

「ヒロイズム」の解体

—— ギュンター・グラス作品における語り手像の変遷 ——

杵 渕 博 樹

「ヒロイズム」の解体

—ギュンター・グラス作品における語り手像の変遷—

杵 渕 博 樹

本論は『ブリキの太鼓』Die Blechtrommel (1959) から『広い野原』Ein weites Feld (1995) にいたるグラスの小説作品の語り手の特性を分析し、グラス的啓蒙の思想的展開の一側面を描き出す試みである。いわゆるダンツィヒ三部作における語り手兼主人公たちの持つ強烈な個性は、物語展開のダイナミズムと物語構造とを集中的に体现していた。彼らの帯びる一種のヒロイズムは、後の作品群における語り手の特質の変遷からその思想的意味を読み解くための重要な手がかりとなる。その「ヒロイズム」は、啓蒙的テーマと絡みあってグラス作品の底に流れ続けるが、次第に変質し、解体していく。

1. 特権的ヒーローの神話

『ブリキの太鼓』の語り手オスカルは、自らの語る物語の主人公である⁽¹⁾。彼は出生の瞬間から明確な意思と記憶を持ち、三才で自らの肉体的成長を止める。小人であることは目撃者としての彼の特殊なパースペクティブを可能にする。彼は子供の見かけによって大人の警戒を促すことなく彼らの実態を目撃し、容赦なく記憶する。彼はナチ台頭前夜のダンツィヒから戦後の西ドイツへとアナーキスティックに駆け抜けるが、彼がその外見のせいでまともな人間として相手にされずに済むということは、社会のアウトサイダーとして相対的に自由な位置を確保できることを意味する。こうして不具性による逆説的特権を与えられた肉体は、人々の目を欺きつつ、ナチズムの罪の所在を市民的日常において蓄積することになる⁽²⁾。

彼の誕生以降のすべてのエピソードは、彼が彼の活躍する世界に対して根本的に異質であることによって成立する。彼はそもそも生まれたくなかった。大人たちの恣意的な期待に沿って成長することを拒否した彼は、建前としてのモラルを素通りして、周囲の人物たちの抱える暗部を現実としてとらえ続ける。ただし、彼はいわゆる「教養小説」の主人公ではない。小市民社会のグロテスクな衰微を徹底して暴き続けながら、彼は正義に目覚めることもないし、絶望して生きる気力を失うこともない。ある意味で最初から完成している彼に、本質的な成長の可能性はないからだ。設定上リアリティがあるのは、経験的知識によって得られる技術的向上だけであり、生来の精神的成熟と選択された肉体的条件によって、彼は世界への対立関係を当然のように保持し、常識的善悪の彼岸に立ち続けることができるのである。

また、声でガラスを割るという一種の超能力も、彼の物語で重要な役割を果たしている。彼は成長を止めた三才の誕生日にプレゼントされたブリキの太鼓をそれ以来離さず、幼少年時代にはしばしばしゃべったり歌ったりする代わりにこの太鼓を叩いており、語り手としての現在においても、記憶や情景の喚起にこの太鼓は未だ欠かせないものであるらしい。彼はこのリズムで人々を操ってしまうことさえできる。ガラスを割る叫び声は、この太鼓を取り上げられそうになったときに初めて発したものであるが、彼はこれらの能力を駆使して、秩序に組み込まれることを拒否し、ナチスに対する妨害を行い、市民たちのモラルを意地悪く試し、みずからの身を守り、芸人として活躍するのである⁽³⁾。

彼の行為は強烈なピカレスク的印象をもたらし、道化的な仕方では彼の他者性を強調するが、物語が背後に浮かび上がらせる「歴史」に対して、そのような行為の結果が決定的な影響を与えることはない。目撃者としての彼の特権は、彼の意識を彼の時代から超越させる一方で、彼の行為から歴史への直接的介入の可能性を奪う⁽⁴⁾。彼の過去の行為は、彼がそれを振り返り、物語る瞬間に初めて歴史的影響力の行使の可能性を獲得する。

オスカルはまた、ただ記憶だけを頼りに物語る。彼は確かに家族のアルバムを手元に置いているが、これは基本的に物語の契機を提供するに過ぎない。祖母と祖父の出会いから、物語る彼の現在にいたるまでを詳細に再現する彼の「記憶」はやはり常軌を逸している。語り手としての彼の特権は、彼が突出した個性を持つ主人公本人であることに加えて、この超人的な「記憶」によって保証される。彼はときおりセンチメンタルになる以外には、物語る事柄に対する特定の価値判断的傾向を示すことはない⁽⁵⁾。暴力と欺瞞に満ちた物語世界は、彼にとっては告発対象ではなく、快楽と興奮、そして郷愁の場である。それは何よりも彼自身が活躍する一つの神話としての「歴史」なのだ。当然ながら、誰も彼に責任を問うことはできない。彼は精神病院に隔離される身であり、彼の物語が彼の「記憶」以外に根拠を持たない以上、彼は、物語が語られる時点においても、物語内部でと同様、ほかの登場人物とは異質な特権的（アンチ・）ヒーローであり続ける⁽⁶⁾。

特権的（アンチ・）ヒーローによって物語が支えられている点は、いわゆるダンツイヒ三部作の残り二作についても同様である。「猫と鼠」Katz und Maus (1961)⁽⁷⁾の語り手ピレンツは、確かに物語内部では脇役を演じるに過ぎない語り手であるが、おそらくは自覚的に道化的役割を選び取りつつ、それと知らずに時代との対決に追い込まれてゆく主人公マールケは、その同化の努力もむなしい宿命的な他者性によって、やはり突出した個性を与えられた「ヒロイズム」の担い手なのである⁽⁸⁾。ピレンツはその時代的意味を漠然と予感していた点において、その時代を支配した小市民性の限界を示しているに過ぎない。また、この作品がNovelleとされている点も忘れてはならない。Romanとされた他の諸作品に比べ、この作品は設定上明らかに小規模であり、構造上の顕著な単純さはピレンツが小市民的世界の枠内にあることに対応している。した

