



Title	ジャン・パウル『美学入門』における小説理論・主観性・おかしみ
Author(s)	北原, 寛子; Kitahara, Hiroko
Citation	独語独文学研究年報, 38, 1-18
Issue Date	2012-03
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/49064">https://hdl.handle.net/2115/49064</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	kitahara_v38.pdf



## ジャン・パウル『美学入門』における 小説理論・主観性・おかしみ

北原 寛子

本論はジャン・パウル『美学入門』を小説理論の視点から分析し、その文学史における独自性について検討するものである。この問題について考えるにあたって、まず次の二つの文章を比較してみたい。

私たちのチャーサーやスペンサー、シェイクスピアはどこにいるのだろうか。われわれの匠の歌い手たちは、彼らよりなんと劣っているのだろうか。<sup>1</sup>

全人類がひとつの民族で、地球全体がひとつの国だ。恵みと苦勞と楽しみは分かたれる。—イギリス人が小説を書き、われわれはそれを読むのだ。<sup>2</sup>

最初の文はヘルダーが1777年に発表した小論の一節である。もうひとつは1825年に発表されたルードヴィヒ・ベルネの評論の一節である。この二つのテキストは著者も時代も異なるが、いずれもイギリスの状況に照らしてドイツ文学の不足を訴えており、その点で奇妙な類似性を備えている。しかしこれらのテキストの類似は単なる偶然の一致によるものではなく、一般的な傾向がたまたま鮮明に見出されたにすぎない。ドイツでは文学、なかでもとくに小説の後進性を訴える論調が18世紀から20世紀にいたるまでの長きにわたって支配的であった。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(1795/6)のように評価された作品が一部にはあった。しかしそうした例外は、外国の状況とともにその他大勢の不毛を浮き立たせるための比較の対象として用いられることが多かった。評価の高い作品は、追いつき追い越そうとする次の世代にたいして抑圧的な役割を演じることになり、新たな名作が批評家たちの悲嘆を止めさせることはなかった。現代から客観的に観察すると、近代ドイツの文芸批評では頻繁に作品レベルの不足と未熟を嘆いている。しかしこの状況にあって、外国の威圧感にもゲーテの権威にも屈さずにドイツの文学を、それ

<sup>1</sup> Herder, Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst. Nebst verschiednem, das daraus folget. In: Herders Werke in fünf Bänden. 2. Bd. Berlin u. Weimar 1969, S. 261-278, S. 266.

<sup>2</sup> Ludwig Börne, Roman-Literatur [Cooper's Romane]. Aus: Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt Nr. 25. 29. März 1825. S. 97-100. – Nachdr. In: L. B., Sämtliche Schriften. Neu bearb. und hrsg. v. Inge und Peter Rippmann. Düsseldorf 1964. Bd. 2. 395-403, S. 397.

もとくに批判を受けていた小説諸作品を高く評価し、みずからも面白い作品を提供しようとする意志を持った詩人 Dichter<sup>3</sup>がいた。それがジャン・パウルである。ジャン・パウルは18世紀末から19世紀前半にかけて多くの長編小説を発表して人気を博した詩人である。彼は1803年に『美学入門』Vorschule der Aesthetik<sup>4</sup>を発表した。この著作には、彼独自の小説理論が詳細に述べられている。本論はこの『美学入門』を分析し、18世紀に始まったドイツの小説の歴史とその理論的変遷の一過程におけるジャン・パウルの楽観主義的小説理論にあらためて目を向け、その独自の意味を確認するものである。<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup>ドイツ語では小説家は詩人 Dichter と呼ばれる。文学的著作を著した人物は総じて詩人とみなされる。小説家にたいしても詩人の呼称が適用されるようになったのは、以下に説明するように、18世紀に小説が詩 Dichtung (=文学) に昇格したためである。18-19世紀前半当時、小説の作者は編者 Verfasser と呼ばれることが多かった。小説は散文によって物語を語るスタイルから、しばしば歴史叙述との相違が議論の対象となることが多かったが、編者という呼称には歴史書と密接に関連付けられていた時代の習慣が反映されている。<sup>4</sup> その後1817年に加筆・変更を加えた第二版が発表された。第一版への批評を受けて議論も深められていることから、本論は第二版を研究対象としている。使用した版は以下のとおりである。

Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. In: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Erste Abteilung. Elfter Band.

引用に際しては、本文中カッコ内にI部11巻を表すI/11に加えてページ数を表記する。

<sup>5</sup> 以下にジャン・パウル協会の年鑑に近年掲載された『美学入門』に関係する論文のうち、本論が参照したものを掲げる。近年の研究傾向を示すために、概略を併記する。

Ulrich Gaier, Mängel der Einbildungskraft als Gegenstände der Satire. In: Jahrbuch der Jean-Paulgesellschaft (=JJPG) 2010, S. 5-19. 初期の諷刺『愚弄礼賛』にみられるライブニッツ崇拜期の楽観主義と、後に現れるとされる哲学への懐疑の端著について考察している。この時期に形成された楽観的な人間観は『美学入門』にも反映している。

Monika Schmitz-Emans, Beobachtungen zu Jean Pauls Poetik des Dramas. In: JJPG 2008, S. 41-64. ほとんどの作品を散文で記したジャン・パウルにとって、演劇は仮面や仮装といったメタファーの豊富な源であった。『美学入門』における演劇論にも注目し、彼の関心が活字で伝達する範囲に限られ、登場人物の造形に興味を示していると分析している。

Helmut Pfothenauer, Jean Paul und Königin Luise oder weshalb singende Prosa keinen guten Vers erlaubt. In: JJPG 2007, S. 105-122. ジャン・パウルの庇護者であり愛読者でもあった王妃ルイーゼのために書いた祝祭詩が散文であったことに着目し、彼の創作活動において散文で書くという行為がいかに重要であったかについて論じている。

Birgit Sick, Jean Pauls nachgelassene Satiren und Ironien als Werkstatt-Texte: Schreibprozeß – Werkbezug – Optionale Schreibweisen. In: JJPG 2006, S. 51-70. 膨大な諷刺的断片の遺稿が小説創作にどのように発展したかを、いくつかの例をあげながら検証している。断片原稿で使用された略語にはいくつかの解釈の可能性がある、さまざまな小説の執筆に応用されたと分析している。

Sabine M. Schneider, Klassizismus und Romantik - zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. In: JJPG 2002, S. 86-128. 近年のさまざまな研究成果から、芸術における近代化は19世紀末から18世紀末へと早めて考えられるようになってきている。そこでこの論文ではドイツ文学における近代化の端緒について考察している。従来はロマン派にのみ近代化の功績が認められていたが、その時代の文学広範に見られる傾向であると主張している。

