

## 言葉の背後の暗い領域

—— ヴォルフガング・ヒルビッヒ『労働者たち。あるエッセイ』と  
『〈私〉』における地下空間のノイズについて——

石 崎 知 己

### 1.

東ドイツ出身の作家ヴォルフガング・ヒルビッヒ (Wolfgang Hilbig, 1941-2007) の作品に現れる地下空間のモチーフを読むと、ひとはついそこに「抵抗」の二文字を付す誘惑にかられるらしい。よく知られているようにヒルビッヒは、もともと火夫として工場で働く労働者だったのであり、それゆえ1959年に行われたピッターフェルト会議の決定——社会主義建設と文化形成を推し進める原動力として労働者作家を養成すること——を体現するまさに理想的な存在だったのだが<sup>(1)</sup>、それにもかかわらず自作の出版を巡って妨害工作に苦しめられ、結局、満足のいく活動もできずに東ドイツを去ってしまった——このような事情がこうした誘惑の背後に存在していることは容易に推測できる。そんな彼が、1995年のフランクフルト詩学講義において、ボードリヤールのシミュラクル論を念頭に置きながら、国家によるイデオロギーへの労働者の囲い込みを「象徴的現実 [eine symbolische Realität]」とよびつつも、それがついに労働者の沈黙を打ち破ることができなかったと批判したことで<sup>(2)</sup>、ヒルビッヒの文学作品を対抗言説とみなし、その中で登場する地下空間に抵抗の拠り処としての役割を見出すのは、ヒルビッヒ研究者にとってきわめて自明なこととなっているのだ。

もちろん、労働者の沈黙が国家のシミュラクルを阻害するばかりでなく、ヒルビッヒにとっ

---

(1) この会議の詳細は以下を参照。ヴォルフガング・エメリヒ (津村正樹監訳) 『東ドイツ文学小史』(鳥影社、1999年)、137-298頁。1958年の第五回党大会、そして上記の会議で議論された一連の文化政策は、経済に比して立ち遅れた文学への挺入れならびに知的エリートと労働者の断絶を埋めることを目標とし、作家と労働者を接近させる試みがなされたが、この決定は第二回ピッターフェルト会議において60年代に東独経済に導入された「新経済システム」に対応させる形で文学の主人公を計画者・指導者タイプの労働者へと修正することが要求されたために、はやくもその実効性を失うこととなった。ヒルビッヒ自身も60年代に当時勤務していた工場から「書く労働者の集い」に派遣されているが、そこには「労働者はほとんどおらず、いるのは学生、教師、主婦」であって彼が「唯一の労働者だった」と述べている。Vgl. Michael Optiz: Wolfgang Hilbig. Eine Biographie. Frankfurt a. M. (Fischer) 2017, S. 251.

(2) Wolfgang Hilbig: Abriß der Kritik. In: der., Werke. Bd. 7: Essays-Reden-Interviews. Hrsg. v. Jürg Bong / Jürgen Hosemann / Oliver Vogel, Frankfurt a. M. (Fischer) 2021, S. 156-249, hier S. 209.

でも克服すべき障害だったことは忘れずに指摘されている。研究者ハンス＝クリスチャン・シュティルマルクが言うように、労働者階級を歴史の主体とみなしたハイナー・ミュラーとは異なり<sup>(3)</sup>、ヒルビッヒにとって労働者とは自身の言語を持つことを禁じられ、沈黙を運命づけられた存在にすぎず、また、労働者が言語を獲得するプロセスを描き損ねてきた東ドイツ文学を背景にすれば<sup>(4)</sup>、自分自身の言語を獲得するという苦難に満ちたプロセスは、必然的に彼の文学作品の中心的テーマとならざるをえなかったわけだ。

こうして言語の獲得という問題がヒルビッヒ文学の主要テーマに加わることにより、地下空間を〈言語の空間〉とみなす新たな誘惑が生まれてくる。そしてそれは、ヒルビッヒが勤務中に工場の地下にあるボイラー室を利用して作品を執筆していたという逸話がよく知られているだけに、いっそう強固な誘惑なのである。たとえばヒルビッヒの伝記を書いたミヒャエル・オブティッツは、彼にとって「読書と執筆のために充てられる時間が貴重なもの」で「その時間はごくわずかな限られたものでしかなかった」ために、ボイラー室が本来の機能を変えて「詩人の仕事場[Dichterwerkstatt]」となったと記述しているが<sup>(5)</sup>、同様の指摘は研究史で多く見られ、カレン・ローゼも伝記の中でボイラー室が監視の目の存在しない空間であることに注目しているし<sup>(6)</sup>、東ドイツ文学史に関する研究書を書いたヴォルフガング・エメリヒもまた、「下からの視点で物語る」というヒルビッヒのスタイルが、言語を「イデオロギーから遠いところまで引き離すのに有効である」と指摘している<sup>(7)</sup>。

このように、地下空間が権力の介入を逃れて自身の言語を発展させることのできる場であると指摘することもまた、ヒルビッヒ研究においてよく見られる事態なのだが、ヒルビッヒ自身も一方では地下空間に対してそのような考えを抱いていたといえる。というのも、2002年のビューヒナー賞受賞講演でヒルビッヒは、ベルリンの壁建設直後にエネルギー供給が逼迫し、彼の工場では労働者が順番にボイラー室に送られることになったと述べたうえで、次のように地下空間の姿を描いていたからだ。

私もまた1961年の11月か12月にその番が回ってきました。起こるべきことが起きたのです、私は突然、ボイラー室の孤独な火夫の営みが好きになりました。定められていた期限が過ぎ

---

(3) Vgl. Hans-Christian Stillmark: Der Arbeiter – die zentrale Nebengestalt der DDR. In: Hans-Christian Stillmark (Hrsg.): Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam, New York (Rodopi) 2002, S. 343-370, hier S. 363.

(4) Hans-Christian Stillmark: Transformationsräume im Werk Wolfgang Hilbig. In: Gertrud Lehnert (Hrsg.): Raum und Gefühl: der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Bielefeld (transcript) 2011, S. 319-335, hier S. 322.

(5) Optiz (wie Anm. 1), S. 280.

(6) Karen Lohse: Wolfgang Hilbig. Eine motivische Biografie. Leipzig (Plönnert) 2008, S. 44.

