HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	拒絶の精神としてのメタファー
Author(s)	大木, 文雄
Citation	メディア・コミュニケーション研究, 58, 17-38
Issue Date	2010-05-25
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/43194
Type	bulletin (article)
Note	特集: 隠喩 = Metapher (Metaphor)
File Information	MSC58-003.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

〈特集：隠喩〉

拒絶の精神としてのメタファー

大　木　文　雄

概　要

本稿は、プラトンの「洞窟のメタファー（比喩）」を根底にして展開する。洞窟の中で真実を知ることができない囚人たちに如何にして、真実を認識させるかというのが「洞窟のメタファー」の中心課題なのだが、現代のドイツ文学の中にそれが具体的にどのように展開されているかを探求する。まず、〈Ⅰ－1〉ではプラトンの「洞窟のメタファー」について述べられる。続いて〈Ⅰ－2〉以降では、第二次世界大戦後のドイツ文学の中に特に明らかに「洞窟のメタファー」を想起させる作品が取り上げられる。〈Ⅰ－2〉ではギュンター・アイヒのラジオ放送劇『夢』の中に出てくる「貨車」がプラトンの「洞窟」とどのような関係にあるか論述される。〈Ⅰ－3〉ではハンス・ブルーメンベルクの「絶対的メタファー」が取り上げられ、それが「光のメタファー」として超越性を帯び、洞窟の人間に真実を認識させるありようについて解き明かす。〈Ⅱ－1〉から〈Ⅱ－8〉までは、トーマス・ベルンハルトの小説『消去』が取り上げられる。「洞窟の囚人たち」に類似する「ヴォルフスエックの家族」、それはすなわちオーストリア国民を意味するのだが、その国民たちに真実の世界を知らせるためには、主人公はどのような行動を取るかが論述される。その小説の中に語られる数々の隠喩は、国民に真実を知らせるために決定的な意味を持ってくるのだが、その隠喩の解読こそが、本稿の基調をなすありようである。〈Ⅱ－9〉は「結び」であり、現代のオーストリアは真の平和を実現しているか、と問いかける。

Ⅰ－1　プラトンの「洞窟のメタファー」

プラトンの著書『国家』の第七巻（Platons „*Staat*“, 7. Buch）には「洞窟のメタファー（比喩）」（Höhlengleichnis）[1] として、前方しか見ることが許されない囚人たちのことが書かれてい

1　プラトン『国家』（第七巻一章－五章）岩波文庫、2007年、94-111頁

る。囚人たちの後方には火が燃やされているが、その火は、囚人たちの後ろを通り過ぎる様々な物や人間を、囚人たちの前方の壁に影絵のように照らし出している。囚人たちは前方しか見ることが許されないから、彼らが真実のものと認めることのできる世界は、その影と、そこに生じる音声だけである。

このような囚人たちに、前方に見えている映像は真実のものではないということを認めさせるにはどうすればいいのであろうか。

たとえ囚人たちのうちの一人を縛めから解いて、洞窟の後方にある火の光を仰ぎ見るように強制したとしても、彼は目がくらんでそれをよく見定めることはできないであろう。あるいは洞窟の中で後ろを通り過ぎる事物ひとつひとつを彼に指し示したとしても、彼は以前に見ていたもの（影）のほうが、いま指し示されているものよりも真実性があると思い困惑してしまうことだろう。それではどうすればいいか。

洞窟の外にある世界の事物を囚人たちに認めさせるために、囚人たちのうちの一人を上方の世界へ連れて行く以外にはない。しかし無理矢理外へ連れ出せば、外の世界のあまりのまぶしさに、彼は真実であると語られるものを何ひとつとして見ることができないであろうから、環境に徐々に慣れさせるような仕方で、つまり最初は事物の影を見せ、次に水にうつる人間その他の映像を見せるというような段階を踏んで、その後で事物を直接見せるというのである。そして最終的には、太陽それ自体を、それ自身の場所において直接しかと見させ、それがいかなるものであるかを観察できるようにさせるというのである。かくして太陽の機能に比較すべきものとしての「善」の実相（イデア）を最後にかろうじて見てとることのできた囚人（人間）は、自分ひとりだけが幸せを感じるのではなく、洞窟の中にいる人間たちをも幸せにするべく、今度は光の世界から闇の世界に降りていくということになる。

プラトンの「洞窟のメタファー」における中心課題は、従って、影の世界だけが真実のものだと信じて疑わない囚人たち、すなわち無知蒙昧な人間たちを、その束縛から解放し無知から癒し、真実の道へと導いていくためにはどのようにすればいいか、ということであった。

Ⅰ－2　ギュンター・アイヒの『夢』

ところでプラトンはこの「洞窟のメタファー」を、人間を教育するためのメタファーとして取り上げたのであったが、このメタファーは、人間世界の状況を適切に、簡潔に捉える転義的作用を持っていたために、プラトン以後さまざまな場面、さまざまな領域で使われてきた。現

尚、ここで筆者が、「比喩」を「メタファー」と同一表現で用いているのは、『レトリック事典』（大修館書店、2006年）の「隠喩」の章の中に、「広義における隠喩は、転義的比喩の一切を無差別に指す。」ということに基づいている。従って本稿では、比喩的な意味で使われる広義の名詞を「メタファー」で、専門的術語の性格の強い場合には、例えば直喩と比較するようなときは、「隠喩」という日本語を使うことにする。

代ドイツ文学においてもこのメタファーは、第一次世界大戦、あるいは第二次世界大戦を引き起こしたドイツとオーストリアの状況を映し出すものとして、詩人たちに使われることになった。

例えばドイツの詩人であり、ラジオ放送作家であるギュンター・アイヒ（Günter Eich 1907-1972）は、ラジオ放送劇『夢』（*Träume*, 1953）[2] の中で、洞窟に閉じ込められてその世界だけを真実だと思って生活している状況を、「ある貨車に閉じ込められて」（in einen Güterwagen sperren）[3] 生活する家族の姿に投影した。家族が生活している「貨車」、あるいは「檻」（der Käfig）とも語られるこの部屋（der Raum）は、プラトンの「洞窟」のさらなるメタファーとなっている。いわゆる洞窟のメタファーの現代版である。

ある家族が常に走り続ける貨車の中で生活している。ほぼ40年前に警察らしき制服を身に着けた者たちに拉致され、この貨車に連れてこられたのだが、それをおぼろげに記憶しているのは祖父母だけである。妻と子供と孫はこの貨車の中だけの生活しか知らず、たとえ祖父母から別の世界があることを話されても、それは「童話」（Märchen）とか「ファンタジー」（Phantasien）にすぎなかったといって全く信じない。かび臭いパンが毎日貨車の壁の配給口から差し入れられるが、子供たちはパンというものはすべてかび臭いものだと思っている。貨車の壁に小さな穴があってそこから一本の光が差し込む。太陽の光である。孫は思い切ってその穴から外を覗く。何と表現していいか分からないものが見え、不安になってその穴を塞いでしまうので、家族はまた旧の木阿弥になってしまう。しかし列車自体が今度は急に速度を上げ始めたので、家族の不安は恐怖に変わる。そして物語は、列車の疾駆する音と彼らの恐怖の絶叫で終わる。

この夢の物語は勿論ユダヤ人たちがアウシュヴィッツに列車で護送される状況を思い起こさせるが、しかしまた貨車という洞窟の中での生活以外は存在しないと思い込んでいる人間たちの状況をも連想させる。

