

1995年12月25日発行

早稲田大学大学院文学研究科ドイツ文学専攻

Angelus Novus 第23号抜刷

恐怖の中の希望と「ネズミ」の役割

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—

杵渕 博樹

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—

杵渕 博樹

0

『雌ネズミ Die Rätin』(1986)は人類滅亡の悪夢を描く。背景にあるのは核武装して対峙する大国間の緊張の高まり、いわゆる冷戦構造である。ここで人類を破滅させるのは当然にも核兵器である。ただしその使用を決断する人物は存在しない。予期せぬミスとして核兵器は飛び交い、その使命を果たすのだ。コンピュータ管理の進んだ巨大技術システムには、もはや意思や意図の介入する余地はないかのようだ。マウスがコードを齧るだけで大惨事のきっかけとしては十分というのがこのグラスの悪夢の前提である。

物語はモニター画面の中で言葉をしゃべる「雌ネズミ」とグラスの似姿である作家「私」との対話によって進行する。彼らはお互いを自らの夢として扱うが、作品を通して「雌ネズミ」の主張の方が一方的に優勢である。ただし、本当に夢みているのがどちらかという問題については結論は出されない。

彼らの語りの内容はそれぞれの役割を与えられている。「雌ネズミ」はネズミから見た人類の歴史を辿りつつ、人類の滅亡とその後の地球について語り、「私」は作家らしく自らの仕事としての虚構の展開をもって「雌ネズミ」の語る「事実」に反論する。¹⁾

グラスはこの作品について述べながら、啓蒙の起点としての恐怖Angstについて語っている。²⁾「恐怖」一般についてはむしろその非理性的な行動をもたらす危険性を強調していた彼だが³⁾、その原因と必然性

を意識した上で「恐怖」を感じることを、そしてそれを表明することの重要性を、彼は新たな洞察として提示しているのだ。彼はこの黙示録的な作品で読者にショックを与え、そのような啓蒙の前提としての「恐怖」を懐かせる意図を持っている。

本論では、まずこの作品で意図されている、啓蒙の前提としての「恐怖」の喚起について考察を加え、次に、その「恐怖」を教える者として選ばれた「ネズミ」のメタファーとしての資質を確認した上で、特にその啓蒙の伝統との関係に絞って「ネズミ」の特質を分析し、そこから『雌ネズミ』独特の啓蒙の形を導き出す。最後に、しばしば動物をシンボルとして活用してきたグラスの他の作品と比較しながら、啓蒙的文学の試みとしてのこの作品において「ネズミ」の果たす役割の独自性を明らかにしたい。

1 啓蒙の前提としての「恐怖 Angst」

「恐怖」の喚起を期待されるこの作品だが、ここには虚構における「事実」としての阿鼻叫喚の地獄の生々しい描写はない。「雌ネズミ」と「私」という二つの主観による語りを通じた、しかもそれぞれがお互いの夢かもしれないという不確かな枠組みの中での間接的報告という語り方が選ばれ、その報告の内容も滅亡の瞬間（あるいはその前後）における個々の人間の生理的苦痛に触れることはほとんどない。「私」は何故かその核惨事を体験することなく例外的に生き延びてしまった人物であり、一方の「雌ネズミ」もその後の世界における人類の不在を嘆きはしても、個々の人間の断末魔の苦しみを想像するような傾向は一切持たされていない。干からびた無数の死体をネズミが食らう情景は確かに恐ろしいが、作品全体の中にこのような描写の占める割合は小さい。つまり、この作品における啓蒙的「恐怖」は直接的肉体的な痛みではない何ものかに依存しているのだ。既に語り尽くさ

れた月並みなカタルシス描写を繰り返す愚を避ける意図を認めるとしても、「恐怖」によるショック効果への期待を念頭に置いたとき、この点は注目に値する。

では一体何が「恐怖」を担うのか。それは気づかない内に滅びているかもしれない、もう既に人類は存在していないのかもしれない、という原理的に手遅れな予感⁴⁾であり、人類なき後の文明の廃墟⁵⁾の風景である。つまり個人としての死ではなく、種としての人類の消滅が問題になったとき、それに対応するべき喪失感を先取りできるかどうか問題になっているのだ。種を存続させようとする本能を自覚的に取り戻すことがグラス的理性の緊急課題だったのであり、そのためには人は個々の肉体的痛みを越えて、生の舞台としての文明の総体の喪失という事態をリアリティーをもって想像し、それを悲しみ、そこから「恐怖」を感受しなければならないのだ。

