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

「水の女」の黙示録 : インゲボルク・バッハマン『ウンディーネ行く』をめぐって

小黒, 康正
九州大学大学院人文科学研究院文学部門 : 准教授 : 独文学

https://doi.org/10.15017/16871

出版情報：文學研究. 107, pp.95-128, 2010-03-01. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

「水の女」の黙示録

インゲボルク・バッハマン『ウンディーネ行く』をめぐって

小黒康正

一　織物

二重の別離

インゲボルク・バッハマンの『ウンディーネ行く』（一九六一）は、さまざまな文学素材と批判精神が複雑に絡み合った「織物」である。テクストの絡み合いは短絡的な理解や一義的な解釈を寄せつけない。その多様な文学素材の中核にはウンディーネをめぐる伝統領域の受容があり、そこから既存の人間社会に対する厳しい糾弾が展開される。こうした連関からタイトルは二重の意味で別離を示す。

現代のウンディーネはハンスと命名された男、男たち、人間に別れを告げ、秩序が支配する陸の世界から形を欠く水の世界へと「行く」。このテクストにおいて、水の世界とは単なる物質空間ではなく、陸の世界とは異質な世界に他ならない。こうした前提のもとで、ある地点からある地点への移動を示唆する動詞「行く」は、既存

の世界に対する批判精神と未知なる世界を希求するユートピア志向とを併せ持つ。

だが、このタイトルが示す別離は、既存社会からの別離ばかりではない。ウンディーネという文学素材の現代版である『ウンディーネ行く』は、伝統の継承よりも伝統からの離反に重きがおかれている点で、既存の伝統領域から「行く」。バッハマンの場合、確かにフケーの『ウンディーネ』（一八一一）やフランスの劇作家ジロドゥーの三幕劇『オンディーヌ』（一八三八）からの影響は見逃せないが[1]、しかし、先行テクストとの著しい相違点も重要である。（一）魂獲得に関する記述の欠落[2]、（二）抒情詩的要素の多さ[3]、（三）独白形式[4]、（四）ハンスという命名[5]、（五）女のまなざし[6]、以上五つの主たる相違から分かるように、『ウンディーネ行く』というタイトルからは、既存の人間社会からの離反のみならず、ウンディーネをめぐる伝統領域からの離反も読み取ることができよう。

最後の叫び

『ウンディーネ行く』というタイトル、とりわけ「行く」をめぐる二義性に関して、従来のバッハマン研究は見解を概ね一致させるが、しかしながら、テクスト中でいまだ議論の余地を残す箇所も少なくない。とりわけ、タイトルとして冒頭に据えられた「行く」に対応する結末の動詞「来たれ」（二一―二六三）[7]は、文学素材からなる前景と社会批判的な背景とが最も複雑に織り込まれた箇所である。確かに、結語をユートピア志向と結び付く「来るように招く要請」[8]であると解する論者は少なくない[9]。しかし、結語に残された議論の余地をひとつの問いにしてしまうならば、結語の発話主体は誰かと問うことになろう。誰が「来たれ」と声を発しているのか。既に水底にいるウンディーネか、ウンディーネを再び人間界に呼び寄せようとするハンスか。テクストは何も答えず、我々に解釈を要請するだけである[10]。ある者は最後にウンディーネの叫び声を聞く[11]。別の者はハンスの呼び声だと

主張する。[12] これらの見解に対して、結末を二義的にとらえる論者の数も少なくない。[13] この二義性を最初に指摘したヴォルフガング・ゲアステンラウアーは、それを『ウンディーネ行く』が孕む神話的な円環運動から説明する。

> 水の元素の中に身を沈めるウンディーネは（中略）まさにこの瞬間に再び上がって来る。弾劾の弁、つまり「痛みの声」は再び誘惑となるのだ。『ウンディーネ行く』という物語は「来たれ」という言葉で終りが結ばれることで、寓話の線は弧を描いて予期された始まりへと戻っていく。つまり、同一のものの反復へと向かう。こうした構造の中でこの語りそのものが、神話であることを明かすのである。[14]

ゲアステンラウアーによれば、ウンディーネを人間の男たちに導き、同時に男たちをウンディーネに引き寄せたもの、つまり物質存在と人間存在とを相互に引きつけ合わせる根源的な誘惑の力がウンディーネ伝説の始原にあった。こうした前提に立つゲアステンラウアーは、始原の誘惑を『ウンディーネ行く』の終わりから看取し、一見ウンディーネのものと思える最後の声から、同時にハンスの声も聞き取るのである。[15] こうした第三の見解に対して、『ウンディーネ行く』がバッハマンの他の作品と同様に解釈の多様な可能性から成り立っていることに着目し、結びは常に開かれたままになっていると主張する見解も見逃せない。[16] つまり、第四の立場として、結びを二義的ではなく、多義的にとらえるのである。

開かれた形式

以上、議論の余地を最も残す最後の「来たれ」をめぐり、代表的な論者の見解を概観した。『ウンディーネ行く』

に一貫した独白形式を認める者なら第一の見解を、現代の文学理論に通じる者ならおそらく第四の見解を支持するであろう。たしかに文学テクスト、とりわけ現代の文学テクストは総じて多義的で、解釈に対して開かれた形で終ることが多い。しかしながら、文学理論がいわば空中戦としてテクストを理論的に俯瞰することが多いのに対して、個々の文学テクストを論じる場合は、いわば地上戦として時として細部にこだわらなければならず、それだけに多義性の主張にとどまるのではなく、その多義性を生み出す実相に踏み込まなければならない。本論は、一般論として多層性の指摘を繰り返すのではなく、対象テクストが有する複雑で豊かな「織り込み」を解きほぐす「地上戦」として、『ウンディーネ行く』の結びに改めてこだわりながらテクスト全体の多層性の実相を明らかにしていきたい。そこで件の「来たれ」を従来の研究ではほとんど顧みられなかった以下の三点から考察する。

着眼点

第一にハンスという命名が問題になる。バッハマンはジロドゥーと同様にウンディーネの伝統領域とは一線を画し、ウンディーネの相手をハンスと名付けた。この命名に対して多くの論者は、『ウンディーネ行く』がジロドゥーの劇とは全く異なりながらも、ハンスという名前が同劇に由来していると主張しているが、はたしてそうであろうか。「来たれ」に関していえば、それがウンディーネの声なのかハンスの声なのかどうか、二義的なのか多義的なのかどうかを考える前に、「ハンス」という名前そのものに注意を向けなければならない。なぜならば、文学テクストの中の名前に対する多大なる関心をいかなる作家にもまして明言した作家こそ、バッハマンその人だからである。

第二に最後のことば「来たれ。ただ一度だけ。来たれ。」Komm. Nur einmal. Komm.（二―二六三）とそれ

と類似する「来たれ！来たれ！ただ一度だけ来たれ！」Komm! Komm! Nur einmal Komm! という「痛みの声」（二―二五五）の相違が問題になる。両者を引き合いに出す論者は多いが、それらの微妙な違いに注意を払う者はいなかった。ウンディーネの「痛みの声」である「来たれ！」とは異なり、最後の言葉「来たれ」には感嘆符が付けられていない。文法的に考えれば、それは命令法ではなく、要請もしくは単なる陳述にすぎない。この違いがいかなる意味を持つのかという問いに対して、既存の二次文献から回答を見いだすことはできない。我々は特定の解釈を主張するにせよ、テクストを開かれた形のままにとどめるにせよ、まずは物語の結末をテクストに忠実に扱う必要があるのではないだろうか。[17]

