ハンス・ヘニー・ヤーン『49 歳になったグスタフ・アニアス・ホルンの手記』における自己と語り

小野　二葉

1. はじめに

「自己のアイデンティティとは、自分が何者であるかを、自己に語って聞かせる説話（ストーリー）である」[1]と言われるように、私たちは人生の物語という枠組みの中で自分がどのような人間かを認識する。実体として存在する私が私についての物語を語るのではない。語られなければ「自己」も存在しないのである。[2]その意味で一人称の語りは、自己確認の作業というより、自己が成立する過程そのものであるということができる。何をどのように語るかによって、立ちあがってくる自己像は全く異なるものになる。

本論は、ハンス・ヘニー・ヤーンの三部作『岸辺なき流れ』の第二部、『49 歳になったグスタフ・アニアス・ホルンの手記』（1949-50、以下『手記』と略記）を扱う。「手記」とあるように、この作品は一人称の語り手が自らの人生を語るという形式をとっている。作中で、何がどのように語られるか（または何が語られないか）、それによってどのような自己像が立ち上がってくるのかを、とくに話法に注目して考察することが本論の課題である。

作品分析の前に、まずは作者ヤーンとその評価について、また『手記』の構成について簡単に紹介したい。ハンス・ヘニー・ヤーン（Hans Henny Jahnn）、本名ハン

---

[1] ロナルド・ディヴィッド・レイン『自己と他者』（志貴春彦・笠原嘉訳、みすず書房、1975 年）110 ページ。

[2] 野平慎二「生成と物語――語りと語り直しの可能性の思想史」（教育思想史学会『近代教育フォーラム』No. 19、2010 年、15～30 ページ）17 ページ参照。

ス・ヤーン（Hans Jahn）は、1894 年 12 月 17 日、ハンブルク近郊のシュテリンゲン（1937 年にハンブルク市制に統合）に生まれ、作家としてだけではなくオルガン設計者としても活動した。第一次世界大戦中はノルウェーに亡命し、帰国後、友人らとともに「宗教団体ウグリノ」を創設する。1919 年発表の戯曲『エフライム・マグヌス牧師』が翌年クライスト賞を受けるが、やがて台頭してきたナチスは、ヤーンを「退廃芸術家」と見なした。ナチスとうまく折り合うことのできなかったヤーンは、ナチス政権下のドイツを逃れ、スイス、そしてデンマークに移住する。デンマークで 10 年の歳月をかけ執筆したのが、代表作『岸辺なき流れ』三部作である。ヤーンの評価は今に至るまで定まっていない。同時代においては、『エフライム・マグヌス牧師』を酷評したユリウス・バーブ、またヴァルター・ベンヤミンなどはヤーンに否定的だった一方、クラウス・マンやアルフレート・デーブリンはヤーンの才を買っていたという。[3] 第二次世界大戦後、「埋もれていた天才」としてヤーンの復権が図られるが、今日の目から見ればまだまだ保守的だった西ドイツでは（東ドイツではそもそもヤーン関係の資料が乏しかった）、当時の文学界にヤーンを適応させるべく、たとえば同性愛などの問題に関しては言及しない、あるいは「無害化」するといった対応がとられた。[4] ヤーンを（好悪の感情ではなく）冷静な分析に基づいて批判的に扱う研究は、ようやく 90 年代に入ってから見られるようになった。[5] その後 2000 年代に入ってからは、ヤン・ビュルガーによる伝記やステファン・ダヴィド・カウファーの博士論文、ミケーレ・ゴーダウの研究などがある。[6] とは

---

[3] Vgl. Thomas Freeman: Haupttendenzen der Jahnn-Forschung. Ein Überblick. In: Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Hartmut Böhme, Stuttgart 1996, S. 367.

[4] Vgl. Ibid., S. 368. ヤーンを「天才」として紹介したこの時期のものには、ヴァルター・ムシュク（Walter Muschug: Eine Auswahl aus dem Werk. Hrsg. von und mit einer Einleitung von Walter Muschg. Freiburg 1959）やハンス・ヴォルフハイム（Hans Wolffheim: Hans Henny Jahnn. Der Tragiker der Schöpfung. Beiträge zu seinem Werk. Frankfurt am Main 1966）などがある。なお、ムシュクの死後 1967 年にムシュクとヤーンの対談（Walter Muschg: Gespräche mit Hans Henny Jahnn. Gebundene Ausgabe. Hamburg 1967）が出版され、これもヤーンを紹介する上で大きく貢献した。

[5] Michael Walitschke: Hans Hanny Jahnns Neuer Lübecker Totentanz. Hintergründe – Teilaspekte – Bedeutungsebenen. Stuttgart 1994 など; Vgl. Thomas Freeman: Haupttendenzen der Jahnn-Forschung. Ein Überblick. In: Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Hrsg. von Hartmut Böhme. Stuttgart 1996, S. 362-380.

[6] Jan Bürger: Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahnn. Die

いえ、ヤーン研究ではいまだに、ウグリノ設立やナチスドイツに対するアンビヴァレントな態度など伝記的側面に注目されがちであり、フリーマンによる浩瀚な伝記などの 80 年代の研究に頼らざるを得ないのは否めない。[7]

次に『岸辺なき流れ』の構成を簡単に紹介する。

第一部:『木造船』 謎の貨物を積んだ船内での船長の娘エレナの失踪と、船の難破について、三人称の語り手によって語られる。

第二部:『手記』 エレナのかつての婚約者グスタフ・アニアス・ホルンの一人称によって語られる。「十一月」の章から「七月五日」の章まではエレナ殺害の犯人、二等水夫アルフレート・トゥータインとホルンの長い共同生活の回想が主な内容となっており、「八月」から「十一月、ふたたび」までは、語っている 49 歳のホルンの現在が、日記のように出来事からほとんど間を置かず記述される。

