

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』

小黑, 康正
九州大学

<https://doi.org/10.15017/21876>

出版情報：九州ドイツ文学. 21, pp.33-57, 2007-12-05. 九州大学独文学会
バージョン：
権利関係：

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』—

小黒康正

一 意識と直訳

総じてヨーロッパ文学がさまざまな位相の「他者」を繰り返して伝える中、とりわけ「水の女」の系譜は始原より文学的「他者」経験と深く関わる。この異界存在をめぐる伝承領域は、ホメロス『オデュッセイア』におけるセイレンとオデュッセウスの邂逅を契機に、水を出自とする女性と陸に住む人間の男性の対峙や離反を扱う。およそ「水の女」は、人間悟性の範疇に収まらない非人間的存在であるという意味で、本来は人間には否定的にしか認識されえない「他者」、つまり「認識できぬもの」*das Unerkennbare*である。それ故にまた、人間の悟性的認識に対応する悟性言語では本質を衝くことができない存在であり、その意味で否定的にしか表現できない「他者」、つまり「言語ならざるもの」*das Unsagbare*でもある。「水の女」の文学的系譜は、概ねヨーロッパ文学一般にもあてはまることだが、絶対的「他者」を「自己」の言語に取り込み、未知なるものを既知なるものに変換することで、物語という体裁をなしていく。もともとこうした言語化によってすべてが理解可能とはならず、むしろ言語外経験を言語化する際の矛盾が露わになることも少なくない。文学とは、言語体系の編み目をくぐり抜ける「他者」を言語的に捉えようとする弛まぬ挑戦に他ならない。このような言語的挑戦は見方によっては「他者」の周辺をめぐる「堂々めぐり」の観をなす。しかし、内実は螺旋状、もしくはそれ以上に複雑な展開をとげ、「自己」と「他者」の境界という「場」において、新しいポエジー言語が次々に立ち上がってくるのである。言うまでもなく、「他者」をめぐる文学的営為はすでにギリシア古典文学からも読みとれよう。しかし明確な自覚は近代文学を待たねばならず、ドイツ文学ではロマン派において語りえぬ対象こそがポエジー言語成立の最大の原理となる。事実、フリードリヒ・シュレーゲルにとって、悟性によって理解不可能なもの、つまり「混沌」もしくは「無限なるもの」こそ「新しい神話」を生み出すための表現対象であった。^① 但し、「水の女」の文学的系譜とロマン派、とりわけ初期ロマン派の芸術理論を単純に結びつけるこ

とはできない。前者において想定される絶対的「他者」はまさに「他者」という表象を明確に有する「非人間的存在」であるが、後者の場合は、「もろもろの文学的形式の創造基盤」^②を考究する芸術批評理論として、文学的な「他者」経験を直接扱わない。しかしながら、そうした理論によって先導された後期ロマン派のさまざまな実作では、語りえぬ対象は「渦」「象形文字」「アトランティス」などととも頻繁に「水の女」として表象され、しかも日常的・キリスト教的な原理に反する非日常的・異教的な原理として、別言すれば、芸術的創造の根源として想定されていく。しかも、そうした過程の中で、「他者」や「他者」が棲む異界は外ばかりではなく内にも存在し、「自己」の中にこそ真の「他者」が宿るという逆転の構図も生じるに至り、ロマン派における「他者」表象は複雑な展開を遂げることになる。

詰まるところ、ロマン派においては、原理的に理解不可能なものに対する思索が深まり、「認識できぬもの」「言語ならざるもの」をめぐる実作が多様に試みられる。その上、例えばクライストのいわゆる「カント危機」を通じて、認識の原理的機能不全性、つまり「認識の否定性」が徐々に意識されたことは間違いない。しかしながら、文学の表現メディアとしての言葉の原理的機能不全性、言語批判的な意識が先鋭化する一九世紀末からの世紀転換期を待たねばならない。^③ドイツ文学では、ホーフマンスタール『ある手紙』（一九〇二）を経ることで、「言語の否定性」がボエジー言語を立ち上げる新たな境界となり、言語的挑戦の度合いが一挙に深まる。既にフリードリヒ・シュレーゲルは「理念の伝達に関する事柄の中で、そもそも理念の伝達が可能なのか、という問題以上に魅惑的なものがありうるだろうか」^④と問いながら、「無限なるもの」を認識し表現する際の「難解さ」を問題にしたが、ホーフマンスタールは初期ロマン派芸術批評理論の眼目であった語りえぬ「何か」を実作にて扱うことで、言語への懐疑に陥るチャンドスを巧みに描く。その際、注目すべきは、自らの文学活動を断念したチャンドスがネズミの死の情景を目の前にして突如として新たな世界認識に至り、新たな言語の模索をし始めた瞬間ではなからうか。

それ「私を充たしたものは、はるかに同情以上のもの、またはるかに同情以下のものでした。それは途方もない関心であり、あの被造物への流入であり、あるいは、生と死の、夢と覚醒の流動体が、一瞬、被造物へ流れ込む——どこから？——という感覚でした。」^⑤「」は論者による。^⑥

ネズミから「無限なるものへのまなざし」^⑥を感じとったとき、チャンドスは問いを附言する。「流動体」Fluidumが「どこから？」

von wohnt? 生じるのかと。『ある手紙』では答えは一切示されず、問いは置き去りにされる。しかし、この置き去りを境にチャンドスが事物に対する新たな認識を抱き⁷⁷、ホーフマンスタールにおいては「言語の否定性」に基づく文学的営為が『ある手紙』から『塔』へと展開していく。⁷⁸そしてドイツ文学では、「流動体」と表現されたとき、否、「生と死の、夢と覚醒の流動体」という矛盾を孕む言い回しでしか表現できないと認識されたとき、「否定性の文学」が胎動し始めるのである。

以上のような展開と多分に重なり、場合によっては、その核心と軌を一にするのが「水の女」の文学的系譜だ、と本論は考える。『オデュッセイア』のセイレン・エピソードを源とする「水の女」の物語は、ドイツ近代文学において最も頻出する「他者」経験となり、しかもゲーテのバラード「漁夫」(一七七八)を契機に、「外なる異界」や「未知なる他者」のみならず、「内なる異界」や「未知なる自己」を取り込みながら、「水の深さ」が「心の深さ」となる現代的な「他者」経験となっていく。しかも、「水の女」がアンデルセン『人魚姫』(一八三七)にて声を失い、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)において沈黙し、トーマス・マン『ファウストウス博士』(一九四七)において芸術家の絶対的孤独を担い、バツハマン『ウンディーネ行く』(一九六一)において黙示録的な終焉への叫び声をあげる展開は、⁷⁹言語批判的な意識の高まりと密接に連関し、その結果、「水の女」と「陸の男」の言語コミュニケーションは次第に揺らぎ、両者の関係は修復しがたい断絶へと陥っていくのである。

ホーフマンスタールにおける「流動体」がまさにそうだが、そもそもポエジーと水はある種の根源的連続性を有する。バシユラル『水と夢 物質の想像力についての試論』(一九四二)によれば⁸⁰、水はしばしば神話的形式を用いながら我々の中に深い感情を蘇らせ、ポエジーとして結晶化する。既にバシユラル以前にポエジーと「水」の関わりを直観したノヴァーリスは、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル宛の手紙の中で「最終的にすべてのポエジーは翻訳である」と述べ⁸¹、更には、ポエジーを「流動的」(flüssig)と規定した。⁸²ノヴァーリスの場合、無制約的形式としての「プローザ」、つまり「無限なるもののポエジー」に関心が向けられ、それが「海」に喩えられたが、モーニカ・シュミッツ・エマンズはこのような「翻訳」(Übersetzung)を文学の根本的衝動と捉え直し、人間の悟性的認識の外側にある未知なる「他者」を「自己」の言語に「移し置く」と「Über-Setzen」を文学の根源的営為と考えた。⁸³本論はこうした新たな「翻訳」観に依拠する際にも、ノヴァーリスの言語観の背後には常に「言語」と「言語ならざるもの」の問題があることを忘れないことから⁸⁴、一方でポエジーと水との根源的連続性を具象化し、他方で文学的な「他者」経験が色濃く反映する「水の女」の背後には、「言語」と「言語ならざるもの」が衝突し、ポエジー言語を生み出す力学が殊の外強く働くと考える。そこで本論は新たな独自の視点として、通常の翻訳と同様に、「他者」経験をめぐる文学的営為にも二つの「翻訳」を