(7) エメリヒ (註1) 636頁。

去っても、戻るための届けを出しませんでした。／おそらくあそこで、私のいちばん最初のボイラー室ではじめて——その扉には「関係者以外立ち入り禁止！」という看板が取り付けられていました——自身の将来についての今までにない真剣な考えが浮かんできたのです。そしてひょっとしたら、私が間違った環境で暮らしているという考えも〔…〕、私は突如として理解しました、私は書くことを望み、しかも、書くこと以外のどんなことも決して望んでいなかったのです。〔…〕このことを誰にも伝えなかったし、これこそが錆び付いた暖房供給装置のあるこの地下室で私の中に入り込んできた秘密だったのです。<sup>(8)</sup>

「関係者以外立ち入り禁止！」という看板がこれまでの議論を簡潔に要約している。地下とは限られた人間しか入ることのできない孤独な空間であり、だからこそ、東独社会ではひとりの労働者にすぎなかった彼が、唯一詩人に変身することのできた特権的な空間となったわけだ。このような記述しか見ないのであればたしかに、地下空間はヒルビッヒが自分の言語を見出した、言語のための空間だったといえるのかもしれない。

けれども、研究者やヒルビッヒ自身によって作り上げられたこのような地下の姿は、実際に彼の作品で現れるそれとうまく一致しないように思われる。というのも——ひとたび彼の作品をひもといて見れば明らかなのだが——ヒルビッヒ的な地下空間は、静けさ、という書くための最も重要な条件において、完全に不適格な空間でもあるからだ。そこは意識の集中を妨害するざわめきに満ちた空間であり、この雑音が絶えず主人公を執筆から遠ざけてしまうのである。だとするならば、そこはむしろ言語を不可能にする空間だったのではないだろうか。

しかし注意しておきたいのは、ヒルビッヒの地下空間に見られるざわめきは、けっして音響的な現象に限られるわけではない、ということだ。たしかにそれは、作品の舞台となる工場に即して、まず雑音や騒音として現れる。だが、この〈ざわめき〉がきわめて重要なのは、物理的・音響的な現象としてひとの耳に不快感を引き起こす雑音が、ヒルビッヒのテキストでは思いがけず言語の領域にまで侵入し、記号を妨害する〈ノイズ〉という姿を獲得するために、国家のシミュラクルに対してヒルビッヒがどのようなメカニズムや権力支配のありようを見ていたかが、そこから明らかとなるからなのである。<sup>(9)</sup>

そこで本稿では、ノイズのふるまいをヒルビッヒのテキストにあとづけることで、ヒルビッヒ作品における地下がどのような空間であり、そこで成立する言語がいかなるものなのかという問

(8) Wolfgang Hilbig: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. In: der., Bd. 7. Hrsg. v. Bong / Hosemann / Vogel, Frankfurt a. M. (Fischer) 2021, S. 301-308, hier S. 302 f.

(9) 本稿はこの点でノイズを単なる音響現象と捉える以下の研究と異なる。Vgl. Markus Huss: Overhearing in the Underground: The Cultural Work of Listneing in Wolfgang Hilbig's "Ich". In: Imke Polland-Schmandt / Ansgar Nünning (Hrsg.): The cultural work of fictions: Trajectories of Literary Studies in the 21st Century. Trier (WVT) 2021, S. 115-128.

題に改めてアプローチしてみたい。

## 2.

1975年の短編小説『労働者たち。あるエッセイ』<sup>(10)</sup>は、「労働者と農民の国」東ドイツにも存在した職業カーストを主題としており、ヒルビッヒ文学における地下空間と言語の関係を考えるうえできわめて重要な手掛かりを与えてくれる。なぜなら、この作品は工場の垂直的な建築構造を、階層化された職業ヒエラルキーとともに工場内の様々な音とも対応させることで、言語による支配関係のみならず言語そのものの支配関係をも書き込んでいるからだ。

言語による支配は、たとえばテキスト後半で語られる労働争議に典型的な形で見出すことができる。劣悪な環境で酷使される労働者たちが指導部の代弁者である技術者たちに対して労働争議を開始する。しかし、彼らはいままで一度も技術者たちに勝ったことがない。というより、闘争などそもそも存在していないのだ。なぜなら、「闘争は技術者の言語と労働者たちの沈黙の間にあるもの」であって、それが闘いと呼べるのはせいぜい「労働者たちの沈黙が技術者たちの言語素材によって満たされる際の抵抗が存在する」にすぎないのだから<sup>(11)</sup>。ここには、自身の言語を持たない労働者たちは、支配者の言語を強制されることによってはじめて社会構造の中に組み込まれ、まさに労働者階級として組織される、というこの小説を貫く基本的な認識が提示されている。

しかしより重要なのは、この言語による支配がじつは、そもそもテキスト前半部分で作業現場の支配関係が「音の編成」として現れていたことの変奏にすぎない、ということなのだ。

その開始と休止 [Tun und Lassen] をすっかり練り上げた建築がガラス天井の下の騒音の蒼穹に聴覚上の対応を見出している労働は、朝食に至るまでとにかく厳密に定めているので、労働者たちはすぐさま彼らの様々な行動すべてにわたるより高次なものへの服従を象徴的に解消させるとともに、ありうる眠気を阻止するためにも、ハンマーが鳴らす打撃音の拍子に合わせて輪唱を歌い出す、するとついには目に際立った鋭さを浮かべて作業の流れを監視していた、ガラス製の説教壇にいる技術者集団が、それぞれのコンポジションがひとつに統合

---

(10) 本作が「エッセイ」と題されているのは、ヒルビッヒが一人称で記述することに困難を覚えていたために「私」を回避する形式としてエッセイ風の書き方を選択したからだ。労働者と作家の二重存在が実は労働者でも作家でもないということではかない——このような存在の分裂がヒルビッヒの作品には多く見られる。もしそんな彼がそれでも調和的に統一された「私」で書くとするなら、それはすぐさま「労働者作家」というイデオロギーに回収されるほかないだろう。クリスタ・ヴォルフにとって権力のディスクルが語る「われわれ」に対して「私ということ」が重要な意味を持っていたとは異なり、ヒルビッヒにとってはむしろ「私と言わないこと」がイデオロギーを回避する方法だったのだ。

(11) Wolfgang Hilbig: Die Arbeiter. Ein Essai. In: der., Werke Bd. 2: Erzählungen und Kurzprosa. Hrsg. v. Jörg Bong / Jürgen Hosemann / Oliver Vogel, Frankfurt a. M. (Fischer) 2022, S. 58-69, hier S. 63.