「十一月」 ホルンは、難破後の三十年を回想し書き留めることを決意する
「十二月」エレナ失踪事件の真相が語られる
「一月」 トゥータインとホルンとの道行の始まり
「二月」 機械仕掛けのピアノでホルンが作曲を試みる
「三月」 ホルンとトゥータインがアフリカに渡る
「四月」 ノルウェーに渡る
「五月」 スウェーデンで、ホルンは作曲家として、トゥータインは博労として暮らす
「六月」 ホルンの婚約と破局
「七月五日」 ホルンとトゥータインが自分の子ども時代を語り合う。トゥータインの死
「八月」 アヤックス・フォン・ウフリの登場
「九月」 アヤックスによるホルンの誘惑
「十月」 トゥータインの棺を海に沈める
「十一月、ふたたび」 ホルンの死
「グスタフ・アニアス・ホルンの亡き母への手紙」

Jahre 1894-1935. Berlin 2003; Stefan David Kaufer: „Schließlich ist Norge meine zweite Heimat geworden“. Hans Henny Jahnns Norwegen-Bild. Köln 2003; Michèle Godau: Wirkliche Wirklichkeit. Mythos und Ritual bei Adalbert Stifter und Hans Henny Jahnn, Würzburg 2005.

7 Thomas Freeman: Hans Henny Jahnn. Eine Biographie. Deutsch von Maria Poelchau, Hamburg 1986.

「公正証書」 ホルンの死後、第三者によって作成されたとされる文書
第三部:『エピローグ』 アヤックスと、ホルンの息子ニコライを中心とした群像劇が、三人称の語り手によって語られる。

『手記』の最初の 13 章は、ホルンの人生の記録、つまり語り手による自己の物語である。しかし、『手記』に関し自己像ないし語りに注目した先行研究は多くはない。[8] そうした中でヨッヘン・フォークトの研究は、『手記』における想起とアイデンティティを分析しており、20 世紀文学に共通する「時間」というテーマから、この作品の「モダン性(Modernität)」を指摘している点で本論の関心に最も近い。[9] フォークトは、それまで作品内の個別モチーフに注目しがちであったヤーン研究に、テクストがいかに構成されているかに着目する新たな視点を導入した。フォークトは『岸辺なき流れ』作中の「時間」を便宜的に以下の三つのレベルに分けている。

① 作品の構造としての時間。叙事的呈示のしかたにかかわる時間の要素(要約など語りのテンポに関するものや、過去と現在がかわるがわる語られることによる時間の多層化など)
② モチーフとしての時間。作中の物や題材によって表される時間の要素(たとえば時計や死体の保存などのモチーフ、またそれらに象徴される時間の力や時間への抵抗など)
③ 概念的または形而上的な意味での時間。語り手や登場人物の考察の対象として

---

8 たとえばウーヴェ・シュヴァイカートは『岸辺なき流れ』の解題で、同じく一人称の語り手による回想形式をもつマルセル・プルーストの『失われた時を求めて』(1913-27)と比較し「プルーストにおいて想起は個人のアイデンティティの基盤になっており、時間そのものが帰郷の媒体になるのに対し、ヤーンの手記は主体の非人格化(Depersonalisierung)を示している」(Uwe Schweikert: Nachwort.: Fluß ohne Ufer. 3. Bd. In: Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Uwe Schweikert, Hamburg 1986, S. 1030)と述べているが、作品の解題という文章の性格のためもあって、このテーマに関する言及は限定的である。自己像という観点ではロスヴィータ・シープが『手記』における身体像にナチスの民族体(Volkskörper)イデオロギーへのアンチテーゼを見ているが、このテーマに関し語りの構造分析からアプローチしているわけではない(Vgl. Roswitha Shieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahnn und Peter Weiss. Stuttgart 1997)。

9 Jochen Vogt: Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie „Fluss ohne Ufer“. 1970, S. 11.

表れる時間の要素（記憶の信憑性に関する議論など）。[10]

語るという行為そのものにおける時間（つまり①の視点）を扱っている点で、フォークトの 1970 年の研究は、1972 年のジュネットの『物語のディスクール』にも通じる視点をもっていると言える。また、後述するように、メタ次元での考察（つまり③のレベル）はこの作品の多層的な構造を示すものである。

本論の目的は、フォークト同様『手記』の語りの構造に注目することで、二人の主人公ホルンとトゥータインの自己がいかに語られているか、より正確に言えば、その語りを通していかなる自己像が立ち上がってくるかを分析することである。本論ではさらに、語り手ホルンを含む人物たちの発話・思考がどのような話法で再現されているかに着目する。その際、主人公たちが自らの生い立ちや子ども時代を語る箇所に考察の対象を限定するが、その理由は、大部の『手記』全体を扱うことが紙幅の関係で難しいということもあるが、子ども時代がどのように語られているかを分析することで、登場人物たちの自己の（非）連続性がどのように表現されているか、論証できると考えるからである。結論を先取りすれば、主人公たちが自身の子ども時代を語る中で見出そうとする自己同一性は、まさにその語りを分析することによって、疑問の余地があるものであることがわかる。いわゆる「信頼できない語り」が作品の本質的構成要素をなしているのであるが、こうした観点は、これまでの『手記』研究において、管見によればあまり議論されてこなかった。本論は、「語り」の信頼性という観点から『手記』を再考することで、この作品を「物語」の自己解体の表現として読み直し、ひいては 19 世紀までの近代的文学とは質を異にした、20 世紀文学の中に位置づけることができるのではないかと考える。[11]

---

10 Vgl. Ibid., S. 14.

11 仲正昌樹は、「概してドイツ語で書く作家は、テクスト自体の中で〈自己〉を解体するのが不得手、あるいはそれを避けていると言われているが、その背景には究極的な審級としての主体が崩壊した時、ランガージュ全体が非理性に埋没するのではないかという懸念があるように思われる」としたうえで、「近代的〈物語〉の構造に含まれる自己分裂性を暴露し、〈物語〉を自己解体へと追いこむことを追求し続けた」オーストリアの作家トーマス・ベルンハルトの急進性を指摘している（仲正昌樹「ベルンハルトと〈語り〉の構造の自己解体」（日本独文学会『ドイツ文学』No. 94、1995 年、120～130 ページ）121 ページ参照）。

