



Title	《ブリキの太鼓》：異化とパロディーの構造
Author(s)	田中, 剛
Citation	独語独文学科研究年報, 9, 45-58
Issue Date	1983-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25626
Type	departmental bulletin paper
File Information	9_P45-58.pdf



《ブリキの太鼓》 —— 異化とパロディーの構造 ——

田 中 剛

1.) 《ブリキの太鼓》は一人称（あるいは三人称）の語り手によって物語られる〈自伝虚構〉形式の小説である。この作品の有する特殊な語りの構造は、語り手の機能、虚構性、視点などに関する様々な示唆を含んでいると思われる。そこで本論は、これらが作品の形式と内容とをどのように規定しているのか、さらにまた作者の意図を異化とパロディーの次元へと指定できるのか否かを検討する目的で論述される。まず以下にいくつかの作品解釈のパターンを、そこに含まれる語り技法上の言及も加えて例挙したい。

かつてH. マイヤーは、この作品のなかに教養小説（彼流の表現を使うなら *Mißbildungsroman*）と悪漢小説との風変わりでもた魅力ある融合形態を見る風潮に対して異議を唱えた。すなわち主人公オスカルは社会との交渉、あるいは葛藤をもたず、まるでモナドのように隔離されている。社会にとってこの人物は一個の怪物と映じ、逆に社会は彼にとりただ単なる観察の対象なのである。成長の中止、また後にわずかばかりの成長を自己に許容する尊大な態度は、決して社会と共有した体験やそれへの反応に動機づけられたものではなく、終始彼の本質は変転しない。その存在は何らかの自然 *Natur* の偽装からすらも可能な限り遠のいた芸術手段としての人物 *Kunstfigur* であり、技巧的形象である。マイヤーはこの理解に基づいて、オスカルを〈ほとんど肉体性を欠いた純粹意識 *reines Bewußtsein fast ohne Körperlichkeit*〉と規定した。この場合マイヤーにとって問題なのは、主人公の社会性の欠如と孤立であり、そのような形象を創造する作者の意識の必然性を、現代文学の危機的状況と関連づけることであった。その場合彼のオスカルに関する判断は、作者がいかなる語り技法上の機能をこの形象に賦与するかということから導き出されている。それによれば、作者はこれを単なる写實的語り手には備わらない特殊な視角を有するものとして案出したのであり、この角度から社会の諸事象は、〈邪視的に距離を置いて、その背景や根底まで描かれる *eine Darstellung des bösen Blicks, der Distanz, der Hinter- und Untergründe*〉のである。だが他方オスカルの誇大な自己評価には信頼を寄せられない。なぜなら彼は人間の感情をもたず、また理解することもなく、それ故他人同様に自分をも即物的にまた対象物として眺めるからである。そのことは再三にわたって彼が一人称の語りから三人称の

それへと視角を変えることに認められるし、また作者が時折オスカルの告白と報告とを補い修正することにも窺える。マイヤーはこう述べて、《ブリキの太鼓》をスウィフト、ヴォルテールあるいはディドロ流のいわゆる諷刺的啓蒙作品の系列に入れる。¹⁾

P. ミヒェルゼンもマイヤー同様にオスカルの形姿を非人間的なものとしている。だがこの語り手が物語る超自然的な能力は神話的な潜勢力を体現する者の存在形式と解釈される。オスカルは所与の非日常的な視角から周囲の諸事象をただ受動的に観察する者ではなく、逆に行爲者として社会よりもむしろ人間存在そのものに働きかける〈半神〉あるいは〈英雄〉である。根源的な存在であることの証しは、神話的形姿との自己同一視、また反キリスト的の行為のなかに見い出すことができる。オスカルは太鼓叩きは決して認識過程や意識化の弁証法的表現ではなく、彼が三才の誕生日に行なった決意、すなわち〈点を信じ、点を求めるものの静止位置 *statische Position dieses Punktgläubigen, Punktsüchtigen*〉に止まろうとする決意の証明であり、示威的な自己確認なのである。このことはまたオスカルの声についても妥当する。ミヒェルゼンは《ブリキの太鼓》のなかで露呈化される市民社会を必ずしもオスカルと直接結びつけない。すなわちこの場合より重要なのは、人間の本質を転義的でも本来的な意味において暴露しようとする作品の意図である。従って邪視的な眼差しをもつ非人間オスカルは、小説の一人称形式にも拘らず、さらに広範な状況を示唆している。すなわち事物の人間に対する優越である。しかしオスカルはなかに時代性を超越してその深淵と恐怖を予告する神話的形姿を見るこのような見解は、作品の語りの構造分析を終えたのちの特定条件下でなければ確認できないと思われる。²⁾