人類の滅亡は、ありそうな話ではありながら、その余りの深刻さは、一方で我々人間の想像力の範囲を越え出ている。語り手「私」にとって、人類の自滅よりはまだネズミがしゃべるなどというバカげたメルヒェンの方が信じるに足る現象なのだ。夢見る「私」は、醒めているはずの人間たち（厳密にはいわゆる先進国の市民たち）の抱く幻想を表しながら、それを相対化する存在としてのネズミと共に、「夢」の内側を虚構によって埋め尽くし、その限界に向かい、その外側を予感する。

ここでは、核兵器、あるいはそれに類するコンピュータ管理下の巨大化したテクノロジーによって人類が滅びる可能性があるという認識⁶⁾はむしろ自明とされている。その危機を知りつつ、恐怖を忘れて暮らす我々の感覚を問いなおすことがこの作品では試みられているのだ。決定的な危機を目前にして「恐怖」を抱くことができない我々の麻痺状態は、絶望を予感しながらそれと直面する勇気の欠如を示している。

グラスはその全人類的規模での現実逃避、問題の先送りという事態

の打開を望む。もちろん彼にしても無責任なユートピアを提示することはできない。希望を捨てず啓蒙と進歩を信じるポーズも、楽天的展望を前提にしたものではない。それはむしろ、後退に後退を重ねながら、理想とはほど遠いところで、最悪の事態だけは何とか避けようとする絶望的営みとしての表現活動なのだ。

彼はいきなり「啓蒙」にとりかかることさえできない人類の現状を知っている。まずは「啓蒙」が可能になるような前提としての状況を整えることから始めなければならない。だからこそ「恐怖」なのだ。「恐怖」を封じ込めようとする危険な嘘の蔓延に対抗して、彼は「恐怖」を言明する。滅亡を前にして「恐怖」を感じることをできない人類を愛い、彼はこの作品において生きる者として当然の「恐怖」を人類に取り戻す試みを行っているのだ。

一人称の語り手と「雌ネズミ」との夢見、夢見られての対話という物語構造は、「雌ネズミ」の優勢によって「恐怖」を喚起しながらも、「私」の頑強な抵抗とその存在自体によって絶望を排除する。人間のいる風景への「私」の愛は、種としての人類の自滅という事態から「恐怖」を受け取るための前提であるとも言える。

2 「恐怖 Angst」の媒体としてのネズミ

グラスはその「恐怖」の伝達に相応しい者として「ネズミ」を選んだ。現実のネズミのイメージを背後に従えて、言葉をしゃべる啓蒙的「雌ネズミ」が彼女の種を代表させられている。ここで問題になるのは、この「ネズミ」がグラス流の啓蒙の媒体として、特に「恐怖」を担う者としての役割をどのような仕方で果しているかである。まずは「ネズミ」がどのようなイメージを伴っているかを、実際この作品の中で触れられるものを中心にまとめてみよう。

ネズミはペストを連想させる。それは人類の食料を盗み食いする災

いの元でもある。沈む船からいち早く逃げだす彼らの危機に対する感覚の鋭さは不吉でもあり、衛生的生活を目指してきた啓蒙の伝統の立場からすれば彼らは駆除の対象である。

これらのより一般的イメージに、グラスはハーメルンの伝説を付け加える。有名なネズミ取り男の伝説に彼の付する解釈は、子供たちの「恐怖」というモチーフを核心とする。語り手「私」によれば、不安に駆られた子供たちはネズミたちをペットとして可愛がるばかりか、ネズミの扮装をして群れをなし、ネズミ化していた。少女たちはこの獣と交わり、その子を宿しさえしたと言う。そして大人たちは彼らへの対処に困り果て、遂に彼らを岩山の洞窟に生き埋めにする計画を立て、そこで笛の上手い楽士が一役買うのだ。