2.『手記』で語られる登場人物の子ども時代——いつ語っているか

『手記』では、まず「6 月」の章に、トゥータインの子ども時代が語られる。はじめに、トゥータインの故郷とされる、フランスはアングレームの様子が描写され、それからトゥータインが父の仕事場である時計店で経験したとされる、不思議な体験が語られる。この一連の場面を再現するために使用されている話法に注目すると、語っている現在と過去、トゥータイン（回想の語り手）とホルン（回想の聞き手であり、『手記』の語り手）とを、あえて渾然一体化する語り方がなされていることがわかる。

> そして今や彼［トゥータイン］はこの街の様子を、その街の名前はわたしが彼の口から初めて聞くものだったが、話してくれた、つまり、その街が高い場所にあって、どんなふうに、シャラント川の岸辺の山がつきだした高台から谷を見下ろしてきているか、古めかしい姿で、何千年もの間ずっと、地上の生者たちと墓とともに。カテドラルの丸い内陣の後ろの斜面、カテドラルにはタイル張りの車寄せと思いがけずそこにある階段、その階段ではその男の子のはだしで履いた木靴が楽しげにカタカタと音を立てていた、真昼の日差しを浴びて。—— この、古くて絵が描かれた岩と青空からなる世界。——つづら折りの坂道を彼は降りて行き、やがて途中のとある家に足を踏み入れる。
> Und nun beschrieb er diese Stadt, deren Namen ich zum ersten Male aus seinem Munde hörte, wie sie, erhöht, auf einem Bergvorsprung am Ufer der Charente ins Tal hinabsieht, altertümlich, seit Jahrtausenden, mit ihren Gräbern und den Menschen über der Erde. Der Abstieg hinter dem runden Kor der Kathedrale mit den befliesten Rampen und den unerwarteten Treppen, auf denen die Holzschuhe an den nackten Füßen des Knaben lustig klapperten, von mittäglicher Sonne bestrahlt. – – Diese Welt aus altem bebilderten (sic!) Gestein und blauem Himmel. – Auf verwinkelten Wegen geht er den Abhang hinab, bis er auf halber Höhe in ein Haus tritt. (II 701)[12]

---

[12]『手記』の引用はすべて Hans Henny Jahnn: Werke und Tagebücher in sieben Bänden.

「そして今や彼はこの街の様子を」で始まる最初の文は、トゥータインが語った内容を地の文で伝える、間接話法に当たると思われるのだが、wie 以下のトゥータインが語った内容に当たる部分は、通常の間接話法と違い、動詞の時制が過去形ではない。最初の「その街が～見下ろしてきている」までで述語としてあらわれる動詞は hinabsieht で、現在形である。erhöht は過去分詞が副詞的に使われており、また、最後に付け加えられた「古めかしい姿で、何千年もの間ずっと、地上の生者たちと墓とともに」も hinabsehen の副詞句である。次の文は主文に動詞がなく、関係文の中に klapperten という動詞が過去形であるのみで、最後のコンマ以下の「真昼の日差しを浴びて」は分詞構文が挿入されている形になっている。述語を避けることによって時制があいまいになり、誰がどの時点から語っているのかが少しぼかされるような印象になる。[13] 次に、ダーシではさまれた挿入部分が来るが、「この、古くて絵が描かれた岩と青空からなる世界」というコメントが誰の視点からなされたのかは特定できない。少年のトゥータインが岩と空を見て子ども心に何かを感じたということなのか、回想している大人のトゥータインの感慨なのか、あるいは地の文の語り手ホルンが、自分が想像した光景を挿入したのか。フォークトが正当に指摘しているように、『手記』作中ではしばしば、挿入部（Parenthese）によって語りの時間の連続性が分断され、それによって視点（Perspektive）の絡み合いが起きる。[14] 最後の文の主語は「彼（er）」だが動詞は geht で現在形である。なお、さらに読み進むと、このはだしに木靴を履いた「彼」が子どもの頃のトゥータインであることがわかる。

なぜ、トゥータインが語った内容が三人称・現在形で表現されているのか。通常の間接話法であれば三人称・過去形になるはずである。時計店の内部がトゥータインの、引用符つきの直接話法で語られる次の場面を見るとわかるのだが、この箇所は、体験話法であると考えられる。体験話法は間接話法と直接話法の中間の話法で、直接話法の場合と異なり作中人物の発話は多くの場合一人称直説法（・現在形）から三人称直説法・過去形へ「移調」される（時制の変化に関しては後述する）。[15] しかし同時に

Hrsg. von Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen, Hamburg 1974. により、括弧の中に巻号と頁数のみ示す。なお、参考までに、この引用部分のみすべて原文を付記した。

13 Vgl. Vogt, S. 122.

14 Vgl. Ibid., S. 121 f.

15 マティアス・マルティネス / ミヒャエル・シェッフェル『物語の森へ――物語理論入門』

登場人物の発話的な要素も残され（上記の引用では述語動詞を欠いた文など）、語り手（ホルン）が登場人物（トゥータイン）のセリフを模倣して語っている形を取っている。「語り手が語っているようで人物の言葉でもあるようにも感じるという、その曖昧なところ」が体験話法の特徴であり、[16] ここでは語り手と語られている出来事との距離は非常に近い。

やがて、描写はトゥータインの父の時計店へと移るが、ホルンは引用符付きでトゥータインの語りを書き留める。直接話法で引用された発話中の動詞はすべて現在形になっている。

> 僕は石の階段を上っていく、ドアを押し開けると店の中だ。――父さん――震え声で僕は言う、すると父さんは足を引きずりながらやって来る。その姿が一列に並んだ小さな窓のそばをかすめるように通り過ぎる。二対の柱と二本の壁面のつけ柱で分けられ、一つしかない長い廊下の石の台でつながった幅の狭い12の窓のくぼみ、光と陰でできた不思議な壁。（II 702）

