

琥珀の中の物語
 —— グラスの断片化形式について ——

依岡隆児

Die Geschichte im Bernstein
 —— Über Grass' fragmentarische Form ——

Ryuji YORIOKA

In einer Gruppe von Grass' Werken gibt es fragmentarische Tendenzen. Von „Aus dem Tagebuch einer Schnecke“ und „Örtlich betäubt“ bis „Die Rätin“ und „Unkenrufe“ wird diese Tendenz immer stärker. Deshalb darf man die fragmentarische Form in Grass' jüngeren Werken nicht übersehen. Zum Beispiel, die ‚Sudelbuch‘-Form, die in „Aus dem Tagebuch einer Schnecke“ und „Kopfgeburten“ angewandt wird, gibt der vielfach zerbrochenen Realität einen Ausdruck.

Was solche Fragmente in der Wirklichkeit verursacht, ist ein Grass'sches poetisches Bild: ‚etwas fiel und traf mich.‘ Das Bild gründet sich auf dem Grass'schen Konzept des Gelegenheitsgedichts, demzufolge das Gedicht erst durch den realen Widerstand entsteht. Und das Gefühl ‚etwas trifft mich‘ bedeutet, daß etwas Andersartiges plötzlich uns überfällt, das die die Wirklichkeit verhüllende Haut zerreißt und die Existenz berührt. Das geschieht auch als das Vorzeichen zur bevorstehenden Wandlung. In „Unkenrufe“, zum Beispiel, wird der Geschichte die Wendemarke gekerbt, und etwas Unglückliches wird real, indem Alexandra in die Stille und über das endlose Unkenrufe hinweg sagt: „Wir sollten aufhören jetzt.“

Die fragmentarische Form, die den sogenannten Camus'schen ‚Verzicht auf die Einheit‘ und die Verteidigung der realen Vieldeutigkeit bedeutet, ist eine der Existenz angemessene Form. Die Löcher, die zwischen den Fragmenten entstehen, erzeugen die Spannung, in die die Realität eintritt. In einer solchen Spannung werden einzelne Fragmente zu ‚einem Stück Bernstein‘ des alten Paares vereinigt und zu einer neuen Erzähl-Form kristallisieren, wenn auch im Rahmen des Todes.

序

「大天文時計の前にいると、時間はほとんど過ぎ去ることはないのだよ」

彼は胡桃大の琥珀の中の蚊のようになりたいと言う、「私は君の中に閉じ込められているのだから・・・」¹⁾ (116)

愛の中に永遠化される老カップルの物語『鈴蛙の呼び声』は、琥珀の中に封じ込められた蚊のように、時間の破片と化している。「琥珀」は時間の中にあつては、ひとつの無時間化された自然の気まぐれである。それは死をもってあがなわれる歴史の証しである。歴史のひとこまが時間の中にありながら、ここで因果関係を断ち、「琥珀」として時間に抵抗しながら永遠化するとき、それは断片的になる。本論は、グラスの作品をこうした「琥珀」としてとらえ、その断片性を考察するものである。

第一章 「雑記帳」

『蝸牛の日記から』に登場する「雑記帳 (Sudelbuch)」について、アルミン・アーノルトはこう述べている、

グラスが年代記的な進行をせず、必ずしも正確な日付をつけないという限りでは、それ (Sudelbuch) は日記ではない。いくつかの時間レベルは互いにオーバーラップする。(・・・) そうした時間は、意図的に混在させられる。グラスが後に『頭脳出産』において形式化したものは、既に『蝸牛』にも当てはまるものだった。²⁾

アーノルトはこのように、グラスの作品群の中に、Sudelbuch 的に複数の時間レベルをオーバーラップさせていく形式がある、と指摘している。彼によると、これはグラスの「師」デーブリンの「自己イロニー的テキスト」に連なるものである。更には、ジャン・パウルの Zettelkastenmann の伝統の中で、スターン、リヒテンシュタインの系列にグラスを位置付けることも可能だという。³⁾

1) Grass, Günter: Unkenrufe. Göttingen 1992. なお、本文中の () 内の数字は、この作品のページ数を示す。

2) Arnold, Armin: La salade mixte du Chef. In: Zu Günter Grass Geschichte und poetischen Prüfstand. Stuttgart 1985, S.133.

3) ebd., S.139.

