

晴れやかに見渡す
 —— フォンターネ化するグラス ——

依岡隆児

Heiteres Darüberstehen
 —— fontanisierender Grass ——

Ryuji YORIOKA

Indem Günter Grass' Roman „Ein weites Feld“ (1995) von M. R-Ranicki ‚zerrissen‘ wurde, verursachte er ‚großes Trara‘. Weil dieser Roman den Wendepunkt im Zeitraum von 150 Jahren deutscher Geschichte behandelt, kritisieren viele Kritiker den politischen Standpunkt von Grass. Aber hier handelt es sich um Grass' Grundanschauung, die die weite Wirklichkeit zu begreifen sucht, in der ihm die Politik nur als deren einen Bestandteil gilt.

Im ersten Kapitel betrachte ich den Spaziergang von Fontane, den Grass sich zum Muster genommen hat. Der Spaziergang, in dessen Prozeß die Eigentümlichkeiten der Zeit gezeigt werden, wird in „Ein weites Feld“ effektiv eingesetzt. Der Spaziergang, in dem einem das Andere begegnet, ist eine Art Migration ins Ausland oder in eine andere Kultur. Dabei ist es wichtig, daß das Andere nicht außerhalb, sondern in uns selbst ist.

Im zweiten Kapitel zeige ich, wie sich in Grass als Migrant ein „Vermischtsein“ findet, das viele Perspektiven einbindet. Ein derartiges Vermischtsein steht im engen Zusammenhang mit dem Dazwischensein in Grass, der seine Heimat verloren hat. Das Dazwischensein, das eine doppelte Perspektive hat und das den Gegensatz zwischen den pluralistischen Standpunkten betonen und ausdrücken kann, bringt in die Grass' schen Werke verschiedene adversative Ausdrücke, die als literarische Technik seine Werke auszeichnen. Um diese Ausdrücke zu ermöglichen, muß man Mobilität und Distanz gegenüber der gegensätzlichen und widersprüchlichen Wirklichkeit bekommen.

Im dritten Kapitel prüfe ich, wie eine solche Distanz (oder die Stille) in

der Bewegung konkret in Grass'schen Werken verwendet wird. Es gibt, zum Beispiel, Allegorien, die die Distanz und den zeitlichen Unterschied zeugen, und die getrennte Perspektive, die den Grass'schen Werken eine fontaneische ‚heitere Darüberstehen‘ -Haltung verleiht. Und diese Haltung, die in dem Ausdruck ‚ein weites Feld‘ von Fontane die Vielfältigkeit der Welt und das Unberechtigtsein des Menschen, den anderen zu richten, bedeutet, diese Haltung kann ‚Humor‘ sein.

Aber im letzten Teil des Grass' Romans „Ein weites Feld“, in dem dem ‚Feld ein Ende abgesehen‘ wird, wird es deutlich, daß es dem zeitgenössischen Autor Grass nicht gelingt, zur Wirklichkeit genug Distanz zu wahren, was vielleicht die Krise der Literatur in der Gegenwart spiegelt.

序——「引き裂き検査」

『広野 (Ein weites Feld)』¹⁾ (1995) は、出版のずっと前からすでに批評されるという異例の「注目」を浴びた。ひとつの作品をめぐるこの大騒動において、マスコミ・出版界は概ね否定的な論調だった。事前の朗読会では絶賛した批評家ラニツキーが、よりによって発売日（ゲーテの誕生日）直前に一転して、酷評にまわった。「シュピーゲル」がモニタージュ写真でこの小説を引き裂く「引き裂き屋」ラニツキーの姿を表紙にしたことが、さらに物議をかもし。この点に関しては、「批評」とはそもそもなんなのか、という問題提起も批評家たちの間からなされることとなり、単なるグラス—ラニツキーの対立の図式を超えた議論へ発展していくこととなった。

『広野』に関する種類の批評³⁾のおもだったポイントとしては、まず量の多さ（「すばらしいプレゼント、でも、すぐにわかるよ、かさばっていて、実用向でないことが」、「誰がこれを読むというのだろうか？自分の意志で、最後まで？」）と、出版社の販売戦略（発売前からすでに四千五百部が配布されていた）、あるいは、作家の政治性・イデオロギー性（「あなたはフォンターネについてでなく、ドイツとベルリンについて、DDRの没落と再統一の時代のことを書きたかったのでしょうか」、「作家が政治・社会の問題で求められる時代は終わったとい

1) Grass, Günter: Ein weites Feld. Göttingen 1995.

2) Der Spiegel. 95, 08, 21.

3) Hrsg. von Oberhammer, Georg und Ostermann, Georg: Zerreißprobe. Innsbruck 1995.

うのに、グラスはしぶとい)、さらに忘れてはならないとばかり、作品の内容(「世紀の小説とはいかない、レンツやヴァルザーのレベルと考えれば、悪くない」、「フォンターネの引用で登場人物は操り人形のようなものだ」といったところだろうか。むろん、こうした批判に対してグラスを擁護する者もいる。メディア労働組合会長デトレフ・ヘンシュは、「シュピーゲル」の表紙を批判し、「こんなふうにはひとりの人間をやっつけるというわけなのか」と述べ、本を焼く者はやがて人間を焼くようになるという歴史的教訓をもちだしすらした。その他ドイツ以外の諸外国からはグラス擁護の論調が強いのだが、それもラニツキー＝「シュピーゲル」の批評のあり方への批判にとどまっており、作品自体の文学的評価には至っていない。

たかが一冊の本をめぐるこのマスコミ界の「大騒動 (Großes Trara)」には、このように純粹に文学的評価をめぐるとはいいがたい要素を含んでいることは、明らかだろう。かえって、テーマ、題材が統一前後のドイツの歴史ということもあって、政治性・イデオロギー性を抜きにこの小説を評価すること自体が、不自然と言えよう。グラスのクリスタ・ヴォルフ擁護や、ラシュディの講演を拒絶したベルリン芸術アカデミーへの非難、SPDからの亡命権制限容認への批判の意味での脱党が、彼を政界でも出版界でも四面楚歌の状況に追いやり、この度の彼への個人攻撃を引き起こしたことも、否定できない。統一問題における「シュピーゲル」のアウクシュタインとの確執や、フランクフルトの「法皇」ラニツキーとの長年にわたる因縁(「フォンティーがホフタラーを振り払えないように、ラニツキーはグラスの側に忠実に控えている、たとえ不快で、望まれぬ随行者であることがしばしばであるとしても。」⁴⁾)が、この度の騒ぎの直接の原因であったことも憶測できよう。

だが、ここでグラス自身はどうなのかというと、彼はこの作品の執筆時の心的状況をこう述べている、

私は自国をますます疲れさせるものと感じているので、距離をとるために外国に滞在せざるをえないのです。⁵⁾

あるいは、

4) ebd., S.86.

