

東北薬科大学
一般教育関係論集 3
(平成2年3月) 別刷

クレームンス・ブレンターノの
『イタリア・メールヒェン』について (一)

—「言葉」と「認識」の問題を中心に—

山下 剛

クレーメンス・ブレンターノの
『イタリア・メールヒェン』について (一)

—————「言葉」と「認識」の問題を中心に—————

山下 剛

序

コルフは、官能性と宗教性というバロック的・二元対立の図式の中にブレンターノの詩作活動を位置付けて、1817年のカトリック入信を以て詩人の詩作活動には終止符が打たれたのだと述べ、後半生を教会の懐に抱かれて生きたツァハリヤス・ヴェルナーや、同じく後半生を精神の黄昏に生きたヘルダーリーンとブレンターノを同列に論じるという過ちを犯している。¹⁾19世紀以来の伝統を引き継いだこの誤った見方は、今世紀に入ってすでにフィエトーアの炯眼によって訂正されていたが、²⁾ こういった誤りが横行した背景には、ごく最近までブレンターノの作品、特にその後期作品がほとんど知られていなかったという止むを得ない事情がある。³⁾ 一方シュタイガーは、詩人の動揺と混乱を鎮めるものとしての宗教の有効性を括弧にくくることで、コルフが陥ったわなにはまることなく、詩人の後期の詩作活動にも考察を広げてはいるものの、彼は反省とは無縁のブレンターノ像を掲げ、この詩人の発展、成熟を一貫して否定する立場を取っている。⁴⁾ このシュタイガーの呪縛も一時支配的であったが、第二次大戦後はこの詩人像にも変革が迫られるようになってきた。例えば、戦後の代表的なブレンターノ研究者フリーューヴァルトは、フランス革命とその後の時代状況との対決の中にブレンターノの発展、成熟の軌跡を追い、⁵⁾ また『クレーメンス・ブレンターノの後期作品』という大部の論考では、むしろ後期作品

の中に詩人の次代につながる独自の展開を積極的に探っている。⁶⁾ このフリーヴェルトを含めて、特に「書く＝語る」ことに見かけ以上に自覚的な詩人像を提示する研究者も多い。それには二、三の例を挙げれば充分であろう。実証的なアプローチで常にブレンターノ研究に一石を投じるレレケは、『先生クロップシュトクとその五人の息子のメールヒェン』にクロップシュトク以降の文学史的状況に関する一貫した寓意的意図を指摘しているし、⁷⁾ クルーゲは1810年以降の一連の^{エアフェーレンツ}「物語」に構成的、モチーフ的、テーマ的な類似を指摘し、詩人の語りスタイルと態度の一貫性を明らかにしている。⁸⁾ またホフマンは、ブレンターノがメールヒェンに関わりあったおよそ35年間（1804年以前のメールヒェン収集から1838年の『ゴツケル、ヒンケルとガツケライアのメールヒェン』出版まで）という長さに注目し、ここにブレンターノ・メールヒェンの発展の可能性を示唆している。⁹⁾

青春時代以来ほぼ全生涯にわたり折にふれて書き続けられた抒情詩群を除けば、確かにこの35年というのはこの詩人にとって異例の長さと言える。一見すると、その目まぐるしい筋の進行、奇抜な言葉遊びやユーモア溢れる思いつきなど、豊かな詩的想像力^{ファンタジ}の自由奔放な発露そのものと見えるメールヒェンの世界も、子細に検討してみると、そこには詩人が混沌たる言葉の海に揉まれながら、言葉に対する自意識に目覚め、また繰り返し繰り返し言葉の海に投げ返されながらも、言葉との格闘を徐々にではあるが自覚的に方法化していく過程を認めることができるのである。

本稿の主旨は、『イタリア・メールヒェン』に現れたブレンターノの「言葉」の性質を具体的に検討しながら、それが孕む「認識」との関係を探り、そしてこれが詩人の語り態度やメールヒェンのメッセージ、構成にどのような変化、発展をもたらしているかを考察することにある。

個々のメールヒェンの成立年代は必ずしも明確ではないが、本稿は主にハン

クレメンス・ブレンターノの『イタリア・メールヒェン』について (一)

ザー版全集の「成立史」に従うことにする。¹⁰⁾ なお論述の都合上『イタリア・メールヒェン』を以下の三つの時期に分けて検討を加えることにする。

第一期：『ミルテ嬢のメールヒェン』

(以下作品名の「～のメールヒェン」は省略)

『ヴィツェンシュピッツェル』

『ローゼンブレットヒェン』

『フォン・ヒュベンシュティヒ男爵』

(以上1805～9年、遅くとも1811年までの間)

『メールヒェンのメールヒェン、またはリープゼールヒェン』

(以下『リープゼールヒェン』と略す)

(少なくとも1812/13年以前。1805年以前には遡らない)

第二期：『先生クロップシュトクとその五人の息子』

(1813～17年、マールとレレケの説による¹¹⁾)

『ディルダブ』

(1815/16年頃)

『コマンデイトヒェン』

『ゴッケルとヒンケル』

(ともに1813年以降、場合によっては1815/16年)

『ファンファーリースヒェン・シェーネフェースヒェン』の増補版

(以下『小ファンファーリースヒェン』と略す)

(1816年春)

第三期：『シュニユアリースヒェン』断片

(1827/28年)

『ゴッケル、ヒンケルとガッケライア』

(『心からの献辞』『祖先の女の日記』を含め、

以下『大ゴツケル』と略す)

(1836年冬、出版は1838年)

『ファンファーリースヒェン・シェーネフェースヒェン』

の改訂増補版

(以下『大ファンファーリースヒェン』と略す)

(1835～37年)

