

【論 文】

セース・ノーテボームを読む 4)

『仮象と存在のひとつの歌』—— 語りの審級

吉 用 宣 二

莊子は蝶になった夢を見て、目覚めたとき、自分が蝶になった夢を見た人間なのか、人間になった夢を見た蝶なのかわからなかった¹⁾。そのように、私ならばこの短編小説の冒頭に掲げただろう。ノーテボームは Federik van Eeden の詩句、「おお何と奇妙なごまかしか。微細な嘘、仮象と存在の取り違え」(S. 545) を冒頭に置いている。

ノーテボームを「読む」、それがこの小論のテーマである。だが「読む」とはどういうことなのだろうか。小説が提示している問いに何らかの解答を出すことか。その隠された意味を解読することか。ベンヤミンの初期ロマン派の批評の概念によれば、小説は小説とは何かと考える媒体である。それによると、例えばこの『仮象と存在の一つの歌』は、ノーテボームが、小説とは何かと考察する記録となる。そしてそれを読むことは、その小説の自己反省を継続することである。文学の自己反省の継続が批評である。

小説という形で為された小説の自己反省が物語である。そしてどの物語も強烈な磁場（物語固有のロジック）を有していて、それを読む人はその磁場に完全に捕えられる。「読む」方向自体が、テキストによって決定される。何らかの外部から持ちこまれた恣意的な「方法」やいわゆる「テーマ」などはひとつたまりもない。私はこのテキストによってあらかじめ規定されている流れに身を委ねたいと思う。あるいは、私は結局、ノーテボームが提示した文の流れに身を委ねることをしてきた、それが「読む」ことであった。

『仮象と存在の一つの歌』は、「創造」をめぐる物語である。作家は文によって、一つの虚構の世界を創る。しかし人間は無から創造することはできない。何かの材料、つまり現実・存在がなければならない。存在する世界の中から何かの虚構世界を創る、そしてそれを現実と拮抗できるほど堅固な世界であると見せかける。その仮象と存在の弁証法がこの小説のテーマである。

だが私が語りたいのは、そのテーマ（それは哲学史における「主観／客観」の古典的なテーマの変奏である）ではない。そうではなくそれがどのように小説的に、つまり小説形式に内在する形に従って、具体的に表現されているかということである。読者には、それが具体的

に表現された作品が、一つの現実として与えられている。そして読者はそれを再構成し、それを自分の言葉で表現する、それが批評、「読む」ことである。

小説内の表現の相を物語に従って、見ていきたい。この小説は異なった審級の物語である。二つの審級が平行、交差し、螺旋状に上昇運動する。その螺旋運動の中に、20世紀において物語を語ることの可能性が考察される。その具体的な語りのプロセスをこの小説は記録している。

1. 始まる

ノートボームが冒頭や末尾に置くモットーは、その作品の種子、想像力の誘因であろう。だが、この小説の中で、「主人公」である「作家」が物語の萌芽を思いつくのは、偶然である。「作家」は「別の作家」と、作家の仕事は現実に基づいているのか、それとも虚構化であるのかといった議論をしている。「作家」は偶然ホールで見た軍人の肩章から「陸軍大佐と医師」の人物をその会話の際に「発明した」。

「別の作家が尋ねた、〈君は実際に存在している人物にしたがって作業するのか〉。〈彼らは、君が彼らを発明したその瞬間から存在している〉と少しも確信がなかったその作家は答えた」(S. 547)。

「肩章と聴診器」は物語の種子となる。だがそれで物語がひとりでに育つのではない。その「作家」はスランプにある。「仕事部屋に一人で坐っている作家には言うに言われぬ悲しげなものがある。遅かれ早かれ彼らの人生には、彼らが自分の仕事を疑う瞬間が来るものだ」(S. 549)。その仕事人生上の反省は、「考え出されたものは実際に現存しているものに接木されなければならないか」(S. 549)という創作上の問題と重なっている。「作家」は物語を創ることを疑う。それでも「作家」は最初の文を書く。「〈大佐は医師の妻に恋をした〉。この文の絶対的な陳腐さが彼に吐き気を催させた」(S. 549)。

そうして物語は自動的に展開していくのだろうか。物語の自動的な展開も現実に由来する概念ではないのか。「彼らによって書かれた物語が現実の何かを明瞭にするだろうと主張する作家がいた。しかしこの明瞭さというのは読者の現実の一部にすぎないだろう。そして読者とは物語の潜在的な対象以外の何であろうか」(S. 550)。

すべてが物語に回収される。「作家」はその中で彼が生きる必要のない現実、それに対して彼がすべての権力を持っている現実を考え出している。「作家」の反省が続く一方で、その現実に存在しない医師の外見が描写される。

「医者は青ざめていて、繊細だった。冷たいいくらか突き出た眼。〈…〉この顔全体におい

でもっとも男性的だったものは、頭部からあふれ出るように見え、ひとつの髭の原因となっている髪の毛であった。そしてその髭はひよっとしたら一日に二度飼いならされなければならない、にもかかわらず青みがかった輝きとして肌の白さの下に見られるのである。〈…〉「スケート靴によってまだ触れられていないところの氷の下の水のように、明るいものの下の暗いもの」(S. 550)と「作家」は書く。そして疑問符を置き、すべてを削除する。「何か他のことが作家の関心を引く。ある内的な、何によっても真実であることを証明されない観念の中から存在していない人間の肉体を描写するという、一種の権力があるとすれば、この存在していない人物に名前を与えることは、権力の頂点だろう。〈シュテファン、シュテファン〉と大佐は言った、そして医師の胸を人差し指でつついた。〈シュテファン、私は誓うよ、これは終わりだ〉と」(S. 550f.)。

物語、つまり一つの虚構の現実を創るとはどういうことか、それは可能なのか、その虚構は現実とどう違うのか。この悪循環の中に囚われていながら、「作家」は、行ったこともないブルガリアの、100年前の物語を書いている。登場人物の顔を描写し、名前を与える。名付けることは、一人の人間を「創造」することである。

作家が小説を書くのは、きわめて日常的な作業だが、虚構の物語を創るのは、一つ的神秘である。形而下から形而上への跳躍がある。その神秘的な跳躍は具体的には、次のように描写される。

「何が終りだというのだと作家は考え、軽い吐き気がこみあげるのを感じた。彼は二週間前にタバコをやめていた、そして大佐が医師の胸に当て、ほじくるようにした指はニコチンで黄色くなっていた。それは短くて幅の広い指で、大佐をととてもよく性格づけていた。というのは肩章がいま聴診器の上で漂っていたにしても、大佐は実際には医師よりも小さく見えたから」(S. 552)。

すでに『儀式』において見てきたように、ノートボームは形而上学的な思索を小説の形式の中に有機的に統合するのが実に巧みである。仮象と存在(虚構と現実)の弁証法が考察されているにしても、それは小説の形式の中に組み入れられている。物語が進むにつれて、大佐と医師の物語と、その物語を書いている「作家」と「別の作家」の物語がおおよそ交互に展開していくのだが、その異質な言説が語りの齟齬を感じさせない。物語の存在論的な考察が具体的に、現実の出来事の経過の中で語られている。それがこの小説のテーマである。審級の異なる二つの言説の対比が小気味よいテンポを形成する。