5) ebd., S.57.

政治的発言は、むしろ、片言として、あるいは、文の中なら私がおしゃべりのトーンと呼んでいるものとして、隠されています。それは決してテーマとして立てられているものではありません。⁶⁾

現実へ距離をとりたい、政治もひとつの「おしゃべり」の話題として、もっと広い視野に立って、眺めてみたい。そういうつぶやきを老境に入った作家の諦観と呼ぶのはたやすいが、私はここで、Plaudertonの巨匠フォンターネに学んできたというグラスが、文学としていま何を表現しようとしていたのか、そしてまた、彼の作品構成においてどういう要因が働いているかについて、「大騒動」から離れたところで、「晴れやかに見渡し」ながら考えてみたいと思っている。

I

散 歩

フォンターネの作品において、馬車を仕立てての遠出や公園・名所旧跡への散歩ほど、お定まりの趣向はない。しかし、これは紙数のつなぎというだけのものではないし、古きよきピーターマイヤー風の風俗画というものでもない。それには、なにより主人公たち（そしてまた作家も）が、いったんその場（現実世界）を離れるということ自体により大きな意味がある。フォンターネ研究者の立川洋三氏は、フォンターネの散歩について、こう述べている。

フォンターネの小説では、郊外へのピクニックが物語の転換ないしは進展に一役買うことが少なくない・・・⁷⁾

『エフィー・ブリースト』で、故郷へ帰ることが、傷心のエフィーを精神的に回復させていったように、それは現実世界での行き詰まりを登場人物が打開すべく、気分転換となったり、あるいは新たな出会いで新局面をひらいていくという効果がある。

またひとつには、歩く事の身体的行為の意味も重要である。つまり、小説が都市のしがらみの中で身体性と自然との接触を失ってしまうことへの無意識的な補償の意味があろう。また、作品の登場人物たちも都市の中であまりに頭で

6) ebd., S.58.

7) 立川洋三：『フォンターネの世界』春光社 1988年

っかちになろうとしていることに歯止めをかけ、大地との結び付き、周縁との交流による主体の活性化を可能にしているともいえる。あるいはまた、散歩は、例えば『ブランデンブルク周遊記』でのように、その土地土地のいわれや伝説、言い伝えに思いをはせることで、より広い時間的連関に触れさせるということも、忘れてはならない。フォンターネの小説ではこうして収録された伝説や言い伝えが、随所で使われている。

ちなみに、書くことを杖がわりにし、散歩を愛好する作家として有名なパウ・ニツォンは、歩くこと自体への積極的意義づけを行いながら、こうも述べている。

詩作することと歩くことは親戚関係にある。……詩人は散歩しながら本を書き、モンテーニュの言うように、自分自身を探すのである。⁸⁾

ちょうどそのように、場所の移動を作品の中にいくつも配置しながら、フォンターネの登場人物たちは自らの生を探し、またそれと同時に、作者自身も現実において新しいより大きな関連の中にある自分を見つけに行くのである。

フォンターネを下敷きにしたグラスの『広野』においても、こうした「散歩」が重要な意味をもっている。主人公たちはクーダムを歩き、壁を見にいき、ティアガルテンを逍遙し、池でボートを漕ぎ、ポツダムやノイルピンに遠出する。あるいは、外に出ずとも、室内でもそれに代わるものがある。信託会社にある「数珠式エレベーター (Paternoster)」も、その上下運動の中でさまざまな出会いがさまざまな会話を引き起こすという意味では、やはり「散歩」の一種だろうし、フォンティーの部屋の「赤い中国製絨毯」はその上を行ったり来りすることで、幼年時代を思い起こさせるひとときをもたらしてくれる。そうした間に繰り広げられる風景描写と雑談の長さにうんざりする向きには、フォンターネの自作『シュテヒリン湖』についてのコメントに耳を傾けるべきだろう。

最後に老人が死に、二人の若者が結婚する——これがまあ五百ページの作品に起こるすべてなのです。葛藤も解決も衝突も、(…) 意外な事件もまったく見られません。いわば雑談と会話ばかりの作品でして、そのなかで人間の特性が示され、さらに物語も進んでゆきます。もちろん、私はこれを現代小説を書くうえで妥当な方法であるばかりか、必要な方法だともみなしているのです。(1897年5月/6月、アドルフ・ホフマン宛)⁹⁾

8) Nizon, Paul: Am Schreiben gehen. Frankfurt a.M. 1985, S.119.

9) 立川洋三：『フォンターネの世界』S.168.

グラスもこうして、自らこの大部（八百ページ近く）の作品を書きながら、言葉による「散歩」をしているようなものである。そこでその単調とも見える緩慢な移動の中でその時代の特性が示されるのだが、そのことを理解するには、イエンスの言うように¹⁰⁾、またそれなりの時間をかけて読む必要があるはずである。それというのも、グラス自身も述べているように、「回り道、寄り道」こそ、文学を文学たらしめるものでもあろうからである、

文学はまた経過の時間をもたなくてはなりません。寄り道・回り道をもたなくてはならない。私は回り道を、そして迷い道を擁護します、それが読者をあちこちひっぱっていき、ときには溜め息をつかせたりしても、やがては突如気付かせることになるのです、なぜ自分がこんなに回り道をしなくてはならなかったかということに。¹¹⁾

