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

Title	神の寵児とイロニーの視線 : メタ・ロマーンとしての『のらくら者』
Sub Title	Das Kind der Gnade und die ironische Ansicht : ,,Taugenichts" als Meta-Roman
Author	田中, 真奈美(Tanaka, Manami)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2001
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.18 (2001. 3) ,p.24- 41
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20010331-0024

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.

神の寵児とイロニーの視線

——メタ・ロマーンとしての『のらくら者』——

田　中　真奈美

ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフといえば、小説の代表作として名のあがるのは、まず『のらくら者 (Aus dem Leben eines Taugenichts)』(1826) であろう。ドイツ語で出ている単行本の種類、邦訳の数、アンソロジーへの収録頻度といった一般読者への影響の点でも、専門家による研究の豊富さの点でも、その知名度は抜群である。[1)]

しかし、「代表作」とは、その作家の作風の典型的なものでは必ずしもない。『のらくら者』はアイヒェンドルフの他の作品には含まれない様々な要素を含んでおり、いわゆる「アイヒェンドルフ調」といった定式だけでは片付けられない作品なのである。それではなぜ『のらくら者』は特異な位置を占めるのだろうか。この小説の異質さはどこに由来するのだろうか。本稿では、いくつかの論点からこのような疑問に解答を与えてみたい。

1　ロマン派的幻想破壊としての醜の機能

まず第一に『のらくら者』は、人物描写の点で、他のアイヒェンドルフの小説とは大きな違いが見られる。他の作品における容貌描写は、「美しい (schön)」、「背の高い (hoch)」、「ほっそりした (schlank)」といった肯定的な形容詞が繰り返し使用される。[2)] あるいは、ほかのドイツ・ロマン派の作家たち、ティーク、ノヴァーリス、ブレンターノなどの小説でも、登場人物として描写の対象になるのは美しい人々に偏っており、いわばロマン派的幻想とでも呼ぶべき型の枠内において描写が行われているといえる。[3)]

しかし、同じように「ロマン派」として必ず名の挙がる存在でありながら、E. T. A. ホフマンは大きく異なっている。彼の小説は、俗に言う「怪

奇小説の祖」にふさわしく、不気味な、あるいは醜い形姿に事欠かない。ほんの一例として、『砂男 (Der Sandmann)』から一節を挙げてみよう。「広い肩の上に不格好な大頭がのっている。顔は黄土色で半白のげじげじ眉の下に緑がかった猫の目そっくりの二つ眼が光っていて、大きな太い鼻が唇に垂れているのだ。よく口をよじらしてニヤリと笑うんだが、そんなとき頬にまっ赤な斑点があらわれ、歯のあいだから変てこな音が洩れたりした。」[4] 実はこのような不気味さ、醜の描写が登場するのはなにもホフマンに限らず、アイヒェンドルフにおいても見られるのである。とりわけ本稿で対象とする『のらくら者』に、この醜への強い傾向が明らかに観取される。「そこには、並はずれて長い曲がった選帝侯のような鼻をした、大柄な旦那が立っている。ふくらんだ七面鳥のように立派で幅広い体つきだった。」(W.II., S.567)「その老婆はその間、歯のない口でもぐもぐし続けていて、長いたれ下がった鼻先をかんでいるようにしか見えなかった。」(W.II., S.603) そして『のらくら者』においてこのような例は数多い。

醜という点においてホフマンとアイヒェンドルフとの共通性が見られることは、一見すると意外なように見える。この意外性は、アイヒェンドルフが、晩年に著した文学史『ドイツ文学の歴史 (Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands)』(1857) の中で、.ホフマンを批判的に論じたことからも首肯できる。曰く、ホフマンはデモーニッシュなものを誤解した義務感と偏愛を持って美化しようと努めた。(W.III., S.892.) しかし、両者の共通性を、たとえばアイヒェンドルフの『大理石像 (Das Marmorbild)』とホフマンの『砂男』『黄金の壷 (Der goldne Topf)』との比較で見出すことも可能である。[5] 現実世界と幻想世界のどちらが勝利するかという違いはあるが、いずれの作品も主人公は二つの世界の間で揺れ動く。

既述の相似点だけでなく、『のらくら者』には、直接ホフマンの名が口にされてもいる。(W.II., S.622.) ホフマンに因む演奏の最中に、いきりたった若い男女が乱入してきて、人々の酔い心地をさましてしまう。主人公をしばしば悪夢の世界へと堕としてしまうホフマンとは似て非なることをほのめかしたいがための皮肉であろうか。

