

# 抽象的な作者をめぐるリュリコロジーと 審級理論のあいだの論争について<sup>1</sup>

小野寺 賢一

## はじめに

ドイツ語圏では近年、リュリコロジーという新しい学問領域において、抒情詩の理論的な究明が試みられている。この新しい研究動向はクラウディア・ヒレブラント（イエーナ）やリュディガー・ツュムナー（ヴッパータール）をはじめとする、DFG学術ネットワーク「リュリコロジー」（2016–2020）の参加者たちによって牽引され、その議論にスラヴ文学研究者ヘンリーケ・シュタール（トリーア）を中心とする研究グループが加わっている。両者はとくに抽象的な作者（abstrakter Autor）の取り扱いをめぐる大きな見解の違いをみせている。本稿は当該概念をめぐる両陣営のあいだでくりひろげられた論争を整理し、最新の抒情詩理論研究の核心の一つをあきらかにする試みである。

以下、第1節では抽象的な作者の概念について解説し、第2節ではフリードリヒ・ヘルダーリンの詩を例としてその使用法を論じる。第3節では当該概念に対するツュムナーならびにヒレブラントからの批判と、それに対するディーター・ブルドルフ（ライプツィヒ）の反論を紹介する。そして第4節ではリュリコロジーから審級理論が排除されたことにより生じた論争について検証する。さらに第5節ではシュテファン・ゲオルゲの詩を例として、それまでの節で紹介した各立場を概観する。結論では、本論争にかんする現在のところの筆者の見解と今後の展望について記す。

## 1. 抽象的な作者

抽象的な作者とは、そもそもスラヴ文学研究者ヴォルフ・シュミット（ハンブルク）が1970年代に長編小説研究のために用い始めた概念である。<sup>2</sup> 彼はその後もこの概念を継続的に発展させ、ナラトロジーの体系内に位置づけた。それが抒情詩研究に導入されるようになった背景には、1990年代に本格化した抒情詩研究へのナラトロジーの応用がある。この研究動向に呼応したヨェルク・シェーネルト（ハンブルク）は『作者の回帰』（1999）に寄稿した論文において、テキストを介した情報の伝達路を三つの階層に分け、それぞれ

1) 本稿は大東文化大学語学教育研究所2022年度第4回研究発表会（2022年12月12日、オンライン開催）で行った口頭発表に基づく。  
2) Vgl. Wolf Schmid: Rezension zu: Boris Andreevič Uspenskij: Poëtika kompozicii. Moskva (Iskusstvo) 1970. In: Poetica, Bd. 4 (1971), S. 124–134; Ders.: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München (Fink) 1973; Ders.: Zur Semantik und Ästhetik des dialogischen Erzählmonologs bei Dostoevskij. In: Canadian-American Slavic Studies, Bd. 8 (1974), S. 381–397.

の階層における伝達の担い手を實在の作者 (realer Autor) ないしは経験的な作者 (empirischer Autor)、内包された作者 (impliziter Autor)、そして話者 (Sprecher) として規定した。<sup>3</sup> 實在の作者とは伝記的・歴史的存在としての作者であり、話者はテキスト内の発話者の表象を指す。そして両審級のいわばあいだに位置する内包された作者は、話者の「背後」でその発言を制御している存在として、われわれが読解の際に想定するテキストの構成者を意味する。シェーネルトはこれらの概念を用いることで、それまで幾度となく批判にさらされてきた抒情詩の私 (lyrisches Ich) の概念を放棄できるとした。

このときシェーネルトがおもに依拠したのはブルドルフのコンセプトと、英語圏文学研究者ペーター・ヒューン (ハンプルク) が『英語抒情詩の歴史』(1995)<sup>4</sup> で示した、表明主体 (Äußerungssubjekt) と構成主体 (Kompositionssubjekt) との区別であった。これらはそれぞれ、シェーネルトのいう話者と内包された作者に対応する。その後、二人は大学の同僚のシュミットを中心として組織されたDFG研究グループ「ナラトロジー」(2001-2010)に参加し、共同研究を開始する。彼らはその際、内包された作者ではなく抽象的な作者という術語を用い、これをヒューンの構成主体と同義の概念として扱った。<sup>5</sup> そしてナラトロジー学際研究センター (ICN) がハンプルク大学に創立された2004年、『作者の回帰』への寄稿論文がインターネットで公開された折に、シェーネルトは内包された作者の抽象的な作者への読み替えが、シュミットらの議論に基づき行われたものであることを強調したのである。現在、この概念に依拠する理論は審級理論 (Instanztheorie) とよばれている。

抽象的な作者の詳しい説明をするに先立ち、それ以前に用いられていた内包された作者について確認しておこう。この術語は、ウェイン・C・ブース (シカゴ) が『フィクションの修辞学』(1961)<sup>6</sup> で用いた内包された作者 (implied author) に由来する。ブースのいう内包された作者とは、實在の作者が執筆の際に創造する自画像あるいは架空の作者像である。この作者像はテキストから読み取られるものだが、實在の作者によって作りだされたものであるため、両者を短絡的に同一視してはならないとされる。しかし、実際にはその区別は曖昧だ。というのも、内包された作者は作者が演じる役割、あるいは作者が被る仮面のようなものにすぎず、両審級はあくまでも同じ主観性の構造に属しているからだ。<sup>7</sup> ブースの規定にしたがうならば、作者は執筆に際していわば内包された作者に変身

3) Vgl. Jörg Schönert: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matías Martínez / Simone Winko (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen (Niemeyer) 1999, S. 289-294. Mit einem Nachtrag (2004) online veröffentlicht unter: [https://www.icn.uni-hamburg.de/sites/default/files/download/publications/schoenert\\_lyrich\\_narrport.pdf](https://www.icn.uni-hamburg.de/sites/default/files/download/publications/schoenert_lyrich_narrport.pdf) (abgerufen am 26. 10. 2022).

4) Peter Hühn: Geschichte der englischen Lyrik. 2 Bde. Tübingen / Basel (Francke) 1995. ブルドルフのコンセプトは第3節で紹介する。

5) Vgl. Peter Hühn / Jörg Schönert: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: Poetica, Bd. 34 (2002), S. 287-305.

6) Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction. Chicago / London (The University of Chicago Press) 1961. 内包された作者の訳語は以下の邦訳にしたがった。ウェイン・C・ブース (米本弘一/服部典之/渡辺克昭): フィクションの修辞学 (水声社) 1991年。

するのである。

問題の曖昧さの一因は、当該のコンセプトに制作美学の観点が盛り込まれている点にある。これに対してシュミットは、「受容美学的、解釈学的」な観点に徹し、抽象的な作者を「記号の構築物」として規定したのであった。<sup>8</sup> この審級は一方では「作品の諸規範に責任をもつ倫理的審級」<sup>9</sup> であるとされる。すなわちそれは、プースの内包された作者と同じく、「テキストの形式的、文体的、修辭的かつ轉義的な構造によって暗示される価値観、規範、そして意味の体系に責任をもつ」。<sup>10</sup> ただし、抽象的な作者の場合には、それがあくまでも読者によって読み取られるものにすぎないことが強調されるのである。つまりそれは「もろもろの徴候の仮想的な体系として制作物のなかに与えられている」ものの、読書以前には存在せず、読者がテキスト内にばらまかれた徴候群から「再構築」することではじめて具現化するのだ。<sup>11</sup> このことをシュミットは「抒情詩における抽象的な作者——20のテーゼ」（以下「20のテーゼ」と略記）のテーゼ3において、次のように定式化している。

3. 抽象的な作者は受容者が制作物にかんする自らの知覚を基礎として作りだす再構築物である。各々の受容者においてのみならず、それぞれの受容行為ごとに、それに応じた独自の抽象的な作者が構築される。受容者が構築する抽象的な作者は一つの仮説であり、再構築されたその特性において、実在の作者と——それもそもそも、実在の作者について何か信用に足ることが知られている場合に限られるわけだが——一致する必要はないのである。<sup>12</sup>

重要なのは、構築された抽象的な作者の特性が、実在の作者のそれと「一致する必要はない」とされることだ。つまり、このコンセプトの目的は、詩の内容が実在の作者の直接的表明であるという印象から距離をとることにある。その利点は大きく分けて二つある。一つは、実在の作者にかんする情報に依存した作品解釈を避けることができるという利点である。そしてもう一つは、作品から読み取れる意図を実在の作者の意図と短絡的に同一視しないで済むという利点、すなわち「意図の誤謬」（ウィムザット／ピアズリー）を避

7) Vgl. Dan Shen: What is the Implied Author? In: *Style*, Vol. 45 (2011), S. 80–98, hier S. 85f.; Henrieke Stahl / Peter Geist / Friederike Reents: Einleitung. In: Peter Geist / Friederike Reents / Henrieke Stahl (Hrsg.): *Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Stuttgart (Metzler) 2021, S. 1–31, hier S. 12f.