Ⅰ－3　ブルーメンベルクの「絶対的メタファー」

ところでこのギュンター・アイヒの『夢』がラジオ劇で放送され、一躍人気を博したのは第二次世界大戦後間もない1953年のことであったが、その約30年後、正確に言えば1986年に、新たにまた「洞窟のメタファー」を想起させるような作品がオーストリアの作家トーマス・ベルンハルト（Thomas Bernhard 1931-1989）によって書かれたという事実は、極めて意味深いことであり、我々の関心を強く惹きつけて離さないと言わなければならない。そしてさらに興味深いことは、この二つの文学作品が書かれた時代の狭間に、哲学者ハンス・ブルーメンベルク

2　Günter Eich: *Träume*.　*Vier Spiele*.　Berlin und Frankfurt, Suhrkamp, 1953, 186 S.
3　a.a.O., S. 142

（Hans Blumenberg 1920-1996）が、数々のメタファー論を書いていたということである。しかもそれらの論文は、とりわけプラトンの「洞窟のメタファー」を中心課題に展開されているものばかりである。戦後数十年間に、このように次々と「洞窟のメタファー」を想起させるような作品や論文が書かれたことは特筆すべきことであり、それはドイツ、オーストリア人の第二次世界大戦への戦争犯罪についての課題とも結びつくのであるのだが、まずさしあたり我々はブルーメンベルクの思想に迫っていかなければならない。

ブルーメンベルクの主要な三冊の思想書を成立年代順に挙げれば、1957年『真理のメタファーとしての光』（*Licht als Metapher der Wahrheit*）[4]、1960年『メタファー学のための諸パラダイム』（*Paradigmen zu einer Metaphorologie*）[5]、1981年『世界の読解可能性』（*Die Lesbarkeit der Welt*）[6] である。

これらブルーメンベルクの三つの思想書に書かれていることを、本論に沿った形で、かいつまんで述べると次のようになる。光は、自然を創造する超越的な存在なのだが、その光は、相対立するものを内包している絶対的構造であるために、「絶対的メタファー」として把握され得るというのである。

「アキレス（X：趣意）はライオン（Y：媒体）だ。」というメタファーには、「アキレスはライオンのように〈勇猛果敢〉である」という意味が含まれていて、論理的に説明できるメタファーなのだが、一方、例えばブルーメンベルクの提出する「光のメタファー」、すなわち「光は、みずから現象せずして現象せしめるものだ」[7] といったメタファーは難解で、論理的に説明ができない。なぜなら「光」の媒体（Y）には、論理を超越した、相対立する二つのもの、すなわち二律背反（Antinomie）が内在しているからである。それでもあえて説明を試みれば次のようになろうか。光それ自体は、人間の目では見えない。一方、諸事物は光が当たらないと完全な暗闇で、暗闇の中に消失して、暗闇と同一のものとなっている。ところが光が諸事物に当たると諸事物は可視的になり、暗闇も消え、それと同時に光が色彩として出現する。したがって「光は、みずから現象せずして現象せしめるものだ」と言われる。ブルーメンベルクはそのようにして「光のメタファー」の例を幾つか列挙しているのだが、それを見やすく並べると次のようになる。

---

4 Hans Blumenberg: *Licht als Metapher der Wahrheit* - In: *Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*, Studium Generale 1957, Heft 7.10. Jahrgang（邦訳『光の形而上学』朝日出版社、1977）

5 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1301, Frankfurt am Main, 1999

6 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt,* Suhrkamp Verlag, 1981（邦訳『世界の読解可能性』叢書・ウニベルシタス831、法政大学出版局、2005）

7 ハンス・ブルーメンベルク：『光の形而上学』前掲書、23-24頁

① 「光は､暗黒の存在を知らせると同時にいったん光が出現すると暗黒をもはや存在し得なくする存在だ。」
② 「光は、求めることを決してしない贈り物だ。」
③ 「光は、力を用いずして強制できる照明だ。」
④ 「光は、損耗することなき浪費だ。」
⑤ 「光は、暗黒を無力化するものであるけれども、同時にまた目をくらませる光の充満、一切を無規定的に偏在せしめる明るさである。」
⑥ 「光は、諸事物の到達しがたい近づきやすさだ。」[8]

いずれのメタファーも難解で、非論理的なのだが、意義深いものばかりである。②の「光は、求めることを決してしない贈り物だ」の媒体としての「贈り物」は、世の中で一般的に行われている贈り物とは質が違う。大抵の場合贈り物とは何らかの見返りを求めるものなのだが、光は、決して見返りを求めない。一方通行の贈り物である。こうしてひとつのメタファーが解読されると、芋ずる式に全てが溶解し始める。要するに、光は、自然（諸事物・暗闇）の構成部分ではなく、自然を在らしめる、包括的存在であるということだ。光と自然の差異は、並列的な差異ではなく、自然より光が優位の、超越的な色合いを帯びている。すなわち「明るさとしての日の光は、その中を人々が動き、その中で世界が分節化され、世界が見渡しうる、理解可能なものとなるところのもの、ここととあそこ、これとあれといった区別が可能となるところのもの…それによって同時に現存在を自己自身に理解可能ならしめるところのもの」[9] なのである。

かくして「光」は自らの内に相対立するものを包含する絶対的超越性を備えた「太陽」、「善の実相（イデア）」、「真理」のメタファーになる。そしてブルーメンベルクはその「光の絶対的メタファー」が、あのプラトンの「洞窟のメタファー」にいみじくも具現化されているのを見る。すなわち洞窟の囚人のひとりが、最後にかろうじて見ることができた「善」の実相（イデア）がそれである。それを認識した囚人は、再び洞窟の中に戻って他の囚人たちにそれを教育する。教育されることによって洞窟という暗闇は、光に満たされるのである。

さらにブルーメンベルクは、その著『世界の読解可能性』の中でも、「洞窟のメタファー」の様々な変形が、歴史の中にどのように具体化されているかを読み込む。

例えば、1650年代に多く読まれたスペインのイエズス会士バルタザール・グラシアン（Grasián y Morales, Baltasar 1601-1658）の風刺小説『批評好きあるいは人間一般の悪徳について』（*Criticon oder Über die allgemeinen Laster des Menschen* 1651-57）の読解が、そ

8　同上、23-24頁
9　前掲書、28-29頁

れである。[10] あるとき船が難破したが、その船に乗っていたクリティーロは、セント・ヘレナ島に漂着する。一方その島の洞窟から出てきた自然児アンドレーニオは、クリティーロを救出する。やがて二人は偶然にも父と息子の関係であることが判明する。さらに父は息子に世界は二重であることを教え、自分の秘密を解き明かす。息子が理想の恋人と思い込んでいた女性フェリシンダは、実は亡き母親であった。息子にとってその理想の恋人は、母親であるが故に、恋することが許されない人である。しかしその恋人は、同時に、理想の恋人である故に、限りなく会いたくてしょうがない人である。従ってこの理想の恋人は二重の構造をもっている。フェリシンダは、「到達しがたい、近づきやすさ」を具現する理想の恋人となる。この女性は、息子にとって超越的存在になる。それはあの上述したブルーメンベルクの「絶対的メタファー」の⑥番、すなわち「光は、諸事物の到達しがたい近づきやすさだ。」の表現といみじくも重なり合う。

