

優秀修士論文概要

## 言葉の背後の暗い領域

—— ヴォルフガング・ヒルビッヒ『〈私〉』における排泄物と《リサイクル的書法》について ——

石 崎 知 己

東ドイツ出身の作家ヴォルフガング・ヒルビッヒは1993年に発表された長編小説『〈私〉』において壁崩壊後に発覚した非公式文学シーンのシュタージ協力を取り上げ、秘密警察と非公式芸術家が密かに重なり合う地点を探っている。本作では主人公が詩人であると同時にシーンを監視するシュタージのスパイでもあるという設定によってこの重なり合いが主題化されているのだが、本研究ではこの隠れた接触点を〈利用できなくなったゴミ＝ノイズを情報／記憶に変換する〉という両者に共通する情報処理／芸術手法のプロセスに見出し、それを《リサイクル的書法》として論じた。

本研究が発点としたのは、アライダ・アスマンの「想起の空間」という概念に依拠しながらヒルビッヒ文学をトラウマ論とミハイル・バフチンのクロノトポスの二つの観点から読むことを提唱して近年注目を集めているミハエル・オストハイマーの研究である。彼によればヒルビッヒ作品に現れる戦争の傷跡を生々しく留めた風景は、過去を現在において空間的に現出させる記憶メディアとして機能しており、ヒルビッヒのテキストとはその記憶メディアを頼りに失語症に陥ったトラウマ的主体が自分の体験を物語ることで記憶を取り戻そうとする作業であるという。オストハイマーは記憶メディアとトラウマの主体の関係を強調するためにこのアプローチを「二重焦点的読解」と呼ぶのだが、実はこのモデルの中には記憶メディア・読み取り主体の二者関係のほかに「読み取り」という第三のファクターが含まれており、それが不可避免的にこの関係の中に〈ノイズ〉を混入させてしまうのである。

というのも、〈傷ついた風景〉として現れる記憶メディアはそれ自体で記憶を伝達するものではなく、あくまでも読み取り主体の操作によってはじめて情報を伝達するものであるからだ。〈傷ついた風景〉を構成する廃墟や廃坑、ゴミ山はそれに特別な関心を抱いた主体が介入する限りで記憶メディアとして機能するのであって、この介入がなければただのゴミでしかない。それにくわえてオストハイマーが見逃しているのは、このメディアが外的な暴力によって生じた断片化のために内部に多くの欠落や空白を抱えており、絶えざる腐敗の中で情報を失い続けていることだ。つまり、〈傷ついた風景〉がある種の記憶メディアであるにしても、このメディアは実際には〈壊れた記憶メディア〉なのであって、そこに保存された情報は破損しているのである。それゆえこのメディアが純粋な状態で情報を伝達することはありえず、伝達される記憶は様々なノイズに妨害されている。だから、ヒルビッヒ文学を貫く大きなテーマとは、記憶の読み取りを阻むこの〈ノイズ〉がいかにして記憶へと変換されるのかという点にあるといえるだろう。

先行研究との批判的取り組みから取り出されたこうした認識を踏まえ、本研究はヒルビッヒ作品における〈ノイズ〉の主題にアプローチするために、ジュリア・クリステヴァ、ミシェル・セール、フリードリヒ・キットラーの著作を参照し、特にクリステヴァに依拠しながら、言語体系が〈通じない言葉〉＝ノイズを抑圧することによって成立することを確認し、またセールとキットラーに依拠することで、

ノイズがメッセージを通過させるために必要なチャンネルとしてコミュニケーションに不可欠な条件であり、また、第三者としての妨害者の位置が流動的でシステムの変換によって相互に役割を反転させることを確認した。

このようなノイズの特性を把握したうえでヒルビッヒ作品において〈ノイズ〉の主題が典型的に見出される短編小説『労働者たち。あるエッセイ』（1975年）を分析した。この作品では、主人公である火夫の働く工場が垂直的な建築構造と対応する〈音〉によって描かれ、作業ホールを見下ろし労働者たちを監視する技術者、ホールで働く労働者、そしてその下のボイラー室にいる火夫がそれぞれ、サイレン、音楽、妨害音という形で表象されている。この関係においては、作業の休憩と再開を区切る技術者たちのサイレンが、工場内に一定のリズムを刻むことで無秩序な労働者たちの機械の騒音を分節し、社会主義リアリズムを思わせる機械の音楽へ組織することでいわば無意味な騒音を〈音楽〉という有意単位へと組織している。だからこの音の関係はそのまま意味を通じさせる言語のメカニズムでもあるのだが、地下室にいる火夫の耳はこの音楽によって隠された、音楽そのものを崩壊させかねない危険な機械の騒音を聴取してしまう。権力の言語体系を妨害する騒音＝ノイズこそヒルビッヒの詩的言語の萌芽であり、それゆえ地下とはこの〈ノイズ〉が隠された空間なのである。