ミヒェルゼンがオスカルは〈点的〉存在をピカロ的な自己同一性と関係づけたのとは対照的に、J.レディックはこの形姿の本質を規定する二元性、例えば一方においてドイツとポーランド、二人の推定上の父親、他方においてゲーテとラスプーチン、アポロとディオニュソスという分裂として表現されるような二元性、奔放なピカロの自由とは裏腹な社会的アウトサイダーの不自由というアムビヴァレンツに着目する。オスカルは終始自己同一性を得られず常に孤立し疎外された苦悩者あるいは犠牲者のままである。彼に残された唯一の存在形式は、一種の代理的現存、鉄格子をはめられた世俗立入禁止 *Klausur* のベッドのなかでの生活である。オスカルは現実が小説全体のそれでもあり、世界は根本から疑われ、持続するものは何もなく信頼すらもない。すべてが破壊と解体の前兆のもとにある。《ブリキの太鼓》に表現されたこうした絶望的な世界観の本質は、すべてが作者により一種の鳥瞰図として眺められ、脈絡のない諸要素の不条理で恣意的な並列化として記録される事実にある。すなわち、この救いのない世界像には意味賦与を行なう中心点のどんな痕跡もないのである。レディックはこう語り、オスカルは視角とまたここから物語られる自伝とに内在する自己同一性の欠如をも指摘する。すなわち〈*Begebenheiten aus meinem Leben—meine Erzählungen—Lügen*〉という冒頭の語りである。優越し拘束を知らず神童として登場するオスカ

ルと、成長と認識の発展を止めた疎外されたオスカルとの分裂の谷間から聞こえてくる語りは、もしかしたらもはや生存の活力を失った精神錯乱者の虚偽の織り物かも知れないのである。³⁾

以上極めて概略的ではあるが《ブリキの太鼓》という作品、とりわけ主人公オスカルに関する諸見解を比較してみると、その理解の多様性と多義性が明瞭になってくる。この作品は一体教養小説なのかそれとも悪漢小説なのか、オスカルには社会性が欠如しているのかそれともそれは偽装にすぎないのか、神話的存在なのかそれとも現実の単なるアウトサイダーなのかという種々の問いが、未解決のまま残されている。本論はこれらの問題の一義的な解決をめざすものではないが、分析の途上でこれに言及する事もしばしばあるであろう。以下に作者グラスの発言を提示し次章への架橋としたい。

《Die Blechtrommel ist genausowenig ein Schelmenroman - was ist das, ein Schelmenroman? - wie Die Legende von Ulenspiegel und Lamme Goedzak ein Schelmenroman ist. Die Blechtrommel ist zu allererst ein realistischer Roman. Die Satire, die Legende, alles was heutzutage dumm-vereinfacht als Surrealismus abgestempelt wird, dienen und gehören dieser Realität.》⁴⁾

《Gewiß läßt sich die Blechtrommel auf den abenteuerlichen Simplizismus, sicher auch auf Bildungsromane wie Wilhelm Meister und Der grüne Heinrich zurückführen, entscheidend beeinflußt hat mich jedoch Herman Melville mit seiner Sucht zum Gegenstand, mit seinem Moby Dick.》⁵⁾

これらの発言は、明らかにジャンル史的分類に対するグラスの消極的容認、あるいは留保を示していると言える。作品に描かれた現実を、超現実と把握する現代の傾向に対して間接的にであれ直接的にであれグラスが距離を保とうとするのはなぜであろうか。それからまた過去の範例以上に《モビー・ディック》の影響を挙げるのはどのような意味なのであろうか。

グラスの散文が一般に《空想的リアリズム》の名で呼ばれる場合、空想 Phantasie とリアリズムという相対立する概念を相関的にかつ弁証法的に形象化しようとする彼の意図が軽視され、ただ単に文学外的(außerliterarisch)な現実の規範的形象化と解されるならば、この名称は妥当でないとと思われる。グラスにとり、事物の観念もまた観念の事物もその本質的差異を止揚される《空想の実在的次元 realistische Dimension der Phantasie》においてはじめて、可視的で

検証可能な現実の諸事象を包含する新たな美的形式を得ることができるのである。このことをグラスは端的に次のように述べている。

« Vorstellungswelt, die ja eine sehr reale ist, mit wechselnden Bildern, zwar keine greifbare, aber dennoch eine reale. Sie ist dabei jedem, auch dort wo sie geleugnet wird. »⁶⁾

《ブリキの太鼓》がグラスによって〈リアリスティック〉な小説であると言われる根拠はここにある。従ってこの特性は主人公として指定されたオスカル・マツェラートの形姿により体现されていると言うこともできよう。

2) 本論の冒頭の文章、すなわち《ブリキの太鼓》は一人称(あるいは三人称)の語り手により物語られる〈自伝虚構〉形式の小説である、という規定が示唆しているように、この作品はオスカルのオスカルによるヤヌスの仮面劇である。一人称の語り手〈ich〉が三人称の語り手でもあるという事実は、この作品形式がオスカルの意識の二元性の客観化であるばかりでなく、オスカルの意識が作品形式の二元性の客観化であることを含意する。従って形式と意識の相互規定が異化とパロディーの連鎖という内容を生むと考えられる。だがまずこの場合、〈オスカルの意識〉とは何を意味するのか、また内容としての異化とパロディーの連鎖はどのような手段で、またどのような効果を意図して実現されるのかが問題となる。⁷⁾

前章においてJ. レディックの見解が提示された際、彼がオスカルの語りの非信憑性を、作品に最も固有な視点と結びつけていることを暗示しておいた。それはすなわち虚構の語り手に語りの虚構性を語らせる視点である。レディックがそこで述べていることを敷衍するならば、オスカルの成長が止まった直接の原因と周囲の大人たちが考えたあの階段からの転落が、彼が語るように意図的であったのか、それともそうではなかったのか、また看護婦ドロテア事件に対して彼の語るように無実の罪であったのか、それともそうではなかったのかは、語り手の虚構性の意識のなかで相対化され、読者は何の確証も得られない。以下この点に若干の考察を加えてみよう。