「作家は、何かを聞くことなしに、あるいは彼が聞いているものを知覚することなしに外で窓ガラスをたたいている雨に耳を傾けた、それから書いた、〈ショーペンハウアーの崇拜者であることがどのようにある人から読み取れようか〉。〈…〉作家は疑った。彼が、大佐は

ショーペンハウアーを愛していると決めたのは十分に権威的だ、さらに、それが外見から読み取れるなんて」(S. 552)。

「作家」は本棚へ行き、ショーペンハウアーの本を取り出し、一時間ほど読む。「この一時のうちに大佐は、リュベン・ゲオルギエフ Ljuben Georgiew, 君主制主義者, 騒音の敵対者, 自称シニック, そして独身者となった。しかしそれはもちろん前からそうだったのだ」(S. 553)。

そして物語の中。大佐は去り、フィチェフ Fičew 医師は一人になる。「医師はため息をついた、そのとき彼は鏡を見ている自分を取り押さえた。鏡の中のため息をついている男。ブルガリアに興味を持っていない、ロシア人を憎んでいて、すぐにでも軍隊とソフィアを離れたいと思う男。しかしどこへ。彼の前の鏡の中の男のように見える男が行くことが出来た唯一の国はイタリアだった。光と宮殿、太陽にあふれる、大きな広場のヴィジョンと共に、彼は外の雨の中に出た。しかしゲオルギエフ大佐についての考えは、彼を離さなかった。なぜこの男、トルコとの戦争の英雄であるこの男、76年の蜂起で重要な役割を演じたこの男、あらゆる点で彼の反対であるこの男は最近ますます頻繁に彼を訪れてくるのだろうか。そしてなぜ彼がそれを許すのか、彼にとって謎であった」(S. 554)。

「この幅の広い、あまりにもブラガリア的な顔の中から銃身のように人に向けられている、刺すような決してそらすことのない黒い眼、まるで誰もが部下であるかのように、とぎれとぎれの無愛想な話し方、そして同時に奇妙な弱さ」(S. 555)。

二人の主要な人物、医師と大佐の姿がこのように導入される。「作家」の次元から、その「作家」の書いている物語の中への移行、そしてその物語への導入が自然で、巧みに語られている。そして彼らの中にブルガリアの知識人の典型が見て取れると思う。ブルガリアの大地に根付いた軍人と、祖国を嫌い外国(イタリア)に憧れる医師=知識人 — それは明治期以降の日本の知識人の典型的な図式である。短い文章の中に多くが濃縮されて語られている。

舞台はブルガリアである。「作家」はブルガリアに行ったことがない。全く知らない国の、100年前の医師と軍人の物語を書く。この疎遠さが物語の「虚構」性を際立たせる。作家はブルガリアについてこう書く。

「以前のバルカン半島の絶望的な魔女の釜については、幾人かの切手収集家の例外を除いて誰もが何か知っているわけではなかった。ボスニア、セルビア〈…〉、このあちこちと踊る国境、この地図の上を迷っている色〈…〉。どの国境も無益に忘れられた血で浸されて。歴史の結合組織、それが実際に起こったこと、どのような理由からなのかを人が想像できない苦悩。彼が書いている物語においてひょっとしたら唯一意味があるのは、次のことだった、つまり、少なくとも彼はそれに取り組んでいるということである。たとえ彼がその百分の一

も利用しないとしても。〈…〉忘れられた大虐殺，歴史の結合組織，人が，それが実際になにかある理由から起こったということをもう想像することができない，そのような苦悩。彼は思った，苦悩は固有の特別な重さを持たねばならないだろう。なにかの存在している鉱石のように眼に見えるものでなければならぬだろう。その中で苦悩，血，傷，病氣，屈辱が書き留められる，変わることはない通貨，戦場や処刑場，牢獄や野戦病院に残るであろう通貨，つねにいたるところで同じ事を意味するであろう記念碑」(S. 556)。

この小説は1981年に現れた。旧ユーラシアで「魔女の釜」が煮えたち，大虐殺が起こるのは90年代のことである。フィクションの場として想定されたブルガリアだが，バルカンの歴史を捉えていて，予言的な言葉である。「現実と虚構」は交錯する。

大学図書館でブルガリアについて調べていた「作家」は「別の作家」に会う。その「別の作家」は模範的に秩序付けられた人生を送っている。毎年小説の出版，国際的な評価。「作家を一番魅了し，すこし羨ましくさせたのは，その別の作家にとって書くことが楽しいように見えることであった」(S. 557)。

この「別の作家」は「作家」に対して，大佐が医師に対するような関係にある。医師と大佐が100年前のブルガリアにおける精神状況の対照であるとすれば，「作家」と「別の作家」は，同じ事柄，虚構としての文学を別の側から照らし出す光源となっている。

人物造形は，単純化するとリアリティを失う。物語は虚構だが，実在するかのような仮象を求める。英雄的な軍人である大佐は，戦争の悲惨に苦しんでいる。彼は，ロシア人の士官と一緒に，二つの凍結した死体を巡る豚と犬の戦いを眺めたことがあった。「豚の喉を鳴らす音が夜に大佐を追跡し，彼自身を豚のように叫ばせながら目覚めさせた。そのとき外は暗かった。ブルガリアの夜の黒い平坦な塊が土地の上に重くのしかかっていた。一方彼の夢のイメージは不自然にどぎつい日中の光のときに演じられるものの明晰さをもっていた」(S. 559)。

軍人はかなり典型的な人物だが，ここではトラウマに苦しむ，柔らかい魂の持主である。一方，医師にとって「ブルガリアは野蛮である，バルカンは地獄である。愚かな無意味な戦争の血で煮えているヤカン」(S. 561)である。そのシニシズムが，戦争の恐ろしさが医師に触れないようにしている。その医師に大佐は告白する。「私は毎晩，悪夢を…」(S. 562)。大佐の告白は，長いためらいと大きな克服の結果されたものである。大佐と医師の人物造形が対比的に，類型と離反するかたちでなされた後で，大佐は医師に告白するのだ。「その時私は見る…」(S. 562)。

そして「作家」の次元の物語に移行するのだが，それは大佐がちょうど言い始めた文を巡って展開される。

「彼がその最後の言葉、〈そして私は見る〉を眺めたとき、彼に浮かんだ感情のための最良の書き換えはひょっとしたら憎しみであった。そして私は何を見るのだ、と彼は思った、そして彼がそれを解明することはないだろうと思った。なぜ彼は二ヶ月前にその文の真中でやめたのか」(S. 563)。「読者はその二ヶ月間についてけっして知ることはないだろう」(S. 563)。「作家」が「何を考え出しても、それは読者にとって現実となるだろう」(S. 563)。

