広い。しかし広すぎることはない。

Günter Grass: Ein weites Feld. Roman.
Göttingen (Steidl) 1995. 781 S.

杵渕博樹

1995年8月に発表されたギュンター・グラス最新の小説は，折角のドイツ統一に水を差すものとして，ライヒ・ラニツキの場合に見られるように，とりわけ「政治的」な動機から激しく批判され，その延長上で当然のように「文学的」にも否定される傾向があった。もちろん，読み手の政治的立場によっては，問題になっているのがたとえ文学作品だったとしても，そのテーマ故に読むにたえないということはありうる。ただし，この作品のケースについて言えば，扱われていると覚しき「再統一」を巡るテーマに関して，作者が彼自身の政治的立場を単純明快に打ち出しているとは言いがたい部分がある。つまり，「文学」以前に「政治」としてこれを批判するには，必ずしも自明ではない作者のメッセージを複雑に絡みあった虚構の情景の中から再構成する困難な作業が前提になるはずなのである。ドイツ問題を巡って1989年以前から彼が（主に文学作品の外で）一貫して行ってきた主張は，現実の統一によって一つのはっきりした挫折を経験した。この事実を受け止めた上で，彼が統一前と同じ主張を繰り返しているとしたらそれは不毛であろう。しかし，統一後の最初の小説である『鈴蛙の鳴き声』(Unkenrufe, 1992) の段階で既に，彼は統一という事実を受けて具体的な現実とどう向き合うかという問題に取り組んでいた。ここで紹介する新作においても，（仮に政治的側面だけに光を当てて評価するならば）彼が描いている世界は単なる統一前の世界への郷愁や彼にとって不本意だった統一に対する拒絶を示すものではなく，更に過去に逆上りつつ，現代の現実の状況に一つの未来を指向する解釈の試みを準備するものなのだ。しかし，その一方で，この作品が安易な限定的解釈を許さないような性格を持っていることもまた確かなのである。

1.

タイトルは「広い野原」というのだが，ご存じの通りこれはフォンターネの決めゼリフで，この作品から丁度百年前に発表された『エフィ・ブリースト』(Effi Briest, 1895) の最後で老ブリーストが娘の運命を思いつつのたまうところのあれである。

「……余りにも広い野原だ。... das ist ein zu weites Feld.」

そう簡単にはいかない，ということだ。

こんがらがってうまくは解決できないような具体的な状況，そしてそれに起因する，恋愛や結婚，家庭，親子などを巡る不幸を作品化することで，フォンターネは彼の時代の抱える様々な問題を切り取って見せた。そもそも簡単に片づいてしまう問題ではお話になら

ないわけで，面白い話を書こうと思うなら，手ごわい題材を持ってくるのが正道ということになるのではなかろうか。もちろん，問題の所在すら感じさせない文学だとか，ありもしない問題をでっちあげる文学というのがあってもいいはずなのだろうが，ある種バカ正直な率直さで政治に首や足をつっこんできた「啓蒙」の闘士ギュンター・グラスの大作となれば，またかとの批判をものともせず，未解決も未解決，現在進行中の大問題を，それにふさわしいスケールで描くものになってくれなければ，780ページ余りの大作をわざわざ読もうという殊勝な読者はがっかりしてしまうというものだ。

実際はどうだったかというと，取り合えずそこで描かれていることが「広い広い野原」であることは間違いなく，ざっと区切って19世紀半ばから20世紀末，1848年の三月革命の挫折を経たドイツの最初の統一から，東ドイツのいわゆる「民主化」のうねりをまるごと飲み込む形で実現した1989年の次の統一までの歴史を，「文学」という起点にこだわって改めて顧みる「文学」になっていると言えよう。

言い換えれば，書くこと，読むことの喜びとしての「文学」営為と，検閲から逮捕，追放，抹殺に至る「政治」の圧力との関わりを中心に据えているフリをしながら，様々なレベルでのフォンターネ・パロディーを繰り広げ，くせのある人物たちの魅力と語りのテクニックで勝負する，一つの「文学」らしさを追求した作品なのだ。

2.

主な舞台はベルリン，作品の中での現在という意味での時間設定は1988年12月から一年余りであるが，これが回想や言及，引用によって上述のような百年を超えるスケールにまで拡大し，登場人物たちの現在と過去の移動がもたらすエピソードは，マルク地方，ブランデンブルク地方を中心にしながらも，ドイツ国内ばかりではなく，国境を超えてイギリスやフランス，東欧諸国にまでこの物語の起点を配置し，ヨーロッパの中のドイツ，そしてベルリンという構図を一都市の背後に浮かび上がらせている。

語り手はich，一人称であり，フォンターネ文書館の一職員ということになっている。彼はしばしば「われわれ文書館の人間は」などという言い方をするので，どちらかというと自己主張は控えめに見えるが，同時に通常の「われわれ」抜きの一人称の語り手に比べれば客観的なつもりで語っているような印象も受ける。職業上の文献学的厳密さによる報告の正確さを期待させる一方，語られる対象たるフォンティとその姿に重なる永遠のアイドル，フォンターネ翁への思い入れが少々暴走し，目撃できなかった情景まで細かく語ってしまうという事態にもリアリティーはある。

そして主人公はテオ・ヴトケ，通称フォンティである。彼はフォンターネ誕生から丁度百年遅れ，1919年12月生まれの言わば生まれ変わりであり，尋常ならざるフォンターネ・ファンである。見かけも老フォンターネそっくりなら，神経がまいってすぐ寝込むところまで一緒，夫人と子供たちの名前が同じなのに始まって，友人の名前にも類似性が認められ，彼らとの関係もどこか本家本元のフォンターネの場合と似通っており，父親やその出自の対比はフォンティ自身が提示してみせるという具合で（実は血がつながっているらし