されて、すべての器楽楽章が互いに互いを補い合うシンフォニーとなることを認識しながら、満面の笑みを浮かべて緊張を緩和させるのだ。<sup>(12)</sup>

垂直的な構造を有する工場の最上部には指導部の人間たちがいるが、労働者たちの誰も彼らの姿を見たことがなく、その下では技術者たちが、さらにその下の作業ホールで働く労働者たちを監視している——というかたちで、工場の建築構造と職業階層の間には明白な対応関係が認められるのだけれども、ヒルピッヒはさらにそこに音による支配関係を介在させることで、社会主義リアリズム的に加工された労働者の姿を描き出しているのだ。労働者たちが機械の騒音を音楽へと変身させることができるのもまさにそのためである。とはいえ、それがあくまでも技術者たちの「監視」によって可能となる以上、この音楽を労働者たち自身の生産物と考えることはできない。むしろそれは、彼らを管理し統制するために外部から与えられた、特殊な記号体系なのではないだろうか。

そう、労働者たちが労働争議に勝つことができない理由も、じつはここにある。労働者たちはこの音楽によって沈黙を征服されてしまうのだ。彼らはこの音楽に同一化することではじめて労働者として主体化されるのであって、その意味で後半の労働争議はこの場面を反復しているにすぎない。実際の闘争がはじまるよりも前に、すでに彼らはこの音楽によって支配者の言語のなかに閉じ込められていたのである。語り手が別の箇所で「労働者の労働」が「技術者の言語によってはじめて存在する」「絶対的に支配されたなにか」であり、「この言語を捨て去ること、自身の言語を発展させること」が「同時に労働者の地位を捨て去ることを意味した」と言うのも、やはりこうした成り行きを端的に表現している<sup>(13)</sup>。

ところが、この作業ホールに火夫が登場するとともに、事態はにわかに一変する。労働者たちの音楽だけが鳴り響いていた空間のなかに、ふいに別の音が聴取可能となるのである。

「…」騒音はまるで綿の層に隔てられているようにしか火夫たちの耳道に届かない。シンフォニーの調和はこの耳には入り込めない。部外者として火夫ははじめのうち、オーケストラ的な上演のなかに隠れているらしい音楽上のアクシデント、それが入り込むと全楽章[ganze Sätze]を倒壊させてしまうかもしれないような、恐ろしいアクシデントに注意を引かれる。やすり盤の磁石台が終わりまできて反転する際に立てる、あまりにも耳障りなすすり泣きが彼の眼差しをその方向に引きさらい、危険な擦過音に移り変わりつつある螺旋ドリルの金切り声は、弾けてあたりかまわず飛び跳ねるかもしれない道具から身を隠れさせる、

(12) Ebd. S. 59.

(13) Ebd. S. 63f.



[...]。<sup>(14)</sup>

地下から地上に現れた火夫はこの音楽が隠している危険な音を耳にしてしまう。それが労働者の身体をバラバラに破断しかねない機械の騒音だ。分厚い地面によって作業ホールから隔てられたボイラー室は、火夫の身体に投影されることで彼の耳にある種の聾啞状態を生じさせており、まさにこのように地下が、地上から隔てられていることによって音楽が届かず、ただ奇妙なざわめきだけが支配している場所であることをここから読み取るのも、さほど難しいことではない<sup>(15)</sup>。

けれども、この音が単に労働者の身体を破壊するものだから危険なのではないことに注意しよう。そうではなく、その存在が完璧に統制された音楽を破壊し、技術者たちによる労働者の支配を不可能にしてしまうからこの音は危険なのだ。権力支配そのものを破綻させてしまうような音。それはたとえば、団結してリズムカルに作業する労働者、という社会主義リアリズム的なイメージをまっさきに破壊するのではないだろうか。

こうした労働者像は、スターリン体制下のソ連で製作されたイヴァン・プリーエフの映画『クバンのコサック』（1949年）の冒頭場面によってよく知られているが、しかしプリーエフら社会主義リアリズムの作家たちに先立って、すでにジガ・ヴェルトフやセルゲイ・エイゼンシュテインの作品に現れていたものである。永田靖によると、ヴェルトフの実験的なトーキー映画『ドンバス交響曲』（1929年）において音は、視覚的に表現された特定の意味や理念の伝達を促すために、あらかじめ言語的秩序の支配下で意図的に選別・加工されており、こうしたノイズの抑圧による音の編成は、ショットのモンタージュによってリズムを視覚的に生み出すサイレント映画から音によって直接リズムを生み出すトーキー映画への移行において表面化した技術的な問題であって、そこにスターリニズムとの直接の関係はないというものの<sup>(16)</sup>、しかしこうした方向に進んでいけば当然、社会主義リアリズムの好んだミュージカル映画という形態に行きつくことを考えると、ここでヒルビッヒのテキストに書き込まれているものが、特定のイメージや記号を流通させる際にイデオロギーがひそかに利用する表象のメカニズムであることも、もはや明らかではないか。

だから、引用した箇所「楽章 Sätze」を不可能にする機械の騒音が「文章 Satz」を破綻させるある種の声（「すすり泣き」や「金切り声」）に変身していたのを、けっして見逃してはならな

---

(14) Ebd. S. 60.

