



Title	文学の近代：記号性への目覚め
Author(s)	青柳, 謙二; AOYAGI, Kenji
Citation	独語独文学科研究年報, 21, 62-88
Issue Date	1995-02
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25996
Type	departmental bulletin paper
File Information	21_P62-88.pdf



文学の近代

— 記号性への目覚め —¹⁾

青柳謙二

1

ドイツの近代文学とは、時期的にいつて、どのあたりから始まるのでしょうか。いろいろ見方はあるでしょうが、たとえば、1910年代一種の文学革命としておこった表現主義文学以降を、近代文学として見る見方も有力です。しかし、私は時期をもう少し先にずらして、19世紀の終わりごろ1890年頃から起こって来た自然主義Naturalismusの文学をドイツ近代文学の始まりと考えてみたいと思うのです。というのも、実際にこの時期の若い文学者たちは、当時の先駆的文学理論家Hermann Bahrに倣って、しばしば自分たちの関わっている問題を「Moderne」という言葉で呼んでいたということもあります。それよりも私の考えでは、その後20世紀から現代に到る文学の基礎をなしている「新しいものの見方」というものが、自然主義から印象主義、象徴主義といった世紀の転換期の文学運動の中で形作られていったと思えるからであります。そして、副題を「記号性への目覚め」としたのは、そのような新しいものの見方が、文学の素材である「ことば」というものがもっている記号性というものを、改めて詩人・作家たちに意識させたということで、それは記号性への疑いから始まって記号性との戯れへと変わっていくことになりますが、それについては後に述べることになると思います。

さて、自然主義文学というのは、もともとはフランスの作家Emile Zola (1840-1902)を代表者とする世紀末の文学運動だったのですが、これは表現の客観性を重んじ、作者の内面や空想よりも現実の忠実な描写に力点を置くという点では、19世紀後半のいわゆるリアリズム文学を受け継いでいたのですが、ただ、リアリズムと違うところは、当時の自然科学の飛躍的な進歩を反映して、意識的に自然科学的方法を文学に取り入れたことでした。ゾラは『実験小説論』(1880)という著作の中で、「芸術の方法と自然科学の方法とは、区別がない。……小説は単に観察にのみ留まらず、実験科学になり得ると思う」と言っています。その底にあるのは、人間を科学的に割り切れる生理学的な存在とみなし、環境や時代といった外界ばかりではなく、遺伝や人種などの内在的な決定要因にも左右され規定される受動的な存在とみる決定論でした。ここから自然主義のスローガンと言われたゾラの有名な言葉「芸術作品は作者の tempérament (気質、体質)を通して見られた自然の一片である」(Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament.)が出て来ます。芸術作品はあるがままに見られた自然そのものの一片に他ならず、作者が手を加えた痕跡は、わずかにその tempéramentを通して見るというところに残っているだけで、対象をできる限り科学的に観察し、実証的に記述す

れば、芸術作品は出来上がるというのです。

ゾラの方法をドイツに取り入れ、それをさらに徹底させたのは Arno Holz (1863 - 1929) という作家・詩人です。彼は、1890年以降書かれた『芸術—その本質と法則』(„Die Kunst—Ihr Wesen und ihre Gesetze“)という評論の中で、いわゆる「徹底自然主義」(Der konsequente Naturalismus)の理論を作り上げ、それを応用して実作を試みました。「徹底」という形容がついた所以は、自然主義の綱領といわれたさきほどのゾラの言葉をまだ不十分であるとし、そこから「作者の tempérament」という語さえも取り去ってしまうことを主張したからです。つまり自然の徹底的な複製、現実のコピーを芸術の本質だとして、その機械的な再生の程度、いわば迫真の技術を芸術評価の基準としたのです。徹底自然主義の標語というべきホルツの言葉があります。„Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein ; sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“ (「芸術は再び自然になろうとする傾向をもつ。芸術はその時々々の再生条件とその条件の取り扱い方に応じて、自然になる。」)²⁾ それをホルツは、Kunst = Natur-x という公式でもって表しました。³⁾ つまりあらゆる方法でできるだけ忠実に自然のコピーを作り出そうとするのですが、その際どうしても出てしまう自然との隔たり-x、これはゾラの言うように作者の tempérament ではなく、その時々々に使用される再生条件、すなわち色とか言葉とかいったものからどうしても生まれてくるやむを得ない Lücke であって、それをできるだけ少なくするのが芸術家の技術であるというのです。そこでその再生条件の取り扱い方としての表現上の技術に、さまざまな工夫を凝らすことになります。まず自然の徹底的に綿密な観察、これまで見落とされていた外界の動きを克明に捉えること、そして次に、そうして新しく捉えた自然の動きを表わすにはこれまでの言葉表現では足りないので、新しい言葉を探し、場合によっては作る。ホルツの徹底自然主義文学の意義は、こういう新しいものの見方とそれに応じた新しい表現技術の開発にあったといえます。外界の微妙な動きをそのまま表現するために、言葉というものを従来の因習的な使い方、固定的な文法や韻律などの慣習的取り決め、そうしたものから解放して、縦横に言葉を使いこなせるように訓練することが大切だということです。刻一刻と変化する現実の動きをそのまま言葉に写し取ろうとする、それを光と色と線とに分解して、いろいろな符合や記号、点線やハイフンなども使ってそれを表現する—このような文体は Sekundenstil (秒進体) と呼ばれています。⁴⁾

たとえば、ホルツが友人 Johannes Schlaf と共同で創作した „Papa Hamlet“ (1889) という散文作品集の中の „Ein Tod“ というスケッチでは、二人の学生が、決闘で致命傷を負った友人の枕元で病人を看護しながら一夜を過ごす情景を描いていますが、一瞬間の間に見、聞き、感じ、考えられるすべてのもの、すなわち一瞬の間の外的内的出来事を、極端に言えば、ひとつも余す所なく言葉に写し取ろうという試みがなされています。時計のチクタクという音、階段のきしみ、酔っ払いの歌う声、自分自身の心臓の鼓動、やがて朝がきて、中庭を横切って水を汲みに行く女の足音、ポンプの水の流れ

る音、鳥の囀り、部屋を飛び回る蠅の羽音等々、話の筋とは一見なんの関係もない偶然の出来事さえも見落とされることはありません。二人の学生はひそひそと声を交わします。突然、死が訪れます。

Du !

Was denn ?

Er liegt so auffallend still?

Ja!...Und...Herrgott! Sieh mal!! Seine Nase ist—so spitz? Und...die—Augen...

Olaf hatte sich schnell über Martin gebückt.

Um seinen Mund lag jetzt ein krampfes Lächeln. Die Arme lagen lang über das zerwühlte Bett hin. Das scharfe, spitzige Gesicht, auf welches jetzt schräg die Sonne fiel, war wachsbleich.

Man...man spürt—den Puls gar nicht—mehr...

Was??

Ach...Er...er ist ja—tot??!

W...??

Tot!!

Tot??...Du meinst...tot???