『局部麻酔をかけられて』から『鈴蛙の呼び声』までの彼の作品群を概観するとき、こうした Sudelbuch 的断片化傾向は一層顕著である。六十年代後半以降の同時代人としてのグラスの創作活動を見る際には、こうした文体上の特徴は看過しえない。この形式は、物語の中に時代の変化を刻み込みながら、「歴史化」に抗し、個々の物語が時間を超え、寄り集う開かれた場を作る。そこでは、個々の思い付きが、予めある物語的コンテクストを爆破し、作者の意識のコントロールを緩めながら、各々の内的連関を発現させていく。また、その展開の過程で時代に潜在する「物語」が顕在することにもなる。断片化形式の愛好者グラスは講演『喪失について』で、こう述べる、

私は言葉の力でこの喪失を、確かに償うことはできませんでした。しかし、単語を破片のようにはめこみながら、なにかを形作ることはできました、そこから喪失が読み取れるなにかを。⁴⁾

要するに、現実には解体・断片化された形で経験されるしかないのだが、そうした形で十分に現実性が付与されると、断片の総体は自ずと、表現媒体をもたぬ現実をリアルに想起するための磁場と化すというのである。「雑記帳」とは、いわば、過ぎ去る時の流れの上で書き続けようとする作家の、文字通りの「立場 (Standpunkt)」である。たとえ、それが時代とともに自らも流されゆく運命にある不安定な「筏」であるとしても。

1992年の『鈴蛙の呼び声』はベルリンの壁崩壊からドイツ統一にかけての近過去を扱うがゆえに、いまだ十分に時代の全体像をとらえがたく、とりわけこうした断片化形式が必要とされたと思われる。この小説では、今は亡き旧友の依頼で、その墓地事業の顛末を語り手「私」が記録していくという形をとる。主人公が生前送りつけてきた雑帳 (Kladde) やメモ (Notiz)、写真、ビデオ、カセット・テープ、手紙を語り手が不承不承、整理・編集していくプロセスが、物語の枠組みである。主人公レシュケが送りつけてきた資料を語り手が整理するという趣向は、その主人公たちの物語 (Geschichte) を、さまざまなタイプの資料の視点から眺める自由を与える。日記を書くレシュケの視点だけでなく、カップルの書簡、テープの脱会演説やブラクブの昔話、ビデオに残された埋葬シーン、レストランのレシート、写真といった「資料」は、いわば、異種のメディ

4) Grass, Günter: Rede vom Verlust. Göttingen 1992, S.41.

アとして、主人公の事件を映し出す砕け散った鏡の破片である。それらは音として、映像として、書き手の性格をも伝える形式として、文字記録の限界に対し、その限られた視野を補い、新たな現実のニュアンスを表現する。そして更に、それらの破片を溶かしこみ、ひとつの結晶化（琥珀化）を行うメタ・メディアが老カップルの「愛」だったといえるのかもしれない。

語り手は過去における主人公への「借り」という一点で、この課題に関わるのだが、この「私」はその記録作業をすすめるうちに、徐々に局外的視点から物語内の視点へ移行していく。⁵⁾ 例えば、アレクサンドラが、「私にはわかっていたんです、私の横におかしな男性がいて・・・」(87)と発言する箇所では、「おかしな男性」といわれた語り手は「その通り、アレクサンドラは、報告者たる私には許されていないくらい近づいていたのだ・・・」とコメントする。ここでは、語り手「私」はカップルの物語内に、自分がその限界を越えて入り込んでいるような言い方をしている。また、ビデオで埋葬シーンを見ている「私」は、「そこにいたと言ってもよいだろう」(134)と、つい画面に引き込まれている。更には、彼は「私なら招かれもせずに、半ダースも席が離れているにもかかわらず、ウォッカを注文したろうに。」(49)と、チャタジーとのバーでのシーンに、記録者たる自分を接続法の形で同席させてしまう。そればかりか、レシュケの墓地事業についての日記の欄外に語り手は、「この独善はいかがわしいものだ」とレシュケの万年筆で書き込んでしまう始末。(53)ここからは、記録者が書き込みによって、資料自体を恣意的に変容させているのではないかという疑惑も生じる。主人公と同級生だった語り手「私」は、この記録を扱う際、自分の世界と記録事実との境を漂いながら、戯れているかのようである。それとも、その際、彼はこの記録内容が自分にとって、客体化し得るにはあまりに身近なものになりつつあることに気づき始めていたのだろうか。

予感として「私」が物語に出会うのは一瞬のことである。その一瞬の記憶を取り戻そうとするかのように語り手は想像の世界に分けいって行く。非在のものへの発声とは、時の流れの中に消えていくものたちへの呼びかけである。その声は虚空の中の磁場と化す。非在の破片を引き寄せるUnkeの呼び声は、嘆きの声であるばかりか、呼び寄せる声でもある。それはもしかすると、過去に消えていったものたちを集わせ、失速する現在に対するブレーキとなるかもしれない、たとえ、それが不吉な予言という形であるにせよ。

