

アルカディアのはずれに ——ジャン・パウル『巨人』論(1)——

亀 井 一

1. 「基本・主要=小説」

1795年9月15日。作者32歳。独身。きたるべき作品にふれて、「あの長大な基本・主要=小説」と書き記されているのは、この日の手紙である⁽¹⁾。小説は紆余曲折を経て、ようやく七年後に完成されるにいたるのだが、作者は早くもこのとき、それが自分の代表作となることを確信していたのか。この年、二本目にあたる長編小説『宵の明星』を出版し、作家としての地位を一応確立した作者であれば、まずは、新進小説家の自負と旺盛な創作意欲の表れということができそうではある。

エドゥアルト・ベーレントによれば、『巨人』のもっとも古い草稿は1792年に遡るといふ。

天才。1792年12月31日。すべての部分のために。⁽²⁾

綴じ合わされた草稿の表紙にしるされた上の日付は、仕事始めの記念として意識的に選ばれたものにちがいない。その意味では、「1792年」よりも「12月31日」の方に強勢があるのであって、敢えていうならば、作者の心は、実証的データの示す「1792年」にはなく、むしろ「1793年」に向けられていると、解釈すべきであろう。その年、1763年生まれ of 作者はちょうど30歳をむかえる勘定になる。

この記念すべき作品の主題が「天才」であるならば、それなりのいわれがあつてしかるべきだろう。主題は、ヤーコビの影響やら、ゲーテ・シラーとの確執やら以前に、本質的にジャン・パウル自身の問題であつたはずである。

ジャン・パウルは『美学入門』の「規則とヒント」(74節)にしたがつて、「作品のロマン的な精神を言い表し、体現する主人公の性格をまず第一に創造」した。(5,268)⁽³⁾「あらゆる点において、善にして理想的な天才を描く」ことが、執筆当初から主要な動機になっている⁽⁴⁾。ところが、「物語」の構想に入つて、いかにもジャン・パウル的な屈折がおこる。1794年の終わりに書かれたと推定される草稿では、「天才による不幸」が「主要計画」になっていたといふのだ⁽⁵⁾。

ベーレントは、1797年6月21日付けの手紙⁽⁶⁾と次に引く同年11月28日付けの手紙を参照しつ

つ、書くことによってはじめて問題のありかが判然とするような、いわばジャン・パウルの認識の過程とも言うべき事態に言及し、『巨人』の執筆と「詩の天才の本質」についての認識を重ね合わせている⁽⁷⁾。

以前、わたしは感情の嵐が好きでした——なぜなら、それはむしろゼピュルスだったからです。——けれども、今はそれほど好きにはなれません。それがあまりにも多くのものを折り取ってしまうからです。[中略] 今やわたしの『巨人』がわたしを説き明かしたのです⁽⁸⁾。

「ゼピュルス」が涼しく穏やかなギリシアの西風であり、花の神クロリスを介して、春を呼び、大地に花を咲かせる神ならば⁽⁹⁾、それに対置される「嵐」は不毛をもたらす暴力であるというばかりではなく、ギリシア古典の世界に対立する<ことば>として、<疾風怒涛>といわれる文学運動をも連想させずにはおかない。しかし、とりあえずここで言われていることは、一般的な意味での生活態度に関することである。「天才」を作品の主題とするにあたって、ジャン・パウルの批判の対象となったのは、なによりもまず、「天才」の倫理的側面だった。

問題はその先である。三十男の心境なり人生観なりをあれこれ詮索すること自体にはさほど意味があるとはいえない。私たちが一人の作家をとりあげ、かれの生活を考察するのは、かれがものを書くかぎりにおいてであり、かれが作者として、いわば作品と寓意的なイメージを結ぶ一点においてである。にわかに成熟しつつある作者が自己の青春時代を顧みて、今となっては過去のものとなった精神的な危機を想起し、作品にするとということであるならば、その作家像のゆきつく先は、庭で愛犬ポントと戯れているジャン・パウルのいった体のビーダーマイヤー的イメージだろう⁽¹⁰⁾。だが、『美学入門』において、「いくつかの詩的な力の等級」(第二プログラム)のうち「天才」こそ「詩的な創作を行う」(5,49)といわれている以上、「天才」の<批判>は<小説>そのものの価値に本質的に関わってくるはずなのだ。私たちにとって『巨人』が「基本・主要=小説」といいうる根拠はただこの点にかかっている。

一体、<小説>とは26文字のアルファベットの組み合わせに現れた虚妄の世界という以外のなにものでありうるのか。これが作者の問いである。ジャン・パウルの作者たらしめる<ことば>の世界そのものが、作者への<批判>となる。作者は<小説>を書きつつ、まさにその<小説>の価値、ないしは、<書く>という行為そのものを問いつめてゆく。少なくともベレントの報告を読むかぎりでは、一度として草稿に書き留められることのなかったこのロマン的な鏡像体験こそ『巨人』という作品の(虚=)像をなしているのである。

2. ロケロール

「ロケロールはこの世紀の子であり、犠牲者である」(262)と書くとき、作者の<批判>は全面的である。

ウルリヒ・プロフィットリヒは「小説の読書」⁽¹¹⁾という視点から、この問題に関するジャン・パウルの分析を概観しているが、それを私たちの文脈に即して要約するならば、およそ以下のようになろう。まず、読書(小説)によって想像力や感覚を激しく刺激された読者は、神経の弛緩、疲労が慢性化する。鈍くなった感覚がいつそう強い刺激を求め、人工的・恣意的な心理操作に拍車がかかると、自我は、体験する自我とそれを操作する(観察する)自我に分裂する。その倫理的側面は、現実世界に対する無関心、無感動である。この<冷たい>人間にあっては、隣人に対する思いやりよりも、審美的な観照や自分自身の感情への惑溺が要件となるのだ。(かれは<書く>ために体験する。)