作者は物語を意のままにしているように見えるが、物語はそれ固有の力を持って既にあり、二ヶ月間の中断があったにしても次の言葉はおのずから限定されてくる。

「〈そうすると私は幽霊を見る〉。医師はまなざしで、いまゆっくりと、まるでどの瞬間でも永遠にそこに横になることがありえるかのように、家々の影の中を身を引きずって歩いていく犬を追った。そしてその犬が実際に横になり、見たところ死んでしまったときにはじめて、尋ねた、〈おそらく制服の幽霊かね〉。士官の幅広い手が垂直に医師の肩に沈み、それをしっかりとつかんだ、それはまるでこの発言の中に共振していたかすかに嘲弄的なものを、果物からジュースを搾り出すように、搾り出したかのように見えた。〈話す死体。彼らは私の顔を持っている〉。〈君は自分がどのように見えるのか知っているかね〉。大佐は自分の外見が好きではなかった、それゆえに出来るだけまれにしかそれを観察しなかった。フィチュフがそれを奇妙だと思うことは彼を驚かせなかった。というのはこの点に関してフィチュフは女のようにであったから。医師は、鏡のそばを、そちらを見ることなしに通り過ぎることができなかった、まるで彼が存在していないことを恐れているかのように」(S. 564)。

大佐は彼が軍人として許されないと考えている心の病を告白した。物語的には人物造形に入る個所だが、ここで「主人公」が医師（後進国のインテリで、いかにも小説の主人公になりやすい）ではなく、大佐であることが明らかになる。対比的に語られる二人の性格描写は効果的だが、それは鏡や手の描写によって具体的に示される。

大佐が〈悪夢が私を狂わせる〉と言った後で、「大きな手が、敵を探す武器のように空中を動いた。〈…〉この粗野な手の固有の力学が医師をいらだたせた。それは手という名称に値するなにかよりもむしろ物だ、命令なしに破壊を目指している、肉と骨からできている物だ。ブルガリアの手、なでることができない手、軽い動きのできない手。〈…〉彼はこの手の中に、この大佐の中に、彼の同国人に対する嫌悪が集められていたのかどうかと自問した。誰かを絞め殺すことのできる手を持った人々、しかしすべての力の後ろに弱さとカオスを隠している人々」(S. 565)。そして医師がプロムを処方したとき、「大佐の手は、ポケットの中で丸められた」(S. 566)。

「大佐と医師」の物語は、それ自体として完成された形で語られている。仮象と存在の弁証法の、一方の側の例証として補う形で語られているのではない。「作家」の世界（それも

虚構なのだが)を現実とすると、それに十分拮抗できる堅固さを持った、仮の世界として存在している。その仮の「現実」を内的に支えているのが文体(文の表現)である。この小説は、ノートボームの、言葉の力(もう一つの現実を創り出す力)への畏怖の念に満たされている。言葉が別の現実を産み出すことができるということへの驚きで満たされている。それは本来、神が世界を創生したのと同じような奇蹟なのである。しかし被造物である人間が神のように創造できるのだろうか。「作家」はそれに苦しむ。「作家」と「別の作家」との物語は、物語ることの可能性を巡る思弁である。医師と大佐の物語がいよいよ現実性をおびるにつれて、「作家」の次元の思弁はいよいよ観念的に展開される。虚構の現実が現実的になれば、「作家」の次元の現実観念的になる。あるいは観念的になることが、小説内の力学として要請されるのだ。

「作家」の次の世界は、「50歳の作家たちが、まるで埋葬されるかのように、祝福される」(S.567)場面から始まる。「作家」は、「なぜ考え出された現実が現存する現実の隣に置かれなければならないのか」(S.567)と問題を表す。「別の作家」の回答は明快だ。「物質的な証明を与えると、第一、それが面白いから。第二、お金を得る。第三、有名になるから。名声が問題ではない、自己確認が問題なのだ。第四、ひとは結局、なにかをしなければならないから。君は他にはなににもできないよ。〈…〉君自身が君の邪魔をしている、君が単純な手仕事をするのを恥じているから。始まりと終りのある物語を語ることを。〈…〉書くことについて考察することをやめることだ。一日中描くことについて考察する画家はずこしも描きはしない。「それは彼の絵画術に別の位相を与えることができるだろう」。「その別の位相が誰の興味を引くのか」。「画家自身の」(S.568)。

「別の作家」は、読者がその言語表現を楽しむことのできる物語として文学を考えている。一方、「作家」にとって、文学は文学とは何かと考える自己反省の媒体である。それはかなりナルシズム的であるし、文学を受け取る読者を考慮していない。だが「作家」が実際に書いている「医師と大佐」の物語は、そのような文学の存在論的な反省を顧慮しなくても「別の作家」が想定する文学の意味で「面白い」。ノートボームは、慣習的な意味での物語を書くことはできる、でも、「著者」、「主人公」、「ストーリー」などの従来の文学概念が無効になっている時に、なお物語することは可能か、それを考察しようとしている。その考察自体が問いとして呈示されているのがこの小説なのである。

2. 動く

ソフィアを去った医師は、退役した大佐に婚礼立会人になることを依頼した。そして物語

は、物語のもっとも強力な、つまりもっとも紋切り型的な転回を見せる。大佐が医師の妻に恋をするのだが、その女性の出現は、その女性を「作った」作家の心も動かす。

「いま作家に謎めいたことが起こった。それを〈興奮〉と描写するのが一番いいだろう。〈…〉その興奮がこの女性と関係していることは明らかだった。それは医師の手紙の後で始まったからである。彼は〈感覚的な〉という言葉の中に妥協を見出した。しかし一人の存在していない女のために感覚的な刺激は存在するのだろうか。〈…〉彼の物語が創作であるならば、生の鏡の像としての彼の空想の産物であるならば、彼はこの奇妙な興奮を感じただろうか。この女性は彼の空想の産物だったのか。／私が望んでいるもの、（と彼は思った）それは私が書いているものが、現実の逆のメタファーであるということだ。〈…〉現存するもののメタファーとしての書かれたもの、彼自身のメタファーとしての現存するもの、それは彼には十分だった」(S. 571)。

「創作は現実のメタファーである」。多分通常はそう考えられている。逆のメタファーとは、現実には創作のメタファーであるということだ。その女性を作家は物語の中に置いた。その女性によってその虚構の物語が大きく動き始める。まるで物語が自分で生き始めるかのように。作家が創作するという思い込みが、解体され、作家自体が物語のひとコマとなる。ノーテボームはその過程を書きたかったのだと思う。莊子／蝶のように、そのパラドクスこそ小説なのである。

その図式が十分に説得的に想定されたならば、後は物語がその自律的な展開を見せ、物語の自己反省的な考察が「作家」と「別の作家」の対話の形でなされるように進行し、その両者は最後に交差して終わるだろう。それが物語のロジックである。

大佐は医師の結婚式のために古都 Tarnowo へ行く。

「生まれつきの平地住民として大佐は山を愛していなかった、にもかかわらず彼は Tarnowo の魅力から逃れることはできなかった。Jantra 川は山の間のその道を削り取っていたが、それはまるで、その川が野生の湾曲でもって巻き付いた丘が島となったかのように見えた。〈…〉都市にもっと近づいた時、彼は赤い屋根の、ぎっしりとひしめいて立っている家々が河の静かでない水の中の鏡像として踊っているのを見た。彼にはまるでそのすべてが本物ではないように見えた、美しすぎ、絵のためのようななにか。〈…〉200年にわたって Tarnowo は中世ブルガリアの栄光に満ちた首都だった」(S. 572)。