「もう、止めましょう」というアレクサンドラの言葉は、作品のちょうど真

5) Vgl. シュタンツェル、フランツ K 『物語の構造』 前田 彰一訳 岩波書店 1989年

ん中に発声され、物語の流れに転換点を刻み込む。(144)この言葉は唐突に、本人も意識しない内に彼女の口から発せられる。いってみれば、それは、Unkeの鳴き声とともにあたりに漂う記憶や予感、実存に関わる大きな不安が、修復技術者として過去の扱いに慣れた彼女を、その表現媒体に選んだかのようだ。とりあえず、その言葉が発せられてしまうと、たちまち予感が現実になっていく、言葉が虚空を突き破ったかのように。言葉が現実と物語を破断するという意味で、ここでの言葉は非在のものを現実世界に顕在化させるための発声であるとともに、死の予感を媒介するものでもあるのだ。

また、レシュケが教会の地下室を探索する際にミイラに出会ったり、教会内の墓碑に自分の名を読み取ったというとき、彼は自らの死の現前に震撼させられていたといえる。ここには、その生の最中における死の突出、死の硬直による生の封じ込めが、この主人公の内面に区切りを入れることになったという趣向が見て取れる。

このレシュケらは墓地造りを計画していたのだが、この空間に屹立する「墓」も、生の中へ突出する「死」のイメージである。こうした死の切っ先の周囲には独特の緊張が現出する。墓地において国境は越えられ、過去と未来は別ち難しく、「今、ここ」に宥和の場が醸される。そこでは空間と時間がゆがみ、逸脱し、いったん現実の秩序が解消されるが、一方そこで非在のものたちへの発声がなされると、現実が存在しているものたちの方が相対化されることになる。不安が覚醒し、現実という地盤の危うさが予感される。より広い現実への目覚めは、当初、日常の中での突然の不安と恐怖の経験として生起する。その取り繕えぬ断絶の形式化こそが、ここでいう「雑記帳」なのである。そして、この形式はそれ自体が作品として、ひとつの時代を死の枠の中に封じ込める「琥珀」として、作品を取り巻く現実世界に対して一片の断片と化して、拮抗するはずである。

第二章 「ものが当たる」

形式としての断片化は、現実の中に兆し始め、まだ表現をもちえぬ変化の予兆の不可避的帰結である。それはまるで、晴天に突如閃く稲光のように、テキストを切り裂く。ところで、こうした予期せぬ一撃は「ものが当たる」⁶⁾という経験として、グラスの詩作の機縁をなしてきた。あたかも、さくらんぼが木から落ちて彼に当たるように、そのときの痛みを媒介とする認識が、この現実を覆う「膜」を突き破る。その破断の隙間から垣間見られるものは、ひょっと

6) Grass, Günter: Wandlung. In: Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Darmstadt 1987, Bd. I, S.70.

したら死であるかもしれないが、そうした死のような鋭さに一度突き破られ震撼させられる経験こそが、より広い、より細やかな現実への扉をなすともいえる。そのような経験が偶然をあてにするしかないのは、予め考えられたことを適用することはできないからである。そうしたものはそれ自体が既に現実にとられていて役に立たないし、かえって断片になってはじめて、臭いを吸収する活性炭のように、十分に現実性の投入が可能となるのである。グラスはこのような詩のあり様を「機会詩」と呼んだこともある。⁷⁾

「ものが当たる」とき、グラスの詩は生まれる。詩「ディアーナ」⁸⁾では、観念ではなく、女神ディアーナの放つ矢という物体が、「私」の物体としての心に命中するという情景が表現されている。そのとき、「私」は観念などという実体の無いものではなく「もの」の質感をその痛みの中で、唯一確かなものとして感じている。こうした実感が物語に、ナイフで切りつけるような破断を刻むのである。また、『鈴蛙』においても、レシュケが歩道の縁に足をつまづかせ、女につき「当たら」なければ、ふたりの物語は始まらなかったといえないだろうか。詩「鳥(フォーゲル)のV」⁹⁾では、空をV字に切り取る鳥たちが出てくる。V字とは鋭さ、刃物の切っ先である。鳥は一途で、どこまでも真剣。空というあやふやな空間からなにがしかのものを抽出しようとする。まるで、論理という鋭い刃物が世界を一片の空として、客体化するかのようである。なるほど、それがあって初めて、世界は認識可能になるが、一方で、その認識、その切り取られた空は、絶対化を断念した断片でしかないことも確かである。