この風俗は現代のパンクモードの若者たちに重ね合わされる。彼らの不気味さは大人たちを不安にし、おそらく彼らを正視することが可能ならば「恐怖」を喚起するだろう。彼らは「恐怖」を対象化することを止め、自ら「恐怖」と同化してしまった存在なのだ。当然、既成の秩序や文化の総体に対して全否定を選ぶことのない大人たちは、ネズミ的存在となった野蛮で反社会的な子供たちを駆除対象にせざるを得ない。少なくとも特別な啓蒙を必要とする対象として扱うことになるだろう。

また、人間社会に寄生する存在としてのネズミは、雌ネズミの語る被虐の歴史とヨーロッパにおける地理的普遍性によって、虐げられ続けた他者としてのユダヤ民族を想起させる。⁷⁾この連想におけるネズミは「恐怖」を味わい続けてきたであろう存在である。

しかし、どちらの場合にも共通して言えることは、隣人への共感の欠如である。「恐怖」と同化した子供たちにせよ、「恐怖」と同居し続けたユダヤ人たちにせよ、その隣人の多くが吐き気や嫌悪を抱くばかりで、その「恐怖」との関わりを共有することはなかったという状況が、「恐怖」を象徴するネズミによって暗示されることになるのだ。

ここには、「恐怖」を起点とする啓蒙の困難を描きながら、いやむしろその不可能性を描きながら、まさにそのような「恐怖」の喚起を試みるという、この作品の抱える一つのパラドクスがある。特にグラスが長年取り組んでいるテーマの一つである映像メディアによる人間の現実感覚の変質の問題はこの作品でも強調されているだけに、現実からくみ取るべき「恐怖」を感覚することの限りなく不可能に近い困難の印象は拭いさり難い。

人類は滅び、ネズミは生き残る。この筋書き自体が人類が「恐怖」に対する感性を取り戻せなかったことを意味しているのだから、一定の悲観的印象が残るのは当然だが、ネズミはその危機を生き抜く際、恐怖を感じているわけではない。彼らは自分たちの種が生き残ることに関して絶大な自信を持っているのだ。だから、「恐怖」を学ぶべき人類という啓蒙の戦略と、ネズミたちの生き残りの姿とはびつたりとは重ならないのだ。このズレは本質的なものであり、核の危機に曝された時代の「恐怖」を浮かび上がらせるための構造の起点となっている。ネズミたちの生き抜く核の冬とその後、核惨事を前提としてそれでも生き延びようとする発想、具体的には核シェルターの建設や、そこでの生活の準備などが、いかに非人間的であるかを暗示しているのだ。

彼らネズミは極めて全体主義的な統率によって核の冬を乗り切るが、放射能対策としての密封材に生きたままの年寄りネズミが活用されるのは当然のことであり、躊躇われることはない。子ネズミの供犠も共食いも必要なら行われるが、そのことに感傷的な悔いもなければ罪の意識もない。⁹⁾少なくともカトリック信者の語り手「私」にとって、それらは間違いなく非人間的なことだ。ネズミたちには罪も救済もない。「雌ネズミ」の語る「人類後史」においては、人間を懐かしむネズミたちが焼け残った教会で礼拝を始めるのだが、彼らの徹頭徹尾現世的な信心の様子に対し、「私」は冒瀆を感じてしきりに憤る。⁹⁾ネ

ズミたちは「生き残り」の一点に関しては明らかに人間に勝っていたのであり、作品の枠組みの中でも肯定的評価を期待されているに違いないのだが、彼らは少なくとも「私」という曖昧なヒューマンズムを代表する主観にとって、理想を担う存在ではないのだ。¹⁰⁾

ネズミ的合理主義が、彼らの人間化に伴って、人類なき後の地球上に一時的なものではあれユートピアの見かけを持った社会を実現するとき、語り手「私」は彼らの寛容さや社会性を人間以上であると評するが¹¹⁾、そこでの農業を営む生産者としての「ネズミ」像は虚構の外には直接の根拠を持たないデッチあげられたメルヒェンであり、幻想のユートピアのための恣意的な演出でしかなく、もはやネズミという獣の持つイメージから必然的に導き出されたものには見えない。つまりネズミ性の生かされたメタファーとしては機能しない、単なる荒唐無稽な情景として「私」あるいはグラスの願望を映しているに過ぎない。およそ人間らしからぬ汚らわしい獣に人間の模倣をさせることで、「人間らしい」はずの行動を異化することはできるかもしれないが、このイロニーは苦笑を呼ぶことはあっても「恐怖」は喚起しないだろう。そもそも宗教上の争いに端を発する殺し合い¹²⁾など、ネズミにやらせるまでもなく、そこに愚かしさを見る一定の根拠は自明なのだ。