プロフィットリヒの報告が私たちの問題意識に接近しながらも、そのごく周辺部をかすめて通り過ぎてしまったように思われるのは、かれの視点が作者にではなく読者の方にあるため、ではない。プロフィットリヒは毎度ながらジャン・パウルの言説をくまなく拾い集め、完全なまでに分類・整理しているようにみえるが、にもかかわらず、それがほとんど無批判に作品の形象への作者(あるいは語り手)の注釈に依拠している点に、方法的な限界があると思われる。18世紀風の経験的心理学の域をでて、<小説>というあるともなきとも知れぬ現象に迫るには、形象そのものから出発しなければならないのだ。

ロケロールはアルバーノを演じてリングを犯し、次に、自分がアルバーノを演じリングを犯したことを、舞台の上で演じてみせ(そして、リングを演じた人妻を現実にも犯し)、さらにその劇中で、自殺を演じているとみせつつ、現実にも自殺する。<姦淫>、<自殺>といった個々の動機はここでは捨象しよう。それらは、現実世界と虚構世界の倒錯的な相乗作用に対する作者の道徳的判断を象徴しているにすぎないだろう。さしあたって、この倒錯を世界に対する自我の関わり方の一様態と考えるならば、この倒錯は一人ロケロールの性格であるにとどまらず、登場人物の大方に共有されているのであって、この点に関しては、<小説>の理想的主人公であるアルバーノも例外ではない。小説の冒頭、イソラ・ベラへ船を漕ぎだしたアルバーノは「自然という豊穡の角から一気に、身の震えるほど注ぎ出されるような情景へのかねてからの渴望」(20)を満たすべく、ディアンに目隠しをさせる。かれは、テラスの頂上で日の出を目にするまで、「ただ現在を夢見つつ、自分は待つこともできれば、辛抱もできることを示した」(21)のだった。「現実世界を夢見」ていることは、この場合「辛抱する」という積極的な意味が加えられているにもかかわらず、ロケロール的な倒錯であることに変わりはない⁽¹²⁾。

ロケロールに対するショッペの激しい非難は、ロケロールに「似ているという微かな感情に対する防禦」(495)にみえた、と作者は書く。だが、作者自身はどうか。翻って、虚構(小説)

世界が現実世界を侵蝕するという事柄そのものをみるならば、かすかに小説作家の願望ともいうべきものが認められないであろうか。

あの天才的な『ハムレット』のように芝居が芝居のなかに織り込まれ、芝居のなかに織り込まれた芝居のなかでみせかけの死が真実の死にならなければならないはずなのです。もちろんそうなれば、その芝居はたんなる仮象の仮象であり、現実の演劇における演じる現実であり、幾重にも相乗される素晴らしい反射となりましょう。(756)

自殺の痕もまだ生々しいロケロルの遺体を前にして「たんに芸術の側面から考えるならば」と自説を開陳し、「しかし、今や雨が降ってまいりました」(同上)と言って退場する芸術顧問官の姿は滑稽であり、ジャン・パウルの批判は明白である。だが、ロケロルの芝居の全貌を知らぬままはからずもその本質を言い当てている顧問官が、同じことばを作者自身に向けてはなかったとしたら、作者は何と応えることができたであろうか。

よく知られた逸話であるが、ジャン・パウルがもっていたシラーのイメージは、当人との会見に先立ってバイロイトで観た一枚の肖像画に基づいているといわれる。

シラーの肖像画、あるいはもっといえば、そこに描かれている鼻が、稲妻のようにわたしを撃ったのでした。それは、墮落の萌しをみせる知天使を描いています。かれはあらゆるもの、人間たち、不幸、そして——道徳を超えて聳え立っているようにみえます。ひとの血が流れようが、自分の血が流れようが同じであるといわんばかりのこの崇高な顔を、わたしはまったく見飽きることがありませんでした⁽¹³⁾。

ラ・ブリュイエール風の観相学を思わせる「鼻」の記述は、ジャン・パウルの人物描写に特徴的で、「崇高」という表現とは裏腹に滑稽感をすらかすかに漂わせている。「知天使」とは一般に「神の知恵、知識、託宣の使者」⁽¹⁴⁾となっているが、それがとりもなおさず<知>による人間的な地平の超越を形象化しているならば、かれの「墮落」は<観念>という虚構世界による現実世界の否定という意味で、やはりロケロル的な瀆神となるだろう。参考までに、実際にシラーを訪ねた直後の手紙を引用してみる。

きのうわたしは岩のようなシラーのまえに出ました。かれにあっては、よそのものはみな、まるで岩礁のように跳び退くのです。[中略]かれの姿は、混乱し、力が入って硬く、角張った石、鋭く切れるような力で一杯でしたが、愛情はみあたりませんでした。かれの話はすばらしく、書くのに劣らぬくらいです⁽¹⁵⁾。

イメージの中核にあるのは「岩」である。「シラーの無骨な歩き方、内に曲がった膝、ぎこちない態度については、ほかに何人もの証言があり、衆目の一致するところである」⁽¹⁶⁾以上、<硬さ><力>といったシラーの印象にもある程度の<現実性>があるとはいえよう。だが、ジャン・パウルの脳裏でそれが「知天使」のイメージに重なっていたことは、『巨人』のガスパールの描写を読めば、明らかである。

乾いた削げた顔、眼骨の下方なかばで燃えつづけている目のあいだから、侮蔑するかのよ
うな鼻が誇り高い筆致で隆起していた——墮落の萌しをみせる知天使、[中略]人間を
も、不幸をも、地上をも、そして——良心をも超越して、ひとの血であろうが、自分の
血であろうが、どんな人間の血を注ごうが気にしないあの恐るべき人々のうちの一人がそ
こに立っていた。[中略]かねてからの持病であった硬直症がかれを襲ったのだった。

(37)

