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

歌声を失った「水の女」たち : アンデルセン、リルケ、カフカ、ブレヒト

小黒, 康正
九州大学

https://doi.org/10.15017/21888

出版情報：九州ドイツ文学. 24, pp.1-26, 2010-10-08. 九州大学独文学会
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

歌声を失った「水の女」たち

アンデルセン、リルケ、カフカ、ブレヒト

小黒康正

はじめに
一　「美しい声」と「美しい姿」
二　アンデルセン――歌声の消失
三　リルケ――沈黙の裏側
四　カフカ――仮象の過程
五　ブレヒト――芸術の無駄遣い
おわりに

はじめに

ヨーロッパ文学には、「陸の男」を水底へと誘う「水の女」の物語が多い。そうした物語の系譜を誘惑手段という点から概観すると、概ね三つの時期に分けられる。第一期は、「水の女」の文学的始祖とも言うべき半人半鳥のセイレンが「美しい声」で「陸の男」を水底へと誘うギリシア神話の世界から、キリスト教の影響のもとで次第に半人半魚に変容し、同時に「美しい声」を失う古代末期ならびに中世を経て、ルネサンスに至るまでの時期。第二期は、長らく失われたままであった「美しい声」の近代ドイツ文学における復活に始まり、「陸の男」を聴覚的にも視覚的にも魅了する「水の女」の多様な創出を経て、その影響下で成立したアンデルセン『人魚姫』（一八三七）において再び「美しい声」が失われるまでの時期。第三期は、現代ドイツ文学が「美しい声」の消失に基づきながら新しい「水の女」の物語を展開させる時期。本論は、以下、第三期を考察の中心に据えながら、歌声消失の意味を問う。具体

的には、第一期における歌声消失、並びに第二期における歌声の復活と消失を概観した上で、歌声消失という点で共通するアンデルセン、リルケ、カフカ、ブレヒトを扱う。(1)

一　「美しい声」と「美しい姿」

ヨーロッパ文学において「陸の男」と「水の女」の遭遇を最初に描くのは、ホメロス『オデュッセイア』であった。(2) 木馬の奇計でトロイアの城を攻め落とした英雄オデュッセウスは、困難を極めた帰国の途中、魔女キルケの島を後にして、セイレンたちの島に近づく。人を死へと導く魔の歌が聞こえてくると、英雄は部下に命じる。自分の体を帆柱に括り付け、各人の耳を蝋で塞ぐようにと。こうした奸計によって、相手の歌声を堪能しながら、オデュッセウスは難を逃れる。古代の英雄にとって、セイレンたちの奇怪な姿は、一顧だにされない。歌のことを英雄にあらかじめ教えていたキルケによれば、半人半鳥の周りには「腐りゆく人間の白骨」がうず高く積もっていたはずだ。しかし、英雄には、荒涼とした死の風景が一切目に入らない。見ながら何も見ていなかったのか、あるいは目を閉じて耳に全神経を集中していたのか。いずれにせよ、恍惚の瞬間において、視覚的機能は停止する。この遭遇譚が「声の文化」とも称すべき口承伝承の時代に成立したからであろうか、聴覚的要素の役割は大きい。

古代ギリシアのセイレンは、半人半鳥の「水の女」として、「美しい声」で「陸の男」を死へと誘った。しかしながら、時が下り、古代末期から中世に至ると、いつしかセイレンは女性の上半身と魚の尾を持ち始める。このような変容は、キリスト教によってセイレンが異教の権化と解された結果に他ならない。オデュッセウスは模範的キリスト教徒とされ、その冒険譚は真の信仰を求める信者の旅、そして船は教会となり、帆柱に身を縛り付けられた英雄は十字架上のキリストと見なされる。セイレンは半人半鳥なのか、それとも半人半魚なのか、中世の図像は大いに揺れた。しかし、セイレンは次第に海面下に「半魚」の部分を隠し、海面上に「半人」の部分、つまり、乙女の裸体を示しながら、自らを「見せる」存在と化す。こうして半人半魚は、キリスト教徒にとって、「外なる敵」であるばかりではなく、肉欲の権化として「内なる敵」にもなる。宝石で身を飾り金の杯を手にする「バビロンの大淫婦」（ヨハネの黙示録）を陸上の強敵とするならば、波間で櫛と鏡を手にするセイレンは、海上の宿敵であろう。中世のキリスト教徒にとって、「水の女」は異教徒が住む「遠い異界」のみならず、肉欲が宿る「深い異界」からも現れる。西洋音楽史を繙けば、中世キリスト教神学は、音楽を「神のことば」と解した上で、禁欲的かつ厳粛な響きを音楽に求めた。当時の神学的見地からすると、セイレンのように「蜜の如く甘い声」で誘惑の歌をうたうことは許されない。セイレンが外なる敵であれ、内なる敵であれ、そもそもキリスト教の

敵対者が「美しい声」を有することは認められない。詰まるところ、古代ギリシア文化とキリスト教が混淆した結果、セイレンは半人半鳥から半人半魚へと変容し、同時に「美しい声」を失っていく。

聴覚的な誘惑手段を失った「水の女」は、ヨーロッパ各地に広まったさまざまな民間伝承の中で、再び変容する。その好例として、一二世紀から一六世紀の間、徐々に成立したメルジーナの物語が挙げられよう。いつしか「陸の男」と「水の女」の対峙ではなく、両者による異類婚が問題となってくるやいなや、セイレンの後裔はもはやキリスト教の敵ではなく、むしろ信仰厚いキリスト教徒として「美しい姿」をもつ。但し土曜日になると呪いによって下半身が蛇に戻り、その姿を見てはならないというタブーが犯されると、別離においてその奇怪な姿を衆目に曝してしまう。また、ルネサンスの医者であり錬金術師であったパラケルススが『精霊の書』の中で伝えるウンディーナの場合、終始一貫して乙女の姿のままで、半人半蛇にも半人半魚にも戻らない。いずれの物語も、タブーと裏切りからなる異類婚姻譚であるばかりでない。ともに聴覚的な誘惑手段を持たない「水の女」の物語なのだ。「水の女」たちは歌うことを完全に忘れてしまったのであろうか。歌声の喪失期間は意外に長い。

「水の女」の物語は、ヨーロッパの北部地域にも多い。北の海では、例えば、「海の女」マーメイドが、セイレンと同一視された上で、波間にて歌い続けた。これに対して、フランス語圏やドイツ語圏では、森に現れるメルジーナやウンディーナの物語が示すように、「水の女」は歌わない。特にドイツ文学においては、ロマン派のティークが一八〇〇年に、アルニムが一八〇六年にそれぞれメルジーナの物語を翻案した際も、やはり歌声について何ら言及しない。しかしながら、この頃いち早く「水の女」の歌に聞き耳を立てた「陸の男」がいた。民衆本のメルジーナ伝説に幼少の頃から親しみ、パラケルススの著作に通じていた人物、すなわち、ゲーテこそ、まさにその人である。

ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜で近代ドイツ文学が果たした役割は、実に大きい。ヴィーラントの創作メールヒェン『王子ビリビンカー物語』（一七六四）を経て、ゲーテの詩「漁夫」（一七七八）において、キリスト教によって封印されていたセイレン的な「誘惑の歌」が本格的に甦る。「水の女」が歌い語りそして語り歌うゲーテのバラードは、一九世紀前半、ロマン派の詩人たちに新しい「水の女」の創出を促す。「水の女」は、地中海の明るい海原ではなく、奥深い森にある湖沼や河川に頻繁に現れ始めると、「美しい姿」と「美しい声」とによる複合的な誘惑手段で、我々を水底へ、そして更には、我々自身の内奥へと誘う。漁夫が聞いた歌声は、ボードレールの『人工楽園』（一八六〇）によれば[3]、我々の外からではなく、我々の内奥から響く。更にユングの論文（一九三四）によれば[4]、その歌声は水と無意識の根源的な連関を明らかにする。バラード「漁夫」は、太古の歌声の甦りを志向しながら、「水の深さ」が「心の深さ」となる現代的な「他者」経験の問題へと連なっていく。

そもそもゲーテは、いかなる背景のもとで、キリスト教によって封印された「誘惑の歌」をいち早く蘇らせることができたのか。実は、その背景には、ピタゴラスに基づく数学的・神学的な音楽理論から自然哲学的な音楽理論への移行があった。一八世紀前半の音楽理論家ヨハン・マッテゾンによれば、音楽は「算術の水たまり」からではなく、「自然の泉」から水を汲み出さなければならない。問題は、音楽が人間の心にもたらす非合理的な情動であった。音楽は、人間悟性の及ばない謎、言語ならざるもの、根源的なものとして、「外なる自然」と「内なる自然」（人間の心）とを媒介する。このような新たな音楽観に最も触発されたドイツ文学は、それまで重視してきた造形芸術に代わり、音楽を「究極のポエジー」として詩的構想の核に据え始めたのであった。その結果、近代ドイツ文学は人間悟性の及ばない情動を主として芸術家小説の中で「水」の比喩形象で表し、中でも記号化し難い性的な衝動を「水の女」の比喩形象で表すようになったと言えよう。(5)

