慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	思考する『牡猫』： ルートヴィヒ・ティーク『長靴をはいた牡猫』におけるフィクションの諸問題
Sub Title	Der denkende Kater : Das Fiktionsproblem in Ludwig Tiecks Der gestiefelte Kater
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.91, No.2 (2006. 12) ,p.334- 351
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Essays in Honour of Profrssor Takahiro Shibata
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910002-0334

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

思考する『牡猫』
——ルートヴィヒ・ティーク『長靴をはいた牡猫』におけるフィクションの諸問題——

Der denkende *Kater*
—— Das Fiktionsproblem in Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*——

和泉　雅人
Masato Izumi

「円環の線。それはいかなるものにも、
自己以外のいかなるものにも戻らない」
『ファンタズス』

0．『牡猫』とは

ルートヴィヒ・ティークが『長靴をはいた牡猫』[1]を初めとする一連の喜劇を発表したとき、同時代の作家たちは喝采をもって、ある種の喜劇ジャンルが誕生したことを祝った。ティークの書いた喜劇はシュライアーマハー、ヤーコプ・グリム、E.T.A.ホフマン、そしてティークを嫌っていたグリルパルツァーにいたるまで好感をもって受け入れられた。そ

[1] 本論で使用したテクストは、Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge.* Hrsg.v.Helmut Kreutzer, Philipp Reclam Jun. Stuttgart 1985である。文中のカッコ内数字はこのテクストの頁数を表わす。

の一方で、学者や評論家たちによるティーク喜劇の美学的位置づけは最近にいたるまで低いものであった。[2] この評価の低さは当然、作品に対する無理解から発していた。研究史はとりわけ『牝猫』を単なる茶番や諷刺とみなすことで——そして実際にそのようにも読めるのだが——この作品の孕む形式美学上のポテンシャルを看過してきたのであった。諷刺という視点からのみアプローチしたとしても、『牡猫』の繰り広げる豊かな世界は秘密を開示してはくれないだろう。その一方で、ロマン的イロニー概念を使って解釈し、こと足れりとする傾向もまた、現在にいたるまで根強く残っている。その定義自体がフリードリヒ・シュレーゲルの曖昧な言説に頼りきっているこの概念が、具体的な作品に適用可能なのかどうかは問わぬこととしても、そもそもシュレーゲルは、この『牡猫』がロマン的イロニーを表わすものであるとは一度も言っていないのである。ゾルガーやアイヒェンドルフたちがシュレーゲルの言説の意味するところとは無関係に、『牡猫』＝ロマン的イロニー説を唱え、それが以後ほぼ無批判に継承され、あるいは秘儀化されていった可能性が非常に強い。[3] この作品の本質は、もしそれが諷刺でもなければロマン的イロニーでもないとするならば、いったいどこにあるのだろうか。本稿ではもっぱら反省概念を援用しつつ、メタ・フィクション概念を思考の基礎としてゆるやかに設定しながら、この作品を読み解いていく。

メタ・フィクション文学伝統には、なによりもまずセルヴァンテスの

---

2 Vgl. Marianne Thalmann: *Ludwig Tieck. Der romantische Weltmann aus Berlin*. Francke Verlag Bern 1955, S.98.

3 『牡猫』とロマン的イロニー論との関わり、およびFr.シュレーゲルが『牡猫』に関してなぜロマン的イロニー概念を使用しなかったのかについては、中村恵美子「エルゴンなきパレルゴン——ティークの『牡猫』における„イロニー“——」（シェリング論集第5号『交響するロマン主義』、東京　2006年、89−114頁）参照。ティークの『牡猫』がいわゆるロマン的イロニーを体現する作品かどうかについて、中村は自己創造的契機の欠如を理由として否定的な結論にいたっている。

『ドン・キホーテ』とスターンの『トリストラム・シャンディ』が、偉大な先駆として存在する。この両作品はメタ・フィクションとして傑出しているばかりか、その真の意義がようやく20世紀にいたってから理解されるという、きわめて異色の作品であった。そしてこの偉大な伝統にルートヴィヒ・ティークのいわゆるReflexionstheaterである『長靴をはいた牡猫』も連なるのである。ティークはセルヴァンテスの翻訳者であったし、スターンについても論評しているから[4]、これらの偉大なメタ・フィクション文学については知悉していたといっていい。とはいえ『長靴をはいた牡猫』へのセルヴァンテスやスターンの影響を論じたところで、あまり意味はない。重要なことはこれまで日本のゲルマニスティークにおいて、わずかな例外を除けばほとんどまともに論じられたことのなかったこの『長靴をはいた牡猫』という作品が、単なる諷刺的作品であるとか、パロディーであるということではなく、メタ・フィクションの伝統に連なり、これを発展させた作品であるということを示すことである。ドイツのロマン主義者たちが確立したReflexionsromanにせよ、Reflexionstheaterにせよ、土の臭いを漂わせるドイツ19世紀リアリズムを飛び越えて直接20世紀につながるものであるのだが、『牡猫』の場合、この意味でのポテンシャルが考究されたことはない。本稿ではこの問題を中心に『牡猫』を論じていく。