作品の登場人物のモデルがシラーであることはさしあたってどうでもよい。「知天使」という
形象に仲立ちされたガスパール、ないしはシラーのイメージにおいて、ロケロールの「墮落」が
暗示されているといったことも、いわば副次的な発見である。私たちがジャン・パウルのシ
ラー<体験>なるものをことさらとりあげたのは、ただ『巨人』の作者にも虚構世界が現実世
界に先立つような倒錯があることを確認しておきたかったのである。小説作家にあっては、こ
の倒錯の問題に<書く>ことへの懷疑が重なり合っている。事柄はたんに<疾風怒涛>の作風
が<古典主義>に<成熟>したり、あるいは<オランダ風>の様式が<イタリア風>⁽¹⁷⁾に<洗
練>されたりといったことではない。ロケロールの問題として<批判>されているのは、別の芸
術概念で置き換えられうるなにかある芸術概念ではなく、まさに<芸術>(<書く>こと)そ
のものなのである。たとえば、ゲーテを引き合いに出しながら、ロケロールの「ディレッタンティ
ズム」を批判するヴァルター・レーム⁽¹⁸⁾は、「芸術概念や伝統の習得によって自己を高めうる」
(真の)芸術家の存在をはしなくも確信している限りにおいて、ジャン・パウルの懷疑には到
底及ばなかったといえる。

3. 新旧論争

<書く>ことへの懷疑は、ジャン・パウルの比較的初期の作品にも見え隠れしている。『巨人』
の構想にとりかかるさらに10年前、1782年に書かれた『グリーンランドの訴訟 あるいは、諷
刺的草案』では、それが「空腹」という滑稽な表現に託される。

読者公衆が精神的に腹一杯になっているのも、作家が肉体的に腹ぺこになっているればこそ

なのです。病気となればなんでもかんでも胃袋のせいにする医者がありますが、わたしはこの胃袋からいっそう容易に大概の著作物の起源を説き明かし、脳の神経果汁よりはむしろ胃袋の不機嫌な胆汁が本の制作に従事しているということを示したかったのです⁽¹⁹⁾。

その原因が「脳の神経果汁」であれ、「胃袋の不機嫌な胆汁」であれ、たんなる生理現象にすぎないならば、その帰結もたんなる生産物、物的な「本」である。〈書く〉行為は徹底して肉体的・物質的現象として説明される。〈天才〉の活動として〈書く〉行為を捉える立場からすれば、それはニヒリズムにもみえる。

「空腹」という表現に憤鬼に苦しんでいた作者の境遇を読み込むことはたやすいが、肉体と精神の緊張関係はジャン・パウルの諸作品を貫く重要なモチーフとなっていることを忘れてはならない。「医者」の所見にみたてた引用箇所は「犬儒主義」(Zynismus)とよばれるタイプの多様なヴァリエーションのうちの一つであって、たとえば『巨人』のスフェックスもこの系譜につらなるのだ。「犬儒主義」については、『カッツェンベルガー博士の湯治旅行』の「序文」に弁護とも弁解ともみえる解説が記されている。それによれば、「犬儒主義」は ①性に関する表現 ②その墮落形態である姦通もの ③性には関係ない肉体表現(尻, 小便など) ④『カッツェンベルガー』に分類されるという。(6, 82f.) つまるところ、広い意味での肉体表現ということになろうが、それが「純粹」、「純潔」といわれるのは、「今日的ドイツの取り澄ました態度や常套的=田舎町根性」(6, 82)に対する厳しい批判となるからである。このような連関から改めて『グリーンランドの訴訟』をみるならば、この場合の批判は滑稽な表現による「諷刺」ではありえても、〈書く〉ことの意味を問い詰めてゆく対自的な〈批判〉にはなっていないというべきであろう。

さて、これで終わりだ。すなわち、わたしは一人の今日の作家の絵によって一人のすぐれた作家の絵を提供し、只今の執筆の描写によって書くことを教えたわけだ⁽²⁰⁾。

もちろん読者は、そこに「すぐれた作家」を認めることもなければ、「書くこと」を学ぶわけでもない。この反語的結論が差し示しているのは結局、作品としての〈無意味〉である。だが、作品が『諷刺的草案』といわれる以上、この〈無意味〉は〈作品自体が無意味である〉ということではない。傍証として伝記的事実を挙げるならば、ジャン・パウルは『グリーンランドの訴訟』を書く前年、1791年11月頃に、神学を捨て、極貧の中で執筆活動に入っている。けだし〈書く〉ことになんらかの〈意味〉を認めていたなればこそそのことだろう。

ところで、『グリーンランドの訴訟』における批判に照らしてみると、『巨人』の〈批判〉はきわだった具体性を備えていることがわかる。〈無意味〉との戯れによる韜晦から書く〉行為に対する倫理的な要請への展開は、一見、懐疑の後退とみえるにもかかわらず、実は、〈書

く>行為の<批判>の先鋭化と全面化にほかならない。「今日の作家の絵」を描く『グリーンランドの訴訟』の作者に「書籍取引の商業化」⁽²¹⁾という現実認識があったとして、はたしてかれは「ロケロールはこの世紀の子であり、犠牲者である」と書くことができたろうか。ことば自体をとるならば同義ともみえる「今日の作家」と「この世紀の子」を決定的に分けているのは『巨人』の作者の獲得した歴史意識である。もちろん、出版業界の組織化、読者層の拡大、通俗小説の普及といった社会的現象には、その歴史がある。18世紀末の数少ない専業作家として生活していたジャン・パウルは<本>の世界の変動を身をもって体験していたにちがいない。欠けているのは<詩論>なのだ。体験が<批判>となりうるには、まず歴史が作者の意識に上り、<詩論>として把握されなければならないだろう。

「この世紀の子」と書いた『巨人』の作者には、少なくとも次のような比喩でそれを語ることができた。

絵画や文学作品が神々や礼拝にかかわっていたのはその幼年時代だけであって、のちの時代になって、それらが次第に成長しいつそう高くなると、ちょうど音楽隊がもともと教会音楽を演奏する教会のことだったのが、やがて教会も教会音楽も省略して純粋な音楽が残ったように、この狭い墓地から抜け出さざるをえなかったことを、アルバーノは知らないようなのだ。(325)