このような背景のもとで、ゲーテ以降、ロマン派の詩人たちが新しい「水の女」を次々に世に問う。但し、セイレンの後裔たちは多様でありながら、複合的誘惑手段を有するという点では概ね一致する。例えば、フケー『ウンディーネ』（一八一一）では、「美しい姿」と「美しい声」をもつ「水の女」が、人間の愛を得て、物質存在から人間存在へと変貌する。フケーなりの「新しい神話」の模索は、「新しい〈魂の獲得物語〉」から「〈新しい魂〉の獲得物語」へと変わり、そして最終的に「〈新しい魂〉の喪失物語」へと更なる変容を遂げていく。失われた物質存在が人間存在の見果てぬ夢となり、不在はひとつの伝説と化す。こうした「伝説」は、詰まるところ、「水の女」が「陸の男」を視覚的にも聴覚的にも魅了したことに始まる。(6)

ハイネの詩集『歌の本』（一八二七）にある「ローレライ」は、「いにしえのメールヒェン」に取り憑かれ、言い知れぬ悲しみにくれる「私」の惑いに始まり、憑依の原因に関する「私」の確信で終わる。もともとは小話や作り話程度の意味であった「メールヒェン」は、当時、一八一二年初版の『グリム童話』を範に、不特定多数の無名の民衆による伝承、「民衆メールヒェン」として解されつつあった。しかしながら、ことはそう単純ではない。ゲーテやロマン派の実作によって、特定の著名な個人による創作、「創作メールヒェン」とも解されていたのだ。詰まるところ、「いにしえのメールヒェン」とは、ローレライをめぐる「創作された伝説」に他ならない。数あるローレライ「伝説」の中で伝承行為それ自体を唯一扱うハイネの詩において、「美しい姿」と「美しい声」をもつ乙女が「陸の男」を水底へと誘うのである。(7)

「水の女」の文学的系譜において、アイヒェンドルフ文学は質・量ともに異彩を放つ。アイヒェンドルフは、セイレン、ローレライ、ナイアス、ニクセ、メルジーネなど、多様な「水の女」を自己の文学に頻出させ、同系譜における新たな展開、つまり、「美しい姿」と「美しい声」からなる複合的誘惑を自家薬籠中の物とする。総じて「水の女」は、キリスト教的道徳原理のもとで沈み、異教

的官能原理のもとで浮かぶ。確かに、「夜の歌」が「朝の鐘」に打ち消され、美神ウェヌスが聖母マリアに取って代わられることは、少なくない。しかし、「朝の鐘」が待望され、聖母マリアが崇拝されただけでは、アイヒェンドルフ文学特有のポエジーは立ち上がらない。アイヒェンドルフは、否定すべき対象が自己の創作基盤を培うという矛盾を自覚した詩人であった。その結果、アイヒェンドルフの「水の女」たちには、視覚的であれ、聴覚的であれ、「深い憂い」が伴うのだ。(8)

二　アンデルセン――歌声の消失

ゲーテにおいてセイレン的歌声が本格的に復活すると、ドイツ・ロマン派によって視覚のみならず聴覚にも訴える複合的誘惑手段を併せもつ「水の女」が多様に創出されていく。但し、以上の新たな展開から多大な影響を受けながら、一八三七年、「陸の男」の愛を通じて永遠の魂を求める「水の女」の物語がデンマークにて新たに上梓されたとき、「水の女」の系譜は近代における一つの頂点を迎える。もっとも、それは近代における最大の転回点でもあった。(9)

もっとも、ドイツ・ロマン派やハイネの実作において顕著に見られたことであるが、『人魚姫』も創作メールヒェンとして好んで民衆メールヒェンを装う。このような偽装において最も必要とされる手立ては、内なる口承伝承の状況、とりわけ典型的な語り手の設定ではなかろうか。その意味で求められる存在は、母親ではなく、「おばあ様」であろう。事実、人間の世界に対する人魚姫の憧れは、祖母による語りの妙によって高まっていく。一方で、読者に語りかける本来の語り手が、冒頭の描写において、人間存在にとっての「異界」である水底を美化し、他方で、作品内の老いた「語り手」が物質存在にとっての「異界」である人間世界を美化する。このような二重の「語り」による相互美化によって、「陸」と「水」の両空間は、我々読者という「読み手」と人魚姫という「聞き手」のそれぞれの想像力において、架橋されるのである。

『人魚姫』において、話術巧みな老婆の役割は大きい。ただし、もう一人の「おばあ様」、すなわち、魔術巧みな老婆の存在も忘れてはならない。確かに、本来の語り手が示す水底は、実に美しい。しかし、水底の底には、万物を引きずり込む恐ろしい渦があり、その向こうに森がある。「陸」の奥深い森と同様に、「水」の底深い森に住むのは、やはり「魔女」であった。一人の優美な老婆が巧みな「話術」で人魚姫の心を人間世界へと誘うとすれば、もう一人の醜悪な老婆は巧みな「魔術」で人魚姫の体を人間世界へと送り出す。

もっとも「海の魔女」は「おばあ様」より巧みな「話術」をもつのかもしれない。優美な老婆によれば、人魚は人間が有する「不

死の魂」をもたず、三百年の寿命を経ると、泡と化す。但し、「不死の魂」を得る唯一の手段として、人間との結婚がある。とはいえ、「おばあ様」は異類婚の成立不可能を強調する、人魚には脚が無いからと。これに対して、醜悪な老婆は、全知全能のセイレンの如く、不可能を可能にする術も、そもそも人魚姫がやって来た理由も知っている。優美な老婆と同様に、「不死の魂」を得るために人間の愛が必要と言う。そして重要な情報を更に付け加える。人間の脚を得て王子のもとに行くことは可能、但し、いったん脚を得ると人魚の姿に二度と戻れず、万が一、王子の愛を失うと、人魚の魂は破裂して、海の泡になってしまうと。そう説明しながら、「海の魔女」は巧みな「話術」で人魚姫を導き、巧みな「魔術」で人魚姫に脚を授ける。

ところで、アンデルセン『人魚姫』に多大な影響を及ぼしたフケー『ウンディーネ』は、パラケルスス『精霊の書』に想を得ていた。いずれも魂の獲得と喪失を核に物語が展開する。但し、決定的な相違を見逃してはならない。パラケルススにおいてもフケーにおいても、「水の女」は「陸の男」と自由にことばを交わす。つまり、人間存在と物質存在との間の言語による意志疎通はもとより自明であった。だが、同年の一八一一年に出たクライスト『水の男とセイレン』において、「水の女」が饒舌な物質存在ではなく、口の利けない女性存在として現れるとき、「水の女」の文学的系譜は他者性の重心を「水の女」*Wasserfrau* から「水の女」*Wasserfrau* へと、つまり「水の女」の物質性から女性性へと移していく。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。(12)

アンデルセン『人魚姫』は、確かにフケー『ウンディーネ』からの影響が大きく、人間存在と物質存在の融和を志向する。しかしながら、声を失う「水の女」の物語として、そうした志向の枠組みに単純には収まらない。むしろ、クライスト『水の男とセイレン』が先取りした問題、つまり、男性存在と女性存在の間に生じる言語コミュニケーションの頓挫を示す。それも三重の頓挫として。

> 姫たちは、どんな人間よりも美しい声を持っていました。あらしになって、船が沈みそうになりますと、その前を泳ぎながら、どんなに海の底が美しいかということを、それはそれはいい声でうたいました。そして、海の底へ行くのをこわがらないでください、と頼むのでした。けれども、船びとたちには、その言葉がわかりません。あらしの音だとばかり思い込んでいるのでした。それにまた、人間は、海の底の美しさを見ることはできないのです。というのは、船が沈みますと、人間はおぼれて、人魚の王様のお城につくころには、もう死んでしまっているからです。(13)

第一の頓挫として、「陸の男」と「水の女」はもとより疎通を果たせない。海が時化ると、人魚は優しく歌い出し、人間を水へと誘う。しかし、「美しい声」は人間にとって嵐の音としか聞こえない。しかも、人魚は波にさらわれた人間を水底へと導くが、好意は徒となり、人間は海の藻屑と化す。「陸の男」は相手の呼びかけを理解せず、「水の女」は相手の死すべき運命を知らない。アンデルセン『人魚姫』は、非現実的な事柄を大胆に取り込みながらも、フケー『ウンディーネ』とは逆に、人間言語と自然言語との間の「翻訳」不可能性を敢えて問題にする。

