

アイロニーと読者

—— ホーフマンスタール『第672夜のメルヘン』について⁽¹⁾ ——

戸 嶋 匠

1. 主人公の死をめぐる解釈

フーゴ・フォン・ホーフマンスタールの短篇小説『第672夜のメルヘン (以下、メルヘン)』(1895年)は、あるところまでは空間論的に明快に説明できる。しかし主人公の死について説明する段になると、作品を何らかの物語類型に当てはめる解釈では上手くいかない。本論に入る前に、勸善懲惡物語、(反)デカダンス文学、不条理文学として読む類型的解釈を検討し、それぞれの限界を示したい。

ひとまず作品のあらすじを簡単に記しておこう。主人公の商人の息子は、社交生活から遠ざかり、無為徒食の生活を送る青年。盛夏に老婆、男、二人の娘という四人の召使(他の召使には暇をやっている)を連れて街を離れ、他の裕福な人々と同様に山の別荘に滞在している。そこに一通の手紙が届く。男の召使が以前の主人のペルシャ使節の家で行ったという罪を非難する内容であった。商人の息子は、街に出かけ、ペルシャ使節を訪問しようとする。しかし午後遅くに着いたので使節も若い随員も不在。街をさまよい兵営に辿り着く。そこで馬に蹴られ重傷を負い、気絶している間に兵士たちに貴重品を奪われる。ここに来る原因を作ったとして、四人の召使一人一人を呪いながら死ぬ。

ソ連の記号学者ユーリー・M・ロトマンは、文学テキストの空間が、近しい、暖かい、安全といった徴候をもつ「閉鎖的空間」と、よそよそしい、敵対的、冷淡といった徴候をもつ「開放的空間」に分かれることを、おとぎ話の家と森を例に説明した⁽²⁾。彼によればテキストにおける「題材(シュジェクト)の動き」、すなわち「事件」とは、これらの内的構造の異なる小空間を隔てる、他の人々には横断が禁じられた「禁止的境界線」を、特定の登場人物が横断することにほかならない。これを彼は、ラストニャック(バルザック『人間喜劇』の登場人物のことであろう)やロミオとジュリエットを例に論じた⁽³⁾。以上の議論は『メルヘン』にも当てはまる。まずこの

(1) 本稿は2023年6月4日に明治大学駿河台キャンパスで開催された2023年度日本オーストリア文学会春季講演会での発表原稿を加筆訂正したものである。

(2) Yu. M. ロトマン『文学理論と構造主義—テキストへの記号論的アプローチ』(勁草書房、1978年)242頁。

(3) 同上、253-254頁。

物語の山の別荘地と貧しい街区という二つの空間は、明らかに階級対立に対応している。他者を使役するブルジョワは避暑地の山にいて、労働者・兵士・零細自営業者（裏町の宝石商）は街に残っている。商人の息子のさまようのが娼婦や兵士の居住する街区ということもあるが、彼の出会うのは後者の人々のみである。主人のいないペルシャ使節の家でも、料理人と年老いた下級書記だけが残り、門から玄関に至る「アプローチ（Torweg）」の暗がり涼んでいる⁽⁴⁾。後の兵営の場面でもパンの入った袋を担いだ兵士たちが彼方の門から入って「アプローチ」に消えてゆく（28）という描写があり、兵士たちと料理人と下級書記の同質性を暗示している。

主人公は、安全で快適な山の別荘という「閉鎖的空間」から、冷淡で危険な貧しい街区という「開放的空間」に移動する。二つの空間の境界線は、物理的には別荘地と街の間のどこかの地点にあるはずだが、意味論的には明確にペルシャ使節の家のアプローチ上にある。そもそもアプローチは、その空間的属性からいっても「閉鎖的空間」と「開放的空間」を結ぶ中間的空間である。商人の息子が使節の家の門をくぐった途端、彼と同じ上層階級に属する人物の家として準「閉鎖的空間」であったはずのその場所は、「開放的空間」に変貌する。この逆転は最後の場面で繰り返される。兵舎の一室という、その空間的特性からいって安全な「閉鎖的空間」であるべき空間も、彼が孤独に断末魔を迎える、冷淡で危険な「開放的空間」として現れる。ロトマンの意味における「事件」は、商人の息子が告発の真相の解明という目的をもって使節の家の門をくぐることであり、また反対に、手紙で告発され主人に不安を与える召使が「閉鎖的空間」に侵入することでもある。ただし後者の「事件」は事後的に「事件」となる。男の召使が、実は危険な「開放的空間」からの侵入者であったことが、後に手紙によって判明するからである。この召使が能動的な「侵入者」であることは、一度会っただけであるのに、商人の息子にみずから奉仕を申し出る（17）描写に表れている。

対立する家同士の垣根を越えようとしたためにロミオとジュリエットが悲劇的な最期を迎えるように、商人の息子の死もまた、禁じられた境界線を越えたことへの罰なのだろうか。だがもう一人の越境者である召使は、後に主人を亡くして失職することが予想されるとしても、解雇のような罰は受けない。越境行為そのものが禁忌であるとすれば、召使の「侵入」の方が能動的であり、商人の息子の越境の原因となっているので、より重い罰に値するはずだ。すると越境行為以外の「罪」が災いを招いたように思われる。明示されないが非難される召使の「罪」が罰せられず、非難も暗示もされない商人の息子の「罪」が罰せられる、というのは不自然である。だが少なくとも商人の息子の死を罰として解釈する者は、彼の「罪」を正確に示さなくてはなるまい。

花々が動物に変身する様の描かれた「絡み合う装飾」（15）という典型的なユーгентシュ

(4) Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht. In: Ders.: Sämtliche Werke XXVIII. Erzählungen I. Hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1975, S. 15-30, hier: S. 22. 以下、同書からの引用は、括弧の中に頁数のみ記す。