ここで「純粋な」(rein) という語を<自律的な>(autonom) と読みかえるならば、「幼年時代」、「のちの時代」といわれるものが、たとえば、今日の批判的文学史家ペーター・ビュルガーが『アヴァンギャルドの理論』⁽²²⁾のなかで、「A 宗教的芸術(例、中世最盛期の芸術)」、「C 市民的芸術」と呼んでいる発展段階に対応するようにもみえる。ビュルガーによれば、「宗教的芸術」から「市民的芸術」への発展は「祭儀客体として奉仕」していた芸術が「市民的自己理解の表現」となり、「生活実践」から分離される過程だった。ロケロールが「この世紀の子」といわれる根拠もまたここにある。ロケロールの芸術への耽溺は、芸術が「純粋な形式」、倫理的な規制のない戯れとみなされるようになった18世紀末の芸術観がなければありえない。社会学的な観点からすれば、それはとりもおさず、ドイツではその時代によく成立しつつある市民社会にしてはじめて可能となった芸術の<自律性>ということだろう。しかし、この観点からじかに次のようなジャン・パウルの否定的な判断はでてこない。

ブヴェロは純粋な形式をたいへん重視していたので、不潔にして不道德きわまりない素材のみならず、もっとも信仰的かつ敬虔な素材すらもかれの享楽を濁すことはないくらいだった。(325)

くもっとも信仰的かつ敬虔な素材のみならず、不潔にして不道德きわまりない素材すらも>となっていないところに、ブヴェロの芸術観に対する作者自身の判断があからさまになっている。つまり、「純粋な形式」といわれる見方が、倫理的価値との関連を欠いた芸術のあり方として否定されているのだ。「純粋な」という語にこめられたジャン・パウルの反語表現に注目するとき、<自律性>を基点とするビュルガーの歴史観とジャン・パウルのそれとのあいだには微妙な差異があらわれる。

私たちはもう一方の時代を尋ねてみよう。「幼年時代」とはいつのことなのか。『美学入門』とつきあわせてみると、美術や文学の「幼年時代」は、文章後半の比喻にある音楽の場合とはちがって、ギリシア古典時代を指していることがわかる。

ギリシア人は、エジプトの神官が罵ったように、永遠の子どもというばかりでなく、永遠の青年でもあった。のちの時代の詩人たちがその時代の被造物であるならば——ドイツの詩人にいたっては、いくつかの時代の被造物であるならば——ギリシア人は明け方の時代の、そしてまた、東方の国の被造物でもある。(5,68)

ここでは、「ギリシア人」が「永遠の子ども」といわれる。ギリシア文化とは、ある一点の時間と空間にのみ生じえた原型的な文化であって、「いくつかの時代の被造物」と鋭く対立する。

いや。わたしたちには現在がないのです。過去が、現在なきまま未来を産み出さなければならぬのです。(581)

とアルバーノは言う。「のちの時代」がアルバーノの「現在」ならば、それは「幼年時代」に端を発する発展段階の帰結というより、「幼年時代」から隔絶し、それに対立する過渡的な時代なのだ。つまり、ジャン・パウルの文学史の基点は<自律性>ではなくむしろ「神々や礼拝」(傍点亀井)の方にある。

[ギリシアの]詩人たちの内なる昇天を助けたのは、かれらの詩歌が神々にむけて創られたにとどまらず、多くの場合、神々のために創られたため、神殿のなか、あるいは礼拝の奏楽におけるかれらの未来の王座のために飾られ、高められなければならなかったことである。(5,75)

『美学入門』の作者がギリシアの詩の特徴として第一に挙げる「詩の彫塑性すなわち客観性」(17節)はそれ自体としてみるならば、ヴィンケルマン以来のいわばありふれた定義で、それ以上議論の余地がなさそうではある。しかし、「客観性」なる概念が「ギリシア的自己忘却」

「無思慮の、すなわち愛の美しき客観性」(5,72)と言い換えられ、のちの時代の「思慮」、「主観性」と対比されるとき、私たちは再びロケロールの問題につきあたる。

これは無思慮の、すなわち愛の美しき客観性である。つぎに、時代が愛の、すなわち対象を貪りただ自己を示すにすぎない陶醉と享受の、荒々しい主観性をもたらす。(5,72)

事柄は、第二の特徴、「美すなわち理想」(18節)においても同じで、古代の神話世界の本質が「あらゆる力と状況の調和的な中庸」(5,74)であり、「卑しさと個性の過剰を捨て去った」(5,75)といわれるとき、それがいかに『巨人』の動機に関わっているかは、しばしば引用される手紙の一節をみても明らかである。

この本『巨人』は力と調和の戦いなのです。リアーネ(シヨッペ)ですら単力性によって沈まなければなりません⁽²³⁾。

『美学入門』の「ギリシア」をめぐる議論は、形式的にみるならば、いわゆる<新旧論争>の系列に入るわけだが、しかし、同じ古代/近代の枠組みの中で論じながらも、たとえばフリードリヒ・シュレーゲルの文学観はジャン・パウルのそれと真向から対立する。

シラーによる情感文学の三つのジャンルの的確な性格描写にあつて、理念的なものの实在性への関心という特徴がどんな詩の種類の概念においても暗黙のうちに前提されたり、目に見えるかたちで示唆されたりしているのは、わたしにとって注目すべきことでもあれば、またわたしの見解を裏付けることでもあった。しかし、客観的な文学はいかなる関心も知らなければ、また实在性へのいかなる要求もしない⁽²⁴⁾。

シラーの「情感文学」の概念は曖昧であるが⁽²⁵⁾、ここはとりあえず、<近代文学>と読み換えていいだろう。シュレーゲルはそれが「理念的なものの实在性への関心」に注意を促し、それに対立する「客観的な詩」を「関心を知らない」⁽²⁶⁾と規定する。「無関心的適意」とはカントの下した美の定義だったが⁽²⁷⁾、それを「实在性への要求」の否定と捉えなおすあたりに、啓蒙主義からロマン派への地平の推移があらわれる。

客観的な文学はただ、もっとも神聖なまじめさとおなじ価値をもつ戯れのみを求める。まったく無制限な真実とおなじく普遍妥当的で立法的な仮象のみを求める⁽²⁸⁾。

「戯れ」と「まじめ」、「仮象」と「真実」が同じ価値、同じ権利をもっているシュレーゲルの

芸術観は、まさしくロケロールの世界観ではなかったか。ジャン・パウルが「客観性」から「主観性」への芸術の変質に言及している『美学入門』17節は先に引用したが、その続きは次のようになっている。