(15) この点で興味深いのが、ヴォルフにおける光（啓蒙理性）と闇（悪魔的権力）の価値対立がクルト・ドラーヴェルトにおいて逆転し、身体の内奥に隠された思考を隈なく明るみに出し支配する言葉（権力）に対して身体が闇が自由の価値を持つと指摘した藤井啓司の論文である。Vgl. 藤井啓司「滅びの風景」『ドイツ文学』第95号（1995年）、12-21頁。この意味で言えば、ヒルビッヒにおける地下空間の暗闇とは、損傷した鼓膜によって外界から隔てられた身体内部のイメージなのだ。

(16) Vgl. 永田靖「音の編入——ヴェルトフからスターリンの映画へ」『映像学』第59号（1997年）、57-72頁。特に62-70頁を参照した。

かったのだ。機械の騒音を、言語体系を妨害するノイズとして把握すること。このきわめて微妙な変身をテキストでやってのけることで、ヒルピッヒは工場の垂直的構造を言語そのものの権力関係として把握する視座を確保していたのである。それは、労働者たちを管理する騒音の編成がそのまま言語のコントロールともなるような支配関係だと言えるのだけれども、しかしそうだとすると、工場ではいったいどのようにしてノイズを排除しているのだろうか。

この点を理解するために、テキストに鳴り響いているさらに別の音を取り上げよう。実はこの工場では、労働者たちの作業を区切るために「サイレン [Sirene]」を利用しているのだが、それはたとえば、「五時半のサイレンの吠え声で作業ホールになだれ込む労働者たちすべて」というように、あるいは、「朝休憩のサイレンが鳴るよりも前にあらゆる音が荘重なコーラスへと統一されていた」というように、まさに「開始」„Tun“ と「休止」„Lassen“ という一定のリズムを作業ホールに刻み込むことで、労働者たちの行動を律しているのだ<sup>(17)</sup>。わかりやすく言えば、このサイレンの音は労働者たちが立てる騒音を取り囲み、そこに時間的な切れ目を導入して律動化することで、それを「音楽」という有意的な単位へと組織しているのである。

ここに、構造主義的な言語モデルが扱う「音素」とのある種の類似性を見出せることは興味深い。柄谷行人が指摘するように、構造主義の起源となったソシュールやヤコブソンの言語学はフッサールの現象学と並行関係にあり、どちらも外在的な対象への参照関係を停止することで、主観において成立している対象や意味の構成を問題にする。そのようにして、「音韻は、すでに意識において何らかの意味が存在する場合、またその場合にのみ、その意味を弁別する形式として見出され得る」のである<sup>(18)</sup>。意味を可能にする弁別特徴としての音素体系（＝音韻）は主体の意識の中にのみ存在するそもそもイメージ的な性質のものであって、現実には存在しているさまざまな雑音があらかじめ排除される限りでしか成立しない。そうだとすると、一定のリズムを強制することで騒音を取り除くこのサイレンは、まさに言語の分節作用そのものの姿ではないか。

このように考えてみれば、テキストで描かれる音の関係が、言語体系の持つある問題へとまっすぐ向けられていることが理解できる。このテキストが主題化しているもうひとつの次元、それは、意味を通じさせる際に言語が行使するある種の暴力性なのだ。その暴力性とは、言語に無秩序さが入り込むことを阻止するものなのだが、それをヒルピッヒは『祖父の名前』と題された1986年のエッセイでこんなふう書き込んでいた<sup>(19)</sup>。

私にはまだ祖父が、どうしても避けられなくなったときに——それはいつも痛ましい瞬間だったが——小文字と大文字の入り混じったぐちゃぐちゃの字で自分の名前をなにかの書類

(17) Hilbig: Die Arbeiter. (wie Anm. 11), S. 59.

(18) 柄谷行人『内省と廻行』（2018年、講談社）30頁。強調原著者。

に描いていた姿が目には浮かぶ。それは Kazimierz というポーランド語の名前をドイツ語化したものだった。が、「z」という音にドイツ語の「s」の発音を与えることができなかったために、彼は自分の名前「Kazi」という慣例的な短縮名にはっきりと聞き取れる有声「z」の特殊ポーランド語的な性質を与えたのだが、それはそれでドイツ人にとっては真似することのできないものだったので、それを訂正しようとして「Kaschi」というもっとひどいものとなり、それが彼の男の子孫すべてへと受け継がれたのだ。<sup>(20)</sup>

ヒルビッヒ自身もそのあだ名を受け継いだ「Kaschi」という名前には、言語がノイズに対して行う暴力の痕跡が刻み込まれている。それというのも、ドイツ人にとって発音のできないポーランド語の音は、コミュニケーションを妨害するノイズ以外の何物でもないからだ。しかし、そもそもあらゆる言語体系にとって、ノイズはそのもっとも重要な要素である弁別性に機能障害を引き起こすものである以上、それを排除する限りでしか言語は成立しないのだから、ここに見られる暴力性は工場でサイレンが果たしていた機能とまったく同じものだといえる。はじめに述べた「言語そのものの支配関係」とは、まさにこのことを指していたのだ。

とはいえ、ここでのノイズのあり方はいささか奇妙ではないだろうか。ここでノイズは、通常考えられているのとは異なり、言語にとって完全な異物として存在しているわけではないのだから。Kazimierz と Kaschi という二つの名前の間にあるのは、ひとつの国語から別の国語への移行である以上に、言語だったものがそれ自体ノイズへと変質することで脱落する過程であり、その意味で、ノイズと言語はけっして別々に存在しているのでもなければ、明確な境界線によってはっきり区別されているのでもない。たしかに、ここでは一方の言語（ポーランド語）が他方（ドイツ語）ではノイズとして現れるという関係が問題にされているのだから、どちらもそれ自体では自律した言語領域を形成しており、ノイズは外在的で偶然なものであると理解すべきなのかもしれない。けれども、ヒルビッヒが音声に先立って、まず文字のなかに祖父の名前を投げ込んでいることの意味はことのほか重大であると言わねばなるまい。というのも、祖父が、そしてしばしばヒルビッヒ自身が紙に記す読めない文字（「ぐちゃぐちゃの字」）は、書くこと（あるいは話すこと）そのものがノイズの発生源であることを明らかにしているからだ<sup>(21)</sup>。そう、ノイズは

---

(19) 文盲だったヒルビッヒの祖父はしばしば取り上げられるが、このテキストにまで言及するのはきわめてまれであり、その際にもヒルビッヒの出自と絡める形でしか扱われていない。Vgl. Optiz (wie Anm. 1), S. 80. Hans-Christian Stillmark: Zur Konstruktion von Identität in Wolfgang Hilbigs Roman « *Ich* ». In: Frédéric Teinturier / Bénédicte Terrisse (Hrsg.): «Ich» de Wolfgang Hilbig. Littérature, identité et faux-semblants. Paris (L'Harmattan) 2013, S. 59-82, hier S. 73. しかし本稿ではこのエッセイを、ヒルビッヒの詩学にノイズという主題を導入するとりわけ重要な詩論的テキストとして位置づける。

(20) Wolfgang Hilbig: Der Name meines Großvaters. In: der., Bd. 7. Hrsg. v. Bong / Hosemann / Vogel, Frankfurt a. M. (Fischer) 2021, S. 65-67, hier S. 65.