I. 第一期のメールヒェンについて

ブレンターノの『イタリア・メールヒェン』執筆は、『少年の魔法の角笛』のための民謡収集が直接のきっかけになっている。詩人は文化の忠実な仲介者に徹することで、自分を責め苛む様々な苦しみを歌うことなく、ゾフィーとの結婚生活において疲弊し枯渇した詩的想像力を民衆の詩的想像力から新たに汲み上げることができると考えたのだろう。しかし結果はまったく違ったものになった。メールヒェンを語ることは、これまで眠り込んでいた少年時代の苦しみを新たに呼び覚ますことになっただけでなく、息を吹き返したブレンターノの豊かな詩的想像力ファンタジーはメールヒェンの世界にも情け容赦なく押し入ってきて、最終的にはこれをまったくブレンターノ独自のものとしている。バジレの原作『ペンタメローネ（五日物語）』（„Il Pentamerone“¹²⁾に受け継がれた民衆的要素と詩人自身の自伝的要素（特に『大ゴツケル』に収められた『心からの献辞』では主に後者からメールヒェンの成立が説明されているほどである¹³⁾）、時代批判的要素と言葉遊びなどが渾然一体となった世界が『イタリア・メールヒェン』の主だった特徴を成している。

ところでプレーゲルは、ブレンターノの1809年以降の書簡や中期、後期のメールヒェンで〈kurios〉なものについての言及が頻繁になり、詩人がこの観念

に個人的愛着以上に、物語を構成する価値を見出す様子を説明している。¹⁴⁾ またレレケは、ブレンターノの詩的想像力や言葉に対する懐疑が1810年頃から深刻化していくことを指摘している。¹⁵⁾ つまり「言葉」をめぐる省察が「認識」の問題と不可分に結び付いているのである。もっともブレンターノはFr. シュレーゲルやノヴァーリスらとは違って、このような問題に関して理論的な著作を残すタイプの詩人ではなかった。しかし彼の言葉との関わりは、ある意味で同時代の他のどの詩人たちより徹底的で、その詩的直観は知らずして後の近代詩人たちが引き受ける問題を早々と先取りしていることも稀ではない。詩人の言葉の危機は詩人のアイデンティティ崩壊の危機につながっており、特に最初の妻ゾフィーとの死別（1806年10月31日）と、二度目の妻アウグステとの結婚（1807年8月21日）生活の破綻以降その危機は一段と顕著となっている。また、『少年の魔法の角笛』の第二巻出版（1808年9月）とアウグステからの逃亡（1809年2月22日頃）以降、詩人が自己認識の壮大な試みともいえるべき『ロザリオのロマンツェ』と並行して集中的にメールヒェン執筆に取り組んでいることが知られている。¹⁶⁾

1. 「ミルテ嬢」と音楽と化す「言葉」

ブレンターノの「言葉」と「認識」との関係を窺う例として、まず『ミルテ嬢』を取り上げることにしよう。

このメールヒェンでは「そよげ、かわいいミルテの木」の歌の場面がひとつのハイライトを形成している。王子の丹精込めた世話に対し感謝の気持ちを伝えるべく、ある晩ミルテの精が人間の姿となって王子の前に現れ、七夜にわたって王子に高邁な帝王学や深遠な教えを伝授する。ミルテ嬢のあまりの聡明さに、王子は一目その顔を見たいと思うのだが、ミルテ嬢はその都度、次のような世にも美しい歌で王子を眠り込ませてしまう。

Säusle, liebe Myrte!
Wie still ists in der Welt,
Der Mond, der Sternenhirte
Auf klarem Himmelsfeld,
Treibt schon die Wolkenschafe
Zum Born des Lichtes hin,
Schlaf, mein Freund, o schlafe,
Bis ich wieder bei dir bin.

(319)

そよげ、かわいいミルテの木。
今宵はなんて静かなの、
星の牧人、お月様
澄んだお空の野に懸かり、
雲の羊をもうすでに
光の泉へ駆り立てる、
お休みなさい、いとしいお方、
再びおそばに参るまで。

Säusle, liebe Myrte!
Und träum im Sternenschein,
Die Turteltaube girrte
Auch ihre Brut schon ein.
Still ziehn die Wolkenschafe
Zum Born des Lichtes hin,
Schlaf, mein Freund, o schlafe,
Bis ich wieder bei dir bin.

(320)

そよげ、かわいいミルテの木。
星の明かりにお眠りよ、
あのきじばとの鳴く声に
そのひなどりも寝に就いた。
雲の羊が静かにわたる
光の泉をさしながら、
お休みなさい、いとしいお方、
再びおそばに参るまで。

ところが王子はどうしても憧れが抑えられず、ある晩、次のような歌でミルテ嬢を眠り込ませ、天井に吊った網で生け捕りにしてしまう。王子が認識への誘惑に負けて、言葉の魔力を逆手に取ったとき、王子とミルテ嬢との夢のような幸福な関係に破綻が訪れるのである。

Hörst du, wie die Brunnen rauschen ?	泉のざわめきが聞こえるかい。
Hörst du, wie die Grille zirpt ?	こおろぎの音が聞こえるかい。
Stille, stille, laß uns lauschen,	そうっと耳を澄ましてみよう、
Selig, wer in Träumen stirbt;	夢を見ながら死ぬる者、
Selig, wen die Wolken wiegen,	雲のゆりかごに眠る者、
Wem der Mond ein Schlaflied singt!	月の子守歌聞くのはしあわせ者。
O ! wie selig kann der fliegen,	おお、夢が翼を上げ
Dem der Traum den Flügel schwingt,	空翔ぶ者はしあわせだ、
Daß an blauer Himmelsdecke	花摘むように青空に
Sterne er wie Blumen pflückt:	星を摘み取るその者は。
Schlafe, träume, flieg, ich wecke	お眠り、夢み、翔ぶがいい、
Bald dich auf und bin beglückt.	君を起こす僕はしあわせ。

(320)

このような歌のやりとりはブレンターノの独創である。シュタイガーの「ひきさらっていく時間」¹⁷⁾ という観念に則って、ダーヴィットもこれらの歌を詳しく分析している。彼によれば、ここでは眠り込ませる者と眠り込む者という二人の役割が逆転し、人物が互いに混じり合い、区別がつかなくなっているが、それと同じようにそれぞれの歌に歌われた相異なる時間も互いに混じり合って、最後には夢と現実の区別もつかなくなってしまう。さらに詩の内容も、もっと厳密に把握しようとするや否や、我々の手からすり抜けてしまうというのである。¹⁸⁾