なぜ小説ではなく小説理論を問題とするのか、その理由は次のとおりである。現代のわれわれから見て小説のカテゴリーに含めることのできる作品は、質や量のばらつきこそあれ、いつの時代にもどの地域にも探し出すことができる。小説がないとされている場合は、ある作品をどのジャンルに分類するかという価値基準と、その価値の背景にある時代精神の影響が考えられる。ドイツ語文化圏について考えてみると、小説 Roman という名称そのものがようやく 17 世紀にフランスから入ってきた新しいものである。小説が幾多の議論を経て文学の一部門として認知する意見が大勢を占めるようになったのは、ようやく 18 世紀後半になってからである。<sup>6</sup>このように、何を小説と定義するのか、小説とはどのような形式か、そもそも小説は文学か非文学か、などの諸問題は、18 世紀から 19 世紀にわたる文学の近代化と密接なかかわりがあり、ダイナミックな変化が見られる。小説に分類される諸作品が時代を経るにつれどのように変化するかについて、その特徴を作品から

---

Mark-Georg Dehmann, Brotverwandlungen des Geistes. Die Phantasie zwischen Materie und Geist bei Jean Paul, mit Rücksicht auf Johann Jacob Bodmer und Georg Hermann Richerz. In: JJPG 2002, S. 176-197. 啓蒙主義は文学的想像力 Phantasie を否定していたが、ジャン・パウルはその地位と価値を『美学入門』によって確立している。彼は想像力を形式化された最高次の理性であるととらえなおし、機知 Witz で肉体と精神の差を止揚することにより、想像力についても新しい局面を展開させた、と論じている。

Peter Sprengel, Jean Pauls Antiklassizismus – Ein Rezeptionsphänomen? In: JJPG 2000, S. 33-45. 従来、ゲーテ、シラーをはじめとするワイマール古典派とジャン・パウルの間には軋轢があったと考えられてきたが、『美学入門』を分析すると、少なくともジャン・パウルにはそのような葛藤は見られない。それは後に意図的に作られた虚像ではないかということ、自らもワイマール古典派とジャン・パウルの対立図式を主張していたシュプレングエルが再考している。

Jochen Golz, Blicke Jean Pauls auf Schiller. In: JJPG 2000, S. 238-250. ジャン・パウルとシラーの間の関係を、『美学入門』におけるシラーへの言及を中心に検討している。『素朴文学と情感文学』を著わした文学理論家としてのシラーにたいしては素朴詩人的な古代支持派とみなしている一方、シラーの文学作品はロマン的文学の例に挙げるなど、分野ごとに異なる態度を見せていると分析している。

Wolfgang Riedel, Die Macht der Metapher. Zur Modernität von Jean Pauls Ästhetik. In: JJPG 1999, S. 56-94. ジャン・パウルの美学 (= 文学理論) について考察し、その世界観がポスト構造主義的認識にも通じる部分があるほど近代であることを指摘している。リーデルは、ジャン・パウルの文学理論を哲学・神学などの思想史と密接に関連付けている。本論も、この論文の考え方を支持しているが、これを小説理論との関係で再考察しようとするものである。

<sup>6</sup> Roman ということばの起源は、古フランス語で「フランス語で書かれた本」を意味する *romanz* や後期ラテン語の *romanicus*、ラテン語で「ローマ風の」を意味する *Rōmānicus* である。この語は、発生した当時ラテン語からフランス語に訳された本を指していたが、次第にフランス語による著作そのものを指すようになった。ラテン語が学術的な領域を支配していたのにたいし、フランス語は学問以外の分野のために使われていた。それらはおもに娯楽的な内容で、15 世紀になると冒険をテーマとした叙事的な作品にも当てはめられるようになった。そして 17 世紀になり今日と同様の用法が確立する。Vgl. Friedrich Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Auflage unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York 1989, S.605.

直接分析することは大変興味深いと思われる。しかしより根本的な課題として考えられるのは、何が小説とされたのか、小説とはどのようなものと考えられていたのかについて、作品を規定した思想の流れを分析することである。ジャン・パウルの『美学入門』は、小説が確立した初期の小説理論書のひとつとして、著者が小説をどのように理解していたのかを詳述しているので、時代の一断片を具体的に分析するために最適のテキストを提供してくれている。そのため、この著作をとおしてドイツにおける小説理論の変遷について考察することにしたい。そしてさらに、ジャン・パウルの小説理論の発展において演じた役割についても考えてみたい。

とはいえ、『美学入門』と小説理論の間には、表向きには二重の論理的飛躍がある。第一に、文学は美学の対象となる芸術の一部に過ぎないので、美学を掲げた著作で文学のみを扱うことが妥当かどうかの問題とされるべきである。そして第二に、文学の中でもさらに小説に限定する理由についても納得のできる理由が必要であろう。まずは第一の飛躍についてであるが、それが見かけにすぎないことは容易に明らかにできる。たしかにこの著作は、その表題からすると芸術論であるべきである。だが目次に目をとおしたならば、実際に議論されている内容は文学に限定されていることがすぐに了解できるであろう。美学は本来美にかかわる学問であり、したがって芸術全般が対象となっているはずである。それなのになぜこの著作が美学と称されたのかについては、ジャン・パウルのこの著作の中で自称美学者の氾濫を嘆いているように (I/11, 13)、バウムガルテンが 18 世紀半ばに美学を提唱して以来、この用語がもてはやされていたという文化的な背景も考慮する必要があるだろう。そして第二版の前書きには次のように記述されている。

非常に的外れにも、芸術の審判者たちは…この入門を次のように非難した、「これは美学ではなく、ただの詩学だ」と。私は本書が詩学ではないと容易に示すことができる。さもなければ物語詩や牧歌、描写的な詩や詞句の構造についてたくさんそこに載っていないなくてはならないだろう—そうではなく、本書の内表紙の最初の言葉にあるように、入門 *Vorschule* (教室にいたる手前の廊下 *Proscholium*) なのである。だれもが自分のない知恵を絞って中世において入門がそもそも何を意味していたのかを、もっとよくわかっていてくれたらと望んでいたのだが。 (I/11, 7)<sup>7</sup>

彼もこの著作が美学には当たらないという批判に対抗して、あくまで中世的な意味における「入門」、つまり教室という本番に臨む前の準備段階なのだから許容されるべきであると訴えている。しかし実際は、たしかに押韻のルールについての解説ほど詳細ではないが、詩学で掲載されているべき内容として挙げられている項目が本書の主な内容である。

---

<sup>7</sup> ジャン・パウルの *Vorschule*、つまり *Proscholium* がどのように解釈されると想定しているのかについては第一版の前書きでもふれている (I/11, 18)。