スラブ学をやる

ちなみに、そのグラスの短編に、すでに郊外への散歩をテーマとする作品があった。「スラブ学をやる」(1968)¹²⁾の主人公である、ロシア派遣団の団長を父にもつハンス＝ペーターは、外交官の世界へ反発する子供らしさと純粹さを持つ少年である。ある夜、自宅で父が催すパーティーをこっそり抜け出したハンス＝ペーターは、こうした大人達に偽善を見、憂いにとらわれて、ティアガルテンに散歩に出かけていく。するとそこに、暗闇からぬっと見知らぬ男が現れて、彼の飲んでいるジュースを飲ませてくれとせがむ。そのついでに男はハンス＝ペーターに将来なにになりたいのか、と尋ねる。ところが、この浮浪者らしき異質な人間が口をつけたストローを、少年はこっそりひっくりかえすという行動をとってしまう。一方で、自分の行為が見られなかったことを願う彼は、期せずしてこの自分の内なる抜き難い欺瞞というものの存在に気付いてしまい、「スラブ学をやる」と思わず口にしてしまう。ここでは少年は異文化（スラブ）と関わるということの困難さを、父の世界から外に出て、そこを改めて振り返ることで、思い知ったのである。あるいは、散歩を通して、「家」から距離をとってはじめて、少年はこの新たな困難、つまり、異質な存在である自分との格闘に期せずして立ち向かう決意に目覚め、少しだけ「大人に」なったともいえよ

10) Hrsg. von Oberhammer und Ostermann: Zerreißprobe. S.231.

11) ebd. S.230.

12) Grass, Günter: Der Slawist. In: Meine grüne Weise. Hamburg 1992, S.62f.

う。

外国へ

なじみのある世界から距離をとることによる、異質なものとの困難な出会いが「散歩」のひとつの有り様であるとする、作家グラスにとって、外国へでかけることも「散歩」の一種と考えてもよいかもしれない。前に述べたように、「自国についてあまりに疲れを感じて」もいたので、そこから距離をとり、そして、創造性を損なわないために、外国へ旅行しなくてはならないと、グラス自身も説明しているところである。80年代にはインドへでかけ、スラムで生活をしたことをもとに『舌をだす』(1989)を書いている。そこでグラスはヨーロッパ的価値観が通用しない悲惨を目のあたりにし、言葉を失う。ただ、それを「悲惨」といったのでは不十分で、そうして生きている人々の知恵やバイタリティーに圧倒されることもある彼は、そこで「遠さと近さはその概念をなくす」¹³⁾と述べている。彼はドイツを離れてなお、そこにドイツを見、ドイツにいながらインドを思うことになり、自らの内により広い連関が結ばれる体験を持つ。ちなみに、この作品ではすでに、妻がフォンターネをしきりに読んでいることが触れられており、以後グラス夫妻とフォンターネ(空想上の対話者)の三人で旅するという事になっている。つまり、この当時からもうすでに、フォンターネはグラスの中で、現実のみこまれず現実を相対化する第三の存在として、生きはじめていたのである。

「散歩」とは、距離をとりながら、より広い世界に開かれていく経験であり、従って、単なる気晴らしとか現実逃避とも異なる次元を持つ。むしろ、それは内と外の境界に身を置き、いわゆる「距離」の感覚を一時的に狂わせてしまうことかもしれない。ドイツ統一前後のグラスは、「壁」の向こう側の作家たちと対話を試み、『死の森』を書いた時、酸性雨に侵された森をスケッチ旅行したのも、複数の国が接する国境付近だったのである。そして、執筆するときにはバルト海に浮かぶメン島などの「避難所」にひきこもるのを常とする。グラスが意図的にそうするとき、それはまさに現実に閉じ込められている自分をより広い連関へと開放しようと、いわば、息継ぎのような役割を期待しているのである。

13) Grass, Günter: Zunge zeigen. Darmstadt 1988, S.16.

越 境

そんなグラスをサルマン・ラシュディは、「移民」と呼んでいる。グラスは「移民として、失われた都市（；ダンツィヒ）を鞆につめて」旅する、と。そして、移住 (Migration) とは「現代を総括するメタファーのひとつ」であるとし、「私達はみな、境界 (Grenzen) を越えていく」のだし、そしてまた、こうしたプロセスは、古い Ich から新しい Ich への Migration の行為とみなすこともできる、と言う。¹⁴⁾ そういうラシュディ自身が、インドに生まれイギリスに渡った故郷喪失者であり、そうした移民のひとりであったことは言うまでもない。

こうしてみると、散歩には越境という行為が内包されているようである。そのような視点を持つ人には、パウル・ニツォンが言うように、「異質なものはや外にあるのではなく、中にある。つまり、人間の内なる大陸と植民地」¹⁵⁾ が存在している、と見えるだろう。さらに一歩進めて、いまひとり歩くことに拘る作家ハントケは、『反復』でこう述べてもいる、

歩くことが、心の故郷（ハートランド）を歩くことすらも、いつかは不可能になることもあるだろう。・・・だがそのときは物語がある。そして物語が歩行を反復するのだ！¹⁶⁾

即ち、歩くこと、いわば散歩が物語を、あるいは逆に、物語が歩行を「反復」するのだ。書きながら歩くことと歩きながら書くこと、それは結局、同じことなのかもしれない。歩くという身体的行動には、どこへという目的地は必ずしも定まっていない。ただ、確認と再発見のために距離をおくことだけが大切なかもしれない。散歩とは目的もなく歩くということなのだが、物語ることは、歩くこと同様、漫然とながら、やはり、なにかを探していることのようなのだ。つまり、強いて言えば、自分自身を。また、物語る行為が歩くことと親戚関係にあるというのは、それがきわめて身体的な行為でもあるということである。精神と肉体が会うところ、そうしたユートピアを作家は散歩に求めている。そのプロセスにおいて、彼は世界を活性化して見る感受性を身につけるだろう。このようにして、やがて彼は自分という境界を踏み越えていくのである。

14) Hrsg. von Hermes, Daniela und Neuhaus, Volker: Günter Grass im Ausland. Frankfurt a.M. 1990, S.174ff.

15) Nizon, Paul: Am Schreiben gehen. S.122.

16) ハントケ、ペーター：『反復』阿部卓也訳 同学社 1995年 S.270.