「不確かな韻律法」¹⁹⁾、「こわれやすい統語構造」²⁰⁾などで特徴付けられるブレンターノの詩は、緊張や対立、自他の区別などを豊かな音楽性の中に解消してしまい、一義的な結像を妨げるだけでなく、聞き手の警戒心を奪い、響きが持つ圧倒的な力で、相手を完全に無力にってしまう。そしてなにより、このよ

うな歌を歌うミルテ嬢のアイデンティティそのものが、やはり重大な疑問にさらされている。ミルテ嬢は、シュタイガーが「直接的な官能の魔力の中にその最も高度な、〈最も魅力的な〉現実性を持つ」²¹⁾と語る女性のひとりなのである。

『ミルテ嬢』は基本的な筋立てを『ペンタメローネ』第一日第二話の『こけももの枝』(„La Mortella“)に負っているものの、ブレンターノの詩的想像力^{ファンタジー}はこれをまったく趣の異なった作品に作り上げている。また好奇心も重要なモチーフのひとつを形成し、認識行為を一貫して悪と規定しているところなどもブレンターノの他のメールヒェンと共通しているのだが、ブレンターノ自身は物語を衝き動かす「言葉」とそれが孕む「認識」の問題に対してまだ充分に自覚的にはなっていないように思われる。好奇心がもたらした破局が、登場人物たちの愛情溢れる行為によって十二分に償われるという素朴な結末や、作品全体を包む夢と現実が交錯するような陶酔的な雰囲気^{ボエジー}がなによりもそれを物語っている。

日常的な意味伝達の機能に局部位化した言葉を根本的に問い直し、言葉にその根源的な特性である音楽性を取り戻すことで、詩の再生を図るというのは、ノヴァーリス、Fr. シュレーゲルら初期ロマン派の人々が詩論に描いた変わらぬ要請であったが、彼らが哲学的省察や詩的直観でたどりついた理想像を、ブレンターノという詩的才能は実作において、抽象的思弁の力を借りずに、易々と実現している。この人並み外れて音楽的資質に恵まれた詩人は、しかしこれを天からの贈り物として珍重するどころか、これが孕む危険性、つまり主観の絶対化、肥大した自我の危険な末路までも早々と見通しているようなところがある。ブレンターノのメールヒェンは他の数多くの抒情詩と同じように、ともするととりとめのない、恣意的な空想に解体しかねない。ブレンターノは過剰なほどに詩的想像力^{ファンタジー}に恵まれていたが、そのことを自覚すればするほど、彼はこれと絶えず対決しながら詩作行為をしていかなければならなくなる。これがブレンターノの新しさなのである。

2. 「言葉」の虚偽性と創造性

もう少しブレンターノの言葉遣いを検討してみよう。例えば『リープゼールヒェン』にはこのような表現がある。

Und als sie diese Worte in heftigem Zorne ausgesprochen, fing sie an, an allen Orten wie ein Feuerwerk zu brennen; die zwei Tanzmeister drehten sich auch wie ein Feuerräder; sie knisterten und knasterten, und mit Zisch und Zäsch und Rakedakdakdak fuhr die ganze Gesellschaft wie Raketen in die Luft [.....] (301)

それから彼女は激しい怒りにかられてこれらの言葉を吐くと、体じゅうまるで花火のように燃え始めました。二人の舞踏教師もまるで火の輪のように回りました。三人ともぱちぱちぶつくさいい、しゅるしゅるさっさっそれにとがらとがらとがら音させて、みんな一緒に打ち上げ花火みたいにお空に飛んでいきました(……)

ホフマンが指摘するように、ここではブレンターノの言葉は大幅に響きの魅力を負わされて、ほとんど音声画(Klangmalerei)になっている。²²⁾ここでは言葉の響きや音色が詩人の快楽を誘う「もの」として自立している。詩人は響きが指し示す意味に快楽を感じるのではなく、響きそのものに快楽を感じ始めるのである。これはほどなく言葉の収集の病的な自己目的化をもたらす。詩人は止めどない言葉遊びにのめり込んでいく。『リープゼールヒェン』で紡ぎ女のひとりエルゼフィンガーがメールヒェンを語り始める場面にはこんな表現も見られる。

Da rückten sich alle in die Ordnung und horchten: Die Frauen, die

Spinnpuppe, das Papperle, die Goldglucke mit den Küchlein, der Pfau, der Storch, der Gockelhahn und die Turteltaube und die Katze und das Seidenhäschen, und das Hündchen und das Mäuschen schwiegen mausstill, der Brunnen plätscherte leiser, die Grillen hörten auf zu zirpen, [.....] (314)

するとみんなはきちんと並び、耳を傾けました。女たち、糸紡ぎ人形、鸚鵡、雛を連れた金の雌鶏、孔雀、こうのとりの雄鶏にきじばとに猫に絹毛のうさぎ、それに子犬と子ねずみはすっかりおしゃべりをやめました。泉の音も弱まって、こおろぎも鳴くのをやめました。(……)

全集版で約10行にわたって言葉は次々と別の言葉呼び出し、その結果、世界は人や鳥や動物、果ては無生物にいたるまで、ありとあらゆるもので満たされていく。ここでは日常的な遠近法が解体され、事物はことごとく現実の重みを失って、言葉の響きのままに横一線に並んでしまう。ホフマンは、ブレンターノのメールヒェンでは並列的 (verbindend) な接続詞が好まれることを指摘している。²³⁾ これは第一には、リューティが述べるような単純さ、明快さを好むメールヒェンのジャンルのな特徴であろう。²⁴⁾ しかし、さらに言えば、これは現実が複雑な重層的関係で見えないブレンターノの物の見方を伝えているとも言えそうである。

ところで、「言葉遊び」(Wortspiel) とは三重の意味で「言葉」(Wort) の「遊び」(Spiel) である。それは詩人が言葉で遊ぶ (spielen) ことであり、またいつしか詩人を巻き込んで言葉が自ら遊び (spielen) 始めることであり、また言葉が別の現実を演じ (spielen) 始めることなのである。詩的想像力を過剰に取り込んで響きと意味に二重化し、しかも響きが自立し独走しがちな言葉。たまたま韻を踏むといった偶然性に左右される言葉。このような言葉は詩人が