以上のことから、これは本来詩学と呼ばれるべきといえる。それにもかかわらずジャン・パウルが美学にこだわった理由は、文学こそが美を表現する最高の手段であるという信念があったからである。ジャン・パウルはしばしばカントを敵視していたが、彼によればカントが美を美術と彫刻といった造形芸術にのみ依拠して説明しようとしていることは不当なのだという。というのも、造形芸術も、言語によって文学的に *poetisch* 美を表現されなくては、その魅力を最大限に発揮できないからである (I/11, 31f.)。言語は絵画や彫刻の美を最終的に表現するための媒体であり、そのために文学は他のジャンルに優越する芸術活動であるという自負があったことが読み取れる。ジャン・パウルにとっての美は、人間がただ受け身で認知することによってしかかかわることができない外部に厳然として存在するものではなく、対象を内面化し、言語によって再構成しアウト・プットするという人間の主観的な認知によって完成される活動へと転換されている。美を外部に絶対的に存在するものではなく、人間の主体性に求められるとしている点に、ジャン・パウルもカントによって発見された近代的な意識のありようを、つまりプラトンがアイデアを想定したように外部に絶対の真理を設定するのではなく、それを認知する人間の理性にすべての根拠を求める態度を受け入れていることを見て取ることができる。ジャン・パウルは、カントの美学が形や色といった視覚的な要素を重視している点を批判しているが、カントがもたらした客体から主観への認識の革新的な転換は受け入れ、身につけていることがわかる。ジャン・パウルにとって主観性は、後で述べるように、文学においても非常に重要な役割を担っている。ジャン・パウルは文学こそが人間の創造行為の中心であると考えて、真の美学はいつかの日か詩人であり同時に哲学者である者によって書かれ、哲学者にも有用で、芸術家にはより一層ふさわしい美学がもたらされるだろうとも述べている (I/11, 15)。彼は文学を理解せずして芸術を語ることはできないという立場をとっていたので、この著作からジャン・パウルの文学論を読み取ろうとする試みは、これまでもたびたびおこなわれてきたように、本論でも適切であると考えている。しかしながら、文学が芸術の最上位に位置付けられるといえども、他の芸術形式が議論の対象とされていないことについて、『美学入門』が批判されるのは、やむをえないだろう。

次に、本論の対象とテーマの間に想定されていた第二の論理的飛躍に目を向けよう。なぜジャン・パウルの文学理論は小説理論として読めるのかについてであるが、これには三つの方法が想定されている。文学全般に関する議論から小説に関する部分だけを抽出するか、それとも文学論を小説論として読むほど小説の概念を拡大できるのか、あるいは小説が文学全体の中で支配的な立場を与えられていると認められるのかである。ジャン・パウルの考え方に一番ふさわしいのは、このうち第三の方法である。第二の方法も完全に排除されるものではない。どうしてそのような立場をとることができるのかは、本論の根幹にかかわる重要な問題である。そこでまず彼の小説理論について検討してみることにしよう。

## 1. ジャン・パウルの小説理論

『美学入門』は三部構成で、第一部ではおもに文学理論全般と、文学の担い手の性質にかかわる天才 *Genie* について、そしてジャン・パウルの文学理論の核心である滑稽 *das Lächerliche* やおかしみ *Humor* について述べられている。第二部はさらに重要な概念である機知 *Witz* について、そして登場人物、演劇と叙事詩などのジャンルの問題と、ドイツ語の音韻について語られている。第三部は講演原稿の形をとり、読者や批評家たちとの関係を含めて、彼の時代の文学を取り巻く問題全般について議論されている。このように概略を確認するとわかるように、小説が中心的に扱われているのは第二部の一章に過ぎない。しかしそこでジャン・パウルは、小説は紙を媒体とする芸術作品のなかで一番優れていると断言している (I/11, 232)。文学は美術などの他の形式に優越する最高の芸術であり、文学のなかでも小説が最高に位置付けられるというのが、『美学入門』の前提となるヒエラルヒーである。本論はその主張の可否は問題とせず、小説理論に焦点を当てる立場から、この事実を確認するにとどめたい。

18 世紀の半ばまで文学は韻文で書かれるべきだという考え方が支配的であったが、ゴットシェートが『批判詩論』の第四版 (1751) にようやく小説に関する一章を設けたように、小説の興隆とともに散文も文学の範疇で議論されるようになっていった。この論争は最終的に散文派の主張が全般に認められる形で 19 世紀前半になりようやく一段落する。ジャン・パウルが『美学入門』を発表した当時は、彼自身も散文 *Prose* と韻文 *Poesie* の芸術的優越権をめぐる論争を目新しいものではないが、さらに新たに起こりつつあり、あとにも先にも永遠に続くと言及しているように (I/11, 18)、なおこの論争の途上であった。上述のように、小説を文学の最高形式と位置づけていることから容易に推測できるように、彼は散文の文学的価値を非常に高く評価していた。彼は、言語形式ゆえに散文に芸術性を認めない人々には文学的感覚が欠如しているとし、彼らを「文体論者 *Stilistiker*」 (I/11, 18) と呼んだ。文体論者という語に込められた非難の響きから、ジャン・パウルにとっては言語的な形式は大きな問題ではなく、読者に与える印象こそが重視されるべきであったということがわかる。彼がこのようにジャンルの形式的な差にたいして本質的な相違を認めていなかったことから、小説は叙事詩と演劇にもいずれにも近いジャンルであるという主張 (I/11, 224, 234f.) にも一貫した姿勢を認めることができる。<sup>8</sup>このように、『美学入

---

<sup>8</sup> ジャン・パウルは、アリストテレスをはじめとする多くの理論家が叙事詩の典型としているホメロスの『オデュッセイア』でさえも「叙事的原小説」 (I/11, 223) と形容している。小説とその他の言語形式による著述を区別していなかったことは、スウィフトやスターンといった小説家とならんで、レッシングやヴォルテール、ルソーなど小説を著わす一方で思想家としての著述を残した人物や、シェイクスピアなどの劇作家・詩人が、繰り返し並列されていることからわかる。ジャン・パウルは牧歌 *Idylle* も小説に近いジャンルであるとみなした (I/11, 239f.)。文学のさまざまな言語形式を区別せず、読み手に娯楽的に受容されるか否かを基準にすべての著作物を分類する態度は、現代のわれわれから

門』では小説に高い地位が与えられており、文学の代表として想定されていたことがわかる。そのようなわけで、彼の文学理論や文学観ではつねに小説が念頭に置かれており、文学全般に関する議論を小説に敷衍することが可能なのである。