がって、語り手とヒロイズムの関係を問う文脈上、Roman 的基準からすれば一つの比較的大きなエピソードに過ぎない⁽⁹⁾この作品に関しては、突出した個人を中心にした単線的展開のもつ「ヒロイズム」的傾向に注目しておくべきだろう。ピレンツの語る物語はマールケの「英雄性」に全面的に依存することによって成立している。マールケの死が確認されないことによって、彼の物語もまた神話となり、物語の語られる次元からは到達不可能な対象となる。

『猫と鼠』という間奏曲に続く『犬の年』Hundejahre (1963) によって、グラスによる自分たちの世代のための罪の歌は一応の区切りがつけられる⁽¹⁰⁾。この作品は三部構成になっており、それぞれが異なる語り手を持つが、第一部はまさに誰が語るべきかをめぐる台詞によって始まる。誰かが語らねばならないこと、そして語る資格、あるいは義務を持つ者が複数いることを、その何者かの声は暗示する。やがてその声の主が『犬の年』の二人の主人公の一人アムゼルであることがわかるのだが、作品全体を支配しているのは、「語らねばならぬ」動機を提示しているこの人物なのだ。マテルンとユダヤ人アムゼルは幼なじみだが、ナチス台頭を背景にして、基本的には加害者と被害者の印を帯びることになる。ただし、これは単純な対立関係ではない。独自の芸術的『案山子』制作に熱中するアムゼルに一種の敬意を払う一方で、差別対象としてのユダヤ人像をあえて体現しようとするかのようなこの男に対し突発的に暴行を加えるマテルンは、その罪の意識によってアムゼルに対する従属の度合いをさらに高める⁽¹¹⁾。

三人の語り手はみな、ナチを支えた小市民的世界をその内部にあって経験してきたことにおいて共通している。大人としての責任を負わされないで済む世代的条件と、そして何よりも個人的特性によって、彼らは年上の世代が担っていた当時の小市民的世界の周縁に位置していた。ただし、この三人の間には看過しがたい序列がある。アムゼルはその被害者性と、さらにそのような厳しい状況を生き延びたという実績によって突出した個人としての特権を保持し、物語内部での個別の人間関係からみてもハリーとマテルンに対して明らかに優位に立っているばかりではなく、語る主体としての出発点に立ち、物語る行為を統括している点でも、第一の語り手として、最大の存在感を持っている。

次に位置するのがマテルンである。ナチへの同化とそこからの脱落、そして強烈な罪の意識に駆り立てられた遍歴へと、一貫して暴力的な行為者として現れる彼は、アムゼルの旧友として物語の展開のダイナミズムに大に関わっている点で突出している。第二部のハリーは従妹への憧憬を通じてプライベートな思い入れの枠内でのみ報告を行い⁽¹²⁾、行動の面では控えめである。ハリーの特権は、時代の残酷な本質を苦もなく直視する従妹トゥラの存在によって確保される間接的パースペクティブにとどまるが、マテルンとアムゼルは、その物語内部での尋常ならざる行動力と生命力によって、結局は、告発対象となる欺瞞的小市民世界の罪の圏内から逸脱する特権を帯びている。第三部の末尾で、物語を貫く縦糸となっていた犬の系譜の最後に位置する一匹であるプルートが冥界のパロディーたるアムゼルの築いた地下世界に落ち着き、彼との再会を果た

すマテルンが安らぎを予感させる一つの到達点を報告することで、物語はその出発点たるアムゼルの下で閉じてゆき、死と再生を経た神アムゼルと英雄マテルンの神話は完結する⁽¹³⁾。

2. 憂鬱で「正しい」啓蒙的ヒーロー

『局部麻酔をかけられて』örtlich betäubt (1969) と『蝸牛の日記から』Aus dem Tagebuch einer Schnecke (1972) で、作品のテーマは作家自身の啓蒙的实践へと変化する。

前者は高校教師シュタールツシュの生徒との葛藤を軸に展開し、後者では作者グラス自身が自分の子供たちにみずからの日々の政治的営みと、ユダヤ人を助けつつナチ時代を生き延びた男の半生を語って聞かせる⁽¹⁴⁾。重要な点は、語り手である彼らが共にリアルな生身の人間であることだ。彼らには超自然的な能力は備わっていない。大人たちの戦争に巻き込まれた世代のアイデンティティーの手がかりとなりうるダンツィヒ三部作の神話が彼らの物語の前提になっていることは確かだが⁽¹⁵⁾、一方で彼らはオスカルやマテルンのような神話的世界の「英雄」ではない。彼らは現代において「啓蒙」を実践しようとする人間の具体例なのである。

オスカルやマテルンに未来への希望や不安はなかった⁽¹⁶⁾。彼らは現在だけを生きており、その結果や成果は期待していない。彼らは過去の呪縛の下で、みずからの内に渦巻く衝動との対決に専念しつつ、当面の運命を生き延びるだけだ。だから彼らが今語らないことは、彼らにとっては存在しない。未来への先行投資など問題にならないのだ。彼らは現在にしか存在しないことによって永遠を生き、神話の中にとどまる。それに対してシュタールツシュや「グラス」は常に未来を指向している。彼らの「痛み」や「メランコリー」や「疑い」⁽¹⁷⁾は、未来を引き受け、進歩を信じることによって生じている脱神話的兆候である。彼らには永遠の真実への欲望はないが、その代わりに、常に進歩し続ける世界像の前提となる過ぎ去ってゆく時間の無限性が期待されている。この啓蒙的歴史観⁽¹⁸⁾が彼らの存在基盤となる。彼らは未来に対して開かれたものとしての歴史を語り、そのような歴史に対する理性的信仰を告白しているのだ⁽¹⁹⁾。