『ブリキの太鼓』のオスカルはその声でガラスを割るという超能力も、いわばこの世界(空)に張り巡らされ、既存の生活を守り、そして硬直化させていく「膜」を打ち破る芸術的一撃であったといえる。その際、生の真っ只中に死が突発するという衝撃に、オスカルはその都度、立ち会うのである。そして、その違和感、バランスの失墜が、作品自体にいわゆる創造的不快感をもたらすことになったのかもしれない。

さらに、かたくなな少女の姿がこの鋭さのイメージで用いられる。例えば、「鋏とナイフ、フォーク」をのみこむ少女が登場する。¹⁰⁾ 彼女らはグラスにとっ

7) Grass,Günter: Das Gelegenheitsgedicht oder Es ist immer noch, frei nach Picasso, verboten, mit dem Piloten zu sprechen. In: Werkausgabe. Bd. IX, S.23.

8) Grass,Günter: Diana oder die Gegenstände. In: Werkausgabe.Bd.I, S.112.

9) Grass,Günter: V,der Vogel. In:Werkausgabe. Bd. I, S.51.

10) Grass,Günter:Messer, Gabel, Scher' und Licht. In: Werkausgabe.Bd. I, S.23.

てはあまりに「鋭い」。鋭く考える者は、鋭い手段に訴える。グラスらナチズムの時代に「火傷し」、日常に逃げ込もうとする懐疑世代の人間を、少女らは容赦しない。小説の中の登場人物でも、『犬の年』のツラや『鈴蛙』のデンクヴィッツ夫人、『女ねずみ』の首相のふたりの子供らは弾劾し、告発し、人間的ふくらみにことごとく切りつけ、しなびさせる者たちである。「僕の小さな庭」¹¹⁾のアンナは自らの胸をナイフで切り裂き、その兆し始めたばかりの柔らかさ、ふくらみを自ら拒否した。彼女らはそうした受苦によって否定性と不毛性を体現し、自らこの世界を覆う「目かくし」を切り裂く「ナイフ」と化している。ナイフとフォーク、鋏をもてあそぶ少女、そして自らその刃の鋭さと化してしまうかたくなさ。血を流す殉教者の純潔の証しは、心身のアンバランスな年頃の少女のイメージを借りて、ついには空にまで切りつける。するといつしか、そこは風が吹きすさぶ中、兆し始めた光の変化を乱反射する鏡と化している。大空を切り裂くつばめはナイフのように鋭く、現実世界の書き割りを切り裂くかのようなのである。そうして、その滑空するつばめから、思いもかけぬ近さにある変化に気づかされる。つばめが低空飛行するとき、人は予感するのだ、「やがて雨になる」と。

変化の予感は、ある種の暴力と無秩序を伴うイメージなのだが、それというのも、それは根源的な生に関わる不安に触れているからなのであろう。そのあまり、人はその突発する予兆を自らの論理の中で位置付ける制度的工夫を發展させるのである。『鈴蛙』では、結婚式の後にレシュケの帽子に鳩のふんが落ちて「当たって」しまうことがあった。(290)するとすかさず新婦が、それは「幸せをもたらすわ!」と迷信を引き合いに出して、その場を取り繕う、実際はその後二人は交通事故で命を落とすことになっていたのではあるが。かつて「水晶の夜」に、ガラスの破片が夜の中へ飛び散ったとき、きたるべき破局の開始は告げられたのだったが、現代社会は、グラスには大きな不安の侵入に制度的保証をかけられ、曇りガラスの中に密封・断片化された、嵐の前の平和¹²⁾と認識され、盲目的な時代の流れにおいて「背泳ぎで前に進む不安」¹³⁾を内包するものである。また、そうした社会に対する抗議自体が無力であるという意識も、蔓延している。詩「エピローグ」¹⁴⁾では、「すでに正当な怒りは自分の

11) Grass, Günter: Meine grüne Weise. Hamburg 1992.

12) Grass, Günter: Badleben. In: Werkausgabe. Bd. I, S.154

13) Grass, Günter: Plötzliche Angst. In: Werkausgabe. Bd. I, S.156.

14) Grass, Günter: Der Epilog. In: Werkausgabe. Bd. I, S.191.