ティールの装飾に囲まれ⁽⁵⁾、読書や植物鑑賞に耽る美的生活を享受する商人の息子は、自分自身の「謎めいた、人間としての不十分さ (seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit)」(19)を感じる⁽⁶⁾。あたかも「人間として」正しい本来的生ともいべきものがあるが、彼の美的生活はその本来的生から外れているのだが、それがどう外れているかは「謎」であって彼にもわからない、というようである。もし「罪」なるものが彼にあるとすれば、他者を傷つけたという具体的な描写がないので、この本来的生からの逸脱が、抽象的であるが唯一の「罪」となるだろう。だが彼のささやかな美的生活は、本当に「人間として不十分」といえるだろうか。彼は確かに労働者階級の人々を街に残し、快適な避暑生活を送っている。しかし、災害級の猛暑が人命を奪う地球沸騰化の現代の話ならいざ知らず、有閑階級の別荘族であるというだけで死に値すると思えるのは、ボルシェヴィキくらいであろう。使節の家の外の暗がりや涼む者もいるし、主人公がわざわざ好き好んで温室を訪れ、そこに小さな少女がいるという描写(24 f.)もあるので、街の暑さも殺人的というほどではないようだ。あるいは「不十分さ」とは、労働と社交の忌避のことか。そうだとすれば、勤勉な中産階級としてのエートスが、彼に貴族的無為への後ろめたさを抱かせているだけのことである。両親を含め家族のいない彼は、財産を食い潰すことで人に迷惑をかけているわけではない。それどころか四人もの召使を雇用することで経済の循環に裨益している。「人間として不十分」という主観的な自己像は、社会的存在としての彼の実像に合致していない。

むしろ商人の息子は、罪人とは程遠い、お人好しのお坊ちゃんとして描かれている。彼が決して人間嫌いではないこと、大通りや公園で人を眺めるのを楽しみとすることは、すでに冒頭で語られている(15)。またこの小説では二度、彼がお金を人に渡そうとして失敗する場面がある。一度目は、温室で出会った少女に恐怖を感じ、銀貨をやって敵意のないことを示そうとするが、投げ捨てられるシーン(25)。二度目は、馬の世話をしている兵士が悲しげであるので金貨をやって慰めようとするが見つからず、探しているうちに馬に蹴られるシーン(28 f.)。一度目が利己的な買収行為であるとしても、二度目は十分利他的な、他者への関心に基づく行為であるといえる。

(5) この装飾の描写に限らない小説全体のユーгентシュティール性(流動性・律動性と凝固・硬直という二面性)を論じた論文としては以下を参照。石丸昭二「ユーгентシュティールの散文—ホフマンスタール『672夜の童話』」(日本独文学会編『ドイツ文学』61号所収、1978年)20-30頁。忍び寄る現実に対する反現実の創造の失敗という、ユーгентシュティールという一つの藝術様式の末路として商人の息子の死を解釈する同論文の論旨は、本節で批判する類型的解釈と違い、テキストの内容との矛盾がないと評価できる。

(6) イェンス・リークマンは、この「人間としての不十分さ」は両面価値的現象として理解されるものであると主張する。商人の息子の生活には寄生的なところがあるが、彼には事物や他の人間の身になれるという肯定的特性もある。「人間としての不十分さ」とはこの後者の特性でもあるとリークマンはいう。Jens Rieckmann: Von der menschlichen Unzulänglichkeit. Zu Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*. In: *The German Quarterly*. Vol. 54. No. 3 (1981), S. 298-310, hier: S. 302.

ところがリヒャルト・アレヴィンは論文「ホフマンスタールの変容」(1949年)の中で、商人の息子について、「世界を変革し、世界と和解し、世界を救済すること、そのことを怠り、生の暗い半面全体を無視しようと試みたことに、彼の罪はあった。罪だけではなく危険もあったのだ」⁽⁷⁾と述べる。これは一種の勧善懲悪的な読みであり、物語から教訓を引き出すということでは、典型的なメルヘンとして本作を読む解釈である。だが上述の通り、商人の息子には他者への関心と同情心があり、和解と救済を拒むのは「世界」の側である。「生の暗い半面全体」というのは、社会の貧困のことと思われるのだが、仮にこれが商人の息子の生のことであるとしても、「人間としての不十分さ」を自覚する彼は、自己の生の問題に目を向けないわけではない。したがって、他者に対する罪と、自己の生についての反省を怠る実存的な罪のいずれも商人の息子は免れている。

このように内在批評的に疑わしいアレヴィンの解釈であるが、近年これを書誌学的に擁護する論者もいる。『メルヘン』は1895年11月、ウィーンの週刊誌『ディー・ツァイト』に三回にわたって掲載された。フォルカー・メルゲンターラーの指摘するように、同誌は藝術だけでなく政治、国民経済、学術もテーマとする雑誌であり、たとえば『メルヘン』の連載初日の号には、労働者保護やスラムの悲惨さを訴える評論が載っている⁽⁸⁾。同誌の社会批判的性格は、1904年の書籍版のユーゲントシュティールの唯美主義的装丁の雰囲気と対照的である。メルゲンターラーはこの違いに注目し、1895年の雑誌掲載時の読者の「理解の地平 (Verständnishorizont)」においては、「審美的生活の疑わしさとその克服 (die Fragwürdigkeit des ästhetischen Lebens und seine Überwindung)」⁽⁹⁾を作品の主題とするアレヴィンの示すような「傾向」が受け入れられたに違いない、と述べる⁽¹⁰⁾。

メルゲンターラーは「当時の雑誌読者はこの小説を皆そう読んだ」とナイーブに断言せず、「理解の地平」を問題にしている。つまり彼は、テキスト（この場合は雑誌全体）の受容者に期待される役割を論じているのであって、テキストの外部にいる不特定多数の読者、すなわち実際にどう読んだかがわからない現実の読者の読みを提示しているわけではない。しかし商人の息子が自

(7) Richard Alewyn: Hofmannsthals Wandlung. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Vierte, abermals vermehrte Auflage. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1967, S. 168-186, hier: S. 176.

(8) Volker Mergenthaler: Das »Verlangen nach der Fortsetzung«, Begehren, Erzählen, »Die Zeit« und Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«. In: Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne. Bd. 22 (2014), S. 259-283, hier: S. 270.