この議論をもとに、『〈私〉』における最も特徴的な主題である〈地下通路〉にアプローチした。主人公の根城であるベルリンの真下に張り巡らされた〈地下通路〉は先行研究においてもとりわけ関心を集めており、複雑に入り組んだその構造が属格を連続させることで肥大化するシュタージの言語やシュルレアリスムに影響を受けた非公式文学の実験的テキストと対応していることが指摘されている。しかし実は、本作の冒頭に現れる「鍵を開ける [aufschließen]」という動詞が60ページほど後で「情報の網の目 [ein Netz von Aufschlüssen]」という表現へと変奏されていることに注目すれば、シュタージのスパイである主人公の任務が「鍵を開けること [aufschließen]」によって「情報 [Aufschluß]」を手に入れることであって、〈地下通路〉とはスパイが掌握すべき情報のネットワークでもあることが明らかとなるのだ。

しかし、そうして忍び込んだ地下空間で主人公が会えるのはスパイが手に入れるべき機密情報などではなく、隣接する下水道網から染み出した排泄物でしかない。けれども彼は、その排泄物から頭上の住民の生活状況を推測することで街の姿を再構成し、見通しの利かない地下通路で自分がどこにいるのかを把握するのである。いいかえれば、彼は食べ物の成れの果てである無価値な〈排泄物〉を街の姿というスパイが必要とする〈情報〉へと変換しているのだ。無価値なものを価値のあるものへと作り替えること。ここに、本研究が問題とする《リサイクル》という主題が典型的に見出される。

しかし、なぜシュタージをテーマにした小説で《リサイクル》が問題となるのか。その理由は、ヒルビッヒが本作で東ドイツ社会を敵対勢力が完全に追放されたある種のユートピアとして描き出し、シュタージが求めるべき〈情報〉がもはやどこにも存在しないという特殊な状況を作り出している点に求められる。シュタージは反ファシズム闘争という神話に支えられた国家が決して手放すことのできない〈体制対反体制〉という階級闘争史観を維持し続けるために繰り返し新たな敵の存在を作り出さなくてはならなくなっているのだが、実際の敵が社会に存在しない以上、彼らは違反行為を判断する基準を無限に引き下げることで事実上あらゆる情報を収集する必要に迫られている。その結果彼らは自身の処理能力以上の情報を収集し、アーカイブを無価値なゴミが大量に保管された巨大なゴミ収集所に反転させてしまう。シュタージの真の敵とは情報が利用できないゴミ＝ノイズと化してしまう事態であり、この

状況を打開する方策が《リサイクル》なのである。

このような背景があるからこそ、本作で主人公が書きつづける報告書はたえず〈ゴミ〉と〈情報〉のあいだを行き来するのだ。主人公は上司から命令されるままに非公式文学詩人の監視報告書を作成し続けるが、それはほとんど上司たちによって顧みられることはなく、きわめて杜撰な扱いしか受けていない。しかしシュタージはそのような無意味な報告書を執拗に要求し続け、回収した報告書を恣意的に抽出し、並べ替え、再構成することで、そこから東独社会における〈陰謀〉の存在を証言する新たな〈情報〉を生成し、いわばゴミをリサイクルする形でノイズを変換するのである。

重要なのは、このようなシュタージの情報処理システムが、ヒルビッツがゴミから戦争の記憶を読み取る際の手法ときわめて類似していることだ。たとえば中編小説『木々についての報せ』（1994年）は、アウシュビッツの記憶を伝える〈灰〉のモチーフを主人公が書く原稿用紙の上に出現させることで、記憶とノイズのゆらぎを主題化している。原稿用紙の上に堆積した灰はその下に書かれた文字の読み取りを妨害し、またペン先のインクを全て吸い取ってしまうことによって新たな文字の書き込みを不可能にする点で、まさに情報伝達の経路に寄生する〈ノイズ〉の詩的形象化であるのだが、しかしこの灰はそれ自体が原稿用紙の上で奇妙な文字を描き出すことによって、主人公が属する言語システムとは別のシステムにおいて記憶を伝達している。ヒルビッツの主人公たちは、ノイズであると同時に言語でもあるこの灰を記憶へと変換するときのみ、過去にアクセスすることが可能となるのだ。