醜描写について両作家の違いをあげれば、ホフマンの描く不気味な人物描写は、現実を侵食してゆく怪奇な幻想世界へと読者を引き込む役割をは

たすが、『のらくら者』のそれはむしろ現実の側に立ち、読者の目を現実性へと向ける。いわば幻想性と現実性の両者が混在させられ、幻想性の破壊が同じレベルで行われている。そのような例を挙げよう。厳密な意味での容貌描写ではないが、不似合いな要素の組み合わされた場面である。「白馬に乗ったせむしの紳士が、月光の中を野を横切って歩むのが見えた。(中略) それが三本脚の馬に乗った幽霊のように見えたので、女中は十字を切った。」(W.II., S.599.)、「ただそこここに、みすぼらしい乞食が死人のように、ほの暖かい夜の中で、大理石の敷居の上で横になり眠っているばかりだった。」(W.II., S.614.)。これらの例では、白馬とせむし、大理石と乞食が共に描かれている。つまり、白馬や大理石という幻想性をあおるものに、せむしや乞食という極めてリアルな存在を対照的に配している。さらに、ウィーンの屋敷で「のらくら者」が人違いをする場面では、「月明かりのもとで、その婦人の首の筋がひどくふくれているのがはっきりと見えた。ずいぶん怒っているようで顔が真っ赤だった。」(W.II., S.581.) という、月明かりによる人物認知の描写があるのだが、ここでは、『大理石像』のクライマックスの場面とは異なり、月光という幻想的な道具立ての中でこの上なく現実的な人物が描写されている。『大理石像』では、稲妻の光が魔性のものの正体を露わにするが、無論「魔性」は詩的・幻想的な範疇に属する存在である。『のらくら者』における幻想破壊の傾向が際立って見える一例であろう。

これらの場面が示すように、『のらくら者』においては物語全体の抒情的雰囲気の中に、それに反する要素、つまり醜の描写や散文的光景が混在しており、詩情にひたる読者の幻想を時折り破壊する。したがって、この作品中では、いわゆる幻想的な要素に対して常に作者のイローニッシュな、距離を置いた視線が感じられる。幻想性の論理が貫かれ、その論理構造の枠内においてのみ成立しえた「アイヒェンドルフ調」のロマン的文学に対する強烈なアンチテーゼの志向がそこには見られないだろうか。幻想的な道具立てでありながら、現実的な描写の挿入によってその一貫した物語性を寸断され、読者はいやおうなしに、幻想世界からの距離をとらされることになるのである。

2　三つの美質と市民性

前章で述べたように、『のらくら者』においては、いわゆるロマンティックな幻想がしばしば妨げられるのであるが、その抒情性と散文性の隣り合った物語で、「のらくら者」は右往左往しながらも、後述するように常に神に護られている。では、なぜ、どのように護られているのか、この神の守護とそれを受ける主人公の特性について本章では説明しよう。

「のらくら者」の被守護性は、「デモーニッシュ」なものとの対比で一層はっきりする。超自然的な魔的な力との葛藤は、アイヒェンドルフの最初の散文『秋の惑わし (Die Zauberei im Herbste)』(1808-09) 以来追求されてきたテーマであり、例えば『大理石像』には異教対キリスト教の形で端的に表れている。主人公の青年貴族フローリオは、異教の女神ヴェヌスと清純な乙女ビアンカとの間で心が揺れる。詩人フォルトゥナートは、この若者をキリスト教の朝の光の側へと引き寄せる役割を負っている。彼は、ヴェヌスの神殿の廃墟で、今も女神が春ごとに墓から蘇り若者たちを誘惑すると語る。(W.II., S.562.)

これに対応した場面が『のらくら者』にもある。ローマに近づく「のらくら者」は、まず墓場のような荒野に着く。そこには太古の街と女神ヴェヌスが埋もれていて、異教徒たちが時に蘇り旅人を迷わせる、と彼は噂に聞いている。しかし、ローマに近づく喜びで一杯の彼はそれを気にも留めずに歩みを進める。(W.II., S.613-614.) つまり、誘惑の試練を乗り越えるフローリオとは異なり、「のらくら者」は試みに遭いさえしないのである。

ここまで安らかな状況にある「のらくら者」という主人公とはどのような性格の持ち主であるか。物語冒頭で父親に「のらくら者」呼ばわりされて以来、それが読者にとっての通称になってしまった名のない主人公は、なんの取り柄もなさそうに見えるが、三つの美点[6]を持っている。

第一は、容姿の良さである。このためにこそ、初対面の婦人たちにすぐに気にいられて雇われ、果ては、男装の伯爵令嬢の替え玉が務まり感謝された。アイヒェンドルフの主人公は、『予感と現在 (Ahnung und Gegenwart)』のフリードリヒ、『大理石像』のフローリオを始めとしてほとんど美男であるが、そのことが「のらくら者」ほど役に立った例はない。ただし、この美貌について本人の口から言及されてはいない。彼はそれを鼻にかけた

り利用したりはしないのである。

第二は、バイオリンの腕である。寂しい森の中で奏でて自ら晴れやかな心地になったり（W.II., S.587.）、村人たちの前で演奏して彼らを楽しく踊らせたりする（W.II., S.588.）。その技を「神様からの授かりものです。」（W.II., S.589.）と彼は謙虚に言うが、これは中世以来の「神の道具としての才能」のトポスの説に立つものである。ある朝「のらくら者」が、小鳥の囀りに対して「おまえにだけ神を称えさせておくものか！」（W.II., S.605.）と言って自分もバイオリンを手に飛び出す行動もそれを裏付ける。

第三の美質は、既述のバイオリンの場面にもつながっているが、神への全き信頼であり、これが「のらくら者」の最大の要素と言ってよい。物語の始めで旅立つ彼の歌う「神様は、恵みを与えようとする者を」（W.II., S.566.）はあまりにも有名であるが、これが、彼の生き方と、以後の物語の展開を象徴的に表わしている。