著者のノーテボームもまたブルガリアに行ったことがない。この描写はどのように可能だったのだろうか。しかしそんなことを考えなくとも、その文はそこにあり、そして読者はその風景を思い浮かべる。そして現れる医師の妻は、この Tarnowo と同等の価値として暗示される。大佐がラウラを見たとき、彼の最初の感情は〈郷愁〉だった。彼がプロイセンの

軍事アカデミーにいたとき知った感情。「彼の出身地の平野の、平らで幅広く、埃っぽい、夏のヴィジョン。それは郷愁だった、人の喉を締め付ける感情が」(S. 573)。

そしてラウラは、「どの点においても他の女性と似ていなかった。それはまるで人が彼女のために人間の存在のもう一つの種を発見したかのようだった。ほとんど狂気の無重量性が彼女の運動を包んでいた。まるで重力の法則が彼女に妥当しないかのように。彼女は漂っていた、あるいは地面から少し上を滑っていた。〈…〉それは彼女に妥当しないように見える唯一の自然法則ではなかった。彼女の肌は、他のそれよりももっと早く光を捉えるように見えた。そうして人は彼女の顔をどの空間でも最初のものとして見ることになった。〈…〉彼女の運動は、関節や骨のない肉体から出来ているように見えた」(S. 573)。

ラウラは具体的には少しも描写されていない。そしてそれゆえにいっそう読者の想像を促すのである。大佐がブルガリアの無骨な土着性を表しているとするれば、ラウラはその大地に咲く可憐な花である。大佐とラウラは対比的に描かれるが、その対比性において彼らは同一である。根なし草的なインテリの彼女の夫は本来、彼女に属していないのである。

もちろん大佐はそのような概念に従って恋をするのではない。彼は、小説の具体的な現実の中に生きている。大佐はますます物質的になり、ラウラはますます非物質的になる。

「大佐が彼女を眺めるといつも、彼は自分の肉体がもっと重くなるのを感じた、物質が増加し、その結果、彼の歩みがかもっと大きな音を立て、彼の身振りがもっとゆっくりとなったように。彼がつかむものが最初の接触の際に壊れるように感じた。〈…〉彼の人生で初めて彼は自分の肉体に不信を抱いた」(S. 574)。

「ああ／きみに肉体があるとはふしぎだ」(清岡卓行『石膏』)。恋の対象である女はつねに非物質的である。

男女の出会いは、物語の最も強力なトポスである。上位の審級の「逆のメタファー」、虚構・現実の逆転の可能性は、その非対称性に関して大佐とラウラの出会いと照応している。そして「出会い」の強力な文学的トポスが登場した後で、「作家」の次元において「仮象と存在」の関係が再度論じられる。

「別の作家」は言う、「書くことが現実の直接的なメタファーであるのか、それとも逆のメタファーであるのか、それは読者を退屈させるだけだ。読者の関心を引く唯一のことは、彼が読むものがその瞬間、現実となるか、あるいは現実であるか、ということだけだ」(S. 575)。「別の作家」の考えは通俗的で、それゆえに説得的である。現代の芸術家は市場で作品を売る商人である。だからこの議論は、一人の作家の葬儀の時に行われる。「作家」が「同業者の葬儀の際に感じたのは悲しみではなかった。オランダの作家たちは一般的にほとんど互いのためにしない。しかし互いを葬ることは抜群にうまくできる。そして現実の逆のメタファー

が存在するのならば、それはそのような葬式であった。その〈業界全体〉が人につかの間の共に属しているという感情を伝えた。その感情は、一時間後には、雑誌などの中に失われていくと人が知っているがゆえに我慢できた」(S. 577)。「別の作家」は、業界とはそういう便宜的な制度で、適当に付き合いえば良いと思うだろう。だが「作家」は便宜性のゆえに現実を肯定できない。追悼文で「故人は、彼の内面世界を外世界に投影することによって、彼の物語を創造した」と言われると、「作家」は、医師や大佐の場合、私の内面世界とは何か、と考えた(S. 577)。「作家」は人物たちを考え出したのではない。「彼らを見たのだ」(S. 578)。「別の作家」は「作家」が考える際に仮に想定する相手である。「作家」は「別の作家」に尋ねる、「君がほとんど知らないある時代からの、君が行ったことのない国からの幾人かの完全に恣意的に選ばれた人物について、君の何かが明らかになるほど自分について多くを伝えることが可能だと思いかい」(S. 578)。その時彼らは墓に達した。「君の読者は、大佐がどうなるかが知りたいたけさ」と「別の作家」(S. 578)。

この会話は同業作家の葬儀の際に行われる。そしてそれは極めて文学的なトポス「出会い」の後に置かれている。そのトポスは読者にとって分かりやすいものである。そこにノーテボームの深いアイロニーが読み取れる。

そして大佐とラウラの愛の物語が極めて古典的に語られる。タフな軍人が恋をする。

「そしてそのボリュームのある金髪の毛のかぶとの下で彼女の青い眼は、別のリュベンを見つめた、ひょっとしたら彼であったかもしれない誰か、しかし完全には彼の姿の中にいるわけではない誰か、むしろ半分は彼の隣に、半分は彼の中のどこかにいる誰かを彼女は見たのであって、彼女がその言葉を本当に彼に話したのかどうか彼は確かではなかった」(S. 579)。

大佐が夢みごちの状態にあるとすれば、それと対照的に医師の心理は自然科学的に分析される。ブルガリアの主知主義的な知識人として彼は合理主義的にしか反応できない。

「フィチェフはラウラを、彼女が外部世界に対してするであろう効果のゆえに選んだ。〈…〉この効果が非常に目に見えるものであるということが、彼の感情のエッセンスを決定していた」(S. 580)。「フィチェフは、嫉妬が愛の欠くことのできない一構成要素であるそのような人間の一人である。嫉妬が自ずと現れなければ、それは演出されなければならない」(S. 580)。

文学的トポスに従えば、夫のそのような合理主義的な解釈は裏切られる。愛は謎のまままでとどまらねばならない。そして大佐は恋した男の愚かな振る舞いをする。

「大佐はトルコのものであるすべてに憎しみを感じていた、しかしこの夜彼は 100 本のトルコタバコを吸った」(S. 582)。大佐は眠れない。「今、彼が話せる誰かがいれば。でも彼

を良く知っているオランダの作家はまだ生まれていなかった」。彼は習慣に反してひげそりの際に鏡で自分の顔を見る。「彼は充血した眼を持ち、自分は豚のように見え、豚のように馬鹿だと考えた、そしてこの文が気に入ったので、彼はそれを数回繰り返した」(S. 582)。

3. 終わる

物語は始まった。そして物語は終わる。どのように終わるか。

「そのような物語は、主人公の二人か一人のあるいは全員の死で終わることができた。しかし彼には、虚構の人物を死なせるならば、それが何を意味しているか明らかではなかった」(S. 585)。終わりは創造と同様に作家の最も恣意的な力を感じさせる事柄である。