このように、ネズミたちはその生き残りに関しては一定のリアリティーを持つものの、その後の「人間化」や「社会化」に関しては、言語の習得というこの小説の前提となる枠組みも含めて、いささか強引な印象がある。そうなると、彼らのリアリティーは「生き残り」の経過におけるかなりおぞましい姿（近代的ヒューマンズムとは恐らく相容れない姿）と強く結びつく。核の危機に限らず、彼らと同様のやり方で人類が生き残りを果たすというような情景は、まさに悪夢であり、その後に仮にユートピア的一時代が待っていたとしても、グラス自身容認できないはずだ。この作品におけるネズミ的現実主義、ネズミ的合理主義は、そのままでは人間にとって「恐怖」に満ちた選択肢

でしかない。それ以外に選択肢がないという状況があるならば、そのこと自体が既に「恐怖」の起点としては十分なのだ。

3 ネズミ的啓蒙 — アウトサイダーの視線

啓蒙を教える「雌ネズミ」が代表する啓蒙的ネズミ性は、生き残りのための現実感覚を示して人間的啓蒙の伝統を受け継ぐが、一方では啓蒙の他者としての性格をも併せ持つ。衛生的生活を乱す者として、彼らは啓蒙の側から見れば排除対象であり続けた。ヨーロッパ近代文明の公然たる敵である。しかし、彼らは史上常に人間の文明と共にあった。迫害されながらも消え去ることはなかった。つまり彼らは究極のアウトサイダーなのである。彼らにとって人類との共存は寄生による「食」のより容易な確保を意味する。その乾いた視線が人類を独特の近さと遠さにおいて見つめ、相対化する。彼らは関わりを保ちつつ決して内部のものとして認められることはなく、構造からはみ出す異物として常に影響を与え続けながら、陰の歴史を受け継いできた者たちなのだ。しかも彼らは実験動物として人間のテクノロジーの最先端に文字通り身を置くことで、いよいよ深く文明と関わっている。また、個体としてはどんなに文明に利用され、あるいは排除されようと、種としての彼らは、もともと個体としての人間的な意味での個性、つまりパーソナリティーを与えられていないだけに、完全に文明の一部と化すことは決してなかったのだ。¹³⁾ ドブネズミをペットにしたがる「私」は例外なのである。

彼らモノ言わぬ隣人が語りだすとき、「啓蒙」は新しい視点を手に入れることになる。どんなアウトサイダーだろうと、彼や彼女が人間である限りたちまちのうちに取り込んでしまう現代の文明と対峙するのにふさわしい絶対的他人の視線の成り立つ場として、ネズミがここに選ばれたのである。しかも、彼らの生き残りのリアリティーは、人

類最後の日を生き延びてなおも人類の文明を検証し続けるというメルヒェンに前提を与える。

語る「雌ネズミ」は、雌であることによってフェミニズムへの一定の期待と男性の立場からの女性への身勝手な甘えとを反映しながら、それらのユートピア願望の交錯点にアウトサイダーの醒めた視点を重ね合わせる存在である。彼女は言葉という最も人間的なものによって「私」(＝全人類の代理)の啓蒙を試みるが、失敗する。その際、ただ一人人工衛星らしきカプセルに閉じ込められた「私」は、モニター画面の前に縛りつけられて、目と声だけの存在になっている。地上の夢を見ることがあっても、そこで彼がすることと言えば虚構を展開し、カゴの中のネズミと一緒にラジオを聞くことだけである。彼はもはや現実らしきものに直接向けるべき視線を持たないのだ。彼の視線は自分の内側に向かい、情報に対してはただただ受動的になるばかりだ。彼は他の何よりも、ネズミの視線が可能にした「雌ネズミ」の語りに対する聞き手としてここにいる。彼はそのためだけに生き残ったのだ。今さら何の役にも立たない情報を与えられ、完全に手遅れな教育を受ける……。その絶望的な状況の中で「私」は地球に対して実に孤独に呼びかけ続け、「雌ネズミ」への反論をやめようとしな。もし反論をやめたら、彼にはもう絶望の果ての狂気しか残ってはいないはずだ。いや、根拠なき希望に支えられた反論にしがみつく姿は既に正気ではないのかもしれない。どちらにせよ、彼の孤独な姿は、固体の死ではなく、種の滅亡という事態の「恐怖」を端的に象徴している。