ジャン・パウルは小説の形式について、広くて緩やかで、あらゆる形式によって語られることができると考えていた。「本来小説は叙事的であった。しかし作者の代わりにたまに主人公や、時には脇役たちが語ることもある。書簡体小説は、比較的長いモノローグか比較的長い対話なのだが、演劇的形式に入り込み、ウェルテルなどでは叙情的な形式に入り込んでいる」(I/11, 232)と、その形式の多様性を指摘している。

さらにこれらの形式による分類とは別に、文体あるいは内容の特徴によって小説を区別する基準も挙げられている。それはイタリア派・ドイツ派・オランダ派小説という三つの流派なのだという。イタリア派の小説とは、それぞれの登場人物とそれらの関係が、詩人の語りによってひとつにまとめられているのだという(I/11, 236)。ドイツ派の作品は、神秘的で神聖な精神がオランダ派よりも少なくしか醸し出されないのであるが(I/11, 237)、詩人はその主人公を特別に引き上げたり引き下げたりして目立たせてやることもせず、市民的日常に焦点を当て、これにロマン的な描写を与えるのだという。そしてさらに、ジャン・パウルはドイツ派の小説について次のように説明している。

ドイツ派の小説の主人公は、その地理や言語、出来事においていわば二つの状態の中間に位置し、仲介者となっている。彼はイタリア派の登場人物の崇高さも、それとは対極にあるオランダ派の喜劇的でありながらまた同時に真面目である深さも受け入れることのない登場人物として、詩人のために、二つの方向にたいしてロマン的であるというやり方を価値あるものとしなければならない。むしろ無理にでも獲得しなければならないのである。(I/11, 238)

イタリア派の小説は高貴で、オランダ派は喜劇的にして深遠、これらにたいしてドイツ派の小説は日常的であり、高貴さと喜劇性のいずれをも求めてロマン的な渴望状態に置かれているとされている。これら三つの流派にはこのような内容上の違いがあるのだが、ひとつの小説の中に入り混じって現れるのだという(I/11, 238)。内容による区別は主観的な判断に委ねられるためにあいまいになりがちだが、とある作品のなかに混在するという規定はまさにその判断が恣意的であることを示しており、そのために小説理論としての有効

---

すると何の違和感もない。しかし18世紀当時は、それ以前の詩学から影響に加え、サロンでの朗読会や他の娯楽との兼ね合いなどの社会的な状況から考えて、言語形式は詩学における分類の最重要項目に挙げられていた。ジャン・パウルがそうした影響を脱し、すでにあらゆる印刷物を娯楽的読書の可否によって判断していた態度は、当時としては大胆で先進的であったと言える。

性は薄いと言わざるをえない。しかしジャン・パウルがドイツの小説にたいして抱いていたイメージとジレンマがここには如実に読みとれ、その点において興味深いと言えるだろう。それは崇高になることも、喜劇的になることも、真面目になることもできないが、市民的日常の範囲からより高い、あるいはよりカオス的な非日常の領域へと到達しようとする飽くことのないロマン的な渴望状態におかれているのである。ジャン・パウルにとってのドイツの小説は、日常の領域でも可能なダイナミックな精神の活動を描くための媒体であるといえる。

ジャン・パウルの小説観、小説理論をその前後の時代の場合と照らし合わせる上で、さらに注目しておきたい点がある。それは小説が教訓的・教育的であることを否定していることである。彼は教育的な小説を著わした詩人ヨハン・ティモテウス・ヘルメス（1738-1821）を引き合いに出して、次のように主張している。

とある詩人がわれわれの現実をすっかり彼にとっての現実でもって、つまりわれわれを牢獄の鎖で囲い込むこと以上に危険なことがあるのだろうか。上で名前を挙げた小説宣教師ヘルメスがもくろんだ道徳的な教育の目的でさえ、文学に反した精神でその目標を追い求めたので、実現されることがないどころか、有害でさえあり、徐々に疲弊させられてしまうものだ。（I/11, 26）

文学は詩人の想像力 *Phantasie* によって生み出されるということをジャン・パウルは本書で繰り返し主張している。詩人が詩人にとっての現実を作品のなかで表現することは文学の本質に適っているといえる。それにもかかわらずジャン・パウルは、価値観の提示が教育的な配慮によるものだとすれば、それはまさに「牢獄の鎖」という束縛と抑圧そのものなのだと激しい非難をしている。これとは対照的に、不道德な登場人物は文学では許容されるという見解を示している。文学においては神々がヴェールを投げ捨てるように、悪魔も文学の中では美しい仮面をつけている。そして現実が神から奪い去った輝かしい外観を、文学では悪魔に付け替えてしまうことすらあると指摘している（I/11, 204）。教育的な小説を批判しているのは、それが偽善であり、小説の芸術的自由を侵犯すると警鐘を鳴らしているからだと解釈することができる。このジャン・パウルの態度は、彼の時代では非常に特異である。なぜならば 18 世紀の小説理論においては、教育は小説に求められた主要な効果のひとつであり、むしろ小説がもたらすことのできる長所としてさかんに主張されていたからである。こうした教育小説の考えの根拠には、しばしばホラーティウスが引き合いに出される。彼は「詩は美しいだけでは十分ではない。それは快いものでなければな

らない」<sup>9</sup>という。そして「詩人が狙うのは、役に立つか、よろこばせるか、あるいは人生の楽しみにもなれば益になるものを語るか、のいずれかである」<sup>10</sup>と、詩人は役に立ち、なおかつ快い感情を提供するために詩作することを求めている。「読者を楽しませながら教え、快と益を混ぜ合わせるものが、万人の票を獲得する」<sup>11</sup>と、文学の娯楽性と教育性が表裏一体の特徴とみなされているのがわかる。18世紀には、たとえばブランケンブルクが『小説試論』（1774）において、徳を人間の行動の規範とし、この徳を基調とした登場人物の物語が、読者に教育的効果と楽しみの両方を与えうると主張した。彼の考えるところによれば、さまざま活動や生き方、恋の情熱にはどのような種類のものかがあるのかを人びとに教えるもっとも確実な手段は、こうしたことがらがさまざまな環境下でないうる印象を小説に描いて具体的に展開させて提示することである。これによって読者に、自分がなすべきことや逃れるべきことを道徳的な講話を十回聞かせるよりもよく学習させることができるという。<sup>12</sup>彼が小説に、読者に今後とるべき行動を予想させ、心の準備をさせるための役割を期待していたことがわかる。それがたとえ社会において小説を擁護するためであったとしても、ブランケンブルクは小説に教育効果を期待することに何の違和感も抱いていない。小説の娯楽性が非芸術的であると非難する風潮があったので、ブランケンブルクはこのように小説の実用性を教育的効果に見出し、それを主張したにすぎない。小説の長所を指摘する際にその教育面を強調する議論は、18世紀後半にしばしば見られたものである。読者を教育するために登場人物の教育を描くという発想は、19世紀に入ると教養小説 *Bildungsroman* という概念を生み出すにいたった。教養小説はその後20世紀にいたるまでドイツの小説で大きな地位を占めたという事実から鑑みて、ジャン・パウルの19世紀初頭に教育小説にはっきりと異論を唱え、強い反感を示した点は非常に目を引くものである。彼にとって小説はもはや文学未満の娯楽読物や、教育などの実用的な目的に従属する媒体でもなく、文学そして芸術の一部に組み入れられ、想像力によって美を開示することができる独立した媒体と位置づけられていたことがわかる。