8) Stahl u. a. (wie Anm. 7), S. 13.

9) Wolf Schmid: Der abstrakte Autor in der Lyrik: Zwanzig Thesen. In: Geist u. a. (Hrsg.) (wie Anm. 7), S. 33–41, hier S. 35, These 11. H. i. O.

10) Peter Hühn / Jörg Schönert: Introduction. *The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry*. In: Peter Hühn / Jens Kiefer: *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*. Translated by Alastair Matthews. Berlin (De Gruyter) 2005, S. 1–13, hier S. 9.

11) Schmid (wie Anm. 9), S. 33f.

12) Schmid (wie Anm. 9), S. 34.

けることができるという利点である。<sup>13</sup> 第2節では、この二点をともに説明するための具体例として、ヘルダーリンの哀歌「ディオティマを悼むメノンの嘆き (Menons Klagen um Diotima)」(1800)<sup>14</sup> をとりあげて論じる。

## 2. ヘルダーリンの詩を用いた抽象的な作者のコンセプトの解説

「ディオティマを悼むメノンの嘆き」はヘルダーリンが恋人のズゼッテ・ゴンタルト——詩人は彼女をディオティマとよんだ——と別れざるをえなくなった直後に書かれた詩である。当初は「哀歌 (Elegie)」と題されていたが、直後に内容に手が加えられたうえで表題も改められた。この詩は9詩節構成で全130詩行からなり、哀歌の詩型であるディスティヒョンが用いられている。内容としては、恋人であったディオティマを失った悲しみゆえに詩的能力の喪失に陥ったメノンという名の人物が、悲哀を克服し、再び歌えるようになるまでの過程が描き出されている。

第1詩節では、心に傷をおったメノンが自分を「棘」(V. 8) の刺さった「野獣」(V. 5) に喩え、彼の「精神」が安らぎを求めて毎日かきもなく大地を「さまよう」さまが歌われる (V. 4)。第2詩節では、メノンが自らを「死を司る神々たち」(V. 15) によって「身の毛もよだつような夜」(V. 17) にひきずりおろされた男に喩える。しかしその後、彼は自身の「魂」(V. 23) がいまなお「鉄のように重い眠りのただなかで夢をみている」(V. 24) こと、そして「その胸のうちでは音が希望をたずさえてあふれでる」(V. 22) のを感じる。これが契機となり、第3詩節では、輝かしい過去の「形象」(V. 30) の記憶とともに、ディオティマと過ごした浄福の日々のことが思い起こされる。さらに第4詩節では、二人が「この世をめぐり歩いた」(V. 47) ときの様子が「愛し合う白鳥たち」(V. 43) の遊泳に喩えられ、「野獣」のように「さまよう」第1詩節での様子との違いが際立たされる。しかし、メノンは詩節の後半でふたたび「方々をさまよい歩く」(V. 55) 現在の境遇に言及する。

このように、メノンの心境は一貫して歩行にかんする表現によって喩えられているのだが、以下に引く第5詩節では、その彼がついに座りこんでしまう。

私は祝いたい しかし何のために祝うのか？ そして他の人たちとともに歌いたい、  
 だけれど私はこんなにも孤独で神的なものは何一つとして残されていない。  
 これこそが、これこそが私の疾患だ、そうだ、だからこそ呪いにかかって

13) Vgl. Ralph Müller: Autor, abstrakter Autor und Adressant in der Lyrik. Oder: Wer findet schon Sonette beschissen? In: Geist u. a. (Hrsg.) (wie Anm. 7), S. 71–93, hier S. 78–84; William K. Wimsatt / Monroe C. Beardsley: The Intentional Fallacy. In: William K. Wimsatt (Hg.): The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry. And Two Preliminary Essays Written in Collaboration with Monroe C. Beardsley. Lexington (University Press of Kentucky Press) 1954, S. 3–18.

14) Friedrich Hölderlin: Menons Klagen um Diotima. In: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Michael Knaupp. 3 Bde. München / Wien (Carl Hanser) 1992f. [以下 MA と略記], Bd. 1, S. 291–295.

腿が麻痺し、歩きはじめるやいなや転んでしまうのだ、  
そのため私は何も感じず座って日を過ごし、幼子たちのように沈黙している。  
ただ私の眼からはいまでもときおり涙が冷たく流れ出る。  
野の植物と鳥の歌声も私を陰鬱な気分させる。  
なぜなら喜びがあってこそ鳥たちもまた天上的なものの使者となるのだから。  
だけれどふるえるわが胸のうちでは、生気を与えてくれるはずの太陽が、  
冷たく、実りもなく、まるで夜のなかの輝きのようにほのかに光っている。  
ああ！そしてむなしく空虚に、牢獄の壁のように、天空が  
耐え難い重荷となって、私の頭上に覆いかぶさっている！

留意すべきは、「腿が麻痺し、歩きはじめるやいなや転んでしまう」ので「座って日を過ごし」ているほかないという状況と、「沈黙している」という状況とが重ね合わされていることだ。このことは、詩脚（Versfuß）の「脚」が舞踏の足の運びに由来することに基づくと考えられる。つまり当該箇所、ひいては作中の歩行にかかわる表現はすべて、歌ないしは詩作の隠喩として用いられているのだ。メノンが方々をさまよい歩き、極端な場合にはまともに歩くことさえできないという状況は、彼が恋人を失って以降、上手に歌えないばかりか、ときには声を失ってしまうことを暗示している。第5詩節冒頭の5詩行をまとめると、メノンは「他の人たちとともに歌いたい」と思っても「神的なものは一つとして残されていない」のでまともに歌うこともできず、最終的には「沈黙」するほかないのである。

したがって、本来であればメノンが口にしてしかるべきはディスティヒオンではなく、詩行には至らない言葉の断片的な連なりや、言葉にもならぬ嗚咽であるはずだ。ところがそれとは裏腹に、その発言は規則的に交替するヘクサーメターとペンターメターによって紡がれており、さまざまな詩的修辞に覆われている。そればかりか、そこでは歩行が詩作の隠喩として一貫して用いられている。彼は自らの発言に反し、いわば見事な足取りで進んでいるのだ。このことはメノンが「盲点」をもち、その背後には、彼の境遇にふさわしい詩型を選び、隠喩や直喩を駆使した発話を制御している主体がいることを示唆する。この主体は、読者が作品の伝記的背景、すなわちヘルダーリンの実体験を知らなくとも感知できる存在である。あるいは次のように考えるとわかりやすい。実在の作者ヘルダーリンは当時本当にメノンのように、沈黙せざるをえないほどの絶望の淵に立たされていたのかもしれない。しかしさまざまな修辞を駆使しながら全9詩節130詩行に及ぶ詩を編む行為は、それとはまた別の次元でなされることである。この意味において、「形式的、文体的、修辞的かつ転義的」な次元で作品を制御し、話者——この場合はメノン——の視点と発話を規定している存在、それが抽象的な作者である。審級論者たちの目論見の一つは、この審級を話者と実在の作者とのあいだに差し挟むことで、詩の内容を作者の経験的な次元と切り離して論じることにある。

ただし、いま示した解釈には次のような批判も想定できる。すなわち、メノンが歌えな

いのはあくまでも「他の人たちとともに」歌う歌、つまり讃歌なのであって、恋人を悼む哀歌であれば問題なく歌えるのである、と。このように考える場合、彼は心情に即した詩型を自ら選んだのであり、盲点などもたず、状況を支配していることになる。そして、ヘルダーリンがメノンを通じて自身の状況をもっと直接的に表明しているとも考えることも可能となる。以下ではこの想定されてしかるべき批判に対して、たとえそうであったとしても、メノンがやはり盲点を持ち、状況を支配しているのは彼とは別の主体であることを論じてみたい。そのうえで、抽象的な作者というコンセプトのもう一つの主眼である「意図の誤謬」の排除についても説明する。

まず、メノンの絶望的な状況の変化はいつはじまるのか、という問いを立ててみよう。すでにみたように、第5詩節は最後に至るまでメノンの嘆きで覆われている。続く第6詩節、冒頭の三つのディスティヒョンにおいて、メノンはディオティマと再会できない運命を「神々を失った者たち」(V. 71)の境遇に喩える。この後、彼の発言はわずかに希望に満ちたものとなる。すなわち、いま「永遠の眠りにについている」(V. 75)彼らは、いつの日か「一つの奇跡の威力」(V. 76)によって蘇り、「緑なす大地のうえをめぐり歩くように」(V. 77)なるというのだ。さらにメノンはこの発言のあとで、「祭りが生気を運び、あふれんばかりの愛が呼び起こされ」(V. 79)、「聖なる息吹が神々しくも、光り輝く光景にすみずみまで流れ込む」(V. 78)と時のことを思い描く。

