

身体の二重性とパロディ

——『選ばれし人』の語り手について——

一

本誌三月号「救済の語り手と語り手の救済」(以下「前稿」)では、トーマス・マンの『選ばれし人』という小説が、現代では語ることが困難になっていく救済の物語を可能にするために、非常に技巧的な語り手の設定を行なっていることを述べ、その語り手がこの小説を物語として「語る人」と、さらにそれによって演じられる「アイランドのクレメンス」との二つの人格を持ち、それが役者と役のようにぼんやりと重なった二重の身体を持っていること、その二重性に依って、現代に於いてあるリアリティをもって救済を語るという課題を果たしていること、そして(ハルトマンの『グレゴリウス』の先例

尾 方 一 郎

に倣いつつ)この救済を語ることで「語る人」がまた救済を得ることを、やや急ぎつつまず結論を先に出す形で述べた。本稿では『選ばれし人』に於ける語り手の在り方について具体的に見て行き、救済の語り手を可能にする機構を明らかにしていきたいと思う。

二

『選ばれし人』は『グレゴリウス』とは違い、物語の中で時間としては終結に近い部分、ローマで町中の聖堂の鐘が、鳴らす者もないのに自ずと鳴り始めるといふ奇蹟譚から始まる。このとき物語はこの鐘を「誰が鳴らすのか」と自問するが、これに対して「物語の精神」が鳴らすのだと言われ、その「精神(Geist)」「(霊)」と訳

しても良く、そのニュアンスも若干含んでいよう)はまた「受肉」(10)として一つの人格となり、修道士アイルランドのクレメンズと名乗る。こうしてこの物語の語りの大枠は形作られる。

極く普通の意味でこの枠の果す機能の一つは、〈語られる事柄〉に対する〈語ること〉への視線の設定である。別の言い方をすれば、グレゴリウスの両親の生い立ちからグレゴリウスの教皇就位に至る第一の物語の他に、それを語ることにいう第二の物語が語られることである。プラトンの『饗宴』やボッカチオの『デカメロン』、シュトルムの『白馬の騎手』など、所謂枠物語としてこうした形式を持つものは多いが、その中で『選ばれし人』が特異だとすれば、第一の語りが超越的ないし〈神の視点〉と呼びならわされる小説の視点から行なわれ、語り手が極めて抽象的な相貌を帯びながら、同時に一個の人間として登場する点である。

勿論、物語は語られる言葉であり言葉の背後には語る主体があることが当然だとすれば、それを〈語り手〉と呼んで一つの人格と見なすのは、我々には自然なことである。だが語り手の様態は普通は語りの形式に必然的に

結び付いているものである。これについては周知の如く多様な議論のある所だが、暫く対照のためだけに簡単に比較しておこう。

まずはシュティフターの『晩夏』やケラーの『緑のハインリヒ』(第二版)のように主人公自ら一人称で語るものだが、彼等は基本的に自分の視点(と自分の耳)で見得るもの、聴き得るものだけを自己の力に基づいて認識しあるいは想起していく。従って『晩夏』のように認識力の発展があると、同じ対象(薔薇の家の中心の大理想像等)が新たな視線を浴びることがあるが、しかしそれが「私」の視線であることは変わらない。

対して主人公を三人称で語るものうち、例えばシュトルムの『インメンゼー』などは、冒頭と末尾で老人の姿を描き、その枠の中で彼の幼年・青年時代が回想のように語られる訳だが、内側の物語も徹底して彼が見聞した範囲のことだけが語られ、外枠でも彼に密着した視点しかない。この語り手も主人公に全く寄り添った視点で一貫して語っていると見えよう。

こうした語り手は我々の通念である統一された主観というイメージによく適合し、物語る行為の主体の越権が

咎められない、即ち「何故お前は他人のそんな事まで知っているのだ」という疑問を防ぎ得るという意味で極く穏当な在り方をしている。しかし他方で物語に採り入れられる見聞範囲は否応なく狭くなり、対象に対する認識・判断の在りようも一種類の主観のものでしか有り得なくなる。そこでシュトルムで言えば『水に沈む』では古い手稿に書かれた物語、『白馬の騎手』では語り伝えられた物語が挿入され、一つの主観からの語り収めながら多少の時間的・空間的広がりを見せるのだが、そうした枠付きの物語も「何故知っているのだ」という問いを恐れるならば結局は狭隘さを免れない。