まず最初の事件は、それが描写されるまえに語り手による周到な読者誘導が特徴的である。オスカルの誕生時における意識の完成(Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß, Bt. 36)。ここで重要なのは、このような例外的素質の持ち主が自分ばかりではないということの暗示であり、また既成の〈事実〉の確認のみ

がオスカルには課せられているということである。ヘラクレスが出生するとまもなく、ヘラの使いである大蛇をあやめ、アポロも竜を退治するという神話を想起させる語りである。続いて占星術的運命判断は、オスカルの性格が極めて多様に屈折していることを次のような言葉、すなわち〈kritisch, einfallsreich, Übertreibungen, Wunder und Täuschung〉で表わす。とりわけ最後の〈奇蹟〉と〈幻滅〉は彼の現存を規定する根本的な特性である。彼はさらに読者に一家のアルバムを紹介しながら自己の全身像が写っている三才の誕生日に撮られた写真に言及する。〈青い目〉、〈力への意志〉そして〈鋸齒状に赤白に塗り分けられた新しい太鼓〉がそこにある。そして〈現状に止まる〉ことの決心が遂には〈救世主の背丈〉の獲得へと彼を導いたことが語られる。さて読者は以上のような語り手の論理の具体的確認(この確認の作業は実のところオスカルの本分とするところなのであるが)への準備を整える。〈事件〉は《ガラス、ガラス、小さなガラス》の章で〈起こる〉。オスカルは冒頭でもう一度あの決心について語り、読者の前理解を確認してからこれをイロニッシュに相対化し、あたかも語りの客観性のために、これまでの前提から距離をとるかのようこう語る - 〈……muß ich jetzt, da das Fotoalbum verschlossen neben mir schweigt, jene Dinge zur Sprache bringen, die zwar meine anhaltende Dreijährigkeit nicht erklären, sich aber dennoch—und von mir herbeigeführt—ereigneten. Bt. 49〉。オスカルはすぐあとに、〈医者診察を我慢できる範囲に限るため、医者が診断をくださる前に、自分のほうから、なぜ成長しないのか納得できる(plausibel)理由を言わねばならなかった(Bt. 49)〉故にその事件を引き起こしたと弁明する。語りのイロニーの本来の源泉はここにある。すなわち、永遠に三才のブリキの太鼓奏者であることの説明に必ずしもならないその事件の経過報告の理由づけがなされるのである。三才で成長の止まることの手近な根拠を見つけたのだ、とかまたオスカルの決心は、〈大小の公教要理のような区別から解放されるため〉、また〈むりやり商売をさせられないため(Bt. 48)〉という理由に基づいているのだ、という説明はこの場合彼の論理をそのまま踏襲したものでしかない。ここで問題となっているのはむしろ虚構性を意識したオスカルの存在形式(ミヒェルゼンの意味においてではない)である。この形式にはそもそも前提があるだろうか、あるいはなければならぬのだろうか。なぜ一才、二才、二才半の成長中止は行なわれず、〈三才〉でなければならぬのか。アグネスがオスカルの三才の誕生日にとブリキの太鼓を約束したからであろうか。それならばなぜ戦後登場するオスカルはそれを持ちながらも成長するのか。だが〈太鼓〉と〈決心〉との連合は決して明瞭な根拠をもたない。例えば《消毒剤》の章の次のような語り傾聴してみよう。オスカルは、マツェラートの埋葬時のことを回想しながら、このとき生じた成長開始と三才の誕生日の出来事とを比較しこう語る - 〈Hier sollte man sich meines dritten Geburtstages erinnern. Was wußten die Erwachsenen über