「それから、わたしにお礼のことも、忘れないでもらいたいね。」と、魔女は言いました。「でも、わたしのほしいってものは、ちょっとやそっとのものじゃないんだよ。おまえさんは、この海の底にいるだれよりも、一番いい声を持っておいでだね。その声で王子をまよわすつもりだろうが、わたしのほしいっていうのは、じつは、その声なんだよ。（略）」(12)

第一の頓挫が海上にて果たせない意志疎通であるとすれば、第二の頓挫は陸上で果たせない意志疎通であろう。魔女の巧みな「魔術」によって、人魚姫は脚を獲得するが、魔女が出す交換条件によって、「美しい声」を失う。『人魚姫』の眼目は、モティーフ史的に言えば、魂の獲得と魂の喪失であろうが、身体論の観点からすれば、脚の獲得、声の喪失、声の再獲得となろう。物語の最後で人魚姫は「美しい音楽」としての声をもつ空気の精となる。但し、その声はまたしても人間には聞こえない。「水の女」は、海上であれ、陸上であれ、空中であれ、「陸の男」とことばを交わすことはできない。両者の言語的断絶は深まり続ける。

「では、声をあなたにあげてしまったら、あとに何が残るでしょう？」
「そんなに美しい姿や、軽い歩きぶりや、ものをいう目があるじゃないか。それだけあれば、人間の心を夢中にさせるくらい、なんでもないやね！（略）」(13)

人魚姫と魔女の対話は、「水の女」と「陸の男」の言語的断絶の他に、「水」の空間と「陸」の空間の身体論的断絶を仄めかす。「水」では人魚の「美しい声」がとりわけ重視され、「陸」では人魚の「美しい姿」のみが重視される。事実、聴覚重視の空間では、「水の女」たちの歌声が話題となり、魔女が薬の代価として人魚姫に求めたものは「美しい声」だった。これに対して、視覚重視の空間では、人魚姫は「美しい声」を失っても、「美しい姿」で人々を魅了する。魔女の言うとおりであった。

こうして人魚姫は憧れの王子のもとで暮らす。但し、月日が経つと、王子が隣国の姫と結婚することになり、人魚姫は苦境に陥る。結婚式の翌朝、人魚姫は死んで海の泡になってしまうのだ。人魚姫の手には五人の姉たちが投げ入れた魔法の短剣がある。姉たちによれば、この短剣で王子の心臓を突き刺し、温かい血を脚に浴びせると、再び人魚の尾を取り戻せる。人魚姫は迷う。王子を殺すべきか、我が身を滅するべきか。結局のところ、人魚姫は短剣を海に投げ捨て、我が身を海に投げ出す。しかし、その身は泡になるが、沈むことはない。「まごころ」をもつ人魚姫が救済され、空気の精として天上へと昇っていくからだ。

このように「水の女」が「空気の女」へと変容する中で、アンデルセンの創作メールヒェンは幕を閉じる。しかし、この美しい大団円の裏にある二つの変容も見逃せない。五人の姉たちは人魚姫を救う為にどこから魔法の短剣を得たのか。優美な老婆からではない。やはり、醜悪な老婆からである。では、海の魔女は今度は何を代価として求めたのか。それは「美しい髪」であった。一方で、姉たちは「美しい姿」の指標を完全に失い、他方で、醜悪な老婆は、聴覚的美も視覚的美も我が物とする。「陸」の奥深い森であれ、「水」の底深い森であれ、魔女は欲深い。もはやうら若い乙女は、ロマン派的な「水の女」の伝統を継承できない。代わりに老いた欲深い魔女が複合的な誘惑手段を駆使する。人魚姫が「美しい声」を失うことの意味は大きい。

アンデルセン『人魚姫』は、民衆メールヒェンを装う創作メールヒェンとして、話術巧みな老婆と魔術巧みな老婆をともに我が物にしながら、「陸の男」と「水の女」の言語的意志疎通の破綻を三重に描く。この結果、両者の関係は次第に修復しがたい断絶へと陥っていく。但し、意志疎通の破綻によって更なる文学的挑戦が促され、「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ことも忘れてはならない。とりわけ現代ドイツ文学において。

三　リルケ――沈黙の裏側

Rilke:　　リルケ
Die Insel der Sirenen　　「セイレンたちの島」

Wenn er denen, die ihm gastlich waren,　　男をもてなす者たち
spät, nach ihrem Tage noch, da sie　　一日の仕事を終えてなお夜遅く
fragten nach den Fahrten und Gefahren,　　航海や危険のことを尋ねる故　男

still berichtete: er wußte nie,

wie sie schrecken und mit welchem jähen
Wort sie wenden, daß sie so wie er
in dem blau gestillten Inselmeer
die Vergoldung jener Inseln sähen,

deren Anblick macht, daß die Gefahr
umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen
und im Wüten, wo sie immer war.
Lautlos kommt sie über die Matrosen,

welche wissen, daß es dort auf jenen
goldnen Inseln manchmal singt—,
und sich blindings in die Ruder lehnen,
wie umringt

von der Stille, die die ganze Weite
in sich hat und an die Ohren weht,
so als wäre ihre andre Seite
der Gesang, dem keiner widersteht.(14)

静かに報告した際　気づかなかった

彼らがいかに驚き　いかなる不意の
ことばを発して振り向き　男と同じく
青々と静まりかえった島の海で
金色に映える島々を見ていることを。

すると島の眺めによって一変する
危険　かつての常態とは違い
轟音を立て荒れ狂ってはいないのだ。
音もなく危険は水夫たちを襲う

それがかの金色の島々で
時として歌うのを知り
盲目的に漕ぎまくる者たちを。
静けさが

漠とした広がりを宿し　耳に
吹き寄せながら取り囲む様
まるで静けさの裏側が
誰も逆らえぬ歌声であるかの如く。

詩のタイトル「セイレンたちの島」は、単数形と複数形に関連して、テクストと二重の齟齬をきたす。第一に、「島」がタイトルでは単数形であるのに対して、詩では「島々」と複数形になっていること、第二に複数形の「セイレンたち」が、詩では一度も名指さ

れず、今度はタイトルとは裏腹に単数化して、しかもただ単に「それ」es として称されていること、以上の二つの不一致は見逃せない。[15]

第一の齟齬は、カプリ体験を契機として詩人が行ったオデュッセウスとの自己同一化に基づく。リルケはアリス・フェーンドリッヒ伯爵夫人が所有するカプリ島の別荘ヴィラ・ディスコポリに一九〇六年一二月四日から一九〇七年五月二〇日まで滞在した。その内、この詩の成立と深く関わるのが、一九〇六年一二月二二日の夜のことである。集まったのは、伯爵夫人、客人として居合わせた老ノンナ夫人、二四歳のマノン、以上、三人の女性、それにリルケだった。詩人は暖炉の前で本を朗読する。フェーンドリッヒ伯爵夫人とノンナ夫人は手仕事をしながら朗読に耳を傾け、マノンはリンゴの皮をむく。このような情景は、後の述懐によれば、忘れがたい根源的な体験としてリルケの記憶にいつまでも残る。[16]

リルケをもてなした三人の女性とは誰か。オデュッセウスに「美しい声」で歌いかけたセイレンは、古代ギリシア語の双数形に基づきホメロスにおいては二人であった。[17] リルケの眼差しにおいては、「二人のセイレンが住む島」[18] に、禁断の木の実を差し出す女性エヴァが更に加わったのであろう。ギリシア神話に基づく典型的な誘惑と聖書に基づく始原の誘惑、この非現実的な二重の誘いがカプリ島で詩人が受けた現実の歓待に重なる。しかもカプリ島は単なる保養地ではない。古代ではソレント沖の三つの岩礁であるシレネス諸島こそがセイレンたちの島々と解されたことから[19]、現実の「島」はリルケの眼差しにおいて伝承の中の非現実的な「島々」と化す。

詩の大枠となる「もてなし」の意味は大きい。そもそも、遍歴する詩人リルケも、遍歴する英雄オデュッセウスも、ともに「歓待」を受ける人であった。詩人は自身をもてなす三人の女性を前にして本を読み上げ、英雄は「男をもてなす者たち」であるパイエケスの民の前で「航海や危険のこと」を話す。人々を魅了する冒険譚は、弁舌に長けた語り手が一人称で語る「物語の中の物語」であった。ホメロス『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した層からなり、西洋文学全体の中で、前者はリアリズムの、後者はファンタジーの萌芽となる。問題は詩人が行う自身と英雄との同一視だけでは無い。リルケの詩そのものが、詩人の現実体験に基づく「島」と伝承に基づく「島々」との混淆を通じて、現実的層と非現実的層の二重構造をもつ神話に近づく。詩人が行う自身とオデュッセウスとの重ね合わせも、詩が志向するテクストと『オデュッセイア』との重ね合わせも、読み聞かせであれ、語り聞かせであれ、いずれも「歓待」の場における文学的営為に基づく。ここで言う「文学的営為」とは、一方が「書承」schriftliche Überlieferung であれ、他方が「口承」mündliche Überlieferung であれ、個々の状況が一回性でありながら、同時に反復性に収斂する営為、すなわち「伝承」Überlieferung を志向する。それ故、詩の最初の一語 wenn は見逃せな