想定したい。ヨーロッパ文学が「他者」を人間の悟性言語に取り込み、その営為からポエジー言語を成立させるとき、詰まるところ手段は二つあり、一方に「意識」freie Übersetzungがあり、他方に「直訳」wörtliche Übersetzungがあると想定する。前者は夢に倣う「滑らかな翻訳」glatte Übersetzungとして、「認識できぬもの」「言語ならざるもの」を幻想的かつ大胆に取り込みながら、いわば「自己」との融和を目指す。これに対して、後者は悟性に従う「硬い翻訳」harte Übersetzungとして、「他者」を人間の悟性的な言語体系に合理的かつ強引に押し込みながら、いわば「自己」による支配を試みる。総じて「滑らかな翻訳」は「和平」を目指し、「硬い翻訳」は「戦い」を辞さない。¹⁶

ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜は、どちらかと言えば、「意識」への志向が強い。同系譜は古代ギリシアを水源とし、中世ならびにルネサンス期のフランス語圏とドイツ語圏を経て、近代ドイツにて川幅を一挙に広げながらデンマークへと至り、世界という海原に流れ出る。こうした潮流の中で、中世のメリュジーヌやウンディーネ伝説とフランス啓蒙主義期の妖精物語がドイツにて合流し、メーデルヘンンの成立を促すだけに、「水の女」の系譜における「意識」への偏りは当然といえば当然なのかもしれない。しかしながら、『オデュッセイア』において、「水の女」と「陸の男」の間に言語を介する「戦い」があり、その際、異界存在の歌声、つまり「言語ならざるもの」の「言語」が問題になることを忘れてはならない。その上で本論は、「水の女」の系譜が水源において「意識」のみならず、「直訳」とも何らかの関わりを有する、と考える。

ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜において、近代ドイツ文学の展開は量的にも質的にも見逃せない。「水の女」が明るく地中海の海原ではなく、奥深い森の湖沼に繰り返し現れるようになったとき、より内面化された「他者」経験が問題になっていく。中でも一八一一年に出版されたフケー『ウンディーネ』は「魂」の問題を中心に展開しながら、「滑らかな翻訳」の頂点を極め、その後の展開に重要な影響を及ぼす。もともと、後の展開が「翻訳」の不可能性を先鋭化していくだけに、一八一一年はひとつの頂点であり、同時に転回点になる。確かに後の作品群の中で際立つアンデルセン『人魚姫』はフケー『ウンディーネ』からの影響が大きく、「滑らかな翻訳」に対する志向を根強く有するが、しかしながら、言語的断絶の物語として「滑らかな翻訳」の枠組みには単純には収まらない。また一九六一年のバッハマン『ウンディーネ行く』となると、言語批判的な意識の先鋭化とともにモティーフ的に依拠するフケー『ウンディーネ』から明らかに離れ、「硬い翻訳」への志向を強める。つまり、「水の女」の系譜はフケー『ウンディーネ』以降、ちょうど一五〇年の間に「滑らかな翻訳」を維持しながらも、「硬い翻訳」の傾向も徐々に強めていくと言えよう。但し、事実在即して述べれば、「フケー『ウンディーネ』以降」ではなく、「フケー『ウンディーネ』と同年に」と言わなければならない。一八一一年、フケー『ウンディーネ』とはまったく質を異にする文学テクスト、すなわちクライスト『水の男とセイレン』が上梓さ

れる。「水の女」という異界存在に対して、前者が融和を、後者が支配を問題にするという点で、一八一一年は「水の女」の文学的系譜における重要な分岐点となる。

以上のとおり、本論は「水の女」の文学的系譜における「他者」経験の意味を「翻訳」という観点から問う。その際、予備的考察としてホメロス『オデュッセイア』に「意訳」と「直訳」のそれぞれの萌芽を読み取り、その上でフケー『ウンディーネ』における「滑らかな翻訳」を主たる考察対象とする。^⑭ 時代的には否定性を原理的契機として成立する文学以前を扱う。それだけに本論は「否定性の文学」の前史を「翻訳」という新たな光で映し出す試みとなる。

二 翻訳の萌芽

「滑らかな翻訳」における夢幻的融和も、「硬い翻訳」における悟性的支配も、ともにヨーロッパ文学の始原においては分かちがたい。ホメロス『オデュッセイア』に描かれる「他者」経験は、今日、アドルノとホルクハイマーの『啓蒙の弁証法』によって「啓蒙の哲学的原史」として読み直される。両著者が「すでに神話が啓蒙である」「啓蒙は神話に退化する」という二つのテーゼから出発し、逆行の原因を啓蒙そのものに探るとき、『オデュッセイア』に「神話と啓蒙の弁証法」の起源を見出す。^⑮ このような読解に依拠して述べれば、オデュッセウスに対する自然神の妨害は人間に対する自然の猛威であり、「知謀に長けた」英雄の奸計は人間による自然支配の端緒と解される。それ故、英雄の艱難辛苦の旅は単なる空間移動ではなく、神話世界から文明世界へと向かう人類の時間的推移であり、「他者」との対峙を通じて成熟する「自己」の歩みであり、畢竟するに啓蒙のクロノトポスである。この帰国譚において自然は人間によっていわば克服され、支配されていく。但し、両著者は克服される「他者」が克服する「自己」の中いささか隠微に入り込み、潜伏期間を経て、突如として猛威を振るう逆転の構図を見逃さない。まさしくそこに「啓蒙の哲学的原史」が真に存する。問題は「娼婦へと逆戻りした不貞の侍女たちに対して執行した処罰」^⑯ である。故郷に戻ったオデュッセウスが侍女たちの頹落を知ったとき、凶行とも称すべき復讐が果たされる。まさにこの瞬間、英雄の「知謀」によって克服されたはずの自然が蛮行という形で噴出する。アドルノとホルクハイマーは同書「手記と草案」の中で確言する、「誰もが知るヨーロッパ史の底流には密かな歴史が流れている。それは文明によって抑圧され歪められた人間の本能と情欲がもたらす運命であった」と。^⑰ 「逆戻り」するのは侍女たちばかりではない。

「啓蒙の哲学的原史」における最大の事件は、オデュッセウスとセイレンの遭遇ではなからうか。両者の遭遇は、「芸術の哲学的原

史」が重なるという意味で、「他者」経験の文学的起源となる。その際、文明を脅かす自然の克服がやはり両著者の念頭にあった。克服の内実は、オデュッセウスが自己同一性を失うことなく忘我という究極の喪失を一時的にいわば享受することであり、一人の英雄による古代呪術から近代芸術への変換である。「知謀に長けた」英雄は部下への命令を通じて精神的営為と肉体労務といういわば分業体制を整えた上で、甘美な歌声を特権的に享受する側に立つ。近代的な芸術体験の萌芽は、「他者」の歌の無力化にあったと言えよう。

とはいえ、今一度「セイレンの歌の無力化」を猜疑の目で見る必要がある。オデュッセウスとセイレンの遭遇がパイエスケの民の前でオデュッセウスによつて語られる話の中身、つまり「物語の中の物語」である点は看過できない。オデュッセウスのことを知り尽くす女神アテネがその当人に言う、「あらゆる策略において、そなたを凌ぐ者があるとすれば、それは余程のずるく悪賢い男に相違ない」「中略」自分の国に在りながら、欺瞞や作り話をやめようとせぬ、そなたは心からそのような作り話が好きなのですね^⑧と。刮目に値するのが英雄の「知謀と弁舌」であるならば、オデュッセウスは「知謀に長けた」英雄であり、同時に「弁舌に長けた」語り手に他ならない。オデュッセウスがパイエスケの民を前にしても自らの特性を發揮し、話を巧みに操作してはいないとは言いが切れない。「物語の中の物語」は事実と虚偽の境にある。^⑨

「啓蒙の哲学的原史」の祖型であり、「芸術の哲学的原史」の嚆矢となるオデュッセウスとセイレンの遭遇は、英雄の「知謀」と語り手の「弁舌」が特に冴えわたるだけに、疑心を抱かせる余地がとりわけ大きい。勿論、遭遇譚を完全な「でっち上げ」*Erfindung*とみなすこともできよう。とはいえ、取りあえず「物語中の物語」に対して根本的な疑義を呈しないとしても、「甘美な歌声」の聴き取りに対しては疑念を払拭できない。英雄ははたして半人半鳥の歌を本当に聴き取ったのであろうか。セイレンがオデュッセウスを称え、自らの全知全能性を誇りながら、誘惑の歌をうたつたとする遭遇譚の核心には、多くの聴衆を前にした「弁舌に長けた」語り手の語りであるだけに、少なくとも事実の歪曲があるはずである。更には、英雄ははたして半人半鳥の歌を精確に聞き取れたのであろうか、と問うこともできよう。オデュッセウスのさまざまな奸計を人間による自然支配の端緒と解するならば、自然存在の「歌」も克服の対象に他ならない。異界存在もしくは絶対的「他者」の言語は「言語ならざるもの」として本来ならば人間には否定的にか認識されえず、悟性的言語への移し替えが不可能、少なくとも全訳不可能のはずである。しかしながら、「物語中の物語」では、自然が英雄によつて克服されたごとく、「言語ならざるもの」が「弁舌に長けた」語り手によつて巧みに「翻訳」されている。つまり、セイレンという「他者」の言語がオデュッセウスによつて認識可能な範囲で「自己」の言語に移し換えられているのである。もし「翻訳」がセイレンの「歌」と同時に既になされていたとするならば、オデュッセウスは無力化された歌を改めて無力化したにす