den Anfang meiner eigentlichen Geschichte zu berichten : Im Alter von drei Jahren stürzte Oskar Matzerath von der Kellertreppe auf den Betonfußboden. Durch diesen Sturz wurde sein Wachstum unterbrochen, und so weiter und so weiter... Bt. 362 >。マリアとファインゴルト氏が、オスカルの成長の原因をクルト坊やが彼の後頭部へ投げつけた石とそれによる墓穴への墜落であると思こんでいることへの揶揄、それからまた自己の存在形式の虚構性への示唆は次の語りに表現されている - < Man mag in diesen Erklärungen die verständliche Sucht des Menschen erkennen, die da jedem Wunder den Beweis liefern möchte. Oskar muß gestehen, daß auch er jedes Mirakel genauestens untersucht, bevor er es als ungläubwürdige Phantasterei zur Seite schiebt. Bt. 362 >。オスカルはここで、< 奇蹟 > あるいは虚構性に何らかの尤もらしい人間的理由を賦与する前に、その本質をよく調べてみよと語っているのである。しかもこのオスカルは彼自身< 奇蹟 > であり虚構的存在形式を意識しているのである。これは読者への呼びかけでもある。すなわち、オスカルの成長あるいは成長中止は彼のそのときどきの意識を越えた次元で生じるのである。決して彼が提示する< 決心 >、< 決意 > によるのではない。ましてや外的な動機づけなども必要とされない。従って《ガラス、ガラス、小さなガラス》の章でオスカルが語る例の事件も、意図性の検証のためのどんな手がかりも与えてはいないのである。つまり事件経過の詳細な叙述とそこに認められると思われる意図性にも拘らずそうなのである。< 無傷ではすまなかったものの巧みに調査された一回の墜落 (Bt. 49) > は、大人たちに人間的根拠づけの機会を提供するのだが、それはオスカルにとって自己の虚構性の意識を強めるばかりである。何ものも無前提では存在し得ないという< 大人 > の思考とオスカルは戯れるのである。否、自己自身と戯れるのである。こうした戯れが本質的に動機づけられたものではないということは、マツェラートやヤン・ブロンスキーの最期の場面でオスカルがどのように行動したかを見てもわかる。オスカルは、ゲーテとラスプーチンを想起しながらカムルック人の襟の縁にうごめく虱を観察する。これを一匹掴んで調べてみたいと思う。そのためには手にもった党章は邪魔である。彼はこれをマツェラートに渡す。この推定上の父親は手のなかのものが党章だとわかると驚きの色を見せる。オスカルは撃たれて横たわるマツェラートを前にして、自己の存在形式を< 運命 > に置きかえながらこう語る - < Was man nicht alles tut, wenn das Schicksal seinen Auftritt hat ! Während mein mutmaßlicher Vater die Partei verschluckte und starb, zerdrückte ich, ohne es zu merken oder zu wollen, zwischen den Fingern eine Laus Bt. 348 >。この< 運命 > はオスカルという虚構的存在の代理概念であり、< 太鼓 > でもよかったのである。ヤン・ブロンスキーはまさにこの事物のために死を宣告されたのである。防郷団員に促されて郵便局を出た彼に対して、オスカルは自分の三才児の形姿

を口実として彼を敵に売るというユダ的行為を敢えて辞さない。このようにオスカルは形式の要求する定言的命令を超越することができないのであり、また自己の行為を人間的な論拠によって正当化することもできない。オスカルの意識の二元性、すなわち自己同一性の欠如は、以下に述べる看護婦ドロテアとの交渉の語りのなかでより一層鮮明に描き出される。

オスカルの罪が、彼の存在の虚構性のなかでも決して止揚されず、作品の最後に至るまで脈々と常に何らかの形象=事物=呪物と結びついて客観化されることは極めて特徴的である。⁸⁾ マツェラートは党章への心酔により、またヤン・ブロンスキーはトランプのカードへの呪縛によって滅び去ったのであり、彼らの死をオスカルのみに戻すことは誤りであるかも知れない。しかしオスカルと彼らとの相違は、前者が純粋な虚構性の意識のなかでも解消し得ない罪が存在するという点を知っている点である。存在形式そのものが罪であるようなオスカルの出没する場所においてはどこでも、現実的であるとの明証性を誇るものが非現実へと変換され、逆に非現実的なものが実在性を獲得する。オスカルの罪の本質は、それが現実的でも非現実的でもない彼の存在形式にある。純粋な虚構性ということは、これを意味するのである。ドロテア・ケーンゲッターの事件もそのような観点から考察される。

〈Nun warte mal, Oskar, Nun wollen wir doch mal sehen, was du bist, wo du herkommst. Uud da leuchteten sie auch schon, die beiden Sechzig-Watt-Glühbirnen meiner Geburtsstunde. Bt. 497〉 これは〈薬指〉エピソードが語られる章の一節である。戦後のオスカルは外面的な成功にも拘らず虚構性の〈過去〉、しかも絶対的な過去を蘇らせながら反復し再構成し、また破壊することによってしか存在を維持できない。ドロテアとの交渉も結局そのための手段でしかないのだが、他面オスカルはこの形姿のなかに〈過去〉の観念的な複合体のすべてを凝集させるのである。この章のはじめで、コンサート仲介業者に変身した元宮廷道化師ベブラが、オスカルとの面会の直後、成長した彼の外貌に言及しながら、ロスヴィータ、アグネス、ヤン・ブロンスキー、マツェラートらの最期に深く関与した彼を糾弾する。すると死への水先案内人オスカルはその〈事実〉を率直に認め、憐れみを請うのである。だが、ベブラは笑う、彼はオスカルのために裁判官としての役割を敢えて演じたにすぎないのだ。すなわち、オスカルが、純粋な虚構性のなかでも解消されないような罪の現在化へと志向するのを補助したにすぎないのである。ベブラはオスカルの巡業公演の留守中に死に、ドロテアも以下に述べる経緯の後に部屋を去る。何の動機も語られぬまま、彼は〈貸し犬屋〉でロットヴァイラー犬〈ルルクス〉を手に入れ、ある日郊外のゲレスハイムへ散歩に出る。〈ルルクス〉がオスカルを案内して行くと語られる。黒びかりするこの犬がわずかの間姿をどこかへ消したとき、彼はケーブル巻枠を太鼓がわりに叩く。太鼓が彼の〈過去〉を呼び覚まし、何ものかが彼の素姓を尋問する。だが〈ルルクス〉が再び姿を現わして、口にくわえた不可思議な拾得物をオスカルに差し出したとき、彼の脳裡