1．罠を仕掛ける『牡猫』

作品『牡猫』の構造は三極構造である[5]。劇中劇としての舞台と俳優、それから詩人、道具方、プロンプターなどからなる裏方、そして観客である。これらの三極は独立しているわけではなく、相互に干渉しあう存在である。やはり劇中に観客の登場するブレヒトの『コーカサスの白墨

---

4 Rudolf Köpke: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. Zweiter Theil. F.A. Brockhaus, Leipzig 1855, S.237.

の輪』も類似の構造をもっているが、観客が絶えずコメントを口にすることはない。一方で、ティークの作品『牡猫』の三極関係はより複雑に進行し、劇中劇のなかで、現在進行中であるはずの舞台上の劇そのものが言及されるという、自己再帰的、自己言及的な性質を備えており、それがこの作品の最大の特質をなしている。それは俳優たちが自らの演じる配役について言及するといったレヴェルの問題ではなく、劇中劇というフィクションがまさにフィクションとしての自己言及を行うという根本的な変容の契機なのである。

注目すべきは、ティークの作品も、そのなかでの劇中劇も共に『長靴をはいた牡猫』というタイトルを与えられており、そのため、作品中において演じられる『長靴をはいた牡猫』という劇中劇のなかで、この劇中劇そのものについて言及されるばかりではなく、劇中劇内での言及が、ティークの作品『長靴をはいた牡猫』自体にも及ぶことである。メタ・フィクション的にいえば、フィクション内フィクション内フィクションである。つまり、言表された実際のタイトルをひろってみても、そこには三重の入れ子状の構造がみてとれるのである。

これはありていに言えば、ロマン的イロニーふうの[6]ポテンシャルを内包した無限運動を予感させるものである。それはこの作品が、作品の

---

5 この構造自体はきわめて明白なものである。ピクリクはこれを観客レヴェル、舞台の筋書きレヴェル、演出機構レヴェルの三極として捉えている。Vgl. Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. C.H.Beck, München 1992, S.299. シュトローシュナイダー＝コールスは、観客と舞台とを二元論的に「枠と主筋」などと分割して考察することを批判しているが、本論でいうところの三極構造が、決して静的・固定的なものでないことはいうまでもない。Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2002, S.296.

6 フリードリヒ・シュレーゲルの提唱するロマン的イロニーの原理については、中村恵美子の論考「イロニーの原理――ロマン主義藝術試論」（『詩・言語』第61号、2004年、1–27頁）が明解に詳述している。

内包する無限運動的ポテンシャルに従って上演される状況を想像してみれば容易に理解可能なことである。もっとも、ティークの指導のもとベルリンで1844年に実際に初演されたとき、あるいは20世紀に入ってからいくどか試みられた実際の上演に際しても、この劇のもつ無限運動的ポテンシャルは表現されずじまいであったろう。この劇は、舞台上の俳優たちが台詞をしゃべっているのと同時に観客の批評が口にされるというその構造からみても、レーゼドラマ[7]の範疇にはいるものであり、その意味で時間・空間にしばられた現実世界における上演では、その本質上、不完全にしか実現されない劇だからである。

本稿における今後の論述を先取りしていうならば、この作品が呈示する三重の入れ子状構造のうち、劇中劇『牡猫』のなかで宮廷学者レアンダーによって言及され、議論の対象となる作品『牡猫』のなかにもまた——それがフィクションであれリアルなものであれ——同様の三重の入れ子状構造が予見される。つまりは自己言及されたその作品『牡猫』のなかでも劇中劇の『牡猫』が上演され、さらにその劇中劇の『牡猫』のなかで再び作品『牡猫』自体が自己言及されるのである。従って、劇中劇というフィクションのなかで劇中劇を含む作品『牡猫』そのものが言及されたその瞬間に、言及する劇中劇はフィクションであることをやめ、言及された作品『牡猫』の視点からみて「現実」へ転位し、そして同時に、作品『牡猫』を読むわれわれ読者の現実は逆に「フィクション」へと転位するのである。

そしてこのヴェクトルを作品外部へと向けるとき、ティークの創作した作品『牡猫』そのものが、それよりも上位の認識系において同題の劇中劇『牡猫』の一部であり、読者は作品『牡猫』に登場する観客の役割

---

7 Karl Pestalozzi によれば、この作品はもともとレーゼドラマとして考えられたものであり、考えながら読むことによってはじめて、この作品のもつ混乱させる効果が成立する、とのことである。Ders.: *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hrsg.v. Walter Hinck, Düsseldorf 1977, S.114.

