

クリスティアン・モルゲンシュテルンの
グロテスク

——『絞首台の歌』に関する一考察——

宮内伸子

クリスティアン・モルゲンシュテルンの グロテスク

—『絞首台の歌』に関する一考察—

宮 内 伸 子

I 愚行の楽しみ

ポツダム近郊ヴェルダーにガルゲンベルク（絞首台山）と呼ばれる場所があり、1895年、モルゲンシュテルンは友人たちと連れ立ってそこへ遊びに出かけた。この遠足が『絞首台の歌』成立のきっかけなのである。そこで彼らはその地名にちなんだ結社を作ろうと思いついたのだ。それが結社「絞首台山」であり、その参加者が「絞首台兄弟」だった。仲間は八名で、互いに、Schuhu（フクロウ）、Veitstanz（舞踏病）、Rabenaas（カラスの屍肉）といった怪しげな名前呼び合った。集会は居酒屋で行われた。ラーベンアース・モルゲンシュテルンが、血鎧のようなものがこびりついた古ぼけた剣を手を会を取り仕切る。覆いをかけられたランプの光が、幽霊でも出てきそうな雰囲気をかもし出す。中央に黒い布をかけたテーブルが一台置かれ、その上にはパンと水差し。刑死人最後の晩餐である。その他、ロウソク、赤い毛糸製の「玉の緒」、聖書、錆でぼろぼろの剣、砂時計、死刑を告げる鐘などがテーブルに置かれる。結社の掟は赤インキ製の血しぶきで書かれた。給仕は「皮はぎ人」、女給は「死刑執行人の娘」と呼ばれ、乾杯は「首つり」と言い換えられた。そしてついには毎度、絞首台兄弟たちは店の主人に追い出されてしまう。どの店も二度と使わせてくれないので、集会のたびに訳を知らない新しい店を探さなければならなかった。⁽¹⁾

この不気味な、と言ってもお化け屋敷の不気味さを漂わせる集まりは、確かに尋常ではないが、実はそれなりの系譜に連なっている。愚行結社の伝統である。フランスでは十五世紀末から十七世紀半ばにかけて全土にわたって、「陽

気な連中」と呼ばれる世俗的愚行集団が活躍⁽²⁾した。愚行結社の活動は特に都市部において盛んで、十六世紀のリヨン市だけで二十以上のグループがあったと言われている。その中の、たとえば道化的文学結社「法曹書記団」とか、偽^ル王ならぬ「ミスプリントの王」に支配されたリヨンの印刷屋愚行結社などは、排他的中世ギルドのパロディ⁽³⁾だったらしい。このような愚行集団は、次第にその活動の場を祭りの広場から密室へと移し、秘密結社化していった。十六世紀フィレンツェには秘密結社「大匙」があり、バロック期の「法螺吹き会」「眠らせ会」を経由し、十八世紀末の「プロテウス同盟」をもっとも身近な先行者として、十九世紀詩人たちの愚行結社には、グリルパルツァーやリュッケルトらの「ルートラムの洞窟」をはじめ、「地下料理店^{トシキル}」「名なしクラブ」「無目的協会⁽⁴⁾」などがある。そしてモルゲンシュテルンらの「絞首台山」などを経て、この系譜はダダへと連なっていく。1916年、チューリヒのカバレ・ヴォルテールでの最初の集会でダダイストたちが朗読したのは、モルゲンシュテルンの詩⁽⁵⁾（“Das gro ße Lalulā”他）だった。

『絞首台の歌』が感じさせるもう一つの伝統はベンケルザング、さらにはその原初形態の一つと言われる Urgicht（十八・十九世紀に公開の死刑執行の際売られた、その罪人の罪状告白の歌）の流れである。ただしこの方面からの影響は、絞首台・刑死人といった類の素材の面にとどまる。そして後には素材の面でも『絞首台の歌』は次第にこの系統から離れて⁽⁶⁾いった。

しかしともかく『絞首台の歌』の出発は絞首台山だった。この名前から連想の糸玉が転がり出したのだ。その名にちなんだグループを結成し、集会ではその名にふさわしい悪ふざけをことさら真面目くさって執り行う。そのような場で『絞首台の歌』は始まった。

愚かな連中にはわかるまいが、
 我らが為すのは人生の遊び。
 この世の必然こそが
 我らが嘲笑の的となる。

子供の復讐とそしられようと
 これぞ存在の奥底の真面目。
 君も人生がよりよくわかろう、
 もしも我らの理解を学ぶなら。

(『絞首台山』SD 6 / 83)

次第にモルゲンシュテルンの詩には、先にも述べたように、絞首台に直接関係する道具立ては登場しなくなるが、「絞首台山」精神はその後の作品すべてに生き続けている。その精神とはいかなるものか、それを端的に示すくだりを、「絞首台の歌の成り立ち」と題された作者自身による『絞首台の歌』序文から紹介しておこう。

絞首台の詩は世界の見方の一つだ。締め出されたもの、非物質化されたものの何はばかるところのない自由が、ここには表れている。登録前の大学新入生は、ご存知のように、高校から大学へのうらやむべき過渡的段階だ。絞首台兄弟は人間から宇宙へのうらやむべき過渡的段階だ。それだけのこと。絞首台からは世界がちがって見えるし、他の人々とはちがうものが見える。

(SD 6 / 13)

『絞首台の歌』は、「男の中の子供へ (Dem Kind im Manne)」捧げられている。これはモルゲンシュテルンが傾倒したニーチェの『ツァラトストラはこう語った』の一節、「真の男の中には子供が隠れていて、この隠れている子供が遊戯をしたがる。」(第一部、「老いた女と若い女」の章) によっている。⁽⁷⁾ ちなみに、この献辞は1913年の第十五版で「人間の中の子供へ (Dem Kinde im Menschen)」に改められたが、ある研究者は、こうすることによりニーチェの反フェミニズムの強調から離れ、シラーが『人間の美的教育について』で展開したような遊戯衝動とのつながりを獲得したと述べている。⁽⁸⁾ シラーの遊戯概念とは、上述の書の第十五書簡に見られる「人間が遊ぶのは、ことばの十全の意味において人間である時だけである。そして、遊んでいる時だけが完璧に人間なのである。」⁽⁹⁾に要約されるだろう。モルゲンシュテルンがシラーのこの著

作を知ったのは晩年になってから、すなわち諧謔詩の大半が書かれた後と推察されてはいるが、このような考え方が彼にとって最初から親しいものであったのはまちがいない。

『絞首台の歌』にとって、遊びは不可欠な要素である。それは遊びの中から生まれ、遊びという自己目的行為を、人間を機能遂行という在り方から解放する鍵として讃えているように見える。遊びはそれ自体が楽しみであり、有用だとしても無用の用という転倒した有用さしか持たない。『絞首台の歌』はいわば、愚行結社「絞首台山」への招待なのである。

このようにして成立した『絞首台の歌』は、しばしばグロテスクと評されてきた。本稿が目指すのはそのグロテスク性の考察である。まず、『絞首台の歌』に描かれた世界からそのグロテスクの源を探り、次いで、ことばがそれにどのようなにかかわっているかを検討していきたい。

なお、本稿において『絞首台の歌』と記した場合、特に断らない限り、次の四つの詩集全部を含むものと考えていただきたい。

“Galgenlieder”（発表1905年）

“Palmström”（同 1910年）

“Palma Kunkel”（同 1916年）

“Der Gingganz”（同 1919年）

これら四詩集は“Alle Galgenlieder”の名の下に一冊にまとめて出版されたこともあり、全般的な議論においては同傾向の作品として一括して扱うことができるだろう。

II 物と人間

モルゲンシュテルンの『絞首台の歌』を読んで真っ先に気づく点の一つは、物を題材にした詩が大変に多いことではないだろうか。それも身近にあるごくありふれた物がうたわれている。たとえば壘や椅子やコルク栓である。どれも、どこにでもある珍しくもない物だ。ただし詩の中でお目にかかることは少ない。

二本の壘がベンチにいる、

一本はデブ、もう一本は痩せっぽち。

二本は結婚したい。

だけど誰が仲人に立ってくれる？

合わせて一対の目で

蒼穹を仰ぎ見ても……

誰もそばに来て

二本を合わせてはくれない。

（『二本の壘』SD 6 / 49）

あらゆる表現は幾通りもの解釈可能性を含有し、ことに芸術表現はさまざまな解釈を許すものである。それで、この詩はどのように受け取ることが可能なのだろうか。⁽¹⁰⁾まず第一に、作品の主人公になっている物を文字通りその物として受け取るいき方があるだろう。すなわち、壘が二本ベンチに置かれている、一本は太く、一本は細い、そしてその二本は結婚したい。結婚？ はて、壘の結婚とは何だろう。イエレミアス・ミュラー博士の註によれば、この heiraten⁽¹¹⁾ は gerne Kuchen essen と言い換えられるそうである（SD 6 / 49）。ミュラー博士の助言で作品の理解が進むことは毎度ほとんど期待できないのではあるが、私たちはここに少なくともこの「結婚」という語が比喩として使われている可能性を読み取ってもいいだろう。しかしながら、比喩だと言うのなら、壘という「物」が「結婚」という語で比喩的に表現されている何らかの行為を願っていると考えるよりは、「壘」という語で比喩的に表現されている人間が結婚そのものを願っていると取る方が案直かもしれない。すなわち、この詩は擬物法によって人間を表現していると見るのである。このような見方は、先に述べた「壘」をそのまま壘と受け取る見方の対極にくるだろう。