ぎない。

もつともセイレンの歌の無力化に関して、多分に反論が予想されよう。セイレンが半人半鳥として何らかの人間の要素を有すること、物語の展開において歌が誘惑の歌として成立しなければならぬこと、そもそも神話が非現実的要素を多分に有すること、以上を考えれば、セイレンが人間の言語を操ること自体、ある種の文学的許容範囲であろう。事実、『オデュッセイア』は怪物や巨人をめぐる非現実的奇談を数多く含み、ヨーロッパ文学における始原的空想の総体として「他者」に対する「滑らかな翻訳」を多分に志向している。しかしながら、セイレンを含め怪物や巨人をめぐる奇談は「弁舌に長けた」語り手が一人称で語る「物語の中の物語」であることはやはり看過できず、オデュッセウスとセイレンの遭遇を含め、すでに根源的な「他者」経験がオデュッセウスの弁舌によつて「翻訳」済みになつていて、と考へざるをえない。『オデュッセイア』が「啓蒙の哲学的原史」であり、オデュッセウスとセイレンの遭遇が「芸術の哲学的原史」であるように、オデュッセウスによるセイレンの歌声の聴き取りは「翻訳の哲学的原史」である。そう捉えた上で、根源的な問いを繰り返そう。オデュッセウスはセイレンの歌声を正確に理解し、正しく「翻訳」しえたのだろうか。そしてそもそもセイレンの歌声、いやそれどころかセイレンの存在を人間の悟性言語に取り込むことは可能なのだろうか。このような問いに対して、『オデュッセイア』は直接答えるのではなく、二層構造をもつて間接的に答える。『オデュッセイア』はオデュッセウスが物語の対象となる現実的な層と、オデュッセウスが語る現実離れた層からなり、前者はリアリズムの、後者はファンタジーの萌芽となる。従つて「物語の中の物語」は総じて「滑らかな翻訳」を志向し、根源的な問いを無効にする。つまり抽象的・概念的問いは不問に付され、「和平」が目指されるのである。もつとも、言語が直接問題となるセイレンの歌声をめぐる「硬い翻訳」は痕跡を残す。啓蒙による神話の克服と同様に、「自己」による「他者」の言語的取り込みも、ある種の見せかけにすぎない。それだけに、克服されたはずの「水の女」はファンタジーの層を、更にはリアリズムの層を突き抜けて文学史上に頻繁に現れる。新たなポエジー言語を生み出す力を伴つてのことである。このような軌跡がヨーロッパ文学における「水の女」の系譜に他ならない。既存の言語の編み目をぐり抜ける「水の女」に対して、「意識」でのぞむか、「直訳」でのぞむかは、認識論的には「他者」に対する「自己」の世界観の相違であり、文学的には創造をめぐる根本衝動の相違であろう。「水の女」は二つの「翻訳」の間を常に揺れ動くのである。

三 創作メールヒエン

フケーが『ウンディーネ』をパラケルススの妖精論^②に依拠して創作したことはよく知られている。そのため『ウンディーネ』に関する論攷は総じてモテーフ研究と化し、パラケルススからの影響関係がことのほか重視されてきた。このような特徴は同時に『ウンディーネ』研究独特の問題点を露わにする。

従来の研究では、フケー『ウンディーネ』がいかにパラケルスス『精霊の書』から素材を獲得し、いかなる影響をジロドゥー『ウンディーヌ』やバッハマン『ウンディーネ行く』にもたらしたかが詳細に明らかにされた。しかしながら、モテーフの影響関係を重視するあまり、総じてコメンタールの域を脱せず、その結果、ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜全体の中でフケー『ウンディーネ』を考察し位置づけようとする視点が欠ける。^③ もっとも、古典的なモテーフ研究に対して、近年では、フケー『ウンディーネ』を核とする諸テクストから単なる影響関係以上のものを探る傾向が顕著になり、特に一九八〇年代後半からは新たな考察が深まったことは間違いない。^④ とはいえ、総じてフェミニズムの観点からの考察が多いゆえに、古典的なモテーフ研究とは異なる広がりを獲得しながらも、フェミニズムの視点を越えた更なる広がりをいまだ十分には獲得していない。また、パラケルスス『精霊の書』からの影響のみを重視する点も問題であろう。パラケルススからの影響は決して無視することはできないが、『ウンディーネ』が有する問題は『精霊の書』に必ずしも還元できない。本論は、「翻訳」という観点を手がかりに、ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜の中にフケー『ウンディーネ』を新たに位置づける試みではあるが、本論が有する広がりはいくまでもテクストに基づく広がりでありたい。そこでまずは、フケー『ウンディーネ』が「三重の遭遇譚」であること、そしてテクストが「メールヒエン」に対して一貫して示す態度を明らかにしたい。いずれも、パラケルスス重視のあまり、これまで看過されてきた点と見えよう。

フケー『ウンディーネ』は『精霊の書』から想を得た最も重要な局面、つまり愛の成就において、ヨーロッパ文学の起源と結びつく。婚礼の翌朝、ウンディーネが夫となった騎士フルトブラント・フォン・リングシュテッテンに自らの素性を打ち明ける場面が問題となる。

波間に出てきて歌うたおやかな水の女に、
 実にくまひ具合に聞き耳を立てた漁師の数は
 少なくありません。それから相手の美しさを語り続けましたので、
 そのような不思議な女たちのことを人々は
 ウンディーネと呼んでいます。そのウンディーネの一人を、
 実際にあなたは今、目の前にしていらっしやるのですよ。(八四)^⑤

オデュッセウスの奸計がまた功を奏し続けているのであろうか、陸の男たちは水の女の歌を盗み聞く。しかしながら、「芸術の哲学的原史」はバラケルスの刻印を経て、「水の女」の呼び名を変えながら魂獲得の物語へと展開する。ウンディーネによれば、「地中海の有力な水界の王」(八六)である父が娘の自分に魂を持たせたいと考えて人間界に送り出したのであり、実際にウンディーネは騎士の愛を通じて魂を獲得する。フルトブラントは地中海を故郷とする「水の女」の打ち明け話を奥深い森の中で聞くと、物質存在に魂を与えた自らの愛を自覚し、「ギリシアの彫刻家ヒゲマリオンよりも自分は幸せなのだ」(八七)と言う。このようにフケー『ウンディーネ』は物語の結構をバラケルスの妖精論に依拠しながらも、「水の女」が自らの出自を吐露することでホメロスのテクストと結びつき、ドイツの騎士が自らの営為の祖型を想起することでオウイディウスのテクストと結びつく。

さらにドイツ語圏の民間伝承とギリシア・ローマ神話との結びつきは愛の成就のみならず、愛の破局においても顕著である。フルトブラントとウンディーネと人間の女性ベルタルダの一行がヴィーンへ向けてドーナウ川を船で下る途中、ウンディーネの叔父キューレポルンが仕掛けるさまざまな怪奇現象に悩まされ始めると、フルトブラントは「こんなことになるのも、同類同士が一緒にならず、人間と人魚が奇妙な縁を結ぶからだ」「中略」あれが人魚だなんて知るわけがなかった」(一五五―一五六)と異類婚に対する憤懣を漏らし、しかも怒り心頭に発するやいなや、「やにわに立ち上がって水に向かって罵り、「中略」ニクスだろうがセイレンだろうが、この抜き身の剣のまえに立ち会え」(一五九)と相手を挑発する。フルトブラントがウンディーネの戒めを破り、相手を水辺で侮辱してしまふまさに直前のことである。ここでフルトブラントが二度口にする「人魚」が、グリムのドイツ語辞典によれば、ラテン語 *syren* にあたるドイツ語 *Meerjungfrau* に他ならず²⁸⁾、また立腹の対象がドイツの民間伝承系の水の男「ニクス」であり、ギリシア神話系の水の女「セイレン」である点も興味深い。