この作品が成功したのは、おそらく内容が Abwarten（待つ）ということ、友人の回復を、いやむしろ死を待つと言うことにあることと関係があるでしょう。秒進体というのは、そういう時間感覚というものが決定的な役割を果たしている素材に最も適しているスタイルだといえますが、とにかくホルツは散文ばかりではなく、戯曲や叙情詩でも、表現方法の革新を行おうと試みました。（„Revolution der Lyrik“ 1899）彼の考えによれば、これまでいかなる作家・詩人も未だかつて「自然の言葉」を話したものはいなかった。しかしこの従来虐げられてきた自然の言葉こそ本来の芸術の言葉でなければならぬ。それは因習的形式によって歪められていない生（ナマ）の言葉であり、人間の無意識層に属するもの、まだ形をとらない思考などは、そういう半分唇を漏れただけの途切れ途切れの生きた言葉によって初めて表現されるというのです。

そしてその考えを実行すべくホルツは、„Familie Selicke“（1890）を始めとするいくつかの戯曲や、„Phantasmus“（夢神）という彼の主著というべき詩集を発表しました。とりわけ „Phantasmus“ は、何十年という長い期間をかけて改作しながら（第一版は1898年、第二版1916年、第三版1924年、第四版は1929年かれの死の直前に決定稿として出される筈だったのが、1961年によく新しい Arno Holz 作品集の一部として出版された）書いたのですが、ところが不思議なことにホルツが自然を—

といっても、齢をとるにつれてホルツにとって自然とは、若いころのように目に見える現実の世界だけではなくて、目に見えない心の深部や遠い遠い過去の時代、幻想的な宇宙なども含めた、時間空間の枠を越えた「自然」の全体像になっていくのですが――、その自然をホルツが歪めずに表現しようとすればするほど、その詩の形は奇怪な、自然主義とは似ても似つかぬバロック的ともいえるものになり、言葉は造語に造語を重ねて、あの自然の言葉とは全く違った人工的なものになってゆき、結局は1300頁にも上る膨大な作品に膨れ上がってしまったのです。

たとえば „Phantasmus“ の中の „Aphrodite“ という詩は、第三版では

Zwischen blassen, mattsilberigen,
zierdornig purpurbraunköpfigen Disteln im Abendschein
weideten Ziegen;
über mein blühendes Grab
bliesen Hirten.

だったのが、最後の版では

Zwischen
schlanken, hohen,
blaßsilberigen, purpurbraunköpfigen, zierblinkdornigen
Mariendisteln,
im
Abendschein,
glauäugig, wulsthörnig,
keckhufig
kletterweideten
Ziegen;
über mein weltabseits
einsames, vergessenes, blühendes
Grab
bliesen Hirten.

となっています。⁹⁾

ホルツは、彼の言う「あらゆる事物に内在している」いわゆる「必然的リズム」(der notwendige Rhythmus)に従って歌うために、それぞれのリズムの単位を、大きさ(長さ)に関係なく、一つの詩行とし、しかもすべての詩行を、詩を貫いている垂直軸(Mittelachse)に沿って並べました。その結果、1音節の詩行と50音節の詩行とが並列し、1916年版ではGroßfolieを使用せざるを得なくなり、2516行から成る詩を372ページを使って表わし、その中の一個の文は70ページを要するということになりました。⁶⁾

単語についても、bewachäugte, beargobachtete, belechzgiertachteteといった造語が無数に見られます。

この巨大な詩集は、

Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt
war ich
eine Schwertlilie.
Meine suchenden Wurzeln
saugten
sich
um einen Stern.
Aus seinen sich wölbenden Wassern
traumblau
in
neue,
kreisende Weltenringe,
wuchs,
stieg, stieß
zerströmte, versprühte sich—meine dunkle
Riesenblüte!

私が生まれる7兆年前に 私はあやめだった。
私の根は 手探りしながら 星のまわりに吸い付いていった。
その星の、夢のように青く盛り上がる海から、
新しい、巡る星々の環の中へと、
生い立ち、昇り、ぶつかり、砕け、

火花となって飛び散っていった — 私の黒い
巨大な花は。

という詩で始まっていますが、ホルツ自身はこの詩集について、「Phantasmus 構成の最後の秘密は、本質的には次のことにある。すなわち私が絶えず自分を解体して、異質をきわめた事物や形象になるということにある。私はかつて一切 (alles) であった。そしてその遺物が今の私の中に無数にまた多彩に蓄えられているので、一寸した偶然で私はもはや Arno Holz ではなくなってしまう、あの複合物中の任意の或る物 (etwas) になるのだが、この事情が幾多の個物から次第に一つの巨大な物が生い出てくるように形作ることを、私に可能にしてくれたのだ」といったり、また「世界が私の心の中に投げた光を反射するのに私が成功するとき、私は世界を形作るのだ」といったりしています。⁷⁾

いわばホルツはこの作品で、自分を世界に投げ出すことによって、世界の全体像を無数の色彩のニュアンスにおいて捉え、それをできるだけ正確に言葉に表わそうと試みたわけですが、読者には、その執念と同時に、それは本当は不可能なのではないかという不安が、ホルツをして次ぎから次ぎへと改作と造語とに駆り立てていったというふうに感じられるのです。その意味で、Arno Holz という詩人は、人間の言葉そのものが、自然や人間の現実の真の姿を歪めて表現してしまうのではないかという問題を、真剣に考えた最初の人ではないかという気がします。

2

さて、自然主義文学の運動は、ほぼ10年間という短い期間で終わり、世紀末から20世紀初頭にかけては、文学史の上ではいわゆる印象主義 Impressionismus、象徴主義 Symbolismus という、自然主義とは反対に、人間を外界や環境に支配されたものとして表現から消してしまうのではなく、人間の内部にあるものをもっと積極的に外へ表現しようとする考え方が起こって来ます。印象主義には若い頃の Hugo von Hofmannsthal を始めとする Jung-Wien とよばれる詩人達、また象徴主義にはフランスのマラルメから大きな影響を受けた Stefan George らがいますが、印象主義というと、一般には文学よりも絵画のほうが有名です。そこで話をちょっと絵画の印象主義に移してみましょう。

絵画の印象主義は、文学のそれよりは時期的に少し早く、1870年代から80年代始めにかけて盛んになった絵画の近代化の運動ですが、その近代性というのは、彼らが伝統的な表現手段に囚われずに、自己の感覚に忠実であろうとしたところから、自然の中における光の作用というものを発見したところにあるといわれます。すなわち従来の絵画の考え方によると、あらゆる物体はそれぞれ一定の決まった色 (物体固有色) をもっていて、光はただその明暗の度合を変化させるだけのものと考えられてきました。だから画家はまず描く対照の固有色を見つけだして、それに適切な明暗をつけて表現すれば、

正しい自然の姿を捉えることができると考えたわけです。つまり伝統的な技法においては、画面における色の変化は、対象そのものもっている固有色の明るさの変化にすぎなかったのです。ところが印象派の画家たちは、太陽の光によって、明暗だけでなく、対象の色そのものも変化します。すなわち対象には本来固有色などというものはなく、色そのものが光によって生じ、また変化すると主張したのです。彼らによれば、自然の森羅万象は太陽の光の反射によって、初めて微妙なニュアンスに富んだ多彩な色を示します。だから画家は、従来のように物体固有色とその明暗ではなく、光による自然の多彩な輝きをそのままキャンパスの上に再現しなければならない。彼らの描く本来の対象は、物体ではなく、物体を包む光と大気の微妙な戯れ、すなわち色彩のオーケストレーションだというのです。そのために彼らは「色彩分割」とよばれる独特な技法をみ出しました。⁹⁾ つまり従来の単一な色による平塗法（いわゆる塗りつぶし）をやめて、絵具を小さなタッチで点のようにキャンパスの上に並べるという方法（または点描法）で、それによって自然は光の微妙なニュアンスに分解されて、その揺れ動く印象が色の点や線の動的な配列によって表わされるわけです。しかも光は刻々と変化し、従って物の色彩も刻々と変わるから、自然の真の姿を捉えようとするなら、ある特定の瞬間において眼に映る自然の光を掴む以外にはないと考えたのです。だから印象派の画家たちは「時刻の画家」と呼ばれました。こうした考え方は、当時のアカデミーに代表される伝統的・因習的な視覚の全面的否定だったわけです。⁹⁾ これまでの画家たちにとっては、自然は個々の人間を離れて、客観的に存在するものだった。太陽の光は、この既に存在している世界にせいぜい明暗をつけるだけのものでした。しかし印象派の人達にとっては、太陽の光こそすべてだったのです。こうして一旦因習的な視覚を放棄すれば、人間の肌の色もけって常に同じ色（固有色）ではなく、時と場所によって光の具合で不断に色を変えます。不変に確かなものはない。確かなのは、物が人間の感覚に呼び起こす瞬間の印象だけだというわけです。