II

混 在

サルマン・ラシュディはグラスを失われた故郷を鞆につめて旅する「移民」と呼んだ。グラスは、実際、ダンツィヒに生まれ、戦後西ドイツに移ってきた東方難民であったのだ。さらに、故郷ダンツィヒ自体が当時、きわめて国際的で民族・人種の坩堝であったことも忘れてはならない。また、『喪失について』によると、1961年のアデナウアーによる亡命者（ブラント）を中傷する演説が、グラスがブラント支援や政治的アンガージュマンをするきっかけだったという。¹⁷⁾ その意味で、彼のアンガージュマンは、1993年のSPDによる亡命権制限決定への反対とそれに伴うSPD脱退の行動に至るまで、一貫したものがあるといえる。つまり、自分自身も含めて異質なものが「ドイツ性」を豊かに、多様にするばかりか、その多様性・混在性こそが「ドイツ」なのだ、と彼はいつも主張してきたのである。

従って、その失われた故郷を物語る彼の作品にも自ずと境界的で多文化的な志向を窺うことができるであろう。「なにものも純粋ではない」とは『犬の年』の一節であるが、その女主人公イェニーはジプシーに育てられていた。ジプシー（シンティとロマ）は、ユダヤ人とともに、浸透しつつあったナチスの「純粋神話」を脅かすものであったがゆえに、迫害され、虐殺された。民族の純粋性は虚構であり、排他性によって集団の団結を強めるものである。ナチスはこの純粋性を、アーリア人種という生物学的根拠と、ゲルマン民族とキリストの千年王国の神話的次元によって裏付けようとした。こうした作為性を脱魔術化するものが、ここでは「なにものも純粋ではない」という執拗なまでの否定のリフレインなのである。

グラスの作品には、こうした現実世界における純粋信仰を否定する混在の有様が多岐に描かれている。『ブリキの太鼓』では、ヘルベルトの勤める酒場は数カ国語がとびかうものだったし、幼稚園ではポーランドの子供（「ポラック」）がいじめを受けていた。『局部麻酔をかけられて』ではシナゴグの人々がナチに追われていく。また、ここではデューラーのメレンコリアIについての講演が添えられており、メレンコリアとは「進歩の中の静止」という一種の混交状態、あるいは時代と時代の境目での心的に沈滞した状態としてとらえられている。「進歩の中の静止」とは、例えば、中世において近代科学が始まる頃など時

17) Grass, Günter: Rede vom Verlust. Göttingen 1992, S.26f.

代の転換期にあらわれる停滞のことであり、古い時代が来るべき時代に交じり合うひとときの「憂鬱」のことである。この憂鬱のときは、しかし、さまざまな価値の交ざり合うひとときでもあり、そこにおいてきわめて創造的な仕事が準備されることとなる。

また、『頭脳出産』では、ドイツ人が外国人の流入で再び豊かになるという幻想が語られ、『女ねずみ』には人間とねずみのキメラまで登場する。さらに、『鈴蛙の呼び声』には、ドイツ-ポーランド関係の過去が、その宥和と挫折の中で複雑なニュアンスを投げかけている。講演『喪失について』でも、ジプシーこそヨーロッパ人だとして、国境を自由に行き交うあるべきヨーロッパ像が語られている。また、そこでは、グラスの先輩ハインリッヒ・ベルの葬式で、故人の意向で、このジプシーの楽団に葬列を先導させたというエピソードを紹介している。あるいは、『女ねずみ』などでは、ドイツの歴史の中で、ダンツィヒ生まれの「ヨーロッパ人」と呼ばれる版画家ホドヴィキーや歴史を偽造するマルスカートが、本物（オリジナル）とか純潔、民族国家という概念を手玉にとってみせてくれる。

『広野』は、こうしたグラスの諸作品に現れる多文化性のひとつの集約点といえる。フォンターネというフランス系プロシア人はユンカーと呼ばれ、革命やビスマルクのドイツ統一、労働者階級の台頭といった時代の変化を経験していた。また、作家としてのフォンターネは、「ドイツ語の授業で歴史の引用をし、ドイツ史の授業で文学に依拠する」という彼の師エルスナーの教えに忠実に、文学と歴史を概括的に理解しようとした作家である。¹⁸⁾ グラスはこうした文化と歴史の証人が、いかに穏やかに現実の多様性に身を任せ、それを丹念に描いてきたかに、自らの先達を見ようとしていたようである。

故郷喪失

また、混在性・境界性と密接に関わるのが、故郷喪失である。境界的存在は故郷を離れても、故郷へのまなざしを失うことはないし、むしろ、それとどう折り合いをつけていくか、というところに個性を発揮する。ラシュディがグラスとともに「移民」のひとりにあげたチェコから亡命したクンデラは、故郷を離れた苦しみとは郷愁などではなく、今までなじみ深かったものが異郷ではなじみのないものになっていくことであり、また、なじみのなかったものが親し

18) Hrsg. von Oberhammer und Ostermann: Zerreiβprobe. S.173.

く感じられるものになっていくことだ、と言った。¹⁹⁾ そうした感覚を抱く故郷喪失者の中には、それがもたらすアイデンティティの空白を埋めようと、すぐに出来合いの別のアイデンティティ（民族、国家）にしがみつ়く者もでてくる。グラスの詩「甲虫の K」の一節にはこうある、

甲虫の K が、あおむけになっている、
 深皿のような自分の殻 (Gehäuse) の中で、
 最後には感覚が呼び声をあげる、
 それから、動作のひとつひとつが、
 静けさのあまりのあの騒音が、
 彼は家 (Hause) を求めて叫ぶ、自分の殻の中に向けて。²⁰⁾

ひっくりかえった甲虫 K は「家を求めて、自分の殻の中に向けて叫ぶ」。つまり、甲虫 K は Gehäuse という「家」を背負って、ひっくりかえっているのだ。「殻」という自分では見えない自分の一部が、彼の柔らかさを外界から守り、そうしてまた、彼を外界に対して多少なりとも不器用にしている（「靴に踏まれるのを恐れている」）。「自分の殻の中に叫ぶ」K は、「家」というものの不在に悩み、そのあまりひっくりかえって、虚空に助けを求める。自分の見ることのできない背中の家＝殻と、どうコミュニケーションするか、人間にとって一番遠い背中とどう会話するか、この「やっかいな祖国」とどうかかわるか。こうした自分の姿がここでは戯画化されているのだ。もちろん、ここでは、そうした空に向かってあえぐ自分を、朗らかに空から見渡す視点があるために、それは詩として成立したともいえるのだが。

19) クンデラ、ミラン：『裏切られた遺言』西永良成訳 集英社 1994年 S.110.