い。つまり、一回性の語り聞かせが、反復性のそれとして示されているのだ。こうしてリルケの詩は、単数形と複数形の混淆、更には一回性と反復性の交差の中で、文学的営為そのものを浮き上がらせ、聞き手を魅了する伝承内容を更なる矛盾として示す。

もう一度、第二の齟齬を繰り返そう。なぜタイトルにて複数形で示された「セイレンたち」が詩の中では「エス」と称されているのか。更にこの問いを詩に基づいて突き詰めると、次のように問い直さなければならない。なぜ危険の内実が「セイレンたち」の歌声から「エス」の静けさへと「一変する」のかと。問題は、静かに語る話し手の言説によって聞き手の脳裏に浮かび上がる虚構体験、すなわち、「男をもてなす者たち」が「青々と静まりかえった島の海で／金色に映える島々」を見ることではなかろうか。

リルケ文学における「金色」は、単なる色彩表現ではない。とりわけ「セイレンたちの島」における「金色」は、詩全体を覆う「静けさ」と不可分に結びつく。「教父たちが黄金を神の王権の一象徴と見た」[20] 中世の絵画において、不可視の絶対的なものを敢えて視覚的に示そうとすると、下地の黄金は、色であって色でない色として、つまり否定性の色と化す。また、「文法学的省察と神学的省察との絡み合い」が極めて緊密な中世の思想において、言葉で言い表すことのできない神の本質を敢えて言葉で示そうとすると、「名は代名詞に変化」し、名としての「形を失った」言語として、つまり「書かれるが語られることはない」否定性の言語と化す。[21] このような否定性は、「金色」という色においても、「金色」という言葉においても、何かを示そうとするが指示対象を示すことができないという点で、指示行為そのものを浮き上がらせる自己省察的な「沈黙」である。「セイレンたちの島」における「金色」と「静けさ」の結びつきは、「沈黙は金」という使い古された俚諺には還元できない。リルケの詩は、ヨーロッパ中世における否定性を巧みに取り込みながら、文学的営為そのもの、あるいは、詩的言語の立ち上がりそのものを志向する。[22]

「セイレンたちの島」が歓待の場を設けることの意味は、やはり大きい。音もなく水夫たちを襲う「静けさ」は、静かに語る「男」の伝承行為が「男をもてなす者たち」にもたらす虚構体験であって、現実体験ではない。何らかの歓待の場において、一人の語り手がおり、複数の聞き手がいる。このような状況設定は、前述のホメロス『オデュッセイア』を始め、ボッカチオ『デカメロン』、バジーレ『ペンタメローネ』、ゲーテ『ドイツ避難民閑談集』、更には多くの枠物語などに見られるように、ヨーロッパ文学では少なくない。リルケの詩は、詩人自身の現実体験を踏まえながら、伝統的な「トポス」を巧みに取り込み、それを根源的な芸術体験の場に結晶化する。それは、一つの物語りを契機に、新たな物語が今まさに立ち上がろうとする状況であろう。更に突き詰めると、我々に響く語りの声が「漠とした広がりを宿し」「耳に吹き寄せながら」我々を「取り囲む様」とは、他者の声に喚起された自己の声が言葉を獲得する前の混沌とした状況に他ならない。今だ形を持たない言語的混沌は、まるで「誰も逆らえぬ歌声」のように、言語活動を行う人間存在であれば決して逃れられない根源的体験でもあろう。「セイレンたちの島」の読み手は、聞き手の一人として、詩的言語

が誕生する前の「静けさ」に立ち会う。この静寂を敢えて言葉で示そうとすると、対象は直接名指すことができないだけに、「名は代名詞に変化」せざるをえない。こうして美しい歌声を有する「セイレンたち」が沈黙する「エス」へと「一変する」のである。

ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜において、「金色」は重要なトポスである。美しい姿と美しい声とによって複合的誘惑を行使するのが近代ドイツ文学の「水の女」たちであった。それを最も典型的に示すのが、ハイネの詩「ローレライ」の第三、四連であろう。(23)「美極まる乙女」は第三連にて視覚的誘惑手段を、第四連にて聴覚的誘惑手段を示す。言うまでもなく、「金の髪」はローレライが有する視覚的美の最も重要な指標である。リルケの眼差しにおいて現実の「島」が伝承の中の非現実的な「島々」と化すとき、視覚化できる「金の髪」は視覚化できない「黄金の島々」になり、言語化できる「セイレン」は言語化できない「エス」へと変わる。「セイレンたちの島」においては、危険ばかりが「一変する」のではない。

四　カフカ――仮象の過程

ドイツ現代文学は、言語に対する先鋭化した批判意識から始まる。とりわけホーフマンスタール、ムージル、カフカの文学は、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ながら、言語の否定性を原理的契機として立ち上がっていく。(24) そうした捻れの中で、文学は、既知の言語で未知の言語を探り、時に言語ならざる「沈黙」にことばを与えようとする。総じてドイツ現代文学は、矛盾を意図して犯す。

二〇世紀前半、リルケは抒情詩にて、カフカは物語にて、ブレヒトは演劇にて、「矛盾」に挑む。ヨーロッパ文学における「水の女」の系譜を繙くと、一九世紀前半、前述のとおり、否定すべき対象が自己の創作基盤を培うという矛盾を犯しながら、セイレンの歌に拘り続けた詩人として、アイヒェンドルフがいた。しかし、アンデルセン『人魚姫』以降、「水の女」たちが歌声を失うと、二〇世紀前半、リルケ、カフカ、ブレヒトは、新しい文学を模索する際に、特定の対象に対する否定に基づいてではなく、原理的に機能不全に陥っている言語の否定性に基づいて、それぞれにセイレンの沈黙に強い関心を抱く。

リルケの場合、詩人自身がカプリ島で受けた歓待を契機に、上述のとおり、「金色」が色彩としても言語としても否定性の形式を持つ中で、言語が立ち上がる際に生じる一瞬の「沈黙」を詩的に結晶化した。こうした根源的な「豹変」が「危険」の内実だったと言ってもよかろう。カフカの場合、「沈黙」が詩的に結晶化する契機は、「一九一七年八月」に作家自身が見た夢にあった。その際、リルケの詩とは異なり、曰く言い難い恐怖の対象、名としていまだ形を持たない言語、すなわち代名詞が、三人称単数の女性形にてカフ

カを襲う。

「いやだ、放せ、いやだ放せ！」と私は路地を進みながら絶えず叫んだものの、彼女は何度もくり返し私をつかんだ。脇から、あるいは私の肩ごしに、セイレンの両手が何度もくり返し私の胸にかぎ爪を立てたのだ。[25]

プラハを横切るモルダウ川近くの路地で起きたことであろうか、「私」を襲う恐怖の対象は、通常の言語使用とは異なり、まずは代名詞「彼女」で、それから次ぎに名詞「セイレン」で示される。名としていまだ形を持たない恐怖が言語化され、形姿を得る瞬間であろう。

伝記的事実を繙けば、カフカは一九一七年七月初めにフェリーツェ・バウアーと二度目の婚約を交わす。しかし、八月に喀血、九月に肺結核と診断され、一二月末に婚約を解消する。カフカにとって結婚は、社会の中で確固たる足場を築く試みだけに終始しない。それは、一方で父からの自立、他方で文学的営為の妨げを意味する。つまり、父との葛藤からの解放をもたらしながら、同時に「生きること」と「書くこと」をめぐる葛藤を新たに生み出す。喀血後、日記における記載が極端に減っていく中で、「一九一七年八月」の夢は書かれた。それだけに「私」に対する「セイレン」の執拗な攻撃もしくは憑依には、カフカ自身の新たな葛藤が煮詰まっている。カフカ文学に多い動物譚は、総じて、カフカ文学に特有の錯綜した問題をある意味では目につき易く、しかも同時に深く掘り下げて示す。「私」を襲う対象が「彼女」を経て半人半鳥として顕現することの意味は大きい。[26]