いという噂まである)，バカバカしいほどに出来過ぎな設定ではあるのだが，細部の微妙なズレ具合が一定のリアリティをもたらしており，単純退屈なパロディーを予想したら大間違いである。フォンティは「不滅の人」フォンターネを愛し，その作品と人物とに精通し，真似をするまでもなくそっくりになってしまった，生まれついての究極のオタクなのである。彼はフォンターネに関することなら記録や資料のあるものはもちろん，ときにはその限界を越えて知っていて，ほとんど文字通り自分のものにしてしまっており，彼の記憶自体がもう二重になっているらしく，二つの人生における対応する事件を交互に語ったり，作品や手紙の正確な引用はもちろんのこと，フォンターネ・オリジナルの事柄を一人称で回想したりすることさえできてしまう。

そんな彼の「夜昼なくつきまとう影」がホーフタラーである。彼はシュタージの一員であり，テオ・ヴトケの監視に人生の大部分を費やしてきたとおぼしき人物で，ベルリンの壁崩壊ののちも，何かとヴトケにつきまとっては，どこからどこまでが職務なのかわからないほどのしつこさで神出鬼没ぶりを発揮する。筋骨たくましく，歳を感じさせない彼は，壁も崩壊してしまった現在にあっては，いかにもシュタージらしい陰気なコートを脱ぎ捨て，野球帽にTシャツ，半ズボンというアメリカ風の出で立ちに大変身するが，仕事ぶりは相変わらずだ。彼はまさにフォンティの影のようだが，そうであるからにはフォンターネにとってもそうでなくてはならない。そして事実彼は，19 世紀に活躍したことになっているプロイセン政府のスパイ，タルホーファーの生まれ変わりのような男なのだ。この人物を，グラスはシェートリヒの小説『タルホーファー』(Hans Joachim Schädlich (1935-): Tallhover, 1986) からもってきている。名前がアナグラムでひっくりかえった以外は，ホーフタラーの存在はタルホーファーなる人物に直結している。フォンティがフォンターネとしての記憶を呼び出すように，ホーフタラーもまたタルホーファーとして歴史を回想する。この二人は人生二回分の体験を共有しているのだ。彼らが二人きりで語り合うとき，失われゆく一つの国家体制を背景にして，「文学」と「政治」という切り離すことのできない二重像が，積み重ねられた個々の人間の日々の営みをその実質的内容としながら蘇ってくる。

フォンティは大戦中は軍事的な報告を文学で埋めつくすことで一種のサボタージュを行ってきたし，ＤＤＲ文化同盟の講演者としても，いくらでも体制批判に読みかえることのできる挑発をフォンターネを中心にした文学談義ににじませたおかげで，公の場から締め出されたりしている。時代がかった外見といい，前世紀の文学への執着といい，一見後ろ向きな老人フォンティではあるが，彼はプロイセン式の軍事・警察国家——地理的，文化的に，また社会的にもその延長上にＤＤＲがある——に対する批判精神を貫いてきた人物なのだ。

それに対してホーフタラーはおよそ国家というものの前提である暴力的な体制維持装置を体現している。彼が愛しているのは秩序である。そしてその秩序の向こうにドイツがある。そんな彼にとって，壁の崩壊，そしてＤＤＲの消滅という事態は大いなる衝撃である。彼の自分の仕事への確信は揺らぐ。彼は自分の思いやりのなさを嘆き，被害者たちへの同情を初めて感じる。彼がこの期に及んでフォンティにつきまとう本当の理由は，動揺する

自身のアイデンティティーを確認したいからなのかもしれない。(ただし，物語の最後にはどうやら立ち直ってしまったらしく，彼の経験を生かせる外国に旅立つことになっている。)

少なくともこの作品における現在の枠内では，フォンティとホーフタラーは鋭い対立を見せるわけではない。こっそり逃げだそうとするフォンティも，ホーフタラーの登場に及べば(息子をだしにした脅迫が行われていたにしても)あっさり降参してしまうし，ホーフタラーの方はむしろ職務を越えた愛着を示しており，二人は何やら同じ戦場を戦ってきた老いた戦友のような様子なのだ。抵抗を示すことがあってもフォンティは結局はホーフタラーの言うなりになってしまう。情報の提供，都合の悪い書類を処分する際の協力など，フォンティは単なる犠牲者ではなく共犯者でもあるのだ。連れ立って行く彼ら二人のシルエットを一つに溶け合ったものとして描写する場面を読めば，腐れ縁ながら，彼らが表裏一体となって揺れ動く時代を生き抜いてきたことが強調されていることは明らかであろう。

この二人の主人公は，現代にあってより生々しく歴史をふりかえるために，そして自分の過去を検証するためにお互いを必要としているのだ。フォンティのフォンターネとしての前世の記憶も，フォンターネ作品からの自由自在な引用も，一人称の語り手の専門知識からなる裏付けだけでは十分な力は持ちえない。フォンターネの19世紀を生きたタルホーファーとしてのホーフタラーの間の手が入って初めて，フォンティの体現する時代を越えた喜びと悪夢は息を吹き込まれるのだ。彼らはお互いの前世を保証し，三月革命とプロイセンによるドイツ統一の前世紀と，ナチズムの台頭を挟む二度の敗戦と二つのドイツの今世紀とを，彼らの演じる変わらぬ葛藤の内に重ね合わせ，「文学」と「政治」を巡るせめぎ合いの歴史を二度に渡って生きた者たちとしての一定の諦念を前提にして現代と向き合っているのである。

3.