(21) ミシェル・セール（豊田彰・青木研二訳）『コミュニケーション』（1986年、法政大学出版局）34頁参照。



そもそも言葉が出現するための条件なのであり、このノイズによってはじめて言葉は浮かび上がってくるのである。

むろん、情報理論に照らせば、ノイズとはあくまでもあらゆるメッセージが通過するために必要なチャンネル（ホワイト・ノイズ）であって、そこから言語が生まれてくるような性質のものではない<sup>(22)</sup>。しかし、そうした理論的な整合性よりも、分節能力の限界を超えてすべてを包摂するユートピア的言語へのヒルビッヒの欲望こそがここでは重要である。これは、作家としてのヒルビッヒの資質に関わる問題なのだ。いいかえればそれは、ヒルビッヒの言語が20世紀初頭のアヴァンギャルド運動、とりわけ、意味の拘束から解放された言葉の響きに詩的言語を見出した、フレーブニコフらロシア未来主義の超意味言語の系譜に属するものであることを物語っているのである<sup>(23)</sup>。

しかし、『労働者たち。あるエッセイ』の関心は詩的言語の探求ではなく、あくまでも社会主義リアリズムの言語のメカニズムに対する批判的な観察に留まっており、やがて火夫の眼差しはこの言語の意味作用の根底に突き当たっている。

労働者、と呼ばれるこれらの人間たちは、機械部品を生み出すための機械を製造しており、その機械部品から機械を生み出すための機械が組み立てられ、これはこれで、労働者たちの監視のもとで、機械部品のための機械を組み立てるための機械部品を同様に完成させ、その機械部品からとうとうオイル缶を生み出すための機械が生み出されます、そしてこのオイル缶は機械に油を差すために必要とのことです。<sup>(24)</sup>

[D]iese Menschen, namens Arbeiter, produzierten Maschinen zur Herstellung von Maschinenteilen, aus denen Maschinen zur Herstellung von Maschinen zusammengesetzt würden, diese wiederum, unter Obhut der Arbeiter, fertigten ebenfalls Maschinenteile zum Aufbau von Maschinen für Maschinenteile, daraus endlich entstünden Maschinen zur Herstellung von Ölkannen, die nötig seien, um die Maschinen zu ölen.

これは火夫が頭の中で労働者たちを説明している場面だが、架空の対話相手に火星人という存

(22) フリードリヒ・キッター（石光康夫・石光耀子訳）『グラムフォン・フィルム・タイプライター』（筑摩書房、1999年）73頁参照。

(23) しかしアヴァンギャルドに特有の宇宙論的次元・統一的ヴィジョンはヒルビッヒには見られない。ヒルビッヒへのフレーブニコフの影響を扱った研究として次のものがある。Vgl. Carola Hähnel-Mesnard: Chlebnikow-Spuren in Wolfgang Hilbigs Dichtung. In: Bénédicte Terrisse / Bernard Banoun / Stephan Pabst / Sylvie Arlaud: WOLFGANG HILBIG UND DIE (GNAZE) MODERNE. Berlin (Verbrecher) 2021, S. 139-166. Jens Loescher: Mythos, Macht und Kellersprache: Wolfgang Hilbigs Prosa im Spiegel der Nachwende. Amsterdam, New York (Rodopi) 2003, S. 19-36.

(24) Hilbig: Die Arbeiter. (wie Anm. 11), S. 61.

在が選ばれることで労働風景が異化的に描写されている。興味深いのは、同じ言葉の反復によってこの文章にある種の音楽的な効果が与えられていることだ。そうするとこの文章は、単に労働を記述するのみならず、文体自体によって労働者の音楽を模倣していることにもなるわけなのだが、しかしまさにそのことによって、意味を成していた音楽が、じつはただ同じ言葉の反復でしかなかったことまでをも同時に暴き出してしまっているのだ。というより、工場では労働が同じことの無意味な反復であることを彼らに気づかせないためにこそ、それを「音楽」という意味で隠す必要があるのだといったほうがいいかもしれない。

労働者たちは果てしない分業のなかで疎外された存在にすぎない。けれども彼らの労働は、この文章が見事に証明しているように、まさにコンマで区切りをつけられることによって平板な反復であることを免れて、リズムカルな性質を獲得する。しかし、これこそ工場が音楽を組織する際のメカニズムではなかったか。そう、工場内にリズムを刻んでいたサイレンは、ここで時間的な切れ目を入れるコンマに姿を変えることで、単純な反復を律動化し、この文章を音楽的なものへと演出しているのである。

このように考えれば、ヒルビッチが社会主義リアリズム的な工場のなかに、具体的にいかなる権力関係や社会的機能を見出していたのかが理解できるだろう。それはつまり、記号体系が成立し機能するために必要なノイズの排除という操作であり、そしてそれによって、工場が労働者をまさに労働者として産出しているということなのだ。なぜ音楽＝シミュラクルが必要になるのかといえば、それが社会主義的な新しい主体、すなわち〈労働者〉を生み出すための大がかりな装置として機能するからにほかならない。シミュラクルは単に現実から遊離した記号の戯れなのではなく、「新しい世界と新しい人間についての集合的夢の可視化」なのであって<sup>(25)</sup>、記号の操作によって現実を作り替え、それとともに新しい世界の創造を担う主体そのものを美的に産出するものなのだ。だから、問題はもはやイデオロギーと現実の落差を強調することにあるのではない。そうではなく、問題はイデオロギーがいかにして現実を改変しコントロールしているかを、まさにその役割を担っていた社会主義リアリズム芸術のスタイルそのものにおいて提示することにあるのだ。

地下という火夫の位置関係が重要なのも、そこがこの記号のトータルな支配が及ばない領域、より正確に言えば、象徴秩序が不可避免的に生み出してしまう象徴化できない残余の空間であるからだ。本作でのヒルビッチによる地下表象はあまりに図式的すぎるくらいがあるものの、工場の最底辺にいる火夫が抑圧され排除された存在である一方で、火を起し工場全体にエネルギーを供給することが彼の労働であることは、地下という場所がシステムに構造必然的なものであるこ