を――役割の本質を――無意識的に演じさせられる状況に置かれるのである。そしてわれわれ読者＝観客もまた、みずからの置かれたこのような関係的布置を認識することなく、われわれよりも上位の認識系に属する観客＝読者によって眺められる存在になり、このポテンシャルもまた無限に連続していく。やはり観客のフィッシャーが「観客だって？この劇には観客なんて登場しないじゃないか」(49) というとき、フィッシャーたちはメタ・フィクションで言ういわゆる第四の壁が――ポスト・モダンにおけるドラマトゥルギー上の技法としてではなく――本質的な意味で破壊されたことに気づかない。つまり、自分たち観客もまた舞台上に現出したフィクション内フィクションのなかに転位したことに気がつかないのである。これはそれぞれのレヴェルの認識系に存在する観客＝読者にとっては――ゲーデルふうに言えば――その認識系のレヴェルにいるみずからの存在証明が不可能だということを示している。究極的には、自己同定の不可能性が示されているのである。

そして作品『牡猫』の仕掛けたこの不可能性はわれわれ読者にもあてはまる。作品『牡猫』の読者であるわれわれもまた、劇中劇『牡猫』の観客と同様に、自らが現実的存在であると思考しているにもかかわらず、われわれより上位の認識系に据えられた視点（劇中劇のレアンダーのような視点）からみるならば、フィクションの世界に生きる登場人物でしかないのだ。そしてこの連鎖が無限に続いていくことを『牡猫』の作品構造は示しているのである。自己は自己であり、他者は他者であるという主客の対立的関係の基底をなすデカルト的認識によって夢想された現実とフィクションの二元論は、この『牡猫』の構造が示している、自己はリアルであると同時に、他者の想像力の産物でもあるという、主客の境位の破壊と越境の交通によって――内と外の差異を無化するクラインの壺においてそうであるように――あえなく胡散霧消するのである。[8]

このように『牡猫』においてはセルヴァンテスやスターンにはない過激さが、つまりはいわゆるメタ・フィクションを超える徹底した無限運

動性が表現されている。『ファンタズス』に収載された『長靴をはいた牡猫』の直前におかれた枠部分における会話で、テオドーアは『牡猫』を紹介して次のように言う。「世界をからかいの種にしないで、演劇をからかおうとしても簡単にはいかないでしょう。というのも両者は、とりわけわれわれの時代では、互いに入り混じって進んでいるのですから。」[9] つまりティークの視線は『牡猫』を超えて世界そのものへと向けられている。演劇は世界であり、世界は演劇に他ならない。この認識を基底としてティークは、作品『牡猫』において無限運動性の「罠」を仕掛けたのである。

フィヒテを引用するベンヤミンの論理に寄り添っていうなら[10]、劇中劇の『牡猫』のもつ形式が次の高次の段階の形式（ティークの『牡猫』）のための内容となり、その形式がまた次の高次の段階（読者の世界）にある形式のための内容となり、それが無限に——おそらくは形式性そのものを次第に喪失しながら——繰り延べられていく。それは『牡猫』と

---

8 ト書きの存在について付言しておこう。劇中劇がフィクションの世界を、観客たちが現実の世界を呈示しているとすれば、ト書きのもつ機能は、明らかにティークの『長靴をはいた牡猫』全体とその作者であるティークとの関連性を示す、というよりは、『長靴をはいた牡猫』という作品——本来はフィクションである『牡猫』という作品中の登場人物たちにとっては、『牡猫』という作品は現実世界のすべてにほかならない——が生み出すフィクションレヴェルよりも上位のレヴェルが存在することを示している。その上位のレヴェルは作者ティークが存在するレヴェルであり、この作品を読む読者のレヴェルである。そしてト書きの存在はまたわれわれより上位のレヴェルが存在していることを暗示しているのだ。劇中劇の俳優たちや作者たち、観客たちにとって、ト書きが認識不可能であるように、われわれの「現実」に書き込まれたト書きもまたわれわれにとっては認識不可能なのである。

9 *Ludwig Tiecks Schriften*. Bd.5, Fantasus zweiter Theil (Unveränderter photomechanischer Nachdruck, 1966). G.Reimer, Berlin 1828, S.159f.

