形式もこれまで最も成功を収めた — 隠蔽像として振る舞うことになる。これに呼応してジャン・パウルは哲学的な理論主張に対して「詩文」の認識理論上の優先権を断言しており、詩文の非教理的方法論は教理的隠蔽像に固定した哲学的概念性に対して本来の婚姻が銀婚式に先立つように先立っている。「彼[ヴィクトル]の見解はこうであった、『詩人は酔っぱらった哲学者に他ならない — 彼らから哲学を学ばない者は体験家からも学ぶことは少ない — 哲学は概念間に単なる銀婚式を行うが、しかし詩文は最初の結婚式を行う』」。^{*51} バッカスの詩人というトポスに従って、ジャン・パウルの散文は実存在を構成する結婚を本来的不釣り合いな結婚と解している。即ち、実存在の中で自己と存在とはとても思いの届かぬ程 — 教理的な概念性には把握出来ないほどに — 結合されていて、それで自我は先験的に「不幸な実存在」^{*52}へと構成されており、その謎は美的欠乏の経験と類似して表現されている。「自我」の構造は、「自らの魂に」「探偵を送る」^{*53} 限り、「かの情けない曰く言い難いもの」^{*54}となる、これは実存在解釈の審美的神学的伝統がキケロやアウグスティヌス以来合理化の過程で脱落した部分の印として考えられているものである。しかしジャン・パウルの散文はモレトやグラシアン以来通用している「曰く言い難いもの」と幸福との同義語をこの慣用句に「情けない」を前置することによって取り消している。この慣用句は彼にと

*48 同、873 頁。

*49 マルクス、Th. カーライル編集の *Latter-Day-Pamphlets* の書評(1850 年)。MEW. 7. 256 頁。マルクスの諷刺的語句は『ジーベンケース』での言い回しと関係している。これは「旅行と講義」の媒介を「魂のための超経験的な旅行救急箱」と捉えるものである(『ジーベンケース』、460 頁)。

*50 M. コメレル、『ジャン・パウル』、フランクフルト、1957 年。(3.) 16 頁。

*51 『ヘスペルス』、841 頁。

*52 『ジーベンケース』、68 頁。

*53 同、430 頁。

*54 同、347 頁、367 頁も参照。

ってもはや美的見解の尊厳や、「論理」では通じない、^{*55} そのテーマの非代替性を専ら保証するものではなく、逆に自己の遡及出来ない欠乏の印となるものである。フェヌロンの反省同様にジャン・パウルの散文にとってもデカルト的「我思う[コギト]」の確信そのものが思惟を越える謎となっており、この謎にとってはその循環する自己関係の中で、自身透明になることがまさに出来なくなっている。というのは教理的自己言及性の構成は、その構造的他者、「精神の肉体的な肉体隷属」^{*56} を単に無視するしかないように出来ているからである。

しかし認識は肉体の中にその遡及し得ない先験性を有する。「人間の精神そのものが（そのすべての無限の天空と共に）皮膚とマルピーギの粘膜と毛細管を伴う五フィートの高さの肉体に囲まれていないか、そして巨大な丸い目の丸い太陽の万有に対して、ただ五つの五官の当たり籤の狭い世界窓を開けなければならないのではないか」。^{*57} 「認識の肉体先験性」^{*58} という点で、このテーマ化がドイツ語散文の中でのジャン・パウルの詩的革新の一つに数えられるが、^{*59} フィヒテによって単に具象化された意識の規定条件が存在論的に転回されている。身体として存在は自己にとって、同時に肉体であり肉体を有する自己にとってははっきりと現前するものとなり、^{*60} それでこの実存在を構成している接合は同時に「謎となり解読される」。^{*61} 存在そのものが時間と捉えられて、実存在の舞台上それに相応して時間的に自らを解することは、ジャン・パウルの散文にとって第一義的言説的な事態であった、このことを範疇的に逆にし、かくて見誤っていることを絶えず哲学的構成理論に対し非難している。コメレルが解釈したがつているような、精神と有限性の不和ということではなくて、逆にそれらの前もっての絡み合いがジャン・パウルの一貫したテーマである。主体性の「曰く言い難いもの」というテーマに存在と時間の根源的絡み合いの謎めいた非演繹性は至り、多様な尊厳性そのものがこの絡み合いを得ており、存在する主体性にこの印を形成し、それを「性格付けている」。存在と時間の同一と差異から生ずる

*55 A. Baumler、『18世紀の、判断力批判にまで至る美学と論理学における非合理性の問題』、1923年、復刻、ダルムシュタット、1967年。

*56 『ジーベンケース』、504頁、『ヘスペルス』、939頁参照。この蠟人形は「夜の死体です — 鋳造にされ、炭化された人間 — 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」。

*57 『自伝』、『著作集』、第6巻、1061頁以下。

*58 H. -O. Apel、「科学、解釈学、イデオロギー批判 — 認識人間学的観点の知識学提案」、『哲学の転換』、II. フランクフルト、1973年。96頁から127頁。特に99頁。

*59 特に『ヘスペルス』、712頁参照。「しばしば彼[ヴィクトル]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横に佇み、振る舞うのを見た」。更に同、1099頁以降。「器官に対する自我の関係についてのヴィクトルの論文」。

*60 H. Plessner、「哄笑と落涙」、『哲学的人間学』、G. Dux 編集。フランクフルト、1970年、11頁から172頁。

*61 『自伝』、1060頁。

象徴的秩序が主体に先だっているということは、ジャン・パウルの散文にとってその解読術のテーマとなっている。『自伝』の主人公が「精神的な自己授乳法」^{*62}によって、自分をコード化する「全能の支配者の父が家にいないとき」^{*63}はそれでもなお、記号表示の世界で精通したものになろうとして、「新しい言葉」と「新しい活字」を発明し、そして「自分自身の秘・書であり、隠れん坊相手」であるように、ジャン・パウルの記述法は、「全く新しいアルファベットを構成する」^{*64}という仕事にかかっており、ヨーロッパの学問の意味[ロゴス]中心主義を分解するものである。^{*65}彼の対案の中に含まれている一つは、かの「愚にもつかない健康[肉体]作法」^{*66}を止めさせることで、この作法から身体の進歩的な論理化を通じて、^{*67}他者や自己の知性の性格仮面が生ずる基となる知性の自律化が求められているのである。

このフィヒテ批判の文脈から明確になる「性格仮面」の理解の病因論は本来これが嫌っているものと結び付いている、「肉体の仮面」^{*68}あるいは「隠された自我の性格仮面」^{*69}としての「外面」とである。他人の主体性をその性格仮面に貶める自我の自律的な自己言及性が、その「外面」を自らを構成している時間[無常]性の欠乏の印として抑圧すると、それは時間[無常]性の自らにさえ不透明な隠蔽像となる。時間性のない自己指示関係として主体性は純粋な内的世界に適合しようとする。しかしこの点で主体性は一層過激に自分が外部世界から避けてきた性格仮面の物象化を再生産することになる。^{*70}しかし主体性は、自己の、事物同様の規定条件として働いている存在と時間の接合という印の下に避けがたく立っている。この印を自己から離れて自己を取り巻く、この世の多様な印という偶発性に直面しながら「読み取る」こと、自己に眩惑されないこと、これがジャン・パウルの長編小説術の「教え」の目指すものである。「そもそも教えるとはどういうことか。単に印を与えることである。しかしすでに世界全体、時間全体が印に満ちている。欠けているのはまさにこれらの活字を読むことである。我々は諸記号の一冊の辞書、文法を欲している。詩とは読むことを教えることであるが、しかし単なる教師は解読の事務局にいるよりは暗号の下にいる」。^{*71}

*62 同、1055頁。

*63 同、1054頁。

*64 同、1059頁。

*65 J. デリダ、『グラマトロジーについて』、パリ。1967年。

*66 『自伝』、1055頁。

*67 M. フーコーは、『監視と処罰 — 監獄の誕生』、パリ、1975年)その[身体の論理化]歴史を処罰のパラディグマで再構成した。

*68 『カンパンの谷』、『著作集』、第4巻、715頁。

*69 『美学入門』、208頁。先の[拙訳34頁]以下参照。

*70 ジャン・パウルの作品における内部世界と外部世界の二極化については、H. Vincon、『トポグラフィー、ジャン・パウルにおける内部世界と外部世界』参照。ミュンヘン、1970年。

*71 『美学入門』、250頁。

存在と時間と自己の絡み合いの詩的解読は内的存在の幸福を物象化と時間[無常]性の恐怖と同時に発生させている。例外なくジャン・パウルのすべての長編小説は『自伝』の「主人公」の次の見解を強迫的に、この強迫観念をまず基礎付ける絡み合いの中へ繰り返している。「この世のドラマの真の監督にして舞台装置家としての死」^{*72} はかの欠乏の裏箔として現れており、まだ幸福な自我存在の見かけ上の充実と自己満足はこの裏箔の前で撤回されなければならない。「私は私が自己意識の生誕に立ち会った時の私の内部でのまだ誰にも語っていない現象を決して忘れない、その生誕の場所と時については知らせることが出来る。ある日の午前私はとても幼い子供として玄関の下に立っていて、左手の材木の層を見ていた、そのとき突然『自分はある私である』という内面の顔が稲光のように天から私の前を過ぎって、それ以来輝きながら留まった。そこで私の自我は初めて自分自身を見て、永遠に見ることになったのである。記憶の錯覚ということはほとんど考えられない。ただ人間の覆われた至聖の中で生じた出来事に対して、この出来事の新奇さだけが日々の雑用の中で記憶に残るようにしたのであって、他人に話して余計なことを混ぜたことはあり得ない」^{*73} 自己の陶酔的自己愛的祝祭^{*74} と自己の放棄との間でジャン・パウルの散文の人物達は独自の色合いに変わっているのであるが、この自己にとって「死の仮面」^{*75} ははじめから添えられている。その散文は時間[無常]性の先験性を証している、これはまたその対案と称するものをこれ自身の虚ろな仮面としている。「時の仮面である永遠は何処にあるか」^{*76}。

「知識、歓喜、行為での隙間」^{*77} が主体を構成するものであれば、この隙間は「この欠乏した痛めつけられた自我」^{*78} にとってしかし耐え難いもので、それで自己はその欠乏を絶えず補おうとして、自己満足の自己言及性の見かけ上の非の打ち所のなさを技巧的に修復しようとする。強調された対鏡化、仮面交換、蠟人形展示、配役、仮死、復活、二重自我探索、幾多の名前の借用を通じてジャン・パウルの主人公達は、一個の自我の欠乏を補完する自我の多重化を目指している。^{*79} しかし自己強化と共に、彼らに自分を悟らせる欠乏が生じており、そのためにジャン・パウルの人物像についてはクライストの『O 侯爵夫人』の物語が他人の要求を拒絶する表題の主人公について述べていることは妥当しない。

*72 『自伝』、1086 頁。

*73 同、1061 頁。

*74 W. Köpke によってまとめられた典拠。「ジャン・パウルにおける〈自己〉の合成」、『ジャン・パウル協会年報』、1973 年。

*75 『ヘスペルス』、957 頁。

*76 同、604 頁。

*77 同、982 頁。

*78 同、1110 頁。

*79 この過程とそれに呼応する語り方を B. Lindner は（『ジャン・パウル — 挫折していく啓蒙主義と著者の役割』）「籐が外れた主観性」の酷使と誤解している（7 頁、227 頁）。この公式はまさに、ジャン・パウルが語りの過程で分解しようとしていることに当てはまる。語り手の全能の点で、すべてであろうと欲する語られた主体が挫折する。

彼らは「自分自身とのこうした立派な努力によって知られて」^{*80}はおらず、むしろ「底なしに」破壊の論理へ陥っており、この論理はショーペンハウアーが同様に「認識の主体」であり、「どの事物にも客体化している...意志の個別の現象」であるという個人の特異な「二重性」に基づくものである。「この我々の本性の二重性は一つである統一性の中にあるのではない。さもないと我々は自分自身を自分の許で、認識と意志の客体物とは別個に自覚出来るだろう。しかしただこのことが我々には出来ない。我々は、それを試すために自分の中に行き、内部に認識を向けて、一度完全に自分自身を考えようとすると、我々は底なしの空虚に陥り、ガラス製の中空の球に似たものになる、その空虚の中からある声があるのだが、その声の原因はその中には見当たらないのである、そして我々はこのように我々自身を掴もうとしても、慄然とすることに、実体のない幽霊の他には何も掴めない」。

^{*81}

自分自身とその底なしの反省論理を前にして、その空虚の中からは遂に他者の声がプロンプターをして、慄然としながら、ライブゲーバーもまた、彼は後の『フィヒテ哲学の鍵』の著者であるが、自分のドッペルゲンガーとその仮死について話す際に実体のない幽霊として出現している。ライブゲーバーは「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』 — と彼は言った — 『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。 — 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』。 — この話には彼の将来に関して何か戦慄させられるものがあつた、フィルミアンは、心の動揺した最中でもいつもより冷静な分別を働かせてこうした変身した自己鏡像化が旅の孤独によって危険なほどに増大することを案じて、優しく気遣って言った。『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』」。

*80 H. von Kleist, 『O 侯爵夫人』、『著作集と書簡』、H. Sembdner 編集、第2巻。ミュンヘン、1961年。126頁。

*81 A. ショーペンハウアー、『意志と表象としての世界』、ヴィルヘルム・エルンスト大公版。第1巻。ライブツィヒ。(年号なし)、371頁以下。注。ショーペンハウアーについてのジャン・パウルの見解参照。『美学入門』、507頁以下。「ショーペンハウアーの『表象と意志としての世界』、これは天才的に哲学的な大胆で、多面的作品で、明察と洞察に富んでいるが、しかししばしば慰めのない底なしの深淵を有し、ノルウェーのメランコリックな湖と比較し得る。この湖上では急な岩の周りの暗い壁のせいで太陽が見えず、ただ深みに日中の星座の天が見えるだけで、その上を鳥が飛ぶことも、大波が立つこともない。幸い私はこの本を称えることが出来るだけで、署名は出来ない」。

*82 鏡の「コピー」とその「二重化した」「二重自我」*83 に自分の同一性のことを尋ねる者は自身、触れられなかった第四番目の者の位置にいるのである。「(彼の) 変身した自己鏡像化の危険なほどの増大」に対応しているのは彼の欠乏の補充ではない、むしろ彼の「曰く言い難いもの」の謎の構造は、まさにその普遍的な同一性の状態にはないという危機に高まっている。自分の身体を自ら与えたとほめかす者は、「自らの猿」という、自分が他人に対してなすりつけていた者の状態に貶められているのである。その他者の仮面として、ある強制関連の産物として自らを見通すように強いられている肥大化した自己同一性を越えてはじめて、自律的自己言及性の破壊の論理は解けて、非同一性という謎に解放される。「その後二人は互いに顔を見合わせた、それはしかし喜びの好意に満ちたもので、先の荒々しい冗談の意地悪な後味の残るものではなかった。第三者がいたらこのとき彼らが似ていることにおびえたかもしれない、それぞれが相手の石膏模型であったからである。しかし愛の為に両者にとってその顔は似ていなかった。それぞれが相手に、自分が自分の外で愛するものだけを見ていたからである」。^{*84}

「自我の汝、彼、諸君、彼らへの変身」、^{*85} これはジャン・パウルの長編小説の一貫したテーマであるが、これに、唯一その対象同様に非同一的に変身可能である詩的媒体の正当化、彼の散文に内在している正当化は合致している。自己意識理論の言説が、この理論の論争的首尾一貫性をジャン・パウルは統合しようと努めているが、存在はリアルな術語ではないというカントのテーゼ以来、存在論をますます哲学的理論形成から除外しようとしているのに対して、ジャン・パウルは寓意的解明術は存在と自己の変身を詩的に特殊なテーマとしている。同時代の哲学的言説が陰に陽に存在は理論化出来ないと認めているとき、^{*86} ジャン・パウルの詩的言説は存在と時間と自己の思念以前の絡み合いを、その教理的に術語可能な派生語に先行するかの構造として解明している。この構造をそれに相応しく解明すること、これが自己という限界の洞察にもかかわらず、自らを『悦ばしき

*82 『ジーベンケース』、531頁。H. Keith (「ジャン・パウルにおける鏡と対鏡 — ジャン・パウルの人物と作品における実在と仮象の研究」、博士論文。ミュンヘン、1965年)はジャン・パウルの作品における鏡の場面を調査した。

*83 同、532頁。二重自我のジーベンケースとライブゲーバーが仲の良い友人であることは二重自我モチーフの歴史で例外と見なされなければならない。彼らは互いに単に「忌まわしいものと感覚された衝動や嗜好の分裂した人格化」(O. ランク、『二重自我』Imago III/1914年、第2冊子、156頁)であるばかりでなく、同時に本来の自我の欠如の代理人、補充であり、それで自分達の非同一性故に理解し合っている(『生意気盛り』の双生児参照)。彼らにとって、「自己愛的意義の二重自我の死の意義」は肯定的に媒介されている(同、150頁)。

*84 同、532頁。G. Benn の「哀れな脳犬」についての嘆き参照。『地下鉄』、GW. 1. D.Wellershoff 編集、ヴィースバーデン。1960年、31頁。

*85 同、416頁。

*86 存在はリアルな術語ではないというカントの命題参照。

知識』^{*87}の言説として解し得る詩[ポエジー]のパトスの動機となっている。というのは詩にとっては存在と時間は言説上典型的に限定されたアナテマ[呪い]ではなくて、自己の規定性の条件として同時に自己解消のときその知覚の可能性の条件であるからである。ジャン・パウルの長編小説術が自らを全体的に設定する主体性を原型の支配性の外傷として解読するとき、それは主体性をその欠乏に対して精神病的に反応するのではないある主体性として復帰させている。「永遠に我々は 一 根源の究極なもの根源の原初のものとして 一 何かリアルなもの、我々が創ったのではなく我々が見だし、享受するリアルなもの、我々の中から来たものではなく、我々の許に来るリアルなものを目指す」。^{*88}この自己に還元出来ないリアルなものの幸福を約束する認定は、体系的に存在を所有に模写する支配構造の自我の自律化によって脅かされる。その主体性が性格仮面への物象化の下で身体的に苦しむジャン・パウルの散文の人物達が、「私は存在したい、所有したくない」^{*89}と話すとき、あるいは「人が存在することは何と素晴らしいことか」^{*90}と叫ぶとき、彼らは性格仮面の構成の責を負う構造を、それを認めることによって欺こうとしているのである。

ジャン・パウルの主人公達はそれ故寝返る反乱者である。主体性を性格仮面に物象化する社会構造の鋭い批評家(1)から、そもそも主体性の批評家(2)となり、最後には批判出来ない構造、存在と時間と自己の絡み合いの構造を、論理的に最も早い構造として、これに比べれば他の者達は隠蔽像として振る舞うことになる構造として形成する批評家(3)である。こうした三つの参照面の間をジャン・パウルの性格仮面概念^{*91}は振動しており、一方マルクスはその最初のヴァリエーションを特権化し、商品分析的に過激化している。政治経済学的言説の性格仮面のこうした意味の過激化は、^{*92}この言説には別の言説 一 神学と欲望の言説が耳を貸されなくても絶えずプロンプターの役を行っているのであるが、事物並びに主体の無限の交換関係の中で時間を追放するという商品の持つ成功理由の

*87 『美学入門』、77頁。F.シュレーゲルとノヴァーリスにおける悦ばしき知識の概念については、J. Hörisch 『詩の悦ばしき知識 一 初期ロマン派の詩学における詩作の普遍性の要求』、フランクフルト、1976年参照。

*88 同、444頁以下。

*89 ジャン・パウル、『巨人』、『著作集』、第3巻、769頁。

*90 同、273頁。

*91 この概念の適用は、『カツェンベルガー博士の湯治旅行』(『著作集』、第6巻、224頁)と『ヘスペルス』(『著作集』、第1巻、803頁、896頁、953頁)参照。

*92 マルクス自身はその博士論文の準備の中で性格仮面の概念を様々な哲学的言説タイプに関連付けている。MEW. 同、I. 215頁。「哲学が目を、もっと理解するためではなく、実用的人間としてさながら世界に対し陰謀を紡ぐために、外部世界に転ずる瞬間もある。冥府の見通せない世界から抜け出して、世俗的セイレーンの心に投ずるのである。これは哲学のカーニヴァルの時である。犬儒者のように犬の服をまとうにせよ、アレクサンドリア人のように司祭の服をまとうにせよ、エピキュリアンのように薄い春の服をまとうにせよ。本質的なことは、性格仮面を付けることである」。

一つをタブー視している。しかしこれはまた一つの隠蔽像がそれが忌み嫌うものよりも危険なものになり得るといふ難問も手に入れようとしている。逆にジャン・パウルの散文の人物像は、自分達をもたらしたものをもはや追放しないことによって性格仮面を廃しようとしている。「楽しき無常の世界」^{*93}を認めながら、この人物像は「もはや自我で...ある」^{*94}必要のない恵みを希望している。自我存在の強制からの解放が彼らにとっては解放の符号となり、「ここに眠る」^{*95}の言葉は願わしい墓碑銘となっている。主体性についての構成理論的理解と共にジャン・パウルの散文は反乱に対するオプションをなお洩らしているが、このオプションは批判されたものとカテゴリーを共有しなければならないというすべての拘束力ある批判のジレンマに強く結び付くものであろう。これは自らを別の言説、奪うけれども与えない — 謎めいた天使^{*96} という他者の言説とみなすとき、そのテーマ同様に謎めいたものとなる。

*93 『ジーベンケース』、275 頁。

*94 M. コメレル、1. c. 202 頁。

*95 『ヘスペルス』、658 頁。

*96 同、1053 頁。

Hans-Christoph Koller: Bilder, Bücher und Theater (1986)

Zur Konstituierung des Subjekts in Jean Pauls "Titan"

ハンス＝クリストフ・ コラー：像、本そして演劇

ジャン・パウルの『巨人』における主体の構成*

『巨人』の主人公アルバーノが第五ヨベル期で初めて首都ペスティッツに足を踏み入れるとき — 勿論自らが最後にはこの王座に登るであろうとはまだ予感しないで、 — 直に宮廷世界が主人公の育った田舎の牧歌と違っているのが明らかになる。侯爵が彼の最初の宮廷訪問の際、絵画陳列室で迎えることであれ、一緒にゲーテの『タッソー』を読む為に夕方侯爵夫人の許に人々が集まることであれ、老侯爵の死が一つの舞台へと町を通過しながら変化して次々に埋葬や忠誠、新侯爵の結婚の劇があらゆる劇場的奢侈と共に演出されることであれ — ここに見られるのは芸術への高い評価と同時に人間に対する無関心であって、この無関心は宮廷社会に芸術性[人為性]を刻印しており、この刻印に対してアルバーノは明確に対照をなす予定である。しかし全体としての宮廷社会ばかりでなく、アルバーノの伝記にとって重要な主要人物達、リアーネ、ロケロル、リンダ、シヨッペ、ガスパールも『巨人』の中で特に像や本、演劇の形で出現している芸術に対する特別な関係で際だっている。これらの、すべてそれぞれの流儀で挫折していく結局は否定的に価値付けされる主要人物との対比においても主人公は「総体としては善良で理想的な天才」として立証される予定であり、そのような者としてジャン・パウルは構想原稿に従えば主人公を計画していたのであった。^{*1}

勿論単に情熱的和解的結末から出発するのではなく、長編小説全体のテキストを考えれば、全くポジティブな主人公の概念が本当に通用するか疑わしく、理想的主体のアルバーノもこのような概念がなしとげているよりもっと芸術の危険な影響の下にあるのではないかと思われる。ジャン・パウルの長編小説では著者と読者が本来の主人公であるというのが正しければ、^{*2} 勿論これらの人物も調査されなければならない。『巨人』についての

* この論文は、すでに 1983 年から 84 年に出来ていたもっと長い論考に手を入れ、短縮したものである。Birgit Haustedt と Karl Moormann から数多くの示唆を得て、感謝している。

*1 Eduard Berend からの引用、第 8 巻と第 9 巻への序文。『ジャン・パウル全集』、歴史的・批判版。I / 8. ヴァイマル。1933 年。V 頁から CX 頁、ここは X II 頁。

この理解は幾つかの、その他の点では全く異なる『巨人』の共通な基盤である。例えば、マックス・コメレル、『ジャン・パウル』、フランクフルト a.M. 1966 年、204 頁以降。それとヴォルフガング・ハーリヒ、『ジャン・パウルの革命の文学』、ラインベーク、1974 年、特に 517 頁以降。

*2 例えば、Hans Ehrenzeller、『グリーンメルスハウゼンからジャン・パウルまでの長編小説の序言の研究』、ベルン、1955 年。178 頁。

この読書の主導的疑問はそれ故主要人物達と著者、読者は像や本、演劇に対するその関係の中で主体としていかに構成されているかということである。^{*3}

一 像

アルバーノの恋の来歴において像は見通しがたい意義を持っている。それは第一ヨベル期ですぐに始まっており、主人公がイーズラ・ベラで夜、不思議な状況の下、「私が見せる美しい女性を愛せよ」という言葉と共に、「女性の形姿が極めて深い波間から長い栗毛の髪と黒い目を有して」出現してくるのを見た」(49)^{*4} ときのことである。アルバーノは勿論像の誘惑に対して毅然としている、この像はここで彼に 一 後に明らかになるように他の者の手によって 一 呈示されているものである。幻影が消え、アルバーノが眠りに陥ると、夢が恋人の別の像を示す。「見開かれた青い目」と「月光で作られているかのような白い形姿」で、この形姿を彼は熱くなって胸に引き寄せる(51f)。白い夢の形姿は明らかに水の中からの栗毛の美人とは違う。他人の手品の仕業の像に対して夢の像が見たところ誤魔化しのない、本源的な、アルバーノの魂による表出として対置される。そしてこの夢は正当であるかのように思われる。というのはリアーネの中にアルバーノは後に、自分の夢に出現したかの青い目の白い形姿を見いだすからである(175,179)。

アルバーノのリアーネに対する恋は従って、彼の内奥から発する、他人の手による像の呈示によって呼び起こされるものではない感情として出現しているように見える。しかしもっと仔細に見るとこの愛は像によるコード化[暗号化]を免れているのではない。アルバーノの子供時代、少年時代を振り返って語る箇所では主人公がすでにリアーネを、かの像が現れたときには愛していたことを知るのである。それにこの初期の愛は全く特定の像の効果であることが分かる。というのはアルバーノの教師達、養父のヴェールフリッツとダンス教師のファルテルレが彼に、ペスティッツの大臣の娘リアーネを教育学上の手本像として賞賛していたのであって、彼らはその際「リアーネの魅力の功績表」と「祭壇画」とを彼の前に掛けたのであった(111) 一 これらは我々が三頁後に主人公の内面に再び見いだす像である。「アルバーノよ、私は君の物静かな、厚く覆われた心を開け放ち、我々皆がその中でヴェールの背後に[...]リアーネの聖人画が、ラファエロの昇天の聖母マリアが掛かっているのを目撃できるようにしよう、君は震えながらその像に祈る為にそのヴェールをのけるのだ」(114)。アルバーノがリアーネを初めて目にする前に長いこと彼の中にはすでに彼女の像、彼女を聖母として示している像が存在していて、この像は彼に彼の教育者達が見せていた手本像に遡るものである。聖母のこの像が続いてアルバーノの

*3 主体の概念には、一方の側の自律や真正さの要求と、他方の側の、先行する<人為的な>構造への従属(sub-jicere)との間の緊張がすでに含まれている。例えば、Louis Althusser、『イデオロギーとイデオロギー的国家的装置』、ハンブルク/西ベルリン、1977年。148頁。

*4 『巨人』はハンザー版の頁数のみを引用している。ジャン・パウル、『著作集』、第3巻。ミュンヘン。1961年。

アーネへの愛を規定する。マリアの彫像や絵画の聖母がアルバーノに彼の恋人を思い出させるにせよ、逆にリアーネを見ているととりわけ「若々しい広い物静かな聖母マリアの額」が目につくことになるにせよ(178)、一 常に彼の愛はマリア像とコード化されており、この像はクラウス・テーヴェライトが記述している「白い」女性という「男性達の空想」の古典的目録に入るものである。^{*5} アルバーノの愛は、最初そう見えたように真実の主体の本源的感情でもなく、その愛は独自の、取り替えられない本性の女性に向けられたものでもない。根本的にこの愛はその対象物の生氣ある実在に基づくものでは少しもない。アルバーノはリアーネにまだ初めて会わないうちに、すでに彼女の死を空想している(167)、その死は実際後に生ずることになる。イメージ(像)はしかし恋人の死後も残り、ローマへの旅ではアルバーノは至る所にリアーネの像を見る(565)。しかしその死の悲しみはかなり急速に別の感情に移っていく。聖母がこれまでアルバーノにはリアーネに対する彼の愛の「守護聖人」に見えていた(199)とすれば、今や聖母は、新しい結び付き、リンダへの愛の守護者となる。二人がイスキア島で相まみえるや、アルバーノはリアーネを思い出す。「向こうの世界の聖女よ[...]御身はこの幸せを欲していた、姿を現し、これを祝福し給え」(626)。そしてあたかも偶然のように彼は突然小さな礼拝堂の聖母マリアの立像の前にいる、この立像は彼の心の欲求に速やかに応えたものである。

アルバーノの心の修業時代の第二段階をなすリンダへの愛も最初からイメージ[像]の印の下にある。というのはイーゾラ・ベラの夜の霊の場面でアルバーノの前に出現した女性の形姿は、後にリンダの像と判明し、ガスパールがリンダに対するアルバーノの愛を喚起しようと用いた蠟人形と分かるからである。しかしアルバーノの二度目の大いなる愛を呼び起こすのはこの像ではないとされる。最初彼が愛するのは一 ガスパールの策謀の意図に反して一 病弱なリアーネであって、更に霊の姿で彼女が彼に約束されたとき(254)はっきりリンダを諦めることが表明されさえする。そして彼がその後イスキア島で初めて彼女に向かい合ったとき、こう言われる。「何と彼女についての像は偽っていたことだろう、この精神とこの生命を何と弱々しく現していたことだろう」(621)。像は偽る一 像が策謀に仕えていて、主人公をその暗い陰謀の対象へと貶めているからである。アルバーノの愛する視線が初めてあるがままのリンダを見ているように見える。アルバーノのリンダに対する愛が、像によって前もって規定される嫌疑を免れることによって、見たところ主人公の自律性は、彼が策謀の目指していることをなす箇所、彼がリンダを愛する箇所さえ保たれているように見える。しかしよく見てみるとここでも主人公の真正な愛の着想にひび割れが見られる。アルバーノがリンダを初めて見たとき、彼女のことをよく知る前にすでに奇妙な既視[デジャヴ]の体験に襲われている。「姿全体に彼にとって何か既知のもの、それでいて偉大なものがあつた。彼女は彼に、随分前に天上的顔で彼の揺りかごに微笑みながら、贈り物をしながら覗き込んでいて、今精神が昔からの愛と共に再認識する妖精の女王のように思われた」(620)。揺りかごの言及はこの再認識を説明する手がかりへと導く。何気なくこの長編小説の冒頭で一度アルバーノの揺りかごとしてのイーゾラ

*5 Klaus Theweleit, 『男性達の空想』、第1巻。フランクフルト a.M. 1977年、12頁以降、それに379頁以降。

・ベラについて言われている (70)、というのは主人公はそこで母親と妹と一緒に彼の最初の数年を過ごしたからである。最後に、この最も初期に関係した人物は彼の実の妹や母親ではなく、一 リンダとその母親であったことが明らかになる。「微笑みながら、贈り物をしながら」アルバーノの揺りかごを覗いていた「妖精の女王」は、他ならぬリンダの母親であって、彼女は娘に瓜二つである。アルバーノの中で、彼がリンダに初めて向かい合ったとき、思い出としてひらめいたのは、彼の最初の看護人、彼の（思い込みの上での）母親の像であったのである。アルバーノのリンダに対する愛は従って、たとえ像による影響の疑いを免れていても、やはり一つの像に基づいている。恋人は最初の愛の対象、（思い込みの上での）母親の像によって前もって定められている。

このことの他にもリンダの場合主人公の認識はある別のイメージ[像]に囲まれている。聖母像の代わりに今や、主人公の直前のローマ体験に合致して、古典古代の女神達の肖像が出現している。すでに以前にリンダは次のように記されている。「しかし彼女は絵画的にというよりは彫像的に美しく、聖母よりはむしろユーノーやミネルヴァに似ている」(510)。従って彼にとってリンダが最初に登場するとき「女神」(619)として、あるいは「代理石像の神々の彫像」(625)として現れているのは、不思議なことではない（とりわけ何らアルバーノの真正な知覚ではない）。リンダの場合像がリアーネの場合ほどアルバーノの知覚を全面的に刻印せず、生きた女性の代わりとなっていないのは、リンダが一 『巨人』の男性の空想では赤い[豊満な]女性のタイプを代表するかに見えて一 そのエーテル的、我を欠いた前任者よりもはるかに血と肉から出来ていることによるのかもしれない。しかし長編小説の筋の論理の面ではこれは彼女にとって何ら利点ではない。彼女の愛と彼女の幸せへの欲求の絶対性がまさに彼女を没落に導くのである。ただ恋人に肉体的にも捧げる用意があるが故に、ロケロールはアルバーノの仮面で誘惑する試みに成功する。この誘惑可能性こそは、リンダをアルバーノからの別れと、同時に長編からの無言の消失へと導くものである。

それ故最後に、アルバーノが恋人を得るように三番目の女性が必要になる、この恋人は絶えざる代理石像との比較をなお行えば、一 リアーネのように一 全く像の背後に消えるのでもなく、一 リンダのように一 有り余る血と肉を有するものでもない。結局イドイーネは無色の妥協の像として現れる。リンダがあるとき呼んでいるように(713)、「尼僧と主婦の魅力的な中間物」である。この場合見たところアルバーノの恋を引き出すには像は必要ないように見える、リンダのように欺瞞の像や思い出の像も、リアーネについて彼の前で教育者達が描いていた手本の像も。しかしイドイーネの場合このような像が不必要なのは、単にイドイーネ自身が一つの像であるからである。彼女はリアーネと紛うほどに似ていて、「リアーネの似姿」(786)、「リアーネの美しい像にして同時に影」(787)である。聖母や女神、あるいは尼僧としてであれ、教育上の手本像、母親のイメージ、あるいは生き写しの似姿であれ、アルバーノの恋を刻印し、ある表象でコード化しているものは常に像である。それ故アルバーノの[表面的]像嫌いにもかかわらず、アルバーノの三人の恋人の中では唯一人アルバーノの意志に逆らい、彼のイメージの視線から逃げようとしているリンダが、あるときアルバーノに向かって次のように語っているのは結局は正しいのかもしれない。「人間は人間にとって何と意味することが少ないのでしょうか、人間のイメージの方が人間にとってもっと大事なのです...」(663)。

アルバーノの像に対する感受性は女性達に対する彼の恋に限定されていない、それはむしろすべての可能な願望の対象に広がっている。ほとんど彼の憧れの対象はどれもリアルにあるいは比喩的に像として呈示されている。彼の（思い込みの上での）父親ガスパールを彼の養父母と教師は「彼の人生の書の著者として壮麗に銅版画の表題紙」（15）に彫り込んだので、彼はいつか自ら彼に会うという欲求に燃えた。母親と妹は彼には単に歪んだメダルの像として呈示される、これは最後に接眼レンズを借りて正しく認識されるのである。将来の友ロケロールはその妹リアーネ同様にすでにアルバーノの子供時代教育上の手本像として（107）働いており、面識を得ていない父親の代理としての「カエサル of 巨大な像」の側ではローマの歴史が主人公にローマの像と共にペスティッツのイメージをも提供している、ペスティッツへは主人公は人生の最初の二十年間足を踏み入れることを許されない（106）。この観点の下で『巨人』を教養小説として読めば、アルバーノの教育を像による教育と形容出来よう。像は、伝統的な教養小説の概念が「教養」の下で理解していること（つまり現実世界との対話）^{*6} に常に先立ってあるものである。像によるこの教育はとりわけあることを行う。つまりこの教育は願望を呼び起こすか強化する。フリードリヒ・キッターがヴィルヘルム・マイスターの社会化の例で記している、^{*7} アルバーノの教育に多くの共通点が見られる「願望の喚起」による教育は、処罰するという脅威を与えず、倫理的教化を行わず、子供に子供がその願望を向けるべき手本像を呈示する — 手本像のようになるという願望であれ、父親や友人や恋人へのかの手本像を有するという願望であれ。

このような像が現実の対象の代わりになりうるのは勿論ただ、世界との対話が若い主人公に組織的に与えられていないからにすぎない。子供時代と青年時代はアルバーノにとってとりわけ（大人の）世界の危険からの庇護と保護の空間である。最初の数年を彼はイーゾラ・ベラでの母親と妹との打ち解けた親密さの中で他のどのような影響からも遠く離されて過ごす。引き続き彼は二十歳になるまでブルーメンビュールの村の田舎的環境の下、全く市民階級の家族の理想にかなったある家族の中で暮らす。アルバーノの子供時代のこの描写は主人公の教育の自然性と彼の性格の健全さを保証するはずのものである。島や村や家族的親密さの牧歌の中で文化と社会の悪しき影響から守られてあることは『巨人』においては主人公の内的素質の自然な展開を保証するものに見える。

この構成においては勿論二つのことが矛盾している。一つは、ガスパールが教え子を（あるいは著者が主人公を）移す環境の自然はそのものが人為的演出の結果であるということである。というのはイーゾラ・ベラは（ジャン・パウルも手本として使ったマジョーレ湖

*6 例えば、Jürgen Jacobs、『ヴィルヘルム・マイスターとその兄弟達 ドイツ教養小説研究』、ミュンヘン。1972年。10頁以降参照。

*7 Friedrich A. Kittler、「ヴィルヘルム・マイスターの社会化について」、G. Kaiser/ F.A. Kittler、『社会化の戯れとしての詩文』、ゲッティンゲン、1978年。13頁から124頁、ここでは特に44頁以降。

の島の絵が示しているように)、*8 すでに当時手の入っていない島などではなく、テラスや庭園や建物で極めて人工的に造られたバロックの造園建築であったからである。同様なことがアルバーノの教育の家庭的な配置にも言える。というのは関係人物を母親と妹に限ることや、ブルーメンビュールでの調和的内密な核家族は人間の共同生活の自然に付与された形態ではなく、次第に子供中心の近代的家族が支配的な家族形態となった社会文化的発展の結果にかなり正確に合致したものであるからである。*9 もう一つはすべての余所の社会的文化的影響から孤立を計ることは自然な展開にとっての保護空間としてばかりでなく、現実の人為的な不許可を意味しているということである。*10 そしてこの人為的不許可がアルバーノの中に思い込みの上では根源的な不許可の対象への願望をまず呼び起こしており、あるいは少なくともその願望を強めている。かくてアルバーノのガスパールに対する憧れが次のように言われる。「騎士が姿を見せないことが騎士の偉大さの一部をなしていた」(17)、そして「アルバーノは決してペスティッツへ行くことを許されなかった」と述べられた後で、次の文が続いている。「町がこのように長く門を閉められていた為彼の町への憧れは更に強められた」(71)。同じようなことがアルバーノのリアーネやロケロールやリンダへの愛にも言えるであろう。

こうした、可能な願望対象の人為的不許可がアルバーノを特別な仕方で、不許可の対象の代わりに登場する像に対して受け入れやすくしている。不在の父親の場を「カエサルの巨大な像」が占め、古代ローマの像が禁じられたペスティッツの償いをし、そして聖母像が高嶺の花の恋人の代わりとなっている。見たところ真正なアルバーノの願望はかくて相応する対象の組織的な不許可によって喚起されたものあるいは強化されたものと明らかになり、これらの対象の空虚な場を主人公の空想の中で占める像によってあらかじめ形成されたものと明らかになる。像はしかし、アルバーノの願望が他人の手によって現実の対象を許されない計画の下でのみ生ずるのではなく、自分の願望が自分自身に関連する所でも生ずる。アルバーノの最も顕著な性格の特性の一つに「偉大さへの憧れ」(77)がある。それは単に、彼を再三最も高い所、大抵は孤独な場所に導く「高さへの押さえようもない憧れ」(同)の中のみならず、「並外れた人間への奇妙な愛着」(17)と「— すべてを、つまり同時に自分と一つの国とを幸福にし、立派なものにし、照らし出すことの他には何ら偉大なものにもならないし、行わない」(137)という生涯計画の中にも見られる。この偉大さと民衆の幸福への願望がすでに若いアルバーノを特徴付けていること、アルバーノがフランス革命の為に戦線に赴くことを決心し、それからこのことを侯爵になるという自分の使命が明らかになって断念せざるを得なくなるはるか以前にそう特徴付けていること

*8 『ジャン・パウル全集』の挿絵参照。歴史的・批判版。I /8. ヴァイマル、1933年。16頁の向かい側。

*9 例えば Eduard Shorter、『近代の家族の誕生』、ラインベーク。1977年。それに Kittler、前掲書(注7)、14頁以降。

*10 これはフィリップ・アリエスの主要なテーゼの一つである。『子供の誕生』、ミュンヘン、1978年。例えば、562頁。

は、主人公のより高いものへの志向をその本性の根源的特徴と思わせている。しかしここでも像が演じていたの。かなり後の箇所、少年時代のアルバーノにまだ三歳にもならない時期に彼を「鼓舞する」為、軍服を着た大人の男としての彼を見せる一つの蠟人形が呈示されていたことを我々は知る(702f)。蠟人形として外的姿となっているものは、比喩的意味でアルバーノの総体的教育原理である。というのは彼の教師ヴェーマイヤーも個人レッスンの際、「倫理的古代人」をつまり偉大なギリシア人やローマ人の伝記を「彼の周りに鑄型室でのように集めてきた」(102)のであり、そして彼の芸術上の師ディーアンは彼に「古代人の鑄型」を見せ、「自分の形姿と心とを古代人の高貴な静けさに従って形成する」(132)という願望を喚起している。

アルバーノは、彼の教育とレッスンとをこう見てくれば分かることだが、確かに彼の姿と自画像とを、あたかもここでは本源的偉大さが讃えられるべきであるかのように見える具合に刻印している一連の手本の像のギャラリーの中で育っている。

自分自身の像は『巨人』では特に鏡像として意味を有している。無数の鏡が筋の場面を支配していて、鏡の隠喩がこの長編小説のすべてのテキストを貫いている。^{*11} 自己の鏡像を見ることはまず虚栄心と写る。アルバーノのダンス教師ファルテルレについて、彼は「いつも鏡の前で自分の自我に従事した」(105)と報告され、ペスティッツの大臣フルレは「鏡の前でより上品に微笑む」ことを試してみ、宮廷で「真の極楽鳥」として出現出来るようにする(420f)。

宮廷の代表者達が、自分の自我をより美しく見せるために鏡を利用しているのに対し、リアーネはちょうどその逆のことをしている。彼女は「いつも単に鏡像の方だけを美しいと思い、自分の方は美しいと思わなかった」(424)。「鏡像」というのはここではリアーネの友人、イザベラ侯爵夫人で、リアーネはそうと自覚していないが彼女に似ている。この構造がリアーネの女性の友人達への関係のすべてを決めている。アルバーノとリアーネがあるときラファエラの聖母マリアを見ているとき、次のように言われている。「ある種の女性像は — 例えばこの像は — 彼女の魂すべてを感動させた。つまり彼女は子供時代長編小説のヒロインや常に目に見えない女性達によって自分の内部の天に輝かしい星座を描いて貰っていて[...]、そうした女性に会うことに恐れと同時に憧れを感じていた。それ故彼女は空想のこの巨大なニンフの神殿から容易に幻惑されて、とても熱い心の敬意を抱いて純なる女性の友人達を[...]出迎えた。ある種の絵画はこうした祭壇画を写しのように連れ戻した。善良なる女性には思い至らなかったことであるが[...]、この愛らしく下を見ている聖母マリアの目を単に生き生きと動くようにし、この唇を単に音声で暖めるようにしさえすればよかったのである — するとリアーネを得ることになった」(323f)。リアーネは彼女の女性の友人達に子供時代の理想化された女性像を認めているが、こうした「祭壇画」が単に自分自身の「写し」に過ぎないことに気付いていない。リアーネは女

*11 これについての詳細な記述は、Hans Keith、『小説世界の鏡像化の可能性』、「ヘスペルス」、30号(1966年)、40頁から57頁。それにHeinrich Bosse、『ジャン・パウルにおける理論と実践』、ボン、1970年。217頁以降。

性の友人達の中に見いだす鏡像を理想化しているが、彼女の一貫した自我の否定と自己犠牲にふさわしく、彼女はこの鏡像が自分自身の自我と似ていることを見誤っている。

こうした態度やファルテルレやフルレの虚栄心ともアルバーノの自己の鏡像に対する関係は正反対に向かい合っているように見える。主人公は像による自己の二重化を格別評価していない。少年のときすでに肖像を描かれることに逆らっている(128f.)、そして後にイーゾラ・ベラで自分自身の蠟人形を見つけると、「二回もは要らない」と言って蠟製の顔を砕いている(671)。

自らの鏡像に対するこの拒否と攻撃がどこに由来しているかは、アルバーノのロケロールに対する関係をもっと詳しく考察すると明らかになる。特に、アルバーノがロケロールの友情を求めてロケロール宛に書いている手紙はこの関係が他者への自らを誤認している鏡像化であることを示している。「君には人間の最も長い祈りが届いたことがあるかい、未知の友よ、君は自分の友を持っているかい。[...]二つの心と四本の腕を持っているかい、戦いの世において不死身のように二回生きているかい。あるいは君は一人っきりで凍って黙した狭い氷河の先端に立っていて、創造のアルプスを指し示すことの出来るような人間を一人も有しないのかい[...]。春が燃え上がって、すべての春の蜜の萼が開き、春の澄んだ天と春の樂園の許のすべての百もの門が開くとき、君は<僕のように>切なく見上げて、神に君のために一つの心をと祈ったのかい[...]。そのような者だと君が言うのであれば、僕の心の許に来るがいい、<僕は君と同じだ>」(230-232 強調筆者)。友人の選択は自己の自我との類似性を基準に行われている。自分の憧憬の記述に続いて要求がなされる、「君はそのような者[つまり僕のような者]であれば、僕の心の許に来るがいい」。アルバーノは自らすべてである為には自らを二重にする鏡像というそのような友を必要としている、というのは「二回」生きる者が初めて「不死身のよう」であって、二重化した自我に初めて「創造のアルプス」や春、世界の充実が明らかになるからである。

類似の相手の像がアルバーノにとって魅力となるのは勿論それが決定的な点において似ていないことによる。最初のヨベル期で主人公に関してこう言われる。「しかしどの高貴な心でもより高貴な心への永遠の渴望が燃えており、美しい心はより美しい心へ憧れる。心はその理想が自分の外部に肉体化して、神々しい体あるいは仮の体と共にあるのを見て、より容易に理想を得たいと欲する、高い人間はただ高い人間の許で成熟するからである」(17)。アルバーノが自らの鏡像の許で「高い」人間へ成熟するためには、この鏡像は彼に幾らか勝っていなければならない。これは彼自身よりもより高貴で、より美しく、より完全でなければならない。ラカンの「鏡像段階」^{*12}の自我のようにアルバーノの自我は別のより完全な相手の像を経る途次に構成される。しかし「鏡像段階」の自我がこの相手への依存を誤認するように、アルバーノにも彼の自我の由来は隠されている。彼の偉大さへの憧れは他人の手によって駆り立てられているのではなく、自らの力で偉大であるという願望によって刻印されているが、友情においても彼は自律の幻想を保たなければならない。かくて彼は二つのことを見誤る。つまり彼の友人への憧れはただ自らの鏡像に向けられて

*12 Jacques Lacan、「自我機能の造型家としての鏡像段階」、『文集』I. フランクフルト a.M.1975年。61頁から70頁。

いるということであり、もう一つは単にこの類似して異なる相手を通じてのみ自分の存在があるということである。リアーネが自分の鏡像を理想化して、鏡像の自分との類似性を自ら見誤る、自らの自我を否認するが故に見誤るのに対し、アルバーノは逆に相手の像とその像の自分への影響を見誤る、自らの自我を理想化するが故に見誤る。自分自身の（鏡の）像との出会いを彼が避けるのは、彼の主観性の根底にある秘密の構造が明らかにされかねないからであると結論付けることが出来よう。

しかしながらこの小説の一人の人物が自分の鏡像との脅威的遭遇に極めて先鋭化された形で晒されている。アルバーノの友人にして教育者のショッペである。アルバーノ同様にまず自らの「多重化」(546)に対する拒否が彼を特徴付けている。しかし次第に彼は自分の想像上の相手とのコミュニケーションにますます強くはまっていく。結局鏡像は彼にとって絶対的脅威となる。「あの私が来るかもしれない」(766)という不安に駆られて、彼はすべての鏡を壊す。最後にショッペは自分の友人であり二重自我であるジーベンケースを見て死ぬ、ジーベンケースは彼には「昔の私」に見え、鏡像の脅威全体を体現しているものである(800)。ショッペの自らの鏡像に対する独特の関係の背景を明瞭にしているのは、彼がアルバーノに「あの私が来るかもしれない」という自分の不安を説明しようとしている箇所である。「いやはや、フィヒテとその司教総代理であり脳の従者であるシェリングとを私ほどに冗談から何度も読んだ者は、遂にその中から十分に真面目なことを引き出します。自己が自らと自我とを、何人かの者が世界と呼んでいるかの残余と共に措定します。哲学者が何かを、例えば理念とか自らを自分から導き出せば、彼らの許に何があれば、残りの宇宙も導き出します。彼らは全くかの酔っぱらいと同じで、この酔っぱらいは自分の尿を噴水に放ちながら、一晩中その前に立っていたものです、止んだ音が聞こえないし、それで耳に聞き続けることのすべてを自分のせいにしていたからです」(766f)。

ショッペはここで自我についてのある観念を批判しているが、この観念は自らの鏡像に対するアルバーノの関係との著しい類似を示しているものである。彼は鏡像（「自我」）と世界との総体とを自律的自我の単なる産物と仮定する。――勿論単に、この考えを酔っぱらいとの比較で早速不合理へと導くためである。そこでは昼の光が噴水の独立した存在と酔っぱらいの迷妄とを明らかにするように、鏡像や二重自我での「自我」の出現は他者の自我の独立した存在と、自律した自我の幻想を明らかにしている。不分明なのは勿論、何故「自我」の出現は結局ショッペの死を導くかということである、その出現は「純粋な知的な自己、神々の中の神」(767)に対する彼の批判の正しさを証しているからである。『巨人』の下書きから明らかのように、ジャン・パウルは、ショッペがジーベンケースの出現で狂気から癒されることにするか、その出現で破滅することにするか長いこと決めかねていた。^{*13} 後者の決断に導いたものが何であれ、この決断は、筋の面では鏡の問題に対する解決はないということを示している。リアーネやアルバーノのように自らの鏡像を見誤るか、あるいはショッペのようにそれが基で破滅するかである。

しかしながら像と鏡のモチーフは単に筋を支配しているばかりでなく、この長編の語り

*13 Berend、前掲書参照（注1）。XL頁とLXI頁。

の方法、言語、詩学的反省も支配している。像のテーマの局面の下で語り手と読者を考察すれば、語り手と読者の関係はある方法で、アルバーノが周囲に対しているときのあの関係を再生していることに気付く。主人公に他人の手でしばしば像が呈示されているように、『巨人』の著者は読者に好んで描かれたものを目の前に置いている。肖像に描かれることを拒否しているアルバーノは著者にとっては好むと好まざるとにかかわらず「何年にもわたって柱頭行者のようにモデル台に座っていなければならない」(129)、そして自分の感傷的な描写を語り手は時折読者にとって「喜びの絵画」と呼んでいる(200)。