ただ神様におまかせしよう
小川、ひばり、森に野に、
地も天もすべてお守りだから
ぼくにも良いように定めて下さった。（W.II., S.566.）

さらに、彼がウィーンの屋敷でぼんやりしながら、数々の格言を頭に浮かべる場面があり（W.II., S.569.）それらもしばしば暗示的である。「盲の雌鳥も時には穀粒を見つける」、「最後に笑う者が最もよく笑う」――役立たずと思われた「のらくら者」も人の役に立ち、令嬢の駆落ち騒動やそれに伴う人違いなどの混乱に巻きこまれても最後には幸福を得た。「人間は考え、神は導く」――彼は考えてはいない、しかし「神様の命ずるままに！」（W.II., S.602.）の心が常に根底にある。

「のらくら者」がその素朴な信仰心によって危険から守護されていることは、「不実なイタリア」（W.II., 630.）[7]の舞台でも同様である。この旅物語の約半分がイタリアで展開されている。その古都ローマは、アイヒェンドルフの作品世界においては通例混沌が支配する地として描かれている。

たとえば『予感と現在』の主人公の兄は、流転の人生の中で、イタリア人の幼なじみの娘と再会してローマへ駆落ちするが、彼女は他の男と出奔し、彼はのちに相手の男を殺害する。また、『詩人とその仲間 (Dichter und ihre Gesellen)』の主要人物の一人オットーも、ローマで結婚するが裏切られ、旧知の男の非業の死をまのあたりにし、惑乱の状態でドイツへ逃げ帰る。

一方、「のらくら者」はどうであろうか。確かに彼もまた不可解な状況でローマから逃げ出す。しかし注目に値するのは、彼がローマに近づいていく時、この都と一緒に海をも目にしたという記述である。(W.II., S.613.) これは地理上ありえない。ところでこの現象は、ほかの作品でも見られるのである。『詩人とその仲間』の主人公の一人フォルトゥナートは、オットーとルドルフ同様、ローマで伴侶を得るが、しかし二人と違って幸せになる。その彼もローマへはいるとき海を見ている。(W.II., 396.) それに対し、不幸なオットーの場合は海の描写を伴っていない。久保田功論文では、作中人物の目に映る庭園が、視界の開けたものか閉じたものかによって、人物の心の開放性・閉鎖性、ひいては人生の幸福・不幸を意味している、と解釈している。[8] この説を海にも応用してみると、それを通じて世界へと乗り出していく極めて開かれた空間である海は、やはり開放された心の目にこそ映じるもの、と考えてよかろう。ローマで、あるはずのない海を見る、このことは「のらくら者」の開かれた心の極端な形での現れなのである。[9] そしてその心は神を忘れない。

容姿と音楽的才能に恵まれ、神の守護に包まれた「のらくら者」。このイメージは典型的なロマン派的人物像を思い起こさせるものである。問題は、この作品においてそのような人物像が一貫してロマン的世界に生きているわけではないという点にある。すでに見たように、アイヒェンドルフは幻想性とそれに対する破壊的言辞を交錯させて使用している。この交錯の中で、作品は同時にイローニッシュな視点を獲得するのであるが、主人公が固有の人名を持たない一般的なロマン的人物像に造形されていることによって、この作品の表層にいわゆるロマン派性を掲げ、そのことによって市民性へのイローニッシュな視線が強化されるという構造が成立しえているのである。市民性に距離を置こうとするこのような作者の姿勢を示すものに、未知の遠方への憧憬がある。次にそれを見ていこう。

「のらくら者」は、多くの人のように、定住した家庭生活に幸福を求めることはない。彼は、恩寵を受けながらも、同じところに長く留まることはない。常に遠くへの憧れにかられ、一方で郷愁にも捕われる。ウィーンを去る時「私はここを発たねばならない、ずっと、青空のある限り遠くへ！」(W., II., S.583.) と言う。「私たちの国はこの世界ではないんだ！」(W.II., S.583.) と相棒のバイオリンに語る。「彼にはもはや地上に故郷はなかった！」(W.II., S.424.) という、故郷の喪失と流浪を暗示する表現が、『詩人とその仲間』に見られる。彼とは、すでに言及したオットーを指す。ポエジーへののめりこみから挫折を重ね、ようやく帰りついた故郷で孤独な死に至る。ホフマンがモデルであると言われる奇矯なドリンダーと共にこの長編中の否定的な詩人像である。

この不幸なオットーと、「のらくら者」とは一見対極に位置するようであるが、「のらくら者」もまた、どこにも完全に満足して留まることはできない、たとえ「すべてが良し (alles gut)」(W.II., S.647.) であっても。しかし一方で、「のらくら者」には複雑な自意識というものが欠けている。憂愁におそわれることはあっても深刻に悩まない。近代的自意識は持たないが、[10] 神の護りは信じている。ここでもまた、近代的市民性への一種のアンチテーゼが見てとれる。明らかに『のらくら者』は、教養小説的な自助努力と市民的徳目の習得に対して、強烈な反措定としての人物像を呈示している。「のらくら者」はいかなる市民的美徳も備えていない。勤勉、思慮分別、自己抑制といった美徳とはまったく異質な存在が「のらくら者」なのである。彼の行動規範は高邁な目標のために努力を重ねるものではなく、徹頭徹尾、反省的ではなく反応的である。彼を動かすのは喜怒哀楽であり、快感である。そしてその「のらくら者」が最後に、なんの努力の成果でもなく、ただ美貌と芸術的才能と神の恩寵によって幸福を掴む。これは、硬直した徳目にしがみ付き、近代の建設に邁進しようとする偏狭な市民性に対するアイヒェンドルフの批判に他ならない。