(9) Richard Alewyn: Hofmannsthals Wandlung. Vortrag gehalten am 8. Mai 1948 im Freien deutschen Hochstift zu Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. (V. Klostermann) 1949, S. 10, zitiert nach Mergenthaler.メルゲンターラーが引用しているのは講演原稿版である。この講演を元にした同題の論文の該当箇所は「審美的 (ästhetischen)」が「美的 (schönen)」に改められているほかは一言一句同じである。Vgl. Alewyn (wie Anm. 7), S. 170.

(10) Mergenthaler (wie Anm. 8), S. 273.

分の美的生活に「人間としての不十分さ」を感じるとしても、先述の通りそれは、彼の主観の問題として描かれており、世界の側が罰を与えて「克服」すべき問題としては描かれてはいない。この事実は初出誌の読者の「理解の地平」にも当然現れたはずであり、小説の前後の記事がこの事実を完全に覆い隠すことはできない。

とはいえ、このような社会批判的性格の強い雑誌に、有閑階級の青年の貧しい街区への旅を描く、青年の死をもって終わる作品を寄稿したのは、作者に自分自身を含むブルジョワの美的生活に対する批判の意図があったからではないか。実証できないにしてもそのように推測できるのではないか。こうした再反論が、今度は作者の意図を重視する立場から出てくるかもしれない。西村雅樹がホーフマンスタールと社会主義との関係について指摘するように、この時期のホーフマンスタールは1898年にも『月刊社会主義—社会主義国際展望』という雑誌に四篇の詩を寄稿している。しかし西村が同時に述べるように、これらの詩はすべてシュテファン・ゲオルゲ主宰の高踏的な雑誌『藝術草紙』に既発表のものである⁽¹¹⁾。これと『メルヘン』の例とを考え合わせると、社会批判的な雑誌と藝術至上主義的装丁・内容の出版物に同一作品を発表するホーフマンスタールは、発表媒体に無頓着であるか、もしくは発表媒体に合わせた二様の対照的解釈の余地を与えていることが窺える。いずれにせよ社会批判という解釈は絶対化できない。

松本道介も、上掲のアレヴィン論文の「罪」の解釈を引いてあまりに倫理的な解釈であると批判し、胆汁や血を吐き顔を醜く引きつらせるという死は、実は主人公が秘かに憧れていたとも解釈できるのではないかと書いている⁽¹²⁾。これは、醜悪な死への願望を正当化する物語として、すなわちデカダンス文学として本作を読む解釈である。確かに物語冒頭で主人公は、「お前の死ぬところへお前の足はお前を運ぶ」と「家が完成するとき死がやって来る」(16)という箴言を唱えて死を予感している。そこで死は「見知らぬ不思議な運命」と呼ばれ、「生の不思議な略奪品で満ち溢れた新築の宮殿の、翼の生えた獅子に支えられた橋を越え、ゆっくりこちらへやって来る」(16)ものとして美化されている。つまり死は、彼にとってこちらへ到来するものであると同時に、こちらが引き寄せられる対象でもある。したがって松本の解釈のうち、死の願望の成就という点については妥当である。しかしこの醜悪な死に方まで商人の息子の望み通りのものであった、という点については、豪華な「閉鎖的空間」で迎えるべき王侯のごとき死という彼の願望と、「開放的空間」と化した兵舎の一室での身包みを剥がされての死という現実との落差から見て首肯できない。すると本作は、デカダンス文学に擬態したデカダンス文学批判といえるだろうか。このもう一つの倫理的解釈では、商人の息子は、そのデカダンの死への願望が、生命尊重主義の立場から見て不謹慎であるため「お望み通り」死をもって罰せられた、ということにな

(11) 西村雅樹『世紀末ウィーンの知の光景』(鳥影社、2017年)135頁。

(12) 松本道介「ホーフマンスタールと表現主義」(中央大学人文科学研究所編『陽気な黙示録—オーストリア文化研究』所収、中央大学出版部、1994年)201頁。

る。それはそれで筋が通っているが、この解釈では第二部の彼の個々の体験に対して、罰に至る過程という以上の説明を与えることができない。

罪なき者への罰のように見える主人公の死はむしろ、同じオーストリア＝ハンガリー帝国出身の作家で九歳下のフランツ・カフカ（1883年生）の文学を連想させる。匿名の謎めいた非難によって物語が始まるところは、特にカフカの『審判』（没後1925年刊）に似ている。ドリット・コーンも、ホーフマンスタールの『メルヘン』と『騎兵物語』（1899年）、カフカの『判決』（1913年）と『田舎医者』（1918年）を比較し、これら四作品は、罪と罰が不釣り合いであるにもかかわらず、主人公たちがみずからの破滅的結末を恣意的ないし偶然とは感じていない点が共通する、と述べる⁽¹³⁾。だがそうした共通項の発見にまで至らない読み、作品から「不条理文学」的特徴、すなわち反・物語的因果性を拾い上げるのに終始する読みからは、せいぜい「現実が不条理であるから、その現実の文学的表現も不条理たらざるを得ないのだ」という結論しか導けない。これは一種の解釈の放棄である。もちろんカフカ文学がこのような「不条理文学」的解釈しか許さないものであれば、世界中でこれほど研究されることもないだろう。ここで問題としたいのは、カフカ文学それ自体ではなく、こうした紋切り型の「不条理文学」的＝反物語的解釈である。

結論を先に述べれば、『メルヘン』の商人の息子の死には、罰とは別の、物語における必然性があり、読者はこの必然性を看取できるようになっている。この作品は、主人公の性格・行為と彼の運命との間の勧善懲悪的不釣り合いに注意を向けると、一見「不条理文学」＝反物語として読めるようである。しかし物語の内在論理をある視点に立てば見通すことができるという点では、「不条理文学」的でないのである。不条理文学の旗手アルベール・カミュは上記の紋切り型の「不条理文学」的解釈に陥らず、カフカの全作品には「不条理と論理的なもののあいだで揺れ動きながら保たれている平衡関係」⁽¹⁴⁾が見出されると述べた。すると『メルヘン』は、不条理と論理性の間で揺れているというよりも、表層の不条理の下に確固たる論理が構築された作品であるといえる。