これに対するのが所謂神の視点を持つ超越的な語り手である。十九世紀以来小説の世界ではこの語り手が長く主流を占めてきたのだが、気の毒にも存在を意識されなかったり、極端には存在を否定されたりすることも多い。確かにこうした様式の小説では登場する誰彼の言葉と内心の独白、外から聞こえる言葉、そして所謂地の文とそれぞれ違った多くの声が響き、全体を統一して語る声は聞き取り難い。また地の文の語りが時折主体性を見せるケースがあっても——例えばゲーテの『親和力』では

「エドゥアルト、と我々はある裕福な男盛りの男爵を呼んでおこう⁽³⁾」と言ひ、シュティフターの『水晶』では「我々の祖国の高い山々の間に小さな村があった⁽⁴⁾」と言つて一人称で現われ、またフォンターネの『エフィ・ブリスト』では「可哀想なエフ、イ⁽⁵⁾」という呼び掛けによつて人格を覗かせたりもするのだが、それは(への文の声)という、一つの声に過ぎぬとされてしまふかもしれない。

しかしそれは小説の内側の論理に従つた聴き方である。小説中で妻が夫に語りかけることはあくまで夫への語りかけに過ぎないが、外から見ればここにはそれを更に物語にしている主体があり、多くの声による言葉を束ねて一つの言葉の流れにしているのである。と言つても単なる報告者ではない。報告者なら「彼女は……と考えたそうだ」と言う所を、「……と考えた」と言うのである。その点では極めて人工的な人格である。我々はこうした言葉でも難無く受け取っているが、それは我々が、声、他の声を模倣するという出来事に慣れ、むしろ積極的に身を委ねているからであろう。我が国にはこの様相を鮮やかに見せる落語という話芸がある。一人の人間が何人

もの人間の生の言葉や心中の独言、(地の文)、そして聴き手への語りかけと多様な声を発し、没頭した瞬間には何人もの声と錯覚されるが、しかもそれは一つの声でもあるのだ。ここで物語を統括するのは登場する誰某の声ではなく、この一つの声である。この声に耳を傾ければ、超越的な語り手の人格もまた浮かび上がってくる。

この語り手は物語中の世界全てを支配し、その世界では如何なる出来事でも語られた通りに起こる。従って『選ばれし人』冒頭の鐘も語り手が「鳴った」と語れば鳴るのであって、この主体を物語の精神と呼べば、その精神が「鳴らす」と言えよう。ただこの奇蹟譚はハルトマンの『グレゴリウス』でもその粉本の古フランス語の作品でも語られることであるから、鳴らす主体を人間主義・個人主義的に精神と呼ぶのはやや不適當で、むしろ靈と呼んだ方が良いかもしれない。だがいずれにせよ我々はこの物語の精神なり靈なりが無人の鐘を鳴らすことを認めねばならない。

この語り手はまた神の視点と言われるように、何処にいつ居ても構わない。「それはあらゆる所に、此処にそして至る所に、存在し得るものなのか。[...] 一時に百

もの聖場に存在し得るのか? —— 勿論である。物語の精神は空気の如く、身体を持たず、此処と彼処の区別には従わない」(10)のである。さらに、数々の人物の内面を直接話法で語ることさえできる。人格の個性性という原理にも従わないのである。

だが一方では重大な不自由もある。ごく抽象的な、それこそ靈か精神とでも言う他ないようなものとしてしか存在できない(あるいは表象されない)ということである。例えば『魔の山』で「我々」(6)と言って物語ろうとするのも同種の存在だろうが、しかしそれはあくまでも言語主体であって、身体性はない。我々は、超越的語り手に大きな自由を認める代りに、存在の現実性には大きく制約を加えているのである。

ところがこの精神がクレメンスという一個の人格になるのみならず、肉体を持たされるのが『選ばれし人』である。もちろん修道士である以上幾分は靈ないし精神の領域に近い者(Der Geistliche)になつていと言えそうなのだが、彼はあたかもその見方を封じるように、僧職に就く前は胴着を着けて走り回るモロルトという名の男であったと、いや正確には「モロルトの胴着を着けて

走り回る肉の身体」(18)であったと言う。だとすると一旦肉体を備えていた者はその後も肉体を備えているというのが現実的な考え方であるから、我々もそう見なそうとする。