その後、第7詩節でメノンは、二人の「分かれ道」(V. 83)でディオティマから「もっと喜びに満ちて神々を歌う」(V. 85)ようにと教えを受けたことを回想し、彼女の幻視をえる。第8詩節最初の四つのディスティヒョンではそのディオティマの様子が、また、そこから詩節の終わりに至るまでは、彼女からメノンに改めて送られた新たなメッセージの内容が述べられる。そして最終第9詩節の冒頭で、メノンはついに「軽快な胸のうちから歌い手の祈りがふたたび息づく」(V. 110)のを感じるのである。

以上のように概観すると、絶望的な現況への嘆きが希望に満ちた発言へとかわる契機は、第6詩節の途中、76詩行目あたりにあるようにみえる。しかしそもそも、その契機をもたらしたものは何か。筆者はその答えが絶望の最中の発言、すなわち、第5詩節の「そのため私は何も感じず 座って日を過ごし、幼子たちのように (wie die Kinder) 沈黙している」という発言にあると考える。それというのも、ヘルダーリンのほかの作品においては、「幼子たち」<sup>15)</sup>がもつような「純真さ」<sup>16)</sup>こそが詩人の条件とみなされているからだ。<sup>17)</sup>しかもこのことは当該の作品の内部、それも問題の発言がなされる直前の第4詩節において暗示されているのである。

15) Friedrich Hölderlin: Blödigkeit. In: MA, Bd. 1, S. 443f., hier S. 444, V. 20.

16) Friedrich Hölderlin: Dichterberuf. Zweite Fassung. In: MA, Bd. 1, S. 329–331, hier S. 331, V. 62.

17) Vgl. Wolfram Groddeck: Hölderlins Ode „Blödigkeit“. In: Roland Reuß (Hrsg.): Friedrich Hölderlin. Neun *Nachtgesänge*. Interpretationen. In Zusammenarbeit mit Marit Müller. Göttingen (Wallstein) 2020, S. 157–176, hier S. 163, 173.

安らいで微笑みを交わした私たちは、自分自身の神を感じた  
うちとけた会話のもとで、一なる魂の歌において、  
二人きりで完全な平和につつまれて 幼子のように そして喜びに満たされて。

ここに記されているのは、メノンがかつてディオティマと「この世をめぐり歩いた」ときのことである。当時の彼はまだ喜びに満ち、「一なる魂の歌」を歌い、「神」を感じることができていた。第5詩節の過酷な状況はこれとは対照的だが、ただ一つだけ共通していることがある。それこそはメノンが「幼子のよう (kindlich)」(V. 52) であることにほかならない。第5詩節の彼はあいかわらず悲惨な境遇にあるものの、実は「幼子のよう」であるという詩人の条件だけは取り戻しているのである。

第5詩節は9詩節構成である本作品のちょうど中央にあたり、しかも「幼子たちのよう」(V. 61) という文言は、第5詩節を構成する六つのディスティヒョンのうちの三つ目にある。つまりこの観点からいえば作品全体の真ん中におかれているのだ。その後も14詩行にわたり嘆きの言葉を連ねるメノンは、自らが詩人としての条件をすでに取り戻していることに気づいていないようにみえる。しかし、その後の希望に満ちた発言や第9詩節においてメノン自身が確認する詩的能力の回復は、本人に自覚されないうちに、第5詩節ですでに準備されていたのである。このような綿密な構成は、メノンの背後で何者かが意図的に整えたものとしか思えない。彼はやはり盲点をもち、あらかじめ設定されたプロットにしたがって発言しているようにみえる。問題は、このプロットの起草者を誰であると考えるかだ。

前提となるのは、事の真意を實在の作者に尋ねることはできないという事実である。「幼子たちのよう」であることは、本当にこの作品でも詩人の条件とみなされているのだろうか。そしてこの文言が作品構成上の真ん中にあるのは、本当に計算づくでなされたことなのだろうか。筆者にはこの読解がそれなりに説得力をもつように思われるが、すべては偶然の一致にすぎないのかもしれない。審級理論家たちはこのような場合に、作品から読み取られた意図を「経験的な作者」に帰することを「用心」して、<sup>18</sup> 読者の構築物であるとされる抽象的な作者を引き合いにだすのだ。そのようにして彼らは、テキスト内に設定された状況の中心にいる話者が、その状況の意味を決定できる支配者ではないことを明確にしつつ、抽象的な作者を手がかりに探り出すメタ的な次元——話者や作中人物ならびにその発話内容の次元の上に位置し、作品全体を覆う「局外の次元」<sup>19</sup> ——を實在の作者から切り離すのである。

ただし、メノンが上記の意味における盲点をもち、詩人の条件を取り戻していることに無自覚であると考えるのは一つの解釈にすぎない。第4詩節から第5詩節にかけて、過去と現在の境遇を照らし合わせることで、彼がそのことに思い至ったと考えることもできな

18) Peter Hühn: Sprecher und abstrakter Autor in lyrischen Gedichten: Englische Beispiele. In: Geist u. a. (Hrsg.) (wie Anm. 7), S. 53–70, hier S. 64.

19) Schmid (wie Anm. 9), S. 35, These 6.

くはない。その可能性を示す徴候は当該の一文以外にはみられず、また、問題の転換が作品構成上の中央部で生じているということについては、さすがにメノンは無自覚であろうと想定せざるをえないにしても、である。また、すでに示唆したように、哀歌の詩型にあわせた発言をメノンが自覚的に行っているか、あるいはそれに無自覚であるとみなすのかも、最終的には解釈による。シュミットが「20のテーゼ」のテーゼ8で強調しているように、観察された事象を抽象的な作者に帰属させるのか、あるいは話者に帰属させるのかは、常に解釈に委ねられるのである。

8. 抽象的な作者と語り手の両方が、彼らによって残された徴候に基づいて再構築可能であるとすれば、その都度発見された徴候をどちらの審級に関係させるべきか、という解釈学的問題が、毎回の受容ごとに生じることになる。これこそが、作者の意図をどこにみるかにおいて、解釈が大きくわれる理由の一つである。<sup>20</sup>

この特徴はコンセプトの不安定さを示すと同時に、解釈の多様性を認めるという点ではその強さの証左であるといえるかもしれない。総じて、抽象的な作者のコンセプトとは、読者が作品外の情報に強く依存することを避けながら、テキストに即した読解を主体的に行うための方法論であるといえる。

### 3. 抽象的な審級に対する批判とブルドルフの反論

2000年代に入ると、ヒューンとシェーネルトにより、抽象的な作者の概念が積極的に作品分析に用いられるようになる。<sup>21</sup> こうしたなか、抽象的な作者ならびにこれに類する概念に対して根本的な疑義を呈したのが、リュリコロギーの提唱者ツュムナーである。彼は『抒情詩——概説と概念』（2009）のなかで、ヒューンやシェーネルト、ブルドルフの名前を挙げながら、実在の作者を詩の分析や解釈から排除しようとする理論的伝統を批判し、抽象的な審級は不要であると主張した。<sup>22</sup> さらに、2015年にはヒレブラントも抽象的な作者の有効性に疑義を呈した。その批判は、内包された作者についての特集が組まれた『スタイル』誌2011年春号に、トーム・キント（当時イエーナ、現スイス・フライブルク）<sup>23</sup>ならびにICNのハンス＝ハーラルト・ミュラー（ハンブルク）が寄稿した「内包された作者を救わない六つの方法」<sup>24</sup>と題する共同論文に基づいていた。

キントらは、この概念が適切に評価されるのは、ナラトロジーやそれに類する理論の

20) Schmid (wie Anm. 9), S. 35.

21) Vgl. Hühn / Schönert (wie Anm. 5); Jörg Schönert / Peter Hühn / Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin (De Gruyter) 2007.

22) Vgl. Rüdiger Zymner: Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn (mentis) 2009, S. 10–20.

23) キントは2001年から2003年にかけて、共同研究者（Wissenschaftlicher Mitarbeiter）としてDFG研究グループ「ナラトロジー」に参加している。

24) Tom Kindt / Hans-Harald Müller: Six Ways Not to Save the Implied Author. In: Style, Vol. 45 (2011), S. 67–79.