やがて、それよりさほどすぐれているともいえない冷酷な思慮の客観性が現れる。この客観性は密かにただ自分のことのみを考え、絵をかく人をいつも描いている。それは対物＝レンズを眼にあてて、接眼＝レンズを対象に対してあてがうので、それによって対象は無限に退くことになるのだ。(5,72)

「それよりさほどすぐれているともいえない客観性」が直截に先の引用文を指しているのかどうかはさておいて、ジャン・パウルの文章後半の光学的な比喻からしても、シュレーゲルないしはイエナ・ロマン派が暗に批判されていることはまず間違いない。

だがまたロマン主義文学は、最大限にいかなる実在への関心にも理念への関心にもとらわれず、文学的反省のつばさに乗って、描かれたものと描くものの中間を漂い、この反省を次々と相乗して、あたかも無限に鏡をならべたように幾重にも写し出すことができる⁽²⁹⁾。

<近代文学>を「関心」から解放すべくシュレーゲルの提唱する「発展的普遍的文学」のイメージが、ジャン・パウルにあっては無限の鏡像のあいだで自己を解体してゆくショックの運命となる。シラーの「素朴」の概念を「人為的なものとの対照における自然なもの」⁽³⁰⁾と看破したシュレーゲルであれば、ジャン・パウルの<ギリシア>観こそ「実在性」なき「理念」であることを指摘してみせることは容易だったはずである。だが、ジャン・パウルの描いたロケロールやショックに対して、シュレーゲルははたして本質的な批判を加えることができたであろうか。あるいはいま私たちがみているのは、シュレーゲルとジャン・パウルの文学観の対立というよりも、むしろ二人の作家がつきあたって<近代文学>の危機だというべきかもしれない⁽³¹⁾。

<近代人>は主観的な幻影（虚構世界）にとらえられて、ついに客体（現実世界）を観ることができないのか。ジャン・パウルはさらに「しかしながら、なお一つの思慮が残っている」と先の引用文に続ける。

先の思慮よりも高く、絶対的に高い思慮が、ふたたび愛の、とはいっても神的な、あらゆるものを包括する愛の聖霊によって生まれ、客観的になる。(5,72)

ジャン・パウルは「理念的なものの実在性への関心」ととどまる。ジャン・パウルにあって<ギリシア>が結局、理念的な反=<近代>として存在するにすぎないとするならば、その核

をなす<神>のイメージは、かれの信仰告白という以上の意味をもちえないともいえる。それだけに、執拗に繰り返される<神>の実在の主張がかえって、『巨人』の作者としてのジャン・パウルの直面せざるをえない不安を証しているようにもみえるのだ。

4. 人物と場所

ジャン・パウルが<新旧論争>によって小説作家としての自己認識を歴史化し、<近代>の問題へと敷衍することができたとするならば、その<近代>観にロケロールやショッペといった『巨人』の形象が浮かび上がってくるのはむしろ当然というべきであろう。シラーの『素朴文学と情感文学について』が『ホーレン』誌上に発表されるのが1795年からその翌年にかけてである。フリードリヒ・シュレーゲルの『ギリシア文学研究論』もおなじ95年に執筆され、97年に先に引用した「序文」を付して刊行されている。そして、ジャン・パウルの第一次のヴァイマール旅行が1796年であるとすれば、<新旧論争>が『巨人』の構想になんらかの役割を演じているとしても不思議はない。

作品を概観してみよう。登場人物のうち、古代ギリシアを体現しているのはディアンとその家族である。アルバーノに教会建築物の美しさを教え、文学を語るディアンがシュトラスブルク時代のヘルダーであるとは、古くからの解釈であるが⁽³²⁾、それはジャン・パウルの師でもあったヘルダーが『美学入門』や『生意気盛り』といった作品と同様、『巨人』においても理想的教師として形象化されているということを明らかにするにすぎない。形象の内実をみるならば、むしろディアンは<疾風怒涛>の主唱者ヘルダーの対極に立っているということが出来る。ディアンはよく描くことができるが、批評はかれの本領ではない。このイタリアに育ったギリシア人にあっては、「どんなイメージも抽象的な観念より明確だった」(578)といわれる。

ディアンには家族がある。<家族>あるいは<家庭>は、私的空間を表象するイメージとして<宮廷>に対立するばかりではなく、はるかに旧約的ユートピアとしての<族長時代>を想起させる牧歌的主題の一つだった⁽³³⁾。『巨人』ではディアン一家とヴェールフリツ一家がそれにあたり、それぞれが独立した領域を形成している。ディアン一家はエリジュウム(至福の土地)というリラル庭園の一角に、ヴェールフリツ一家はペスティツの街の東方、ブルーメンビュール村に住んでいる。イメージとしては、一方が古代ギリシアの典型ならば、他方は実直なゲルマン人の権化であるとはいえ、かれらの生活がともに、幸福、愛、素朴といったものを象徴している点では同じである。しかし物語を子細にみるならば、ディアン一家はディアン本人のローマ滞在によって、ヴェールフリツ一家は娘のラベテがロケロールに辱められるという事件によって、かれら本来の幸福が損なわれてゆくことがわかるだろう。完全な幸福は別のかたちで実現されなければならない。それが「ガリアの、おそらくは真実の自由戦争」(585)⁽³⁴⁾であり、「アルカディア」である。

ディアン一家とヴェールフリツ一家以外の人物はみな<近代人>であり、さまざまな形でロケル的な虚構の世界に生きている。かれらがこの二つの家庭にとどまることがあるとしても、畢竟、外から来た客としてであろう。しかし作品はかれら<近代人>の物語であって、ディアンやヴェールフリツはたんなる挿話的人物にすぎない。「『巨人』は本来『反=巨人』というべきところだ」⁽³⁵⁾と作者はヤーコビに説明している。古代ギリシアが南方(東方)を指しているならば、<近代人>の故郷は北方(西方)にあるのだろうか。むしろ<近代人>には故郷がないといった方がよいだろう。かれらは出自が謎につつまれていたり(アルバーノ、ショッペ、リンダ、ガスパール)、家庭が破壊されていたり(フルレー家)、あるいはそもそも存在そのものが希薄だったり(リアーネ)する。