この像描写は、こう著者は自分の記述を呼んでいるが、『巨人』の言語の内部構造まで追っていき、この言語はドイツ語の他の作家にはほとんど見られないほどその比喩[像]性で際立っているものである。人物の性格付けであれ、風景や実情の記述であれ、ほとんどいつも比喩的な表現が通常の言語使用の因習的言葉や言い回しに勝っている。『巨人』のこうした比喩言語の内部はピーター・マイケルセンを援用して二つの異なった傾向に分けられよう。「情感的」隠喩法と「機知的」隠喩法である。^{*14}「情感的」隠喩法はいつも長編の「気高い」場面との関連で出現する、主要人物の一人の最初の登場の際とか、愛の告白や友情の誓いの際、別れや死の際である。こうした場面の最後では隠喩法はしばしば濃縮して隠喩による一つの言語絵画となり、そこでは記述されたものの輪郭はぼやけ、宇宙的位相の一つの形成物へと合流して、これがすべてを包括する超俗の一つの全体を指し示す。それで例えばアルバーノがイーゾラ・ベラの最も高いテラスに立ったときの最初の週の結末はこうである。「気位の高い万有が彼の大きな胸を痛々しく広げ、それから至福の思いで満ち溢れさせた。そして彼が今目を驚のように広く確かに太陽に見開いたとき、そして幻惑されて光輝が大地を覆い、彼が一人っきりになったとき、そして大地が煙に、太陽がただ端の方で稲光する一つの白くて穏やかな世界になったとき、彼の一杯に詰まった精神は雷雲のようにはじけ、燃え、泣いた、そして澄んだ蒼白い太陽からは彼の母親が彼を見つめていた、そして大地の炎と煙の中に彼の父親と彼の生涯が覆われて立っていた」(22f)。この言語絵画では主体と客体、アルバーノと万有、大地と太陽、母親と父親とは合流して、炎と煙、燃焼と涕泣、雷雲と白い穏やかな世界からなる一つの神秘的合一となっており、そこでは個別の実体はもはや分けられず、ただわずかに全体として一つの記号内容、アルバーノの崇高な感情状態を示している。

これに対して「機知的」隠喩法はとりわけショッペが口にし筆にしている。その例の一つは同様にすぐ第一周に見られるもので、アルバーノがショッペとディーアンと一緒にイーゾラ・ベラへの渡航の前の夕方のある料理屋で過ごすときのことである。「彼らがようやく出て、支払ったとき、そしてピッポ(亭主)がクレムニッツのドゥカーテン金貨に接吻しながら『右腕に子供を抱えた聖母マリアは称えられてあれ』と言ったとき、アルバー

*14 Peter Michelsen、『ローレンス・スターンと18世紀のドイツ小説』、ゲッティンゲン。1972年。327頁以降。両概念をマイケルセンはコメレルから得ているが、それをもっと正確に規定していて、とりわけ「機知的」隠喩法に対してコメレルよりも正当である。コメレルはそれを「ジャン・パウルの間違い」として片付けている。コメレル、前掲書(注1)。21頁参照。

ノは一晩中幼子イエスを揺すって食べさせていた敬虔な娘さんに父親が似てきたと喜んだ。勿論ショッペはこう言った、左腕だったら子供をもっと軽く抱くことになるだろう、と。しかし善良な若者の錯覚は真実同様に一つの功績であった」(19)。(これにはジャン・パウルの注があって、「古いクレムニッツの金貨では幼子イエスは右腕にあるが、新しい、より軽い金貨では左腕にある」。)この箇所は、子供を抱いた聖母の像で、本来何の共通点もない二つのことが一つに結ばれている、つまり金貨と聖母が結ばれていることにある。マイケルセンは、遠く離れた対象領域の結合は一般に「機知的」隠喩法の原理と強調している。^{*15}しかしこの箇所ではこのこと他に、亭主の言葉では伝統的レトリックの意味では少しも隠喩は問題になっておらず(これは類似点関連が大事である)、換喩が(これは単なる隣接に基づく)問題になっていることに注目がいく。しかしアルバーノは暗示を隠喩と誤解して、即ち亭主の娘への比喩と取る、娘は、どの女性にも聖女を見がちな主人公にとって聖母に全く似ているのである。しかしショッペは暗示を理解して、その暗示を更に換喩を用いて続ける、彼は別な金貨の、鏡に写るように逆の聖母の模写像を更なる暗示へと利用しているのである。

換喩の概念は、「機知的」隠喩法の重要な特性をもっと詳しく記すのにふさわしいものに思える。換喩というのはしかしここではもはやレトリックの伝統の中ではなく、ジャック・ラカンの意味で理解されるべきであろう、つまり記号内容とそれと同時に意味を初めて産出することになる隠喩的置換に対する記号表示の非意味論的結合のことである。^{*16}『巨人』の「機知的」隠喩法はこの意味で換喩的性格を持っていて、言語上の像を並べる際、それぞれの像の結合の連鎖がそれらの意味よりも勝っている。この素敵な例は同様にこの長編の最初の数頁に見られる、「高い人間はただ高い人間の許で成熟する」と言われる箇所である。「これに対して文士や、小都市民、新聞配達人、新聞記者が偉大な頭脳を目にしたいとなると、そしてこの者が偉大な頭脳に対して、三つの頭を有する奇形児 — それと同数の冠[三重冠]を有する法王や — あるいは剥製の鮫 — あるいは話す機械、バター製造機に対するように夢中になっているならば、この者がこうする動機は、偉大な男性という暖かい、自分の内部の人間に魂を吹き込む理想、法王、鮫、三つの頭、バター製造機が自分を駆り立てるからではなく、早朝に『どんなものか目にしたら、感心することだろう』と思うからであり、夕方には一杯のビールを飲みながら報告したいからである」(17f)。

この箇所はまず「機知的」隠喩法の典型的特徴を示している。真面目なもの、崇高なものに対する外面的コントラストと(アルバーノの「高い」人間に対する憧れは低俗な人間の「偉大な頭脳」に対する単なる好奇心と比較され、そのことによって先の陳述に対して、皮肉な照明が当てられている)、それとはるかに懸け離れた対象領域からの例の間に見られる内在的コントラストである。しかしこれらの例の連鎖には「機知的」隠喩法の換喩的

*15 Michelsen、前掲書(注14)、319頁以下。類似のことが、Wolfdietrich Raschでも見られる。『ジャン・パウルの語り方』、ミュンヘン。1961年。21頁以降。

*16 Jaques Lacan、「無意識における文字の抑圧」、『文集』II。オルテンと[ブライスガウの]フライブルク。1975年、15頁から55頁、特に30頁以降。

傾向が見られる。この連鎖で生ずる像の列では、確かに個々の像はどれも一つの隠喩であって、「偉大な頭脳」を置換し、そうして像の記号内容となっている。しかしこの記号内容に対する隠喩的関連は像の並びの中で完全にそれらの内的結合の背後に退いている。前面にあるのは記号表示の動きであり、記号内容の支配のない文脈形成である。ここで並列させられている像はまずは記号表示であって、これらは何も代置せず、同等の権利を持って互いに並んでいる。そしてその結合は共通の意味論的結合には基づかず、共通の記号表示（数字の「三」とか「機械」という単語の部分）に基づいている。^{*17} マイケルセンやベシェンシュタイン、シュタイガーといった論者達からはジャン・パウルの言語にはその比喩を展開している独自の力学故に現実の否認が見られるという非難を受けている。自分にふさわしい「現実的」な言語で現実的なものを表現する代わりに、その言語は表現手段を自己目的とし、現実を隠喩の遊びに解体しているとされる。かくて、現実について述べるという言語の基礎付けの機能は破壊されると言われる。^{*18} 別の言い方をすれば、詩人的言語の手段（記号表示）はその意味や目的（記号内容）に対して自律してしまう。この批判は、これまで像に関して『巨人』の批判として述べられたことと若干類似性を有している、つまり人間そのものよりも人間の像に重きが置かれているという苦情のことで — それは侯爵の絵画陳列室でのことであれ、ガスパールの策謀のことであれ、あるいはリアーネやショッペの空想のことであれ見られた苦情である。こう見てくれば、『巨人』の隠喩的言語も、それがやはり写されたものよりも像の方を重要視して、像を自己目的化しているが故に像についてのこうした批判にさらされないだろうか。

この問いに答えようとして、『巨人』の語り手本人の注釈的陳述に当たってみると、必然的にまた鏡の問題に行き当たる。この長編の語りの虚構が縷々述べられる「巨人のプログラムの初披露」で著者は、自分は「本当の話を幻想的に取り扱った」（66）と主張している。この長編はかくてある真の話の異化された再話、いわば現実の歪んだ鏡像として見えることになる。その根拠の一つに当たるのが少し後の箇所である。「このように現在は単に像を光学的歪像とする、そして我々の精神こそは、これらの像を美しい人間形姿に変換する崇高な鏡である」（80）。人間の精神と（ジャン・パウルの意味で補足するとすれば）詩文こそは現実の歪んだ現象を真の像に変身させる 歪み矯正の鏡である。^{*19} 異化していく隠喩的言語はかくて、この言語が因習的「現実的」な言語よりも真なるものであるとされることによって正当化されよう。というのは散文の精神こそは現実の偽りの像を美しい

*17 ジャン・パウルの「言語機械」の記述については、ヨッヘン・ヘーリシュの「ジャン・パウルとカフカにおける言語機械、願望機械、独身者機械」、『Euphorion』、73号（1979年）。151頁から168頁参照。

*18 Michelsen 前掲書（注14）、320頁以降。Bernhard Böschstein、「ジャン・パウルの詩的方法の基本的特徴」、『ジャン・パウル協会年報』3号（1968年）、27頁から47頁。Emil Staiger、「ジャン・パウル〈巨人〉ある解釈の準備」、Uwe Schweikert 編集、『ジャン・パウル』、ダルムシュタット。1974年。115頁から154頁。特に141頁以降。

*19 歪像をジャン・パウルの詩学の構成要素の契機として記述する試み参照。Bosse、前掲書（注11）、253頁以降。

像に変換するように、情報提供者ハーフェンレプファーの手から「薄い葉の骨子」に「植物性顔料と輝く緑」(199)とを織り込むのは他ならぬ『巨人』の語り手なのであるからである。

現実の偽りの像の歪みを正すことによって初めて真理を開示する言語的鏡として詩人の隠喩法を解釈するこの解釈に対して『巨人』ではもう一つこれに競り合う動きがあって、これを特徴的に示しているのが第八のヨベル期の結末の比較的長い語り手の省察である。

「私は申し上げるが、この地で詩作が生となり、我々の牧歌的世界が一つの牧歌、各々の夢が一つの白日となるならば、このことは我々の希望をただ高めるばかりで、決して満足させることはないであろう、より高い現実はまだより高い詩文を、より高い思い出と希望とを生むことだろう — アルカディアにおれば我々はユートピアに憧れることだろう、そしてどの太陽の許にいても、深い星空が遠のいていくのを見るだろう、そして我々は — ここに居るのと同様に溜め息をつくだろう」(222)。

ここでは詩文は、この世の最終的な、真の鏡像とはなっていない、むしろ無限の鏡像化の過程となっている。この世のより良い像であって、この世に投影されるならば、また新たなより良い像を生み出すに違いないものであって、表示されたものを最終的に代置するものではなく、究極の真理を述べるものでない、単にまた新たな像を呼び出し得るものである。このように出現する潜在的に無限の像の列は、「機知的」隠喩法の換喩的傾向の像の連鎖を思い出させる。上述の引用では勿論隠喩的連関が支配的である。一つの像はそれぞれ先の像を代置する、「ユートピア」が「アルカディア」の代わりに登場し、すべては一緒に「より良い世界」という意味を代理している。無限性が仮定されているけれども像の運動はここでは一つの究極の真理、最良の世界、彼岸を目指している。「機知的」隠喩法においては逆に、先に示したように、隠喩的連関は像の換喩的結合の背後に退いている。そこでは像の連鎖はもはや仮想の目標を持たず、一つの真理の表現のために仕えることはもはやなく、その真理はむしろ像の無限の遊戯そのものの中にある。「機知的」隠喩法の換喩的絵草紙においては、それ故、主体の最終的真理はもはや存在せず、主体に残っているのは、像を像として認知して、その遊戯に関係する機会である。

二 本

「永遠の男性の読者よ、それに女性の読者よ」(634)と『巨人』ではこの長編の人物達に関して叫びたくなろう、というのは彼らの誰一人として読者として登場しないことはないからである。ここで最も熱心な読者の一人はアルバーノの友人であり、敵役であるロケロールである。すでに子供時分に彼は「すべての巡回図書館を読み終えていた」(95)。仮装舞踏会では彼は衣装ばかりでなく、小説の主人公(若きヴェルター)の自殺をも真似ている。人生の中での読んだものの模倣はここではまだ大事に至らないが、しかしこのエピソードは始めから本の愛好者ロケロールに批判的光を投げかけている、彼は『巨人』の内部では、読書の危険が最も明瞭に示威される人物である。特に本の批判として参考になるのが

第十ヨベル期におけるロケロルの性格付けである。^{*20}「人類のすべての素晴らしい状態、愛と友情と自然が心を昂揚させるすべての動き、すべてのこうしたものを彼は人生よりも詩の中で先に、人間としてよりも俳優や劇作家として先に、現実の風雨の側でよりも空想の日の当たる側で先に経験していた。それ故これらが遂に生き生きと彼の胸に出現するときには、彼は思慮深く、これらを将来の思い出の氷窟のために捕らえ、支配し、殺害し、そして上手に剥製にすることが出来た」(263)。本や詩や演劇ここでは「思慮深く」することによって人間の感情からその直接性を奪ってしまう、己が感情の先取りとして出現している。絶えざる自己省察という意味でのこのような思慮深さは、ロケロルの性格の特徴の一つであるが、二つの危険を有する。一つは、愛や友情、自然体験の「素晴らしい状態」を「殺害」し、そうして幸福の可能性を破壊してしまうことになりやすいということである。もう一つはこうした「素晴らしい状態」を人間が捕らえることを随意にさせることである。本の中で心の「すべての動き」をすでに体験した者は、それを結局は恣意的に再生産出来、演出出来る。この両危険性は『巨人』のロケロルの節に当たれば良く追跡出来る。

最初の登場のときからロケロルの生は根底においてすでに失われている。「精根尽きた生で一杯の何という人間か」(228)とそこで言われている、そして少し後の性格付けでは、この生がとりわけ本の中で過ごされていることが分かる。現実の情熱、直接の感情はロケロルにとっては存在しない。余りにしばしば彼はすでに愛について読み、恋人の役を「恋人劇場」(107)で演じているので、彼にとって愛は独自の感情とはもはやなり得ない。彼の感情は使い古されている。「僕の樹は空想の炎によってくり抜かれ、炭化されている」(486)と彼はアルバーノ宛に書いていて、そしてしばしば同様のことが彼の内面について記されていて、あたかも、本を読む際の空想によって使い果たされてしまう直接的感情の備蓄というものがあるかのような具合である。

友情もロケロルにとっては、そこから本を作り出す素材にすぎない。彼が「友情の祝日」(259)を、つまりアルバーノが自分の内面を打ち明けるときの両友人の一緒の夜を、父親の誕生日の際に上演するための一つの芝居に変えるとき、「自らの生の豪華版を再版する」(292)というこの試みは確かにアルバーノから感涙を引き出すけれども、しかし、アルバーノには二人の真実の主体の出会いと見えるものが、彼の相手役にとっては一冊の本の単なる題材にすぎないということを示している。

「素晴らしい状態」の第三のもの、自然の体験についても同様のことが言える。自然の崇高さに対する感情もロケロルは夙に本から知っており、それ故それをもはや直接に感じ取ることは出来ずに、代わりに言葉で好き勝手に再現している。「ラインの滝では彼は最良の、つまり最も感動した気分になれなかつただろう、単にそれは滝を褒めるために一河がすべてに勝って轟いているから一崇高な物音の前で何も口にし得なかつたからである」(479)。自然それ自体は彼にとっては何でもない、自然を享受するためには、本

*20 これについては Walter Rehm、「ロケロル、悪人の歴史の研究」、『出会いと諸問題』、ベルン、1957年、155頁から242頁。ここでは191頁以降。Ralph-Rainer Wuthenow、『本における本、あるいは読者としての主人公』、フランクフルト a.M. 1980年。115頁以降。

に由来するか本に記入される言葉を必要とする。

直接の情感への内的不能に貴族の大臣の息子の外的無為が対応している。彼がまだ出来る唯一の行為は演劇活動と本の執筆である。かくて先に述べた人生における二番目の危険な結果が言及されることになる。これは特にロケロルのラベッテに対する、つまりブルーメンビュール出身のアルバーノの義妹に対する関係で明らかになる。この関係がロケロルが「様々の章に分割して」書く「長編小説」と名付けられることによって(479)、彼にとってこの情事が多分に単なる一冊の本に過ぎず、本当の人生であることはいかに少ないことか示威される。ロケロルは現実の人生の代わりに本を置く — 『巨人』の読書に対する批判はこうまとめることが出来よう。彼はこうすることによって自ら幸福と意義深い行動との可能性を奪って、同時に他人の人生を破壊する。語り手がロケロルを明白に「世紀の申し子にして犠牲者」(262)と特徴付けることによって、かくて単に個別の偶発的性格ばかりでなく時代の文化的現象が批判されていることを語り手は強調している。それで『巨人』は「読書癖」から倫理的墮落と現実からの遊離を案ずる小説耽読への同時代の批評と完全に一致している。^{*21}しかし彼はこの批判に新たな局面を付け加えている。感知と行動の直接性の喪失に対する警告である。この警告は、このような直接性、自我の真実性が正当に存在するというを前提としている。こうした積極的対案を具体化しているのがアルバーノであるように見える、彼は現実的主人公として本と舞台の主人公ロケロルに対置されている。

この対置はすでにブルーメンビュールでのアルバーノの子供時代の回想のときに始まっている。アルバーノの教師ファルテルレの、ロケロルの偉大な文学的、外国語的、音楽的知識に対する賞賛がすでにロケロルの美学的教育、後に彼の性格に対する責任を担う教育を物語っているのに対し、アルバーノの教育について言われるのは「彼の肉体的健康の方に精神的異常発育よりも重きが置かれている」(72)ということであり、「渇き」が本当に存在しているときにはじめて「飲物」は与えられる(73)ということである。かくてアルバーノの情感は自由に、何の影響も受けずに発展しているように見える。

特に『巨人』の中間の二巻での二組の恋人アルバーノとリアーネ、ロケロルとラベッテの一緒の行動の描写においてロケロルの直接的情感の不能とアルバーノの愛や友情や自然という「素晴らしい状態」の体験の違いが現れている。まず決定的なのはアルバーノには彼の友人の過度に反省した思慮というものが全く見られないということである。ロケロルは「彼の視線が燃えて輝くとき、そのことを残念ながらいつも明確に意識していた」のに対し、アルバーノでは「そのことを意識せずに白熱した心はその目から[...]無邪気に」(34)燃えている。そして絶えざる自己反省がロケロルの内面を空洞化して焼き払うのに対し、アルバーノの魂は常に溢れるほどに一杯である。このような事情ではリアーネに対する主人公の恋が「長編小説」ではなく、直接の、圧倒的な体験であるのは疑い得ない。彼がリアーネに自分の愛を打ち明けようとするたびに、彼は言葉がままにならない。そしてよう

*21 Helmut Kreuzer、「危険な読書癖?」、『18世紀の読者と読書』、ハイデルベルク、1977年、62頁から75頁。

やく上手くいったかと思うと、単にどもって言う(346)に過ぎない。この恋は見たところ言葉を必要とせず、きっと「読んで貰ったか真似された長編小説」(381)を必要とすることはありえない。

互いの友情においても両者の対立は明確である。ロケロールと違って、アルバーノは「友情の祝日」の後体験したことの文学による二重化を必要としない、彼は「友情で一杯の胸全体」を有するからで、遂に「愛の切迫する力を[...]制御することなく喜ばしげに、青春の夢が描くようなそんな完璧な存在に見えた一人の人間に放つことが出来るからである」(259)。自然の崇高さを前にしても結局主人公は愛の瞬間同様にほとんど決まって言葉を失う。ある日曜日に彼は「窓台に留まっておれない[...]あるいは目の牢獄、本に留まっておれない。奔流や森の中を、山の上をさまようことを新鮮な自然は要求していた」(332)。そしてここで彼は「自分が何も知らないかのように、自分が一つの考えであるかのように思われた、そしてここで奇妙に新しい仕方で、ここは世界だ、おまえはこの世界にいるという感情に襲われた。 — 彼は世界と共に在るものであった — すべてが一つの生命であった、雲と人間と樹々とが一つであった」(333)。アルバーノがここで空想している自然との完璧な一体化は、単に本の「目の牢獄」に對置されているばかりでなく、ある程度言語の彼方の状態として現れている。なぜなら何も知らない者、すべての考え得る思考が唯一の思考に、全世界が一つのものに合流する者、この者にとっては言葉は必要ないものに見えるからである。

しかし最も決定的にアルバーノとロケロールの対立が展開されるのは、ロケロールの無為と人生への反吐が彼の全く文学的生存の表現としてアルバーノの行動への欲求に對置される時である。本と行為のコントラストはすでにアルバーノの教育の中で植え付けられている。ローマ史とギリシア史での彼の教育についてこう言われている。「古代人は文書よりも行為によって我々にもっと働きかける」(102)。そしてイーゾラ・ベラではガスパールは自分の教え子にこう警告する。「最終的には享受よりも行動に優先権を与えることだ、人間は単に教えたり、楽しませたりするために生まれてきたと思ってはならない、人間を扱い、支配するためと思うべきだ」(42)。このような教育原理は実を結ぶ。ブルーメンビュール時代の終わりにアルバーノはすでに目標を定めている、「王座のフリードリッヒⅡ世」か、あるいは「少なくとも大臣」そして単に「片手間に偉大な詩人か賢者」になろうと(137)、つまり政治家の活動的生を本の世界よりも優先させることである。

ローマに滞在している間にアルバーノの行動への欲求は、これはこの間リアーネへの愛で隠されていたのであるが、一杯に大きくなる、数日後には彼はショッペ宛にもう書いている。「僕は心底変わってしまった。[...]ローマでは、現実のローマでは、一人の人間が自ら赤面して、力や行為を求めずして、単に享受したり、芸術の炎の前で柔らかに溶けてしまうことが出来ようとは思われない」(583)。芸術の享受に対してアルバーノは行為への努力を、像と本のローマに対しては「本当のローマ」を對置する、この本当のローマはその過去によって人間を行動へと要求するものである。古い諸王国に対する革命軍のフランスの戦争が差し迫っているという知らせがその後主人公の行為への欲求に具体的目標を与える。革命の側に立つ自由戦役への参加である。リンダに対する新しい愛さえもこの決心を彼に撤回させることは出来ない。恋の喜びは行為の背後に位置しなければならない。

本を現実の人生の代わりにするという読書の危険な傾向から、この傾向のためにロケロ

ルは結局破滅するのだが、アルバーノは二重の仕方で免れているように見える。一つは彼が愛や友情、自然を直接体験する能力を保持していて、それ故これらの享受を断念する必要がなく、またこれらを本の助けを借りて人為的に再現する誘惑からも逃れていることである。もう一つは、しかしながら彼にとって単に本よりも直接の体験が重要であるばかりでなく、本や受け身の享受の上にむしろ世間での能動的行動を置いていることである。

アルバーノとロケロルの性格の対立は疑いもなく『巨人』の重要な構成原理である。しかし両者の性格の特徴を一人の人物にまとめるという当初のジャン・パウルの計画に合致して、^{*22} アルバーノとロケロルは、 — これまでのように — 主人公に読書の危険から全く保護された性格と理解する解釈にとって都合のいい程度を越えてもっと類似性を有する。

両極端の対置の最後の点から始めてみよう。アルバーノの行為欲求である。彼の教育にふさわしく、ここでは「渴望」は「飲物」の前にある。しかしこればかりではない。飲物はこの長編の結末に至るまで全く不在である。^{*23} 戦争に赴くというアルバーノの計画は侯爵という彼の使命が明らかになる瞬間に崩れる。彼が戦場で完成させようと欲する行為の観念がすでに、奇妙に抽象的であり、戦場での現実の事象にはほとんど触発されていなかったとすれば、今やアルバーノがこれまで非常に批判的であったペスティッツの宮廷の侯爵としての新たな自分の役目にすみやかに妥協することは、そのみが不思議なことではなく、むしろ彼の高らかな、しかし全く曖昧な目標、王座で支配するために「永遠の善」を、「より高次の帝国」を作り上げる、「民衆の幸福」と「正義」のために配慮する等々(820)といった目標がいつか言葉以外のものになるであろうかということも不明である。いずれにせよ長編の結末は主人公に、彼の行為への欲求を本当に証明しなければならないという義務を免除している。

このことの他にアルバーノの行為への欲求とロケロルの本愛好のコントラストを疑わしいものに見えさせていることは、アルバーノが行為への欲求という目標を政治的現実の対話から得たものではないという事情である — 本から得ているのである。^{*24} 自由の戦役に赴くという決意は、確かに「現実のローマ」でなされている、しかしこのローマは筋の展開される一七九三年のローマではなく、古代のローマであり、その「古代の行為の歴史」(583)は今わずかこの時代の建物の中に生き続けていて、アルバーノにとってはただ本か

*22 Berend 前掲書(注1)、XII頁以降参照。

*23 アルバーノの政治的活動がその積極的主人公の最も重要な特性として肝要であるハーリヒにとって、このような活動が単に願望に留まっているという状況は、彼のアルバーノ評価に珍しくも何の疑念も生じさせていない。ハーリヒ。前掲書(注1)、例えば247頁、466頁。これに対し、Heinz Schlafferは違う。「叙事詩と長編小説。行為と意識。ジャン・パウルの『巨人』、『主人公としての市民』、フランクフルト a.M. 1978年。15頁から50頁。特に17頁以下。

*24 Schlaffer、前掲書(注23)特に49頁。それにVolker U. Müller、「啓蒙的批判の危機と素朴さの追求」、Bernd Lutz編集、『ドイツの市民階級と文学的知性 1750年—1800年』、シュトゥットガルト。1974年。455頁から507頁。特に490頁以降。

らのみ知られているものである。とりわけアルバーノの教育で重要な役を演じたある本から、プルターク(102)から知ったのであり、即ちフランス革命の多くの信奉者にその共和主義の手本を教えて、ジャン・パウルにとっても政治的観念の規範となったギリシア史とローマ史の偉大な男達の「伝記」から知ったのである。^{*25} アルバーノのフランス革命に対する熱狂は従って主人公の自律と世俗志向を証するものではなく、ロケロルのヴェルター模倣やラベッテとの彼の「長編小説」同様に、読んだものを人生に翻訳しようとする試みに見えるのである。主人公も本の影響から逃れることはできない、彼も書かれたものを現実よりも優先させる。

アルバーノの行為への欲求に妥当することは、彼の一目見たところ直接的な、愛や友情や自然に対する情感についても示せる。後の箇所ですでにアルバーノの子供時代について、彼は「人々の許でよりもむしろ本の許で成長した」(569)と言われている。主人公の子供時代の話を読めば、このことはこれまでの印象に反してほとんど誇張ではない。例えばダンス教師のファルテルレは二つのポケットを「ラベッテとアルバーノのために長編小説と詩集で一杯にせずには」(110)家にやって来なかった。そしてファルテルレの「リアーネの魅力についての祭壇画」がいつの間にかアルバーノの空想の中で恋人の聖人像となったのと全く同じく、これらの長編小説はすぐ後には、アルバーノが彼の聖女のための「祈り」を見つけるために開く「祈祷書」となっている(114)。ここでは本はまだ高嶺の花の恋人の代替物であるとすれば、後にはリアーネへの恋の担保となっている。

「リアーネがある本を読むと、彼はそれを後から読んだ。しばしば彼が先に読んで、彼女が後から読んだ」(357)。

アルバーノのロケロルに対する友情も文学的刻印を免れていない。「古代人の間の友情の手本像を彼は真似て、再生しようと欲した」(259)、と主人公についてこの関係の当初に言われる。このような「手本像」はただ本からのみ得られるもので、多分今回も「プルターク」からである。先に世界との言葉のない一体化の経験として記述されたアルバーノの自然体験がまだ残っている。しかしこれも単に一面に過ぎない、というのは他面では自然は主人公にとって長編小説を通じて再三銘文化された自然として登場しているからである。イーゾラ・ベラの洞窟や樹々、リラルルの岩、イタリアの土地や風景は、アルバーノに大いなる幸福な過去や愛する人々を思い出させる銘文を現実にあるいは比喩的意味で有する。同じことが『巨人』の総体的自然描写について言える。^{*26} 侯爵の庭園のリラルルは確かに「ヒルシュフェルトから引きちぎってきた一枚の銅版画」つまり庭園技術の五巻の理論(202)から生じたような庭園とは異なっている、しかし他方ではその両区画は本からのみ得られる名前を有している。「エリュシオン」と「タルタロス」である。『巨人』における自然の文書的性格は、アルバーノの一目直接的な自然経験が演じられる土地の隠喩

*25 Peter Sprengel、「英雄的逸話。ジャン・パウルのプルターク受容」、『古代と西洋』、24号。(1978年)、171頁から190頁。

*26 以下については Dominik von König、「人生 — 一つの庭園、ジャン・パウルの『巨人』についての注釈」、『18世紀における公園と庭園』、ハイデルベルク、1978年。113頁から118頁。

的命名を考えてみれば、全く明瞭である。イーゾラ・ベラにしろ、リラールにしろ、他の牧歌的一帯にしろ、常に装飾的言い換えがなされる、あるときは「博愛主義の小森」、「タボルの山」、「カンパンの谷」、「ピエール島」、「ダフネの杜」、「アルキノオスの園」、そして「アルカディア」と呼ばれる「天体図」つまり「エリュシオンの地図」(358)へと一括されるものである。自然はかくて、他の本からの引用で一杯の開かれた本と明らかになる。本の知識や言葉からは妨げられないアルバーノの自然との一体化の空想に対して、主人公がさながら「自然の書」をめくって、各頁に他の本からの引用に出会うという自然経験が向かい合っている — 情感の直接性を単なる仮象と証明する一つの自然経験である。アルバーノの自然体験ではこの他更に一つの名前がある重要な役を演じている、この名前は — 決して現実の銘文としてではないが — 自然の目に見えない文字で記入されているように見えるものである。彼の母の未知の名前である。「あたかも彼は母親を見いだしたかのように、今自然を見いだした」(109)とあるときは言われており、先に引用した自然との一体化には次のイメージが先行している。「至る所に熱い母親の胸で一杯の苗床や小枝があった」(333)。まさしく自然との一体化の体験はアルバーノにとって未知の母親への憧れと一緒にっており、他方本や言葉、文書の世界は彼の父親達(リラールに銘文を付ける老侯爵と「彼の人生の書の著者」(15)であるガスパール)に関係付けられる。この位相の下ではアルバーノの自然体験は、母親的とコード化される自然の中で、父親的文化の書き込みから避難しようという試み、彼の真実の主観性を本の世界の危険性、拡大していく「文書の力」の刻み付ける影響から守ろうとする試みに見える。^{*27} しながら『巨人』ではまさに自然でも本の影響が表現されており、この試みは出口のないものと判明する。

本に関して主人公の直接性と自律とが見せかけであるということについては残る問題は少ない。語り手と読者のレベルで本の問題についての省察が主体に書かれたものの「目の牢獄」と「言葉[面会]格子」からの脱出を示し得るかという問題が残る。本への批評は、それがこれまで表現されてきた限りでは、とりわけ読書に向けられている。こう見てくれば、『巨人』の語り手は初めから筋の人物よりも別の状況にあるように見える。というのは、ロケロールとアルバーノが読者として刻印され危険な目に会うところのもの、本は彼自身が造っているからである。そして作家としての自分の役目を彼は自ら、彼の芸術的恣意に晒されている読者に対して権力を有する地位として理解しているからである。

この恣意はまず『巨人』の語り口に見られる。ジャン・パウルの長編の読者が蒙っていると思う困難の一つはとりわけ、物語の流れが再三脱線や挿入によって中断されるということである。^{*28} 「巨人のプログラムの初披露」で語り手は、「この作品では物語と脱線と

*27 Kittler、前掲書(注7)、99頁以降参照。それに Michel Foucault、『監視と処罰』、フランクフルト a.M. 1796年。243頁以降。

*28 例えば Kurt Wölfel、「やる気のない作り話。ジャン・パウルの長編小説、特に『巨人』の作り話について」、Gotthardt Frühsorge 等編集。『脱線』、ハイデルベルク、1984年。163頁から175頁。

を厳しく分離する ― わずかな免除ケースは除くが」(60)と約束している。この分離に『巨人』は、長編の最初の二巻に実際それぞれ(「脱線」を多彩に含む)「喜劇的付録」が付いている限りでは配慮を見せているが、しかし著者はまた純粹に「物語」の章でも自分の告知した例外の権利をふんだんに利用しているのである。物語の流れの中での比較的短い難癖を付ける諷刺的中断がほとんど各頁に見られる、そしてかなり長い誹謗を語り手はただジョッペの口に言わせている、ジョッペはその創造主の約束に束縛されているとは明らかに感じていない人物である。

それ故『巨人』の語り口の注釈のように「喜劇的付録」からの「遊びの物語」は読める。^{*29}ある夕方集いで語り手は次のような遊びを提案する。「周知のように、これは一人が物語を語り始めて[...]絶えず中断しては次々に一個の見知らぬ、当てはまらない、角の多い石を貰い受けて、その石を物語の中に取り入れなければならない、そのため物語はしばしば全く歪んでしまうというものである」(875)。まずは語り手と聞き手の間の実際のコミュニケーションと見えるものは、直に単なる作者の権力の示威と正体がしれる。というのは語り手の熟練を、「見知らぬ石」を出来るだけ優雅に話に組み入れることによって証明する代わりに、呼びかけた者の言葉をいわば曲解して、投げかけられた単語のどの一つとして意味通りにはとらず、異質な意味あるいは転用された意味で遣うからである。言葉の多義性によって聞き手の思いつきは語り手の名手としての言語使用を示威するための単なる口実となる。

「物語遊び」の聞き手は実際単に著者の虚構上の被造物にすぎないこと、著者はこのようにして自らの語り方を皮肉に注釈していることを考えれば、語り手と読者の関係におけるジャン・パウルに典型的な更なる構造が明らかになる。少なくとも先の両巻においては語り手はしばしば読者と直接会話を交わし、読者にすでに述べたことを思い出させ、案ずる女性の読者を宥め、話の続行への願いにすぐに応ずると約束する。しかしこう述べて語り手は現実の読者の異議に反応しているのではない、むしろ読者にすべてのこうした特性、知識、読書の期待、感情を押し付けることによって、まずは自らの読者を創造しているのである。『巨人』の読者は自立した主体ではなく、徹頭徹尾語り手の被造物である。^{*30}ある箇所ではこの語り手は読者の虚構性を進めて、筋の中の虚構の人物を自分の長編小説の読者と考へて、次のような思いを抱く地点にまで至っている、つまり「自分自身のものであるこれらの描写された場面にこの人物が、現実の場面では見られなかったより高次の魅惑を感じはしないか、そしてこの魅惑のために勿論 ― 全く不当なことであるが、この人物が自分自身の生を ― 体験したいと願いかねないのではないか」(221)という思いである。これは勿論、ロケロールの例でなされている本に対する批判は『巨人』の著者自

*29 これについては Klaus W. Littger、「物語遊び? ジャン・パウルの〈巨人〉について」、『ドイツ文献学のための雑誌』、95号(1976年)、161頁から185頁。しかし彼は私とは違って、次の結論に達している。『巨人』の語り方は「物語遊び」とは根本的に異なるというものである。

*30 ジャン・パウルにおける〈虚構の〉読者については、とりわけ Michelsen、前掲書(注14)334頁以降参照。

身に跳ね返ってこないかという疑問を投げかけるものである。ここで人物に期待されていること — つまり読んだことを人生に転用して、かくて自らの人生を今一度生きるという願いは — まずは『巨人』の中で自分の人生ではなく他人の人生が描写されていると感ずる別の読者にまずは当てはまるのではないか。そしてこの願い、『巨人』を読んで生じてくる願いはロケロールに対して非難されたことと全く同一ではないか、つまり読んだことを人生で再現したり、本を現実の人生よりも重要なものを取りたいという願いではないか。すでに『巨人』では小説を読むことの批評が小説というメディアでなされているという事情だけでも人目を引くとすれば、今や語り手自身がこの長編小説の中で批評の対象となっていること、本による主体の真正さの危機をまさに生じさせているという疑念に身をさらしている。

いかに読書の批評が『巨人』の著者自身に跳ね返ってくるものであるかは、しかし別な仕方でも明らかになる。これまで語り手は読書の危険に対してひょっとしたら責任はあるかもしれないが、しかし決して自らはそれに直面していないかのように見えたとすれば、これに対して著者の立場も読書の危険から守られていないということが明らかにされる。逆なのである。「プログラムの初披露」で、『巨人』の虚構の執筆場面が表現されているが、語り手は自分の物語を創作しているのではなく、証人の公使館参事のハーフェンレッファー氏の急報から得ていると称している。このトポスの文学的伝統においては典拠を示すことは大抵は物語の信憑性を高めるためである。『巨人』はこのトポスを勿論皮肉に用いていて、例えば第七のヨベル期の始めて物語の進行が推測されて描かれるが、これはしかしハーフェンレッファーを基に「真っ赤な嘘にすぎない」と非難される(181f)。語り手のこうしたテーマ化は信憑性を高めているというよりもむしろ虚構の打破で、虚構のテキストの発生条件に明白に注意が向けられている。^{*31}

そこでは著者の立場が再評価されている。というのは著者は物語を考え出すことが出来るばかりでなく、枠の筋、対案も考え出せるからである。しかしながら「プログラムの初披露」での語りの虚構での著者の自己描写は、単に自己満足と解すべきではなく、『巨人』の実際の発生条件の指摘とも解すべきである。というのは語り手はハーフェンレッファーの急報を指摘することによって、単に一人っきりで著作していることを放棄しているばかりでなく、自らをまずは読者として紹介しているからである。彼が物語に取りかかる前にしなければならない最初のことは、ハーフェンレッファーの報告を読むことで、これは時に一晩要する(199)という骨の折れる仕事なのである。

語りの虚構の他に語り手の読書行為を示す全く別の種類のものがあり、これはハーフェンレッファーの急報の言及を自らの仕事法の公開と理解することを許している。『巨人』の中の無数の脚注である。^{*32} これらの注のすぐ最初の注がいかにこの長編が著者の先立っての読書のお蔭であるか示している。マジョーレ湖畔での聖ボロメオの巨大な胸像の描写

*31 ジャン・パウルにおける虚構の打破については Burkhardt Lindner、『ジャン・パウル。挫折していく啓蒙主義と著者の役割』、ダルムシュタット、1976年。159頁以降。

*32 Walter Rehm、「ジャン・パウルの満足せる注釈生活、あるいは注釈作成者と注釈読者」、『後期の諸研究』、ベルンとミュンヘン。1964年、7頁から96頁。

の際、この情報の由来の出典が示されている。「カイスラーの『旅行記』云々。第一巻」(18)。ここで描写されているものを、著者は自分の目で見たのではなく、ただ本で読んだのである。事実ジャン・パウルはイタリアへ行ったことはなく、アルバーノのイタリア旅行でのイーゾラ・ベラ、ローマ、イスキアその他の地についての知識を専ら同時代の旅行記から得ていた。^{*33} こうした指摘の他に『巨人』の二百以上の脚注はとりわけ文章上の細部に関連している。大抵そこではテキストの隠喩や暗示が説明されるか、あるいは/かつ引用文が付けられる。脚注はかくて、『巨人』の言語や隠喩は一人の著者の天才的空想による本来的に独自の作品として解されるべきではなく、すでに本からなる世界全体を前提としていることを示している。ジャン・パウルの仕事法については、彼が実際極めて多様な知の領域から多量の本を読んで、浩瀚な抜粋集にまとめていることが知られている。『巨人』の隠喩法はとりわけこのような方法で集められ、そして「物語遊び」の「多くの角のある石」のように新たに結合されて長編小説にはめ込まれる言語資材の処理に基づいている。

『巨人』の脚注でこうした資材の由来を絶えず指摘することは二面性を有している。一方ではこれは著者の虚栄心の印と読める。著者はこうして、自分の広範囲の教養や読書量を示威しようとし、自らを「文人」として表現しようとしている。他方ではこうした自己表現は、このような「人」は実際単にアルチモボルディの図書司書のように「文」から成り立っているにすぎないという認識へ導くかもしれない。著者はかくて書かれたものの主体として二重の意味で出現している。作品の創造者と原作者としてであり、同時に自分の前に他人によって書かれたものに支配されている者としてである。

自分の自律を自負する主体にとって先の考えで含まれている危機に関しては「喜劇的付録」が素敵な例を示している。「片頭痛によるパウロの回心」の題の下、語り手は朝目覚めるとすぐに全宇宙が自分に流れ込んでくる次第を記している。「およそ理念とか思念と考えられるものが、神経液上を帆走してきて、下船して、(通常理念の門閥主義に従って)その母方の親戚とか父方の親戚、同名の者達、壁やドアを接している者達をその下位の対極者達と共に連れてきて — かくて数分後には見回してみると、全世界に近いものが脳内には出現しているのである」(894)。その上更に他の人同様に彼が書かなければならない「無数の手紙」や「抜粋」、「並びに目を通さなければならない名のある大学の図書や他の文庫」(894f.)が加わる。彼をこうしたすべての理念や単語、本、図書の襲撃から救い出せる唯一のものは — 「頭痛」である。「一度これを有すれば、私は執筆せず、読書せず(そうできないので)、あちこち歩き回り、半日自分の自我と生涯の周りを歩き、この静かな天の下、深く内面の静かな海の中を覗き込む」(895)。言葉と文書の奔流から語り手は自分の内面に引きこもる、この内面はこのような奔流とは無関係なある場所を表現しているように見える — ちょうど、自然との一体化の中で自分の自我の直接性を文化の書き込みから守ろうとするアルバーノのように。しかし表面の陳述とは別にこのテキストは主体に本や言語の力がもたらす恐ればかりでなくまた逃げ道も招き寄せている。ここで押し寄せてくる素材との陽気な遊びである。このような陽気さは、主体が自分の内面

*33 Berend、前掲書(注1)、LXXIV頁。

の言葉の奔流とは無関係な場所という幻想を放棄して、主体はすでにいつも言葉と文書の秩序の中へ産み落とされているのだという事実を認識したとき、主体に何が残っているか暗示している。この秩序に対して主体の深く、傷つくことのない真理を誇る代わりに、著者は少なくともしばらくは陽気に言葉の奔流に身をまかせ、その中を泳いで、読者も引きさらっていく。この奔流の動きは先に名付けた意味で換喩的である。^{*34} どの単語も「通常の理念の門閥主義に従って」その親戚や隣人、対極者を連れて来て、意味を代理するというよりは、連鎖によって単語の無限の流れを生みだしている。自分に流れ込んでくる宇宙を語り手はこう記している。「すべての選帝侯集成、侯爵集成 — 聖なる団体それに聖なる願望 — 学説彙纂、住所録、モイゼルの人名録からのタイトル — 兆もの言語からの兆もの単語を有する大辞典 — 証明事項と八十のうるさい異端についてのドームを有するエピファニウス — 十八世紀の鰐の結論とか他の結論 — 基本道徳者の名刺 — 基本不道徳者 — 教皇大使職の争点を伴った教皇大使 — 悪漢、例えばニッケル・リスト — 祝祭学士 — 私が笑える思いつき — 幾つかの法律上の恩典 — メディチ家のヴィーナスにすら見られない立派な尻 — ほとんどまともに生きていない跳ねる点[有精卵の心臓] — 本来は死んでいる瀕死の剣闘士 — 悪魔に、黒人女性、悪魔の祖母、あるいは乙女エウロペそれに読者と私自身、それにこうした一切についての意識が出現しているのである — 」(894)。ここで生ずるテキストは主体にもはや言語的素材の彼方の真正なる真実への関連を有しない。残っているのはこの素材そのものと、これを利用し、その伝来の秩序を弱体化し、言葉の河のシンタックス上の堤防を壊し、流れを流れさせて、漂流物と戯れるという可能性だけである。

三 演劇

老侯爵の死後の儀式ではペスティッツの宮廷は一つの劇の集会となる。埋葬の「葬祭」(227)では単なる模造品が墓へ運ばれる、本当の死骸はある理由からつとに埋葬されているからである(もつとも心臓はない、これはまた別な場所に収められている)、そして王位継承者の結婚式は、新郎の繁殖能力がすでに若年のとき陰謀により犠牲にされているという点で一つの茶番である。このようにしてペスティッツの宮廷の支配形式は批判の対象となる。本当に臣下の幸せのために尽力するに当たって侯爵の必要とするもの、これがまさに侯爵には欠けていて、それは心と男らしさである。その代わりに支配の貴族は民衆の

*34 これについては Eckart Oehlenschläger も参照。『戯けた空想。ジャン・パウルにおける隠喩法的過程』、テュービンゲン、1980年。16頁以下。このような箇所前面に出てくるとされる言語の「基本的隠喩法」という彼の若干漠とした概念に対して、私にはラカンの意味での換喩法の概念がよりふさわしく思える。

ための単なる芝居を演出する。^{*35}

劇への批判はロケロール、ガスパール、ショッペの運命で更に明瞭になる、彼らはそれぞれ劇的なものの特別な流儀を体現している。

ロケロールの芝居三昧はこれまで、本の中で読んできたものを人生の素人舞台上で再現しようとする試みとして現れていた。今やこのような劇的情熱の結果を目に入れなければならない。自らの自我の喪失である。^{*36}「彼はどんな性格もまとうことが出来た」(261)とあるときこのアルバーノの敵役について言われている。熱心な読書、演劇才能のために、彼は衣装をすばやく着るように他の自我をまとうことが出来るようになる。自らの固有の自我はその際一つずつ空洞化され、遂には全く失われてしまう。自分の胸には、と彼はアルバーノに描いている、自我の代わりに「スフィンクス」が、「聖母の顔を持ち上げて、四本の足を持った怪物」が、彼の内部から食い尽くし、「彼を食い潰し、彼の心を貪欲になめている」(273)。自分自身の内部での余所なる力によつての自我のこの喪失のため、ロケロールは更に演劇三昧を続行するように強られる。その際彼は「自分の内部の劇場に監督」(340)として自分の内面を舞台に上げるだけでなく、自分の周囲全体を上げている。彼の他の人間に対する関係は自分自身がいつも単にある役を演ずる演出の性格を持っていて、その結果は勿論、彼が他人からは常に単にある役の中で愛されるだけで、自分自身としては決して愛されないということになる。彼がアルバーノの仮面でリンダを誘惑し、アルバーノの役を「全幕を通じて」(757)演ずることに成功したとき、リンダの愛は彼に対してではなく、他の者に向けられている。「多分僕は幸せであった」と彼は後に言っている、「しかし僕が忌々しい彼女のアルバーノでなかったならば、僕はもっと幸せであっただろう」(740)。しかし彼の最後の役は彼自身の劇『悲劇役者』の表題の主人公で、この劇は芝居の中の芝居として、長編小説の劇作品としてアルバーノ、ロケロール、リアーネ、リンダの話を再現しているものである。この作の結末でロケロールは悲劇役者としての自分の役を自分にまだ残されている唯一の方法で去る。彼は戯れから真面目をなし、自裁する。自ら存在の役割支配を脱するためには、自らの自我を失った役者にとっては、ただ死のみが劇場からの逃げ道として残っている。

別の逃げ道をガスパールは取る。彼の計画が挫折するや、彼は「永遠に別れを告げて、地上のすべての島へと旅立つ」(818)。確かに結局は、彼の教え子アルバーノを侯爵の座につけることに成功する、しかし彼の娘リンダをアルバーノの妻とし、そうして侯爵夫人にするという彼の第二の関心事は、ロケロールの誘惑術によって駄目になる。二つの目標をガスパールは追い、それぞれに、関与している役者達がそれと知らずに彼の監督下に置かれるある策謀を演出する。一方の場合ガスパールは、王位継承者のアルバーノを隣国の侯爵家の仮借ない追求から守るために、父親の役を引き受け、若いこの王子をセサラ伯爵とし、彼をペスティッツの外で計画的に将来の侯爵に育てさせ、その際関与者の誰一人にも

*35 これと以下に関しては、Gudrun Mauch、『ジャン・パウルの<巨人>の仲の劇の隠喩と劇のモチーフ』、ゲッティンゲン、1974年。しかし彼女は、以下私に関心を寄せる『巨人』の中の劇批判の矛盾を全く見逃している。

*36 Rehm、『ロケロール』、前掲書(注20)、176頁以降参照。

その芝居を見通せないようにしている。この演出は、主人公の生命を救うという良い目的なためであるので、真実ならざる偽装という手段を用いているけれども、これは成功という報酬を受ける。第二の目標を達成するために（リンダとアルバーノの結び付き）、ガスパールは彼の弟、アルバーノの自称叔父を利用する、この叔父は偽装の芸人として自らの自我を有せずに望みのままに霊を出現させて、リンダに対するアルバーノの恋をたきつける。しかしその際、主体の最も神聖なるもの、主体の内面が、外部の人為的手段の影響を受けることになって、それ故この演出は成功の冠を授けられない。

ガスパールの挫折にはもう一つ別の理由がある。彼について始めのほうで一度、彼にとっては「諍う人生の大活劇」では善良な主人公も邪悪な主人公も単に「様々な役割の中の様々な俳優」(30)にすぎないとされるが、そのとき語り手は伯爵に向かって、「ガスパールよ、御身は正面栈敷にいて、舞台にはいないのか。御身は、ハムレット同様に大きな芝居の中で、より小さな芝居を眺めてはいないのか」(30)と言っている。ガスパールは人生を単に脚本と考えている。その際自らを、関与していない観客と見て、それで自らもその中に巻き込まれていることを悟っていない。彼自らが監督している脚本の中で、彼は自らの関与をアルバーノの前では入念に秘密にしている。監督は観客に混じって、舞台で何が演じられるか観客同様に予想がつかないような振りをしている。しかし最後には、自分自身に隠されている共演者の役が回ってくる。ロケロールの『悲劇役者』の上演の際、舞台上で再現されるリンダの誘惑が実際に生じたということ、そして彼の計画のすべてが失敗したことに彼は気付かない。相変わらず彼は、ただ「正面栈敷」に座っていて、糸を手に行っていると思うが、現実には他人が演出している作品の中で共演しているのである。結局のところガスパールは、自分が厚かましくも監督になろうと思っている人生の脚本から自ら身をひくことが出来ないということで挫折する。彼については敢えて他人を操り人形として利用し、自らは操り人形の運命からは免れていると思う主体の自律性が批判されることになる。

『巨人』におけるすべての劇場の最も辛辣な批評家はショッペである。^{*37} 彼にとっても人生は単に劇場にすぎないが、ガスパールと違って彼はそれに妥協せず、世の芝居性を辛辣な諷刺で鞭打つ。彼の批評は、ペスティッツの宮廷が人民にその政治の無慈悲さを誤魔化そうとするときの儀式に向けられ、同様にその「慢性的虚栄心の潰瘍」と「感情の卑俗な美食と贅沢」とが彼にとってうとましい(270)ロケロールの芝居三昧に向けられる。結局彼はガスパールとその協力者であるペテン師の叔父の最も重要な敵役である。ショッペにしても、ガスパールの策謀のもつれた芝居を見通すことはできないけれども、しかし偶然によって謎の解明に手を貸すことが許される、彼はアルバーノの母親の遺書を発見して、そうしてガスパールが自らアルバーノを侯爵に選ぶ楽しみを挫くのである。

しかし彼の運命にとって決定的なのは、どのような手段でショッペが劇場に対する彼の

*37 劇に対するショッペの関係については、Peter Gendolla、『生きた機械。ジャン・パウル、E.T.A.ホフマン、リラダンにおける機械人間の歴史』、マールブルク/ラーン、1980年。104頁以降。それにミュラー、前掲書（注24）、466頁以降。