仕立て屋を見付けている。／ 日曜日が平日の怒りをかいならす。／ ああ、スープとともに怒りが煮込まれ、そのあまり無力にもドロドロになっていく」と歌われる。こうして怒りすら、カーペットの上の精液や鏡を前にしてのアップercut¹⁵⁾のように、現実に懐柔されるという危惧が、現代の深層を密かに、そして確実に脅かすのである。

また、詩「66年」¹⁶⁾では、当時の大連立政権やプラハの春にみられる「切断された (amputiert)」共産主義の挫折に対するやり場ない怒りが、その丸まった二つの数字とも見える「二本のとかげの尻尾」に仮象される。ここでは、怒りが本体から切り離された空疎な余計物として、とかげの尻尾にたとえられる。それはあたかも生きていたかのように動いているが、しかし、もはや生きた怒りではない、胴体を持たぬあがきでしかないのである。

だが一方で、自分の全存在が寸断され、かいならされていくことへの抵抗は、調和や秩序といった支配体制を支える枠組みに対する感覚的拒絶の中で保たれることもある。詩「オルフェウス」¹⁷⁾では、コンサートにでかけた「私」が「良い音」の強制や、プログラムや座席指定の秩序に対抗して、勝手に自分の中でオーケストラを編成しなおす。コンサート・ホールは秩序（「白黒からなる楽譜」）と権力（案内係）に牛耳られているので、「私」は個人的関心から女ハープ奏者の弦の中に潜り込み、空想に逃れる。そのような不服従によって、自分を失わないですんだ「私」だけが、こうしたセイレーンの歌声たる文明のシンメトリーの手中に陥らずにすむのである。ちなみに、最近のグラスはこの種の不服従の態度を、時代の短絡的帰結に最後まで抵抗するものと考えようになっている。

ある意味で制度化を免れぬ文学も、確かにシンメトリー的土台のうえにある。だが、そこでは自らの土台自体を疑うまなざしは排除されていない。それどころか、そのまなざしの切り込みで初めて、シンメトリーと見えた現実に「つた」のからまりのような不調和が見えてくる。¹⁸⁾むしろ、「良い音」や純粹と称するものへの懐疑も兆すところに、文学の領分が存在するのではないだろうか。

非シンメトリー的な「つた」は、その不調和ゆえに強い。つまり、その間隙

15) Grass, Günter: Drei Vater unser. In: Werkausgabe. Bd. I, S.46.

16) Grass, Günter: Sechsendsechzig. In: Werkausgabe. Bd. I, S.210.

17) Grass, Günter: Orpheus. In: Werkausgabe. Bd. I, S.180.

18) Grass, Günter: Efeu — Die Zuwachsrate Unsterblichkeit. In: Werkausgabe. Bd. I, S.157.

に関係性を構築していく余地があり、いかなる隙間にも入り込んで根を広げていくしぶとさが、人工的構築物を結局は爆破してしまうのである。傾きの危うさは、ピサの斜塔のように、シンメトリーに対する能動的批判を喚起し、たえず支えるようにまなざしに強いる。そうした緊張を要請する形式において、「傾くものは崩れない」という逆説も成り立つのかもしれない。

「野蛮」をとりこむことで、その野蛮をもふまえたより広く、より堅固な実存が開け、自らの内なる野蛮に抵抗する足掛かりとなる「くさび」が打ち込まれる。そうした野蛮の一撃をその都度刻み込む形式は、寸断される現実をそのときどきで記録していく丹念さを属性とする。つまり、その丹念さの形式こそが、「束ねられた断片」¹⁹⁾たる「雑記帳」ともいえるだろう。ガラスの用いるイメージには、このように刃物、ナイフ、鳥のくちばし、鋏といった硬質なものがあのだが、それらが現実世界に突き刺さり、切り裂く様は、痛々しく、その死のような痛みを媒介として現実に対するまなざしをこまやかなものとし、新たな視界を開かせる効果を持つ。ただし、『鈴蛙』にみられるように、現代社会においては、その不安の一撃は、テレビなどの映像メディアの画面の枠で現実がお茶の間を襲うという形に矮小化されているのも、確かなのだが。

しかし、そうした現実の寸断を盛る形式として「雑記帳」は、それら切り離されたものを「万能接着剤」²⁰⁾で強引にくっつけたりはしない。例えば『女ねずみ』では、永遠に続く漠然と信じられていた私達の「日常」が突然途切れるということこそを、表現していたといえるかもしれない。「ある日曜日に」突然、Ultemosch が訪れる。「のびのびになっていたクラス会も、誕生会も、ショッピングも、休暇の約束も」ついに果たされないままに核爆発とともに、「日常」が途切れる。²¹⁾ こうした断絶を表現しようと、ガラスはここでは映画(ビデオ)的手法を応用するのである。複数の物語(現実)の同時進行を映画的にモンタージュし²²⁾、ときにそれらが混ざり Bildsalat を現出させることもある。その結果、それらはその都度途切れることを抵抗にして、「日常」という危うさを表現するのである。また、『鈴蛙』にしても、現実を「琥珀」の中に封じ

19) Grass, Günter: Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Darmstadt 1985, S.231.