あるとき又、父と息子は手品師の見世物小屋に連れて行かれる。「見世物小屋」はあの「洞窟のメタファー」の「洞窟」と類似する。見世物小屋に登場するのは、「仕組まれた言葉を話す鷲」なのだが、鷲でないと気づいてその正体を暴き出そうとする者が観客の中にいるが、孤立を恐れてついには真実を言えなくなってしまう。なぜなら彼は、孤立を恐れて真実を言えなくなってしまう「沈黙の螺旋」という手品師の術中にはまってしまうからである。従って「仕組まれた言葉を話す鷲」は、「洞窟のメタファー」の「後方に燃やされた火に照らし出された影絵」に類似する。そして見世物小屋の中にいる観客は、洞窟の中にいる囚人たちのように、真実を認識することは決してできないのである。

以上、我々は、1957年から1981年までに精力的に書かれたブルーメンベルクの三論文についてのあらましをかいつまんで論述してきたが、彼の課題は、「絶対的メタファー」あるいは「洞窟のメタファー」を中心にして展開することが明らかになった。そしてこのようなメタファーを背景にしながら、それぞれの時代において世界がどのように読解され得るかということに傾注してきたブルーメンベルクの姿勢が、これで明確になったはずである。

II－1　トーマス・ベルンハルト

かくしてここに至って、いよいよトーマス・ベルンハルト（Thomas Bernhard 1931-1989）の小説について論述する準備がこれで整えられたことになる。というのも我々はこれまで、プラトンの「洞窟のメタファー」が、第二次世界大戦以後のドイツでどのような姿に転用されてきたかを論じてきたからである。戦後のドイツの知識人には、大戦の敗戦と大罪が如何なるものであったかという重い課題が否応なく突きつけられていたのであったが、アイヒのラジオ放

10　ブルーメンベルク：『世界の読解可能性』前掲書、108-121頁

送劇『夢』(1953年)、あるいはブルーメンベルクの『光の形而上学』(1960年)、『世界の読解可能性』(1981年)等は、まさにそのような問題と結びつく。「貨車」や「見世物小屋」[11] に閉じ込められた人間は、真実を見ることに不安を覚え、真実の道に歩を進めることができないというわけである。

トーマス・ベルンハルトもまた、このような重い課題を背負わされることになった。すなわち彼もまた第二次世界大戦の真只中に投げ出され、戦争という重荷に苦難をなめさせられたのである。例えば、トーマスの小学生時代を、戦争に突入しつつあるオーストリアとの関連で述べると次のようになる。トーマス・ベルンハルトは幸せな小学1年生を母方の祖父ヨハネス・フロイムビヒラー(Johannes Freumbichler 1881-1949)の住むオーストリアはザルツブルク州のゼーキルヒェン(Seekirchen)で始めたのであったが、1936年に再婚した母親は、1938年1月、新しい夫と南ドイツのバイエルン州にある小さな町トラウンシュタイン(Traunstein)に引越し、トーマスもその町の小学校に2年生として転向しなければならなくなった。しかしドイツの小学校は、先生も児童も、オーストリアの転校生トーマスに、いわゆる「いじめ」を行使したのであった。それはドイツのヒットラー率いるナチスが勢力を拡大してオーストリアをも呑み込もうとしていたからであり、支配者ドイツ民族は、支配される立場のオーストリア人を蔑視したからであった。クラスの児童たちからは、トーマスはオーストリア人(der Österreicher)と呼ばれずに、類似した発音で der Esterreicher(酸っぱい匂いのする国の奴)と呼ばれ、頭の悪い(Dummkopf)、最悪の奴(der Schlechteste)と思われるようなった。だからトーマスは「学校へ行く道」は、「断頭台へ行く道」(Gang zum Schafott)と考えるようになっていく。[12]「学校」の媒体が「断頭台」となる隠喩である。そのような事態は同年3月13日、決定的な形となって現れる。すなわちヒットラーのドイツ軍による、オーストリア併合(Anschluss)である。

かくしてトーマス・ベルンハルトの少年時代は、ヒットラーのナチズムによって蹂躙されていくのだが、それこそが彼の文学活動に生涯の重い課題となってのしかかっていくのである。彼は様々の文学作品を書いたが、そのほとんどがこの重い課題と対決せざるを得なかった。

本稿で取り上げる小説『消去―ある崩壊』(*Auslöschung. Ein Zerfall*)は、1986年完成の作品であるが、彼の生涯の最後に書かれたものであり、彼の集大成の最も大事な作品である。この小説には、両親、兄の三人が交通事故であえなく死んでしまい、その盛大な葬儀に出席し、その莫大な遺産を引き継ぐべく、故郷ヴォルフスエックに帰還するまでの主人公の心の旅路が叙述されるのだが、同時にその時代のオーストリア、ドイツの社会全体が小説の中に取り込ま

11 勿論、この見世物小屋についての風刺物語は、1960年代のスペインでの話であるから、直接ドイツの第二次世界大戦とは関係ないが、観点がその重い課題と結びついている。

12 Joachim Hoell: *Thomas Bernhard*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, S. 21ff.

れる形で展開する。その小説に登場するほとんどの人物、あるいは人間社会全体は、洞窟に閉じ込められた囚人たちのように、一面的な世界だけを真実だと思って生きている人間、あるいは社会として描かれる。48歳の主人公フランツ・ヨーゼフ・ムーラウ（Franz-Josef Murau）はこの状況に悩み、苦しみ、そしてそれを打ち破ろうとする。この小説は、ベルンハルトの遺言書（Testament）と言われるほどに彼の全精力が注ぎ込まれた作品であるのだが、全編に亘っていみじくも隠喩が多様に散りばめられている。しかもそれらの隠喩は、拒絶の精神とも思われるような圧倒的な断言命法で書かれているが故に我々を惹き付けて放さない。

従って我々は、以下、その小説『消去―ある崩壊』（以下簡略化して『消去』とする）の中に多様に見出される隠喩を分析しながら、ベルンハルトが如何なる世界読解をしようとしたかを考察していくことにする。

II－2　「写真」の隠喩

この小説『消去』は、ローマに住んでいる主人公ムーラウが、オーストリアのヴォルフスエック（Wolfsegg）に住んでいる妹から電報を受け取るところから始まる。電報の内容は両親と兄ヨハネスの三人が交通事故で死んだというものであった。彼は葬儀のために故郷のヴォルフスエックに帰る準備をする。準備をしながら引き出しから両親と兄がそれぞれ写っている写真を二枚取り出し、ムーラウは過去の思い出に耽る。二枚の写真のうちの一枚は、汽車に乗ろうとして長い首をいつもよりさらに伸ばしている「単純な滑稽」（die einfache Lächerlichkeit）な母と、「良心の疚しさを世の中に隠して置けない人間」（eines Menschen, der sein schlechtes Gewissen der ganzen Welt gegenüber nicht verbergen kann）の姿をした父の写真で、二人とも「上品とか優雅に程遠いグロテスクな印象」（einen eher grotesken, denn feinen und vornehmen Eindruck）を主人公に与えると書かれる。もう一枚はヨットに乗った兄の写真で、兄は、ひねくれ者のように、「苦しそうな」（verquält）[13] 表情の笑みを浮かべていた、と語られる。

両親と兄の三人が自動車通事故で死んだというのに、三人に対する主人公ムーラウの写真を通しての思い出は、冷笑を浴びせる否定的薄ら寒いものであり、この小説の発端から読者を異質な世界へと引きずりこんでいく。さらに主人公の「写真」一般に対する考え方がそれと連動して吐露されるのだが、その表現があまりにも強烈な毒を含んでいるために我々は圧倒される。しかもそれは隠喩の形式で語られるためにその衝撃力は何倍にも増幅される。例えば、次のよ