批判を行うかである。王位継承者の祝いのための仮装舞踏会で、彼は変装して「磨かれた人形による仮装舞踏会」を描く「大きなガラスの箱を腹に乗せて」現れる、彼はこの舞踏会で（その中に登場する「発明家」同様に）「単なる機械仕掛けが人形達の生命を模倣出来るものか世間に示そうと思っている」（243f.）のである。仮装舞踏会の客の仮装と宮廷社会の芝居性とを批判するために、ショッペは自ら仮装と（人形）劇場とを利用し、こうして批判の対象者に鏡を見るが如く自分達の仮装性と人形性とを自覚させようとする。しかし彼は劇を無限に高めているので、自分自身この批判を免れない。彼が仮装舞踏会で自分の仮面を脱ぐと、その下には単に更なる「下着の仮面」が現れ、最後に「金箔師の金で鍍金された」顔が出現する(245)。まさにショッペのこの自己の正体暴露が自分の真の顔ではなく描かれた顔をさらけ出すということは彼についての真理を物語っている。演劇を用いての演劇の批判は彼の批判の真実性を保証し得る場を奪っている。紛れもない真実の自我という場を奪っている。ペテン師の叔父の蠟人形の陳列室でショッペは遂に演劇の犠牲者となる、彼は「同志のショッペがすでに座っている」と耳にせざるを得ないし、蠟人形として「本当に象られ、こねられて」いるのを目にすることになる(765f.)。蠟人形の陳列室での驚愕の自己との出会いは勿論仮装舞踏会に対するショッペの人形劇場の裏返しにすぎない。彼がそこで他人に見せたもの、それが今や彼自身に見せられる。自分の自我を単なる仮面に見せる鏡である。ショッペの自己遭遇への不安は、これが基で結局彼は死ぬが、自分自身の自我の確信の喪失から来ている、この自我は他のすべての自我を単なる仮面とする批判から自分をもはや例外となし得ない。ロケロールやガスパール同様にショッペの挫折も彼の人生の演劇性からの首尾一貫した結論であり、それ故最後には死の他に逃げ道はない。

ただ一人だけ自分の周りの全演劇の中で自己主張出来るように見える。アルバーノである。彼を周囲のあらゆる偽善、偽装、嘘、誤謬に対して特徴付けているものは、彼の無条件の正直さであり、あらゆる芝居の拒否である。「高貴で名誉心の強い彼の魂のために、彼はどんなささいな嘘をささやくことも出来なかった」（33）とすでに第一のヨベル期で言われる、そしてアルバーノがペスティッツで後に「自分は賭をしない」と言うとき、これは単に勧められた賭に関係するのではなく、宮廷社会での様々な偽装の形式にも関係している。ロケロールの芝居三昧に対しても、例えば、「どこで愛そうと同じではないか」と尋ね、人為的に整えられたピクニックへのロケロールの永遠の苦心を批判して、主人公は明確に距離を置いている。アルバーノはこのような演出を必要としないので、彼の胸にはロケロールの「スフィンクス」のような血に飢えた怪物は住んでいず、強力な自律した自我がある。「彼の内部には強力な意志が住んでいて、これが『成れ』と衝動の従者達にただ言った[...]我々の胸の中の健康な野蛮人を雇い、制御するか天才的に精力的精神で、スペインの支配者が他人に言うよりもより王侯らしく自らに、王たる余はというのである」（183）。

演出家のガスパールに対してアルバーノは単に、自分が他人を自分の意志の操り人形とすることから懸け離れているように見えるという点だけで対立しているのではない。むしろ主人公はその自我の強さを自分がガスパールの支配術の犠牲者にならないというまさにこのことによっても示している。確かに彼は彼自身の生命を守るための「善き」策謀を見

抜けない、しかし彼の心をリンダに向けさせるための霊の出現を彼はすぐに「影絵芝居」(54)と認め、代わりに自分の心の声を頼りとする。彼の命を救うための(リアーネの死後の病床のアルバーノの前に現れた許すリアーネとしてのイドイーネ)次の芝居を除いて、主人公の心に影響を及ぼす演出はどれも成功しない。殊に侯爵夫人の再三の誘惑は(そもそも『巨人』のほとんどすべての女性がそうするように)アルバーノを狙ってのものであるが、主人公の素朴な無垢のため挫折する。

この無垢の素朴さが結局主人公を劇の批判家であるショッペとも分かつものである。偽善や偽装に対抗しようとアルバーノ自身が劇の仮装をまとうことはない、どのような芝居癖をも断念する。それ故作品の中の糸を他人が握っている単なる操り人形に自分になるということも彼にはない。母の遺書が彼に侯爵の出自を明らかにする結末のほんの直前に、彼は「自分の最も神聖な関係や権利に関して長いことなされた芝居」(812)に怒る。しかし彼が支配者に就くと共にこの芝居は結局消滅する。「それで彼は今や確信を抱いてこれまでの狭い、ただ他人の手によって進められていた乗り物から自由な大地へ飛び降りて、その大地で一人っきりで、他人の權を借りずに動くことが出来、空しく虚ろな水路の代わりに堅固で花咲く陸と目標とに出会った」(820)。将来の支配者は宮廷社会の劇場の中、この「他人の手によって進められる乗り物」の中で、自らの自我を失わず、今や自律して、「他人の權を借りずに」自らの運命とその民の運命とを手中にするであろう。

主人公はかくて、その真実性と自律性とが劇の危険、自我の喪失から守られている主体と見えることになる。しかしすでに像と本の場合もそうであったように劇の局面でもアルバーノについてのこのような解釈には疑念が生じうる。まずここでも最初そう見えるよりも、主人公の敵役ロケロールとの類似性が見られる。長編小説の導入部でのアルバーノの「人為的盲目」(20)は例えば、ロケロールに似て自然体験を人為的に演出しようとする主人公の傾向の証拠とされ得る。しかしより重要なのは、『巨人』の劇的登場人物達に対して彼を特徴付けているアルバーノの一見したところ根源的な自律と真正さもある演出の効果として証明され得るという事情である。

このことはまず今一度ガスパールの演出術に関係する。アルバーノの心をリンダに向けさせるガスパールの試みは即ち叔父による霊の出現に尽きるものではない。ガスパールの教育観はとりわけ「各々の強い個性に対する敬意」(592)という特徴を有し、それでペスティッツの自分の教え子には大きな自由を与えている。しかし目につくことは、何と正確にガスパールは旅の途次アルバーノの生活について情報を得ているかということである。例えば何らかの情報を基に、アルバーノのリアーネに対する恋のためガスパールが目論見が危機に陥ると、「このような青春の戯れはそのまま放置しておく」(445)ようにさせ、介入して禁じていない。というのはガスパールはリアーネの病気のみならず、自分の教え子の性向をもよく知っているからで、それで彼は「事の展開をそのまま」(同)静かに見守っておれるのである。リアーネが死に、アルバーノはイタリアで自由にリンダと会える。勿論そこでガスパールの計画への新たな障害が生ずる。フランス革命軍のために戦役に赴くアルバーノの決心で、これは彼の将来の支配者の使命とは合わない。それでも再びガスパールはアルバーノに許すが、しかし無論今度は「こっそりと目配りを青年のすべての内密の展開に対して」行うこと(582)を忘れていない。そしてまたも間近な死(支配者のレイージ、侯爵の死)を知っているためにガスパールは、能動的に出来事に介入する必要は

ない、というのはルイーゼの死とアルバーノの王位継承と共に戦役の計画は自ずと片付いてしまうからである。こうした種類の演出は、叔父の助けを借りた不思議な、金のかかる演出とは違って、アルバーノの自由と事物のいわゆる「自然な」進行が演出家ガスパールによる絶えざる監視の効果であるという特徴を有している、ガスパールはまさに主人公の自由な行為が望み通りの結果に至るという具合にすべてを整えるすべを心得ている。ガスパールはかくて、ヴォルフガング・ハーリヒが名付けているような「封建的権力操作の最も犯罪者的黒幕」^{*38} なんかではなくて、むしろミッシェル・フーコーが規格化的監視、「全体俯瞰」と記述している権力行使の極めて近代的な、市民的ヴァージョンの代表者と明らかになる。^{*39}

ガスパールの策謀に対するアルバーノの抵抗は、主人公には結末に至ってもペスティッツで「あたかも遠くからスパイの人間達が広い輪を作って彼の周りを忍び歩いているように思われる」(762)のであるが、彼がガスパールの計画を挫こうと真剣に構えればいつでも介入してくるような他者に絶えずコントロールされている限りでは単に相対的な抵抗でしかない。この長編がハッピーエンドとなる時のイドイーネに対するアルバーノの愛にしてもアルバーノの与り知らぬある演出の結果である、つまりペスティッツとハールハールの宮廷の秘密の約束とそれにアルバーノの妹ユリエネの巧みな取り持ちによる(818)ものである。将来の侯爵の自由と自律はこう見てくると彼には隠されたままであるが、テキストが明らかにしている演出の効果に見える。

自律した主人公という着想は別な面でも批判され得る。アルバーノを像や本や劇の危険から守っているように見える理想的特性は、『巨人』では根本的には決して積極的に(その行為によって)証明されるのではなく、常に消極的に(他の主要人物との対置によって)証明される。かくてアルバーノには現実の発展は見られない。彼の性格は最初から固定している、そして子供時代を振り返れば、すでに多くの重要な後の性格上の特徴が含まれている。発展するのは他の主要人物である。リアーネ、ロケロール、リンダ、ガスパール、シヨッペである。そして彼らの発展は常に挫折や死、あるいは長編小説からの消失で終わる。これらの人物達はその発展を関するのは多分にアルバーノの代理のためで、アルバーノは彼らの破滅する危険から、彼が彼らの挫折の鏡の中でその危険を自分にも迫っている危険として知ることによって守られる。マックス・コメレルはこの関連で『巨人』を「悲劇的構想」と記し、アルバーノの話に集まってくる人物達の行為の筋を「悲劇」と呼んでいる。^{*40} これらの人物の挫折は、ギリシア悲劇の構造に合っていて、主人公達が全く自由に行動していると思いつつ厳しく法則的にその前もって定められた運命に出会って悩むという意味で悲劇的である。この他にも悲劇の概念はこの挫折の劇的性格を指摘する上でふさわし

*38 ハーリヒ、前掲書(注1)、522頁参照。

*39 フーコー、前掲書(注27)、256頁以降参照。ちなみにそこで記述されているベンサムのパノプティコン[全展望監視システム]は『巨人』のリラールの「夢の宮殿」と相似している。これは鏡を複雑に仕掛けて、ほとんど公園全体を一望できるようになっており、明らかに監視の装置として機能しているものである(433頁と452頁以下)。

*40 コメレル、前掲書(注1)、209頁以降、特に265頁。

い。というのはアルバーノが自分の周囲で演じられる悲劇から無傷の勝者として現れるとき、彼はまたしても、自分の命を救っている演出の犠牲者となってしまうからである。この演出では主人公の生命は他の人物達の死で購われたものなのである。 — 『巨人』の含む自律した主体の構成という問題の最も厄介な指摘となるかもしれないドラマツルギーである。^{*41}

アルバーノが生き延びる勝者として浮かび上がる悲劇の演出家は『巨人』の語り手である。というのはアルバーノをめぐる人物達の挫折がその固有の性格に基づいているとしても、(例えばロケロールによるリンダの誘惑のように) 一連の偶然が重なることなしには生じ得ず、この偶然は物語上巧みに準備されているとはいえ、明らかに何か構成された匂いのするものである。コメレルはこの間の事情を「買収された偶然」という適切な名称で呼んでいる。^{*42} 偶然を買収したのはしかし語り手である。

このような偶然はアルバーノがお蔭で生き延びている悲劇の劇的性格を明示している。しかしその上『巨人』のすべての語りの方法を唯一の大仕掛けの演出と記述出来よう。その中の舞台像の役を引き受けているのは長編の風景描写で、これは「現実的」性格は有せず、魂の風景と見えるもので、主人公達の感情状態を表現したり、あるいは彼らの偉大な登場のための書き割りとなっている。^{*43} アルバーノが初めてロケロールと「タルタロス」で出会うにしる、あるいは「エリュシオン」でリアーネに恋を打ち明けるにしる、古代ローマの廃墟の前で自由戦役に赴く決意を固めるにしる、あるいはイスキア島で初めてリンダと出会うにしる — 偉大な書き割りの前でなされない偉大な登場は長編になく、逆に長編の重要な場面のための背景とならないような風景もない。

しかし風景は静的な舞台像として『巨人』の演出家に満足感を与えるものではない。彼の人物像の心の動揺を強調するために、書き割りも動かなければならない。自然はそれ故単に風景ではなく、事件であり、出来事である。アルバーノとリンダが互いにイスキア島で初めて向き合うとき、大地は速やかに揺れ始める。「地獄から雷車が地下の道を走って来た — 幅広い閃光が星々の下の澄んだ空で翼を羽ばたかせた — 大地と星々が震えた、そして驚愕した驚が高い夜空の中を飛んで行った」(625)。ここ同様に常に劇的自然現象が『巨人』の偉大な場面に随伴している。地震と日蝕、日の出と日没、満月あるいは嵐。

しかしこれだけではまだ十分でない。劇作品の演出にはその上衣装が必要であるからである。それ故どの人物も(アルバーノを除いて、彼は劇的なものを身に着けてはならない

*41 このことはハーリヒの手にかかると致命的に明らかになる。彼はロケロール、リアーネ、リンダを「アルバーノの成熟の通過留[駅]」としていて、「彼らは — 彼に劣等な照明が当たらないように出来るだけ形姿的に工夫がなされるが — しかし精算することが肝要となったものである。彼が彼らを後にしながら、包括的な人間性へと生長するためである」(ハーリヒ、前掲書(注1)、244頁、強調は筆者)。

*42 コメレル、前掲書(注1)、123頁以降。

*43 これについては、Richard Rohde、『ジャン・パウルの巨人』、ベルリン、1920年。176頁以降参照。

ので) 少なくとも最初の登場の際にはその性格を肉体の上に衣装として記されて担っている。無垢の修道女のリアーネは黒いヴェールに白い服 — 蠱惑的で誘惑される女性リンダは赤い衣装 — 冷たい演出家のガスパールは蠟の仮面と鋼と宝石からなる勲章の頸飾り — 玉虫色の俳優のロケロルは多彩な輝かしい騎士の甲冑 — ショッペは赤い外套でその二重自我のジーベンケースは補完的緑である。このような衣装化が勿論人物の性格を明瞭にしているばかりでなく、著者の自己演出にもいかに役立っているかは、二人の副次的人物ヴェールフリッツとファルテルレ、アルバーノの両教師の諷刺的描写が明らかにしており、この描写はほとんど一頁全体を占めている(91f.)。ここでいぶかしいのはただ、こうした描写が別の箇所ではペスティッツの宮廷劇場の儀式やガスパールとショッペの演劇的性格に断を下している同じ著者によるものであるということである。ショッペが一般的仮装に対する批判を自ら仮面を付けて行っているように、『巨人』の著者も劇に対する批判を自らが演出している一つの戯曲の中で行っている。

この著者は勿論自分の演出術、演技術を少しも隠していない。「プログラムの初披露」の中で彼は長編を「至福の読者」が「演技する芝居一座によって包囲」されて、「見飽きることの少しもない」(59)見物と描写しており、「私が自分の作品の中で使用する舞台仮面」(67)を指摘している。『巨人』の第四巻でもなお、ここでは語り手の自我ははるかに客観的語りの態度の背後に隠れているけれども、著者は長編の事件の演出的性格を、秘かにではあるが、明確に指摘している。ロケロルが彼の戯曲『悲劇役者』を自らの本当の自殺で終えたとき、このことをある観客、つまり芸術顧問官のフライシュデルファーは次のようにコメントしている。「単に芸術の側面から見ると、この情景を効果的に引用出来ないかどうかだ。天才的ハムレットの場合と同様に芝居の中に一つの芝居を編み込み、その芝居の中では見せかけの死を本当の死にしなければならない。勿論そのときは単に仮象の仮象、現実の芝居の中の戯れの現実、幾千もの不思議な反射にすぎないだろう」(756)。これは一人の人間の死そのものをただ「単に芸術の側面から」見るこの芸術批評家の非人間性を一面では暴いているが、同時に語り手の自己注釈となっている。というのは語り手がロケロルの自殺の話で目指しているのは、長編の中に一つの芝居を編み込んで、その中で仮象の死を本当の死とし、その後での反省で仮象と実在の面での紛糾した芝居を発動させることの他に何があるかという疑問が生ずるからである。

従ってガスパールと違って『巨人』の演出家は、自分の長編が演出の結果であることを隠していないし、またすべての劇を越えて、あるいは劇の外部に立っているという信仰にも陥っていない。しかしロケロルとショッペの例が示すように、劇による主体の危機から自らを守るためには、自らの芝居三昧を明かすことも、すべての存在の劇的性格についての自覚も十分ではない。それ故、いかにして語り手は、劇が必然的に結果としてもたらす自我の喪失から自らを守っているかという疑問が残る。像や鏡の問題の場合と同じく『巨人』はここでも二つの答を用意している、これはその中に生ずる比喩的言葉の二つの形式と密接に関係している。

最初の答は長編のある箇所が暗示している、そこでは人生劇場の揚棄が言語によって演出されている。若いアルバーノは雷雨の間のブルーメンビュールの教会での聖霊降臨祭の礼拝の際遠くにいるリアーネとの合体を想像する。「長い稲妻が祭壇の聖人達や天使達の周りで燃え上がり、震えているかなり大きな歌声と馴染みの鐘の雷雨を告げる音と一杯に

流れるオルガンの音とが引き裂く雷鳴と混じり、彼が耳を聳する物音の中、高い洗練されたオルガンの音を聞き、その音をハルモニカのまだ聞いたことのない音であると思ったとき、彼はリアーネと並んで凱旋車、雷車に神々しくなって乗り込んだ — 人生と舞台の劇場の幕は彼らの下に燃えて落ち — 彼らは結ばれて輝きながら涼しい澄んだエーテルの中を更に上へと飛んでいった...」(121)。彼岸での恋人との空想化された和合は此岸の生の劇的性格を揚棄している。この際言語は先に記した「情感的」隠喩法のすべての特徴を含んでいる。稲妻、雷鳴、鐘、歌声、オルガンが一つの「耳を聳する物音」へと混じる、この物音はアルバーノの感情の動揺のための書き割りであると同時に隠喩的な表現となっており、その宇宙的局面の中で記されたものの輪郭は消滅する。劇の揚棄と主体の真実とが、言語外の解体された状態を示すある言語絵画による描かれたものの隠喩的代置を通じて呼び出される。

この救いは勿論、ここで呼び出される彼岸が、言語の彼方にあるばかりでなく、人生の彼方であって、そのため死がはじめて「此岸の仮象」を「真実の存在」と取り替えるというショッペの最期(801)と変わりがないという意味で難しい救いである。人生の劇場からの逃げ道はそれでは本当に死しかないのであろう。この解答のままにしておくことは、『巨人』の質を見誤ることであろうか。この質は、知らせとしてはどこにも定義されていないけれども、テキストの多くの節が述べていることである。即ち、劇での、筋の演出での、語り手の仮面芝居での、「機知的」隠喩法の換喩的傾向の中で展開される言語そのものの劇芝居での喜びである。その素敵な例は「プログラムの初披露」の結末である。「それでは皆本の中へ踊って行くことにしよう、世界のこの無礼講の舞踏会の中へ — 私がまず先駆けの踊り手として、それから読者が後続の跳ねる踊り手として、 — そして宇宙の中国風家屋での響きわたる洗礼の鐘、弔鐘の下[...]元気よく巻から巻へ — 周から周へ — 脱線から脱線へ — ダッシュからダッシュへ — 作品が終わりになるか、あるいは作者が、あるいは各々方がお陀仏になるまで — 」(68)。記述と読書が元気のいい跳ねるダンスとなる長編小説の「無礼講の舞踏会」というこの記述は、宇宙的消滅の過程の特徴を何も有しない。言語上の動きはここでは何か別のものによる記述されたものの代置でもなく、とりわけ記号表示の連鎖であって、これは共通の意味論的連関で結ばれているのではなく、むしろコンテキスト形成の原理に従って別々に出現しているものである。舞踏会からダンスや、先駆けの踊り手から後続の踊り手へ、洗礼の鐘から弔鐘へ、巻から周へ、脱線からダッシュへ — ある言葉から別の言葉へと次々に。この動きが、演出された動きとして演劇に近い踊りとして記述されることによって、ここでは劇の揚棄ではなく、劇の肯定が、死の彼岸の真実ではなく、生の此岸での陽気な芝居が期待されていることが暗示されている。そして著者と読者が踊りの渦によって本のますます細かい部分に引きずられていくように、主体にとっての真実の場所はますます狭小化して、結局後に残るのはダッシュのみで、単語の間の隙間、言語の跳ねるダンスの合間となる。その代わりテキストのこの隙間、合間は主体に喜びの可能性、踊りの喜び、テキストの喜び^{*44}の可能性を開いている — 記述と読書のこの踊りが続く限り。

*44 ロラン・バルト、『テキストの快樂』、フランクフルト a.M. 1974 年参照。

Manfred Eger: Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann (1991/1992)

マンフレート・エーガー：ローベルト・シューマンに対する鍵としてのジャン・パウル^{*1}

ラルフ＝レオポルト・ノイベルトは盛り上げるためにローベルト・シューマンの交響的練習曲の第六番を弾いた。彼はこの催しの第二部で、私の叙述ではわずかにしか触れられないかの作品のすべてを演奏してくれるであろう。彼が、この講演を音楽的に解説して、その際いわば高名な演奏家達に対抗して演奏する用意があったことに対し、つまりより正確に言えば、疑問符を付けなければならない諸レコード演奏に対抗する用意があったことに対し感謝申し上げる。このことはケンプ、コルトー、ブレンデル、バレンボイム、デームス、そしてエッシェンバッハの諸解釈にも — 要するにアラウからツァハリアスに至る諸解釈にも妥当する。この主張はきっと大胆にして挑発的なものと聞こえることだろう。後に反論を受けても構わない。しかし私ども二人に催しが終わるまで猶予を頂きたい。ひょっとしたらそれまでには貴方達をも以下の点について納得させることができるかもしれない。

つまり — 第一に — シューマンのかなりのピアノ曲がしばしば、あるいは常に、間違っ

て解釈されており、
第二に — ジャン・パウルはかなりのシューマンのピアノ曲の理解の為に不可欠の鍵であり、

第三に — ジャン・パウルは革命的なシューマンのピアノ様式の助産師と名付けることが出来、

第四に、シューマンの論争され、しばしば無視されてきたメトロノームの指示は大いに根拠があつて、従つて拘束力のあるものであつて、

第五に — 『子供の情景』の最後の作品のタイトル — 「詩人は語る」は — ジャン・パウルに関連しており、

第六に — 『トロイメライ』の一般的なゆっくりした演奏は粗放な誤解、シューマンにとって厭わしい偽造であるということである。

以上前もって述べておく。

ローベルト・シューマンが 1839 年ベルギーの或る崇拜者宛に書いたものは、とても珍しいものに読める。「ジャン・パウルを御存じないのですか。...ジャン・パウルから私は私の音楽の師からよりも多くの対位法を学びました」。よく気付いたものである。当時すでに、この作曲家が自分の本当の対位法の師はジャン・パウルであつたと主張したとき、

*1 この講演は — あるラジオ放送の短縮版であるが — 1991 年 6 月 2 日、市立ホール[バイロイト]のバルコニー付広間での催しの第一部であつた。第二部ではベルリン在の、ラルフ＝レオポルト・ノイベルト、即ち連邦青年コンクール、「若者の音楽」での最優秀者が、ローベルト・シューマンのピアノ曲を披露した — この作曲家によって指示されたものであるが、しかし相変わらず無視されているテンポで弾いたのである。彼の解釈は聴衆を納得させ、感動させた。

彼のピアノ作品の最も重要な部分、天才的な部分を形成しているものすべてが出揃っていた。つまり一人の詩人のことで、その上彼は個人的にそれまで出会ったことはなく、一行も言葉を交わしたことのない詩人[作家]で、単にその長編小説や文書からのみ知っているだけであり — 対位法といっても若干の[秘密の]封印をともなう一冊の本のことであり、それに関して公刊したことのない素人のことであった。するとシューマンの見解は十分に意外に思われるものである。さて、この見解は厳密に受け取ってはならないし、通常の意味で受け取ってはならない。しかし正しく理解するならば、どんなに真面目に受け取っても十分ではない。ほんの少しでもローベルト・シューマンの伝記と関わった人なら、彼が何というジャン・パウルの崇拝者であったか — とりわけ若い頃には崇拝者であったことか知っていよう。アンドレ・ブクレシュリエフが、ジャン・パウルはシューマンに「最も深い、最も総括的な影響」を及ぼしたと述べているのは根拠のないことではない。しかしこの影響は幾多の学校知識が思わせるよりも、幾多の解釈者の勘が予感させるよりも、はるかに決定的である。耳に残る例をクリスティアン・ツァハリアスは第三パピヨンの録音で供している。彼はそれを非常に速く演奏している。このピアニストがジャン・パウルに対するシューマンの関係をもっと知っておれば、きっと別の風に弾くことだろう。即ちシューマンは彼の手許の『生意気盛り』で幾つかの箇所を引いて、それに数字を付している。幾つかのテキストの箇所から刺激を受けたパピヨンの数字である。第三ではシューマンは仮装舞踏会の章のかの箇所を引いている、つまりこう言われている箇所である。「最も彼を感嘆させ、引きつけたのはあちこち滑っていく巨大な靴で、これはみずからを纏い、運んでいた」。つまりジャン・パウル風な空想のグロテスクな奇想で、これを作曲家は音楽に変えたのであった。エッセンバッハの録音ではメトロノームで一分間に 208 の拍子であることが分かる。しかしシューマンは 120 を指示していた。この作はこのようにゆっくり弾いて始めて靴が現れる。無器用にあちこち滑る巨大な靴である。最後の九つの小節に注意して欲しい。上層に靴のモチーフがあり、下層にはバスのオクターブで同じモチーフがあり、カノン形式で割り込んでくる。巨大な靴がみずから纏い、運ぶ様を聞き取ることができよう。コルトーやケンブといった傑出したシューマンの解釈者達でさえこのパピオンを、作曲家が指示したよりも 1.5 倍速く演奏している。すでにクララ・シューマンがテンポを本質的に速めて、メトロノームの指示を勝手に変えている — 暢気な厄災に満ちたやり方で — 他の場合も同様である。

しかしシューマンの若い青年時に戻ることにする。すでに七歳のとき数時間ピアノで空想に耽っていたのは注目すべきことである。シューマンの音楽への愛好に劣らず重要な結果をもたらしているのは文学への同様に集中的な嗜好である。これは熱心な読者としてでもあり、著者としてでもある。この二重の才は十五歳の若者を一つの分裂に導いている。彼は芸術家的表現衝動を感じている。しかし音楽か詩文を選ばなければならないと考えると苦悩し麻痺している。姉の自殺とそれどころか父の死で彼は全く混乱し、鬱状態に陥っている。彼が自分のためにジャン・パウルを見いだしたとき、彼はそのような状態にあった。「私の星々は沈んでいった。そのとき神々しいジャン・パウル、汝の『ヘスペルス』が微笑んだ。そして私の涙を照らした。しかし涙は喜びの涙となった。そして魂は穏やかなヘスペルス[金星]のように微笑んだ」。そのようにわずか十八歳のローベルト・シューマンは日記に書いている。『ヘスペルス』の他に、すでに『巨人』や『生意気盛り』、『見

えないロッジ』をも読んでいた先の年を振り返って書いている。読書は他の読書にまして彼を夢中にさせ、感乱させたに違いない。日記や手紙は再三そのことを証している。『巨人』を読んで欲しい、さもないと踏みつぶすぞ」と彼は学友のエーミル・フレクシヒに要求している。この手紙はすでにジャン・パウルの比喩に浸されていて、形式的にはジャン・パウルの調子で斟酌している。この高校生はジャン・パウルの後継者の詩人となることにとても憧れている。彼は『六月の夕べと七月の日中』という長編小説を書き始めている。すでに題目がお手本の調子で、ジャン・パウルの人物達の名前がまた見られる。模範的生徒のローベルト・シューマンがある学校行事で演説しているが、彼は「詩人の生活」というテーマを選んでいいる。そこでもこの十七歳の若者は十分に手管を發揮して、ジャン・パウルの調子の絵画の語と比喩の兵器庫から汲み出している、これをレトリック的情熱で更に高めている。卒業試験の後の卒業式でクラス首席のローベルト・シューマンは『詩と音楽の内的近さについて』話している。二日後には友人のパウル・フレクシヒにこう書いている。「まだ私の許ではジャン・パウルの第一の席を占めている」。彼は大学入学前の旅行で南ドイツに旅している。最初の目的地はバイロイトである。ジャン・パウルの人生の最後の二十年間を過ごした町で、彼が埋葬されている町である。日記にシューマンはこう書いている。「1828年4月25日、ファンテジー宮殿」。バイロイト近郊の宮殿ファンテジーのことで、長編小説『ジーベンケース』では感情豊かな場面の幾つかが見られる。ここでシューマンは――すでに引用したように――ジャン・パウルの『ヘスペルス』との最初の慰め多い出会いを思い出している。すでに二番目の記述でこう記されている。「私は汝の墓のそばに立って泣いた、...ジャン・パウルのよ」。同じ日に更にシューマンは兄のユーリウス宛に書いている。「全く幸せな気分ですここに到着して、まことに浄福な気分ですジャン・パウルのことを思い出しています」。彼はまたすでに町の市門の前の詩人ジャン・パウルの小室をも訪ねている。こう続けているのである。「ジャン・パウルの出入りしていた有名なロルヴェンツェル亭から戻って来たばかりです。ロルヴェンツェルの女将は私にたっぷり二時間ジャン・パウルのことについておしゃべりしてくれました」。アウクスブルクとミュンヘンからの帰りに彼はもう一度バイロイトに留まって、ジャン・パウルの未亡人から詩人の肖像画を得ている。これは後にライプツィヒの学生時代部屋に掛けられることになる。そこでは更に60巻のジャン・パウルの全集が写字台に収まることになる。そしてそこからハイデルベルクの友人のローゼンに熱く書いている。「時々、ジャン・パウルの許であれ、ピアノの許であれ、飛行している」。そして自分はまた「ジャン・パウルの風叙事詩を」書いたと打ち明けている。1828年のかの年は――シューマン自身の言葉によると――「ジャン・パウルの熱狂」であった。かの時の手紙や日記の詩人的試みは――このアイドルの文体や感受世界を個別表現に至るまで模している。シューマンははなはだ彼と一体化していると感じていて、無意識であれ、遠慮なしであれ、再三ジャン・パウルの思考や比喩を利用している。この学生は長編小説を計画していて、そのタイトル『ゼレーナ』はバイロイト人[ジャン・パウルの]『ゼリーナ』を思い出させるものである。詩を書く気分ときには、もはや厳密な韻律や韻に従わず、以後バイロイト人[ジャン・パウルの]許で発見した自由な形式を利用している。それはジャン・パウルの「伸展詩」と命名しているものである。十八歳のシューマンの日記にはこう書かれている。「ジャン・パウルの知らなかったら、どうなっていたものか、よく自問する」。1827年から1838

年の日記では単に近づく意味であれ、他の詩人がかくも言及されることはない。アンドレ・ブクレシュリエフは、若きシューマンについてこう書いているとき、書きすぎているわけではない。「ジャン・パウルが彼の思索、彼の詩、彼の生活を支配している」。

しかし再三なぜジャン・パウルなのか。なぜシューマンはまさに彼に惹かれたのか。他の諸理由の背後の本当の理由は、彼をこの詩人と結び付けていた全く個別的な、深く内的な本性の近さであった。伝記的なものの幾多の類似性がすでにこの弟子には一つの前兆のように見えたに違いなかった。すでに子供時分に読書の欲求とピアノの嗜好があつて — それから早期の執筆衝動と — それぞれ不十分な育ちにもかかわらず — 独学的実験と楽器での空想があつた。両者とも常ならぬ感受性と早熟さの予兆があつて、自己意識や名誉心と結び付いていた。父や友人達や兄弟姉妹の喪失による死の体験、内的破砕、寄る辺ない感情、狂気に陥るのではないかという時折の恐怖。柔和さとメランコリー、これは冷罵と諧謔とで補完されてはいたが、それに俗物や不毛な形式への反抗。こうしたことすべてが両者の文書には反映されている。両者ともライブツィヒで学業を、彼らにとっては根本的に厭わしい学業を受け入れ、自分達の本来の召命意識の許、この学業を無分別に怠り、それから完全に放棄している。ローベルト・ミンダー[ロベール・マンデル]がジャン・パウルの全作品は「女性的流体で満たされている」と書いているとすれば、このことは彼の崇拜者[シューマン]にも妥当する。しかしシューマンは、ニーチェが片付けているように、単なる「高貴な優男」であるばかりではない。シューマンはまたたくましい若者で、生と体験に飢えていて、仲間好きで、いつも惚れていて、彼のジャン・パウルに劣らず酒を好んだ。ハイデルベルクでの日記では三度の感嘆詞と共に記録している。「これは私の生涯で最も自堕落な一週間だ」。しかしまたシューマンはまさに再三、紙上とピアノ上での感情に溺れた世界苦の瞑想に戻ってくる別の男でもある。この内的分裂 — これが彼を妨げる。しかしこの分裂も — 言及されているように — ジャン・パウルの許でまた見いだしている。すでに十八歳のシューマンが記している。「ジャン・パウルはすべての彼の作品の中で自らを写し出している。しかしいつも二人の人物としてである。彼はアルバーノであり、ショッペである、...ジーベンケースであり、ライブゲーバーである、ヴルトであり、ヴァルトである。...ただ唯一の男ジャン・パウルだけが — このような異なる二つの性格を自らの裡で結び付けることができた。彼は超人的である。いつも厳しい対立を、...彼は作品と自らの裡で統合している」。この洞察は若いシューマンにとって結果をもたらすことであろう。詩人が自らの二重の性質を、隠すかわりに、創造的に利用しているように、後に彼の崇拜者[シューマン]も — 作曲家としてばかりでなく、批評家としてもそうすることになる。『音楽のための新しい雑誌』の二十四歳の創設者の一人シューマンは二人の発案された「ダヴィッド同盟」の名前、つまりフロレスタンとオイゼビウス[エウセビウス]の許、自分の批評を書いている。「鋭い眼差し」のフロレスタンは粗野で辛辣で、「オイゼビウスの心情」は素朴で多感的である。かくて彼は兩人を交互に対峙的に議論させている。彼の二分法から彼は緊迫して振動する弁証の火花を放っている。『生意気盛り』を知っている人は、また二人の論争者を見いだすことになる。これは『生意気盛り』からの双生児ヴルトとヴァルトの模写である。

しかしライブツィヒの学生に戻ることにしよう。シューマンの文学的計画は断片的なものに留まっている。次第に音楽が上位を占めて行く。ピアノ演奏に対する彼の情熱、彼の

— まずは不十分なレッスンにもかかわらず、— 驚くべき、驚嘆するほどに早く獲得された練達性、家庭コンサートでの所望されたピアニストとしての成功、群がる女性達の奨励 — こうしたすべての諸々がその寄与をなした。しかしきつとジャン・パウルのせいでもあろう。この詩人にとって音楽は文字通り「生命の空気」であった。「音楽に」と彼は告白している、「いつでも私の魂は開かれていた。魂は音楽に対して百のアルゴス[百眼の巨人]の耳を有していた」。音楽は「耳によるロマン派の詩」であり、「心の根底の言葉」である。彼の諸形姿にとって音楽は第二の言語である。アルバーノは内的緊張の瞬間に鍵盤に触れる。ヴルトは自分の秘かな感情をそのフルートで表現している。ハルモニカや安物のフルート、チェロ、手回しオルガン、シャルマイ、口琴、グラスハーモニカはジャン・パウルの楽器の一部であり、風奏琴、つまり彼にとって「宇宙の声」に当たるものは言うまでもない。ジャン・パウルがまた貪欲な音楽の聞き手であったことは、すべてに照らしてみても明らかなことである。モーツァルトやベートーヴェン、ヴェーバーの傍ら、とりわけシューベルトに魅了されていた。シューベルトは数年後にはまたシューマンのもう一人の崇拜的となった。ジャン・パウルと音楽。これは更にはるかに深く、更に遠くに及んでいる。すでにノヴァーリスが認めていた。「リヒターは音楽的空想を詩文化している」。ヴィルヘルム・ディルタイは彼をまさに「この時代の音楽的詩人」と呼んでいる。フーゴ・フォン・ホフマンスタールは証している。「ドイツの詩文はかくも音楽に近いものをもたらしたことがなかった」。そしてシュテファン・ゲオルゲが、ジャン・パウルはドイツの言語に「最も熱い色彩と最も深い音色を与えた」と告げているとき、そしてマックス・コメレルがこう語っているとき、つまり「この束縛のない言語の巨匠にとって言語は二番目のもので、音色が最初のもので」あった、そして彼は「歌う散文」という新しい種類の言語を創ったと語っているとき、これはすでにゲルヴィヌスが明白に述べた洞察の一步前にあるものである。即ち「ジャン・パウルは、...音楽家として創られていた」。ロベール・マンデルが彼を「天才的な即興演奏家」と称えているとき、これは買い被りに見える。音楽のレッスンは数時間しか受けていなかったからである。その他のすべてを若きジャン・パウルはとりわけ飽くことのない空想三昧から学んでいた。その際勿論父と祖父から — 両人とも楽長にしてオルガン奏者であった — 受け継いだ音楽の才が役立ったことであろう。ピアノはすでに彼が最初の指導を受ける前に親しいものであった。「数時間」と彼は後年思い出している、「古い調子外れのピアノで私の空想を叩くことに費やした、この空想は全ヨーロッパの大胆な空想よりもきつともっと自由なものであったろう。私は楽譜も運指法も何もかも知らなかったのだから」。彼にとって空想がいかに必要なもの、いや必需品であったか、彼の学生時代の報告が証明している。彼は飢えていて、凍えていたけれども、それでも当時ピアノを借りていたのである。後年、彼自身報告している、自分は時に、片方の手で和音を弾きながら、もう片方の手で執筆した、「暗い音色の中から霊界の予感のように響いてくるもの」を執筆した、と。彼の即興演奏は実際魅惑的なものであったに違いない。多くの著名な同時代の者達がそれに魅せられている。「エロス・アカデミー」について報じられている。ジャン・パウルは自らと聞き手をピアノでの彼の空想で、しばしばとても憂愁な気分導いていったので、彼らの顔には涙が浮かび、彼も感動の余り更に演奏することが出来なかった、と。同様なことが後年若きシューマンの場合にも、彼の一部は戯画的、一部は名手的、一部は彼自身が書いているように —

「涙で終わる」即興演奏の際に生じている。そして彼のジャン・パウルの許で次のような告白を読むことはきっと彼を奇妙に感動させることであろう。「一日中私は空想を続けることができよう」とか「私は空想して死に至ることができよう」。十八歳のシューマンは母宛に書いている。「自分で発声することのできない高貴な考えをすべて私のピアノが言ってくれます」。誰がこのような告白の靈感を彼に与えたか人は知らなくても、彼が自分の「音楽のピアノ演奏への病的な憧れ」について語り、続けている或る日記のメモからそれを知ることができよう。つまり「そもそもジャン・パウルの意味で、音楽を孤独な時間での幸せな慰めとして理解すること」。ジャン・パウルはこう告白している。「私は私の魂の中で野外にいるとき、私を音楽的に紛らしてくれるメロディーを聞き取ることができ。しかし指ではかくも明瞭に聞き取った調子を弾くことができない」。しかし若きシューマンは自分自身でそれが出来ると感じ、認めている。自由な空想を通じて彼は楽器と馴染んで、様々な表現の可能性の一パレットを得ている。これらは当時どのピアノ教室も、ピアノ教師も夢想したことのない類いのものであった。しかし奇妙なことは、彼が何かを譜面に残そうとすると、彼は当時の流行のもの、フンメルとか、ヴェーバーとか他の同時代の者達、あるいは彼のフランツ・シューベルトの路線に陥ってしまうことである。まだ固有のもの、新しいものは道を見いだしていない。すでに十八歳のときにシューマンは独自の音楽美学の案を得ている。彼が自らの詩人のあるモットーを先に掲げているのは理由がないわけではない。というのは彼がそこでまとめているのは、明らかにジャン・パウルの『美学入門』から靈感を受けているものであるからである。しかしもっと注目しなければならないのは、日記の中のある見解である。「自由な空想の中で、純粋な作法の作曲では惜しくも消えてしまう音楽の至高のものが一体化する」。例として彼はジャン・パウルの多韻律詩[ポリメター]を挙げている。「束縛のないもの」と彼は書いている、「これはいつでも束縛のあるものよりもより天才的で、より精神的である」。従ってシューマンはジャン・パウルの自由な詩的形式で、自由な音楽的形式を正当化しているのである。すでにここで特徴的なシューマン的作曲原理の芽が呈示されている。ジャン・パウルのアフォリズムを手本にしながら、彼はこう結論付けている。「美しい考えを有する者は、多くの作曲家がしているように、...それをゆがめてはならない」。かくて彼は短い、パターン化した思い付きで生きている楽曲を弁論している。彼自身の音楽が後によく「アフォリズム的芸術」として引き合いに出されるのは偶然ではない。

しかしまだ我々はハイデルベルク時代の法学専攻の学生の許にいる。彼は確かに大胆に空想して、また独自の思い付きをメモしているが、しかし単に同時代での手法でのワルツやポロネーズをもたらしているだけである。法学専攻の束縛を破り、音楽に全身を捧げることだけを願っている彼は、遂にこのことをなして、ライプツィヒに戻ってきて、ピアノ教育者のヴィークの躰の許に行く。— 彼はすでに数ヵ月後に、こうしたことすべての後ではまさにショッキングな文を記している。「音楽よ、何と汝は私には厭わしく、死ぬほど嫌なものか」。しかしすぐ次の文は新たな契機のように読めるものである。「人は音楽を内部の心から聞かなければならないだろう」。同時に彼は、引用符も付けて、著者名ははっきり記してないけれども、ジャン・パウルの或る考えを引いている。彼がこの年月の頃にまた『生意気盛り』を手にしたとき、従って若干のことは手応えがあったと思われる。そして仮装舞踏会の章を読んでいるとき、或る形式的ショートに至って、ジャン・パウル

は、シューマンの音楽的天才が点火されるとき火花となっている。彼自身後に批評家のルートヴィヒ・レルシュタープにこう描写している。「貴殿は『生意気盛り』の最後の場面を思い出されることでしょうか — 仮装舞踏会 — ヴァルト — ヴルト — 仮面 — 告白 — 怒り — 露見 — 急ぎ足 — 結末の場面とそれから去って行く弟、... ほとんど私はピアノの許で無意識でした、かくてパピヨンが次々に生じました」。いや、全くその通りでは必ずしもなかった。個々の人物や、イメージや状況に刺激されて、彼は確かに新しい思い付きをメモしている — さながら音楽的スナップ・ショットのようなものである。しかしすでに存在しているちょっと前の譜面のスケッチも参照していて、それらを似合いのテキストの箇所の下に置き、調整している。ジャン・パウルの情景の枠の下で、すべてを一つのイメージの弧、一つの円環、パピヨン、彼の作品2にまとめている。いかに深くシューマンが時にジャン・パウルのテキストから靈感を受けているか、聞き取るのはとても参考になる。一つの例がすでに言及されてある。「巨大な靴」である。パピヨンの第二はヴァルトが明るい照明の広間に入って行くかの場面と関連している。ジャン・パウルではこうである。「何という混沌と入り混じった形姿に満ちて発生するオーロラの天であったことか」。この入り混じりは譜面では、大きい音程の跳ねで目に付くように印付けられている。第四パピヨンでは、シューマンは、詩人が女性の仮面を登場させているときの一文に下線を引いていた。詩人は一人の女性が「すぐに踵を返した」と書いている。シューマンはその仮面に、音楽理論ではチルコロ・メッツォ、半円として知られている或る音形を与えていて、それからさながら対向的に繰り返している。次のパピヨンではヴァルトは秘かに憧れている、何も予感していないヴィーナの隣に立つ。「新たに、魅力的に」とジャン・パウルは語っている。「半分の仮面から、垂れた蕾の花の鞘からのように彼女の顔の半分の薔薇と百合とが浮かんできた」。このテキストの箇所にシューマンはすでに早期に書いたポロネーズからのある主題を添えている。若きパガニーニの崇拜者[シューマン]がそこでなおも名手的パッセージで目立っているのは注目すべきことである。シューマンはポロネーズから最初の三つの小節を引き受けていて、単に若干の飾りのみを省いている。しかし第四小節は全く違う。ここでは降下していく調子の次に今や別の、

— ジャン・パウルと共に語れば — 「新たに、魅力的な」主題が生じている、「垂れた蕾から」ヴィーナの顔が浮かび出ている。この作曲家は第七パピヨンで痛々しい分裂の対話を図解している。広間から上昇してくる踊りのモチーフが秘かに響き、短調で隣室に聞こえてくる、隣室ではヴァルトがあらがう兄に自分と仮面を交換するよう説得している。彼はヴァルトの仮面で内気な兄の代わりにヴィーナの心を得ようと思っている。彼は本心は明かさない。彼自身もヴィーナを愛していることなどは明かせるものではない。ヴァルトの方は、相手が何という友人の犠牲をもたらすつもりであるか予感していない。ヴィルヘルム・ケンプの或る録音がある、彼の演奏はまことにすばらしい。...しかし、当該のテキストの箇所では更にこう書かれている。「乾いた熱狂が彼の表情と言葉からこぼれた」。兄に懇願しながら仮面の交換に同意してくれるよう頼んでいるヴァルトのことである。ケンプの録音では勿論熱狂については何も聞き取れない。実際このワルツは早期のスケッチを下敷にしている、全くケンプが本能的に知覚して再生した筆法である。しかしシューマンはそこから何を作り出したことか。彼はそれぞれの小節の最初の八分の一をアクセントの矢で強調しているばかりでなく、根本的テンポを本質的に速めてもいる。ケンプの録音で

はテンポ 44 がメトロノームから読み取れた。しかしシューマンはテンポ 58 を規定していた。そのように演奏されると、ワルツの根源的、快活にしてメランコリックな魅力は切迫した身振りで破られて、実際何か熱に浮かされたものになる。 — さて今や本当にヴルトの何か痛々しい分裂が告げられる。パピヨンの最後の番号では何らかの仕方で、どこかで、ヴルトの別れの暗示が聞き取られなければならない。これまでは最後の和音が鍵と見なされてきた。この和音では下の方から音色が次々に別れて行くように、ヴルトがそのように忍び出て行く — とそう人々は思う。しかしそうではない。ヴルトの本来の別れはすでに、塔の時計が朝の六時を打ち始めたとき始まっている。上昇する踊りのモチーフが鳴り響いて — 反復のたびにそれは一音短くなって — さながら忍び出て行く。ジャン・パウルの読者は、これはヴルトのフルートの音であると知っている。『生意気盛り』の最後の文ではこう書かれている。「路地からまだ去りつつある音色の語りかけるのを、ヴァルトは陶然として耳にしていた、その音色と共に自分の弟が去って行くのに気付かなかったからである」。私はこのフルートのモチーフ、この別れの場面の鍵となるモチーフが十分にはっきり聞き取れる一枚のレコードも知らない。ノイベルトがこのパピオンを演奏しているときほどに明確なものはない。

『パピオン』が 1832 年出現したとき、同時代の者達にいかにか作用したか今日では想像し難いものがある。すでにシューマンのピアノ教師、フリードリヒ・ヴィークが「顕著で、新しく、独創的」と呼んだ。ウィーンの批評家フォン・ザイフリートはこう書いた。「この若い作曲家は時代の珍しい登場人物の一人である。彼は流派に所属せず、自分自身の中から汲み出して、他人の理念で飾っていない。[...]彼は新たな理想の世界を創造し、その中でほとんどいたずら半分に、時には独創的な奇抜さすらみせて熱中している。[...]かなりの紳士方が[...]大胆さ故か[...]眉間に皺を寄せることだろう」。ルイ・エーレルトは思い出を語っている。「どの筆致、どの言い回しも新たなもので、思考も表現も新しい。[...]それは創造の裂け目からのように飛び出てきている」。ゴットフリート・ヴェーバーは「一群の大胆な新奇さ、特異さ、異常さ、投げ出された思考の木屑」に気付いている。この驚きは新たなシューマン研究にまで続いている。ヘルムート・ホプフは、シューマンは最も重要な響きの革新をすでに『パピオン』で展開したと確言している。イェルク・デームスはそれを「見習いの作、職人の作、巨匠の作の三位一体」と呼んでいる。彼はかくも全く新しい「方法」はシューマンにとって「実際天から落ちてきた」と言っている。刺激、手本となったものを探す際に単にその時代の作曲家達のみを見回していたら、事実そう見えることだろう。いや、実際に新たなものが『パピオン』にはあった。このすべては音楽的同業者組合からは遠い源泉からのものであった。ピアノの伝統から竿で持ち上げるときのアルキメデスの支点は詩文であった。ここで為されたものは、詩の精神からの音楽の誕生であった。その助産師はジャン・パウルであった。事実ここでは分娩のようなものがなされており、結合を分けること、解放がなされていた。シューマンが先に非生産者の気分の中で自らを青虫と、変身を予期していた青虫と呼んでいたとすれば、今や彼は最も適切な意味で「羽化」したのである。タイトル『パピオン』、『蝶々』は十分に語っている。ジャン・パウルが若き作曲家に羽を与えたのである。後年の見解でもシューマンは再三この詩人の自分の音楽に対する影響を証している。「シェークスピアやジャン・パウルを理解している者は、その英知を単にマルプルクの（音楽理論）からのみ得ている者とは違う作

曲をすることだろう」。彼が今やバッハを自らのために発見して、バッハの多声的表現技法を習得しているときでさえ、なお 1843 年に回想してこう書いている。「バッハとジャン・パウルが私に最大の影響を及ぼした」と。その痕跡はシューマンのすべての早期のピアノを通じて追って行ける。しばしば音楽的自己引用の中で『パピヨン』の思い出が目覚めている。ヴルトとヴァルトはフロレスタンとオイゼビウスとして次の作品群でもさまよっている。このような関連を洞察すると解釈者達は幾多も指で示すことができる。一つの例。『ダヴィッド同盟舞曲集』のある番号は「諧謔で」と書かれている。ケンプではこの諧謔はかなり不器用で、鈍重な木靴で動いている風である。これは全く明白な誤解である。このモチーフは実際間違いようもなくフルートの音を模しているのである。シューマンがここで思い浮かべているのは、フルートを演奏しているヴルトの大胆に諧謔的な節の口ずさみである。

まさにローベルト・シューマンの特徴を示しているのが『子供の情景』である。彼がその作成の時期に再三ジャン・パウルを読んでいたことには証拠がある。同じ年、彼は自分の詩人をクララ・ヴィークの心に押し付けて、『生意気盛り』を自分の『聖書』と呼んでいる。同じ年、彼はジャン・パウルの作品集を持ってウィーンへ出掛けている。ウィーンから彼は自分の義姉[長兄の嫁]のテレゼにこう嘆いている。「つまり私が探しても見いだせない芸術家というのは、[...]一、二の楽器をほどよく弾くばかりでなく、シェークスピアやジャン・パウルを理解する全体的人間を奏する芸術家です」。勿論シューマンは『レヴァーナ』も知っていた。『レヴァーナ』は詩人を子供の魂の共感的弁護士として証明しているだけではない。また『子供の情景』もジャン・パウルの読書から、靈感を受けたものではなくても、影響を受けたということは、可能なことであるばかりでなく、蓋然性が高いとさえ言えよう。最初の十二曲にシューマンは十三番目の曲を付け加えている、『詩人は語る』という題である。こうしたこと一切からして、これが誰のことか疑念があるろうか。他のすべての詩人よりシューマンにとって身近な詩人の他に、『レヴァーナ』という子供の魂に熟知した作家の他に、つまりジャン・パウルの他に誰があるろうか。「子供の涙を取り除き給え。花々への長い雨は害をもたらす」 — 「愛情に恵まれた子供時代があれば、冷たい世界の後半生をしのいでいける」。詩人が — 謎めいたレチタティーヴォで — 語っているのは、ジャン・パウルからのこうした言葉や類似の言葉ではないだろうか。まだ疑念を抱く者は、シューマンが 1839 年の一月末にウィーンからクララ宛に書いた手紙を読むといい。またしても彼はジャン・パウルに言及している。そしてわずか数行後には、いわば同じ息で、簡潔にこう書かれているのである。「『子供の情景』が出現した」。

シューマンがジャン・パウル的対位法について語っているとき、次の関連から生じている。シューマンの意味ではジャン・パウルは音楽理論家としてではなく詩人として対位法家であったのである。シューマンは対位法を対立、交替、対立的気分のせめぎあいと解している。彼自身が一度「情緒の対位法」について明白に語っている。一例は、『ノヴェレッテの第一』(作品 2 1/1)。それは行進のテーマで始まり、終わっていて、「著しく、力強く」と題されている。多くのピアニストにとってそれはオルガンのように厚く塗られたものとなっている。間違いである。スタッカート[明瞭に音を切って奏する]が指示されていて、フォルテからフォルティシモに至るまで、スフォルツァンド[強い]のアクセントが付けら