20) Grass, Günter: Schreiben. In: Werkausgabe. Bd. I, S.146f.

21) Grass, Günter: Die Rättin. Darmstadt 1986, S.325.

22) Vgl. Gerstenberg, Renate: Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Heidelberg 1980, S.170. (ちなみに、彼女は、『局部麻酔をかけられて』ではモンタージュ技法はうまくいかなかったと述べている。)

込め、生の中で死をフレームとした断片と化しているとはいえないだろうか。

こうした断片化形式においては、個々の断片の内容そのものもさることながら、その間の断絶で生じる傷を記録し、開いたままにしておくための素地の柔らかさが問題である。堅さは柔らかさがあって初めて生かされる。それは堅さの痕跡を自らに刻み込ませることで、表面をより複雑化し、現実の多様性によりよく対応していく「型」だといえる。

第三章 反抗のポリフォニー

断片化形式の傾向は、若くしてカミュ信奉者だったグラスの当然の帰結である。この不条理の巨匠は『シーシュポスの神話』²³⁾で「思考するとは統一することではない」と言った。「(それは)ものごとの現れを、ある一つの大きな原理という顔付きの下に包みこんで、見慣れたものにしてしまうことではない。思考するとは、見ることを学び直すことであり、意識を向けることであり、心象(イメージ)のひとつひとつをそれぞれ特権的な場たらしめることだ」と。このような「統一の断念」は、葛藤・断絶を引き起こし、それを維持する「苦行」を人に強いることになるが、こうした緊張による「不断の意識」によって初めて、「不条理が、ひとりの人間の生の内部に戻ってきて、そこに祖国を見いだす」²⁴⁾のである。このようなカミュの考え方には、奇しくも、ドイツ統一に対するグラスのドン・キホーテ的「反抗」の姿勢と、文化による「祖国」の概念の救済の考えが先取りされていたようにもみえる。

少なくとも、安易な「統一」を断念し、矛盾した多様な現実に向き合う姿勢こそが、芸術の基本的態度だ、という点では二人は一致している。「統一を断念する思考は、すべて、多様性を賞揚する。そして、多様性こそ芸術の場だ。」²⁵⁾という発言は、ドイツ的多様性を文化的に統合するグラスの文化国家理念にも通じるだろう。ドイツ統一などにおける現代の画一化傾向の中にあっては、こうした多様性を擁護する芸術は、「反抗」的にならざるをえない。ちなみに、カミュにとっての「反抗」とは、ある特定のイデオロギーや国家体制に対するものというより、努力がたとえ不毛とわかっている、「人間と人間固有の暗黒との不断の対決」を行うことであり、「不可能な透明性への要求」であり、「毎秒毎秒、世界を問題にする」²⁶⁾ことである。グラス自身も、これだけの希望のなさの中で書き続け

23) カミュ、アルベルト『シーシュポスの神話』清水 徹訳 新潮社 1982年 S,63f.

24) ebd., S.76.

25) ebd., S.163,S.63f.

26) ebd., S.79.

るのも、こうした実存的理由からであり、「希望を失っているということは絶望していることではない」(130)という「自明なこと」にこの不条理の海を漂う足場を求めているからにはほかならない。「創造」という行為によって「忍耐と明察」²⁷⁾を学ぼうとするグラスは、なにより自らに対する「反抗」として、シーシュポス的に書き続ける、その際、書かれたものは多様な断片の緩やかな連合体として、瓶づめにされ、流れ着く岸辺を期して、この「海」に投げ込まれるのである。

『鈴蛙』は、語り手「私」が物語の定点をなし、そこからの視点で老カップルの歴史の断片を再構築する物語である。「私」は第三者であり、この物語とは無関係の人物として設定されるが、この語り手を読者は、物語と現実を結ぶ唯一の接点として、とりあえず信用するしかない。『ブリキの太鼓』では語り手のまなざしを通して物語が完全に統御され、読者にはオスカルがどこまで真実を述べているか知るすべもない「疑わしい語り手」であったのに対して、『鈴蛙』では語り手の力と物語られる事柄の力が均衡している。ここでは物語られる *Geschichte* そのものへの畏敬の念が語り手を謙虚なものとし、その後退を引き起こしている。物語をでっちあげたいという衝動を持つ語り手が自重し、自らのあふれんばかりの想像力を抑制するとき、現実が訪れるための「間」が設けられている。あるいは、依頼者の要請がそうした語りの力の緩和を引き起こすところにこの物語の時代を搦め捕る仕組みがあるのかもしれない。語り手は自己抑制によって現実と関わり、現実と物語との間の緊張によって、物語が現実から遊離してしまうことを防ぎとめる。そうして、ここに新たな *Spannung* の場が生まれるのである。