2. 物語の内在論理と二つのアイロニー

上述の通り、本作を何らかの物語類型に当てはめようとする、主人公の死の意味の解釈は失敗する。だが先入観を避けて物語構造に注目すると、二つのアイロニーが絡み合って物語を稼働させるメカニズムが、明瞭に見て取れる。そして主人公の死もこのメカニズムが然らしめるものとして解釈できる。

(13) Dorrit Cohn: Kafka and Hofmannsthal. In: Modern Austrian literature. Vol. 30. No. 1 (1997), pp. 1-19, here: p. 7. コーンはこのほかにも四作品の共通項（夢のようであることなど）を見出しており、「不条理文学」という紋切り型で一まとめに論じている訳ではない。

(14) カミュ『シーシュポスの神話』清水徹訳（新潮社、2013年）225頁。

商人の息子に望み通りの美しい死ではなく、醜悪な死が与えられるのはなぜか。これについては、そもそも死にざまの美醜が問題なのではなく、死に際の彼の動物性が剥き出しになったような形相に意味があるのではないか、というのが本稿の見立てである。兵士たちによって運ばれたベッドでの彼の臨終の様子は、以下のように描かれている。

それから彼は目を覚ましたが、相変わらず独りなので、叫ぼうとした。しかし声が出なかった。しまいには胆汁を吐き、それから血を吐いた。そして引きつった表情で死んだ。唇が噛み切られて歯と歯肉が剥き出しになり、異様な、邪悪な顔つきになっていた。(30)

この商人の息子の顔つきが「異様」なのは、ここで彼が「上唇を引っ張り上げ、上の犬歯を剥き出しにしていた」(28)馬に同化するからだ。ちなみにこれはさらに前の場面の、温室で出会う少女の下の歯が、不気味な怒りと共に上唇を押し付けられる(25)という描写と照応している。ここでは悪意の表徴として、剥き出しの歯がライトモチーフになっている。商人の息子が「邪悪な顔つき (bösen Ausdruck)」(30)、馬たちが「意地の悪い顔つき (einen boshafte Ausdruck)」(28)をしている、というのも主人公と馬の同一性の暗示である。

一方、物語の第一部では、彼の生は、この死の場面における生と対照的な植物的なものとして描かれ、召使の動物的生に対置されていた。冒頭の「彼は自分が完全に独りで生きていていると思っ込んでいたが、四人の召使は彼を犬のように取り巻いていた。彼らに話しかけることはあまりなかったが、彼によく尽くそうといつも彼らが思ってくれていると、彼はどういうわけか感じていた」(16)という箇所、「犬」のような召使たちは非ロゴスの動物的存在として描かれている。周囲の召使が自分に向ける好意を感じるにもかかわらず、「完全に独りで生きている」と思い込むのは、一見矛盾している。だが彼が孤独を感じるのは、召使のような動物的存在ではないからであると考えれば説明がつく。動物的存在でないからといって、彼は人間的な人間でもない。彼も非ロゴス的であり、また「人間としての不十分さ」を感じるからだ。非活動的・寄生的な生活を送る彼は、むしろ植物的存在である。彼が植物と親和性をもつことは、ナデシコやヘリオトロープの香りに集中したり(19)、宝石店の隣の温室を覗いたりといった描写によって強調される。

商人の息子にとって、召使の動物的生が本来的生であるとすれば、みずからの植物的生は虚ろな生であった。そのことは「彼には自分自身が生きてることよりも、彼ら[召使たち]が生きていたことの方が、強く、切実に感じられた」(18)という一節に表れている。暇人を四人で世話するというのは相当暇な仕事かもしれないが、苛烈な搾取が起きるはずもないので、労働をめぐると主人と下僕の弁証法でいえば、労働を通じた自己実現をしているのは召使の方である。零落貴族作家ヴィリエ・ド・リラダンの戯曲『アクセル』(1890年)の主人公は、「生きる? そんなことは召使たちが我々の代わりに/我々のためにやってくれるさ (Vivre? les serviteurs feront

cela pour nous.)」⁽¹⁵⁾と啖呵を切る。商人の息子もまた、高慢なアクセラと違って引け目を感じつつではあるが、自分のために／自分の代わりに生きることを召使に委任しているのである。

この第一部の論理でいくと、動物性を剥き出しにして死ぬ彼は、韻文劇『痴人と死』(1893年)のクラウディオと同様、死の瞬間において本来的生を生きることになる。実際商人の息子は、死の瞬間に怒りという強烈な感情を体験し、唇を噛み切るほどの強い力を得る。ここでは、本来的生と死という二つの完全に相反する要素が一つの瞬間に並置されることにより、アイロニーが生まれている。その意味でこれは、認知心理学者ロジャー・クルーズのいう「状況的アイロニー」⁽¹⁶⁾に該当する。

死んでゆく今になって初めて自分の存在を感じる、死の覚醒の中で自分は目覚めるのだ、と語るクラウディオを見て、擬人化された《死》は、人間は「解釈し得ないものを解釈する」⁽¹⁷⁾と言う。クラウディオは死を生を充足の瞬間と「解釈」しながら死ぬのである。一方、商人の息子は、召使たちの悪意が自分を死に追いやったと解釈し彼らを呪いながら死ぬ(30)。このうちクラウディオの「解釈」は、自分が今ここで死ななくてはならない理由(病気や事故か、何かの罰なのかなど)の解釈ではなく、むしろ今自分が死をどのように意味づけるかの表明である。《死》はクラウディオが裏切り傷つけた者たちの霊を呼び起こすが、彼が死を受け入れる気になるのは、彼らへの罪悪感からではない。一方商人の息子は、確かに自分が今ここで死ななくてはならない理由を解釈している。しかしその解釈は、妄想的であり読者にとっては共有しがたいものである。死という「解釈し得ないもの」を解釈する行為が、死に勧善懲悪の必然性を見出す行為、すなわち「この罪があってこの死の罰が下ったのだ」という一つの物語的因果性を見出す非合理的な、一種の宗教的行為であるとすれば、クラウディオはそうするよう誘われているにもかかわらずそうしない。商人の息子は「罪」のないために、罰とは別の非合理的な「物語」を自分の死に至る過程の中に見出そうとする。それも一つの「物語」であるが、召使たちが彼に悪意を向ける理由が不明であるので、ますます不条理な印象を受ける。