そもそも、幸不幸は主観であり、定住できないことを不幸と見るのは市民的視点に過ぎない。むしろ、「のらくら者」が結末で家をもらっても安住せず、また旅立とうとすることが、平俗なハッピーエンドと一線を画しているのである。自由を求め、物に執着せず、常にさすらっている心は定

住した市民の立場、勤勉に働き、一家を構え、富を蓄え、安定を求める道徳には相容れない。相容れないながらも人々と関わりを持ち、素朴に神の心に従う「のらくら者」は、作者の考える神と人間との仲介者としての詩人像を体現している。[11]

3　理想の中世とその転倒

「のらくら者」は職業詩人ではまったくないが、その人物像には作者にとっての良き詩人像が反映されており、そしてそもそもアイヒェンドルフは詩人の理想を中世という時代に見ていた。この物語には、そこここに遠い時代の面影が意図的に盛り込まれている。この章では、中世の影響とそこにこめられた作者の意図について取りあげる。

中世を匂わせる第一の点は表題である。『のらくら者』は完成までにいくつもの段階を経ているが、その草稿段階においては『新しいトルバドゥール(Der neue Troubadour)』の題を与えられていた。[12]「トルバドゥール」も、次に言及する「ミンネゼンガー」と共に中世の歌人である。しかしアイヒェンドルフは自著の文学史の中で「トルバドゥール」と「ミンネゼンガー」を区別して用いており、フランス系の前者よりもドイツ系の後者を明らかに好ましく評している。それならば、なぜ自作の題に「トルバドゥール」を使ったかとの疑問が生じるが、文学史を著した晩年と、『のらくら者』執筆時との時間の隔たりは大きい。1822年までに書かれた戯曲『俗物たちに戦争を(Krieg den Philistern)』には、登場人物に「ミンネゼンガー」がいるが、台詞で「トルバドゥール」も「ミンネゼンガー」も区別されていない。[13]『のらくら者』のころには、両者の違いが意識されていなかったようである。

第二は、「のらくら者」の、特にウィーンでの行動である。彼は本来の仕事など忘れて、想い人に花束を捧げることに幸せを感じる。これは、アイヒェンドルフが晩年の文学史で賞賛した（W.III., S.186など）「婦人奉仕」「ミンネディーンスト」を彷彿させる。そしてミンネゼンガーたちは、「森で野で、馬上で、騎士道的に、英雄的に詩作し、自らの生き方と同じように歌い、詩的に生きていた。」（W.III., S.691.）と、このロマン派詩人は評している。たとえその中世像に多分の美化が加えられていたとしても、[14]自然の中で歌い、詩と人生が一致しているという点はまさに「のらくら者」

のようではないか。

第三は、「のらくら者」の恋人の役どころである。彼は、物語の第一章でこう歌う。

私がどこへ行こうと何を見ようと、
野でも森でも谷でも、
山から川辺を見下ろす時も、
美しい高貴な方、あなたに無限の挨拶を送る。(W.II., S.569.)

4行目の「高貴な方」にあたる hohe Fraue の語尾 e は、Aue, schaue との韻のためばかりではない。形の上では Frau の前の形、しかし現代と違い身分の高い婦人を意味する中高ドイツ語の vrouwe と重ねる意図があったろう。本名不明の「のらくら者」は、やはりほとんど名(アウレーリエ)の出てこない恋人を「美しい優しいひと (schöne, gnädige Frau)」と呼んでいるが、この Frau には貴婦人のニュアンスがこめられていると見てよい。草稿には、詩以外の文中にも Fraue の表記が見られる。[15]

それに、普通我々の読む『のらくら者』では、主人公の想い人が令嬢ではなく門番の姪、つまり庶民で、そして未婚であり、おまけにその娘のほうでも彼に心をよせていたことが判明して大団円を迎える。これに対し、『のらくら者』初期の構想では、アウレーリエは本当に伯爵令嬢であり結婚してしまっていたと見られている。[16] するとますます、貴婦人とそれにかしずく騎士のような様を呈していたのである。

以上のような点からも、『のらくら者』は中世の影響をうかがわせているが、しかしやはり単純な讃美に終わりはしない。それは、「のらくら者」の恋の結末変更に起因する。「のらくら者」のアウレーリエへの恋は、明白にミンネディーンストのイメージが重ねられている。この奉仕は、そもそも騎士にとって「教育」であり成長過程である。もし、作者の当初の案の通りアウレーリエが既婚の貴婦人であれば、成就されないからこその「教育」の物語となっていたであろう。そして幸か不幸か、彼の恋は実り、「教育」は完成しない。現に、想い人の待つウィーンにもどり、懐かしい顔ぶれに再会した彼に寄せられる言葉は、「本当に、まるで昔のまま、イ