第三に、バッハマン文学を繙く際に頻繁に用いられるユートピア概念と密接に関わりながら、それとは本質的に異なるもうひとつの志向が問題になる。フェミニズムの観点であれ、別種の社会批判の観点であれ、これまで『ウンディーネ行く』のユートピア志向について取り組む論者は多い。これに対して本論は特定の枠組みを外から持ち込む「空中戦」ではなく、テクストの内側から枠を組み立てる「地上戦」を心がけたい。「来たれ」と深く関わりながら、いかなる論者によっても明るみに出されぬまま、テクストの深層に押しとどめられたままになっている、ある志向が問題になるのだ。しかもこの志向がハンスという名前とも「来たれ」とも密接に関わることを予め附言しておく。本論はまずバッハマンの名前に対する関心を踏まえてハンスという名前について論じ、そこからバッハマンが関心を示した文学史上有名なもう一人のハンスとの関わりにふれながら、最終的には両者が分かち合う共通の志向を明らかにしたい。本論の課題は、『ウンディーネ行く』という織物のいまだ知られざる一糸をたどりながら、その複雑な絡み具合の全体像を提示することにある。

二　ハンス

類型化

『ウンディーネ行く』のハンスという名の人物は、バッハマンの独自の構想に基づく。物語はウンディーネの呪詛、ハンスという名前の人間に向けられた呪詛から始まる。

お前たち人間よ！お前たち怪物よ！

ハンスという名をもつお前たち怪物よ！私がついぞ忘れられないこの名をもつもの。

私が森のあき地を抜け、小枝が開くたび、若枝が水を私の腕から払い落とし、葉っぱが私の髪から滴を舐め取るたび、私はハンスという者に出会った。

そう、私が学んだのはこの論理、相手が必ずハンスという名をもつこと、お前たちの誰もがその名であり、次々にその名であり、だけど唯一人がその名であること。私が忘れられないこの名をもつ者は、いつだって唯一人。私がお前たちを心底愛したのと変わりなく、私がお前たちの誰彼も忘れ、すっかり忘れようとも。そしてもしお前たちの口づけと精液がかなりの大水（雨、川、海）でとうの昔に洗い流されてしまっていても、その名は残り続け、水の中で繁茂する。私が相手への呼びかけを止められないから。ハンス、ハンス

……。　（二―二五三）

この引用からはハンスという名前の類型化が読み取れる。「人間」と「怪物」という奇妙な併置の中で『ウンディーネ行く』のハンスは単数形と複数形の揺れによって一般化されてしまう。しかもウンディーネが学んだという一般化の論理は後にもう一度同様に繰り返される。

私は一人の男を知った。名前はハンスだった。他のだれとも違っていた。更にもう一人を知り、またしても他のだれとも違っていた。それから知った一人は、他のだれとも全く違っており、名前がハンスで、私は彼を愛した。　（二―二五八）

ウンディーネが出会う人間の男はある一人の男でありながら、単複同一化の論理で男一般のカテゴリーになっているという点で、特定の男ではない。ハンスという名前は、特定の個人を指すという固有名詞の機能を果たしながら同時に、総称として普通名詞の機能ももつというある種の矛盾を犯す。[18] もっとも、ドイツ語の日常の言語使用において、例えば「まぬけハンス」Hansnarr、「知ったかぶりハンス」Hansdampf、「道化ハンス」Hanswurst、「幸運児ハンス」Hans im Glück とあるように、ハンスという名前は一個人を示す固有名詞にも類型化された人物を示す普通名詞にもなりうる。この点を踏まえるならば、ウンディーネの呪詛に曝されるかつての恋人は、単数形の一個人とも、複数形の一範疇とも見なすことができよう。

男たち

そして更にバッハマンの場合、ハンスは、社会の秩序や慣習の中にいる「男たち」（二―二五五）として、批判の矛先が向けられる対象に他ならない。総じてバッハマン研究では、『ウンディーネ行く』のハンスは父権社会イデオロギーの担い手であり、男性原理に支配された人間社会の具現者である。[19] こうした社会批判的な命名は、ウンディーネをめぐる伝統領域とは直接関わりを持たない。パラケルススの記述でも、フケー『ウンディーネ』でも、E・T・A・ホフマンの同名のオペラでも、相手の男はハンスとは命名されていない。但し、ジロドゥーの劇『オンディーヌ』では、ウンディーネの相手の騎士は「ハンス・フォン・ヴィッテンシュタイン・ツゥ・ヴィッテンシュタイン」と呼ばれている。この命名に対してナヴァプは、「ジロドゥーの騎士ハンスは（中略）〈平均的な騎士〉である。（中略）ハンスを類型に降格させる一般化は、同時にハンスをすべての人間の代表者にしてしまう」と言う。[20] 日常の言語使用に、そしてそもそもドイツの童話や民話に基づく一般化は、ジロドゥーのハンスのみならず、バッハマンのそれにも大いに当てはまる。事実、「お前たちのことを私は笑い、驚かずにはおられない。ハンス、ハンスよ、妻をめとって共に働くちっぽけな学生であり、実直な労働者であるお前のことを」（二―二五六）ということばが示すように、バッハマンのハンスは現代における「まぬけハンス」あるいは「平均的な騎士」と呼んで差支えなかろう。ブリンクマンは『ウンディーネ行く』におけるハンスについて、「この名前はおそらく『幸運児ハンス』というメールヒェンから取られたであろう。しかし、ジロドゥーの『ウンディーネ』によっても裏書きされていることは確実である」[21] と説明する。しかし、この見解は十分な説明であるとは言い難い。バッハマンのハンスは、ジロドゥーのハンスとは異なり、[22] 月並な人物像であるばかりではなく、先行者のテクストには無い何か異質なものをも持つ。この点に関して、社会批判の要素を挙げる論者は少なくない。但し、

社会批判性だけで伝統的な素材の現代版がジロドゥーばかりではなく、すべての先行者のテクストからも区別されるとは言い難い。ウンディーネの相手がハンスと命名されなければならない積極的な理由、何はともあれハンスでなければならない理由、それは何であろうか。

名前のアウラ

バッハマンは、一九五九年秋からの冬学期にフランクフルト大学で五回にわたる詩学講演を行った。その第四回目では「名前との交わり」という演題のもとに、文学における名前の問題を扱う。バッハマンは最初、「ルル、ウンディーネ、エンマ・ボヴァリー、アンナ・カレニーナ、ドン・キホーテ、ラスティニャック、緑のハインリヒ、ハンス・カストルプ」（四―二三八）といった世界文学史上の著名な登場人物たちの名前を挙げることで、名前が喚起する力に聴衆の注意を促す。バッハマンによれば、名前が生きている人々よりも作り上げられた人物により密接に結びつくことで、文学作品の主人公たちは現実の人間よりも生き生きとした生身の人間として感じられる。また、読者が名前に対して実に誠実であるともバッハマンは強調した。しかし、現代文学にまったく別の傾向があること、今日では「素朴な命名への信頼が揺らいで」（四―二四二）おり、カフカ、ジョイス、フォークナーなどの文学がそうであるように、名前の持つアウラがかつてのように光を放たないことも、バッハマンは忘れてはいない。

名前の魔術師

バッハマンが講演の中で名を馳せた主人公たちとともにウンディーネを挙げていることは注目に値しよう。フ

ランクフルトでの詩学講演の数年前に『三〇歳』の中のすべての物語が公にされている。従ってバッハマンが講演でウンディーネの名前を挙げたとき、当然『ウンディーネ行く』を念頭においていたことは間違いない。そして見逃してはならないが、ウンディーネや他の人物たちとともにトーマス・マン『魔の山』の主人公ハンス・カストルプの名前も挙げられている。この呼び出しは偶然ではない。同じ講演中でトーマス・マンに注意が向けられているからだ。バッハマンは強調する、「トーマス・マンにおいては名前は大きな意味があります。マンは最後の偉大なる名前の考案者で、名前の魔術師なのです」（四―二四七）と。マンは最後の「名前の魔術師」として作品の登場人物に「非常によく練られたニュアンス」（四―二四七）をもつ意図的な名前を付けているという。名前の問題や「名前の魔術師」に寄せるバッハマンの強い関心を考えると、『ウンディーネ行く』のハンスと『魔の山』のハンスとを比較検討してみる必要が生じる。