ところでこう見てくると、こういう印象主義絵画の考え方は、さきほど述べたホルツの徹底自然主義のそれと驚くほどよく似ていることに気が付きます。たとえば因習的な観念の破壊—物体固有色という観念を否定して、刻一刻と変化する光の戯れに解体する—これは、ホルツの *Sekundenstil* による描き方と同じやり方です。つまりホルツの *Sekundenstil* というのは、概念的な言葉による現実の見方を破って、現実を瞬間の姿に分解し、それを新しい言葉や記号に写し取ろうという試みですが、これは印象主義絵画の色彩分割と同じ性質のもので、それを文学の本質に従って、時間軸に沿って継起的に言葉で表現しようとしたものだといえます。ただ違っているところは、自然主義が根底においては現実を不断に変化するものとして捉えながら、しかもまだ確固とした存在として考えていたことです。彼らは、ホルツの詩集が示しているように、現実を分析して書けば書くほど、自然の真の姿に近づくことができると考えていた。けれども印象派の人達はもはや現実の存在の確かさを信じてはいない。現実分析されればされるほど、はっきりした形を失っていく。確かなのは、人間の印象に映った揺れ

動く現実の姿だけだということになります。印象主義から出発した詩人ホーフマンスタールは、„Der Dichter und diese Zeit“（『詩人と現代』）（1907）というエッセイの中で、「われわれの時代の本質は多義性と曖昧さである。時代は滑り行くものの上には安らうことができず、しかもそれが滑り行くものだと意識している。他の時代の人々は確固としたものを信じていたのに。」と述べています。¹⁰⁾

ところでこのような事情は、印象主義というものが、自然主義と反対の文学運動でありながら、実はその延長線上にあり、自然主義を否定的な形で継承していたのではないかと私たちに感じさせます。すでに印象という言葉自体がそれを示唆しています。つまりそれは外界から受け取る印象という点で外界に対して自然主義と同じく受動的でありながら、外界そのものではなく、それが作者の感覚に与える印象を描くという点で、自然主義が追放した作者の *tempérament*、作者の内面を再び芸術に取り戻そうとするものです。出発点は外部にあり、外から内へ方向をとりながら、それが逆に内部を外に表わすことに通じている。これは、先述したホルツの *Phantasmus* 構成の秘密でもありました。ホルツは自分を解体して異質な事物になることによって、それらの断片からひとつのものをまとめ上げようと試みたのでした。おなじ意味の言葉を印象主義の詩人や作家たちの作品のあちこちに見出すことができます。ホーフマンスタールも今挙げた『詩人と現代』の中で、詩人というのは「まるで眼瞼を持たないかのように」あらゆる外界からの印象に無抵抗に身を委ねる。なぜなら「どんな事物に対しても、それがかれの魂の中に入ってくるのを拒まぬこと、これが詩人が従う唯一の掟である」と述べています。詩人は時間や空間を越えて、外界の一切の現象に自己を委ね、自己と外界とを同一視してしまう。「詩人にとっては、人間と物と思想と夢とは完全に一つのものである。」¹¹⁾「詩人というのは地震計—どんな震動にも、たとえ何千マイルの彼方からのものであっても、それに震えてしまう地震計のようなものだ。それは、彼が絶えずこの世のすべてのものを考えているということではなくて、出来事のほうがかれのことを考えているのだ。出来事は詩人の内にあり、そうして詩人を支配しているのだ」と述べています。¹²⁾ 詩人は自己を外界の現象に委ねることによって、自己を通常の経験の限界を越えて拡大し、殆ど解体してしまうというのです。„Das Gespräch über Gedichte“（『詩についての対話』）（1903）の中では、ゲーブリエルという詩人の分身と思われる人物が、「ぼくたちが自己を発見しようと思ったら、ぼくたちは自分の内部に降りて行く必要はないのだ。なぜなら、ぼくたちは外部に見出されるのだからね。実体のない虹のように、ぼくたちの魂は存在の絶え間ない崩壊の上に張られているのだ。ぼくたちはぼくたちの自我を所有してはいない。自我は外部からぼくたちに吹き寄せてくるのだ。自我は長い間ぼくたちから遠ざかっているが、それからあるそよ風となって、ぼくたちのところへ戻って来るのだ。たしかにぼくたちの自我としてさ。自我という言葉はそういうメタファーなのだよ。……ぼくたちは、何かが出て行ったり入って来たりする鳩小屋以上のものではないのだ」と述べています。¹³⁾

このようなホーフマンスタールの自我についての考えを歌ったものに、有名な „Terzinen“ — その第一節には „Über Vergänglichkeit“ (「無常について」) という副題がついている — があります。

TERZINEN

I

ÜBER VERGÄNGLICHKEIT

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberraunt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

II

Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen
Des Meeres starren und den Tod verstehn,
So leicht und feierlich und ohne Grauen,

Wie kleine Mädchen, die sehr blaß aussehn,
Mit großen Augen, und die immer frieren,
An einem Abend stumm vor sich hinsehn

Und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren
Schlaftrunken Gliedern still hiiüberfließt
In Bäum und Gras, und sich matt lächelnd zieren

Wie eine Heilige, die ihr Blut vergießt.

III

Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen,
Und Träume schlagen so die Augen auf
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,

Aus deren Krone den blaßgoldnen Lauf
Der Vollmond anhebt durch die große Nacht.
...Nicht anders tauchen unsre Träume auf,

Sind da und leben wie ein Kind, das lacht,
Nicht minder groß im Auf- und Niederschweben
Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.

Das Innerste ist offen ihrem Weben;
Wie Geisterhände in versperstem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.

三 行 詩

I

無常について

今でも私はその息を頬に感じている
あの身近な日々が去った、永遠に、

無くなったなんて、どうしてそんなことがあり得ようか

これは、だれも考えきれない
嘆くにも恐ろしすぎることなのだ
すべてがうつろい、流れ去っていくことは

私の自我が、何物にも邪魔されず、
小さな子供から滑り出て、犬のように
不気味に黙って、よろよそしく私に寄ってくることは

そして、私が百年前にもいたということ
経かたびらを着た私の先祖が
私の髪のように私と親しいということ

まるで私の髪のように私と一つだということは

II

時よ！われわれが海の青みゆくのを見
死を理解する、かろやかに、晴れやかに
恐れもなく理解する時よ

青ざめて、大きい目をして
いつも凍えている少女のように
ある晩黙って前を見やり
自分の眠りからさめない体から
命が静かに流れ出て木と草になるのを知りながら
かすかに笑って すましている