## 2. 主観性の優位

ジャン・パウルの文学理論では、ジャンルのうちで小説が優位な地位を占めているように、概念の中では想像力 *Phantasie* とおかしみ *Humor* が重要な役割を果たしている。

---

<sup>9</sup> ホラーティウス『詩論』、In:『アリストテレース 詩学・ホラーティウス 詩論』 松本仁助・岡道男訳 岩波書店 1997年、S. 236.

<sup>10</sup> Ebd., S. 249.

<sup>11</sup> Ebd., S. 249f.

<sup>12</sup> Vgl. Christian Friedrich von Blanckenburg, Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965, S. 336.

想像力<sup>13</sup>とは、個人が主観によって文学を生み出すための能力であり、またそれによって生み出されたものを指している。想像力は理性の極致にある絶対や無限といった通常では垣間見ることのできない世界を、人びとのイメージできる範囲に詳細かつ具体的に描き出すための能力なのである。ここで言われる想像力には、いくつかの下位概念が想定されている。機知 *Witz* と鋭い洞察力 *Scharfsinn* が下位の想像力に位置づけられている。想像力は自然のヒエログリフであり、機知は自然の揺らめくアナグラムであると形容されている (I/11, 37)。エジプトのヒエログリフは 1822 年によりやく解読されるまで、近代ヨーロッパにおいては神の至高の秘密を伝えているとみなされていた。想像力がヒエログリフという比喻によって表されているということは、想像力が世界の秘密を伝え、そして解き明かすための英知そのものであると位置づけられていたということである。そして機知は自然という神秘のアナグラム、つまり綴りかえによる暗号化と呼ばれている。ということは、機知をとおして自然の神秘の謎は解き明かされる、とジャン・パウルの考えていたことを示している。

ジャン・パウルの文学理論にたいする基本的なスタンスは、反アリストテレスである。彼の時代の多くの論者たちが、伝統を踏襲することによってその理論の正当性を主張したのとは対照的に、ジャン・パウルはここでも独自の論を主張している点で非常に注目に値する。アリストテレスが美を自然の模倣と規定しているのにたいし、『美学入門』では、そもそも自然を忠実に模倣するという原則にはほとんど意味がないと主張されている。その理由は、なにかある模倣を通してその個性 *Individualität* を汲み尽くすのは不可能だからという (I/11, 25)。自然を模倣すること以上に彼が重視していたのは、個性をいかに表現するかということであった。文学は一般的なものよりも個別的なものを対象にすべきなのだとされているのである。彼の考えでは、自然を模倣したとしても、それぞれの人に違う自然が見えているはずであるから、個人の美的判断力をこえたより高次の原則を前提にしていなければならないということになる。そうすると結局、誰にとって一番美しい自然が見えているのかが問題となってくる (I/11, 29)。ここでは自然は外部に厳然としてあるものではなく、人間に認知されることでようやくその存在が認められる対象でしかないと考えられている。自然の模倣を美として成功させるためには、万人に認められる原則に則る必要があるが、そのような原則を想定することがそもそも不可能とみなされているのである。このような外界に美の基準を求めるといふ非現実的な方法を追究するのではなく、人間の主観を重視してその判断に信頼を寄せるほうが現実と合致すると発想が転換されて

---

<sup>13</sup> 想像力について、テキストではおもに *Phantasie* が使われているが、このほかに *Einbildungskraft*、*Bildungskraft* も登場する。この三つの概念は明白に位置付けられてはいない。だが並置されている場合があり、また交換可能なので、おおよそ同義とみなせるだろう (Vgl. I/11, 37)。

いるのである。認知をする人間の主観性が客観性に優越するという認識がジャン・パウルの文学観の根幹に認められる。

客観性と主観性の対立は、彼の文学理論においてはギリシャ的・彫塑的文学とロマン的文学という二大流派を規定する基準ともなっている。ギリシャ的・彫塑的文学については、客観性、美と理念、晴れやかさと静けさ、道徳的優美という四つの特徴が挙げられている。これらの「美学的ギリシャ」はその特徴から、古典時代の芸術を念頭においていると読むことができる。この推測が正しいことを証明してくれるのは、これと対立するロマン的文学が革新的文学、キリスト教的文学と同義で用いられている事実である（I/11, 75）。

「ロマン的なものは際限のない美である。あるいは、崇高なるものによって与えられる美しい無限性である」（I/11, 77）と規定されているように、無限の高みや美がロマン的文学に内包される特徴である。「ギリシャ人たちは、彼らが言っていたように、神々と英雄たちを信じていた。だから彼らは意図的にこの両者を叙事的にも演劇的にも文学に織り込んだ。そして無意識のうちに彼らの真実への信仰は残ったのである。…しかしこの信仰は分け前を求めていた。これは力と自我の犠牲を求めたのである」（I/11, 62）と、ギリシャ的文学は神々や自然への素朴な信頼ゆえに精神の平穏や晴れやかさを手に入れたが、これと引き換えに自我の目覚めは留保されたとジャン・パウルは古代の文学を特徴づけている。これとは反対に、ロマン的文学にたいしては彫塑的文学とは反対に、主観は無限に活動することができるが、結果として客観的世界と主観的内面の境界はあいまいにならざるをえないという（I/11, 111）。近代人は主観性を出来るかぎり展開させ、客観性と間の境界があやふやになるほど拡大すべきだと主張されているのである。ジャン・パウルは自我に目覚めた新しい時代の視点から、主観を無限に拡大させることによって文学や美を追求しようとしている。彼自身の文学理論はこれらの点を総合すると、主観を尊重するロマン的文学の側に位置づけられていることがわかる。個人の自発的内面的な美の世界を外部世界へと発信することが、彼にとっての文学活動なのである。

ジャン・パウルの文学理論は主体的な個人を前提とし、なおかつ個人に依存している。その一番有能な担い手が天才 *Genie* である。天才は想像力の一段階であるとされているが（I/11, 39）、段階ではなくそれを運用する人間にたいする呼称であると考えたほうが彼の文学理論に適切に合致するだろう。天才とは、ジャン・パウルの説明では次のような人のことである。