ここから、先ほどの引用箇所にさかのぼって考えると、アングレームの様子もまた、トゥータインは現在形で語ったのだろうと推察できる（「つづら折りの坂道を僕は降りて行き、やがて途中のとある家に足を踏み入れる」のように）。先ほどの引用中の、現在形で書かれた部分が体験話法であると考えられるのも、枠物語としてのトゥータインの回想部分が、すべて現在形で語られているのに合わせて、現在形の体験話法が使われたのだと考えられる。[17]

（林捷・末永豊訳、法政大学出版局、2006 年）69 ページ参照。

[16] 橋本陽介『ナラトロジー入門――プロップからジュネットまでの物語論』（水声社、2014 年）210 ページ。なお、橋本は英語のテクストを例としているので、「体験話法」ではなく「自由間接話法」という用語を用いている。

[17] 鈴木康志『体験話法――ドイツ文解釈のために』（大学書林、2005 年）25 ページ参照。もっとも、鈴木が挙げている例は「物語全体を通して現在形が保たれている物語文学」であるので、全体としては過去形の語りが圧倒的に多い『手記』には、厳密には当てはまらない。もしも「ごく普通の」体験話法であれば、先ほどの引用箇所はやはり、三人称・過去形になるはずだろう。回想の語り手としてのトゥータインの視点に、手記を語るホルンの視点が一体化しており、そのため体験話法の中にまでトゥータインの語りの現在形が侵食してきた、特殊な例であると考えられる。

ふつう、子ども時代は過去形で語られ、大人の「語る私」と子どもの「体験する私」には距離がある。しかし上のセリフにおいて、トゥータインは、現在形を用いて子どもの視点に同一化して語っているといえる。全体的に簡単な構文が多いことも、現在形による「同時的な語り」とあいまって子どもの知覚を反映させていると考えられる。[18] 店の内部を細かに描写するテンポの遅い語りも、子どもの好奇心や新鮮な心の動きをそのまま追っている感があり、トゥータインや父のセリフが「――」を伴った直接話法で引用されるのも、その時の情景をそのまま再現しているという印象を強めている。

この後場面は、店全体が時計になるという不可思議な体験へと移る。そうした内容面から言っても、トゥータインの話は聞き手にかなり異様な印象を与えるものである。とはいえ、その出来事があったときトゥータインはたった 4 歳だったはずなので、記憶の信憑性は本人にも確かめようがない。語り終えたトゥータイン自身こう述べている。「もし僕がさっき話した時計の一つでも持っていたら、僕は自分自身に証明できただろう。あの人が僕の父親だったって。でも今は自分でも信じられないんだ。自分が信じられないっていうことは不安だよ」(II 707)。トゥータインの場合、4 歳の自分と今の自分をつなぐ連続性がない。もしもトゥータインが父親の時計を一つでも持っていたら、あるいは父と別れることになった経緯をはっきりと記憶していれば、自分の出自を確かめる拠り所になっただろうが、ここでの子どもに還った語りは、実際にあった過去に還っているのか不明なまま、宙に浮いてしまう。アングレームの時計店のエピソードでは、4 歳のトゥータイン、大人のトゥータイン、トゥータインの話の聞き手ホルンが、体験話法・直接話法を駆使して渾然一体化されているのだが、これら複数の視点の原点となるべき 4 歳のトゥータインは、ここで語られたような形で実在しているとは限らないのである。

3. 『手記』で語られる登場人物の子ども時代――誰が語っているか

「7 月 5 日」の章では、ホルンとトゥータインが互いに自身の生い立ちを語り合う。しかし、「かなり早いうちからわたしたちは、わたしたちの記憶を保護し(behüten)固定する(befestigen)ことにとりかかった」(III 13)という記述とは裏腹に、以下に見るように、二人の記憶の信憑性には語りのさまざまなレベルで疑問が呈される。アングレームの子ども時代についても、トゥータイン自身が、「あれは[記憶の]ねつ造なんじゃな

---

[18] 橋本陽介『物語論――基礎と応用』(講談社、2017 年) 236～237 ページ参照。

いかな」と言う(III 13)。

> アングレームではたった 4 歳だったから、その時のイメージが保たれているわけはないし、その時交わされた言葉や、不思議な時計や、あの男と職人仲間の声だって、覚えているはずがないんだ。何もないんだ(Es ist nichts)。自分を高めるための口実なんだ、だってその後に続いたことが、あまりに惨めだったし、あまりに無情だったから。(III 14)

記憶の不確かさを認めることは、自身のアイデンティティの基盤が「何もない」という意識をもたらす。前章でも見たように、孤児として育ったトゥータインには自己意識にまつわる不安が常にある。

トゥータインとは異なり、ハンブルクの中流以上の家庭で実の両親に育てられたホルンは、子ども時代との連続性の欠落による自己の不確かさとは一見、無縁のようである。ホルンは(少々詳細すぎる印象を受けるほどに)自身の子ども時代を鮮明に語る。その中でもとくに紙幅を割いて語られるのが、食肉解体業者の息子コンラートへの初恋である。ホルンは、コンラートとトゥータインとの間に類似性を見ることで、自身の過去と現在に連続性、あるいは運命的必然性を見ている。しかしここでも、話法に注目してテクストを分析すると、コンラートについて語られている事柄が、すべてホルンの少年時代の実際に由来するものなのか、疑問の余地があることが見えてくる。

ホルン少年がコンラートとひと夏を過ごし、思いが報われないまま別れに至る顛末は、地の文で語られ、その間「語る私」である大人のホルンは後景に退き、「体験する私」の子どものホルンが前景に出ている。ただし、後日談として、成長してからコンラートの異母弟に会い、彼の消息を聞いたエピソードが地の文・叙事的過去形で語られた後の段落は、以下のように始まっている。

> わたしはもう、彼の姿を思い浮かべることができない(Ich kann ihn mir nicht mehr vorstellen)。あのとき[ホルンがトゥータインにコンラートの思い出を語った時点]からすでに思い出すのは難しかった。たぶん茶色い髪と黒っぽい瞳を持っていた。〔...〕彼はわたしにはあらがえない美しさを持っていたはずだ(Er muß von einer Schönheit gewesen sein, der ich nicht widerstehen