この二作品の語り手たちには、そのような人物がどこかに存在する可能性があるという意味では、確かに人間としてのリアリティがある。しかし、可能性としては誰もに開かれた行為によって支えられるべき啓蒙であっても、現実には誰もがそのような行為を実践するわけではない。シュタールツシュが一見ただの高校教師に見えても、自分の子供たちを相手に語るグラスがとりあえず一人の父親に見えても、困難な歩みにも係わらず希望を失わない、飽くまでも信念を捨てない彼らはいかにも突出した「英雄的」個人なのである。

ただし、語り手たちの「英雄性」は、ここでは、彼らが決して成功しないことによって、彼らの直面する問題の最終的決着の不可能性によって確保される。彼らはあえて悩み続け、進んでシジフォスとなる⁽²⁰⁾。彼らには問題をすっかり片づけてしまうことはできない。それゆえに常に憂鬱である。しかし、まさにその憂鬱こそがグラスの啓蒙の文脈における彼らの正しさの証なのだ。

だ⁽²¹⁾。

3. ヒーローの没落と「ヒロイズム」の解体

フェミニズムの試行錯誤の中にグラスは希望を見た。人類史における男性原理の、女たちによる断罪という枠組みで括られた作品『ひらめ』Der Butt (1977)の語り手は、男としてあらかじめ不利な立場に立たねばならない⁽²²⁾。男性原理は特にその暴力的な支配欲を強調されながら否定的意味を与えられる。この傾向は一部のフェミニストたちの暴力的男性原理への接近を描く際の容赦のなさにも通じている⁽²³⁾。その一方で、女性原理には、伝統的啓蒙の展開が強い犠牲に対する史上ー貫した抵抗のイメージが負わされている。女たちは、ここで語られる歴史の中で、料理を通じて発揮される、基本的生活場面における男性に対する潜在的支配力と、男性的・暴力的「理性」を理解しない、つまりそれに対してそもそも異質であるという特性によって、伝統的啓蒙に対するグラスの立場からの補正の役割を与えられている。

このような価値基準を持った物語の構造は、語り手の特性にそのまま反映されていると言える。彼は石器時代以来の輪廻転生の記憶を保持している点で超自然的特権を持った語り手であるが、それらほぼ全人類史をカバーする記憶が語りの中でよみがえるとき、彼は必ずしも主人公ではない。男性原理に基づくヨーロッパ的近代へと男たちを導く魔法の「ひらめ」と、その過程で男性をしのぐ影響力を歴史に対して行使する女性たちとの間で、語り手はむしろ脇役なのである。物語内部での彼は、暴力的男性原理の象徴たる「ひらめ」と啓蒙的進歩との間の秘密を知っていることにおいてのみ、ほかの登場人物たちの優位に立っているにすぎない。しかもこの語り手はどの時代においても女に甘える存在として登場する。「ひらめ」の語り手には、「プリキの太鼓」のオスカルのようなアウトサイダー的特権もなく、「局部麻酔をかけられて」のシュタルツシュのような啓蒙的自覚も強調されない。物語が語られる現世での語り手は、時事的問題に関する言及の仕方などからしてグラスの似姿であると言えるが、何よりもまず出産を控えた妻に対して物語る夫である。彼は妻との間に葛藤を抱え、問題に直面すると「ひらめ」に助けを求める。彼の姿はコミカルでさえあり、『蝸牛の日記から』における語り手グラスの堂々たる父親ぶりからは相当隔たっている。彼は現代の啓蒙的「英雄」たる自分自身を、その頼りない日常に据えて、女に依存する普通の男としての側面を強調している。こうしてグラスは、超人的パースペクティヴを備えながら「英雄的」印象の希薄な登場人物としての語り手の条件を整えたのだ。

この語り手は啓蒙的模範ではない。もはや際立って「正しい」わけではないのだ。神話化を避けつつ大規模な物語世界を構築するためには、語り手から「英雄的」要素を極力奪い取ることが必要だったのである。彼は脇役になることで — なにしろ主人公はどのエピソードにおいても女性なのだから —、決定的悪役にもいわゆるヒーローにもならず済む。物語の中でおそらく暗示されているであろうグラス的啓蒙、つまり、様々な負の遺産にもかかわらず、今日的意義を期待

されている新しい啓蒙を中心的に担わされているのは、ここでは彼ではない。彼の主な行動はすべて過去（前世）のものだ。今の彼はむしろただの語り手であり、物語の本筋に対して責任を負う必要はない。その役は「ひらめ」と女たちが引き受けてくれているのだから。

今度の語り手が担いえない、かつて啓蒙の「英雄」たる語り手たちが担っていた「正しい」要素は、ここでは分散して複数の女たちの中で生きている。主要ヒロインたちの活躍はやはり彼女たちの突出した個性に負っているのだ。彼女らはそれぞれに一貫した信念を持ち、頑固な仕方でも独自の料理を作り続け、男たちの歴史に干渉し、必要とあらば人も殺し、みずから殉教者の犠牲者となる場合さえある。しかし、彼女らの「英雄」性は、「ひらめ」と語り手の担うメルヒェンの特性、そしてエピソード自体の時間的隔たりによって生々しさを緩和される。『局部麻酔をかけられて』では妄想として処理されていた啓蒙のタブーたる暴力⁽²⁴⁾は、ここでは、メルヒェンの枠組みによる距離の確保によって表現の可能性を得ている。また、場面転換に挿入される詩は、語り手をも含む物語の枠の外側から、その同じ語り手が物語に関して更に言葉を重ねる構造によって、各エピソードが帯びる「ヒロイズム」的傾向をそれぞれのマイクロコスモスに閉じ込める機能を果たしつつ、物語に対する散文部分の語り手の支配をより限定する役割を担っている。詩を挿入する超-語り手は、物語の外部にあることによってその物語の限界を示しながら、物語自体に介入することはできない。両者は同一人物でありながら、その微妙な次元の違いによって、物語に対するお互いの特権を相対化している。