13　Thomas Bernhard: *Auslöschung -Ein Zerfall*, suhrkamp taschenbuch 1563, Frankfurt am Main 1988, S. 24. 尚、邦訳は、トーマス・ベルンハルト：『消去』上・下、池田信雄訳、みすず書房、2004年を利用させていただいた。

うに主人公は「写真」について考察する。

「写真にはグロテスクで滑稽な瞬間（den grotesken und den komischen Augenblick）しか写らないのだ、と私は考えた。写真は人間を、一生の間すべての点で変わらずにそうであったようには表さない。写真は陰険な偽物（eine heimtückische perverse Fälschung）だ。誰が写そうが誰を写そうが、全ての写真がそうである。人間の尊厳の絶対的毀損（eine absolute Verletzung der Menschenwürde）であり、途方もない自然の贋造（eine ungeheuerliche Naturverfälschung）であり、人間に対する卑劣な裏切り（eine gemeine Unmenschlichkeit）なのだ。」[14]

「写真」という趣意が、「陰険な偽物」、「人間の尊厳の絶対的毀損」、「途方もない自然の贋造」、「卑劣な裏切り」という媒体へと転義する隠喩である。隠喩によって「写真」という現代文化の「陰険な偽物」が暴きだされるのである。ムーラウは、これに続けてさらに輪をかけて「写真」を極限まで拒絶しようとする。以下番号をつけてその隠喩を小説から抜き出して見よう。

①「写真には、倒錯的に歪曲された世界（eine pervers verzerrte Welt）が定着される。」
②「写真という下品な中毒症（eine gemeine Sucht）は、徐々に全人類を巻き込んだ。」
③「写真に写っている人間は…ぶざまにされた滑稽な人形（Puppen）でしかない。」
④「写真は二十世紀最大の不幸（das größte Unglück des zwanzigsten Jahrhunders）だ。」
⑤「写真は、地上のすべての大陸のすべての住民を虜にした下賤な情熱（eine niederträchtige Leidenschaft）、全人類を犯した、癒える見込みのない病（eine Krankheit）である。」[15]

「写真」は人間そのままを写しているから、あたかも真実であるかのように思えるが、実は長い時間によって構築された厚みのある人間、あるいは人間の奥底に潜んでいる真実は、写真には見られず、瞬間の一段面だけしか写し撮られていないというのである。例えば、アインシュタインが舌を出している写真を批判してムーラウは「世界を動かす命題（die weltbewegenden Sätze）を語ったのはアインシュタインではなくて、彼が突き出している舌（seine herausgesteckte Zunge）だ。」[16] という過ちを写真は犯すと語る。

14 Thomas Bernhard, a.a.O., S. 26ff.
15 Thomas Bernhard, a.a.O., S. 29
16 Thomas Bernhard, a.a.O., S. 245

II－3 「写真」と「影絵」

我々はここにおいてプラトンの「洞窟のメタファー」のことを想起する。とりわけ囚人の背後から、火によって壁に映し出された「影絵」のことを考えてしまう。「影絵」もまた囚人たちにとっては「倒錯的に歪曲された世界」であるはずなのに、囚人たちはその世界を真実だと思っているのである。プラトンの「影絵」は、ここにおいてベルンハルトの「写真」に転義する。「影絵」には真実の世界が表象され得ないと同様に、「写真」にも「陰険な偽物」しか映し出されないのである。かくしてベルンハルトは、主人公ムーナウに次のように言わせる。

「人類は歪曲と倒錯がたんに好きでたまらなくなったばかりか、すっかりそれに血道をあげ、写真を撮りまくるせいで、歪曲された倒錯的世界だけが真実な世界だと思いこむ結果になっている。(die verzerrte und die perverse Welt für die einzig wahre nimmt.)」[17]

まさに下線の文章は、あのプラトンの「影絵」の場面を我々に想起させる。ベルンハルトの「写真」が、プラトンの「影絵」に類似し、従って「写真」という趣意が「影絵」の媒体になり、「写真は影絵だ。」という隠喩がここで成立するのだが、それが意識化されることによって、ベルンハルトの写真批判は、単なる批判を超えて、プラトンの「影絵」批判を伴った、つまり真実が見えなくなっている囚人たちという、人類への警鐘にまで高まるのである。

勿論、ベルンハルトは、プラトンの「洞窟のメタファー」のことについては、全く言及していない。しかし、丁度この時期、アイヒやブルーメンベルクによってそれが問題化されてきたこと、あるいは第二次世界大戦という悪夢をベルンハルト自身が体験してきたこと、そしてこのような戦争を引き起こした原因はどこにあるのかを究明することが、戦後のこの時代にあってはヨーロッパ、とりわけ戦争犯罪者と烙印を押されたドイツ・オーストリアの知識人、文壇にとって至上命題であったこと、これら全てのことはこの時代の傾向であったし、それがプラトンの「洞窟のメタファー」として明確に取り上げられないとしても、真実が見えなくなったドイツ・オーストリアの人々という問題性が、ベルンハルトの心に重くのしかかっていたことは、前にも述べた通りである。

さらにアイヒは「グループ47」に所属し、数々の賞に輝き、ラジオ放送劇『夢』は人口に膾炙していたので、ベルンハルトがそれを知らなかったわけはない。一方ブルーメンベルクは、ハンブルク大学、ギーセン大学、ボーフム大学、ミュンスター大学の哲学教授を歴任しており、「メタファー学」等においてクーノー・フィッシャー賞を受賞するなど、彼もまた有名になっていたのでベルンハルトに知られていたかもしれない。しかしそれはともかく、戦後処理の問

17 Thomas Bernhard, a.a.O., S. 29

題が彼らの肩に重くのしかかっていたことは明らかで、それが彼らをしてそういう作品を書かしめたのであった。

かくしてベルンハルトの小説『消去』に出てくる「写真」についての叙述は、我々に、プラトンの「洞窟のメタファー」を想起させる。それと同時に、「写真は影絵だ。」という隠喩を成立させるのだが、そのような隠喩は、辞書にあるような、いわゆる「死んだ隠喩」ではなく、ポール・リクール（Paul Ricœur）が指摘したように「生きた隠喩」[18] であり、あるいはまたI・A・リチャーズ（Ivor Armstrong Richards）が「相互作用説」[19] で提出したように、「写真」という趣意と「影絵」という媒体という両者のすぐには解き明かすことのできない謎めいた類似性によって、すなわち単なる「代置」でない、つまり倒錯的世界の「写真」と、実は外には真実があるのだという構造をもつ「影絵」との両者の多彩な「相互作用」によって、ベルンハルトの「写真」の隠喩は、人類に対する警鐘にまで高まる意味を表出することができるのである。

II－4　真実を認識する主人公

ところで「写真」についてのムーラウの考察がさらに展開し、今度はそのような歪曲された倒錯的世界の「写真」の被写体となったムーラウの父親、母親、兄は、まさに歪曲された倒錯的世界そのものを表象する人間であったと語られる。

「じっと目をこらすうちに、倒錯と歪曲の背後から、何と被写体（Abfotografierten）である彼らの真実と現実（die Wahrheit und die Wirklichkeit）が透けて見えてくるではないか。それは私が写真や、写真が卑劣な歪曲や倒錯を施した被写体の人間に頓着せず、それを自分（*ich*）がどう見ているかを反省的に観察しているからだ、と私は考えた。」[20]