スパイを主人公にした本作ではこのような想起の文学の契機は前景化していない。そのかわり、ゴミから記憶を読み取るヒルビッツの詩的手法は、ゴミから情報を取り出すスパイの営みへと変形して現れている。それにともない、主人公の詩人としての実践もまた、自身の失敗作を切り抜き、順番を並べ替えることで新たな作品に生まれ変わらせるコラージュとして現れる。利用価値のない報告書から情報を生成する本作のシュタージのプロセスは詩人のコラージュ技法の別の姿として読むことができる。両者はアーカイブからあふれ出すゴミ＝ノイズを処理することでシステムのなかに新たな価値を生み出そうとするとき重なり合うのである。

優秀修士論文概要

## G. ビューヒナー『レンツ』における動的美学

森 野 紗 英

本論文では、19世紀ドイツの作家ゲオルク・ビューヒナー（1813-1837）の未完遺稿小説『レンツ』について、文体やレトリック、モチーフを利用した文学的技法、歴史的史料からの引用法、物語構造といった作品の美的側面を中心に分析し、最終的には、小説の主題である狂気が美学的形式と深く繋がるものであるのを明らかにしようとした。

小説『レンツ』では、精神を病んだシュトゥルム・ウント・ドラングの詩人レンツがスイスの山村ヴァルトバッハで牧師オーバーリンと出会って初めは精神の平安を得るが、やがて容体が悪化してストラスブルヘへと送還されるまでが描かれる。

研究史を概観すれば、1930年代頃から1980年代頃までは、大きく分けて、社会史的研究と存在論的研究という二つの潮流があった。『レンツ』について言えば、社会史的研究はレンツ狂気の原因を社会的所産とし、存在論的研究は宗教や罪の意識の観点から解釈した。すなわち、アプローチの仕方は異なるものの、レンツの精神錯乱の要因の解明に重点を置くものが多数だったと言える。

1980年代に入ると Th・M・マイアーや B・デッドナーらマールブルク大学の研究者たちがビューヒナー研究所を立ち上げ研究年鑑の発刊を始めた。この実証主義的な研究の成果は、2000年から刊行された歴史批判版全集の出版に結実する。『レンツ』研究にもその流れは及び、テキストの実証的批判が徹底的に進められ、未完遺稿につきもののテキストの不確定性にも一定の決着がつけられ、本論文でもマールブルク版を底本として用いた。

こうして21世紀の現在では、19世紀当時の社会的背景や精神医学について大量の資料に基づいた調査をし、その結果を作品『レンツ』と照合する実証的な研究が主流となっている。レンツの精神錯乱の要因も前の時代と違って複合的なものとして把握されるようになった。

一方で、作品の美的側面を集中的に分析する研究は、2017年のジェンティリンの研究をほとんど唯一の例外として、棚上げされてきた。いや、そもそも1990年代まででも形式・美学的研究は、ハスベク、パスカル、ホートン、ターロットなど細々と続いてきたものの、その数は『レンツ』研究全体の総量に比して圧倒的に少なかった。このように、『レンツ』における形式・美学的研究はまだ発展の余地を残しており、これまでの『レンツ』観に新たな視点を加えることが可能である。そうした方針に基づいて書かれた本論文（全5章）の各章の概要を以下に示す。

第1章「『レンツ』を概観する」では、まず未完小説『レンツ』の成立背景や校訂史を確認し、以下の各章で形式や文体を分析するための前提を用意した。次に文学史的観点からビューヒナーを眺め、彼と同時代の文学潮流「若いドイツ」との相違点や、先行するゲーテやロマン派文学から受けた影響を探り、当時の文学界においていずれの派閥にも属することがない「狭間の作家」としての彼の立場を浮かび上がらせた。この「狭間の存在」としての姿は、1830年代の精神医学論争において医学者としての

ビューヒナーが取った立場にも見られる。彼は、当時の精神医学における二大潮流、病因を倫理的要素に見る観念論派にも身体的要素に見る生理学派にも属することはなかった。では精神錯乱に苛まれるレンツを描くにあたって、彼はどのような立場をとったのか。本論ではこの問いに関して、代表的研究者グライナーの論を援用しつつ、ビューヒナーが着目したのは、一義的に固定できる「病の原因」ではなく、固定化された瞬間失われる、絶え間なく揺れ動く「生命」であり、それを言語芸術の領域で表現しようとしたという仮説を立てた。