この作品は五つの大きな部分(Buch)からなり，それが更に37の章に分かれている。

第一部冒頭は1988年12月，壁崩壊後のベルリンを彷徨う主人公二人が，街の様子を背景にして過去を語り合い，まずは作品の主な舞台となる現代のベルリン，そしてそこに重なる過去のベルリンを出現させる。ホーフタラーの用意した誕生祝の会場に当のフォンティは姿を現さず，彼を捜し出すホーフタラーは，フォンティと共にマクドナルドに入って慣れない食事をする。何とも場違いな二人だが，「マクドナルド」というスコットランド風の名前に触発されたフォンティは「不滅の人」フォンターネの世界に入り込み，突然詩を朗誦して喝采を浴びる。(フォンターネは文学的にも実り多いスコットランド旅行を行っており，この国のファンである。)彼はフォンターネ本人になりきっているのだ。

そして彼の職場の循環式エレベーター。戦時中，彼はこのエレベーターで妻エミと出会ったのだが，今ではホーフタラーとの接触の場となっている。上から下へ，下から上へ，最上階から地下まで，何周もしながらかつての彼は恋を語り，現在の彼は運んでいる書類をチェックさせる。このエレベーターは流れ続ける時間を暗示しながらコミカルな場面を

作りだす重要な舞台装置として活用されている。二人の主人公が地下室でワインを傾けつつ過去を振り返り，証拠書類を抜き出してはソファーの中に詰め込んで隠してしまうというエピソードも，彼らの歴史との関わり方の一端を示すものとして興味深い。

壁が崩壊したおかげでフォンティは再び懐かしいティーアガルテンへの散歩ができるようになる。彼は同じベンチに腰掛けて池と水鳥たちを眺めるが，そこで見かける多くのトルコ人たちは時代の経過を想起させる。フォンターネ同様，彼もまたフランスからやってきたユグノーの末裔である。かつてユグノーたちが移り住んできたように，戦後はトルコ人たちがドイツに生活の場を見いだしてきたのだ。

東の市民には統一の支度金として一定の西マルクが割当てられる（レートを無視して等価交換できる）ことになり，フォンティは早速その手続きの行列に加わるが，そこでは，不満や苛立ち，あるいは不安の中におかれて混乱気味の東の市民たちの様々な表情が見られる。

金を手にしたフォンテイは早速イギリスへ旅立とうとして列車に乗るが，そこにはやはりホーフタラーが現れて，あっさり連れ戻されてしまう。

第二部はフォンティとフォンターネのベルリンの住まいの話から始まる。通りや広場の名前の変遷，当然ながらそっくりな書き手としての二人の仕事場に仕事ぶり，それを助けてタイプライターで清書するそれぞれの妻たち，すぐ寝込む共通の身体の弱さ，そして子供たち。フォンティの三人の息子たちはみな西へ行ってしまっていた。そして末娘マルタの結婚という事件が，時代を象徴する一つの典型として語られる。

マルタはコミュニズムを信奉する教師であったが，それを疑い始めており，結婚を期にカトリックに改宗する。彼女の夫となる人物グルントマンは病気で妻をなくした西の資産家で，東ドイツでの土地投機，不動産ビジネスを行おうとしている。マルタの結婚式には，西でキリスト教系の出版社を営む息子もかけつけているが，西の実業家が東を食い物にすることに抵抗を感じている宗教嫌いのフォンティはあてつけがましいスピーチを行う。実業家の亡くなった先妻の姉は東の地域にあった不動産を取り戻すつもりでおり，東西の市民の同席するその場の雰囲気は何となく気まずい。そんな中で，マルタが改宗で世話になった神父は，時代の節目にあって，むしろ自分たちの行動や信念に対する疑念を口にし，彼の教えになかなか納得せず，鋭い質問で彼を困らせたマルタに感謝さえするのだ。両極端を揺れ動く信念と疑念の人マルタは，幼なじみの隣人と一緒に懐かしい青春の思い出をこめて，社会主義を讃える歌を歌いだす。嫌な顔をする西の人々を尻目に，余りにも無邪気で楽しげな二人に合わせて，グルントマンの連れ子である女子大生は，歌詞の内容には頓着せず，一緒に歌おうとする。マルタとグルントマンとの出会の経緯についても披露されるのだが，東欧における西の人間と東の人間の差別待遇がきっかけとなっているエピソードは，特に東の人々のアイデンティティーの危機を浮かび上がらせるものだ。

第三部では，フォンターネとフォンティの重ね合わせは家族たちの範囲を越え，友人にまで押し広げられる。フォンティの友人フロイントリヒはユダヤ系の大学教授だ。シュトラールズントからリューゲン島へ，この法学者の父の墓のある縁の地へとフォンティ夫妻

は彼に会いに出掛けてゆく。フロイントリヒとその父は思想的な問題ばかりではなく，ユダヤ人であることによって苦労を強いられてきたが，今また西の主導によって改変の進められるであろう大学の中で，このフォンティの友人は苦境に立たされているのだ。そして主に出版をめぐるフォンターネとユダヤ人との深い関わりが想起され，相対的な人種的偏見の少なさを暗示するエピソードが持ち出される。しかし，後に二人の娘のイスラエルへの移住を経て，フロイントリヒ教授は次第に追い詰められ，最後には自殺してしまう。フォンティにはどうしてやることもできなかったのだ。

ベルリンへ引き上げようとするフォンティを，なぜかホーフタラーが迎えにくる。彼はやっと手にいれたトラバントに乗って登場し，ベルリンまでフォンティ夫妻を送ってゆくと言ってきかず，いやがる二人を無理やり車に乗せてしまう。そこではホーフタラーだけが楽しそうにしており，どう見ても職務を越えたはた迷惑な愛着だけが動機であるかのような様子である。