れている。和音は床に矢来の柵の柱のように叩かれている。しかしながらこの柵に守られているように、それからメランコリックな優しさの真に不思議な気分が生じている。この辛辣な嘲りと詩の対照的な対立という点に、我々はシューマンの言うかの対位法の戯れを有することになる。彼はここで — この場合逆であるが — すでに十八歳のシューマンが彼のアイドルに陰で言ったことと同じことを実践している。つまりジャン・パウルは「どんな詩の後でも後に冷たい機知のバケツを注いでいる」。当時シューマンも同じ日記の記入の中でなお自分自身についてこう言っている。「私の辛辣な嘲りをもっと穏やかに、私の穏やかさをもっと辛辣な嘲りにしたいと思う。私にはまだここでは中間が欠けている」。ひょっとしたらシューマンは中間を探して、凡庸さを見いだしていたかもしれない — ジャン・パウルの例が、自らの分裂を受け入れて、芸術把握として利用することを彼に教えてくれなかったら、そういうことになったかもしれない。ジャン・パウルは彼自身の「オイゼビウスの心情」に、魂の最も内密な感情をも語ることを許した、かといって — これがシューマンの悪夢であるが — すぐに「軟弱」と見なされることのないような具合に許した。というのはフロrestanが — ジャン・パウルのように — 早速彼の激情的、あるいは老練な、辛辣な嘲りを、あるいは諧謔的対立物を用意し、あるいはそれを見せかけることによって、彼は別の対立物の軟弱さを — シューマンの軟弱さを — 外見上遮蔽してくれるからである。しかし誤解が生じないように言うと、シューマンのどんなに多感な作品でも、正しく演奏されれば、感傷的であることは決してない。明白に彼は批評や手紙の中で「浅薄な感傷性」を否認している。彼は感動を目指しているかの作曲家達を女の服に投げ入れるよう言っている。それ故に『ダヴィッド同盟舞曲集』のオイゼビウス作品に対するメトロノーム指示には十分根拠があるのである。それらが余りにゆっくりと演奏されると、それは作品を偽造することになり、全シューマンのイメージを軟弱に感傷的なものに偽造してしまう。そのようにケンプはある場合、138 のテンポを 80 に、アラウは別の場合 138 を 72 にまで、152 を 108 にまでしているのである。

このように不利な誤解は結局クララ・シューマンのせいである。彼女は長いことこのような問題の場合、絶対に信頼のおける審級と見なされてきた — 無理からぬ点がある、というのは彼女はいずれにせよこの作曲家の未亡人であり、その上著名なピアニストであったからである。彼女が夫の本来のテンポの指示をその作品の後年の版でかなり遅くしたり、あるいは早めたりしたとき、その点でも間違いはないと見なされてきた。彼女はその際シューマンの欠陥があるとされるメトロノームを引き合いに出している。しかし欠陥のある器具でさえ、あるときはより早くなったり、あるときはよりゆっくなりなったりはしないものである。その上シューマンの或る手紙は時間の比較に関して自分の時計で、彼のメトロノームは問題なく機能していたことを明瞭に証明している。いや — ずれはクララ・シューマンの恣意と我が儘によるものである。すでにシューマン自身が彼の作品の彼女の演奏を時に決定的に批判している。「君は正しくない。...作曲家は、ただ作曲家だけが、いかに自分の作曲が表現されるべきか知っている」。そうクララ・シューマン宛に書いている。幾多のテンポの指示に対する根拠と意味の理解なしに — 彼女はジャン・パウルを読んでもいなかった — 彼女はそれを無視してしまった。彼女がなんと勝手な解釈を夫の作品に加えていることか、お気に入りの女性弟子達でさえ不思議に思っていた。次世代のピアニスト達は彼女に従って、今日に至るまで彼女に従っている。クララ・シューマ

ンは『トロイメライ』に関しても災いの多い誤解を植え付けてしまった。シューマン自身にとってその作品は軽く「小さなやつ」であった。『子供の情景』の一連の作品全体を彼は「穏やかに易しく幸せなもの」と特徴付けている。『トロイメライ』に対する彼のメトロノームの指示もそれに合っていて、つまりテンポ 100 である。すでにクララ・シューマンがそれをテンポ 80 に引き延ばした。今日のピアニスト達もそれを広くその影の下に置いている。ブレンデルは『トロイメライ』をテンポ 69 で演奏し、バレンボイムはテンポ 54 で、エッシェンバッハはそれどころかテンポ 48 である。そのように引きずると、作品は全く感動の作品となる。このような解釈はシューマンに対する中傷である。しかし世紀にわたってセメント接合された間違いを解き放ち、『トロイメライ』を原初に指示されたテンポ 100 で敢えて演奏しようとする者は、つまりシューマン自身がそう演奏したようにしようとする者は、新たな作品と知り合うことになる。退屈な、シューマンに厭わしい感動性に関して失った分、夢想的に夢中になった快活さとベールを掛けられたメランコリーの間の内的緊張を得ることになる。

述べられたことすべてをヤコブスの主張が証している。彼はこう書いている。「我々がジャン・パウルの長編小説について知れば知るほど、一層良く我々はシューマンについて理解する」。ジャン・パウルは彼を最後まで魅了し、彼と同伴した。エンデニヒの病院でも彼はこの詩人の音楽についての見解をまとめている。クララ宛の彼の最後の願いの一つは彼に一冊の本を持ってくることで、それは本来シューマン解釈者は誰であれ知らなければならぬ本であった。『生意気盛り』である。

Helmut Pfoth: Roquairol oder semiotische Verwerfungen als poetische Figur. (1997/1998)

ヘルムート・プフォーテンハウアー：ロケロール

あるいは詩的像としての記号論的排斥

ロケロールという名前はベーレントによれば、1755年に公刊された、あるフランス人盗人の物語、『ルイ・マンドランの物語』に由来するもので、この物語は1793年『悪評高いペテン師、詐欺師、追い剥ぎの大仕掛け、冒険、所行』の収集に編入された。^{*1} ここからジャン・パウルは多分この名前を1796年3月から9月の時期の抜粋帳に記入したものである。紙束10の名前の収集ではこの名前はまず「悪しき名前」の見出しの下に現れるが、これは — 多分この年のヴァイマル旅行の後 — 初めて『巨人』のための下書きに記される前のことである。この下書きでは、つまりジャン・パウルの手書きの遺稿^{*2}の紙束19の最初の冊子では、この冊子を著者は「天才」と名付けているが、ともあれまず、主人公[(アルバーノ)]が傍らに有するパロディーの得意な物真似師^{*3}について述べられている。しかしその他はアルバーノとロケロールという後に別々になる像に関してまだ依然として一体化しており — 後に、明らかに最初のヴァイマル訪問の印象の下、ようやくロケロールが名前として、また独自の人物的発案としてより一層明確に結晶化してくることになる。かくて今やロケロールは、自分の文学的生の空虚さを演ずる虚栄家、蕩児、執筆者であり、最後は、フランツ・モールを模倣しながら、素人劇場で自殺する。^{*4} 彼は、Aquil [後にリンダ]をアルバーノの名で凌辱する誘惑者^{*5}で、第二のアルヴィル^{*6}であり、この者は一切と、情感とも単に戯れるだけであり、情感を審美的に享受するために、情感や、情感に応える他の者達を真面目に受け取らずに、情感を演出する。

この生成史にはまた後で戻ることしよう、ジャン・パウルのヴァイマル経験との生成史との関連は重要であるからである。しかしまず一見些細なことに注意が向けられるべきであろう。ロケロールという名前は — 文字通り — 当時至る所で見られ、大いに議論された美的な形成物と同じ響きを有している。所謂 *Rocaille* ロカイユで、つまりロココの貝状の装飾のことである。ジャン・パウルはこの音声上の結合を自らはほとんど考えていなかったかもしれない。最初はそれどころか記名も定かではない。あるときはこの人物は

*1 Eduard Berend、『巨人』の第8巻、第9巻のための序文。『全集』歴史的批判本。I期第8巻、ヴァイマル、1933年、XX XIV頁以降。

*2 ベルリンのドイツ国立図書館所有。プロイセン文化財財団。以下ベーレントの長編小説[『巨人』]の生成史に依拠しながら、手書きの遺稿から引用する。

*3 紙束19。天才、14r.

*4 18v.

*5 20r.

*6 フリードリヒ・ハインリヒ・ヤコービの長編小説『エードアルト・アルヴィルの記録』(『ドイツ・メルクーア』1771年、第2版1792年)、これは『巨人』の着想の手本となった。

Roquirol^{*7} であり、あるときは Roquiarol^{*8} である。それでも著者の意図に逆らって読みながら、この指摘を真面目に考えるよう提案したい。というのは当時の装飾論争との関連はロケロール像の理解にとって重要な指示であるからである。 — これはこのテキスト像の必ずしも明白なものとはなっていないが、しかしその像を間接的に構成しているサブテキストに対する理解のためのものである。というのはかの数十年にわたって、1800年頃頂点を迎えた装飾に関する議論では、建築や絵画、いやレトリックも含む分野での無用な印[記号]についての価値が問題となっているからである。つまり自身の他には何も意味していない印、 — 実体なく、本性なく、その指示している奥の意味なくして、魅力的で愛想のあるものであるとうとしている印のことである。こうしたこと一切はロケロール像にも書き込まれている規定であり、危険な空虚さや軽薄な無意味として誹謗や、いやデーモン化に至るようなものであると共に、またこれらの形成物が放つ多かれ少なかれ秘密の魅惑のようなものである。装飾は単なる「付録」の美と見なされ、独自の品位を有しない飾りと見なされるが、しかし同時にまた、議論の経過と共にますます、まさにそれが何も表現する必要がないが故に、自由な美^{*9} と見なされ、芸術が対象を代理し、自然を模倣するという義務を免れた時代における審美的自律性の手本と見なされる。議論がなされるときの激しさを見れば、その際何という熱情が賭けられ、何故なのかが読み取れる。芸術の形而上学的保全の喪失に対する不安、つまり芸術を通じて自然となるべき神的創造秩序の再版としての芸術の保証の喪失に対する不安が問題なのである。そして同時に自由な、ただ自分のみを表現する天才性の約束が問題となっている。この天才性は、もはや外部には依拠せず、ただわずかにその内的法に従う芸術の中で出現するであろうものである。自己言及性を考えるこうした試みの中で生じて来る近代性はまだ十分に力を得て自覚的に告げられているものではなく、抑制的で、問い質し、臆病で、苛立ったものである。装飾に関する議論でお手本のように明確になっているのが、美的記号論におけるこのような両義性、このような排斥である。これには注目しなければならない。ジャン・パウルは、テーゼを申すと、ロケロールにおいてかの苛立ちをドラマ化している — 距離故にではなく、近さ故にドラマ化していると言えよう。というのは装飾的なもの、自己関連的なものが、彼の執筆方法の特色であるからである。その特色がここではいわば隔離されて、ある性格の中に、死に至るある話しの中に閉じ込められている。それは己の中の他者なるものであり、己の中で出現し、同時に形象化を通じ、客体化を通じて、諧謔的恣意の中から飛び出して、追放されることになるものである。しかしまさにそれ故にロケロールはまた芸術像の一つであり、その像の中でかの記述が秘かに改めてテーマ化されることになる。反省の渦は、自律した、偉大な輪郭の像という外観に逆らって、止まることはなく、この像をほとんど自らの中に引き込んでいる。

この主張をもっともらしいものにするには、まず二点必要である。第一点は装飾をめぐ

*7 18v.

*8 20r.

*9 カントによる、『美的判断力批判』（1790年）の中の議論の最も進んだ地点を定めている第16節より。

る論争の手短な再要約であり、もう一点は、装飾の議論が目立って投げ込まれているロケロール像の生成史に今一度より正確に立ち戻ることである。

装飾をめぐる議論は、十八世紀半ばでは造型芸術での「バロック風」の批判、つまりレトリック批評と類似した批判と共に始まっている。^{*10} ヨーハン・フリードリヒ・ライフェンシュタイン^{*11} といった著者は所謂アウクスブルク趣味とかニュルンベルク趣味を罵っている。ー これは当時装飾圏で先導的であった出版地に従って名付けられているものである。特にロカイユが非難されている。これは岩のグロッタにおける石と貝とで合成された形成物で(roc)、Meissonnier の下、ドイツでは特に Cuvillié を通じて大変愛好されたものである。^{*12} 奇妙に曲がった怪物、蛇、空想の生物 ー 醜くねじ曲げられて、かくて自然の法を嘲笑しており ー これらは反撥を呼んでいる。自然、理性、美、規則正しさといったものが、この墮落した趣味に対して持ち出されている。早期古典主義の時代が始まって、これによれば自然は芸術の中で美しい、理想化された自然として出現すべきものである。これは古代の彫像に見られるように、^{*13} 特に神格化された人間形姿の理想にふさわしいものである。

さて、しかし決定的なことは、ロココの趣味の乱れに対して引き合いに出した古代人自身が、まさにその頃知ることになったように、装飾に入れ込んでいたということである。1738 年以來のヘルクラネウムでの発掘、1748 年以來のポンペイでの発掘がそのことを証明している。古代人も明らかに飾りの戯れを愛していた、何も述べず、何も意味せず、何ら高貴なものを表現せず、何の役にも立たない戯れを愛していた。かくてある形姿のタイプが議論に値するものとなり、魅力的なものとなる。偉大な手本の保証があるからで、ここでは美的印はいわば不透明となって、奥の意味を見通すためにはもはや機能しないのである。対象的なものの[実在感喚起の]イリュージョン主義も放棄される ー 丁度本質的にはすでに別の古典主義的権威、ラファエルとそのヴァティカンの列柱廊やマダマの別荘

*10 議論は多様に再要約されている、それ故ここでは手短かに要約している。(『芸術文献の文庫』第四巻の筆者の詳細な叙述参照。「古典と古典主義」筆者、及び Peter Sprengel 編集、Sabine Schneider と Harald Tausch 協力。フランクフルト・アム・マイン、1995 年、762 頁以降。

*11 「画家と彫刻家の作品における装飾についての注釈」、『文芸と自由な芸術のための新たな文庫』ライプツィヒ、1746 年、120 頁以降。

*12 Mario-Andreas von Lüttichau、『十八世紀におけるドイツの装飾批判』、ヒルデスハイム等、1983 年、11 頁以降参照。

*13 他の執筆者として、Friedrich Krubsacius、「建築における真の趣味と近世における建築の退廃についての考察」『新たな文庫』所収(前掲書第四巻、第五分冊、ライプツィヒ、1747 年以降、411 頁以降)。

*14 での装飾で見られた具合である。かくて抽象化の傾向が支配的になり、これは十八世紀の造型芸術の他の傾向と共に収斂していくものである。つまり図像学や対象の意味位階の拘束力の衰退である。^{*15}

それ故続いて大家達の明らかに両義的な反応が生じている。^{*16} ヴィンケルマンはその1755年のドレスデンの綱領的文書、「模倣についての思考」の中で、Vitruv を引き合いに出して、装飾の酷評に与しているが、少し後では、ヘルクラネウムの発見による実見の後では、より注意深くなり、いやそのうち全く熱中して肯定的になっている。彼の以前の原理、つまり彫像的なもの、静的なもの、不動のもの、造型の超感覚的な理想化するものに向けられている原理とは対照的に、今や何も述べようとしない感覚的に刺激的なもの、須臾なものを評価している。— 例えば漂うような踊り子達やケンタウロスで、これらは「エルコラーノ[ヘルクラネウム]の古代の絵画」における銅版画の公刊でヨーロッパに知られ、^{*17} それから半世紀の間ずっと魅了したものである。カール・フィリップ・モーリッツ、彼はジャン・パウルの発見者で、ジャン・パウルによって尊敬され、ジャン・パウルを尊敬しているが、この選択を強化し、図像理論的に保証している。かくて芸術とは関係ない要請から自由なもの、それ自身の中で完成しているものは、美しいものとなる。そのためには、まさにアラベスク模様や柱頭、あるいは衣装の襷がまさに手本となる、要するに、遊戯的で、目的がなく、自らの裡に安らっているもの一切がそうである。モーリッツの1793年の『装飾の理論の準備』は方向付けの綱領的文書である。

飾りの正当化のための記号論的な議論の傍ら、人間学的議論も生じている。人間は、単なる有益なもの、必然的なものを越え、飾りの遊戯的な魅力を享受してこそ人間であるに

*14 私はこう述べて、強く、Gerhart von Graevenitz に反論する。彼はその本『視線の装飾。近世の視覚の基礎、アラベスク模様の詩学、及びゲーテの西東詩集について』（シュトゥットガルト、ヴァイマル、1994年）の中でこう主張している。〈近世の装飾〉は視線のイリュージョン主義的準備のために役だっており、中心的遠近法の像知覚のために目を条件調節している、と。彼がとりわけ証拠としているアラベスク模様は古代からラファエロを経て十八世紀に至るまで三次元的ではなく、まさに綱領的に平面的である。(Ernst H. Gombrich、『装飾と芸術。装飾的創造の心理学における飾りの衝動と秩序感覚』シュトゥットガルト、1982年、それに Peter Werner、『ポンペイとゲーテ時代の壁の飾り』ミュンヘン、1970年)。まさに線の自律が、遠近法的空間的対象代理に対して、美的魅力の源泉である。Graevenitz に対する批判については、Sabine Schneider の書評参照。JASL 所収、第21巻、1996年、第1冊。

*15 Werner Busch、『感傷的な像。十八世紀における芸術の危機と近代の誕生』、ミュンヘン、1993年参照。

*16 私の論文「古典主義と装飾。十八世紀のドイツの芸術理論におけるイタリアの飾り」。Frank-Rutger Hausmann 編集『ゲルマニアにおけるイタリア』所収。1750年から1850年のイタリアの受容。テュービンゲン、1996年、37頁以降。

*17 『ヘルクラネウムの古代絵画と銅版画、及び若干の説明』第一巻から第九巻、ナポリ、1757年から92年。

すぎないというものである。美的教育についてのシラーの書簡から知られている理論付けはすでに萌芽として 1795 年の単なる模倣ではない芸術としてのゲーテの「建築術」についての論文に見られる。一 勿論ゲーテにとってこの時代典型的な制限と共に見られる。つまり単なる効果とか放埒なもの、風変わりなものに対する警告である。^{*18} つまりこうした制限は飾りの生産的なもの、そこで出現するであろう想像力の富とか多様性を拒否するものであった。ゲーテの場合、惹かれながら同時に防衛が見られる。かくてゲーテは 1796 年、ヴァイマルへのジャン・パウルの訪問の後、シラー相手にヘルクラネウムの飾りについて関心を寄せて文通しており、^{*19} 同時にリヒター氏[ジャン・パウル]とその装飾的文体をローマにおける中国人の無趣味として中傷しているわけである。これについては第二の点で触れることになる。一 つまり 1796 年のヴァイマルのジャン・パウルとロケロール下書きの前史に関するものである。

ジャン・パウルのヴァイマル滞在は 1796 年六月の日時である。一方の側にヘルダーがいて、他方の側にゲーテとシラーがいる緊張を孕んだ構図は、しばしば叙述されてきており、ここで再要約する必要はなかろう。^{*20} ジャン・パウルはゲーテを先から冷淡な審美家と見なしている、「単に芸術に関する事柄にのみ心を燃やす」者である。「それ故私はクネーベルに頼んだ、前もって私に鉱泉を飲ませて、化石化し、大理石張りにして欲しい、彼の前で立像という若干有利な光の許に立てるようにするために、と」。^{*21} 一年後にはこう言われる。ゲーテはひたすら形式を愛好する余り、素材は「自分の体の許でしか」愛していない、つまり、内容とかより高度な意味としてではなく、わずかに美食家的享受の手段として評価しており、我々をその「ギリシア風な乾いたやり方で」苦しめている、と。^{*22} この言葉で意味されているものはまたしても装飾の流行で、「ギリシア風な図といったもの、縁取りの、あるいは壁紙上の葉飾り」で、丁度カントが『判断力批判』でこの支配的意味について記述しているようなものである。^{*23} 従って問題となっているのは、アラベス

*18 ジャン・パウルの装飾についての、ゲーテの後年の、好意的な判断については、1830 年ゲーテの論文、「ポンペイ、ヘルクラネウム、スタビアエからの極めて美しい装飾と珍しい絵画」、並びに Hendrik Birus、「ジャン・パウルの執筆方法に対するゲーテの紹介」、シュトゥットガルト、1986 年参照。総括的に、そして飾りに関する人間学的議論を含めると、Friedrich von Blanckenburg の、ジャン・パウルによってしばしば読まれ、抜粋された「美的芸術の一般的理論」の仕上げ参照。項目は「飾り」第 4 部、フランクフルト、及びライプツィヒ、1798 年、748 頁以降。

*19 1796 年 8 月 10 日の手紙。

*20 以降のために重要なのは、とりわけ両論文、Peter Sprengel の（『批評家達の判断に見られるジャン・パウル。ドイツにおけるジャン・パウルの作用史の記録』、ミュンヘン、1980、ここでは序文、X X VIII 頁以降）。それに Hendrik Birus、前掲書。

*21 クリスティアン・オットー宛の手紙、1796 年 6 月 17 日。『全集』Ⅲ、2。書簡、1794 年から 1796 年。Eduard Berend 編集。ベルリン、1958 年、211 頁。

*22 カロリーネ・ヘルダー宛の手紙。1797 年 7 月 31 日。358 頁。

*23 『美的判断力批判』第 16 節。前掲書。

ク模様、グロテスク模様、渦巻き模様で、一括してギリシア由来と考えられて、それ故にギリシア風と呼ばれたものであった。美的な形式愛好と単なる装飾的文体という非難はゲーテに対するジャン・パウルの立場では一致しており、それらは一つのものとなっている。

逆にゲーテはジャン・パウルの『ヘスペルス』をすでに 1795 年、この新たな成功した作家に対する最初の対応の中で、「第一級品の山羊鹿」^{*24} と評している、即ち、山羊と鹿の合いの子として、グロテスクな混血としてであり、突飛な陽気な奇想に満ちているが、しかし趣味や抑制、詩的家政学に欠けているものである。^{*25} 従ってまた間接的に戯れの中での装飾批判である。この批判が明白になるのは、ゲーテの詩の中であって、これはゲーテが 1796 年 8 月ジャン・パウルの旅立ちの後ジャン・パウルを狙って書いたものである。^{*26} 「ローマの中国人」といい、古典主義の町ローマに、良き趣味の地にいながら、その建築物に理解を示さないアジア人というものと結び付けている。

「いやはや可哀想にと嘆息して、まず木の小柱が
どのように天幕の屋根を支えるか分かって欲しい、
そして板や厚紙、木彫り、多彩な金箔に
目の肥えた人士は喜びを感じて欲しいと言う。
この姿に多くの浮かれ者を見る思いがする、
この輩は自分の空中の織物を堅牢な自然の
永遠な絨毯と較べて、真の健康な者を
病気と呼び、病人の自分だけを健康と呼ぶのである」。^{*27}

ゲーテはここで、中国様式工芸品の衣装の下、マニエリスムと装飾欲に対する典拠のある論争句を、つまりその時代の単に装飾的な趣味に対する Vitruv の誹謗を取り上げている。それは Vitruv の『建築十書』の第七の書の第五章に見られるもので、多分そもそも工芸文献の最も引用されたテキストの一つで、十八世紀でもそうであったものである。Vitruv は皇帝時代の壁画を基に、自然の模倣からの離脱、退化した趣味の不自然さを批判している。屋根を支える柱の代わりに、葦の茎が置かれていた、燭台が切妻の飾りを含め

*24 シラー宛、1795 年 6 月 10 日（6 月 12 日のシラーの返事参照）、それに Sprengel、前掲書、Birus、前掲書、13 頁以下。

*25 更にジャン・パウルに向けられた論争的「クセーニエン」参照。（ヴァイマル版の数に従うと）41、276（1797 年）、そして遺稿から 84、87（1893 年）、それに 157（1856 年）。

*26 きっかけとなったのは、ジャン・パウルのクネーベル宛の手紙をクネーベルが配慮せずに伝えて、ゲーテが気分を害したことによる。ジャン・パウルは今はプロペルティウスよりもテュルタイオスが必要と述べていた。ゲーテはこれを自分の、プロペルティウスに影響された「ローマの悲歌」と関連付けて、ジャン・パウルの見解を（シラー宛の手紙、1796 年 8 月 10 日参照）生意気なものに見なし、応分の返事が必要と判断していた。

*27 ゲーテ全集、ヴァイマル版、I. 2. ヴァイマル、1888 年、132 頁。

て小さな神殿を支えなければならない。「薄く華奢な茎がどうして座っている像を高く保持できよう、あるいはどうして根や茎から、花とか形象の半ばを生長させることができよう」^{*28}と古代の権威はレトリック的に怒って尋ねている。アラベスク模様やグロテスク模様が、以前なら自然の法則に従っていた機能的部分に代わって生じている。ゲーテによれば木彫りや、板や厚紙の多彩な金箔である。堅牢な自然の代わりの空中の網。このような非難が、その非難がもはや隅々まで納得させるものではない時代になされていること、それは有益性や自然らしさがもはや自明の芸術規準ではないからであるが、そのことは忘れてはならないだろう。

まず目につくのは、装飾疑惑や補完的審美主義疑惑に潜んでいる自己関連の形式愛好という非難の汎存種的性格である。美的生産や美的議論に関与する誰もが、それに当てはまるように見え、その非難を他者に向けて、自らからは遠ざけようとしている。その非難は一種の陰部、秘所として機能し、自分では隠して、他者のそれは明らかにしようとしている。性的なものとの類似性は偶然ではない。まさにロケロールにおいて、いかに美的自己関連性と性的臆面のなさ、逸脱とが一緒に考えられるものであるか、明らかになろう。いずれにせよ、この論争は個々の作家の特異体質とか美的オプションの対立、一方の側の古典主義、他方の側のマニエリスムの対抗という対立の表現以上のものがある。この論争はむしろ作家の意図や芸術プログラムを越えていく言説的両義性の指示器である。自己言及性は芸術とは別のものであり、それでいてまた芸術に本質的に固有のものである。それは芸術から芸術の過失として投影されるが、それでいて単に芸術そのものにおける余所余所しいものにすぎない。この時代、この弁証法から逃れることはできない — 美的水準を落とすという犠牲、つまり月並みという犠牲を払うことは別である。あるいはこの余所余所しいものを大胆に肯定的なものに変える、初期ロマン派が、とりわけフリードリヒ・シュレーゲルがジャン・パウルを引き合いに出したような具合にすることである。シュレーゲルは1798年の『アテネウム』誌の断編で、「彼[ジャン・パウル]の帝国軍のように軍太鼓を連打する比喻機知のグロテスクな陶磁器の図案」について肯定的に語っている、つまり[玩具の]錫の兵士や、アウクスブルクとニュルンベルクで売られている装飾的銅版画シリーズを彼の側でグロテスクに混ぜ合わせながら、ニュルンベルク風のその鉛のアラベスク模様^{*29}について語っている。「長編小説についての書簡」の中では、これは非ロマン主義時代のロマン主義的証言としてジャン・パウルのグロテスク模様に対する賛歌に高まっている。ジャン・パウルの長編小説は小説ではなく、病的機知の多彩な寄せ集めという非難を激しく退けている。^{*30}

ジャン・パウルはそれに感銘を受けず、両義的芸術遂行の主唱者として呼び出しを受けることを欲しなかった。1796年ヴァイマルから戻ると、彼は二つのことをしている。彼

*28 August Rode の翻訳による。M. Vitruvius Pollio 『建築術』ライプツィヒ、1796年。

*29 『アテネウム』、August Wilhelm と Friedrich Schlegel による雑誌。第一巻、第二分冊。ベルリン、1798年33頁以降。

*30 「詩についての会話」、『アテネウム』所収、前掲書。第三巻の第一分冊、ベルリン、1800年、112頁以降。

は『五級教師フィクスライン』の第二版のための序言の物語の中で、彼が手紙の中で特にゲーテについてすでに語っていたこと、それにその他の点で考えていたことを、初めて詩的人物、芸術顧問官のフライシュデルファーとしてまとめている。そしてまた、別の、同様に『巨人』に登場する人物、ロケロールという人物の仕上げにかかっている。

『五級教師フィクスライン』の第二版のための序言の物語は、1796年8月22日の日付で、ハールハール出身の芸術顧問官という形姿を供しているが、これはこの詩的世界では、バンベルクへ行って、多くの戦闘作品の画廊の監督官として[...]見逃すわけにいかない何らかの大戦を期待して屋根の上とか山から見守る」^{*31} という意図と実在意義しか有しない人物である。従ってフライシュデルファーはかの所謂人間蔑視の審美主義のメガホンに他ならず、単なる形式的美的効果のためには、どのような生も、どのような自然も、どのような内容も犠牲にする用意のある者である。建築物は住むためのものではない、丁度ラオコーンの像をコントラバスのケースに使えないようなものと、この無益な者の無益な弁明は発している。この審美家は古典主義者であるので、ギリシアの形式ほど美しい形式はないと宣伝している、「この形式は素材を断念すれば最も容易に達成される」と(26頁)。「そもそも、芸術作品が、シラーの要求しているかの完全性を達成すべきであるのであれば、つまり人間を遊びのためと真面目さのために同等に自由に有益に残すべきであれば、形式からますます多く一切の内実を抜き取って、剥ぎ取らなければならない」と(26頁以下)。そのことから生ずるのは、「神性と魂の不死といった作家ジャン・パウルが選んでいるような曖昧な素材は一顧だに値しないということである」と(28頁)。かくて彼は、フィクスラインと称している「ジャン・パウル」によって、やはり「冷淡なロトの塩の柱」、「充実した心の空洞の中空錐」、「ギリシアかぶれの」「無形式の造型家」と罵られることになる。宇宙では、宇宙が自分のモデルとして座ることにしか興味のない男である、と(28頁以下)。パルハシウスとミケランジェロが引用される、彼らは人間達を拷問させて、その苦痛をスケッチし、デッサンしてプロメテウスや十字架像を描いたのであり、またネロが引用される。彼は燃え上がるローマを見て、美しいホメロス風な叙述を図解しようと欲した。

フライシュデルファーは心の中空錐で、心を有しない — 全く、かの「ジャン・パウル」の反対で、ジャン・パウルはパイロイトへの途次、かのヨハンナ・パウリーネに多感に憧れている。^{*32} フライシュデルファーは著者が自分の嘲笑と論争を注ぎ込んでいる空虚な器に過ぎない。それ故、それ自体、人物像として彼は — 鼎の軽重が軽すぎると見なされ、『巨人』の人物の中で軽い役に消えている。彼は、ジャン・パウルの長編小説では『見えないロジ』以来見られる無責任に享受する廷臣の人垣に並ぶ者である。 — 例えばエーフェルで、彼は描写のためにペストを願っている(第1巻、290頁以降)、弁理

*31 ジャン・パウル、以下の引用はノルベルト・ミラー編集の『作品集』版による。第1期、ここでは第4巻、20頁。

*32 ジャン・パウルの多感的な反古典主義については、Kurt Wölfel、「反古典主義と多感性。ジャン・パウルとヴァイマルの芸術教理」、Kurt Wölfel『ジャン・パウル研究』、フランクフルト a.M. 1989年、238頁以降。

公使夫人のブーゼ、彼女はすべてのお偉いさん同様、単に飾りのもののみを食し、住まいとし、身に着けるような女性である（330 頁以降）、それに『ヘスペルス』のル・ボー、彼は自然を単に博物標本室の歪んだ猿真似として、生命のない形態としてのみ味わう者である（とりわけ 596 頁参照）、あるいはマチューで、これまた模倣家、影絵切りの名手で、愛については単に「アラベスク模様で一杯に、ギリシア風に[風変わりに]」話すことができるのみである（862 頁）。ジャン・パウルはロココのこの宮廷世界では飾りをほとんど至る所で見られるようにしていることが目に付く — 無責任な審美主義のイコニックな省略形として。

これと多くの点で共通点を有するロケロールは、これに対し、比喻を続ければ、ロカイユとはならない — 少なくとも明白にそうとはならない。彼はこの決まり文句風な短縮化に対して審美家として、一つの運命を有するはずになる。つまり彼を動かし、彼をまず空洞化する情熱である。それ故彼に一つの発展が認められる、それが自己解体へと導こうとも一つの物語である。それでいて、いわば紙製のもの、他の人物達が — 文学的人物像の引用として、生ける芸術綱領として、自己引用として有するその紙製のものが、まさにロケロールにも欠けていない。抜粋や本の書齋なしには、その著者同様に無の存在であろう（I.4. 21 頁）。フライシュデルファーより複雑であるが、しかし同様にその文学的生成が指摘されている。発案として彼の許では発案がテーマと化し、彼の情熱は無軌道の苦しみと捏造の悦楽に類似している。空想の産物は、構造的に装飾に似て、空想化の際の空想的なものを示しており、それは何の世界も、より多くの世界とかより良き世界であろう世界を示していない。

『巨人』の中程の第五十三週の草案では、その周ではロケロールが「世紀の申し子にして犠牲者と、それに「人生で燃え落ちた者」と呼ばれていて（I.3. 262 頁）、人物像、最も偉大に合成された性格描写のためのメモであるが、「ゲーテ」という題をえている。^{*33} これはあっさり同一化と見るべきではなく、ヴァイマル人達に対しジャン・パウルの診断した天才的この利己主義を詩的形姿として堅固にしようという彼の試みと見るべきである。

少し後の、この長編小説の最終版の第五十六周で、ロケロールはただ一回飾りと明白に関連付けられている。彼の妹リアーネがその飾りを「モザイク的花の絵」として黒い繻子上に父親であるフルレ大臣のために刺繍している。大臣はこの刺繍をその「胸郭」に、つまり胸に着用することになろう、多分上着で隠されて。それに対してアルバーノは、「かくも多くの人為的飾りがいつか目撃され、享受されることなしに空しく作られていることに」胸が痛むと答えている（279 頁）。「労苦の空しく享受されない植物についての同じ悲しみを抱いて彼はしばしば自分の目を壁紙の葉飾り、花柄の布、建築上の飾りに向けた」。その後でロケロールの側から、無常と空しさについての分別化が続く、空しさは取るに足りないことだ、だって多くのことが人間の内と外では見られることなく過ぎていくのだから。有益さは、殊に人間にとっては、自然の掟ではない、と。 — かくて彼はアルバーノの同情を審美的無関心という逆のものに変えている。

*33 ベーレント、序言、『全集』 I. 8. XXXVII 頁。

いわば隠されたこの箇所はロケロールの光学について解明してくれるものである。この光学は機能不全に向けられており、まさにそれ故に刺激的である。この光学は、目的とか、人間のためにあつて、人間の感覚的欲求に向けて透明な自然という人間的針路付け欲求を気にかけていない。形態はそれ自体美しい、いやそれ自体のためにあるが故にその形態は美しい。審美主義の非人間性がモチーフとして再び響いている。しかしパロディ的なものから沈思を誘うものに移っている。というのは普通こうした審美主義を一見苦もなく覆してしまう関連先[身元照会先]である自然は、これは類似的に把握されている自然ではないからである。華美であるが、人間に対して無関心であるというものだろうか。「砂漠の上で鳥が歌い、星々が移り、そして人間は誰一人としてこの華美を見ない」(前掲書)。再びこの飾りに対する暗示は、ロケロール像とそしてこの像と共にこの長編小説と時代の他のテキストに書き込まれている記号論的問いかけのために、指示器として利用されている。

ジャン・パウルはここでロケロールに当時極めて不安に思われていた考えを述べさせている。この問いは即ち、我々の人間的鳥瞰は恣意的で本質を欠いたものではないか、我々が美しいものを達成するのは本来、我々が背景や深み、意義といった由来から自己享受的なものに解き放つときに限られるのではないか。ジャン・パウルでは、時代の何人かの他の著者の場合と同様に、こうした不安な思いにさせる問いかけの表現として、類型的思考のパターンや比喩が見られる。それは世界の構造を知覚する器官としての眼と関連している。つまりこの知覚を恣意的なものにする目の中と目の前のガラスと関連しており、また自然が我々に直接語りかけるときとか我々が自然を自ら真正に語らせるときの自然の印[記号]の可能性に対する問いかけと関連している。

ロケロールについてこの長編小説の第四十七周で、彼は長い内的炎によってガラス化しており、彼の目の「ダイヤモンド坑」から閃光を放つ(228頁)と言われている。更に再三彼の凝固した目について指摘されている(例えば274頁)。こうした比喩は、この一つに燃え尽きた火山の凝固した溶岩も数えられるが、蕩尽する情熱の明示化と放置することができよう。しかしこれは余りに慣習的なものであろう。つまりガラス化し、ダイヤモンドと化した目には、単なる性格の図像化を越える刺激的力が隠されている。というのはこのような目は何を見るかということになるからである。その目は非人間化されて、世界を非人間的に見ていないか。それらの目は、不相応な意味づけを免れて、それ故自らの裡に安らっているが故に、ひょっとしたらまさにそれ故に、格別に美しく世界を見ているのであろうか。ロケロールはこのような光学に基づいて、美しい効果に心を決め、そうした性分である。更に、これは悪であり、ただの異なるものであろうか、それともむしろ我々皆に関連している光学の特例ではなかろうか、我々皆がいわばガラスの目から、あるいはガラスを通じて見ているが故に。

知覚と認識のカントの批判が同時代の者達をこのように悩ましい刺すような問いに駆り立てたということは知られている。しかしカント哲学ばかりでなく、消化されんとする世界把握の理解の不安定化が一般にそうしていることは自明である。歴史の急速化、あるいは知識の歴史化、経験化というものが安定した見方を時代遅れのものとし、かくてまず認識批判の時が満ちた。しかしまさに再三1800年頃の知識人の間ではカントの名前がこうした不安定化の符牒として呼ばれている。

クライストの有名なカント危機を思い出す必要はなかろう。ヘルダーやヤコービとのジ

ジャン・パウルの相談、彼自身のカントやフィヒテの読書、その詩的形象化というものがこのような危機意識の証拠素材を十分に供していよう。しかし一つのことがはっきりしていて、クライストを比較に持つて来ることが適当であるように見える。ロケロールについて言われたことと直接に接合するからである。1801年3月22日のヴィルヘルミーネ・フォン・ツェング宛のクライストの手紙の中で、この中で彼はカント哲学の読書とその読書がもたらした震撼について報告しているが、また目について、もっと正確に言うと、この方向喪失を明白にしているガラス化した目についても言及しているのである。「すべての人間が目の代わりに緑のガラスを有していたら」とクライストは述べている、「人間がそれを通じて見ている対象は緑であると判断しなければならないだろう。人間は自分達の目が事物をありのままに伝えているか、事物にではなく目に属するものを対象に若干付加しているのではないか、決定を下すことができないだろう」^{*34} 従って単に目の前にあるガラスが対象をそれぞれのガラスの性質に従って別々に色付けしており、一 その背後にあるもの、即ち目は同じであって、知覚の不安定要素はないであろうというものではない。そうではなく、目そのものがガラスと考えられている。対象把握の恣意と意味の記号的付与は従って分ち難いものである。事物の本性との関連は、それがかつて存在しているのであれ、どうしようもなく失われている。そこに潜む障害は本来的に盲目の目という視覚のパラドクスのイメージとか、非人間的なガラスの視覚という表象で表現されている。非人間的というのは、事物の秩序やその中での人間の地位が止揚されていることであろうし、我々が途切れていようともそれでも媒介されて、世界の本性と結ばれているという保証が消えてしまったということであろう。むしろ我々は事物の中での我々の知覚装置、認識装置のせいで根本的には単に再三この我々の限定性そのものを写し出すことになる。神の被造物としての人間、救済を約束されて、実在の論理と結ばれているというものではもはや我々はなくなろう。それでいながらそのように把握された世界は美しいものであり得よう。つまりその世界は何も印付けずに、空想の自己享受的戯れとなろうとも、美しいものであり得よう。クライストのマリオネット劇場についての論文では優美さは単に意味を欠く本性にのみ与えられている、操り人形とか動物、あるいは人間に、人間の場合はいずれにせよ、意識化という墮罪以前の人間に与えられている。^{*35}

ジャン・パウルではこれは単にほのかに現れている。ダイヤモンドのような、美しく冷たく閃光を放つロケロールの目の中に現れている。これはクライストの場合と同じく眼鏡ではなく、まさにガラス化した目である。更には自己満足しているが故に、人間の目をもは

*34 『全作品と書簡』、Helmut Sembdner 編集、ミュンヘン。1984年第二巻、634頁。

*35 私はここで以前の論文の思考や観察を継続しようと試みている。

一 「比喩の呪いと比喩の氾濫。ジャン・パウルの『ヘスペルス』について」、『ジャン・パウル年報』1996年、9頁以降。

一 「比喩についてや比喩の中でのクライストの語り：手紙や像の注解、最初の文学的作品」、『クライスト年報』1997年、126頁以降。

一 「像や文書のイメージ、文書：ジャン・パウル」 Gerhard Neumann, Günter Oesterle 編集、『ロマン派の像と文書』、ミュンヘン、1998年。

や必要としない美しい装飾に現れている。しかしジャン・パウルはクライストほど先には行かない。生きた目の代わりにガラスを有するのは彼の場合人間そのものではない。この救いがたい、すべての自然から離れた自己捕囚が独占的に詩文化されているロケロールである。ジャン・パウルは目やガラスの変種や、装飾がより無邪気に現れている装飾の異種を活発なものとしている。かくて『美学入門』の第一プログラム、「詩的ニヒリズム主義者」の節（I.5. 31頁以降）がある。これは直接フィクスラインの序言と関連し、そこで予告されている『美学入門』の部分である。ただこうした美的ニヒリズム主義者のみが利己心の恣意と空想の荒廃によって、現実の蔑視によって、自然と自然の模倣から離れているとされる。しかし真の詩人は別の見方をする — ガラスの目ではなく、一つのガラスを通じてであって、これは緑色とか他の色の着色はなく、純粹に透明であって、かくてこのガラスを通じて偽りなく、人生の下敷きを眺め、それで世界を写し出すことができるとされる。 — いつもは可能な完全な光学を曇らせてしまう目の前の緑のガラスに関する変種が同時代の批評家によって、特にジャン・パウルに対して、そしてその奇妙な文体そのものに対してなされている。このような眼鏡のせいで彼の場合対象の知覚と人物像の案が奇妙な色彩を帯びているというのである。^{*36} 時代と、それに時代に生きるジャン・パウルは、このような知覚の実験や記号論的問いかけに憑かれていることが分かる。ジャン・パウルは不安の中で練達になっている — 光学的知覚に関する点ばかりでなく、省略として不運の意味論に組み込まれている装飾に関しても手慣れている。装飾に関するロケロールの分別化のわずか数頁先で別の装飾が言及されているのは偶然ではない。これはこの形態そのものが全く失われていないことを示すはずのものである。敬虔な宮廷説教師のシュペーナーが、その酩酊した目を花に対して、神の王座の許の生きたアラベスク模様として向けていて、リアーネの魂を「無限の者のこの黙した、いつも眠っている子供達と友なるものとした」（284頁）。生きたアラベスク模様はいわばアラベスク模様なるものにすぎず、それ故詩的に保護されて、治癒力がある。

しかしジャン・パウルは真の詩人とか真のアラベスク模様についてのかの心安まる探査の中で、治癒し難い主観主義に対する疑念や不安を払拭できないでいる。彼はこの不安を知っている、我々の認識の可能性や我々の言葉、その言葉の事物に対しての近さとか遠さについての絶えざる反省がそれを証している。^{*37} そして彼はこの反省やその詩的形象の中に見られる魅惑を遠ざけようとはしていない。ただその反省が岸辺のないものになろうとするときのみ、堰き止めようとしている。

恣意的知覚、解釈、形成に対立する記号の自然的状態についての問いは、クライストとジャン・パウルが時代の記号論的問いかけに敏感な著者として共有している別な観察をきっかけに生じている。我々はしばらくジャン・パウルの若干以前のテキスト『伝記の楽しみ』に目を向けてみよう。これは結果としてロケロールに直接関係していない。そこではヴ

*36 Sprengelによる引用参照。『批評家達の判断に見られるジャン・パウル』の序文。前掲書、XX頁以下の頁。

*37 例えばこの関連で重要な『美学入門』の第七十九節参照。彼は生命の色彩によるよりも言葉の陰影によって形成化する空想について論じている。

ヴェルツブルクのフランシスコ会修道士のボナヴィタ・ブランクが言及されている（I.4. 273 頁）。^{*38} 彼はクライストの手紙の中でも触れられている人物である。ボナヴィタ・ブランクは画家的修道士であるが、その風景を色彩粒で描いたり造ったりせずに、「本物の種子で、さながら永遠のモザイク画のように、そうしている」とジャン・パウルでは言われている。彼は鳥をそれ自身の羽毛で、女性の靴をチューリップの花で、夕焼けを秋の赤い葉から等々のことをしている。かつてこの分野で働いたことのある最も偉大な画家は、とそうテキストの「私」は続けているが、しかし別の画家で — 即ち他ならぬ神自身である、と。即ちこの神は、森に対しては水彩絵具は使わず、ドイツ唐檜を使い、山脈には岩を使うのである、と。これは自然な記号の理想形に見える — 即ちこの記号は、自然を単に示すのではなく、自然自身である。 — しかしこれはそれでもまだ記号であろうか。神とブランクの間の違いは、ブランクが自然物でまさに別種の自然を示さなければならないという点にあるのではないか。そしてこれは最高度に人為的で、偽りの真正さで、いやまさに卑俗に偽りではないか。というのはこの印[記号]というのは死んだ自然であって、我々の知覚に生きたものとして忍び込み、その記号状態を人為的に隠しているからである。ジャン・パウルはここでそのような憂慮を述べていない。しかしこのようなことは彼にとって記号と事物の溝の止揚ではなく、また意味づけという事柄に染み込む忝意の終わりでもなく、単にその戯れであり、ひょっとしたらそれどころか軽薄な戯れであると別の箇所指摘している。そうなることは自然な記号の墮罪であろうし、救いがたい欠神発作状態でのその猿真似となろう。詩的ニヒリズム主義者についての『美学入門』からの先に引用した箇所では、審美的罪として、他人の細切れの絵画を「新しい絵画のモザイク的色鉛筆として」並べることとしている（I.5. 34 頁）。従って同じモザイク的技法が今や公然たる非難の意図の下に引用されているわけである。確かにここでは自然から自然が造られず、芸術[人為]から芸術が造られている。しかし虚偽の申し立ては同じである。記号と記号化された素材、それにそのことで表象されている対象とが同一であろうと暗示されている。しかしジャン・パウルにとって記号表示と記号内容の一致は単に詩的に予感されるだけである。一致は仮定されてはならない、さもないと我々をアダム派の言葉と分かっている墮罪が否定されるであろうからである。従ってここでは全体のこと、記号解釈の原初の場面が問題である。感覚的現前故に自然に一層近く見える像の印[記号]は、その際、ジャン・パウルにとって特に疑わしいし、特に記号論的無根拠に襲われている。その印はこの見せかけと単に戯れており、事物を猿真似し、事物の代わりに呪物的なものと称して、詩的類似性を見いだしたり、発案することをしないからである。

クライストも同様に — ヴェルツブルクからのヴィルヘルミーネ宛の手紙の中で、ボナヴィタ・ブランクに言及している。^{*39} 彼も明らかに自然的印[記号]の幻想を伴う、彼の強調して言うところの「戯れ」に関心を寄せている。彼にとってどの印付けも曖昧になろうとしている時期に、この自然的工芸の業は苛立たしく思えたに違いない。しかしこれにコメントを添えてはいない。しかし後にこの印象の痕跡がまた見られる。例えば「フリー

*38 そのための草案：ジャン・パウルの遺稿。Fasz.7. Actio I.

*39 1800年9月11日と12日、前掲書。556頁以下。

ドリヒの海の風景を前にしての思い」の中に見られる。^{*40} ここではフリードリヒの『海辺の僧』に関連して、その風景独自のチョークとその風景独自の水を用いて描くような風景が想像されている。明らかにこれはクライストにとって高度な芸術であろうが、しかし人間的感覚の欲求に合致するような芸術ではもはやない。それは単に狐や狼のみを吠えさせるだけで、ただそれらの動物どもが気に入るであろう。記号や世界解読の透明性のユートピア、つまり自然的な印[記号]のユートピアは、極端な、非人間的芸術性になってしまう。墮罪後の世界、つまり不確かな印の我々の世界では、印[記号]が事柄であり、事柄が記号となるようなこのような確実さは、単に或る別な人間とは離れた現存在の予兆としてのみ得られることになる。しかしクライストはジャン・パウルのようにこうした芸術を嫌ってはいない。彼はその芸術を自己享受の空間と定義している。優美さの空間に類似しているもので、この空間に足を踏み入れることは我々にとって勿論トラウマ的違和感を意味するであろうものである。

ジャン・パウルは倒錯としての全くの技巧性のこうした幻滅[欺瞞]を名付けようとしている。記号化の墮罪はこの場合全員に当たらず、あるいは全員に等しく当たることはなく、単にあるいは殊に、それで満足している者達、そして人生や、自然や、自然の中のより高貴なもの、神的なものに代わりて人工物を置くような者達に当たる。ブヴェロが『巨人』ではそうした者達の一人である。彼は画像のフェチストとして烙印を押されている。彼が描こうと思うリアーネのミニアチュアの像は彼にとって結局リアーネ自身よりも大事である。彼女が祈って目を開くとき、彼には単に芸術家的理念として重要であって、それを急いで肖像画の象牙の作品に取り込もうと決心する(468頁以下)。別の名として挙げられるのがまさにロケロールである。彼の罪は本来画像の罪ではなく、とりわけ言葉と文書の罪である。そのため彼は彼の著書に一層近づくことになる。彼の落下の審理は比較にならぬ多くの空間を要する。しかし画像の記号は、時代精神からジャン・パウルの思考に忍び込んでいる省略同様に、その指示器である。

自律化してくる記号表示の精神からのロケロールの誕生は極めて明白にジャン・パウルの最初期のメモに見られる。これはいわば人物像案の骨格を明らかにしている。そこで重要なのは、手書きの遺稿の Fasz.19 からの三つの冊子であり、「天才」、「物語」、「性格」のタイトルが付けられている。それは、ロケロールとアルバーノが 1796 年独自の像に煮詰まる以前、ロケロールの性格特徴はまずアルバーノに、アルバーノの問題面として付与されていたことを明らかにしている。「彼女は花を刺繍する」と Lidie、原リアーネに関して言われている。^{*41} 従って装飾のモチーフは最初にある。それは兄と関連してのみ意味を有している。それに関する行の中で、彼は「彼に」(アルバーノ)「ゲートからの抜粋を渡す」と我々は知らされる。従ってロケロールはゲートの文学的審美主義を強化しているわけである。ただ自己自身にのみ関与し、全く自身に満足している文学から、つまりゲートの文学

*40 前掲書。327頁以下。

*41 「物語」－12r. この冊子は内容的に「天才」の冊子に続いており、従って 1796 年の晩夏と秋に始められたものである。指摘と語義的詳細に関して、私の共同研究者、Ralf Goebel と Thomas Wirtz に感謝申し上げます。

的芸術から、彼は手を経る仲介という一行動の中で今一度文学的出来事をなしている。その関連[身元保証人]を専ら自身の中に有する文書と関連する文書である。これは装飾を引用している、文学的なものへと移調された装飾であろう。— こうした一切はまさに綱領的無益性である。アルバンとロケロールが最初まだ一体である「天才」の冊子では、この巨人は詩を書き、身を崩し、将校として仕えていたことが読み取れる。^{*42} 少し後にこの文士はロケロールとして輪郭が与えられている。彼は「執筆者」と肩書きが付いて、^{*43} 大胆さと泥酔、好色、虚栄心で際だっており、結局フランツ・モールのよう素人劇場で自殺する。彼の生の最後は文学の印[記号]の下にある。丁度最初期もそうで、彼についてこうまことしやかに言われる。ヴァイマルの著者達の筆による別の自殺者として、ヴェルターとして彼は最初登場することになる、と。^{*44} このモチーフはその後、ロケロールがこの長編小説の中で有するかの最初の登場場面へと形成される。— つまり少年としてヴェルターの衣装を着て、ピストルを持って、ほとんど自殺に近い行動で、自分のロッテとしてのフォン・ロメイロ伯爵令嬢の心を得ようとする（第十六周）。最初と最後にこの人生のアルファとオメガとして文学と文書が位置している。この長編小説のまず最初に彼について、彼はすべての貸し出し文庫を読み通していると言われたり（95 頁）、「性格」の冊子で、前もって恋文を書くことが彼の癖であると言われていることは不思議ではない。^{*45} というのはロケロールは本来対象としての人物を愛しているのではなく、自分の恋を愛しているのであり、もっと正確に言うと、恋が可能にする、文学の中で沈殿する空想を愛しているからである。

この人物についての早期のメモを見ていくと更なる独自性が目に付く。アルバーノとロケロールが二人の異なる性格に分裂された後、著者の関心はロケロールの方に集中して増して行く。これに対してアルバーノはむしろ影が薄く、輪郭を得るために、再三ジャン・パウルの特徴的な自己警告と自己使命を必要とするようになる。「これまでロケロールに付与しようと思っていた特徴をもっとアルバーノに与えること」、^{*46} 「ロケロールとアルバーノの違いを見つけだすこと」。^{*47} ロケロールの中で形成化される執筆的人生で、アルバーノの人物計画の本質的なものが消失しそうになっている。このことだけでも、この美的自己言及性は単に空虚さだけが問題でないことが示されており、むしろ独自の生の代わりに、独自の同一性や真正さの代わりに、自らを置き、そこで自らを享受しているように見える派生的なもの、模倣されたもの、単なる引用的なものが戒めとなっている。或る罪とか或る欠点がここで演じられているのではない、罪そのものが演じられている。この罪は著者の行為の中で具体化する、著者は自分の記号世界を創造物の代わりに置き、自力で不滅になろうとする — ロケロールも同様に著者の一人であり、彼は自らの人生を引用して生き、自

*42 17r.