タリア風のところは全然ない！」(W.II., S.643.)、「世界の果てまで旅したのに、あいかわらずばかだ！」(W.II., S.645.) である。

ここで、アイヒェンドルフの作品群の中で『のらくら者』の占める位置を確認するため、その前後の執筆活動を概観してみよう。

1817年、『のらくら者』の始めの部分と、『大理石像』が書かれる。1819年、『大理石像』発表。1823年、『のらくら者』の最初の2章発表。1822-25年の間に、『のらくら者』の続きが完成されたと推測される。1826年、『のらくら者』の完成作品が単行本に収録。

風刺劇『俗物たちとの戦争』は1822年にすでに完成しており、1823-24年に発表された。1825-28年には、短い戯曲『マイヤベスの栄華と最期(Meierbeths Glück und Ende)』が書かれたと推測される。当時の流行の運命悲劇というジャンルを、辛辣に茶化した作品である。

こう見ていくと、『のらくら者』が成立していく過程は、アイヒェンドルフが風刺作品を書き始めた時期と重なっている。[17] さらに、別の視点から見るために、執筆以外の作者の状況を簡単にまとめれば次のようになる。1816年、公職に就き、妻子との生活は安定するが、1818年に父が世を去り、領地の大部分は負債のため売却される。1819年に国家試験に合格、昇進。1821年、ダンツィヒで、のちに作品の舞台とするマリーエンブルク城の復旧に協力。1822年、母の死後、生家の城もついに失われる。

このように、『のらくら者』の執筆時期は、公私ともに、のらくらとは無縁の忽忙の日々であった。作品解釈において、作者個人の身上調査が必ず正解を与えてくれるものではないが、留意はしておくべきであろう。重い現実と、軽快な物語と、それらに距離を置いた視線とが絡み合い、風刺という要素が詩人の中に意識されるようになってきた。超現実の要素はないのにメルヘンめいた『のらくら者』の、いわゆるロマンティックな中世イメージが、結末に至ってひっくり返される。既婚貴婦人に想いを捧げるなら中世、身分を越えて結婚に至るならメルヘン、しかし『のらくら者』はいずれでもなかった。中世像へのオマージュになったかもしれない『のらくら者』はむしろパロディになったのである。

結　び

アイヒェンドルフの抒情的な「代表作」の『のらくら者』は、様々な異端性を持っている。それについて説明するためには、なにが「典型」なのかも改めてまとめる必要がある。いわゆる「アイヒェンドルフ調」として浮かぶのは、「森のざわめき (Waldesrauschen)」、「美しい寂寥 (die schöne Einsamkeit)」、「森の寂寥 (die Waldeinsamkeit)」のような独特の語の組み合わせ、郷愁、漂泊、野山、谷、庭園、噴水、大理石像、月光、小夜鳴鳥、雲雀、狩、角笛、等であろう。これらのいかにも詩的なモチーフが極めてパターン化されつつも効果をあげていることは、アレヴィーンやアドルノなど多くの研究者が指摘済みであり、[18]『のらくら者』の世界にもあてはまっている。そして、アイヒェンドルフの生前から、この『のらくら者』と抒情詩が詩人のイメージを決定していた。それと共に、他の多くの作品にあって『のらくら者』にないもの、あるいはその逆のものが読者の目に留まらずにいることになる。[19]

これまで述べてきた相違点を今一度まとめれば以下のようになる。①美男美女にあふれた他の作品と違い、醜さもしばしば描写され、ロマン的情趣に影を落としている。②最初の小説以来の重要テーマであるデモーニッシュなものとの闘いを主人公がまったく味わわず、あくまで神の力に護られている。彼ほど無邪気に神にすべてをゆだね、そしてはっきりと愛されている存在は類がない。③アイヒェンドルフの多くの小説は歴史的背景を持つ。しかし『のらくら者』は、当時の現代ものでありながら「古き良き」中世が濃厚に重ねられ、しかも結末でその中世的趣は否定される。この構図は珍しい。

そして、この「中世」転倒にも関連して、結末近くで、本物の令嬢の結婚相手が「のらくら者」に、これまでのいきさつの種明かしをする場面にも注目したい。(W.II., S.644-645.) 恋し合う男女、別の男の割り込み、駆落ち、そのような自分たちの恋の経過を語りながら、花婿は「のらくら者」に、「君は小説というものを読んだことはないか？」と問う。「結末はもちろんれっきとした小説にふさわしく、発見、後悔、和解、(略) 結婚式！」ここで『のらくら者』は、小説の中で小説を批評する「メタ小説」の顔を見せる。[20]

小説（ロマーン）とは、その発生は中世に溯るが、散文の叙事文学とい

う13世紀に定着した意味で、この語がドイツで使われるのは17世紀からであった。[21] そして「先行するさまざまなジャンルを批評することによって出現した新しいジャンル、それが世界の文学史にもっとも遅れて登場した小説というジャンルにほかならない。」[22]