ハンス・カストルプ

『魔の山』のハンスは、主に四つの層から成り立つ。第一に「月並な人物」、第二に「中間の国ドイツ」、第三に「福音史家ヨハネ」、第四に「預言者ヨハネ」、以上の層である。[23] このうち第一の層はバッハマンのハンスにも容易に認められた。また『ウンディーネ行く』ではハンスという名前を通じてドイツ語圏の社会が男性原理に基づく人間社会の典型として措定されている可能性を考えれば、第二の層もバッハマンのハンスに認められるであろう。第三の層そして第四の層に関しては、論者が知る限り、二次文献の中での指摘はまったく無い。確かに福音書の世界と『ウンディーネ行く』の世界はまったく異質である。だが、第四の層に関しては、バッハマンが一九五四年、つまり『ウンディーネ行く』を執筆する数年前に『千年王国へ』というエッセーを書き上げているだけに、看過

するわけにはいかない。同タイトルがヨハネの黙示録第二〇章で描かれた「千年王国の支配」に由来することは、言を俟たない。エッセーの中でバッハマンは、論述対象であるムージルの小説『特性のない男』が読者に「よく考えること、厳密に考えること、大胆に考えること」（四―二八）を要求すると述べ、この要求をこの小説のユートピア志向とみなす。尤も、以上の類推だけから、バッハマンが『魔の山』もしくはハンス・カストルプの人物像から、黙示録的な層を自らのハンスに託したかどうかを明かすことはできない。しかし黙示録の観点から『ウンディーネ行く』を読み直すとき、ウンディーネの呪詛と情念が渦巻く世界から黙示録的なヴィジョンが見えてきはしないであろうか。ウンディーネのハンスに対する愛憎には黙示録的な二律背反がありはしないか。

三　黙示録的志向

怪物

『ウンディーネ行く』はハンスという名前の怪物に対する奇妙な呼びかけから始まる。黙示録の視点からすれば、この冒頭には既に黙示録に登場する「獣」[21]の影がちらつく。黙示録第一三章では、「一三」という数字に相応しく、悪魔である竜が二匹の怪物を呼び出し、第一の怪物に自己の力を託し、第二の怪物にプロパガンダの力を与え、その上で第二の怪物が人々に第一の怪物の偶像を崇拝させ、怪物の名前もしくは人間の名前を意味する「六六六」という数を印づける。黙示録の第二の怪物が人間の名前を持つということは、ウンディーネを裏切る怪物がハンスという名前を持つという設定に対応しよう。とはいえ、神学的見地からすれば、この対応には決定的な矛盾がある。ヨハネと怪物は相交わることのない、いわば善と悪の両極に位置づけられた敵対者に他ならな

い。従って、『ウンディーネ行く』におけるハンスという名前と裏切り者としての怪物との結びつきはある種の破綻であると言える。しかしながら、神学の世界において二項対立と解される要素が、文学の世界、とりわけ人間の内奥を掘り下げようとする近代以降の文学では、いわばヤヌスの如く両面価値として取り込まれることは、少なくない。『ウンディーネ行く』のハンスが、ウンディーネの愛憎が向けられる対象として、矛盾から成り立つ両義的な人物であっても、決して齟齬ではない。むしろそうした矛盾こそ、『ウンディーネ行く』の多層構造を担う重要な層なのである。

終焉への叫び

ところで『ウンディーネ行く』では、ウンディーネをめぐる先行テクストとは異なり、奇妙な音の描写が目立つ。実は同テクストのハンスは、黙示録のヨハネや『魔の山』のハンスと同様に、奇妙な音に聴き耳を立てながら、既存の世界が終りに近付きつつあることを知る。それは、日常のある日、突然のことであった。

心を込めて自分の妻たち、子供たちの髪をなで、新聞を広げ、領収書に目を通し、あるいはラジオのつまみを回して音量を大きくしたりする。／だがそうしつつ聞こえてくるのは貝の中の虚ろな響き、風のファンファーレ。それからもう一度後になって家の中が暗くなると、男たちは秘かに立ち上がり、ドアを開け、下の廊下、下の庭、並木道に聴き耳を立てると、そうすると実にはっきりと聞こえてくる、痛みの響き、彼方からのよび声、不気味な音楽が。来たれ！来たれ！ただ一度だけ来たれ！

（二―二五五）

ハンスは最初、ウンディーネという物質存在が放つ「虚ろな響き」を自らの日常世界の中で聞き取った。そして、ドイツの民間伝承にて水の精が現れると言われる時刻、昼と夜の狭間、越境の時になると、生活空間という内から異界という外へと意識を向けながら、それを「響き」であり「よび声」であり「音楽」であると解す。しかもハンスは非言語的な響きを最終的に「来たれ！来たれ！ただ一度だけ来たれ！」という人間存在の言語に翻訳し、「終焉への叫び」と解釈する。

私が来ると、そよ風が私の到来を告げると、お前たちは跳び上がって、時が近いことを知った、恥辱、追放、堕落、不可解なものが近いことを知った。終焉への叫び。終焉への。（二―二五七）

ウンディーネはハンスの世界を拒絶し、呪う。それだけに既存の人間社会の事情にも通じ、その没落を告知できるのであった、「その中で時と死が現れ燃え、すべてを、犯罪によって覆われた秩序を、眠りのために誤用された夜を、焼き払ってしまったからだ」（二―二五八）と。ここで看過してはならないのは、このような劫火による崩壊のイメージが黙示録に基づくことである。黙示録第一八章でアンチ・キリストの首都であるバビロンが焼け落ちるように、『ウンディーネ行く』では父権制によって秩序づけられた人間社会の崩壊が、つまり現代のバビロンの終焉が告知されていると言えよう。黙示録的告知をまずは「虚ろな響き、風のファンファーレ」として聞くハンスは、『魔の山』第七章の滝ならびに戦場の両場面でラッパの響きや男たちの大声を耳にするハンスと同様に、[25] 黙示録で様々な不気味な音を終末の告知として聞くヨハネのいわば後裔に他ならない。

黙示録文化

ところで、ヨハネが見る幻視は、焼け落ちるバビロンばかりではない。ヨハネが神の国を実現する来るべきエルサレムを見ることで、黙示録は、古戦場ハルマゲドンで行われるキリスト教徒と異教徒の最終決戦、神の軍勢と悪魔の軍勢の決定的な覇権争い、明と暗の究極の戦いを通じて、下降線から最終かつ一回かぎりの上昇線を辿りながら、旧世界の没落と新世界の到来を描く。聖書の最後に配され、多種多様な幻視とともに歴史の最後を扱う黙示録は、諸芸術に多くの素材を提供し続けながら、ヨーロッパの歴史意識を形成し、同時にトポスとしての「黙示録文化」を培ってきた。黙示録は危機意識の言語表現として人々の意識もしくは無意識の中に隠微な形で染みわたり、天変地異や社会的危機に立たされた人々の不安と希望をいわば取り込む。黙示録的トポスは、普段はさまざまな非合理を謎もしくはアレゴリーの形で宿しながら影を潜めているが、耐え難い危機が人々を襲うとき、突如として歴史の表舞台で猛威を奮う。そして束の間の陶酔の後、黙示録に出自を持つ終末をめぐる言説は、新たなものを吸収し、歴史的経験によって増殖しながら原テクストに還っていく。トーマス・マンの言を援用するならば、こうして「回帰する諸モティーフに満たされた一つの濃密な伝統領域」[26]が形成される。これがすなわちトポスとしての「黙示録文化」に他ならない。