> konnte）。なぜならわたしの心のなかにすでにイメージされていた完璧さに、その美しさはぴたりと一致したからだ。想像の中の彼の姿、想像の中の彼の顔、想像の中の彼の手――それは影のようなものだが、ほかの誰かの影でもありうる。〔…〕あるいはわたしは、あの時すでに、後の運命に向けて準備させられていたのだろうか（Oder sollte ich, damals schon, auf mein späteres Schicksal vorbereitet werden）？　あのときは、茶色い髪と黒っぽい目を一瞥することしか許されていなかったということか？　そして痩せて襞ができた、生き生きした殺人者の手をまだはっきりと見ることは許されていなかったから、屠畜業者[19]の手と二重写しにして見ていたということなのか？　（III 94）

この箇所は引用符の中に入ってはおらず、また「思い浮かべることができない」「美しさを持っていたはずだ」という部分が原文で現在形であることから、トゥータインにコンラートの話をしている時点ではなく、手記を書いている 49 歳時点のホルンの語り（『手記』全体の枠をなす語り）の次元にある、という印象を与える。「あるいはわたしは」から「見ていたということなのか？」までの 3 文も、同じく 49 歳の語り手ホルンによる独白であると考えられる。[20] さしあたり、このパッセージ全体を全体の枠をなす語りの語り手 49 歳のホルンの独白と考えると、次のように理解される。すなわち、ホルンがトゥータイン（ホルンが 49 歳の時点ですでにトゥータインは亡くなっているので、生前のトゥータイン）に語ったのはコンラートとの思い出と彼に対する当時の恋心だけであって、コンラートとトゥータインの間の類似性ないし同一性に関する部分は、49 歳現在のホルンの認識である。つまり当のトゥータインはコンラートとの類似を聞かされていない、ことになる。

---

[19] 原語は Tierschlächter である。日本語の「屠畜」は差別用語とされており、また英語の slaughter という語も、食肉処理の現場で今日ほとんど使われていないという（https://kemonomici.exblog.jp/17048386/　2020 年 12 月 24 日最終閲覧）。しかしここでは、ヤーンの執筆時の時代背景と、コンラートとホルンの境遇の違いを暗示する意味とに鑑み、あえて「屠畜業者」と訳した。

[20] あるいはホルンの一人称の自由直接話法（トゥータインに話をした時点のホルンが考えたこと・発言したことの、引用符なしの呈示）とも考えられなくはない。自由直接話法は一人称の語りのとき使われると、三人称の語りとは異なって人称が変化しないので、地の文との区別はあいまいになる。

しかしこうした理解は、次の箇所で修正を迫られる。上述の箇所のあと、トゥータインの少年時代も地の文で語られる。その後、続く 2 ページ以上が主にトゥータインの直接話法のセリフで構成されるのだが（III 98-101）、その間ホルンのトゥータインの発話に対する直接話法の応答はいっさいない。トゥータインの発話の一つを以下に引用する。

> 「君は罠にかかったんだ、アニアス」彼は言った。「僕はそれを、君が僕から逃れようとして、結局できなかったあのときすでに知っていたよ。〔…〕それは［ホルンの愛情の対象は］茶色の髪と黒っぽい瞳の殺人者だった。君は［コンラートの］髪と瞳の色は忘れていたかもしれないけれど、その髪と瞳を愛することは忘れていなかったんだ。君はもう罠から逃れられなかった。君は僕と鎖で縛られていなければならなかったんだ」（III 99）

トゥータインが「茶色の髪と黒っぽい瞳」に象徴されるコンラートと自身の同一性に言及しているということは、ごくふつうに考えれば、ホルンがコンラートとの思い出を語った際に、両者の類似を口に出してトゥータインに語ったということになる。しかし、語りの構造からは単純にそうと断定はできない。コンラートとトゥータインの関係について、どの次元から何が語られているのか整理すると、以下のようになる。

- 小説全体の語り手である、49 歳のホルン：49 歳の現時点から、コンラートとトゥータインの同一性について考察している。
- 子ども時代のエピソード（枠物語）の語り手・聞き手である、30 代のホルン：トゥータインの生前、トゥータインにコンラートとの思い出を語る。コンラートとトゥータインの同一性をトゥータインに語ったのかもしれないが、それを示す直接的な箇所はない。
- 子ども時代のエピソード（枠物語）の語り手・聞き手である、30 代のトゥータイン：自身の子ども時代を語り、またホルンの生い立ちに関してコメントする。コンラートと自身の同一性に関し言及する。

このように見ると、枠をなす語りの語り手ホルンの、コンラート＝トゥータインというイメージは、枠物語の語り手のうちのどちらかに端を発していることになる。常識的に考えれば、それは枠物語の語り手としてのホルン自身である。しかし、こと語りの構造から

見ると、枠物語の語り手ホルンがコンラート＝トゥータインのイメージを語ったという事実は、語りにおいて示されない。たとえば、ホルンがトゥータインに「僕は、君とコンラートには似たところがあるような気がするんだ」などと直接話法で述べている箇所があれば、両者の同一性が枠物語の語り手ホルンの発想であることが明らかになるが、実際のテクストはそうした形式になっていない。[21] むしろ、直接話法で両者の同一性に言及しているのはトゥータインの方である。ここで浮上するのは、両者の同一性はホルンではなくトゥータインによる発案、あるいはねつ造であるという解釈の可能性である。すなわち、ホルンはトゥータインに思い出話を語った時点ですでに、コンラートの容姿を忘れていた。トゥータインは自分が茶色の髪と黒っぽい瞳を持っているのに合わせて、あたかもコンラートも自分と同じ髪と瞳の色だったかのように話をした。トゥータインと話すうち、ホルンは、いつの間にかコンラートとトゥータインの間に同一性を見るようになった。――この解釈によれば、ホルンがトゥータインにコンラートの話をしなければ、さらには、トゥータインによってコンラートと彼の同一性がほのめかされることがなければ、ホルンの初恋相手と殺人者が結びつくことはなかったということになる。ホルンはこの二人の間に同一性を見いだすことで初めて、自身の子ども時代と、成長してから思いがけず足を踏み入れることになった殺人者との共同生活との間に連続性を見ようとしている。これはホルンの人生観の重要な部分を構成する認識であるが、この認識は過去に実在したコンラートに根ざすものとはいいがたい。トゥータインは、自分がコンラートの再来であるかのように話し、自分とホルンとの運命的な、互いに離れることのできない関係を強調している。コンラートと自己同一化しようとするトゥータインの言動には、ホルンをうまく丸め込んで自分につなぎ留めておこうという意識的・無意識的意図がうかがえるが、自己の存在に対するやむにやまれぬ不安が、その根底にあると想定される。