しかし『メルヘン』では、主人公の死を外の見点から見せられる読者は、その瞬間の彼の最後の生が「植物的生から動物的生へ」という物語の内在論理に従うものであることに気づかされる。商人の息子が自分の死について、明らかに不自然な解釈しかできないことにも意味がある。それはまさに、商人の息子と同じように解釈することを読者に躊躇させ、「植物的生から動物的生へ」という内在論理の実現という、認識量において彼にまさる読者にのみ可能な別の解釈に導くため

(15) Villiers de l'Isle-Adam : Axël. Paris (Le Courrier du Livre) 1969, p. 249.

(16) ロジャー・クルーズ『「嫌み」と「皮肉」の心理学』小泉有希子監訳、風早松佐訳(ニュートンプレス、2022年)83頁参照。

(17) Hugo von Hofmannsthal: Der Tor und der Tod. In: Ders.: Sämtliche Werke III. Dramen I. Hrsg. von Götz Eberhard Hübner et al. Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1982, S. 61-80, hier: S. 80.

である。ここで「読者」とは、テキストの外部にいる現実の読者ではなく、概念としての「内包された読者」(ヴォルフガング・イーザー)、すなわち「テキストによって与えられる読者の役割」⁽¹⁸⁾のことである。『メルヘン』の商人の息子は、ソポクレス『オイディプス王』のオイディプスに相当し、「内包された読者」は、オイディプスがそれと知らずに父を殺し母を娶る様を見せられる、観客の立場に相当する。この登場人物と鑑賞者の間の知識の食い違いが生むアイロニー、すなわち「劇的アイロニー」⁽¹⁹⁾が、「状況的アイロニー」と並んで『メルヘン』を貫くもう一つのアイロニーである。

ホーフマンスタールは1905年、まさにソポクレス『オイディプス王』を翻訳し、改作『オイディプスとスフィンクス』を書き上げている。もちろん『メルヘン』から十年も後のことであり、劇と小説という違いもあるので直接の影響関係を示すことはできない。だが、劇的アイロニーの素質が、小説よりも戯曲を多く書いた作者に早い時期からあったことが窺える。アルトゥア・シュニツラーは作者に宛てた『メルヘン』の感想の手紙で、この小説は夢の気分を描いているのだから、夢から目覚めるラストの方が良いのではないかと書いている⁽²⁰⁾。しかしもしシュニツラーの助言通りに、これを商人の息子の夢として描くならば、一人称であれ三人称であれ、主人公の見聞きすることのみを描かなくてはならない。ベルシャ使節の家を出た後、「かつて見たことを思いだせない街区 (ein Viertel, das er sich nicht entsinnen konnte je gesehen zu haben)」⁽²²⁾にやって来るといふ描写がある。この箇所は二通りに解釈することができる。まず「今まで見たことがあるかどうか、思いだすことのできない」⁽²¹⁾という解釈では、この箇所は商人の息子の主観に即した描写ということになる。この描写に続いて、その街区の十字路を「夢で知っている (traumhaft bekannt)」⁽²²⁾ように彼には思われた、という一文があり、不確かな記憶が十字路を見てやや鮮明になる心理的過程を描いたものと解釈できる。しかし「かつて実際に見たことがあるのだが、そのことを覚えていない」という解釈では、最初の描写は、商人の息子の意識に上らないことについての語り手のコメントということになる。さらに明確に主人公の主観を離れた叙述であることがわかるのが、商人の息子が気絶している間に兵士たちが盗みを働いたり、軍医を呼びに行ったりする描写⁽²⁹⁾、そして死にざまの描写である。これらの描写は、幽体離

(18) ヴォルフガング・イーザー『行為としての読書—美的作用の理論』響田收訳(岩波書店、2022年)63頁。

(19) クルーズ、前掲書、40-41頁参照。クルーズによれば、知っていることにおいて観客が優位に立てるといふ考え自体は、十九世紀イギリスの歴史家コンノップ・サールウォールの論文「ソポクレスのアイロニーについて」(1833年)に端を発する。サールウォールは、アダム・ミュラーやカール・ゾルガーといったドイツ・ロマン主義者らの悲劇的アイロニーを巡る議論に影響を受けたという。しかし同論文では「劇的アイロニー」という語は使われていない。この語が現代の意味で使われるようになったのは、二十世紀のG・G・セジウィックらによってであるという。

(20) Arthur Schnitzler - Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch) 1983, S. 63 f.

(21) 川村二郎訳。ホーフマンスタール『チャンドス卿の手紙・アンドレアス』川村二郎訳(講談社、1997年)40頁。

脱のように自分の姿を外側から見ているという珍しい夢でない限り、商人の息子の体験の夢としては不自然になってしまう。だが劇的アイロニーを成立させるためには、読者に彼の死にざまを見せなくてはならない。自然な夢として描くことを優先させると、この「内包された読者」の指定席を潰すことになってしまう。つまりこの小説は、主人公の主観性に埋没し切ってしまうえば持ち味を削いでしまう、非常に演劇的な構造をもつ作品なのである。

3. 「犬のような」沈黙と死

アイロニー、特に「劇的アイロニー」が作品に使われていることを指摘すれば、それは『オディプス王』型物語という類型に押し込める解釈であり、お前の批判する類型的解釈と同じではないかという批判が出てくるかもしれない。そこで本作を貫く特徴を挙げるとすれば、それは「犬」を連想させる両義的イメージが登場人物たちの間に伝染してゆく過程、この過程が物語の内在論理を成立させることである。