この、遅れて生まれたジャンルに属する『のらくら者』で、ありがちな小説のパターンが茶化されていることは[23]、結末での花婿の台詞で明白であるが、物語を見渡せば、パロディ化されているものは多岐にわたっている。「シュテルンバルト風ロマン派的旅行小説、当時の写実的な旅行記、ビーダーマイヤー的田園詩、会話体小説、ヴィルヘルム・マイスターの模倣作品、悪漢小説」[24]、さらには、主人公が月夜の森で盗賊に狙われたと誤解したり（W.II., S.391.）、山荘で包丁を手にした老婆におびえ、閉じ込められたと思う場面など、盗賊物語、恐怖小説の連想もはたらく。[25]

「中世」イメージ、様々な小説のタイプがモザイクのようにはりあわされている。その中で生きる「のらくら者」は、新ジャンル「小説」を生み出した近代市民社会の、勤勉、秩序などの規範から大きくずれている。ずれているにも関わらず、彼は幸福になってしまう。このイロニーは、小市民性・俗物性を敵視したロマン主義者にふさわしい。表層は牧歌的でありながら、深層では、自作をも含めたロマン的なものと、それに対立する小市民性とを共に皮肉っている。

以上のように『のらくら者』には、「典型的」要素と混在して、他の作品との大きな相違点、非ロマン的要素が見出せる。抒情詩人の代表作としてだけではなく、比較的省みられない風刺作品との関係も含めて、新たな意味付けを探っていく必要があろう。

注

アイヒェンドルフの作品の引用は、Joseph von Eichendorff. Werke.（略記W.）4Bde. München : Winkler Verlag, 1978 に依る。以下本文中に巻数・頁数のみ記す。

1) 研究例一覧としては、『書誌　日本におけるJ.v.アイヒェンドルフ——翻訳・研究文献——』（日本独文学会『ドイツ文学 83』1989年. 176-203頁）、Eckhard Grunewald :Eichendorff-Bibliographie (1959-1986) In : Alfred

Riemen (Hg). Ansichten zu Eichendorff. Beiträge der Forschung 1958 bis 1988. Thorbecke. 1988. S.453-491.を参照した。前者に依ると、邦訳は『のらくら者』15編、『大理石像』6編の順で多い。日本での論文は、『のらくら者』について6編、『予感と現在』に5編、『大理石像』に3編という順である。後者に依ると、ドイツでは、『のらくら者』37編、『予感と現在』29編、『大理石像』22編、『詩人とその仲間』10編という具合に、集中のしかたは日独であまり差がない。

2) Vgl. Wolfgang Nehring : Spätromantiker. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1997. S.38.

3) ここでは、国書刊行会編『ドイツ・ロマン派全集』（全22巻・別巻2巻 1983-92年）に依る。このシリーズには、ハイネ、クライストなど、文学史の一般常識では「ロマン派」に数え難い作家も含まれてはいるが、代表者として欠かせないティーク、ノヴァーリス、シュレーゲル兄弟、ブレンターノ、アルニムらの5冊分の選集に収録された19本の中短編を検討すると、美しい容姿・醜い姿の描かれる回数は、約5：1の割合である。

4) 池内　紀　訳『ホフマン短編集』岩波文庫　1984年　154頁。上に挙げた『ドイツ・ロマン派全集』のホフマン2冊の11作のうち、美と醜の描写箇所は約4：3の割合であり、醜さのほうが表現が細かい。

5) Vgl. Wolfgang Nehring : Spätromantiker. S.20, 26.

6) 「美点」にあたるTugendの語は、中高ドイツ語ではtugentであり、動詞はtugen, tügen,これは今日の「役に立つ」taugenと語源が共通している。（浜崎長寿『中高ドイツ語の分類語彙と変化表』大学書林 昭和61年 47頁、93頁）Taugenichtsとは文字通りには「役立たず」なので、結果として役に立ってしまった、見ようによっては美点もあるこの主人公の呼び名としては、逆説的で意味深い。

7) 「リカルダ・フーフがかつて書いたように、とりわけイタリアはロマン派の詩人にとって、〈人間にひそむ、危険、誘惑、堕落の象徴〉となっていた。」
『おぞましき悦楽――フケー〈地獄の小鬼の物語〉（1810年）』（ヴィンフリート・フロイント　深見茂　訳『ドイツ幻想文学の系譜　ティークからシュトルムまで』彩流社　1997年　57-74頁）61頁。

8) 久保田功「アイヒェンドルフの文学における庭園」（『金沢大学法文学部論集 文学科篇』第19巻　1972年　19-44頁）20-44頁参照。

9) この、久保田説を参考にしたローマの海の解釈は、拙稿「ローマの獅子と海」（日本アイヒェンドルフ協会『あうろーら』13号　1995年　13-21頁）16-17頁で既述した。アイヒェンドルフの晩年の叙事詩『ユリアン

(Julian)』『ルツィウス(Lucius)』は、古代ローマを舞台としている。主人公が「背教者」として滅びる前者に海は出てこず、キリスト教に心を向けて救済される後者の主人公は、ローマと共に海を見ている。(W.I., S.439.)

10) それに対して、ポエジーへの惑溺から幻覚を見るオットーには、19世紀初頭に研究され始めた精神病の兆候があるという。まさに近代の病人であるオットーとの対比で、「のらくら者」はいっそう健やかに見える。
Vgl. Georg Reichard : Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff. In : Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. Band 50. Sigmaringen : Jan Thorbecke Verlag, 1990 (S.177-194), S.177,190.