もしその人 [= 神的なるものの本能によって大きな声でよびかけられている人] が全体の眺めを作り出し、支配するならば、両方の世界 [= 内面と外界の世界] の調和と美は反射し、それをひとつの全体にしてしまうだろう。というのも、神的なものの前ではひとつのものしかなく、部分が矛盾しあうことがないからだ。そしてこ

れが天才と言われるものである。二つの世界の宥和がいわゆる理想というものである。(I/11, 55)

つまり天才とは、内面と外界を調和させ、ひとつにまとめる能力のある人物である。この天才による全体の調和を成功に導き、その能力を遺憾なく発揮させる方法のひとつが思慮 *Besonnenheit* である。天才の場合には、いろいろな力がそもそも秀でた状態にあるので、神的な力となるとそれらすべてより一層高くなければならないということになるが、思慮とは、この世的なものを超越した衝動のさらに明るい輝きが光を投げかけるさいに媒体とする魂を指しているという (I/11, 52)。思慮はその外界と内面の宥和をはかる力を発揮する以前に、そもそもそれ自身も行為と苦悩、主観と客観それぞれの間の均衡が取れ、柔軟に変動できることを前提としているのだが (I/11, 46)、思慮をより高くより有効に発揮できれば、内面世界は自我とその領域へ、つまり創造主とその世界におのずと二分されるのだという (I/11, 47)。天才が思慮によって内面と外界を調和させることができれば、内面世界に新しい世界が誕生するということである。文学とは内面に生み出された世界であり、想像力によってもたらされた「第二の世界」、つまり「神の領域」なのである (I/11, 203)。われわれはジャン・パウルが文学を第二の世界と呼んでいることに違和感を持たないだろう。だが当時としてはこれは先進的な意見であったといえる。虚構 *Fiktion* という概念は 17 世紀にフランスで成立し、18 世紀初頭になってようやくドイツに入ってきた。そのころ虚構の物語は、神の創造物であるこの世界の歴史に合致しないという理由で非難されることがあった。18 世紀の詩人たち（おもに小説家たち）は、書簡体や日記などの形式で現実起こったことだと偽りつづけてきたのだが、その一方でようやく自らを第二の神、第二の世界の創造主であるとおそるおそる告白しはじめていた。たとえば先に引用したブランケンブルクは、「詩人は、名誉を汚されたくないならば、彼の登場人物たちの心の中を知らないなどと言いつづけることはできない。彼は創造主である。登場人物たちには彼らの全特性がそなわっており、彼らの存在全体は詩人によって保たれている。登場人物たちは詩人が整えた世界に住んでいるのである」<sup>14</sup>、あるいは「詩人の作品は、できる限り大きな世界に似た、小さな世界であらねばならない」<sup>15</sup>と述べ、自信をもって創作した虚構の物語を提示するように詩人たちを鼓舞した。ブランケンブルクは小説家を何度も創造主と呼んでいる。小説家は作品世界における神であると主張しているのである。バロックの時代は想像力の領域を支配したのは神であった。荒唐無稽な物語は、神の支配する世界をアレゴリーでもって表現するための場であった。18 世紀に入り、人間が想像力の領域で活動できるようになっても当初は神にたいする遠慮があった。だがブランケンブルクは、人間である作家が自ら創造した世界に創造主として君臨すべきである、

<sup>14</sup> Ch. F. v. Blanckenburg, a. a. O., S. 264f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 194.

という意見をのべることにためらいをみせていない。そしてジャン・パウルも、何のためらいもなく詩人は内面世界において神であると断言している。文学理論の発展において、想像の領域の支配者が神から人間へと交代しているのが見て取れる。ギリシャ的・彫塑的文学からロマン的文学へと文学の主流が交替した要因には、単なる作風の流行の変化や時代の好みといった表面的な現象のみならず、時代の世界観や現実認識が転換したことが根底にあるといえる。

天才について、鋭い洞察力や機知、悟性や数学的、歴史的想像力などの諸力に秀でているが、想像力が少ない人びとが才能 *Talent* と呼ばれている (I/11, 40)。才能より能力が劣る場合は受け身の天才 (I/11, 41) となるとされている。ジャン・パウルの理論によれば、天才は創造する力に意義があると言えるので、受け身の天才は撞着法的表現である。しかしここで天才でも才能もない人びとを無能と切り捨てるのではなく、ひたすら受容するだけであっても想像力は活動しようという救いを提示している点に、この文学理論全体ににじみ出ている楽観的な精神を認めることができるだろう。ジャン・パウルは、同時代の意見と比較してみると、教育的小説への嫌悪やアリストテレスの伝統に束縛されないなど、彼独自の立場をとることが多い。しかしそれらのいずれの点においても通じているのは、リベラルな独立精神の反映であるということである。権威や偽善よりも自由の気概を愛したことが、小説理論から読みとれる。

### 3. おかしみの文学

ジャン・パウルの文学理論の本質は、おかしみ *Humor*、滑稽 *das Lächerliche* そして機知 *Witz* の概念である。これらは若干用法が一貫しない部分もみられる。しかしおかしみは文学のとある種類の呼称であると考え、さまざまな箇所の記事にあてはまる。また、滑稽はその文学によって表現されることを表し、機知はおかしみの文学の理念であり、なおかつおかしみの文学を作り出す詩人の能力を表していると解釈できる。

本書によれば、「滑稽は崇高の宿敵」 (I/11, 93) なのだという。崇高はシラーの文学理論や、ヴィンケルマンらによる古代ギリシャを模範とする美の基準であるだけでなく、フリードリヒ・シュレーゲルのようなロマン主義者にとっても本質的な概念であるので、崇高と対立する滑稽を内包するおかしみの文学は、非文学、非芸術に陥ってしまうのではないかという危惧が生じる。しかしまったくそうならずに、むしろおかしみの文学は、非おかしみの文学、すなわち従来のまじめな文学と一対の対立項になることによって、つまり打ち消しあうのではなく引き立てあうことによって、ロマン的文学を形成しているとみなされている。無類の読書家であったジャン・パウルは、先述した人物たちの著作に通じ、彼らの崇高の概念をよく理解していたことは、言葉の端々からうかがえる。その上でジャン・パウルは笑うという行為を崇高と結びつけて積極的に評価しようとしている。彼の笑いの解釈は、ヨーロッパの文化全体から考えても独自のものである。まず彼は笑いをあざ