語り手はこの *Spannung* に包まれながら、一つの叙事詩を書こうとしている。世界をある鍵穴からのぞいているとでもいうように、語り手の手持ちの資料や情報の限界は露呈される。同情しすぎは叙事性を損ねる。近づきすぎでは語りの自由な展開は阻害される。かといって、放縦に離れすぎてもいけない。語られるものの引力圏の限界で、物語の遠心力とのバランスの中で旋回するのである。それはちょうど、無重力状態にいる人工衛星のようだろうか。『女ねずみ』においては実際、「私」は宇宙カプセルの中において、現代を離れ、地球を離れたポジションで、「今、ここ」を相対化していた。離れて浮かぶという想像力を基点として、作者は現実の引力から解放され、同時代人としてのとらわれに束縛されず、しかも現実から目を離さずに現実への洞察を得る。グラスは正に、

27) ebd., S.163.

こうした想像力の用い方を「フモール」と呼びたいのではないだろうか。

『鈴蛙』の語り手「私」は、手の内を見せるかのごとく、自らのわかるところとわからないところを、その都度明らかにする。物語の再構築に際して、自らがそこに介在していることを常に読者に意識させ、自分が全知ではなく、いわゆる「肉体をもった語り手」であることを宣言することで、報告内容に対するアリバイ作りをする。語り手が自らにこうしたある種の無責任状態を許すことで、物語られる事柄は、当初あたかも断片の寄せ集めのように構成されることになる。しかし、過去の借りという記憶のうづきによって、単なる記録者のつもりだった語り手が、物語への個人的な関わりをもち始め、物語る必然性を自分なりに納得し始めることになる。この物語は、このように、断片を継ぎ合わせるとはいえ、それを単に羅列するものではない。それは、語り手の内的変容とともに語りの必然性によって緩やかにつなぎ合わされて、そこに個々の事柄が各々の居場所たる「祖国」を見いだせるようにする物語なのである。すると、論理的整合性に必ずしも縛られないという気楽さと、日常の矛盾をそれが現実であるがゆえに許容するというリアリズムが、形式として「ポリフォニック（多声的）」なものを要請することになる。

グラスの作品構成を特徴づけるとみられるこの「ポリフォニー」は、いわば即時性と物語性との両面からの要請に引き裂かれた形式といえるかもしれない。物語りたいという物語作者特有の衝動は、この世界をひとつの統一体としてとらえ提示しようとするが、一方で、そうした統一化への衝動にひきずられてしまうことを許さないのが、時代に内在する現実性（不条理）への明察である。統一への「反抗」は、こうした現実の微妙さに対する現代作家としての感受性のあらわれである。こうした形式においては、複数のことの同時進行が可能である。個々の要素を多元的にとらえるためにはある種の弛緩が求められるが、それが物語を現実に対して開かれたものにしていくのである。K-J・レームは『女ねずみ』における語り手の視点の複数性に着目し、グラスの作品構成自体が生起しつつある過程（Vorgang）だと指摘している。小説とはできあがったものではなく、できつつあるものであるというのである。例えば、語り手を複数に分けることで、作品構成をダイナミックにし、相矛盾した視点を戦わせ、相互干渉させ、現実を単一の観点のみから見たりしないように仕組んでいる、と。²⁸⁾ 確かに、このようにして作品に現実が葛藤する場を設定することが、グラスのねらいだったとも考えられるだろう。つまり、予め与えられた解決は

28) Roehm, Klaus-Jürgen: Polyphonie und Improvisation. New York 1992, S. 86.