血を流している聖女みたいな少女のように

III

われわれは夢をつくる生地できている

夢は、さくらんぼの木の下の小さな
子供のように目を上げる

その木のいただきから満月が
大きな夜の中をうす金色の歩み始める
…… それと同じようにわれわれの夢ものぼってくる

そこにいて、笑っている子供のように生きている
木のいただきから起きて来た
満月と同じように上がったたり下がったりしながら

内なるものは夢の模様に現れる
閉じられた部屋の中の幽霊の手のように
夢はわれわれの中でいつも生きている

三つのものは一つだ：人間と物と夢とは

最後の一行がとくに有名ですが、この詩のなかでいわれているのは要するに、私がまだその息吹を頬に感じているような近い日々も、実は永遠に過ぎ去っているのだ。たしかに、すべてが流れ去ってゆくことは恐ろしい世の無常に違いないが、しかしそれはまた裏返せば、速く永遠に過ぎ去ったものも、まだ私の頬に感じられるくらい近くにあるということでもある。私の自我は、過ぎ去った日の少年の中から犬のように滑り出て、私のところに戻って来るし、私の死んでしまった祖先も、私の髪の毛と同じように私の体の一部になっている。副題の „Über Vergänglichkeit“ というのは、その意味では「無常について」と同時に「無常を越えて」と解することもできます。すべてのものが流れ崩壊していくこの世の無常を越えて、人間と物と夢との間に不思議なつながり、連関の糸が張り巡らされている、ということです。そして、詩人の仕事つまり詩作とは、詩人がこのようにして自我を通常の経験を超えて解体し、拡大して作ったつながりの世界、彼が自己の内に担っている万物の入り込んだ世界の間には調和を作ることだとホーフマンスタールは考えます。「すべての人間が、内的感覚を働かせて、自分の回りに時間と空間と事物の世界を作り上げているように、詩人は過去と現在から、動物と人間と夢と物とから、高いものとつまらぬものから、調和ある関連の世界を作り上げるのだ」というのです。¹⁴⁾

ホーフマンスタールの印象主義がホルツの „Phantastus“ の延長線上にあることは、以上のことから明かだと思いますが、違っているのは、ホーフマンスタールの場合には、そこに象徴という考えが強く入ってきていることです。というのも、外界と自我との間の境界を取り払って、外界の事物が自我の中に入り込み、自我が外部のものに溶け込むのは、象徴の力によってだからです。『詩についての対話』では、「自然のあらゆるものが人間を捕らえ、包み込む。自然をぼくらを捕らえ、ぼくらを自分の側にひきつける手段として、こうした魅惑以外の手段を知らないのだ。自然とは、ぼくらを征服する象徴の総体であり、「ぼくらは、これらのさまざまな象徴の魅力に引き付けられて、象徴の中に溶け込むのだ」といわれています。そして「ぼくらと世界とが本来けっして別々のものではないということが、それを可能にする。」「自然はぼくらの肉体と同じものであり、またぼくらの肉体は自然と同じものだ。だから象徴が詩の元素なのだ」とガーブリエルはいいます。¹⁵⁾

ここで私たちが思い出すのは当然、フランス象徴主義の祖とされるボードレールの詩で、その後の近代詩全般の基本原理を提供することになったといわれる有名な『コレスポンダンス』（交感、あるいは万物照応）（『悪の華』1857所収）です。

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(独 訳)

Die Natur ist ein Tempel, wo lebendige Pfeiler
Zuweilen wirre Worte hervorgehen lassen;
Da bewegt sich der Mensch durch Wälder von Symbolen,
Die auf ihn sich richten mit vertraulichen Blicken.

So wie lange Echos, die fern ineinander vertönen
In einem dunkeln und tiefen Einklang,
So, weit wie die Nacht und wie die Helligkeit,
Entgegen sich die Düfte, die Farben und die Laute.

Es gibt Düfte so frisch wie die Körper von Kindern,
Süß wie die Oboe, grün wie die Wiesen
— Und andre verderbt und üppig und prunkend,

Mit dem weiten Verhauchen der unendlichen Dinge;
Wie Ambra, Moschus, Benzoe und Weihrauch,
Die das Entzücken des Geistes und der Sinne singen¹⁶⁾.

交 感

自然は神の宮にして、生ある柱
時をりに 捉えがたなき言葉を漏らす。
人、象徴の森を経て 此処を過ぎ行き、
森、なつかしき眼相(まなざし)に 人を眺む。

長き反響(こだま)の 遠方(おちかた)に混じらふに似て、
奥深き 暗き ひとつの統一の
夜のごと光明のごと 広大無辺の中に

馨と 色と 物の音と かたみに答ふ。

幼童(おさなご)の肉のごと新鮮に、木笛(オーボア)のごと
なごやかに 草原のごと緑なる、薫あり。

—— あるは、腐れし、豊なる また ほこりかの、

無限(はてなし)のものの姿にひろがりて、

龍涎、麝香、安息香、焼香のごと、

精神(こころ)と官覚(にく)の法悦を歌へる、薫。

(鈴木信太郎 訳)

自然は、象徴の森(宝庫)に囲まれた神殿であって、時折捉えがたい言葉を漏らし、森は親しげな眼差しでもって、そこを踏み分けて行く詩人に象徴を啓示する。自然は詩人にとって、彼の魂の底にある或る統一と照応して、遠く響き合うこだまのように透明になり、薫と音と色とはたがいに交感し合って、magischを歌をうたう。詩人はこの魔術的な歌、つまり自然が漏らす捉えがたい言葉を再現し、現実とは別のより高い世界を創造する人間である。

このコレスポンダンスの詩の根底には、通常感覚を越える人間の「超感覚」に対しては、自然も単なる物であることを止めて、「超自然」として現れる。そしてこのような日常的な感覚世界の向う側では、一切のものが一切のものに関連をもっているという思想があります。この万物が交感する世界は、二つの照応に支えられており、ひとつはボードレールの言う普遍的類推(Analogie)つまり一種の超越観念に基づく超越的世界と感覚的事物との間の照応ですが、とくにボードレールの場合は、この類推を可能にするものとして想像力、空想力が重視されています。またもうひとつの照応は、いわゆる「共感覚」Synästhesie、つまり光、音、色、匂いなど異なった感覚の共鳴ですが、これがこの世ならぬ経験を媒介するものとして機能するのです。¹⁷⁾ 異なった感覚的印象の間の境界を取り払う共感覚と、経験的世界と超越的世界の間の障壁を取り除く想像力と、この二つによる照応が働き合って、遠く隔たったものの交感が可能になり、一切のもの間の魔術的連関があらわにされ、実現される。これがボードレールのめざす詩の美であり、彼はそれを実現するために、感覚的素材としての言葉を綿密に計算しながら組み合わせ、最大限に利用します。「美は靈感の産物ではなく、理性と計算の産物である」とボードレールは言っていますが、音楽が純粹に音によって構成される芸術であるように、詩人も純粹に言葉によって詩を構築しなければならないというのが、ボードレールの考えでした。象徴主義は音楽から彼らの富を奪い返したといわれていますが、詩人の音楽への憧れは、「詩は詩であればよい」という形で実現されたのです。つまり詩が自己に固有の言葉という素材に意識を集中すると