獲得した認識を伝えるのに不向きなだけでなく、現実の認識にたどりつくための透明な道具ともなりえない。ここから生ずる表現欲求と実際の表現との不一致は、詩人を徐々に「言葉」と「認識」に関して極めて反省的な思考へ誘う。

ブレンターノは1817年のカトリック入信後は、ことあるごとにそれ以前の詩作に対する吐き気を表明しており、²⁵⁾ またブレンターノはメールヒェンを「虚偽」と同義に用いているという。²⁶⁾ これはひとつには、芸術的に昇華されず、生のままメールヒェンの中に投げ出されている伝記的事実の真偽を煙に巻き、時代批判における度を越した不謹慎さを取り繕おうとするブレンターノ一流のレトリックであると考えられるが、また一方で詩的言語から成るメールヒェンそのものが詩人の意図を正確に反映せず、どうしても虚偽と化してしまうことに対する憤りの表現と考えることもできる。

また詩人は次のような詩句を残している。

Mein lieb Treulieb, nun sage mir	僕のかわいい誠の愛よ、教えておくれ
Hast du Treulieb gesehen	誠の愛を見なかったかい
Sie soll nun mir in dir allhier	それは君の姿のどこにでも
Wahrhaftiglich bestehen.	本当にあるというのだが。
Treulieb, Treulieb ist verloren !	誠の愛、誠の愛は失われた。

Treulieb, Treulieb sie sitzt allhie	誠の愛、誠の愛はどこにでもある
Auf mir dem falschen Schwure.	僕のうその誓いにも。
Treulieb ist Dichterfantasie	誠の愛なんて詩人の ^{ファンタジー} 空想
Und ich bin deine Hure.	そして僕はその情夫。
Treulieb, Treulieb ist verloren ! ²⁷⁾	誠の愛、誠の愛は失われた。

ブレンターノの眼にその都度違った衣裳を纏って現れる現実とは、詩人の詩

的想像力^{ファンタジー}が見せるあやかしの夢にすぎない。詩人が現実への適応と信じていることは、実は詩的想像力^{ファンタジー}への隷属にほかならないのである。

この詩は1812年頃に成立したと推測されており、²⁸⁾ これは未完に終わった『ロザリオのロマンツェ』や初期のメールヒェン執筆における詩的想像力^{ファンタジー}との格闘の結果、詩人がたどりついたひとつの結論ともいうべきものである。シュレーゲル兄弟らによって唱導された性的生活の絶対的自由の要求。創造的主観性の絶対化による芸術形式の自己解体。こういったものを自ら『ゴドヴィ』で実践した詩人も、青春時代の熱狂から覚めてみると、後には詩的想像力^{ファンタジー}に対する幻滅と懐疑しか残らなかった。シュタイガーはこの詩に触れて、ここに「〈真に持続的な認識〉とここで〈詩人の空想〉^{ファンタジー}と呼ばれているものとの矛盾」を指摘している。²⁹⁾ いずれにせよ、その都度違った姿を見せる現実^{ファンタジー}は、詩人にとって身に覚えのない不条理と感じられたに違いない。また、このような言葉に支配されていた者は、交友関係において不信と猜疑を無限に増殖させていただろうことも容易に想像がつく。³⁰⁾

詩人と客観的現実との調和はもののみごとくに壊れている。不条理な世界の直中に投げ出された者には、自分の眼に映る現実を虚偽と知りつつ、これを詩的想像力^{ファンタジー}にたよって逆に〈真に持続的な認識〉を伝えるもうひとつの世界、メールヒェンの世界に編み直すという苦しまぎれの決断が、残されたただひとつの道だったに違いない。詩人が、我知らず言葉に玩ばれている状況を対象化するとともに言葉の虚偽性を自覚し、むしろその創造性^{ファンタジー}に開き直ったとき、認識行為が常に明確に悪と規定され、言葉が重要な役割を演ずる、そして言葉に関して極めて自覚的な一連のメールヒェンが紡ぎ出されることになった。そしてメールヒェンはいたるところで不思議に機知とユーモアを含んだ、そして時にはすぐれて自己言及的な、絢爛たる言葉遊びの花を咲かせることになったと考えられる。

3. 『リープゼールヒェン』と二重化した「言葉」

次に、『イタリア・メールヒェン』全体の枠を形成するはずだった『リープゼールヒェン』を見ていくことにしよう。これがアウグステからの逃走以降に執筆再開されたメールヒェンに属するかどうかははっきりしないが、ここには詩人のメールヒェン執筆の意義が明確に見て取れるように思われる。

メールヒェンは、陽気な王様の涙ぐましい努力にもかかわらず、心が悲しみで満たされ決して笑わない姫リープゼールヒェン（「かわいいやつ」ほどの意）と王との滑稽なやりとりで始まる。ところがその姫も次の情景を見たときには、あまりのおかしさに笑いころげずにはいられなかった。姫の舞踏と驢の教師であるフランス人老嬢ピンパーネル（「われもこう」の意）が最高に気取った態度で姫に新年の挨拶を述べる際に、広場に撒かれた油で滑り、輿をかついだ二人の舞踏教師ともどももんどり打って転倒したのである。しかしそのために姫は、魔女でもあるこのピンパーネルから呪いをかけられてしまう。それは、大理石の冷たい墓から涙でレーロップ王子を救い出さなければならない、しかもそれ以外の男とは結婚ができないというものである。心優しい姫は墓に刻まれた王子の姿に心を動かされ、二日二晩泣き続け、^瓶に涙を溜めていくが、しかし最後の最後に性悪のムーア人女ルーシカ（「煤けて黒い」ほどの意）に^瓶を奪われ、王子ばかりか約束された幸福まで横取りされてしまう。石の悲しみから解放された王子も幸福どころか、ルーシカの度外れた独占欲に振り回され、散々な暮らしを強いられる。ルーシカはおむつにくるまれた小さな包みを二人が天から授かった子供であると偽って、離れがちの王子の心を無理やりつなぎ止める。しかし最後にはそのルーシカも、これまでの悪行を王子にばらされないためには、十日間に50個のメールヒェンを語らねばならないという拷問にも等しい罰を科される。ルーシカに代わってこの役割を果たすために、國中から10人の紡ぎ女が集められ、『イタリア・メールヒェン』という織物^{フズスト}が次々と織り上げられ