しかし、それが「私」から読み取るべき絶望の要素であるとすれば、その下にはある希望の要素が隠されている。すべてを取り上げられて裸にされた彼の目は、モニター画面によってネズミのパースペクティブを押しつけられ、その状況下で、彼にとっての人間性、あるいはその痕跡を探さねばならない。このことは、未来(人類滅亡後史)というメルヒェンの希薄なリアリティーの中ではもはや虚しい荒唐無稽で

しかなく、手遅れであることばかりを感じさせるが、「私」にとっての過去（滅亡以前の人類史）に関して言えば、自然との共存への指向を、あるいはそもそも自らが自然としてあったはずの動物としての人間性を念頭に置いた、啓蒙の伝統の修正の可能性を秘めているのである。「私」にとってはおそらくすべては手遅れだったのだろうが、あのネズミの視線に重ねられることで相対化され鍛えなおされたヒューマニズムは、現実のグラス自身にとってはまだ間に合うかもしれない試みを支えるものなのだ。

ネズミの視線は人間に対して容赦がない。だからここには根拠なき救いはない。希望をもし探すとすれば、それは「私」の生き残りにかけるそれこそネズミにも負けない執念だけだ。その意味でグラスは、人間だってネズミになれる、私はネズミだ、という暗黙の主張を行っているのだ。

4 ネズミへの道

グラスは作品を象徴するモチーフとして動物をしぼしば取り上げてきた。(ドブ)ネズミRatte だけについて見ても、戯曲『洪水 Hochwasser (1955)』で既に登場している。大型のネズミRatte 以外でも、『猫と鼠 Katz und Maus (1961)』ではタイトルに小型のネズミを指すMausが選ばれている。ただし、『洪水』では、洪水の中で孤立した家に閉じ込められた人々と気づかれることなく同居している屋上のネズミたちは、生き残りのリアリティーと人類にとっての隣人性、そして彼らの側からの人間への精通ぶり、人間よりはましな危機における学習能力などは感じさせるものの、作品のテーマの核心ではなかった。また、『猫と鼠』においてマウスが担うテーマは、グラス作品としては例外的なほど感傷的なマチエールの中であって、飽くまでも猫との関係の場限定された意味を持つものであったと言える。

作品のテーマの中心にあって、そこで展開されるであろうグラス的啓蒙の思想の起点となるような象徴としての動物が初めて登場するのは、『蝸牛の日記から Aus dem Tagebuch einer Schnecke (1972)』においてである。進歩思想から暴力を排除しようとする発想から、グラスは蝸牛の歩みこそ信頼に足るものとする。蝸牛はグラスの自画像であり、「修正主義者」の社会民主主義のあるべき姿のシンボルであった。つまり、グラス流の啓蒙の理想であり、人間から見れば模範としての存在であり、同化の対象であったと言える。「蝸牛」は進歩の「速度」によって啓蒙の伝統に修正を加え、啓蒙の歴史を一定程度相対化するが、「蝸牛」自身は一義的に正しさを担っている。

しかし、次に登場するヒラメ(『ひらめ Der Butt (1977)』)は、同様に啓蒙と進歩を象徴しながらも二義的である。ヒラメは人類を導いてきた存在であるが、その結果としての歴史は男性的暴力にまみれており、批判の対象である。彼は啓蒙の裁かれるべき面をも代表させられているのだ。また、魔法で願いをかなえる存在としてのメルヒェンの出自は、始めから非人間的なイメージを伴い、暗く残酷な結末をも暗示しうる。ただし、その一方でヒラメは、史上常に人間(設定では男性とのみではあるが)と言葉を交わし続けてきた以上、極めて人類と親しい、つまり「人間的」な存在でもある。それ故、ヒラメは自らが啓蒙の原理であり、啓蒙の側に立っていながらも、その延長上に立つはずのグラスから見れば既に対象化された過去の象徴なのであり、啓蒙自身の持つパラドクスの場として機能を負わされているのだ。