10 Vgl. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg.v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S.30.

いう演劇の無限の繰り延べであると同時に、世界の無限の繰り延べに他ならない。つまりそれはバロック的意味における theatrum mundi のありうべき理念的極北を指しており、同時にそのつどの階梯における世界を創造する者を藝術家と呼ぶなら、ライブニッツ的可能世界をイメージさせる無限階梯性をも示すものである。[11] ティークの作品である『牡猫』も、そのなかで呈示される劇中劇の『牡猫』も、そして劇中劇のなかで言及される『牡猫』も、それぞれ可能的世界を theatrum mundi として表現している。ティークの作品である『牡猫』を超えて、あるいは劇中劇のなかで言及される『牡猫』のなかへと突き進んでいくことによって、われわれ読者＝観客の想像界はそのつどの可能的世界を見出すことだろう。

2．自己省察する『牡猫』

この作品を諷刺的作品であるとか、パロディ的作品であると解釈すれば、それはこの作品の本質を見誤ることになるだろう。確かに、ティークは18世紀末ドイツの演劇シーンを支配していた運命劇や幽霊劇、催涙劇、家庭劇といった、要するに俗悪な世俗的産物を嫌悪し、嘲笑していたし、またそれゆえにこそ、さまざまな揶揄、皮肉、パロディなどを作品中に塗りこめているのは事実である。むしろそれらの皮肉やら諷刺やらを満載しているのが、この作品の特徴のひとつだといってもいいだろう。『牡猫』が成立してからおよそ30年後のティークの回想によれば[12]、ベッティガーのイフラントに関する本[13]があまりにくだらないもので、演劇というものがまったく理解されていないのに驚愕して、ベッティガーの愚かさや悪趣味を逆手にとってその矛盾やら笑止な傲慢さやらを、同

---

11 小田部胤久『藝術の逆説』東京大学出版会、2001年、28頁参照。

12 Vgl. *Dichter über ihre Dichtungen. Ludwig Tieck I.* Hrsg.v.Uwe Schweikert, Heimeran, Frankfurt a. M. 1971, S.142f.

13 Karl August Böttiger: *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796.* Leipzig 1796.

じように馬鹿げた、しかし面白い童話劇のなかではっきりさせてやろう、というのが『牡猫』成立の動機であった。従って、『牡猫』の内容を仔細に検討して、どの箇所が何を諷刺しているか、などと一覧表を作って演劇社会学的な調査を試みるのも意義のないことではないが、それによってこの作品の本質が闡明されるわけでもない。つまり『牡猫』にとって重要なのは表現形式であって、内容そのものではない。形式の孕むエネルギーが内容を圧倒している『牡猫』の場合、内容と形式を区別することにはほとんど意味が見出せない、というよりも内容は形式にとりこまれていて、形式が融通無碍に羽をはばたかせるために必要とする契機でしかない。従って、諷刺的局面のみをとりあげて『牡猫』を説明しようとしても、ほとんどこの作品の本質とは関係のない作業になるだろう。この劇の本質は現実とフィクション、フィクションとフィクションの原理的関係にこそ求められるべきである。

舞台上の俳優たちが絶え間なく配役から脱線し、与えられた役の人物ではなく、元の俳優あるいは人間にもどってしまう、という構造は、さしあたってこれをフィクションからリアルな世界への、つまりはリアリズムへの還元であると考えることもできよう。そういった意味で、この作品が18世紀末のドイツにおける一種の反演劇であることは否定できないだろう。つまりはドイツ18世紀末の定番的なイリュージョン舞台を自己言及と配役からの逸脱によって脱構築しているわけだが、しかしそのポテンシャルが志向するところは、果たして現実を露呈させるかに見えるリアリズム演劇なのだろうか。

あるいは、第三幕の開始のときに作者と道具方が「誤って」舞台上に留まり、劇中劇の『長靴をはいた牡猫』について語っている場面に関して、ピクリクが整理してみせたような[14]、劇中劇の本来の筋立てから脱線すれば、それは現実であり、筋立ての内部に留まっていれば、それは仮象である、というようなリアリズム／フィクション、現実／仮象といった対立軸は有効なのだろうか。それでは、観客もまた配役から逸脱し