だがそうすると今度は、自分は「もはや卑しいモロルトではなく、洗練されたクレメンス」になることで、パウロの言う「新しい人間を着ること」を果した、もはや自分は精神的な肉体(Geistlicher Leib)(19)なのだとも言う。これもある理念的な思考法に拠った、ある正当性を持った主張である。そして更に、自分は前に「物語の精神が受肉したものである」と言ったが、自分は「受肉」という言葉をあまり好まないとして、自己の肉体性を否定しようとするのである。

普通の語り手に期待される役割を逸脱したこうした論議は、論議されているということに主な意味があり、結局結論が何処に到達しようと語り手の身体性という問題、と言っても単に物語を享受しようとする小説読者にとつては問題外であり神経質な書き手や批評家にとつてのみ問題かもしれないものに、否応なく注意を向けさせる。

そして頼みもせぬのに語り手自らの身体の幻像を一旦空中に織り成した上で、今度はそれを否定し徐々に消そうとして見せることで、像としては固着させてしまう。

こうした言葉の上での自己否定は、むしろレトリカルに自己の存在を強調するものとも言えようが、さらに肯定しつつ否定するイロニーが強烈に働いていることも間違いない。こうしたイロニーは主体に対する〈解釈〉を引き寄せ、内面を持った人格像を描かせる。またイロニーは距離を取るものでもある。自己に対して距離が生まれば、二つの人格、さらに二つの身体が生まれてくる。そこから前稿で述べた、〈語る人〉が「クレメンス」を遊戯的に演じているということが出てくる。

例えばベネディクト派修道士としてローマへの忠誠を誓っているとと言う彼が、ローマ教皇とその首位権に取る態度はどうだろう。彼によれば「我々アイルランドの僧が常に行動の自主性を重んじてきた事は事実である」が、「それでも我々がラテラン宮の司教をキリスト教会の主席と認め、せいぜい神の復活の場所だけを聖ペテロ寺院より神聖だと見なすだけで、この教会の首長にほとんど神的な性質の存在を認めてきた事には変わりはない」

(12) ということだ。なぜローマ司教が他の司教に優先する絶対の首位を占めるのか、というのは通常の歴史的経緯や合理では必ずしも説明し易くはない事項であるが(従ってカトリックの公教要理にも信ずべき事として書かれてはいる)、まずこうした微妙な両義性が現われた後でさらに続けられる。

イエルサレムやエフェسسやアンティオキアの教会がローマよりも古いと言うのは嘘ではないし、ペテロ——その確固とした名を聞く心ならずもある鶏鳴を想起せざるを得ないが、そのペテロがローマ司教区を設立したとすれば、(いや勿論確かにしたのだが)、アンティオキア教区についても同じことが言えるのである。だがこうしたことは真理の傍らに注として付せられるだけの役割しか持ち得ない。(12)

イエスが捕らえられた時知らぬ存ぜぬを通し「鶏鳴」を聞いてようやく反省したペテロが何故使徒の筆頭であり得るかの疑問は、古来絶えない訳であるし、この後に「真理」として、主がペテロに「マタイ伝に、マタイ伝

にだけ見えるように、地上での主の采邑保持者としての使命を授けた」と述べることは、何故他の三伝に無いかの疑問を裏に忍ばせ、次いでペテロがローマ司教に神の代理人たる地位を譲ったとされることについても、「使徒ペテロが最初の後継者教皇リーヌスの叙任式に行なった演説」が残されていて「それを私は真に信仰の試練と見なし、如何なる事をも全て信ずることが可能かを示して、その力を証明せよという、精神に対する挑戦とも見なす」(同)という、どちらとも解せる言葉を吐くのである。

勿論これらの両義性の根は確かに「不合理故に我信ず」という句に集約される信仰の日常論理からの超越性に存するのだが、しかし小説という日常論理により近い場では明らかな皮肉に見えるのも確かである。

こうしてここでは強固な信仰の告白と教皇首位権に対する疑問提起(しかも揶揄的な)という二声部が同時に、しかも後者がより鋭く奏でられているのであって、これを安定したベネディクト派修道士一人の人格に収斂させられるものでは当然無い。むしろこの人格はそれを否定する方向で演じられているとした方が見易いものである。