*43 18v.

*44 とりわけ「性格」16v.

*45 20r.

*46 「性格」14r.

*47 「物語」11v.

らの最後を前もって記し、記されたものを模倣する。彼は元来全く彼の執筆者同様で、この執筆者[ジャン・パウル]の本や人物は直接、間接に再三執筆について執筆している。貸し出し文庫と抜粋、このジャン・パウル独自の文学的仕事方法の両必需品はこの人物計画の原初にある。ジャン・パウルも自らに関連させて、自らの伝記に関連させて、その当時執筆している推定[伝記の]死が最後に置かれている。

本から本を造る著者達についてジャン・パウルはすでに早期に書き始めている、例えば『グリーンランド訴訟』の諷刺「執筆者界について」である(Ⅱ.1. 372頁以下)。さてこのような自己テーマ化から一人の性格が生じているが、この人物はただ紙の上に立っていることはほとんど忘れられている。これはジャン・パウルが多分欲したであろうことである。これは執筆についての自らの執筆の変種であることを忘れさせようと欲しているのである。このためにはかの骨格の周りに置かなければならない多くの肉を必要とした。^{*48} その際ジャン・パウルはとりわけ墮罪神話の意味の貯水槽を利用している。彼はこの印[記号]の中にロケロールを美的僭越さとして置いている。すでにごく早期のメモにアダムの罪が言及されている、しかし誰がアダムになる定めか定かではない。^{*49} 更にこの長編小説そのものの中で、見通し難いほど救済史、厄災史、原罪に関連するものが見られる。巨大な蛇としてロケロールはその誘惑の夜リンダに巻き付く(Ⅰ.3. 736頁)。その少し後、リンダがアルバーノと出会ったとき、そして昨夜は恋人[アルバーノ]を前にしていたとリンダが思っているとき、ロケロールは「蛇のように(...)最初の間人間の楽園を見下ろしていて、彼らに、彼らを早速追い出すことになる林檎を認識の木から渡すことができるのを喜んでいた」(744頁)。ちなみに蛇もロカイユの装飾ではイコニックな根本要素である。しかしジャン・パウルにとって主に大事なのはこのような寓意的な付与ではない。墮落の性的暗示の意味が大事である。ジャン・パウルにとっては明らかに、創世記で重要な認識の二重の意味を利用することが肝要である。モーゼの最初の本[創世記]では善悪の区別の能力は同時に男と女の区別の能力であり、かくて性的関係の原因が更に与えられているように、ロケロールの仮象の名手性、つまり原物と模造を区別し、それからその区別を混ぜ合わせる能力は、エロチックな名手性と結び付く定めとなっている。^{*50} リンダのみがその名手性に屈するだけではない、アルバーノの里親の娘ラベッテも屈しており、いやロケロールはこのついでに恋人の他に更に商人の妻をも有している(749頁等)。かくて彼はジャン・パウルの詩的人物像の並びの中で独自性を有することになる。ジャン・パウルの人物像は恋の霊

*48 自らの執筆を人物案による執筆へ投影するはずの芸術道化、装飾化のごく早期の思い付きの一つは『悪魔の文書からの抜粋』に見られる。それはまだいわば肉が欠けていて、或る子爵を扱っているが、彼は16の渦巻き装飾と8つの茎、3列の葉を有するコリント式石柱であり、そうであり続けるようなものである(Ⅱ.2. 157頁)。

*49 「天才」17v.

*50 モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』はその手本である、ロケロールの最後の悲劇のための音楽が証しているように(第百三十周)。文学的手本としてはヤコービの『アルヴィル』の他に、リチャードソンの『クラリサ』からの誘惑者ラヴレイス、コデルロス・ド・ラクロの『危険な関係』からのヴァルモンが考えられる。

化と魂の友情という内在的傾向のせいで同時代人からしばしば微笑の対象とされ嘲られたのであった。^{*51}

同時にこのことはジャン・パウルにとって、すでに暗示されたように、ロケロールと作者の近い美的自己関連性をただの他者的なもの、軽薄なもの、肉欲的なものと呈示できるという利点を有している。作者にとって難しいことが投影によって克服される。非本来性、主体の恣意、自然に対する単なる猿真似と自己演出へと堕した模倣、これらは近世の当初、恐怖像、魅惑像となっているものであるが、これらが放恣な耽溺、個人的な欠点と見えることになる。性的放縦さと暴力は、空想が不埒さへ転換するときの敷居となっている。その際空想は、墮罪の神話が示しているように、単に事物から解放された記号現象の裏面であり、もはや境界を知らず、戒律を知らず、すべてを自己賛美の想像の渦に引き込む認識と命名の裏面である。混交、乱交がそのサインである — ロケロールの場合のみではない。ジャン・パウル受容では、ロケロールは人物化された退化であると述べる著者の言葉が大方信じられてきた。^{*52}

ジャン・パウルはロケロールに烙印を押すべくあらゆることをしている。ケンタウロスと彼はされる。「半分人間であり、半分獣である」(744 頁) — 下半身では、動物的精力が準備されていると想定せざるを得ないであろう。これは同時に彼の両義性(748 頁等)、彼の放恣さの理想形であり、拘束力のある倫理的記号論的事物の秩序から解き放たれて — ただいわば巨大な性器を付与されて、もはや美的機知の溶解に限定されない混交に向かっている。ケンタウロスは新たに装飾的暗示を有している。蛇が「蛇状姿態」としてロカイユに属するように、ケンタウロスは混合生物としてグロテスク模様に属する。^{*53} 時代はケンタウロスを取りわけヘルクラネウムの装飾として知っており、愛好している。しかし装飾の連想は余りに明確になってはならない。というのはそれは、ロマン派が見ていた

*51 Sprengel、『批評家達の判断に見られるジャン・パウル』序文 XX XV 頁以下参照。

*52 Walther Rehm の論文にまでこのことは妥当する。「ロケロール。悪人の歴史の研究」Walther Rehm、『出会いと諸問題。ドイツ文学史研究』、ベルン、1957 年、155 頁以降。

*53 ドイツで極めて広まった複製、『一七三八年以来、廢墟の町ヘルクラネウムとその周辺地区で発掘された絵画と古代の模写、並びに Gottlieb von Murr の解説』、Georg Christoph Kilian によって輪郭は原物の銅版画に従って作製され、出版。第二改訂版、ライプツィヒ、1793 年。例えば第一部、Tab II、VIII、XX V—XX VIII 等。これらの部分や他の部分にロケロールに対する別のイコニック的型、例えばスフィンクスとか蛇とかが揃っている。1800 年頃これらはこの装飾的形態で像のイメージの堅固な部分となっている。他の手本、リアーネに対するプシュケも見られる。

グロテスク模様の装飾形については Rolf Hackenbracht の収集参照。(『ジャン・パウルの詩文におけるグロテスク模様』ボン、1979 年)。別の、アラベスク模様に密接な形、ジャン・パウルでよく見られる所謂モレスク模様(ムーア人による模様、つまり偶像禁止の下にあって、従って像的に表現されないもの)についてはここで扱わない。『美学入門』のこれに関連する第三十三節参照。Wulf Köpke、「<モレスク模様のモレスク模様>あるいは諧謔の暗い側面」『ジャン・パウル年報』26/27、(1991/92)、108 頁以下。

ように、新たな、存在論的描泊から引き抜かれた執筆方法の指示器であって、かくてその主要な証人たるジャン・パウルに余りに間近なものであるからである。それは一人の人物にかの審美的隔離をする計画に逆らうものである。この点についてはまとめのところで今一度触れることにする。

放恣さを免除された文学は、性を欠くが故により純粹なものであろう。^{*54} それは美的印[記号]のかの恣意や自己中心に関与するかもしれないが、しかしそのために罪深くはなく、かくて治癒にもっと近付くことになる。『巨人』では明白にこのことは言及されていないし、それは想像できることであろう。後によろやく、『フィーベルの生涯』でこのことは

一 諧謔的に 一 取り扱われている。そのABCの本で我々のすべての文学的教養の冒頭に位置していて、かくて不滅となっている、あるいは少なくともほとんど不滅になっているフィーベルはそのアルファベットと絵の組み合わせで自然的印[記号]を追いかけているが、しかし単に恣意的印を認可しているだけである。しかしロケロール同様に最初から文字の世界に居座っている彼にとって、ロケロールとは反対に成功していることが一つある。女達から遠ざかることである。母と妻と、彼女達に対する彼の関係は性の欠けた空間に置かれている。フィーベルは全く文書に集中しており、彼の頂点は「著者という楽園の川」(I.6. 460 頁)であり、彼の遊山のキャンプ場は最初の印刷頁がそれである。彼の再生のためには、つまり自分に二番目の、ほとんど不滅の生を贈ってくれる著者としての再生のためには、一つの脳の子宮(I.6. 428 頁)を要するだけで、他は必要ない。自己生殖の空想は、この記号現象の無邪気な変種で、必ずしも真面目に考えられたものではないが、しかし記述や空想、発案に関して多くを語るものである。放恣な乱交の陰部は脇へ押しやられて、一切が一切と会う意味の戯れは純化されている。純潔への誘導、純然たる文書というものが、ここでは空想化され尽くしている。しかし文書による、自家製の不死というものは諧謔的牧歌だけに取っておかれているわけではない。その不死は、よく知られているように、空想の絶えず新たな始動の中で、ジャン・パウルの本や、本が生ずる際のそのことに関する彼の記述におけるライトモチーフである。^{*55} 最近出版された遺稿のメモ類はその点に関し今一度雄弁な情報を供している。^{*56}

『巨人』ではこのような明確さは当てにできない。一切は、審美的罪や純粹さのユートピアは、人物とその物語に分配されているからである。ジャン・パウルが反省の代わりにこれほど物語的語りにも多くの価値を置いているのは他に見られない。しかし記されている

*54 飾りと不純の連想はジャン・パウルを越えて広まっている。かくて Blanckenburg/Sulzer (前掲書、750 頁) はこう書いている。「飾りは男性的で、力強く、純潔であるべきである。女性的軽薄さに陥ってはならない。「従ってそれらは軽薄に、あるいは単なる我意から生じているのではない。ほとんど至る所でそれらは簡素で、分かりやすい形であり、従って脱線的な過剰なものではない」。これは女性的肉欲的なロケロールの間接的性格付けのように読める。

*55 これについてはもっと詳細には今一度私の論文、「像や文書のイメージ、文書：ジャン・パウル」参照。前掲書。

*56 Kurt Wölfel、Thomas Wirtz (編集)、『理念の群れ』、フランクフルト a.M. 1996 年。

事柄だけに注意を向けずに、それが如何に記されているかに注意を向ければ、形式の戯れの的なものが内容の審美主義判定をいかに訂正しているか、すぐに分かるであろう。ジャン・パウルは装飾人物像ロケロールについて装飾的に記している。 — この人物像が孤立化して、魔法をかけられたように見えるほどに、一層遠慮のないものになっている。『美学入門』では機知についての或る節が見られるが、それはロケロールについて詩学的説明と読めるもので、同時にその詩的呈示のやり方を正確に名付けているものである。「機知は」と第五十四節で言われている、「自然のアナグラムであり — 生来霊と神々の否認者であり、生命[生物]には関与せず、単の生命の諸関係に関与し、何も尊重しないし、何も軽蔑しない。万事が機知にとっては、それが同等になり、類似したものになれば、同等である。機知は (...)自らの他には何も欲せず、戯れを戯れる」(I.5. 201 頁)。その数パラグラフ先ではこの機知はどんなカップルをも婚姻させる変装した司祭である(673 頁)。性的な暗示さえも、抑制されているが、戯れに使われている。他の箇所では勿論こうした一切はまた和らげられて、機知、特に比喩的機知は、事物にまたもっと近付けられている(第四十九節)。しかし目を引く箇所は、自然な記号という伝統的なトポスが再生産されている箇所ではなく、表示の形式主義や抽象性に重苦しくほとんど言語化されている箇所である。

ジャン・パウルがロケロールについて書くとき、彼は自ら語りながら機知的にもなっている。「カール[ロケロール]は心のすべての状態を有し、知っていた。彼はその状態を戯れながら自他の中に創り、彼は第二のザーネンラント[スイスにある]といえて、そこにフランスからノヴァヤ・ゼムリヤ[カラ島]に至るすべての気候を隠していて、それ故誰もがそこに自分の気候を見いだした。彼は他者に対しては一切であり、自分に対しては無であった」(I.3. 261 頁)。これは随意に取りだした一例である。ザーネンラントや気候はそれ自体ここではレトリック的なものに使用された装飾に他ならない。ロケロールに対して具体的関連性はなく — ただ詩的試みが、いかに懸け離れたものをまとめることができるか示威するための戯れの素材として必要とされているだけである。外的なものに対するこの無関心、そしてそれを自己示威のきっかけとする決然さの中で、記述はまさにその対象、つまり描写された性格の正確な等価を与えている。しかしこのことが妥当するのは単に、この性格[ロケロール]がいわば著者のスタイルの人物化であるという限りの話である。このことはアラベスク模様のと、自らの裡に飲み込まれたもの、そしてただ自分自身のみを意味するものに基づいて呼ばれてきた。ロケロールの名前の中の飾りの響き、 — ロケロールの役割としてのロカイユ — これは原理的に見れば偶然ではない。しかしまさに単に響きである。というのはジャン・パウルは、単なる自己言及性の中での内破の危険に対して、その原理的閉ざされない変種として阻止する修飾を創らなければならないからである。その修飾は、いわば空虚な中心の周りを、絶えずその中に落ちそうになる危険の中で、踊っている。ロケロールはひょっとしたらそうした修飾の中で最も美しい修飾かもしれない。

接吻[キス]と切断[リス]は、韻が合っている。少なくともクライストの『ペンテジレーア』の接吻[キス]と噛み傷[ビス]の「不純」な韻同様に、丁度正確にあるいは劣等に合っている。両者とも事柄とは韻は合わず、単に記号表示、音の響きが合っているだけである。しかしパロノマジエ[掛詞]のこの言葉の響きの像はその面では意味があって、^{*1}『ペンテジレーア』の場合は筋と関連している。「接吻[口付け]と噛み傷[噛み付き]、これは韻が合う、順次双方に至ろう」。^{*2} 口付けと噛み付きを混同し、恋人を噛んで死に至らしめるペンテジレーアは「自らのせいた唇を押さえることができずに、単に言い間違ってしまったのであった。つまりこれはジャン・パウルの言葉遊びの記述を引用すると、「その事柄の反響が一致する場合、事柄に類似している」(I/5, 193 頁) と思ってしまったのである。しかしやはり口付けと噛み付きは事柄でも近い。噛み付きはいずれにせよ口唇性と嚙下の連関した接触形式の競り上げ、倒錯と見なされるからで — いかにも多くのエロチックな文学は口付けと噛み付きを組み合わせてきたことか、^{*3} — これに対し接吻[口付け]と切断[傷口]は厳密な対立にある。切断は分離させる、一方接吻は融合する。接吻の器官である口は、解剖学的には確かに傷口として形成されているが — 例えば開かれた口、—しかしまさに接吻の際閉ざされてしまう、ゲーテの場合書かれているように、「口

*1 パロノマジエについては Wolfram Groddeck 参照。『レトリックについての講演。読書の文体学のために』。バーゼル。1995 年。139 頁以降。

*2 ハイน์リヒ・フォン・クライスト、『ペンテジレーア』。H.K.『全作品と書簡』、Helmut Sembdner 編集。第 1 巻、第 7 版。ミュンヘン。1984 年。425 頁。クライストの『ペンテジレーア』については、Gabriele Brandstetter、『『ペンテジレーア』<忌まわしい謎の言葉>悲劇の越境』、『解釈。クライストの戯曲』、Walter Hinderer 編集。シュトゥットガルト。1997 年。(= rub17502) 75 頁から 115 頁参照。『ペンテジレーア』のレトリック的語り、文字通りの語りについては、Bettine Menke、「肉体の像、その解体、塵。ハイน์リヒ・クライストの『ペンテジレーア』について」、『肉体 — 記憶 — 文書。文化的記憶の媒体としての肉体』、Claudia Öhlschläger と Birgit Wiens 編集。ベルリン。1997 年。122 頁から 156 頁。

*3 例えばメーリケの詩、「決して飽きない恋」「我々は今日接吻をしたので、互いの唇を噛んで傷付けてしまった」。Eduard Mörike『一巻の作品集』、Herbert G. Göpfert 編集。ミュンヘン。1977 年。47 頁。ペンテジレーアは「彼を愛しているという言葉をととも頻繁に言っているので、愛する余り彼を食べかねない」(クライスト[注 2]、426 頁)

の同胞」に更なる対の口が加わるときである。^{*4} 従って口付けと傷口は「反響が一致」するけれども、「事柄の一致」は有せず、事柄の韻は合わず、ただ響きだけが合っている。

それでも私のテーゼでは、ジャン・パウルの作品において口付けと傷口は韻が合うのである。

このことを三つの分野の例で手短かに素描することにしたい。

まずはともあれ接吻と切断の結合を肉体的に理解することができよう。ジャン・パウルにおいて接吻はよく顕著に肉体的負傷と関連している。皮膚が切れ、血が流れる。『ジーベンケース』では旗手はレネッテの「さくらんぼの口」を傷付けたのではないかと案じている（I/2, 103 頁）。アニョラは『ヘスペルス』で接吻しながら血の付いたシャツのピンを取り出す（I/1, 921 頁）。『見えないロッジ』のレギーナは接吻のとき針でグスタフを傷付ける（I/1, 143 頁）。^{*5} 肉と血からなる肉体のこのような傷口は、これは単に女性の体だけを傷付けるのではなく、ジャン・パウルの接吻に対して一種の血税[人命の犠牲]として随伴しており、接吻の醜態を高めると共にまた冷ましてもいる。これは容易にジャン・パウルで多く論じられた肉体への敵対性で説明されよう。あたかも肉体は、肉体がそもそも接吻の際反応の許可を得るためにその体であることの税を支払わなければならないかのようなものである。しかしこの傷口は高められた肉体性の表現とも見なされ得て、この際、いずれにせよジャン・パウルの接吻ではまれなことである浄福の自己没却のときでも、体の脆さや傷付き易さが現前と維持されているのである。

ジャン・パウルのテキストは更に、口付けが傷口と韻を合わせる妨害や中断、延期の戦略に関し、すべてのレパトリーを承知している。

第一に情景の設定が接吻を妨害している。第三者が絶えず居合わせて、本来すでに実用的な理由で二人の人間にしか許されない案件の邪魔をしている。『巨人』ではほとんどの接吻も目撃者の前、公共性の代表者達の前で行われている。彼らは接吻者達の世間を締め出す内密性の中に観察の距離を引き入れて、かくて愛の瞬間に儀式的意義を添えている。『ジーベンケース』では帰宅の貧民弁護士が妻との挨拶の接吻のときに、妻が抗って彼の両腕から離れるのを感じず（I/2, 468 頁）、学校参事官が階段を上がってくるからである。すでに結婚式の夜のこの夫婦の最初の接吻が明かりを持って戻ってくるライブゲーバーの脅威の下にある。ライブゲーバーは二人っきりを邪魔し、この結婚における第三者の破壊的現存を告知している（I/2, 48 頁）。

*4 ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ、「満月の夜」、ハンブルク版。Erich Trunz 編集。第 2 巻、第 15 校閲版。ミュンヘン。1994 年。84 頁。「君の口の同胞に更なる対の口を引き寄せようと思うのか」。口の傷口の閉鎖についてはこれもゲーテ参照。『ヴィルヘルム・マイスター』、ハンブルク版。第 7 巻。327 頁。「彼が優しい両腕に抱かれて、自分の口が生きのいい接吻で[...]閉ざされたと感じたとき[...]」。

*5 ナターリエはジーベンケースに接吻するとき、同時に茨のついた薔薇の蕾を渡す（I/2, 415 頁）。ヴィクトルは、ヨアヒメを誤って傷付けてしまった後で、傷口に接吻する、そして「流血の女性は微笑んだ」（I/1, 831 頁）。『五級教師フィクスライン』では婚約の場面でまだ接吻の前に血が流れている（I/4, 116 頁）。

他方では技法的設定が接吻を妨害している。詳しく言うと、接吻が始まりそうなときに、丁度鋭い物が扱われるのである。『ジーベンケース』では口は防御的砦と化している。夫は口に執筆の筆をくわえていて、接吻を後にと約束する、しかしそのとき妻は裁縫針を一杯口にくわえている（I/2, 80 頁以下）。しかもその折りの接吻敵対の武器は見事に因習的な性差を反映している。^{*6} 傷口[裂け目]に間近になっていて、傷口は少なくとも隠喩的に現れている。ジーベンケースが妻の影絵を切ろうと思って、その際「烏口」で彼女の鼻を描き損ね、「唇の割れ目」に陥り、それから唇に接吻すると「その唇を彼は的確に描けず、その唇はいつも開きすぎているか、閉まりすぎているかのどちらかであった」（I/2, 131 頁、強調は筆者 E.D.）のであるが、そういう次第でこの傷口は女性の体の模写として、また強引に分離されたものとして、二重の意味で現存しない夫婦の性生活の空隙を喚起している。テキストの箇所¹の隠喩法がこの読み方の参考となる、これは「よろめく」、「揺れる」、「跳躍」、「産卵筒」、じっとしていない頭部、「突き刺す」、「溝」 — によって傷口とすべての当てそこないの語彙全体を収集している。

結局すべての負傷や設定にもまして、接吻の縫い目解除ナイフとして切断しているのは言葉そのものである。ジャン・パウルのテキストにおける接吻は言語戦略によって単に記述されるばかりでなく、 — いずれにせよやはり記述はされるわけで — 解剖学的になされ、分析されている。ヴェルンライン宛のまだ若き著者の請願の手紙が作家活動の当初にすでに、将来接吻のテーマが取り扱われるときの枠組みを示している。

「ヘレンシュミットの接吻学を手に入れて頂けないだろうか。それが必要なのだ。誰かが接吻とは何かと尋ねたとき、名目定義と若干の文学的注釈を手許にしておきたいだけなのだけれども。この件では悪魔には任せられない」。^{*7}

ある人が「接吻」を「名目定義」で片付けたいというとき、その人はこの件との関わりで余り経験者とは言えないだろうし、また単に興味にある者とも言えないだろう。あるいはむしろ、この人は万事を、最も官能的接吻さえも、メタ言語として、言語考察として把握したいと思っている者と言えるであろう。悪魔がその際助けにならないかもしれないのは不思議ではない。「肉体的な者」は現実性のない名目定義よりもむしろ肉感の接吻に興味を抱くであろう。接吻学[オスクロロジー]という言葉は、ギリシア語とラテン語の折衷造語で、いわば言語学的接吻で、その庇護の下、接吻は作品の中への道を踏み出すことになり、言語学の実験の国に追いやられることになる。つまり接吻は著者の定義衝動に陥り、著者の分類欲求に陥り、著者の図式的分離方法に陥る。

*6 これとは、ジーベンケースが再三レネッテの教会参詣の前に接吻したくなると、北西アメリカの[インディアン]女性のように、下唇に匙を刺して運ぶという誓言も関連している。接吻の障害過程を更に性交とも関連付けているテキストの箇所である（I/2, 79 頁）。

*7 1791 年 4 月 20 日のヴェルンライン宛のジャン・パウルの手紙（SW III/1, 335 頁）。この箇所はハンザー版でも引用されている（I/1, 1298 頁以下、それに 989 頁）。Jacob Herrenschildt の本のことである。『接吻の神学・文献学。あるいは様々な族長達の...様々な接吻について』、ヴィッテンベルク。1630 年。族長達や予言者達の接吻についてのヘレンシュミットの接吻学がジャン・パウルにとってとても役立ったかは疑わしい。

定義衝動に関して。『見えないロッジ』の接吻する二人は不意に『ヴッツ』風の語り手のメタ注解によって中断される。この注解では著者は「明らかにヘレンシュミットの神学的接吻学」に途方にくれて「接吻の定義を自ら行って、それもすぐ二つの定義を行っている。グスタフの接吻は「魂の最初の刻印、愛の鈴蘭[五月花]」の一つである最初の接吻の説明がなされる。これは文学における接吻の伝説的アウラを更に伝承するものである。その他のすべての接吻に対しては次に述べるパラグラフの事柄の定義が妥当するものである。「本来その件は赤い皮膚の合致とされる」(I/1, 143頁)。^{*8} 両定義の不協和音は接吻そのものに傷口[切断]を付けている。「文字通り」合致[平板な]の生理学的経過と霊的精神的出来事の極端な対立、これを接吻は仲介者として包括し和合できるかもしれないが、この対立は厳しく分離されたままである。

分類欲求に関して。『フィーベルの生涯』での接吻する二人は、語り手にとって接吻類型学へのきっかけとなっている。これは『見えないロッジ』からの定義を更に詳細にしたものである。接吻は言語のように、ラテン語との類似で文法的に捉えられ、四つの変化[Konjugation]に「ここでは文字通り接合の意味で」分類される。かくて接吻を解き放ったかもしれない官能的欲求は学校教室へ戻され、意味と戯れる文法の一つの欲求へと変えられる(I/6, 423頁)。区別は最初の二つの変化[接合]、つまり若い恋人達にふさわしい接吻と、更なるすべての制度化された接吻を含む両変化[接合]との間でなされる。後の両変化では儀式的な花嫁の接吻が単に結婚生活の接吻の前触れとなるもので、この結婚生活はジャン・パウルでは冷淡さの烙印が押され、「喧嘩や離婚といった夫婦の諍い」の見られる世界に定住するものである。^{*9}

図式的分離方法に関して。接吻を言語的解剖のメスで分離する更なる方法は接吻の語群自身の独自の隙間に見られる。これは単に結合線[ハイフン]の細い橋で結ばれているものである。「教導」[の]接吻」として、「以上終わり」[の]接吻、「暇乞い」[の]接吻、それどころか「死一」[の]接吻」(I/6, 423頁、それにI/2, 415頁)として接吻は極めて多様な付加語が加えられる変易性のものとなり、官能的行為の記述というよりはむしろ言葉遊びとなる。

*8 最初の接吻に与えられる意義については、セーレン・キェルケゴール参照。「その際最初の接吻とすべての他の接吻は区別される」、セーレン・キェルケゴール、「ある誘惑者の日記」、『あれか — これか』、Hermann Diem と Walter Rest 編集。ミュンヘン。1975年。486頁。

*9 結婚生活の愛撫との夫婦の諍いの類似の結び付きを、ジャン・パウルは『伝記の楽しみ』で述べている。祭壇で手を握り合うのは争いの印であり、決闘者達の抱擁は殴り合いの前もつての条件とされる(I/4, 329頁)。夫婦間の無関心の接吻については『見えないロッジ』のメタ注解参照。そこでは食卓の祈りの後、互いに唇のゴミを払ったり、唇の放血をしたりする「ピクニック」の一行について述べられている(I/1, 143頁)。同様にキェルケゴールは『誘惑者の日記』の中で、「夫婦が、ナプキンがないせいで、互いに口を拭き取る夫婦生活の家庭の接吻」について言及している。(キェルケゴール、[注 8]、486頁)。

言葉の体におけるこの図式的分離方法の原風景は『自伝』で報じられている。このジャン・パウルの詩学の根源的風景と見なされ、よく引用される文章はまた接吻にとっても重要である。小さなハンス・パウルはラテン語の授業のとき、父親の改善にもかかわらず、「リングワ」と読まず、かたくなに「リン・グア」と繰り返す（I/6, 1055 頁以下）。間違った発音の説明し難い頑固さを引き起こしたのは父親への反抗ではなかったという自伝作者の請け合いを読むと、この主張をフロイト的否定の意味では是非とも解釈したくなる。^{*10} フロイトでは否認されたものは肯定されたものと見なされる。「すべての支配者父親」への反抗かもしれないという思い付き（I/6, 1054 頁）は、その抗議が述べられるときの否定の形式にもかかわらず妥当するであろうということである。というのは、小さな反抗はたとえ些細なことに見えても、ここでは父親の権威と反抗する息子の間の副次的発音の論争が問題なのではなく、戦略的な企画が問題となっているからである。この企画は「リン・グア」、即ち「舌」に分離をもたらしている。舌は演説の古典的換喩であり、演説[語り]はこの息子の将来の作家存在の中核の謂である。単語のこの欲求的分裂によってこの息子は父親の言葉の権威的規則のシステム、その閉じられた統一に抗して、狭い言語学的コルセットの中に付けた傷口[裂け目]で同時に言葉における差異の遊びを印付けている。一連の思い出はかくてこの作家の後年の言葉実践を演出している。詩的生産の源泉としての活字そのものであり、提示されている言語の秩序の或る脱構築であり、言葉の響きの部分と固有の意味との戯れである。そしてここから — ジャン・パウルが『美学入門』で言葉遊びを定義しているように — 「精神の自由」が照らし出される、「この自由は、視線を事柄からその印[記号]へと転じさせるのである」（I/45, 194 頁）。

中心の符牒 *Lingua*、舌は、言葉と接吻を結び付ける器官を指している。両者の類似はその仲介行為にあって、ジャン・パウルの格言、「舌の束縛」は「魂の束縛」である（I/5, 790 頁）は、接吻にも応用されよう。舌は、口や体、人々を結び付け、敷居や境界を越え、肉体的なものや精神的なもの、男と女の仲を取り持つこの上ない仲介者である、丁度このことが別の方法で言語にとって可能であるようなものである。「舌と唇の上の運送」は、『巨人』で言及されているように、「二つの形[姿]」で楽しむことができる、つまり「語る形と行動する形」のことで、このときテキストの箇所は行動とは一義的に接吻のことである（I/3, 479 頁）。 — そして『五級教師フィクスライン』の花嫁は、「同じ唇が接吻でき、説教できる」ことに浄福な思いを抱いている（I/4, 128 頁）。いや接吻は、代理関係で接吻する唇が言葉を窒息させたり、あるいは逆に語りや接吻の代わりとなるとき、言語の競争相手となっている。^{*11} 言語と接吻は別々の地平が部分的に互いに越境する或る解釈学に従っている。そのことで生ずる「地平線の溶融」は接吻にも — 空間的に制限され

*10 ジークムント・フロイト、「否定」、S.F.『著作集』Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey 編集。第3巻。フランクフルト a.M. 1975 年。373 頁から 377 頁。

*11 「彼の唇は、彼の望んでいた言葉を押し潰した...」（I/2, 468 頁）。「彼は接吻で彼女の言葉を封じた[...]」（I/1, 1192 頁）。語りや接吻の関係については『フィーベルの生涯』の接吻類型学も参照。第二の変化[接合]では語りは接吻しながらも続けることができよう、「しかし勿論しばしば接吻の方が語りよりも長く続く」と記述されている（I/6, 423 頁）。

た視野のせいで — 全く文字通りに妥当する。

しかしジャン・パウルの場合のように傷口が接吻を通じ、言葉そのものを通じて付けられると、まさにこの仲介行為が両者に害を及ぼし、同時に特に古典文芸の特徴のかの質を奪うことになる。古典美学の仲介や和合への志向、飽くなき「分離されたものの和合へのヴィジョン」^{*12}、分断の克服へのヴィジョンは緊張に満ちた統合の慣用語への多くの努力の中で記録されている。ゲーテとシラーの最初の出会だけで、両者の側の証言として一連の諸対立、仲介が肝要となる諸対立の方陣が行軍している。経験と理念の、客体と主体の、直感的精神と思弁的精神の、特殊なものと一般的なものの、多様性と統一の対立である。^{*13} 古典文芸のこの集中的な仲介への努力は接吻に愛の和合の大いなる象徴を認めていて、同時にこの象徴は性的和合の覆いの像として機能し、かくてそもそも人間間の愛の身振りを代弁している。この多幸症の和合のスカラの最上階にシラーの誇張的な詩、「数百万の同胞よ、抱き合え、/ この接吻を全世界に」は達しており、^{*14} この詩は接吻を、その中では個々人が解消する、包括的な和解という抽象的な例へと高めている。^{*15} ゲーテの場合接吻が言語化されるときの本質的に抽象性のより少ない公式化は、愛の媒体の中で自由と自然的肉体的限界性との仲介をシグナル化している。「むさぼるように息する至福」の中でとか「ラ行遊びの浄福」の中で官能的欲求、呼吸 — プネウマ — それに言語が接吻のとき和合する。^{*16} それにまた恋人同士を接吻は仲介する。接吻は同種の交

*12 Peter von Matt, 『愛の裏切り。文学における不実な者達』。ミュンヘン。1989年。221頁。

*13 1794年8月23日のゲーテ宛のシラーの手紙。『ゲーテとシラー間の書簡』、Emil Staiger 編集。フランクフルト a.M. 1966年。33頁から36頁、それにゲーテ「幸運な出来事」[注4]、第10巻、541頁。

*14 フリードリヒ・シラー「歓喜に寄す」F.S.『全集』、Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert 編集。第7版。第1巻。ミュンヘン。1984年。133頁。

*15 この接吻はゲーテの明確にシラーと関連付けられる定義でのアレゴリーと言えよう。つまり「特殊なものが単に一般的なものの例、見本とされる」アレゴリーである（ゲーテ、『箴言と反省』、751番[注4]、第12巻、471頁）。接吻は彼の単に抽象的な統合によって「概念と観照の間の半陰陽の類」の見事な例となっている、これはシラーが自分の思考の中で総体として答めているものである（1794年8月31日のゲーテ宛のシラーの手紙。[注13]、43頁）。ジャン・パウルはシラーの教訓詩に対する自分の批判の中でまさに「歓喜に寄す頌歌」を特に皮肉な注釈で考察しており、とりわけ彼も同様に空虚なアレゴリーを答めている。『美学入門』（I/5, 395頁参照）。

*16 ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ、「ヨハネス・セクンドゥスの霊に」[注4]、第1巻、140頁。「ローマの悲歌、XVIII」も参照。「何という至福か。私どもは堂々と接吻を交わし、呼吸と生命を安んじて吸い、注ぎ込む」（同、170頁）。フィヒテにおける愛の定義も古典的仲介思考の一例である。「愛はその根源的和合において自然であり、理性である」ヨーハン・ゴットリープ・フィヒテ、「学問の原理に従った自然法の基礎」（1796年）。1922年の Fritz Medicus 編集の第2版の基礎に基づく新版。ハンブルク。1979年 第1付録。

替として実現の一瞬間を保証でき、瞬時に分かれていた地平を融合させる。接吻は男と女の文化的差異を、作法の強制への束縛を、社会的柵を克服する。『ヴィルヘルム・マイスター』の中のヴィルヘルムと伯爵夫人の接吻がその例である。

「彼女の唇は彼の唇に安らっていて、彼らの交互の生き生きした接吻で彼らは浄福の気分であった、これは愛の新鮮に注ぎ込まれた杯の中の最初に湧き上がる泡からのみ我々がすすめるものである。彼女の顔は彼の肩にあった、そしてほどけた巻き毛やリボンもは放っておかれた。彼女は腕を彼に巻き付けて、彼は元気よく彼女を抱擁し、繰り返し自分の胸に抱き寄せた」。^{*17}

ゲーテでは恋人達がすぐその後離れることになっても、一 テキストが明確に述べているように、「引き離されても」、一 それでもその前の接吻は肉体的なものと同精神的なものとの、私と汝との和合を保証するに十分な余地を有する。接吻はたとえ中断されても、その象徴的力は中断されないままである。

これに対してジャン・パウルでは接吻の両統合の行為は、つまり肉体的なものと同精神的なものとの、私と汝との仲介は拒絶される、傷口が接吻の真ん中を通っていて、「リングア」の分割された半分のように差異が残っている。これはとりわけおよそ 1800 年までの初期の長編小説の接吻場面の色々な接吻に当てはまることである。^{*18}

ジャン・パウルの統合の拒絶は一度彼の格言、つまり接吻のときには「精神的なものの下で肉体的なものの方が勝つてはならない」の中で公式化されている（I/1, 143 頁）。この格言は両者の和合に門を差し込み、肉体の柵を悦楽の平面としてではなく、単に障害として解するものである。「モーゼの覆い」とか「祭壇の手すり」、「肉体と大地から出来た、魂と魂の間に引かれた牢獄の格子」とかの言葉でこの分離はいつももっと否定的なもの、不浄なものへ迫って行く一連の隠喩で明白なものになっている。肉体は「単に、目に見えない精神の聖遺物にすぎない」（I/2, 452 頁）。肉体的接吻はかくて或る記号の地位を得ていて、接吻はそれ自身のことではなく、別のものを指している。そうして接吻はジャン・パウルの複雑なアレゴリー的宇宙、つまりすべての官能的なものが両義的になる宇宙に関与している。すべての地上的なものの超越性化の中で高貴な愛はほとんど消滅して行く、確かにもはや肉体的に混交はしていない魂の出会いとなる。接吻の瞬間は「永遠に唇と唇を」和合させるが、「その唇ではすべての地上の言葉は消え去っている」（I/1, 299 頁）。高貴な愛のカップルは「秘かな敬虔な接吻」の中に互いを見いだすが、「その接吻では漂う魂は単に遠くから翼を広げて震えながら互いに吹き付け合う」（I/1, 1086 頁）のであ

*17 まずは[注 16]の続き、「家族法の概要」 § 4. 304頁)

*[注 17] ゲーテ、『ヴィルヘルム・マイスター』[注 4]、第 7 巻。201 頁。

*18 特に『巨人』では余り精神的ではない、いやまさしく時に情熱的な接吻が言及されている。極めて激しい接吻は 一 誘惑者のロケロールの接吻を除けば 一 女性の接吻で、『巨人』のリンダの接吻や『フィーベルの生涯』のドロッタの接吻である。リンダの場合、「彼女の甘い口の野生」（I/3, 759 頁）が話されていて、これは確かにジャン・パウルのテキストにおける女性的エロチックな官能性の至高点を表現している。『生意気盛り』では接吻はその高揚した意義を失っていて、恋人のヴァルトとヴィーナは全く接吻をしない。

る。肉体を脱することで同時に性的差異は解消される、例えばある接吻が — これは確かにジャン・パウルの作品の中で最も精神化された接吻であるが — 印象的に明示されている。「アルバーノは震えながらリアーネの花の唇に触れた、ヨハネがキリストに接吻したような具合であった」（I/3, 352 頁）。

多感で崇高な記憶の中でのこのような接吻のシナリオの消費はパラドクスの企てに仕えていて、まさに肉体的接触を通じて、肉体的なものの克服のミサを行い、愛の地上的身振りをより高貴なアレゴリーとして読み取れるものになっている。しかしそれ自体としては読み取れないもののアレゴリーである。というのは『五級教師フィクスライン』で言われるように、「愛の浄福な圧迫」を通じて、「哀れな無力な魂は、どもりながら、閉じ込められて、あえぎながら、狂ったように、[...]存在しない熱い言葉」を求めるからである（I/4, 115 頁）。かくて接吻の印も、和合の間近さを単に、人間間の出会いの別な表現形式よりもより甘美な方法で錯覚させる幻影[Simulacrum]に他ならないことになる。^{*19}

このような具合で、接吻は、肉体的なものと同精神的なもの、肉体の身振りと同意義の統合の能力を奪われて、私と汝の仲介も出来なくなる。接吻が全く文字通りに果たす「愛の圧力」は、他者との孤独の柵を取り外せない。

「心臓はその天の永遠を大きな、歓喜で鬱然とした動悸で測った — 全き視界、太陽そのものは沈んだ、そしてただ二人の魂だけが寄り添いながら孤独に、空になった薄明の無窮の中で鼓動していた」（I/1, 1059 頁）。

この二人の孤独な宇宙の中に懸かっている魂は接吻の接触を暴力的な鼓動として体験しており、これは接吻の柔和さとは何の関係もなく、和合を許すことは全くない。その痛々しい頑固さでそれどころかまさに和合の反[アンティ]隠喩を形成している。二人の恋人にせいぜい恵まれるのは — ベケットの表現によれば — 「一緒に一人っきり」であることである。傷口を明白に保つジャン・パウルの接吻は、私と汝の瞬間的な地平溶融をも許さない、その接吻は他者が達し得ない「他者なるものの解釈学」に従っている。^{*20}

体が単に柵であり、他者への道が閉ざされているのであれば、より鋭い手段で和合を強

*19 引用は文字通りにはこうである。「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た、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」（I/2, 452 頁）。このような不解説あるいは錯覚ですらあるアレゴリーに Helmut Pfotenhauer の「ロケロール、あるいは詩的像としての記号論的排斥」、JJPG. 32/33. (1997/98)、特に 26 頁から 27 頁[拙訳 100 頁と 101 頁]は関心を集中させており、彼は、いかにジャン・パウルのロケロールの「執筆的人生」の例で、「自律化してくる記号表示」の表象を忌み嫌っているか示している。

*20 これはエマニュエル・レヴィナスの「他者の倫理」をヒントにしている。彼はこの他者性を彼の哲学の中心に据え、まさに「他者性」の留保のない認知を強調している。エマニュエル・レヴィナス、『他者の痕跡。現象学と社会哲学の調査』、Wolfgang Nikolaus Krewani 翻訳、編集、紹介。フライブルク/ミュンヘン。1983 年。

制しなければならない。しかしそれは単に統合の不可能性を証するだけである。「永遠の、永遠の恋人よ — あなたの為に血を流せたらいい[...]」(I/1, 1059 頁)とヴィクトルはクロティルデとの接吻のすぐ後でもって言う。ジャン・パウルは接吻に顕著に随伴している血と負傷は、他者の人間への、接吻でなされた越境の凌駕として理解される。あたかも接吻では空しい憧れであった魂の交易が皮膚の傷付きで可能となるかのようであり、あたかも閉ざされた肉体の、体液を伴う強引な切開で、同時に内部を外部へ洗い流すことができ、そして体から接吻が明らかにしないその若干の秘密を奪い取ることができるかのようである。誇張して言うと、ジャン・パウルでは接吻ではなく、傷が他者への境界越えの象徴であるということになる。^{*21}

しかし結局和合の拒絶は一つの例外を許すことになる。諧謔的なやり方で。というのはこうすると機知が変装した司祭として接吻する二人を娶せるからである。機知はこれを隠喩の婚姻口上で行う。^{*22} しかしこれは口付けする二人が一緒になる喜びが保証されるということでは全然ない。むしろ魂の接吻へと揮発してしまった肉体性が言葉の中で自らをまた見いだし、肉体性は欲求でふくれあがり、和合のすべての悦楽を隠喩に委ねるのである。

例として『ジーベンケース』のレネッテの崇拜者達による婚外の接吻が役立つかもしれない。滑稽な種の、この長編小説に出没する誘惑者の旗手がエヴェラル[ト]の名を有するのは偶然であろうか。これはゲーテが「偉大な接吻者」と名付けた、ユハネス・セクンドゥスの市民的名前である。^{*23} しかしながらジャン・パウルは誘惑者の戯画は文学的伝統の偉大な接吻家達をわずかにパロディーとして反映しているのみで、それも失敗のパロディーとしてであって、旗手は成功するのが稀である。確かに彼は誘惑の全索引を展開し、ヴェルターの手本に従い、多感な文学の朗読によって自分の生み出す感動で接吻をせしめ

*21 ロケロルの拷問の空想は単にその極端な例である。「『愛は生であり、死であり、天国であり、地獄である』(と彼は言った)『愛は殺害であり、灼熱であり、死であり、苦痛であり、悦楽である。 — カリグラはカエソニアを拷問させて、ただ彼女から、自分はずいぶん彼女をかくも愛するのを知ろうと欲した — 私もそうできよう』(I/3, 738 頁)。

*22 これについては『美学入門』(I/5, 173 頁)参照。「美学的機知、あるいは最も狭い意味の機知、即ちどのペアをも娶せる変装した司祭は、様々な婚姻口上で行う」。また隠喩の隠喩については、「精神のこのパンの化体」(I/5, 184 頁)参照。

*23 旗手は「エヴェラル[ト](エーバーハルト)・ローザ・フォン・マイエルン」(I/2, 86 頁)と呼ばれる。イタリア風の名前ローザは、これはドイツ語では女性の名前であるが、旗手の女性化を、これは実際衣装や化粧、容姿を通じて強調されているが、同時に「イタリア[フランス]風」な誘惑者の状況をも暗示している。同じ方向をフランス語化された名前 Everard[エヴェラール]は指しており、この名前で旗手は多分ドイツの田舎貴族としてフランスの宮廷貴族により似たものとなろうとし、同時にフランス風の艶っぽい小説の伝統もほのめかしている。しかしこれはゲーテが「偉大な接吻者」と名付けたヨハネス・セクンドゥスの市民的名前である。これはオランダ語風な形で、Jan Nicolai Everaerts である。「ヨハネス・セクンドゥスの霊に」[注4]、第1巻、140 頁。Johannes Secundus、『接吻』Felix M. Wiesner 編集。チューリヒ。1958 年。73 頁。

得ようとする。しかし彼が「熱くなってバラードを投げ棄て」自らを聞き手の[レネッテの]首に投じたとき、このエレガントな軀語法の文飾は何の役にも立たない。というのはレネッテは悪評高い本嫌いとして「流涕から接吻への」素早い移行を少しも理解しないからである（I/2, 105 頁）。^{*24} それからもっと露骨な手段で旗手は目標に近付き、レネッテから接吻を奪っている。「彼はもっと強く彼女を抱きしめ[縛り直し][...]そしてこのような近さの中で、自分の赤い唇を封蠟のように真実の文書の上に、つまり彼女の唇の上に押しつけた」（I/2, 104 頁）。

しかし女性を小包のように「縛り直し」、そして封印する大胆極まる抱擁は接吻者を欲望された口に導かず、文字通り隠喩を合致させてしまい、それで口と口の代わりに封蠟と文書が合うことになる。かくて確かに望まれた「異種混交に至るが、しかしただ隠喩の異種混交にすぎない」、丁度ジャン・パウルが誘惑の場面で宣伝しているような具合である。

^{*25} 「記述された接吻」はその所[相手の口]を得ていないというのは、すでにジャン・パウルの諧謔的接吻文選に証されている。^{*26} 文書のやり取りの同じ隠喩が参事官のシュティーフエルが夫の居合わせる所で — 従ってこれまた三人のとき — 若い主婦に押し当てる許された接吻をも特徴付けている。

「今や皮シュティーフエルはゆっくりと慎重に、堂々と光を受けた口に屈み込んで、彼の熱い口を彼女の口の上に置いた。滴る封蠟の半分の棒を別の半分に置くように、レネッテは頭を後ろに反らして、彼にもっと平面が増えるようにした。しかし言うておかねばならないが、彼女は燭台を持った左腕を、家事の危険性のために遠くに差し出して、右腕では別種のより一層身近な火事の危険性を避けるために丁重に参事官を押しやろうと努めていたのである」（I/2, 195 頁以下）。

確かにここでは口と口は上下に合っているが、しかしその周りの炎と火事の隠喩がはなはだ高く燃えていて、接吻で他に残るものはない。そして熱くなった衝動のエネルギーは熱くなった執筆の隠喩に注がれていて、これは勿論単に周知の負傷の危機を喚起するばかりでなく、また淫らな両義性をも得ている。男性の好意は堂々たる[支配者的]体のポーズで表現されており、かくて男性的接吻奪取の強引さが、これは多感な出会いでは肉体的なものの超越へと揮発するものであるが、諧謔的に露呈され、一方女性は人物化された矛盾としてまさにアクロバットの態度に留まっている。

このように不安定で両面価値的接吻の姿勢はジャン・パウルでは顕著によく見られる。接吻は不安定な所で、奇妙な格好で行われる。瞬時のものである特徴がある。「階段の中

*24 このコミュニケーションの型、誘惑の型については、Thomas Wirtz「執筆の試み。1805年までのジャン・パウルの手紙」、JPG. 31(1996年)、28頁参照。

*25 これについては『見えないロジック』での誘惑者の場面についての（ジャン・パウルがそう呼んでいるわけではないが）「倫理的付録」参照。引用はその箇所由来する（I/1, 354頁）。

*26 フランツ・カフカ、『ミレナへの手紙』、1922年3月末の手紙。Jürgen BornとMichael Müller編集。フランクフルト a.M. 1983年。302頁。「記述された接吻はその所[相手の口]を得ず、幽霊によってその途次飲み尽くされる」。

程で」、つまり移行の所（I/6, 1098 頁）で『自伝』の作者は恋人に接吻をしてびっくりさせている。ジーベンケースとレネッテの最初の接吻は口の上を「滑って行く震えた接吻」として跳ねている。皇妃との接吻の前ヴィクトルはまことに苦勞して、「右手を壁に押し当て[...]さながら宙吊りになって」身を保ち（I/1, 919 頁以下）、クロティルデとの接吻の際は彼女の「避けていく唇に」、「おずおずと」屈み込む（I/1, 1086 頁）。互いに同時に没頭から身を引く、抗うような結合である。

互いに絡まる体のこの矛盾の振り付けは、この体は接吻のときも個別に留まっているのであるが、単に古典的な統合からの退避を表しているばかりでなく、或る独自性の名の下での異議申し立てと読まれるべきものである。ジャン・パウルの接吻者達は、仲介の中でその独自性を溶融するような和合に対してこの異議を申し立てるのである。つまり「自我が大切である。しかし私の自我のことではない」。^{*27} そうジャン・パウルは理想主義批判のメモで記している。この特別な自我は統合への古典的志向では優先的関心ではない。確かにカントは人間が彫り込まれている「曲がった木材」について語っていて、これからは「全く真っ直ぐなものは何も」作られないと述べている。それでも全体の注意は、この到達し得ない真っ直ぐなものという「理念への接近」に向けられていて、「曲がった木材」とその抵抗には向けられていない。^{*28} これに対しジャン・パウルでは矛盾の振り付けがこの特別な自我の「曲がった木材」の「諧謔の曲線」に向けられている。この諧謔は周知のように芸術顧問官フライシュデルファーの判断によれば、古典的芸術にふさわしいものではない。諧謔は古代人には知られていなかったからというものである（I/4, 27 頁）。

最後に焦点を私は『見えないロッジ』の接吻のタブローに向けてみたいと思う。これは半ば子供の間での接吻として、ジャン・パウルの小説宇宙での最初のものとして二倍の意味で最初の接吻を表しており、それ故に最初の接吻のパティナ[キリスト生誕の輝く厩の像]が二重に輝いているものである。この接吻の場面はジャン・パウルにおける接吻の全ての地平を一気に展開するもので、この中にすでに全てのイメージがひしめいている。