本論第一章にて述べたとおり、「水の女」の始祖は「美しい声」にて相手を死へと誘う。だが、カフカの夢では、名として形を得た「セイレン」は自身の聴覚的誘惑手段を行使せず、「何度もくり返し」鋭い爪で相手を襲う。その結果、セイレンの「美しい声」は少しも響かず、「私」の叫び声だけが「絶えず」響く。しかも、セイレンが「何度もくり返し」立てた「かぎ爪」は「私」に深く食い込む。これは単なる夢ではない。夢は悪夢として、傷はトラウマとして、「私の胸」に深く残る。その証左が、結婚を遅疑逡巡するカフカがおよそ二ヶ月後の一〇月二三日から二五日までの間にノートに書き下ろした記述ではなかろうか。そこには、オデュッセウスとセイレンたちの遭遇譚に関する独自の語り直しがある。実は、カフカの遺言により、このノートも他の草稿とともにすべて焼き捨てられるはずだった。しかし、マックス・ブロートが誠実な裏切りを行い、カフカの死後、一九三一年の短篇集『万里の長城』にて先の語り直しを公にする。親友が付けた表題は「セイレンたちの沈黙」であった。

小編は、「不十分な、否それどころか子供っぽい手段でも時として身を救うのに役立つことの証明」[27]という反語から始まる。ホメ

ロスのオデュッセウスは、部下たちの耳に蝋をつめ、自分の体を帆柱に鎖で縛り付けさせることで、難を逃れた。これに対して、カフカのオデュッセウスは自分の耳に蝋をつめ、自分の体を帆柱に鎖で縛り付けさせることで、二重の自己防衛を行う。迫り来る危険を察知し、臆病にも過剰な自己防衛によって難を逃れようとする。こうした振る舞いは、神話的英雄像とあまりに齟齬をきたす。

しかも、二重の自己防衛といえども、極めて強力な歌声を前にしては、「子供っぽい手段」にすぎない。「それが役立たぬことは世界中に知れ渡っていた。セイレンたちの歌声は何であれ貫き通すし、誘惑された者の情熱なら鎖やマスト以上のものを打ち砕く」のだ。また、二重の自己防衛をめぐる相互否定も看過できない。鎖が十全な防衛手段なら蝋は必要ない。その逆も然り。[28] 詰まるところ、冒頭の反語は二重「手段」をめぐり全否定と相互否定という二重反語として働く。いまや周知の事実に気づかぬ知的英雄が有する愚直さ、あるいは無邪気さのみが、際立つ。

「ところがセイレンたちには歌声よりももっと恐ろしい武器がある」と言う。それは「沈黙」であった。ただし、カフカの「英雄」は、二重の自己防衛手段を過大に評価するあまり、沈黙に打ち勝ったと過信する。そうした思い込みを倨傲と称しても過言ではないであろう。実際、ホメロス『オデュッセイア』が示すのは、英雄の思い上がりに対するポセイドンの怒りであった。カフカの「英雄」は、「聞こえはしないが自分の周りに響いたアリア」に酔いしれ、自己陶酔の中、至福の表情を浮かべる。その眼差しに酔いしれ、歌うことを忘れたのがセイレンたちであった。今や視覚的に魅了されるのは、「陸の男」ではない。こうしてオデュッセウスは、愚直な臆病者に成り下がりながらも、思い上がりが幸いして、「歌声よりももっと恐ろしい武器」から身を守ることができたのだ。

しかもカフカはこう書き記す、「もしセイレンたちに意識があるとしたら、このとき滅んでいたことであろう。だがセイレンたちはかくのごとく生き残りつづけ、オデュッセウスだけがセイレンたちから逃れたのだ」と。古代ギリシアの詩人ロドスのアポロニオスによる叙事詩『アルゴナウティカ』（紀元前三世紀）によれば、金の羊毛を探し求めるイアソンの冒険譚のなかで、セイレンたちと対峙するのは詩人の始祖オルフェウスであった。歌と竪琴の名手は、野獣であれ草木であれすべての心を和ませる音色によって、相手の歌声から仲間たちを守る。敗れた半人半鳥は「意識のある」存在として、敗北感ゆえに海に身を投げ、自らの命を絶つ。『オデュッセイア』であれ、『アルゴナウティカ』であれ、古代の神話において、「陸の男」と「水の女」の対峙は、生死をかけた戦いであった。しかし、カフカにおいて、セイレンたちは意識を持たぬ故に自らの身を投げ出さない。こうして、オデュッセウスは知的な英雄から愚直な臆病者へと、セイレンたちは意識を有する存在から意識を有しない存在へと、変わり果てる。それぞれの変容によってそれぞれの生が保証されるのだ。なんという生の安寧だろうか。

「ところで、これに加えて更に補遺が一つ伝えられている」とカフカは述べ、事もあろうに、自らの言説全体を最後に覆す。オ

デュッセウスがセイレンたちの沈黙に実は気づいていたと言う。すべては英雄の巧みな演技であり、「仮象の過程」であった。「ズル狐」の内面には、人間は言うに及ばず、運命の女神さえも入り込むことはできない。いまや、セイレンたちではなく、オデュッセウスこそが、人間にとって認識できぬもの、人間言語では本質を衝くことのできぬもの、すなわち、不可解な「他者」となってしまう。カフカが試みた神話の語り直しは、知的な英雄を貶めるだけではなかった。

カフカ「セイレンたちの沈黙」は否定の連続から成り立つ。神話の一挿話がさまざまな角度から否定され、それぞれの否定の根拠が更に否定されていく。[29] しかも、度重なる否定の結果、言語は次第に機能不全に陥っていく。カフカにおいて、「彼女」から「セイレン」を経て形象化した結婚に対する否定は、失墜した神話的英雄像と相対化された神話的歌声とを通じて、ドイツ現代文学において先鋭化する言語の否定性へと変容していくのだ。単数形の「セイレン」が無言のまま「私の胸」に深く立てた「かぎ爪」が複数形の「セイレンたち」が有する「歌声よりももっと恐ろしい武器」へと変容することの内実がここにあろう。こうして言語ならざる「沈黙」にことばを与えようとする捻れの中で、否定性の文学が立ち上がっていく。カフカ文学とは、否定の連なりが生み出す「仮象の過程」、否定が生み出す否定性のポエジーに他ならない。

五　ブレヒト――芸術の無駄遣い

アドルノとホルクハイマーは『啓蒙の弁証法』（一九四七）においてホメロス『オデュッセイア』に「神話と啓蒙の弁証法」の起源を見出し、「啓蒙は神話に退化する」という逆行の原因を啓蒙そのものに探り出す。西欧文明を根本的に問い直す両著者にとって、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であった。それだけに、英雄の艱難辛苦の旅は決して単なる空間移動ではなく、神話から啓蒙へと向かう人類の歩みである。こうした「旅」の途上において、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、両著者は支配された対象が支配する側の内奥に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。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」[30] であろう。故郷に戻ったオデュッセウスが侍女たちの頽落を知り、凶行とも称すべき復讐を果たす瞬間、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。[31]「逆戻り」するのは侍女たちばかりではない。「英雄の帰国譚」は「啓蒙の帰国譚」でもあった。

アドルノとホルクハイマーは、『啓蒙の弁証法』第一章「啓蒙の概念」において、「啓蒙の哲学的原史」における最大の事件をオデュッセウスとセイレンの遭遇と目し、そこから「芸術の哲学的原史」を読み取る。「セイレンの誘惑は依然として強烈であった。歌声を聞く者は誰一人として逃れられない。自我、つまり人間の自己同一性的、目的志向的、男性的性格が生み出されるまでには、人類は恐るべき試練を自らに課さなければならなかった」(32)と両著者が述べるとき、文明を脅かす自然の克服がやはり二人の念頭にあった。克服の内実は、自己同一性を失うことなく、古代の呪術的要素の強い歌声を一時的にせよ近代的に享受することにある。「知謀に長けた」オデュッセウス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。知略によってセイレンの歌が無力化された瞬間、近代的な芸術体験が先取りされたのである。

但し、「啓蒙の哲学的原史」において「逆戻り」が認められたように、アドルノとホルクハイマーによる言及はないが、「芸術の哲学的原史」においても独特の「逆戻り」が認められる。とりわけ近代ドイツ文学において多様に展開する「水の女」の系譜は、いわば「歌声の帰国譚」と云っても過言ではない。セイレンの歌声は、一方でオデュッセウスやオルフェウスによって打ち負かされたが、他方で克服された自然の一つとして人間の内奥に深く入り込んでいった。その証拠に、「水の女」が地中海の明るい海原ではなく、ドイツにおける奥深い森の湖沼や河川において現れるようになったとき、誘惑の歌は、長い潜伏期間を経た後、「外なる自然」の歌としてだけではなく、「内なる自然」の歌として響き始める。こうした新たな展開を端的に示すのが、前述のとおり、ゲーテのバラード「漁夫」であり、更にはこの詩に対するボードレールやユングの見解であった。