それに対して、『雌ネズミ』におけるネズミは、既にその視線の検討によって明らかなように、始めから非人間的な存在として、啓蒙の他者として現れる。

蝸牛は着実ではあっても危機的環境に対する特別な抵抗力については何の保証もなかった。「蝸牛」的あり方を体現する

Hermann Ott はむしろ例外的に理想的な戦いを貫徹した個人であ

る。人類の自滅の危機の切迫によってその速度が時代遅れになってしまった¹⁴⁾という以前に、もともと「蝸牛」は個としての人間の指標だったのだ。また、ヒラメはフェミニストに捕らえられて元気がなかったし、そもそもメルヒェン世界の住人であるから生々しい生命感に欠き、いささか観念的であった。しかしネズミには種としてのたくましさがある。

その点での彼らは明らかにプラスの符号を伴うシンボルだ。しかし、彼らのまさにそのたくまさが顕在化する彼らの危機対応は、人間的な意味での連帯によってではなく、邪魔な感情を介入させないという点でまさに超合理的な全体主義によって可能になっている。語り手「私」はその点を余り重視しないが、グラスは雌ネズミの口を通して確実にそれを伝えている。そのギャップは、語り手「私」が、ネズミたちを見ながら、雌ネズミに耳を傾けながら、とにかく人間のことだけを考えていることによって生じている。彼は人類滅亡後史というメルヒェンに介入して、人間的なるものを救おうとする。人類が滅びてなお人間らしさを探し求めている。だからこそネズミを誉めもし、ネズミから学ぼうともするのだ。彼は人類後史をも「人類史」として見ようとしている。その意味で彼は最後の瞬間まで啓蒙され続ける準備があるのだ。

しかし、人間が滅びるなら責めて人間以外の者が人間らしさの幾許かを受け継いでくれたらという願いは、「私」がいかに必死だったとしても、第三者としての読者から見れば滑稽であり奇妙である。それだけに人類後史に「私」が見る世界は安っぽく、薄っぺらい。ネズミしかない世界ばかりを見せ続けられてネズミと自分との境界を忘れたかのように、彼がネズミ人間の女にその怪物的容姿にも係わらず恋愛感情を懐くときも、それは狂気の匂いのするグロテスクな情景でしかない。そもそも人類滅亡後にネズミが人間の真似をするかどうかなど、ほとんどの人間にとってはどうでもいいことなのだ。だからその

点について語り手に感情移入することは難しい。

このことは二つの注目すべき効果を持つ。一つは、ネズミ人間の登場自体とあいまって強調される、ネズミ的存在との単純な同一化の不可能の表現であり、もう一つは「手遅れ」でありながら諦めきれずにいる人間の途方もない悲しさの強調である。人類が滅びたことを受け入れた段階で絶望すべき「私」が、ネズミの人的社会化やネズミ人間との共存などに倒錯した希望を託し、それらの終わりによって改めて打ちのめされる過程は、冗長な蛇足のように見える。異様なのは、読者にとっては自明な絶望が「私」にはまるで受け入れられないことだ。彼の姿は、正に当時のグラスの心境を示している。それと知らずに絶望している人類の間で、おそらく彼らからは退屈で無意味であるとしか思われぬような叫びを繰り返しているのはグラス自身なのである。彼自身がどんなに現実主義的だと自負していてもそれは実現不可能な理想論として彼らから無視されてしまうだろう。この悲しい姿を描くことによって、グラスはその啓蒙的意図とは微妙な齟齬をきたす、彼の弱音を漏らしているのだ。『ブリキの太鼓 Der Blechtrommel (1959)』のオスカルを再登場させ、語り手としきりに対話させているのも、思想的ゆきづまりを感じているグラスの苦悩に満ちた自己反省の営みの一環である。彼は自己嫌悪を隠せずにいる。だからこそ、「私」は大真面目でいながら説得力がなく、人類後史のメルヒェンへの理解しがたい思い入れの空虚さは、グラスらしからぬニヒリズムの気配で読者をうんざりさせるのだ。