このような混淆は騎士が夢の中で行う空間移動においても顕著である。フルトブラントは水辺でウンディーネを罵ったばかりではなく、ベルタルダと結婚し、更なるタブーを犯そうとする。婚礼の前、フルトブラントが見る夢はウンディーネに残された最後の手立てに他ならない。フルトブラントは白鳥の歌を契機に瞬間にドイツを離れる。「実際、騎士には、自分が地中海に浮かんでいるような気が不意にした。一羽の白鳥がよく響く声で、ここは地中海ですよと騎士の耳に歌いかけた」(一七二)のだ。するとフルトブラントは地中海の水底にいるウンディーネとキューレポルンの対話を目の当たりにし、自分が重婚の罪を犯そうとしていることを知り、再び白鳥の歌を契機に目覚める。

白鳥たちがふたたび鳴き出し、羽ばたき、飛び立った。騎士はアルプスを越え、いくつもの川を越えて漂い、とうとうリングゲシュ

テッテンの城に入り、自分の寢床で目を覚ましたような気がした。(一七三)

白鳥の歌に始まり終わる夢の中で、フルトブランドは一挙に地中海に行き着き、再び地中海からアルプスを越えてドイツに戻り、目を覚ます。「地中海→アルプス→ドイツ」の空間移動は、夢から現実への、無意識から意識への帰還であり、同時にホメロスからパラケルススを経てフケーに至る「水の女」の系譜とも重なる。中世「ドイツ」において騎士フルトブランド・フォン・リンググシュテッテンとウンディーネが邂逅する物語には、ルネサンス「アルプス」經由でまとめられたシュタウフェンベルクの騎士とウンディーネの民間伝承が表層において重ねられ、そしてまた古代「地中海」から生じたピグマリオンとセイレンのそれぞれの神話が深層において合わせられて、「陸の男」と「水の女」をめぐる三重の遭遇譚が出来上がっている。

ここで今一度、ヨーロッパにおける「水の女」の物語が主たる舞台を「地中海」から「ドイツ」へ移したことに着眼したい。いささか大胆な言い方をすれば、フケー「ウンディーネ」に継承されたのはホメロス『オデュッセイア』の「作り話」的要素ではなからうか。前述のとおり、ホメロス『オデュッセイア』は現実的な物語空間と非現実的な物語空間との二層構造を有する。これに対してフケー「ウンディーネ」においては現実的な物語空間と非現実的な物語空間との境界が定かではなくなり、後者が前者をいわば吸収する。「今からもう何百年も前のことであろうか、ひとりの年老いたよき漁師がおり、ある美しい夕刻に戸口の前に腰をおろして網を繕っていた」(三三)という書き出しがあり、老人の住む小屋の前の美しい湖と魑魅魍魎が徘徊する奥深い森という書き割りがあふ嵐の夜に小屋に現れた騎士フルトブランドが「見事に美しい金髪の少女」(一一―一二)に一目で魅了されるという設定も、「作り話」の結構に他ならない。小屋を飛び出したウンディーネを探索する騎士が自然の猛威を前にして「岬も小屋も小屋に住む人も、すべてが人を惑わし愚弄する幻だと思った」(二二八)ことはその場面に限られたことではなく、全体が現実離れた幻想的な物語空間を形成し、総じて夢の文法に従う。

たしかにフケー「ウンディーネ」は「作り話」的要素を多分に有する。しかし「作り話」に距離をとる姿勢を併せ持つことも見逃してはならない。第七章、新婚の夜、ウンディーネが「魂」のことを問い、次にフルトブランドが「地の霊」とか「キューレポルン」といった謎の言葉を問う。するとウンディーネは「メールヒェンよ、子供向けメールヒェンよ」Märchen Kindermärchen(七六)と言って不審を抱く相手をなだめる。また、ベルタルダは、リンググシュテッテンの城にてウンディーネと自分の素性、つまり二人が「子供の時に取り換えっこされた」(二二〇)ことを初めて聞かされると、「いつもはただ話として聞いていたメールヒェンの中のひとつにいまや自分が生きているような奇妙な気がする」(二二二―二三)と言う。非現実的な「作り話」の意で用いられているメー

ルヒエンをさらに語り手も共有し、物事が当初の思惑とおりに進まない理由を「私たちを滅ぼそうと窺う悪の勢力が、選り出した生け贄をとかく甘美な歌と見事なメルヒエンを用いて眠らせようとする」(一五四)からだと説明する。語り手はたとえ「見事」であれ、悪魔が用いるような胡散臭いメルヒエンには距離をとりたがる。

フケー『ウンディーネ』は総じて非現実的な「作り話」的要素によつて形成されているが、ところどころで「作者」としての語り手が登場し、「読者」に対して自らの営為に解説を加える。例えば、第三章冒頭で語り手は騎士フルトブランドとウンディーネの話をめぐつて次のように述べる。

この話を書きしるすのは話が心の琴線にふれるからであり、他の方々にも同じことを経験してもらいたいと思うからでもあり、その上で書き手としては親愛なる読者にひとつお許しを請う。今かなり長い年月を簡単な言葉で片づけ、その間の成り行きについてあらましを述べるにとどめても、大目に見ていただけなにか。成り行きをまさに技巧を凝らして一步一步すすめる展開がよいことぐらい、ちゃんと分かっている。(一一四)

語り手は執筆の動機が心を揺さぶる感動にあり、その感動を他者と分かち合いたいという思い、つまり感動と共感にあることを吐露した上で、「フルトブランドの気持ちが無んディーネから離れベルタルタに移り始めた」(一二四)ことを略述したい旨を伝える。但し、語り手は三角関係の展開に関しては以下のように説明する。

以上のことはいずれも手際よく詳述できるだろうし、そうするのがおそらく本当だろうことは、書き手なりに分かっている。しかし、それはあまりにも自分の心を傷めるのだ。なにせ身に覚えがあることなので、思い出すなりにいまだに思い出の影を憚つてしまう。親愛なる読者よ、似たような感情を多分ご存じではないか。はかない人間の運命とはそういうものなのだから。(一一五)

副題に「物語」*eine Erzählung* というジャンルが明示されているフケー『ウンディーネ』は、否定的意味でのメルヒエンとは一線を画する。全体が一十九章構成になつており、各章に内容を簡潔に示す章題が付されているように、語り手は「手際よく詳述する」*ordentlich ausführen* 語りの技法を了解している。また、第二章で物語の進行が一旦止められ、ウンディーネが漁師の家に来るよう

になった経緯がやはり簡潔に示されている点などからは、語り手が「物語」の常套手段に通じているとも言えよう。しかしながら、執筆動機として挙げた「心」Heizを省筆に対する弁解の根拠にもする語り手は、文学史的にみれば「疾風怒濤」後の語り手よろしく、徒に合理的原理に陥ることも拒む。このような揺れは、フケー『ウンディーネ』が前近代的なメルヒエンとは距離を取りながらも、同時に近代的なメルヒエン、別言すればフケーなりの「新しい神話」を模索している証左ではなかるうか。

「陸の男」と「水の女」をめぐる物語は、地中海からドイツに至る展開の中で、神話から民間伝承を経て創作メルヒエンへと主たるジャンルを移していく。^②なぜ創作メルヒエンなのかと問うならば、やはり非現実的存在である「水の女」を最も大胆かつ滑らかに取り込める文字ジャンルであるからだと答えることができよう。セイレンが「弁舌に長けた」オデュッセウスによる「物語の中の物語」で存在したように、総じて「水の女」は非現実的な物語空間に棲む。もともとホメロス『オデュッセイア』において現実的な物語空間と非現実的な物語空間との峻別があったのとは異なり、個人の手々に委ねられる創作メルヒエンにおいては、「技巧を凝らして」「手際よく詳述する」語り手によって現実的要素と非現実的要素とが巧みに束ねられ、その結果、合理と非合理が交錯する物語空間が成立する。

そもそもドイツにおける創作メルヒエンの展開とは、ヴァーラントに端を発する「現実と幻想の融和モデル」の確立に他ならない。ヴァーラントは最初のロマン『妄想に対する自然の勝利』*Der Sieg der Natur über die Schwärmerey*（一七六四）において既に、フランス経由の妖精物語（Feenmärchen）をいわば非現実的と称して一笑に付すのではなく、主人公が陥った妄想の原因も妄想を主人公が克服する契機とともに妖精物語とすることで、新たなメルヒエンを生み出す。^③副題「すなわちロザルヴァのドン・シルヴィオの冒険。不思議なことがこつとく自然に起る物語」*oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte worin alles Wunderbare natürlich zueht.* が示すように、空想世界に対する現実世界の勝利が一方的にあるわけではない。また「グリム兄弟の先駆者と位置づけられるムゼーウスは、友人ヴァーラントからの影響もあり、『ドイツ人の民衆メルヒエン』の緒言において理性と幻想の両立を説くに至る。^④