『打ち捨てられたテラスの揺り椅子』という詩は、空き家のテラスに放置された揺り椅子が風に吹かれて揺れている情景をうたっている。

私は孤独な揺り椅子、

だから風の中で揺れる、

風の中で。

〔打ち捨てられたテラスの揺り椅子〕SD 6 / 42〕

放置された物は、取り残された人間を思わせてさびしいものだ。ここでは実際、その椅子自身が、自分は孤独だと語っている。だが物が孤独を感じるはずはないのだから、従ってそれは擬人法と言うべきなのだろうか。それとも、この「孤独な椅子」は孤独な人間の比喩と取るべきだろうか。

『ブロードのコルク栓の歌』(SD 6 / 50)には物と人間の両方が登場するので、両者の間の関係は前の二つの詩よりわかりやすいかもしれない。コルク栓がニス塗りの盆に我が身を映してみるのだが、鏡像に対して垂直に立っているせいで自分の姿を見られない。そして、私たち人間と宇宙の関係は、このコルク栓とニス塗り盆のそれと同様ではないか、と詩人は言う。だがこのように物と人間が共に登場すると、それぞれの、そのものとしての存在がより強く印象づけられはしないか。コルク栓はコルク栓としてニス塗り盆の上に立っており、けっして比喩として持ち出されただけの対象でないことは明らかだ。

物が人間のような行為をする、あるいはあたかも人間のように扱われるように描くのを擬人法と呼ぶが、そのとき物は人の性質すなわち人間性を付与されずにはいない。壘は結婚したいと表現されるや、揺り椅子は孤独と描写されるや、壘や椅子が人間の性質を持つものとして立ち現れてくる。反対にこれらの壘や揺り椅子を人間の比喩表現だと解釈した場合には、逆に人間の中に物の性質が入り込む、あるいは人間の中の物の性質が発見されることになる。つまり、どちらが喩える側で、どちらが喩えられる側であるにせよ、これらの詩においては物と人間の性質が融合していると言える。これは、異なる物事を結びつける比喩の根本原理⁽¹²⁾から言って不思議なことではない。

それにしても人間と物との区別は画然としたものではないのだろうか。だが擬人法・擬物法という表現方法の存在自体がそれを否定しているように思われる。もし物と人間の間まったく共通点がないとしたら、私たちはこのようなレトリックによる表現を決して生き生きとしたものと感じはしないだろう。

人間と物、もっと大きくとって人間とそれ以外を分ける指標は何か。「人間

の尊厳」ということが言われる。人間には人間以外は持たない尊厳があるとされている。これが区分けの指標となるだろう。それで、どうだろうか？ 生物学的にヒトと呼ばれるグループにこの指標を当てはめてみるならば。「人間の尊厳」はヒトの願望の表明ではないのだろうか。たとえば、奴隷や農奴という人間の在り方を考えてみるといい。「人間の尊厳」は個人が自らの意志に従って決断を下し、その責任を引き受けるのが可能な場にしかあり得ない。そして、そのような場にも悲劇が可能だ。市民に悲劇が可能になったのは近代になってからである。それまでは大部分の人間には個人意志による決定の自由がなかったから、不幸はあってもそれは悲劇ではなかった。動物に悲劇がないように。

しかし人間の尊厳として、個人の意志や個性がことに尊ばれるようになったのはロマン派以降だろう。それが十九世紀末には早くも、科学の進歩と資本主義の発展により、個人は遺伝の確率と労働力の単位へと解体していった。自然主義文学は遺伝に運命を定められた人間を描いた。資本主義生産は個人は労働力の単位としていくらかでも交換可能であることを見つけた。物のように。貨幣を仲立ちに賃金も、そして人の死に対する賠償さえ商品と同じ単位で計られる社会に生きて、私たちはそれを特に不思議とも思わないでいる。また、言うまでもなく、地震・火山噴火・洪水のような巨大な自然現象が、人間にのみ当てはまる尊厳などにはお構いなしであるのは今も昔も変わらない。

モルゲンシュテルンの物の詩にここまで読むのは深読みに過ぎるだろうか。しかし人は同時代のリルケの『マルテの手記』やカフカのいくつもの作品に登場する、物としておさまってはいない不気味なさまざまな物に、好んで近代人の不安を読み取ろうとしないだろうか。それらの物と同様の奇妙さを、モルゲンシュテルンの物も読み手に感じさせる。ただしモルゲンシュテルンの場合は、その奇妙さは不安とは少しちがうように思われる。不安でないとする、その奇妙な感じはどこからくるのだろうか。モルゲンシュテルンの詩に登場する、人間と物との境界を侵すような存在を、ここでいくつか見ていくことにしたい。

駅の構内を、場ちがいに、
一羽の鶏が

行ったり来たり……

(『鶏』SD 6 / 73)

シュタイン先生の家の呼び鈴が鳴る。

料理女は鶏の羽むしっている。

女中が見に行く、いったい誰でしょう？ —

馬が一頭、ドアの前に立っている。

(『馬』SD 6 / 71)

動物の関入と言ったらいいのだろうか。人間だけで構成しているつもりになっていた日常に突然、鶏が、馬が現れる。まさに場ちがい。だけど、鶏は鶏小屋にいるものと誰が決めたのだ？ 卵を産んで、鶏肉になって……とは、人間が定めた鶏の役目。事務所に座って、売り上げを計算する、これは会社と社員の契約。社員は鶏とは異なり自らの意志で契約を結んだにせよ、勤務時間中は彼は計算するという役目の遂行者だ。機能人間。鶏に課せられた機能を無視した鶏。場ちがいだけれど、自由の空気を漂わせている。二番目の詩の馬も同様だ。荷馬車を引くという馬の役割を越え出た馬。馬は車を引く動力源と見なされていたから、馬はエンジンに取って替わられた。馬とエンジンは同じ機能を持つ。人間の手作業で為されていたある仕事が機械化されたとすると、その作業については機械は人間と同等の意味を持つということだ。逆から言えば、人間は機械と同等の意味を持っていたということだ。機能を果たすという人間の側面には、物の性質と共通するところがある。

『馬車馬』(SD 8 / 102) という詩には、哲学的な物思いに耽る馬が登場する。これはおとぎ話に出てくるような利口な馬の仲間であろうか。それにしては考える内容がいつにかいばを離れない。と言って、馬車馬のように働く人間を、馬車馬に喩えただけとしたらいただけない発想だ。むろんそういう解釈も可能だろうが、そう取ったらこの詩はつまらない。馬が哲学する、とは思えない。しかし馬が何も考えないとは言えないだろう。馬の先祖は言うまでもなく野生で生活していた。動物の家畜化とは動物を人間の都合のいい手段とすることだ。動物の人間にとって都合のいい面だけを利用することだ。馬は動力源、牛は乳や肉の供給源、鶏は卵に肉。家畜に思考能力はいらない。馬に替わった

エンジンが考える必要がないのと同様。でも、いくら人間がそれらをエンジンや石油合成蛋白と同一視しようと、馬や牛や鶏は頑として生き物である。それらには思考は不要と人間が考えたとしても、彼らも何事かを考えている。家畜化され馬車馬となった今では、考えはかいば袋の燕麦のことに終始しているとしても。そして思考は人間だけのものとする限り、思考する動物は人間のようには映る。擬人化は、このように物（ここでは動物）を人の位置に引き上げるが、それは物と人と同じ高さ立つことでもあり、見方を変えれば人の位置の低下である。人間のように振る舞う物は、物の姿に身を落とした人間のようにも映る。戦時には、「鬼畜米英」のように敵方を人間の範疇から除外する表現がしばしば見られる。敵もやはり自分と同じ人間なのだという考えでは残酷な行為がためらわれる。そこで、敵は鬼や畜生であるとすることによって、いわゆる人道的扱いの対象から「合理」的にはずすのである。

モルゲンシュテルンの場合は、だが、人間の物化は人間をおとしめる方向でのみ語られてはいない。いったい、脳の働き以外で人間が他の動物に優っている点はあるのだろうか。人間は飛べないし、足の速さにおいても、力の強さにおいてもたいした能力は持っていない。知能の優秀さを武器に人間は自然の中で生き延びてきたが、だからと言って知能がすべての代用になるわけではない。この高度な脳を得る方向に進化したために人間は獲得しなかったが、他の動物は所有する能力や特徴がある。飛翔・強い四肢・毛皮・自分の体液での巣作り・水中生活・等々。人間であるためにできない行為に私たちは憧れるときがある。