第2章「芸術談義における「動的美学」」では、レンツがオーバーリンの前で自身の芸術理論を語る、いわゆる「芸術談義」の場面を集中的に分析することで、第1章で立てた仮説を検証し、作品を貫く美学を探った。レンツに語らせた芸術論を、ビューヒナーが1836年にチューリッヒ大学で行った試験講義「頭蓋神経について」や書簡と関連付けて考えると、「すでに起こったこと」を「現に生起するもの」として動的に描こうとするビューヒナーの文学的姿勢が一貫して見出されることが分かった。「芸術談義」のなかでレンツは、絵画を描写しながら、その絵画のディテールにほとんど言及せず、絵画を時間のなかの出来事に変え、変化を見出している。一般に瞬間性と結びつけられる絵画の中に変化や動きを見出すこの美学を、本論文では「動的美学 (Dynamische Ästhetik)」と呼ぶこととした。そして、ゲーテの著作「ラオコーンについて」を参照しつつ、この美学を「現実の固定化から逃れる」ものとしてより精密に定義しながら、その意義について考察した。

第3章「文体分析」では、「動的美学」が小説の文体の次元にどのように反映されているかを分析した。まず作品全体を通して見られる、レンツの「他動性」の欠如（レンツは文章の主格ではなく、動作を受ける目的格のポジションに置かれることが多い）、中性代名詞「es」の多用、内面描写における文章構造の並列性、因果関係を示す接続詞の不使用などの特徴に着目し、ビューヒナーがレンツの精神錯乱の一義的な原因追及に重きを置いていないことを文体的アプローチから裏付けた。続いて、セミコロンの働きに注目しつつ、同一の出来事が異なるパースペクティブで二回描かれることによってレンツの現実認識の不確かさが表現されていることを明らかにした。こうしたレンツの現実認識の揺らぎは、作中で多用される「es war ihm, als ob...」（あたかも…のように）構文によっても表現されている。「レンツが認識する現実」の背後に、それとは異なる「別の現実」が存在することを示唆するこの構文は、現実と虚構、現在と過去の間で揺れ動くレンツを表現するのに有効であると結論づけた。

第4章「モチーフと物語の転換点」では、第3章で導かれたレンツの現実認識の揺らぎを、作品における「上と下」や「光と闇」といった対立的モチーフから分析した。レンツにとって上下とは、時に反転したり時に一体化したりと常に変化するものである。この変動的上下のイメージは、足下には身を支える地面はなく、ただ底なしの深淵が広がるばかりだという狂気のレンツが到達する認識と密接に結びつく。確固たる世界を手に入れることができないレンツ像は、「光と闇」のモチーフに着目することによってより明瞭となる。物語の前半ではレンツに確かな現実を与えてくれた「光」も、作品中盤でそのイメージを一変させる。そうした「光と闇」の両極の不安定さを描くための技法として、本論は、類似した構図の場面を雰囲気を変えて描く「ずらし」の技法を挙げた。類似した場面を複数回登場させながら少しだけずらしていくこの技法は、現実の固定化を阻むものである。こうした対立的モチーフに注目した結果、山小屋の場面が物語の転換点として機能していることが明らかになった。この場面に見出される幻想文学的な要素に着目し、ビューヒナー自身も意識していたと考えられるロマン派作家ティークのメルヘン『金髪のエックベルト』とも比較することで、本場面が「現実と夢の溶け合い」を示して

## G. ビューヒナー『レンツ』における動的美学

おり、「上と下」、「光と闇」のモチーフが示唆してきたレンツの現実認識の揺らぎのイメージを最高潮に高め、確かな現実を失う契機を描いていることを突き止めた。

第5章「テキストと素材」では、作品の素材となった「オーバーリンの手記」(1778)と本作を比較することで、ビューヒナーが歴史的史料にいかなる改変を加えたかを検討し、その改変の意義を動的美学と関連付けて考察した。レンツの奇矯な振る舞いは、手記のオーバーリンの視点では狂気の発作と見られるのに対して、新たに創作されたレンツの視点からは、意識を回復するための絶望的な試みとしても捉え直される。このように素材を生かしつつ創作を加えることでそれぞれの視点を担保しつつ、レンツが見ている現実とオーバーリンが見ている現実の相対化によって、確固たる一つの現実という発想それ自体に疑義を突きつけている。さらに、手記にはないビューヒナーの純粋な創作の箇所に着目すれば、本作では「宗教という拠り所を得て安らぐも、再びそれを喪失する」というプロセスが付加されていることが判明する。「確かな現実にしがみつこうとしても、それが絶えず揺れ動くため、手に入れられない」レンツの姿はただの悲劇なのではない。固定した瞬間死んでしまう生命をいかに殺さず表現するかという美学的な問題と表裏一体の関係にあるのだ、と結論づけた。