このようにメルヒエンが近代的な芸術形式として確立していく中で、「陸の男」と「水の女」をめぐる物語は二項対立的な緊張関係を失っていく。オデュッセウスとセイレンの場合であれ、オルフェウスとセイレンの場合であれ、神話における峻烈な対峙は、メルヒエンにおいては概ね影を潜める。ムゼーウスの「泉の水の精」やグリム兄弟の「池にすむ水の精」などの民衆メルヒエン系しかり、アンデルセンの「人魚姫」やメーリケの「美しいラウ」などの創作メルヒエン系しかりである。

同様にフケー『ウンディーネ』においても、「陸の男」と「水の女」との間にはもはや二項対立的な緊張関係は無い。^⑤むしろ両

者は緩やかに結びつき、併せて「陸」の現実的空間と「水」の非現実的空間が混淆する。いわば湖水による陸地の抱きしめが冒頭で描かれ、泉による墓塚の抱きしめが結末で描かれることで、テキストは「陸」と「水」の不変の融和に始まり、「陸の男」と「水の女」の永遠の結合で終わる。奥深い森が空間的に人里から離れ、彼岸が時間的に人の世から離れているという意味で、テキストの始まりも終わりもユートピア的と言えよう。此岸では「水の女」による魂の獲得が果たされるものの、「陸の男」と「水の女」の関係は破綻する。その意味で、人間存在と物質存在は最終的には融和しない。しかしながら、破綻ゆえに始まりと終わりのユートピア的場景は一層際立つ。しかも「陸」の現実的空間と「水」の非現実的空間は境界を失わない。フルトブランドが戒めを破り、ウンディーネとの別離を強いられると、ウンディーネはまずフルトブランドの夢に何度も現れては騎士を慰め、次いでフルトブランドが更なるタブーを犯そうとすると、ウンディーネは二人の婚礼の儀に立ち会ったハイルマン神父の夢に現れて窮状を訴え、そしてまた再びフルトブランドの夢に現れては、前述のとおり、相手をドイツから地中海に連れて行き、危機回避を図る。夢において人間界と異界がつながり、合理と非合理が交錯するとき、「現実と幻想の融和モデル」が頂点に達するのである。

四 ねじれ

フケーナりの「新しい神話」は、創作メーメルヒエンとして夢の文法に従うだけに、独特のねじれを有する。一五年前の事故を契機にベルタルダは冒頭のユートピア的空間から引き離され、世俗的な権力者のもとで育てられるのに対して、ウンディーネはユートピア的空間に引き入れられ、敬虔な老夫婦のもとで育てられる。このような「取り換えっこ」はホメロスの『オデュッセイア』にもパラケルサスの『精霊の書』にも無く、自然との乖離が問題となる時代の「新しい神話」の眼目に他ならない。フルトブランドが都市から森に入り、ベルタルダのもとからウンディーネのもとに來ることで、「新しい〈魂の獲得物語〉」が「新しい魂」の獲得物語として動き出す。洗礼を受けたが、異教的・異界の名前を保持し続けた「波の女」は当初はいわば飼いやらされていない自然そのものであったが、第八章「婚礼の翌日」が示すように、騎士の愛を通じて「魂」を獲得し、一挙に文化を身にまとう。「取り換えっこ」とメタモルフォーゼの結果は、第一章「ベルタルダの聖名の祝日」にて露わになり、もともと魂を有する人間存在よりも新たに魂を獲得した物質存在が称揚される。ウンディーネによって演出された、ベルタルダと実の両親の再会劇はベルタルダと客人たちの下劣さによって完全に失敗に帰する。衆人の前でウンディーネを面罵し、老夫婦を口汚く罵るベルタルダに対して、老婆は実の娘が「悪い女になってしまった」とつぶやき、ウンディーネは「ベルタルダ、あなたには魂があるの、本当に魂があるの？」と問う。(一

一一)「取り換えっこ」の事実が確認された後、ウンディーネとベルタルダに対する人々の評価が確定し、第一八章のフルトブラントとベルタルダの婚礼においても「主役は誰からも好かれた優しいウンディーネでなければならぬような気がする」(一一七六)というフルトブラントや客人の率直な思いを語り手は報告する。また、頓挫した再会劇の後、第二章冒頭でフルトブラントの内面を伝える語り手のことばにも注目してよいであろう。

リングシュテッテンの城主にとつては、この日すべてがこんな成り行きになつてくれない方がもちろん有り難かつた。しかしあのようになつてしまつたとしても、愛らしい妻があんなに慎ましく、思いやり深く、誠実な振る舞いをしたことを、嬉しく思わずにはいられた。『自分が妻に魂を与えたとすれば、おそらく自分の魂よりもよい魂を与えただらう』と、騎士はひそかに思わずにはいられた。(一一六)

こうして新しい魂は称揚される。ユートピア的空間から引き離された人間存在は何かを失い、ユートピア的空間に引き入れられた物質存在は何かを獲得する。古代のピグマリオンによつてひとつの理想が創造されたように、近代のピグマリオンによつて新たな理想が創造されたのであれば、「何か」とはまさに「よい魂」に他ならない。

もはやフケー『ウンディーネ』において、セイレンの後裔はその始祖とは大いに異なる。魂を獲得する前のウンディーネには、たしかにセイレンの要素が残る。その証左として、小屋を飛び出したウンディーネが洪水のためにできた小さな島の上から美しい声でフルトブラントに歌いかける第三章の場面が挙げられよう。しかしながら、やはり「見事に美しい金髪の少女」はオデュッセウスが対峙した誘惑者ではなく、また古代キリスト教的なまなざしのもとでの肉欲の権化でもない。^①特に「よい魂」を得たウンディーネはセイレンとは正反対の存在になり、その結果、もはや「陸の男」ではなく、「水の女」こそが新たな犠牲者となる。物語において愛は破綻するが、破綻の原因は「水の女」という「他者」の側にあるのではない。ウンディーネは始めは魂を有しない物質存在としていわば「他者」であり、他者性を気まぐれという性格において繰り返し示すが、しかし一旦、騎士の愛を通じて「よい魂」を獲得すると、物語における真の「他者」は新たに魂を獲得した物質存在ではなく、もとより魂を有していた人間存在となる。ウンディーネによつて命を奪われるフルトブラントは、もはや物語が求める真の犠牲者ではない。つまりここにおいて「取り換えっこ」による逆転の構図が明らかになる。かつて物質存在は常に人間存在によつて周辺化されてきたが、いまや古い魂の人間存在こそが新しい魂の物質存在によつて周辺化されなければならない。夢の文法に依拠する創作メルヒエンにおいて、古い魂は汚れ、新しい魂はいよ

いよ純化する。

フケー『ウンディーネ』がホメロス『オデュッセイア』とバラケルス『精霊の書』からの影響を表向き残しながらも、逆転の構図によって二つの出自から離れ、併せて前近代的なメルヒエンとも一線を画そうとするとき、更なるねじれが明らかにになる。「陸の男」と「水の女」の永遠の結合が暗示されるユートピア的結末は、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。フケーなりの「新しい神話」の模索として「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、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る。「後の世になつ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」(一八八)という末文が示すように、不在はひとつの伝説と化す。^⑧ ドイツのピグマリオンとセイレンの後裔をめぐる異類婚姻譚は、旧来のメルヒエンとは距離をとりつつも、最後に民衆メルヒエンを装いながら、不在をめぐる新たな創作メルヒエンへと変貌するのである。

ところで、このようなねじれは「翻訳」においていわば減摩剤と化し、「他者」のことは「自己」のことに滑らかに取り込む。事実、ウンディーネは他者性を保持しながらも、人間のことはばを駆使し、人間と自由に言葉を交わす。メルヒエンでは、人間存在と物質存在との間の言語コミュニケーションはもとより自明である。逆の言い方をすれば、フケー『ウンディーネ』は「翻訳」の問題を不問に付すことで、非現実的な事柄を大胆に取り込む創作メルヒエンとして成立する。実際に、ウンディーネにおいてもキューレポルンにおいても、しばしば人間言語と自然言語とが分かちがたく響き、自他の言語が滑らかにつながれている。但しウンディーネが魂を獲得し、人間感情を有する意味は大きく、キューレポルンのことは常に物質存在のためにのみ使用されるのに対して、ウンディーネのそれは人間存在のためにも使用される。圧巻の場面は、第一四章の「黒谷」にてフルトブラントとベルタルダとがキューレポルンの術中にはまり、絶体絶命の危機に立たされたときではないか。