いう、現代の文学の記号学的理解のはしりがここに見られますが、これについてはまた後に述べます。

ところで、象徴の定義は言語学者たちの間でも、たとえばパースとソシュールにおいては異なっていますが、¹⁸⁾ 私たちがこれまでに見て来たホーフマンスタールやボードレールのいう象徴の場合は、どちらかといえば、ソシュールの定義に沿っているようです。ソシュールは記号表現 (signifiant) と記号内容 (signifié) との間に自然の結び付きがあるかどうかによって、象徴と記号とを区別しました。記号が恣意性 (arbitraire) を本質とするのにたいして、象徴では記号表現と記号内容との間に「自然な絆の痕跡」がある、つまり有契性が認められるというのです。この場合、ソシュールのいう記号がほぼ言語記号のことであることを考えれば、象徴のもつ表意作用はモノによる表意作用だといえるでしょう。そして有契性は、一般に類似 (resemblance) と隣接 (contiguity) という二種類の関係によって構成されます。ものは、他のものとの類似もしくは隣接関係を通して、他のものを表現することができ、意味を担うことができるのです。たとえばボードレールの場合、自然の事物は想像力によって類推関係 (類似) におかれ、共感覚によって隣接関係におかれる。こうして事物と事物との間に有契性が作られ、魔術的連関が生まれ、象徴的な表意作用が行われるわけです。このようにボードレールの場合には、記号表現と記号内容との間を動機づけるものが想像力と共感覚であったとすれば、一方ホーフマンスタールにおいてそれに相当するものは、事物の印象あるいは事物への自己の流入であったといえるでしょう。

先にも挙げた『詩についての対話』の中で、ガブリエルが象徴というものの起源について話すところがあります。¹⁹⁾ ところがそれは同時に「犠牲」「生け贄」の発生についての話でもあり、「詩の根元」についての話のもなっているのです。

ガブリエルは、いちばん初めに動物を生け贄にした男が目に見えるような気がするといいます。この男は神々の怒りに対する不安から、その怒りを鎮めようとして、事物の世界に自らを犠牲としてささげようとする。そして彼が自己を放棄したその一瞬、人間と外との境界が消失し、彼が無意識のうちに殺した動物の中へ彼の生存は溶け込んでしまい、彼も動物の中で一瞬の間死ぬ。そのことによってこの動物は象徴的な死をとげ、人間と動物、自己と他者とが生命に酔ったようなオルフォイシ的な交感のうちに合体する。これが生け贄と同時に、あらゆる詩の根元であり、その瞬間に象徴としての詩が生まれるとガブリエルは言います。ボードレールが想像力によって事物を主観の象徴にするとすれば、ホーフマンスタールは自己を放棄することで主観を事物の象徴とする、いわば詩人が自己を事物の語り出る口と化することによって、詩が成就するといえます。²⁰⁾

そして先にも述べたように、象徴の表意作用がもともとモノの表意作用に基づくものであるとすれば、ホーフマンスタールにおいては、言葉は通常の伝達の手段としての記号であることをやめて、モノすなわち象徴としての新しい記号性を獲得しようとするといえるかもしれません。この『詩についての対話』が、例の有名な『チャンドス卿の手紙』(„Ein Brief“ 1901) — 青年詩人チャンドス卿が

突然失語症ともいうべき状態に陥り、口に出そうとするありふれた概念を表わす言葉が腐った茸のように崩れ落ち、代わって、その辺りに何げなく置かれている如露や水たまりで泳いでいるゲンゴロウ虫といったものが、なにか無限の意味をもったものと感じられて彼を戦慄させる — あの『手紙』の2年後に書かれていることを考えあわせれば、そこには私たちをうなづかせるものがあるように思われます。実際、『詩についての対話』のさきほどの犠牲の箇所直前には、シュテファン・ゲオルゲの『魂の一年』についての会話があり、そこでは、象徴を比喩のように一つのものの他のものによる置き換えとしてしか考えることのできない話し相手のクレメンスにたいして、ガーブリエルが、象徴というものは交換不可能な独自の實在なのだということを、繰り返し語って聞かせています。たとえば続いてヘッベルの白鳥の詩について、「なるほどこの白鳥は何かを意味しているがね。しかし、彼らが意味しているものを言葉で表わそうとしてもだめだよ。君が何を言ったってみんな違っているだろうからね。この詩の中の白鳥たちは、ただ彼ら自身だけを意味しているのだよ。つまり白鳥をさ。もちろん白鳥といっても、それは、どんなものでもその度毎に初めてのように見、すべてのものをその存在のあらゆる奇跡で包む詩の眼で見られた白鳥なんだ」²⁰といわれています。「詩の眼」についてのこの考えは、後で述べるようにロシア・フォルマリズムの考え方と同じものですが、いずれにしても、このような言葉は、象徴というものの非還元性、つまり他の言葉への置き換えの不可能性、いってみれば、それ自身の内に意味を蔵しているモノとして詩の言葉を捉えようとする考え方を示していると思われれます。

4

さて、少し時間は飛びますが、第二次大戦直後に、この点に注目し、同じようなことを考えた人に、フランスの哲学者サルトルがいます。彼は、1949年の『シチュアシオン II — 文学とは何か』の中で言語論を展開していますが、そこで彼は、ふつう言葉が伝達する意義 *signification* と、モノが宿している具体的な表情としての意味 *sens* とを区別して、「詩においては、ことばは、ことば以外の何かを指す記号 (*signe*) ではなく、音楽にとっての音、絵画にとっての色と同じく、それ自体がひとつのモノである。詩人はことばを意義 (*signification*) 伝達のための道具に使用するのではなく、モノとしてのことばに奉仕する。ことばは、音や色と同じく、物化された意味 (*sens*) となる」という趣旨のことを言っています。²¹ サルトルによれば、ふつう記号とは自分とは別の外部のものを指し示すもの、つまり何かの代理であり、ことばはそういう記号のひとつだが、色や音は記号ではなく、それ自体がモノである。モノは不透明であって、人の視線はモノを通り越して、その先にある意義を見はしない。モノ自体が感覚的性質を担った意味である。ところが記号・ことばの場合は透明であって、光がガラスを横切るように、人々の視線はことばを横切って、その指さす彼方にある意義へと向かって

しまう。けれども詩人はこうした道具としてのことば (langage-instrument) とは手を切って、ことばに奉仕する。すなわちことばを記号としてではなく、モノとして考えるのだと言います。視線はそこではことばを素通りせず、ことばそのものに留まって、ことばは不透明なモノとなるのだということです。詩人にとって、ことばはもはや外部の対象を指示するための道具ではなく、逆にことば自身が対象となり、モノと化する。そしてこのようなことばを「モノとしてのことば」(mot-choseまたはlangage-objet) と呼びました。もちろんことばは意義を失うことはあり得ない。意義がなければ、ことばは音やインクのおしみに分散してしまうでしょう。ただ詩人にとっては、その意義さえも自然の一部となり、モノに備わる感覚的性質のように、顔の表情にも似た、ことばの具体的な表情すなわち sens となるのだということです。

サルトルはさらに言語の本質的機能はコミュニケーション (意志伝達) であり、日常的効用をもった手段である。もしコミュニケーションが挫折すれば、その手段として使い捨てられるはずだったことば自体が不透明なモノ、モノとしてのことばとして独自性を回復し、造形芸術に似た世界が出来上がる。コミュニケーションの失敗そのものが救いとなるのだ。伝達の失敗が、伝達不可能なものを暗示するのだ。だから「詩とは負けるが勝ちであり、真正の詩人とは、勝つために、死に到るまで敗れることを選ぶ者である」とまで言っています。

このサルトルの「負けるが勝ち」という考えは有名ですが、これについては反論や批判もあり、彼の論の当否はさておくとして、私たちの文脈でいえば、その中に見られる言葉の記号性と言葉の物化 (Verdinglichung) という考え方が重要です。なぜならホーフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』から『詩についての対話』への思考の流れには、まさに言葉の記号性への懐疑と、それに代わるモノすなわち象徴としての言葉の意味作用への傾斜が見られたからです。