（「ひとはいつも郷愁の苦しみのことを考えるが、もっと悪いのは疎外の苦しきなのだ。ドイツ語の疎外 (die Entfremdung) のほうがよりよく、私が意味したこと、つまり私達に近しかったものが無縁なものになってしまうプロセスを表現してくれる。ひとは移住国にたいして Entfremdung をこうむるのではない。そこではプロセスは逆になるのであって、私達にとって異郷のものであったものが、徐々に親しく、そして近くなる。啞然とするような衝動的な形の違和感は、私達が親しくなるろうとする未知の女ではなく、かつて自分のものだった女についてこそ明らかになるのである。ただ長い不在のあとで祖国に帰ることだけが、世界と実存の実質的な異郷性を明らかにすることができるのだ。）」

20) Grass, Günter: K, der Käfer. In: Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Darmstadt 1987, Bd. I, S.49.

知識人＝境界人

ちょうど、川が海と混ざる河口のように、さまざまな流れが混ざるところが最も文化的に豊饒となる。現代の知識人たちの多くが、グラスと同様、故郷喪失によってこうした文化的豊饒さを享受できる境界人であったことは、興味深く、なにかそこにこの時代のあるべき共通の傾向が予感されたりもする。

例えば、ブルガリアに生まれてパリに移ったクリステヴァは、「外国人」についてこう述べている、

外人を我々の内なる存在と知れば、外人を外人だといって嫌うこともなくなる。²¹⁾

また彼女は、ランボーの「私は他者である」という言葉を引き合いに出して、「自分が自分にとって外人であると知らずにどうして外人を受け入れられようか？」²²⁾とも述べている。単一のアイデンティティにとらわれず、複数のアイデンティティのもとで世界を見る者にとっては、「外人」など存在しないか、あるいは逆に、なにより自分自身が「外人」と見えるのである。ここでは、精神分析学者でもあるクリステヴァの、内面世界を掘り下げていくことで現代の文化を脅かす「他者」や「疎外」を分析しようとする志向性が窺える。ちなみに、グラスもメルンでのトルコ人殺害事件にみられる外国人排斥の気運に関して、同様なことを述べていた、

そこで、さしあたって考えてみよう、この骨肉化したドイツ人の間の異質性が、ひょっとしたら、この現在全ドイツ的にみられる、外国人と呼ばれる異邦人への恥でおおわれる憎しみの原因ではないのか、と²³⁾

また、エジプトに生まれ、アメリカに亡命したパレスチナ人サイードは、『オリエンタリズム』で西洋の価値観（植民地主義）の反映として「オリエンタリズム」をとらえたことで知られるが、比較文学者としてヨーロッパ文学にも造詣が深く、境界人として、西洋・東洋、両方の世界（サイド）に見られる偏りや単純な二元化には、敏感である。

21) クリステヴァ、ジュリア：『外国人』池田和子訳 法政大学出版会 1990年 S.3.

22) ebd., S.221.

23) Grass, Günter: Rede vom Verlust. S.52f.

いっぽうの側を善であり、もういっぽうの側を悪と決め付けるような分析は真の知的分析においては謹むべきなのである。そもそも、こちら側やあちら側といった側（サイド）の発想は、複数の文化が争点となるところでは問題がありすぎる。なぜならば、ほとんどの文化はけっして防水加工した小包のように、同質的で、それだけでまとまっていることはなく、どちらが良いか悪いかなど決められないからである。²⁴⁾

また彼は、「知識人」とは現代においては「亡命者」のことであるとも主張している、

亡命者はいろいろなものを、あとに残してきたものと、現実にもここにあるものという、ふたつの視点からながめるため、そこに、ものごとを別個のものとして見ない二重のパースペクティヴが生まれる。²⁵⁾

複数のアイデンティティ、複数のパースペクティヴを持つ存在、それが亡命者であり、知識人、そして「外国人」なのだ、というのである。このような現代の知識人に共通すると思われる境界性は、この「二重のパースペクティヴ」をもつが故に、グローバル化の中でかえって偏狭な民族主義に脅かされつつある現代だからこそアクチュアルな可能性を秘めていると考えられる。

二重のパースペクティヴ

ちなみに、フォンターネ研究者の立川氏はフォンターネにもこうした「パースペクティヴ」があることを指摘し、それを「フモーア」という言葉でとらえている。

(・・・) 諧謔 (フモーア)、それこそ、イロニーや音楽性、あるいは豊かな引用の技法と相俟って、この作品 (；『シュテヒリン湖』) がまさに、『言葉の小説』として時代を先取りする高い弁証法的パースペクティブを獲得するのを助けているものにほかならない。²⁶⁾

ここでは、「諧謔 (フモーア)」がフォンターネの作品を「言葉の小説」としているもののひとつとし、それが「高い弁証法的パースペクティブ」を獲得させ

24) サイド、エドワード・W：『知識人とは何か』大橋洋一訳 平凡社 1995年 S. 182.

25) ebd., S.97.

26) 立川洋三：『フォンターネの世界』S.179.

ていると述べられている。正に、ここで言う「弁証法的パースペクティブ」こそ、極端にならず、生の中で静ひつを保つ技法、芸術的・美的距離を取る方法、いわば、サイドのいう、二つの世界に等しく境界を接する亡命者たちの「パースペクティブ」ともいえよう。こうした技法上の工夫は、グラスの作品にも当然見られるはずで、以下、それを見てゆき、彼の「境界性」がいかにかに文学表現上保証されていくかを、検証してみたい。

対立表現

グラスの散文の文体分析研究は意外と少ないと述べるトーマス・アンゲネントは、自らその詳細な分析を試みている。²⁷⁾ それによると、グラスの散文作品にみられる技巧は、「省略」「文の名詞化」「絶句法」「並列」「首句反復」「アンチテーゼ」「パラドクス」「矛盾語法」など多岐にわたる。例えば、「アンチテーゼ」は対立表示の接続詞 *aber* や *doch* の頻出に窺うことができるという。つまり、ここでは同一文中でのこの反転の頻出は、ものごとを一面的にとらえず、すぐ別の面からも見ようとする作者の「二重のパースペクティブ」を証明するものといえるのではないか。

また、「パラドクス」については、『かたつむりの日記から』における「過現未」とか「進歩の中の静止」、『ブリキ』の「分割されまた統一されるポーランド」や「ラスプーチンとゲーテの本のごたまぜ」が挙げられている。²⁸⁾ ここでは、対立する概念の衝突が、現実を別の括り方で見させる契機を与えているといえる。グラスの散文においては、こうした相矛盾するものは統一されるのではなく、むしろ、対立は対立として先鋭化させつつ、かえって、思いもよらぬ新鮮な関連を明らかにし、さらに、決まり文句と化す言葉を配列の工夫によって動的にし、再び活性化していくところにひとつの大きな特徴がある。さらにまた、異なる離れた要素を組み合わせひとつの語にコンパクト化することも、こうした特徴の反映と考えられる。²⁹⁾ アンゲネントが述べるように、グラスの散文の文体とは「思考の過程のフォルム」³⁰⁾ なのであり、「並列」や「パラドクス」「矛盾語法」などを駆使しつつ、手垢にまみれた静的な語法を破壊しつつ、変化してやまぬ時代の同時代性をダイナミックに表現しようとするものなのである。

27) Angenendt, Thomas: „Wenn Wörter Schatten werfen“ Untersuchung zum Prosastil vom Günter Grass. Frankfurt a.M. 1995.