するとウンディーネの美しい声が轟音を貫いて響き、月が雲間から現れると、ウンディーネの姿が谷底の高みに見えだした。ウンディーネが水を見下ろして叱ったり威したりすると、迫り来る塔ほどの大波もぶつと眩きながら崩れ消え、水は月光に映えながら静かに流れた。(二五〇)

この場面でウンディーネが人間言語を発したのか、あるいは自然言語を発したのかは、判然としない。もつとも疑いのないことは、

ウンディーネの声が人間にも自然にも通じ、オルフェウスの声のように人間のために自然の猛威を静める力を有する点であろう。しかしながら、皮肉なことに、ウンディーネは人間の怒りを静めることはできず、続く第一章においてフルトブランドが怒りのあまり戒めを破り、ウンディーネは別離を強いられる。舟べりを越えて姿を消したウンディーネに関して、語り手は以下のような注釈を付す。

ウンディーネが水の中を潜っていたのか、水に流されたのか、誰にも分からず、どちらでもあり、どちらでもないようだった。しかしまもなくその姿はドーナウの流れにすっかり溶け込み見えなくなった。ただ、舟の周りにはまださざ波がすすり泣くようにさざめいていて、「ああ、ああ！操を守って！ああ！」とおおよそ聞き取れるのであった。(一六一)

正 黒 小
 ウンディーネが人間世界から物質世界への敷居を越えるとき、人間言語と自然言語とが融和する。その際、語り手はウンディーネの頓絶を辛うじて人間言語に「翻訳」する。もつともこの営為は常に一方においてしか成立しない。先に取り上げた第七章の夢において、ウンディーネが水底に戻った後も夢というメディアを通して自らのことばをフルトブランドに伝えるとき、騎士はことばを発せず、聞き役に徹する。ここでも「他者」のことばから「自己」のことばへの移しかえがあるにすぎない。文学的営為が「自己」のことばをもとに成り立つゆえに、「翻訳」がいわば一方通行となることは必定であろう。但し、フケー『ウンディーネ』における「翻訳」が決して強引な支配関係に基づかず、「さざ波」と頓絶とが一体化するようなある種の融和を目指している点は看過できない。ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜の中で、フケー『ウンディーネ』は言語コミュニケーション重視という点で際立つ。たとえ「翻訳」回路が「自己」中心的な一方通行になっているにしても、自他の言語コミュニケーションが紛れもなく重視されているのである。

フケーの「水の女」はセイレン的要素を残す物質存在からフルトブランドを通じて文化を身につけた理想的存在にまで至り、加えて自然の猛威をオルフェウスのように自らの声で制御する存在にまでなる。その意味で、ウンディーネの歩みは「陸の男」との遭遇を通じて成熟する「水の女」の歩みであり、物質存在なりの「啓蒙のクロフトボス」であろう。しかも、本来の「啓蒙の哲学的原史」と重なるように、「水の女」は人間の側の頹落を知ると一挙に水底に「逆戻り」をし、人間の側の裏切りを前に水の世界の掟に従って「復讐」を果たす。とはいえ、繰り返しになるが、創作メルヒエンにおいては近代的な意識のもとで合理と非合理の交錯、現実と非現実の混淆が求められ、その結果、人間存在と物質存在の根源的対峙は影を潜め、両者の融和が求められ、それだけに対話が重

視される。近代ドイツの「水の女」が果たす「啓蒙の弁証法」は古代ギリシアの「陸の男」のそれとは最終的には重ならない。物語の動因が敵対関係ではなく、友愛関係にある点で、フケーナりの「新しい神話」は脱神話を志向するのである。

一八一一年、「水の女」の文学的系譜は二つの「翻訳」の間を揺れ動く。「滑らかな翻訳」がフケー『ウンディーネ』において頂点を極めると同時に、ホメロス『オデュッセイア』に潜在的に認められた「硬い翻訳」がクライスト『水の男とセイレン』において結実する。問題は、「他者」に対して一方が夢に做う友愛的融和を、他方が悟性に基づく敵対的支配を志向するだけではない。そもそも「他者」の内実が異なる。もしフケーがクライストと同様の「他者」を見いだしていたのであれば、『ウンディーネ』は「滑らかな翻訳」を極めなかつたはずだ。クライストが扱う「他者」は単なる物質存在ではない。「水の女」の文学的系譜は、一八一一年を境に「滑らかな翻訳」を志向する「水」の物語と「硬い翻訳」を志向する「女」の物語とに分かれる。いまや「水の女」の物質性のみならず、「水の女」の女性性が問題になると言えよう。一八一一年、フケーの「意識」においては「水」が、クライストの「直訳」においては「女」が問題になる。詰まるところ、人間存在と物質存在の「和平」が極まると同時に、男性存在と女性存在の新たな「戦い」が始まる。この時、「陸の男」と「水の女」の対話が次第に揺らぎ始め、両者の関係は修復しがたい断絶へと陥っていく。

注

本論は、以下の二つの研究活動の成果である。

- ・平成一八二〇年度科学研究費補助金基盤研究(C)「トポス「水の精の物語」の身体論的研究——ドイツ・後期ロマン派以降を中心に——」(研究代表者・小黒康正)
- ・平成一八二二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)

- (1) 中・シュレーゲル『ロマン派文学論』(山本定祐編訳、富山房百科文庫、一九七八年) 参照。
- (2) ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』、浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、二〇〇一年、二一五頁。
- (3) 「言語の否定性」と「否定性の文学」については、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〇五一、二〇〇七年) 参照。
- (4) Friedrich Schlegel: Über die Unverständlichkeit. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. 1. Abteilung. Kritische Neuausgabe. Bd.2: Charakterstücken und Kritiken I (1796-1801). München, Paderborn u. Wien 1967, S.363.
- (5) Hngo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 31. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main 1991, S.51.
- (6) Ebd.
- (7) 安徳万貴子「ホフマンスタール『チャンドス卿の手紙』における言語の中の思考」(九州大学独文学会「九州ドイツ文学」一九、二〇〇五年、二五頁) 参照。
- (8) 安徳万貴子『『ある手紙』から『塔』へ——ホフマンスタールにおける否定性の契機とその展開——』(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』、四二頁以下) 参照。
- (9) 小黒康正「トボス「水の精の物語」の身体論的考察——ホメロスからゲーテまで——」(稲元萌先生古稀記念論集刊行会『稲元萌先生古稀記念論集』、二〇〇三年) 参照。
- (10) ガストン・パシユール『水と夢 物質の想像力についての試論』、小浜俊郎・桜木泰行訳、国文社、一九六九年。
- (11) Novalis an A. W. Schlegel, 30. Nov. 1797. In: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hrsg. von Richard Samuel, Bd.4., Stuttgart 1975, S.237.
- (12) Novalis an A. W. Schlegel, 12. Jan. 1798. Ebd., S.244.
- (13) Vgl. Monika Schmitz-Ernans: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, bes. S.100.
- (14) 宮田真治「移行と超越——ノヴァーリスにおける「翻訳」の諸相——」(日本独文学会「ドイツ文学」九八、一九九七年、二〇頁以下) 参照。
- (15) 「滑らかな翻訳」glatte Übersetzung と「硬い翻訳」harte Übersetzung は、ノルベルト・フォン・ヘリングラートの概念「滑らかな接続」glatte Fügung と「硬い接続」harte Fügung からの借用である。縄田雄二「硬い接続」対戦場のステレオメディア時代の翻訳」(日本独文学会「ドイツ文学」九八、一九九七年、四四頁以下) 参照。