をよぎったものは何であったろうか。それは呪物と観念との最も罪深い結合による存在形式、あるいは肉体にまで有機化された無生物と事物にまで無機化された肉体との悪魔的な交渉である。それ故に、オスカルの〈薬指〉との出会いは、その代理人ヴィトラルの目撃し観察するところとなるのである。〈体の片面しか見せず、環境に応じて糸になったり、かかしになったり、オーバー掛けになったり、水平上の木の叉になったり〉することのできるヴィットラルは、原罪のモチーフとともに登場し、オスカルの薬指裁判の最重要証人となって、この太鼓叩きに体现された罪の創造過程を弁護する。しかし、この過程が既成の存在形式との戯れであり、歪曲であり誇張であることは、ヴィトラルが告訴状のなかで次のように述べていることから判断できる - 〈Auch jene Anzeige, die mich als Zeugen, ihn als Angeklagten vor die Schranken des hohen Gerichtes zitiert, ist ein von uns erfundenes Spiel, ein Mittelchen mehr, unsere Langweile und Einsamkeit zu zerstreuen und zu ernähren. Bt. 502〉。

オスカルにとって看護婦ドロテアは決して一個の人格とみなされず、逆に錯綜した観念・表象の構造物にすぎない。そして彼女が彼の罪の創造過程に寄与する限りにおいてのみ、すなわち人間にとって最も遠く〈過去〉を想起させる契機となる限りにおいてのみ存在価値を有するということ、これは、《聖金曜日の食事》の章で語られる看護婦インゲへの幻想と関連する。石炭酸で蔽われた眠り、夢のない眠りのなかでオスカルは自問する - 〈Hatte sie einen Körper unter dem Stoff ? Bt. 133〉。〈あらゆる観念のなかでの最も単色な観念〉はこの場合、まずインゲの白衣と赤十字の飾りへの凝視から始まり、これらの色彩を源泉として具象物が連想され解体され、遂には色彩そのものが実体となり変容を繰り返す。ノイフェールヴァッサーにおけるアグネスの嘔吐は後に異常な魚への執着となって彼女の死へとつながるが、もしこの魚が〈キリスト〉の象徴であるとするなら、オスカルは既に夢のなかで原罪を体験したのである。キリストの血、キリストの純潔は赤と白の色彩となって、アグネスのヤン・ブロンスキーとの絶えざる情事を告発する。オスカルは原罪と戯れる。緑と青と黄と黒が赤十字のブローチの赤いテキストに干渉する。〈そして白だと自称するもの、ぼくがインゲ看護婦の同類だと思うものは、実はかもめの翼であり、それがその瞬間人を欺くように、腐肉と腐肉のなかの鰻を蔽い隠した。そして傷が再び開いたとき、もう血は流れておらず、赤は見えず、馬は黒かった、海は瓶のように緑だった……〉とオスカルは語りながら、インゲを聖霊降臨祭を祝うかもめ、純潔の象徴に変えるのである。それではドロテアという構造物はどういうにして以上のようなオスカルの体験と関連づけられているであろうか。それを架橋するのは、ヘルベルト・トルツィンスキーの命をその呪縛力で奪い取った船首像、木彫りのニオベーである。彼がこの〈裸体でふるえず、凍えず、汗をかかず、息もせず、木喰い虫さえつけていない〉ニオベー、琥珀色の眼をもち緑色に塗られた木彫りでありながら不燃性の像と交接しようとし

て命果てたことの記憶は、オスカルの場合ドロテアのベルトのいや増す魔力となって蘇える。《聖金曜日の食事》の章におけると同様、この場合も彼は洋服筆筒のなかで幻想に耽る。ノイフェールヴァッサーでのあの事件が再現される。〈三連星〉が野苺色、青、茶、金色、などの色彩に色分けされて登場し、航路標識、沖仲仕あるいは釣り人、干し物用の綱、塩、じゃがいも袋も欠けてはいない。オスカルはこの男が馬の口から鰻を手さぐりで掴み出すように、洋服筆筒の薄暗闇のなかで黒エナメルベルトに手を伸ばす。純潔の象徴と見えたかもめが貪婪な眼差しで舞い下りくわえ去る。オスカルは部屋を去るとき〈彼の訪問を終始見つめていた電球〉を消すのを忘れない。