だがこう言うだけでは充分ではない。より低い蓋然性ではあろうが、これは熱烈な信仰者の一種イロニー的な言葉でもあり得るからである。言う迄もなく、ローマ教皇の首位権とそれを基礎付ける使徒中でのペテロの首位、イエス・キリストによるペテロの名指し、そしてローマ司教への代理権の承継などは、カトリックの外部から(あるいは内部からも)の絶えざる攻撃に晒されてきた事項である。従って、そうした理屈の上での批判は全て承知の上で自分は信ずるのだという言葉にもなり得るのである。

こうした二重性は、物語の精神がクレメンスに受肉し具体化したことがもたらすこの作品の特質の大なるものであろう。その二重性とは、護教的と批判的というような単なる理念的対立の並立ではない。一方では批判的立場がカトリックの信仰を合理で解して揶揄するために、わざとカトリックの立場を演じて見せるというイロニーがあって、他方では護教的な立場がわざと反対論を呼び込んで見せるイロニーの視線も共に在り得るのである(これが完全に欠如していれば、カトリックの修道士を演ずることにはなり得ない)。

この二つのイロニーの並立が、二つの身体を現出させる。身体は単に透明な論理ではなく、主観の屈折や反射を含む所に見て取られるものである。そしてその一方が〈語る人〉、他方がクレメンスであり、前者が後者を演ずると一応は言えよう。だがそれはそのまま前者が実で後者が虚であることは意味しない。先程のイロニーの二面性からして、そこには後者こそが実で前者が虚と見えてくる瞬間もまたあるからである。

これを前稿では舞台の上の人間の役者とその役とに比した。それも感情移入を重要な方法とする近代劇ではなく、それとは別の原理による歌舞伎の場合にである。近代劇の舞台の上では(少なくとも原理的には)役者の身体は役のその背後に引き籠って安定しているだろう。一方歌舞伎では観客は例えば義経の心中を汲みながらも「音羽屋ッ」と声を掛け得る。役の身体と共に役者の身体も現前しているのである。もちろん役者の身体も生のものでなく「幾分か演じられたもの」、仮構されたものである。役者の芸名やまして実名ではなく、屋号という相当地に迂遠な名が用いられるのもそれ故であろう。そして役の身体が役者の実によって支えられるだけではな

く、役者の身体は役の実から反照を受け取って光輝を増すであろう。

このようにして、二つの身体は互いに実を譲り合いながら浮かび上がってはまた見えなくなっていく。これがまさに『選ばれし人』の語りの舞台で起こっていることである。そこで何かが語ろうとしていることは確かである。しかしそれが何かは、正体を掴ませない。遊戯的である所以はここにある。

三

『選ばれし人』で語り手が見せるこの遊戯性は、またパロディ的とも呼ぶことができよう。パロディ化されるのはやはり普通の小説の（語り手）、超越的と呼ばれるものである。ここまで見たような超越的語り手の特性は、場合によっては物語世界のリアリティを失わせかねないものだが、『選ばれし人』の語り手はリアリティの仮象性を剥ぐという手段によって新しいリアリティを探っていくのである。

そもそも超越的語り手が語る世界のリアリティは、リアルな現実世界とその認識という形のものではない。そ

の点で他の様態で語られる物語の世界とはかなり異なる。例えば一人称の語り手が語る世界であれば、そこを支配する法則は、基本的に他人の考えている事は分からないということである。そこでは、言葉や態度にされた限りのものしか見えないところに一個の人間が投げ込まれ、自己の振る舞いを決定していかねばならないという状況そのものがリアリティを支えることになる。三人称で語るが、一人の主人公に密着した視点を保つ語り手の世界もこれに準じ、「カエサルは……」と『ガリア戦記』を書いたユリウス・カエサルを想起すれば、主人公を語り手の対象化された自己と考えることもできよう。こうした世界では、人の頭の中などは所詮分からないもので、人間らしい語り手にとっては、他者は他者として現われないという⁽⁷⁾ことが前提である。

超越的な語り手が見るのは、これとは全く別の世界である。言葉や行動だけではなく、登場人物の思考も感情も見通しており、なぜその人物がそう言うか、そう行動するかも全て心得ているのである。こうした人格に「お前は何故そんな事を知っているのだ」などと言うのは全く余計な事である。