このように、『ひらめ』においては、語り手像の特性と語りの構造双方から、物語世界に遍在する「ヒロイズム」的傾向が制限されている。ここで語られる物語は、破壊されるための神話である。メルヒェンから生まれた「ひらめ」というキャラクターによって、人類史はその近代史までも含む一つの神話パロディーとなる。メルヒェン的な距離を置きながら、同時に神話的構造による隔離を避けて表現することによって、歴史的権威を伴う「英雄性」⁽²⁵⁾をグラスはみずからの現代的啓蒙の概念に組み込めるような形に変換しているのである。総体としては暴力的男性原理に屈してきた女性の歴史だが、彼女たちがその挫折の積み重ねによって達成してきた成果は、先行する二作品におけるシジフォスの英雄たちの個人史において期待されていた成果に対応している。

4. 「ヒロイズム」の消滅

『テルクテの出会い』Das Treffen in Telgte (1979) は Erzählung とされており、冒頭で作品の動機と背景を説明するのは明らかにグラス自身である⁽²⁶⁾が、一旦物語が始まると語り手自身は基本的に姿を現さない⁽²⁷⁾。つまり、この作品の語り手はグラス自身であるが、物語に登場しない以上、あらためてグラスの像が形成されることはない。したがって、ここでは、現実の作家としてのグラスが、物語内部でのデフォルメや特殊な前提条件なしで語り手を務めていることに

なる。「蝸牛の日記から」と「ひらめ」ではそれぞれ語りかけられる対象が設定されていたことを念頭に置けば、『テルクテの出会い』の語り手はいよいよ無限定に書き手グラスその人であると言える。

この作品は30年戦争当時のドイツ語詩人たちの会合に重ねあわせられた47年グループの営みに対する賛歌であり、その枠内でのグラス自身の作家活動の肯定的総括でもある。ここでは専ら近い過去と遠い過去の重ね合わせが行われ、語る行為の現在におけるグラスの置かれた状況は、その問題意識を通じて間接的に伝わってくるにすぎない。そこで触れられなかった作家グラス自身の現在と未来は、続く『頭脳出産あるいはドイツ人絶滅す』Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus (1980)⁽²⁸⁾で語られることになる。

『頭脳出産』ではアジアを旅するグラスがその途上で映画の構想を練る。語り手は今回もグラス自身であり、準備段階の映画の主人公たちに自分の旅行と似たようなルートをたどらせる。ここでのグラスはアジアを見ることと映画のシナリオを考えることに専念する等身大の作家であり⁽²⁹⁾、啓蒙の闘志でも、立派な父親でも、悩める夫でもない。彼は映画の主人公である教師同士の夫婦を、グラスの啓蒙が実践レベルで抱える問題に直面させ、彼らの様々な動向の可能性を映像として検討する。その登場人物たちの葛藤は政治参加、仕事、家庭の問題がほぼ等価であるようなレベルで展開されており⁽³⁰⁾、彼らの最終的動向が決定されないままにとどまることもあって、『ひらめ』までの作品にあったような「ヒロイズム」的契機はこの作品ではほとんど見られない。

『テルクテの出会い』が、理想に燃える登場人物たちの姿によって擬似的な神話を形成しながら、より近い過去をモデルにしてより遠い過去を再現しようとする構造によって歴史を介在させ、作家の現在ばかりではなく読者の現在との自由な接点を確保していたのに対し、『頭脳出産』は「物語」（ここでは映画でありシナリオであるが）成立前夜をそのまま定着させることによって、作品を同時代に対して直接開放している⁽³¹⁾。このことは同時に、発表の瞬間から過去へと変質してゆく「同時代」と共に、この作品自身が過去そのものと化し、グラス内部においてほとんど自動化した啓蒙的表現の積み重ねの、より現実らしい現実を閉じ込めたテキストとなることを意味している。ここでは語り手が模範あるいは典型であるという自覚をことさらに示すこともなく、『物語』にいたってはもはや（「まだ」）存在してさえいない。まさに答えが待たれている状況を示しながら、語り手グラスは結局答えを出さない。この永遠の「過程」を体現する構造は、シジフォスの性格を自認するグラスの啓蒙観に対応している。完成しない継続こそが望ましいことなのだとすれば、この「未決定」の情景はそれだけで既に一つの幸福なユートピアである。ここでは誰もにとって啓蒙のための困難な戦いは当然のことである。彼らは悩み、迷いながらゆっくりと進めばよいはずだった。

しかし、グラスにはその「未決定」状態の孕む本質的不安を放置することはできなかった。80年

代に入ると、南北問題、そして『ひらめ』の時点ですでに物語に影を落としていた地球規模での環境問題を前提にせざるを得なかったことに加え、東西冷戦の下で増大する核戦争のリアリティがグラスの啓蒙を苦境に陥れ、『頭脳出産』で言わば自明のものとなって姿を消したグラスの啓蒙の文脈における「ヒロイズム」は、あらためて意識化され、解体されるために再度登場せねばならなくなる。

『雌ねずみ』Die Rattin (1986)⁽³²⁾の語り手は人類最後の生き残りとして、なぜか人工衛星の中で椅子に縛り付けられている。彼に行動の自由は一切ない。『局部麻酔をかけられて』のシュタールツシュが歯科医の治療椅子においてそうであったように、語り手グラスはモニター画面を前にしてまったくの無力であり、無様である。しかも彼が生涯をかけてきた啓蒙は既に失敗し、核戦争の「事実」を認めようとしない彼自身を最後に人類は今まさに滅びようとしている。もはやシジフォスの営みすらその前提を失ってしまったのだ。ネズミという他者に語られることによって人類史は相対化され、虚構と化す。語り手はただ無根拠な希望にすがりつき、そして結局はネズミに論破され、論破されてもなお諦めないためだけにそこにいる。年老いたオスカルと対話し、希望をかけた『ひらめ』のフェミニスト女性たちを再登場させ、結局は彼らもまた核によって死んで行くのを見る語り手の姿は、自分の文学的営みを総括し、その意味を自問する悩めるグラスの思想的挫折に対応している。厳しい現実を指摘しながらも希望を捨てない、物語外部の現実のグラスに対して、ここでの語り手としてのグラスはずっと感傷的であり、希望を捨てないという共通点に関して言っても、物語設定上その頑固さは滑稽でありナンセンスである。語り手グラスは人を憂鬱にさせる道化としてそこにいるのであって、彼の希望は信念などではなく、単なる悪あがきであり、現実逃避である⁽³³⁾。こうして、グラスは公式の意図である「啓蒙の前提としての恐怖」⁽³⁴⁾を提供するのと同時に、「作家グラス」の絶望的心境を留保なしに吐き出す。啓蒙の「英雄」が現実逃避の果ての救いがたい孤立に陥っている姿は、グラスの最大限に自虐的な自画像である。『雌ねずみ』は、まさに「ヒロイズム」的傾向の否定と破壊とをそのダイナミズムとすることによって成立した、本質的にアンチ・「ヒロイズム」的物語なのだ。