〈Hier gebe ich als Zeugnis Worte des Angeklagten, meine Frage, seine Antworten-die Anbetung eines Weckglases : Ich bete an. Wer ich ? Oskar oder ich ? Ich fromm, Oskar zerstreut, Hingebung, ohne Unterlaß, nur keine Angst vor Wiederholungen……Bt. 505〉最重要証人ヴィトラルはオスカルから聴取した告白を、告訴状のなかでこのように再現する。この〈祈禱文〉は、オスカルの自己同一性の欠如、すなわち自己の存在形式の犠牲者としての形姿を浮き彫りにしている。しかし原罪との戯れが招いたこの〈人間の真の悲劇〉の本質は、既述したようにオスカルとヴィトラルにより演出された〈退屈と孤独をまぎらわせ飼育するためのささやかな手段〉以外の何ものでもない。だからといってオスカルには、自己同一性を獲得し、罪深い戯れに終止符を打つ方途も見い出せないのである。〈祈禱〉とは決して懺悔ではなく、間断なき罪の創造と戯れの永続の確認なのである。従ってオスカルに関する罪状認否の審議は何の成果も上げることができず、確証のないままだ彼が保存していたガラス瓶のなかの物件を、ドロテアの薬指と判断することによって彼を有罪とするのである。〈ルックス〉の発見してきたこの事物のみが彼の現存を保証することになる。すなわち顛狂院における被観察者としての現存である。ヴィトラルとオスカルとの質疑応答は続く-〈……Ich, einsichtig, weil ohne Gedächtnis, Oskar, einsichtig, weil voller Erinnerungen, Kalt, heiß, warm, ich, Schuldig bei Nachfrage, Unschuldig ohne Nachfrage, Schuldig weil, kam zu Fall weil, wurde schuldig trotz, sprach mich frei von, wälzte ab auf, biß mich durch durch, hielt mich frei von, lachte aus an über, weinte um vor ohne, lästerte sprechend, verschwieg lästernd, spreche nicht, schweige nicht, bete. Ich bete an. Was ? Glas. Was Glas ? Weckglas……Bt. 505〉。この連辞省略文はその文法性如何に拘らず、〈私〉そして〈オスカル〉の最も内面的な告白ではある。だが分裂した〈Ich〉の本来の拠点はどこにもない。〈私〉と〈オスカル〉とはこの〈Ich〉を求めて飽くことなくヤヌスの内面劇を演じ続ける。枯れ葉のようにばらばらと、過ぎ去ったのかあるいは未だ来ぬのか定かでない〈Ich〉の大樹から、原罪と戯れた者を構成してきた言葉が散ってゆき、形骸化して硬直する。葉脈のみが黒々と浮き出て、もはや息吹は

ない。〈オスカル〉は〈私〉なしでは存在し得ないし、〈私〉とて同じことだ。だが自己同一性を詐称するこの〈Ich〉こそは本来の虚構なのではないだろうか。〈壁紙の記憶力・妄想〉は容易にそれを暴露する。なぜなら、もし〈Ich〉の虚構性という前提がなければ、〈私〉そして〈オスカル〉はそのなかで戯れそして自己の存在形式を措定する時空間すら所有できないからだ。かつてこの太鼓叩きは、マリアを砂浜で抱きながら無常な時の流れと戯れ、死の役割に思いをひそめた。〈ダイヤモンド〉の声もまた空間を貫いて、〈一様に壮大で、一様に大胆で、一様の価値を持ち、しばしば一様の大きさ〉でそれを支配しつつそれと戯れた。だが彼は告白する - 〈Aus bloßem Spieltrieb, dem Manierismus einer Späteeпоche verfallend, dem l'art pour l'art ergeben, sang Oskar sich dem Glas ins Gefüge und wurde alter dabei. Bt. 59〉彼の想念、彼の〈自己自身〉は硝子の組織と全く等質である。この親縁性は技巧的な声の遠隔作用で完璧の域まで達し、やがて衰退し、遂には失われる運命にある。〈オスカル〉すなわち(?) 〈私〉は顛狂院の一室で太鼓を叩き〈過去〉を呼び覚ます。どんな〈過去〉か。〈現在〉でも〈未来〉でもない〈過去〉、だが〈過去〉ですらない〈過去〉を? そしてあるいは〈絶対的な過去〉を?

3.) 前章において明らかになったように《ブリキの太鼓》の最も根本的なテーマのひとつには原罪と戯れる存在形式の虚構性が数えあげられる。このために選ばれた主人公オスカルは他方この小説の語り手でもある。彼の作品内における役割はみずからをそうした形式へと適用し、本質的なく自我〉の虚構性の露呈化を、異化とパロディーの語りの手法で実現することにあり、当然テクスト外的な連関を前提としていることは看過できない。以下に作品とこうした外的連関との接点とも言うべき小説の導入部を引用する。⁹⁾

〈Zugegeben : ich bin Insasse einer Heil - und Pflegeanstalt, mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge ; denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann. Bt. 7 〉

この導入の方法は、作者によって措定された語りの対象としてのオスカルと、この語り手によって語られた対象としてのオスカル、さらに彼の有する視角を究極的に統轄し、自伝虚構形式の外に在って作品全体の視点の中枢である作者を規定している。時制は〈現在〉であり人称指示詞 - 〈私〉 Personalindikator - 〈ich〉 が物語る。一人称の語り手を有する自伝虚構、否一般にこの語り手と虚構との関連について次のように判断されるものとするなら、それは決して全面的な妥当性を得ることはできないと思われる。すなわち、時制に関し、叙事的な過去は語られた出来事の虚構