そこで再び「現実と虚構」の問題が提示され、それは主として「別の作家」の側から論じられる。

「別の作家」は言う、「書くことについて考えすぎるものは、書けない。〈…〉私は、それが職業であるということ、この職業を超自然的な思弁なしに行使することを決心した。世界がそこにある、そして私はこの世界について世界に向かって語る。〈…〉人々は私の本を読む、彼らは何かを再認識するからだ。ひょっとしたら彼らがまったく知らなかったことを再認識するから。それで私は満足だ。私は様式でもって実験しない。言語ほどはやく古くなり、腐ってしまうものはないからだ」(S. 586)。「君は、君が書くならば、世界が存在すると思っている。〈…〉君は、根本的には、君が書くならば、君ははじめて存在すると言おうとしている。そしてそれは、君が何度も新たに、君が本来存在したいのかどうか、決心しなければならぬということの意味している。君は君の人物たちの真性を疑っていない、そうではなく君自身の真性を疑っているのだ」(S. 586f.)。

「別の作家」が書くことについて考えすぎる「作家」を非難するときの「自分の真性を疑っている」という主張は、20世紀の文学を的確に表現していると思う。マラルメのように「言語が語る」と言わなくても、20世紀の文学の中ではとくに「主人公」、「著者」、「因果関係的な物語」の概念は有効ではない。「別の作家」の議論は合理的であるように聞こえるが、20世紀の文学の現実から見ると、いかにも古臭い。作家の「仮象と現実」を巡る思索は、現代文学の「現実」から派生するもので、その意味でアクチュアルなのだ。

その「別の作家」も「作家」との関係の中で、「書くことについて考える」ことを否定なしにせざるを得ない。「別の作家」は虚構を通して自分の存在を「創造した」例としてペソアを挙げ、「無とならないために、真実を装う」の文を引用する。「ペソアは人生を文学の祭壇に捧げた。それはヒステリックなクリシェだ。彼はそれを必要としている。偉大な詩人、

しかし病理学的なケース。〈…〉文学はそれに価するのかと私は自問するね。〈…〉酒を飲みながら自分を4人の詩人に分配した、どの場合にも存在したことになるために。〈…〉彼の物質的な人生でもって彼は非物質的な作品を創造した」(S. 587)。

フェルナンド・ペソアは4つのペンネームでそれぞれ異なったスタイルで詩を書き、実生活では匿名的な生を生きた。ペソアは現実を否定し、文の自律的な世界を築き、その文の世界に生きようとした。その時、現実から仮象へという通路が逆転し、生が作品となる。これはもちろん詩人の思い上がり、ほとんど狂気である。

「別の作家」, 「ペソアの最大の創造物は、彼の人生である、しかしそのためにはそれは終わらねばならない」。「作家」, 「ナンセンス。彼が同じ生を生き、悪い詩を書いたら、われわれは彼について話していないだろう」。「別の作家」, 「しかし彼が自分の人生をフィクションとして作り上げたこと、小説が書かれてしまったら、人がはじめて終りまで読むことができる、小説の人物として作り上げたことを、否定できない」。「作家」, 「しかし小説の人物との違いは、彼がともかく自分で生きなければならなかったということだ」(S. 588)。「別の作家」, 「君は小説の人物が存在するかしないか、と格闘している。ペソアは小説の人物ではなかった、彼は彼の人生のどの瞬間も物質的に生きなければならなかった。〈…〉彼は選択を持った。それが小説の人物との違いだ。その選択を持つのは著者だ。〈…〉私が小説の人物が存在しないと言うならば、私はそれは物質的には存在しないと言っている。〈物質のない形式は潜在的に存在するが、アクチュアルには存在しない〉アリストテレス。この潜在的な存在、それが本の中で起こっていることだ」(S. 588)。「別の作家」はペソアを引用をする。「われわれはこの世界でペンとインクに他ならないものであるべきか、それでもってわれわれが、殴り書きするものを実際に書くペンとインクに」。「すばらしいが、ナンセンスだ」(S. 590)。

「別の作家」は反駁すべき例としてペソアを持ち出した。それからの彼の論は、彼の文学観を論証するために論理的であるわけではない。むしろ、自分はそのような文学的思弁にも通じていることを誇示するような饒舌ぶりである。「韜晦 *Mystifikation*」の言説であり、ノートボームはそのような韜晦的表現を試みるためにこの「別の作家」の論述を入れたのだと思う。この論争の内容ではなく、「別の作家」の話し方の表現に「狙い」がある。最後に「別の作家」は — その会話は同業者たちの集まりの中に想定されており、彼は出版者を追い払って — 言う、「この種の高度の知的な黙想のためには君は必要な大きさ *Format* を持たねばならない。そしてそれを君は持っていない。私も持っていないが、それを自分で知っている。でもそれを君は知らない。そこに誤りがある。その下、ペソアのところでは痛い、その上、ボルヘスのところでは寒い、とても寒い」(S. 590)。

「その下、ペソアのところでは痛い、その上、ボルヘスのところでは寒い、とても寒い」,

その言葉をノートボームは書きたかった。その言葉を言わせるために彼は「別の作家」を饒舌にさせたのである。さらに、「君は必要な大きさ Format を持たねばならない」という「別の作家」の言葉。Format は人間の存在のスケールの大きさを意味しているが、この同じ表現を『儀式』の中で芸術商のベルナールが言う²⁾。それがここで繰り返されるのは、作家が創造者であることへの懐疑を暗示しているからだ。「作家」は創造者の資格を疑っている。それは現代文学がかつてのヒーローを喪失したのと同様に、現代文学に内示する事柄である。

「別の作家」の脱線をたしなめるように「作家」は本来の問題に戻す。「私が自問しているのは、もし彼が一つの物語を書くならば、その人は何をしているか、ということだ。それは人が問うことのできる最小のことだろう」。そして「別の作家」, 「この作家の狂気の思上がり。どの作家も、他の人間たちを観察し、彼らを彼らのそして自分のイメージや模写にしたがって創造するがゆえに、他の人間よりももっと良いものとして、違ったものとして自分を考えるのだ。君が文化的中間層の信心深くだらないおしゃべりを忘れるならば、君は、知るだろう、人類の大部分は、橋の建造や古代考古学に対するのと同程度の関心を書くことや作家に持っているにすぎないとね」(S. 591)。

こうして論争は振出しに戻る。そしてその振出しに戻るということが、まさに文学のあり方なのだ。荘子の夢のように、現代文学は自己言及的である。「別の作家」の考えがどうであれ、彼は彼が否定している「書くことについて考えること」をしている。どのような文学観を持っていようが、20世紀に書く人は、書くとは何かと反省を強いられるのである。そしてその反省自体をこの小説はテーマとして描いている。

ここはほとんど「別の作家」が話し、「作家」は時々反論するだけである。これはもちろん内的な会話だが、それに対する回答として彼が実際に書いている「物語」があるので、「物語」は「別の作家」が言うレベルでも必要十分な回答と見なされる。そして「別の作家」との議論に関わる一つの回答は、それら全体を含みこんだこの小説、『仮象と存在のひとつの歌』, その「歌」である。つまり「仮象と存在」についての歌、メタ言語である。

存在と虚構は審級を異にする。「作家」は、物語を作る創造者の次元にいる。そして作られた世界の登場人物が、その審級の存在に気付き始める。それは大佐が読むショーペンハウアーを媒介に起こる。