5. 匿名の語り手たち

グラス作品の「ヒロイズム」は、神話的「英雄」から人間的・歴史的「英雄」へと引き継がれ、作家自身の固有名詞の下で解体された。しかし、作家自身のヒロイズムは書く行為と切り離せないはずだ。作家自身の語り手としての登場は、そのヒロイズムの顕在化である。語り手が露骨に反啓蒙的（反グラス的）にでもならない限り、個人としての自己主張を強くすればするほど彼のヒロイズムは強化される。語り手が登場人物の一人であるとき、その二つの役割の結合によって既に「ヒロイズム」的傾向は生じているのであり、もしそれがグラス自身であれば、その名前だけで既に十分な自己主張なのである。

『鈴蛙の鳴き声』Unkenrufe (1992)⁽³⁵⁾で語り手はついに匿名となる。彼は主体的動機によって語っているわけではない。主人公から依頼され、託された資料を基にして物語るのだ。彼と主人公との少年時代のつながりが語られる点は語り手の第一の自己主張ではあるが、そこで明かされる人間関係における主人公の語り手に対する優位は、依頼主である主人公が事実即して語ることを語り手に期待していること⁽³⁶⁾と相俟って、語り手の物語構成者としての役割はあらかじめ限定されたものとなる。主人公の老教授レシュケの手記から窺える彼の一種の予知能力は、物語の規模を広げるパースペクティブを確保しているが、もちろん語り手自身がその能力を自由に駆使できるわけではないので、これも「ヒロイズム」に依存しない物語構造を妨げるものとはなっていない。物語られる内容も、高齢の主人公たちにあえて不屈の意志を持たせず、私的な幸福の追求を優先させる設定によって、アンチ・「ヒロイズム」的なものとなっている。

『広い野原』⁽³⁷⁾の複数の語り手は、『鈴蛙の鳴き声』における語り手の匿名性を更に徹底させたものであるといえる。彼らは主人公たちの知人であるらしいが、フォンターネ資料館という職場に属していること以外の情報は示されない。そんな彼らがスパイ行為に近い仕方で主人公たちの動向を追い、関係者の証言を事細かに報告するさまは、その神出鬼没ぶりによって彼ら自身の存在を物語世界にくまなく行き渡らせ、彼らの匿名性は一層際立つ⁽³⁸⁾。ここで生かされているのは、『雌ネズミ』で人類の他者として現れたネズミたちの「われわれ」である⁽³⁹⁾。人類滅亡の恐怖に「ヒロイズム」は対応できなかった。それに対して、個としての顔を持たないネズミたちは種としての生き残りに成功する。ネズミ的集団性・非個人性は、その「非人間的」全体主義のグロテスクさにも係わらず、明らかに肯定的役割を担っている。しかも『鈴蛙の鳴き声』におけるグラスは、ネズミ的に増殖するアジア人に対して明らかに人類の希望の一端を託している。『頭脳出産』において人類の危機を具現していたのは環境破壊や戦争ばかりではない。啓蒙的問題意識が高まるほどに自分の子供を作れなくなっていくあの教師たちの姿も、「ドイツ人絶滅」の危機の象徴なのだ。

ただし、人類と対置される「ネズミたち」が、『ブリキの太鼓』においてオスカルの帯びていたようなアウトサイダー性を与えられており、それによって特権的パースペクティブを確保していたのに対して、『広い野原』において「われわれ」と名乗る語り手は、飽くまでも社会の内部にある目として機能する。語り手たちは、DDR社会を構成していた目立たない市民である。社会の内部にあえて視点を固定しながら、言い換えれば外部という幻想なしで、なおかつ突出した「英雄」的個性にできるだけ依存せずに、どこまで自由なパースペクティブを実現し、新しい歴史像を提供しうるかが、ここでは試されていると言える。

グラスは語り手を複数とすることで、突出した個人を創出することなくパースペクティブの自由度を高め、手紙や発言のフォンターネ流の引用を多用し、語り手の言葉に対して登場人物の言葉の比重を高めることで、匿名の語り手たちの存在感をことさらに強めることなく、物語への自

由な浸透を可能にしている。語り手（たち）は主人公フォンティに対する熱い思い入れを隠さないが、それにも係わらず彼ら自身は透明なままだ。これは彼らが特権的個人性なしで人間的なりアリティを保持していることを意味している。

また、このフォンターネ流の饒舌は、そもそも身体が弱く高齢の主人公フォンティばかりではなく、他の人物たちの肉体的存在感をも相対化してしまう。登場人物たちが発言や手紙の中で言及される場合にはそれは他の人物の主観を経た間接的表現となり、彼ら自身が話したり、書いたりしている場合にはその「話す」「書く」という行為を介在させて出現することになる。このようなフィルターを通過し、彼らは結果的に言葉の存在となって、物理的暴力のイメージから遠ざけられているのだ。フォンティは自ら引用するフォンターネの過去の言葉に、現在を生きる彼自身のアイデンティティーを溺れさせて行く。この、全グラス作品の中でもっとも弱々しく、肉体的存在感の希薄な主人公の姿もまた、脱「ヒロイズム」的系譜の現在を象徴していると言える。