性を強調する美的距離を喚起する、とかまたこの語り手に関し、一人称形式の語り手は成程その後体験をもち、すべてを知っているが、語りは始めるその瞬間には一切の体験を放棄する……彼が始めの位置に戻るのが全面的であればあるほど、それだけ純粋に発展を物語ることができる、あるいは〈私〉はその主観的視角により、解釈の増大とともに疑わしい人物にならざるを得ない自明性のなかにある、とかの判断である。これは語られた対象としての語り手と彼が被擬する物語を対象言語的レヴェルで単純化してとらえた場合にのみ通用する。だが文学テキストはメタ言語的体系にその本質を有しているのである。一人称形式の語り手が叙事的過去を虚構の美的距離の獲得のために用いること自体誤りではないにしても、語りの行為が異化されてテキスト内に存在するときにはもはや妥当しない。〈純粋な発展〉とか、語り手の発話の信憑性とかの問題も同様である。なぜなら語り手を対象言語的次元で措定することは、〈現実〉の語りの状況内でのみ可能である故である。だがただ単なるそうした状況からの類推から導き出されたのではなく、メタ言語的次元で措定された語り手は決して実体化され得ないけれども、また端的に機能そのものへも還元されずに、読者（勿論作者にも）と所与の言語体系内で共存可能な関係にある。こうした前提のもとで、語り手は〈自己〉を措定できるのである。そしてまたこの場合に限り、彼はその〈意識〉のなかで自己を対象化できるのである。上掲の引用箇所は、自伝虚構形式への語り手の〈意識的〉な適応、すなわち形式へのパロディ的反応・態度を明らかにしている。だがそれと同時に語りの行為が異化されて読者に映じることも重要である。語り手はこれら二つの手段を自伝虚構を物語る際に縦横に駆使し、形式と意識とを相互的な連関のうちに置く。

自伝虚構形式の小説は、この名称からも推測されるように、〈歴史的な主観〉の確実な(authentisch)語り手の実在性への要請と、虚構性への志向とが、同時に充たされようとする矛盾を常に含んでいる。語り手が、実在性と虚構性とを最終的に超越すべく設定されているような外観を呈している場合でも、それは作者により巧みに構成された自己同一性の仮象であるにすぎない。一例を挙げるなら、《クルル回想録》の冒頭部分がそうである。

〈Allein, da, alles, was ich mitzuteilen habe, sich aus meinen eigenen und unmittelbaren Erfahrungen, Irrtümern und Leidenschaft zusammensetzt und ich meinen Stoff vollkommen beherrsche, so könnte jener Zweifel höchstens den mir zu Gebote stehenden Takt und Anstand des Ausdrucks betreffen…… F.K. 265¹⁰⁾〉

《ブリキの太鼓》の語り手は、この例に含まれているような実在性の要求を、読者のまえで異化してみせる（語りの補助手段としてのアルバムが端的な例である）。自己を〈個性〉でありま

た〈主人公〉であると宣言することも忘れない。語り手としての役割を容認する瞬間を提示することによって、彼の語りの行為が有する特殊な状況を発見させようとするのである。形式への適応が、ただ単なる仮構にすぎないことは、J. レディックが示唆したように、語り口から直截に明らかにされる。すなわち、〈自己の生涯〉の〈実話〉は〈物語〉へ、さらに〈虚偽〉へと格下げされるのである。だがこう語られるよりも以前に、既に挙げた導入部のなかで、語り手は自分が決して自伝の著者たるべき〈個性〉でも〈主人公〉でもないことを暗示しているのである。そこには眼色の類型的対立に基づいた脱個性化 *Entindividualisierung* の特徴が存在する。顛狂院に救いを見出す〈個性〉という表現もまたそうした類型の適用である。これは読者に文学的伝統上の前理解、すなわち精神錯乱 *das geistige Umnachetsein* - デモニッシュなもの *das Dämonische* - 天才 *Genie* という思考の連合を喚起する¹¹⁾。このように語り手は、読者に与えた前理解に基づいて、自己弁明の正当性を訴える。読者はこの疎外された病院へと追いたてられた〈殉教者〉が次のように語りかけるとき、それがあたかも〈本来の物語〉の開始であるかのような錯覚に捕われる。

〈 Ihnen allen, die Sie außerhalb meiner Heil- und Pflegeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen..... stelle ich Oskars Großmutter mütterlicherseits vor. Bt. 9 〉

自伝虚構形式のなかでの語り手のこうした〈自己撞着〉の意図を、彼が認識しているとは必ずしも言えない。彼は自己の限定された視角からのみ語るべく作者によって指定されている。ただ、語り手は語りの行為を、作者のそれを極めて近似的に模倣することで異化することはできる。その場合に語り手は、〈過去〉を想起する手段として太鼓を用いる。彼にとって物語るということは、太鼓を叩くということと同義である。彼は指定された語りの〈現在〉という座標系の一点から導かれる〈過去〉を、距離感と客観性を維持しながら語るためにこの事物を必要とすると言う。従ってここでは語りの行為そのものの異化が問題なのであって、決して作者の視点からする叙述行為の単なる比喩ではないのである。語り手は自己の語りの行為に肝要な存在の明証性を、系譜の想起に関連づけて獲得しようとするのに対し、作者は叙述行為の具体的成果としての作品により、既に実在性を有しているからである。そして作者はこれに基づいて語り手の語りの行為全体の意図を認識している唯一の人物である。(H. マイヤーが語り手の視角を作者の視点にほとんど一致させているとするならば、それはおそらく語り手の単なる機能化のみにとどまらず、作者をも社会批判の一機能と考える誤りに導くことになる)。いずれにしても、タブローと化した語りの行為は、〈物語の精神〉のパロディーである太鼓が語る〈オスカル〉の自伝のなかでのみその本来の機能を有するのである。そしてそのようなものとして読者は語り手の虚構的存在価値を発見することができる。