そんなホーフタラーはフォンティに新しい情報をもたらす。従軍してフランス戦線にいたフォンティは，ドイツに婚約者エミを残してきていたにも係わらず恋人がいたのだが，別れ別れになってしまった後，彼女が子供を産んでいたというのだ。フォンティは動揺し詳しいことを知りたがらないが，ホーフタラーは，その恋人との一件を彼に認めさせ，その後のことについて詳しく報告せずにはいない。(この事件もまた，ドレスデンに滞在していた頃のフォンターネの恋と重ね合わされる。) フランスの恋人とその兄と共に，実はフォンティはレジスタンスに協力する地下放送を行っていたのである。彼らはボートの上からラジオ放送を行い，フォンティ自身はただフォンターネ作品を朗読しただけのようなのだが，後に恋人の兄は逮捕されて殺され，戦争が終わると妹はドイツ兵とつきあっていたということで迫害され，ひどい苦労を味わっていたのだ。それでも彼女はフォンティを思い続け，フォンターネを読み続けていた。彼女の娘はそんな母とドイツとを嫌ったが，そのまた娘である孫のマデライネはドイツ贔屓の不思議な祖母になつき，彼女からこっそりドイツ語を習い，すっかりフォンターネ・マニアとなって大学に学んでいるというのである。

フランスでの思い出を胸にティーアガルテンの池でボートに乗ることを日課にしていたフォンティは，無理やり同乗してきたホーフタラーにそれを知らされる。その上ホーフタラーは，マデライネが明日やってくるから二人でボートに乗れ，などと唐突に祖父と孫との対面をお膳立てしていたことを明かすのだ。

きちんとした古風なドイツ語をしゃべる聡明で率直なマデライネはフォンティを感動させるばかりではなく，語り手が代表するフォンターネ文書館の人々の間でも人気者になる。彼女は祖父に負けないフォンターネ通なのだ。はじめてフランスでの一件を知らされたエミも，ショックは受けるもののマデライネ本人に会うなり彼女の魅力に参ってしまう。

また，マデライネはドイツの統一を心から喜んでいる。統一を祝う夜，お祭り騒ぎも最高潮のベルリンにはフォンティ夫妻と共に繰り出して，群衆と共に「歓喜の歌」を歌う。やはりつきまとってきたホーフタラーは家族の一員であるかのようにそばにいて，半ばヤケになって，「歓喜」の合唱の間に呪いじみた叫びを投げつける。おれたち東の人間はどう

せクズかもしれないが，こうなったらおまえらにしがみついて離れないからな，云々。フォンティはと言えば不機嫌に黙っている。大騒ぎしすぎる，というわけだ。上機嫌のエミやマデライネとは好対称だ。そして最後には，孤独なホーフタラーをマデライネはきっぱりと追い払い，三人は家路につく。

統一ドイツがスタートしたところから第四部は始まる。ホーフタラーはフォンティに付き合わせながら改めて自らの歩みを振り返ろうとする。西と東の国家の対立，双方のスパイ，そして彼ら自身。二人は違う意味を持たされた変わらぬ街の景色の中をさまよう。プロイセンとＤＤＲ，三月革命とＤＤＲ政権の崩壊，自由を求めた文学者たちの営みと，それを嫌って弾圧した権力者たち。もと来た道をなぞりながら，彼らにははっきりした答えを見いだすことはできない。

ホーフタラーはお気に入りのトラバントでノイルピンのフォンターネの銅像までフォンティを連れてゆくが，そこでフォンティに奇妙な要求をする。巨大なその銅像によじ登り，椅子に座った形のその膝の上に座って同じポーズをとれというのだ。突然冷酷になるホーフタラーは，いやがるフォンティを脅して無理強いする。しかし，その行為はフォンターネに対する侮辱であり，フォンティにとっても屈辱であったのは確かなのだが，いざ同じポーズをとってみると，どうやらオリジナルとの不思議な一体感を得たらしく，その体験はフォンティにとって決して悪いものではなかったかのようにも見える。

ホーフタラーの尽力もあってフォンティは，旧ドイツ空軍省以来彼が勤め続けてきた庁舎の歴史の執筆という仕事を与えられ，専用の執務室を約束された。エミが手にいれて年中つけっ放しのテレビに耐えられず，毎日外出を強いられていたフォンティにとって，静かな書斎はどうしても必要なものだったのだ。おりしもテレビからは湾岸戦争が一大スペクタルを提供していた。それから逃れるためにフォンティは毎日街をうろついていたのである。やがて部屋が提供されると，フォンティは西からやってきた信託公社の社長と例の循環式エレベータの中で知り合い，その自分の執務室に招くようになる。旧東ドイツの財産を処分するのが仕事の信託公社は，マルク・ブランデンブルクの由緒ある城館を愛するフォンティにとって，決して快いものではなかったが，ローラースケートで庁舎内を走り回る身軽なボスは，文学愛好者でもあり，フォンティとの歓談を楽しむような男だったのだ。しかし彼は殺されてしまう。

ショックを受けているフォンティの部屋に，今度は掃除婦のフリューアウフが訪れ，他の整理されたオフィスから片づけられた鉢植えを運んでくるようになる。彼女の夫もまた失業し，新たな職業訓練をして何とか職を得ようとしている旧東側労働者の一典型であった。彼女とのおしゃべりはフォンティにとっても慰めになり，フォンティの部屋は植物で一杯になっていく。

そんな中で，フォンティは新しい仕事を与えられるが，それは信託公社の業務を説明する聞こえのいい言葉を探すことであった。実際には旧東の財産を叩き売りしようとしているわけなのだが，売り尽くすとか売りさばくというニュアンスでは露骨すぎるし，どうも悪いことのように響いていけないから何とかしろというわけだ。フォンティは適切な言葉

を求めて日夜頭をひねり，みんなに相談するのだが，例の鉢植えにひっかけてフリューアウフが考えた「植え替え」という案を採用しようとしながらも，やっぱり売り尽くしは売り尽くしだよな，と思うのである。