近代ドイツ文学、とりわけゲーテ以降、「水の女」の系譜が「遠い外海」のみならず、「深い内奥」に行き着いたことは、欧米語の「自然」が有する二重性、すなわち「外なる自然」と「内なる自然」の問題と密接に関わる。既に「水の女」が中世キリスト教のもとで異教の権化（外なる敵）と肉欲の権化（内なる敵）として二重の敵と見なされていたこともその証左であろう。考えてみれば、我々は「魂」を持つ人間存在でありながら、同時に身体の七割近くが「水」からなる物質存在でもある。『オデュッセイア』や『アルゴナウティカ』が示すように、古代ギリシア神話において、「陸の男」と「水の女」の対峙は、生死をかけた戦いであった。しかし、歌声が復活する近代ドイツ文学の創作メールヒェン、とりわけフケー『ウンディーネ』において、両存在の「戦い」ではなく、「和解」が目指されたことは、意義深い。(33) その試みにおいて、「外なる自然」と「内なる自然」に分裂してしまった「自然」の融和、二重の「自然」をめぐる対立の克服が目指され、いわば「美しい魂」が希求される。こうした志向こそ、近代のメールヒェン、とりわけ創作メールヒェンの本質に他ならない。

創作メールヒェンはとかく民衆メールヒェンを装う。「特定の著名な個人」による創作が「不特定多数の無名の民衆」による伝承行

為を巧みに作品内に取り込むのだ。こうした取り込みを本論はアンデルセン『人魚姫』に看取した。また、いち早くハイネの「ローレライ」がローレライをめぐる「創作された伝説」を「いにしえのメールヒェン」として取り込み、ドイツ・ロマン派の典型的な営為をパロディーの対象としたことも見逃せない。[34] ハイネの詩において「美しい姿」と「美しい声」をもつ乙女が「陸の男」を水底へと誘う。それは「水の女」が得た複合的誘惑の典型であった。しかし、パロディーが対象に対して終焉をもたらす文学形式であることも忘れてはならない。ヴィクトール・ユゴーは「美しい声」をめぐる言説のインフレーションに気づき、旅行記『ライン河』（一八四二）で述べる、「ローレライの妖精は、今や声も枯れて、疲れ始めている」[35]と。

但し、アイヒェンドルフの場合、事情は大いに異なる。詩人は、「水の女」の歌声がキリスト教的道徳原理に対する異教的官能原理として詩人の内奥に深く入り込んでいたことを繰り返し問題にした。アイヒェンドルフにおいて、「美しい声」は単なるパロディーの対象などではない。敬虔な詩人は否定すべき対象が自己の創作基盤を培うという矛盾を自覚していたに違いない。それだけにアイヒェンドルフは自らの内奥から響く「水の女」の歌声に何人よりも聞き耳を立てた詩人であった。「水の女」の文学的系譜においてアイヒェンドルフ文学が質・量ともに異彩を放つ所以がここにある。

しかしながら、アンデルセンにおいて人魚姫が「美しい声」を喪失し、「水の女」の文学的系譜において「陸の男」と「水の女」の言語的意志疎通が破綻し、ドイツ現代文学において言語に対する批判意識が先鋭化すると、「水の女」の歌声に代わり、「水の女」の歌声消失が新しい文学を生み出す創作原理として目され始める。二〇世紀前半のドイツ文学において、リルケ、カフカ、ブレヒトが新たなポエジーを模索する中でセイレンの歌声消失に多大の関心を寄せたことは決して偶然ではない。但し、リルケが抒情詩で、カフカが散文で、各々の関心を実作にて結実させ、歌声消失を新たな創作原理として組み込んだのとは異なり、ブレヒトの場合、同様のことを演劇では行わなかった。

「古代の世界中が、抜け目ない男の謀の成功を信じた。疑念をいだくのは、ひょっとしたら私が最初だろうか」[36]と、ブレヒトは『古代神話の報告』（一九三三）の中で言う。しかしながら、自ら述べているように[37]、オデュッセウスとセイレンたちの遭遇譚を明らかにカフカを意識しながら語り直す。従って、件の遭遇譚をめぐって「神話に対する疑い」を最初に示したのは、先の言葉とは裏腹に、決してブレヒトではない。但し、ブレヒトの小編「オデュッセウスとセイレンたち」が有する眼目は、「芸術の哲学的原史」を我々に改めて問い直す点にあろう。

私はつまりこう思う、万事結構な話だと。だが、（オデュッセウスの他に）誰が言うのか、セイレンたちが縛られた男を目の前に

して本当に歌ったなどと。能力があり、そつがないあの女たちが、動きの自由をもたぬ者たちに対して、自分たちの芸術を無駄遣いしたなどということが本当にありえようか。そんなことが芸術の本質だろうか。

「芸術の本質」を新たに問うブレヒトにとって、優れた芸術家の作品は、甘美な歌声を一人特権的に享受する者に向けられるべきではない。また、精神的営為と肉体労務という分業体制を整えた上で成り立つ芸術受容など、笑止千万というところであろうか。批判は「縛られた男」だけに向けられているのではない。批判の対象は、一人の英雄から「動きの自由をもたぬ者たち」に一挙に広がりながら、単数形から複数形へと一般化されている。このような批判において、特定の社会層が肉体労務を他者に強いることで特権的に作品を甘美に享受することなど、芸術の「無駄遣い」にすぎない。不特定多数の観客に向けられる演劇、とりわけ演劇の社会的機能を重視するブレヒト演劇にとって、「不特定多数の無名の民衆」による受容こそが肝要であり、「特定の著名な個人」による受容は問題にならない。

そこで私はむしろこう考えたい。漕ぎ手たちの認めた喉のふくらみは、忌々しい慎重な田舎者にむけて罵倒の声を思いっきり張り上げたからで、我らの英雄が（同じく証言があるように）身をよじったのは、とうとう物怖じしてしまったからなのだ。

ブレヒトは、オデュッセウスとセイレンたちの遭遇譚の中に読み手を引き入れるのではなく、自らが模索する叙事的演劇のように、読み手を遭遇譚に向かい合わせようする。オデュッセウスを知的な英雄から愚直な臆病者へと貶めたカフカと同様に、ブレヒトにおいても、「我らの英雄」は「忌々しい慎重な田舎者」にすぎない。かつての「美しい声」に取って代わり、いまや「罵倒の声」だけが響く。リルケやカフカのテクストとは異なり、セイレンたちは必ずしも沈黙に終始しているわけではないが、美しい歌声の消失という点で、リルケ、カフカ、ブレヒトは共通する。ブレヒトのテクストにおいては、「美しい声」が読み手にさまざまな感情を起こさせるのではなく、「罵倒の声」が神話に対するあるいは芸術に対する新たな認識を読み手に促す。もっとも、この小編にブレヒトの演劇観もしくは芸術観が十全に投影されているわけではない。しかし、神話の語り直しを通じて、旧来の特権的な芸術受容を否定し、新たな「芸術の本質」を模索するブレヒトの意志が明らかに滲み出ていると言えよう。ここには、小編と言えども、ブレヒトなりの新たな「芸術の哲学的原史」がある。

おわりに

「水の女」の系譜は、現代ドイツ文学に至ると、「魂」をめぐる人間存在と物質存在の関係ではなく、「ことば」をめぐる男性存在と女性存在の関係へと重心を移す。「美しい声」の喪失物語であるアンデルセン『人魚姫』以降、現代ドイツ文学において、言語による意志疎通の破綻は先鋭化が進み、しかも既存の言語が原理的機能不全に陥っていく。近代ドイツ文学において「内奥の歌」と化した「深淵の歌」は、二〇世紀前半のドイツ文学において、「書く」という文学的営為を根本的に省察する意識とともに先鋭化し、結果的に自己否定の形式、つまり「美しい声」の消失へと至った。こうした自己省察は、第二次世界大戦中に書かれたトーマス・マン『ファウストゥス博士』（一九四七）において、沈黙する人魚に芸術家の絶対的な孤独を託し[38]、そして戦後のインゲボルク・バッハマン『ウンディーネ行く』（一九六一）が描くように、「陸の男」に対する「水の女」の呪い、ヨハネの黙示録に基づく終焉への叫び声を通じて[39]、いわば「終末」に行き着く。こうした更なる展開は、近代ドイツ文学以降、「歌声の帰国譚」が限りなく先鋭化した結果であろう。別言すれば、それぞれの書き手が「美しい声」を失った「水の女」たちとともに新しいポエジー言語を模索した結果、饒舌な「沈黙」が生み出されたのである。総じて現代ドイツ文学は意図して「矛盾」を犯す。

注

（1）本論第一章では、複数の拙論を取りまとめながら、「水の女」の文学的系譜を概観する。また、新たに書き下ろした第二章以降の各章は、つながりを持たせながらも、それぞれ独立した小論としても読めるように配慮した。その結果、内容的に多少の重複が生じたことを、予めお断りしておく。

（2）ホメロスからゲーテまでの記述は、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――」（稲元蒲先生古稀記念論集刊行会『稲元蒲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）に基づく。

（3）ボードレール『ボードレール全集Ⅴ』、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八九年、25頁。

（4）C. G. Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Hrsg. von Lilly Jung-Merker u. Elisabeth Rüf. Olten u. Freiburg im Breisgau 1985, bes. S.34.