商人の息子の死の場面は、彼の馬との同一化を示すばかりではない。ここには別の動物のイメージが隠れている。まずこの場面で引かかるのが、主人公の唇が噛み切られ、歯と歯肉が剥き出しになるという描写である。これはよく考えると異常な状況である。よほど強く噛まない限り、人間の唇はそう簡単には噛み切れない。ましてや瀕死の主人公のどこにそのような余力があったのか。これに関しては、草食獣というよりも肉食獣のイメージが強いといえる。馬の歯にしても、なぜ単に「歯」ではなく、わざわざ「犬歯 (Eckzähne)」(28) と特定されているのか。馬の犬歯は、上下二本ずつ計四本生えているが、これは雄のみで雌にはない⁽²²⁾。犬歯とはそもそも、肉食動物において獲物を殺して肉を食べるために発達した歯であり、肉食・雑食動物では攻撃や威嚇、示威行為にも使われるが、草食動物においては、草や葉などをすり潰すのに邪魔になるので、退化するか欠如している⁽²³⁾。テキストの読みを伝記的事実が決定することはないが補足として述べておくと、1894年から翌年まで一年志願兵として騎兵聯隊に所属した作者であれば、こうした生物学的知識をもたずとも、実際の雄馬の犬歯の明確なイメージを元にも書いているはずである。一頭の馬が兵士の肩に噛みつこうとする描写(28)も、草食獣らしからぬ攻撃性を表している。

ではなぜ彼らに肉食獣のイメージが付与されているのか。結論からいえばそれは、雑食化しているが立派な「犬」歯のある(無論、歯のことだけではないが)「犬」のイメージを共通特性として、商人の息子と馬と召使という三者の同質性を演出するためである。商人の息子が唇を噛み切るというのは非現実的な描写だが、その噛み切る歯からは肉食獣の犬歯の本来の機能が連想さ

(22) 近藤誠司『ウマの動物学』(東京大学出版会、2001年)15頁参照。

(23) 山田博之『歯の豆辞典—歯科医からみた歯の人類学』(丸善プラネット、2015年)5-6頁参照。

れる。なぜこのような演出が必要かといえば、植物的生を送る商人の息子と動物的生を送る召使という第一部の二項対立的図式を解体し、「植物的生から動物的生へ」という物語の内在論理を稼働させるためである。

この小説には本物の犬は登場しない。しかし先ほど引用したように、非ロゴスの召使たちが「犬のように (wie Hunde)」(16) 主人公を取り巻いているという描写がある。ここで「犬のように」というのは、沈黙する従順な存在の形容である。後年の『騎兵物語』⁽²⁴⁾にもこれと似たような表現がある。『騎兵物語』の最後の場面、中隊長に戦利品の馬を手放せと命じられ「獣じみた怒り (ein bestialischer Zorn)」(47) を覚えた主人公レルヒ騎兵曹長は、口答えもしないが従いもしないので、ピストルで撃ち殺される(48)。撃ち殺される直前、「憂鬱な、卑屈な感じ (etwas Gedrücktes, Hündisches)」(47) が時々彼の眼差しに閃いては消える、という描写がある。名詞化されている *hündisch* は「卑屈な」という意味の形容詞であるが、もちろん「犬 (Hund)」に由来する。この描写は、カフカ『審判』のラスト、「死刑」が執行される場面で、抵抗しないどころか本当はナイフを取って自分で自分を刺すべきだとさえ思う K が、心臓を刺されながら「犬のようだ! (Wie ein Hund!)」と言う描写と比較できる⁽²⁵⁾。この最後の台詞からは、ドイツ語の「[誰かを] 犬のように扱う ([jemanden] wie einen Hund behandeln)」(「酷く扱う」という意味) という表現が連想される。それに加えて、理不尽な死刑における異常なまでの従順さも、人間に忠実な「犬のよう」であるといえる。K は、従順という点で「犬」的でありながら、ロゴスを最期まで保つ(言葉を発することができる)、犬と人間のキメラのような存在である。対してレルヒは、非ロゴスの・従順という点では「犬」的であるが、同時に無言で抵抗する点で「犬」的規範から逸脱した存在である。つまり野獣性(「獣じみた怒り」)を捨て、自己を完全に家畜化することができないために殺される「犬」的存在なのである。レルヒがドッベルゲンガーに遭遇する場面の直前に、みすばらしい犬たちがやって来て、彼の乗る馬の進行を妨げる場面がある。彼はピストルで犬を撃ち殺そうとするが、発射できず、強引に先へ進む(44)。ここで注目すべきは、従順な存在と無言で抵抗する存在という両義性が犬に与えられていること、犬と対照的な立場であったはずの彼が、犬と同じ立場になってピストルで殺されることである。

エヴァ・ホフマンの『騎兵物語』論も、登場人物の沈黙とコミュニケーションの不在に注目している。この物語では、西洋哲学とユダヤ・キリスト教の伝統において専ら人間にのみ与えられたロゴスの一方的な支配権が、動物だけでなく人間にも拒まれている、と彼女は指摘する⁽²⁶⁾。

(24) Hugo von Hofmannsthal: Reitergeschichte. In: Ders. (wie Anm. 4), S. 39-48.

(25) Franz Kafka: Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch) 2010, S. 241.

(26) Eva Hoffmann: «Jede unserer Seelen lebt nur einen Augenblick». Erzählperspektive, Wahrnehmung und Animalität in Hofmannsthals «Reitergeschichte». In: Studia austriaca. Vol. 23 (2015), S. 51-64, hier: S. 62.