語り手は《蛾と電球》の章において、〈オスカル〉の目撃した蛾の乱舞が、語りの行為の異化として、また文学伝統上の類型へのパロディーとして読者に解されるように視角を限定されている。すなわち、〈オスカル〉はこの場面を端的に次のように表現する - 〈Heute sagt Oskar schlicht : Der Falter trommelte . Bt. 36〉。〈オスカル〉の語りの行為はこの蛾によって先鞭をつけられた行為の模倣にすぎない。読者が〈オスカル〉に想定する語り手としての〈個性〉は、ここで相対化されてしまう。他方、蛾は〈オスカル〉にとって、彼が今後歩むべき人生から期待できる最大限の時間の象徴でもある。¹²⁾〈救世主の背丈〉をもち、〈神的な天賦〉を体現する短命な芸術家の形姿である。〈二つの心〉をもつ〈オスカル〉は自己同一性をいかにして得ようと試みるであろうか。監視人ブルーノは、《貨車の中での成長》の章において本来の語り手から語りの承認を得た際、読者に対して次のように報告する - 〈Ich denke da besonders an jenen Auftrag, den mir mein Patient vor Monaten gab, der da hieß, ich möchte aus schlichtem Bindfaden den russischen Gesundheitsbeter Rasputin und den deutschen Dichturfürsten Goethe zu einer einzigen Person knüpfenBt. 374〉。聖心教会の石膏像イエスを自分と同一視しようとしたのと同様に、〈オスカル〉はアポロとディオニュソスとの総合的人物を、自分に〈似すぎるほどそっくりに〉作るよう依頼するのである。

異化とパロディーの語りの構造が最も明瞭に現われるのは、《信仰、希望、愛》の章においてである。ここでは童話形式Märchenformが、いわゆる文学的隠喩(literarische Metapher)として使われている。第一部で物語られたものすべてがここに凝縮する。作者はこの形式を、極度に緊張を孕んだ歴史的事件の状況描写の直前に組み入れ、一方において筋の遅延Retardierenの効果を用意し、他方〈オスカル〉の視角を犠牲にしつつ作者の視点を投影することによって、単純だが輪郭の鋭い歴史的象徴の象徴性を提示する。童話形式は、それによって語られた内容の深刻さ、グロテスク性との乖離によりあちこちで亀裂を生じる。表面のパロディーの仮面の下には、この形式の徹底的な異化が窺われ、読者はこの語り全体の醸し出す恐怖を感じ取らずにはいないのである。〈Es war einmal.....〉の定式は、既述した〈絶対的な過去〉の虚構性と符合しないであろうか。自己目的的なあらゆる存在形式(宗教も含めて)は形骸化し、事物と人間はそのなかで溶解し氾濫してその形式を突き破る。破滅した者も未だ生存している者もその運命から逃れることはできない。博物館員ヘルベルト・トルツィンスキーとニオペー像、時計屋ラウプシャート、機械組立て狂グレフ、玩具屋マルクス、シュガー・レオの形姿が蘇りまた没し去る。グロテスクな遊戯性、瞬間としての悪魔的な永遠が実現され、だが絶えず時間は渦を巻き、中心の空間に突然ガスの集金人が現われる。それを人々はサンタクロースだと信じ、であればよいと望み、それを愛する。〈オスカル〉の戯れ、《信仰、希望、愛》との戯れ、実在性を奪われ贖造されたこれらの言葉は、今や虚構と化し、彼の想念のなかで解体する。なぜなら彼もまたかの定式によって語られるべき虚構の存

在なのだから……〈Es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar. Bt. 174〉。
(文中、傍点・下線はすべて筆者)。

注

テキストはLuchterhand版(Günter Grass, Danziger Trilogie, Die Blechtrommel/Katz und Maus /Hundejahre, Herman Luchterhand Verlag, 1980)を使用し、本文中《Die Blechtrommel》からの引用の際、これを《Bt.》と略した。

- 1) Hans Mayer, Felix Krull und Oskar Matzerath. In : Positionen des Erzählens, hrsg. von H. L. Arnold u. T. Beck, München, 1976, S. 49~67.
- 2) Peter Michelsen, Oskar oder das Monstrum. Reflexionen über Die Blechtrommel von Günter Grass. in: Neue Rundschau 83 (1972), H. 4, S. 722~740.
- 3) John Reddick, Eine epische Trilogie des Leidens? In : Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden - Westdeutsche Literatur von 1945 - 1971 Bd. 2, hrsg. von H. L. Arnold, 1972, S. 182~198.
- 4) Zit. nach Silke Jendrowiak, Günter Grass und die 《Hybris》 des Kleinbürgers, Heidelberg, 1979, S. 24.
- 5) Ebda. S. 29.
- 6) Ebda. S. 82.
- 7) Vgl. Renate Gerstenberg, Zur Erzähltechnik von Günter Grass, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1980, S. 155~179.
- 8) Vgl. Gerstenberg, S. 17~43. / Gertrude Cepl - Kaufmann, Günter Grass, Scriptor Verlag, Kronberg / Ts. 1975, S. 132~134.
- 9) Vgl. Gerstenberg, bes. S. 21.
- 10) Thomas Mann, Bekenntnis des Hochstaplers Felix Krull. Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. VII. Frankfurt, 1960, S. 265.
- 11) Vgl. Jendrowiak, S. 42~103.
- 12) Vgl. Jendrowiak, S. 222~241.

(大学院博士課程)