象徴主義の本家本元であるステファヌ・マラルメ (1842-1898) にも似たようなことが見られます。彼は、象徴主義者の中でも言葉の問題を最も明確に意識し、厳密な手続きで詩の言葉を操作した人だといわれています。マラルメは従って「言葉というものは、大衆にあっては、黙って手渡される使い古された貨幣のようなものだ」²³⁾ とか、「意味は — そもそも詩に意味があるとしてのことですが — 言葉それ自体の内的な照り返しによって呼び出されるものです」²⁴⁾ といった興味深い言葉をたくさん残していますが、中でも有名なのは、例の「不在の花」の言葉でしょう。

「私が花 (une fleur) と言う。すると、私の声は、はっきりした輪郭を何一つ残すことなく、忘れられてしまう。だが、それと同時に、すでに知られた花とは別のものとして、音楽のように、あの花のイデーそのもの、現実のどんな花束にもない花が立ちのぼる。」²⁵⁾ というのです。マラルメについては、ドイツでは Hugo Friedrich の „Die Struktur der modernen Lyrik“ (1956) という名著がありますが、フリードリヒによれば、マラルメは詩作を事物を破壊する、あるいは事物を不在化するところから始めるといいます。彼が挙げている簡単な例を引いてみましょう。

„Zünd an die Lichter, wo das Wachs bei leichtem Feuer und im nichtigen Golde eine fremde Träne weint.“

「蠟が、軽やかな焰のそばで、かすかな金色に包まれながら、異様な涙を流すところに、灯をともしなさい。」

(長編詩 „Héroïade“ から)²⁶⁾

これは要するに「ロウソクに灯をつけなさい」ということで、ロウソクを婉曲にいいかえたものという点では従来のレトリックの *Periphrase* (迂言法) とも言えますが、マラルメは、ロウソクと対象を直接名指す代わりにこのように言い換えることによって、事物を分解し、内面に属するさまざまな性質を呼び覚まそうとするのです。ロウソクというただそれだけの事物は、あるかなきかのかそけさ、異様さ、涙といったもののもつ雰囲気分解され、不在化されることとなります。こうして読者のなかに呼び起こされた象徴的な連関こそが、この詩句の本来の内容なのであり、この詩句の「意味」は「ロウソクに灯をつけなさい」ということではないのです。マラルメは「事物をはっきり名指すことは、詩を読むことの楽しみを損なう。詩の楽しみは、おぼろげな予感を徐々に確かめていくことにあるのだ。事物を暗示することこそ詩作の目標である」と言っていますが、²⁷⁾ ロウソクをロウソクと言ってしまったのでは、それはまだリアルな日常性の中に存在しているだけで、不純であり、絶対的なものではあり得ない。事物を徹底的に破壊することによって、その純粋な存在を言葉の中で蘇らせることができるとマラルメは考えるのです。この事物の不在化の操作は、空虚こそ絶対的なものであるというマラルメ独自の存在論的思考に基づいていますが、今の言葉で言えば、異化 (*Verfremdung*) するということでしょう。

5

この点に注目したのが、今世紀初め1910年代から1920年代にかけて活躍した文学研究者の集団ロシア・フォルマリズムでした。文学研究というのはいつも実作のあとを追いかけて行くようになっているようですが、エイヘンバスム、シクロフスキー、ロマン・ヤコブソンといった人達は、当時のロシア象徴主義と関わりあいながら、詩的言語の研究を進めました。彼らの関心は、文学とは何かではなく、文学はいかにして文学であるかということに向けられ、そこからヤコブソンの「文学研究の対象は、文学ではなく、文学らしさである」という有名な結論が出て来ます。²⁸⁾ そしてその文学性はどこに求められるかということ、作家の中にでもなく、作品の題材の中にでもなく、用いられている言語の特殊な用法にある。なぜならヤコブソンの言葉でいえば、「日常的な言語に固有な情報伝達の機能は、詩においては最小限に抑えられる。詩は表現の対象には無関心である」からです。²⁹⁾ こうしてロシア・フォルマリズムは、日常言語とは異なる詩的言語の使用法のなかに文学の文学たる所以を求めました。

彼らは、日常言語にいわゆる自動化（Automatismus）の現象を指摘します。人間の知覚作用一般と同じく、言葉というものも習慣化しがちなもので、ある言葉を初めて口にする時は新しい感覚を味わうが、それも繰り返されるにつれてなんの新鮮味もなくなってしまいます。単語のほんの一部を聞いただけで、言われていることは了解され、語られている対象はぼんやりと我々の傍らを通り過ぎてしまい、我々はそれを見ようとしない。人間はいとも簡単に自分の住む世界を「見る」ことを止め、その特色ある相貌に無感覚になってしまいます。詩の目的は、こうしたプロセスを逆転させ、石を石らしく感じさせるところにある。我々にとって親しいものを非日常化、異化（ostraneniye）し、初めてものを見る時の感覚を取り戻させることだということです。従って、散文とは逆に、できるだけ理解を困難にし、それだけ知覚過程を長引かせること、「詩的な言葉とは、了解を拒絶し、理解するのに時間のかかる言葉である」とシクロフスキーは言っています。³⁰ これはさきほど述べたサルトルの「負けるが勝ち」の考えと同じであり、またマラルメのロウソクの言い換えと通じるものでもあります。暗くなりかけた部屋である詩句を言われた人は、途方にくれるだけでしょう。あの詩句は「灯をつけろ」という実用的な意味伝達には、まったく役に立たないのです。

ロシア・フォルマリズムのこの見方を受け継いで、さらに発展させたのが、プラハ学派またはプラハ構造主義と呼ばれているグループ（1926年プラハで結成）ですが、彼らの詩学は一般に機能主義的と呼ばれていて、つまり言葉がどういう目的のために働くかという点を中心に研究を進めたのですが、その中でJan Mukařovskýはとくに言語の日常的機能と詩的（美的）機能とを区別しました。その違いは、日常的機能では、たとえば意志の伝達というような実用的な機能が言表の前面に出るのに対して、詩的機能では、実用的な目的が背景に退いて、言葉の言語的要素そのものが価値をもって前景化し、言葉そのものに注意を集中させようとするところにある。つまりロシア・フォルマリズムでは、言われている事物の知覚を長引かせ、それに注意を向けさせると言われていたのが、プラハ学派では、事物の知覚ではなくて、言葉そのものに関心が集中するということになったのです。この詩的機能説は、同じプラハ学派に属していたロマン・ヤコブソンによってさらに発展させられていきますが、ムカジョフスキーのエッセイで、この論考のコンテクストの中で特に言及したいのは、チェコのシュールレアリズムの詩人Nezval（1900-1958）の詩を論じたものです。³¹