28) ebd., S.186.

29) ebd., S.130f.

30) ebd., S.191.

距 離

作家グラスの二重のパースペクティヴは、現実世界における私生活や政治におけるイデオロギー性や傾向、怒りなど心的偏りに対して、市民グラスに別の角度から現実を眺められる機縁を与えているのではないか。同時性を表現する現代作家として、その現実の動きに対応しうる可動性が求められるが、それと同時に、そのダイナミズムを展開するためには、どこか冷めた距離が必要となる。この動きの中の距離、あるいは、距離が結果として生み出す静止のイメージについては、いま少し考察が必要であろう。境界性に固有のパースペクティヴがもたらしうる動きの中の距離、もしくは静止とは矛盾した状態かもしれないが、それがなくては創作は決して始まらないものようである。それというのも、グラスは「『ブリキの太鼓』回顧」において、『ブリキ』を書き出させるようになること、こう述べているからである、

離れたパースペクティヴを探すことだけが、興味をひいたのでした。柱頭苦行者の高すぎる立場はあまりに静的でした。三歳児オスカルがいてはじめて、動的であって、しかも距離を保つことができたのでした。³¹⁾

次章においては、主として、この動きの中の距離（静止）のイメージを検証してみることにする。

III

アレゴリー

『広野』のことをある書評は、「『ひらめ』『女ねずみ』で失敗した歴史のアレゴリー化に成功した」³²⁾と述べている。アレゴリーを「距離と時間的差異」（ポール・ド・マン）を含む断片的なものと考えれば、グラスはこのたび「距離と時間的差異」を手に入れたということになる。1848年と1990年という時間的差異によってこの作品はドイツ史のアレゴリーと化したとすれば、その際、具体的イメージとして Paternoster のことが取り上げられることがしばしばである。この一種の時代遅れのエレベーターは、これもまたナチの時代、DDR 時代、ドイツ統一と時代の変転に耐えて、今では信託会社のおかれている建物に据え付けられて、上がったたり下がったりを繰り返している。Paternoster はここでは、

31) Grass, Günter: Aufsätze zur Literatur. Darmstadt 1980, S.93.

32) Hrsg. von Oberhammer und Ostermann: Zerreißprobe. S.40.

シーシュポスに比せられ、「永遠の繰り返しの象徴」³³⁾として、歴史の中における繰り返しのモデルとされている。主人公のフォンティーことウトケがフォンターネ（「不死の人」）の再来であるように、このエレベーターも「不死」であり、時間の中であって変わらぬ「定点」なのである。

「歴史のアレゴリー」というなら、さらにフォンティーたちが散歩して回るベルリンの街角に、それは建造物や、記念碑、通りとしても存在している。「散歩」は、実は、こうした歴史のアレゴリーに触れる機会を与えるものでもあったはずで、そこに歴史が封じ込められ、あるいは、歴史の上にさらに歴史が上塗りされている様を、その過程で明るみにだしていくものでもある。また、ホフタラーの役柄である「スパイ」も不死である。グラスは、シェートリッヒの『タルホーヴァー』を踏まえてこの人物を作ったが、ただ、シェートリッヒがタルホーヴァーを死なせたのに対して、グラスはこうした人物（スパイ）は決して死ぬことはなく、歴史の中を生き抜く存在と見なしていた。彼らはあらゆる歴史の変転やイデオロギー、政治体制をもかいくぐり抜ける不定関数なのである。ここでは、不死のタルホーヴァー（ホフタラー）が不死の主人公ウトケに影のように付き従うことで、ドイツの歴史の変転はより一層鮮やかにされるだろうと、グラスは考えたのだろう。あるいはまた、彼らに代表される「官僚制」も、グラスによると、イデオロギー転換を生き抜く、世界共通で万能なものである。³⁴⁾そして、この小説の語り手が官僚の一組織である記録保管所の「私達」となっているのは、こうした無名で交換可能な存在が歴史を記録するということでもあり、それを物語の縦糸のしたところがこの小説のイロニーでもある。

「シュテヒリン」

動きの中の静止——このイメージはフォンターネの中にこそ、まずは見付けられるべきものである。彼の最後の作品『シュテヒリン湖』では、この湖が世界でなにか事件が起きるときには必ず湖面で反応したというが、それはこの湖がそれだけ平静だからだったためと考えられる。³⁵⁾悲観的でありながら朗らか

33) Grass, Günter: Ein weites Feld. S.526.

34) Grass, Günter: Kafka und seine Vollstrecker. In: Werkausgabe. Bd. IX, S.73 7ff.

35) フォンターネ、テオドーア：『シュテヒリン湖』立川洋三訳 白水社 1984年 S. 500f.（「アイスランドであれ、ジャワであれ、遠く離れた世界のどこかで雷鳴がとどろきはじめたり、ハワイの火山から吹き出た灰の雨が遠く南太平洋へと流されていったりするようなとき、（この湖も）活気づく。」）

でいられる、という矛盾を生きるための平静さを身につけ、あたかも高度な震度計のように世界のあらゆる動きに自在に反応し、「事物の大きなつながり」を示す感受性が、この「革命的な湖」の表面にはたたえられている。世界の変動は、それが激しいものであればあるだけ、一層バランスを保てる者でなければ、より正確には感知されえないのだ。そもそも、震度計自体が最初から揺れていたのでは、外界の微妙な変化には反応しようもないであろう。