パルムシュトレームは、動物の真似をするのが好きだ。

二人の若い仕立屋を

動物服だけに習熟させる。

(『動物服を着て』SD 8 / 24)

こうしてパルムシュトレームは動物服を着て、たとえばカラスになって柏の高枝に留まり、空をにらんだり、セントバーナードになってたくましい脚の上に毛むくじらの頭を置き、迷い人を救った夢を見て吠えたり、あるいはネットを庭に張り、蜘蛛になって何日もそのまん中に座ったりする。あるいは出目

金になって池を泳いで、子供たちに餌を投げさせる。あるいはコウノトリの扮装で、飛行船のゴンドラにぶら下がり、エジプトあたりまで旅に出る。

人間以外の存在のうちもっとも人間に近い、生物学的には人間もその一種である動物と人間との奇妙な交流・融合を歌う詩をいくつか紹介してみた。だがもちろん、モルゲンシュテルンの詩における人間と物との境界の侵蝕は動物との間だけにはとどまらない。

鐘の音が夜どおし飛ぶ。
 さながら鳥の翼を持つごとく。
 ローマ風の教会着を着て
 谷を越え丘を越え飛ぶ。

彼は鐘の音の女ビムを探している。

彼の許から飛び去った女。

すなわち、事態は非常に悪い、

女はつまり彼を裏切ったのだ。 (『ビム、バム、ブム』SD 6 / 39)

恋する鐘の音の男バム、だが彼の愛する女ビムは別の男ブムを愛している。バムは自分を捨てたビムを追って空を飛んで行くが、無駄なのだ。何しろ方角をまちがえているのだから。夜、鐘の音が四方に響いていく。その響きの広がりによって人間関係の展開を見出した時、鐘の響きに恋愛のもつれが発見される。比喩は双方を結び合わせるものだから。すると、とたんに鐘の音が人間臭く聞こえてくる。

不安のあまり菓子パンの包み紙が思考能力を獲得したのだという『菓子パンの包み紙』(SD 8 / 117-119) は、単なる他愛ない思いつきだろうか。馬のような生き物が何事かを考えるのとは、また次元がちがう。馬にはまがりなりにも脳がある。脳、その脳をこの包み紙は得たのだそう。それも天のどこかからではなく、パルプ・蛋白・粉・脂肪が不安のあまり変質して。ところで脳は人間にとって最重要の器官であるが、精神とか心という概念とは異なり、他の

器官同様な形ある物である。つまり脳も物質からできている。この詩には、人間の大事な思考というものを司る脳のそのような物質性を感じさせるところがある。しかし「人工頭脳」という語がそう抵抗もなく受け入れられているところを見ると、脳⁽¹⁴⁾の物質性など今さらとりたてて言うまでもないのかもしれない。

コルフは自分を二つ折り本に製本してもらう、
常に携帯できるように。 (『製本されたコルフ』SD 8 / 64)

詩集『パルムシュトレーム』のいくつかの詩から、コルフは精神⁽¹⁵⁾のみの存在であって、体重を持つ市民的な意味では存在しないことがわかる。それを承知していてもなおこの詩はグロテスクな印象を与えないだろうか。なぜなら、人間を物と対比する場合、人間と言ってもその精神に大方注目しているからだ。精神の属性は自由である。いっぽう物の属性は受動性にある。だから、動物、植物、鉱物とその受動性が高いものほど、「物」という感じがより強くなる。自由に運動するはずの精神が製本されるとは、それだけで閉塞感がある。そのうえコルフは精神のみの存在とされつつも、ほとんど一個の人間扱いされているものだから、人間の体が製本される図がどうしても浮かんでしまう。具体的な形は想像もつかないながら、とにかく人間がまさに物になっている。ナチの収容所では人間を「材料」に石鹼やら電灯のかさなどを「製造」したという。あるいは、マゾヒストは自らの身体の動物化・物体化を願望するという。人間と物との境目のぼやけは、私たちを不安にさせる。だがその際思い出すべきなのは、人間と物、その他もろもろの境界線を引いたのは人間自身だということだ。人間が人間の認識に従って、ことばでもって境をつけたのである。『絞首台の歌』によればその境目は靴である。

「示したまえ」と、悪霊が私に言った。
「俺に人間のシンボルを示したまえ、
そうしたら、お前を自由にしよう」
私は、自分の黒い

長靴を脱ぎながら

言った。「これだ、悪霊、人間の
恐ろしいシンボルだ。粗い皮で
できた足だ。自然のものではない。
だが、まだ精神にもなっていない。
獣の足からメルクリウスの
羽のついた踵へのなりかかりだ」

大声で笑いつつ

私はそこに立っていた。新しい聖者。

だが悪霊は、不可解に

ため息をつきながら、かがみ込み、指で
地面に文字を書いた。

(『人間のシンボル』SD 6 / 130)

Ⅲ ことばによる可能世界

ことばは虚構を構築する。ことばは、ないものを立ち現す。イメージとして出現させる。その「ない」ものとは、そこに、目前に、「ない」だけで、別の時点、別の場所には「ある」ものことが多いだろう。しかし、それがすべてではない。時には、経験世界ではあり得ない事態をも、ことばは現前させる。ことばのイメージ喚起力の作用を受けて、私たちは不可能な風景を思い描く。

長靴が従者と歩く

クニッケビュールからエンテンプレヒトへと。

はなはだ出し抜け、野に出たところで
長靴の命令、「わしを脱がせろ！」

従者、答えて「これは異なること、
旦那様——どなた様からで？」

これには長靴ぎくりとなる。

「まったくだ、聖ネポムーク様、

拙者キングガンツは上の空……

知っての通り、わしも人が変わってしまった。

ご主人様を失くしてこの方……」

従者は両腕差し上げる、

「お気になさいますな」とでも言うように。

そしてこの二人組、先へと進む。 (『キングガンツ』SD 6 / 105)

長靴が従者 (Stiefelknecht=靴脱ぎ台) を連れて歩いている。そして突然、自分を脱がせろ、と従者に命じるのだが、長靴はすでにもう誰にはかかれているのではないのだ。従者にそれを指摘されて長靴は、主人を失って以来ぼんやり歩いていた自分に気づく。従者は慰めるように腕を差し上げ、この一組はまた歩き続ける。『膝小僧』という詩の場合も事情は似ているが、こちらはある男の膝だけが生き残って、ひとり世間を渡っていく。「膝小僧がひとりで世間を渡る。／膝小僧であり、ほかの何ものでもない！／(・・)／戦争であるとき男がひとり／四方八方から撃たれたのだ。／膝小僧だけが無傷で残った——／あたかも聖所であるみたいに。」(SD 6 / 36)『ため息』では、ため息がスケートで氷上を滑っていくが、ある娘を思い出したとたん、その熱い思いのゆえに足下の氷が解けて、沈没してしまう。『漏斗』では、二本の漏斗が森の中を歩き回る。

ため息はひとりの娘を思い出し

熱くなって立ちどまる。

すると足下の氷が解けさって——

ため息は沈み——そして見えなくなった。 (『ため息』SD 6 / 38)

二本の漏斗が夜どおし散歩する。

そのすぼまった胴の穴を通して

流れ出るのは月の光

白く静かに

森の道

その他

の上

に

(『漏斗』SD6/34)

これらの詩では、通常結びついてはならない主語と述語が結びついている。言語学的に言えば、語と語の結合における意味的な選択制限の無視であり、この逸脱を許してもらうには、これらの表現は比喩だと言うしかない。詩のことが日常言語の用法に収まらないのは言うまでもないが、これらの詩においてはそれがどのようにはみ出ているのだろうか。

ここでも問題になるのは、これらの表現は比喩なのかどうかという点だろう。私たちはこれらの詩を読むとき、どんな情景を思い浮かべるのだろうか。「ため息」は恋する男の提喩と言ってしまうでもいいかもしれない。この詩を読むと、恋にやつれた男がスケートを滑らせている様子が目に浮かぶような気がする。氷の道の冷たさとの対比が鮮やかだ。従者を連れたギングガンツの場合はどうだろう。主人が死んで取り残された家来の換喩なのだろうか。この長靴は、赤頭巾ちゃんの仲間なのだろうか。想像の世界でも非現実的なものはいっさいお断り、という人はそう解釈すればいいだろう。しかしそんな無理をして、詩を経験世界に引っぱり込む必要はない。私たちは「長靴」という語を知っている。「さまよう」という語も知っている。そして、「長靴がさまよう」と聞けば、苦もなく、長靴が生き物のように歩き回る情景が浮かんでくる。苦もなく、と言うより、この反応は自動的で、打ち消す方が努力がいる。仮に「現実派」とでも名づける、非現実的なものお断りの人々も、おそらくいったんはこんな不可能な情景を浮かべた後で、それを不本意だと拒絶するのだ。『膝小僧』で言えば、死体から膝が離れて去る様子が浮かんだ後で、いやいやそんなはずはな