啓蒙を信じるグラスには素直に受け入れるわけにはいかないが、一方では拒絶もできない悲観的なヴィジョンを、この作品におけるネズミはそっくり引き受けた。今までになく弱気で途方にくれたグラスにとっては、精一杯戦ってきたはずのかつての自分さえいささか楽観的に過ぎたように感じられているに違いない。そんな今までのグラスが「私」なのである。彼はネズミたちに対して希望で対抗しようとする。

その希望に根拠はないが、それはかつて生きて人間たちとの連続性の上で生きている人間たちへの愛をその動機としてもっている。語られるものたちへの痛切な愛着である。いくつもの虚構の展開をもって人類滅亡への反証としようとする「私」の姿は、現実逃避であるのと同時に、なぜ滅亡を拒みたいのかを示しているのだ。語り手には、少なくとも人類という種の滅亡を自分の問題として捉える姿勢がある。種の滅亡を、その種に属する何らかの主観が後から確認するということはそもそも矛盾ではないか。どんな状態であれ、多少なりとも理性的意識のあるところでは、既に自分が滅びているなどというテーゼに対しては拒む以外の選択はないのだ。その意味で、語り手の愚かしいほどの頑なさば極限状態における啓蒙的立場の宿命でもある。それは無感覚のニヒリズムに対する積極的意義を秘めているのだ。

しかし、そのような啓蒙的強さの一方で、彼の展開する虚構のほとんどはその虚構の受信者を想定していないように見える弱さがある。読者の有無に関係なく、彼はただ語られる者への愛着のゆえに語るだけでも言うように語り続けるのだ。この傾向と啓蒙の意図とは必ずしも有機的に結びついていないように見える。この分裂の顕在化は、自らの似姿である作家の「私」を明確に啓蒙の対象として虚構の中に置き、デフォルメされた他者であるネズミに彼自らが敢えて背負ってきた啓蒙的傾向の最も徹底した姿を定着させた結果である。

語り手が滅亡の事実を半ば受入れ、その後のネズミたちの歴史に熱中するとき、本当はすべてが終わっているのだ。彼の人類愛は空回りしはじめ、行き場をなくして暴走する。この段階にはもう既に恐怖はない。気の滅入るグロテスクな情景が、語り手の不可解な情熱の向こうで、滅びた人類への奇妙な挽歌を延々と歌いつづけるばかりだ。そこでの「私」の姿は、グラスが絶対に避けたい事態を象徴している。グラスにとって、『雌ネズミ』全体の枠である、もう滅びているのかまだ滅びていないのかわからない、という感覚は恐らく非常にリアル

なものなのだ。彼の人類への叫びに応答がなくなってしまうば、グラスは人類滅亡後の「私」に負けず劣らず滑稽でありバカげた存在になってしまうはずだ。そのことをグラスはよく知っている。恐怖を忘れた人々に恐怖を伝える、というのは、希望に満ちた展望を提供できないままに、それでも応答を求めるグラスが自分に課した最低限の課題だったのだ。ただし、彼がどんなに滑稽でグロテスクなファンタジーの奔流で文学の楽しみを強調したかたとしても¹⁵⁾、この出口のない苦闘の中での自己反省の成果には、むしろ陰鬱でセンチメンタルな印象を否めない。

グラスは人類滅亡後のネズミが身につけた人間の痕跡をも、正当な理由となる悲惨な事件を用意した上で一掃することで物語を終えるが、「私」はまだ「恐怖」と向き合ったままだ。模範でも同化の対象でもないネズミは彼を置き去りにして獣の沈黙の中へと帰ってゆく。

確かに「恐怖」の伝達という意味でこの作品が素晴らしい成功を収めているとは言いがたいかもしれない。むしろ伝えようとする苦闘ばかりが前面に出ている。しかし、感覚の麻痺を自覚するところから始めて既に知っているはずのを感じなおそうとする、啓蒙的恐怖の概念を、この作品が不十分ながらも体現していることは評価すべきだろう。その過程を支えている、突き放しながらニヒリスティックにならないような視点、啓蒙から一步退いてその前提を考えるパースペクティヴの設定に際して、「ネズミ」の果たした役割は大きいと言える。

滅亡のリアリティーを容易に獲得できないでいる人間の総体に対し、この作品は、現代の危機的状況においては「恐怖」を感じることなく希望を持つことが欺瞞であることを訴えている。「恐怖」と格闘しながら、なおも希望を失わないことが、啓蒙を信じる者の条件なのだ。

希望は恐怖の中にしかない。¹⁶⁾

注と参考文献

1) 露骨な政治的アクチュアリティは文学の政治化としてやはり嫌われた。

Vgl. Schäble Gunter: Vorbereitung zur Weltbaise, in: Der Spiegel, 24.2.1986.