徹底的な終末意識と局面打開の情念とを腐植土とする「黙示録文化」は、二つの世界大戦を経験した二〇世紀の文学、それもドイツ文学に多大な影響をもたらす。中でも影響の際立った文学的結晶化を三つ挙げるとすれば、第一に没落の予感と新生の希求を魂の叫びによって表現した第一次世界大戦前後の表現主義者たち[27]、第二に二つの世界大戦とドイツ精神の連関をアレゴリーによって徹底的に表現したトーマス・マン[28]、第三に女性のまなざしによる既存社会に対する徹底的な批判と新しい言語の模索とを同時に行ったインゲボルク・バッハマン、以上の

三者のそれぞれの文学テクストであろう。

ユートピアとしての文学

バッハマンはフランクフルトで行った第五番目の詩学講演「ユートピアとしての文学」で、文学を「未知の境界から成る、前方に開かれた王国」（四―二五八）と規定する。バッハマンは、物語集『三〇歳』のいずれの作品でもユートピアの希求（あるいはそうした希求の破綻）を問題にする中で、別の領域から人間の世界を見ながら「彼方からのよび声」を発するウンディーネにとりわけユートピアを託す。バッハマンにとって書くこととは、まなざしを「完全なもの、不可能なもの、手の届かないもの」（四―二七六）に向けるユートピア的な身振りに他ならない。また上述の『千年王国へ』によれば、ユートピアとは「目的ではなく、眼前の方向」（四―二七）となろう。こうした視覚に基づく表現はバッハマンの初期の詩「早すぎる正午」の中にも見いだせる。「希望のみが光に目がくらみ、しゃがみこむ」（一―四五）中でユートピアへの志向は、時の「猶予」を前にして「新しい言葉をめぐる戦い」[29]と結び付く。

声を低めて言うと、言うに言われぬものが地上を行く。
すでに正午だ。　（一―四五）

詩の中の「言うに言われぬものが行く」Das Unsägliche geht という表現は、『ウンディーネ行く』Undine geht というタイトルと同様に、どこに行くのかという方向性への問いを潜在的に持つ。但し、問題は空間移動

ばかりではない。むしろ、眼目は、古代ギリシアからのトポスであり、ニーチェの『ツァラトゥストラはこう言った』第四部でも示されたような、太陽が最も高く昇る中で万物の動きが一瞬止まる静寂の時、つまり「正午」にある。黙示録の言説が巧みに織り込まれた同書の場合[30]、最後の場面で新たな救世主は千年王国のイメージが付された「大いなる正午」を築くために山を下りて行く。これに対して、バッハマンの場合、端的に言えば、エッセー『千年王国へ』あるいは物語集『三〇歳』が示すように、新しい時代の到来はいまだ存在しない未知なる言語の現出として模索される。バッハマンは、既存の言語では言い表す事のできない全く新しい言語を既存の言語で言い表そうとする矛盾した試みを敢えて行う。先鋭化した言語批判的意識を有するバッハマンは、ニーチェやマウトナーやベンヤミンと同様に言語の否定性を自覚し、既存の言語が原理的機能不全に陥っていることを確信した一人である。しかし、同時に、先行するホーフマンスタール、ムージル、カフカと同様に、言語の否定性を原理的契機として成立する「否定性の文学」[31]を模索した。特にバッハマンの場合、「眼前の方向」に向けられた身振りは、機能不全に陥った既知の言語の中に未知の言語との接点を探る詩作となり、それはいわば「境界のポエジー」を生み出す。先の詩の場合、既知の言語では表現不可能な「手の届かないもの」であるはずの「言うに言われぬもの」が現出する瞬間、時間の中の無時間とも称すべき「正午」、時間と無時間の境界が重要であった。『ウンディーネ行く』では、ウンディーネとハンスが出会う「森のあき地」Lichtung（二―二五三）が、大きな役割をはたす。もともと『存在と時間』第二八章において「みずから開かれてあるもの」としての「ダーザイン」を比喩する語が、ウィーン大学にてハイデガー論で学位を得たバッハマンによって、形のない水の世界と人間によって秩序づけられた世界との接点、二つの世界が遭遇する「未知の境界」として援用されたのである。別言すれば、「森のあき地」はどこにも無い場所として詩的に設定された「トポス」に他ならない。また、人間の世界

にありながらユートピアに通じる境界は、既知の言語によって形作られた未知の言語、どこにも無いことばとしての「トポス」でもある。それだけに、ウンディーネを「未知の境界からなる、前方に開かれた王国」からの越境者、否定性のポエジーの具現と称してもよかろう。上述の「痛みの響き」は従って、古い世界と古い言語をめぐる「終焉への叫び」であると同時に、新しい世界と新しい言語への誘いとも理解できる。

呑み込むこと

尤も、水の女が発する誘いの前に、陸の男が行う呼び出しがあったことも忘れてはならない。ウンディーネは相手に言う、「だが忘れるな、お前たちが私を世界に呼び出したことを、私のことを夢にみたことを、別の女であり、別の存在であり、お前たちの精神をもつが、お前たちの姿をもたぬ者、お前たちの結婚式で悲嘆の声をあげ、濡れた足でやって来る未知の女のことを」（二―二六〇）と。水の女と陸の男の間で繰り返される邂逅の結果は、ユートピア的志向の頓挫であった。呼び出された世界において、ウンディーネは常に「呪われた存在」になり、古い世界の祭壇に捧げられる「生け贄」になってしまう。「私の血はおいしかったか。少しばかり牝鹿の血の味が、白鯨の血の味がしたか。そうした動物の無言の味が」（二―二六〇）とウンディーネは「裏切り者」ハンスに問う。つまり、「生け贄」は「怪物」に呑み込まれてしまうのである。ここにおいて再びハンスの出自が屈折した形で問題になろう。黙示録第一二章では、神を裏切って地上に投げ落とされたサタンと称される者が七つの頭をもつ巨大な竜として現れ、神の民を担う「太陽の乙女」と解される女に襲いかかり、女が産んだ救世主を呑み込んでしまおうとする。こうして神の勢力とその敵対者との最終決戦の火蓋が切って落とされるのであった。『ウンディーネ行く』では、陸の男が自ら呼び出した水の女を、「水とヴェール、固定され得ないもの」（二

―二五九）を危険と感じ、怪訝に思い、そして裏切ってしまう。こうした裏切りと呑み込みを前提にしながら『ウンディーネ行く』では、陸の男に対する「別の存在」による罵りが、古い言語を用いる旧世界の男に対する「未知の女」の呪詛が始まり、テクスト全体を覆うのである。

心の揺れ

但し、後半部においてウンディーネの口調にいささか変化が見られ、呪詛と哀訴からなる不協和音が響く。ウンディーネの断固とした罵りの口調は弱まり、それどころか相手に寛容な態度を示す。ウンディーネは立ち去る前に「森のあき地」でのハンスとの逢瀬を思い出す、否、「すべてを思い出さねばならなかった、どの裏切りも、どの卑劣も。同じ場所で私はお前たちに再会した。私には恥辱の地に思えた、かつて明るかったところが。お前たちは何をしたのか！」（二―二六〇）と。確かに別れは決定的だった。しかしウンディーネは、完全に悲嘆に暮れているわけではなく、密かな希望を心に抱き、次のように思いを吐露する、「だけど立ち去れない。お前たちにもう一度まともな言葉を繰り返させよ、こんな別れにならないように。何ひとつ別れに至らぬように」（二―二六〇）と。実際、ウンディーネは人間が有する技術力、自然科学の知識、哲学的思考を褒め称える。彼女はこのように絶望と希望の間に揺れるため、彼女の言葉は両義的になってしまう。この時、ハンスがウンディーネにとって両義的な存在になり始める。もはやハンスを一方的に「怪物」と罵るわけにはいかない。相手が、一方で「ハンスという名をもつ」裏切り者でありながら、他方で、神の言葉に耳を傾ける預言者ヨハネスのように、ウンディーネの言葉に聴き耳を立てるハンスとなるからだ。本来ならば交わることのない黙示録の中の善と悪という二項対立的な二つの要素を両面価値としてひとつに受け入れることで、ウンディーネの心の揺れがことばを