いなのだから、これはこの男の遭兇か何かの隠喩にちがいないと思うのだ。こんな風な「現実派」の決めつけは滑稽と言うしかないだろう。しかしながら、だからと言って、これらの詩のことはあくまで文字通りに解釈すべきだとここで主張したいのではない。モルゲンシュテルンの諧謔詩に漂う抒情性⁽¹⁶⁾の源は、このあたりに、すなわち、比喩か否か断定しがたいところにあるように思うからだ。長靴や膝が独立して歩き回るだけなら、お化け屋敷の一趣向だろう。それが何かしみじみした感じを漂わせるのは、人間が我が身を置き換えられる立場にそれらの長靴や膝が置かれているからではなかろうか。生物、無生物、あらゆるものに気持ちがあるとして、そして人間がそれら他の存在に共感する場合があるとしたら、人間がそれらの気持ちを我が身に引きつけて思うときだけだろう。頭で理解するだけだったら話は別だが、共感にはそれだけの気持ちの一体化、あるいは参加の過程が必要だ。モルゲンシュテルンの諧謔詩には読み手のこのような共感をそる、すなわち気持ちの参加を促すところがある。森の道を行く漏斗は、もはや単なる漏斗ではない。それは、漏斗が思わせる別の何かになる。だが依然として漏斗であることにも変わりがない。

ある晩、パルムシュトレームは
丈高い畑の中を
歌いながらぶらついていて
銃を見つける。

(『投げ捨てられた銃』SD 8/36)

この詩の「銃」は、実は die Flinte ins Korn werfen というイディオム中の銃なのである。イディオムはその全体の意味を構成要素の意味からは算出できないので、従って他言語への逐語訳にはとうてい耐えない表現である。モルゲンシュテルンは、きまり文句や慣用句を思考を妨げるものと考えていた。この詩も、彼の慣用句へのこだわりから生まれたものだろう。むろん慣用句を慣用句として使っていない。一揃いで意味を持ち、もはや個々の語に分解されないはずの一続きの語が、ここではばらばらにされ、一語一語が本来の固有の意味を担うものとして扱われる。言ってみればこの一続きの語を、それが慣用句

になる前の状態に戻したのだ。die Flinte ins Korn werfen は、最初はそのまま「銃を畑に投げる」の意味だったはずだ。それが次第に、「銃を畑に投げる」ように「落担して途中で投げ出す」ことの比喩になっていったのだろう。そして今では、この表現を聞いてももう誰も銃や畑を思い浮かべない。「さじを投げる」や「かぶとを脱ぐ」を使うとき、あるいは耳にするとき、さじやかぶとを意識する人がいるだろうか。すると、これらのことばは何になってしまったのだろう。語 Flinte は今や Flinte ではない。Flinte の意味を主張してはならないのだ。しかしその場から姿を消すことは許されない。他の語、それが Gewehr のように似た語であっても、入れ替わってはいけない。イディオムを構成する語は、団体競技のチームのメンバーに似ているかもしれない。モルゲンシュテルンは、チームを一時解散させて、メンバーに自己主張させてみたのだ。しかしそのチームをそもそも知らない者には、この個々の語のはめはずしのおかしさはわからない。このような作品の逐語訳は、他言語に移し替える際に元の言語におけるその表現の脈絡から切り離されるので、はめはずしの気分を伝えられず面白さの大半を失ってしまう。

お前を裁縫師キューフに引き上げてやろう、
望むなら女裁縫師キューエリンでもいい」
接近キューエは、拒まずに
それもまた運命として受け入れた。

(『接近』SD8/114)

『接近』は、Nähe と Näher と Näherin ということばの文字面および音の近さをもとにしてできた作品である。物そのものに決して達せないのが悩んでいる die Nähe に、ある晩救い主が現れる。それは絶対比較級で、die Nähe を Näher にしてやろうと言う。望むなら、女性形の Näherin でもいいと言う。こうして die Nähe は Näherin となり、今ではすっかり過去のことなど忘れて、そんなことは冗談だと思っている。モルゲンシュテルンは意味には構わずにことばをカードのように繰って、外見でつながりのあるもの同士を組み合わせる。このような語呂合わせをもととした作品は『絞首台の歌』に多数見られる。た

たとえば、Purzelbaum を Baum の一種として描く『とんぼ返り』(SD 6 / 81), 追う男と逃げる男の二人がヨーロッパ中を走り回ったあげく、そろって外人部隊に入隊し、結局モロッコの奥地で死ぬ“Lebens-Lauf” (SD 6 / 118-119), ヴェストに対してオストなる衣類を作ろうとして仕立て屋に頼む『オスト』(SD 6 / 109), Windhosen をズボンの一種とした『竜巻』(SD 8 / 51) など、例を挙げればきりがないほどである。

鼻で立ってゆったりと
 ナゾベームが歩いてくる、
 子供を引き連れて。
 まだブレードには載っていない。

まだマイヤーには載っていない。
 ブロックハウスにも出ていない。
 それは私の豎琴から
 はじめて出てきたところ。

(『ナゾベーム』SD 6 / 64)

⁽¹⁷⁾
 このナゾベームをはじめ多数の動物を、モルゲンシュテルンは彼の豎琴からことばで出現させた。たとえば、人間の脳で作った干し草を食べ、石でできているので決して死ぬことのないイシウシ (SD 6 / 94)。夜の道化と結婚して十三匹の子供をもうけたナナツブタ (SD 6 / 92)。月光を腹に受け、自らを芸術作品に見立てるミズロバ (SD 6 / 150-151)。他にもハチブノサンウサギ (SD 6 / 174) やツキヒツジ (SD 6 / 24) 等。このようにモルゲンシュテルンは自らの豎琴から珍品を取り出す発明家であるが、同時に、存在するものの隙間にあって今まで気づかれなかったものを見つけ出す発見者でもある。次の詩を見ていただきたい。

隙間を取りはずして
それを使ってお屋敷建てた。

垣根は今や呆然とつつ立つのみ、
垣の回りが何も無い。

(『垣根』SD 6 / 48)

まさにモルゲンシュテルンは隙間に隙間を見つけた⁽¹⁸⁾。隙間は垣根ができたときからあった。だからこの場合はモルゲンシュテルンが空から隙間を切り出したのではない。しかし「私たちはこれまで、こんな気にもとめなかった隙間が、垣根にとっては、それなしではやっていけないほど大切なのだと考えたことがあったろうか。」隙間の初めての自己主張。「モルゲンシュテルンのナンセンス語は、あらゆる概念をひとしく真実と考えるところに立脚しているものが多い」と、マーティン・エスリンは言う⁽¹⁹⁾。この詩人はあらゆる概念に自己主張の機会を与える。その概念が現実世界に対応物を持つと持つまいと⁽²⁰⁾。

西海岸たちがある日集結して宣言した、
我々は西海岸ではない、
東海岸でも西海岸でもない——
「そんなことはまるで関知しない！」

(『西海岸』SD 6 / 56)

命名は人間の恣意だが⁽²¹⁾、コミュニケーションのためには何らかの名称を共有する必要がある。確かに名無しの状態は自由だが、他からの働きかけいっさいから逃れるものは、他への働きかけもあきらめなければならない。逆に言えば、そういう孤立・隔離した状態にあるものでなければ、名無しではあり得ない。命名されるとは名称の網の目に組み込まれることだ。東西南北や上下左右という語は、そもそももの位置関係を示す語であるので、このような語の場合は互いの関係において意味を得ている次第はわかりやすい。我が家の南窓と隣家の北窓は接するのだし、隣家の南側は、そのまた隣の家にとっては北側だ。南北の場合は、南極・北極という行きつく先があるが、東西ではそれもない。い

くらたどっても東と西は境を接している。ただ両者を分割する線が移動するだけである。上下や左右も然り。誰から見ての東西南北か？ 上下左右か？ 日本は日本人にとっても極東か？ アラブやトルコは中近東か？ ことばは判断である。命名となればなおさらである。「西海岸」はその名を捨てて、人間が世界に投げかけたことばの網を脱し、人間の判断から自由になろうとした。ところが、そのとたんにコミュニケーション不能に陥る。彼らは鯨に呼びかけたが、無視された、／彼らは鷗に呼びかけたが、鷗は笑うだけ、／彼らは雲に呼びかけたが、雲は聞かなかつた、／彼らはナンダカシラナイに呼びかけたが、ナンダカシラナイは来なかつた。／「なぜなんだ、なぜ？」と、エクアドルの海岸が叫んだ、／「お前は鯨ではないのか？ 無礼者」／「おっしゃる通り」と、鯨は落ち着きはらって言った、／「海岸さん、あんたのおかげで、わたしはそれに気づいたんだ」(SD 6 / 57) ことばの網目をはずれたものはことばの回路に入れないのだし、ことばの網目の外に存在するものには、ことばでは到達できない。