- (16) クライスト『水の男とセイレン』における「硬い翻訳」についての考察は、別稿に譲る。
- (17) Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Bd.3. Frankfurt am Main 1981, S.16. なお、訳出の際にマックス・ホルクハイマー／テオドール・W・アドルノ『啓蒙の弁証法』(徳永恂訳、岩波書店、二〇〇〇年)を参照した。
- (18) *Ebd.*, S.98.
- (19) *Ebd.*, S.265f.
- (20) ホメロス『オデュッセイア』(下)、松平千秋訳、岩波文庫、一九九四年、二四頁。なお、『オデュッセイア』からの引用の際には、以下の文献も参照した。Homer: *Odyssee. Griechisch und deutsch. Mit Uretext, Anhang und Register*. Übertr. von Anton Wehler. Einf. von A. Heubeck. Düsseldorf u. Zürich 1²⁰⁰⁰.
- (21) *Vgl.* Monika Schmitz-Emans, a.a.O., S.65ff.
- (22) ルネサンス期の錬金術師で医師の大成者パラケルスス (*Theophrastus Bombastus von Hohenheim, genannt Paracelsus*, 1493/94-1541) は、後期の著作『水の精、風の精、土の精、火の精、その他の精霊の書』*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (以下、『精霊の書』と称する)において独特の妖精論を展開した。そこでは彼が幼少の頃から聞いていた民間伝承を重視し、妖精の存在を全く無視した聖書の不十分さを補充しようとする。「四元の精」*Elementargeister*、つまり地、水、火、風の四つの元素を住み家とする妖精は人間と同じような生活をするが、しかし、人間とは異なる被造物として魂を持たないため、長寿を全うしながらも、死後はその元素に戻ってしまう。パラケルススはシユタウフェンベルクの騎士の例を挙げながら、人間の男と結婚することで魂を獲得する水の精「ウンディーナ」*undina* に特に注目する。この異類婚においてもタブーがあり、夫は妻を水の中に入れたり、水辺で侮辱してはならず、このタブーを破ると妻は水の世界に帰らなければならない。但し婚姻関係が続く限り魂を失わずに済み、最後の審判時には永遠の生を受け取れる。しかし夫が後妻を娶れば水の精は魂を失い、夫も重婚の罪を死をもって償わなければならない。パラケルススによって紹介された魂の獲得と消失の物語は、ドイツ・ロマン派、とりわけフケーに多大な影響を及ぼす。
- (23) *Vgl.* Nona el Näwab: Ingeborg Bachmanns „Undine geht“. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de La Motte Fouqués „Undine“ und Jean Giraudoux „Ondine“. Würzburg 1993.)

(24) 新たな考察の代表例を挙げていくと、まず、インゲ・シユテファンはアイヒェンドルフとフケーにおける「水の女」を考察し、両者において「女性と自然」とが同一であり、「エロスと死」とが不可分の関係にあると主張する (Vgl. Inge Stephan: *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur.* Hrsg. v. Renate Berger u. Inge Stephan. Köln 1987)。既に一九七〇年にヴォルフガング・ゲーアステンラウアーはフケー『ウンディーネ』における自然と人間世界の対立を、妖術とキリスト教的倫理の抗争という枠組みの中で理解したが (Wolfgang Gerstenhauer: *Undines Wiederkehr. Fouqué — Giraudoux — Ingeborg Bachmann.* In: *Die neueren Sprachen* 69 (= N.F.19) (1970), S.514f.)、このような見解はネーター・フォン・マットによつて更に発展的に継承される (Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur.* München u. Wien 1989, S.229-239)。その論述によれば、ドイツの古典主義ならびにロマン主義時代の文学はキリスト教的・父権的な旧来の秩序に対する強烈なコントラストをなす「反宗教」であり、精霊の物語こそその典型に他ならなかった。フォン・マットにとつて、ウンディーネに対する裏切りは「新しい神に対する裏切り」であり、古い権力に対する「降伏」となる。「水の女」の系譜全体をフェミニズムの観点から考察するアナ・マリア・ステュービは、個々のテクストの時代的特徴を明らかにすることを旨とする。フケー『ウンディーネ』に関しては、女性に対する狂気やヒステリーをめぐる医学的・心理学的言説の萌芽を読み取り、ロマン派の時代が有するジレンマ、つまり、女性をめざす自立的な自己規定と社会が強い女性の特殊化との間に生じるジレンマを、魂の獲得後に自己主張の力を一挙に失うウンディーネに認める (Vgl. Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur.* Wiesbaden 1992)。ヘアーテ・オットは「水の女」が有する異質性の問題を伝統的な文学研究の枠内にとどまらず、マスメディアにまで広げて網羅的に論じた点で、モティーフ研究における新たな新機軸を打ち出したが、フケー『ウンディーネ』に関しては従来の解釈をまとめるのにとどまり、新たな解釈を提示するには至らなかつた (Vgl. Beate Otto: *Untervasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern.* Würzburg 2001)。「水の女」が有する異質性の問題を世界文学の視野で本格的に論じたのは、モニカ・シユミッツ・エマンスであった (Vgl. Monika Schmitz-Emans, a.a.O.)。その主張によれば、「他者」の典型的表象である「水の女」は理解可能な形でいわば克服されるのではなく、むしろ克服と非克服の境界にあり、とりわけフケー『ウンディーネ』は、自然は人間世界とは共通の「文法」を持たない、「翻訳」不可能な構造的異界と見なされる。

(25) 作品からの引用は Friedrich de la Motte Fouqué: *Der Todesbund: ein Roman; Undine: eine Erzählung.* In: ders.: *Sämtliche*

Romane und Novellenbücher. Hrsg. von Wolfgang Mohrig, Bd. 2. Hildesheim, Zürich u. New York: Georg Olms 1992. に拠る。以下、同書からの引用は本文中に頁数のみを示す。なお、訳出の際にフーケー『水妖記(ウンディエネ)』(柴田治三郎訳岩波文庫、一九八六年)を参考にした。

(26) Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd.12. München 1984, S.1850.

(27) 一八一一年の時点では、一方で、民間伝承収集の主たる舞台が十六、十七世紀のイタリヤから十七世紀末のフランスを経て、十八世紀後半のドイツに移る中で、ムゼーウスの『ドイツ人の民衆メーメルヒエン』*Volksmärchen der Deutschen* (一七八二—一七八六)が既に世に問われており、他方で、ヴィーラントの『王子ピリピンカー物語』(一七六四)からゲーテの『メーメルヒエン』(一七九五)を経てノヴァーリスやテークのメーメルヒエンが次々に出されていく。詰まるどころ、前者はグリム兄弟の『子供と家庭のためのメーメルヒエン集』(初版、一八二二—一八一五)に範を取るメーメルヒエン、つまり不特定多数の民衆を担い手とする口承重視の「民衆メーメルヒエン」*Volksmärchen*の系列をなし、後者は『アンデルセン童話集』へと行き着くメーメルヒエン、つまり特定の個人の手に乗ねられる書承重視の「創作メーメルヒエン」*Kunstmärchen*の系列をなす。もともとは単なる小話もしくは作り話程度の意味であったメーメルヒエンは、両系列が時には峻別され、時には影響を及ぼし合う中で、確固たる文学ジャンルになりつつあったと言えよう。まさにこの途上にフケー『ウンディエネ』は位置づけられる。Vgl. Gerhard Schneider (Hrsg.): *Undine. Kunstmärchen von Wieland bis Storm*. Rostock 1981; Frank Rainer Max (Hrsg.): *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Einleitung v. Eckart Klehmann*. Stuttgart 1995.

(28) 通常、ヴィーラントの代表作と称される『アガトン物語』に対して、最初のロマーン『妄想に対する自然の勝利』はセルバンテス『ドン・キホーテ』の影響のみが強調され、さほど重要な扱いを受けてこなかった。ドン・キホーテが騎士物語を耽読するあまり奇想天外の冒険に旅立つように、ドン・シルヴィオは妖精物語を耽読するあまり現実と妄想の境を見失った旅に出、艱難辛苦を経た末に両者ともに自己の誤りを悟るに至る。確かにこのような模倣によってドイツ文学はイギリスやフランスのロマーンに近づくことは間違いない。しかしながら、『ドン・キホーテ』の影響にのみ注意を向けることはあまりにも片手落ちであり、作品全体を論じきるには至らない。やはり主人公の妄想の原因、つまり当時流布していたさまざまな妖精物語からの影響を見逃すことはできない。テクスト内在的な視点で述べれば、ドン・キホーテは戦いに敗れ故郷に戻ることで夢から覚めるが、ドン・シルヴィオの場合、妄想の原因も妄想を克服する契機もともに妖精物語に他

ならない。その意味で本作品の核心は、作者によってロマーンから独立した作品としても扱われた第六章、すなわち『王子ピリピンカー物語』にこそある。更にテクスト外在的な視点で述べれば、この妖精物語によって芸術形式としてのメルヒエンが成立する点も見逃せない。別言すれば、『王子ピリピンカー物語』においてメルヒエンは単なる小話でも民間伝承からの収集物でもなくなり、作者独自の芸術意識にもとづいて書かれる創作になる。このような転機こそ、メルヒエンが不特定多数の語り手から一人の特定の書き手に委ねられる瞬間に他ならない。ここにドイツ文学、否、世界文学における創作メルヒエンの萌芽がある。