三人の被写体に透けて見えてくる「真実と現実」とは、「上品とか優雅にほど遠いグロテスクなもの」である。洞窟の「影絵」に似て、三人の被写体は歪曲された世界の住人そのものとなる。

しかもそういう「歪曲された世界の住人」を偽りとして見破ることのできる人物が、この小説には存在する。主人公のムーラウと父方の叔父のゲオルク（Onkel Georg）がそれなのだが、それでは何ゆえにムーラウはそのような力量を備えることができているのであろうか。プラト

18　Paul Ricœur: *La métaphore vive*, 1975.（邦訳、ポール・リクール：『生きた隠喩』岩波書店、1984年、久米博訳、196-219頁）
19　佐々木健一監修：『レトリック事典』大修館書店、2006年、228-232頁
20　Thomas Bernhard, a.a.O.,S. 30

ンの「洞窟のメタファー」では、たとえ囚人の一人を縛めから解いて、洞窟の後方の光を見るように強制したとしても、目がくらんで真実が見えないとある。従って環境に徐々に慣れさせるような仕方で、真実を見るように仕向けなければならないと書かれている。小説『消去』の場合はどうであろうか。

この小説では、叔父のゲオルクもまたそのような見通す力を備えた人物であったと語られるのであるが、その叔父の感化によって、ムーラウは小さいときから徐々に見る目を養われるのである。例えばゲオルク叔父は、35歳の若さで実家ヴォルフスエックに見切りをつけ、まとまった金と山のような本を携えてリヴィエラ海岸に引き籠って、フランス文学と海に没頭したのであったが、ムーラウも年に一度はゲオルゲ叔父の別荘を訪ね、文学と本と海を愛することによって別な世界があることを学んできたのであった。その別な世界とは、「歪曲された倒錯的世界」と対立する「真実の世界」である。ゲオルク叔父は、時間を見つけては、ムーラウに、「死んだ民族でなく生きた民族」を訪ねるように、「死んだ作家や詩人でなく生きた作家や詩人」を読むように、「死んだ絵画でなく生きた絵画」を見るように、ということを指導したのであった。「死んだ絵画を見る」とはどういうことかと言えば、例えば、「両親」はムーラウに美術館や教会を次々に引き回し、子供が我慢できなくなるまで手当たり次第に知識を詰め込ませ、芸術嫌いにさせた、といった場合であり、「生きた絵画を見る」とは、「ゲオルク叔父」が、面白い作品はどこにあるかだけしか教えず、あとは子供の創造性にまかせた、といったような場合である。すなわち、一方の「両親」は、「何もしないこと」（Nichtstun）を一番嫌い、常に絵画としての知識を詰め込ませたのに対して、他方の「ゲオルク叔父」は、「何もしないこと」の時間に、ムーラウを一番活動的にさせるように仕向けたのであった。従ってムーラウはゲオルク叔父から教わったことの核心を次のように表現している。

「精神的人間は何もしないで過ごすときもっとも活動的なのだ。」
(Der Geistesmensch ist am allertätigsten, wenn er sozusagen nichts tut.)[21]

自分が何かしなければとか、知識を獲得しなければと考えるのでなく、全く無欲で、無私の状態で偉大なものに対峙するときに、一番自分自身の存在に相応しいあり方で、その偉大なものが、自分の中に入ってきて、その結果すばらしい光彩が放たれる、といったような超越的な極限状態がここで考えられているが、それこそが創造力の源泉であるというのである。

これは隠喩として考えられる。「精神的人間」の媒体が「何もしないで過ごすときもっとも活動的になる」という隠喩であり、媒体の中に相対立する二つの意味を同時に包含する隠喩である。「何もしない」ときにこそ「一番活動的になる」、という二律背反は、超越的で絶対的であ

21　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 47

る。そしてこの隠喩は、あのブルーメンベルクの「光の絶対的メタファー」の③番、すなわち「光は、力を用いずして強制できる照明だ。」を想起させる。「力を用いず」して何かを生ぜしめることができる「光」は、「何もしないときにこそ」何かを作り出すことができる「精神的人間」と類似する。創造性とは、何もしないときに最も強く現れる、というのである。従ってムーラウは、いわゆるプラトンの「洞窟」の外にある光の世界、すなわち真実の世界を認識できる人間であり、「善」の実相（イデア）を認識できる人間である。

II－5　階層秩序的二項対立

かくして小説『消去』の主人公ムーラウと叔父ゲオルクの二人は、ヴォルフスエックの家族と決定的に対立する人物として叙述される。前者は真実を認識できるのに対して、後者は歪曲された世界を真実だと思い込んでいる人間たちである。そしてこのような前者優位の、後者劣位の階層秩序的二項対立の構図は、この小説の全体を包含していて、その階層秩序的二項対立が至るところに散りばめられている。しかもその階層秩序的二項対立は、家族という小さな単位から始まって、次第に拡大し、民族、言語にまで到達するという壮大なスケールを現出している。

具体的にその階層秩序的二項対立を列記すれば次のようになる。

真実の世界に属するものたち	歪曲された倒錯的世界に属するものたち
①　主人公ムーラウ ②　ゲオルク叔父 ③　村の人々（Dorfsleute） ④　ガンベッティ ⑤　マリア ⑥　ローマ ⑦　地中海諸国（die mediterranen Länder） ⑧　イタリア語 ⑨　自然な生き方（Natürliches Leben） ⑩　植物的人間（Pflanzenmensch） 　　庭師（Gärtner） ⑪　音楽家ハイドン	①　両親 ②　兄ヨハネス、姉（ツィツィーリア） 　　妹（アマーリア） ③　姉の夫ワインボトル用コルク栓製造業者 　　（Weinflaschenstöpselfabrikant） ④　ヴォルフスエック（Wolfsegg） ⑤　ザルツブルク、オーストリア料理、ドイツ、 　　オーストリア（中欧諸国） ⑥　ドイツ語 ⑦　証明書と肩書き願望病 　　（Zeugnis- und Titelkrankheit） ⑧　動物的人間（Tiermensch） ⑨　国家社会主義、元ナチス党員 ⑩　カトリック教会、ハプスブルグ家、ヴァティ 　　カン大司教スパドリーニ ⑪　結婚式（die Hochzeit）、20代の若者世代 ⑫　葬儀（das Bgräbnis）

第二次世界大戦という地獄を引き起こした者たちが、いわゆる「洞窟」の囚人たちのように、歪曲された倒錯的世界しか信じることができない住人として、小説の中に登場させられる。そ

ういう人間たちが世界にはびこっているために世の中は、一向に良くならない。何とかしてこの歪曲された倒錯的世界が、実は虚偽の世界なのだということを「洞窟」の囚人たちに認識させなければならない。これまで長い間受け継いできた世襲的な「影絵」を暴きだし、真実は何かということを囚人たちに教示しなければならないという重い課題をベルンハルトは自らに背負い込み、それと格闘する。