---

[21] 先の註に述べたように、「あるいは私は〔…〕見ていたということなのか？」が49歳のホルンの独白ではなく、トゥータインに語っている時点のホルンの発話を表す自由直接話法ならば、コンラートとトゥータインの同一性は、ホルン自身に発していることになる。しかし自由直接話法の場合、それが実際に発話された内容なのか、それとも登場人物が心の中で思っただけで発話していない内容なのか、はっきり区別できない。よって、ホルンがトゥータインにコンラート＝トゥータインの同一性を語ったという事実は、やはり特定できず、したがってトゥータインが言及する両者の類似がホルンの発話に由来すると特定することもできない。

このテクストは、人物たちの発話をあえて異なる話法で再現することによって、コンラートとの同一性（Identität）を強調するトゥータインの語りを、自分のアイデンティティ（Identität）を再獲得したいという欲求の表れとみなす解釈を読者に許すような、そのような仕掛けのほどこされたテクストになっている。その解釈から引き出せる帰結は、あるときはアングレームの 4 歳の子ども（それが本当に 4 歳のころのトゥータイン自身かどうかわからない）になりきり、またあるときは第二のコンラートを自称することで、自分は何者なのかという自身の存在につきまとう問いに答えようとするトゥータインの語りは、結局のところ自己の起源を保証するというよりむしろ、かえって起源となるものの不在を示す「信頼できない語り」である、ということである。

4.　語りの構造の自己解体

これまでの章では、登場人物たちの記憶の一貫性に疑問が生じることを、いつ、誰が、（何を）語っているかを分析することで指摘した。他方で、以下本章に見るように、登場人物たちの発言そのものの中にも、記憶の正当性に対する疑義が表明される。本論冒頭で「自己」とは物語であると述べたが、このように、さまざまなレベルにおいて不確定性を示唆する語りは、登場人物それぞれの「自己」のみならず「物語」としての『手記』作品世界そのものを不確定なものにする。

登場人物の発言において記憶の正当性が話題になるのは、たとえばホルンが自分の母の子ども時代のエピソードを語る場面である。ホルンは、母がいとこのリヒャルトと仲違いをしてから仲直りするまでの顛末を、まるで見てきたように克明に語る。「彼[リヒャルト]はくたびれる気配がなかった、今日こそお前をボコボコにやっつけてやるぞ（er wollte sie heute durchwalken）。一つの狭い路地に入るまでは、彼女はまだ何とか捕まらずにすんだ。路地が終わるころには、つかまってしまうわ（Wenn die Twiete zuende war, würde sie gefangen sein）」（III 54）。非常に具体的で臨場感のある描写である。また、「今日こそお前をボコボコにやっつけてやるぞ」や「路地が終わるころには、つかまってしまうわ」などは、前者はリヒャルトの、後者はホルンの母の当時の思考・発話を再現する、体験話法とみなすことができる。前者では「今日（heute）」というダイクシスや、wollten という意志を表す話法の助動詞の過去形、後者では wenn＋過去形の条件文を副文とする主文形式の würde＋不定詞などに、発

話的要素を確認することができる。[22] これらの文は、語り手(ホルン)が登場人物(リヒャルト、母)のセリフ・思考を模倣して語っている形を取っている。

しかしホルンはこのエピソードを語り終えてすぐ後に、自ら「これはまた聞きで集めた記憶だ(Es sind Erinnerungen aus zweiter Hand)」(III 55)と述べ、語り手と語られる出来事との距離は一気に遠くなる。そもそも、息子であるホルンが以前に母から聞いた話を語っているにしても、描写の細部は、母から聞いた話の忠実な再現というよりむしろ、ホルンがさまざまなほかの場面のイメージをつぎはぎして補ったものと考えた方が自然である。「また聞きで集めた記憶」というコメントに対し、トゥータインは「それがすでに歴史(Geschichte)なんだよ、アニアス、後世に伝えられ、歪められた人類の歴史、現実性を失っていながら、完全に現実的な何かなんだ」(III 56)と応える。ここでの二人のやり取りは、メタ次元からのコメント、つまり、語りとは何かを語る語りとして読むことができる。Geschichte というドイツ語には、「歴史」だけでなく「物語」という意味もあるが、それがここでは「また聞きで集めた記憶」、つまり自分のオリジナルではなく、どこかほかのところからの引用をつぎはぎしたものであると言われる。さきに、ホルンの考察におけるコンラートとトゥータインの類似は、トゥータインの発言の「引用」から構成されていると考えるのが、整合性が高い解釈であると指摘したが、このセリフはそうした疑念が、直接テクスト本文に書き込まれたものであると読むこともできる。そもそも、体験話法自体が、登場人物の思考・発話の引用の一種である。本論第2章で論じた、アングレームの描写における体験話法も、ホルンの母の子ども時代が語られる先の場面でも、地の文の中に体験話法という形で登場人物の思考・発話が織り込まれていた。しかし、ホルンとトゥータインが示唆しているように、これらの体験話法は、必ずしも登場人物の当時の思考・発話の忠実な再現ではなく、「後世に伝えられ、歪められた」物語である。