獲得していく。

結びの言葉

愛憎の振幅は『ウンディーネ行く』の最後において最大の揺れを示す。最後の場面ではウンディーネは既に水底におり、絶望の極みに達しながら、「世界はすでに暗い。私は貝の首飾りをつけることもできない。もはや明るみも生じない」（二―二六二）と呻き声をふりしぼる。ウンディーネのまなざしは、水底の世界から崩壊しつつある人間世界へと向けられていく。この時、ハンスは没落しつつある、もしくは没落してしまった世界の住人に他ならない。

すると今、上を行く者がおり、水を憎み、緑を憎み、理解することはなく、決して理解されることはない。
私が決して理解しなかったように。
（二―二六三）

憎しみを抱きながらもハンスは「上」の世界でかつての恋人を探し求めるが、相手は既に水底にいるので、どこにも見いだすことはできない。「森のあき地」は無くなり、邂逅の場はもはや無い。希望はいまや復唱にのみ存する。ヨハネスの後裔は、かつて耳にした「風のファンファーレ」を思い出し、聞き取った「彼方からのよび声」、つまり「来たれ！来たれ！ただ一度だけ来たれ！」を口ごもりながら繰り返す。

ほとんど黙り込んだ、

かろうじてなお
よび声を
聞きつつ。

来たれ。ただ一度だけ。
来たれ。

（二―二六三）

この箇所は『ウンディーネ行く』の中でもとりわけ抒情詩に近く、一義的な解釈を寄せつけない。確かに、「上を行く者」が聴き耳を立てた際に再び聞いた下からの誘惑の声として結語を解する者は少なくない。「ほとんど黙り込んだ」ハンスが「来たれ。ただ一度だけ。来たれ。」というウンディーネの呼び声をかろうじて聞いたという理解であった。こうした読みに対して本論は、「ほとんど黙り込んだ」ウンディーネが「来たれ。ただ一度だけ。来たれ。」というハンスの呼び声を水底でかろうじて聞いたと解する。「来たれ」は実際に発話された「来たれ！」のような強い響きを持たないだけではない。そもそも話者が異なる。ハンスはかつて自分に向けられた感嘆符付きの命令を感嘆符無しの要請として送り返す。つまり、最後の二行は、水底から聞こえる誘惑の声ではなく、水底に、あるいは「未知の境界からなる、前方に開かれた王国」に向けられた希求のことばに他ならない。このように解する本論の根拠は、微視的に言えば、ハンスという名前にあり、巨視的に言えば、テクストの深層において『ウンディーネ行く』を刻印している黙示録にある。

黙示録の結語

パトモス島にて流謫の身であったヨハネは、自らの憑依体験を書き記す。それがヨハネの黙示録であった。ヨハネは、幻視と幻聴の最後において、聖霊と新しきエルサレムの形象化である花嫁とが救世主再臨を望む声を聞く、「来てください！」Komm!（黙示録二二章一七）と。そしてその声を聞く者にその言葉を復唱して、同じく救世主の再臨を望むように要請する。

以上すべてを証しする方が、言われる。「然り、わたしはすぐに来る。」アーメン、主イエスよ！来てください。

（黙示録二二章二〇）

黙示録は最後にイエスとヨハネの対話を示す。イエスが自己の到来、つまり神の国の実現が近付きつつあることを告知すると、ヨハネはイエスにその復活を求める。それは、近い将来の出来事を知らせる情報の発信者とその出来事の成就を期待する情報の受信者とのディアロークと言えよう。黙示録は、自らの幻視・幻聴を伝えるヨハネのことばから成り立ちながら、最後にイエスのことばをそのまま組み込むことで、擬似的対話を描くのである。

このようなディアロークこそ、黙示録が『ウンディーネ行く』に記した決定的な刻印に他ならない。その結果、両者の結末は、一方が宗教的真摯さに拠り、他方が詩的自由に基づくにしても、ある種の構造的類似を示す。前者のヨハネも後者のハンスも、「来ること」をめぐる情報の受信者として、情報の発信者が到来すること、かつて去った者が再び現われることを懇願する。「去った者」とは、黙示録では磔刑に処せられて人間の世界を離れたイエス・キリストであり、『ウンディーネ行く』では裏切りを知って人間の世界を去ったウンディーネであった。

残された者たちにとってイエスもウンディーネもともにこの世において失われた絶対的存在となるだけに、両テクストが結末において示す絶対者再臨に対する希求の念は、実に強い。詰まるところ、『ウンディーネ行く』の結びでは、一方で男女の愛憎をめぐる情念の高まりが詩的表現を獲得し、他方で既存の社会の崩壊を感知する終末意識と来るべき完全な未来を望む待望意識との複合体が、すなわち黙示録的志向が、結晶化されているのである。

表層と深層

このように『ウンディーネ行く』には、これまでの研究が看過するほど深く巧みに黙示録が織り込まれていた。こうした深層への織り込みと、表層での織り込みとの間には、綻びがあるわけではない。前述のとおり、『ウンディーネ行く』はパラケルススの著作に影響を受けて創作されたフケー『ウンディーネ』に基づく。そもそもフケーの創作には、特異な逆転の構図がある。[32] かつて物質存在は常に人間存在によって周辺化されてきたが、物語では古くから魂を有する人間存在こそが新しく魂を獲得した物質存在によって周辺化されなければならない。すなわち、古い魂は汚れ、新しい魂はいよいよ純化していく。「陸の男」と「水の女」の永遠の結合が暗示される結末は、物語冒頭が描く「陸」と「水」のユートピア的結びつきと呼応しながら、ウンディーネに対する人々の思慕がいかに大きいかを示す。喪失は人間存在の見果てぬ夢となり、古い魂による新しい魂の希求となる。「新しい〈魂の獲得物語〉」から「〈新しい魂〉の獲得物語」へと変容した物語は、フケーなりの「新しい神話」の模索として、後半において「〈新しい魂〉の喪失物語」へと更なる変容を遂げていく。「後の世になっても村の人々はこの泉をさし、これこそ棄てられた哀れなウンディーネが、こうしていつまでも恋人をやさしく腕に抱いてい

るのだと、堅く信じていたそうである[33]」という末文が示すように、不在はひとつの伝説と化す。フケーの異類婚姻譚は、旧来のメールヒェンとは距離をとりつつも、最後に民衆メールヒェンを装いながら、不在をめぐる新たな創作メールヒェンへと変貌する。こうしてフケー『ウンディーネ』は、ひとつの「新しい神話」として、「新しい魂」の喪失を描き、同時に失われた「新しい魂」の希求を伝説に託す。これに対して、バッハマン『ウンディーネ行く』は、離別のみを扱うという点で、いわば「端折られたウンディーネ伝説」であろう。但し、失われた「新しい魂」の希求に関しては、それを決して端折らない。むしろ黙示録に依拠しながらそうした希求を顕在化している。こうして表層のウンディーネ伝説と深層の黙示録とは、綻びなく結びつく。それもウンディーネとハンスとが培った愛の「終わり」において、崩壊しつつある「上」の世界の「終わり」において、そしてそもそもテクストの「終わり」において。