それではどのような戦略を用いてベルンハルトは、真実を、いわゆる囚人たちに教えようとするのであろうか。

II－6　「消去」としての隠喩

ベルンハルトは、「影絵」しか信じていない者たちに「消去」としての隠喩という戦略を用いて教示しようとする。例えば、「ヴァティカンの大司教スパドリーニは、言うならば絶対的カトリック的世界劇場（absolutes katholisches Welttheater）なのだ。」[22] という隠喩が使われることによって、大司教スパドリーニが、歪曲された倒錯的世界に属していることが告発されるのである。スパドリーニは、全ての人にカトリック総本山ヴァティカンの大司教という最も信仰厚きキリスト教徒と信じられ、誰もそれを疑わなかったのだが、この隠喩を使うことによって、実は、スパドリーニとは、最高のカトリック教徒である演劇の役柄を、世界劇場という舞台で演じていた役者にすぎなかった、ということが暴き出され、一気にその信頼性が崩壊し、死刑宣告を下されたと同様に、檜舞台から「消去」（Auslöschung）されるのである。

さらにカトリック教会は、そのような見事な芝居を演じることによって、意志をもたず、何も考えないカトリック教徒を恥知らずにも量産しているということが導き出される。従って次のような隠喩が使われる。「カトリック信仰は、他の全ての信仰同様、自然の偽造（eine Naturverfälschung）であり、何百万人もが進んでかかろうとする病（eine Krankheit）なのだ。」[23]「カトリック信仰」の媒体が「自然の偽造」と「病」であるという隠喩によって、「カトリック信仰」が、虚偽の世界であったことが暴き出される。

さらにヴォルフスエックの家族は全員カトリック教徒であり、オーストリアの人々までもがほとんどカトリック教徒であると言われ、次のような隠喩が語られる。「オーストリアでは、カトリック的頭脳（der katholische Kopf）が考え、他のいかなる者も考えない。」[24]「まるで中心は胃袋で、頭は完全に切り離されているかのようだ。（Als ob der Mittelpunkt nur der Magen sei und der Kopf völlig ausgeschaltet.）」[25] これら二つの隠喩の中で「カトリック的頭脳」あ

22　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 635
23　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 142
24　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 143
25　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 112

るいは「胃袋」は媒体であるが、これは「オーストリア人」という趣意が隠されて、媒体だけが登場した「不在の隠喩」[26] であるのだが、この隠喩によってオーストリア人全体が、虚偽の人間として暴き出され、「今日のオーストリア人は死刑囚（eine Todesstrafe）だ。」[27] という隠喩で死刑宣告を下され、「消去」されるのである。

勿論、ヴォルフスエックの家族もオーストリア人であるから、倒錯的世界の住人を免れない。しかも母親は、大司教スパドリーニと不義密通を重ねていたと語られるので、虚偽の世界は地下にまで潜り込む。

さらに次の隠喩は母親のどす黒い陰謀を顕わにする。「スパドリーニは、母の偽装術を演じさせられる操り人形（der von ihr geführte Ausübende ihrer Verschleierungskunst.）にすぎない。」[28] 大司教スパドリーニの媒体は、「操り人形」であり、その母親の「偽装術」は、次の隠喩に露呈する。「家族の者たちは、国家社会主義（Nationalsozialismus）の中にいわば自分を見出したのだ。偉大ではあるがおおむね〈愛すべき〉存在でしかない神（*lieben Gott*）に並び立つ〈偉大な総統〉（*großen Führer*）が突如手に入ったわけだ。」[29] カトリックの〈愛すべき神〉に類似する、いやそれどころかそれ以上の〈偉大な総統〉という媒体が意味するところのものは、アドルフ・ヒットラー率いるナチズムの「最高権力」である。

ここにおいてヴォルフスエックの家族は頂点に達する。すなわち、カトリック総本山とナチの最高権力をヴォルフスエックの家族は手に入れることに成功したのである。しかし最高点に達した家族も、すぐに次のような強烈な隠喩で、それが虚偽の世界であるとして暴き出される。「何世紀もの甲羅を経た犯罪共同体（eine jahrhundertealte Verbrechensgemeinschaft）だ。」[30] この隠喩もまた「不在の隠喩」なのだが、趣意は「ヴォルフスエックの家族」である。従って「ヴォルフスエックの家族は、何世紀もの甲羅を経た犯罪共同体である」という隠喩が成立し、その意味において死の判決が下され、「消去」される。

II－7　交通事故死のメタファー

ところがこのような頂点に達した家族であったが、両親と兄が突如交通事故で死んでしまう。事故はなるほど惨状を呈したものだったが、それにしても突然の死であった。カトリックと国家社会主義という最高権力を手に入れた家族の崩壊は、雪崩のように一気に起こったのである。

しかしながら、作者ベルンハルトは何ゆえに、両親と兄の三人を、小説の中で、こんなにも

26　佐々木健一監修『レトリック事典』前掲書、218頁
27　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 648
28　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 288
29　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 291
30　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 644

簡単に死なせたのであろうか。三人の事故死のことは、この小説の初めから語られる。勿論、三人の死は、第二次世界大戦で敗北したナチスドイツ軍、あるいは敗北したドイツ・オーストリアという中欧国家を連想させることは推測され得るのだが、それが何ゆえ突然の交通事故死という形で、この小説に叙述されるのであろうか。第二次世界大戦は、文字通り世界を巻き込んだ世界戦争であり、敵味方両軍とも血みどろの戦いを演じたのであって、その意味では三人の死は、交通事故などではなく、重病に罹って苦しみ死んでいったような設定の方が、この小説ではより説得力があったのではなかったか。

否、そうではあるまい。三人の突如の交通事故死という形の中にこそ、作家ベルンハルトの卓抜な力量を我々は観取することができる。実は、三人の交通事故死という突然の崩壊は、〈大規模な雪崩〉ではなく、〈表層雪崩〉であったのである。三人の死は、〈表層雪崩〉のような表面的な死であり、つまりあっけない交通事故死であり、その意味において、〈表層雪崩〉が起こって、表面の雪があっという間に消えた後でも、その下には尚且つ消えない雪の斜面が頑として残っているのである。突然の交通事故死の背後には、一過性でない不気味なものの何かが存在しているのではないかと予感させられる。〈表層雪崩〉の下には、永遠に融けない〈氷河〉があるように、三人が死んだ後でも、カトリックの「絶対的世界劇場」は、三人とともに消えてなくならずに依然として残っており、国家社会主義の「神にも並び立つ偉大が総統」という最高権力もまた、残存しているのである。第二次世界大戦が終結して、戦後処理が行われたとしても、依然として現代でもその「絶対的世界劇場」と「偉大な総統」は、崩壊せずに存在し続けている。それは「何世紀もの甲羅を経た犯罪共同体」なのである。

しつこく生き残るこの「犯罪共同体」とは、また、あのプラトンの「洞窟のメタファー」における「影絵」でもあるのだが、全く囚人にとっては、その嘘と偽りの実体を見破ることができないほど分厚いベールで覆われている。

従って、並大抵の言葉遣いでは、囚人たちの意識を変えることはできない。ベルンハルトは、だからこのことを、歴史的事実のようにして概念的に論理的に表現することをしない。大衆に刺激もショックも与えない既に使い古された言葉は、ベルンハルトにとって使用価値のないものとになる。ベルンハルトは、生きた隠喩を使う。〈表層雪崩〉の下に残っている〈氷河〉を、ベルンハルトは、「葬儀（das Begräbnis）」という隠喩でこの小説の後半に登場させる。すなわち「何世紀も経た甲羅の犯罪共同体」は、三人の交通事故死でも消失せず、再び三人を葬る儀式である「葬儀」の中に不気味にも復活してくる。