<近代人>は対象の存在を確信し、自我の観念を自己の存在に同一化することができないのか。作者の問いは登場人物たちのさまざまな運命において反復される。「巨人はそれぞれ己の地獄を見いだすのです」とジャン・パウルは手紙に書く⁽³⁶⁾。自己の力と想念によって破滅してゆく「巨人」たちのあいだにあって、ただ一人アルバーノだけが幸福を成就する。アルバーノの軌跡を辿るとき私たちに明らかになるのは、かれ自身の内発的な成長というよりはむしろ、かれをめぐり世界の展開であり、かれをめぐり世界とかれのう・ちの世界の照応(あるいは矛盾)である。

アルバーノは少年時代をヴェールフリツ一家のなかで過ごす。<家族>、<いなか>、<少年時代>はいずれも<牧歌>のイメージを結ぶ。『巨人』において「制限内での完全な幸福の叙事的な描写」(5,258)という『美学入門』の「牧歌」の定義が厳密にあてはまるのは、リラールの老侯爵に会うまでのアルバーノの生活描写だけである。出生の秘密を守るためペスティツの街へ行くことを禁じられていたアルバーノの生活圏の「制限」が破られたとき、「牧歌」は終わりを告げざるをえない。ちょうどこの時期に、ディアンがやって来る。「ホメーロスとソフォクレスの神聖な世界」(131)や「古代芸術作品の鑄造や芸術品」(132)がブルーメンビュール村にもたらされ、「姿と心を古代芸術作品にただよう高貴な静けさにならって整える」(132)という作品の動機が明らかにされる。だが、「ルソーとシェイクスピア」という<近代芸術>にアルバーノが親炙するものこの「黄金時代」(134)である。

アルバーノの少年時代が「牧歌」であり、小説からなかば独立した挿話をなしていることは、小説の時間構成からみても明らかである。第1ヨベル期のイソラ・ベラでの予言から第35ヨベル期のイドイーネとの婚約に至るまでの筋の展開が、わずか2年たらずのあいだに起こったほぼ同時進行的な事件であるのに対して、第2ヨベル期から第4ヨベル期にあたる「牧歌」は、いわば回想的に時間を遡って語られているのだ。小説が始まった時点、イソラ・ベラへむかうアルバーノにはすでに「牧歌」は失われている。かれがのちに通過するであろう<樂園>は、いわば無限にむかって開かれているがゆえに「完全な幸福」はありえない。

しかしこの地上で、詩を書くことが生きることになり、われわれの牧歌世界が牧羊業となり、どんな夢も白日になるようなことがあったとしても、ああ、わたしたちの願望はただ高められるだけで、満たされることはないであろう。いっそう高い現実がいっそう高い文学といっそう高い記憶と希望を産むにすぎないだろう——(222)

「文学」は「現実」をたえず否定しつつ、「いっそう高い」地平を切り拓く。だが「この地上」にあるかぎり、その<高さ>は(ただ比較級として語りうるような)相対的な価値でしかありえず、この上昇運動に終わりはない。「いっそう高い」世界を願望してやまない<近代人>はかれの場所(現実)とかれの時間(現在)にとどまることができない。そして、そのような<樂園>の風景には輪郭がない。

アルバーノがゆるやかな坂を描いて浮かんでいる橋を下ってゆくにつれて、あるときは燃えるような噴水が、あるときは真っ赤な花壇が、あるときは新しい庭が大きく繰り広げられて現れ、一步一步がエデンをつくりかえるのだった。(204)

歩くにしたがって、さまざまな風景がいかわりたちかわり現れては消えてゆく(「あるときは」・・・「あるときは」・・・)。アルバーノは凝視したり観察したりすることなく、一瞬の印象に身を委ねる。風、雲、月光、露、等々。エミール・シュタイガーは風景描写のさまざまな要素に共通する特徴を「遠隔化」と捉え、人物の存在様態に結びつけたのだった⁽³⁷⁾。

だが、ペスティツとローマ、<北方>と<南方>の中間に浮かぶ島、<記憶>と<予感>、<過去>と<未来>につつまれたイソラ・ベラが象徴しているのは、たんに<近代人>としてのアルバーノの存在様態というだけではなく、ホーエンフリース侯国の後継者として古代ギリシアとドイツ近代を結び、<近代>の問題を解決すべく運命づけられたアルバーノの存在の意味でもあったはずである。解決はアルバーノの幸福の成就においていかなる相をとって現れているのか。

かれらは今や、青春の思い出の常緑の草木におおわれた明るい山に立っていた。そこはかつてアルバーノが未来を夢見てまどろんでいた山だった。二つの谷の影の海のただなかの明るい高い島に立っているようだった。(829)

アルバーノが婚約者イドイーネと妹のユリアンネとともに立っているブルーメンビュールの山は「島」のイメージによって「制限」された空間をつくっているが、それはたんに少年時代の「牧歌」を再現しているにとどまらない。「影の海」のイメージが

死者たちが潜水夫のように水底でともに泳ぎ、ぼくの人生の船をささえたり、錨をになってくれる(822)⁽³⁸⁾

というアルバーノの独白に対応し、さらにこの独白がそもそも

いったいなぜ尊敬していたあの人たちとおなじようにぼくもまた沈んでゆかなかったのか
(821)

という自問への回答であるとすれば、闇のなかにあってそこだけが明るい「山」は、三人の特別に祝福された存在を象徴しているのだ。その意味でこの「山」の<高さ>は、それ以上の<高さ>があるはずもなく、絶対的である。ところで、この<高さ>は大団円になって突然現れるイメージではない。たとえば、アルバーノが夏を過ごす家はリラルの山にあって、「高さと度重なる落雷」ゆえに「雷小屋」とよばれている(314)。「落雷死」が「劫罰」ではなく「神化」であるといわれ(108)、「落雷」が「高さ」を聖域として他の場所から区別しているならば、とりもなおさず、「雷小屋」はアルバーノの存在の絶対的なく高さ>を象徴しているといえよう。アルバーノは物語の最初から聖別されている。かれの幸福はいわば摂理の実現である。

この絶対的なく高さ>をユートピアと読み換えるならば、問題の解決の第二の相はそれに真向から矛盾する。

「ある美しい夕暮れに」(とアルバーノはイドイーネに言った。)
「以前わたしは美しいあなたのアルカディアを見下ろしたことがあります。けれどもわたしはアルカディアにはいませんでした。」——「この名前も」(とイドイーネは応えて、澄んだまなざしをふたたび曇らせ、俯いた。)
「ただのことばあそびなのです。もともとそこは谷の放牧地で、わずかに山小屋があるだけなのです。」(824f.)