四　コンタミナツィオーン

神話的円環

結語の「来たれ」とタイトルの「行く」との結びつきは、これまでの研究がしばしば指摘してきたように、独特の神話的円環構造をなす。怪物の支配下で堕落した人間の世界とある種のユートピアが託された物質の世界との間を「行ったり」「来たり」すること、つまり此岸と彼岸との境を越境することで、ウンディーネはどこにも無いはずの「森のあき地」でハンスに出会い、愛し、裏切られ、呪詛と哀訴の間に揺れながら「行く」。しかし、「終わり」において再び「来る」ことを求められて、新たな「始まり」へと向かう。フケーの「新しい神話」に基づ

く『ウンディーネ行く』は、過ちの繰り返しを内実とする神話的円環構造を持ちながら、女のまなざしによって書かれた現代の「新しい神話」と化すのである。

聖書的直線

但し、それだけではない。『ウンディーネ行く』には、ウンディーネ伝説に基づく表層に反復性の神話的円環があり、黙示録に基づく深層に一回性の聖書的直線がある。創世記に始まり黙示録に終わる聖書は、「始まり」としてのかつての楽園と「終わり」としての来るべき楽園からなる枠構造をもつ。その間に存するのがキリスト教的な神の世界計画であり、人類の歴史である。そうした枠の中で、聖書的な時の流れは、「エデンの園」から「来るべきエルサレム」へ、庭園から都市へ、自然から人工へ、有機的空間から無機的空間へと、不可逆的に進む。ウンディーネはいまや歴史の「終わり」に佇む。そして、呪詛と哀訴の間に揺れながら、黙示録的怪物と預言者ヨハネスとからなるハンスを呼び出す。そしてこの両義的人物が、前述のとおり、最後にウンディーネのことばを繰り返す。それは最終でかつ一回限りの黙示録的な転換を求める声に他ならない。こうして結語の「来たれ」に、徹底的な終末意識と局面打開の情念とが託される。いまや『ウンディーネ行く』は、詩的自由に基づく屈折を伴いながら「イエス・キリストの黙示」（黙示録一章一）としてのヨハネの黙示録を範として、「ウンディーネの黙示」と化す。その際、まさに件の「来たれ」において、神話的円環と聖書的直線とが交差する。その意味で、『ウンディーネ行く』には、視点の置き方次第で円環にも直線にもなる螺旋構造があると言ってもよい。[34] 帰する所、『ウンディーネ行く』は黙示録文化に刻印された「水の精の物語」である。

歌わない「水の女」

ウンディーネは本来、美しい歌声によって「陸の男」を水底へと導く「水の女」である。但し、トポスとしての「水の精の物語」全体を俯瞰するならば、事は単純ではない。[35] ホメロス『オデュッセイア』におけるオデュッセウスとセイレンの遭遇にて示されるとおり、この伝統領域では誘惑手段としての美しい歌声が重視されていたが、古代ギリシア・ローマ文化とキリスト教が混淆していく過程で、歌わない水の精の伝統が築かれた。しかしながら、まずゲーテのバラード「漁夫」（一七七八）において水の精の歌声が独特の屈折を伴いながら復活すると、ドイツ・ロマン派によって美しい姿と美しい歌声を併せもつ水の精が多様に創作され、トポス「水の精の物語」における「妙音の饗宴」が形成されていく。だが、この宴は同伝統領域において決定的な役割を果たしながらも、長くは続かない。歌声消失に基づく言語的断絶の物語であるアンデルセン『人魚姫』（一八三七）が、聴覚的誘惑と視覚的誘惑の混淆過程に終止符を打つ。それは歌声を欠く「宴のあと」の始まりだった。事実、リルケの詩「セイレンたちの島」（一九〇七）やカフカの短篇『セイレンたちの沈黙』（一九一七）においてまさにセイレンの沈黙が問題になり、トーマス・マン『ファウストゥス博士』（一九四七）において声を失った人魚が芸術家の絶対的孤独を担う。こうしてトポス「水の精の物語」は、人間存在が有する魂の獲得をめざす物質存在から男性存在にとっての「他者」である女性存在へと、つまり「水の女」から「水の**女**」へと、物語の重心を大きくずらす。いまや「水の女」と「陸の男」の言語コミュニケーションが根本的に揺らぎ、言語の原理的機能不全性が新たな問題として浮上する中、両者の関係は修復しがたい断絶へと陥っていく。但し、言語の否定性が意識されたからこそ、まさにその断絶から「水の**女**」をめぐる新しいポエジーが次々に立ち上がってくる。[36] 中でも歌うことなどまるで念頭にない現代のウンディーネこそ、その最大の成果に他ならない。しかも、「他者」がもはや「水

の女」ではなく、黙示録的怪物と化した「陸の男」であるだけに、『ウンディーネ行く』は「宴のあと」の中でも際立つ。新たな「新しい神話」において、「水の女」と「陸の男」との間にある断絶は、あまりにも埋めがたい。但し、擬似的対話が想定される中で、唯一つのことばに僅かな希望が託される。それが、ウンディーネが放つ「来たれ！」をハンスが微かに復唱する「来たれ」であった。

『魔の山』と『ツァラトゥストラはこう言った』

その結語は、もはや水底から聞こえてくる誘惑の歌声ではなく、「新しい魂」の復活をのぞむ水底に向けられた祈りのことばであり、しかも、テクスト内在的に言えば、「未知の女」がもつ新しい言語を模索する試みであり、テクスト外在的に言えば、文学を「未知の境界からなる、前方に開かれた王国」とみなす作者の実践である。但し、「来たれ」という発語の背景に徹底的な終末意識と局面打開の情念があることも忘れてはならない。バッハマンが関心を示したハンス・カストルプを主人公とする『魔の山』は、物語の最後の最後で我々にひとつの問いを投げかける、「この死の饗宴の中からも、雨の夜空を焦がしているあの恐ろしい業火からも、いつか愛が立ち現れるであろうか[37]」と。『魔の山』は、最後に徹底的に破局へと向かう世界を描きながら、最終章の最後の文の最後の一語に、たとえ疑問符つきであろうとも、上昇線を内在している語「立ち現れる」steigenに微かな希望を託す。その時、トーマス・マンのヨハネスは、イロニーを伴いながらも、「愛と未来との新しい言葉」を求める「英雄」として描かれる[38]。また、マンの『魔の山』に、そしてバッハマン文学に、多大な影響を与えたニーチェの『ツァラトゥストラはこう言った』にも注意を向けなければならない。第二部に登場した預言者が第四部にて再び登場して叫ぶ、「来たれ、来たれ、来たれ、時は来た、まさにその時だ[39]」と。この「困窮の叫び」に呼応するかのよ

うにツァラトゥストラは、「夜の放浪者の歌」にて、「来たれ！来たれ！来たれ！いま放浪へと出よう！ときは来た、夜の放浪へと出よう！」[40]と叫び、そして同書の結末にて「大いなる正午」を築くために山を下りて行く際に再び叫ぶ、「暗い山から来る朝日のように」力強く、「さあ昇ってくるのだ、昇ってくるのだ、大いなる正午よ」[41]と。黙示録文化は、ヨハネの黙示録を出自とする言説を通じて、「回帰する諸モティーフに満たされた一つの濃密な伝統領域」を形成する。中でも黙示録的パトスが結晶化した一語「来たれ」、こそ、『ツァラトゥストラはこう言った』、『魔の山』、『ウンディーネ行く』、三テクストを秘かに結びつける決まり文句「トポス」に他ならない。[42]