けり *Verlachen* と笑い *Lachen* に区別している。あざけりは道徳的な不機嫌の表明であるが、それは笑いとは根本的に異なる (I/11, 92)。むしろ芸術における喜劇的なものは、精神的な痛みに近い精神の欲望をかきたてる (I/11, 107) と、笑いに精神を鼓舞し勇気づけ、引き上げる力を認めようと主張している。だからこそ滑稽なるものは崇高と対峙しうるのである。ベルクソンにいたるまで、ヨーロッパの笑いにたいする主な態度は緊張状態のすべてを無に帰すに過ぎないというものであった。ここでの否定的な笑いのイメージは、ジャン・パウルのいうところのあざけりと笑いの区別がなされていない。あるいはあざけりのみを笑いにとらえている部分がある。しかしジャン・パウルは、笑いにも単なる不機嫌や嫌悪の表明であるあざけりと、精神の共感や理解によって惹き起される肯定的な活動の二種類あることを指摘している。肯定的な笑いは精神を保護し、その健康さを保つために役立つ。しかし肯定的な笑いは、ドイツでは普及しなかった。その理由のひとつとして、崇高という概念が強すぎ、その対立項として想定された笑いを不要とするほど重視されてしまったことが考えられる。崇高は先述のように、18 世紀後半に芸術と文学の議論において広くもちいられた概念である。<sup>16</sup>崇高は一種の感情であり、ある対象に直面した時によりやく惹き起こされる。だがこれを保ち続け、自らの人格形成に作用させようとする、精神が過度の緊張状態に保たれることになる。これは精神の疲弊状態をもたらす、陽気さを失った危険なメランコリー状態に導きかねない。いわゆる仮病であるが、やがて実際に危険な病気を引き起こすことに通じる。その具体的な例としてノヴァーリスの文学に見られる耽美的かつ極端に繊細な世界観を挙げるができるだろう。彼の人生が実際に若くして終わってしまったという事実は、崇高に魅せられた若者が死の陶醉に身をゆだねてしまったことを連想させる。<sup>17</sup>ジャン・パウルは崇高の甘美さを、あるいは崇高を身につけているふりをしているスノブたちを、笑いによって攻撃した。そして笑いという行為をとおして、彼らに精神の健全さを回復させるアイデアを提案した。しかしこれが普及しなかったのも事実である。ジャン・パウル自身が作品で提示した笑いが、日常のささやかな世界を打ち破り、精神の高みにまで達しているとはみなされなかったのもその一因に考え

---

<sup>16</sup>シラーは『崇高について』において、崇高とは恐れと喜びの入り混じった感情であり、それはわれわれの理解力を試そうとするような把握困難な対象や、われわれの生命を脅かすと思われるような巨大な対象に接したときに惹き起こされるとした。啓蒙主義の哲学においてはメンデルスゾーンがシラーの崇高観と同じく感情の混合であると規定し、カントにおいては崇高が精神を規定する意識へと関連付けられている (Vgl. アルマン・ニヴェル著 『啓蒙主義の美学 — ミメーシスからポイエーシスへ』 神林恒道訳 晃洋書房 2004 年)。

<sup>17</sup> トーマス・マンの『魔の山』において、病は才能たりうるかという興味深い問題について議論される一節がある。これをもって、崇高という芸術的感覚の高い能力は、病という形をとって才能を具体的に表すという考え方が近代ドイツに根づいていたことの証左としたい。Vgl. Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman*. In: Th. M., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. III. Frankfurt a. M. 1960. Zweite, durchgesehene Aufl. 1974, S. 138.

られる。ただし、アイデアが示されていたという事実それ自体は、非常に独自の行為であったと評価しなければならない。

ジャン・パウルによる崇高の定義は「応用された無限」であり、目、耳といった感覚器官と、内と外の感覚が交換することにたいして応用されるのだという。彼によれば、崇高とは想像力や感覚の力といった能力ではなく、感覚的な記号に過ぎないのだという。崇高を重要な概念として扱ったカントとシラーの方法は、崇高を数学と動力学へと転換し、数量的にとらえようとしたとして批判している (I/11, 93f.)。おかしみ Humor とは崇高の反対とされる。そして個別的なことを否定するのではなく、その根底にある理念と対立することで、限界を突破し無限へといたる道筋をつけるのだという (I/11, 112)。おかしみはつねに崇高のアンチテーゼであり、ジャン・パウルの文学理論においては、崇高を有効にするために必要欠くべからざる対立項である。滑稽や機知は、崇高と対峙することによって無限に続く移し鏡の像を形成するための一翼を担っているのである。ジャン・パウルは、フリードリヒ・シュレーゲルのロマン的なるものの概念を挙げて、シュレーゲルがロマン的なるものは文学のジャンルにとどまるのではなく、文化・社会を構成する基本概念でなければならないと主張したことを支持しつつ、自らの喜劇的なるものという概念についてもこれと同様に世界観としてとらえられるべきであると主張した (I/11, 113f.)。おかしみの文学はまさに F・シュレーゲルのロマン的文学のジャン・パウル的言い換えとすることができる。先にジャン・パウルにおけるロマン文学の特徴について分析したが、彼のロマン主義についての理解は F・シュレーゲルと共通しているのである。シュレーゲルによればロマン主義文学とは、「…文学的反省の翼に乗って、描写された対象と描写する者との中間に漂い、この反省を次々に相乗して合わせ鏡のなかにならぶ無限の像のように重ねてゆくこともできる」のであり、「発展的文学はしばしば自己破壊をするけれども、ただちにふたたび自己創造をもおこなう」 (リュツェウム断片 LN 150)<sup>18</sup> ことによって無限を志向する文学である。つまり F・シュレーゲルのロマン的なるものとは、外界と自己を融和させ、またその自己を客観視することを、省察を重ねることで無限に繰り返すという思考の方法を表している。これがジャン・パウルの文学理論では、合わせ鏡の片方に崇高なもの、そしてもう片方に喜劇的なるもの、すなわちおかしみの文学が用いられていると読むことができる。ここでは崇高は絶対的な価値ではなく、おかしみによって相対化されることによってようやく機能する概念なのである。<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> J. Minor (Hrsg.), Friedrich Schlegel 1794-1802. Seine Prosaischen Jugendschriften. Wien 1882.