ムカジョフスキーは、その論文の中でNezvalの次のような詩を挙げています。

Friseusen
Mit hohen Frisuren
Sitzen
Auf einem Marktplatz
In Blechwannen

Und halten auf den Lippen

Ihre zarten

Durch rosafarbene Nägel abgeschlossenen Zeigefinger³²⁾

美容師の女たちが

高い髪型をして

座っている

中央広場の

ブリキの浴槽に

そして唇に当てている

彼女らのほっそりとした

バラ色の爪で終わる人差し指を

この詩をふつうの意味で経験的に理解しようと思っても難しいでしょう。美容師の女とブリキの浴槽と街の中央広場 — こうしたイメージを現実の同一のカテゴリーの中にうまくまとめることは無理だと思われます。ムカジョフスキーはしかし、それを、記号とそれが指し示す指示物との関係をずらしてみるという方法で、解決しようとしています。つまり美容師の女と浴槽という言葉は、広告に描かれた絵を指す記号であり、中央広場という言葉は現実のプラハの街にある広場を指示しているので、結局この詩は、ブリキの浴槽に入って唇に手を当てている美容師たちを描いた広告が、現実の中央広場にかかっている、そういう状況を表現しているというのです。³³⁾ そう言われてみれば、なんだそんなことかと納得するかもしれませんが、しかし、それだけがこの詩の面白いところではないのです。この詩は、記号がもっている虚（構）の世界を作る力、虚の世界を現実にあるかのように見せかける力を表わしています。記号は記号表現と記号内容とから成立っていますが、記号内容は—これはソーシャルもあまり厳密に区別していなかったことですが—一現実の指示物（つまり記号表現が適用されている特定の具体的な個物）を表わすこともあり、また意味（すなわち同一の記号表現が適用されるために一連の指示物が満たしているべき条件、概念の内包と言ってもよいし、辞書にのっている意味といってもよいでしょう）³⁴⁾ を表わす場合もあります。いずれにしても、言語の記号表現と記号内容との関係は恣意的であり、その言語を使用している共同体の人々の間の取り決めによる慣習的なものにすぎませんが、また逆に、この関係は恣意的であるが故に、かえって一旦取り決められて慣習になってしまうと、それを使用する個人を拘束する必然性をもってきます。使用者はこの取り決め（コード）に従わない限り、コミュニケーションができないわけです。ところで通常の記号使用の場合は、記号がその「意味」（使用条件）に合致するような「指示物」に適用されるのが普通であり、この関係がいか

も当たり前で期待に沿った、そしてまた実際に反復して起こる場合であるために、記号を使用する（とくに聞く）人にとっては、ある記号が存在するという事は、その記号の「意味」に合致するような「指示物」が存在するという感じを抱くようになります。つまり記号はコードによって規定された意味に従って使われることによって、「指示物」が現に存在しているかどうかに関係なく、その「意味」の規定を満たすような「指示物」が存在することを暗示するわけです。このことは二つの意味をもっています。つまりひとつは、記号には外界とは自立した「虚の世界」を創り出す力があるということ、もうひとつは、そこに提示されている「虚の世界」あるいは提示されている記号と指示物との関係が、虚であるにもかかわらず、必然的であり現実のように見えるということです。³⁵⁾ 子供に雲はなぜ雲というの？と聞いたら、それは雲だからさ、と答えたという話がありますが、それほど記号と現実の指示物との間の関係は、本来恣意的であるにもかかわらず、必然的であり、有契的でさえあるように見えるのです。

ネズヴァルの詩に話を戻しますと、詩人はここで広告の絵という現実ではない一種の記号を指示する言葉を、中央広場という現実の指示物を指す言葉と同じレベルで使うことによって、言葉の虚の世界を創る力を利用して、いかにも描かれた美容師の女たちが現実に存在するかのようにみせかけているのです。³⁶⁾ そのことによって、ふつうの現実の状況ではあり得ないような状況を作りだします。つまり状況を構成している個々の要素が、ふつう現実の中で結んでいるのとは違った関係を結んで、読者に新しい現実の見方を要求するのです。それは虚の世界であるにもかかわらず、必然性をもっているように見えるので、読者は、新しい指示物の組み合わせから、従来とは異なった現実の意味を考えなければなりません。それを言葉のほうから見れば、慣れ親しんだ文脈の中で一定の意味を表わすように使われてきた言葉が、そのつながりの中から抜け出して、その代わりに、言葉でもって表わされている事物（ここでは浴槽の中の美容師）が、言葉の意味（適用条件）を無視して、現実の指示物であるかのように私たちの目の前に突然出現するということとなります。いわば現実を代理するはずの言葉がモノとなり（ネズヴァルはこれを *Die Verdinglichung der Wortbedeutung* とよんでいます）、この文脈から離れてばばらに独立した「モノとしてのことば」（サルトルのいう *langage-objet*）をどう結び付けて、まとまった意味を作るかは、読者に任されています。³⁷⁾

もう一つムカジョフスキーの挙げているネズヴァルの詩を引用しましょう。

Schnitter

Schleppen sich auf den Knien über das Feld

Das abnimmt

Hungrig kauen sie ihr Brot

Schon salzen sie es nicht mehr

Sie schwanken wie Ertrunkene³⁸⁾

刈り手が
畑の上をひざまづいて 這っていく
畑は減っていく
お腹を空かして 刈り手は パンをかじっている
もう塩さえかけようとはしない
刈り手は 溺れる人のように 揺れ動く

これは、われわれが日常の経験からよく知っている状況です。しかし詩人は、刈り手は畑の上を膝で這っていく、と目に見える部分の描写に限定しています。ふつうはそのような感覚的な知覚のデータだけに満足せず、それを補う意味のつながりとしての全体の状況を、何らかの形で示唆するものでしょう。麦の穂の先で膝から下の脚や鎌の刃が隠されているとしても、です。しかし詩人は、それに言及する代わりに、目に見える直接の知覚だけを描き、さらに麦ではなくて畑が減って行くと表現する（換喩的表現）ことで、刈り手がパン（麦）を食べたり、水に溺れてもがいているという、「刈り手」という第一句から読者が期待する状況とはまったく別の状況を暗示します。こうして詩人は、我々が経験から知っている事物の秩序とその意味の連関から、我々の注意をそらしてしまいます。この手法によって、状況を構成している要素が独立し、我々は、通常の意味のつながりの中にある語ではなく、語によって字義通りに表わされている指示物を相手にすることになり、それらのモノは、従来とは違った状況の連関を作り出して、新しい解釈を我々に要求することになります。こうして記号の表現と内容、意味と指示物との関係进行操作する、いわば記号と戯れることによって、ネズヴァルは記号と現実を混合して、現実の新しい見方を読者に考えさせようとしているのです。

芸術の社会的ファクターを重視するムカジョフスキーは、こうした詩的現象を説明して、このような記号との戯れは実際の生活面に対応するものだと言っています。

「我々は記号が恐ろしいほど強調される時代に生きている。すなわち社会的・経済的・政治的組織形態は、最近数十年間の発展で非常に複雑になったので、現実の代わりにする記号の助けによってしか、コントロールができない。……記号のもつ意味の必然的増大はもはや取り消すことはできない。しかしこの事象にはマイナス面もある。いろいろな点で今日ではまだ記号の問題を十分に解決できないのだ。その大きな理由は、記号の構造とその機能の複雑さを完全に認識できていないからである。ソシュールが先見の明をもって求めた記号の科学は、まだ緒についたばかりであり、19世紀後半の科学の発展は、人間と事物の間を媒介し非物質的だがしかし現実に関与するものというものの存在を無視することを、人間に教えてしまった。ようやく現代の言語学と、フッサールに始まる現代の哲学が、記号に

あらためて理論的な関心を寄せるようになった。この方向で記号の学問は芸術に出会うことになる。芸術は、記号との大胆な実験を行うことによって、記号を現実に適用する隠されたメカニズムを見る目を、学問に開かせてくれる。」³⁵⁾