「彼は、彼の人生の多くの美しい夕焼けが沈んでいくのを反映していたその顔にとても間近に、とても黙して立っていて、彼女が去ろうとしたとき少し引き留めた — 彼女が静かに立っていたら、彼女を引き留めることはできなかったであろう。しかし彼女が離れたので、彼は一層しっかりと、より大きな弧を描いて、抱きしめた — 二人が抗ったので、二人は和合した。しかし彼の酩酊した魂にとって間近さは接吻の代わりとなった — 諍いが彼のびくつく唇を彼女の唇に導いた — しかし彼女が自分の胸から彼の胸を遠ざけて、彼の胸を針で傷付けたとき、初めて、彼女を、自らの血で名状し難く陶醉した恋情で抱きしめ[編み込み]、彼女の唇から彼女の魂を吸い込もうと欲し、彼のすべての魂を注ぎ込もうと欲した — 彼らは二つの離れた天球上に立っていて、互いに深淵を越えて支え合って、震える土台の上で抱擁し合い、天球の間で離れて落下しないようにした...」

*27 ジャン・パウル、『理念の群れ』、未刊の遺稿からのテキストや文書。Kurt Wölfel と Thomas Wirtz 編集。フランクフルト a.M. 1996 年。165 頁。

*28 イマヌエル・カント、「世界市民的意図の一般史への理念」、I.K. 『六巻本の作品集』、Wilhelm Weischedel 編集。第VI巻、第4版。ダルムシュタット。1964 年。41 頁。

(I/1, 143 頁)。

何と多くの「しかし」がこの接吻の邪魔をしていることか、何と多くの用心の条件と根拠付けが接吻の前に構成されていて、障害物競走の如く実現されなければならないことか。「ある戦いの記録」はまさに単に、二人の互いに離れた体の強く抗う結合によって許されるのみで、接吻はまずは戦いのお蔭である。接吻する頭部は深淵の上に不安定な橋を架けていて、傷口が抗う体を通じてその最中に生じ、ダッシュがテキストの光学的傷口として付加的構成物となっている。^{*29} この接吻も引っ搔いて血税を要求している。ここでは抗う少女が若者を傷付けているが、それは針によるもので、この針はそれから換喩的流れで織物の隠喩で若者に引き渡されている(「それから彼は...抱きしめ[編み込み]」)かくて両者の異種混交が、ここでも隠喩の異種混交として生じている。結局魂の酩酊への願望の中で、これにはいつも男性的奪取の契機が書き込まれているのであるが、一つの脱境界への願望が表現されており、これは同時に全体的情景の秩序で妨げられている。二つの離れた天球、そこに恋人達は立っていて、深淵に落下する恐れがあり、互いに固く抱き合っているが、至福の場さえも離れて支えており、それでいてその場を否認してはいない。ヘルダーリンの「パトモス」の後半の詩のパラドクスが聞こえてくる。「愛する者達は」、「間近に住みながら、疲れて/ 全く別々の山々の上」にいるが、彼らには「翼」が与えられている、「誠実な心で越えて行き、また戻ってくるように」と。^{*30}

かくて最初のクライスト、それにジャン・パウル、ヘルダーリンとで反古典主義者の三人組が呼ばれよう、彼らは憧れの、不可欠ではあるが同時に拒絶された和合のこのパラドクスの為に彼らの極めて切迫した隠喩を見いだした。まさにそれ故にヴァイマルとイエナの「詩的精神の代官達」にとっていささか気味が悪かったのである。^{*31}

ジャン・パウルの接吻は両義的記号である。和合の身振りとして差異を印付け、献身の記号として接吻は同時に引き下がり、他者への開口として接吻は傷で置き換えられ、情景的振り付けとして抗う結合を演出している。

接吻の両義性から解放され — 同時に傷口からも解放されるのは — ようやく思い

*29 これに関しては、比喩的機知との関連で述べられている。『美学入門』参照。〈野蠻人〉は文飾(擬人化と隠喩)が見せかけであることを欲しない。「怒った者が自分の呪いを感じ嘆符として、恋する者が自分の接吻をダッシュとして使わないようなもの」とされる。(I/5, 185 頁)。

*30 「周りに時の峰は連なり、/ 愛する者達は間近に住みながら、/ 疲れて、全く別々の山々の上にいるので、/ それ故に清い水と/ 翼とを与え給え、誠実な心で/ 越えて行き、また戻ってくるように」。フリードリヒ・ヘルダーリン、「パトモス」、第1草稿。F.H.『全集』、Friedrich Beissner 編集。第2巻。「1800年以降の詩」、シュトゥットガルト。1965年。(シュトゥットガルトのヘルダーリン版)。173頁。

*31 ゲーテについてのノヴァーリスの断編のバリエーションの中でこう言われている。彼は、「地上の詩的精神の真の代官である」と。「花粉」の断編、106。N.『フリードリヒ・フォン・ハルデンベルクの作品、日記、手紙』、Hans-Joachim Mähl と Richard Samuel 編集。第2巻。『哲学的理論的作品』、ミュンヘン。1978年。279頁。

出の接吻であり、思い出は接吻を「消えがたい」そして「無常ではない」接吻に造り変え、同時に最終的に分離を封印する。思い出の接吻は全く矛盾なく、接吻を「一つの太陽のように人生全体の中に引き受けて、それと共に人生のすべてを暖めることを」許すものである（I/2, 448 頁）。*32 『自伝』の最初の接吻については自伝作者はこう言うより他ない、それは「たった一粒の瞬刻の真珠であり、かつて存在したことがなく、二度と再び戻ってこないものであった」と（I/6, 1099 頁）。従って過去の出来事の現実の価値がわずかなものであっても、その価値は思い出の中で増大する。「しかし私はそれを忘れませんでした、忘れ難いことなのです。[...]私の樂園は何によっても水没することなどあり得ませんでした。なぜならその樂園は今なお、このペン先まで花咲きつづけているではありませんか」（I/6, 1099 頁）。追憶の接吻は、言語作業、詩の接吻であり、これの本体は、すでに思い出によって媒介された第二の人生に他ならない。*33 書き留める記憶が初めてかつて存在したことがなく、二度と再び戻ってこない「一粒の真珠」を樂園へと花咲かせるのである。

かくて接吻は追慕の中で、行為のときには見られなかった質をそれでもなお得ることになる。接吻は思い出として樂園となる、しかしすでに過ぎ去った、追懐の樂園である。

*32 それに『ジーベンケース』（I/2, 464 頁と 549 頁）参照。また『フィーベルの生涯』、「その素晴らしい接吻を誰も彼から奪えなかった」（I/6, 423 頁）。

*33 これはプルーストについてのアドルノの一文を敷衍したもの。「彼の場合すでに思い出によって媒介されたものしか残っていなかったので、彼の愛は第一の人生よりは第二のすでに過ぎ去った人生に注がれている」。テーオドル・W. アドルノ、「ヴァレリー、プルースト、美術館」、T.W.A.『プリズメン。文化批判と社会』、フランクフルト、1976 年。225 頁。

Ralf Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls Flegeljahren. (2000/2001)

ラルフ・ジモン：ジャン・パウルの『生意気盛り』における文学的性格の若干の枠条件に関する試み

I. 序・スウェーデンの牧師の幸福

詩人ヴァルトの牧歌は地理学的空間と共に詩的想像の一つのトポスを開示している。ドイツの田舎の牧歌詩人が「北方の僻地の小村」(I/2, 598 頁)にいてと考えて、この地から詩的イタリアを考案し、同時に評価している。このスウェーデンの牧師はオレンジの砂糖をかじって、「美しいイタリアをその庭と共に舌先に触れ、すべての感覚で味わおう」とするはずで(I/2, 600 頁)、騎馬郵便が「イタリアから」(I/2, 600 頁)来ることになっている。牧師自身は北方風の夏服を着て、「プロヴァンス人のように、あるいはどこか他の南国の人間のように」見える(I/2, 601 頁)。イタリアは詩的想像の目的地であるが、しかしこの想像の地はそれ自体また単に想像された地にすぎない。空想化された北方のスウェーデンが、南方のイタリアのトポスを考案するという空想行為のトポスとなっている。本来「美しい南方イタリア」への憧れが問題となるのであれば、何故ヴァルトの空想行為はドイツで行われないのかという疑問が生ずる。

この小さな牧歌は一瞥して思われるよりも複雑なものである。この牧歌は或る楕円的な転回のレトリック的像を描いており、その中でイタリアが創造的にドイツとスウェーデンの北方的空間の間で生み出され、同時に閉じ込められている。イタリアへの憧れの詩的なヴァーチャル化である。北方の人間がイタリアへ行こうと思って、この目的のために、より奥の北方へ、つまりスウェーデンへ創造的旅行をするとき、ドイツ人のイタリア憧憬という北・南のラインは、戻って北方を指しながら、イタリアをドイツとスウェーデンの間の地理学的空想空間へ閉じ込めるラインと化してしまう。この牧歌はこの方法を明白に文字化している。テキストによれば、ただスウェーデンにおいてのみ、「夏の夜には半ばイタリアにいるかの如く、冬の夜には半ば第二世界にいるかの如き思いがする」(I/2, 598 頁)のである。スウェーデンの夜の至福や昼の至福はいつでもイタリアを追い越して、イタリアの昼の明るさは単にいわば北方の夜と北方の昼の平均にすぎず、そのような一昼も、そのような一夜も供しない。

長い北方の夜がまずイタリアに負けているように見えるとすれば、テキストは外的暗さの中で生み出された明るい内面空間を『ヴッツ』以来知られている牧歌的カプセル化へ、つまりイタリアに勝るものに変えている。牧歌詩人はまさに夜の長さを利用して、イタリアを純粹に空想の像として組み入れることができる。これはジャン・パウルの牧歌では自らが選んだ制限から、つまり事実に対抗する感覚産出から生ずるものである。外的暗さの中、教会の中心部に集まっている村の共同体の最中、イタリアを想像的に生み出すことは、牧師に二つのことを与えている。教区民に対する精神的聖職者的支配とそれに南方への自分の憧れに対する詩的支配である。

しかしまた北方の夏至も特別な像となって、イタリアの像を負かすことができる。スウェーデンでは雷雨や驟雨がまれであるだけではない(I/2, 601 頁参照)。 — とりわけ

この日の長さのせいで、時間的に日々の仕事で済ませられず、ただ天上的な暇つぶしで埋め合わせなければならない。「それほど太陽とエーテル、花、閑暇にめぐまれているならば」、夏至は「最も短い日より短く過ぎ去る」というわけで、イタリアの詩的想像では単に言い間違いすぎないことを果たしてくれる。

南方への憧れは上述の方法で想像的に追い越される。イタリアは長い北方の夜に対する純粋なコントラストとしてある、しかし単に北方の夜の至福を促進するためである。イタリアが夏至に願われるとしても、しかし北方の昼がもっと提供するものが多いと知っての上である。憧れはこのようにしてその切迫性が否認されると同時にこの完全な自覚化の中で遂行された牧歌の現在へと止揚される。ドイツ人は、その内的イタリアを克服するためにスウェーデンへ行かなければならない。ドイツ人はより北方的になって、その憧れを憧れの自己止揚へと転倒させなければならない。ドイツ人がイタリアでその至福を味わうであろうときを、スウェーデンに移されたドイツ人牧師は承知していて、牧師は自らの裡でそのイタリアを克服する、つまりより長い昼とより長い夜を通じて克服する。その夜と昼はイタリアが与えていた約束を果たす。イタリアは単にそれを北方的振幅の平板な平均としてのみ果たすであろうものである。この想像的空間の地理学はイタリア憧憬の文化的像を空無化していて、一つの実体、並びに新たな想像を — 北方の想像を得て、そしてそこから技巧的な牧歌を、牧歌的な地形測量[トポグラフィ]の反省として生み出す。ヴァルトの記述は南方への旅をもはや必要とさせない。その記述では北方的なものがすべてのイタリア空想への基礎となっていることを明らかにしている。

II. 読書指示の構造のためのヴァルトの詩人的性格に関する疑問について

或るテキストの解釈はその著者についての知識によってどれほど強く規定されるか。素直に考える我々がジャン・パウルをこの牧歌の著者として考えるならば、この牧師は詩学的反省という地位を得るであろう。『生意気盛り』は『美学入門』では、ドイツ派の小説として（第七十二節）特徴付けられている。想像的地理学の一つの転倒というかの分析された構造は、この地理学ではイタリアは北方への動きに閉じ込められているのであるが、正確に、もはやイタリア的ではなく、またネーデルランド的でもない、ドイツ的長編小説というプログラムに呼応するものであろう。スウェーデンの牧師という牧歌はテキストの中の詩学的テキストとしてこの種の長編小説のためのメタ注釈となろうし、入れ子のジャン・パウル的執筆技法の一例となろう。とりわけこの牧歌は素朴な表面の下にかなりの程度複雑さを有することを明らに出しているテキストと言えよう。

さてしかしジャン・パウルはこの牧歌の著者ではあるが、単にはなはだ媒介されたやり方でそうであるにすぎない。長編小説ではヴァルトがその執筆者である。そしてこのテキストの読者あるいは聴衆は、つまり二等賞の相続人一同は、ここでは素朴で世慣れない田舎者の駄文が問題になっているという判断では一致している。テキストの複雑さはその著者による愚鈍さの押し付けで消えている。しかし正確にこの点で文学的人物像ヴァルトに対する疑問が一つの問題となっている。

まずは単純に質問してみよう、つまり文学的性格の構造主義者の最小限の定義の意味で質問してみよう。この定義によればそうした性格は、他の人物像と区別されるそうした根

本的特徴の総体であるそうだから^{*1}、こう尋ねることにする。ヴァルトは別の人物像達との構造的走査パターンに関してどのように説明されているか。彼は肯定的人物か、否定的人物か。テキストはまず七人の相続人達を否定的に描いている。彼らはその俗物的メカニズムが紹介される諷刺的語りの対象である。ヴァルトは、自身が行為する人物として現れる以前の最初の小説の数章では相続人に対する対照的人物として描かれている。かくてかの否定的メカニズムの反対物となるのだろうか。彼は単にあからさまな読者への操作だけで共感を得ているのだろうか、つまりまずは抽象的に否定的なものの否定によって肯定的意味論を示す共感を得ているのだろうか。

そうであれば、つまりヴァルトが、このような具合にテキストによって否定的なものとなる相続人達が見なしている者[阿呆]ではないのであれば、「スウェーデンの牧師の幸福」は洗練された芸術作品として再構築できよう。丁度『ヴッツ』を読んで、ジャン・パウルを『ヴッツ』の卓越した著者と構成するような具合にできよう。後の箇所では、この牧歌を『ヴッツ』のモデルに従って、つまり反省され尽くされた詩学的戯れと読む可能性が暗示されている。ヴァルトは子供時代の思い出を語る導入部でこう言っている。「J.P.の学校教師ヴッツは僕と同じことをしている。詩人というものは不思議に秘密を押し当てるものだ」(I/2, 1018 頁)。引用ではヴッツ風の「思い出す術」(同)という技術の知識が語られている。「詩人」がその技術を洗練して合成したのである。ヴァルトはこのような詩人の一人である。実際第五十八章の章全体がスウェーデンの牧師の牧歌の構成を反復しているようなものである。これも明瞭に、ヴァルトは全く、素朴で、白昼夢に耽っている牧歌詩人ではなく、牧歌を反省しながら生み出す頭脳であると推測させるものである。

読者がこの牧歌を読むとき — ヴァルトはこのときまだ全く舞台に登場せず — 読者は、この牧歌の著者が、「スウェーデンの牧師の幸福」が表面的に推測させているように実際とても素朴で、愚かで、自己愛的あることはまだ知らない。むしろ、正確に読み、この小さなテキストがいかに構成されているか知れば、ここでは卓越した著者が文学という媒体で、素朴で、愚かで、自己愛的な白昼夢愛好の分析を行っているとは推測されるであろう。 — しかしこのことは、この小さなテキストの著者(ヴァルト)はこうした特性をまさに有するはずがないであろうという意味になろう。即ちここ第三章ではヴァルトは限定なしに複雑な性格と考えられよう。彼は否定的性格達に対立することで肯定化されており、第二にそのテキストで肯定化されている。このテキストは、[部分を]細密に読めば、その知性と優越性に賛意を示すものであり、また下位のヴッツ的性格への感情移入の能力として、その人間性に賛意を示すものである。

我々がテキストのこの箇所で、「スウェーデンの牧師の幸福」を素朴で、愚かで、自己愛的な白昼夢愛好家の産物として読むならば、我々はこの牧歌を七人の相続人達のように読むことになる。このようにして文学的テキストからその著者に対する結論を下し、同

*1 Jurij M. Lotman 「文学的テキストの構造」、Rolf-Dietrich Keil 翻訳、第二版、ミュンヘン、1981 年、356 頁。「ある人物の性格はすべての、他の人物達に対するテキストの中での二分法的対立の総体であり、他の人物達のグループに対するその所属性の総体である。つまり微分的特徴による一命題である。従って性格は一範例[パラディグマ]である」。

時にすべての芸術手段、美学的方法を排除するような我々読者は、この行為においては何ら七人の頭の硬い俗物と異ならないことになる。つまり俗物どもは「読ま」ない。彼らは心理学的に解する。彼らは審美性を読み飛ばす。彼らは悪い読者であるだけでなく、レッスンの意味で（最も同情する人間が最良の人間である）劣等な人間である。彼らは、理想主義的世間的初さというポジションそのものを否定するからである。従って我々が「スウェーデンの牧師の幸福」をその虚構上の著者の失格として読み、ヴァルトの性格をおおよそにおいて七人の相続人のように構成するならば、我々読者は、八番目の相続人のようなもので — 俗物の頭の硬いやつということになる。

牧歌を正確に読めば — ひょっとしたら正確すぎるかもしれないが — ヴァルトは肯定化される。彼は、牧歌的限定性の産出を対象にする洗練された著者ということになる。否定化されるとすれば、単に同じ歩みで読者自身が否定され、テキストの意味論の意味で相続人達の一人となってしまふときに限られる。

しかしジャン・パウルのテキスト構成は、これまで使用してきた構成上の肯定と否定のコード化の単純に二分法的形式主義が思わせているよりも複雑なものである。或る人物が他の否定的人物達の逆であることは、その対立が矛盾として考えられているときにのみその人物の肯定化が内包されている。しかしここでは対立する逆のものが見られ、かくてむしろ、「柔らかな」、非対称的な構造となっている。俗物的な小都市の名士達の支配が諷刺的語り屈するということは、俳優ヴァルトにそれ自体として肯定のコード化の分野を開示しているのではなく、別の、単に対立したやり方で斜めに世間に対処し、かくて更なる諷刺的儀礼に屈することになる可能性も開示している。疑問は、いかにこの長編小説はヴァルトに対する読者の操作を行っているかである。ヴァルトはすでに、登場以前に、多層の矛盾する性格化の対象となっているのである。

彼の最初の言及は遺言状の第四条で見られる。ファン・デア・カーベルは彼のことを敬虔な若者、貧しいが、しかし精神的に豊かで、根本的に善良で、心優しく快活で、貧乏で、子供っぽく、いかさませず、純粹、素朴で、優美であり、彼の考えるよりも三十倍賢い（I/2, 588 頁）。彼の欠点は、「少しばかり軟弱な詩人」（同）であることで、時代と締めりのない付き合いをしていることである。共感を抱く読者にはむしろ肯定的といえるこうした特性は、第六条で記されている教育プログラムに対するパロディーで早速価値転倒がなされている。まず世俗の欠けた、純粹に倫理的に価値付けられた特性の束と見えているものが、早速諷刺的試験にかけられる — あたかも長編小説の筋はそれ自体として見れば、世俗的語りの文脈からは外れている或る性格の案を試験してみたいかのようである。 — しかし遺言はまた客体化の審級[インスタンス]であろうか。ちょっと昔の研究はこの遺言に教育プログラムを見ようと欲したものである。しかし多分に複雑な牧歌の詩人を更に名士にすることが実質的目標となろうか。これがジャン・パウル的長編小説と規定できようか。遺言で課された履歴が全体的にも部分的にも貨幣の一般的価値で規定されていることは、貨幣流通に類似した、つまり内容のない循環のシグナルを送っている。この循環は多分に複雑な詩人を社会的交換の論理に任せるもので、これはそれ自身ヴァルトの反対とは言えないが、単に別な、更なる虚偽と言えるものである。

従ってこのテキストではポジションが構築されている — 性格のポジションとか社会的地位のポジション、交換の論理のポジションであるが、これらは互いに確かに否定の定

められた諸関係にあるが、しかし全体的関係接合としては長編小説の理念に導くものではない。これはジャン・パウルの前提に従えば、詩的性格に発するものである。テキストの経過に従って、ヴァルトの痕跡を追うとすれば、迂回して ― 遠回りの ― ヴルトを経なければならない。ヴルトは第四章で人物として現れ、従って（第一小巻をほとんど全体ヴァルトの呈示部として読もうとすれば）、その双生児の兄を指し示す定義の諸契機の一つ[一人]と言える。まずはいつも単に間接的に、他人の文書の中とか、自分の詩文の中、第三者のうわさの中で登場するヴァルトとは違って、ヴルトは早速性格的な身振りで現れる。彼の、プリズムを使ってのいかさまの戯れ、殴り合いの物音を装う彼の能力、最後に第六章での彼の自己性格描写は、彼をすぐに居合わせる、身振りの確かな性格として紹介している。ヴァルトの[輪郭の]不分明さはその双生児の弟の分明さと対照的に見える。しかし最初にははっきりしているポジションもテキストの経過と共にその逆になってしまう。ヴルトはますます彼の兄に依存し、いや兄を賛嘆するようになる。そして彼の最初の分明さは語りが長くなるにつれ消えて行く。^{*2}

ヴァルトは結局第七章の中ほどで初めてこの長編小説の舞台に登場する。彼の登場は特徴的に準備されている。テキストの焦点のカメラワークはヴルトの視線に従っていて、ヴルトは木の上に座って、外から両親の居間を覗き込んでいる。「部屋では母親のヴェローニカが見えた」、彼女は彼女の「女性の目を宮中検察官に据えていた」。更に髪粉を付けた父親と窓際に座っているゴルディーネを見た（I/2, 624頁）。小説の主人公の登場を開示することになる空間はまたしても他の人々で埋められている。状況はすでに形成され、場面の意味論は、ゴットヴァルトが明るい「歓喜の涙」（同）で入って来る前に確定されている。間接的呈示部はこの登場の構成まで続く。自分の状況を自ら創るヴルトとは対照的に、ヴァルトはいつも他人が支配権を握る空間に入ってくる ― このことは小説全体を通して変わらないであろう。

この語りの指示は第八章の冒頭ではほとんどこれ見よがしに繰り返されている。ヴァルトの試験は他人の描写と共に導かれている。父親のルーカスは頭を「女像柱の上に支えるが如く二本の肘の上に」支えていた（I/2, 627頁）。ヴェローニカは両手を組んで、ヴルトは小声で呪い、彼と共に、読者が彼の鳥瞰を追っている。要するに、皆がヴァルトとその試験を見守り、視線を送っている。試験はまず他者の視線の説明の後で始まることになる。関心の対象は、他人の説明の中で生み出されるものに他ならないとこれ以上明確にシグナルを送れるテキストはないであろう。

テキストは、その主人公に永遠に処方されている幻滅と傾いた状況の戯れを読者と共に読書の平面でも繰り返したいかのように、まずは読者に対して、同時に諷刺的筋の文脈に組み入れられている複雑な詩人との肯定的な同一化を可能にさせておいて、結局ヴァルト

*2 Waltraud Wiethölter が『生意気盛り』のその立派な解釈の中で述べている観察も同じである。（「世間不慣れの称赞」 レクラム版の『生意気盛り』のあとがき。シュトゥットガルト、1994年、726頁）。「かくて多くの人物性の破片が本に散らばっている。それらは集めてもヴルトについての鮮明に描かれた像を形成せず、むしろ過度に鮮明に見られた個々の特徴を構成するだけである」。

の自己愛的な基本構造を肯定しかつ破壊するようにしている。テキストは体系的にその主人公の固定化を拒んでいる。ヴァルトがフリッテのために保証して、ヴルトによって叱責されるかの名手的場面では生じた両義性は双生児の直接的なダブル・バインドに置き換えられている。ヴルトが経済的に正しいとすれば、ヴァルトは倫理的に正しい。「感情の予言がもはや当たらなくなろうと、信頼や愛情が血を流し、出血して死ぬことになろうとも、自分が傷をただ受けるだけで、人を傷付けたりはしないということを喜ぶことにしよう。僕は決然と保証する」(I/2, 979 頁)。世俗的に愚かな倫理性がシニクな処世知と対立している。善良な人間と同一化したい読者は、そうすると同時に現実離れたオプションを選ぶことになる。かといって読者がヴルトのオプションを選ぶと、ヴルトは確かに一面ではヴァルトに関し鋭く分析していて、ヴァルトは愛することができない、いつも単に自己愛的に詩的想像物を拝しているのだからと言っているが(I/2, 1000 頁)、しかし他面では自ら基本的愛への不能を告白しているのである。この意味でヴルトはヴィーナへの自分の愛を「冷肉料理」(I/2, 1001 頁)と描いていて、彼は愛と憎しみを永久に演出的スパイラル[螺旋]として互いに組み合わせていて、決して素直な共感は育ち得ないという構造を自ら展開しているのである(I/2, 714 頁以下)。ヴルトの適切な分析に賛同を送らざるを得ない読者は、同じ欠損の己がヴァージョンを自ら耐えている者の頁をめくることになる。どの道もままならない — このテキストでは読者操作はいつもこのような袋小路に至り、このような袋小路で読者は自らの空想と自己愛を反省するように強いられる。

III. 循環方法と詩的性格

本来の遺贈者、つまりかの物語の機能、即ち生活に不向きな性格を行動へ強いて、かくて固有名を得ることになる機能は、ファン・デア・カーベルではなく、フリードリヒ・リヒターである。しかしながらこの名前[リヒター]を彼は勿論、ブルークのファン・デア・カーベルの養子になることで、遺書の第五条が強調しているように、最終的に失ったわけではない。この名前[カーベル]を彼は確かに死ぬまで継承するが、しかし遺書は、同一の名前 — つまりフリードリヒ・リヒターがまた、仮にゴットヴァルト・ペーター・ハルニッシュが遺言条項を満たすならば、流通するようになる」と定めている。遺産にはヴァルトによるフリードリヒ・リヒターの継承も含まれる。貨幣の循環論理と関連する珍しい交換交易である。名前の贈り主は金持ちで、一人の貧乏な男を養子とし、継承した財産との交換に貧乏人の固有名を要求している。遺贈者にして名前を奪われた男は、自分の方では名前に対する支配権を単に継承者への同じ交換関係の再生によってのみ有効にできるだけである。富は循環する、個人の独自の記号としての名前は、本来の記号内容、つまり貨幣の補足の記号表示となる。

問題の多い養子の線は遺贈者と遺産の並びで終わるものではない。別の死後の誇大な空想が同じ象徴的媒体の中で類似の余地を開示することになる。遺書によって、ファン・デア・カーベル、別名フリードリヒ・リヒターは自分の生を、その生をヴァルトに貨幣の力で押し付けることによって引き延ばすのである。両義的にこう言えるだろう。書き留めることによって、体を書く[うってつけである]ことによって、と。テキストに内在する著者、J.P.F.リヒターは、第二章が開示しているように、「ファン・デア・カーベル、以前のリヒ

ターと自ら親戚である」(I/2,595 頁)。遺言状の教育プランの産物は、またしても、交換の論理に従って、フリードリヒ・リヒターと呼ばれるはずである。名前のこの自己言及性はテキストの自己言及性に至る。あたかもジャン・パウルが自分の長編小説の人物を養子にして、かの最初のファン・デア・カーベルのようにかくてその人物を自分の名前に登録しているかのようである。しかし同時に彼は長編小説を書き、かくて或る不滅性を執筆で得ている。長編小説の読者は遺言状を読むヴァルトの状況と類似した状況にいる。読者も長編小説のテキストを読むように一つの履歴を追わなければならない。ファン・デア・カーベルが自分の生を遺言状のテキストで引き延ばしているように、長編小説作家は自分の名前を詩的遺言状の読者界で引き延ばしている。フリードリヒ・リヒターの名前の自己言及性は同時に二つのことを文字化している。著者による長編小説の人物の象徴的養子化と様々であると共に類似した読書の象徴的儀式化である。ジャン・パウルの長編小説は己が主観性のフォーラムである。 — それ故に形式的枠としての固有名であり — 同時に名前の不滅性の保証であり — それ故に遺書と詩的産物の養子的結合である。

しかしこうしたことすべては貨幣の交換の論理に従っている。貨幣交易の一般化する形式化は音節区切り形成物の実体を空無化する。金貨、紙幣、あるいはカードは或る記号内容に対する単に外的記号表示としてあり、内容の記号化は任意であるばかりでなく、むしろ不必要でさえあるものである。現金を必要としない貨幣交易が証しているのは、貨幣は純然たる論理的位階を印付けていて、単に交換交易の一般的媒体にすぎないということである。貨幣は、ブレヒトと共に語れば、事物を互いに結び付けるが、事物の脱意味化という犠牲を払っている。「食卓は、すべてを死のように平等化するお金の丸いものであった」(I/2,739 頁)。ジャン・パウルが固有名の自己言及を美的生産のかすがいとして貨幣に類似する交易の形式主義の上をすべらせるとき、その形式的なものの問題のない同一化の裏面は内容の失格化である。ヴァルトは一方では小説執筆計画の提案に感激して反応している。早速自分の不滅性を想像するからである(I/2, 667 頁以下)。しかし他面小説の中での彼の全存在、彼の世間との接触、ハスラウの社交界で浴していると思う相対的注目度というものは、社会的信用として将来の相続人の手に入ることになっている貨幣のお蔭にすぎない。彼の美的名誉心は経済的な基礎の上にあって、その形式主義はすべての特権性を排除するものである。かくて貨幣はテキストの永遠のテーマとなる — 或る絶えざる抑圧操作に屈しながら、絶えず言葉に上がる局面としてそうである。 — 遺産をめぐる筋の葛藤の本来の空想物は詩のこの反省の中にある、詩の昂揚と詩の脱力化の反省の中にある。遺言は、個人的に特徴付けられた主観性のこだわりを純然たる形式的な経済[節約]と直面させて、この直面を脱構築[ユルクヤラ]としてテキスト的に書き換えるコード化を計画している。

貨幣に対するテーマ的重点化の傍ら、貨幣の意味論もとりわけテキストの深層構造に介入している。双生児のヴァルトとヴルトの支配的対立に表面的には二分法の走査パターンが呼応している。詩 / 愛に対する現実、ドン・キホーテ(I/2, 896 頁)に対するサンチョ・パンサ(I/2. 670 頁)、理想主義 / ロマン主義に対する現実主義(同)、無限性に対する有限性。これらはテキストに散乱しているアイソトープ型の一部である。しかし視線の二番目ですぐに、これらの帰属性は安定した意味関係を生みだしていないと分かる。ヴァルトの愛の能力はヴルトによって納得のいく形で自己愛と暴露されている。ヴルトの現

実感覚に対してはマックス・コメレルが適切な差別化を行っていて、ヴルトは確かに世慣れているかもしれないが、詩人的兄同様に「世間を有していない」と述べている。同様にドン・キホーテとサンチョ・パンサも自ら瓦解する『生意気盛り』そのものは二人を公式化しているけれども。つまりヴルトは幻惑された騎士の従者ではなく、その有限性がヴァルトのロマン主義的無限性との差異でまずもっともらしくみえるが、まさしく諧謔家の彼に有限性が単純に適用されることはない。

詩的性格が互いにその中で関連し定式化できる意味論的型を伝統的に形成するかの諸対立、テキストの提供品が、かくも組織的に効果を失うのは何故であろうか。『生意気盛り』によって企てられている意味論的怒りは、貨幣循環の形式主義によって詩的性格のすべての実体的固定化を破壊するのである。意味論的諸価値の一般的な交換としての循環は諸人物の安定性を直撃し、諸カテゴリーの原理的いい加減さを形成する。名前の交換を中心とする遺書の交換作業は、両主人公を絶えず再三ヴァーチャル化する諸対立の永久的戯れに導いている。

双生児の社会的循環を直接、遺産条項によって得るべく貨幣と結び付けている筋の葛藤は、貨幣が次第に失われて行くにつれ、ほとんど重要性と含蓄を失っているように見える。遺言は筋の経過と共にますます重要性を失っていくとしばしば注解されてきた。貨幣は失われるにつれ、実際重要でなくなっている。しかしこの長編小説がいわばその意味論的資本を支払うこの経過と共に両兄弟の差異も止揚の一運動に入っている。貨幣よりも楽天的人生概念が大事なヴァルトは、貨幣を単に失い続けて、人生を得られないし、ヴルトは貨幣を保とうとしながら上手く行かず、その際単に兄に幻滅を感じさせるだけで、いわばこの両兄弟は深層構造的に貨幣と人生のダブル・バインドの状態にある。何らかのものを得ることなく、両者はその度に貨幣に対する人生という二分法関係の各人にとって重要な側面を失う。かくて総体として残るのは、或る損失という厄災の原因とされるべきは相手側であるという認識だけである。このように性格という差異の緊張が循環的方法のせいとされると、そこから生ずるのは少なからずダブル・バインドに従っている結果である。一方では両兄弟は自分達の媒介され難さを認識して最終的には別れる。他方ではまず明確な二分法で小説に導入された性格の諸構成が明瞭性を失う。互いの差異は結局のところ、単に形式的性質にすぎない、いわば左右対称の対立である。ドン・キホーテとサンチョ・パンサはまだ異なった性格であったのに、ヴァルトとヴルトは、その意味論的貯水槽を単にあべこべの対立に組織化した俳優にすぎない。かくて彼らはどの点でも異なるという点を除けば、ほとんど区別できない。兩人の中でテキストは人生に対する貨幣という互いに自らの中へ消えて行く対立を演じ尽くしている。それも対立の両方の側での否定としてである。その限りでテキストが両兄弟の間に導入しているすべての二分法的意味論は協力している。二人はいつでも相手の形式的な裏面にすぎないからである。

IV. ロマン主義と詩的性格。『美学入門』と『生意気盛り』の問題を孕む区別について。

『生意気盛り』は、詩人的性格の止揚という解き難い問題に取り組んでいるジャン・パウルのテキストであろうか。彼の主人公ヴァルトはまず彼を否認する者達の否認という結果の肯定化を通じて説明され、次にそのように形式的に生じた肯定的なものを彼自身の許で再否認することによって説明され、その結果彼は全く彼に対する多くの視線への一機能

となるように登場させられている。ヴァルトに詩的性格の輪郭を与える第二の戦略、つまりまずははなはだ定義されてテキストに入って来る第二の自我の導入は、貨幣の循環の論理によってとても公式化されて、その差異は単なる[非]対称的対立形成の形式主義へと脱実体化されている。この動きはどのように説明すべきか。どのモデルの助けを借りてこの動きの反省を試みていいだろうか。

周知のようにジャン・パウルは『生意気盛り』、このロマン派との詩的討議を中断して、『美学入門』の執筆にかかった。そこには詩的性格についての章（Xプログラム）とロマン主義の詩文についての章（Vプログラム）が見られる。両章を関連付けて読めば、深く浸透している緊張に出会うことになる。ジャン・パウルが長編小説を「諸性格の競走路」（I/5, 252頁）と定義し、ロマン主義を予感と溶融の非造型的原理と定義しているとき、この両定義の前もっての措置は単に互いに矛盾する基本的仮定を用意するであろうことが容易に見てとれる。

ジャン・パウルが『美学入門』の第五十六節で企てている性格の規定は、根源的、基礎的行為を考えている。「意志という光線を帯びる屈折と色彩」（I/5, 208頁）として、前提とされる「秘密の有機的な魂の点」（同）として、「無限的自由の有限的現象への移行」における「一つの世界の把握し難い創造の選択」（I/5, 218頁以下）として性格は経験的ではなく、英知的に構成されている。それは単に全く内的二番目の人間の定式化ではない（I/5, 209頁参照）、この定式化はカントの規定、つまり英知的性格は人間の志操における一つの革命を通じて生み出されるもので、一種の再生を通じて新しい人間を生じさせるという規定を思い出させるものである。1794年に発刊された文書『単なる理性という境界内部での宗教』^{*3}でカントは一人の性格の倫理性が築かれるときの思考様式の変革について語っている。カントはこの宗教哲学的文脈の中で英知的根源の行為を仮定しており、その行為を通じて、或る性格がその行為の格率を良きものとして定めるか、悪しきものとして定めるかの根源的方向付けを考えている。カントのテキストでは聖書の引用ですぐにまた裏付けを得ている比喩は敬虔主義的見方を示唆している。^{*4} 性格についてのジャン・パウルの理念は正確にこの方向に進んでいる。一つの性格を形成するのは、一つの明確な決定である。コメレルがこの関連で重要な諸状況、精神的体験、世俗感覚の逸話、根源的思念について語るとき、^{*5} ジャン・パウルが性格と呼ぶ英知的な実在は小説の筋からまず生み出されるとか「育ってくる」のではなく、それは長編小説の言説での前提であるということをコメレルは言い換えているのである。つまりそれは定義された構成的な基質[マトリックス]であり、「魂の神話学」（I/5, 221頁）であり、そこで長編小説の筋の家

*3 Immanuel Kant, 『単なる理性という境界内部での宗教』、Karl Vorländer 編集。第8版、ハンプルク、1978年、54-56頁。（原本の頁数に従って引用）。

*4 カントは「人間の志操における革命」について、幾度も「新しい人間」について語っている。新しい人間は「唯一変更できない決心」によって創造されるのである。また「思考様式の転換」について、「或る性格の基礎付け」について語っている。（カント[柱3]、54-56頁）。

*5 Max Kommerell, 『ジャン・パウル』、第五版、フランクフルト a.M., 1977、67頁以降。

政が確定するのである。長編小説が首尾一貫して「性格の競走路」（I/5, 252 頁）として規定されるとき、ジャン・パウルの長編小説の概念は性格のポジションの明確性が語りの前提となる。

ジャン・パウルが自分の語りの基礎としているこの規定性は正確に、彼のロマン主義的詩として『美学入門』の第五プログラムで論じているもので妨害を受けることになる。すでにテキストの表面で、そもそもここで、性格概念に類似する精密な概念規定を得ることができない。ロマン主義そのものの中で利用されるかの二分法のペアをジャン・パウルは「広大な一般性」として、対極化する空しい分類、原子論的不毛（I/5, 85 頁参照）と呼んでいる。造型的に対するロマン主義、客観的に対する主観的、直線に対する曲線、量に対する質、ハーモニーに対するメロディー、同時性に対する漸次性、素朴なに対する感傷的な（I/5, 89 頁）、これらは彼によって不十分なカテゴリー化として非難されている。彼自身の議論がまたまさにこのような二項対立の組織的交錯を企んでいる。かくてジャン・パウルは南方のロマン主義と北方のロマン主義（I/5, 92 頁）を承知しており、その結果南方に対する北方の差異を造型的に対するロマン主義の差異と結び付けられなくなっている。彼は造型を傾向として客観的であり、絵画や詩を傾向として主観的であると規定することによって、ギリシア的に対するロマン主義の対立を、歴史的経過とか地理学的区分に置くよりも、同時に併存するジャンルに置いている。彼が別の箇所、我々は風景をロマン主義的と名付ける（I/5, 87 頁）と言うとき、この言葉で彼は、知覚方法として最初の審美的現象を美学化し、規定問題を受容の側に押しやるコード化の視線を定義しているのである。彼が更にホメロスにロマン主義的箇所（I/5, 88 頁）を見いだすとき、時代並びに作品による文体の統一を低下させている。彼は第二十三節でキリスト教とロマン主義を結び付けているが、しかし単にこの連結をまた反対事例で緩めることになる。かくてプラトンの洞窟の比喻はロマン主義的であるとされるが、キリスト教的であるわけではない（I/5, 88 頁以下）。同様に古代北方やインド、オリエントのロマン主義もキリスト教的ではない（I/5, 89 頁以下）。ロマン主義の母親はキリスト教であって、しかし同時にこの「神の母と親戚」にあるものをロマン主義的と呼ぶことができるという規定（I/5, 89 頁）は、単一の因果律の種族性の説明を多様な因果律の形態学的説明と混ぜ合わせている。ジャン・パウルはカテゴリー的秩序と説明の型の原理的破壊を導きたいかのように、ロマン主義についての彼の語りは一つの秩序付けられた言説の規則性をすべて交錯させている。

ジャン・パウルがロマン主義と呼んでいるものに関して肯定的規定に達するのはそれだけに一層難しい。まずはさりげない引用が手掛かりとなるかもしれない。「同様に月光はロマン主義的像[イメージ]であり、例である」（I/5, 88 頁）。ジャン・パウルはロマン主義的なものに含まれている諸例を通じて、ロマン主義的なものを定義しているが、その際一つの例を概念のアレゴリーへと一般化している。そのことで彼の語りは、全く概念的結合価[ヴァレンツ]を失うことなく、美的なものとなっている。つまり美学は美的であるべきである、とそう序言の中で彼の綱領的文は述べている、「非詩人的美の教義」はいずれも単なる概念的因果律の循環から同義反復の危険に陥るからである（I/5, 24 頁）、それで単に詩人でもある哲学者によってのみ同義反復を避けることができる。「すべて美的なるものは単にまた何か美しいものによってのみ呼ばれ得るし、目覚めさせ得る」（I/5, 25

頁)。

月光がロマン主義的なものの例として同時にロマン主義的なものの像[イメージ]であるのであれば、「ロマン主義」という美的表象は明らかに単に、自らすでに比喩的に包み込まれた諸要素の内的な説明としてのみ呼び出すことができよう。そのように読めば、周知の、一瞥して了解可能な第二十三節は新たな相貌を得よう。最初の文は — ジャン・パウルはこの文を二回書いている(第二十二節参照) — こうである。「すべての近世の詩の根源と性格は容易にキリスト教由来とされるので、ロマン主義的詩は同様にキリスト教的詩と呼ぶことができよう」(I/5, 93 頁)。そのような由来とされ得ると文は述べている。

「される」のであり、それから呼応した命名を導入「できよう」(接続法)としている。明らかにこの公式化は種族的由来を意味しているのではないと示唆している。むしろキリスト教はロマン主義的なものの理論の像[イメージ]と化している。月光同様にキリスト教はロマン主義的なものの一部であり、またそれに対する一つのイメージでもある、しかしそれは原因ではない。

ロマン主義的なものの概念は、今やこう結論付けられよう。明らかに外的に定義され得ず、内的な比喩論的な規定に従う、と。しかしこのことは、ロマン主義的なものについての語りは、ジャン・パウル的な前提の下ではロマン主義的になるということ — 丁度美についての語りが美しくなければならぬようなものである。このことは、ロマン主義的なものが文法的にコプラの「一である」によって定義の試みがなされているかの文中で明らかになっている。即ち、

「ロマン主義的なものは果てのない美しいものである、あるいは美しい無限的なものである。崇高な無限的なものがあるようなものである。[...]ロマン主義的なものは一つの弦あるいは鐘が波打ちながら響き止むことと呼ぶとき、そしてそのとき音の波が遠くへ広がるにつれ収まって、ついには我々自身の中で帰依ながら、外部ではすでに静かなのに、相変わらず響いているとき、これは一つの比喩以上に類似のものである」(I/5, 88 頁)。

美しい無限性は一つの像[イメージ]へ引き渡され — 響き終わり音色の波であり — それから主観性の内部へと移される。従ってここでもまずは客観的な規定が比喩的規定へ変わり、更に大きく受容の側が変わっている。

V. 『生意気盛り』、ロマン主義に対する性格

このようにすでに美学的理論の言説が、ロマン主義的なものについて語ろうとする限り、はなはだロマン主義的なものに囚われてしまい、かくて言説がロマン主義の内部からの一つの語りとなる時、ロマン主義的なものを対象としている『生意気盛り』にとって類似のことが推測されよう。ロマン主義のテーマそのものが審美的形成そのものへ変わってしまう。一つの外部を転義的に受け入れるというロマン主義的なもののこの性質 — この点でジャン・パウルのテキストの戦略は初期ロマン派の定理に近付いており、かくて性格の概念に影響をもたらしている。つまり英知的根源の行為の明瞭性が一つの性格に対する以前の明瞭な決定と共にロマン主義的手順に進んで行くとき、輪郭の消失ということが生ずる。ヴァルトがテキストの進行と共に明瞭性を失い、ヴァルトが自分の内部の視点では肯

定的[陽性]に見て、同時にますます病原性とコード化するコミュニケーションの場で次第に組織的に巧みになって行くということは、ここでは物語の概念が魂の神話学という本来の基礎付けの契機に対して自立したことを明らかにしている。ヴァルトの社会的循環が貨幣の循環によって可能となることで、彼の社会的欲求が彼によっては可能な基盤とは反省されない経済的基礎に対して自立化する。彼の本来の受動性、新たなペトラルカやプロヴァンス人としての彼の白昼夢、音楽への彼の没入、彼の旅の途上ヴルトによって演出された偶発事に対する彼の信頼、彼の子供時代への常に牧歌的な思い出、彼の後年の愛の基礎としての子供のヴィーナへの思い出、こうしたことはすべて一人の性格がロマン主義的機能となり、彼の欲求がそれに呼応する反響を見いだすときの筋の部分である。この反響が常に単に偽りのものであること、このことを全知的語り手は注釈することをためらっている。性格[登場人物]本人はそのロマン主義的把握に対する疑念を有していない。まさにこのことがロマン主義に対するジャン・パウルの批判かもしれない。彼は詩的に機能する内的システムを始動させて、このシステムを全知的に生み出された現実的な外的視点と直面させている。その限りでヴァルトはロマン主義的性格であろうが、これはジャン・パウルの概念設定では形容矛盾となるものである。この長編小説は組織化に際して大量の問題を抱え込んでいる。その物語はロマン主義的想像世界を食い尽くすことにあり、諸性格の配置に由来する力学にはない。小説は、ロマン主義と反ロマン主義、ヴァルトとヴルトが、その意味論的金庫を通じて、進捗し、今やそれらが原理と反原理の空虚な無媒介性に直面していることが明らかになる時点で中断してしまう。両兄弟の詩的性格がいつでも根底においては同一の意味論的貯水槽の逆転から成り立っているということで、ロマン主義的なものの想像世界でははなはだ利を得ているこの長編小説はとどのつまり詩学批判の意図が常に覚悟すべき境界、即ち絶対的散文の零点に至る。最初はとても明瞭に紹介されていたヴァルトとヴルトは空虚な対立として終わる、対立の同一性の基盤が余りに明確になる。ヴルトが本来は下位の兄を秘かに尊敬していること（I/2, 684 頁）、彼が世間を手玉にとることはできないのに、世の紳士然としていること、そのため彼の利口さは成功した者ではない者のシニシズムに還元されること、彼のペテンが自己成就の予言として、彼が社会的偽善として笑いものにしようと思う偽善を正確に生み出すこと、彼がヴィーナから受ける拒絶は「不満の熱い涙」（I/2, 1062 頁）を流させて、かくて彼の愛の概念そのものに疑問符をつけること、こうした人相学的断片は彼の兄の場合と同様ヴルトの性格を溶かしている。ライブゲーバーやショッペ、あるいはジャンノッツォといった諧謔家はこうした諸矛盾のアンサンブルを攻撃的自己反省で耐えるであろう、つまりそれを裏返しの高貴なものというジャン・パウルの意味で形而上学的身振りに一般化するであろう。しかしヴルトは諧謔家という触れ込みでテキストに入って来て、最後はロマンチックに小さく消えるフルートの音色と共に去って行く。ここにも一人の詩的性格が、もはや魂の神話学から出口を見いだしていない物語の理念の基盤の上を進んで行く。『生意気盛り』は、ロマン主義批判を試みることによって、語りモデルの犠牲を払っている。ロマン主義的なものの渦に引き込まれて、詩的性格は輪郭を失っている。ロマン主義的筋の素材が処理される間、この長編小説はずれた会話や事実と異なる空想の正確な観察に成功している。しかし諸性格を筋の競走路に置いて、先に進まなければならないときになると、これらの諸性格は余りに深くロマン主義に引き込まれていたことが明らかになる。ジャン・パウルの『生意気

盛り』において外的関連性、つまりロマン主義を自己のコンセプトの中で反映させることによって、自分の長編小説を執筆可能性の限界に導いている。

Hans Esselborn: »Ein Buch gehört der Menschheit an « - Jean Pauls Plädoyer für die »Preßfreiheit« (2005)

ハンス・エッセルボルン：「一冊の本は人類のものである」 — 「出版の自由」のためのジャン・パウルの弁論^{*1}

a) 検閲と焚書に対する今日的な視点

「非ドイツ的精神に対する行動」^{*2} の枠内でのナチによる焚書以来 70 年というのはほっとするほどに長い時間であるように見える。しかしこれは歴史的に見れば単に短いスパンであって、一方の側の焚書の長い伝統と他方の側のナチズム以降の焚書の継続は、安心して取り消し、蛮行への一時的逆行について語ることはできないと示している。Rafetsederはその研究書で、^{*3} フリードリヒ二世やヨーゼフ二世といった啓蒙家も意見闘争のこの極端な手段を遂行したことに特に驚いている。この出来事の魅力や愛憎並立をゲーテは確定していて、18 世紀フランクフルトで皇帝の命令下で行われた三回の焚書のうちの一つを描写している。

「我々は様々な処刑の証人とならなければならなかった。私がある本の焚書にも居合わせたことがあると述べることは多分価値のあることであろう。それはあるフランスの滑稽な長編小説の出版物で、その小説は確かに国家を大目に見ていたが、宗教や道徳には容赦のないものであった。生命のないものに対する処罰を目撃することは実際何か恐ろしいものがあつた。[...]ほどなくすると燃え上がった頁が空中を舞い飛んで、大勢が熱く奪い取ろうとした。一冊を手に入れないでは我々は収まらなかった。少なからぬ者が、さながら禁じられた楽しみを手に入れる術を心得ていた。著者にとって公表が大事であれば、自ら焚書の心配をするのに勝るものはなかったであろう」。^{*4}

この際すでに若干の定数が明確化している。人間の処刑との比較と観客の分裂した反応である。後年のジャン・パウルにとって焚書はむしろ、恐怖させることは余りなくて、宣伝のように作用する過去の時代の思い出であつた。

「一通の手紙を焼いてくれという依頼が、手紙を保管する許された目配せや手段となる

*1 この論文は 2003 年 5 月 10 日検閲と焚書についての或るコロキウムで（パリの）ハインリヒ・ハイネ館で行われた講演に由来する。

*2 Dieter Breuer, 『ドイツにおける文学的検閲の歴史』、ハイデルベルク、1982 年。230 頁から 238 頁。

*3 Hermann Rafetseder 『焚書。歴史的変遷の中の文書の公開処刑』、ケルン他。1988 年。28 頁。焚書と検閲について他の研究。Theodor Verweyen, 『焚書。「非ドイツ的精神に対する行動」65 周年目の講演』、ハイデルベルク。2000 年。Heinz-Dietrich Fischer (編集) 『15 世紀から 20 世紀までのドイツのコミュニケーション規制』、ミュンヘン他。1982 年。Beate Müller(編集)、『現代のドイツ文化圏での検閲』、テュービンゲン、2003 年。

*4 ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ、『私の生涯から。詩と真実』、『ゲーテ全集』、ハンブルク版、全 14 巻。Erich Trunz 編集、IX 巻、ハンブルク。1964 年。150 頁以下。

ように、一冊の本を燃やすという脅しは同じ働きをして、本屋の広告や、いや有益な自己批評よりも効き目がある」。⁵

ここでは明白に当局に責任があったとすれば、また騒擾の住民による焚書もある。例えば、1817年ヴァルトブルク祭の学生組合[ブルシェンシャフト]によるものであり、更に私人の行為、例えば改宗後のキリスト教徒によるものとか、自身の作品に満足できない作家によるものもある。総体としてある本の拒絶という強いシグナルのことであり、事情によっては著者の判断の代理のものである。「公然たる焚書は、殊に規則に則った本の処刑は一般的に、公衆宛の一種の告知と考えられる」。⁶