三〇歳

以上の関連で、『ウンディーネ行く』がバッハマンによる最初の物語集『三〇歳』において第七番目の物語として最後に収められたことの意味を、問わなければならない。ここで着眼すべきは、「来たれ」が黙示録文化において数字の「七」としばしば連動することである。聖書の最後に収められた黙示録に頻出するこの数字は、端的に言えば、最終かつ一回限りの転回点を示す。それを受けて、ニーチェにおいてツァラトゥストラは「七つの封印」を開ける者となり、マンにおいてハンス・カストルプは七年間の「錬金術的高揚」を受ける者となり、[43]同時に前者は故郷を去って山に入る者となり、そのパロディーである後者は山を下りて故郷に戻る者となり、とはいえ両者はともに「三〇歳」の齢に達する者となる。この時、両者は三〇歳にて布教活動を始めた先人達、すなわち、ゾロアスター、エゼキエル、イエス・キリストの驥尾に付く。黙示録文化においては、人類の歴史の中では「七」が、ひとの生涯の中では「三〇」が、決定的な転回点をなす。こうした終末論的な「数の寓意解釈」を意識して、自己の物語集に『三〇歳』という表題を付し、黙示録的パトスに溢れる『ウンディーネ行く』

を第七番目の物語として最後に置いたのが、インゲボルク・バッハマンであった。序でに言えば、七編の物語が一九五六年から一九五七年の間に執筆されたという伝記的事実も重要であろう。一九二六年六月二五日生まれの詩人が、詩から散文作品へと創作の重点を移行する時に、自らも「三〇歳」のトポスに参入し、[44]『ウンディーネ行く』に自らの新たなマニフェストを託したのではないか。直線的な「黙示録文化」の作用はテクストの内でも外でも強く働く。

異類婚姻譚

以上、本論は理論を先行させる「空中戦」ではなく、テクストの実相を重視する「地上戦」を行った。その結果、明らかになったのは『ウンディーネ行く』が有する独特のパトスである。それは、テクストの内では「水の女」の黙示録として、テクストの外では「小川」を名にもつ詩人の黙示録的志向として結実し、詰まるところ、内のパトスも外のパトスも『三〇歳』の最後であり第七番目に置かれた物語の結語「来たれ」へと直線的に向かう。しかしながら、糸が複雑に絡み合った件の「織物」は、このような理解すらも一義的には寄せつけない。『ウンディーネ行く』においては、セイレンの後裔とヨハネスの後裔が出会うように、「水の精の物語」と「黙示録文化」、これら二つのトポスが出会う。その意味で「来たれ」は、テクストの表層においては「水の女」が繰り返し発する誘惑の声となり、テクストの深層においては「陸の男」が最後に発する一回限りの希求として響く。「水の女」と「陸の男」をめぐる新たなテクストは、文様として独特のコンステラツィオーンを示しながら、織り目の背後に二つの異質な伝統領域のコンタミナツィオーンをもつ。畢竟するに、『ウンディーネ行く』は円環的な「水の精の物語」と直線的な「黙示録文化」との異類婚姻譚である。それだけに物語の最後の場面は、二つのトポスが

矛盾なく邂逅する「場」であり、どこにも無い非言語的な「森のあき地」に他ならない。但し、それを敢えて言語化すると、円環的な糸と直線的な糸との織り目から螺旋状に立ち現れることば、「来たれ」となる。

注

（1） Vgl. Mona el Nawab: Ingeborg Bachmanns „Undine geht". Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de La Motte Fouqués „Undine" und Jean Giraudoux' „Ondine". Würzburg 1993.

（2） ウンディーネをめぐる伝統領域は、「水の女」が「陸の男」の愛を通じて永遠の魂を獲得する前半と、相手の裏切りによって魂を失う後半とから基本的になる。

（3） 『ウンディーネ行く』は物語集『三〇歳』の中でも最も抒情詩的要素を多分に有する散文作品である。

（4） 話者であるウンディーネが虚構の「おまえ」に語りかける「疑似対話性」があるものの、「おまえ」と称される人物が実際には登場しないので、基本的には独白形式の物語になっている。Ingeborg Scholz: Ingeborg Bachmann. Gedichte – Hörspiele – Erzählungen. Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge. Hollfeld 1994, S.75.

（5） 虚構の相手は、ジロドゥーを除く先行者のテクストとは異なり、ハンスと命名されており、しかも、ジロドゥーのテクストとも異なり、後に説明するように、特定の男でもあり、不特定の男でもある。

（6） 『ウンディーネ行く』が父権社会の中で周辺化された女の問題を女の視点から記述している点で現代性を獲得していることは紛れもない。Kurt Bartsch: Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1988, S.125f.

（7） バッハマンからの引用は Ingeborg Bachmann: Werke. Hrsg. von Christine Koschel [u.a.] 4 Bände. München u. Zürich 1993 (Neuausgabe). に拠る。以下、同書からの引用は本文中に（二―二六三）の形で括弧内に巻数と頁数を示す。なお、訳出の際にインゲボルク・バッハマン『三〇歳』（生野幸吉訳、白水社、一九七二年）を参考にした。

（8） Henning Brinkmann: Worte ziehen Worte nach sich: Entwerfende Zeichen in ‚Undine geht' von Ingeborg Bachmann. In: Wirkendes Wort. Nr.31(1989), H.4, S.231.

(9) クリスタ・ギュアトラーは結語から「新しい国」（中略）別の男たちくの希望」を、レナーテ・デルフェンダールは「他者との関わりを求めるウンディーネの探究がいかなるときにも新たに始まる」ことを読み取った。マリア・ベーレは我々に「行く」から「来る」ことくのテクストの移行、つまりタイトルから結語くの動きに注意を促し、最後のことばに「新しい始まりくと開かれた結末」を見いだす。Christa Gürtler: Die andere Undine. In: Schreiben Frauen anders? Untersuchengen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart 1985, S.372; Renate Delphendal: Alienation and Self-Discovery in Ingeborg Bachmann's ‚Undine geht'. In: Modern Austrian Literature 18 (1985), H.3/4, S.206; Maria Behre: Ingeborg Bachmanns „Undine geht" als Sprache einer besonderen Wahrnehmung. In: Ingeborg Bachmann - neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposion Münster 1991. Hrsg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg 1993, S.68.

(10) 『ウンディーネ行く』に関する近年の代表的な論攷も、改めて問う、「このことば〔最後のことば、筆者注〕を話すのは誰か。一人称の語り手か、別の声か、人間たちか、ハンスか、元素か、水そのものか。どの叫び声が聞こえてくるのか、聞こえてくるべきなのか、ウンディーネの叫び声か、見捨てられた人間たちがウンディーネを求める叫び声か」と。Ruth Neubauer-Petzoldt: Grenzgänge der Liebe. *Undine geht*. In: Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002, S.171f.

(11) Holger Pausch: Ingeborg Bachmann. Berlin 1975, S.67; Annette Klaubert: „Undine geht". In: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern, Frankfurt a. M. [usw.] 1983, S.24; Delphendal, a.a.O., S.204, u.a.; Renate Stauf: „Komm. Nur einmal. Komm." Epiphanieerfahrungen bei Ingeborg Bachmann. In: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. III: um 2000. Hrsg. von Wolfgang Braungart u. Manfred Koch. Paderborn u.a. 2000, S.29-41.

(12) Helga Trüpel-Rüdel: Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Zum Undinen-Bild im 20. Jahrhundert. In: Undine - eine motivgeschichtliche Untersuchung. Phil. Diss. Bremen 1987, S.222.

(13) Dorothe Schuscheng: Die Erzählung „Undine geht". In: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit u. Autonomie in d. liter. Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs u. Gertrud Leuteneggers. Bern, Frankfurt a. M. [usw.] 1987,

S.110.

(14) Wolfgang Gerstenlauer: Undines Wiederkehr. Fouqué - Giraudoux - Ingeborg Bachmann. In: Die neueren Sprachen 69 (1970), S.527.