第五部は，執務室も取り上げられてお払い箱になったフォンティが，やっと自由になったとばかりに，文書館の仲間に手伝ってもらいながらイギリス行きを画策するところから始まる。ところが，飛行機に乗り込み，あとは離陸を待つばかりというところで，不審な荷物が発見されたということで，乗客は一時避難ということになってしまう。そして空港の建物の中では案の定ホーフタラーが待っているのである。どのような脅し文句でフォンティが説得されたのかは特定されないが，結局彼はイギリス行きを断念する。

ベルリンからばかりではなく，妻エミからも逃れたかったのだという彼の真意は，置き手紙を読んだエミに服毒自殺未遂を起こさせており，そうでなくともマルタは離婚の危機，しかもホーフタラーには，西の軍関係で要職にあるフォンティの息子がただ東に残る父のためだけに東側に情報を流していたという事実の暴露という切り札もあった。いずれにせよ，なぜホーフタラーがそうまでしてフォンティを引き止めたのかはわかりにくく，まるでフォンティ一家の瓦解を避けさせたかっただけのようにさえ見える。

しかし連れ戻されたフォンティはショックからか熱を出して寝込み，エミもまた命に別状はなかったものの病人は病人で，駆けつけたマルタも疲労でダウンしてしまう。ところがこの一家三人の看病を引き受けるのはなんとホーフタラーなのである。彼は白いエプロンまでつけてまめまめしく看護人としての役割を果たし，熱に浮かされたフォンティの，しばしばフォンターネ化するうわ言に耳を傾け，それぞれに手のかかる母と娘のわがままにも応える。まさに家族の一員となったホーフタラーだが，彼は自分がシュタージとしてやってきたことに疑問を持ち，大いに反省しているらしい。

少しずつ回復に向かう三人とホーフタラーのところに，グルントマン事故死の一報が入ると，そこから事態は急展開をみせる。二人の女はベッドから飛び起き，遺産を確保するために現場に急行するべく支度を整え始める。そこに何の前触れもなく突如として現れたのはフランスの孫娘マデライネである。彼女は進んでフォンティの世話と留守番を買って出ると，早速ホーフタラーを追い出してしまう。

するとあら不思議，フォンティはあっというまに回復して，やがてマデライネに付き添われつつ散歩もできるようになる。エミとマルタは首尾よく遺産を手にいれ，もうベルリンに戻るつもりはなく，お屋敷に部屋を用意してフォンティを呼び寄せようとするのだが，フォンティはそれを無視する。

そんなある日，フォンティとマデライネ，そしてホーフタラーはプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム１世とその息子フリードリヒ２世の改葬の行事を見にゆく。再び統一されたドイツにおけるプロイセンの亡霊の公然たる復活とも言える一大イベントはものすごい人出であった。暴力的な父王によって抑圧され，歪められた偉大さを身につけるに至った大王の生涯を演ずるパントマイムを，三人は夜更けの路上で眺める。何とも陰鬱な夜である。マデライネは付いてこようとするホーフタラーを追い払い，フォンティと二人

で帰ってゆく。

この作品の最後を飾る事件は，フォンティの講演である。旧東独を代表する著名な作家たちを含む聴衆を前にして，彼は彼自身とフォンターネとの二重の幼年時代を語るはずだったが，興奮からか次第に本題を離れ，信託公社に対する不信と，城館その他の文化遺産の行く末に対する危惧をにじませながら，フォンターネからの引用と幻想のはざまに城の炎上を尋常ならざる迫力で語りだすと，そのとき，何者かが（実はホーフタラーなのだが）信託公社の建物の火事を会場に知らせるのである。フォンティはまだ講演を終わらせるつもりはなかったのだが，聴衆は大喝采を送った後に次々に席を立ってしまう。騒ぎに気づいていないのは当のフォンティだけであった。マデライネは危険を感じて彼を説得し，会場の外へ連れだすが，そのまま彼らは行方不明になってしまう。

どうやら二人はフリューアウフ夫妻のところに匿われていたらしいのだが，語り手にその情報をもたらすのはやはりホーフタラーである。語り手ら記念館の仲間もフォンティ捜索に取り組むのだが，彼を見つけ出すことができたのはその「夜昼となくつきまとう影」だけであった。遊園地で遊び興ずるフォンティと孫娘，そこに現れたホーフタラーは，マデライネに頼み込んで，フォンティと二人きりで観覧車に乗る許可を得る。

フォンティを連れていこうとベルリンまでやってきた母娘はむなしく引き返し，ホーフタラーはどこか外国の同じ業種に再就職が決まったらしく，旅支度を整えて記念館の人々に別れを告げ，語り手の元にはフォンティから何枚かの絵はがきが届く。

フォンティの最後の手紙からの引用は，「広い野原」でも何とかならないことはないという見解を示したところで途切れ，物語は終わる。

4．

あらすじを辿ればざっと以上のようになるのだが，この作品においてまず注目すべき点は，その語られ方であろう。フォンターネの専門家でもある一人称の語り手は，フォンティに対しても愛着と共感をにじませながら，彼が直接目撃した場面を中心にして地の文を構成するが，その際には，ときにはスパイの真似事までしてフォンティの言動を追う。そればかりかその場に居合わせることのできなかったことについても，何らかの手掛かりを基にしてではあるが，他の場面同様の確信をもって臨場感溢れる描写を行ってしまうのだ。彼はフォンティの物語を書くにあたっての動機も目的も心構えも語らないので，その書きっぷりから伺えるフォンティに対する情熱的な愛着だけが，読者にとっての彼のすべてとなる。誰に頼まれたわけでもなく，ただただフォンティに惚れ込んで，労を惜しまず報告を行う彼の姿は（彼自身の姿をほとんど見せぬまま），フォンティのフォンターネに対する，ホーフタラーの「仕事」に対する情熱にも匹敵する，控えめだが強い語ることへの衝動を，物語全体に行き渡らせる機能を果たしている。また，この語り手は，地の文としての語りの他に，登場人物たちの手紙や発言の引用を大量に用いて物語を展開するが，それらは，情報内容の重複によって，地の文の構成する場面に別の角度から光を当てると同時に，その引用部の話者あるいは書き手の登場人物としての描出の役割も負っており，フォ