焚書は拒絶された作品を禁じて、破門しようと思う検閲による極端な事例であり、非常事態である。ナチの焚書の場合、C. Schmittの理論を考えることができよう。彼は敵の定義に政治の本質を見ていて、非常事態に対処できる者を主権者と名付けていた。⁷ ナチの焚書は、操作された「自発性」の結果であり、文学の構成的前提を、つまり文学的公共性を自ら廃止しようと思っていた。そしてその際ナチだけが本と著者の生存に関する決定権を有しようとしていた。ここでは伝達と交易を出来る限り永久に、いつでもでも中断、阻止することが問題であり、文化的記憶から消し去ることが問題であり、文学の或る種のものに恐ろしい見せしめを下すだけの問題ではない。その際焚書は目につく象徴的行為としてパラドクスの性格を有する。それは公衆の注目を、その後完全に忘れ去られるべきテキストに集中させる、丁度タブーの場合、完全な追放に陥る以前に何か印付けられるようなものである。

Rafetseder や Verweyen が本の中で確言しているように、焚書は儀式的特徴を有し、それは封建的公共性の堂々たる特徴を思い出させるものである。そのために特別な舞台、荘厳な音楽、判決の朗読等が必要である。示威的な判決と処刑は集中して心理学的効果を狙っていて、これは強く宗教的契機と結び付いている。かくて間違っって邪悪な本の破壊はまさに炎の焼き尽くす力で贖罪と浄化を得て、同時に新たな始まりを可能とする。

これに対し、気に入らない本の発刊と読書の単なる妨害は — とりわけ検閲の利点と欠点についての啓蒙の議論という明かりの下では — 単に世俗的な目的を果たしているように見える。しかしドイツにおける検閲の歴史はその宗教的根を、つまり教皇的宗教裁判を示していて、ある種のテキストやそれに単なる文言にすぎないものの抑圧から「本の処刑」による過激な破壊への移行の可能性を示すものである。このように見れば、個々の単語の削除や著者達によるその先取りの断念は無邪気なものとか純粋に実用的なものと呼ぶことはできない。いつでも表現の自由や、タブー化された認識、伝達の禁止という原理的な決定が問題となっているのである。

他面では禁じられたものは常に許されたもの、必要なものとの弁証法的関係にある。社

*5 II/3, 1000 頁。

*6 Rafetseder [注 3]、28 頁。

*7 Thomas Lischeid (『象徴的政治。言説史の文脈の中の 1933 年のナチによる焚書の出来事』、ハイデルベルク、2001 年)、彼はナチの焚書に未来派の前衛的行為を見ているが、しかしこれは 1933 年の革命的早期の局面の後ではもはや続行されなかった。

会学的調査はコミュニケーション操作の手段としての検閲に対する中立性の驚くべき大きな尺度をしばしば示している。

検閲「それ自体」があったことはない、いつでも単にかの相互の意見形成の制限についての侃々諤々の尺度があったのであり、この諤々の尺度は集合的秩序の同一化使命に対する同一化用意の欠如の分裂から生じている。^{*8}

それ故 Aulich も、検閲を「非倫理的なものそれ自身」と記述することを拒んでいる。検閲を精神と文学の領域への政治権力の介入と見なすことは確かに可能である。しかしこれは彼にとって社会学的、コミュニケーション理論的観点からすれば一つの限定化であるように見える。18世紀の文学が自律化した領域として確立し、同時に公共的意見として権力を得るとき、その際政治や宗教の領域との差異化の現象が問題となる。Michael Holquist は PLMA(1994年)の別冊の序言で原理的判断に至っている。「検閲それ自体を賛同したり反対したりすることは誰も有しない自由を仮定することである。検閲は存在する。その多かれ少なかれ抑圧的な効果の間で区別することができるだけである」。^{*9} 彼の意見によれば事例はしばしば余りに複雑で、単純に迫害者 — 被害者のモデルを応用することは難しいそうである。Renate Otto はその基本的社会学的研究書の中で検閲をどのコミュニケーションにも見られる支配の道具と統合の要素として規定している。

「文学的検閲は — 否定的印の政治的統合の要素として見れば — 文化的影響の途次、短期的には支配的な、あるいは権力欲的社会的グループの当面の政治の意味で公共性の形成を目指している。長期的には検閲は、当該支配の根底にあって、その支配の存続を確実にする価値システムに関して被支配者達の規範的な統合を目指している」。^{*10}

確かに書式による禁止のない公共性の規則化のモデルというものが考えられる。ハーバーマスはそれを支配を欠いたコミュニケーションと企画した。しかしその際自己検閲とか、非書式的間接的排除というものが避けられないのではないかという疑問が生ずる。フーコーが『言説の秩序』の講演で記述しているようなもので、例えば、誰が言説に参加しているか、どのテーマが許されるかという暗黙の規則である。制裁はその場合禁止とか処罰ではなく、主に無視の中にある。

b) ジャン・パウルの『自由の小本』のきっかけとドイツにおける検閲の根本的特徴

*8 Reinhard Aulich、「文学的検閲の機能的差別の要素。文学的コミュニケーションに対する意図的に十分な反応としての検閲の形式と効果についての考察」、『「それ自体非倫理的...」18世紀と19世紀の検閲』。Herbert G. Göpfert と Erdmann Weyrauch 編集。ヴィーシバーデン。1988年。177頁から230頁。ここでは198頁。

*9 Michael Holquist、「原物の改悪。検閲のパラドクス」PMLA、(1994年)、14頁から23頁。ここでは16頁。17頁を参照すると、「どんな検閲行為も、すべての合図同様に、分離してしまえば致命的にその心が裂かれる。許可されているものと追放されるものを分ける禁止というものはまたそれらを融合する」。

*10 Ulla Otto、『政治の社会学の問題としての文学的検閲』、シュトゥットガルト、1968年、108頁。

ジャン・パウルの『自由の小本』は、一連の大長編小説の後の最初の政治的作品であり、ある馬鹿げた事情で生じたものであるが、しかし神聖ローマ帝国における検閲の無意味さをドイツ国民に極端な事例で紹介する機会を彼に与えている。「これまで彼は検閲への怒りを手紙での不快の表明で片付けるか、あるいは本の中での素早い当てこすりて憂さをはらすかしていた」。^{*11}

1804年『美学入門』が仕上がった後、彼はこの作品をある侯爵に捧げようと思った。秘かにパトロンを期待してのことだった。彼はザクセン・ヴァイマルの傍系のザクセン・ゴータの現公爵を思い付いた。公爵とは数年前から個人的に知り合っていて、公爵はそれにジャン・パウルの作風で詩的作品を書いていた。著者ジャン・パウルは公爵に機知豊かな「丁重なる献呈の請願」を送った。これが献呈の辞となるはずであった。そこからかなり長い手紙のやりとりが生じた。自分自身の作品に対する称賛の言及を期待した公爵の比喩豊かな返事では、公爵が献辞を受けるか否か判然としなかったからである。ジャン・パウルはそこで明確な方法をとることに決めて、公爵が反対であると明確に述べないのであれば、同意は得られたものと見なすと書いた。このことが行われなかったので、彼は献辞をイエナの印刷所に送った。同気質の友好的な手紙のやりとりの後、彼はとても驚くことになった。古い帝国法に従って職務として検閲官である文学部の学部長が献辞の印刷許可を拒否したのである。ジャン・パウルは検閲団に訴えて、公爵との手紙のやりとりを呈示したが無駄であった。検閲官達のメモから明らかになったのは、気さくな交際を同身分の者達の間でのように示している献辞の流儀は教授達には皮肉な称賛として、奇妙な表明、公爵を貶めかねないものとしていかがわしく思えるというものであった。^{*12}

『美学入門』は献辞なしで出版された。しかしジャン・パウルはこの馬鹿げた検閲の出来事を脅迫されたかのように自らの仮綴じ本で公表した。「出版の自由」についての組織立った論考が追加されていた。この作品もまずはなお面倒なことを克服しなければならなかった。出版者のペルテスは検閲を恐れてイエナでは印刷させようとはせず、結局1805年シュトゥットガルトのコッタから次の正確なタイトルで出版された。即ち、『ザクセン＝ゴータ現公爵に対するイエナの文学部によって禁じられた献辞、公爵との手紙のやりとり、それに出版の自由についての論考』。かくて文書の三つの類似しない部分が表記されているが、その最初の二つの部分は公爵の天才的な文体のせいで理解し難く、今日ではほとんどもはや興味を引くものではない。以下では私は第三の部分、「出版の自由」についての弁論に限定することにする。プロイセンに対するナポレオンの侵攻のせいで、これは

*11 『自由の小本』の編集者の注釈(Ⅱ/4, 457頁)、また Herbert Koch、「ジャン・パウルの自由の小本の先史への新たな証言」、『ジャン・パウル協会報告』22号、(1961年)、13頁から18頁参照。August Klingemannの『自由の小本』への書評、『エレガントな世界のための新聞』、1805年8月6日、これは余り参考にならない。

*12 Günter de Bruyn、『ジャン・パウル・フリードリヒ・リヒターの生涯』、フランクフルト a.M. 1978年。269頁。Emil August 公爵に対するジャン・パウルの関係については、Guido Graf、「(前提としての) 誤解。ジャン・パウルとエーミール・アウグスト・フォン・ゴータ」、『ジャン・パウル年報』31号、(1996年) 61頁から102頁。

1806年イエナとアウエルシュテットの致命的な敗北と、古い帝国の終焉で終わったものであるが、ジャン・パウルの文書は期待された効果は応分には贈られなかった。しかしこれは古い帝国での法的規制と初期19世紀でのその反駁妥当性の間での検閲についての議論の画期的なものである。ジャン・パウルの政治的移行の直前に啓蒙主義の議論をまとめ、彼が部分的に先取りすることになる後の復古時代の立場へと導いている。

著者の法的状況と議論を分かりやすくするために、ドイツにおける検閲の目的と歴史についてざっと眺めておくことが必要である。それは五つの点にまとめることができよう。

1. 近代の検閲は15世紀後半の印刷術の発明に対するカトリック教会の応答である。それは当時に始まり、16世紀の反宗教改革で組織化され、発禁目録として法制化された。ネストロイを引用すると、「検閲は二人の恥ずべき姉妹の妹の方で、姉は異端裁判である」^{*13}
2. 16世紀から18世紀にかけて印刷文書の監視は前もっての検閲として次第に国家に移され、国家はまず教会のために（宗派別にも）遂行し、結局それは18世紀には全く自身の利益にかなうもの、絶対王政の秘密の守護となるものとなった。ドイツの特殊性は、皇帝が印刷許可の権利を有するが、しかしその遂行は個々の領土、様々な統治下にある領土でなされ、かくてほとんどいつも抜け道があるという点にある。特に書籍商の経済的利益が考慮されるとそうなる。ジャン・パウルの『自由の小本』ではその抜け道から利点を得ている。
3. すでに啓蒙化された君主、プロイセンのフリードリヒ二世とオーストリアのヨーゼフ二世は検閲を緩めていたが、しかし同時に合理化して、出版の自由を時に恩寵の印として与えた。しかしフランス革命でようやく、人権としての意見の自由の宣伝がなされ、自然法的基礎の上に新しい状況が形成され、かくて検閲はその合法性を失った。
4. 知識の進歩についての啓蒙的努力は自由な意見表明や議論の利益やそれどころか必然性を前提としていて、それで例えばカントは小論、1784年の『啓蒙とは何か』でそうしており、かくてすでに革命以前に前提している。しかし同時にまた市民的「合理的な読者」という公共性も、ハーバーマスが「公共性の構造変化」の中で記述しているような公共性も、文学を越えて、また文学の助けを借りて、一つの政治的勢力となっている。
5. これはドイツでは初めてナポレオンの占領と解放戦争の間に行われており、それで三月革命前期には出版の自由の理想はリベラル派の整備された法への政治的要求として具体化している。これは前もっての検閲を全面的に廃止することを前提としていて、かくて著者は一般的法を越えた場合、後になって司法の前で答えるべきことになっている。^{*14}

ジャン・パウルの、最初に専ら文学的収入で生活した最初のドイツの自由な作家として
一 後によりややく付加的にささやかな国家の年金を得ているが 一 当時勿論経済上、

*13 Johann Nestroy、『クレーヴィンケルの自由』。J.N. 『作品集』、Oskar Maurus Fontana 編集。ダルムシュタット。1968年。647頁から713頁。ジャン・パウルの教育論『レヴァーナ』で、「印刷術の発明」を強調している（I/5, 549頁）。

*14 Edda Ziegler、『ドイツにおける文学的検閲。1819年から1848年、素材と注釈』、ミュンヘン/ウィーン。1983年。109頁。

出版の自由に関心があった。公爵との手紙のやりとりの序文で読者の重要性を強調し、読者に直接語りかけている。「尊敬する読者の方よ、貴方が印刷術の発明以来学問のためにすべてのルイ十四世をはるかに越えることを[...]その読書の金でいかに果たされたか、称えられるべきことで、それは私の筆力では及ばない」(II/2, 812 頁)。著者はすでに 21 年この読者に奉仕していて、読者で自分は生計を立てている。「尊敬する読者の方よ、貴方の他に誰がこれまですべての侯爵や私の古里の町や住居を構えた町以上に、署名者の私と私の妻や子供のためになしてくれたであろうか」(II/2, 813 頁)。「署名者の私は、読書の部屋で一杯の貴方の家の権利のために戦うことを止めることはできない」(II/2, 814 頁)。

しかしジャン・パウルは「出版の自由」には理想的理由からも賛成であった。というのは進歩していく精神的啓蒙と教養が彼の文学の自明なものと前提とされていた基盤であったからで、倫理、正義、平和のために関与することが若い時の諷刺以来活動していたようなもので — 『自由の小本』で開始された世紀転換後の政治的著作においても当然そうであった。個人的に彼は彼の時代の他の著者には見られないほど検閲に苦しんでいて、それはひょっとしたら部分的には彼の機知的、隠喩豊かな当てこすりの文体に責任があったかもしれない。^{*15}

ジャン・パウルはすでに 1781 年に厳しいザクセンの検閲について書いているけれども、^{*16} 彼の初期の諷刺はそれに直接見舞われたようには見えない。勿論 19 世紀初頭での若書きの諷刺の重版の際には諸問題を案じていた。^{*17} ナポレオンの時代には彼はフランス人による「検閲の煉獄」を予期していて、^{*18} それで自分の政治的文書の抑制を後に弁解している。^{*19} 19 世紀初頭の検閲では — カールスバートの決議の前後であり — とりわけ諸雑誌での彼の発表が見舞われた。コッタの『朝刊新聞[モルゲンブラット]』の論考や、関係者の手紙の許で、国家の検閲や、出版者や編集者の断念、著者の前もっての防御の自己

*15 Herweg の同時代の意見表明参照。「ジャン・パウルは[...]自由の使徒であった — Jesaias のように彼がしばしば不分明に書いたのは不思議ではない。誰がここで明確に書くことが許されよう」(F. Herweg 『文学と政治』 Katharina Mommsen 編集。フランクフルト a.M. 1969 年。78 頁)。Heidemarie Bade も同様。『ジャン・パウルの政治的文書』、テュービンゲン。1974 年。160 頁。「多くのしばしばグロテスクな内容的に副次的なこと、脱線、矛盾した全体的イロニーはここでは疑いもなく偽装に役立っている。この諷刺[夢操作教団]はその具体的な当てこすりのせいで特に危険なものであるのだから」。

*16 1781 年 11 月の牧師フォーゲル宛の手紙 (SW. III/1, 30 頁)。「思考の自由がザクセンで見いだす最大の欠点は、偉いさん、貴[族]がまだ啓蒙化されていないことです。ザクセンでは自由な本はどれも没収されます」。

*17 Ludwig Fertig 参照。「<検閲官との戦い>と<海賊版> 検閲と模刻による職業作家ジャン・パウルの障害について」 JJP (1987 年)、105 頁から 126 頁、特に 106 頁と 109 頁。ジャン・パウルにおける検閲については、Günter Soffke も参照。『本とのジャン・パウルの関係』、ボン。1969 年。

*18 SW. III/8, 207 頁。

*19 Bade 参照。[注 15]、41 頁。

検閲といった不快な合奏が見られ、著者は自分の考えが切り刻まれるよりは完全な削除をむしろ欲していた。彼の対抗策で成功したのは、自らの出版として、あるいは詩的作品への付録として、諸論考を發表することであった。

c) ジャン・パウルの議論

ジャン・パウルの「出版の自由の権利と限界についての調査」(Ⅱ/2, 827 頁)は、18世紀の伝統の中で、政治的発言としてではなく、哲学的論文として出現していて、13章[段落]を有する。最初の章は「哲学的調査への一般的地理学的導入」(Ⅱ/2, 827 頁)と称して、暗号的にオーストリアへの状況へ入って行く。そこでの例えばジャン・パウルの成功を収めた長編小説『ヘスペルス』を禁じた厳しい検閲が、^{*20}「リベラルなプロイセン的国家」とは対照的に眺められている。プロイセン的国家は「内的外的法律」を頼みとしているが(Ⅱ/2, 830 頁)、これは即ち勿論単に、前もっての検閲がここではより寛大に、より分別を有して行われるからにすぎない。

この最初の章やそれに最後の章もが機知的に語られるのは偶然ではない。というのはここでは諧謔的装いの下、検閲のない文学的公共性のユートピア的モデルが構想されているからである。「検閲官達のとてつもない増加」(Ⅱ/2, 830 頁)のせいで、300000人の読者の各人がオーストリアの検閲官や特権的人物の有する「立派な、検閲なしの読書の自由」を享受していて、自ら判断を下すことになっている、即ちもはや検閲官はいず、単に「個人の研究所」(Ⅱ/2, 831 頁)を経る書評があるだけである。これらの多くの読者に原稿を入手させるのは余りに面倒なので、原稿は「ラーヴァーターの友人のために印刷された原稿」同様に金と引き換えの本の取次を経て売られることになっていて、かくて国家も利益を得る(Ⅱ/2, 831 頁)。そして著者は最後の章では逆に検閲官として応募するのであるが、しかし単に自分の件でのみ応募することになる、即ち各人が自らを検閲するのであり、自分の作品には自分の評判で責任を負うのである(Ⅱ/2, 871 頁)。

間接的な、奇妙に思われる議論の意義は『美学入門』で説明されよう。「新しい理念のためには全く自由な理念が必要であり、自由な理念のためにはまた平等の理念が必要である。単に機知のみが、平等を前もって与えることによって、我々に自由を与える」(Ⅰ/5, 200 頁)。

つまり検閲による事務的な規則化や精神的猿轡の彼岸で別の可能性をまず思い浮かべるためには機知的な筆法が必要である。これはジャン・パウルの諷刺の原理であって、これで彼は作家としてのキャリアを始めており、この諷刺を後になっても再三分離されたテキストとして自分の詩的作品の中に混じているのである。続く真面目な文も機知的表現や詩的比較、隠喩がなされている。例えば独自の表現、「思考の猿轡」とか「頭枷」(Ⅱ/2, 830 頁)を参照されたい。

第2章は「思考の自由、記述の自由、印刷の自由、読書の自由」の形で自由の宣伝の為に検閲を禁止という道具として論じている。ジャン・パウルの洗脳とか執筆の禁止という

*20 その他に、『グリーンランド訴訟』、『見えないロッジ』、『ジーベンケース』、『とりとめのない刊行物』、『ゼリーナ』、そして『彗星』。

全面的な手段を牢獄以外の形ではまだ知らなかったので、思考の自由とか執筆の自由を既得のものとして出発している。彼の時代に単に問題となっているのは、印刷の自由と読書の自由の実現だけであり、この両者は互いに前提となっている。しかし彼はこれを受容の範囲が別であるとして区別している。読書の禁止は彼にとって特殊な状況下ではいつでも可能である（Ⅱ/2, 832 頁）。これは単に現在と或る土地に関係するであろうからである。しかし印刷の禁止は考えられない。印刷の禁止は精神の未来全体に影響するであろうからである。「一冊の本は人類に属するのであり、すべての時代に属しており、たまたまの生誕の地や誕生の年に属するものではない。本は倫理的行動同様に時代の中で生まれるが、時代のためではなく、永遠のために生まれるのである」（Ⅱ/2, 832 頁）。これが彼の基本線である。

この章では、他でもそうであるが、フランス革命の宣言の意味での人間の権利としての「出版の自由」という明白な表現は見られない。しかし彼が出版の自由を人間の生来の、個々人の権利と見なしていることは明らかである。1789 年の人間の諸権利を、「自由、平等、博愛」のスローガンとして凝縮された革命の諸理想同様に、ジャン・パウルは自分の文書の、殊に長編小説『ヘスペルス』と『巨人』の筋のユートピア的目標として受け入れた。^{*21} 著者は最初自分の作品を「革命の慣習を明らかに暗示もして『自由の小木』と名付けようと欲した。

次の諸章では著者は検閲の様々な典型的対象を順次論じている。短い章の「検閲の介入」（Ⅱ/2, 847 頁以下）は別で、ここでは戦争が例外的状態として検閲を弁護し得るとしている。

ジャン・パウルは検閲の非合理性、非正当性、それに無効性を証明しようとしている。学問という議論の余地の余りない領域（「そもそも真理について」Ⅱ/2, 834 頁以降）、更に芸術（Ⅱ/2, 852 頁以下）、宗教（Ⅱ/2, 848 頁以降）の領域、及び絶対主義主権の政治的機密に触れるむしろ問題の多い領域、つまり「統治形態」（Ⅱ/2, 843 頁以降）、歴史（Ⅱ/2, 854 頁以下、これは政治的出来事の意味）、「紀行記」（Ⅱ/2, 856 頁以下）それにとりわけ宮廷（「宮廷の検閲」Ⅱ/2, 857 頁以降）に関する領域である。

「癖の検閲」の章題では（Ⅱ/2, 851 頁以下）論争的作風が含まれているが、また以前特に迫害されていた個人的「誹謗文」の形式も触れられていて、その追放はジャン・パウルによれば司法に任せるべきものである。「従って悪辣な著者にはその自由とその一処罰を与え、読者にはその残りを与えたらいい」（Ⅱ/2, 851 頁）。「侯爵達についてのドイツ人の調子の測定」の章（Ⅱ/2, 864 頁以降）は絶対主義の内奥の領域でも自覚的批判的報告をするよう要求している。

検閲の四つの古典的な分野、つまり宗教、道徳、国家、個人性が再び生じているが、全く重点が違うことが分かる。宗教の批判は 16 世紀とは対照的に実際限定がわずかである。というのは「帝国小都市の小さな執政官」（Ⅱ/2, 854 頁）、即ち小都市の市長よりも宗教

*21 Hans Esselborn、「ジャン・パウルの長編小説における自然法の考え」、『自然法 — 後期啓蒙主義 — 革命』、「18 世紀研究」16 巻。Otto Dann それに Diethelm Klippel 編集。ハンプルク。1995 年。233 頁から 254 頁参照。

や道徳の攻撃は容易に許されるからである。宗教では寛容はとても大きい、というのはどのような思考でも解体し変更できるのは単に卑俗なもので、神的なものはできず、また単に死せるもので、生き生きしたものはできないからである（Ⅱ/2, 850 頁）。哲学的探求でも道徳と抵触することがあるが、しかし学問は倫理よりも重要である。というのは真理の探究はそれ自体倫理的な義務であるからである（Ⅱ/2, 835 頁）。芸術の自由は更に一層強調されている。これもしかし例えば刺激的表現で道徳に反することがあるかもしれない。ジャン・パウルはこう主張している。「芸術作品はそれ自体として決して非倫理的なものとはなり得ない — 花や創造物同様に非倫理的なものではない — 部分的な非倫理性は、部分的な没趣味同様に、全体的なものの精神によってその逆のものに解消する」（Ⅱ/2, 852 頁）。

従って学問と芸術は若干の宗教的倫理的憂慮にもかかわらず原理的には自由であるべきであり、それはこれらがその一般性によって無害であるからであるが（Ⅱ/2, 843,844 頁）、国家の案件での検閲に際しては、ジャン・パウルはもっと長い議論に踏み込んでいる。ここでは「検閲の内的領土、[未知の]アフリカ」が問題であるからである（Ⅱ/2, 854 頁）。

とりわけ問題となっているのは、啓蒙的文書の政治的効果の可能性である。これらの文書はフランス革命を引き起こしたものと見なされ、それ故 1789 年以降ドイツで特に恐れられ、禁止されているものである。^{*22} ジャン・パウルはここでは展望の矮小化に反対している。「国家を転覆させる精神は、時代の精神であったのであり、本の精神ではなかった。本はその精神が自らまず作ったのであり、養育したのである。著者の方がその本よりまず造られるのではないか」（Ⅱ/2, 845 頁）。従って批判がまず統治形態を交替させるのではなく、むしろそれに対処する手段となるものである。批判は弁のように作用するか、改善を可能にするかするものであるからである。このことを納得させるために技法的比較がなされている。^{*23}

ジャン・パウルは 18 世紀の類似のトポスを宮廷の報告の際に取り上げている。その際、侯爵の人柄が国家の懸案と区別される。廷臣は余りに陰謀好きで不正直であるとされるので、侯爵はまさに市民階級の著者の文書を頼りにするといふ。「さて真理と王座にとって残るものは何か — 本である」（Ⅱ/2, 863 頁）。この有益性に基づいて、知識は抑圧されないが、しかし侮辱的意見表明は一般的法に従って処罰されるという原理が妥当とされる。「少なくとも検閲は同時に許可し、処罰する方が、両者を放棄するよりもよしいであろう」（Ⅱ/2, 863 頁）。これはリベラル派の後年の原理である。^{*24}

*22 Franz Schneider、『出版の自由と政治的公共性。1848 年までのドイツの政治史研究』、ノイヴィート/ベルリン。1966 年。139 頁参照。

*23 846 頁参照。「本の明かりが暴力的に作用する唯一の場合というのは、明かりが妨げられている所、吹管が曲がっているために弱い明かりの先が濃縮して溶鉱の炎となる所である」。

*24 Reinhard Aulich [注 8] 参照。公共的意見[世論]の確立の時代における検閲に関する論争から公然たる検閲の論駁への移行についての記述。182 頁以降。

d) ジャン・パウルの目標

シュナイダーは出版の自由についての彼の本の中で、19世紀初期に最も求められ議論された自由の権利に対する三つの根拠を区別している。^{*25}

1. フリードリヒ二世とヨーゼフ二世を手本にした「侯爵の恩寵としての出版の自由」。^{*26} 問題となっているのは、「検閲に監視されているが、しかし成文化された一般的な批判の自由から、検閲の法的に裁可された（部分的な）廃止への特権という形での散在的な自由の許可」である。^{*27}

2. 「合理的原則としての自由」。その際前提とされるのは持続的啓蒙と教養への関心である。この根拠には18世紀の啓蒙化された侯爵達は最も早く心を開いた、殊にこの根拠は恩寵の印としての解釈に原理的に矛盾しなかったからである。^{*28} 「出版の自由」の合理性、その有益性と害について、その効果や無効性、万一の時の限界と結び付けられて、18世紀には最も多く議論された。平行して検閲の法的根拠や決定も変更されたが、しかし検閲は — すでに言及したように — 1806年まで残った。

3. 80年代以降、1789年の人権宣言を通じて強化され、第三の可能性が前面に出てきた。「個人の権利としての自由の把握は啓蒙主義を通じて新たに意識化された自然法からその解釈を得ている。自然法は自由の中に人間的自己価値の限定されずに尊重されるべき、売り渡せない部分を認めている」。^{*29} まだ有効な前もっての検閲の廃止を目指すまずは抽象的考えが19世紀にはリベラル派によって憲法とか出版法による法的規則への要求へと具体化した。^{*30}

恩寵の印としての出版の自由の観念は一般的に絶対主義の国家と共に没落し、同様に前もっての検閲という伝承的法的規制も古いドイツ帝国と共に沈んだ。ジャン・パウルは1804年『自由の小本』を執筆するときすでにこのことを先取りして、この立場を単にレトリックの疑問形で論争的にほめかしている。「国家というものが[...]人類の発展を単に個人に許可できようか、あたかも国家が勲章や恩賜の金のごとく、まず人類を配分して、発明のごとく人類の発展を特許化できるような具合ではないか」（II/2, 837頁）。

人権としての出版の自由は、ジャン・パウルの確信に合うものであるが、はっきりと述べられてはいない。しかしそれは思考の自由、執筆の自由、印刷の自由、読書の自由のそ

*25 Schneider [注 22]、104 頁。最も重要な文書は Bahr dt , Schröder, Fichte, Feder に由来する。Bodo Plachta 参照。『発禁 — 黙認 — 許可。18 世紀における文学的検閲についての研究と記録』、テュービンゲン、1994 年。137 頁以降。

*26 Schneider [注 22]、150 頁。「他方では侯爵の恩寵としての出版の自由という考えは 19 世紀に至るまで指摘され得る。その影響はリベラリズムの代表者と見られる男達の意見表明にさえ見いだされた」。

*27 同、136 頁。

*28 同、151 頁参照。

*29 同、155 頁。

*30 Ziegler [注 14]、109 頁参照。

の関連性の論理の中に内包されている。^{*31} 彼の議論は総体として出版の自由の根拠付けよりは、国家や社会構造、人類に対するその自由の効果により多く関連している。それ故彼は合理性のテーゼの枠内で極めて詳細に論じているが、そのテーゼは、恐れを取り除き、反対意見を論駁するのに最もふさわしいものになっている。勿論彼は、自由の有益さの代わりに自由の必然性を説き、時代に束縛された展望よりは人類的展望を強調することによって、これまでの立場を過激なものとしている。つまり近代風に言って、啓蒙の必然的に発展していく進行と、人類の文化的記憶の検証を強調しているのである。

ジャン・パウルは検閲に反対する様々な根拠を挙げている。例えばその無益さを自身の例で説明することを忘れていない。個々の領国の別々の対応でその無益さが生じているのである。^{*32} 「侯爵の胃に対する弔辞」という侯爵への諷刺は、本来すでに彼の最初の長編小説の文脈の中であって、ベルリンの検閲では『巨人』の喜劇的付録から消されたものであるが、問題なくヴァイマルの雑誌に発表できて、再びベルリンへ輸出され得たのである。

ある自然科学的イメージで彼は、検閲がまさにその逆の目的を達成してしまうこと、つまり検閲されたものに注意を向けさせるということを伝えようとしている。^{*33} 「国家、道徳、宗教、個々人に対する」検閲指針は彼にはとても抽象的で無価値なものに見えていて、美学を「的確に書け」という不合理な教養に還元するようなものとしている（Ⅱ/2, 870 頁）。詳細な情熱的な論が検閲に賛同するために最も頻繁に引用される根拠に向けられている。つまり庶民は未熟で、影響を受けやすいとされる根拠に対してである（Ⅱ/2, 836 頁以下、839 頁）。^{*34} 「どのような検閲官も真理の所持と保護に対して自分が禁止する権利を根拠付けられないので」、検閲官は本の「影響」を挙げて（Ⅱ/2, 836 頁）、無茶な論を展開する。「つまり民衆は、馬や鳥同様に、目を潰された方がはるかに立派に馬の製粉所や囿場では役立つ」（Ⅱ/2, 837 頁）というのである。これに対してジャン・パウルは反論して、「しかし上々の身分も同様に真理を誤解することがあるのではないか」（Ⅱ/2, 838 頁）と言って、民衆の未成熟に対してはまさに自由に広められた本の助けを借りて、教養の涵養を薦めている。かくて彼は議論の主要なテーマを取り上げている。「領主個人にとっての利点、つまり領主は自由な出版によって臣下の願望や志操を知るという利点の他に、重点は[...]学問と民衆の素養の進歩にあった」。^{*35}

知識と教養の進歩がジャン・パウルにとって「出版の自由」を有益なものにするばかり

*31 侯爵達に対するジャン・パウルの「自由に生まれた考えを解放する」ことの継続への訴え参照。Ⅱ/2, 872 頁。

*32 Schneider [注 22]、112 頁参照。

*33 「普通本にとって禁止や封鎖は害のあること青虫にとっての農夫のようなもので、農夫が青虫を根絶しようと土の中に埋めても、青虫はまさに土の中で変身するのである（Ⅱ/2, 829 頁）。すでに 18 世紀にある本の禁止は宣伝効果があった。それ故禁止本の目録そのものも最後には禁止された。

*34 ジャン・パウルの諷刺の断編、「ベルリンの懸賞問題への私の答え」（Ⅱ/2, 1134 頁）参照。その中で彼は制限のない啓蒙を薦めている。

*35 Schneider [注 22], 155 頁。

でなく、それどころか必然的なものになっている、「認識の木は単に自由の木としてのみ生長するからである」(Ⅱ/2, 841 頁)。それ故に検閲は、「精神を戒告」(Ⅱ/2, 842 頁)しようとする暴力として、特に天才に対して(Ⅱ/2, 842 頁)^{*36} また芸術作品に対して(Ⅱ/2, 852 頁) 絶対的に合わない。この議論は熱のこもったレトリックの疑問形に達している。「ただ無名の検閲官がどうして、裁判官に[...]、見通しがたい精神界の支配者になる資格を得られようか」(Ⅱ/2, 832 頁)。「錯誤と非芸術」はやっと後世に明らかになるので、どの精神的作品も保存されなければならない。「殺害され切断された芸術作品は永遠に対する盗みである」(Ⅱ/2, 852 頁)。

前もっての検閲に対する完全な拒否の傍ら、ジャン・パウルは文学的公共性の別の組織化のモデルを展開している。彼は啓蒙化された読者による公共性の自己調整を期待している。^{*37} 勿論ジャン・パウルはもはや単にカントのような学者達の討議を考えていず、すべての読者による、特に文学的本の読者による討議を考えている。自由な交易による意見の市場の展開について述べることができよう。このモデルをジャン・パウルは、すでに述べたように、諧謔的にまずは読者の側からスケッチし、最後に著者達の側からスケッチしている。第1章では読者は検閲官達のように特権化されるべきとされ、最後の章では著者自身が自らの検閲官として応募する。自分が最も良く自分の作品のことを知っているからである。「著者が、他人の検閲官にはより難しいこと、つまり著者の極めて繊細な意図や策略を遠方から偵察するのである」(Ⅱ/2, 871 頁)。ここでは20世紀の悪しき経験に従って頭脳の中の缺としての自己検閲が思い出される。しかしこれはジャン・パウルの素朴な理解では単に自己の作品に対する作家の自己責任にすぎず、作品を彼自身は真理や道徳に義務を負うものと考えていた。「著者は自分の名前で検閲に対して当局に保証する」(Ⅱ/2, 871 頁)。しかしその為の前提となるのはユートピア的社会で、そこでは公共性は国家の介入なしに支配者から自由なコミュニケーションを通じて立派に調整され得るのである。敵対的な価値の対立が存在せず、精神的人間的進歩への統一的意志が見られるからである。^{*38} この完全に開放的な、皆が参画できる精神的コミュニケーションの反対像は特権的な検閲であり、また例外状態、人類に代わっての本の焼却である。ジャン・パウルは次の同一化も『レヴァーナ』では主張しているからである、「本は変容した故人である」(Ⅰ/5, 550 頁)と。

e) 18世紀から19世紀への移行としてのジャン・パウルの立場

総体として、ジャン・パウルは検閲について18世紀の議論を継続させて、その際はっきりと「出版の自由」に賛同して論じていると言えよう。侯爵達の恩寵の印として検閲を

*36 Ⅱ/2, 842 頁参照。「天才的精神はそれ自体罪を犯し、害を及ぼすことはできない、単に才能の者がそうできるだけである。落ちて中絶することがあり得るのは単に天使だけで、神々ではない」。

*37 Otto[注10]、110 頁参照。

*38 Jürgen Habermas、『コミュニケーション的行為の理論』第1巻、「行為の合理性と社会的合理化」。フランクフルト a.M. 1988 年。

把握することは彼にとって時代遅れであり、検閲に賛同する論は一つも引いていない。検閲に反対する根拠として最も重要なものを取り上げている。出版の自由は真理に仕えるものであり、啓蒙と教養の進歩に仕えるものであるというものである。これらは彼にとってさながら国家と社会の先験的な条件であり、出版の自由はもはや単なる利益の視点で見られるのではなく、人間的必然性の視点で見られている。思考の自由、執筆の自由、印刷の自由、読書の自由は単に自然的な個人的人権ではなく、また集合的な人権である。それ故検閲が本を禁止したり、それどころか燃やしたりすることは許されない。彼によって諧謔的に展開されたユートピア的モデルでは検閲はもはや国家による社会的コミュニケーションの調整を行う必要はない。その代わりに「分別のある読者」による自己調整が生じ、その際各読者が自由に選択し、同時に批評すればよく、各執筆者自身が責任をもって共通の文化的価値に合うように努めることになる。

ジャン・パウルがこのように啓蒙的議論を旧帝国とそれに前もっての検閲の終焉の直前にまとめているとき、彼は他面では 19 世紀リベラリズムの規範的立場を先取りしているのであって、これは前もっての検閲という警察的規制の代わりに補足の司法的吟味を要求するものである。「政治的自由のためには出版の自由が必要である」^{*39} この規則はドイツではようやく 1848 年に施行され、今日まで有効である。更にジャン・パウルが特に『自由の小本』で実践したような検閲とのジャン・パウルの関わりは 19 世紀早期のリベラルな著者達にとって手本となるものであった。とりわけ政治的作家ジャン・パウルに向けられているベルネの熱烈な追悼の辞を思い出せばいい。ジャン・パウルの『自由な小本』で恣意的基準を弾劾し、「間違いと訂正箇所の記録[正誤表]」、つまりテキストに対する禁止の影響の記録(Ⅱ/2, 869 頁)を要求しているように、後にハイネが検閲に対して公開を通じての闘いを試みている。「検閲が避けて通れないものなら、少なくとも読者はその存在を再三目前にするべきであろう」。^{*40} それでジャン・パウルは『朝刊新聞[モルゲンブラット]』に対するある寄稿を寄せている。「著者が 1810 年の将来の『朝刊新聞[モルゲンブラット]』の各月に読者に贈るつもり祭日あるいは論考のプログラム」。彼の主張によれば検閲のせいでこのうちの単に三分の一が印刷され得たそうである。残りは 1815 年『ムゼウム』で発表され、「著者の長い文学上の履歴の中で検閲官達によって削除された不穏な箇所のリスト」を含むもので、不合理な例が示されている。

むしろ逸話的に言及したいことであるが、ジャン・パウルはやむを得ずして悪評高いカールスバートの検閲決議のきっかけとなってしまった。1819 年コッツェブーを刺し殺した学生ゲオルク・ザント[カール・ザントと思われる]がジャン・パウルのシャルロット・

*39 『ドイツに対する平和の説教』(1809 年) I/5, 892 頁。「地球の中の磁気的天体についての暗闇の思い。九つの磁气的観相と共に」(Ⅱ/3, 896 頁から 923 頁)では、「反磁気療法」の皮肉な描写の装いの下、出版の自由への弁論が見られる(Ⅱ/3, 907 頁)。ここと、それに「女性のためのポケット版」の「政治的詩的一切合切」(1822 年)において、この中で彼は「出版の自由についての賛否」の章を設けているが、自由の小本の議論に戻っていて、その小本を指摘している。

*40 Fertig [注 17]、111 頁。

コルデ追悼文を引き合いに出したのである。コルデはマラーを刺し殺して、彼の死で恐怖政治に終止符を打とうとしたのであった。著者ジャン・パウルはこの行為とは距離を置いたけれども、しかしこの行為は、彼の文書は個人の自由と政治的行為に対してあるポテンシャルを含むものであることを示していた。ハイネが『冬物語』の中のケルンのエピソードで記述している通りである。検閲がその見張り台から、ジャン・パウルの邪魔をしようとしていたのは多分に不当なことではなかった。

ちなみにジャン・パウルは、『彗星』の第2小巻の序言の「新しい夢操作教団についての報告」で、これは1820年先にコッタの雑誌『朝刊新聞[モルゲンブラット]』に検閲によって短縮された形で出版されたが、用心深くカールスバート決議に対処している。^{*41} 彼は文学を新しい現象と比較することによって、つまり夢を秘かに操作して他人に影響を与えようとする現象と比較して、検閲とその無効性をからかっている。「ここで夢と言っているのは本のことと変わりがありますか。本もまた明かりや、喜び、道徳、心の鍛錬を見本市のたびに分かちます」(I/6, 692頁)。精神が物質的条件から独立しているものであれば — これを結局ジャン・パウルは想定するのであるが — 精神は検閲によって妨害され得ない。「この上なく危険な原理も、この上なく自由な本も禁じても無駄となります。それらは枕から枕へと広められ、最も熱烈な支持者を得ます」(I/6, 694頁)。

*41 長編小説の一部として序言はより一層短縮されてプロイセンでの出版が許された。オーストリアでは長編小説全体が禁止された。

Monika Schmitz-Emans: Jean Paul - Schumann - Heine:

Überlegungen zu einer poetisch-musikalischen Konstellation (2007)

モーニカ・シュミッツ＝エマンス：ジャン・パウル ― シューマン ― ハイネ：
詩的音楽的位置関係についての考察

I. 『生意気盛り』の音楽美学について

ロマン派の芸術が ― 「詩の詩」(フリードリヒ・シュレーゲル) という「超越論的詩学的」コンセプトの意味で ― 再三自らをテーマ化し、かくて自動反省的に説明付けるとき、このことはとりわけ様々な芸術の間関係の照射によってなされる。ロマン派の芸術の産出は、スローガンの的に「諸芸術の交互の発案」と呼べるような美学的プログラムのお蔭である。造型芸術や、それにわけても音楽との議論の際に、文学にとって問題となるのは、単に自己の境界ばかりでなく、同時に自己照射であり、自らの表現可能性や構造的親和性を測ることである。^{*1}

音楽についての反省はジャン・パウルの作品も決定的に刻印している。ちょっと昔や最近の研究が詳細に説明している通りである。^{*2} 『生意気盛り』は、その際特別な地位を占める、何といっても中心人物として職業音楽家が登場するからである。それに『生意気盛り』は長編小説と楽器の作曲法の方法論的親近性についてのフリードリヒ・シュレーゲルの意見を思い出させるという意味でも「音楽的」である。つまり、「長編小説の方法は器楽の方法である。長編小説では諸性格[登場人物]そのものも音楽がその主題を扱うように、恣意的に扱っていい」。^{*3} 詩人ヴァルトと音楽家のヴァルトはジャン・パウルによって

*1 これに関しては(まだ印刷されていない) Winfried Eckel の教授資格論文参照。『詩は音楽のように。音楽の精神からの近代の文学』、ボーフム。2005年。

*2 1800年頃の文学と音楽の関係については特に以下のもの参照。Carl Dahlhaus/ Michael Zimmermann, 『音楽 ― 言語化されると。三百年間の音楽美学のテキスト』、ミュンヘン。1984年。Carl Dahlhaus/ Norbert Miller(編集), 『関係の魔法。近代の詩文における音楽』、ミュンヘン/ ウィーン。1988年。Barbara Naumann, 『「音楽的観念の楽器」初期ロマン派の詩学と言語理論における音楽的なもの』、シュトゥットガルト、1990年。Christine Lubkoll, 『音楽という神話。1800年頃の文学における音楽的なものの詩的企画』、フライブルク。1995年。Andreas Käuser, 『音楽についての記述。人類学的また音楽理論的言説並びに文学的範疇理論についての研究』、ミュンヘン。1999年。Pia Leuschner, 『精妙なハーモニーのオルフェウスの歌。イギリスとドイツのロマン派のテキストにおける音楽』、ヴェルツブルク。2000年。Julia Cloot, 『秘密のテキスト。ジャン・パウルと音楽』ベルリン/ニューヨーク。2001年。

*3 『フリードリヒ・シュレーゲル全集』 Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner 他。パーダーボルン/ ミュンヘン/ ウィーン。1958年以降。XVI巻。208頁。

この意味で音楽的「フィギュア」として取り扱われている。^{*4} 音楽は『生意気盛り』において内容的に刻印しているだけでなく、構成面でも関連していることはすでに様々な解釈者から指摘されてきた。例えばフリードヘルム・デールは兄弟のペア、ヴァルトとヴルトを「シュレーゲルの明言に合わせて」「主題と対比主題」として性格付けている。^{*5} 勿論その際双生児はジャン・パウルの長編作品では類似のことが言われるであろう様々な別の対比的フィギュア配置の一例にすぎない。繰り返しこのような「主題的素材」は移調された形でその次の長編小説に出現している。しかしヴァルトとヴルトは単純に対比的に考案されているのではなく、その関係は互いに変わる。近さと遠さ、和音と不協和音、諸観照の補完性と不一致の間で変わる。^{*6} 周知のように両者は芸術家気質で、それに相応しく、この長編小説では沢山詩作され、作曲され、音楽が奏され、歌われる。(絵画も作られ、観察される。例えば切り紙絵、しかしこの点では双生児は主要な訳を演じない)。その上『生意気盛り』では豊かな音楽的比喩が展開されており、この比喩のかかなりの数が音楽理論的専門用語や楽器の知識に由来するものである。^{*7}

人物間での様々な会話が多声的音楽的演奏を思い出させる。勿論その際調和的相互の(そ

*4 双生児の兄ヴァルトに具現されているもの間接的指摘を彼自身がこう述べて果たしている。「宇宙でも[...]詩の方が散文よりも早かったのです」(I/2, 749頁)。ヴルトは諷刺集『グリーンランド訴訟』を書いたとされる。これは1783年発刊で、実際ジャン・パウルの執筆したものである。

*5 Friedhelm Döhl、「ジャン・パウルの長編小説『生意気盛り』における音楽」http://www.uni-stuttgart.de/ndll/fdoehl_paul.htm.