統一的自我をもつ理性的存在という人間像が崩壊するモダニズム時代の作家として、同じく人間と他の動物の境界の曖昧さを描きながら、カフカとホーフマンスタールの描き方は対照的である。たとえば『あるアカデミーへの報告』（1917年）や『ある犬の探究』（1922年執筆、未完）において、カフカは元・猿や犬にもロゴスを与える。『変身』（1915年）の虫に変身したグレゴール・ザムザは、人間的な意思疎通の能力を喪失するが、人間的思考は健在である。一方ホーフマンスタールは、動物性と非ロゴス性を同列に置く。カフカの動物の描き方が寓話的擬人化であるとすれば、ホーフマンスタールの描く動物と動物的存在としての人間は、非寓話的であり「同族嫌悪」的である。人間に対して従順な動物でも、他の動物とは縄張りなどをめぐってしばしば争う。ここでいう「同族嫌悪」とは、動物とやがて動物的存在となる人間との間、または動物の人間とやがて動物的存在となる人間との間に生じる敵対的態度である。これに当たるのは、『騎兵物語』では犬に対するレルヒの態度、『メルヘン』では商人の息子に対する馬の態度、そして商人の息子に対する年少の娘の召使の態度（この時点でまだ商人の息子は植物的存在でもあるが）である。

『メルヘン』の「犬のように」従順な召使の一人である年少の娘もまた、無言で抵抗する存在として描かれる。彼女は、ある時発作的に家の窓から中庭に向かって身を投げ、骨折する。ベッドに寝かされたところを商人の息子が見舞うが、娘は腹立たしげに彼を見つめ、怒りで唇を噛み締めながら壁の方に向き直る。そこで傷ついた方の肩が下になり、痛みで失神する（17）。「唇を噛み締め」という描写は、彼女にそっくりな温室の小さな少女の下の歯が、上唇に押し付けられるという描写（25）において反復される。ここで描かれているのは（犬歯とは限らないが）歯を剥き出しにした威嚇であり、最大の武器である犬歯を剥き出しにする犬の威嚇を連想させる。この娘の描写は、カーロイ・チューリの指摘する通り、彼女の飛び降りるのが家の「中庭」ならば、商人の息子が馬に蹴られるのが「営庭」であることも含め（作品原文ではどちらも Hof）、商人の息子の死の描写と重なっている⁽²⁷⁾。

しかし同じく「犬」性を帯びた商人の息子と彼女には、埋めがたい決定的な差異がある。チューリは上の指摘に続けて、美の世界における娘の「病」が、商人の息子の「病」において繰り返されるのだという⁽²⁸⁾。このチューリの主張は、アレヴィンらの唯美主義批判という読みにつながるものであるが、私見によれば彼女は美の世界で「病んで」などいない。人間によって温室に閉じ込められ、鑑賞の対象とされるのが植物であるとすれば、商人の息子を閉じ込める「悪意ある生き写し」（30）の少女を温室に送り込んでくる（と彼が感じる）彼女は、植物的存在とは対極の立場にある。彼女を含む四人の召使の視線を強く感じ、商人の息子が読書を中断する場面が第一部にある（18）。彼らが商人の息子からロゴスとの接触（読書）という人間的機会を奪うのは、

(27) Károly Csúri: Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip. Über Hofmannsthals "Das Märchen der 672. Nacht". In: Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Vol. 7 (1998), S. 36-53, hier: S. 45.

(28) Ebd., S. 46.

鑑賞される植物に等しいことを主人に自覚させるためである。「見る／見られる」の視線のポリテクスでは、鑑賞者の優越的立場にいるのは召使たちである⁽²⁹⁾。動物的存在であると同時に、植物的存在の主人を閉じ込め鑑賞するという意味では、召使たちは主人よりも「人間らしい」といえる。そのうちの一人の年少の娘の姿が植物的存在の主人公に転写されることにより、「植物的生から動物的生へ」というストーリーが完成する。ただし娘を含む四人の召使があえて沈黙する、ロゴスを使わずとも主人と下僕の弁証法において人間的な自己実現を成し遂げる存在であるとすれば、主人公は、兵士たちに部屋に取り残されて不安になり、叫ぼうとするが声を発することができず死ぬ(30)、ロゴス的人間から転落する存在である。「犬」のイメージを媒介項として結ばれる両者の同質性は、この意味では、主人公の死の瞬間において完成すると同時に否定される。

人間性の象徴というべきロゴスを喪失することと引き換えに、動物的生を獲得した商人の息子。しかし彼には動物としての死しか待っていない。しかもその動物としての死にざまのもつ意味は、事切れた後の本人には感得することができず、外側の視点に立たされる「内包された読者」にしかわからない。ここに「状況的アイロニー」と「劇的アイロニー」が同時発生している。

4. 二つの二項対立

ここまででは描写の細部に注目して論じてきたので、本節では、物語の中の二つの二項対立の相互関係という図式的観点から作品を論じたい。

まず商人の息子が街に出かける以前の第一部では、植物性と動物性という二項対立が存在している。このうち植物性は、商人の息子の非本来的生と結びつき、動物性は、召使たちの本来的生と結びついていた。しかし主人公の室内装飾の世界、動物も植物も渾然一体となって絡み合う図案の世界の中には、すでにこの二項対立の解体の予兆がある。それが「彼は見出した、動物たちの形態を、花々の形態を、そして花々から動物たちへの変化を」(15)という一節である。「花々から動物たちへの変化」は、死の瞬間における彼自身の変化にはかならない。

植物性と動物性という二項対立に、非本来的生と本来的生というもう一つの二項対立が対応する。これが第一部の状況であるとすれば、第二部においてこの対応関係は、ある見方では維持されるともいえるし、別の見方では、逆転している、ねじれているといえる。維持されるというのは、「犬のような」沈黙と怒りの形相を獲得することにより、商人の息子が本来的生を送る召使、とりわけ年少の娘と同化するからである。これはイメージの伝染にのみ注目する、いわば「表層的読解」である。対してねじれているというのは、商人の息子が召使との同一化によって獲得し

(29) ヴァルトラウト・ヴィートヘルターもこの場面について、従属的立場にあるのは商人の息子の側であり、彼は彼を見ている召使たちの反映ないし産物に過ぎないと述べる。Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen (Max Niemeyer) 1990, S. 35.