ンティばかりでなく，彼以外の人物の示す饒舌ぶりは，作品全体のトーンからフォンターネの影を浮かび上がらせている。

フォンティが娘エミや，マデライネ，そして友人フロイントリヒに宛てたとされる手紙は，文書館を訪ねたときの彼のとめどもないおしゃべりや，ホーフタラーとの会話同様，フォンターネからの引用やその作品への言及に溢れているのと同時に，その手紙の受取人とフォンティとの関係を活き活きと浮かび上がらせている。また，よく文書館を訪れたというエミのおしゃべりも，家庭におけるフォンティの人物像を等身大の身近さで描きだす顕著な効果をあげている。また，語り手の前で意外にもよくしゃべり，肝心の具体的な点については職務上隠してはみせるものの，ときには心情を吐露しているとしか言いようのない様子さえ見せるのがホーフタラーである。考えてみれば若干リアリティを欠くのであるが，余りにも人間臭いこのシュタージは，まさにそのデフォルメによって一面的な排除をまぬがれているのである。単に歴史の負の側面として片づけられてしまいかねない非人間的な人間の仕事を，グラスは他人事にはしたくなかったのだ。彼はシュタージという組織，そしてそれに象徴される国家暴力の発現を全体として肯定しているわけではもちろんない。ホーフタラーという人物は，タルホーファーと重なり合いながら，近代国家の体制を維持してきた市民一人一人の中にある一定の普遍性をもった秩序指向を，極端な形で体現しているのである。彼はいい奴であり，よき市民なのだ。そしてなおかつシュタージなのである。重要なのはその点である。だから彼をうとましがる他の人々の反応の中にあって恐怖をもたらすものとしての迫力が彼に欠けていたとしても，シュタージ問題の追求が，ナチズムやアウシュビッツの相対化の作用さえ帯びている状況を考慮すれば，むしろ問題への冷静かつ本質的なアプローチのためには，有効な視点を提供していると言えるのではないだろうか。

ホーフタラーの人物設定は政治的挑発として受け取られがちだが，実際にはこの作品全体のトーンの中では突出しているわけではない。そもそも激しい歴史的変化の中を飄々と生き延びてしまった感のあるフォンティにしても，シュタージ即悪といった単純な道義的構図の中では必ずしも正当性を主張できないはずなのだ。フォンティの置かれた困難な状況は，ＤＤＲの文学者一般の状況を暗示している。何かしらそれぞれの現在に関する本質的な問題を孕んだ表現をしようとすれば（そしてそれこそが文学の文学たる所以なのかもしれない），国家権力の介入を受けてしまう。それに対してどう対処すればよかったというのか？　沈黙も亡命も潔しとしなかったなら，つまりその場所で作家であり続けるためには，シュタージとの接触を維持する以外にはなかったのではないだろうか。国家がある限り不可避的に文学に作用し続ける政治の力を，その日常的かつ露骨な発現の故に常に意識化することを強いられる中で生じた，どうしても政治的な文脈から行間を読まずにはいられないような東独文学の一つの特徴は，それが東独の作家たちによって本来不本意な状況を反映しているものであったとしても，西側ではもっと曖昧でわかりにくい形をとって作用しているであろう「政治の力」と文学との係わりを改めて顧みさせる契機を孕んでいるのだ。

しかし，このような政治的解釈の可能性だけが，この作品において強調されるのは明らかに誤りである。この作品で焦点があてられているのは「政治」よりはむしろ「文学」なのである。1848年の三月革命と，1989年のＤＤＲ消滅，ドイツ再統一という背景に，その再統一を批判するという基本的スタンスとなれば，「政治」的文書としてレッテルを貼らずにはいられない，そしてまともに読まずに全否定せずにおられない人々が出てくるのも道理ではある。だが，実際のこの作品の基調をなしているのは，政治的プロパガンダではない。この作品の命は「フォンターネ」という「文学」なのである。文学が一定程度政治的であるのは自明であると考えるグラスの作品であるからには，政治的啓蒙としての解釈はもちろん排除されるものではないが，高度に政治的なテーマがむしろ二次的なものに感じられるような表現効果こそが，この作品の注目すべき特徴なのだ。

グラスがこの作品で展開するフォンターネ・パロディーは，幾重にも層をなしている。まず言うまでもなくフォンティという人物自体がフォンターネという人物のパロディーであり，これはフォンティによって自覚的に追究されたフォンターネ像であるという意味で，作品の設定内で生成するパロディーである。しかし，このフォンティの外見や出自，個人史や人間関係にまで及ぶフォンターネとの類似は，ホーフタラー＝タルホーファーの二重像と共に作品における現在，あるいは登場人物たちによって直接体験されている時代である二十世紀を，フォンターネの生きた十九世紀のパロディーと化すための起点としての役割を果している。

また，一人称の語り手を置きながらも，しばしば数ページにまたがる手紙や発言の引用を多用するスタイル，そしてまたそれらの手紙や発言に見られるそれぞれに個性的な人物像を反映した饒舌ぶりは，まさにフォンターネ作品のパロディーというべきものであり，「ベルリン小説」という意識的に限定された地域性もまたフォンターネという作家の仕事全体を連想させる。