ていくことになる。

『リープゼールヒェン』では世界の調和と統一が見るも無惨に壊れ、安らぎと落ち着きが消えている。

フリーヴャルトはフランス革命に新時代の幕開けを見、ブレンターノをそれ以降の止まるところを知らない知の拡張、時空間感覚の変化や価値観の混乱とともにますます見通し難しくなっていく世界に取り残された者として位置付け、時間と場所の喪失感や不安の感情などをこの詩人の近代的な特徴としているが、³¹⁾ブレンターノの場合はまさに人間と現実との不調和の直中からメールヒェンが語られていることがわかる。

「詩的なものはすべてメールヒェンでなければならない」³²⁾と語ったノヴァーリスは、メールヒェンというジャンルに現実の転覆を図り、最終的には詩^{ポエジー}の支配する理想的な共同社会を作り上げようという積極的な役割を与えていたが、しかしブレンターノは、社会の矛盾や分裂を我が身に引き受け、現実における理想の実現をヒューマニスティクに求めるタイプの詩人ではなかった。確かにドイツのロマン主義文学は、フランス革命とそれに引き続くフランスの軍事的拡張の時代との具体的対決のうちに精神的潮流として自己を確立していったのであり、ブレンターノもピンパーネルの姿において、硬直化した啓蒙主義、虚飾の氾濫、俗物根性の蔓延を舌鋒鋭く攻撃してはいる。しかしブレンターノの目に映る社会の矛盾とは、なによりも中身を正確に表さなくなった詩人の言葉の分裂の問題として現れている。大きな政治的社会的関心は、ブレンターノにおいては文学の素材である「言葉」という芸術上、美学上の問題へと転化され、そして限りなく個人化されるのである。虚飾や俗物根性とは外見と中身の不一致、外見の独立であろうし、ルーシカが抱く赤児（バジレの原作では、実際にムーア人女が身籠もっている³³⁾)は文字通り実体を欠き、実体を欠いたまま外見が独走を始めている様子を極めて象徴的に表現していると言える。

ブレンターノのメールヒェンは現実に対する懐疑と絶望を表明するとともに、現実とは直接的な接触を持たずに現実の彼方にある、外見と中身が一致する自足的な世界、完全なものとして夢見られた自分だけのユートピアへの強烈な憧れを歌い上げるのである。

4. 「ヴィツェンシュピッツェル」と「名は体を表す」式の命名

言葉が響きと意味に二重化していたり、詩的想像力^{ファンタジー}で濁っているため、絶えず認識がはぐらかされるという辛酸を舐めつくした詩人は、日常言語の狭い意味の呪縛を打ち破り、響きがそのまま意味であり、しかもそれが詩人の意のままに直接対象に働きかけ、対象を変容させる呪文としての言葉を夢見る。そしてそれは「名は体を表す」式の命名や、字義通り取られる言葉、あやまたず実現する呪いや予言のモチーフの偏愛というかたちを取って現れてくる。これは現実につまずき、そして愛と調和への激しい渴望にあえぐ詩人の、メールヒェンにおける起死回生の一打なのである。

『ミルテ嬢』では物語を拡散から救い、話に一貫性を持たせるひとつの工夫として、土地や人物に「陶器」と関連がある命名がなされていた（例えば、英国の美術陶器「ウェジウッド焼き」から名前が取られたヴェチュヴート王子。その王子が治める陶磁器の国の首都はボルツェラーニア）。また『リープゼールヒェン』にもその傾向は現れていたが、『ヴィツェンシュピッツェル』では、このような「名は体を表す」式の命名がさらに徹底している。『ヴィツェンシュピッツェル』では利口で機知に富むお小姓が、ことあるごとに王国を脅かす巨人一家を退治する様子が物語られる。才気走ったお小姓ヴィツェンシュピッツェル、退治されれば王国に末永い慰めとなる巨人ラーベラング、その妻でずんぐりとした体つきのディケドゥル、雄鶏を怖がるライオンのハーネバング、蜂蜜に目がなく髭じゅう蜂蜜だらけの熊のホーニヒバルト、子羊と見れば襲って食べる狼のレムマーフラス、……。巨人一家とその動物たちは自分たちの名

前の魔力を逆手に取られ、お小姓によって易々と退治されてしまう。詩人は、このような命名によって、ともすると独走を始めがちな言葉に独裁的な支配を確立しようとしている。しかし結果はどうだろう。巨人一家と動物たちは、実体がすっかり削ぎ落とされ、動きの偶然性と野性味が欠いたまるで張り子の虎に変えられている。またあまりにそつのないお小姓の行動は、かえって鼻持ちならない印象を与えるだけでなく、罪のない子供もろとも巨人一家を殺害し、城を奪う場面は、不必要にグロテスクですらある。過度に詩人の意図を反映し、隅々まで物語の展開を見越した命名、原作の第三日第七話『コルヴェット』(„Corvetto“)に負っているとはいえ、いかにも短絡的な筋の運びは、ブレンターノの詩的想像力の豊かな息吹きというものからは程遠い。むしろ、メールヒェンの背後から今にも堰を切って溢れ出そうとしている詩的想像力に対して、意識的に身構えている詩人の緊張のようなものが強く感じられる。ブレンターノのメールヒェンの魅力は、ごく稀に達成される高い芸術的完成度ではない。そうではなくて、言葉を支配しようとする詩人と、それにもかかわらずその裏をかいて溢れ出す言葉との一時も息の抜けない格闘の様子なのである。その退っ引きならない状況は『ローゼンブレットヒェン』に詳しく見ることができる。

5. 「ローゼンブレットヒェン」と字義通り取られる「言葉」

『ローゼンブレットヒェン』の前半部には字義通り取られた「言葉」が次々とプロットを産み出していく有り様が極めて印象的に見て取れる。

姫ローザリーナ(「薔薇」の意を含む)は王子イムマーウントエーヴィヒ(「永久に」の意)の求婚に対し、我が儘と自惚れからこんな言葉を吐く。

„Mein verehrter Prinz und mein geliebter Bruder! ich erkläre, daß ich mich ebenso wenig als ein Rosenstock mit einem Kürbis mit dem Prinzen Immerundewig vermählen werde!“ (335f.)