*6 互いの彼らの関係の外的指示器は暗示に富み、多義的である。肉体的性格的に異なる双生児は同じ名前(GottwaltとQuoddeusvult)を有する。彼らは同じベッドで生まれたが、しかし異なる領土で生まれることになる。(彼らの父親が誕生のとき、母のベッドを、部屋の中を通る領土の境界を越えて押しやっているからである)。ヴァルトとヴルトの対立性、美的コンセプトの人物化としての彼らの機能について、また彼らの会話が行われる二重の土壌については最近のラルフ・ジーモンの論文参照。「ジャン・パウルの諸性格の競走路に対するヘルダーの感覚論的プラトン主義。『生意気盛り』における既視感の脱構築」、『文学と造型芸術における既視感』Günter Oesterle 編集。ミュンヘン。2003年。115頁から128頁。特に120頁から124頁。

*7 諸人物[フィギュア]と互いの彼らの関係が特徴付けられるときの種々の音楽的比喩についてただ一例を挙げると、ヴィーナが、ヴァルトが多韻律詩の詩人であると知ったとき、両者は赤面する。「しかしより一層喜ばしく後から溢れる涙の背後に互いに隠れて、両者は目に見えず一つの佳調へと震える二つの調べに似ていた(I/2, 1042頁)。デールは音楽描写と人物描写の可逆性を指摘している。人物が音楽化される。同時に音楽が人物化される。音楽的構成(ハーモニー)の擬人化という思い付きはすでにシュバルトによってなされていて、(『音楽美学への理念』において)、ホフマンがこれに続いている。(『クライスレーアーナ』からの「クライスレーの音楽的詩的クラブ」参照)。小説の人物の音楽的構成的取り扱いの理念はそれに補完的に関係する。

れ自体間近な) 理念は支配的でなく、独自の不協和音、多声音楽となっている。ヴァルト、ヴルト、クローター伯爵、それに他の人物達の間対話はコンサートとして描写されている。この場面は文字通り *concertare*[論争をする]を思い出させる。即ち、この談話への個々の寄与は、現実の不同意のように、参加者の互いの了解をもたらさない。話者はむしろ楽器奏者がスコアを演奏するような具合である。各人が自分に割り振られた声部を奏する。あるときは声が互いに合うし、あるときは合わない。この互いに声を出し合っていることに話者達は気付くことさえない、話者達はそれぞれの自らの話しの流れに夢中になっているからである。(この理念のコンサートは参加者の一人が二重の意味の一つの語を誤解したとき、不協和音で中断される。注目すべきことにそれは思弁[シュペクラツィオーン]という概念で、これをその場にいる商人ノイペーターは、クローターが使おうとしている概念とは別に理解している)。^{*8} ヴァルトは結局コンサート風に基礎付けられた魂の友情を間違っ信じて、一人のまま残っている。

『生意気盛り』の中心人物や構成には詩文と音楽の間の複雑な関係が幾多の平面で反映されている。^{*9} 同時にこの長編小説は類似化の傾向と差別化の傾向の間でのロマン派の芸術理論に特徴的な緊張と取り組んでいる。ジャン・パウルは異なる美学的根本コンセプトを暗示していて、それを緊張をはらんだやり方で「作曲」している。というのは、詩人ヴァルトと音楽家のヴルトに詩と音楽とを対比的対立の意味で具体化させるという単純な話ではないからである。ヴァルトとヴルトは両人とも作家活動をしていて、その限りでは文芸の代表者である。その際まさにヴァルトは抒情詩人として言語の潜在的音楽性を探り出している。彼の「伸展詩」は確かに従来の抒情詩の形式とは切れているが、しかしまさにそれ故にその言語音楽的リズム的局面が重要なものとなっている。これに対しフルートの名手のヴルトは諷刺家として言葉の技巧的な反省的散文をまとめている。

共同の小説計画のタイトル(『ホッペルポッペルあるいは心』)は単に両共同著者の対立的な性質を表現しているばかりではなく、紋中紋[入れ子構造]として同時にこの長編小説の二重の気分状況を示し — それに芸術と芸術家的実践に対する異なる諸対応の緊張を示している。ヴァルトにとって芸術や詩文は内的情動の表現でもあり刺激でもある。彼は音楽や詩文を同じような魂間でのコミュニケーションの媒体と考えている。ウィーナに対する彼の関係はこの美学的モデルの図解であり — さながら遂行的にこのことを証している。詩と音楽は両者を一層近付ける。ヴァルトの「伸展詩」の美学的昇華の中で、ウィーナに聞こえるように、一つの「心」が語っている。これに対しヴルトは「ホッペルポッペル」として書き、暮らしている。彼は再三偽装し、音楽の名手としてもまさにそうで、例えば盲目の名手と自称し、後に自然治癒を見せかけ、聴衆に(聴衆の娯楽欲求を軽蔑し

*8 よりによって「思弁」が誤解のきっかけになるとは、思索のヒントになる。クローターはノイペーターの俗な意見を「不協和音」(I/2, 751頁)と感じている。

*9 『生意気盛り』が全体として芸術や諸芸術についての長編小説として考案されていることに相応しく、すべての「九つの遺産職務」(I/2, 58頁)はまた — その数はミューズの数に合う — 詩人世界の局面や隠喩(メタファー)を指し示している。

ていて)何か見世物的なものを供している。^{*10} ヴルトにとっては仮象と実在の間に、真の芸術と見せかけの間に、境界はない。彼の生活、思考、芸術はジャン・パウルの諧謔の印の下にあり、この諧謔はすべての有限なものを無限なものに許で測り、事物のもろさを見通すものである。

両兄弟はロマン主義的詩学と音楽美学にとってさながら刻印的で同時に一致し難い審美的根本観照を代弁している。即ちジャン・パウルは長編小説の形式を利用して、これらの観照をその緊張関係の演出によって芸術の中で止揚しようとしているのである。ヴァルトは多感な言説とその美学によって刻印されている。彼は情感の領域への芸術家的表現形式への親近性を強調し(そして代弁し)、芸術を人間の表現欲求から導き出し、自身の感情を聴き取った音楽に投影するのも辞さない。これに対しヴルトは美的なものに自律という主導的思考に忠実である。彼は特に音楽を心的内容の表現と解することを酷評している。両兄弟間の論争は彼らの物語の一部を形成している。つまりジャン・パウルは美学的論争を長編小説に組み入れて構成しているのである。ヴァルトが弟のコンサートを聞いたとき、弟は兄の美学的判断を聞こうとするが、しかしヴァルトが音楽を自らの情感でさながらテキスト化してしまったことを知ることになる。ヴルトは芸術家としても審美家としても苛立つ。^{*11} 音楽的体験を情感的テキストの産出のための乗り物として利用するヴァルトの

*10 ヴルトがフルートのコンサートの広告の際、聴衆の参加を確実に増やすために盲目であると称するとき、美学的に非難の余地のない彼の演技に、欺瞞、偽装の契機が含まれている。 — しかし見せかけの盲目のフルート奏者が比喩的意味で「盲目」の聴衆に鏡を置いている限りではまた真実のものを含んでいる。

*11 『…しかし僕には恋し合う対の餓鬼どもに対して激昂するときがある。彼らは詩とか音楽、あるいは自然の中で何か崇高なものを目にすると、早速思うものだ。これは自分達にうってつけだ。はかない自分達の哀れな身の丈に合わせて、これは彼ら自身にも一年後にもっと偉大なものに接するとそう思えるのだが、芸術家が寸法を測った、と』… / 『いや、弟よ』とヴァルトは言った、『君はあまりに厳しい。芸術においてであれ、偉大な自然においてであれ、何かを感じたらそれに対し人間は何が出来よう。 — この二つは、これらがどんなに偉大であれ、ただの個別の人間の内部以外のどこにあるか。 — だから多分人間はそれらが単に自分だけのためにあるかのように、わがものとするかもしれない。太陽は英雄で一杯の戦場の前に昇り — 新郎新婦の庭の前に昇り — ある瀕死の者のベッドの前に同時に昇る、いや同じ時に他の人々の前で沈む。しかし誰もが太陽を見てそれを自身に引き寄せていいのだ、あたかも太陽は自分の舞台だけを照らしてくれるかのように、そして自分の苦しみ、自分の喜びに同調してくれるかのように[...]/ 『よろしい、太陽はそう考えるがいい』とヴルトは言った、『しかし芸術の楽園の川が諸君の水車を回して欲しくはない。君が涙や情緒を音楽の中に混ぜ入れてもいいとなると、音楽は単にそうしてもも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粹に人間的なもの、最も一般的なものだ。 / 『それだけに一層特殊なものが入り込むのだ』とヴァルトが答えた、『何らかの情緒を携えなければな

やり方は彼には音楽への冒瀆に思える。大方の調和にもかかわらず、このように異なる力点の置き方は小さな不協和音に導くものである。^{*12}

ヴルトにとっては芸術と人生の間に明確な差別化が可能であり、この場合自我の情感は人生（「自然」）に属するもので、ヴァルトの場合その表現の基盤を音楽に求めている。^{*13} ヴァルトにとって芸術と自然の境界は流動的で、「偉大な自然」そのものが一つの芸術作品であるが、自我の内的「舞台」も一 逆に芸術の産出も、内的人間の「自然」から導き出され得るものである。

芸術の自律への問いは言葉と音楽の関係への問いと密接に係わっている。ヴルトが推測しているように、彼の芸術の他律化に少なくとも門戸を開いているのは言葉であるからである。彼がフルート奏者である、つまりそれを利用していると他のことに口を使えない楽器を奏していることは、その限りで意味深いもので、結局のところヴァルトの方は専ら歌い手として音楽を奏している。言語と音楽の関係は総体として両兄弟にとって異なるもので、それも言い難いというトポス的対立の意味よりも極めて洗練されたものである。まさに詩人のヴァルトは音楽を愛しているが、音楽は詩作の際情感の触媒として役立つからである。音楽家のヴルトは言葉を愛好しているが、言葉の助けで音楽をテーマ化できて、音楽的なものについて反省できるからである。

ヴァルトとヴルトにおいて一 そうまずは総括できよう一 幾つかの平面で緊張が見られる。第一に「純粋な」（楽器の）音楽が一方で、他方は言葉を求める音楽であり、第二に自律化した芸術概念と、表現やコミュニケーション媒体としての芸術解釈である。^{*14}

*12 - [まず注 11 の続き] ーらない。何故最も好都合な情緒、最も優しい情緒がいけないのだろうか。心はその真正な共鳴板なのだから』（I/2, 772 頁以下）。

*[注 12] ヴァルトがコンサートに続いてヴィーナに対する自分の感情を詩作したその詩をヴルトは不機嫌に受け取る。しかしここで語り手は、ヴルトがむしろ感傷的目的のために音楽を機能化することに対し、引き続き明確に非難して怒っているのか、それともヴァルトが弟のフルート演奏同様に明らかにヴィーナの美しさに魅了されていることに怒っているのか曖昧なままだにしている。いずれにせよヴァルトは弟の言をそもそも解しない、単に詩の批判に対して構えていて、内的姿勢批判に構えていないからである（I/2, 771f.）。

*13 ヴルトは社交的娯楽的目的のために音楽を機能化させる従来の形式を辛辣に批判すると同時にまたそうした欲求に応じようとする幾多の音楽家や作曲家の用意をも批判している。「現実を効果のために芸術の中にこねることは、多くの天井画に見られるような混ぜ物で、これらには眺望のために更に本当の石膏像が付着させられている」（I/2, 773 頁）。

*14 芸術の自律についての異なる両兄弟の議論には幾つかのポイントを補足しなければならないだろう。第一にまさに自律的審美家のヴルトはその諷刺で、脱目的というのではなく、批判的党派的に現実性と関連するテキストをまとめており、ヴァルトの抒情詩は脱目的の芸術の理想に照応するものである。第二にまさにヴァルトが、自律的審美的主導観念には理論的にとらわれずにおいて、芸術家的実存に自足している。彼の空想は、自分の乏しい経済的関係のせいで失われていくものすべての補償をなしている。これに対しヴルトは、芸術を理論的にすべての上に置いているが、経済的不足を感じていて、不平をこぼす。

さてしかしまさに「絶対的」音楽の概念はロマン派的審美的言説の内部で作家達によって形成されていた、つまり「自律的」音楽は文学の媒体の中で考案されていた。その文学史は Carl Dahlhaus が詳細に叙述した^{*15}。1803 年から 1804 年に公刊された『生意気盛り』の仕事の時期には、「絶対的」音楽の文学的草案の最も含蓄のあるドキュメント、とりわけホフマンの当該テキストは確かにまだ発表されていなかったが^{*16}、早期ロマン派の語り手の作品、とりわけヴァッケンローダーとティークの『芸術愛好の修道僧の心の発露』と『芸術についての空想』において、すでに当該のトポスは先取りされていた。^{*17} 『生意気盛り』の著者は言葉と音楽との反省によって時代の頂点にあって、明らかに早期にパラドックス的状况を把握している、つまり、これは音楽を次の議論によって、即ち音楽は自ら自足している、言葉では実際捉えられないし、ましてや勝ることはできないという議論によって、最高の芸術と宣言し、その際声楽よりも器楽を最良にしている[言葉による]テキストであるということである。

彼の長編小説は全体として両兄弟の一人の方を持ち上げていない。むしろ彼自身は（部分的にまことに皮肉な）その審美的自動反省的言説の破断によって特徴付けられている。そしてまさにこの破断が類似していない双生児に人物化していて、二人は実際対照的かつ同時に補完的關係にある。彼らはテーマ的に詩と音楽の間の両義的關係に照応し、また芸術と非芸術的領域との間の少なからず両義的関連に照応している。人物、テーマ、定理が二重化し、補足し合い、矛盾し合い、対立的反省的に互いに関連している。— そして彼らの緊張の解き難さによってとりわけ作品を一つの陳述、一つの理論、一つの概念的に叙述し得る美学への還元不可能性を示威している。

II. パピヨン — 蝶としてのヴァルト

*15 Carl Dahlhaus, 『絶対音楽の理念』、カッセル/ ミュンヘン。1978 年 — Carl Dahlhaus, 『古典主義とロマン主義の音楽美学』、ラーバー。1988 年参照。

*16 Dahlhaus はとりわけ明白にカント主義的哲学者 Christian Friedrich Michaelis を指摘している。彼の論文「音楽における理想的なものについて」1808 年は「一般音楽新聞」に発表された。(Dahlhaus 『音楽美学』[注 15] 17 頁)。絶対的音楽概念史にとって中心的なものは特に E.T.A.ホフマンの音楽審美的文書である。例えば E.T.A.ホフマン、「ベートーヴェンの器楽曲集」『クライスレリアーナ』所収。『カロ風幻想作品集/ 夜景作品集/ ある劇場監督の珍しい悩み』、Walter Müller-Seidel 編集。ミュンヘン。1976 年（許可版、ダルムシュタット、1979 年）41 頁から 48 頁参照。

*17 Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck, 『芸術愛好の修道僧の心の発露』(1796 年)、Richard Benz 編集。シュトゥットガルト。1977 年。Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck, 『芸術についての空想』(1799 年)、Wolfgang Nehring 編集、シュトゥットガルト。1973 年。ここでは特に、「音楽の独自の内的本性と今日の器楽の心理学」(77 頁から 87 頁)、並びに「交響曲」(105 頁から 114 頁。このテキストでは個別の芸術の自律への印においては声楽と器楽の間の位階が逆転している。器楽が今や言語的結合に対して自律と見なされる。器楽は何も「言う」必要がなく、全く「純粹」である。

ヴァルトの詩作は『生意気盛り』のメタ詩学の局面では中心的意義を持つものであるが、彼がこの長編小説の中で部分的に再録されている「伸展詩」(多韻律詩)を作るということでとりわけ証されている。多韻律詩の最高の活版印刷的再現は、ただ一つの長い行の形でなされると言われている。そして語り手は「腕の長さの毛巻き紙」を考えている、「飛膜」のように風になびくものである。ここで考えられている毛巻き紙はその蝶の形姿故にパピヨットとも呼ばれる。蝶はこの長編小説全体の中で主導動機的機能を果たしている。とりわけジャン・パウルによって洗練されて利用されている二つの前提が重要である。一つはプシュケ[魂]や、軽快さ、「羽根を有する」詩的空想の象徴としての蝶のシンボルの意味であり、もう一方は Larve[幼虫、仮面]という言葉の多重の結合価[ヴァレンツ]である。これが一方[仮面]では、ジャン・パウルの評価する劇場の喩えに類似する表象を喚起している。仮面は偽装に役立つ。仮面は外的なもの、「真の」顔の覆いという典型であり、すべての種類の偽装技術に対する、社会的世界とその欺瞞に対する、騙しのアレンジの美しい仮象に対する、一 それに肉体の覆いの中のすべての魂の仮面化に対する高められた象徴である。他方では幼虫であり、そこから変態のシンボリックな過程の中で、蝶が出現する。飛行の準備をしながら、成熟するまで自分を守ってきた皮膜を脱ぎ捨てる。Larveの積極的暗示と消極的暗示が『生意気盛り』では意味を形成している。ヴァルトはその際仮面の着脱と一層関係している。ヴァルトの成長過程はこの言葉の積極的な変態的暗示を思い出させる。

仮面舞踏会の章は舞踏の動きを扱っていて、様々な平面で過程をテーマ化している。昼から夜への、日常生活から審美的領域への、或る役から別の役への、一つの像[形象]位置から次の像位置への過程であり、審美的表現形式の間での、言葉と音楽、表現運動間での過程である。仮装舞踏会の雰囲気になびき、すべての出来事は薄明かりの中で、諸解釈の交替する移行の中で生じている。再度双生児は異なる見方をしている。ヴァルトは仮装舞踏会を人生のロマンチック化として、人生の変容化として感じており、偽装とか欺く役割劇とは感じていない。一 一方ヴァルトの見方はまさに仮面化の局面が前面に出ている。両兄弟にとって仮装舞踏会が人生の一つの象徴であるとしても、異なるアクセントを有している。ヴァルトにとって人生が仮装舞踏会に似ているのは、それが想像による可能な変態[メタモルフォーゼ]の土台である限りの話である。仮面とか仮装のモチーフはこの想像的変身を指示していて、その限りで日常の顔と仮装との差異は神々しくない世界とロマンチック化された世界の間での緊張である。ヴァルトにとっては世界は、バロックが世界劇場という隠喩[メタファ]を理解していたという意味での一つの仮装舞踏会である。欺く仮象の一つのアンサンブルである。従って同じ隠喩の土台から出発しながら永続的に効果的に別々に踊ることになるが、それは実際以下のような具合である。^{*18}

パピヨンは、見慣れぬ形式ではあるが、仮装舞踏会の章では文書紙の担い手として出現

*18 ヴァルトは彼が変装したヴァルトを自称するとき、仮面舞踏会を全く正しい変装の意味で用いている。彼にとって日常の仮面の役割配役は舞踏会につながっていくものである。これに対しヴァルトはとりわけ日常的なものからの離脱、仮象と戯れによる日常の変容に注意している。

している。一人の見知らぬ男が「毛巻き紙[パピヨット]で一杯の巨大な鬘」を被っていて、たたんだ紙片を配るために、彼はパピヨットを解いていた。ヴァルトは一枚の紙切れを受け取るが、それは単に「彼の魅力的な目に対する卑俗な賛辞」にすぎないものである。(これは一方では偶然の、それ故何の意味もない知らせである。他方ではヴァルトの冒険はこの章では大部分が目の冒険に留まっているものである)。二つの衣装が特にヴァルトの印象に残る。その一つは「あちこち滑っていく巨大な靴で、これはみずからを纏い、運んでいた」(I/2, 1071 頁以下)。体のないこの足は蝶に対する補完のモチーフを表現している。蝶はただ羽根だけで動き、足を必要としないものである。

ヴァルト自身は舞踏会での最も重要な蝶である。彼は確かに踊り手の間に混じって行くが、しかし本来踊ることはなく、単に両腕を動かすだけである。このいくらか無器用な振る舞いは余りに乏しい内的関与の表現ではなく、深い動機の表現である。腕を振りながらヴァルトは、あたかも「夏の鳥[蝶の意も]と共に浮遊する蜘蛛の後を」飛んでいるように感ずる。「夏の鳥」は「蝶」の別の表現である。後にヴァルトはヴィーナの背中を「そっと蝶の羽であるかのように」触れる。その際語り手はこのそとした接触を若者が初めて「著名な作家の手に触れる」接触と比べている。^{*19} 蝶の主導動機[ライトモチーフ]はヴァルトとヴィーナの踊りの描写のときにまた現れている。ポーランド人女性のヴィーナを得るために、ヴァルトは若干ポーランド語を話す、関連のないもので、「ただ言葉の息吹だけ」で、語り手の比較によれば、「さまよいながら、海上を渡ってくる遠い島の蝶」(I/2, 1078 頁)である。

蝶(夏の鳥、パピヨン)が『生意気盛り』では隠喩的には踊りの腕の動きであり、この動きがまた換喩的には音楽の描写であるとすれば、このモチーフは個々の芸術間での関係への問いを含んでいる。より正確に言うと、音楽の可能な「翻訳」への問いを含んでいる。蝶は音楽の描写の象徴として(ヴァルトの身振りを通して)働いているだけではなく、また間接的に、自ら音楽ではないが音楽を描写する記述の象徴として働いている。その動きは音楽の許で気付かれる動きを追感している。(蝶のイメージと結び付いている別の暗示はヴァルトの性格に合致している。軽快さ、大地を欠き、憂いを欠き、詩的センスである)。

*19 「...彼はローマ人のように踊った、ローマ人の中ではベッティガーによると踊りの模倣は手と腕を動かすことだけであったそうである。足に関しては彼は炎のようにワルツを秤の休止の合図まで踊った、そのとき飛行する群は順次静止した群となり止まった。しかし彼は夏の鳥[蝶の意も]と共に浮遊する蜘蛛の後を飛んでいるような気分であった。著名な偉大な作家の手にはじめて触れる若者のように、彼はそっと蝶の羽であるかのように、桜草のパウダーであるかのように、ヴィーナの背中に触れ、...」(I/2, 1073 頁)。従って比較は蝶の羽と若い詩人の執筆の手との間に類似の関係を見いだしている。詩人としてヴァルトは自分の内的動きをとりわけ言葉に置き換えている。舞踏会場、音楽、踊りそのものが彼にとってはただ詩的比較のためのきっかけとなっている。自分の体にとって、音楽に合わせて動くことは部分的にしか成功しないのに、いかに踊りの場合「肉体さえも音楽となることか」(I/2, 1073 頁)と語っている。それでいて肉体の踊りは彼にとってまた単に魂の一つの踊りの外的表現にすぎないのである。

ここでちょっと脱線。『生意気盛り』は踊りの美学のための重要な構成要素も仲介している。音楽についての反省と類似していて、この芸術形式の一つのコンセプトが主に現れているのではなく、様々なコンセプトが緊張関係に現れている。この関係がまた異なる双生児の中で人物化している。ヴァルトは踊りながら音楽をあるやり方で表現しているが、これは彼自身を特徴付けるだけでなく、また音楽表現のある特別な形式の象徴と理解されるべきものである。彼の自我全体が捉えられ、彼は音楽を肉体の動きへ翻訳する、この動きが同時に彼のプシュケの音楽的に喚起された情動を表現しているのである。この転換は無意識に[自発的に]行われる。これは意識的に応用されたコード[踊りの規則]によって仲介されたものではなく、またその効果を狙って美学的に計算されたものでもない。これに対してヴァルトは音楽を美的計算の基礎の上で踊りの動作に翻訳する。正確に考えると、彼がいかにそれにふさわしい置換を「計画」しているかが語られ、いかに「踊る」かについて語られているのではない。ヴァルトは、ヴァルトが無意識の動きを遂行するとき、足で「描いて」いる。ヴァルトにあっては踊りの音楽が主に内的精神[プシュケ]の動きとして表現されるのに対し、ヴァルトの場合その表現形式は意識的に形成された振付師的素描である。両兄弟ははなはだ具体的意味で補完的に振る舞っていて、ヴァルトが足を使って、踊りのフィギュアを描くとき、ヴァルトは無意識に踊るが、まさに両足では踊っていない。(足を有しない巨大な靴は、このパラドクスの踊りの方法に対する皮肉な注釈のように見える)。踊りの音楽は、その表現形式に応じて二種類である。魂の情動を示している、この情動を刺激している表現の動きと。美的計算に屈している目に明らかなフィギュア化である。

踊る両兄弟の場面はとりわけ、音楽。つまりいつでも音楽として経験されるものは。その描写[表現]の産物であるということを示している。音楽の絶対的本質というものはない。音楽はむしろ様々なやり方で描写される。やり方は補完的であるが、「まさにまたヴァルトとヴァルトのように対比的である。ジャン・パウルの長編小説が音楽の描写形式からの音楽の独立を明らかにしているとすれば、とりわけこの長編小説そのものが音楽のそのような一つの描写形式として読める。結局これは両兄弟のフィギュアを通じて音楽の二重の本質を描写している、一方はこの名手的計算と複雑なフィギュア化であり。他方には内的動きと感覚的に刺激された感情であり、これが物的表現をしているのである。

III. ジャン・パウルに対するローベルト・シューマンの関心

ローベルト・シューマンは、出版経営の出身で、周知のように文学と密接な関係を維持

していた。^{*20} 若者のとき時々、詩人そのものとなる計画を有していた。彼の文学的教養は印象的なもので、音楽家としての成長と平行して彼は音楽批評家に発展していった。すでに学校卒業の式で「詩と音楽の内的親近性について」のテーマで演説を行っている。^{*21} シューマンに対するジャン・パウルの意義は、ジャン・パウルは「誰にも勝る」彼の好きな著者^{*22} であって、再三取り上げられてきた。^{*23} 1828年の『ホッテントッティアーナ』ではシューマンはこう記している。

「私はジャン・パウルを知らなかったならば、どんな自分になっているだろうかとよく自問する。しかし少なくとも或る面では彼は私と共通点があるように見える。私は彼のことを早くから予感していたのだから。ひょっとしたら今でも同じように詩作しているかもしれない。しかし私はかくも人々を避けはしないだろうし、夢想することは少ないことだ

*20 Joseph A. Kruse、「ローベルト・シューマンの読書。同時代のカノン、独自の重点、作曲に特化した選択、読者としての彼の判断」、『ローベルト・シューマンと詩人達。読者としての音楽家』所収。カタログ。Bernhard R. AppelとInge Hermstrüwer編集。デュッセルドルフ。1991年、123頁から134頁。Bernhard Appelが伝えているように、シューマンの日記からおおよそ600タイトルの読書リストがまとめられる。(Bernhard Appel、「読者としてのローベルト・シューマン」『ローベルト・シューマンと詩人達』13頁)。シューマンは文学作品に作曲のためのヒントを探していたが、『音楽のための新しい雑誌』の編集者、著者としても自身の著作家としての仕事に取り入っていた。ジャン・パウルはこの雑誌で何度も引用されている。

*21 「詩と音楽の内的親近性について」のシューマンの論文ではこう言われている。「いや、その同盟は一層偉大なことをなしている。単純な音色が翼の付いた静寂によって、あるいは漂う言葉が音のメロディーの波によって高められるとき、詩文の軽快なリズムが拍子の秩序付けられた尺度と共に穏やかに和合し、愛らしく交替するとき、両者が手に手を取ってその天上的な小道を進むとき、一層偉大なこと、一層美しいことをなしている。しかし単に諧音のこの和合が両者を互いに結び付けているのではない、いや両者は更に、別のより優しい絆で結ばれている。この絆は両者が同じ起源を有し、同じ作用を有するということである」(Aigi Heero、『ローベルト・シューマンの青春の抒情詩』によって引用。ツヴィッカウ、2003年、80頁)。

*22 1828年3月17日シューマンは友人のCarl Flechsigにこう書いている。ジャン・パウルは「まだ自分にとって第一の地位を占めている。誰よりも上に置いていて、シラーさえも(ゲーテはまだ理解できない)例外ではない」。ローベルト・シューマン、『青春の手紙』クララ・シューマンによって原物から伝えられている。ライプツィヒ、1886年。13頁から19頁。これは17頁。

*23 Manfred Egerは「ジャン・パウルはかなりのシューマンのピアノ曲の理解の為の不可欠の鍵であり」、更に「革命的なシューマンのピアノ様式の助産師と名付けることができる」というテーゼを述べている。(Manfred Eger「ローベルト・シューマンに対する鍵としてのジャン・パウル」『ジャン・パウル年報』。26/27(1991/92)。363頁。

ろう。どうなっていたかはよく考えられない。この問いへの謎は解けない。^{*24}

自分はジャン・パウルから音楽の師からよりも「多くの対位法」を学んだというシューマンの言葉はとりわけ多く引用されてきた。^{*25} Carl Dahlhausによればジャン・パウルはシューマンを言葉の面で助けて、かくてシューマンは彼の音楽美学的表象を言語化できるようになったが、しかし同時にその作曲家の音楽美学的思考そのものを刻印してしまったそうである。^{*26} 実際シューマンの音楽美学的反省はジャン・パウルに対する彼の親近性を特に明瞭に記録しているが、しかし次のことも考えられる。即ち、音色の「言葉」についての、プシュケ[魂]に対する、絶対のものに対する音色の関係についてのジャン・パウルの著作に公式化している諸理念は何ら独占的地位を占めるものではなく、多くの同時代の文書に見られるものである、と。それでも音楽についてのシューマンのテキストはジャン・パウル風である。^{*27} ー 理論的抽象的なテキストも、^{*28} 詩的喚起的テキストもそうである。^{*29} 『詩人の庭』のアンソロジー、つまり文学的著者による音楽美学の収集の準備の際にシューマンはクララと一緒にとりわけ『巨人』を読んでいる。音楽についての「定

*24 ローベルト・シューマン、『日記』、第1巻、1827年から1838年。Georg Eismann 編集。ライプツィヒ。1971年、73頁から244頁。これは82頁。『ホッテントットィアーナ』のモットーはこうである。人間は自然の本の中のダッシュ[思索休止]であってはならず、人間が自ら答えなければならぬ疑問符である[...]（『日記』74頁）。この比喩は『見えないロッジ』のモットーを暗示している。「人間は自然の本の中の偉大なダッシュ[思索休止]である（I/1, 8頁）

*25 Simonin de Sire 宛のシューマンの手紙、1839年3月15日。ローベルト・シューマン『手紙 新シリーズ』F. Gustav Jansen 編集。ライプツィヒ。1904年。149頁。

*26 Dahlhaus、『音楽美学』、[注15]、90頁参照。

*27 例えば Götte 宛のシューマンのある手紙の中のある文はジャン・パウルを思い出させる。1828年10月2日。「人間の中には大きな、不気味な願望が、唇の発することのできない名付けがたい、無限な何ものかが安らっている。この願望は叙事的性質の者では、廢墟やピラミッド、ローマやトイトブルクの森、あるいは墓を前にして立っていると目覚める。抒情的な性質の者では（私はその一人）、穏やかな音色が生じたり、夕方になったり、嵐の際や日の出の際に目覚める」（Heero による引用『ローベルト・シューマンの青春の抒情詩』[注21] 83頁）。

*28 それで例えばこうである。「音楽は、それで魂が自由に、定かならず刺激される一般的言語を語る」（ローベルト・シューマン、『音楽と音楽家についての全文書』、第一巻、第五版、ライプツィヒ。1914年。19頁）。

*29 この点でも一例挙げられる。「6月の夕方から」、1828年8月16日、「胸の中にはかの静かな天使がいて、この天使をどの舌も名付けることが出来ないし、どの舌も発することが出来ないが、この天使は人生の花々の迷路、茨の迷路にいる千々に乱れた人間達をまとめ、感情豊かな人間に、どの人生もどの未来も匹敵できない素晴らしい瞬間を与えるものである。しかし遂には人生のどの幸せも憎むデーモンが、運命が、その涙と共に人々の間に入って来て守護神の編んだ薔薇の鎖を砕き、そして人間達の驚いて泣いている天使を連

かならぬロマン主義的性格」についてのジャン・パウルの見解（『美学入門』 I /5, 94 頁）をシューマンは『詩人の庭』の中で引用している。^{*30} 音楽と、人間の心に対する音楽の効果についての自身の文学的記述は明らかにジャン・パウルのそれに関する文に負っている。^{*31} シューマンの文書は音楽作品の置き換えとして読めるというテーゼを解釈者達は主張してきた。かくて「音楽世界」でのベートーヴェンの散文の章は「ベートーヴェンの交響曲の始まり、あるいは序曲の始まりの詩的変換」として理解されることになった、つまり「長い導入のカオスから呈示部の第 1 主題を生み出す始まり」である。^{*32} シューマンが諸芸術の階層化を目論まなかったことは明らかである。詩文の許での音楽の方向付け、そしてその逆が、彼にとっては同等に重要であった。それも美学的仕事の平面でも、その仕事の記述の平面でも共に重要であった。音楽の作家として類似や比較の問いに明確に取り組んでいた。『詩人の庭』のために彼は音楽についての他の文学者達のテキストを収集した、つまり文学的手段による音楽のモデル化のための構成要素を収集した。

シューマンが音楽と言語の関係への問いの印の中で、とりわけ声楽について思考したということは驚くことではない。^{*33} 譜面と言葉は原理的に内面と類似する表現媒体で

*30 [まず注 29 の続き].....れ去り、人間達にただ、過去に対する喜びの涙と暗雲の未来に対する苦痛の涙だけを残すに至る。（シューマン、『日記』 I [注 24]、115 頁）。

*[注 30] 勿論ジャン・パウルの文学作品、美学作品にのみ類似のものが見られるわけではない。例えば音楽と詩文の同盟についてのシューマンの確信はホフマンの類似の確信と比較され、これが刻印的なものとして考察されてきた。Peter Rummenhölter 「ローベルト・シューマンの作品におけるロマン主義的モチーフ」、『音楽におけるロマン主義。分析、ポートレート、省察』同人編集・カッセル。1989 年。149 頁から 158 頁。Susanne Hoy-Draheim、「ローベルト・シューマンと E.T.A.ホフマン」『シューマンと彼の詩文』1991 年。6 月 13 日、14 日の第 4 回国際シューマン・シンポジウム報告。Matthias Wendt 編集。61 頁から 70 頁。Hermann Beck、「E.T.A.ホフマンと R.シューマン」、『音楽史と現在における作品分析の方法』、ヴィルヘルムスハーフェン、1974 年。56 頁から 59 頁。Aigi Heero、「ローベルト・シューマンの青春の抒情詩」[注 21]81 頁はこうテーゼを述べている。「シューマンの文学と音楽の共同作業についての初期の見解は」シラーにヒントを得ている、と。

*31 とりわけ Beate Julia Perrey、『シューマンの〈詩人の恋〉と初期ロマン派の詩学』、ケンブリッジ。2002 年。135 頁。

*32 Bodo Bischoff、『ベートーヴェンに対する記念碑。ローベルト・シューマンのベートーヴェン受容の発展』、ケルン。1994 年。58 頁。Heero、『ローベルト・シューマンの青春の抒情詩』[注 21]、124 頁。

*33 1828 年 8 月 16 日のシューマンの日記参照。歌曲についてこう言われている。「歌曲は、詩人が、音楽家であれば音色で表現するであろうように、言葉で表現していて、音楽家が、詩人であれば言葉で表現するであろうように、音色で表現しているという具合でなければならない」（『日記』 I [注 24] 114 頁）。

あるという確信を^{*34} 彼は『生意気盛り』のヴァルトと共有している。勿論時に次のようなことも言われている。「どの音楽家も一人の詩人である、ただより高い詩人である」。^{*35} すでに若きシューマンが言葉と音の関係を（『詩文と音楽』）をテーマ化していて、諸芸術の階級をスケッチしている、その先端に文学と音楽がある（『プロローグ』）。^{*36} 詩と音楽の関係への彼の集中的関心は後年様々な局面で重要になっている。^{*37} リストはシューマンを、「詩と文学」に対する音楽の「より密接な接続」に関心があった芸術家と特徴付けている。^{*38}

明確にシューマンはジャン・パウルの構成的原理をテーマ化し、その原理を自ら引き継いでいる。補完的人物像の発案である。ジャン・パウルの二重の登場人物達について 1820 年代後期の日記はよく引用されている。

「すべての作品の中でジャン・パウル自身が自らを写し出している、しかしいつでも二人の人物としてそうしている。彼はアルバーノとショッペであり、ジーベンケースとライプゲバー、ヴルトとヴァルト、グスタフとフェンク、フラーミンとヴィクトルである [...]。いつも、極端ではないが、厳しい対立を作品の中と自らの裡でまとめている。それだけで彼は一人っきりである」。^{*39}

シューマン自身は自らの文学的テキストには「オイゼビウス」と「フロレスタン」という名前の友人ペアを発案している。これはジャン・パウルの対立的友人のペアを模したも

*34 同上参照、96 頁から 97 頁。ここでは特に、「音色はそもそも作曲された言葉である」（同、96 頁）。

*35 シューマン、同上、41 頁。（『旅行メモ』 I. 「Michälis」1828 年）。

*36 テキストはシラーの『諸芸術の忠誠の誓い』に倣っている。Heero 参照。『ローベルト・シューマンの青春の抒情詩』[注 21]、78 頁。

*37 「ベートーヴェンの音楽を聞くと、誰かが私にジャン・パウルを朗読しているかのように思われる。シューベルトはむしろノヴァーリスに似ている[...]」（シューマン『日記』 I [注 24] 97 頁）。「シューベルトではジャン・パウル、ノヴァーリス、ホフマンが音色で表現されている」（同、111 頁）。

*38 Franz Liszt、「ローベルト・シューマン」、『音楽のための新雑誌』42 巻。Nr.13、1855 年 3 月 23 日、137 頁。引用は Appel による。「読者としてのローバルト・シューマン」[注 20]、12 頁。「彼はその精神の中で、詩と文学への音楽のより密接な接続の必然性を、単なる器楽も含めて、認識していた[...]。同様に彼は文学を音楽に近付けた[...]。音楽と文学は数世紀来一つの壁によって隔てられていて、それらの両方に住んでいる者達は単に名前でのみ知り合っているように見えた。彼らが一度接触しても、単に Pyramus と Thisbe に似て見えた[ピュラモスは恋人のティスベがライオンに食い殺されたと思い自殺し、ティスベも後を追った] [...]。シューマンは生まれながら両国の住人で、別々の地域の住民に突破口を開いた[...]」。

*39 シューマン『日記』 I [注 24]、82 頁（1828 年）。

のである。彼がここでジャン・パウル的人物のペアを二重性質の指示器として受けとめていることは、研究では芸術家シューマンの間接的自己解釈として解されてきた。^{*40} ヨーゼフ・クルーゼが述べているように、シューマンは自分自身の中で「フロレスタンの性質」と「オイゼビウスの性質」を区別している。他の研究者達も両人物像にこの作曲家の二つの部分的自我の形成を見ている。^{*41} 可能な自己二重化の局面を考えると、シューマンが

— このことを最近はとりわけ Aigi Heero が指摘しているが — 時に自らのテキストに曲を付けていて、ここではつまり詩人と作曲家の二重の役割を果たしていることに注目がいく。このことは、ジャン・パウル風な二重人物へのシューマンの関心は、詩（テキスト）と音楽の間の関連のモデル化という彼の関心と密接な関係が見てとれるというテーゼを明らかにするものである。

シューマンは全く別格に『生意気盛り』を愛していた。『生意気盛り』の終章一つ前の章の読書で『パピヨン』は刺激を受けた。^{*42} 『生意気盛り』のシューマン自身の所有本では頁の余白に手書きの記入が見られ、『パピヨン』の個々の番号を指示している。^{*43} しか

*40 1826年シューマンは断編として残っているドラマ『二重自我』をまとめている。Aigi Heero、『ローベルト・シューマンの青春の抒情詩』[注 21]89頁によると、「このテキストは、すでにジャン・パウルの作品を知る前にシューマンは早くから二重の構造、仮面や配役の役割に関心があったことの証明として取り上げられるべき」であろうとされる。

*41 彼の人物像の一人フロレスタンは、シューマンの想像ではシューマン自身に彼の作品について語っていて、シューマン的作曲スタイルに「形姿と語りかける性格」を証明している。（シューマン、『日記』I [注 24]、361頁）。

*42 この作品は1829年から1831年の間に出来上がった。1832年4月17日にシューマンは三人の義姉妹用の初版の献呈冊子を母宛に送って、同時に添えられた手紙にこう書いた。「それでは皆にお願いしますが、出来るだけ早くジャン・パウルの『生意気盛り』の終わりの場面を読んでください。『パピヨン』はこの仮装舞踏会を元来音色に置き換えることになっているものです」（シューマン『青春の手紙』[注 22]166頁以下、ここは166頁）。

*43 シューマン研究者の Wolfgang Boetticher はすでに1941年シューマンの『生意気盛り』所有本を調べている。Wolfgang Boetticher『ローベルト・シューマン。人と作品の紹介』、ベルリン、1941年。シューマンは『生意気盛り』の所有本で様々な段落に下線を引き、順番を付していた。これらが個々のパピヨンへの指示と解され、事実そう解釈されてきている。しかし12のパピヨンがあるが、しかし単にマークされ番号を付された段落は10だけである。この状況の解釈は様々である。Boetticher はそれぞれ三つに区分けして、下線を引かれた文章、個々のパピヨンの番号の手短な構成上の特徴、それに1861年の音楽解説からの、呼応した作曲場面の説明を提供している。1861年の解説はJ. Knorr とかいう人がまとめたもので、自分の注釈は「シューマン本人」に由来すると称している（同書、611頁）。Boetticher はこの注解に勿論疑問符（?）を付している。しかし疑念はKnorrのコメントにも向けられる。このコメントはシューマンの意図していないプログラム音楽を暗示しているからである。シューマンのマークした文章に次のもの（VIII番）も含まれている。「著名な偉大な作家の手にはじめて触れる若者のように、彼はそっと蝶の羽であるかのよ

しシューマンは自分のピアノ曲をプログラム音楽と解する気はなかった。長編小説の出来事を音楽的出来事へ翻訳することが肝要であったのではなく、構成的局面での一致が肝要であった。シューマンは 1832 年 4 月 19 日の音楽批評家 Ludwig Rellstab 宛の手紙の中でも仮装舞踏会に注意を向けさせて、次のように語っている。

「[...]敢えて、パピヨンの生成に関して若干の言葉を添えさせていただきます。パピオンを内部で互いに結び合わせるはずの糸がほとんど見えないからです。貴殿は『生意気盛り』の最後の場面を思い出されることでしょうか — 仮装舞踏会 — ヴァルト — ヴルト — 仮面 — ヴィーナ — ヴルトの踊り — 仮面の交換 — 告白 — 怒り — 露見 — 急ぎ足 — 最後の場面とそれから急いで去る弟 — なおもよく私は最後の頁をめくりました。結末は私には単に新たな始まりに見えたからです — ほとんど無意識に私はピアノに向かっていて、そのようにしてパピオンは次々に出来ました」。^{*44}

『生意気盛り』の仮装舞踏会の章についてのシューマンの個々の単語から成る内容のスケッチはそれ自身何か踊りのようなものを有している。このスケッチは語られた出来事の上を漂っていて、この出来事を個別の契機に解き放ち、ヴァルトが感動的な諸印象を受けているときのヴァルトの文体を思い出させるものである。『生意気盛り』のヴァルトは蝶のように踊り、蝶は総体としてジャン・パウルの長編小説のライトモチーフを形成しているので、シューマンがまさに蝶のモチーフをその『パピヨン』の作曲のときに取り上げているのは特に注目に値することである。音楽的動きの身振りの表現としてのヴァルトの腕の動きは『パピヨン』というタイトルの決定に重要な影響を及ぼしたことだろう。シューマンはその『パピヨン』で仮装舞踏会の章の聞こえない（想像上の）音楽を一種の逆翻訳で聞こえる音色にしている。

IV. シューマンとハイネ作曲について

研究では — シューマンの文言を手がかりに — シューマンの作曲も詩と音楽の関

*44 [まず注 43 の続き].....うに、桜草のパウダーであるかのように、ヴィーナの背中に触れ[...]」。

*[注 44] シューマン『青春の手紙』[注 22]、167 頁から 168 頁。舞踏会の場面は — シューマン研究では全くそう述べられてきたが — 実は最後の場面ではない。シューマンは「去って行く弟」について言及している — つまり最後の章で — こうなるとやはり最後の場面である。彼が「結末」を可能な「新しい始まり」と知覚するとき、このことは別れの場面の意義を強調している。この場面は想像上の移行の場面となる。

係についての彼の討議の記録として理解されてきた。^{*45} 1828 年来歌をもはや作曲せず、主にピアノ曲に専念するようになった後、シューマンは彼の「歌曲の年」1840 年にすぐ 138 の歌曲を書き、一 その中には一連のハインリヒ・ハイネの作曲があった。このハイネは総体としてシューマンによって最も頻繁に作曲された詩人である。^{*46} 1828 年 8 月以来シューマンは『歌の本』を知っていた。翌年彼は『旅の絵』を読んだ。これはベルネの『ジャン・パウル追悼』からのモットーを有するものである。Thomas Synofzik はジャン・パウルに対するシューマンの親近性が、青年ドイツ派の詩的 대표者としてのハイネと取り組む際の触媒的意義を果たしているという納得のいくテーゼを述べている。^{*47}

面白いことにまさにシューマンのハイネ作品群[ツィクルス]は複数の人物[ペルソナ]の美的表現として、それも特に音楽家の自我と詩人の自我の表現として解されてきた。Berthold Höckner はリーダークライス op.24 の最後の手前の歌に音楽的仮面劇の一種の反省的自己強化を診断している。ここでは「音楽的仮面が[...]自ら仮面を」被っていて、それも音楽的引用によってそうしているとのことである。「四行詩の<最初私はほとんど気後れしそうになって>に対して音楽的ペルソナはコラル<愛する神にただお任せする者は>の引用によって神聖なパロディー[parodia sacra]の手段を用いている」。^{*48} まさにコラル「愛する神にただお任せする者」には、Gottwalt[ヴァルト、神の御心のままに]と Quaddeusvult[ヴルト、神の御心のままに]の名前も、ただそれぞれ別の言葉で響いている。

ハイネ作品群の op.24 と op.48 にはハイネ・シューマン研究は持続的に関わってきた。

*45 Michael Struck はシューマンの「境界を越えていく芸術理想」を強調している。この理想に特徴的なのは、「幾多の器楽のタイトルが文学的関連を有したり、あるいは声楽のジャンル一つまり音楽と詩文の直接の交点を暗示していることである」(Michael Struck 「ローベルト・シューマンの器楽における文学的印象や詩的表現と構造」『ローベルト・シューマンと詩人達』[注 20]111 頁から 122 頁、ここでは 111 頁)。「空想の絵[曲]」や「花の絵[曲]」はシューマン以前にはホフマンやジャン・パウルに登場するジャンル表示である。Bernhard Appel はシューマンの音楽は文学の構成形式を引き受けていると明言している。その中には「語り物的経過、レトリック的強調、脱線、回想、朗誦的身振り、エピグラム風な先鋭化と警句」が「文学的受容を経て得られた」形式として、「作曲へと交換された」形式としてある。(Appel 「読者としてのローベルト・シューマン」[注 20]、13 頁)。一 Appel は「フモレスケ」op.20 を「文学的短編小説」と解し、内容的にも形式的にも文学的型に合うものとしている。(Bernhard R. Appel 「ローベルト・シューマンのピアノのためのフモレスケ op.20. 19 世紀前半の音楽的諧謔研究、特に形式の問題を考慮して」。博士論文。ザールブリュッケン。1981 年。319 頁から 323 頁)。

*46 Thomas Synofzik 「ハインリヒ・ハイネ一ローベルト・シューマン。音楽とイロニー」、ケルン。2006 年。39 頁参照。

*47 同上。

*48 Berthold Höckner、「詩人が語るのか、作曲家が語るのか。複数のペルソナとローベルト・シューマンの『リーダークライス』op.24」『シューマンと彼の詩人達』Matthias Wendt 編集。デュッセルドルフ。1993 年。18 頁から 32 頁。ここでは 31 頁。

その中心点は長いこと、まず第一に、シューマンによるテキスト選択のモチーフの究明であり、第二にこれと関連する問い、つまりシューマンはハイネのテキストのイロニー的局面を把握しているか、シューマンはテキストをそれに合わせて作曲上変換しているか、それとも作曲によってその性格が根本的に変えられているのではないかという問いである。またこの問いと結び付いているのが、イロニー的音楽、あるいは音楽的イロニーの原理的可能性である。シューマンにおけるイロニー的なものの意義はとりわけ Thomas Synofzik が最近そのハイネ歌曲についての研究書で究明し、詳しく証明している。彼にとって音楽的なものとイロニー的なもの間にはまさに内的関連がある。^{*49} Synofzik はハイネ歌曲の「イロニー的読み方」を提案していて、^{*50} 分析によって納得させている。シューマンは『歌の本』を包括的に読んでいて、その際単に「一体化」して（惚れ込んだ引用の「貸し出し」の意味で）読んだのではないと彼は強調している。彼の分析は、シューマンを引き付けたのはまさにハイネのテキストのイロニー的破れであって、このことがテキスト選択の――そして作曲の仕事の上での基準となっていたことを納得させている。一連のテキストを結び付けているのは「期待の裏切り」の原理だそうで（そう Synofzik は Destro をヒントにしている）、^{*51} この原理がシューマンの音楽では取り上げられるそうである。

シューマンの歌曲のイロニー的局面についての議論がまさにテキストと音楽の間の割れ目に注目していることは、驚きではない。極端に言って、シューマンの歌曲のイロニーは――個別の「イロニー的」と解される言い回しを越えて――とりわけ次の点にあるのであろうか、即ち、たとえ歌曲は総体として歌詞[テキスト]と音楽の共演で構成されていようとも、テキストと音楽は再三これ見よがしに独自の脇道を進んでいる、という点に。^{*52}

まさにイロニー問題をきっかけにシューマンのハイネ歌曲の研究では結局次の批判的問いが投げかけられるに至った。つまり曲を付けられたテキストに対する作曲の適切さ、テキストに対する音楽的忠実さは、審美的成功という判定基準を満たすものかどうかという問いである。そもそもシューマンは、ハイネの歌に対して妥当にテキストを解釈している音楽的相対物を創るということを試みたであろうか。Beate Perrey はこの問いに否定的に

*49 Thomas Synofzik、『ハインリヒ・ハイネ――ローベルト・シューマン』[注 46]。

*50 同上 10 頁。ここ数年でシューマンにおけるイロニーのテーマについて、「新たな理解」が見られるそうである。Synofzik の言。5 頁。

*51 Alberto Destro、「矛盾の待機。ハインリヒ・ハイネの『歌の本』の詩の最後のターン」『ナポリ東洋研究所年報』ドイツ部門。XX-1/1977 年。7 頁から 127 頁。

*52 Sonja Gesse-Harm、『『情感には言葉がない』ローベルト・シューマンの詩文と音楽の統合探索』『芸術の最後の言葉。没後 150 年のハインリヒ・ハイネとローベルト・シューマン』Joseph A. Kruse 編集。シュトゥットガルト。2006 年。157 頁から 172 頁。ここでは 166 頁（シューマンの歌曲について）、「かくて彼の歌曲は伝統的な手本を越えている、つまりピアノは単純にただ伴奏する機能を引き受けるのではなく、テキストの感覚的把握化に参与している。そんなわけでシューマンのピアノは状況によっては自らの歌を歌い、自らの物語を語り、かくて聞き手に作曲化されたテキストの感情的多層性を明らかにしている」。

答えている。^{*53} Perrey の初期ロマン派的にして同時に脱構築的気分の見方からすると歌曲は二人の「主人公」を有する。詩文と音楽である。この二つは異なる道を進むことができる。二つは一緒に会い — そしてまた別れる。この手がかりの明かりの下で見れば、決定的な問いというものは、シューマンがハイネのテキストに「妥当」な音楽を書いたかというものでは全くない。

これに対し、シューマンのハイネ歌曲はどの程度ひょっとしたら『生意気盛り』の相対物として考えられるかという問いがなされるかもしれない。 — シューマンのハイネ受容に対するジャン・パウルの「触媒的」効果という Synofzik のテーゼの意味においてである。幾多のものが op.24 と op.48 を『生意気盛り』と結び付けている。どちらでも音楽的なものと詩人的なものとの関係が — 互いにライバルであるが、しかしまたお互い愛し合っている不似合いな双生児の間の緊張として — 反映されている。詩文と音楽の間のこのような多義的關係は理論では対応できない — 単に芸術家的表現が対応できるのみである。シューマンが『生意気盛り』に対する音楽的相対物を創ろうと欲したのであれば、彼が作曲に選べるテキストは、そのテキスト自身がすでに二重の基盤を有し、破れているものに限られたことだろう。ハイネのイロニー的愛の詩は、感傷と興醒め、情感と自己反省の若干の「ヴァルト」と「ヴルト」を有している。^{*54}

*53 これについては全体参照。Beate Julia Perrey、『シューマンの〈詩人の恋〉』[注 31]。

*54 その上ハイネのテキストはたびたび「歌うこと」や「歌曲」を、つまり音楽と詩文の交錯する領域での芸術的表現方法をテーマ化している。

あとがき

今回はコメレルの『ジャン・パウル』(1933年)に続き、ジャン・パウルについての研究論文の翻訳である。

翻訳公開の許可は現在のジャン・パウル協会の会長、モーニカ・シュミッツ＝エマンス教授(ボーフム)から2015年11月にメールで頂いた。冒頭に記してある通りである。論文はすべて『ジャン・パウル協会年報』からである。最初は1966年刊行で現在の2015年で50号を数えるから紹介するのは50分の1程度である。初めての試みであるので、歴代会長の論文は外せないと思い、また会長にふさわしく、読み応えがあつて翻訳して楽しかった。冒頭論文のクルト・ヴェルフエル教授が70歳になられる1998年号まで会長で、続いてヘルムート・プフォーテンハウアー教授が2006年まで務め、その後年報は四人の教授、プフォーテンハウアー教授、ジーモン教授、(読み方のよく分からない)Dangel-Pelloquin教授、モーニカ・シュミッツ＝エマンス教授の集団責任編集となり、会長職は現在シュミッツ＝エマンス教授である。

最初の論文のボン大学のヴェルフエル教授の許に筆者は1987年留学し、お世話になった。その折現バーゼル大学のジーモン教授と面識を得たが、ジーモン教授は当時ヴェルフエル教授の助手であった。教授とは別の小さな部屋に4,5冊本を積んで読書されていた。1冊のドイツ語の本を読むのに日本人の筆者は1年要したりするから、ドイツ人にはどうしてもかなわない。

ヴェルフエル教授の論文は、出典がベーレント版である。その他の論文は大体ハンザー版である。ベーレント版が最も信頼を置かれているが、しかし普通ハンザー版でいいとされる。このハンザー版は、主な作品は6巻まででまとまっているが、しかし第2期として3巻本で初期諷刺や書評等が収められている。それで出典は(I/3, S.201)といった表記になっている。主な作品の3巻目の201頁というわけである。ベーレント版も3種類(生前刊行本、死後刊行本、手紙類)に分かれている。死後刊行の分(遺稿)が最近丁寧に順次増補補充されている。ベーレントは最終版を正しいと考えており、最近はそれに対して初版、改訂版いずれも正しいと考えて、そのいずれも正確に反映しようという贅沢な考えで編集する試みもなされている。その詳細はJean Paul Gesellschaftのホームページで分かるかと思う。なお若い頃のジャン・パウルの「抜き書き」もすでに電子データ化されており、日本の研究者は手書きの字を読めなくても「抜き書き」を引用できるという便利な世の中になっている。当時の百科事典のKrünitzもオンラインで読めるから大変便利である。

次のヨッヘン・ヘーリシュ教授は日本でも有名である。マルクスとジャン・パウルと一緒に論ずるといふ奇術的な論文である。youtubeに教授の動画があつて、教授の雰囲気分かるが、金と宗教を同時に論ずるもので、手品師的雰囲気である。全体選んだ論文は手品的でヴェルフエル教授は『ヴッツ』の鎧戸の窓の場面とか、グスタフと叫ぶ椋鳥の声とかさりげないところを引いてきてジャン・パウルの詩学と結び付けており、ジーモン教授は『生意気盛り』の「スウェーデンの牧師」というさりげない牧歌を深読みしている。

その次のコラー教授の論文は、(多分修士論文だろうが)、ラカンを援用した『巨人』論で、直接的経験と見えるものが、(つまり無意識が)、イメージや本、人為的なものの影響下にあると指摘するものである。コラー教授の博士論文はジャン・パウルの『レヴァ

ーナ』論で、その後も教育論で教授資格を得、現在はドイツの教育学学会の会長のようにある。コラーの論文で筆者はラカンが理解できた気になった。しかし教育学の重鎮の出発点がジャン・パウルにあると思うと、悦ばしい気になる。

更に次のエーガー氏の論文はシューマンに関するもので、日本では『生意気盛り』に関してよくシューマンの『パピヨン』がネットで話題になっている。それで筆者は音楽に関してはほとんど無知であるが、参考になればと思い選んだ。この論文は『パピヨン』を「プログラム音楽」と解していると思われかねない部分があるので、幅をもたせるために最後にシュミッツ＝エマンス教授のシューマンに関する論文を選んだ。音楽専門家と文学専門家の違いが感じられそうである。手品はエーガーではシューマンのテンポの数字、シュミッツ＝エマンスでは Larve（仮面と幼虫）からの蝶の出現であろうか。筆者は数年前にテアアの農業論を訳したことがあり、格調高くシューマン関係を訳したり、家畜の糞尿関係を訳したり、我ながらジャン・パウルの的である。

その次のプフォーテンハウアー教授の論文では審美主義者の悪漢、『巨人』のロケロールをポンペイ遺跡の装飾模様と関連付ける点が手品であろう。また美貌という噂の Dangel-Pelloquin 教授の論文ではタイトルからして魅力的である。よく訳せないが、クライストとヘルダーリン、ジャン・パウルという独自路線三人衆をまとめながら、接吻を学問にするという離れ業を見せている論文である。

エッセルボルン教授の「出版の自由について」の論文は正攻法でどこにも手品はなさそうである。しかしさりげないところに手品はある。「フーコーが『言説の秩序』の講演で記述しているようなもので、例えば、誰が言説に参加していいか、どのテーマが許されるかという暗黙の規則である。制裁はその場合禁止とか処罰にはなく、主に無視の中にある」。なぜエッセルボルン教授を選んだのか。教授は「無視」できない。2005 年来日の折、わざわざ九州まで来られて、筆者の大学でジャン・パウルについて講演されたエッセルボルン教授は無視できないのである。

またシュミッツ＝エマンス教授の論文で 9 はミューズの数と知ったので、まずは 9 人で良からうという気になった。

思えば日本のジャン・パウル研究は 1965 年 3 月刊行の古見日嘉訳の『美学入門』の画期的 (bahnbrechend) な翻訳で実質的に始まった。50 年経つわけである。古見先生の古き良き時代の「あとがき」は忘れ難いもので、引用を好んだジャン・パウルに倣って、あとがきも「引用」で締めたい。

「この書は、独文学会に席を置く私の、学会にたいする、ささやかな寸志である。この書が、独文、仏文、英文、比較文学、美学、哲学の分野の方々に多少ともお役に立ち、また一般に、文学論に関心を持たれる方々をおもしろがらせれば、私にとって幸いであり、更に、特に若い文学研究者に、ジャン・パウルへの興味を喚起する一助にでもなれば、これに過ぎる喜びはない」(674 頁)。

2015 年 11 月 恒吉法海