妖しい北極光が燃える
大洋のとある岩に、
ある名無しの存在が生きている、
誰も今まで知らぬものが。

(2連省略)

それは名前やことばのことを知らない、
自分を意識したこともない……
ある名無しの存在が——生きている、
名無しの宇宙の中で。 (『名無し (小さな怪談)』SD 8 / 127)

ところで、ことばがある、とはどういうことなのだろう。フリッツ・マウトナーはその著“Beiträge zu einer Kritik der Sprache” (1901-1902年)においてこう説いている。「プラトンその他の古代の哲学者は、あたかもホメロスが現実性の権威であるかのように、彼の詩を拠り所にすることがしばしばある。

(・・) 今日、人は精密にはなった。だが今でもなお、人々が必要に迫られたり迷信の中で見つけ出したことばを、まるであることばの存在が、その指示するものの現実性の証明であるかのように扱っている。(・・) ほとんどの人間には、ことばがあるからにはそれは何事かを示しているはずだ、ことばがあるからにはそれは何か現実のものに対応しているはずだと信じてしまう精神的弱さがある。(・・) もっとも現代的な学者たちでさえも、魂・目的・有機体・生・死・言語・範疇・根源等をいまだに定義しようと試みるのは、単にそこにことばがあるからなのだ。」⁽²²⁾『化粧術』は、このように「ことばの迷信 (Wortaberglaube)」を警告するマウトナーに捧げるのにぴったりの詩だろう。

即自的には多くを持たぬことばが、
仮装舞踏会の支度をする。

「彼」、善良な芋虫は
塔みたいなかつらをかぶる。

「彼女」はがりがりの腰を
おとぎ話じみた墓穴スカートで隠す。

舞踏会はとてつもなくすばらしかった。
王様さえ「みごとじゃ」と、おっしゃった。

だが翌朝——かりそめの幸福！——
二つの無が彼らの寝床へもぐりこむ。

(『化粧術 (フリッツ・マウトナーに)』SD 6 / 149)

この詩は、ことばの楽屋裏を描いている。それ自体ではたいした意味を持たないことばが、ごてごて飾りたてて舞踏会に登場する。誰もがその扮装をそのことば固有の姿だと思ひこむ。⁽²³⁾たとえば、美とか正義とか愛国心といったこと

ばではないだろうか。だが、それらは化粧をおとし、飾りはずしたら、その中には何もないのだ。張り子の虎の芯に何もないと同様。ただことばという枠をもとに、私たちはめいめい好き勝手な張りぼてをこしらえている。そして自分で作っておきながら、なおかつその中には絶対的な美や正義や愛国心が鎮座していると思っている。

モルゲンシュテルンがマウトナーの言語批判の書を読んだのは1907年の頃らしい。こんな感想を述べている。「この書によってドイツ哲学はおよそ可能な限界地点に到達した。」⁽²⁴⁾ マウトナーの方も『絞首台の歌』を高く評価していた。彼はモルゲンシュテルンについて、たとえばこう言っている。「私は常に、この神秘的なコーボルトのいたずらっぽい真摯さを深く尊敬してきた。だが、彼の方も私の著作に興味を寄せているとは思ってもよらなかった。モルゲンシュテルンの仕事と私自身の言語批判との親縁性を、言語学者のレオ・シュピッツァー⁽²⁵⁾が示唆したのは私にとって嬉しい驚きだった。」

マウトナーは、言語の人為的な改革を目指してはいない。そういうことが可能とは考えていない。彼は、言語というものは人間かん (zwischen den Menschen) に存在するものであり、言語とは言語を使用すること (Sprache ist Sprachgebrauch.)⁽²⁶⁾ と考えている。こうも言う。「我々はふだん思っている以上に母国語を愛しているものである。具合のいいやさしい人工的な世界普遍語を、我々は尊重できるだろうが、愛せないだろう。清潔な骸骨を抱きたいとは思わないように。」⁽²⁷⁾ マウトナーは言語の在り方を批判しているのであって、否定しているのではない。ただし、ことばへの盲信を批判し、その打開策として思想家に沈黙を要求しつつ自らは饒舌だったこの言語哲学者の姿勢は、モルゲンシュテルンにも矛盾と映った。「真の懐疑論者なら——沈黙するはずだ。」(WB5/119) と、彼は述べている。

見た——犬のアイデアを、
犬を、犬自体を。
腕を組まないか、
これは本当に恐ろしいんだ。

そのアイデアがどんな外見をしてたかって？

口を慎みたまえ。

ぼくにはこうとしか言えないのだから、

それはまさに犬のように見えたとか。 (『犬の墓』SD8 / 148)

私たちは、自分が生きるのに自分の体を使うしかないが、私たちの思考と言語の関係もこれと同様なのだろうか。モルゲンシュテルンは彼のアフォリズム集にこう書いている。「言語批判も結局のところゲームにすぎない。ことばの外部にさらに何か意味を持つことばは存在しない。」(WB 5 / 151) 犬の墓を掘り返して「犬自体」を見ても、それがどんな姿をしていたかと聞かれれば、「それはまさに犬のように見えた」としか答えられない。他に言いようがあるだろうか。もし「犬自体」が「犬」以外の別のことばで表せるとしたら、その言語体系は混乱している。古代ギリシアではギリシア語を唯一の正しい言語と考へ、たとえば馬は ἵππος と呼ばれるばかりではなく、まさに ἵππος⁽²⁸⁾ であるのだとした。今ではこんな無邪気な考え方をするのは難しい。言語と思考の一体性を思うと、まさにエリアス・カネッティが言うように、「さまざま⁽²⁸⁾な言語が存在するという事実は、この世で最も不気味な事実である。」

モルゲンシュテルンのことば遊びは、人間が一般に意識している以上に、言語が人間の思考と願望を規定しているという事実へのユーモアに満ちた問題提起であると、ある研究者は述べている。⁽³⁰⁾ ことばの呪縛に気づいた者は、しばしそこから逃れたいと思う。

バルムシュトレームはフォン・コルフ氏と旅をする、

いわゆるチンプンカンプン村へ。

そこでは、始めっから終わりまで

ひとつこともわからない。

(『チンプンカンプン村』SD8 / 8)

Kroklokwafzi! Semememi!

Seiokrontro-prafriplo:

Bifzi, bafzi; hulalemi:

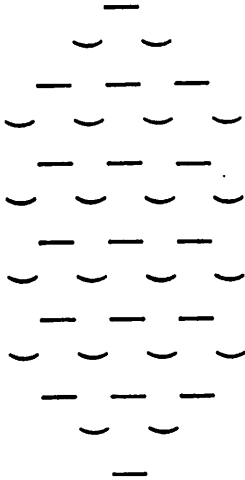
quasti basti bo...

Lalu lalu lalu lalu la!

(“Das gro ße Lalulā” SD 6 /20)

自分が一言もわからぬ言語を耳にするとき、あるいは見知らぬ文字の並びを目にするとき、奇妙な興奮に襲われないだろうか。音楽や絵によって引き起こされる気持ちとはまったくちがう。既知の言語に接するときには否応なく入ってくる意味に煩わされずに、私たちはことばを受け取る。伝達機能が働かないゆえに、意味から解放されたことばだ。音だけのことばだ。“Das gro ße Lalulā”はそれを人為的に作った。意味の体系からのいつきの解放。モルゲンシュテルン自身はこの詩を音声ラプソディーと呼んでいる⁽³¹⁾。

モルゲンシュテルンの詩の中でもっとも知られているのは、おそらく次に示す『魚の夜の歌』であろう。



(『魚の夜の歌』SD 6 /29)

この詩を、まったく無意味だとする評もかつてはあった。⁽³²⁾だが、1910年代後半を中心としたダダの運動、1950年前後に起きたコンクレーテ・ポエジーの試みを経た現在では、そのような見方はおそらくまれだろう。逆に言えば、かつてはそのような頭ごなしの否定が出るほど、この詩は画期的だったのだ。ことば以外の記号による詩。これが詩の伝統への一撃でないはずがない。まさに「絞首台」からの発信だ。

魚が歌を歌うものかどうか。歌は人間だけのものかどうか。この詩は、魚がことばで歌うと語っているのではない。小さな横棒と弧とを、それぞれ魚の閉じた口、開いた口と見るときに、あるいはさらにそれが詩の韻律表示の記号と重なったときに、魚の歌が始まる。この二種類の記号の交替から何のイメージもわからない人には、魚の歌は始まらない。

この詩は始めからことばを放棄することによって、逆にことばの限界を浮き彫りにする。つまり、意味の担い手であることばは、その意味の限定を受けるのだ。ことばは限定された意味しか伝えられない。感情がそれを表すことばを見つけれないもどかしさは、誰しもが経験することだろう。ことばにしたとたん、何かが漏れて、現れたことばはどかしらじらしい。特定の意味を持たない記号は、そこに無限の意味をこめられるし、そこから無限の意味を引き出せる。⁽³³⁾この詩からは、ことばにならない想念の沈黙のメロディーが伝わってくるようだ。