「王子様それにお兄様。はっきりと申し上げますが、わたくしはイムマーウントエーヴィヒ様とは永久に結婚いたしません。薔薇の木はかぼちゃとは結婚しませんでしょう。」

後にフランスの詩人ロートレアモンは、日常的な言葉の組み合わせの約束事を破壊して、「解剖台の上でのミシンとコウモリ傘の出会いのように美しい」という表現を残しているが、詩的想像力の機能のひとつとして、異質なものの同士を結び合わせ、慣用化した物の見方を打ち破り、読者に物の見方の変更を迫ることを挙げることができるだろう。ブレンターノの場合は、響きのよく似た言葉が、ふたつの異なる言葉の間に横たわる意味の断絶を瞬時に埋めてしまい、イメージの結び付きの斬新さの印象が、響きの魔力の中に解消してしまうことが多いのだが、ここでは事情が違っている。

「薔薇の木」と「かぼちゃ」の結婚とは本来はあり得ないことを表す純粋に言語上の戯れに過ぎない。しかし詩人はこの言葉の斬新なアクロバットの組み合わせに靈感を受けて、物語を進めていく。詩人はどうしても伝えたいメッセージがあってメールヒェンの制作に入るというよりは、言葉の細工から出発しており、ここでは物語の秩序機能として、言葉により積極的な意味と役割が与えられている。

滑稽にも薔薇の若木を挿し木したかぼちゃを持って登場する奇妙な老婆。姫はその老婆の策略にはまり、かぼちゃを食べ、そして滑稽な薔薇跳びの祭りの際にひとひらの薔薇の花びらを飲み込んでしまう。これで文字通り姫の体内で「薔薇の木」と「かぼちゃ」の結婚が成就したことになる。姫はこれがもつて、ある日かわいい女の子を授かる。この子はローゼンブレットヒェン（「薔薇の小さな花びら」の意）と名付けられる。

（バジレの第二日第八話『料理女』(„La Schiavottella“)では、薔薇の花びらを食べた姫が妊娠し、女の子を産み落とすまでの経過はごくあっさりとは扱わ

れており、「かぼちゃ」との結婚のモチーフは完全にブレンターノの独創である。³⁴⁾

現実、あるいは文化とは共通の約束で支えられた言語体系にほかならないとすれば、慣用句、慣用的表現とはまさに文化の雛形と考えることができる。これらを文字通りの意味に取ることは、その豊かな文化のコンテクストを取って否定し、言葉を強引に別のコンテクストに脱線させることを意味する。その結果、慣用表現は本来の比喩的な意味のほかに、それとは両立し得ない意図的に読み変えられたもうひとつの意味という二重の構造を持つことになる。一般に言葉の多義性を利用した言葉遊びは、一見平板に見える現実の多層性や途方もない豊かさを改めて発見させるものである。つまり言葉の直解とは既成の文化、あるいは現実に対するイロニッシュでしばしばユーモアを含んだ一種の批評行為なのである。しかし、詩人はここからさらに進んで現実批判の方向へ向かうのではなく、直解された意味を虚偽と知りつつ、これを取って現実と見なしてメールヒェンを語る方向に進んでいく。一度目は本来の意味との落差が聴く者の笑いを誘う直解も、二度目からは本来の意味を閉め出し、直解された意味の方が決まり文句と化して、虚偽というもうひとつの現実を演じ始めるのである。現実につまずき、「書く」ことに自覚的になりつつある詩人は、少々誇張したやり方で、言葉と現実との一義的な対応という神話を打ち破り、ここでも現実に対して持ち得なかった支配を言葉に対して確立することに補償的な喜びを見出そうとしている。

しかし、詩人がこれに成功するのめごとく始めのうちだけで、言葉はすぐに得体の知れない乱舞を始め、詩人を不安と苦痛に突き落とす。薔薇の成長の描写、それに姫を襲う悪夢の描写は、物語の均整を壊して、どんどん膨れ上がっていく。四季を通じて花を咲かせ、止まるところを知らず成長を続け、ついには園亭おひらのように姫の頭上を覆ってしまう薔薇の木と、夜毎襲う自分がかぼちゃになってしまう夢に対する姫の不安はまぎれもなく、詩人そっちのけで増殖を遂げていく言葉に対する詩人自身の不安の表現でもある。

さてローゼンブレットヒェンが生まれると、詩人は「薔薇の木」と「かぼちゃ」のモチーフの拘束を窮屈に感じるのか、これをあっさりと放棄してしまう。そしてその後の物語は『いばら姫』や『白雪姫』とよく似たモチーフ、そして予言や呪いのモチーフともどもほぼ原作に忠実に展開する。ただし、最後にはまた「薔薇の木」と「かぼちゃ」のモチーフが回帰し、メールヒェンは言わば枠物語となって完結する。また、原作に負っているとはいえ、メールヒェンの結末近くではローゼンブレットヒェンが人形相手にそれまでの事件の一部始終を語り、³⁵⁾ これがもうひとつの枠入り物語となって、客観的に眺め渡されることになる。このような構成は『ゴッケルとヒンケル』（さらにはそれと同時期の「物語」類、例えば『数名のヴェーミュラーとハンガリー国民の顔』など³⁶⁾）などでさらに高度に展開されているが、これについては次回以下の論考で改めて取り上げる。ここでは、詩人が「書く＝語る」ことの自意識とイロニーに目覚めつつあるということだけを指摘しておこう。

6. 『フォン・ヒュベンシュティヒ男爵』における「言葉」と「認識」

予言や呪いと化す言葉の偏愛は『フォン・ヒュベンシュティヒ男爵』においてさらに新たな段階に進んでいる。ここには詩的想像力と好奇心の関係に関するブレンターノ自身の解釈が極めて反省的に、しかも極めて寓意的に展開されている。