<sup>19</sup> ジャン・パウルは、ホメロスを茶化することはできるが、シェイクスピアは茶化せないと述べている。なぜならば、卑小なるもの *das Kleine* は崇高を否定するように向き合えるが、激越 *das Pathetische* にはそのように向き合うことはできないからだという (I/11, 117)。おかしみや笑い、喜劇的なるものは、晴朗や調和と対立すると際立ち、引き立てあうことができるが、シェイクスピアが描いた激しい感情とは対比の意味をなさず、打ち消されてし

文学におかしみを導入する利点は、主観を存分に活動させられることである。ジャン・パウルが主張する「喜劇的ロマン主義」も、彼が「真面目なロマン主義」とよぶ F・シュレーゲルらのいわゆるロマン主義と同様に、古典的客観性とは異なり、主観性が支配している (I/11, 119) と書かれている。先に確認したように、ロマン主義は作者や登場人物の世界観に、彼らの意識、自我という主観性が投影された文学である。この文学形式は、自我を表現するための場であるとともに、自我の存在が目覚めさせられる活動領域である。そのため、おかしみの文学は人間の活動全般において主観を問い直すための場として機能しているのである。ジャン・パウルがこれを主張する箇所でのことばも、彼の小説作品同様、くだけた分かりやすい表現を用いている。

笑うと、人は「ありえないよ！そりゃ狂気の沙汰だ」と言うものだ。その通りだ。だからこそおかしみの信奉者 **Humorist** みんなにとって、自我は第一の役割を担っているのである。(I/11, 119)

笑いは主観の発露であり、自我と他者の区別を確認できる重要な行為なのである。このようにジャン・パウルはおかしみに非常に大きな価値を見出しているので、偽りのおかしみ信奉者への嫌悪はとて大きい。なぜなら偽りのおかしみ信奉者は、自然をパロディーにしているように見えて、彼自身がすでにそのパロディーそのものに陥ってしまっているからである (I/11, 121)。それだけに、ジャン・パウルは詩人の性質は、おかしみを自在に操るにたただけ高貴でなければならないと主張している。<sup>20</sup>ジャン・パウルは文学の理想の姿について次のように語っている。

文学は、宮廷文学、民衆文学、教会文学、教壇文学、女性文学とかそのようなものであってはならないし、そう望まれてもいない。そうではなく人間の文学、可能であるなら精神の文学であるべきだろう。それは偶然で窮屈で精神と切り離されてしまった目的とは無縁に、自然の法則や道徳的自由のように、すべてを支配し、解放し、庇護し、結びつけ、より高みへと導くべきものである。(I/11, 362)

---

まう。ジャン・パウルはシェイクスピアもロマン的な詩人に数えているので、シェイクスピアにたいしておかしみを向けても、同系の色が重なると目立たなくなるように、機知でもって笑いを誘うような離れたものの類似を指摘すること (I/11, 155) が困難になるのである。

<sup>20</sup> パロディーによってもたらされるおかしみは、確固たる自我と高貴な性質によってしかもたらされないというジャン・パウルの主張は、彼の後に続く時代のドイツ文学にたいして先見の明の表れである。それはニーチェやトーマス・マンといった素晴らしい才能が、偽りの才能や、いわゆる「教養の俗物」といわれたスノッブを攻撃し、パロディー化することを通じて素晴らしい著作を生み出したことを予言しているからである。

彼が提示した文学理論は、たしかに自由で明るく、無限の高みへの可能性を提示するものであった。彼は『美学入門』において、文学は芸術に求められる想像力を豊かにそなえているがゆえに、芸術を代表しうることを主張した。文学においても客観性を主調とするギリシャの文学があるが、これと二大流派をなすロマン的文学はその主観性によって想像力の産物そのものとなりえている。とくにロマン的な文学においてはおかしみの文学がまじめな文学と対立することによって自由な精神世界を無限に押し広げているが、そのなかでもとりわけ小説は想像力と主観の活動の産物であり、おかしみの文学そのものであり、機知が展開される場となっている。おかしみ、滑稽、機知は逆説の文学である。これまでの文学の価値を転倒させることによって、逆にその価値を問い直し、強化する試みなのである。

彼は同時代のドイツ人たちを評して、自分たちに長所が少ないことを外国よりも多く嘆いていると述べている (I/11, 181)。本論の冒頭に掲げた二つの引用が示すように、こうした傾向は彼の時代の前にもあり、結局その後も途切れることはなかった。しかし彼はこうした流れの中であって、ドイツでも機知を多く活用することができるのではないかと提案している。ドイツ人にはたしかに機知への趣味は足りないけれど、そのための能力がないのでもなく、想像力も備えている。想像力は容易に機知に移すことができる、と述べている (I/11, 185)。残念ながら、その後のドイツに機知の文化は栄えなかった。ジャン・パウルの『美学入門』にみる文学理論は、独自性があり、なおかつ既存の「まじめな」文学理論をおかしみによって逆説的に応用した合理的な体系である。にもかかわらず、なぜそれ以後のドイツ文学で主流とならなかったのかという疑問が生じる。その一因には、ワイマール古典派への過度の信奉から、逆にジャン・パウルへの評価が切り下げられてしまったことがあげられる。<sup>21</sup>おかしみ、笑いを基調とする文学理論を実践するためには高度な技量が求められるので困難が避けられない。さらに、ジャン・パウルの小説は当時から読者がおおいに楽しんで読むものではあったが、逆に文学に昇格して間もない小説には、従来の娯楽的な通俗文学との境界をあいまいにしまい、彼が文体論者と呼んだような小説反対派から非難されるきっかけをあたえてしまう危険も伴っていた。19世紀をとおしてドイツの小説は、少なくとも小説理論においては、外国や古典を模範とし、身近な作品を批判し続けるという閉塞した状況にあった。たしかにその息苦しい状態であるがゆえ

---

<sup>21</sup> ゲーテ・シラーを頂点とするワイマール古典派への過度な信奉は、19世紀ドイツのひとつの潮流であり、病であった。この過度な信奉を支えたいわゆる人びとは、ワイマール古典派の地位をより高く見せかけるために、おかしみの文学論を展開したジャン・パウルに道化の役割を押しつけてしまった。彼らはその根拠を、ゲーテがジャン・パウルの姿を詠んだとされる詩『ローマの中国人』に求めた。ジャン・パウル研究の第一人者であるペーター・シュプレングルもかつてはこのような主張をおこなっていたが、ゲーテとジャン・パウルの間の対立を不用にあおっていたのではないかという自説への懐疑を表明した論文を2000年に発表している (Vgl. 注5)。

に、ジャン・パウルが嫌悪した教育的な小説やその理論がさまざまな小説擁護論を紡ぎだし、それらが 19 世紀に入ってから教養小説理論に結実した。『美学入門』は主流派の小説理論にはなりえなかったが、健全な主観性を前提としたおかしみの小説理論が 19 世紀初頭に登場したという事実は重要である。『美学入門』がドイツの小説を道徳や教育に依存しない独立した芸術として擁護した声は、多くの小説理論が小説作品を批判するという不健全な状況にありながらも、後の時代への可能性を留保したのである。

(小樽商科大学非常勤講師)