6

ムカジョフスキーの意見の最後の部分の趣旨にそって、これまで述べて来たことをまとめてみましょう。

私のいう文学の近代、それは言葉と現実、記号とモノとの関係の省察から始まります。アルノー・ホルツは、言葉が虚の世界を作りながらも、まだその必然性のみかけによって、現実を写し取る力を持っていることを、なんとか信じようとしていました。ホーフマンスタールはすでに言葉は虚の世界でしかないこと、ばらばらになった言葉の渦巻きを突き抜けるとその背後には空虚しかないことを知り、むしろ象徴のもつモノの表意作用に期待しました。マラルメは言葉を操作することで、それが表わす事物を解体しながら、事物が不在化したところに「花」という言葉が、現実にはない事物として、存在することを望みました。彼は、言葉の虚の世界を作る力を一度解体して、新たに虚としての言葉に現実との有契性を取り戻そうとしたといえるでしょう。サルトルは言葉が虚としての記号であることを知りつつ、負けるが勝ちの逆説で、言葉そのものが現実のモノとなることを、つまり記号の物化を期待しました。ここからネズヴァルの詩の技法まではほんの一步しかありません。しかしその間には、存在論的思考から機能主義的思考への転換が必要でした。ネズヴァルは、言葉で現実を表現するに当たって、記号がもつ虚の世界を作る力を利用して、意味と指示物との関係、記号を現実に適用するメカニズムを操作することによって、新しい現実の見方と理解の仕方を読者に提示しようとしたと言えるでしょう。

注

- 1) 本稿は、筆者が1994年3月停年退官するにあたり、同月22日北海道大学文学部で行った最終講義を訂正加筆し、論文の形にまとめたものである。ただし、「です、ます」調はそのままにして、最終講義の面影を残すことにした。
- 2) Zitiert nach W. Emrich, Arno Holz und die moderne Kunst. In: W. E., Protest und Verheißung, S. 156. Vgl. auch Soergel/Hohoff, Bd. 1, S. 128 ; Kunisch(Hrsg), Kleines Handbch, S. 297.
- 3) Emrich, ebda. S. 157 ; Kunisch, ebda. S. 298.

- 4) W. Emrich, Die Struktur der modernen Dichtung. In: W. E., Protest und Verheißung, S. 113. Vgl. auch Soergel/Hohoff, S. 136.
- 5) Zitiert bei W. Emrich, S. 163. ちなみに Emrich はこの最後の版: Arno Holz: Werke 7 Bde. (1961-1964) (Luchterhand) の Herausgeber になっている。
- 6) Vgl. Soergel / Hohff, S. 146ff. ; Kunisch, S. 299.
- 7) Zitiert bei W. Emrich, S. 158, 162.
- 8) 高階秀爾, 『近代絵画史』上, S. 93ff.
- 9) 宇佐見圭司, S. 47f. ; 福島繁太郎, S. 15f.
- 10) Hugo von Hofmannsthal, Prosa II , S. 235f.
- 11) Ebda. S. 244.
- 12) Ebda. S. 248.
- 13) Ebda. S. 82f.
- 14) Ebda. S. 245.
- 15) Alle Zitate an dieser Stelle aus: Hofmannsthal, Prosa II , S. 89f.
- 16) Aus: Erich Kahler.
- 17) Vgl. Hugo Friedrich, S. 40 ; auch 嶋田厚, S. 200f.
- 18) Vgl. マルティニ編, 言語学辞典, S. 77 ; ラルース言語学辞典, S. 215.
- 19) Hofmannsthal, Prosa II , S. 88f.
- 20) 川村二郎, S. 12.
- 21) Hofmannsthal, Prosa II , S. 86f.
- 22) Vgl. J. P. サルトル, S. 48ff ; 丸山圭三郎, S. 239ff.
- 23) Zitiert bei 丸山圭三郎, S. 207 ; auch bei 竹内信夫, S. 285.
- 24) Zitiert bei Hugo Friedrich, S. 80.
- 25) Stéphane Mallarmé, Crise de vers. 訳は、丸山, S. 207, 竹内, S. 299 による。
- 26) Hugo Friedrich, S. 94.
- 27) Zitiert bei H. Friedrich, S. 92.
- 28) Roman Jakobson, in : Texte der russischen Formalisten Bd 2, S. 31. Vgl. auch Boris Eichenbaum, S. 13f.
- 29) Roman Jakobson, ebda. S. 31.
- 30) Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa. Zitiert nach : Methodendiskussion (FAT), S. 130ff.
- 31) Jan Mukařovský, Semantische Analyse des dichterischen Werks : Nezvals ‹ Absolu-

- ter Totengräber》. In: J. M. (1974).
- 32) Ebda. S. 278.
- 33) Ebda.
- 34) 池上嘉彦, S. 88.
- 35) Ebda. S. 98ff.
- 36) J. Mukařovský (1974), S. 278.
- 37) Ebda. S. 285.
- 38) Ebda. S. 268.
- 39) Ebda. S. 286.

参考文献

- Eichenbaum, Boris: Die Theorie der formalen Methode. In: B. E., Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt/M. 1965 (edition suhrkamp 119)
- Emrich, Wilhelm: Protest und Verheißung. Athenäum Verlag, Frankfurt/M. 1960.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1965 (rde 25)
- Hauff, A./Heller, A./Hüppauf, B./Kühn, L./Phillippi, K - P.: Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft 2 Bde. Frankfurt/M. 1972 (FAT 2003, 2004)
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1956.
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Gedichte. S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1956.
- Holz, Arno: Phantasia. In: A. H., Werke 7 Bde, hrsg. von W. Emrich. Luchterhand 1962.
- Jakobson, Roman: Die neueste russische Poesie. In: W. - D. Stempel (Hrsg.), Texte der russischen Formalisten, Bd. 2, S. 19-S. 135.
- Kahler, Erich: Untergang und Übergang der epischen Kunstform. Die neue Rundschau Jg. 64, Heft 1.
- Kunisch, Hermann (Hrsg.): Kleines Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. Nymphenberger, München 1969.
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte - von den Anfängen bis zur Gegenwart. 18. Aufl., Stuttgart 1984 (Kröner Taschenausgabe 196)

- Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt/M. 1967(edition suhrkamp 230)
- Mukařovský, Jan: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, hrsg. von W. Höllerer. Carl Hanser Verlag, München 1974.
- Soergel, Albert/Hohoff, Curt: Dichtung und Dichter der Zeit 2Bde. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1961.
- Striedter, Juriij/Stempel, Wolf-Dieter(Hrsg.):Texte der russischen Formalisten 2 Bde. Wilhelm Fink, München 1972.
- 池上嘉彦：『記号論への招待』 岩波書店 1984（岩波新書 258）
- 宇佐見圭司：『20世紀美術』 岩波書店 1994（岩波新書 337）
- 川村二郎：『限界の文学』 河出書房新社 1969.
- サルトル, J. P.:『シチュアシオン II — 文学とは何か』加藤周一, 白井健三郎他訳. サルトル全集 第9巻, 人文書院 1966.
- 嶋田厚：『芸術の中の知性』In：清水幾太郎編『近代合理主義の流れ』（「思想の歴史」8）平凡社 1965.
- シクロフスキー, V.:『散文の芸術』水野忠夫訳. せりか書房 1971.
- 高階秀爾：『近代絵画史』上下. 中央公論社 1990（中公新書 385, 386）
- 竹内信夫：『不在の花』 In：『芸術の近代』（「講座 20世紀の芸術」第1巻）岩波書店 1989.
- デュボア, J他著：ラールス言語学辞典. 大修館書店 1980.
- 平井 正：『記号としての文学作品の受容』 In：千野栄一編『言語の芸術』（「講座 言語」第4巻.）大修館書店 1980.
- 福島繁太郎：『近代絵画』 岩波書店 1962（岩波新書 777）
- ボードレー, C.:『悪の華』鈴木信太郎訳. 岩波書店 1967（岩波文庫 6331-6334）
- マルティネ, A. 編著：『言語学辞典』現代言語学—基本概念 51章. 大修館書店 1972.
- 丸山圭三郎：『ソシュールの思想』 岩波書店 1982.