こんな詩は伝統的な詩の感覚からするとグロテスクだろうか。子供じみたふざけた行為ではあるだろう。身近で単純な材料で遊ぶ子供⁽³⁴⁾（造形衝動）が、この詩にもよく表れている。横棒と弧を組み合わせで作った魚の形。魚を正面から見たようにも、上から、あるいは横から見たようでもある。一尾ではなく、多数の魚の顔を見出すこともできる。弧二つが目で、その下の段の横棒が口で、眠っている魚の顔。横棒二つが目で、その下の弧が口で、笑っている魚の顔。また、魚、水、と連想が進めば、波の模様も見えてくる。⁽³⁵⁾

『魚の夜の歌』はこのように、伝統への反逆というダダイズムと、視覚効果をねらい、受け手に意味読み取りへの積極的参加を要求するコンクレーテ・ポエジーの先駆としても位置づけられよう。ただしここに漂う雰囲気はあくまで

静かで澄んでいて、『絞首台の歌』が、伝統や常識にしばられたこわばったものの見方の破壊やそれへの嘲笑だけで終わらなかったことを感じさせる。

IV グロテスク？

始めに述べたように、『絞首台の歌』はこれまでしばしばグロテスクと評されてきた。『絞首台の歌』論の草分けとも言える、1918年に発表されたレオ・シュピッツァーの論文は、“Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns”という題を持つ。その後に発表された評論にも、『絞首台の歌』をグロテスクという語でくくっているものが数多く見られる。ヴォルフガング・カイザーの『グロテスクなもの』もその一つである。カイザーは、「グロテスク」概念の絵画と文学における表現を歴史的にたどったこの著書の一節をモルゲンシュテルンに当てている。彼によれば、モルゲンシュテルンのグロテスクな作品には、不安定や深淵を不意に感じるときの恐怖が表現されている。作者は、言語とそれによって担われた世界像への素朴な信頼を揺り動かそうとしている。彼のグロテスクなものは、多くの人々がそう見なしているほど無害ではない、という。シュピッツァーは、上記の論文で次のように述べている。『絞首台の歌』の読者は「まず、怖さとおかしさの間を揺れ動く気分を味わう。彼は、《ばか》と言うべきなのは自分の方か作者の方か判断がつかない。彼は、自分は作者の意図している深遠な意味を理解できないのだろうかと思ってみたり、反対に作者は単に見せかけの真面目さで読み手をからかっているだけで、実際はすべてが単なる無意味な押韻にすぎず内的なつながりなどないのだと考⁽³⁶⁾えてみたりする。」また、モルゲンシュテルン自身も、1907年に「年を取るにつれて、一つのことが何にもまして自分のことばになってきた。それはグロテスクという語だ。」(WB 5/46)と確かに書いている。

しかしながら、モルゲンシュテルンの詩を読んでグロテスクという形容がまるで浮かばない人も多いのではなかろうか。それは、“grotesk”と「グロテスク」の差のせいとも言えないようだ。たとえば、ドイツの研究者エルンスト・クレッチュマーも、『絞首台の歌』の世界はグロテスクではないと言い切⁽³⁸⁾っている。それでは何であるのか。クレッチュマーの結論はこうである。『絞首台

の歌』の世界はこの現実世界の義務から自由な別世界であり、想像力の及ぶ限りの広さをもつ遊びの世界であって、それは、エドワード・リアヤルイス・キャロルのノンセンスと基本的に共通している⁽³⁹⁾。

グロテスクとノンセンスのちがいは何か。両者を分ける鍵は、対象の存在空間が「別世界」か否かにあるのではないだろうか。ノンセンス作品の特徴は、日常の世界とは独立した別個の世界を作り上げ、その人工世界の中において登場物を自由に操作するところにある⁽⁴⁰⁾。従って、その世界での出来事は、私たちが生きる現実の世界においては、言語遊戯という以外いかなる意味も持たない。つまり、ノンセンス作品の世界と現実世界は断絶していて、向こう側の世界で何が起ころうとも——そこではしばしば残酷な事態が出現する——私たちは安全なのである。一方、グロテスクはどうであろう？ 私たちはどのようなものをグロテスクと感じるだろうか？ その対象は決してノンセンスの場合のように、別世界の出来事ではないだろう。卑近な例を挙げれば、厚化粧の老女。老醜への無駄な見当ちがいの抵抗が、滑稽で異様であると同時に悲哀を感じさせずにはいない。なぜなら、老いは誰にとってもいつかは必ず訪れる我が身の問題であるから。

従って『絞首台の歌』の世界を検討するなら、それを私たちが別世界と見て、そこでの出来事を観客として楽しめるかどうかを考えるのがいいだろう。絞首台から素材をとった初期のいくつかの時、たとえば『絞首台兄弟の盟約の歌』(SD 6 / 16) や『死刑執行人の娘ソフィーに捧げる絞首台兄弟の歌』(SD 6 / 17) では、それが可能であるように見える。しかし、『否！』になると、「駆け足で／くたびれはてた老いぼれ馬が／一番近い泉を求めているかのように／(泉はおそらくまだ遠い)。」(SD 6 / 18) といった表現が読み手の傍観者としての安心感に揺さぶりをかけてくる。『十二・十一』(SD 6 / 22-23) の夜中の世界や、『句読法の王国には』(SD 6 / 120-121) の句点や読点の小競り合いは高見の見物が可能である。『ナゾベーム』(SD 6 / 64) も別世界の生き物だろう。だが、『人狼』(SD 6 / 76-77) や『蟻学』(SD 6 / 65-66) となると、ことば遊びの時だというのに、私たちはそれほど安全地帯にいる気がしない。家族がいるのに Werwolf の複数形はないと言われて涙を浮かべる人狼は、

おかしいけれどもどこか哀れだ。『蟻学』が手放して笑えないのは、人間が現実にくつもの種をその手で絶滅させた過去を持つせいだろう。『接近』(SD 8/114)はその点、境界線上かもしれない。第一連のやつれた「接近」は同情を誘うが、それが第四連で鈍感な女に変身すると、そんな気持ちは吹き飛んで、別世界のこととして眺める余裕が与えられる。すなわち問題は共感・同情である。そういった情緒が侵入すると、その世界はノンセンスの世界として自立するのをやめてしまうのだ。情緒の侵入を許さないためには、登場(人)物は、ドタバタ喜劇の主人公同様不死身の強さを持たなければならない。ところがモルゲンシュテルンの詩の主人公は、孤独だったり、悩んでいたりと、そうでなくても繊細で脆弱な雰囲気漂わせているものが多い。

君はあの一人ぼっちのシャツを知っているかい？

フラッテルタタ、フラッテルタタ。 (『シャツ』SD 6/31)

ランプが一台、大海の岸辺に立っている。

いったいそのランプはどこから、どこから来たのだろうか？

(『ランプ』SD 6/128)

こうして読み手は登場物に容易に感情移入し、『絞首台の歌』の世界は別世界であることをやめる。

情緒の侵入を許すからノンセンスではないとしても、共感が生じたらなおさらその対象をグロテスクとは感じないだろうと、人は言うかもしれない。確かにそうなのである。モルゲンシュテルン自身、外側から見ればグロテスクな物事も内側から見ればそうは見えないものだと書いている(WB 6/360-361)。だから、その共感から抜け出て、自分が何に共感したのかも一度確認してみるといい。パウラ・ディーテリヒは、モルゲンシュテルンの物をうたった詩がグロテスクに響く理由は、読み手が自分自身の一部、それなりに自負している部分が時計やシャツや揺り椅子や包み紙の中に姿を取って、それが独立した姿で鏡に映し出されているように感じるためだと述べている。⁽⁴¹⁾『絞首台の歌』の

世界は無邪気なようでいて、それは怖いものでもあり得るのだ。メルヘンの残酷さが時に私たちをぎくりとさせることがあるように。

モルゲンシュテルンはユーモアについて次のように述べている。

ユーモアの哲学について

私はユーモアを無限の観点から有限なものを見る見方だと定義する。

あるいは、ユーモアとは物自体と現象との間の矛盾を意識することであり、そこから導き出される、現象世界の最大のものから最小のものまであらゆる事柄を同じだけの共感をもって包みこみながら、その全現象世界に相対的な内容と価値以外のものは認めない、卓越した世界観である。

ユーモアはそれゆえ最高の、だが同時にもっとも重たい世界の見方である。なぜなら、それは我々に、深刻な苦悩や不幸も、世界の内の生という関連から切り離したらそれ自体にはどんな絶対的な判断もされ得ない、ある一つの局面だと理解するよう教えるからだ。

(WB5 / 118)