『広い野原』は近現代ドイツを巡る一つの神話だが、「われわれ」としての語り手の介入は、専ら「ドイツ」について語りながらヨーロッパ的個人主義を牽制し、その神話を無数の「われわれ」の視線の中に解体させるための戦略である。巨大な暴力的歩みとしての歴史は、「フォンターネ」という一つの「文学」を媒体にして溶解し、その暴力の陰に隠れていたエッセンスを立ち昇らせる。グラスの文学的歴史記述は、個別のかつ集団的な新しいスタイルの啓蒙概念を暗示している。複数の一人称が匿名で語るこの近現代ドイツ文学へのオマージュは、グラス文学自体かつてはそのダイナミズムとしていた「ヒロイズム」的傾向が、同時代的課題との啓蒙的取り組みの中で解体し、否定し尽くされた結果として初めて可能になった作品なのである。

- (1) 『ブリキの太鼓』は、ポーランド人とドイツ人の混在する戦前のダンツィヒを舞台に、ナチ台頭の経過を描き、敗戦後は西ドイツを舞台に展開する。語り手オスカルは、1952年から54年にかけて、収容されている精神科病棟で看護人を相手に彼の物語を物語り、あるいは紙に書きとめる。一種の枠構造である。
- (2) オスカルは主観的にはアナーキスティックである。Vgl. Grass, Günter: Die Blechtrommel, in: Studienausgabe, Göttingen 1994, Bd. 1, S.145ff. しかし、実際には偶然のように選択される経験によって、反ナチズムのモラルや、戦後の西ドイツ社会の欺瞞性に反発するモラルを喚起する役割を背負わされていると言える。
- (3) Vgl. a. a. O., S. 91ff., 139ff., 149ff., 395ff., 453ff., usw.
- (4) オスカルは例えばナチの集会を妨害することができるが、彼が姿を現さない以上、それは原因不明の混乱でしかないし、少年ギャング団の先頭に立って秩序を乱しても、幼児の外見のおかげで罪を問われることはない。彼の歴史への介入は証明不可能なのである。一方で、彼はただひたすらに目撃する。これは、ナチの罪を間近に目撃しながら何もしなかったドイツ市民たちのパロディーである。また、オスカルが、直接手は下さないものの、間接的に両親を死に追い込んだと考え、罪の意識を抱くことは、戦後ドイツ市民に罪の自覚を促す啓蒙的效果を帯びていると言える。
- (5) 例えば、母の葬儀の後、祖母のスカートの中を懐かしむオスカルは、当初からの誕生への嫌悪と、誕生以前の安心感へのセンチメンタルな郷愁を典型的に示している。Vgl. a. a. O., S. 201

- (6) オスカルは現代の物語におけるヒロイズムの成立の困難を示した上で、あえてみずからを主人公であると宣言している。Vgl. a. a. O., S. 8ff.
- ここでオスカルが担うのは、ヒロイズムではなくアンチ・ヒロイズムであると言うべきかもしれない。しかし、一般的な意味において英雄的な行為も、別の価値基準の前では、英雄的ではない。その逆もまたありえる。オスカルは常識的価値基準に対する挑発を行うアンチ・ヒーローであるが、その挑発を支持する立場からは紛れもない「ヒーロー」なのである。ただし、この人物の周囲に対する突出ぶり、言い換えれば特権的個性は、そのベクトルの方向を定めるまでもなく一義的に特定できる。更に厳密に言えば、オスカルはアンチ・ヒーローでもヒーローでもない。彼の物語は、彼の何らかの「正しさ」を保証しなければ否定もしないからだ。ただし、彼の行動は作者グラスにとっては肯定的な意味を担っている。このような事情を受けて、本論では、一人の、あるいは何人かの語り手や登場人物の、際立って特殊な個人的条件、特に、突出した肉体的・精神的強度に依存する仕方、物語の基本構造が決定付けられている場合、それを物語構造における「ヒロイズム」として扱う。
- (7) 『猫と鼠』は、ナチ時代のダンツィヒのギュムナジウム生徒たちの物語である。語り手ピレンツは、同級生マールケの思い出を語る。マールケはカトリックの熱心な信者であり、彼独特のマリア信仰によって、ナチ的風潮の中で不本意な孤立を深めてゆく。彼は彼なりの仕方生き抜こうとするのだが、時代への同化の努力は裏目に出て、破滅してゆく。彼の指向する道徳的なあり方は、彼の特殊性を際立たせる一方で、壁となって立ちただかる周囲の社会状況を浮き彫りにしている。
- (8) 卒業生として母校を訪れた将校から勲章を盗んだ事件や、軍隊での上官の妻との姦通事件などを起こしておいて平然としているマールケには個人としての無防備さと同時に強さがある。Vgl. Studienausgabe Band 2., S. 64ff., 109ff.
- (9) 『猫と鼠』は当初『犬の年』の一部として構想されていた。H. L. Arnold : Gespräch mit Gunter Grass, in : Text + Kritik, Heft 1/1a, 5. Auflage, München 1978, S. 18.
- (10) これらの作品の語り手たち、オスカル、ピレンツ、マテルンは罪の意識から語っている。Vgl. a. a. O., S. 10ff. また、グラスの少年時代に重なる1930年代から戦後50年代までという時間的枠組みにほぼ収まり、ナチズムという大きなテーマが全編を支配する点は、ダンツィヒ三部作の共通点であるが、それ以降の作品にはあてはまらない特徴である。『犬の年』は、ヒトラーの犬となったあるシェパードの系譜を、時代を貫く導きの糸として、芸術家的怪物ぶりを示すユダヤ人アムゼルと、暴力的な情熱過剰を示しつつどの時代にも適応しきれないマテルンとの葛藤に満ちた半生を軸に展開する。
- (11) マテルンはアムゼルの歯がすべて折れるまで殴り、殺害さえ暗示されるのだが、アムゼルは一種の復活を遂げる。舞台を戦後に移す第三部で、マテルンはみずからもその罪の意識をひきずりながら、ナチの罪の幻を追って復讐の旅を続けることになる。
- (12) ハリーの物語は、トゥラへの書簡あるいは語り掛けの形式をとっている。これは第二部の顕著な特徴であり、語り手としてのハリーが物語を構成し創造する者ではなく、むしろ報告者であることを示している。彼は「普通の」人間なのだ。
- (13) 旅は終わり、マテルンはアムゼルに主導権を握られながら、もはや反抗の様子もなく共に入浴する。Vgl. Studienausgabe Band 3., S. 697.
- (14) 『局部麻酔をかけられて』は1967年のベルリンを舞台に、ベトナム戦争を背景に展開する。語り手兼主人公の高校教師シュタールツシュの虫歯の治療期間が、そのまま物語の時間的枠組みに重なり、痛みと麻酔のモチーフが、反戦運動やナチ時代の悲惨な体験、マスメディアと現実感覚、歴史教育やテクノファシズムなどのテーマを象徴している。『蝸牛の日記から』は、1969年、グラス自身がSPDのために行った選挙運動中の手記を中心にした、全体としてはまとまった筋を持たないテキストである。比較的短い断章が自由に連ねられているが、やはり政治的内容が目立つ。
- (15) 両作品ともに、教師と生徒、親と子という教育的構図を持っているが、グラスとシュタールツシュは同じ