枠組みにおいてではなく、作品の意味をめぐる議論の文脈においてであるとした。そして内包された作者の支持者たちが目指す解釈プロセスを達成しうる他の立場として、現実意図主義 (actual intentionalism) ならびに仮想意図主義 (hypothetical intentionalism) を挙げたのである。<sup>25</sup> このうち現実意図主義は、作品の意図を実際のもののみなし、現実の作者に直接帰属させるという点で、内包された作者ひいては抽象的な作者のコンセプトとはあきらかに相性が悪い。他方、仮想意図主義では、意図があくまでも仮想的なものとして取り扱われる。そのためこちらのほうは内包された作者のコンセプトと親和性が高い。さらに、仮想意図主義は意図を實在の作者に帰属させるものと、前提された作者 (postulated author) に帰属させるものとに分けられるが、<sup>26</sup> 内包された作者のコンセプトにより近いのは後者のほうである。

ただし、前提された作者は内包された作者とは決定的に異なる。それは「自らの言語使用において完全な能力を有し [……]、自身がうみだした作品が潜在的にもちうるすべての意味と、その作品と他の作品との関係、歴史的出来事などを十分に認識」<sup>27</sup> しているばかりか、けっして偶然に左右されたり誤りを犯したりしない完璧な作者として仮構されるものなのである。そしてその意図を推しはかる際には、同じ作者の別の作品のみならず、場合によっては自作にかんする作者の公的な発言を参照することも適切であるとされる。さらには、公的に利用可能な作者についての情報を用いることも許容されるのだ。つまり前提された作者とは、いわば實在の作者を土台としてつくられる理想化された作者にほかならない。この理想化された作者の意図を想定することでえられる利点は、實在の作者にかんする情報を選択的に用いつつ、作品からできるだけ多くの意味を読み取る可能性が与えられることにある。したがって、ここで問題となっているのは、話者の背後に想定される抽象的な主体の意図などではなく、實在の作者にかんする情報や作品から読み取れる徴候をできるだけ有効かつ適切に活用するための方法論なのである。内包された作者や抽象的な作者のコンセプトは、どの程度、またどのような条件のもとであれば作者についての情報を用いてもよいのかははっきりとしないという欠点をもつ。<sup>28</sup> これに対して前提された作者のコンセプトにおいては、その欠点を補いうるような理論化がなされているのである。

キントらは、このようなコンセプトをもつ仮想意図主義が内包された作者の支持者たちの要求を満たすだけでなく、彼らのコンセプトよりも明確で、理論的により整備されているという理由から、これに代えて前提された作者ないしは仮想的な作者 (hypothetical author) の概念を用いるべきだとした。<sup>29</sup> そしてヒレブランドは彼らの議論に依拠するこ

25) Vgl. Kindt / Müller (wie Anm. 24), S. 71–74. 訳語は以下の文献に基づく。河合大介：現実意図主義の瑕疵 [美学会『美学』第63巻2号 (241号)、2012、1–12頁]。

26) Vgl. Sherri Irvin: Authors, Intentions and Literary Meaning. In: Philosophy Compass, Vol. 1 (2006), S. 114–128, hier S. 122f. キントらはこの区別に留意せず、仮想意図主義を単一的に取り扱っている。

27) Irvin (wie Anm. 26), S. 123.

28) Vgl. Müller (wie Anm. 13), S. 77, 81.

29) Vgl. Kindt / Müller (wie Anm. 24), S. 72f.

とで、おもにヒューンとシェーネルトによって抒情詩研究に導入された抽象的な作者の概念に疑義を呈し、これを抒情詩研究から取り除くことを提案したのである。<sup>30</sup>

ツェムナーとヒレブラントのこうした批判に真っ向から応じる者がほとんどいないなか、ただ一人ブルドルフだけが、『抒情詩分析入門』の第3版(2015)で両者の議論を批判的に紹介し、同書の第1版(1995)から提唱しているテキスト主体(Textsubjekt)の概念の有効性を主張した。<sup>31</sup> テキスト主体は抽象的な作者と同じ水準に属する審級で、話者——ブルドルフはこれを表明された私(artikuliertes Ich)とよぶ——の背後に位置し、テキスト全体の意味論的・統語論的・修辭的構成に責任をもつ主体として思い描かれる。この概念の特徴は、抽象的な作者よりも幅のある読解を許容している点にある。すなわち、一方でそれは、表明された私の発言を作者の個人的・伝記的状况にではなく、より一般的な時代状況に即して制御している審級として思い描かれることがある。しかし他方では、テキスト主体と実在の作者とのあいだに緊密なつながりを想定することも許されるのである。

ヒレブラントが批判したのはあくまでもヒューンとシェーネルトが用いた抽象的な作者であったが、そこにはテキスト主体の有効性に対する疑義が潜在的に含まれていた。これに応じる際にブルドルフが依拠したのが、テキストは仕上げられた直後に作者からは切り離されるという前提である。読者がかかわるのは、あくまでも文字や音声によって媒介されたテキストであり、大抵の場合は実在の生きた作者が眼前にいるわけではない。しかしそれでも、テキストに首尾一貫した意味を見出すためには、何らかの意図をもってテキストを構築した存在を想定せざるをえない。彼はその存在を実在の作者とは区別してテキスト主体とよぶべきであると、再度主張したのだ。さらにブルドルフは、彼が拠って立つ前提そのものを批判して当該の審級をたんに作者(Autor)とよぶことを提案したツェムナーに対しても応答した。

ここでツェムナーの主張を確認しておこう。2009年の時点で彼が批判したのはおもに、解釈に際して作品から実在の作者を切り離そうとする傾向であり、その代表的な事例として引用されたのがブルドルフの見解である。ツェムナーはこの傾向の原因として(1)理論的研究が古典的モデルネに比重をおいてきたこと、(2)抒情詩理論固有の形式化の力学が抽象的な審級をうみだしたこと、(3)受容者に美的な経験をもたらす手段と方法に着目すべきところに、擬人化された抽象的な審級をもちこんでしまうことの3点を挙げた。<sup>32</sup> そのうえで、作者が「私」という人称代名詞を用いて自分の意見を表明したり、事実的なことについて語ったりすることもある、という可能性を排除してしまうのは、やりすぎであると指摘したのである。

30) Vgl. Claudia Hillebrandt: Author and Narrator in Lyric Poetry. In: Dorothee Birke / Tilmann Köppe (Hrsg.): Author and Narrator. Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate. Berlin / München / Boston (De Gruyter) 2015, S. 213–233, hier S. 220–222.

31) Vgl. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart (Metzler) 2015, S. 195–197.

32) Vgl. Zymner (wie Anm. 22), S. 15–18.

これに対してブルドルフは、解釈を適切に制御するうえでテキスト主体の概念は有効であり、また、作品が作者から切り離されるとはいえ、自伝的読解が妨げられるわけではないと主張した。すなわち彼は、テキストおよび「作者の交友圏に属する実在の人物への献辞、日付や地名表示、文学外の現実と一致する事実の主張」<sup>33</sup> などから読み取れる事柄を手がかりに、テキスト主体を実在の作者に限りなく近づけることも可能であると論じたのだ。そしてツェムナーに対して、テキストが文字や音声によって媒介されているという事実を彼は度外視していると批判したのである。しかし、ツェムナーはすでに2009年の時点で、抒情詩を言語記号の形成物 (Sprachzeichengebilde) とみなすことで、ある意味ではブルドルフ以上にその媒介性を強く主張していた。そしてこの翌年に始動しブルドルフも参加したプロジェクトでは、ツェムナーの立場が堅持され、抽象的な審級はリユリコロジーの体系から排除されるのだ。

#### 4. 抽象的な作者をめぐる論争

2016年から2020年にかけて組織されたDFG学術ネットワーク「リユリコロジー——一つの専門分野の輪郭線」の成果は、全2巻の論集『リユリコロジーの根本問題』(2019/2020)<sup>34</sup> にまとめられて出版された。その第1巻では「抒情詩の私、テキスト主体、話者? (Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?)」という副題のもと、抒情詩における表明の審級 (Äußerungsinstanz) が包括的に論じられている。しかし、そこではまさにその「審級」という発想そのものが否定されるのである。そして比較的中立的な概念である話者でさえ、誤った判断を導くという理由で排除され、その代わりに発信源 (Adressant) の概念を用いることが提唱されるのだ。<sup>35</sup> その前提となったのは、抒情詩は言語記号の形成物であるというツェムナーの見解である。以下にこの前提と概念の概要を示そう。

従来、表明の審級は抒情詩の私や話者といった概念によってあらわされてきた。しかし、これらは実際には言語記号の形成物が受容の際に引き起こす、擬人化された表象にほかならない。この表象は独自に存在する主体などではなく、認知的な効果にすぎない。リユリコロジーではこうした前提のもと、これまで用いられてきた抒情詩の私や話者に代えて、発信源の概念が用いられる。発信源は、閉じられた統一体を構成するもろもろの言語記号の配置や連続のうちにある、プラグマティックな出発点の目印であり、言語記号の形成物の外に存在する、プラクティカルな出発点としての作者とは区別される。しかもそれは、言語記号によって達成される、文法的、文体的、修辭的、韻律的手法とともにあるのだとされる。つまり発信源とは人格や審級、主体などではなく、言語記号からなる抒情的な形成物の特殊な記号構造そのものなのである。発信源は何も行わず、何も言わない。

33) Burdorf (wie Anm. 31), S. 196.