『フォン・ヒュベンシュティヒ男爵』はバジーレの第一日第五話『蚤』(„Lo Polece“)を下敷きにしている。バジーレの原作で姫に不幸をもたらすのは、王の浅はかないたずら心であり、³⁷⁾ 姫の好奇心というモチーフはブレンターノの独創である。さらに蚤の機知に富んだ性格付けもまったくブレンターノ独自のものである。

その強すぎる好奇心のためにヴィルヴィスヒェン(「知りたがり屋」ほどの意)

と名付けられた姫と、王の血を吸って成長した蚤のフォン・ヒュペンシュティヒ男爵（「跳んで刺す」ほどの意）は乳兄妹とも言うべき関係にある。フォン・ヒュペンシュティヒ男爵はその途方もない跳躍を抑えるため、長靴の底に金をびっしり打ちつけられている。これは常に詩人の制御を越えようとするデモニッシュな詩的想像力の寓意であろう。男爵は宮廷の人気者となるが、いつしか傲慢になっていく。一方、ヴィルヴィスヒェンは自分の兄ともいうべきこの男の氏素性を知りたくてたまらなくなる。思い上がった詩的想像力と強すぎる好奇心。これが二人を不幸のどん底に突き落とすことになる。

あるとき男爵は政敵の陰謀にはまり、王に謀叛を企てるが、あっさりと捕らえられると、グロテスクな抜け殻を残して何処かに消えてしまう。姫は強すぎる好奇心のために、愛する男爵を失うばかりか、ついには世にも恐ろしい人食いの荒くれ男ヴェレヴァツ（この名前には特に意味はなく、その響きの荒々しさが人物の恐ろしい性格を暗示している）にさらわれていく。というのも、姫は抜け殻の正体を言い当てた者と結婚すると、父のハルテヴォルト王（「約束を守れ」の意）に堅く約束してしまったからである。

さてヴェレヴァツの住まいはどくろと骸骨でできた見るも恐ろしい城であり、男が姫に差し出す食べ物と言えば、蜜蜂も蜂蜜もまだ詰まったままの蜂の巣、生きたままのざりがに、とうひの若枝に串刺しにされた猪といった吐き気を誘うようなものばかりである。強すぎる好奇心がついには姫を苛酷なむき出しの現実と対峙させたのである。

ところが、身の不幸を招いた己が好奇心を恥じ、これを永久に捨て去ったとき、ヴィルヴィスヒェンのもとに救いと幸福が奇跡のように訪れる。ひとりの夫人とその七人の息子の魔法が追いつがる怪物から姫を救い出すことになる。この呪物逃走の場面はバジールの原作に則ったものだが、ここでもその肉付けはまったくブレンターノ独自のものとなっている。

姫を残して亡くなった王妃の次のような生前の言葉が、ここで思いがけない

やりかたで実現するのである。

“[.....] Möge die Woche, um die du mir zu früh gekommen bist, dir einstens treue Dienste leisten.“ (346)

「(……) そなたが生まれてくるのが早すぎた一週間 (ヴォヘ) が、いつかそなたに忠義を尽くしますように。」

「一週間 (ヴォヘ)」とはかつて王の夢の中で姫の乳母をつとめた夫人の名前であることが明かされる。しかも念の入ったことに、この夫人には「モーンターク (月曜日)」から「ゾンターク (日曜日)」まで全部で七人の息子がいる。そして彼らの使う魔法は詩人の七つ道具にほかならない。海となるインク、砂漠になる撤き砂、遮断機に変わる定規、森になる羽ペン、川となる鉛筆の線、高い塔に変わるペン立て。これらが追いつがるヴェレヴァツの行く手を阻む。かつては姫の好奇心を煽り、結果として姫を不幸へ突き落とした詩的想像力が、今度は姫を窮地から救い出す。そして最後に姫は、美しい若い王子の姿に変わったフォン・ヒュペンシュティヒ男爵とめでたく結ばれる。

この作品に限らずブレンターノのメールヒェンにおいては、好奇心、あるいはもっと一般化して認識行為を、存在の調和を破壊する暴力的なものとする解釈が一貫している。ブレンターノにとって詩的想像力とは、これまで見てきたように、詩人を現実の認識から疎外するものであるが、しかしそのために物の本質を柔かく包み隠す弾力的な肉であり、しばしば官能的な饒舌に墮することはあるけれども、概して詩人を苛酷な現実との対峙から護ってくれるものである。つまりこれは詩人にとって実生活における「愛」に代わるものなのである。

ただし『フォン・ヒュベンシュティヒ男爵』では「言葉」に関して危険な兆候が現れている。「名は体を表す」式の命名や言葉の直解にもそれはすでに兆していたのだが、詩人は言葉を自分の私的領域に奪還しようとするあまり、了解可能な限度を越えて、意味のこじつけめいた遊びにメールヒェンの展開を委ねてしまっている。王妃が語る「一週間（ヴォヘ）」とは登場人物の名前であったというのは、どう考えても度外れた独りよがりにはほかならないだろう。この傾向は『ゴッケルとヒンケル』においてさらに顕著になり、最終的には認識衝動だけではなく、詩的想像力も人間の墮罪以来の原罪であると捉えられるようになる。（これについても、次回以下の論考で詳しく取り上げる。）

7. 再び「リープゼールヒェン」について

ところで、バジレの第一日の序話に倣っているとはいえ、詩人が『リープゼールヒェン』を『イタリア・メールヒェン』全体の枠に選んでいることには、極めて重要な意味がある。性悪のムーア人女ルーシカの行為はすべてが小手先のいかさまであり、彼女は実体を欠いた言葉を操るものとして、後の『ゴッケルとヒンケル』の三人の印形師の姿に通じるものである。ルーシカはメールヒェンと言っても貧弱この上ないものを、それもひとつしか知らず、詩的想像力^{ファンタジー}が完全に枯渇した人物である。このルーシカに代わって10人の紡ぎ女たちがメールヒェンを語ることになるのだが、これは「語る」行為に失われた調和と統一回復のための何らかの方途が探られることを意味する。メールヒェンの世界とは、日常の時空を越えた象徴的世界であり、あらゆる種類の奇跡が可能であり、予定調和的世界観にたよって最後にはすべての分裂が修復される世界である。詩人はこの『リープゼールヒェン』を執筆している時点では言葉に懐疑を抱きながらも、言葉とメールヒェンが開く明るい未来になお一縷の望みをつないでいるように見える。しかし第二期のメールヒェン群では、すでにこのような楽天的な展望にも暗い影が差し始めている。憂鬱と諦念が巨大な影を落とし、