イドイーネの領地「アルカディア」はいわば古代ギリシア世界の飛び地である。1829年に刊行されたゲーテの『イタリア紀行』の題辞を知るべくもないジャン・パウルではあるが、引用文が「われ、また、アルカディアにありき」(Et in Arcadia ego)の振りであることはいうまでもない。「アルカディア」が至福の土地の換喩ならば、「アルカディアにはいませんでした」ということばに、愛するリアーネを失明させた当時のアルバーノの失意を読み取るのは容易であろう⁽³⁹⁾。だが、「われ、また、アルカディアにありき」という句に響く「哀歌的な情緒」⁽⁴⁰⁾に共鳴しているのは、むしろそれにつづくイドイーネのせりふの方ではなかろうか。すべての秘密が明らかにされ、芝居が終わり、幻想が消滅するとき、「アルカディア」もたんなる「放牧地」とならざるをえない。アルバーノの行く手には「不和の国」(820)がある。かれはいまだ「ア

ルカディア」にはいないのだ。

私たちは相矛盾する『巨人』の結末の二つの相を、矛盾として開いたままにしておこう。それは筋の展開に即した〈物語〉の帰結と、〈新旧論争〉から導かれた〈詩論〉の上での帰結のあいだにある矛盾なのだ。アルバーノが一方で〈絶対的な高さ〉に上り、他方で〈幻想の消滅〉に立ち会うとき、作者の〈批判〉もまたその極北に到達する。それが〈小説〉の世界に回復された〈実在性〉の二つの相であり、想像力に侵されえぬ現実世界の出来を約束しているならば、〈書く〉行為は最終的に否認されざるをえないだろう。もとより、アルバーノの使命は〈芸術〉にではなく、〈政治〉の方にあったのだった。主人公が行動を始めるとき⁽⁴¹⁾、〈小説〉は終わる。

注

- (1) Jean Pauls sämtliche Werke, hist.-krit. Ausg., hg.v.d. Preußischen Akademie der Wissenschaften, III. Abt. [Briefe], hg.v. Eduard Berend, 2.Bd. S.110.
以下、この版は SW.と略し、部・巻・頁を示す。
- (2) Zit. Berend, Eduard: Einleitung [zu Titan] in: SW.I,8, [hg.v.E.Berend, Weimar 1933] VII.
- (3) ジャン・パウルの作品は原則として, Sämtliche Werke, I.Abt. hg.v. Nobert Miller, München 1959ff. から引用し, 3.Bd. [Titan] は頁のみ, それ以外は, 巻と頁を括弧のなかに示した。
- (4) Zit. Berend, E.: Einleitung, a.a.O.S. XII.
- (5) Zit. Berend, E.: Einleitung, a.a.O.S. XIII.
- (6) SW. III, 2, 344.
- (7) Berend, E.: Einleitung, a.a.O.S. XIII.
- (8) SW. III, 3, 14.
- (9) アト・ド・フリース (山下圭一郎 他訳): イメージ・シンボル事典 (大修館書店) 1984年 707ページ。Zephyr(us)の項を参照。
- (10) ドイツ・ロマン派全集 第11巻 ジャン・パウル | クライスト (国書刊行会 1990年 岩田行一 他訳) 所収のルーゼ・ドゥッテンホーファーの絵 (口絵⑤: 「愛犬ポントとともに」1819年) を参照。
- (11) Vgl. Profitlich, Ulrich: Risiken der Romanlektüre als Romanthema. Zu Jean Pauls *Titan*, in: Leser und Lesen im 18. Jh. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jh. Gesamthochschule Wuppertal, Schloß Lüntenbeck, 24.-26. Okt. 1975, Heidelberg 1977, S.76-82.
- (12) エミール・シュタイガー (小松原千里 他訳): ゲーテ 中 (人文書院) 1981年 11ページ以下を参照。
- (13) SW. III,2,96.
- (14) アト・ド・フリース: 前掲書 123ページ。cherubの項。
- (15) SW. III, 2, 217.
- (16) エミール・シュタイガー (神代尚志 他訳): フリードリヒ・シラー (白水社) 1990年 11ページ。
- (17) 『美学入門』72節 (5,253ff.) を参照。
- (18) Vgl. Rehm, Walther: Roquairol. Eine Studie zur Geschichte des Bösen (1950), in: ders.: Begegnungen und Probleme. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Bern 1957, S.155-242 bes.S.178.

Rehmは主題として「悪」をとりあげたにもかかわらず、ついにビーダーマイヤー的ジャン・パウルの像から抜け出すことができなかつたようにみえる。

「詩人は小説を書くことによって自分自身の仮面という悪の可能性から善へと解き放たれたのだった——ゲーテが『ヴェルター』において、のちのリルケが『マルテ』においてそうしたように、詩人が幾分なりとも没落をまぬがれるため、部分的に詩人の危機から創られ、没落してゆく登場人物の『文学的な自殺』(II,630)において」(a.a.O.S.236. なお、ジャン・パウルの引用は Propyläen-Ausg. d. Werke Jean Pauls, hg.v. E. Berend, Berlin 1923 による。)

「幾分」とはいえ、ジャン・パウルの『巨人』によって「没落」をまぬがれ、「自分自身の仮面」を捨て去ることができたとするならば、晩年の作品群の苦悶をどう考えるのだろうか。「文学的な自殺」を遂げたのはロケロールではなく、作者の方ではなかつたのか。