ここに、ベルンハルトの卓抜な生きた隠喩が次のように成立する。「葬儀は、何世紀も経た甲羅の犯罪共同体だ。」「葬儀」（X）と「犯罪共同体」（Y）という二つは、ほとんど類似性が見出されない意味形態である。しかしそれを小説の中で、類似性があるように、つまり生きた隠喩としてベルンハルトは創造していくのだが、我々はその独創性と鋭敏な観察力に圧倒され、魅惑される。

II－8　葬儀の隠喩

かくして盛大な「葬儀」が営まれることになる。ベルンハルトはその葬儀の中に「犯罪共同体」が暗躍する姿を、いみじくも隠喩を用いて叙述していく。

「二人の大司教さえもまじった、というのもスパドリーニがまさに大司教だからだが、司教たちの後ろを元ナチス党大管区長官、親衛隊上級中隊長、流血勲章受賞者たちがいかにももったいぶった足取りで歩くのだ、と私は考えた。そしてわが村の国家社会主義的カトリック的吹奏楽団（Musikkapelle）が行進曲を演奏する。そして国家社会主義的祝砲（Göller）が墓地の大砲台から発射され、教会のカトリック的鐘の音（Kirchenglocken）がそれに合わせて鳴り響く。そしてもし運が良かったら、と私は考えた、式の間じゅう、国家社会主義的カトリック的太陽（Sonne）が輝き、運が悪ければ国家社会主義的カトリック的雨（Regen）が降るのだ。」[31]

大司教も、葬儀の参列者も、吹奏楽団も、祝砲も、教会の鐘の音も、あるいは太陽であれ、雨であれ、この葬儀にまつわるもの全ての媒体は、「国家社会主義とカトリック的なもの」であるという隠喩である。この葬儀に関係するものすべてが、国家社会主義とカトリックの虚偽に汚染されているのである。ヴォルフスエックの頂点に立っていた両親と兄の三人が死んだとしても、国家社会主義とカトリックという最高権力は、死なないで生き延びているのである。

それではなぜカトリックは生き延びるのか。具体的に言うならば、スパドリーニは、死んだ母親と不義密通の関係にあり、母親の偽装術の操り人形であったのだが、この葬儀では、ヴァティカン・ローマ・カトリック教皇庁から派遣された大司教として「全体の主役」（der Hauptdarsteller des Ganzen）を演じることになるからである。参列者たちにとっては、スパドリーニの一挙手一投足が「信じられないくらいのオーラ」（ungeheuere Aura）を孕んでいるように見え、「彼の魅力の虜」（der Unterlegene seiner Faszination）[32] になってしまっているからである。

それではなぜ国家社会主義は生き延びられるのか。それは、彼らナチスの残党たちは、第二次世界大戦中、何千人もの人間を強制収容所に送り込んだにもかかわらず、両親の友人であったという理由で、戦後秘かにヴォルフスエックの「隠れ家」（das Versteck）[33] に匿われ、ナチ戦犯の追及を逃れていたからであった。従って「両親はヴォルフスエックを倒錯の極限へ（dieses perverse Wolfsegg bis an die Grenze）もっていったのだ。」[34] という隠喩が成立す

31　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 444
32　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 634ff.
33　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 441
34　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 442

る。だからこの葬儀の参列者名簿に彼らの名前が連ねられていたとしても、もはや誰も彼らを犯罪者とみなすことはしない。

かくして、〈表層雪崩〉という「交通事故死」が起こった後、その底に隠れていた決して消えない不気味な〈氷河〉が、「何世紀もの甲羅を経た犯罪共同体」を暗躍させる「葬儀」という形をとって露呈してくる。戦後処理が行われた後でも、依然として「犯罪共同体」が生き延びているのである。

そのような状況を認識できるのは、しかし今となっては主人公ムーラウだけである。従ってムーラウは身をもって、強烈な隠喩を使うことによってその虚偽を暴き出したのであった。

しかしながらこの断言命法的な隠喩は、表現を強調することを目標にするために、あまりにもその表現内容を誇張してしまうきらいがある。ムーラウ自身がそのような意味のことを次のように言っている。

「私は自分こそ私の知る最も偉大な誇張芸術家（Übertreibungskünstler）だと言い切れるところまで、誇張の技法（Übertreibungskunst）を磨き上げた。〈中略〉誇張の技法とは架橋の技法（eine Kunst der Überbrückung）、私が思うに、実存に架橋する（Existenzüberbrückung）技法なのだ。誇張を通じ、最終的には誇張の技法を通じて、実存に耐えることが可能になる。〈中略〉偉大な芸術作品の秘密は誇張にある、と私はガンベッティに言った。偉大な哲学の秘密（das Geiheimnis des großen Philosophierens）もそうだ。そもそも誇張の技法というのは精神の秘密（Geistesgeheimnis）なのだ。」[35]

「誇張の技法」とは「実存に架橋する技法」なのだというわけである。ここで言われる実存とは、生きるか死ぬかという自分の存在に結びつくことに関わるありようである。従ってこの表現を使ったら、自分の命が危うい、というところまで考えられた文学技法である。そこまで自分の状況を極限化した文学作品は、カフカ以外ないと言われる。例えば「ゲーテの作品は、フランクフルト郊外の発育不良のダックスフント（einen verkümmerten Frankfurter Vorstadtdackel）だ」[36] という誇張した隠喩をムーラウは語る。生きるか死ぬかといった実存的なありようが、ゲーテの文学には書かれていないという意味である。なるほど、その隠喩によってゲーテのこれまでの信頼性が引き摺り下ろされるのだが、しかし、このような誇張した隠喩を書くことによって、ムーラウ（ベルンハルト）は、世間からの激しい非難を覚悟しなければならない。それにもかかわらず、真実を書こうとする衝動が、彼を突き上げる。それがすなわち「誇張の技法」であり、「実存に架橋する技法」である。

35　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 613ff.
36　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 576

しかも、主人公ムーラウの用いるヴォルフスエックの家族、あるいは「葬儀」に対する隠喩は、全てその「誇張の技法」に拠っていることを特筆しなければならない。その理由は歴然としている。ムーラウは「わが国民が何千、いや何万とそうした卑劣な罪を犯しながら（schuldig gemacht habe）、それについて我が国民が沈黙していること（das Schweigen unseres Volkes）こそ、これらすべての犯罪の中で最大の犯罪（von allen diesen Verbrechen das größte）だ」[37]と考えるからこそ、「誇張の技法」を使って、「葬儀」の背後に潜んでいる「最高権力」の延命を遮断したのである。まさにこのムーラウの誇張された隠喩は、その意味において「実存に架橋する」技法なのである。

だからこそムーラウの「誇張の技法」は、最終的には「消去」という形を取らざるを得なくなる。彼はそれを次のように言う。

「実際私は、ヴォルフスエックと家の者たちを打ち砕き、破壊し、滅ぼし、消去すること（auszulöschen）をねらっているが、同時に私自身を打ち砕き、破壊し、滅ぼし、消去してしまう。とはいえ、この自己破壊（Selbstzersetzung）と自己消去（Selbstauslöschung）は、と私はガンベッティに言った。私にとって好ましい考えでもある。ほかでもないこれが生涯かけての私の企てだ。そしてもし私が思い違いをしていなければ、この自己破壊、自己消去は成功するのだ。」[38]

家族を消去すると同時に自分も消去すると語られるが、その両方を消去するのでなければ、「葬儀」の背後に潜んでいる「最高権力」の延命を遮断することはできないというのである。「人類の白痴化（der allgemeine Verdummungsprozeß）はもはや取り返しがつかないところまで進んでいる」ので、「自殺すること」（sich umzubringen）、「自己消去」以外にないことになる。さもなければ「嘘の餌食」[39]になるだけであろう。かくして主人公ムーラウは、「葬儀」の終了とともに、彼に委ねられたヴォルフスエックの全財産を、在ウィーン・イスラエル宗教文化財団に寄付し、自らはローマに帰り、やがて死を迎えたのであった。

II－9　結び

それゆえ、この小説に使われる隠喩は、ほとんど全て「誇張」の隠喩であり、同時に「実存に架橋する」隠喩である。勿論それは「死んだ隠喩」ではなくて、ポール・リクールの「生き

37　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 459
38　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 296
39　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 646ff.