---

(25) ボリス・グロイス（亀山郁夫／古賀義顕訳）『全体主義芸術様式スターリン』（現代思潮新社、2007年）、209頁。

とを物語っている。ノイズが発生する場所は、エネルギーが発生する場所と同一なのである。だから、地下はシステムの存在を可能にする場所であると同時に、システムが完全には制御できない、システムにとって常に過剰な要素でもあるわけだ。火夫がサボタージュによって工場の機能を一時停止させるとき<sup>(26)</sup>、たとえ一瞬ではあれ、工場内に別のリズムが刻まれていることはそのあらわれである。このずれが、工場の言語体系にとっては致命的に働いてしまう。というのも、別のリズムの存在はそのまま、一定のリズムによって成立するこの体系に決定的な崩壊を招きかねないからである。

### 3.

たしかに、ここまでの議論であれば、地下空間を抵抗の場と見なすことにさして問題はないように思われる。地下は工場から排除しなければならない雑音の空間なのだし、その存在自体が支配的なシステムにとっては脅威となるものなのだから。

しかし、このような認識は、東独非公式文学シーンのシュタージ協力をモデルにした長編小説『〈私〉』（1993年）において、ヒルピヒが地下空間をスパイが活動する領域として提示することにより、はやくも変更を迫られてしまう。本作で現れる地下空間＝地下通路はベルリンの住宅街の真下ですべて繋がっており、スパイが活動するうえで格好の舞台を提供しているのだが、それはこんなふうに小説のなかに導入されている。

私がお邪魔するすべての玄関で、まず地下室に続く扉を探して可能な限りその鍵を開けておく [aufzuschließen] という習慣を身に着けていた時期があった […]。<sup>(27)</sup>

詩人となることを目指しながら火夫として働く主人公が、シュタージの策略によって非公式協力者としてベルリンの非公式文学シーンに送り込まれ、政治的ポテンシャルを欠いたこの集団を反体制勢力に見せかけるといふ陰謀に巻き込まれる——これがこの小説のプロットであり、作品冒頭で主人公は人気詩人 S. R. の朗読会に潜入するためにベルリンのアパートを訪れている。この朗読会は「野火のような性質」で「大都市ベルリンの歩道の下、複雑に分岐した通路のなか」をくすぶりながら進み、「街の様々な場所で不意に出現」するというのだから<sup>(28)</sup>、いうまでもなく本作の地下通路には権力の目を逃れて活動した〈地下出版〉のイメージも重ね合されているのだけれども、しかしそれよりもはるかに重要なのは、この朗読会に潜入した主人公がアパートを立ち去る際に、どこかの扉の鍵を開けようと苦心していることだ。なぜなら、この「鍵を開ける

(26) Hilbig: Die Arbeiter. (wie Anm. 11), S. 62f.

(27) Wolfgang Hilbig: »Ich«. Frankfurt a. M. (Fischer) 2012, S. 8.

(28) Ebd. S. 14.

「aufschließen」]という目立たない身振りが、実は小説全体の結構を組織するものであったことがのちに明らかとなるからである。

地道だが目的に向かって一步步進んでいく彼の素質はもっと評価されてしかるべきだっただろう、結局のところただそういうやり方でしか街中の情報の網の目を手に入れることは上手く行かないのだ、情報の網目 [ein Netz von Aufschlüssen] を […]。<sup>(29)</sup>

注意深く本作を読んでみれば、まさにこの箇所において、なぜヒルビッヒが地下通路とシュタージを結び付けるのかが理解できるはずだ。シュタージの任務とは結局のところ、「鍵を開けること aufschließen」によって「情報 Aufschluss」を手に入れることにほかならない。つまり地下通路とは、社会から隠された秘密が形作る情報のネットワーク、スパイが掌握すべき情報の空間の姿なのである。

しかしこう書いたとたん、決して無視できない抵抗に突き当たってしまう。というのも、〈情報〉とはまさに〈ノイズ〉の対義語ではないか。さきほど確認したようにヒルビッヒ的な地下空間がノイズの空間だとするならば、情報の空間としての地下とはそれと正反対の姿ではないか。これはいったいどうしたことだろう。

実はこの点にこそ、本作がシュタージという特殊なテーマを扱っている理由は求められなければならない。このテーマの選択によってヒルビッヒは、東独社会に特有の意味実践として、ふたたびノイズの征服という事態を嗅ぎつけるのである。それが明らかとなるのは、主人公が民家で交わされる会話を覗き見る場面で、意味不明な言葉の周囲にきわめて特徴的な身振りが配置されるからなのだ。

シュタージからの最初の接触が不発に終わり、不意に自由を手に入れた彼は、自発的に協力者としての素質が完成されていく「睡眠段階」に入る。この時期に彼は詩人の意識とスパイの意識に本格的に分裂しはじめ、夜な夜な街を徘徊することで民家の中庭越しに部屋のなかを覗き込む癖を身に着けるのだけれども、「彼が目にするすべては二重の窓ガラスや吊り下げられたカーテンのベールによってフィルターがかけられている」<sup>(30)</sup>ために、中で交わされている会話が理解できない。だがこの「窓ガラス」と「カーテン」という二重の隔たりによって、中庭に重ね書きするかたちでテキスト上に地下空間が呼び寄せられ、それが主人公をまさにヒルビッヒ的な存在へと変身させるのである。

---

(29) Ebd. S. 72.

(30) Ebd. S. 126.