34) Claudia Hillebrandt / Sonja Klimek / Ralph Müller / Rüdiger Zymner (Hrsg.): Grundfragen der Lyrikologie. 2 Bde. Berlin / Boston (De Gruyter) 2019f.

35) Vgl. Claudia Hillebrandt / Sonja Klimek / Ralph Müller / Rüdiger Zymner: Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik. In: Hillebrandt u. a. (Hrsg.) (wie Anm. 34), Bd. 1, S. 1-21, hier S. 12f.

せいぜいのところ何か別のものしるし、写像、象徴として解釈されるにすぎない。しかしそれを通じて、作者が何らかの事実を自ら表明しているという見積りを支えたり、あるいは、作者のペルソナや虚構の人物が何かを話しているという表象を惹起したりするのである。

このような発想には、抽象的な作者を中心にすえる審級理論が入り込む余地はない。なぜならば、発信源は文法的、文体的、修辭的、韻律的手法と一体化しており、そうした手法を用いる主体（抽象的な作者）と、その主体に発言の様態を制御されている主体（話者）との分離を前提としないからだ。前者は一元論で後者は二元論なのである。これに対してシュタールを中心とする研究グループは、ツュムナーとラルフ・ミュラー（スイス・フライブルク）といった批判者たちとの論争を通じて審級理論の有効性を吟味した。この論争はおもに、シュミットによる抽象的な作者についての「20のテーゼ」の提示、それに対するツュムナーの批判、ヒューンによる英語詩を用いた審級理論の実践、そしてラルフ・ミュラーによる抽象的な作者ならびにその類似概念の批判的な紹介を中心に行われた。さらにシュタール自身は両陣営の批判をとりこみつつ、ハインリヒ・バルトの超越論哲学を用いて、テキスト主体と抽象的な作者を独自の概念に読み替えたのである。<sup>36</sup> そしてここからさまざまな主体形式を記述するための多形的モデルをつくりだし、テキスト主体が実在の作者によって案出される場合があると論じたのだ。

シュタールのものを除けば、このなかで最も注目にあたいるのはツュムナーの議論である。それというのも、審級理論家たちが従来の主張を補いつつも繰り返し、またラルフ・ミュラーがさまざまな立場を整理することで審級理論の問題点を指摘するのに対して、ツュムナーはリュリコロジーの立場から、審級理論の根幹をなしている文学のコミュニケーション理論を徹底的に批判するからだ。

審級理論家たちは作品の生産と受容の関係を一種のコミュニケーションとみなす。<sup>37</sup> しかし作品の生産者である実在の作者は大抵の場合は目の前にはおらず、テキストの意味を教えてはくれない。こうした状況において、テキストの意味を構成するために読者が必要とする仮定の相談相手、それが抽象的な作者である。つまり、抽象的な作者じたいはコミュニケーションの参加者ではないが、実在の作者と実在の読者のコミュニケーションモデルに仮想的に挿入されることで、話者の発言がどのような意図に基づき構成されているのかを知るための手がかりを提供してくれるのである。<sup>38</sup> これに対してツュムナーは、人が文学作品に接する際にかかわるのはコミュニケーション行為ではなく、「あらゆるコミュニケーション行為の外にあり、コミュニケーションできないばかりか、その他のいかなる方法でも行為したり活動したりできない、言語記号の形成物（しかも大抵の場合は印刷用黒インクが織りなす構成）」<sup>39</sup>であることを指摘するのだ。彼のいうように、抒情詩

36) Vgl. Henrieke Stahl: Ein polymorphes Subjektmodell für die Lyrik – transzendentalphilosophisch begründet. In: Geist u. a. (Hrsg.) (wie Anm. 7), S. 303–345.

37) Vgl. Hühn (wie Anm. 18), S. 53.

38) Vgl. Schmid (wie Anm. 9), S. 34f., These 6.

はそれじたいがコミュニケーションを行うことはできない。せいぜいのところ、コミュニケーションを描き出したり、再現したりするか、あるいはコミュニケーションの道具として使われるにとどまる。まさにそれゆえにこそ、審級理論家たちは抽象的な作者をコミュニケーションの相手として仮構するわけだが、ツェムナーにいわせれば抒情詩を無理してコミュニケーションの媒体としてとらえる必要はない。むしろ、抒情詩が生命のない無機質な記号群からなる形成物であることに注意を払い、それを成り立たせている独自のフォーマットに着目すべきだというのである。

詩の内容や、規則的・形式的・修辭的な工夫、そして各要素の配置ないしは組み合わせのあいだには、多くの場合ある一定の整合性が認められる。それは実在の作者が韻律や詩型、語の配置をはじめとするもろもろの要素に気を配りながら、情報を抒情詩固有のフォーマットに落とし込んだ結果として生じたものである。意味論的な次元をも含めて、テキストはいわば手探りで構成されていく。フォーマットに即することで、当初の着想が部分的に断念されたり、新たな思いつきがつけ足されたりすることもあるだろう。こうしたテキストの組織化は、実在の作者の個人的な体験とは直接的には関係しない次元で進行していく。したがって、そこから生じる結果や効果がどの程度最初から意図されたものなのかは推測することしかできない。審級理論家たちがテキスト編成の最終的な責任主体を実在の作者と切り離そうとするのは、おそらくはこうした事情にもよると考えられよう。これに対してツェムナーは、情報が一定のフォーマットにしたがって整理・加工され、体系化される際の諸原理や手法に目をむけるべきであるというのだ。

そうした原理や手法は長い時間をかけて約束事や慣習として定着し、また、時代や地域に応じて少しずつ変化することで、歴史的に構築されてきたものであるはずだ。詩人はそれらに依拠しながら、従来のフォーマットをそのまま用いたり、あるいはそれに変更を加えて使用したりすることで、言語記号の形成物を構成する。その生命のない無機質な記号群のうちにすえられるプラグマティックな出発点の目印が発信源である。すでに述べたように、読者が発信源を直接実在の作者と結びつけるのか、あるいは作者のペルソナないしは虚構の人物として表象するのかは状況によるが、作品のフォーマットの仕様はその判断にも大きな役割を果たすにちがいない。用いられたフォーマットそのものを分析すれば、審級理論家たちが抽象的な作者を手がかりに探り出す局外の次元を、詩の内容や作者の実体験とは区別して論じるだけでなく、それらの関連を考察することもできるはずだ。

「ディオティマを悼むメノンの嘆き」に立ち戻って整理してみよう。まず、現実の作者と発信源との関係についてまとめると、以下のようになる。この詩の前作である「哀歌」の発信源は名前をもたないのに対し、本作では発信源にメノンという名前が与えられている。これはヘルダーリンがフォーマットの仕様変更を行ったことで生じた違いとして説明できる。すなわち、彼は「哀歌」において、発信源を実在の作者と結びつけやすい表現美

---

39) Rüdiger Zymner: Unfassbare Konjekturalwesen: Der sogenannte abstrakte Autor und seine Brüder. In: Geist u. a. (Hrsg.) (wie Anm. 7), S. 43–52, hier S. 49.

学のフォーマットを用いたのだが、改作に際してその仕様を部分的に変更した。これによって、発信源をメノンという作中人物として表象できるようにしたのである。とはいえ、読者がそのようにして再コード化された情報を最終的にどのようにに解釈するのは状況次第である。つまり、フォーマットの大枠を意識してメノンの発言とヘルダーリンの実体験とを積極的に結びつけて読むこともできるし、フォーマットそれじたいやそのアップデートがもつ意味をメタ的に考察することもできる。こうしたことはすべて、まさにケースバイケースなのである。

発信源についても具体的に考察しておこう。両作品で用いられたディスティヒョンは、ヘルダーリンが実体験に基づく作品を書くうえで、それを哀歌のフォーマットに落とし込むために用いた手段である。発信源とは、そのようにして構造化された言語記号群のなかにすえられ、かつ、その構造を支える文法的、文体的、修辭的、韻律的手法とともにあるプラグマティックな出発点の目印であるとされる。重要なのは、ディスティヒョンもまたその手法の一部にほかならないということだ。つまり、発信源としてのメノンないしは一人称単数の「私」は、これらの手法と一体化しているのであり、発言する話者とその発言を制御している抽象的な作者のような分離がここには存在しない。したがって、ディスティヒョンの使用をメノンが意識しているかどうかといったような問いは、立てることさえできないのである。