た隠喩」といってもそれほど大きな隔たりはないが、というのも隠喩というものはそれ自体の中に既に誇張されたものの性質を含んでいるからなのだが、しかしそれにしてもベルンハルトの場合の隠喩は、その強烈さにおいて、より決定的であり、圧倒的である。それは「自己消去」というほどに強烈な絶対的「拒絶の精神」を孕んだ隠喩である。

プラトンの「洞窟のメタファー」では、一人の囚人が外に出て「善」の実相（イデア）を認識し、やがて洞窟に戻って、無知蒙昧な囚人たちを、その束縛から解放し、真実の道に導いていくことが語られるのだが、一方、ベルンハルトの小説では、主人公ムーラウが叔父ゲオルグの助けによって、ヴォルフスエックから外に脱出し、真実を認識する能力を獲得する。しかしローマからヴォルフスエックに戻って家族にその真実を知らせる方法が、困難を極める。何世紀にも亘って密かに積み上げられてきた犯罪共同体は、容易に崩壊させられ得ない。説得術という「死んだ隠喩」ではもはや不可能である。「自己消去」という絶対的「拒絶の精神」の隠喩をもってしなくては、「影絵」の虚偽を白日の下にさらすことができないのである。

ここで言うところの「自己消去」とはそれでは具体的に何を意味するのであろうか。それは、自己を消去して、真実の世界を新たに人々に知らしめるということであるのだが、このありようは、自己を十字架にかけて、自己を消去し、人類に愛の復活を知らしめた神の子イエス・キリストを想起させる。そしてそれはブルーメンベルクの絶対的隠喩を想起させる。「光は、求めることを決してしない贈り物だ」というブルーメンベルクの絶対的隠喩は、自己を全く考えない、全面的な愛の贈り物という超越的な意味形態について語っているのだが、ベルンハルトの小説『消去』は、まさにその具体化であり、「実存に架橋する」在り方だったのである。

「オーストリア人はほんのひとかけらの美的感覚も持ち合わせていない。〈中略〉まるで中心は胃袋で（Als ob der Mittelpunkt nur der Magen sei）、頭は完全に切り離されているようだ（der Kopf völlig ausgeschaltet）。〈中略〉オーストリア村民ひとりひとりの中に、無節操と死の病、貪欲、傍若無人、破廉恥、嘘、偽善、下劣さ（die Charakterlosigkeit wie eine Todeskrankhait festgesetzt, die Hbgier, die Rücksichtslosigkeit, die Infamie, die Lüge, der Heuchelei, die Niedertracht）が根を下ろしてしまった。〈中略〉まるですべての町が恐ろしいレプラ、未知の新種の不治のレプラ（einem tödlichen Aussatz, der bis jetzt nicht bekannt gewesen ist）に襲われたかのようだ。〈中略〉実際にはこの何十年かの間に倒錯した平和（diesem perversen Frieden）が戦争によるよりももっと非良心的な破滅をもたらしたのだ。」[40]

主人公ムーラウはこのようにして、オーストリア（ヴォルフスエック）を徹底的に隠喩によって消去する。そしてそれは同時に自己消去でもあった。しかも彼は自己の遺産すべてを消去し

40　Thomas Bernhard, a.a.O., S. 112ff.

て、自らも死んでゆく。これほどの拒絶の精神を伴った隠喩ならば、さすがに「倒錯した平和」も崩壊せざるを得ない。「未知の新種の不治のレプラ」も危険な存在として人々に認識され抹殺されざるを得ない。

それでは一体すべてを消去した後に残るのは何であろうか。人々は真実の平和を蘇生させることができたのであろうか。人々は洞窟の影絵の虚偽を認識し、それから脱却し、新しい平和を築くことができたのであろうか。

主人公ムーラウがローマで客死したのは1983年のことであった。以来数十年経過したが、彼の母国オーストリアはどのような変貌を遂げたのであろうか。最近発表されたイギリス調査機関の「世界平和度指数」によれば[41]、世界の平和の国々の中で、オーストリアは５番目の平和な国であるという折り紙を付けられた。果たしてそのオーストリアの５番目という「平和指数」は、ベルンハルトの拒絶の精神としての隠喩、すなわち「実存に架橋する」隠喩が、何がしかの影響をあたえたのであろうか。それともその平和指数は依然として倒錯した世界の指数でしかないのであろうか。

（2009年11月27日受理、2010年２月１日最終原稿受理）

41　北海道新聞（夕刊）2009年６月３日、紙面５頁

《Zusammenfassung》

Metapher als Geist der Ablehnung

Fumio OHKI

Diese Abhandlung bezieht sich grundlegend auf die „Metapher der Höhle (Höhlengleichnis)“ Platons. Wie kann man gefesselte Menschen in der Höhle die Wahrheit erkennen lassen, obgleich sie sie nie erkennen können? Das war das Hauptproblem Platons. Im Folgenden soll geklärt werden, in welchen konkreten Gestalten die „Metapher der Höhle“ Platons in Werken der deutschen und österreichischen Literatur wiederzuerkennen ist. Zuerst wird im Kapitel I-1 dieses Aufsatzes die „Metapher der Höhle“ Platons aufgegriffen. Es gibt in Werken der deutschen Literatur nach dem zweiten Weltkrieg viele Stellen, die sich auf die „Metapher der Höhle“ beziehen. Im Kapitel I-2 dieser Abhandlung beschäftige ich mich mit dem Radiodrama „*Träume*“ von Günter Eich. Wie bezieht sich „der Güterwagen“ in seinem Radiodrama auf „die Höhle“ Platons? Im Kapitel I-3 wird „die absolute Metapher“ Hans Blumenbergs aufgegriffen und es wird analysiert, ob sie als „die Metapher des Lichts“ transzendiert und wie man gefesselte Menschen in der Höhle die Wahrheit des Transzendierten erkennen läßt. Im Kapitel II-1 bis Kapitel II-8 geht es um den Roman „*Auslöschung*“ von Thomas Bernhard. Die Familie in Wolfsegg, stellvertretend für das Volk in Österreich, ist ähnlich wie die gefesselten Menschen in der Höhle. Was hat der Protagonist getan, um das österreichische Volk die Wahrheit erkennen zu lassen? Der Autor hat viele entschiedene Metaphern benutzt. Sie zu analysieren und entziffern, spielt eine wichtige Rolle in meiner Abhandlung. Im Kapitel II-9 wird der Schluss gezogen. Hier stellt sich auch die Frage, ob das gegenwärtige Österreich tatsächlich einen wahrhaftigen Frieden erhalten hat.