「彼とともに起こった奇妙な物事によって突然、感情が — 考えることあのかすかな始まりが — 忍び寄った時、どこかある場所で、何かの審級によって彼、ジュベンの存在が疑われているという感情が忍び寄った時、彼は神の存在を疑い始めた、人がそれに対して士官の誓いするため〈…〉に必要とするあの頑丈な塊の無とは異なった神が存在するのかどうか、彼が疑い始めたという意味で。この眼に見えないもの、同様に眼に見えない形で国家

と、それゆえに軍と関係しているように見えるそのものが突然彼に関心をもつように見えた」(S. 592)。

大佐は自分が上位の審級によって作られているのではないかと疑い始める。それは恋の出現によって彼の自我が揺らいでいることの結果であるが、それに呼応して、大佐の恋の行方は医師が彼を新婚旅行先のローマに招くことによって進展する。「私が良い食事をするときには、また友人もそこに食べに行くことを望む」。「私は少なくとも一度、芸術、文化、光が何であるかを君のごついブルガリアの頭蓋骨の中にたたきこみたいのだ」(S. 595)。医師はいかにも不器用な大佐に対して、洗練された、教養のあるダンディを演じている。それは極めて後進国の知識人的な身ぶりである。だが、大佐の恋の対象であるラウラの夫がそのように想定されているので、そもそも彼の恋の物語が動くのである。

仮象と存在は近づいて行く。その絶対的な審級の差異が限りなく小さくなる、あるいは小さくなること、重なることが求められている。それは創造と存在が一致することである。そしてその舞台はローマである。「すべての道はローマに通じる」からである（と言説が要請している）。そこでは歴史が露呈している。物語を構成する特権的なカテゴリーの一つである時が、可視的になる。ローマは、物語の終わりに適した場所である。

「作家」は今、ローマの Albergo Nazionale に宿を取った。「サルトルのお気に入りの宿。〈…〉1879年のブルガリアを虚構できるものは、1979年のローマも、そこに行くことなしに、片づけることができなければならないだろう。とにかく、いま彼はローマにいた、そして彼らもまたそこにいる。〈…〉2月だった。ローマは10年前と変わらなかった。ローマは今なお、長く満喫された肉欲的な崩壊にとらわれていた」(S. 597)。

「一度彼はヴァチカンの近くで友人のイニ・ウィントロップを見たと思った（そして隠れた）。彼は孤独を選んだ、孤独は非現実の感情を強めるからである。彼自身が虚構の人物であるかのように、ある物語の中の誰かのように思われたのだ。彼は彼が書いていなくても、この感情を持った。それは一つの構築であった。それは彼の日常生活の一部となっている感情だった。そこに属している不安を彼は抑圧することを学んだ。不安が刺すような苦痛、肉体的な圧迫のように絶えずあるにしても、彼はそれを耐えたのである」(S. 598)。

それは虚構を創る者の孤独である。『儀式』のイニが束の間、登場するが、するところの「作家」は「世界が私の修道院です」と答えたイニの友人の「作家」になる³⁾。これは「逆のメタファー」、異なった審級の逆転ではなく、虚構（テキスト）間の「侵犯」である。「作家」の上位の審級、要するに著者のノートボームが暗示されている。だがその著者、「ノートボーム」も一つのメタファーである。最後の「審級」の交差にむけて、「著者」と「作品中の人物」

の境界が溶解してくる。

それは物語の中に流れる時間が直線的でなくなることである。そして時の考察に、ローマはふさわしい場所である。「作家」は Forum Romanum を歩く。

「遠くの赤っぽい大地と糸杉にヴェールをかけている、ぼんやりした霧があった。同時に浮かびあがった少しばかりの太陽が彼の左側のヴェネツィア広場の大きな建物の煉瓦の上に赤っぽい輝きを与えていた。子供たちが芸術記念碑の無造作にばら撒かれた断片の中で遊んでいた。〈…〉同時に彼は、かつて存在したすべての時がいまなお存在していること、それについて考えている者にとって時が欠けていることを知った。なぜなら彼は突然、彼の人生と呼ばれるものの中で、ただある程度の長さの、分割不可能な時間全体の中をあてもなくさま迷うであろうから。彼が彼のために留保されていた空間の終りに達し、そして少しの跡も残さずに永遠に消えるまで。〈…〉この観念こそ、彼と世界全体をフィクションにしていたものであった。将来に存在しなくなることによってすべての物から地面が取り去られたからである。〈…〉世界であったところのこの存在の仮象にそのような移ろいやすいものが本物の仮象のように添えられなければならないのか、それは彼にとって疑わしいままであった」(S. 599f.)。

そして Navona 広場の群集が描写される。「彼らは水を吹き上げているライオンの頭をじっと見ている。彼らは抱き合い、おしゃべりし、触れあうことを試みる。彼らは彼らの街、その記念碑の堅固さ、その可視的な不滅性を確信しているかのように見える。そして彼はこれらの人間の中を走り回り、そして彼らの誰もが一つの物語であること、決して書かれないであろう一冊の本であることを知っていた、彼らは百年間、一枚の写真の上で、1979年のある二月の夕方、Navona 広場の名前のない永遠に消える群衆のように見えるであろう。彼らの街は永遠であるかもしれないが、彼らはそうではない」(S. 600f.)。

この文は何か。それはまるで「作家」自身が小説の人物であるかのように書かれている。もちろん最初から「作家」は小説の中の「主人公」の一人である。だがここでは「作家」の虚構性が際だっている。大佐と医師の物語を描く「作家」(上位の審級の存在)ではなく、小説の中の、大佐や医師と同じ審級にいる一人物のように描かれている。つまり存在と仮象の矛盾が「解決された」状況が実現されている。もちろん「100年」という時の流れの溝があるのだが、それは作家の思弁によって擬似的に止揚されている。

「作家」と同様にリュベン、大佐もまたローマにいた。彼はフィチェフにまだ「自分を委ねる」ことを望まなかった。彼は「医師の助けを借りずに自力でローマを発見したかった」(S. 602)。彼もまた Forum で昔の戦闘や皇帝のレリーフを見る。

「大佐にとって時は単に歴史から成り立っていた。人間が存在する限り歴史があった。歴

史が現在を規定していた。〈…〉だから個人的な運命は重要でないように見えた。歴史はそれ自体のために存在している、それは人間によって作られるが、人間のことを気にしない」。(S. 603)。大佐は「作家」によって恣意的に選ばれて物語・歴史 *Geschichte* の中に置かれた存在である。大佐はその恣意性を暗示している。

リュベンがすでに1週間前からローマにいることを知ったフィチェフの反応からリュベンは理解する。「医師の大きなイタリアの夢が、それを大佐と一緒に体験しなかったので、少し座礁を体験したかのように見えたこと、彼が喜びや感激をただ他の人間を通してのみ感じることができたかのように見えたこと、彼がブルガリアを非難するために大佐を必要としたように、〈…〉そして彼の妻を愛するために、大佐を必要としたように見えたこと。医師の妻との結びつきが、いかなる証人もいなければ、何も意味しないかのように、思われた」(S. 604)。

