

齊藤洋『ドローセルマイアーの人形劇』におけるE.T. A.ホフマン受容

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大阪市立大学文学部 公開日: 2024-09-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大澤, 慶子 メールアドレス: 所属: 大阪市立大学
URL	https://ocu-omu.repo.nii.ac.jp/records/2005990

Title	斉藤洋『ドローセルマイアーの人形劇』における E.T.A.ホフマン受容
Author	大澤, 慶子
Citation	人文研究. 51 卷 8 号, p.127-143.
Issue Date	1999-12
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学部
Description	

Placed on: Osaka City University Repository

人文研究 大阪市立大学文学部紀要
第51巻 第8分冊 1999年127頁～143頁

齊藤洋『ドローセルマイアーの人形劇場』 におけるE.T.A.ホフマン受容

大澤 慶子

はじめに

齊藤洋（さいとうひろし）は1952年東京生まれの童話作家で、現役のドイツ文学者でもある。昔風に言うなら、*poeta doctus* ということになるだろうか。「童話作家」と書いたが、読者の年齢を想定すると、どちらかと言えば「少年向け」に近いだろう。基本的には作者は読者の年齢や性別をそれほど意識せず、自らの思想を自然なかたちのメッセージとして作品を書いていくタイプのように思われる。換言すれば、齊藤洋にとっては少年向けの散文小説がもっとも自己表現に適した形式だったということであり、少年向けだからという理由で手心を加えたり、ことさらな配慮をしているということはないようである。したがって、以下においても一般の文学作品とジャンルの特別な区別はせずに「小説」の呼称を用いることとする。

齊藤洋のデビュー作は『ルドルフとイッパイアッテナ』¹（1987年）で、この作品により講談社児童文学新人賞を受けた。その後も、野間児童文芸新人賞や第13回「路傍の石」幼少年文学賞を受賞している。日本では数少ない幻想的な作風が注目されている。たとえば児童文学者の上野瞭は、齊藤の『海にかがやく』を論じたコラムで次のように述べている。

齊藤洋は、たとえば『風力鉄道に乗って』のように、どちらか[ママ]言えば空想物語を得意とする作家だと思われてきた。それもまた日本の子どもの本の世界が不得意とする分野だった。何人かの優れた書き手が存在するにもかかわらず、空想というものを軽視曲解する風潮があったからである。

齊藤洋は、その壁を破ろうとする作家である。[後略]²

『ルドルフとイッパイアッテナ』に関して言えば、空想性はそれほど強く出ていない。これは、岐阜で飼われていたルドルフという猫が思いがけなく東京に出てきて、野良猫生活に入り、字を勉強したり友情をはぐくんだりしながら成長していく話で、猫の一人称で書かれている。話の設定から、E.T.A.ホフマンの『牡猫ムルの人生観』が連想される。もちろん、夏目漱石の『吾輩は猫である』も視野に入れるべきであろうが、ここでは作者がゲルマニストであるという理由から、まずホフマンとの関わりを論じることにも許されるであろう。作者は友人から預けられた原稿を清書しただけだ、と「あとがき」に書いていて、ホフマンに似た状況を作り出していることが判る。「紙のたばをほどいてみると、新聞のおりこみ広告の裏や、ちぎったノート、それからデパートの包み紙に、大小さまざまな大きさの字で書かれた原稿が出てきました。そうです。それがこの本になったのです。」(272ページ)

しかし、人語を解し文章を書く猫という設定が『ムル』と同じだけで、小説の内容はホフマンとは直接関係がないように見える。また、上野が指摘するような空想性、幻想性も擬人化の設定を除けばそれほど強くない。動物の擬人化は文学では洋の東西を問わず普遍的なものであり、これだけをもって空想物語と銘打つことはできないだろう。

原稿を預かった作者が大学でドイツ語を教えている齊藤洋先生だ、という猫の紹介文も添えられているが、とくにドイツ文学に関わっている部分はほかには見あたらない³。ただひとつ、齊藤洋の小説の骨格をなしている核心を除いては、であるが。これについては、小論の最後に結論として言及したいと思うので、ここでは触れない。

しかし、処女作よりもずっとあからさまにE.T.A.ホフマンを参考にしてある小説がある。それが『ドローセルマイアーの人形劇場』である。「参考にしている」と書いたが、これはホフマンを換骨奪胎しているとか、ホフマンなしでは作品が存在し得ないだろうとか、そのような意味ではない。一読すれば明白なことであるが、齊藤作品の体質は基本的にホフマンとは異なっている。ここで論じようとするのは、異質であることを前提にした上で齊藤がどのようにホフマンを受容したのか、あるいは別の道をとったのか、を主として現実とのかかわりかたに注目しながら明らかにしていきたいということである。