だがそれが人格的に現われるとすると、やはりその余計な事を言いたくなるだろう。従って普通は超越的語り手は目立つ振る舞いを取らず、ただ語るだけである。それでも時々自己主張の欲求が生まれるのか、『親和力』や『水晶』の場合のように一人称を口に出してみたり、『エフィ・ブリスト』の場合のように登場人物に呼び掛けてみたりもするのだが、またすぐ姿を隠してしまう。そして語られて創られる世界を自分と切離してリアルにすることに精力を注ぐのである。

ところが『選ばれし人』の語り手は、構わず表に出る。そしてふだん超越的語り手が目立たぬようにしている様々な特性から覆いを外してしまう。しかもそれらを強調して見せながらイロニー的視線を浴びせたり、自ら論議を始めてしまったりと全くパロディ的な振る舞いをするのである。

そうした特性の一つが、語られる人物に示す傾向性である。例えばケラーの『村のロメオとユリア』では、つまらぬ諍いから遂には身の破滅を招く親達に対しては、相対に批判的な視線が向けられる一方、その争いで追い詰められ死を選ぶ二人には同情が寄せられる。これは言

うまでもなく、タイトルで告げられるような悲恋物語を語ろうとする語り手が必然的にとる立場なのだが、それに類することは『選ばれし人』では、先ずは修道士クレメンズとして、そしてその背後に「語る人」の論理を忍ばせて行なわれる。双子のきょうだいウィリギスとジビュラの父グリマルト公が亡くなった夜、二人が初めて同衾した事は「私は憐憫と羞恥と悲哀の為に心臓も張り裂けそうで、殆どこれを語るに忍びない」(89)と言われた後になお語られ、更に感想が付される。

哀れな子等よ！ 私は恋愛などというものに関係がないのが嬉しい。それは沼地の上に踊る鬼火、悪魔の甘美な拷問である。「…」彼らは言うまでもなくこの快樂のためにお互いに以前よりも一層堅く結ばれていた——彼らの愛し合い方は並外れたものだったが、だからこそ私は彼らへの好意を(神よ助けたまえ)完全に捨て去ることは出来ないのである。(91)

これは元々、前稿で述べたように教化の為に並外れた罪を語るといふハルトマンの一種矛盾した態度に淵源が

あるのだが、宗教者としての姿勢が語られた後、たちまち物語を語り続ける為には主人公に何かしら肩入れし続けねばならないという〈語る人〉の論理が侵食して来る。更に身も蓋も無くこれを示すのは、騎士グレゴリウスが母女王の敵ロジャーを捕虜にして城門の内に駆け込んだ際のことである。「残念ながらその市の戦士達が少なからず締め出された。彼等は恐らく打ち殺されただろう。だが彼等は単なる脇役であり、鬚鬚のロジャーは、捕縛されたのである」(176)と語られることは、語り手の都合というものの強烈なパロディになっているだろう。

もう一つは超越的語り手が、語り手と言いながら小説という書き言葉の中に存在するものであり、聴き手の前にしてないこと、そしてしばしば書き手と混同されることである。これは本来書き手という大きな問題と共に論じる必要があるのだが、それは後の機会に譲り結論だけ言えば、ここでの語り手は「慰みと異例なる教化のためこの物語を語る」(175)と言いながら、クレメンスとなる際に〈書き手〉の模倣に移る。そして「小さく上品で、教養を示し装飾的な書体でこの羊皮紙を埋めている」(174)と語るのだが、これは右の混同のパロディに

他ならない。

更に語り手の存在する時の問題もある。普通超越的語り手は自分の居る時点を示したりはしない。出来事を見て来たように語る事からはすぐ近くの時に居るようでもあるが、大抵は物語を過去形で語っている事、時には後の出来事に先走って言及したりする事からすればそれも定かでない。語り手としては時にはその場に、時にははるか後に居るように見せるために曖昧にしていることもある。従ってクレメンスも、書き手の振りをしながらだが、「私は自分の座っている場所、即ちザンクト・ガレンのノートカーの机については言及したものの、いかなる時に、つまり我等が救い主の生誕以来何世紀何年後に私が「…」この羊皮紙を埋めているかは述べなかった。これには確かな手掛りはない」(174)と語る。

しかし実際には曖昧なままでは済まない。語り手が用いる言語の問題があり、言語が必ず歴史性を持つ以上、言語主体も一定の歴史性を帯びざるをえない。現代日本でも文字遣いや語彙で過去に倣おうとする若い世代の小説がこの所続けて出ているが、これは語り手の身体性を歴史的に古い方向へ押し戻そうとする試みとも解釈でき