『手記』の語りの構造、また登場人物の発言に含まれる「また聞き」「引用」の符牒は、しかしさらに進んで、オリジナルに忠実かどうかという疑問のみならず、オリジナル自体が実在するのかという疑問にまで発展する。母といとこのけんかのエピソードにおける体験話法だけであれば、これは、臨場感を出すために小説において一般的に使われる技法の一つであって、リヒャルトと母がけんかをしたという「事実関係」まで疑わ

---

[22] 鈴木、前掲書、84～88、97～101、109～110ページ参照。なお、日本語訳では、登場人物の思考・発話の再現であることを表現するために、直接話法に近い形で訳した。

なければならない根拠にはならないだろう。しかし、本論第 2 章で見た、4 歳のトゥータイン、大人のトゥータイン、ホルンが渾然一体となった語りや、先の章で見た、コンラートとトゥータインの同一性に関してはどうだろうか。「引用」元となるところの、実際の 4 歳のころのトゥータインや、実際のコンラートの容姿は、本当に、語られたとおりに実在していたとは限らない、と解釈できる。つまり、これらの語りは、オリジナルが実在するかわからない引用なのである。仲正昌樹の言葉を借りれば、「テクストに現れる『地の文』に対して、その文が実は引用であるという徴が多重的に付加されることにより、『事実』の生産されるゼロ点がはっきりと設定されているのかどうか疑わしくなる」ような語りである。[23]

オリジナルが実在するかどうかわからないということは、オリジナルに照らして「引用」が正しいかどうかも、当然判断できないということを意味する。たとえば、コンラートの実際の容姿がどのようなものだったかは、作中では明らかにならないので、コンラートとトゥータインの容姿はたしかに似ていたのだ、とも、ホルンはトゥータインによって言いくるめられただけで、本当はコンラートとトゥータインは全く似ても似つかない容姿だったのだ、とも、どちらとも断定することはできない。

本論第 1 章において、『手記』の語りを「信頼できない語り」として読み直す可能性に言及した。ここで、マティアス・マルティネスとミヒャエル・シェッフェルの説明を参照して、「信頼できない語り」と「決定できない語り」について述べておきたい。これまで述べてきたように、『手記』の語りは、「信頼できない」だけでなく「決定できない」語りであると言える。そしてそれは、単に語られた内容に疑問の余地があることを示すだけでなく、テクスト自体から統一的な物語世界の基盤を奪ってしまいかねないような、自己解体的な語りである。

「信頼できない語り(手)」を理論化したのは、ウェイン・C・ブースであるが、その際重要なのが「内包された作者」の概念である。「内包された作者」とは、現実の作者(テクストの外側)によってテクスト内部に作り出され、語り手の背後で、語り手よりも上位にあって作品をコントロールする存在であると説明できる。[24] つまり、信頼できる語りとは、

---

[23] 仲正、前掲論文、124 ページ。

[24] 橋本、ナラトロジー入門、107～108 ページ参照。橋本は、バルトの言う非人格的な語り手を「内包された作者」と近いものとみなしている(同書、109 ページ参照)が、「信頼できない語り手」に対置されるものとしての「内包された作者」を考える限り、この解釈には違和感がある。「内包された作者」が人格的な存在と想定されているからこそ、語り

語り手が、作品の規範(すなわち、内包された作者の規範)を代弁し、あるいはそれと協調している語りであり、信頼できない語りとは、語り手が内包された作者の規範と一致しないことを語る語りである。[25]

しかし、モダンのあるいはポスト・モダンの多くのテクストは、この固定的な関係点(信頼できる内包された作者に対する、信頼できない語り手という関係点)を解消してしまっているので、「信頼できないという印象は、ここでは、単に部分的かつ過渡的に成立するだけではなく、解消することなく存在し続け、物語られた世界で何が起こっているかに関する原則的な決定不可能性へ変化している」と、マルティネスらは述べる。[26] このような決定できない語りによって表現される物語世界のタイプの一つを、マルティネスらは、「不安定な」物語世界と呼んでいる。[27] 語られた内容から「外的な事件を再構築しようと試みることはできようが、決定的に再構築することはできない。安定した、明確な物語られた世界は認識できず、語り手の主張の真実性の程度は決定不可能なままである」。[28]

手が内包された作者の規範に協調しないことも可能になると思われるからである。

25 マルティネス / シェッフェル、前掲書、143 ページ参照。たとえば、トーマス・マン『ファウストゥス博士』(1947) の一人称の語り手ゼレーヌス・ツァイトブロームの語りは、内包された作者からイロニー化されており、作品の哲学的・道徳的な次元は明らかに彼の理解を超えたものであることが示されているので、読者は、物語に対する語り手の解釈をすべて信頼することはできない。また、レオ・ペルツの『九時から九時まで』(1918) では、小説の最後にいたって、小説の大部分を割いて語られる、警察からの逃走後の体験が、警察から逃れようと家の屋根から飛び降りて重傷を負った、瀕死の主人公の幻想に過ぎなかったことが判明する。最後の最後になってから、それまでの作品理解を覆すような記述がされるのにもかかわらず、読者がそれを真と見なすのは、そう解釈し直さなければ一貫した物語られた世界を構築することができないからである。つまり、信頼できない語りのこれらの例は、「語り手の言説の背後には、ある安定した、明確に規定できる物語られた世界を認識することができ、それとの関係で語り手の主張のいくつかが信頼できないものとして際立って見える」という前提の上に成り立っている (マルティネス / シェッフェル、前掲書、147 ページ)。

26 マルティネス / シェッフェル、前掲書、同ページ。

27 マルティネス / シェッフェル、前掲書、149、187〜189 ページ参照。

28 マルティネス / シェッフェル、前掲書、148 ページ。例としてマルティネスらは、ヘンリー・ジェイムズの『ねじの回転』(1898) を挙げているが、作中では、子どもたちにとりついているように見える使用人の亡霊めいた現象が、客観的に存在していたのか、あるいは家庭教師の過敏になった想像力の産物に過ぎないのか、結末に至るまで未解決の