フォンターネ・パロディーとしての地理的な限定は，物語空間にメルヒェン的な揺らぎを与える仕掛けをも用意している。フォンティの「フォンターネぶり」に読者が親しみを増せば増すほど，彼がフォンターネの墓を訪れる情景は，まるで自分の墓参りをしているような不思議さを帯びてくるし，フォンティがフォンターネの銅像を訪れる場面は，タルホーファーでもあるところのホーフタラーの立会いのせいもあってか，ドッペルゲンガーのすれ違いの奇跡のようでもあり，滑稽ではあるがどこかもの悲しい中に実に奇妙な印象を醸しだしている。現場にたまたま現れる観光客は銅像の上のフォンティに全く気づかないのだ。

これらの重層的パロディーの文学的フィルターを通過することで，テーマとして取り上げられた再統一を巡る諸問題は，屈折し，分散し，虚構ならではの質感をもった別の像を結ぶことになるのだ。われわれが敢えて政治的エッセンスを再構成することは恐らく可能であるが，むしろ問題にすべきはその総体としてのその変容のプロセスであり，そのプロセスを決定付けている力の作用の仕方であろう。

また，この作品に描かれた老フォンティの日々が体現しているものとして見逃せないの

は，生き残る者の苦渋である。彼はナチの時代を生きのび，ＤＤＲの時代を生き抜いてきた。フォンターネ同様，それぞれの時代に対する批判的精神を持ちながら，そして彼なりにその批判を実践しながらも，彼は生き残ってしまったのだ。フランスの恋人も，壁ができてからは会えないままに西で死んだ父も，自殺した友人も，そしてシュタージによって消された人々も，彼はその苦しみを知っていながら，どうすることもできなかったのだ。しかも彼はそれらの人々を忘れない。ホーフタラーが象徴する，自分に影のようにつきまとうもの，追い払えない自分の一部でさえあるそれが，まさに多くの不幸をもたらし続けてきたのだということを彼は知っている。彼がしばしば陥る絶望は，当然ながら，彼という一人の人間に直接係わるものだけから生じているわけでは決してないのだ。

生きる者の死者たちとの関わりは，『鈴蛙の鳴き声』におけるのと同様，この作品でも大きな役割を演じている。そもそもフォンティなる人物の強烈な個性は，死者であるフォンターネとの関わりによるものだ。フォンティが語るのは「ドイツ」と「文学」とを愛しながら死んでいった死者の声でもあるのだ。彼はフォンターネの墓を訪れ，銅像によじ登らされ，そしてまた友人フロイントリヒと共にその父の墓を訪れる。そこでは死者のことが思い起こされ，彼らの体験した苦痛が現代に蘇らせられる。変化したもの，変化しないものを，それぞれに含み込みながら，過去と現代がそこに重なり合うのである。国王親子の改葬の行事もまた，過去に生きた人々への感情移入の契機となり，人間たちの生身の葛藤としての歴史を顧みる場面としての機能を負わされていると言える。死者たちには潜在的な影響力がある。死してなおフォンターネはその時代に対する批判精神と文学に対する愛を語りうるのであり，国王たちは支配者としてのプロイセン的価値基準を体現しうるのである。このような事実が意識されないままに放置されることを，また逆に相対的に無名の死者たちの生きてきた世界が忘れ去られることを，グラスは嫌っているのだ。フォンターネの眠る墓地はフランス人墓地だ。『鈴蛙の鳴き声』で荒らされたユダヤ人墓地やソ連兵の墓地がテーマとして取り上げられていたように，ここでも今生きている者の批判的歴史意識を欠く恣意を批判し，未来に生きる者の世界に対する想像力を刺激するものとして，死者たちの声は登場人物たちの間に漂っているのだ。グラスが「ドイツ」に対して示す愛は，ダンツィヒ出身の彼自身の出自にも関係しているが，既に失われたものへの，その喪失を自覚した上での熱い思いによって，対象化を可能にする距離を保っていると言える。死者への愛もまた，異なる時代を重ね合わせた上でこの世界を愛するという姿勢の一つの条件なのである。

『鈴蛙の鳴き声』との関連で言えば，問題意識の連続性を示すものとして，他にもいくつかの共通のモチーフを挙げることができる。例えば，プロイセン国王の改葬の場面は，死者を利用しようとする者たちに対する批判が暗示されているし，旧東地域での土地投機や乱開発は，前作において描かれたポーランドの状況に対応していると言える。そして何よりも中高年の主人公を歴史の最前線で戦わせていることが顕著な共通点であろう。高齢による登場人物本人の経験の相対的な豊かさだけではなく，既に他界した知人たちに対する共感能力や，個性として与えられた若い世代以上の愛情や好奇心，自由な旅行や移動への

欲求が，超自然的な特性を持ち出すまでもなく，より深く広いパースペクティヴを確保することを可能にしていると言えよう。後ろ向きであると同時に前向きな彼らの姿勢こそが，グラス流歴史認識の一つの典型なのである。

5.

この作品は発表以来物議をかもし，膨大な批評や書評が公にされたが，批判的論調が優勢であった。アドルフ・ムシュクはグラス宛ての書簡の中で，若手の批評家の拒絶は世代間の隔絶の問題もあるからかわいいものだが，大御所の反発はある意味でわかってやっているだけに深刻だというようなことを書いているが，ラニツキがシュピーゲル誌上に発表した感情的な批判もまた，主要登場人物の言動をグラスのそれとして短絡的に解釈しているような印象は否めないものの，この『広い野原』という作品を「政治的」にばかりでなく「文学的」に批判しようとする者がまずはその起点とするであろう特徴は押さえている。その特徴とは主人公たちの，ある意味での「存在感」の欠如である。余りにも現実味に欠くという指摘である。