た発言を繰り返し、現実／仮象の対立軸の間を行き来しているのだろうか。観客は最後まで自分たちの陥っている浅薄な啓蒙主義的パラダイムから踏み出そうとはしないし、各人それぞれの愚かさや先入見、中途半端な知識、彼らの「趣味」なるものに固執したままである。第三幕の後半での観客ベッティヒャーを追い出す行為も、イリュージョン演劇にどっぷり漬かったみずからの思想基盤に対する反省から行われるのではなく、単なる感情的反応が主たる要因である。要するに観客は自己省察の能力を与えられていないし、『牡猫』の姉妹作であるティークの『さかしまの世界』におけるように観客が観客であることをやめて、俳優として劇中劇に加わるなどということもない。つまり観客はまるで自然がそこにあるかのように、自己省察（Selbstreflexion）なしに、ただそこに存在するのである。つまりはこれがいわゆる劇中劇に対する「現実」を保証する存在となっているわけである。従って、俳優たちがみずからの配役（「フィクション」）から脱線したときに属する「現実」レヴェルは、つまり観客のレヴェルである。同様に、詩人や道具方が、騒ぐ観客に説明し、間違って舞台に登場し、劇中劇のイリュージョン的連続性を破壊するとき、彼らは観客のレヴェルに属している。そしてこの分類によって text-intern においては現実とフィクションの二元論が支配し、さらに textextern においては——つまり作品外部から見れば——当然ながらすべてがフィクションであると、きれいに説明されるわけである。そしてこれだけですでに、この作品のメタ・フィクション性が明らかになるのだが、しかしティークはこのような単純な仕掛けでは満足していない。さらにもうひとつのいかにもティーク的な仕掛けを組み込んでいるのである。

第二幕で客席からの嘲笑のために俳優たちが立ち往生する場面、つま

---

14 当然のことだが、ピクリクは texintern と textextern の場合に分け、前者の場合の対立軸が、後者のレヴェルではすべてフィクションになることを指摘している。また配役からの脱線(Aus-der-Rolle-Fallen)は現実への関係性を打ち立て、同時に劇場性を示すものであると指摘している。Vgl. Pikulik, S.297, 300 u. 306

りは観客レヴェルの現実へと俳優たちが立ち戻った瞬間（「俳優たちはみな自分の役のことを忘れ、舞台上には恐ろしい空白が生ずる」(39)）に、牡猫のヒンツェは柱によじ登るのである。もしヒンツェ役の俳優（おそらくはイフラント）が配役から逸脱した結果、現実レヴェルへと回帰したならば、猫がそうするように柱によじ登る必要はない。観客の属する現実レヴェルに戻ればいいのであって、なにも猫のような演技をする必要はないはずである。これは劇中劇にほころびが発生し、現実が侵入してきてもなおヒンツェが相変わらず猫の役柄に留まっていることを示している。つまり上記の二元的説明に矛盾する行為を行っていることになる。言い換えるなら、ここでは現実とフィクションが同じ空間に並存しているのである。また第三幕でゴットリープが「すぐだ、いますぐそうしてもらわなきゃあ。さもないと手遅れってことになっちまう。もう7時半だし、8時には芝居が終わっちまうからな。」(45) というとき、やはり現実とフィクションの世界を明らかに混同している。さらに第三幕の終わり頃、ヒンツェのフランス大革命礼賛まがいの台詞に観客が騒ぎ出し、それに狼狽した作者が思わず舞台に出てきて、「どうすればいいのか！この劇はもうすぐ終わりなのに。なにもかもがうまく運んだかもしれなかったのに。いまちょうどこの道徳的な場面に盛大な喝采がもらえるものと踏んでたのに。王宮までこんなに遠くなかったら、鎮め役を呼びにいくんだが」(58) と、思考したままを口に出してしまう。ここでも作者は自分が現実に属する作者であるという立場を忘れ去って、あたかも自分が自分で創造したフィクションの世界にいるかのように考え、行動しているのである。このように現実がフィクションを浸食し、フィクションが現実を変容させるこの相互干渉は、ティークのノヴェレに関する理論的言説である Wendepunkt [15] がそうであるように、ありふれた日常

[15] Wendepunkt については、拙論「ルートヴィヒ・ティークのノヴェレ観——ビーダーマイアーに至るノヴェレ観の諸相のもとに」「藝文研究」45号、1983年、263–279頁参照。

や現実が突然 das Wunderbare に変わる瞬間である。ノヴェレの場合、それは単純な構造をもち、描写されている現実レヴェルに突然思いもかけぬ転回が訪れ、das Wunderbare が介入してくることで起こるのだが、作品『牡猫』の場合、劇中劇というフィクションに対して、観客たちの存在する現実レヴェルがフィクションを壊すことなく浸食し（ゴットリープの場合）、あるいは逆に、劇中劇のフィクションが破綻をきたし、現実レヴェルが支配している最中に、フィクションがそのまま妥当性を主張して居座る（ヒンツェと作者の場合）という構造をもっている。現実とフィクションの対立軸が、同じ空間に、等価を帯びながら、並列し、相互否定のあやういバランスの上で存在しているのである。この両者の並列が落差を生み出し、その落差によってなにごとかを、das Wunderbare を、無限の階梯性を垣間見させるのである。