11) 「仲介(vermitteln)」の語はアイヒェンドルフの文学観にとってキーワードである。ゲルマン人は古代の偉大なものをキリスト教へ仲介し(W.III., S.178.)、ロマン主義が永遠と地上の仲介というキリスト教の大きな使命を担った(W.III., S.400.)と、文学史で述べられている。

12) Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Frankfurt am Main, 1985. Deutscher Klassiker Verlag. Band 2 には、この稿も収録されている。

13) この戯曲には、以下のような場面がある。

海の王：どうして未だに、色あせてすり切れたトルバドゥールの衣装でうろつけるのだ!? 感傷的すぎる！とうに時代遅れだぞ。(略)

ミンネゼンガー：私はミンネゼンガーの服にたいそうなじんでしまい、最高の時をそれで過ごしてきたのです。私の思うに、ミンネとは常に流行であり続けるべきものです。(W.I., S.518.)

また、「ミンネゼンガー」が、「甘いミンネを楽しむトルバドゥールがなおゆくところ――」とも言っている。(W.I., S.537.)

14) 「彼らがその際に用いたのは史料ではなく、文芸作品であって、昔日の現実をそのままに伝えると考えられた中世文芸に登場する、器量豊けき騎士や魅惑的なるご婦人がたに、彼らは現在よりも美しかったはずの過去の世界の証人を見たのである。」
ヨアヒム・ブムケ『中世の騎士文化』訳：平尾浩三　和泉雅人　相澤隆　斎藤太郎　三瓶慎一　一條麻美子　白水社　1995年　13頁。

15) 注12)に挙げたDeutscher Klassiker 版のS.459, 463. 参照。

16) Vgl. Ebd., S.792.

17) どの作品を「風刺」と見るかは、久保田功『風刺作家としてのアイヒェンドルフ』(金沢大学文学部論集　文学科篇　第4号　1984年　1-28頁。)の6頁に基いた。小説3編、戯曲3編がこれに数えられ、半数は生前未発表である。なお、本稿第1章で言及した容貌描写の問題であるが、「メルヘン」の肩書きを持ち、1848年の革命を風刺した短編『リベルタスと

その解放者たち(Libertas und ihre Befreier)』には、奇妙な風采がたびたび描かれる。これは、物語の滑稽味とも関連があると考えられる。

18) アレヴィーン　渡辺洋子訳「アイヒェンドルフの風景」(リカルダ・フーフ他『ドイツ・ロマン派全集　第10巻　ドイツ・ロマン派論考』国書刊行会　1984年　303-340頁)、アドルノ　平野嘉彦訳「アイヒェンドルフ頌」(同401-438頁)を参照。

19) 久保田功「「愛すべき詩人」アイヒェンドルフと彼の「近代ロマン主義」(『金沢大学文学部論集　文学科篇』創刊号　1981年　29-62頁)32、43頁参照。

20) アイヒェンドルフは『18世紀のドイツの小説(Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seiner Verhältnis zum Christentum)』(1851)で、初期のドイツの近代小説の傾向を、「長々としたへぼ詩、牧人と踊りの芝居」「かつらのような技巧をこらした飾り言葉」「脇筋で故意に混乱させられた迷宮から、驚いた読者を、平凡な真実らしさのアリアドネの糸で再び幸せに外に出す」と述べている。ただし、アイヒェンドルフの「小説」のうち、発表時に「ロマーン」とされたのは『予感と現在』のみで、『詩人とその仲間』も『のらくら者』も「ノヴェレ」であった。

21) 片山良展　三木正之　八木浩　編『文学の基礎理論　ドイツ文学の座標から』ミネルヴァ書房　1974年　78頁。

22) 『日本大百科全書　12』小学館　1986年　9頁。注21)の著には、小説とは「一回的な個々の人格、特殊な運命の個人たちを扱う。(略)たえまない運命の造形や内面の発展や魂の分析が見られる。」と説明される。これらの前提と「のらくら者」の世界とはなんと隔たっていることか。彼に名がないことは「個の人格」でないことを意味するし、「内面の発展」なども無論ない。

23) 「支配的な種類の小説に対する文学的パロディーがヨーロッパ小説史において果たした役割はきわめて大きい。」
『小説の言葉――ミハイル・バプチン著作集⑤』伊東一郎　訳　新時代社　1979年　94頁。

24) 注12)のDeutscher KlassikerのS.794.

25) 森に盗賊の組み合わせはアイヒェンドルフの風刺劇『マイヤベスの栄華と最期』にも登場するし(W.I., S.565.)、高名な先行作品には『群盗』がある。また、監禁、追跡劇は、ゴシック小説の特色である。
風間賢二『ホラー小説大全――ドラキュラからキングまで』角川書店　1997年　24頁参照。

(東海大学非常勤講師)

Das Kind der Gnade und die ironische Ansicht

——„Taugenichts“ als Meta-Roman——

TANAKA, Manami

„Aus dem Leben eines Taugenichts“ gilt allgemein als Hauptwerk des romantischen Dichters Joseph von Eichendorff. Doch die Erzählung ist nicht in jeder Hinsicht typisch für Eichendorff.