- (19) Jean Paul: Sämtliche Werke, II.Abt. 1.Bd. hg.v. Nobert Miller u. Wilhelm Schmidt-Biggemann, München 1974, S.373.
- (20) a.a.O.S.425.
- (21) Vgl. Weigl, Engelhard: Aufklärung und Skeptizismus. Untersuchungen zu Jean Pauls Frühwerk, Hildesheim 1980, S.128ff.
- (22) ベーター・ビュルガー (浅井健二郎 訳): アヴァンギャルドの理論 (ありな書房) 1987年 68ページ以下。
- (23) SW. III,4,237 (an Jacobi, 8.9.1803).
- (24) Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1.Abt. 1.Bd. hg.v. Ernst Behler, München, Paderborn, Wien u. Zürich 1979, S.211.
- (25) Vgl. Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, in: Poetik und Geschichtsphilosophie I, hg.v. Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt/M. 1974 (3. Aufl. 1980) S.166ff.
- (26) Vgl. Jauß, Hans Robert: Schlegels und Schillers Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes, in: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970, S.67-106 bes. S.85ff.

日本語文献としては

四日谷敬子: 歴史における詩の機能——ヘーゲル美学とヘルダーリン——(理想社) 1989年。特に II. 若きヘーゲルと詩人たち 55ページ以下を参照。

ちなみに、ここではジャン・パウルのみられるようなシュレーゲル観が否定されている。「シュレーゲルのイロニーは、通常(例えばヘーゲルによって)誤解されているような、詩人が主観的恣意的に空虚な美的仮象のうちに自己を喪失することを意味するのではない。」(89ページ)

- (27) イマヌエル・カント (篠田英雄 訳): 判断力批判 上 (岩波文庫) 1964年 74ページ。
- (28) Krit. Fr.-Schl.-Ausg. 1.Abt. 1.Bd. a.a.O.S.211.
- (29) Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1.Abt. 2.Bd. hg.v. Hans Eichler, München [...] 1967, S.182f. (AF.116)
- (30) Krit. Fr.-Schl.-Ausg. 1.Abt. 1.Bd. a.a.O.S.209.
- (31) シュレーゲルとショッペ (=ライプゲーパー) については
Vgl. 3,1030 [] Clavis Fichtiana [] Anm.1

1798年の覚書では、フライシュデルファーのジャン・パウルの批判がシュレーゲルに盗用されるということになっている。ベーレントは二つのテキストを比較しながら、『フィヒテの鍵』が書かれた1800年ごろにおける「ジャン・パウルのロマン派への接近」を推測している。(Berend, E.: Jean Paul und die Schlegel, in: Euphorion 20 (1913) S.83-86, bes.S.84.)

富田武正：フリードリヒ・シュレーゲルとジャン・パウルの『美学入門』——その積極的評価を中心に——「上智大学ドイツ文学論集」28号 1991 132ページ以下には、ジャン・パウルの「実在」の問題が後期シュレーゲルとの関連で考察されている。

(32) Vgl. Harich, Walther: Jean Paul, Leipzig 1925, S.590ff.

(33) <牧歌>と<新旧論争>については

Vgl. Schneider, Helmut J.: Einleitung: Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie, in: ders.(hg.): Deutsche Idyllentheorie im 18. Jahrhundert, Tübingen 1988, S.7-74.

(34) 「ガリアのおそらくは真実の自由戦争」とは、アルバーノが『アルターク』やローマの廃墟からイメージした形象としての<フランス革命>にほかならぬのはもちろんだが、古代ローマのイメージは、現実の革命においても大きな役割をはたしたのだった。

「そしてブルジョア社会の剣闘士たちは、ローマ共和国の古典的にいかめしい伝統のなかに理想と様式を、つまり自分たちの戦いのブルジョア的に制限された内容をわれとわが目からかくし自分の情熱を偉大な歴史的悲劇のたかみにたもつのに必要な自己欺瞞を見出したのである」カール・マルクス（伊藤新一・北条元一 訳）：ルイ・ボナパルトのブリュメール十八日（1852年）（岩波書店）1954年 19ページ（ただし、一部新かなづかいに改めた）。

(35) SW. III,4,236 (s. Oben Anm.23).

(36) ebda.

(37) Staiger, Emil: Jean Paul: >Titan<. Vorstudien zu einer Auslegung (1943), in: Schweikert, Uwe (hg.): Jean Paul, Darmstadt 1974, S.127.

(38) 死者にとり囲まれているというイメージはさらに以前に遡ることができる。

「[・・・] それにしても、どこでもぼくをつけまわす亡霊どもはなにを意味しているのでしょうか。」「おまえの周囲にいるのは、」(老シュペナーは慈しみ、励ますように、アルバーノの額に指をおいて、言った。)[目に見えない友人だけだ——どこでも神を頼るがよい。[・・・]] (314) 様々なイメージが網の目のように結びついて、作品全体をおおっている。

(39) 第83周。ここでは同じ句が滑稽なパロディーになっている。

→ Ist Er auch in Arkadien? (-) Nein, in Saubügel, antwortete der Bote sehr laut, schon fünf Schritte weiter vorn, zurück.(462)

(「おぬしもアルカディアのものか。」——「いや。ザウビューゲル [豚のあぶみ] の出だ。」と、その伝令はもう五歩も先をいっていたのだが、大声で答えを返した。)

(40) アーウィン・パノフスキー（中森義宗 訳）：視覚芸術の意味（岩崎美術社）1971年 291ページ（第七章 われ、また、アルカディアにありき——アサンと哀歌の伝統）ちなみに、パノフスキーの文脈で考えるならば、ジャン・パウルのパロディーは、当然「まちがったラテン語解釈」（同書 295ページ）に基づいていることになる。

(41) Heinz Schlaffer はヘーゲル的な視点から、アルバーノの「非行動性」を「アルバーノの性質よりもむしろ時代 [とは、この視点からすればまた社会の謂でもある——亀井] の性質」として捉えている。

Vgl. Schlaffer, Heinz: Epos und Roman. Tat und Bewußtsein. Jean Pauls >Titan<, in: ders.: Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche, Frankfurt/M. 1973 (3.Aufl. 1981) S.15-50 bes.S.21.