- 世代に属しており、自分たちの苦い体験を何とか若い世代に伝えようと苦闘している点でも共通している。
- (16) 確かにオスカルは、物語の最後で「黒い料理女」におびやかされ、不安と恐怖に捕らわれる。Vgl. Studienausgabe Band 1, S. 717ff. ただし、この不安と恐怖は、物語の構造上からも明らかなように、語り手における未来の欠如から生じている。オスカルは語るべき過去を語り尽くしたとき、その物語の果て、つまり彼の未来への入り口にたどりついて途方にくれるのである。
- (17) 「局部麻酔をかけられて」において「痛み」は啓蒙的行為の前提としての想像力の基点となる。「蝸牛の日記から」における生き残るユダヤ人 Hermann Ottは「疑い」Zweifelと呼ばれ、デューラーの版画「メランコリア」は語り手の日々の戦いとこのOttのエピソードとに共通する象徴的モチーフである。
- (18) 蝸牛をシンボルにした漸進主義は、グラスの実践に即して言えば社会民主主義の持つ、修正主義的性格を基調とする。グラスはアウシュビッツの記憶をいかに次の世代に伝えるかという問題を重視しているが、大規模な悲惨一般を避けることこそが彼にとっては理性の最大の課題である。彼は人類の進歩を信じるが、理性自身が誤りを犯すことを前提にする以上、そのスピードは遅くなる。
- (19) 両作品ともにその末尾では、語り手たちは進歩のための戦いの継続を予告する。シュタールツシュは繰り返す「痛み」に旨及し、グラスは「蝸牛」の尺度で測られる進歩への確信を述べる。Vgl. Studienausgabe Bd. 4, S. 264, Bd. 5, S. 307.
- (20) 「頭脳出産」で構想中の作品で主人公たちを導く旅行会社はシジフォスと名づけられている。Vgl. Studienausgabe Bd. 8, S. 26. また「雌ネズミ」との関連でグラスはみずからの啓蒙的営みにカミュのシジフォスを認めている。Grass, Günter: Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen, Interview, 1986. In: Werkausgabe in zehn Bänden, Darmstadt und Neuwied 1987, Bd. 10, S. 350.
- (21) Vgl. Vom Stillstand im Fortschritt, in: Studienausgabe Bd. 5, S. 284ff.
- (22) 「ひらめ」では、グリムのメルヒェン「漁師とその妻」に登場するしゃべるヒラメが、石器時代以来、男性にアドヴァイスを与え続け、次第に男性中心の父権の秩序が形成されてきたということになっている。(ヒラメはヘーゲルのWeltgeistの象徴ともされる。グラスの啓蒙は少なくとも主観的には非ヘーゲル的である。)このヒラメが現代のフェミニストたちに捕らえられ、彼女たちによって、その罪を問う裁判が開かれるのだ。語り手は、石器時代以来ヒラメと交渉し続けてきた男の現代における生まれ変わりである。また、彼の妻の懐胎から出産までの九ヶ月が、そのままこの作品を構成する九章になっている。
- (23) 「ひらめ」の第八章(「八ヶ月め」)を単独で構成する「父の日」で描かれる陰惨な悲劇は、その最も顕著な例であろう。Grass, Günter: Der Butt, in Studienausgabe, Bd. 6, S. 534ff.
- (24) 「局部麻酔をかけられて」で、シュタールツシュ自身が密かに抱く暴力指向は、彼の生徒や同僚には明かされず、彼の弄ぶ妄想においてのみ表現される。歯科医の治療室のテレビは、それらを映し出す。ブルドーザによる消費物資の破壊シーンはその典型である。元婚約者に対する復讐殺人の虚構も様々な仕方で変奏されるが、実行されることはない。Vgl. Studienausgabe Bd. 4, S. 52ff, 60ff, 100, 259ff. usw.
- (25) もう一つの歴史、つまり歴史記述のパロディーとしての性格を持つこの物語世界では、歴史上の事件や実在の人物の固有名詞が、擬似的な事実としての権威を虚構に付与する。
- (26) 語り手は47年グループに旨及し、七十歳の誕生日を迎えた会合の主催者としてH. W. Richterを暗示している。ここで読者が、思い出を語るグラス本人をイメージするのは当然であろう。
- (27) 姿は現さないが、その場に居合わせたことを主張する「私」ichは登場する。また、バロックの詩人たちをそれぞれ47年グループ参加者のパロディーとして読む楽しみが用意されているのは確かだが、仮にグラスの似姿を厳密な仕方で特定できたとしても、それは過去のグラスのパロディーであり、物語る現在の語り手としてのグラス像を限定するものではありえないだろう。
- (28) この作品は、アジア旅行中のグラスが、自分たち自身の旅のエピソードも若干挿入しつつ、計画段階の映画のシナリオを練るといふ枠組みになっている。この映画の主人公たちはシュレスヴィヒ・ホルシュタインの高校教師同士の夫妻だが、それぞれSPDとFDPの熱心な活動家でもあり、主題となるインドとパリを巡る