ないという状況に、語り手も登場人物も、そして作者自身も投げ込まれてしまうのである。そうして、作品は深層の現実が開かれていく。ポリフォニックに構成された文章の断片はそれぞれ、語り手にも図り知れぬ自律した物語形式の形象化に寄与しようとする。ちなみに、グラスはデーブリンの創作の在り方について、こう解説してもいるのである、

デーブリンは、本が作者以上のものでなくてはならず、作者は本の目的に 到達するための手段にすぎないということを知っていた。つまり、作者ははっきりさせるために離れ、本の後ろに逃げ込めるように、捜し出した隠れ家の手入れをしておかなくてはならないのである。²⁹⁾

デーブリンならびにグラスにとって「本」とは、作者以上のものである。ここでは、作者が本を創造する主体なのではなく、彼は本の自己完成に手を貸す「手段」(客体)でしかない。しかし、一方ではまた、本は作者を守る大きくて強固な防護膜でもある。生身の作者はあまりに弱く、いったん本が完成すれば蝸牛のように本の中に隠れ家を見つけ、正体をくらます存在でしかない。本には、書くプロセスにおいて、作者も思いもよらぬ現実性が付与されていく。いつしかそれは、作者の一部でありながら作者とは別の存在になっていく。作者が蝸牛のように被る殻たる本は、作者をその中にかくまい、殻なしではもはや単独に存在できない作者をこの不条理の空間から守る。こうして作者は、ちょうど仮面を被ることで初めて、個としてのアイデンティティを得、自らの多様性を確保し、本来の自分に戻るといふ現代人の逆説を引き受けることにもなるのである。

「雑記帳」の断片としての形式は、いわば、蝶々を追いかけるのに似ている。意識的に捕らえようとすればするほど、うまくいかない。柔らかく、もはや追いかけてもいないくらいさりげなく振る舞い、獲物を安心させることのできる者こそが、最良の捕らえ手である。制度としての言葉にどのくらい「注意深い」かとは、即ち、世界といかに和解し、世界に対しいかに開かれた姿勢で臨めるかという微妙さを生きることである。そのように柔らかく捕らえる「網」こそが「雑記帳」であることは、言うまでもない。グラスの「雑記帳」は、自らが無関心・無感覚に流されることに対するせめてもの「反抗」のための武器であり、そして、現実と作者なりの宥和を試みる場なのである。

29) Neuhaus, Volker: Günter Grass. Stuttgart 1979, S.24f.

現実世界の中に潜む異質なものと正面から向き合う機縁を得られるとき、そこに鋭い痛みが自らの内に刻印される。その痛みによる現実の断片化は、いわば、自らの内にある未知なる深淵へおり下るために打ち込まれる「くさび」なのかもしれない。そして、こうした現実世界に対峙し、現実を反抗する「琥珀」としての断片を足掛かりに、新たな自分の深みへおり下ることができるようになるとき、かえって現実の世界における異質さの克服と宥和へ到ることもできるのではないだろうか。主体との関わりの中で初めて、異質なものはニュアンスに彩られながら、自らのポジティブな面を見せてくれるかもしれないのだから。

しかし、とはいえ現代においては言葉自体がそのニュアンスを失っていくことはとどめがたい。『鈴蛙』の墓地事業の理念「宥和」は実利主義と世代間の対立などで骨抜きにされ、グダニスクの「連帯」は造船所の看板でしかなくなり、古い通りの歴史を伝える名は次々と変えられ、ブラクプの方言は彼女の死とともに息絶える。言葉にまつわる「臭い」や言い回しは、そのイントネーションや含蓄とともに、いかなる記録装置をしても、抜け落ちていく。テープでも、写真でも、文書でもそれはくいとめられない。そこで、作家のできることは、その抜け落ちていく過程、即ち、崩壊のプロセスに「名」を与え、それ自体を記録しておくこと、あるいは、自らそのプロセス自体になることである。

あとはただ、使い古された「愛」という言葉だけが、老カップルが無名の間人として墓に葬られたことで、その無名性の中で解放され、生き延びていくばかりである。二人の「愛」はこのとき、死という枠組みを得て、彼らの望みどおり、「胡桃大の琥珀の中に閉じ込められた蚊」として、時間を超越していったのである。琥珀への封じ込めとは、無時間的フレームの中に、ある現実の生を永遠化するというフィクションであり、それ自体、断片化せざるをえないものである。それは時代というコンテキストから隔絶されるという代償を払わされる。「琥珀」は死とひきかえに永遠を保証する。「愛」の物語は琥珀の中で、時代の断片として不滅化するのである。こうした老カップルの忍耐強い持続的関わり方の結晶化は、過去との宥和を生じさせ、そのうえ、ひょっとしたら、ニュアンスの崩壊のプロセスに抵抗するかもしれないという希望もそこに封じこめておくだらう。正に、抵抗とは、ニュアンスへこだわり続けることであり、そのプロセスは究極の目的地を持たぬ、果てしない繰り返しのことなのだから。