この『牡猫』全体がフィクションであることは言うまでもない。劇中劇からみた観客は現実レヴェルに属する存在であったが、textextern に視点を据えたとき、観客たちもまたフィクションの存在であることになる。そして狼狽した作者が現実レヴェルにいる自らの存在を忘れ、フィクションの世界の住人であるかのようにふるまったのとは逆に、観客もまた自分たちが所詮はフィクションの存在であることに気づいておらず、あたかも現実の存在であるかのようにふるまっている。それは、先述したように、観客には、舞台上の俳優や作者たちと異なって、自分たちがフィクションの世界に属する存在であること、あるいはフィクションの世界を創造する存在であること――フィクションに内在する視座から見ればその可能性――を、自己省察的に認識する能力、すなわち想像力が欠けているからである。本来ならば観客たちも自らをメタ・フィクション化して自己言及的行動や言説に及ぶべきなのだが、それをする契機をかれらは与えられていたにもかかわらず――そしてフィクションと現実との境界で作者が立ち往生している現場を目撃しているにもかかわらず――それを認識し、想像力を使って自己省察の翼をはばたかせることをし

なかったのである。その契機とはもちろん、眼前で繰り広げられるフィクションの自己言及であり、否定であり、のり超えであり、メタ化である。なによりも王女が要求したレアンダーとハンスヴルストとの間の議論において、つまりは観客の眼前で演じられている劇中劇のなかで、ティークの作品『長靴をはいた牡猫』そのもの、すなわち、その劇中劇もそれを見ている観客たちも含んだ、いわば彼らにとっての全世界が、討論の対象になり、観客たちの前で他ならぬ観客であるはずの自分自身が議論の対象になっているという、自己省察の契機が与えられていたにもかかわらず、観客たちはそれをあっさり看過してしまったのである。そしてここにわれわれ読者と観客との大きな差異が存在する。われわれ読者、あるいは自己同定の不可能性の認識能力を有した批評者は、観客の失敗を認識し、それを契機として反省（Reflexion）を行い、自らの想像力を無限の階梯に向かって働かせることが可能だという差異である。

3．自己解体する『牡猫』、そして大団円

ハンスヴルストとレアンダーの議論で明白になるのは、レアンダーが啓蒙主義を代表し、ハンスヴルストがその否定者の機能を果たしていることだ。それが典型的な形で表れるのが、第二幕における数と無限をめぐる王とレアンダーの会話である。いわばハンスヴルストは旧時代を代表し、レアンダーは新時代を代表していることになるのだが、ハンスヴルストは民衆的愚者であり、レアンダーは学識ある愚者であるため、ハンスヴルストを非難するレアンダーは王から一喝され、二人とも同類であり、要するに暇つぶしのための道具にすぎないとののしられるのである。（しかしその王自身もまた（食）欲に支配された人間でしかないのだが。）つまりは、バロック時代の阿諛追従の道化も啓蒙時代の利口馬鹿のインテリも、食欲に支配されきっている王に全否定されているわけだ。

しかしながら、作品『長靴をはいた牡猫』にかかわる論争において勝利を収めるのは、ヒンツェを巧みに利用したハンスヴルストのほうであ

る。ハンスヴルストはこの劇中劇に登場する人物群のなかで唯一まともな世間智を備えた人間であり[16]、これに匹敵しうるのは牡猫のヒンツェのみである。時代遅れの、ドイツの舞台からは追放されていたはずの宮廷道化と、童話劇の主人公、つまりは想像界のなかにのみ存在するしゃべる猫という、どちらも——通俗的啓蒙主義的心性から見て——排除されるべき存在である。これらの周縁的な存在が——ヒンツェは利用され、勝者の徴である帽子を取りに行かされたにすぎないにしても——共同で啓蒙主義に勝利するという構造には、ありふれた退屈な啓蒙主義的思考や硬直化した感性への侮蔑的高笑いがこめられていると同時に、そのような手垢のついた俗流啓蒙主義パラダイムを解体し、想像力と不可思議が支配する来るべき新しいパラダイム——生成しつつあるロマン派の時代——への予感がこめられているのである。その意味で旧パラダイムの解体を内容とするこの作品は、最初から自己解体の契機を孕んでいるものといえるだろう。解体すべきものを自己解体的な形式構造と内容で表現する、というのがこの作品の示すヴェクトルなのである。