る。ただ勿論過去と同一化する訳ではないのでむしろ時間的オリエンタリズムとでも言えるかもしれないが、この点『選ばれし人』の語り手は極めて意識的であり、基本的には完全な新高ドイツ語(ただしやや古めかしくまたペダンチックな)を用いながら、“Unde”(55)や“Nische”(131)など廢語になった、しかし中高ドイツ語には存在した語彙を度々混ぜて語ることで、小説の語り手が本来は無時間的でありながら言語による歴史的规定を受けてしまう事、従ってしばしばアナクロニズムに陥ってしまう事を逆に照らしているのである。

そしてここには当然何語で語られるかという事も付け加わってくる。この点でも語り手は自分が特有の言語に縛られていないということを強調し、

私がどの言語で書いているのか、ラテン語かフランス語か、ドイツ語かアングロサクソン語かは全く定かではなく、またどうでも良い事なのである。というのには私
が今例えばヘルヴェティアに住むアレマン人の話す獨逸語で書いていても、明日はブリテン語が紙上にあり、それは私が書いたブリテン語の書物と言うことになる

からである。(14)

と語る。そしてこの『選ばれし人』という物語が小説としてドイツ語で書かれながら、トーマス・マンという作者の名を冠して少なくとも英語に訳されるのは書かれてある間からまず確実であり、現に訳されたという事実がある⁽⁸⁾。英訳の語り手が元の語り手と同じ主体だとしたら、ここで言われたのと同じ事が実現したことになるであろう。(筆者は語り手の発言を邦訳しているのでこの見方を暗黙裡に肯定していることになるが)。更に言えば、この物語は「既に物語られ、しかも不充ながら幾度も語られた」⁽¹⁵⁾とされている。そう言われる以上はハルトマンの『グレゴリウス』や古フランス語の『聖グレゴワールの生涯』、ラテン語の『ゲスタ・ロマンノールム』中の説話、古英語の『グレゴリイ伝説』⁽⁹⁾(これらの存在が先の四言語への言及の背後に透けて見える)などとも、〈同じ物語〉だということになるだろう。

また地の語りのみならず、この物語がフランドルン^{II}アルトワ公一族の事とされながら、登場人物達の直接の言葉もまたドイツ語で語られている、つまり一見直接接

法でありながら、実は語り手の声色かつ翻訳付き引用で語られる一種の間接話法になっていくということもある。勿論現実的には会話部分を中世のフランス語で語られても聴き手読み手が困るのであり、これはどんな語り手でもしている当然の、注意を向けられない現実的配慮で『グレゴリウス』の場合、アキテーヌでの出来事が中高ドイツ語で語られていた)、従って「どうでも良い事」のようでもある。

ところが実際にはその一方で、子供たちが初めて同衾した時のささめごとが突然中世のフランス語で語られたり(37)、赤子グレゴリウスが流れ付いた北海の島での漁師達の方言(Taube)、成長した彼と修道院長の会話のラテン語(105f.)などが現れてくる。また語り手クレメンスもドイツの同僚達を凌ぐラテン語の知識を誇り(11f.)、あるいは物語の最後には“Valete”と記したりもするのである。

超越的語り手の立場とは、普通は、自分が今語っている言語はたまたまのものであって物語そのものと必然的結びつきはない、また語り手の主体性は絶対的言語的自己同一性に依るものではないという前提の上に成り立っ

ているのである。この事をここでの語り手も何度も強調するが、自分の言語行動はその言明をはっきり裏切っている。それでも彼は「私はあらゆる言語に熟達しているとは言わないが、しかしそれらは私が書く時には入り交じって流れ出し一つに、即ち言語そのものになる」と言い、さらに敷衍して、「物語の精神は抽象性に至るまで無限定な精神であり、用いる手段は言語それ自体である[∴]神は精神であり、各言語の上には言語そのものがあるのだ」(2)とまで言うが、こうした個別言語に権利上先立つ普遍言語の想定あるいは夢想は、観念的には度々語られながらも科学としての言語学には全く容れられぬ立場である。そうした極論まで推し進めることで、この語り手は自分が一応主張して見せている立場の曖昧さを、改めて際立たせてしまっているのである。