ブルガリアの主知主義的な知識人である医師は外国にモデルを求め、理知によって人間を理解できると思い込んでいる。彼は現実を見ていない。妻も理解していない。そして結局、現実によって反駁されるのである。フィチェフは「人が情熱一杯に愛している国において人は外部者であり、外部者でとどまること」をはじめて意識し、「イタリア人をシニックで悲観主義的であると考え、以前の歴史の零落した子孫の家系であるとみなした。彼は、彼の永遠の不満のための新しい夢を発見した。ドイツ」(S. 604f.)。

大佐は悪夢を医師に告白した。その時からの力関係がローマで逆転する。

「大佐は、ローマ市民が彼らのかつての偉大さの遺跡を扱う無頓着な仕方を十分に愛すべきものと思った。そのローマは大佐を少しも失望させなかった。〈…〉二人の人間の間の人間関係の何かが変わった、一方の男は、他方が彼について仮定していたよりもっと弱いことが明らかになった。〈…〉大佐は、彼が神秘的な仕方で、ラウラを愛する許可を受け取ったこと、彼が彼自身であるという許可、ローマのブルガリア人、ゆっくりと考える誰か、夜毎の悪夢を持つ強い男、女に興味を持ったことはなかったが、いま人生ではじめて女に恋をしている男であるという許可を受け取ったと理解した。医師の中に一つの従属性を、大佐も医師も意識しなかった従属性を発見した誰かであるという許可を」(S. 605)。

大佐はありのままの自分を見出し、肯定した。大佐の死と再生のドラマはその日の日没時の馬車観光の場面に美しく表現されている。

「そしてその黄昏時にローマは自分の隣にいかなる他の輝きも我慢しまいとかたく決心していた」(S. 605)。〈…〉「沈む太陽が街に恐ろしいことを引き起こしていた、夕方の光はわいせつに建物をなめ、黄土色の壁、テヴェレの垂鉛色の流れ、柱や階段の大理石に情熱的な暗い色を、薄気味悪いまでに肉欲的に、与えていた。それは、彼がラウラをはじめて見たと

きに感じた郷愁感よりももっとつよく彼に触れた。彼女は街のとりこになった、彼女はここに属していた、広場、バジリカ、宮殿からなるこの流れる書割の中に属していた。しかしそれは同時に彼女の没落であった、と彼は思った。というのはここでは彼女がそうであったところの特別なものが正常なものに属していたからである。ここではそんなにも多くの彫像があり、それらは空虚な身振りを空に描き、盲目の眼で無を凝視していた。それらは劇場的な姿であり、何かを言うように口を開いていたが、しかし噴水以上の音を出さないのである。／そのように大佐はこの夕べを永遠に忘れないだろう。医師は堅く、沈黙し、最後の光によって照らされている。彼の白い顔は御者の暗い背中に対して斜めに押し付けられている。それは最後に彼が長年夢見てきた夢を見ている誰か、そしてそれを知っている誰かであった。／〈…〉(ボルゲーゼ公園の) 淡い夕方の霧、暗い木々のほとんど気づかれないざわめき、恋人たちの影、彼らの不可解な言葉、時折まったくかすかに彼女の手が彼の手の上に、まるで鳥が舞い降りたかのように触れた、しかし彼がそちらを見るとそこには何もないのだった」(S. 606)。

このローマの描写は、ノートボームが何度もそこを訪れたことを考えさせる。現実にローマにいないければ、このような描写は可能ではない。ブルガリアの古都の描写は美しいが、旅行案内書的な表面性を感じさせる。これは現実と仮象の問題である。

フィチュフとの暗黙の取り決めに従いリュベンは翌日一人でラウラと部屋で会い、その夕方にブルガリアへ戻る。大佐と医師の物語は結局、大佐が自分を見出す物語であった。ラウラは「郷愁」の形象であり、大佐は最後にブルガリアの大地に帰還する。彼は、祖国＝自分をありのままに認識し、肯定する。故国喪失とノスタルジーそして帰郷の物語。

その上位の審級である、「作家」と「別の作家」の物語はどう展開するのだろうか。「その三人の誰も、大佐が歩いて去ったとき、たった今彼らが離れた馬車の後ろで別の一台の馬車が出て、その中には一人の孤独な外国人が坐っており、彼の衣服が彼ら自身のそれよりももっととっぴなものであったのを見なかった」(S. 607)。大佐の物語の中に、上位の審級が侵入する。「作家」はローマへの場所の移動によって大佐の物語を終わらせた。次に「作家」の物語が終わらねばならない。

「この日、彼はその物語を終えるだろうことを知っていた。〈…〉彼は何に対して不安なのか知らなかった。終えることができないことか、それとも終わった後の空っぽの危険な感情か」(S. 609)。それは「作家」自身の物語を終えることについての不安である。

「作家は何かが宿命的な仕方であまくいかなくなってしまったことが分かった。そして侮辱されたように、眼を閉じて待った。その回転ドアが19世紀の檜の木と真鍮の完全な豪華

さの中にふたたび現れるまで。この瞬間に回転ドアの磨かれたガラスが〈…〉午後遅くの外の光の閃光をとらえた。そして大佐が歩道に立ち、トルコタバコに火をつけた。作家は大佐の顔の表情を見ようとしたが、そこには何の表情もないかのようにだった」(S. 610)。

「作家」はもう一度物語を呼び戻した。そのとき、「作家」の現実が電話の音でもって物語を切り裂く。「外部世界が電話を通してわれわれの注意を刺激しようとするさまざまな音がある。懇願する、物悲しげな、戦争中毒的な音〈…〉それらすべては、電話がもっとも似ているその機械的な無からわれわれの耳に押し寄せようとするメッセージの何かを表現しているように見える。いま部屋の石壁に響いている高い、悪意のある音は、アメリカ映画で消防署に響く警報に似ていた」(S. 610)。電話は異なる審級の侵入である。

それは「別の作家」からの電話だった。「作家」と「大佐」の物語はパラレルに構成されている。大佐がローマにいることを医師が知るの、彼が大佐のソフィアの下宿に電話をしたからである。「別の作家」は書籍委員会賞の選考委員で、「作家」の執筆中の作品を推薦することをほのめかし、完成したかと尋ねる。「作家」は「待ってくれ」と言い、おおよそ40枚の原稿を破り、ゴミ箱に捨てる。「君が話している物語はもう存在しない」(S. 612)。電話の後で、彼は原稿を一枚一枚燃やし始めた。

「おおよそ百年年前、同じ街で大佐は、彼が友人の妻とベッドをともにした後で、グランドホテルの回転ドアから出て、自分のホテルに行き、ソフィア行きの夕方の列車に乗ったとき、心臓に切り裂くような、燃えるような痛みを感じた。その痛みを彼は、この午後に唯一可能な仕方でのその終結を見出したこの過ぎ去った月の出来事のせいにした」(S. 614)。

医師とその妻も恐ろしい苦痛を感じた。

大佐の物語が終わったとき「作家」は不安を感じる。それは「創造者」の不安である。大佐はショーペンフアーを読んだとき、「どこかある場所で何かの審級によって彼、リュベンの存在が疑われているという感情をもった」(S. 592)。「作家」は物語を恣意的に始め、終える。そのとき彼は、自分もまた他の審級の誰かによって作られた存在ではないかと疑う。彼が原稿を破ったように、その上位の審級の「著者」によって彼の存在も消されることがあり得る。