(29) J.K.A.M.ゼーウス『リュウーベツァールの物語』ドイツ人の民話』、鈴木満訳、国書刊行会、二〇〇三年、「解説」四三二頁以下参照。

(30) アナ・マリリア・ステュービは、『ウンディーネ』の結末では愛の破綻が描かれるが、フケー自身は両性の和解を望んでいたことを指摘する (Vgl. Anna Maria Stuby, a.a.O., S.83ff.)。そもそも『ウンディーネ』が一八一四年に本として初めて公刊された際、ウンディーネに寄せる詩が冒頭に添えられたが、この献詞では、フケーはウンディーネを詩人の女神として礼讃する。なお、本論が使用する復刻版テクストでは、この献詞は頁数なしでフケー『ウンディーネ』の本文の前に載せられている。

(31) 小黒康正、前掲書、四〇頁以下。

(32) 前述のとおり、フケー『ウンディーネ』の冒頭と結末は「抱きしめ」という点で結びつくが、インゲ・シユテファンによれば (Inge Stephan, a.a.O., S.136)、「冒頭には「陸」と「水」の相互的な「抱きしめ」があり、結末には「陸の男」に対する「水の女」の一方的な「抱きしめ」がある。但し、本論では、フケー『ウンディーネ』が「新しい魂」の喪失物語」を志向する点を踏まえ、微妙な差異よりも「陸の男」と「水の女」の永遠の結合を重視する。

keinen mythischen Konflikt mehr austragen. Dennoch muss festgehalten werden, dass die Wasserfraugeschichte im Jahre 1811 zwischen den beiden Übersetzungsmöglichkeiten schwankt. Von einem anderem Blickpunkt aus betrachtet, geht jene Kommunikation zu ‚glatt‘, sobald die Sehnsucht nach Versöhnung der Geschlechter im Vordergrund steht. Dieser andere Blickpunkt wird bei Kleist deutlich. In Fouqués „Undine“ erreicht die ‚glatte‘ Übersetzung ihren Höhepunkt, wobei sich *Landmann* und *Wasserfrau* versöhnen; Kleists „Wassermänner und Sirenen“ hingegen folgt der Tradition einer ‚harten‘ Übersetzung, wobei *Landmann* und *Wasserfrau* aufs Neue in einen Kampf geraten.

angetan? Hat der Meister der Erfindung vielleicht die Stimme der Sirenen nicht gehört? Auch wenn er in der Tat den Sirenen zugehört hat, ist ihm ihre Stimme, ja sogar ihr unsagbares Wesen eigentlich verständlich? Diese Fragen beantwortet die ambivalente „Odyssee“ nur insofern, als sich Odysseus sowohl als Held und als auch als Erzähler zeigt. In den Abenteuergeschichten ist alles traumhaft und phantastisch erzählt. Im Hintergrund ist jedoch die *fremdsprachige* Stimme des Anderen zu vernehmen, die sich weigert, in die verstandesmäßige Sprachordnung des Eigenen eingeordnet zu werden. Aber die unbekanntes Wesen und Mächte sind nicht immer sprachlich durchmessen und stellen für die literarische Darstellung eine Herausforderung dar.

Die Wasserfraugeschichte entfaltet sich in der deutschen Romantik hauptsächlich als Kunstmärchen. Fouqués „Undine“, die den Untertitel „Eine Erzählung“ trägt, distanziert sich deutlich von den vormodernen Märchen, was in den Worten von Undine, Bertalda und dem Erzähler sichtbar wird, und sucht gleichzeitig nach einer „neuen Mythologie“ und einem neuen Märchen, in dem der reale und der irrealer Raum nahtlos aneinandergesfügt sind. In der modernen Kunstform versöhnen sich die wirklichkeitsnahe Menschenwelt und die wirklichkeitsfremde Unterwasserwelt miteinander, wobei sich die mythische Spannung zwischen Eigenem und Anderem löst. Das Kunstmärchen fängt mit dem Bild der Aussöhnung zwischen Land und Wasser an und endet mit der ewigen Umarmung der *Wasserfrau* durch den *Landmann*. Wenn aber beide voneinander getrennt sind, verbindet der Traum den menschlichen Alltag mit der nicht-menschlichen Fremde. Das Kunstmärchen steht im Zeichen angestrebter Versöhnung, mit dem Ziel, die nahtlose Fügung einzuschließen und markante Brüche auszuschließen.

Fouqués „Undine“, die der Grammatik des Traums gehorcht, beinhaltet eine Verkehrung, die auf der Vertauschung der zwei Kinder beruht. Während ein menschliches Kind namens Bertalda nach einem Wasserunfall bei dem mächtigen Herzogspaar in der Reichsstadt heranwächst und dort zu einer herzlosen und eingebildeten Frau wird, wächst das seelenlose Wasserkind namens Undine bei frommen Fischerleuten im Wald auf und verwandelt sich mit der Heirat in eine gutherzige und liebenswürdige Frau. Die beseelte Wasserfrau ist keine Verführerin mehr, sondern vielmehr ein neues Opfer. Im neueren Märchen verliert die alte Seele der Menschen ihr Prestige, und die neue Seele der Wasserfrau wird verklärt, so dass es nun um eine Abwesenheit geht. Aus dem Verlust der neuen Seele wird eine Legende über die ewige Liebe. In dem Kunstmärchen, das sich zuletzt auch mit dem Volksmärchen versöhnt, ist die Kommunikation zwischen Eigenem und Fremdem so unproblematisch, dass man annehmen kann, es geht um die utopische Sehnsucht nach Versöhnung von Mensch und Natur. Die „neue Mythologie“ Fouqués ist insbesondere für das Zeitalter, in dem der Mensch sich der Natur, seinem Ursprung, entfremdet fühlt, geeignet und derart entmythologisiert, dass *Landmann* und *Wasserfrau*

Über das Über-Setzen der Wasserfrauen

— Homers „Odyssee“ und Fouqués „Undine“ —

Yasumasa OGURO

In der abendländischen Literaturgeschichte werden bestimmte Motivkomplexe bis heute ungebrochen nach- und neuerzählt. Der Wasserfraugeschichte kommt dabei eine besondere Rolle zu, da sie sich umfassend und ausführlich mit der Problematik des Fremden befasst. Seit der Sirenenepisode aus der „Odyssee“ behandelt dieser Überlieferungsbereich die Auseinandersetzung zwischen Menschen und Meergeistern. Dieser Konflikt wird in facettenreichen Geschichten beschrieben, die die Dichotomien von Land und Wasser, Mensch und Natur, Männlichem und Weiblichem, Verwandtschaft und Fremdheit, Eigenem und Anderem in Szene setzen. Das literarische Erzählen hält gerne auf ein absolut Fremdes zu, das unsagbar oder unerkennbar ist, und versucht es bekannt und erzählbar zu machen, obwohl es dadurch nicht immer verständlich wird. Die Poesie entsteht in der Herausforderung, die Fremdheit in der Sprache einzufangen, obwohl sie oft unentziffert bleibt. Diese unermüdlichen Bestrebungen sind mit dem Prozess einer Übersetzung gleichzusetzen, die sich in dem vorliegenden Aufsatz zweiteilt: zum einen in eine freie Übersetzung, die das Unbekannte vage oder traumhaft-phantastisch zum Ausdruck zu bringen versucht, zum anderen in eine wörtliche Übersetzung, die das zu Übersetzende begrifflich-systematisch in die verstandesmäßige Sprachordnung einzuordnen versucht. Während in einer ‚glatten‘ Übersetzung Frieden zwischen Eigenem und Anderem herrscht, stehen in einer ‚harten‘ Übersetzung das Eigene und das Fremde im ständigen Krieg. In diesem Zusammenhang sind Homers „Odyssee“ als Ursprung der beiden Übersetzungsmöglichkeiten und Fouqués „Undine“ als Höhepunkt der freien bzw. ‚glatten‘ Übersetzung von besonderem Interesse.

Die „Odyssee“ besteht einerseits aus wirklichkeitsnahen Geschichten, in denen Odysseus die zentrale Figur ist, und aus wirklichkeitsfremden Abenteuer Geschichten, die geschickt erzählt werden. Die Erzählungen innerhalb der Erzählung, zu denen auch die Sirenenepisode gehört, befinden sich an der Grenze zwischen Wahrheit und Lüge. Dass in der „Odyssee“ mit Odysseus und den Sirenen Aufklärung und Mythos einander gegenüber treten, hat nicht nur Horkheimer und Adornos „Dialektik der Aufklärung“ gezeigt, sondern auch die Geschichte der Übersetzung, denn es bleibt fragwürdig, ob der aufgeklärte Held den Gesang der nicht-menschlichen Wasserfrauen überhaupt verstehen und übersetzen konnte. Hat der redegewandte Erzähler womöglich den Tatsachen Gewalt