モルゲンシュテルン自身はこの重たい世界観を支え続けることはできなかったのかもしれない。適度なユーモアは、人生の重荷と呼ばれるものを軽くするのに役立つかもしれませんが、過激になればその底にあるニヒリズムが露になる。『絞首台の歌』の初期の詩には明らかに見て取れた既存価値の否定は、次第に影をひそめ、別の価値の希求へ向かったように見える。⁽⁴²⁾

この論文の目的は、『絞首台の歌』のグロテスク性を、ことばの可能性の問題とからめて探るところにあった。

私たちは取りまく世界をことばを用いて分節しそれを体系化することによって、認知しようとする。だがいっぽう、いったんできあがった言語体系は強固で強制的なので、あたかもその言語体系こそが世界そのものであるかのように、私たちは考えてしまいやすい。『絞首台の歌』の作者は、絞首台という異常な視座を設定することによって、世間通常のものの方からの脱出を試みた。それは当然、慣習と化したことばのつかい方からの逸脱をも意味する。そこでは、人間と物とが支配・被支配の関係はずれ、同一平面に立ち、奇妙な交流を始

める。両者が隠喩、すなわち異なる脈絡を越えての類似関係にとどまらず、同じ一つの脈絡において混交する。これはことばが作る価値の体系の無視ではあるが、ことばそのものの否定ではない。それどころか、ことばがなければできない業である。ここでモルゲンシュテルンはすべてを「ことば」という単位にし、ただしそれを体系化はせずに、思うままに組み合わせているのだ。

『絞首台の歌』は、ことばでしかできないことを際立たせてみせる。すなわち、存在しないものの現前である。虚構の構築である。これはひとえに、ことばのイメージ喚起力による。私たちはことばを受け取ると、自分で意識している以上に、そのことばの作用を受けるようなのだ。ことばの流れのままに、まるで水路を流れる水のように、少なくともまずは思考を進める。これはおかしい、そんなはずはないと思うとしても、それから後のことである。だから、たとえば長靴ギングガンツは靴脱ぎ台とともに歩き出せるのだ。こんなことはむろんメルヘンの世界では日常茶飯事だろう。ことばが現実の世界に起き得ることしか表現できないとしたら、ファンタジー作品は成立しない。問題は、事実を報告することばも、幻想を語ることばも、嘘をつくことばも、真実を語ることばも、どれも同じことばだという点にある。それぞれに専用の言語があるわけではない（もっとも、だからこそ嘘が可能なのである）。さらに問題なのは、ことばがあれば、それが表す事柄も存在すると信じてしまう私たちの無邪気さだろう。詐欺でつかわれることば、錯覚に基づく報告のことば、それらの真偽をことばだけから判定することはできない。ことばはそんなふうにつかっても、それ自体としてはグロテスクには見えない。

とすると、ことばはどんなときにグロテスクに映るのだろうか。何によらずものがグロテスクに見えるのは、それを外から、異物として眺めるときであろう。あるものが異様なのは、それが私たちの平均モデル、あるいは理想モデルとかけ離れているからだ。たとえば戦時中の標語やアジ演説が、現在の平和な社会に生きる者には耐えがたいまでに、あるいは笑ってしまうほどにグロテスクに響くのはそのせいだ。

『絞首台の歌』のグロテスクの源は、上でも述べたように、あらゆる物事がことばという単位、あるいは資格でもって同価値に扱われているところに発し

ている。そして、そのあらゆる物事が共感を誘うように描かれているので、ノンセンスとして別世界を形成せず、ふだんの世界に変身した姿で侵入してくるのだ。『絞首台の歌』のグロテスクな性格は、私たちが拠って立つ地面のその下には深淵が口を開いていると、そっと耳打ちするようなところにある。だがその調子は、地球が宇宙の片隅に浮かんでいると語るのに似て、自然だ。そこには、不可解な可能性をも受け入れる謙虚な姿勢が感じられる。だから私たちは『絞首台の歌』の背後に、日常の風景を越えたヴィジョンを予想するのである。

『絞首台の歌』は異常な位置から発信することで、そしてことばをことさらにグロテスクにつかってみせることによって、慣れ親しんだことばの体系を相対化し、別の見方を示唆している。

付記

本稿は1990年1月提出の修士論文に加筆修正したものである。

〔註〕

使用テキスト

Christian Morgenstern. *Sämtliche Dichtungen*. Hrsg. von Heinrich O. Proskauer. Basel (Zbinden) 1971 ff. (略号SD)

Christian Morgenstern. *Werke und Briefe*. Hrsg. von Reinhardt Habel. Stuttgart (Urachhaus) 1987 ff. (略号WB)

本文ならびに註において Morgenstern の作品を引用紹介した場合には、その出典を(略号+巻数/頁数)の形で略記した。

- (1) 結社「絞首台山」については主に Bauer, Michael: *Christian Morgensterns Leben und Werk*. Vollerendet von Margareta Morgenstern und Rudolf Meyer. München 1933, S. 180ff. によった。
- (2) イーニッド・ウェルズフォード『道化』内藤健二訳, 晶文社1979年, 192頁。
- (3) 高山宏「訳註をかねたフル小事典」ウィリアム・ウィルフォード著『道化と笏杖』所収, 晶文社1983年, 408頁。
- (4) 種村季弘『ナンセンス詩人の肖像』筑摩書房1977年, 204頁。同「あらかじめ失

われた遊戯」『種村季弘のラビリントス 5 失楽園測量地図』所収、青土社1979年、188-191頁。

- (5) Kretschmer, Ernst: Christian Morgenstern. Stuttgart 1985, S. 108, 139.
- (6) Petzoldt, Leander: Bänkelsang. Stuttgart 1947, S. 116.
- (7) Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Frankfurt a. M. 1976, S. 68.
- (8) Hiebel, Friedrich: Christian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts. Stuttgart. 2. Aufl. 1987, S. 165f.
- (9) Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20. Weimar 1962, S. 359.
- (10) 1905年に“Galgenlieder”が出版されると、そこに収められた詩はいろいろに受け取られた。暗喩に何らかの意味を見つけ出し（たと思っ）て賞賛するもの、意味不明だとしてけなすもの、無意味さに魅力を見出したものなど。
- (11) イェレミアス・ミュラー博士とはモルゲンシュテルンが創り出した人物で、彼はこの人物に『絞首台の歌』の序文と註を書かせている。このことにより詩集に重層性が加わったと言ってもいいが、それは結果であって、『絞首台の歌』の巻頭辞「人間の中の子供へ」がまさに思い出される楽しい仕掛けである。ただし、その註が本来の註の役割を果たすものでないのは言うまでもない。
- (12) 比喩は異なった事物の間に類似を発見する力にもとづいている。すでにアリストテレスが『詩学』において、「巧みな比喩をなしうること、すなわち、単語の転用の上手なこと、それは存在者相互の間に類似な点を洞察することにはほかならない」（アリストテレス「詩学」今道友信訳、『アリストテレス全集』第17巻所収、岩波書店1972年、86頁）と述べている。
- (13) リルケやカフカに限らず、日常の事物の異様な立ち現れは、近代の文学に広く見られる特徴の一つかもしれない。たとえば、フーゴー・フリードリヒは次のように述べている。「かつてフローベールが、またその後ヘミングウェイ、サルトル、ビュートルなどが小説のなかで試みたのと同じように、現代詩はむしろ外界を人間にたいする粗暴な抵抗物として描くのである。そういう抵抗としての素材も、主として身のつまらない物に求められるようになる。身の事物のほうが、ひとたび異様感をおびるとより重く人間にのしかかり、人間をさらに孤独にするからである。」（フリードリヒ『近代詩の構造』飛鷹節訳、人文書院1970年、248-249頁）ワイリー・サイファーは次のように述べている。「サルトルもサロート夫人も、日常性のもつ神秘に、特に平凡な形をとった日常性の神秘に、言及している。平凡な物事におけるこの神秘感——それは恐らく不吉なものだ——は、十九世紀リアリズム

にはなかった。現代の人間はありふれたものに傷つきやすい——多分これは、カフカが正常で慣習的なものと思われることがらに、過敏な反応を示してわれわれを驚かせたときくらい、ずっとこうだったのだ。われわれの最も深刻な不安は、十九世紀が当り前のものと考えたことがらによって引き起こされるのである。われわれにとって、明白なものほど疑わしいものはない。十九世紀のリアリズム小説は、克明に描写した平凡な日常事を満載している。このリアリズムの土台は堅固で、社会の共有するところであり、既知の論理で動く科学法則を基盤としていた。平凡なことは信用が置けないなどという事は皆無であった——ただ、退屈だっただけである。」(サイファー『現代文学と美術における自我の喪失』河村錠一郎訳、河出書房新社(新装版)1988年、122頁)