四

前稿では、現代ではそれこそ身体的な抵抗を惹き起す程に語り難い救済史的物語を可能にするために、この語り手が特殊な身体性を持っていることを述べた。この語りが成立するためには語り手がある身体をもって現れた

ときに、その身体が一方では救済史的物語を語り得ながら、他方では現在の物語空間をリアルなものとして創り上げねばならない。そしてそれはまず身体が存在してそれが二つの条件を満たすというのではなく、前稿で些言葉葉を費やした通り、後半の二つの条件が同時に満たされてこそ「語る人」が存在できる。身体を持てることになるのであった。

「幾度も語られた」と言われる意味で『グレゴリウス』と同じ物語を語るクレメンスは、忠実なキリスト教徒の立場であり、また前稿で見た通り自分の救済の願いも含めてハルトマンの語りをなぞるのだから、彼が救済の物語を語れるのは当然のようである。だが本来の問題は、そのクレメンスが語り手として独立しては存在し得ないところにある。

それはこの物語が書かれたもの、小説だということに関わる。(その点でやはり是非「書き手」という主体にも光を当てクレメンスによるパロディも見えていかねばならないのだが、今は余裕が無いので詳細は稿を改める)。語り手は聴き手に声を聴かせる者であるから、我々読み手のどこか外側に存在するものではなく、我々が本を開

くとともにその内で声を発し始め、これも我々の内に生み出される聴き手に語りかけるものである。ここで生まれる語り手の身体は、言語から逆に想定される、言語から織り成される身体である。ところがその言語は、先に述べた通り二十世紀の標準的ドイツ語なのである。もし単純にアイルランド出身の修道士で、ザンクトガレンに滞在し、中世というおよその時間に位置づけられるだけの人格であったら、語り手は全くずれた言語的、身体的な羽目になる。

これは「昔むかしあるところに……」とあって始まる語り物語の語り手には起こらない困難である。勿論ここで言う語り手は、現実の体を備えたお祖母さんか誰かではなく、その物語から言語主体として聞こえてくる声の主のことなのだが、その語り手は、いつかどこかでの話によつては時や所に縛られず(だから今語っているお祖母さんにも簡単に憑依出来る)、「くしましたとさ」と言うように伝えられた話を眼の前に居る聴き手に語る役目であつてみれば(そのために「ですます体」を使う)、現在の言葉で語ることもできる。

ところが文字で書かれた言葉は、歴史の流れのある時

点で川底に錨を下ろして停まった舟の如くであり、いかなる時代に投錨しているのか、常に振り返って意識させられてしまう言葉である。しかも近世以降著者概念が強力になったことで一層の歴史性を纏う。もっともこれに対しては、好意的な（そして実際には多分殆どの）読み手は今其処にあるのが現代ドイツ語であっても、元々中世の言葉で語られてそれを翻訳したものののように、どちらでもあり得る二重写しの言語のように読んでくれるだろうし、そうすれば中世に居る語り手も存在し得るだろう。

だが『選ばれし人』の語り手はこれまで見てきた通り自分自身がそうしたズレや矛盾に極めて鋭く反応してしまふ性質あるいは視点の持ち主である。そして現代の言語的身体を持つば主体性に対する意識も現代的な尖鋭なものではかあり得ず、いよいよ単純に中世に身を置き得ない。そしてそれは、この視点の下で身体が失われることを意味する。かと言って言語的に成立しうる現代の側に身体を置くこともできない。それでは救済史的物語が語れないのは前稿で述べた通りである。

したがってこの語り手は単純な存在の仕方ではない。

それを実現するのが二で見た二重の身体である。この身体は見方によっては分裂したようで、映画の設定によくある、他人と人格が入れ替ってしまった人物のようでもある。だがこの語り手はそのズレに当惑したり苦しんだりする訳ではない。むしろそのズレを演技という局面に置いて、芸として見せていくところがある。だとすればやはり古典の世界の役柄を演じながら、現代に自身の身体を持っている役者にむしろ似ているであろう。現代ドイツ語とさらには現代的視点意識によって構成された〈語る人〉の身体と、演じられる中世人クレメンスの身体を重ねあわせ、そして現代でもリアルな形で救済物語をましまと語りきってしまうのである。