たはずの本来的生なるものは、死に際の一瞬しか続かないという意味で、偽りの生にほかならないからである。そして後者のねじれているとする「深読み」をとるとき、主人公の造型との矛盾に注意しない読者は、勸善懲悪の意味を見出してしまう。表現（商人の息子の本来的生の獲得）と反対のところに作者の信念（唯美主義的・デカダンの商人の息子は本来的生を獲得するに値しない、すなわち罰せられるべき存在である）が読み取られるというこの構図は、専らテキストの非・精読者にとってのみ成立する、一種のアイロニーである。

だがこの構図は、ウェイン・C・ブースの「安定したアイロニー (stable irony)」とはいえない。ブースはこの「安定したアイロニー」の概念を説明するにあたり読者の反応に注目する。すなわち、①文字通りの意味を拒否し、②代替となる解釈・説明を試し、③作品それ自体の中に見出される「内包された作者 (implied author)」(ブースの用語)の知識・信念について決定を下し、④この決定に調和するような意味を構築する、という四段階の反応が「安定したアイロニー」の文章の読者には見られるという⁽³⁰⁾。しかし『メルヘン』の場合、①②はともかく、③④は、先入観をもたずにこの小説を精読する者にとっては不可能である。

ブースはこの「安定したアイロニー」に「不安定なアイロニー (unstable irony)」を対置する。後者は「アイロニーによって出現した瓦礫を使って安定した再構築をすることができない」⁽³¹⁾、そのようなアイロニーである、という比喩的説明を彼はしているが、ようするに意味の解釈が「安定したアイロニー」に比べて定まらないアイロニーのことである。ただし彼はこの「不安定なアイロニー」についても「不明瞭であれ非慣習的であれ意図のあるところでは、解釈への誘いがある」⁽³²⁾という。作者の「意図」を「解釈」しようとする読み（先行研究）が現に存在するが、その「意図」を安定的に「再構築」することができない。このように捉えると上記の『メルヘン』の構図は、この「不安定なアイロニー」に当てはまるともいえるだろう。しかし本作の「状況的アイロニー」と「劇的アイロニー」のように、作者の「意図」について問うことなしに立派にアイロニーと呼びうる状況も存在する。上記の『メルヘン』の構図についても、決定不可能な作者の「意図」を断定するという無理を犯さずとも、その機能的側面だけを見てアイロニーと呼ぶことができる。

5. 結 論

『メルヘン』には「状況的アイロニー」と「劇的アイロニー」、および二つの二項対立の相互関係が生み出すアイロニーが認められる。これらのアイロニーを巡る状況には、二つの特徴がある。

一つ目の特徴は、前者二つのアイロニーがイーザーのいう「内包された読者」の役割を前提と

(30) Wayne C. Booth: A Rhetoric of Irony. Chicago (The University of Chicago Press) 1974, pp. 10-12.

(31) Id., p. 240.

(32) Id., p. 245.

しているということである（三つ目はテキストの非・精読者の読みが発生させるアイロニーである）。「内包された読者」の役割が明確に示されているのは、主人公の死が外側の視点から描かれている箇所である。この箇所において「内包された読者」は、本来的生と死の並置が行われているという「状況的アイロニー」を認め、そして「植物的生から動物的生へ」という物語の内在論理の実現に気づくことになる。この内在論理の実現は、主人公には認識できず、読者のみが知ることであるので、「劇的アイロニー」も生じているといえる。

フリードリヒ・バイスナーは、彼が先鞭をつけたカフカの語りの中で、カフカ文学の語り手が登場人物と事象に対して反省的距離を置いていないこと、そのため読者が主人公に同化させられることを指摘した⁽³³⁾。『メルヘン』は、このバイスナーの理解するカフカ文学とある点で同じで、ある点で異なる。本作では大部分が主人公の視点から語られるので、男の召使の「罪」の真相も、娘の召使が主人公に敵意を向ける理由もわからず、そのため不条理な、それこそカフカエスクな印象を読者は受ける。しかし死に至る過程が外側の視点から描かれることにより、それまで主人公と同化していた読者も、主人公に対して反省的距離を取ることになる。その際に「状況的アイロニー」と「劇的アイロニー」が生じる。

二つ目の特徴は、三つ全てのアイロニーについていえることであるが、作者の「意図」が曖昧だということである。この作品には、古典的なアイロニーの構造とそれに生命を与えるイメージリーの膨らみ、彫琢を極めた文体が揃っている。にもかかわらず「内包された作者」の表情（何を意図して書いているか）は、主人公の訪れる温室にある蠟の造花の比喻を借りれば、「目の穴を塞がれた陰険な仮面」(26)に隠れて見えないのである。ホーフマンスタールら「若きウィーン」派の論敵カール・クラウスの「業界から—v. ホーフマンスタール氏」(1911年)というエッセイに「ワインの入っていない黄金の杯に酔いしれて、ずっと前から素面で漫然と生きている」⁽³⁴⁾という悪口がある。恐らく彼は、生きた思想の盛り込まれていない冷やかな審美的形式主義、悪しきプレシオジテとして、ホーフマンスタールの藝術を揶揄しているのであろうが、少なくとも『メルヘン』はフォルマリズム的に読む方がよさそうである。だがこの作品にはワインという中身は必要だろうか。もし唯美主義やデカダンスへの批判という、その当時アクチュアルな主張が主で、その思想を注ぐ杯の意匠が従であれば、本作は過渡期の作品の一つとして文学史家の興味を引くに過ぎなかったであろう。思想という脳も内臓も抜けているからこそ、屍体として生まれた本作は良質なミイラとして、アイロニカルな物語構造のギリシャ古典劇ばりに頑丈な骨格と、イメージリーの豊かな肉、そして文体の硬質な皮膚が腐敗せずに今に遺されているのである。

(33) Friedrich Beißner: Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart (W. Kohlhammer) 1952, S. 35 f.

(34) Karl Kraus: Aus der Branche. Herr v. Hofmannsthal. In: Ders.: Literatur und Lüge. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Taschenbuch) 1987, S. 69 f., hier: S. 69.