（5）拙論「アンティポーデの闇――ブレンターノ／ゲレス『時計職人ボークスの不思議な物語』」（九州大学独文学会『九州ド

イツ文学』第二三号、二〇〇九年、一―二一頁、特に六―九頁）参照。

（6）本段落の記述は、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。

（7）本段落の記述は、拙論「メールヒェンのパロディー――「ハインリヒ・ハイネのローレライ」（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号、二〇〇七年、二六―四一頁）に基づく。

（8）本段落の記述は、拙論「トポス「水の精の物語」における妙音の饗宴――アイヒェンドルフ文学をめぐって――」（九州大学独文学会「九州ドイツ文学」第二二号、二〇〇八年、一―三一頁）に基づく。

（9）以下の考察は、アンデルセン『人魚姫』を「水の女」の文学的系譜に新たに位置づけることを目指す。同系譜に関する本格的研究は、ハインツ・ポーリツァの論攷「セイレンたちの沈黙」を嚆矢とする。同論文は、近現代のドイツならびにヨーロッパ文学における「水の女」を渉猟する際に、カフカ『セイレンたちの沈黙』を考察の中心に据えながら、「水の女」の沈黙に当初より着眼した点で、従来のモティーフ史的研究の域にとどまらない秀逸な論述と言えよう。但し、アンデルセン『人魚姫』に関しては、言及するにとどまり、考察の対象としていない。その結果、この創作メールヒェンが有する位置づけがいまだ十分になされていない。Heinz Politzer: Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart 1968, S.13-41, bes. S.36.

（10）本段落の記述は、拙論「1811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）に基づく。

（11）アンデルセン『完訳アンデルセン童話集（一）』、大畑末吉訳、岩波文庫、一九九五年、一二六頁。

（12）同書、一四一頁。

（13）同書、一四二頁。

（14）Rainer Maria Rilke: Lyrik und Prosa. Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Düsseldorf u. Zürich 1999, S.247f.

（15）Vgl. Heinz Politzer, a.a.O., S.39ff.

（16）以上の実証的記述は、以下の論攷に基づく。河中正彦「カフカとリルケ――沈黙の詩学――」（有村隆広編『カフカと二十世紀ドイツ文学』、同学社、一九九九年、特に一五頁以下）参照。

（17）一般的な理解では、通常のドイツ語訳『オデュッセイア』が示すように、セイレンは複数形で表記され、決して二人に固

定されない。Vgl. Homer: Odyssee. Griechisch und deutsch. Mit Urtext, Anhang und Registern. Übertr. von Anton Weihler. Einf. von A. Heubeck. Düsseldorf u. Zürich 2000, S.331.

（18）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、三一八頁。

（19）ヴィック・ド・ドンデ『人魚伝説』、荒俣宏監修、冨樫櫻子訳、創元社、一九九三年、二九頁。

（20）マンフレート・ルルカー『聖書象徴事典』、池田紘一訳、人文書院、一九八八年、一二八頁。

（21）ジョルジョ・アガンベン『言葉と死　否定性の場所にかんするゼミナール』（上村忠男訳、筑摩書房、二〇〇九年、七四頁以下）参照。

（22）河中正彦は、「セイレンたちの島」における「金色」を、言語による分節化をまだ受けていない「自然」、すなわち「沈黙」と解し、件の「歌」を「詩的言語がまさにそこから噴出しようとする煮え返っている熱狂したあのしじま」とみなす。河中正彦、前掲書、一七頁ならびに三三頁。

（23）ハイネの詩「ローレライ」第三、四連では、「美極まる乙女があやしげに／座るは向こうのあの高み、／金の飾りきらめき、／金の髪くしけずる。／／金の櫛で髪をすき、／歌ひとつ口ずさむ。／歌にこもるは不可思議な／激しい調べ。」とある。Heinrich Heine: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Bd.1, Berlin und Paris 1979, S.92f.

（24）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号、二〇〇七年）参照。

（25）Franz Kafka: Tagebücher. Hrsg. von Hans-Gerd Koch u.a. In: ders.: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Frankfurt am Main 1990, S.828.

（26）ヴィヴィアン・リスカは、『カフカ・ハンドブック』中の項目「カフカと女性たち」において、『セイレンたちの沈黙』に触れながら、カフカ文学における「女性」を未知なる神秘的な他者とみなす。リスカによれば、「女性」は「書くこと」に対する単なる障害ではない。セイレンたちの抗い難い歌声とオデュッセウスが行った誘惑に対する防御が示すように、「女性」はカフカにとって「書くこと」にとっての危険であると同時に、「書くこと」の源泉でもある。但し、リスカが示す解釈では、セイレンたちが示す「沈黙」の意味が全く問われていない。Vivian Liska: Kafka und die Frauen. In: Kafka-Handbuch.

Leben-Werk-Wirkung. Hrsg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus. Göttingen 2008, S.67.

（27）カフカ『セイレンたちの沈黙』からの引用は、以下のテクストに基づく。Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß in der Fassung der Handschrift. In: ders. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Bd.6. Frankfurt am Main 1994, S.168ff.

（28）レトリックという観点からカフカの小テクストを読み解くベッティーネ・メンケによれば、蝋と鎖に関する言説は手段の重複をめぐりそれぞれを根拠のないものにしてしまい、その結果、相互注釈による相互否定が生じる。Bettine Menke: Das Schweigen der Sirenen. Die Rhetorik und das Schweigen. In: Franz Kafka. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Claudia Liebrand. Darmstadt 2006, S.116ff.

（29）ヴァルター・ベンヤミンによれば、カフカは神話の一挿話を次々に解体しただけではなく、そもそも「神話の誘惑にのらなかった」。カフカ文学における神話を「救済を約束するもの」とみなすベンヤミンにとって、セイレンたちの沈黙は、「希望の担保」としての音楽もしくは歌の否定に他ならない。その意味で、カフカ文学における究極の否定が『セイレンたちの沈黙』という小編に顕著に現れていると言えよう。但し、カフカ文学においてギリシア神話の改変を直接行うテクストは『プロメテウス』（一九一八）と『ポセイドン』（一九二〇）に限られており、また、ベンヤミンにおける「神話」が単に個別の神話を指すにとどまらないので、ベンヤミンの見解については、本論では注での言及に留める。ヴァルター・ベンヤミン『フランツ・カフカ』、浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫『ベンヤミン・コレクション2　エッセイの思想』、一九九六年、一二〇―一二二頁。

（30）Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd.3. Frankfurt am Main 1981, S.98. 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。

（31）Ebd., S.265.

（32）Ebd., S.50.

（33）拙論「1811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』――」、一九一頁以下参照。

（34）拙論「メールヒェンのパロディー――「ハインリヒ・ハイネのローレライ」、三八頁以下参照。

（35）ヴィクトール・ユゴー『ライン河幻想紀行』、榊原晃三訳、岩波文庫、一九八五年、七一頁。

（36）ブレヒト『オデュッセウスとセイレンたち』からの引用はすべて、以下のテクストに基づく。Bertolt Brecht: Odysseus und die Sirenen. In: Berichtung alter Mythen. Gesammelte Werke in 20. Bänden. Hrsg. in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main 1967, Bd.11, S.207.

（37）「この話に対する報告はカフカにもあるが、実際、この話は現代ではもはや全く信用できないように思える」と脚注に記されている。Ebd.

（38）拙論「アンティポーデの闇――ブレンターノ／ゲレス『時計職人ボークスの不思議な物語』」、八―九頁参照。

（39）拙論「「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」（九州大学大学院人文科学研究院「文学研究」第一〇七号、二〇一〇年、九五―一二八頁）参照。

eigene Version des Sirenenmythos einträgt.

In dem von Max Brod betitelten Text „Das Schweigen der Sirenen“ geht es um „eine noch schrecklichere Waffe als ihr Gesang“. Dort nimmt Odysseus seine Zuflucht zu einer doppelten Absicherung, deren Gleichzeitigkeit, Wachs und Ketten, beide jeweils unschlagbar macht. Der einfallsreiche Held wirkt bei Kafka kindlich und überheblich, ja er wird sogar zu einem einfachen Feigling, während die Sirenen kein Bewusstsein mehr haben. Im Anhang des Textes kommt es jedoch zu einer Umkehrung, Odysseus sei „so listenreich“, dass sein Innerstes „mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist“. Das literarische Erzählen richtet sich gern auf etwas, das absolut fremd ist, und versucht, es bekannt und erzählbar zu machen, wobei es freilich nicht immer verständlicher wird. Der unsagbare oder unerkennbare Fremde ist nun Odysseus, nicht die Sirenen. Es handelt sich um einen „Scheinvorgang“ oder einer Reihe von Negationen, die die Poesie der sprachlichen Negativität entstehen lässt.