以上の論争を概観すると、抒情詩の特性を記述するうえで任意の前提がより少なく、より簡便で、より一般化しやすいのは、審級理論を排したリュリコロジーであるように思われる。ただしシュタールは、テキスト主体が実在の作者によって構成される場合があると主張しており、これについてはまた別の枠組みで検証する必要がある。また、発信源の概念にはある種の限界が認められることも指摘しておこう。発信源が言語記号の形成物の全体的な構造そのものにすぎないのだとしても、詩の内容について記述を行おうとすると、その擬人化を完全に避けることは非常に難しいようなのだ。

たとえば、ラルフ・ミュラーはヒレブラントとツウムナーと同様の理由から抽象的な作者の概念ひいては審級理論に疑義を呈し、発信源の概念を用いている。彼はその批判を展開した論文の冒頭で、シャルル・ボードレルの「深キ淵ヨリ我呼ビカケタリ (De profundis clamavi)」のゲオルゲによるドイツ語訳を例に出し、最後の3詩行「私は鈍い眠りの眩暈に沈みこむことができる／あのこのうえもなく卑しい獣の運命が羨ましい……／こんなにもゆっくりと時間の紡錘は回転している！」<sup>40</sup>を引用したうえで、次のように述べている。

当該の詩において発信源は、荒涼としていてしかも非現実的な、察するところ寓意的に解されるべき地域について話している。<sup>41</sup>

40) Stefan George: De profundis clamavi. In: Sämtliche Werke in 18 Bdn. Stuttgart (Klett-Cotta) 1982-2013, Bd. 13/14, S. 43.

41) Müller (wie Anm. 13), S. 72.

寓意的な風景について「話している (spricht)」とされる発信源と、審級理論でいうところの話者 (Sprecher) とのあいだに表面上の違いは認められない。こうした限界があるのにもかかわらず、あえて発信源の概念を用いることの利点は、平易な記述のためにしばしば「話している」主体として扱わざるをえない「私」が、記号によって惹起される表象にすぎないことを常に注意喚起できる点にあるのだろう。ラルフ・ミュラーは、テキスト主体ならびに仮想的ないしは前提された作者が用いられるのは、解釈があくまでも仮説にすぎないことに留意するためであると指摘している。<sup>42</sup> 次元は異なるが、おそらくは発信源もまた、詩の内容の記述や解釈に際しては、それを何らかの主体と取り違えないための表徴として利用されるのだと考えられる。

以上が抽象的な作者をめぐる議論のおおよその流れである。本稿はこれらの立場のどれが正しいのかを決定する場ではないが、結論と今後の展望を示しておく必要がある。次節ではそれに先立ち、これまで紹介した各コンセプトを一つの具体例に即して概観しておく。対象となるのはゲオルゲの連作詩「遍歴の吟遊詩人の歌：(Sänge eines fahrenden Spielmanns:)」冒頭の詩の初出版である。

## 5. ゲオルゲの詩を用いた諸理論の概観

言葉は欺く 言葉は逃げ去る	Worte trügen worte fliehen
ただ歌謡のみが魂を掴むのだ	Nur das lied ergreift die seele
私がそれでも君をとらえそこねたとしたら	Wenn ich dennoch dich verfehle
私の罪科よ 許されよ	Sei die sünde mir verziehen
草原の幼子のように	Lass mich wie das kind der wiesen
村々の幼子のように 歌わせてくれ	Wie das kind der dörfer singen
私は飛び出していこう いろいろな広間から	Aus den sälen will ich dringen
巨人たちの寓話の国から	Aus dem fabelreich der riesen
私の穏やかな嘆きを嘲ってくれ	Höhne meine sanfte klage
それでもいつか私は告白しなければならぬ	Einmal muss ich doch gestehen
私は君を夢のなかで見た	Dass ich dich im traum gesehen
そしてそれ以来胸のなかに抱き続けていると	Und seitdem im busen trage <sup>43</sup>

この詩は『芸術草紙』第1巻第4号で発表された。本号の4分の1はゲオルゲの詩群で占められており、その冒頭には「伝説と歌の書より」とある。全体は「伝説」と「歌」の2

42) Vgl. Müller (wie Anm. 13), S. 85, 89f.

43) Stefan George: Worte trügen worte fliehen. In: Blätter für die Kunst, Folge 1 / Bd. 4 (1893), S. 102.

部構成で、第2部の冒頭、「ある遍歴の吟遊詩人ふうに：」という文言の下に掲載されているのが同詩である。ここから、詩の「私」は中世の吟遊詩人か、あるいはそれを演じている人物だと推測される。第1詩節からは、「魂を掴む」ことができる「歌謡」によって「君」をとらえたいという「私」の願望が読み取れる。第2詩節で「私」は「草原」や「村々」にいる幼子のように歌わせてほしいと述べ、「いろいろな広間」ならびに「巨人たちの寓話の国」から出ていこうとする。「いろいろな広間」は中世の宮廷を暗示しているから、「私」は本来宮廷恋愛歌人なのかもしれない。「私」は「君」を掴む「歌謡」を歌うために、その宮廷から出ていこうとするのだ。そして第3詩節では、夢のなかでみた「君」が忘れられず、いつの日かそれを告白しなければならないと述べられる。形式面に目を移すと、トロヘウス4揚格4詩行3詩節ですべての詩行が女性韻である。また、すべての詩節にみられる抱擁韻は、「私」が「いろいろな広間」にとらわれていること、そして「君」への思慕から抜け出せないことを形式面であらわしている。

以上がこの詩からえられる最低限の情報である。審級理論家たちは、話者である吟遊詩人の背後に、その価値観や行動の指針を規定している抽象的な作者を想定する。その際、分析の対象はもっぱらテキストが含む徴候に限定される。そこから読み取れるのは、定型化した宮廷風恋愛を否とし、恋愛感情の自然で素朴な直接的表出を是とする価値観である。また、夢のなかで出会った「君」をとらえようとする「私」は、ノヴァーリスの『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン (Heinrich von Ofterdingen)』(1802)を思い起こさせなくもない。さらに、ロマンツェ詩行とよばれるトロヘウス4揚格が四つ連なる詩節構成は、<sup>44)</sup> ロマン主義とともにドイツに広く普及し、とりわけ「歌謡調の恋愛抒情詩」<sup>45)</sup> に用いられたロマンツェ詩節に近い。こうした徴候から構成される抽象的な作者は、ロマン主義的な価値観のもち主として思い描かれるかもしれないが、それはわれわれが伝記的存在として知るゲオルゲとはごく部分的にしか一致しない。しかし、さしあたりそれでもかまわないというのが審級理論家たちの立場である。

ただし、シュミットは複数の作品から一つの作者像がつくりだされることもあると述べている。たとえばこの詩が発表される前年の1892年、ゲオルゲは『アルガーバル (Algalbal)』を出版している。この連作詩集の主人公は、自身の手により完全に制御された人工美に至上の価値を見出す退廃の皇帝である。彼の価値観を規定している抽象的な作者は、前掲の詩の場合とは異なり、ボードレールからの強い影響がみられる象徴主義者として表象されるだろう。そして当該の二つの作品の抽象的な作者は、二つのまったく異なる価値観を有している存在として思い描かれるに違いない。しかしそれは従来、作品と詩法、そして伝記から再構成されてきたゲオルゲ像とそれほど遠いものではない。というのも、ゲオルゲはこの少しあとより、ドイツ文学の遺産をより積極的に取り入れ、それまで

44) Vgl. Jutta Schloon: Das Buch der Sagen und Sänge. In: Jürgen Egyptien (Hrsg.): Stefan George – Werkkommentar. Berlin / Boston (De Gruyter) 2017, S. 124–148, hier S. 133.

45) Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2., durchgesehene Auflage. Tübingen / Basel (Francke) 1993, S. 184.