「作家」のいる審級でのテーマ、「仮象と存在」の矛盾、「逆のメタファー」の「解答」は提示されていない。その問題が論じられる審級は「作家」のいる世界にはない。彼は物語を終えることはできるが、自分の物語を終えることができない。それを出来るのは著者のノートボムだけである。(その「著者」も一つの審級である)。この作家の苦悩は、「作家」の物語を終えることができないということである。

原稿の破棄は、「作家」が「別の作家」の文学観を否定したことを意味している。その劇

的な身ぶりは大人げないように見えるのだが、その後で大佐たちが苦痛を感じることで、別の意味が明らかになる。その原稿が破られることは、物語の中の彼らの存在が消されることだ。「作家」の世界とその「作家」が描いた虚構の世界の審級の相違が交差し、一挙に双方とも廃棄される。

ノーテボームは「作家」に大佐の物語の原稿を破棄させることによって、この小説を終えさせた。そこで私は私自身のこの小論をどう終えるのかと要請されているように感じる。そしてそれをノーテボームは小説の最後にあるモットーによってあらかじめ指示しているように見える。

小説の末尾にあるモットーは、冒頭のそれと同様に小説全体を枠づけしている。つまり小説の上位審級にある文である。この小説は、審級をめぐる物語である。それは荘子の蝶の夢のようにパラドクスを形成している。ノーテボームが書きたかったのは、「作家」が「逆のメタファー」と呼ぶ、20世紀に小説を書くことを巡る悪循環の構造である。そのモットーは、「ブライト Bright という名の若い女性が光よりも速く旅行し、前夜に帰宅した」(S. 613)という内容の、アインシュタインの記事の中の戯詩 Limerick である。

文学の中の空間は、ユークリッド的な、直線的、一方通行的な時空間ではない。文学の時間は「相対論的」である。「現実と仮象」が逆行、交差する。この詩はだからこの「小説」の枠組みを、つまりメタ言語的な前提条件を記述している⁴⁾。

次のモットーは、カルデロンの『大世界劇場』から「作家 autor」と「世界 monde」の対話。作家、「私の声の息吹が、私の手の接触があなたを形作ります、あなたの暗い物質に姿を与えます」。〈…〉「私はあなたの作家です、そしてあなたは私の作品です、今日、私はあなたに、私の考えの一つをゆだねましょう、あなたの裁量のままに上演されるように」(S. 616)。ノーテボームは大読書家である。ボルヘスのように、今まで書かれてきた、果てしない言葉の宇宙の中から創造する人間である。「逆のメタファー」もだからそこから生まれるのだ。バロック演劇の世界劇場のメタファー、「世界は舞台」、「人生は夢」、それこそこの小説を記述するのに最もふさわしい概念である。そしてこのアポリア的な主題をノーテボームは「そんなにも優雅に」⁵⁾ 描いたのである。

『仮象と存在の一つの歌』のドイツ語訳は全集版による。Cees Nooteboom: Gesammelte Werke Band 2. Romane und Erzählungen 1. (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuninger und Hans Herfurth). Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2002. ここからの引用は本文中にページ

数を記した。

注

- 1) 萩原朔太郎は『猫町』の中で荘子の蝶の夢の逸話を語っている。萩原朔太郎：猫町。In：萩原朔太郎全集 第五巻。(筑摩書房) 昭和 51 年。361 頁。
- 2) Nootboom, Cees : Rituale. In : Gesammelte Werke Band 2. S.481.
- 3) Nootboom, Cees : Rituale. S.506.
- 4) Meijsing は、「書くことの網の中に」で、「作家」と大佐の物語の時間、1879 年がアインシュタインの生誕年であることを指摘している。Vgl. Meijsing, Doeschka : In den Netzen des Schreibens. In : Der Augenmensch Cees Nootboom. (Herausgegeben von Daan Cartens) Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1995 S.111 - S.116.
- 5) Ebd. S.116.

Die Instanz des Erzählens in Cees Nootbooms „Ein Lied von Schein und Sein“

Der Artikel behandelt die Instanz des Erzählens in der zuerst 1981 auf Holländisch publizierten Erzählung „Ein Lied von Schein und Sein“. Ein Schriftsteller schreibt eine Geschichte, während er sich fragt, was es bedeutet, eine fiktive Geschichte in die Wirklichkeit einzufügen. Sein Gegenspieler, der andere Schriftsteller bejaht dies und greift die Möglichkeit des Fabulierens auf. Wer über das Schreiben nachdenke, könne nicht mehr schreiben, sagt dieser. Die Geschichte des textinternen Schriftstellers handelt von einem Oberst und einem Arzt in Bulgarien vor mehr als 100 Jahren, genauer im Jahr 1878. Die Vergangenheit und der Ort, wo der Schriftsteller nie war, erhöht den fiktiven Charakter der Erzählung. Der Militär, der grob wie die Bulgarische Erde ist, hat eine weiche Seele des Mannes, der unter dem Alptraum des Kriegs leidet. Und er verliebt sich in die Frau des Arztes. Der Arzt ist ein Intellektueller in dem unterentwickelten Land, der sich nach Italien sehnt. Die Handlung verläuft bewusst stereotypisch durch die der Ehebruch-Geschichte eignen Strukturen, d.h. die Begegnung, den Konflikt und die Erfüllung. Das bedeutet zugleich, dass der Oberst zu sich findet ; er gibt sich „die Erlaubnis, er selbst zu sein, ein Bulgare in Rom, jemand, der langsam dachte, ein starker Mann [...] mit nächtlichen Alpträumen“.

Das ist das Drama von Tod und Wiedergeburt. Eben dieser Stereotyp ist es, der die dialektische Beziehung von Schein und Sein hervorbringt. Während der Darstellung der Geschichte des Obersten wird das Gespräch zwischen den beiden Schriftstellern geführt, wobei es um die

Möglichkeit des Erzählens geht. Der Wechsel dieser Geschichten, die verschiedene Instanzen haben, macht den Rythmus der Erzählung aus. Es geht in der Erzählung darum, die Dialektik von Schein und Sein, die die „umgekehrte Metaphor“ genannt ist, literarisch auszudrücken, aber nicht darum, die Frage tatsächlich zu lösen. So wie der Oberst daran zweifelt, ob er von einer unbekanntem Instanz beobachtet werde, wird der andere Schriftsteller unwillkürlich gezwungen, sich über das Schreiben nachzudenken.

In Rom, hierbei über 100 Jahre hinüberspringend, kreuzen sich die beiden Geschichten von dem Obersten und dem Schriftsteller. Als (Binnen-) Geschichte von Tod und Wiedergeburt des Obersten zu ihrem Ende kam, vernichtet der sie schreibende Schriftsteller das Manuskript. Das bedeutet die Verneinung der Anschauung der Literatur, wie sie der andere Schriftsteller vertritt, und zugleich, dass der Schriftsteller selbst eine fiktive Person ist, die ihre Existenz einer höheren Instanz verdankte. Schein und Sein, Fiktion und Wirklichkeit, die jeweils andere Instanz sind, nähern sich aneinander an. Die umgekehrte Metaphor ist eben diese Kreuzung, Sich-Annäherung, deren Bewegung gerade die Literatur ausmacht.