Ein großer Unterschied ist die Darstellung des Aussehens der Figuren. Bei den meisten Romantikern werden fast nur schöne Frauen und Männer beschrieben, eine große Ausnahme stellt E.T.A.Hoffmann dar, in dessen Werken sehr oft auch hässliche Gestalten gezeigt werden. Bei Eichendorff ist „Taugenichts“ eine solche Ausnahme, hier finden sich manche Darstellungen grotesker oder komischer Personen. Unerwartet weisen die Werke dieser beiden Autoren eine Parallelität — nämlich der zwischen zwei Welten irrende Held — auf, obwohl Eichendorff bekanntlich Hoffmann in der späteren Literaturgeschichte ktitisch beurteilte. In der Erzählung „Taugenichts“ kann man außerdem eine Mischung aus Romantik und Antiromantik beobachten, so eine Darstellungsweise, die zur Desillusionierung führt, ist anders als in manchen anderen Werken Eichendorffs.

Ebenfalls ungewöhnlich ist die Art der Behandlung des Dämonischen, eines der wichtigen Themen in Eichendorffs Welt. Das Thema zeigt sich z.B. in der Erzählung „Das Marmorbild“, die eine Episode über die Verführung der Heidengöttin Venus enthält. Der Taugenichts hört ein ganz ähnliches Gerücht, aber er ignoriert es. Die Gefahr des Dämonischen kann ihm nichts anhaben. Seine Geborgenheit beruht auf seinem eigenen Wesen. Er hat drei Tugenden: Schönheit, Kunst der Geige und, als wichtigste Tugend, Vertrauen in Gott.

Sein naiver Glaube schützt ihn auch in „dem falschen Italien“. In dessen

Hauptstadt Rom in Eichendorffs Werken herrscht Chaos. Der Taugenichts flieht aus Rom, aber die Tatsache, dass er in Rom das Meer sieht, was geographisch unmöglich ist, zeigt die Offenheit seines Herzens und verspricht ihm ein glückliches Schicksal. Denn alle, die in Eichendorffs Werken das Meer in Rom sehen, werden glücklich.

Den Taugenichts treibt stets das Fernweh, jedoch ist sein Herz manchmal auch von Heimweh erfüllt. Er kann nirgendwo ganz zufrieden sein. Glücklicherweise verfügt er über kein kompliziertes, modernes Selbstbewusstsein, er steht doch unter dem Schutz Gottes. Dass man zu seinem Glück einen festen Wohnsitz braucht, ist lediglich ein bürgerlicher Standpunkt. Seine Entscheidung, gleich wieder abreisen zu wollen, obwohl er ein Schlösschen bekommen hat, ohne sich niederzulassen, verhindert ein banales Ende.

Ein weiteres Merkmal in „Taugenichts" ist der Einfluss des Mittelalters. Das zeigen drei Punkte. Erstens: Die Urfassung hatte den Titel „Der neue Troubadour". Zweitens: Der Taugenichts verschenkt Blumensträuße an seine „schöne, gnädige Frau". In dieser Tat kann man deutlich den „Minnedienst", den Eichendorff in seiner Literaturgeschichte lobte, erkennen. Drittens: Im ersten Entwurf der Geschichte war die Geliebte tatsächlich eine verheiratete Gräfin, im Gegenteil zu der endgültigen Handlung, wo sie nur eine Ledige aus dem Volk ist.

Aber durch die Veränderung des Endes bedeutet diese Erzählung nicht nur ein Lob des Mittelalters. Wenn man den Entstehungsprozess des „Taugenichts" untersucht, bemerkt man, dass Eichendorff in denselben Jahren begann, sich mit satirischen Werken zu beschäftigen. Das Landgut seiner Eltern wurde damals aufgrund von Schulden verkauft, der Dichter verlor dadurch seine „Heimat", und er hatte zu viel zu tun sowohl beruflich als auch privat. Die harte Wirklichkeit und eine heitere Geschichte: Eichendorf wollte sich von den beiden distanzieren und nahm satirische Elemente in seine Werke auf. Dies ist ein Grund dafür, dass sich ein sogenanntes romantisches Bild des Mittelalters am Ende umstürzt. Die Geschichte, die zu einer Hommage an das Mittelalter hätte werden können, wurde damit eher zu einer Parodie.

In „Taugenichts" liest man verschiedene Parodien auf die damaligen oder

vergangenen Gattungen des Romans, im Roman wird der Roman kritisiert. Hier zeigt sich, dass „Taugenichts“ ein Meta-Roman ist. Die Gattung des Romans entsteht in der modernen Zeit; mit dieser modernen Form ironisiert Eichendorff die moderne, bürgerlich-philisterhafte Gesellschaft. Der Dichter schenkt dem Helden, der keine bürgerlichen Tugenden hat, das Glück. Die Oberfläche der Geschichte sieht zwar idyllisch aus, aber die Tiefe birgt in sich Ironie gegen das Romantische und das moderne Bürgertum. Das Hauptwerk des lyrischen Dichters mit verschiedenen nicht-romantischen Elementen muss neu interpretiert werden.