動きの中の静止とは、ここでは時代に対する計測器のように、「きわめて鋭く、且つ愛情に満ちた観察を踏まえた、細部にまで及ぶリアリズム」(ロイター)³⁶⁾を可能にする態度ともいえる。グラスが創作を試みる際にも、この態度、この「中庸」の地点を見付けることが、なににもまして重要だったと考えられる。彼の作品は、こうした動きの中の静止の地点から語られることがしばしばだからである。

動きの中の静止

Paternoster が「動く思考停止 (mobile Denkpause)」と呼ばれ、そこで人々がしばし回想にふけり、未来に思いをめぐらせるひとときを与えられるといった動きの中の静止は、さまざまな形で作品の中に登場する。例えば、『犬の年』では、ゆうゆうと流れ続けるヴィスワ川が、二人の少年の動作と対照をなし、かつ、ドイツの歴史の変転をくつきりと浮かびあがらせている。マテルンが手頃な石 (Zellacken) が見付けられないで、アムゼルからもらったナイフをヴィスワ川に投げる。その投げられたナイフは、二人をとりまく様々な世界の動きの中で、まるでスローモーションのようにゆっくりと放物線を描いていく。この冒頭の数ページに渡って展開される飛行の一瞬は永遠のようなヴィスワ川に受け止められ、小説の最後で掘り出されて再び日の目を見るのだが、そこに唯一変わらぬ静止点があったことに気付かせるものこそが、このナイフなのである。

また、『猫と鼠』も同様のスローモーションで始まっている。シュラークバル場わきで眠っていたマールケの喉仏を、草の茎の後ろで狙っている黒猫がいた。このマールケの巨大な喉仏は上下によく動き、目立つので、猫ばかりか時代からも狙いをつけられ、それ故、他の少年たちを沈黙させる「偉大さ」があったのだ。そして、やがて船底に潜ってしまう「偉大なマールケ」のこうした「静けさ」こそが、語り手に彼について書かせたものだったというのである。そも

36) 澁谷壽一：『フォンターネ湖に消えた町』東洋出版 1994年 S.125.

そも『ブリキの太鼓』が永遠に三歳児の子供を主人公に仕立てたことからして、語りは超時間的な視点に立っていたことがわかるし、そのオスカルの語りの地点が気違い病院という社会から隔離された空間であったことも、象徴的である。

また、同様に激しく動き回りつつ、時間の中でいつも不変の存在を主人公にしたのが『ひらめ』である。語り手でもある「私(あるいは、彼)」とは何者か？それは、紀元前2211年にひらめを捕らえたバルト海の漁師エーデクでもあれば、997年にメストヴィーナに殴殺されたアーダベルト司教でもある。また、あるときは詩人オーピッツでもあれば、またあるときはナポレオンのダンツィヒ総督ラップ将軍でもあり、さらにはまた、レーニン造船所に働くヤン・ルドコフスキーでもあったのだ。いわば、ここには石器時代から現代まで歴史を動き回るIch (Er) が登場し、男性一般を象徴しつつ、かつ、その都度個別の存在として名を持つということにされている。この歴史を変幻自在に動き回るIchには、しかし、必ず名もなき「料理女」たちが寄り添っており、いわば、この「料理女」たちの視点が名を残した男たちの歴史をひとつの男の物語に相対化してみせるのである。

最近の作品の『女ねずみ』でも、さまざまに姿を変えて登場する「女ねずみ」が語り手「私」の相手となって、男の歴史をやはり相対化したが、語り手の方も人工衛星の中に閉じ込められ、人類の歴史を離れて見させられることになっている。さらには、『鈴蛙の呼び声』では、琥珀の中の蚊とかその前では無のように時が過ぎ去らなくなるという巨大な天文時計などが、物語の急激な流れの中で「錨」の役割を果たしている。

遠近法の倒錯

このようにグラスの作品のなかに、動きの中の静止を可能にする「離れたパースペクティブ」を見付けることは容易なのだが、このパースペクティブのもと眺められる現実世界は、我々読者には異様で、きわめてショッキングであるといわざるをえない。かつてエンツェンスベルガーは、グラスをリアリストと呼び、そのリアリストとしてのとらわれなきこそがショッキングだと述べたことがあったが³⁷⁾、離れたパースペクティブでの視点で現実を見るグラスには、なるほど、驚くほど「とらわれ」がない。このパースペクティブにおいては、例えば、オスカルという三歳児の視点が大人の世界を見るときに遠近法は、オモ

37) Enzensberger, H.M.: Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt. In: Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik (Hrsg. von G.Loschutz) Neuwied 1968, S.11.

チャへの彼のこだわりの方が、ポーランド郵便局攻防戦という歴史的イベントより重要性を帯びるといふ倒錯した構図を生じさせる。³⁸⁾ 抜き差しならぬ大事件をささいなことやおしゃべりのついでにふれるとか、どうでもよいようなことに徹底的に拘ってみるとか、そういう軽重の付け方のアンバランスが、読者の現実観にはなじみがなく、ショックなこともあるのである。それは、近しいものを奇異なものとし、なじみのないものが身近に感じられるようにするという、あの「外国人」「亡命者」のまなざしでもあろう。テレビのニュース報道や週刊誌のゴシップ記事にならされた人々の現実への遠近法とは異なるのは、当然であるし、それはまた、文学がいわゆる現実社会を支配する「物語」の虚構性を揺さぶる美的アンガージュマンを可能にするところでもあるかもしれない。従って、こうした意味においても、新しい、それとは異なる(アルタナティブ)現実を提示して見せる離れたパースペクティブを探ることが、境界性を有する作家にとってはそれだけ一層重要となるのである。

この意味で、グラスが政治と文学を分けて考えているというのは、自らの政治的アンガージュマンへの批判をかわす予防線などではなくて、政治をも特別視せず、従ってそれも現実の一部である以上は触れない訳にはいかないから、それを自らの美的世界に位置付けているということなのであり、決して、政治に言及しないという意味ではないのだ。そこにグラスの政治的メッセージとイデオロギー性のみを読み取るのはあたらない。作家としてのグラスのパースペクティブに収まるときの「政治」を、ことさら見咎めるのは、それこそ文学と現実を混同しているのである。ただ、いかんせん、グラスの場合、ただの文学者であるにはあまりに政治的に有名すぎたので、そうした発言が徒に混乱を深めるのである。³⁹⁾