また、Reich-Ranicki は「私」が夢の中で「雌ネズミ」と議論するという物語の枠組み自体荒唐無稽として一蹴し、「人類後史」の展開も無意味と断じて罵倒している。

Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: Ein katastrophales Buch, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10. Mai 1986.

2) Grass, Günter: Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen, Interview, 1986, in: Werkausgabe in 10 Bänden, Hrsg. von Volker Neuhaus. (Luchterhand) 1987, Bd. 10,

S. 360ff.

3) Grass, Günter: Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen, Rede, 1982, in: Werkausgabe, Bd. 9, S. 830ff.

4) 『雌ネズミ』を支配する手遅れの予感、出口のない閉塞感は A. Hille-Sandvoß も指摘している。特に『ひらめ Der Butt (1977)』との対比において、この作品における進歩を担うべきオルタナティブの喪失感は顕著である。

Vgl. Hille-Sandvoß, Angelika: >>Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen<<, Nachwort zu DIE RÄTTIN in: Grass: Werkausgabe, Bd. 7, S. 461ff.

5) 人だけを殺し建物を残す中性子爆弾による文化財の保存というブラックユーモアが語られる。Vgl. Werkausgabe, Bd. 7, S. 219ff. usw.

6) グラスは潜在的な破壊力を持つ巨大技術システムがコンピュータ管理下にあって誰も最終責任を負うことができない状態を危惧している。Vgl. Werkausgabe, Bd. 10, S. 351ff.

7) 「雌ネズミ」のしゃべる Rattenwelsch には、Jiddisch の影響が見られる。

Vgl. Werkausgabe, Bd. 7, S. 567. また、「雌ネズミ」はユダヤ人とネズミを災いとして結び付ける偏見に言及する。Vgl. a.a.O., S. 123, 127.

8) Vgl. a.a.O., S. 206, 317ff.

9) Vgl. a.a.O., S. 329, 344ff.

10) Ch. Auffenberg は、人類の教育者としての「ネズミ」の肯定的側面を強調している。

Vgl. Auffenberg, Christian: Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass, (Lit) 1993, S. 91ff

11) Vgl. Werkausgabe, Bd. 7, S. 354

Rattenmensch は遺伝子操作の生んだ怪物であり、ネズミの頭をした小人である。彼らは人類滅亡後の地上でネズミたちを支配し、一時はその「ネズミ性」によってユートピアを実現したかに見えるが、「人間性」によって自滅する。

Vgl. a.a.O., S. 447ff.

A. Hille-Sandvoß は、ネズミの農耕や彼らのネズミ人間との関係の変化に George Orwell の『動物農場』の影響を見ている。Vgl. Werkausgabe, Bd. 7, S. 460.

12) Vgl. a.a.O., S. 276ff., 301ff., 319ff.

13) R. Scherf は、「私」と「雌ネズミ」の関係に、ich と wir の対立を見る。この視点もまた「ネズミ」の象徴するものを際立たせると言える。Vgl. Scherf, Rainer: Günter

Grass "Die Rättin" und der Tod der Literatur, in: wirkendes wort, 1987, H. 6.

14) Vgl. Werkausgabe, Bd. 10, S. 351

15) グロテスクな表現やコミカルな表現は啓蒙の伝統であり今でも有

効であるとグラスは考えている。また、絶望的滑稽さこそ絶望の表現にふさわしいとも発言している。

Vgl. Werkausgabe, Bd. 10, S. 354, 350

16) この作品における希望とユートピアについては改めて論ずる予定。また、メルヒェンの表現の機能と「夢」に依存する複雑な物語構造の分析、メディア論的アプローチなども今後の課題とする。