全く聞こえないわけではないにせよ、彼はその中で話されている文章 [Sätze] を理解できなかった、[...] シャベっている者の唇の動きに着いて行って音節 [Silben] を読み取ろうとしてみたが、とうとう彼は、単語 [Wörter] の背後に、発言 [Sätze] の背後にたどり着くために、唇の動きの交代劇を真似しはじめた [...]。その際にほとんど彼は聾啞者の会話について行こうとする者の役割を演じていた……いや、言語に通曉している弁士の秘密を探り出そうとする聾啞者の役を演じていたのだ。利用することのできる発言 [einen brauchbaren Satz] を、少なくとも意味の理解できるいくつかの単語 [einige verständliche Wörter] を突き止められたことはまったくと言っていいほどなかった……確実に推測できるのはたった一つの事実だけだった。つまり、もし窓の後ろに一人以上の人間がいるならば、少なくとも一晩に一度は発話能力が使用されている。——これこそ、窓の前の暗闇の中に場所を占めて以来、彼が切り離されてしまった能力だったのだ。<sup>(31)</sup>

二重の隔たりのために主人公のもとには「意味の理解できる」言葉が到達しない。彼のもとに届くのは切れ切れの言葉の断片でしかなく、解体する言葉が「文章」を聞き取ることから「音節」を読み取ることへと主人公を退行させる。きわめて特徴的な身振り、と先ほど言ったのは、ヒルビツ的な存在の基本姿勢がまさに、聞こえない言葉に耳を傾けようとする「聾啞者」の姿だからだ。いいかえればそれは、意味を通じさせる言語から切り離されているということでもあるのだが、主人公自身は気づいていないにせよ、彼が位置を占めているこの暗闇、意味を通じさせる言語（「発話能力」）から隔てられ、不明瞭なざわめきだけが聞こえるこの領域こそ、実は彼が求める〈言葉の背後〉なのである。そこはエメリヒが指摘するようなイデオロギーの届かない空間であるというより、そもそも人間の言語が到達しえない空間なのではないだろうか。『労働者たち』と同様に本作の主人公もまた意味を通じさせる言語から排除されているが、しかし重要なのはこのとき、意味を成さない言葉の断片から、それでも彼が意味を持つ言葉へと遡ろうとすることによって、いいかえれば、無意味なはずのノイズのなかに言語を求めようとする身振りによって、地下空間が新たな言語を産出する空間として現れることだ。

今の彼がもう伝達のために発言を受け取らなくなっていたからではなく、彼が発言の背後の暗い領域に隠された意味を探し求めるようになっていたために、あらゆる発話は彼にとって次第に陰謀となっていく。そして彼がこの陰謀の中に押し入ろうとすればするほど、一層差し迫った形で疑いが彼の中で大きくなった。誰もが言語という手段で意思疎通し合っている、ただ自分だけが違う……自分はこの手段を知らない、この手段はどれほど月並みで説得

(31) Ebd. S. 126



力がないような伝達の背後にも隠れている。〔…〕この壁の背後にいる者ならなんてことない意思疎通に辿り着くためには、壁を打ち破らねばならないという気持ちにますます囚われていった 〔…〕。(32)

ここには、スパイと詩人の二重生活を送る主人公の意識の分裂が典型的な形で現れているのを確認できる。一方で彼は詩人として、監視国家において人々が統制された言語を超えたところで通じ合っているというユートピア的な言語を予感している。しかしまさにその同じところに、スパイとしての彼は、人々が当たり障りのない言葉の背後で体制に敵対的な思考を抱き、ひそかに陰謀を企てていることを予感してしまうのだ<sup>(33)</sup>。

一方にとっての人間的な意思疎通であるものが、他方にとっての反体制的な陰謀になってしまふこと。これこそ、本作における言語のポテンシャルとしての地下空間の機能にはかならない。工場を主題にする『労働者たち』というテキストにおいて、地下空間が労働者の音楽から排除された騒音＝ノイズの空間として現れていたとすれば、本作では、非公式文学シーンと秘密警察シュタージという東独社会で独自の言語領域を組織していた集団が取り上げられることにより、地下はこの社会における意味実践の別の様相に即して機能化されるのである。

注目すべきは、地下通路に足を踏み入れた主人公が「この地下で横穴が横穴に接続するのを見る」とき、そこに「何か強制的であると同時に静的でもあるようなものを突き止めるような気がした」と述べていることである<sup>(34)</sup>。この場面に引き続いて現れるシュタージ事務所で主人公は、属格をいくつも重ねて肥大化させることにより読む者を混乱に陥れる奇妙な文章（*…Festlegung der durchzuführenden Zersetzungsmaßnahmen auf der Grundlage der exakten Einschätzung der erreichten Ergebnisse der Bearbeitung des jeweiligen Operativen Vorgangs…*, […その都度の作戦的事例の処理の達成された成果の正確な評価に基づいて遂行されるべき解体措置の決定…]）を目にし<sup>(35)</sup>、そのことによって一瞬、複雑に入り組んだ地下通路の構造とシュタージ言語が重ね合わされる。事実、ヨハンナ・ケースマンが指摘するように<sup>(36)</sup>、本作の地下通路とシュタージ言語は複雑な迷宮のなかで主体の自由を奪う点で一致するのだが、それこそまさに、シュタージ文書を読んだ主人公が地下通路を歩くときの体感とこの文章の特性を明確に重ね合わせるとき、いわば地下通路がそのままシュタージ言語ともなるようなかたちで具体的に触知されるものにほ

(32) Hilbig: »Ich« (wie Anm. 27), S. 130f.

(33) これはケースマンのテーゼでもある。Vgl. Johanna Käsmann: Schreiben zwischen On und Off. In: Jutto Müller-Tamm / Lucas Nils Regeler (Hrsg.): DDR-Literatur und die Avantgarden. Bielefeld (Aisthesis) 2023, S. 213-230, hier S. 228.

(34) Hilbig: »Ich« (wie Anm. 27), S. 22.

(35) Ebd. S. 23.

(36) Vgl. Käsmann (wie Anm. 33), S. 222.

かならない。

出発点が分からなくなるまで引きのばされた属格の連続、二格の無節操さによって……あたかも属格が主格 [zum ersten Fall] になるまでそれを積み重ねるかのように、抜き差ししない事態 [zum Ernstfall] になるまで。それは虚像によって現実を掘り崩してしまう……つまりそれは果てしない因果のシミュレーションなのだ。／ […] この言語のなかではただ一步が次の一步に続けられるしかなく、終着点にはまだたどりつかず、またもや次の一步を踏み出さねばならないことを確認することにしかならない。もしとうとう文章の最後に到達するようなことにでもなれば、そのときには、陰謀の連続の中に完全に、もしかしたら永久に絡め取られ組み込まれてしまったように感じてしまうので、精魂尽き果てて、途方もない疲労を感じながら、やってきた方を辛うじて振り返ることしかできないのだ——まるで、出口が見つかるかもしれないという希望を抱いて繰り返し文章の終わりを追いかけてきたのに、この終わりによってようやく完全な行き止まりが示されたかのように。<sup>(37)</sup>