旅行も第三世界の現状視察を念頭においている。彼らを悩ますのは、目前に控えた1980年10月の選挙戦ばかりではない。自分たちが子供を作るべきかどうか、という問題が最大の懸案である。彼らの心は揺れ動き、結局結論は出せない。シナリオが決定することもなく、映画がその後どうなるのかもはっきりしないまま、すべて宙づりのままで作品は途切れる。

- (29) 『蝸牛の日記から』では政治活動に直接参加する一市民としての側面が強調されていたが、『頭脳出産』では作品を通して思想的営みを行う作家としての側面が強調されている。
- (30) グラス的啓蒙は日常生活の現場における実践を強調されていると言える。『ひらめ』では、性と食を生を基本にすえた歴史観が展開され、料理を通じたもう一つの「啓蒙」の可能性が暗示されていたが、妻の妊娠と出産がそれを包む大きな枠組みであった。しかし、『頭脳出産』においては、出産ですら「英雄的」行為なのだ。主人公夫婦はおそらく「蝸牛」的漸進主義にかなった実践を行っているが、彼らにとって子供を作るかどうかはもはや個人的問題ではなくなっている。答えを出させないというグラスの選択は、一定程度悲観的にならざるをえなかった彼自身が、答えを出せなかったことを推測させる。
- (31) 未決定のシナリオを巡る内容は、この作品の未来指向に対応している。かつてグラスの啓蒙を担った「蝸牛」的漸進主義は未来を保証されていたが、『頭脳出産』の段階では、未来は必ずしも保証されているわけではない。だからこそその未来を直接テーマにしないわけにはいなくなっているのだ。
- (32) この作品は、核戦争による人類滅亡後にただ一人生き残った語り手が、今や地上を支配するネズミたちに、彼らから見た人類滅亡に至るまでの人類史と、滅亡後の「人類後史」を教えられるという設定を持つが、更にこの設定自体が全部語り手の夢かもしれないという曖昧さを残した多層構造になっている。「人類後史」を担うのは、遺伝子操作と突然変異の生んだ「ネズミ人間」である。彼らもまた結局は滅びてゆくのだが、その過程はおよそ人間的なるものの徹底的否定であるとも言える。また、近い将来人類が減じうるということは、文学にとっては未来の読者を期待できないということになる。その意味での文学の危機もまた、この作品には提示されている。
- (33) ただし、この作品で語り手が見せる、語られる対象である人類に対する際立って強い、しかもほとんど無条件の愛着は、その後のグラス作品にもそのエッセンスが受け継がれている点でその重要性を無視できない。
- (34) Vgl. Grass, Günter : *Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen*, S. 360ff.
- (35) この作品は、ダンツィヒ出身のドイツ人とリトアニア出身のポーランド人の出会いから始まる。この老カッパルは、故郷を失った人々が、せめて墓地くらいはその故郷に持てるようにできたらと考え、まさに資本導入が本格的に始まったダンツィヒを手始めに行動を開始する。事業は軌道に乗るが、次第に本来の目的から逸れていってしまう。この作品における、死と死者とを通して生を捉え直そうとする思考は、グラスの啓蒙的歴史観を考える上で重要である。また、ダンツィヒにこだわる彼の一種の地域主義が異質な物同士の共生という思想と結びつけられていることも注目すべき点である。拙論参照：『故郷の喪失、和解の墓地 — Günter Grass' Unkenrufe』1994年文学研究科紀要別冊第21集(文学・芸術編)、早稲田大学大学院文学研究科、1995年2月発行、S. 65-74。
- (36) Vgl. Grass, Günter : *Unkenrufe*. In : *Studienausgabe*, Bd. 10, S. 294.
- (37) 『広い野原』は、1989年のドイツ統一を背景にして、テオドア・フォンターネの生まれ変わりであるテオ・ヴトケ、通称フォンティを中心に展開する。彼にはシュタージの員ホーフターが影のごとくつきまとうが、この人物もまたプロイセン時代のスパイの生まれ変わりである。この設定によって、19世紀半ばからドイツ再統一までの近現代ドイツ史をほぼカバーするパースペクティブが確保されている。エピソードの総体は東ドイツという一つの国家の解体過程を描くものとなっており、現実の統一そのもののあり方を疑問視するグラスの立場が随所に窺える。作品内容の詳細については筆者による書評でも触れているので参照されたい。書評「広い。しかし広すぎることはない」ワセダ・プレッター4号、早稲田大学ドイツ語学・文学会、1997年3月発行、S. 115-129。
- (38) これは一大スパイ国家DDRのパロディでもある。語り手(たち)の物語り方は、「シュタージ的記録」調

quasi „Stasi-Berichte“とも言える。Vgl. Dieter Stolz : Nomen est omen. „Ein weites Feld“ von Günter Grass in : Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge VII-2/1997. S. 324.

- (39) このネズミたち、そして「ネズミ人間」の啓蒙的役割は、啓蒙の前提としてまずは恐怖を提供する必要があると考える、グラスの啓蒙的文学のプログラムとの連関において論じる必要がある。拙論：『恐怖の中の希望と「ネズミ」の役割 — ギュンター・グラス『雌ネズミ』に関する研究ノート』Angelus Novus 第23号、早稲田大学大学院文学研究科独文専攻 Angelus Novus会、1995年12月発行、S. 27-44.