Ein weites Feld

こうしてみると、動きの中の静止をもたらすこのグラスの離れたパースペクティブは、フォンターネのいう「晴れやかに見渡す (heiteres Darüberste-

38) Vgl. Hollington, Michael: Günter Grass. The Writer in a Pluralist Society. London 1980, S.22. (ホリントンによると、『ブリキの太鼓』のオスカルは世界を扱い切れない大きさのものと見、ラブレールと同様に、近しいものを奇異なものにするサイズのアンバランスを作り出す、という。)

39) Vgl. Mason, L. Ann: The Skeptical Muse. Bern und Frankfurt a.M. 1974, S. 118. (「グラスは、文学と政治的自我を分けようとした。しかし、ただの市民であるにはあまりに有名すぎる。」)

hen)」態度と近いものを感じさせる。『エフィー・ブリースト』において老ブリーストの口癖の ein weites Feld 「それはきりのないことだよ」が、このグラスの作品の表題にされたくらいなのだから。娘のエフィーが夫を悪人と思い定めていたことを改め、すべては正しかったと悟るとき、彼女も善や悪というものを超えて人間へのあるべき敬愛の念(強いて言えば、「隣人愛」⁴⁰⁾)に満たされていた。そう思えたとき、エフィーはやっと故郷に居場所を見付けられた。「ボヴァリー夫人」や「ノラ」に彼女は比せられることもあるが、この女主人公には新しい時代の予感を抱きつつ、しかし、それを強烈に主張するほどの自覚はない。むしろ、古さから離れきれないところが「エフィー」であり、フォンターネなのだ。こうして、罪を負った女エフィーは故郷のホーエン＝クレメンに抱きとめられ、そこで死ぬ。老ブリーストの口癖 ein weites Feld はこうしたこの世の矛盾や葛藤に対して、善悪や白黒の判断を下さず、それを開いたままにし、畏敬の念をもってそれに距離を置こうとするものである。諦観とも見えるこうした態度は、しかし、「現実に弟子入りした」⁴¹⁾ フォンターネのリアリストとしての現実への謙譲の念、あるいは、厳しい現実にも身を処してきた者が巧まず身につけたフモールというべきで、それはそのまま作品の中ではエフィーへの甲斐の言葉となっている。その突き抜けていくような「晴れやかに見渡す」態度は、また、フォンターネの遺作となった『シュテヒリン湖』において完成したといわれており、現代においてはそれが19世紀からの遺言のようにも聞こえてくるのではないだろうか。

フモール

晴れやかに見渡す態度、それはまた、フモール(ユーモア)と言い換えることもできよう。クンデラによると、「ユーモアとはこの世界の多様性、他者を裁くことについての人間の根源的な無資格性を明るみに出す、すばらしい閃光」⁴²⁾だからである。フォンターネの『シュテヒリン湖』においても、こうした「他者を裁くことの根源的な無資格性」は随所に表されておりフモールに満ちたものになっている。

40) Jørgensen, Svon-Aage: Nachwort von Fontane „Unwiederbringlich“. Stuttgart, 1989. S.309.

41) 立川洋三: 『フォンターネの世界』S.84.

42) クンデラ、ミラン: 『裏切られた遺言』S.42.

老伯爵だって、見てくれほど自由主義的じゃないし、ドゥプスラフ老人だってそれほどユンカー的じゃない・・・⁴³⁾

また、こうしたフモールのとらわれなさや柔軟性は、フォンターネによってこういう風にも、述べられている。

世界は内と外との対立の世界である、そしてどこに目をやっても、至るところに光と影がある。感謝を知る人間が突如、恩知らずになったり、ヨブに倣って、敬虔な者が神とその戒律に対して不平を言う。人間の心の中にはなんでもありだ。すべてのことが折り合い、善と悪とが少しばかり引っ付きあっている。⁴⁴⁾

グラスにとっても、こうしたフモールは政治的にも文学的にも、イロニーとともに自らの基本的特徴をなすものといえる。それは、彼に「現代の生活を黙想し、理解することを可能にする離脱 (detachment) を作り出す」ものともいえよう。また、こうした彼の見方では、極右と極左はそのフモールの欠如においてむすびつくし、この欠如こそがドイツの歴史の悲劇のひとつだったということになる。⁴⁵⁾

ただ、フォンターネと同様に、距離を作り出しながら晴れやかに見渡し、静謐の内に現実を震度計のように受け止めようと思ったグラスは、シュテヒリン湖のような平穏さを表現したかったのであろうが、必ずしもそうした「フモール」が成功したとはいえない。この作品をめぐるマスコミ・言論界の「大騒動」を見るにつけ、この作品自体、あるいは作家自身もすでに荒波立つ震源地となっていて、現実を正確に表しているとはいえない面があるようだ。そのことは、『広野』の冒頭ですでに、フォンティーにフォンターネの「晴れやかに見渡す」態度が自分にはないと認めさせていることから、知れるばかりではない。⁴⁶⁾ この小説の最後でも、老ブリーストは思い違いをしていたのだとして、広野 (ein weites Feld) には限界が見える、と述べさせざるをえなかったグラスには、フォンターネのようにいつまでも平静さをたたえて、現実を受け止める

43) フォンターネ：『シュテヒリン湖』S.174.

44) Fontane, Theodor: Cécile. Stuttgart 1982, S.275.

45) Hollington, Michael: Günter Grass, The Writer in a Pluralist Society. S.132.

46) Grass, Günter: Ein weites Feld. S.10. (「私を『晴れやかに見渡す』ものとして描くとすれば、それは馬鹿げたことだろう。」と、主人公フォンティーに言わせている。)

ことはできなかつたようである。はるかな新しい時代がまだ予感しえたフォンターネの時代と、未来はもはやないかもしれないという現代との時代の差が、一方の時代に他方の時代を透視するという単純な構図を許さなかつたともいえよう。現実に対して適切な距離がとれない——その意味で、現代では文学は危機に瀕しているのかもしれないということを、グラスのこの作品自体が証ししようとしているかのようである。また、作品ではなく作家を、その政治性といった文学以外の要素で裁く、しかもある種の権威がもつ「無誤謬性」でもって大鉈をふるうといった批評の有り様が容易に行われてしまう現代において、フォンターネの諦観や、他者を裁くことを戒めるフモールはもう時代遅れになったといえるのだろうか、今一度問い直してみてもよいのではないか、とそれは「絞首台のユーモア」を試みているようでもある。