この劇中劇は、第三幕においてハンスヴルストに失敗作と嘲られ、エピローグでは作者みずから失敗作と認められてしまうのだが、ハンスヴルストのいう失敗の意味と作者のいう失敗の意味はまったく異なる。小利口なハンスヴルストは観客の趣味にすりよっていきながら、いわばこれまで通例行われてきた演劇に照らしてみて、この劇中劇である『牡猫』が失敗作だと断じている。しかし作者はその意図が実現されなかったがゆえに、みずからこの劇中劇を失敗作であると呼ぶのである。

童話劇の進行につれて、観客と作者との対立は深刻さを増し、エピロ

16「この名誉ある集まりにおいて唯一才知を備えた、いやそれどころか道理の分かった存在は、ののしられ、恥辱にまみれて放逐され、誹謗中傷されたハンスヴルストであった。ハンスヴルストという名前からしてすでに教養ある観客にとっては吐き気を催させるものであったが、彼には今や再び名誉が与えられることになっていた。」Köpke, S.211f.

ーグにおいてそれはピークに達する。「わたくしの試みは、皆様方を遠い子供時代の感情にお戻ししようというものでした。それができておりましたら、皆様にはこの上演いたしました童話を、童話以上のなにか重大なものとはお受け取りにはならなかったでしょうに」(61) と述べ、その秘められた意図を説明しようとするが、観客にはまったく理解されない。作者がここで子供という言葉で意味するのは、先入見や偏見を捨てて——つまりは通俗的な劇に慣れ親しんだ感性を捨てて——奔放な想像力の世界をそのままに味わい観劇する態度のことなのだが、もちろん観客には理解されず、もう子供じゃないんだ、という怒号と足踏みが返ってくるだけである。ついに作者はクセーニエの2行詩を作り、劇の批判をするなら劇を理解していることを示せ、と観客を非難する。観客の怒りは頂点に達し、腐ったリンゴや梨や紙くずなどが作者めがけて投げつけられるのである。

ペスタロッチも指摘しているように、これらのディスコミュニケイションは、実は詩人と社会との断絶にほかならない。[17] しかしディスコミュニケイトしているのは作者と観客、詩人と社会の間だけではないだろう。実は作者と俳優たち、そして作者と作者が書いて演出している劇中劇そのものとの間にもディスコミュニケイションが発生しているのである。

そもそも「子供時代の感情にお戻し」するのが作者の目的であったとするなら、なぜ作者はわざわざ観客の期待の地平を裏切るイリュージョン破壊的台詞を俳優にいわせているのだろうか。それともイリュージョン破壊の台詞はみな俳優たちのアドリブなのだろうか。つまり舞台上の台詞はどこまでが作者の指示したものであり、どこからが俳優たちの意図的な、あるいはプロンプターとの意思疎通が齟齬をきたしたためのアドリブであり、あるいは観客からの野次を受けて、変更されたものなのだろうか。例えば第三幕でゴットリープが「もう7時半だし、8時には芝

[17] Vgl. Pestalozzi, S.125.

居が終わっちまうからな。」(45) と言い、脱線したあとで、「おっと、ぼんやりしていた！ほら、日の出がなんて美しいんだ、と言おうとしたのさ。あの忌々しいプロンプターの奴がもごもご言いやがるもんでね。そういうときは即興で何か言おうとするんだが、いつもドジを踏んじまうんだ」(45) とその脱線の原因を説明しているが、これはプロンプターという役割の人間を仲介することで、そこで伝達阻害が起こり、作者の意図が曲げられて伝わっていることを示している。また第三幕の最期の場面でヒンツェが「自由と平等だ！法律は喰われちまったぞ！今や第三階級のためにゴットリープが政権につくのだ！」(58) [18] と唐突な発言をし、観客の間にこれは革命劇だったのか、という不安と騒動を引き起こす場面でも、作者は舞台裏でヒンツェ役の俳優をがみがみと叱っているから、ヒンツェの発言が作者の意図したものではないことが暗示されている。こうしてみると作者の「子供時代うんぬん」の意図とイリュージョン破壊の台詞は——たとえ作者が観客を演劇美学的視点から教育しようとしていたと仮定しても [19] ——完全に矛盾しているばかりか、そもそも作者の意図はプロンプターや俳優たちのところで折り曲げられ、観客には作

18 この台詞について——他の政治的に装った諷刺的言説をつなぎ合わせて——この作品が政治的諷刺であるとか、王権（支配権）の交代であるなどと解釈するのは的外れである。この作品において「封建的、絶対主義的、そして始まったばかりの資本主義的現実を喜劇的に描写する形式」(*Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*. Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin, 5. Aufl. 1985, S.211f.) をティークが発展させたなどと指摘するのは、この作品に対する無理解からきている。ちなみにここで引用した言説は東西分裂ドイツ時代の東ドイツの研究書からのものなので、解釈自体がパラダイムに支配されている事態を示すのに好都合かもしれない。しかしここでは勿論インマーヴァーの指摘するように「プロシャ王制だの恐怖支配だのといったターゲットは、ティークの無害な諷刺の到達距離の向こうにある」と理解するほうが正しいだろう。Raymond M.Immerwahr: *The Esthetic Intent of Tieck's Comedy*. Washington University Studies- New Series. Language and Literature – No.22. Saint Louis, 1953, p.51.