In Anlehnung an Kafkas Text erzählt Bertolt Brecht von seinem eigenen Gesichtspunkt aus die Geschichte über „Odysseus und die Sirenen“ (1933) nach, wobei der mythische Held wieder entheroisiert wird. „Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst?“ Der Text lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Verschwendung der Kunst, wobei er nicht nur an dem „verdammten vorsichtigen Provinzler“ Kritik übt, sondern auch an einem privilegierten Stand, der die schönen Stimmen dienstfrei genießen kann. Diese Nacherzählung bringt uns nicht zur Einfühlung in den Mythos, sondern zur Auseinandersetzung mit demselben. Bei Brecht sind zwar die Sirenen nicht schweigsam wie bei Rilke und Kafka, aber den drei Texten ist es gemeinsam, dass die Sirenen nicht mehr über die betörenden Stimmen als Mittel der Verlockung verfügen. Besonders bei Brecht dreht es sich gar nicht um die schönen Stimmen, die Einfühlung und Illusion möglich machen, sondern um die Schimpferei, die kritisches Bewusstsein wecken sollte. Seine Suche nach dem „Wesen der Kunst“ findet in dieser Nacherzählung ihren Niederschlag.

In der modernen deutschen Literatur wird das Schweigen zum Zeichen für das, was nicht gesagt werden kann. Rilke, Kafka und Brecht wagen mit den schweigenden oder nur schimpfenden Wasserfrauen einen neuen literarischen Versuch, so dass ein poetisch viel sagendes Schweigen entsteht.

sondern in seiner sprachlosen Weiblichkeit. Diese weibliche Sprachlosigkeit scheint jene Epoche vorwegzunehmen, die 1837 mit Andersens „Die Kleine Meerjungfrau“ einsetzte. Dieses Kunstmärchen, das unter dem großen Einfluss der deutschen Romantik steht, wirkt auf die moderne, deutsche Literatur ein, in der es dann um stimmlose oder schweigende Wasserfrauen geht.

Die Kleine Meerjungfrau kann sich weder als Wasserwesen im Meer noch als Mensch auf dem Land noch als Luftgeist im Himmel mit Menschen sprachlich verständigen. So stellt Andersens Märchen das Scheitern der sprachlichen Kommunikation dar. Hier lässt sich außerdem festhalten, dass Andersens Kustmärchen sich zwei große Rollen aus dem Volksmärchen borgt, die der alten Frauen. Die eine ist eine schöne, gut erzählende Großmutter im tiefen Wasser. Sie erzählt ihren Enkelinnen von der Menschenwelt so redegewandt, dass die Kleine Meerjungfrau eine glühende Sehnsucht danach bekommt. Die zweite ist eine hässliche Hexe im tieferen Wassergrund, deren Magie der Kleinen Meerjungfrau Beine gibt. Diese überschreitet dank der Rede- und der Zauberkunst der alten Frauen die Grenze zwischen Wasser und Land, obwohl sie immer in der sprachlichen Verständigung mit Menschen versagt. Bei Andersen langt der Überlieferungsbereich der Wasserfraugeschichte an einem neuen Wendepunkt in seiner Entfaltung an.

Rainer Maria Rilkes Gedicht „Die Insel der Sirenen“ (1907) entsteht aufgrund seiner Rezitation vor drei Frauen auf der Insel Capri am 22. Dezember 1906. Das Gedicht ist eine Identifikation des wandernden Dichters mit dem herumirrenden Odysseus auf der Insel der Phaiaken. Das Gedicht thematisiert die wirkliche „Insel“, auf der der Dichtende Gast war, und die überlieferten „Inseln“, von denen „er denen, die ihm gastlich waren, [...] still berichtete“. Es dreht sich um die „Stille, die die ganze Weit / in sich hat und an die Ohren weht, / so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht.“ Diese absolute Lautlosigkeit kann man nicht sprachlich bezeichnen, so dass denn auch das Substantiv vom Pronomen “es” ersetzt wird. Das Wort ist zwar zu schreiben, aber nicht inhaltlich mitzuteilen. Als sich die singenden Wasserfrauen in ein schweigendes Wort umwandeln, entsteht die Poesie aus der Negativität der Sprache. Es handelt sich bei diesem Wandel um „die Gefahr [...] Lautlos kommt sie über die Matrosen“. Dieses Gedicht läuft Gefahr, die unbeschreibliche Stille zu beschreiben.

Bei Franz Kafka gibt der Traum von einer Sirene im August 1917 Anlass zum poetischen Niederschlag der Stille: „immer wieder faßte sie mich an, immer wieder schlugen von der Seite oder über meine Schultern hinweg die Krallenhände der Sirene in meine Brust“. Das Mensch-Vogel-Wesen verfügt nicht mehr über die betörenden Stimmen, sondern greift nur lästig den Schriftsteller an, wobei es sich zuerst im noch namenlosen Pronomen „sie“, dann im Wesen namens „Sirene“ zeigt. Die unerklärliche Furcht steht, biographisch gesehen, für Kafkas Angst vor dem Eheversprechen oder für die Negation der Ehe. Hier ertönt gar nicht der Lockruf der Wasser*frau*, sondern „unaufhörlich“ nur Kafkas Ausruf „Nein, laß mich, nein laß mich!“ Ihre Krallenhände schlagen ihm so tiefe Wunde, dass er in den Oktavheften zwischen 23. und 25. Oktober 1917 seine

Die stimmlosen Wasserfrauen

── Andersen, Rilke, Kafka, Brecht ──

Yasumasa OGURO

In der abendländischen Literaturgeschichte werden bestimmte Motivkomplexe bis heute in ungebrochener Tradition nach- und neuerzählt. Dem Typ „Wasserfraugeschichte“ kommt dabei eine besondere Rolle zu, da sich eine solche Sage umfassend und ausführlich mit der Problematik des Fremden befasst. Seit der Sirenenepisode in der „Odyssee“ handelt es sich in diesem Überlieferungsbereich um eine Auseinandersetzung zwischen Menschen und Meergeistern. Dieser Konflikt wird in facettenreichen Geschichten dargestellt, welche die Dichotomien von Land und Wasser, Mensch und Natur, Männlichem und Weiblichem, Rationalität und Irrationalität, Verwandtschaft und Fremdheit in Szene setzen.

In der Antike verfügen die Sirenen als Mensch-Vogel-Wesen über betörenden Stimmen als Mittel der Verführung. Aber im Laufe der Zeit wandeln sich die Sirenen langsam unter dem Einfluss des Christentums in ein häretisches Mensch-Fisch-Wesen um, verlieren damit ihre schönen Stimmen und locken stattdessen mit jungfräulichem Leib die Menschen ins Wasser. Dieser Überlieferungsbereich nimmt sehr lange die Stimmlosigkeit der Wasserwesen hin, bis der Fischer in Goethes gleichnamigem Gedicht „ein feuchtes Weib“ singen und sprechen hört. Diese sogenannte „Ballade“ ertönt, wie Baudelaire und C. G. Jung meinen, aus den Angründen des eigenen Inneren des Fischers her und sinkt in die Tiefen seines Gemütes zurück. Es handelt sich dabei um eine komplexe Erfahrung, die das neuzeitliche Ich nicht nur mit der Fremde der äußeren Natur, sondern auch mit den fremden Seelentiefen oder der inneren Natur macht.

Während die Wasserfrauen seit Goethes Ballade „Der Fischer“ (1778) mit jungfräulichem Leib und dem Zauber ihrer Stimme Menschen ins Wasser locken, tragen die beiden hauptsächlich im Kunstmärchen keinen mythischen Konflikt mehr aus, vor allem in Fouqués Werk „Undine“ (1811), das mit dem Bild der Aussöhnung zwischen Land und Wasser anfängt und mit der ewigen Umarmung der Wasserfrau durch ihren Liebsten endet. 1811, als diese Versöhnung in Fouqués Kunstmärchen ihren Höhepunkt erreicht, kommt es in Kleists „Wassermänner und Sirenen“ erneut zu einem Widerstreit zwischen Mann und Frau. Es geht um den Kampf der Geschlechter, wobei der Unterschied nicht nur körperlich, sondern auch in sprachlicher Hinsicht manifest ist. Während das männliche Wasserwesen schließlich sprechen lernt, kann das weibliche sich weder artikulieren noch überhaupt sprachlich verständigen. Seit alters her können sich in der Dichtung Wasserfrauen mit Menschen sprachlich verständigen, ob die beiden sich nun feindlich oder freundlich gesonnen sind. Bei Kleist erscheint aber das fremdere Wasserwesen nicht als redseliger Elementargeist,