文学者にとってもユダヤ人にとってもＤＤＲがひどいところだったのに，この作品がその点に関して甘い（裏返して言えばドイツの再統一のあり方に批判的であるということ）というのが，ラニツキの憤激の基調ではあるのだが，他方で彼が強調するのはフォンティとホーフタラーという二人の主人公の存在感の希薄さである。この指摘は，フォンターネ・パロディーに依存し過ぎることでグラスらしい本来の文体の力が発揮されていないという嘆きに通じていると考えられる。この「グラスらしさ」とは，端的に言えば『ブリキの太鼓』におけるグラスらしさである。そして「存在感」とはおそらく，『ブリキの太鼓』の主人公オスカルが代表する「存在感」であり，「リアリティー」なのである。

ラニツキは言葉尻を捉えるような仕方でフォンティやホーフタラーを「歴史をわかってないバカ」と断じて，バカが中心にいるような作品がろくなものにならないのは当たり前だと書いている。この書き方自体は余り真面目に論じるべき余地もなさそうだが，言葉尻を捉えようと思えばいくらでもそれができ，曲解しようと思えばきりがないというのは，まさにこの作品の文体の特徴なのである。

グラスが用いたフォンターネ・スタイルの特徴を一言で言えば饒舌である。フォンティは饒舌の人であり，その存在は肉体よりもむしろ言葉によって支えられている。彼は病弱で年老いており，若かりし昔日のエピソードもまたその即物的現実は文学的言説によって水増しされている。しかも彼の饒舌はそれ自体フォンターネの焼直しである以上，設定上もオリジナルを越えるのは難しそうだ。どこまで行っても二流である。ことホーフタラーに至っては（彼の肉体の頑丈さがいかに強調されたとしても）そのフォンティの「影」に過ぎないのだ。そうなってくると，本来のグラス文学の特徴であったはずの過剰なまでの即物的迫力を伴う描写や，五感に訴える魔術的幻想の充溢こそを「存在感」として期待する者は裏切られざるを得ない。しかもその饒舌が，ここではこの二人に限ったことではないのだ。

グラスは，パロディーと引用，そして人物の借用（ホーフタラー）によって「純粋なオリジナリティー」という幻想を放棄しながら，彼のかつてのスタイルが顕著に示していたものもまたそこに通じているような「物理的暴力」そのものを，ここでは相対化しているのである。ＤＤＲとドイツ再統一とが象徴し，その一端をホーフタラーが担うところの具体的な国家機構に，フォンティはその「文学的」饒舌で対抗する。フォンティは必ずしも「政治的」に「正しく」はないが，「物理的暴力」としての「政治」の「正義」からひたすら逃れようともがいているのだ。彼の饒舌は，その逃亡を試み，「自由」を求め，それを体現するための方法なのだ。

ここに見られる「饒舌」は，その曖昧さ，無責任，軽薄，要約の仕様がなく，直線的文脈を取り出すことがそもそも困難であるという性質によって，「文学」的言説が「政治」的暴力に対抗する際の象徴的アンチテーゼになっているのである。「饒舌」は一方で登場人物の即物的・暴力的「リアリティー」を希薄にしながら，他方ではその「自由」度を高める。つまり歴史的・政治的背景へのより広く深い浸透を容易にしているのである。

少なくとも『広い野原』はＤＤＲ及び「再統一」の歴史的ドキュメント・レポートではない。グラスは「現実」を描こうとしたのではないのだ。ダンツィヒでナチ時代を生きた彼が『ブリキの太鼓』の世界を描いたようには，彼にＤＤＲは描けない。それは当然である。だからこそ彼は，歴史に直接関与する人並み外れた肉感的「存在感」のあるオスカルのような人物をではなく，むしろ亡霊のような，あるいは天使のようなフォンティという人物を創造し，全く別のアプローチで歴史と格闘する試みを行ったのである。それは「文学」の自己主張であり，「政治的現実」や「歴史的現実」を解体しつつ，一つのただの現実を出現させようとする「虚構」なのだ。

6．

この小説におけるフォンティは，フォンターネその人が未だに保っている人気をも引き受けつつ，みんなから愛されている。露骨に彼を憎む人物は全く登場しないのである。無論，一般的状況は彼を窮地に追い込んでいるのだが，主要な登場人物に限って言えば，ホーフタラーという特殊な役回りの人物を除けば誰もが，いや，場合によっては彼さえもフォンティを愛さずにはいられないのだ。そして，このフォンティ＝フォンターネの二重像は，苦しい時代にあってなお，未だ実現しない，より人間的な愛と自由を希求する，しかも当面は飽くまでもドイツにこだわる（あるいはこだわらざるをえない）「ドイツ文学」を象徴している。ここではフォンティは「ベルリン」であり，「ベルリン」は「ドイツ」なのである。フォンターネばかりではない。この作品には，多くは間接的にではあるが，三月革命前後に活躍した人々と東独の作家たちを中心に，18世紀から現代に至るドイツの多くの文学者たちが登場する。文字通り文学を愛するフォンティと語り手ではあるが，フォンティを囲む人々は，フォンティを通して「ドイツ文学」を愛しているのだ。だからこそ，この小説は苦渋に満ちた歴史の検証を行いつつ，それでもなお幸福な小説たりうるのである。文学に対する愛が，ここでは政治的・社会的困難をも越える希望なのだ。

熱にうかされたフォンティはうわ言の中で，フォンターネ作品が描く悲劇を次々にハッピーエンドに書き換える構想を展開する。主人公たちへの愛の故である。彼にとって不幸はどうにもならないものではなく，原因を取り除くことで解決すべきものなのである。

老ブリーストは「余りにも広い野原 ein zu weites Feld」と言った。しかし，グラスは彼の作品のタイトルから「余りにも」を取り除いた。それは，フォンティに生き抜くことの苦痛と喜びの両方を引き受けさせた上で，何とかなるさ，と言わせるための仕掛けなのだ。

フォンティは「その野原に果てを見て」いる。