(15) ゲアステンラウアーの見解に対して、十分な解釈がなされていないという批判はあるが、同見解は、『ウンディーネ行く』における神話的な円環構造を最初に指摘したという点で、研究史上、重要な位置を占め続けている。Dagmar Kann-Coomann: Ach die Kunst. In: ....eine geheime langsame Feier ...“ Zeit u. ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Bern, Frankfurt a. M. [usw.] 1988, S.119.

(16) Gürtler, a.a.O., S.372; Neubauer-Petzoldt, a.a.O., S.172.

(17) 最後の部分はしばしば不正確に扱わてきた。ベーレは最後の文を命令法とみなしており、ナヴァプやショルツは最後の文に感嘆符を付けて引用している。例外としてシュシェングが「痛みの声」と最後のことばの相違に気付いていたが、相違をリズムを踏まえての「変更」と、本文ではなく、注において説明するだけで、感嘆符の有無の問題を解決していない。Behre,a.a.O., S.68; Nawab, a.a.O., S.90; Scholz, a.a.O., S.75; Schuscheng, a.a.O., S.306.

(18) Nawab, a.a.O., S.80.

(19) Ria Endres: Die Paradoxie des Sprechens. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München 1989, S.456.

(20) Nawab, a.a.O., S.41.

(21) Brinkmann, a.a.O., S.228.

(22) 「バッハマンのハンスはジロドゥーのタイプの模倣と理解することはできない」とナヴァプは断言する。 Nawab, a.a.O., S.78.

(23) 語り手によって『魔の山』冒頭から「ひとりの単純な青年」と呼ばれた主人公ハンス・カストルプは、第一章から第六章にかけて、主要登場人物たちの「陣地とり」の渦中の人となりながら、中間の国ドイツをいわば体現していく。そして最終章の第七章において、イエス・キリスト像を担うペーペルコルンが登場すると、小説全体が聖書的世界に近づき、同時に、「ハンス」

Hans という名前が「ヨハネス」Johannesの略名であることに基づいて、主人公には次第にイエスの愛弟子であり福音史家であるヨハネの像が投影されていく。更に、ペーペルコルンの自殺から第一次世界大戦勃発までの経緯を描く『魔の山』最終部においていわば黙示録的世界が描かれる中で、主人公にはもう一人のハンス、すなわち聖書の最後に配され、世界の終末と来るべきエルサレムのヴィジョンを描く「ヨハネの黙示録」の著書像も託されていくのである。拙著『黙示録を夢みるとき　トーマス・マンとアレゴリー』（鳥影社、二〇〇一年、一二六頁以下）参照。なお、カストルプという苗字は、シモニデスの逸話に登場するカストールに基づく。その結果、『魔の山』は様々な双子モティーフを通じて「忘却と記憶の物語」という様相を呈す。拙論「忘却と想起――『魔の山』におけるディオスクロイ――」（小黒康正編『トーマス・マン『魔の山』の「内」と「外」――新たな解釈の試み――』、日本独文学会研究叢書〇四一号、二〇〇六年、一七―二九頁）参照。

(24) 聖書からの引用の際には、以下のドイツ語聖書を参照した上で、『聖書　新共同訳』（日本聖書協会、一九八八年）を用いた。Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Lizenzausgabe für den Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1980; Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Lutherbibel -Standardausgabe mit Apokryphen. Stuttgart 1985.

(25) 拙著『黙示録を夢みるとき』、一二二頁以下参照。

(26) Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a. M. 1990, Bd.6, S.474f.

(27) 拙論「黙示録文化におけるドイツ表現主義――クルト・ピントゥスの『人類の薄明』をめぐって――」（日本独文学会「ドイツ文学」第一〇四号、二〇〇〇年、一四三―一五二頁）参照。

(28) 拙著『黙示録を夢みるとき』参照。

(29) Bartsch, a.a.O., S.59.

(30) 細川亮一『道化師ツァラトゥストラの黙示録としての『ツァラトゥストラ』』（平成一六・一七・一八年度科学研究費補助金基盤研究（C）研究成果報告書、課題番号一六五二〇〇二一、平成一九年三月、特に八三頁以下）参照。

(31) 浅井健二郎編『ドイツ近代文学における〈否定性〉の契機とその働き』（日本独文学会研究叢書〇五二号、二〇〇七年）参照。

(32) フケー『ウンディーネ』に関する記述は、拙論「水の女をめぐる「翻訳」論　ホメロス『オデュッセイア』とフケー『ウンディー

ネ』」（九州大学独文学会「九州ドイツ文学」第二一号、二〇〇七年、三三―五七頁）に基づく。

(33) Friedrich de la Motte Fouqué : Der Todesbund : ein Roman ; Undine : eine Erzählung. In: ders.: Sämtliche Romane und Novellenbücher. Hrsg. von Wolfgang Möhrig. Bd. 2. Hildesheim, Zürich u. New York: Georg Olms 1992, S.188.

(34) これまでの研究史を振り返ると、神話的円環のみが考察対象となり、聖書的直線にはまったく光が当てられなかった。後者に光を当てない限り、テクストが有する多層性の核に歩み寄ることはできない。

(35) 拙論「トポス「水の精の物語」の身体論的考察――ホメロスからゲーテまで――」（稲元萠先生古稀記念論集刊行会『稲元萠先生古稀記念ドイツ文学・語学論集』、二〇〇三年、三五―五八頁）参照。

(36) クライスト『水の男とセイレン』（一八一一）は、新たな状況を先取りしていた。拙論「一八一一年の「翻訳」論――フケー『ウンディーネ』とクライスト『水の男とセイレン』――」（日本独文学会「ドイツ文学」第一三八号、二〇〇九年、一八八―二〇三頁）参照。

(37) Thomas Mann, a.a.O., Bd.3, S.994.

(38) 拙著『黙示録を夢みるとき』、一二九頁以下参照。

(39) Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. In: ders. Kritische Studienausgabe in 15. Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Mintinari. München: DTV 1993, KSA 4, S.301.

(40) Ebd, S.397.

(41) Ebd, S.408.

(42) 『魔の山』と『ウンディーネ行く』の連関を指摘する二次文献は、論者の知る限り、拙論を除き、過去の研究では皆無である。また、『ツァラトゥストラはこう言った』と『ウンディーネ行く』とが独特のパトスやメランコリーを介しての類似を、近年、ノイバウアー=ペツォルトが指摘したが、但し指摘に留まり、具体的な考察を一切行っていない。Ruth Neubauer-Petzoldt, a.a.O., S.163. Vgl. Yasumasa Oguro: „Komm. Nur einmal./ Komm.“ Intertextuelle Bezüge zwischen Ingeborg Bachmanns „Undine geht“ und der Offenbarung des Johannes. In: Kairos. Hrsg. von der Kairos-Gesellschaft für Germanistik (Fukuoka), Band 32 (1994), S.34-73; Yasumasa Oguro: Opferung und Apokalypse - Intertextualität zwischen Ingeborg

Bachmanns „Undine geht“ und Kyoka Izumis „Yashaga-ike“ In. Undine geht nach Japan. Zu interkulturellen Problemen der Ingeborg Bachmann-Rezeption in Japan. Hrsg. von Hannelore Scholz. Berlin 2001, S.55-68.

(43) 拙著『黙示録を夢みるとき』、一二二―一二九頁参照。

(44) 拙論「インゲボルク・バッハマンの『三〇歳』――忘却からの復活――」（九州大学大学院人文科学研究院「文学研究」第九九号、二〇〇二年、四九―五二頁）参照。

附記

本論は、平成一八―二一年度科学研究費補助金基盤研究（B）「ドイツ近・現代文学における〈否定性〉の契機とその働き」（研究代表者・浅井健二郎、平成二一年度のみ小黒康正）の研究成果である。