こうした視点から『手記』を改めて検証してみたい。『手記』における子ども時代に関する語りには疑問の余地があり、ホルンもトゥータインも多かれ少なかれ「信頼できない」語り手である。しかし、テクストに多重に付された「引用」の符牒によって、内包された作者からの信頼できる「真の」メッセージが存在するのかどうかもまた疑わしくなっており、そのため物語世界で何が起こっているかは、最終的に決定できない。ここで、『手記』における自己の不確かさは、それぞれの登場人物の次元から、テクスト自体の次元へと拡大する。テクストそのものに最終的に依拠できる固定点がないとすれば、「内包された作者」に、一貫した意志を持って作品世界をコントロールしようとするような「人格」が認められなくなるからである。[29] それは作品規範の非人格化であり、作品が統一的な自己を失って解体する契機をはらんでいる。

ところで、本論文のような分析が可能な対象作品は、さきに「決定できない語り」を説明する際に、「モダンの、あるいはポスト・モダンの多くのテクスト」と限定したように、時代的に制約されたある種特殊な文学である。本論のはじめに言及したように、20 世紀文学には、時間というテーマへの関心が共通しており、多くの作品において、直線的に一定の速さで進むそれ以前の時間観とは異なる、局所的で速さの一定しない時間が表現されるようになった。絶対時間が存在しなくなることは、全知の視点をもつ絶対的な語りの審級もまた存在しえなくなることを意味する。読者は、登場人物の限られた視点から、登場人物の目を通して、虚構の時間を体験するようになるのである。

> 近代において考えられていたような客観的な現実の存在は疑われて、ただ、ある人物の主観的な認識を通してしか現実は存在しえなくなった。現実の存在感は、局所的でしか保証されないのである。ある人物が、この花は赤いといっても、普遍的な意味でその花が赤いのではなく、その時、その人物が、この花は赤いといったという事実しかない。同じ花を別の人が見て、青いということもありう

ままである（マルティネス / シェッフェル、前掲書、188～189 ページ参照）。

[29] ロラン・バルトは作品を「（起源不明の）引用の織物」であると考え、作品を完全にコントロールする存在としての「作者」を否定し（「作者の死」）、語りの「主体」も非人格的な存在であると考えたことがここで想起される（橋本、ナラトロジー入門、85～86、99 ページ参照）。『手記』は、「概念装置としての〈作者 Autor〉の解体」という「現代小説の重要な特徴」を備えた作品であると言える（仲正、前掲論文、120 ページ参照）。

るわけである。人間は局所的に、一人称でしか存在しえなくなったのである。[30]

このような現実観の変化はやがて、ポスト・モダンと言われる思想的流れが生じる一つの条件となった。ポスト・モダンの理論的思考の一つに、いわゆる脱構築論があるが、それは、「とりわけソシュールの言語理論にはじまり、その後バルトやデリダによって展開されてきた議論、すなわち言語と言語によって表されるもの、彼らの言葉を借りれば、記号表現と記号内容は必ずしも一致するものではなく、したがって言語によって構成されたテクストは、いかなる意味でも実在を正確に反映するものではない」という主張を含む。[31] また、人びとに共有される「一つの歴史」が、ミシェル・フーコーの言う知の権力性ゆえに批判の対象となっていったことも、こうした思想潮流から理解される。[32] すなわち、歴史が実際を正確に反映するものではなく、権力や抑圧を生み出し、それを維持する物語として機能してきたことへの批判である。このような「大きな物語」への批判的なまなざしは、しばしば局所的な「小さな物語」に収斂していくことになる。

『手記』の語りもまた、人物の主観的な認識を通してしか存在しない、一人称的な現実の表現であると言える。しかし、その語りは、「大きな物語」へのアンチテーゼとして自らの正当性を主張するわけではない。作中において重要な技法のひとつである体験話法について今一度考えてみたい。体験話法はそもそも、全知の（auktorial）語りにおいてはあらわれない。体験話法が生じるのは、「語りが作中人物の視点からすすめられ、読者はあたかも叙述された世界をその人物の眼で見ているような思いにとらわれる personal な語り」の場合である。[33] この意味で体験話法は、現実を局所的・一人称的に表現するのに適した話法であると言える。しかし、本論で述べたように、『手記』の語りは、体験話法で語られたこと自体にも、「引用」であるという符牒を多重に付与している。パーソナルな語りもまた、実在を正確に反映するものではなく、「大きな物語」同様、現実を失った「歴史」として自らを露呈せざるをえないことを、『手記』の語りは自らを解体することで示唆しているかのようである。

---

[30] 川端柳太郎『小説と時間』（朝日新聞社、1978 年）223 ページ参照。

[31] 岡本充弘「一つの歴史、様々の歴史――「歴史の終わり」をめぐって――」（東洋大学人間科学総合研究所『東洋大学人間科学総合研究所紀要』No. 3、2005 年、50～60 ページ）53 ページ参照。

[32] 岡本、前掲論文、55 ページ参照。

[33] 鈴木、前掲書、37～38 ページ参照。

テクストを通して示唆されるこうした認識は、翻って私たちが普段「自己」と呼んでいるものへの再考を促す。「アイデンティティとは、自分が何者であるかを、自分に語って聞かせるストーリーである」と本論冒頭に引用したが、そもそも自分が何者であるかを自分に語って聞かせるためには、まずは他者に「お前はこのような者である」と語ってもらわなければならない。そのため、自分のストーリーは、はじめからほかの誰かの語りの「引用」なのである。そのほかの誰かの語りも、またほかの誰かの語りの引用であり、私たちの自己は、どこまでさかのぼってもオリジナルにはたどり着かない、無限に後退する引用からできている。そのような引用の複合体において、首尾一貫した自己というものを言うことができるとすれば、それは私たちが生きていくためにその時々で考え出す「解釈」に過ぎない。『手記』の言語構造は、一人称の語り手による「手記」という体裁を取って「自己同一性」を演出しつつ、その「自己同一性」は語るという行為の中にのみ存在し、語るという行為によってまた解体されるものであることを示すことで、はじめも終わりもない「岸辺なき流れ」を漂っている、私たちの自己そのものの在りようを、身をもって表しているのである。