の暗示的な象徴主義的詩作法から教示的な体験詩的詩作法に比重を移すようになり、最終的には簡素な民謡の様式にきわめて高い価値を見出すことになるからだ。本詩はその「最初の段階」<sup>46</sup>をなす詩群の一つなのである。

このように、審級理論を駆使して各作品を読解し、えられた徴候から一つの作者像をつくりだせば、われわれが知るゲオルゲの全体像とそれほど遠いものとはならないだろう。しかもそれは外側から与えられた情報に頼るのではなく、できるだけ予断を交えずに作品の細部をくまなく精査してえられる像なのである。問題は、作品外の情報を前提にすればより簡単に到達できる洞察に至るまで、非常に多くの労力と時間を要することだ。

他方でリュリコロジーの立場をとれば、実在の作者であるゲオルゲと作品の内容をもっと直接的に結びつけても問題ない。ゲオルゲは最初の詩集『讃歌 (Hymnen)』(1890)以来、詩神<sup>ミューズ</sup>の獲得を一貫したモチーフとして用い、これを詩作の原動力としていた。その彼が『アルガーバル』の完成以降、創作力の枯渇にみまわれたことはよく知られている。<sup>47</sup>たとえば遍歴の吟遊詩人の詩をこうした背景に結びつけ、「君」をゲオルゲの求める理想の同伴者ないしは詩神と解するならば、そこに象徴主義とは別の詩作法を模索する詩人の姿を認めることができるだろう。すなわち、「私」がいま出ていこうとしている「いろいろな広間」を技巧によって彫琢された人工美の詩世界、また「巨人たちの寓話の国」を象徴主義の巨匠たちが住むフランスであるにとらえるのだ。そこからの脱出は、その後を生じるゲオルゲの転換を予示ないしは準備しているとも考えることも可能だ。さらには、このような自伝的読解を行わず、作品のロマン主義的なフォーマットに着目し、それをゲオルゲの他の作品や他の詩人たちの作品のフォーマットと比較したり、抒情詩の歴史や当時の状況といった文脈において考察したりすることもできる。

テキスト主体の概念を用いるならば、これとはまた別の可能性が開ける。問題の詩が書かれたころのドイツ抒情詩界で支配的だったのは、着想や技巧に乏しいエピゴーネンたちによる古典主義的・ロマン主義的な歌謡詩と、新しい社会的現実に素材をとりながらも、技法的には慣習的な表現に依存していた自然主義抒情詩であった。<sup>48</sup>この観点を読み込めば、吟遊詩人がいままさに飛び出していこうとする「いろいろな広間」は、旧態然としたドイツの抒情詩界、とりわけ、マクシミリアーン2世に招聘され、ミュンヘンの宮廷を中心に活動を行ったエマーヌエル・ガイベルやパウル・ハイゼらエピゴーネンの詩作空間をあらわしていると解釈することもできる。その場合、「巨人たちの寓話の国」は、従来のドイツ文学の遺産に依存するあまり、現実とのいきいきとした結びつきを失った詩世

46) Ernst Morwitz: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. 2. Auflage. Düsseldorf / München (Küpper vormals Bondi) 1969, S. 87.

47) 1892年1月に書かれたフーゴー・フォン・ホーフマンスタール宛書簡で、ゲオルゲは「アルガーバルのあとでなほ何を書いたらよいのか、私には想像さえつかないのです」と述べている。Stefan George / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2., ergänzte Auflage. Düsseldorf / München (Küpper vormals Bondi) 1953, S. 12.

48) Vgl. Jürgen Egyptien / Elke Kasper: Die Fibel. In: Egyptien (Hrsg.) (wie Anm. 44), S. 4–22, hier S. 10.

界の暗示となり、そこから抜け出そうとする吟遊詩人は、ドイツ抒情詩の刷新を目指す若き詩人たち一般の寓意となる。テキスト主体は、その背後で吟遊詩人の発言を制御している存在として思い描かれるが、その思考からは、当時のドイツ抒情詩界を取り囲んでいた、一般的な時代状況の反映が読み取れる。

ところで、これと似た結論は抽象的な作者の概念を用いても到達しうるのかもしれない。なぜならばシュミットは、「文学の流派、文体の傾向、時代区分、ジャンル」に関係づけられる、「より一般的な作者の典型像」が存在することにも言及しているからである。<sup>49</sup> この規定はこれ以上詳しく説明されないので正確なことはわからないが、もしシュミットが、より一般的な思想や態度の反映を抽象的な作者に見出す可能性を想定しているのだとしても、それは文学にかかわる事柄に限られるようである。したがって、そうした制限が課せられていないようにみえるテキスト主体のほうが、解釈の道具としての汎用性は高いと考えられよう。さらに、抽象的な作者とテキスト主体の違いは実在の作者の取り扱いにおいてもみられる。抽象的な作者の場合とは異なり、テキスト主体を用いる際には、詩の内容を実在の作者と積極的に結びつけることが否定されないのである。具体的に示そう。

ゲオルゲは実際にドイツ抒情詩に新しい息吹を吹き込もうとし、その際、自然主義を徹底的に拒絶した。これに対してエピゴーネンたちについては、むしろ批判的に対峙しながらも、まったく取り合わなかったわけではなかった。<sup>50</sup> マクシミリアーン・クローンベルガーの日記からは、ゲオルゲがかつてはハイゼの詩を読んでいたことがうかがえる。<sup>51</sup> そればかりかゲオルゲとカール・ヴォルフスケールは当初、彼らが共同で編集した『ドイツの詩 (Deutsche Dichtung)』の3巻に、ガイベルやハイゼらの詩を掲載することも視野に入れていた。<sup>52</sup> そしてゲオルゲは、『魂の一年 (Das Jahr der Seele)』(1897/1899)の冒頭の詩「来たれ 死んだといわれる公園に そして眺めよ：(Komm in den totesagten park und schau:)」を編む際に、まさにガイベルが書いたような秋の公園詩の枠組みをあえて利用しつつ、新しい詩表現をもたらししたのである。<sup>53</sup> いうなれば彼は、自身が否定してやまなかった「巨人たちの寓話の国から」来た人間であることを自覚していたのかもしれない。そうだとすれば、この詩のテキスト主体は一般的な時代状況ではなく、当時、実在の作者ゲオルゲを取り巻いていた個別の状況を表現したのだと解されよう。以上の解釈が説得力をもつかどうかは別として、テキスト主体のコンセプトにおいては、このように、実

49) Schmid (wie Anm. 9), S. 34, These 4.

50) Vgl. Thomas Karlauf: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie. 2. Auflage. München (Pantheon) 2019, S. 95f.; S. 654, Anm. 51.

51) Vgl. Maximilian Kronberger: Gedichte, Tagebücher, Briefe. Hrsg. von Georg Peter Landmann. Stuttgart (Klett-Cotta) 1987, S. 46.

52) Vgl. Stefan George / Karl Wolfskehl (Hrsg.): Deutsche Dichtung. Bd. 3: Das Jahrhundert Goethes. Stuttgart (Klett-Cotta) 1995, S. 196.

53) Vgl. Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin (De Gruyter) 2007, S. 615–618.

在の作者に引きつけた読解を行うことも認められるのだ。ただし、テキスト主体と実在の作者との近さがあくまでも推測されたものにすぎない以上、両者の同一性は否定されるのである。<sup>54</sup>

テキスト主体はたしかに高い汎用性をもつが、ここで示した解釈を行うのに、何もそうした抽象的な実体を想定する必要はない。たとえば仮想意図主義の立場をとれば、前提された作者としてゲオルゲを理想化し、彼が当時のドイツ抒情詩界一般の状況を寓意的に表現したと考えることも、自己のおかれていた状況を暗示したと考えることも、さらにはその両方を同時に意図したと考えることも、すべて可能である。<sup>55</sup>

## 結論

本稿ではまず、抽象的な作者が用いられるようになった背景を1990年代における内包された作者の抒情詩研究への導入にまで遡って論じた。そのうえで、抽象的な作者ならびに話者を中心とする審級理論の概要を、ヘルダーリンの哀歌「ディオティマを悼むメノンの嘆き」を例に説明した。次に、ツウムナーならびにヒレブラントとブルドルフとのあいだに生じた論争を概観し、リュリコロジーの主要メンバーたちが話者を発信源の概念に置き換えた理由について論じた。その際に、シュタールが抽象的な作者ならびにテキスト主体の概念を読み替えて、多形的な主体モデルを提示したことにも触れた。そしてゲオルゲの詩を例に、本稿で論じた学者たちの立場をとると、どのような解釈をすることになるのかを検証した。その結果としてえられた見解は以下のとおりである。

(1) 審級理論は実在の作者の伝記的情報に頼ることなく、テキスト内在的な読解を行うための方法論としては、有効な側面があるように思われる。しかしこのコンセプトに基づく場合、作品外の情報を直接用いれば即座にえられる洞察にたどりつくまでに、より多くの時間と労力が必要とされる。(2) これに比べるとテキスト主体は、抽象的な作者よりも幅広い読解を前提としており、とりわけ実在の作者に引きつけた読解を妨げないという点で汎用性が高い。ただしそれは仮想意図主義の前提された作者の概念で置き換え可能である。(3) それでもなお審級理論に固執する理由があるとすれば、それはシュタールのコンセプト、とくに、テキスト主体が作者によって案出される場合があるという主張に妥当性が認められる場合であろう。これについては今後検証する必要があるが、その際には、当該のコンセプトがある一定の時期の抒情詩にしか妥当しない可能性を考慮に入れる必要がある。というのもシュタールの理論は、20世紀後半以降それもとりわけ21世紀に入ってから、抒情詩が主体のさまざまなあり方を試す場となっているというテーゼ<sup>56</sup>に基づいているからだ。さらに、そのような状況を用意した前提を抒情詩の歴史の内部に探すことも今後の課題として残されている。

本稿では抽象的な作者やテキスト主体などのコンセプトを概観するためにゲオルゲの詩

54) Vgl. Burdorf (wie Anm. 31), S. 196.