19 Ebenda.

者の本来の意図は伝わっていない（「なにしろ第二幕だって、ぼくの原稿とはまったくちがったふうに終わってしまったんだからね。」(42)）。そして作者は観客たちの反応が自分の手に余ると、すかさず観客たちの趣味である『魔笛』の場面や音楽を上演しては、つまり自分が破壊しようとしていたイリュージョンや観客たちの趣味に迎合する演目を提供しては、観客たちのご機嫌をとろうとする。すなわち、作者の意図は自らが作り上げようとした劇によって否定されることによって、自己解体していくのである。言い換えれば、本来意図していた役割から作者もまたAus-der-Rolle-Fallenしているのである。これは作者という存在に対する痛烈な嘲笑であり、そしてこの「劇中劇の『牡猫』の作者」像に対する嘲笑は、三重の入れ子状構造の孕む自己階梯性によって、そのまま上位の『牡猫』の作者である――自分自身もまたその嘲笑の対象としている――ティークにも反映される。つまり自己解体の契機はわれわれ読者にも内在していることを示しているのである。

*

以上見てきたように、三重の入れ子状構造自体がわれわれの意識における自己階梯性を孕んでおり、それに向けた意識と想像の展開を強制している。無限小への運動は作品のなかで挑発的に言及され、無限大への運動は作品構造の自己言及性によって幻惑的に暗示されている。無限小から無限大の間の自由闊達な運動は、われわれをとりまく感覚界においては実現されえない。それはわれわれの意識のなかでのみ、想像力という翼をメディアとして初めて、実現可能な世界なのである。これを仮想的な通時性であると捉えるならば、仮想的な共時性は三極構造に吊り下げられた各々の通時的レヴェルにおけるフィクション空間に求められるだろう。そしてこれら二つの軸の交差がティークの意識によって選択され、創造されたのが、他の諸階梯の原形式として措定された『長靴をはいた牡猫』なのである。そしてその交差の現場において、現実とフィクションを同一の時間・空間において重層させることに成功した『牡猫』

は、しかし同時にそれを契機として自己の解体を招いている。現実であると同時にフィクションでもある時空は、主客が固定され、時間軸が安定した秩序の中では存在できない。それは必然的に主客二元論を破産に追い込み、時間軸の安定性を疑わしいものにさせる。自由な反省精神に駆動されたメタ・フィクションという否定と創造を織り成す作業が、同時にまた自己への刃ともなって、作品そのものが解体させられるのである。藝術作品から「有限性のすべての制約が取り去られること」[20]がドイツ・ロマン主義の命題のひとつであるとすると、この命題が自己言及的に含んでいるこの命題そのものの要請からもまた究極的には自由でなければならない。それは創作主体の意識的操作から完全に切り離された自働的な——オート・ポイエーシスに比せられるような——運動であるだろう。それはまるでティークによって自己認識へと動かされた作品が、閉鎖システム的に、自己自身を浸食しつつ、その自己認識を最小と最大の方向に向けてやむことなく増殖させ、その永久運動によって作品の自己同一性を保持しようとしているかのようである。『長靴をはいた牡猫』は形式的自己解体をすることで自己解体から生じるポテンシャルを利用しつつ、その自働的無限運動を駆動させ、ポエジーの自働化を実現させているのである。つまりそこには、盲目的に自働化され、無限小と無限大に向かうメタ・フィクションのメタ・フィクション化、ポエジーのポエジー化という運動が在るだけなのである。

このように自己解体の契機を孕んだ、脱線と諷刺を蕩尽することによって劇中劇の筋立てそのものを混乱に陥れる『牡猫』の作品構造は、18世紀末の時代にあって、そして現代においても、先鋭的であり前衛的である。それはまるで、近代文学をのり超えるポスト・モダン文学を思い起こさせる。しかも、『牡猫』の生きた時代のドイツでは——Deutsche Misereを想起されたい——いまだ近代が始まってもいないのだが。

---

[20] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. v. E. Behler, München 1967, Bd.XVI, S.30.