- (14) 脳の機能停止によってその人間の死とする考え方が普及しているところからも、人間の精神や心も主に脳の働きに由来していると考えられているのだろう。人工頭脳はいまだ意識を獲得していないが、精神活動が脳の働きのことであって、人工頭脳が真に脳の一つであるのなら、それが意識を持つのは不思議ではない。だが、たとえばアーサー・C・クラーク作『2001年宇宙の旅』(伊藤典夫訳、ハヤカワ文庫1977年)に登場するコンピュータ HAL が意識を持ち、その自らの意識に従って人間の命令とは別のことを実行していくありさまを読むのは怖い。
- (15) たとえば、“Korf-Münchhausen” (SD 8/40)、“Korf in Berlin” (SD 8/46)、“Der fromme Riese” (SD 8/50)、“Dis Waage” (SD 8/57)。
- (16) Heselhaus, Clemens: Angewandte Lyrik. Wedekind, Holz, Morgenstern. In: Heselhaus. Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Düsseldorf 1961, S. 298f.によれば、モルゲンシュテルンのグロテスク詩は抒情的な効果を上げるにいたっており、真面目な系列の詩よりも抒情的かもしれないという。
- (17) 『ナゾベーム』は一人の生理学者の想像力を刺激し、虚構の学術報告書が創作されるにいたった。Stümpke, Harald: Bau und Leben der Rhinogradentia. Stuttgart. (41.-46. Tsd.) 1989, (初版は1961年。邦訳は『鼻行類——新しく発見された哺乳類の構造と生活』日高敏隆他訳、思索社1987年)がそれである。
- (18) 非在を示す語を、あたかも何か存在物を示す語であるかのように扱ってみせるのは、ノンセンス作品によく見られる手法の一つだろう。ドイツの自作自演の寄席芸人カール・ヴァレンティンの場合については、拙論『カール・ヴァレンティンの言葉遊び』(東京都立大学大学院独文研究会編『独文論集』第8号所収、1988年)第Ⅱ章第2節「言葉は見つかったけれど、中身が見つからない」で紹介した。
- (19) Alewyn, Richard: Christian Morgenstern. In: Alewyn. Probleme und Gestalten. Frankfurt 1974, S. 399.

- (20) マーティン・エスリン『不条理の演劇』小田島雄志他訳、晶文社1968年、273頁。
- (21) モルゲンシュテルンのアフォリズム第614番に次のようにある。「しばしば、ことばへの激しい不審の念がふいにお前を襲う。言語の完璧な恣意性が、そしてそのような言語によって我々の世界は捉えられているのだから、我々の世界概念全体の恣意性が稲妻のようにお前にひらめく。」(WB 5/148) このような言語の恣意性に対する考え方は、後述するフリッツ・マウトナーと共通する。マウトナーの言語盲信批判の言語哲学はモルゲンシュテルンに大きな影響を与えた。
- (22) Weiler, Gershon (Hg.): Fritz Mauthner. Sprache und Leben. Ausgewählte Texte aus dem philosophischen Werk. Salzburg, Wien 1986, S. 85ff.
- (23) これが、ことばの迷信であろう。マウトナーとルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインとの考え方のちがいはここにある。ヴィトゲンシュタインにとっては、ことばの迷信というものはない。使用規則に不備のあることばがあるだけである。彼は、言語表現の可能性の限界を定めるメタ言語を認め、それによって定められた言語使用法においては概念は規則正しいものと見なしでいいと考えた。(Weiler (Hg.): a. a. O., S. 25. W・M・ジョンストン『ウィーン精神——ハーブスブルク帝国の思想と社会1848-1938』井上修一他訳、みすず書房1986年、第1巻301頁)
- (24) Bauer: a. a. O., S. 196.
- (25) A. a. O. ここでマウトナーが「レオ・シュピッツァーの示唆」と言っているのは、Spitzer, Leo: Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns. In: Sperber und Spitzer: Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. Leipzig 1918. における記述であると思われる。その108頁以下においてシュピッツァーは、モルゲンシュテルンに与えたマウトナーの影響、両者に共通に見られるテーマについて詳述している。そこでは、ことばが生み出す神話・言語呪物への反抗、認識する主体・客体の分離への懐疑、ものの見方を拘束する言語の力、言語の非合理性・偶然性、等が二人に共通するテーマとして挙げられている。
- (26) Weiler (Hg.): a. a. O., S. 72f.
- (27) A. a. O., S. 92.
- (28) A. a. O., S. 66.
- (29) エリアス・カネッティ『断想1942-1948』岩田行一訳、法政大学出版局1976年、18頁。
- (30) Neumann, Friedrich: Christian Morgensterns Galgenlieder. Spiel mit der Sprache. In: Wirkendes Wort 14 (1964), S. 332 ff.
- (31) Heselhaus, Clemens (Hg.): Christian Morgenstern. Briefe, Essays.

München 1979. S. 187. ただしイエレミアス・ミュラー博士には、この詩はチェスの指し手を表していると註釈させている (SD 6/20-21)。ある研究者はこの詩のことばには、モルゲンシュテルンがギムナジウム時代に習い覚えた人工普通語ヴォラビュークの影響が見られると述べている (Thiele, Joachim: *Das große Lalulā*. In: *Muttersprache* 77 (1967), S. 200 ff.)。この詩の発表に先立つ1900年にパウル・シェアバルトが“Kikakokú! Ekoraláps!”という音響詩を出版しているが、モルゲンシュテルンはおそらくその詩を知らずに独自に詩作したと、ハンス・リヒターは推測している (ハンス・リヒター『ダダ——芸術と反芸術』針生一郎訳、美術出版社1966年、186-187頁)。

- (32) フーゴー・シュハルトは、「これらの記号は何も伝えないし、魚は口を利かぬものだから、この詩がまったく無意味であるのは明らかだ。」と述べた (Schuchardt, Hugo: *Chr. Morgensterns groteske Gedichte und ihre Würdigung durch L. Spitzer*. In: *Euphorion* 22 (1915/20), S. 647)。
- (33) モルゲンシュテルンは、イエレミアス・ミュラー博士にこの詩を「もっとも深遠なドイツ詩」と言わせている。(SD 6/29)。
- (34) 『絞首台の歌』冒頭に掲げられた「人間の中の子供へ」の献辞に続けて次のように記されている。「あらゆる人間のなかには一人の子供が、いいかえれば造形衝動がひそんでおり、それが最愛の遊び道具・真面目道具として欲しがっているのは、どこからどこまでそっくりりに模倣化されたミニチュアの船ではなくて、鳥の羽根を帆柱に、砂利石を船長に見立てた胡桃の殻である。子供(造形衝動)は、芸術においても、ただ単に感嘆の声をあげる観客であれば気がすむというのではなくて、ともに遊戯し、ともに創造するものでなければ承知しないのだ。なぜなら、この《人間のなかの子供》こそは、人間のなかの不滅の創造者なのだから……」(SD 6/5) 種村季弘訳による (『ナンセンス詩人の肖像』184頁)。
- (35) Zoest, Aart J. A. van: *Eine semiotische Analyse von Morgensterns Gedicht "Fisches Nachtgesang"*. In: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 4 (1974), H. 16. S. 49 ff. を参考にした。
- (36) Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Hamburg 1957, S. 166.
- (37) Spitzer: a. a. O., S. 55.
- (38) Kretschmer, Ernst: *Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense*. Berlin, New York 1983, S. 150.
- (39) A. a. O., S. 314f.
- (40) このナンセンスの捉え方は、エリザベス・シューエルが『ナンセンスの領域』(高山宏訳、河出書房新社1980年)で展開した説を踏襲している。

- (41) Dieterich, Paula: Weltanschauungsentwicklung in der Lyrik Christian Morgensterns. Diss. Köln 1926, S. 29.
- (42) ヴァルター・ベンヤミンは『紋首台の歌』が与えるこのような印象を、「モルゲンシュテルンのばあいは、たわごとは、神^{ゴット}智^{ウィ}学^ゼへの遁走の裏返しにすぎなかった。」と表現した(ヴァルター・ベンヤミン「左翼メランコリー——エーリヒ・ケストナーの新しい詩集によせて」野村修訳、『ヴァルター・ベンヤミン著作集』第1巻所収、晶文社1969年、86頁)。
- (43) 森川方達(編著)『帝国ニッポン標語集——戦時国策スローガン全記録』(現代書館1989年)からいくつか紹介してみる。「血みどろの 兵を偲んで 汗みどろ」「米英を消して明るい世界地図」(いずれも同書43頁)「聖戦だ 己れ殺して 国生かせ」(同書15頁)「一億が みんな興亜へ 散る覚悟」(同書17頁)スローガンではないが次のような言明も、現在ではとてもまともには聞いていただろう。「アリア人種は、その輝く額からは、いかなる時代にもつねに天才の神的なひらめきがとび出し、そしてまた認識として、沈黙する神秘の夜に灯をともし、人間にこの地上の他の生物の支配者となる道を登らせたところのあの火をつねに新たに燃え立たせた人類のプロメテウスである。」(アドルフ・ヒトラー『わが闘争』平野一郎他訳、角川文庫1973年、上巻413頁)