55) Vgl. dazu auch Müller (wie Anm. 13), S. 86.

56) Vgl. Stahl u. a. (wie Anm. 7), S. 3.

を事例として用いたが、それが比較的無理なく行えたのは、理論のおかげというよりは、まさにそれがゲオルゲの詩であったからなのではないだろうか。象徴主義やモダニズムにおいては、作者と発信源ないしは話者との距離がいわば詩学的な前提となり、主体の表象構築をめぐるさまざまな実験が行われた。ドイツにおいてそれを行った代表的詩人の一人がゲオルゲである。シュタールが独自のモデルで説明する詩的实践や、そのモデルのもととなった審級理論は、この時期の詩学に影響を受けたか、あるいはこれに対応するために案出された方法論なのではないだろうか。この問いに答えたうえで、象徴主義ならびにモダニズム期の詩によって切り開かれた地平が、20世紀後半以降のドイツ語圏抒情詩においてどのように受け継がれ、また乗り越えられたのかを探求すること、つまり、審級理論をたんに切り捨てるのではなく、歴史的な観点から相対化することが必要であるように思われる。

**【付記】** 本稿はJSPS科研費 JP22K00454「ドイツ語圏を中心とするヨーロッパにおける抒情詩の『話者』概念の展開」の助成を受けた研究の一部である。

## Zur Kontroverse über den „abstrakten Autor“ zwischen Lyrikologie und Instanztheorie

ONODERA Kenichi

In jüngster Zeit wird im deutschsprachigen Raum ein neuer theoretischer Ansatz bei der Untersuchung von Lyrik verwendet. So wurde das Konzept des „abstrakten Autors“ u. a. von den Mitgliedern des DFG-Netzwerks „Lyrikologie“ (2016–2020, Universität Jena) und der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Russischsprachige Lyrik in Transition“ (2017–2023, Universität Trier) kontrovers diskutiert. Der vorliegende Artikel fasst diese Debatte zusammen und gibt einen Ausblick auf mögliche künftige Forschungsansätze.

Unter besonderer Berücksichtigung der Einführung des „impliziten Autors“ in die Lyrikforschung durch Jörg Schönert (1999) wird im ersten Abschnitt der Hintergrund für die Anwendung des narratologischen Konzepts des „abstrakten Autors“ in der Gedichtanalyse erörtert. Danach wird die Instanztheorie, die auf der Unterscheidung zwischen „Sprecher“, „abstraktem Autor“ und „empirischem Autor“ beruht, anhand der 20 Thesen von Wolf Schmid (2021) zusammengefasst. Die folgende Interpretation von Friedrich Hölderlins Elegie „Menons Klagen um Diotima“ (1800) im zweiten Abschnitt wendet die Instanztheorie auf ein konkretes Beispiel an, um diese Dreiteilung zu verdeutlichen.

Der dritte Abschnitt gibt einen Überblick über die Kritik von Rüdiger Zymner und Claudia Hillebrandt an der Analysekategorie der abstrakten Instanzen. Sowohl Zymner (2009) als auch Hillebrandt (2015) problematisieren den von Dieter Burdorf (1995/1997) und Peter Hühn / Jörg Schönert (2002) vertretenen Ansatz, die Intention des „empirischen Autors“ durch die Verwendung des „Textsubjekts“ und des „abstrakten Autors“ aus der Lyrikanalyse auszuschließen. Burdorf (2015) verteidigte daraufhin sein Konzept des „Textsubjekts“ mit dem Hinweis darauf, dass der Text vom „empirischen Autor“ abgelöst wird, nachdem der Produktionsprozess abgeschlossen ist, und unterstellte Zymner, die Medialität des Texts nicht hinreichend zu berücksichtigen. Im Rahmen der Diskussion dieser Kontroverse wird auch aufgezeigt, dass Burdorfs Replik unzutreffend ist, da Zymner die Medialität des Gedichts bereits 2009 mit der Idee von Lyrik als „Sprachzeichengebilde“ unterstrich.

Im vierten Abschnitt wird vor allem dargestellt, inwieweit Zymner und die Mitglieder des DFG-Netzwerks „Lyrikologie“ ihre Theorie des lyrischen Gedichts als „Sprachzeichengebilde“ weiterentwickelten. Ausgehend von der Prämisse, die anthropomorphen Vorstellungen des „lyrischen Ich“ oder des „Sprechers“ seien kein eigenständiges Subjekt, sondern ein kognitiver Effekt, verwendet die Lyrikologie anstelle

dieser Begriffe den Terminus „Adressant“. Damit „[sei] die Markierung eines *pragmatischen* Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes *in dem* Sprachzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes zu bezeichnen“ (Hillebrandt u. a. 2019; H. i. O.). Somit ist in der Lyrikologie kein Platz mehr für die Zweidimensionalität, die die Unterscheidung zwischen dem „Sprecher“ und dem „abstrakten Autor“ voraussetzt. Dieser Ansatz führte zu einer Kontroverse mit Vertreter\*innen der narratologisch orientierten Instanztheorie, darunter Schmid und Hühn. Während Schmid (2021) mit seinen 20 Thesen über den „abstrakten Autor“ die Instanztheorie zusammenfasste und Hühn (2021) anhand der englischen Lyrik deren Anwendung erprobte, kritisierte Zymner (2021) ganz grundlegend die der Instanztheorie zugrunde liegende literaturwissenschaftliche Kommunikationstheorie. Seiner Meinung nach sei ein lyrisches Gedicht nicht als Medium der Kommunikation zu verstehen, sondern als lebloses anorganisches Zeichengebilde, das auf eine gattungsspezifische Weise formatiert ist. Er geht davon aus, dass der „abstrakte Autor“ durch die Prinzipien dieser Formatierung ersetzt werden kann. Darüber hinaus wies Ralph Müller (2021) darauf hin, dass das Konzept des „postulierten Autors“ des „hypothetischen Intentionalismus“ anstelle des „Textsubjekts“ verwendet werden könnte.

Im fünften Abschnitt werden die hier diskutierten Positionen exemplarisch auf die Interpretation der frühesten Fassung des ersten Gedichts in Stefan Georges Zyklus „Sänge des fahrenden Spielmanns:“ (1893) angewendet. Es wird aufgezeigt, dass das Konzept des „abstrakten Autors“ ein nützliches Moment enthält, indem es den Interpretierenden eine zuverlässige textimmanente Lektüre ermöglicht. Eine aktivere Nutzung der außertextuellen Kenntnisse über den „empirischen Autor“ könnte jedoch viel Mühe und Zeit sparen. Außerdem ist bei diesem Ansatz unklar, unter welchen Bedingungen solche Informationen zur Interpretation verwendet werden dürfen. Im Vergleich zum „abstrakten Autor“ bietet Burdorfs „Textsubjekt“, welches wie der „abstrakte Autor“ zwar die Intention des „empirischen Autors“ aus der Gedichtanalyse ausschließt, aber eine autobiographische Lesart erlaubt, ein klareres, vielseitigeres Interpretationsverfahren. Dennoch ist dieses Konzept durch den „postulierten Autor“, der keine abstrakte Instanz darstellt, ersetzbar.

Diese Ansicht unterstützt Zymners lyrikologischen Ansatz, dass abstrakte Instanzen unnötig seien. Somit ist die Instanztheorie nur noch dann erforderlich, wenn das „Textsubjekt“ vom „empirischen Autor“ konstituiert wird. Hierbei handelt es sich um Henrieke Stahls (2021) polymorphes Modell, das durch Heinrich Barths Subjektphilosophie transzendental begründet ist. Man muss allerdings berücksichtigen, dass diese Theorie überwiegend auf die Lyrik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuzutreffen scheint, da sie auf der Hypothese basiert, dass die Lyrik seither zu einem Experimentierfeld für verschiedene Subjektentwürfe geworden sei.

Es ist davon auszugehen, dass diese neuere Tendenz bereits durch die Poetik des

Symbolismus und des Modernismus vorbereitet worden ist, wo ja die Distanz zwischen dem „empirischen Autor“ und dem „Adressanten“ bzw. dem „Sprecher“ eine poetische Prämisse war: Es wurden verschiedene Experimente zur Darstellung des Subjekts durchgeführt. Es ist anzunehmen, dass es sich bei der von Stahl beobachteten Tendenz und der Instanztheorie um eine Methodik handelt, die von den poetischen Praktiken der beiden Strömungen beeinflusst oder als Reaktion darauf konstruiert wurde. Wie die durch Symbolismus und Modernismus eröffneten Horizonte von den nachfolgenden Generationen erweitert wurden, müsste auf der Basis einer historischen Relativierung der Instanztheorie genauer untersucht werden, ohne diese jedoch grundsätzlich infrage zu stellen.