徐々に宗教的感情がメールヒェンの世界を覆い始める。その辺りの事情については次回以下の論考で取り上げることにする。

使用テキスト

Clemens Brentano, Werke, 4 Bde. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp. München Bd. 1 ²1978, Bd. 2 ²1973, Bd. 3 ²1978, Bd. 4 ²1978. (以下 Werke と略す)

本文中, () 内の数字は Bd. 3 のページ数を示す。

注

- 1) Vgl. Korff, Herman August: Geist der Goethezeit, Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, ¹⁰1979. Darmstadt IV. Teil. S. 400.
- 2) Vgl. Viëtor, Karl: Der alte Brentano. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 2. 1924, S. 556-580.
- 3) しかし, この不便もフランクフルト版全集の刊行によって徐々に解消しつつある。Frankfurter Brentano-Ausgabe. Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, Christoph Perels, Hartwig Schultz. Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1975ff.
- 4) Vgl. Staiger, Emil: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich ²1953. 初版は1939年。
- 5) Vgl. Frühwald, Wolfgang: Clemens Brentano. In: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin 1971. S. 280-302.
- 6) Vgl. Frühwald, Wolfgang: Das Spätwerk Clemens Brentanos. Tübingen 1977.
- 7) Vgl. Rölleke, Heinz: Brentanos „Märchen von dem Schulmeister Klopstock“ als literarhistorische Allegorie. In: „Nebeninschriften“, Brüder Grimm — Arnim und Brentano — Droste-Hülshoff, Literarhistorische Studien. Bonn 1980. S. 139-152. (Erstdruck in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1977, S. 292-308.)
- 8) Vgl. Kluge, Gerhard: Clemens Brentanos Erzählungen aus den Jahren 1810-1818. Beobachtungen zu ihrer Struktur und Thematik. In: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978. Hrsg. von Detlev Lüders. Tübingen 1980. S. 102-134. (以下〈Kolloquium〉と略す)
- 9) Vgl. Hoffmann, Werner: Clemens Brentano. Leben und Werk. Bern und München 1966. S. 271.
- 10) Werke Bd. 3, S. 1068-1079の「成立史」参照。

- 11) Vgl. Rölleke, S. 139.
全集版の「成立史」にはこのメールヒェン成立に関する言及がないので、ここではイルゼ・マールの説を採るレレケに従う。
- 12) 「ペンタメローネ」に関しては、次の版を参考にした。
Basile, Giambattista: Der Pentamerone oder das Märchen aller Märchen. Übertragen von Felix Liebrecht. Nachdruck der Ausgabe Breslau 1846. Hildesheim und New York 1973.
- 13) Vgl. Werke Bd. 3, S. 617-629.
「心からの献辞」については、次回以下の論考で改めて取り上げる。
- 14) Vgl. Pregel, Dietrich: Das Kuriose in den Märchen Clemens Brentanos. In: Wirkendes Wort 10. 1960, S. 286-297.
プレーゲルは、〈kurios〉なものを次の三つの領域に分類し、それらの意味の発生を17世紀以降の出版物の中に求めている。そしてそれらがブレンターノのメールヒェンの中で構成的な原理として働いている様子を、個々の具体例に即して説明している。
„die Neugier-Wißbegier“ (好奇心, 知識欲), „das Selten-Sonderbare“ (珍しい, 変わったこと), „das Seltsam-Wunderliche“ (奇妙な, 風変わりなこと)。
- 15) Vgl. Rölleke, Heinz: Die gemästete Gänseleber. Zu einer Metapher in Clemens Brentanos >Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl<. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1974. S. 312-322.
- 16) Werke, Bd. 3, S. 1070 の「成立史」参照。
- 17) Staiger, S. 75.
- 18) Vgl. David, Claude: Clemens Brentano. In: Die deutsche Romantik. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 1967. S. 172f.
- 19), 20) Staiger, S. 70.
- 21) Ebd. S. 49.
- 22) Hoffmann, S. 272f.
- 23) Ebd. S. 274.
- 24) マックス・リュートイ: 『昔話の本質——むかしむかしあるところに——』(野村法訳)。福音館書店。1983年。48頁本文中の「昇華作用」という言葉、並びにそれに対する51頁以降の訳者による注を参照のこと。
- 25) 例えば, Frühwald, Wolfgang: Das verlorene Paradies. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft, Neue Folge 3. 1962, S. 114. に引用されている1837年3月9日のペーマー宛書簡を参照のこと。これは Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. Hrsg. von Christian Brentano (u.a.). Frankfurt

- a.M. 1852-1855. Bd. IX, S. 360. からの引用。
- 26) Vgl. Frühwald: Ebd. S. 126.
 - 27) Werke. Bd. 1, S. 272f.
 - 28) Ebd. S. 1097.
 - 29) Staiger, S. 50.
 - 30) 拙稿: クレーメンス・ブレンターノの「言葉」と「語り」——『数名のヴェーミュラーとハンガリー国民の顔』解釈の試み——〔東北薬科大学研究年報「一般教育関係論集」2 1989年。25-51頁〕 45頁以下の注6)を参照のこと。
 - 31) Frühwald, Wolfgang: Das Wissen und die Poesie. Anmerkungen zu Leben und Werk Clemens Brentanos. In: 〈Kolloquium〉 S. 47ff.
 - 32) Novalis, Schriften. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 3. Stuttgart ³1983, S. 449.
 - 33) Vgl. Basile, Bd. 1, S. 11.
 - 34) Vgl. Ebd. Bd. 1, S. 239f.
 - 35) Vgl. Ebd. Bd. 1, S. 244.
 - 36) 拙稿: 30), 25-51頁参照。
 - 37) Vgl. Basile, Bd. 1. S. 67.