だが映画の登場人物も舞台の役者も、ズレの一方に眼に見える身体を持つのに対し、この語り手の場合二つの身体双方が結局は言葉によって織り成されたものである。これは語り手には大きな問題であり、ともすれば身体が二つあることが忘れ去られ、一つに収束してしまう危険に常に晒されることになる。ここで二つの身体の並立を維持するため使われる手段が、三で述べたパロディである。

『選ばれし人』は、読み手としては普通の物語文学として読んでも構わないものかもしれない。だがこの語り手はそう読まれることには決して安住できない。そこで彼は自分は全知の視点を強調する。それも冒頭の登場直後に論議するだけでなく、折々に記憶を新たにさせる。

例えば「五本の剣」の章冒頭では「私が体現している物語の精神は、悪戯っぽく賢明な精神であって、自分のなすべき事を知悉しており、さまざま好奇心をすぐに満たすばかりでなく、幾つもの好奇心をかきたてておいては、一つを鎮めると同時に他のものを言わば氷漬けにしておいて、長引かせたりさらに激しくしたりするのである」(58)と言うのであるし、また終結に近く「いと偉大なる教皇」の章で再びローマ全市で鐘が鳴り響いたと述べられると共に、「誰が鐘を鳴らすのか? 誰でもない——物語の精神以外の……。彼はそれらの鐘が選ばれし人の入京の三日も前から鳴り始め、聖ペテロで教皇が冠を戴くまで鳴り止まなかったことを報せることで、鐘を鳴らすのだ」(234)と繰り返すのである。

こう言い及ぶのは、これまで見た通り、語りというもののある種の不自然さを指摘するものであるが、それを

正当化しようとするのではない。そうではなく、敢えて指摘して、それによって右の二つの身体を保ち続けるためである。さもなくばいつ消えるか知れない身体の二重性をこうして常にかきたてて、語り手自身の存在を可能にするのである。

今回もまた(書き手)の問題を中心に多くの論点を残しており、続稿を予定している。

トーマス・マンの作品からの引用は十三巻本全集(Thomas Mann, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt/M. (S. Fischer) 1974)による。本文中の引用・参照はカッコ内に巻、頁を示す。但し『選ばれし人』(第七巻)からの引用は頁のみ示す。

(1) ここで聴き手が現れれば『デカメロン』のような旧来の枠物語タイプなのだが、『選ばれし人』は眼の前に居ない読者に向けたものという小説タイプである。『白馬の騎士』はと言うと、第一のハウケ・ハイエンの物語を、老教師が旅行者に語ったという第二の物語を、さらにそれを昔雑誌で読み知った語り手が再話する。この第三の物語を不在の読者に向けることは、恐らく小説というジャンルのある条件に基づく。こうした点、(書き手)と(読み手)の関係に立ち入る必要があるが、稿を改めて論じたい。

(2) ただし『インメンゼー』では、主人公ラインハルトに

ついでにその内面を語られることはない。発話や表情、身振りなどに言及されるだけである。

(3) J. W. Goethe: *Wahlverwandtschaften*, in: *Hamburger Ausgabe*, Bd. 6, München (C. H. Beck) 1982, S. 242.

(4) A. Süßer: *Bergkristall*, in: *Sämtliche Werke in fünf Einzelbänden*, Bd. 1, Bunte Steine, Düsseldorf/Zürich (Artemis & Winkler) 1996, S. 163.

(5) Th. Fontane: *Effi Briest*, in: *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. 1, Bd. 4, 2. Aufl., München (Hanser) 1974, S. 292.

(6) 但しこの「我々」は最後の戦場の場面では、「道端に立つ臆病な影」として「物語の精神」ここに連れられてき

た(3-990)と言う。ここでは身体性が極く稀薄なままに物語を進行させる「精神」と語る「我々」が二重になっていることになる。

(7) もっとも一人称の語り手をまた一登場人物として扱う主体も想定されるが、それは後に触れる〈書き手〉のレスルになると考えられるので、今回は扱わない。

(8) ニューヨークで H. T. Lowe-Porter による英訳が原著と同じ一九五一年に出ている。Vgl. Mendelssohn/Wiesner: *Thomas Mann*, 1875/1975, München (H. Moos) 1975, S. 94.

(9) 中島悠爾、「グレゴリーウス」研究の基礎的操作、「ドイツ文学」三一号、一九六三年、四一—四頁を参照。

(一橋大学助教授)