先に引用したシュタージ言語に触れて藤井啓司は「とりわけ動詞を強引に名詞化してその所有格をいくつも重ねる文体は、あたかもひとつの行為が別の行為を招き、次から次へと際限なく行為の連鎖が続いていくかのような錯覚を生じさせる」と指摘するが<sup>(38)</sup>、これは、シュタージの言語は行為の外観を無限にシミュレートすることですべてを言語の中で完結させてしまうといいかえることができる。重要なのはこのとき、それが特定の読み方を強制することによって行われることだ。つまり、属格の繰り返しによって錯覚される存在しない「主格 [zum ersten Fall]」を、書き間違いのようにして「抜き差ししない事態 [zum Ernstfall]」へずらしてしまうこと。この言語の意味が通じるとき、現実に行動する主体を抜きにしたまま、あたかも実際にシュタージが対処すべき陰謀が社会に実在しているかのようなシミュラクルが産出され、そのようにして、本作の無力な非公式文学シーンはいつの間にか危険な反政府団体へと変貌してしまうのである。意味を通じさせることによって陰謀に巻き込むという成り行き。ここでは、意味を通じさせる言語の専制そのものが陰謀と境を接するまでになっているのだ。

ここにおいてこそ、ノイズに満ちた地下空間というヒルビツ的な主題構成が〈情報〉の空間として現れる理由が理解できるにちがいない。シュタージにおける意味実践とは、意味を無理やり通じさせるということであって、いいかえればそれは、シュタージにとって無意味なものなど存在しない、ということにほかならない。シュタージにとっては、どれほど無意味に見える発言

(37) Hilbig: »Ich« (wie Anm. 27), S. 23f.

(38) 藤井啓司「閉塞空間の文学」『歴史の此岸・歴史の彼岸・近現代ドイツ文学論集』（郁文堂、2008年）172-203頁、190頁。

や言動——その最たるものが支離滅裂な非公式文学の実験的テキストだったのだが——であったとしても、必ずその背後に反体制的なメッセージを隠し持っているのだ。だから、本作にしばしばパラノイアという形容がなされるのも偶然ではない<sup>(39)</sup>。「大衆に耳を傾ける」彼らの「この耳で聞いたもの」は、「人々のまったくもって取るに足りないありきたりなおしゃべり」でしかないというシュタージの上司が、それでも「その背後に隠されている思考のイメージをわれわれのために濾過すること」こそが彼らの任務であると忠告するとき<sup>(40)</sup>、そこで言われていることは、彼らの任務が、表面的な無意味さの背後に別の意味を探り当てることであって、つまりはそこに無理やり意味を読み取れ、ということなのだから。そしてその意味こそ、シュタージの文書に必ずと言っていいほど現れる「否定的・敵対的」という形容詞だったといえる。本作に現れるノイズに満ちた空間としての地下とは、シュタージがそこから自由に情報を生成できるような、潜在的なデータベースなのである。

#### 4.

こうしてみると、ヒルピツヒにおいてノイズが言語を妨害する契機であるに留まらず、社会領域において特定の営みが征服しなければならない〈無意味さ〉でもあることが理解できる。この無意味さを取り除く実践を本稿では〈意味実践〉と呼んできたのだが、まさにこれこそヒルピツヒが「象徴的現実」と呼ぶものののだ。全体主義国家であった東ドイツでは、すべてが到来すべきユートピアによって方向づけられていた。現在は未来の救済にいたる必然的な道程としてあらかじめ意味を規定され、個人の生は全体の運命に解消されてしまう。そこで成立するのが象徴的現実＝シミュラクルであり、この記号体系を成立させるために、それぞれの社会システムが〈無意味さ〉をノイズとして排除すること／全てを〈意味〉として包摂することは、これまで見た通りだ。

成功した計画経済。来たるべき理想社会に向けた不断の前進。東ドイツが必死になって捏造しようとしたこれらのイメージは不可避免的に、社会においてそこから外れてしまう領域、シュタージ協力が発覚した非公式詩人ライナー・シェドリンスキーが「非公式領域」と呼んだ社会部分を生み出さずにはおかなかった<sup>(41)</sup>。国家が決して認めることはできないが、それがなければ国家の「現実」が維持できなくなってしまうような、公式領域からこぼれ落ちたものの受け皿。だからそれは排除されつつ包摂されていたとも言えるのであって、これこそがヒルピツヒ的な地下空

---

(39) Vgl. Isabel Fargo Cole: Die Übersetzbarkeit der Überwachung. Zu Wolfgang Hilnigs Roman »Ich«. In: Sinn und Form. H. 3. (2016), S. 332-340.

(40) Hilbig: »Ich« (wie Anm. 27), S. 225f.

(41) Vgl. Rainer Schedlinski: Die Unzuständigkeit der Macht. In: neue deutsche literatur, vol.40, Heft.474 (1992), S. 75-105.

間の姿なのだ。そこは抵抗に向けて一義的に組織された空間なのではなく、シュタージにとっても活動領域となるような、曖昧でいかがわしい空間なのである。だが、暗くじめじめした地下とは、そもそもそのような空間ではなかったか。

地下空間を抵抗神話から引き離すこと。そのとき地下は、〈奪われ奪い返す〉空間として現れる。地下は誰のものでもないのだ。だからそこで可能なことといえば、地下を占領しようとする機能をずらし、逸らしてしまうことでしかないだろう。結論めいたことを言えば、ヒルビツヒ自身の言語というものは存在しない。彼の言語とは、支配的な意味システムからずれたところにあるものだと言えないのだ。そしてそれは彼の言語が、社会主義リアリズムの言語であれシュタージの言語であれ、なんらかの支配的言語に寄生し、それを別の方向に向けて逸脱させるものであったことを物語っている。そもそもヒルビツヒ的な〈言語の空間〉とは、工場の地下にあるボーイラー室や、(本稿では扱えなかった)ヒルビツヒ家に唯一存在した机であるキッチンテーブルなど、そこに本来定められていた機能に寄生しつつ、それを別の用途=書くことへと逸脱させることで獲得される空間だった。そしてそれは、労働者であると同時に作家でもあるという、複数のシステムの間に位置していたからこそノイズを別のコードで読み取ることでできた、ヒルビツヒの存在に深く根差した戦略だったのである。