この作品の成立については、単行本初版の「あとがき」で、次のように説

明されている。

私は『ルドルフとイッパイアッテナ』（講談社）という作品で、児童書の世界にデビューさせていただいたが、じつを言うと、着想は『ドロースェルマイアーの人形劇場』のほうが古い。むろんその時は、ひとつの作品として原稿用紙に書きつけたわけではなく、ただなんとなく、こんな話があったらおもしろいと思っただけだ。そんなわけだから、この話がいずれ印刷物になるとはまったく考えていなかった。(146ページ)

これによれば、『ドロースェルマイアーの人形劇場』（以下『人形劇場』と略称する）は、デビュー作以前に着想されていたことになる。しかもこの小説の初稿は1992年4月-6月号の月刊雑誌『MOE』（白泉社）にまず連載されている。それが1997年3月にあかね書房から単行本として発行されるにあたり、さらに若干の手直しをした、とのことである。

以上の経緯を考えれば、作者がこの「着想」に対してなみなみならず愛着を持っていたことが察せられる。そして実質的に作者の出発点に位置する作品であると言ってよい。すなわち、作家斎藤洋の作品世界を理解する上で『人形劇場』は、大きな意味を持つと言える。また斎藤が、概して先行文学の直接的な影響関係を感じさせない作品を書く作家であってみれば、非常に明白にホフマンを指している『人形劇場』は、彼の作品世界に特異な地位を占めている。

作品の梗概は、高校の数学教師をしているエルンスト・シュミットという青年がドロースェルマイアーと名乗る不思議な人形遣いの老人に出会って、教師の職を捨てて人形遣いの弟子になり、最後にはドロースェルマイアーという名前と人形を受け継ぐにいたる、というものである。登場人物の名前から推察できるが、場所はドイツ語圏の架空の町であるらしい。人物もドイツ系の名前を持っている。しかもこれらの固有名詞からしてすでに、ホフマンの作品を彷彿させる。例えば標題の人名「ドロースェルマイアー」は、『クルミ割り人形とねずみの王様』の狂言回し役の名前である。また、作品は「あとがき」を含め147ページから成るが、12の章に分かれ、各章にはドイツ語の名前がつけられている。目次のページにはドイツ語と日本語で章名が書かれている。⁴

このように、外観を一瞥しただけでも、『人形劇場』がドイツ語ドイツ文学の世界、なканずくホフマンを意識して書かれたのは明瞭である。そこで、小論は、齊藤洋がホフマンをいかに受容したかを、形式と思想の両面から考察することを目的とするが、さしあたって以下のような視点から分析を試みたい。

1. 固有名詞 多くの固有名詞がホフマンの作品から来ているが、それにはどんな意味があるのか、あるいはないのか。
2. ホフマンの作品で、どれともっとも関係が深いか。
3. ホフマンとの相異点。とくに、現実とのかかわりという視点から。
4. まとめ。

1. 固有名詞

主人公はエルンスト・シュミットという名前である。エルンストは言うまでもなくホフマンの名前のひとつであるが、さらに『クルミ割り人形とねずみの王様』の中で、次のような呼びかけのあることが多少参考になるのではあるまいか。

親愛なる読者よ、あるいは聞いてくれているフリッツくん、——テーオドルくん、エルンストくん、あるいはまたどういう名前でもよいが、
[後略]⁵

すなわち、エルンストという男名はごく一般的な人を指していると考えてよいのだろう。シュミット姓もドイツ語圏でもっとも多い苗字のひとつである。ホフマンへのオマージュという点を除けば、主人公の名前は、その運命が読者のだれにでも該当しうるものであることを示唆している。

ついでながら人名ではないが、主人公の住んでいる町はイエーデシュタットという。これは「どんな町でも」を含意する、ドイツ語の jede Stadt から来ていると思われる。この名前の町は地図には存在していない。架空の町であろう。主人公の名前がだれでもありうるように、事件の起こる場所も任意と考えてよい。

次に、エルンストの師となるフリッツ・ドローセルマイヤーについて考えてみよう。フリッツは先の引用にも出てくる名前で、これも珍しいものでは

ない。ただ『クルミ割り人形』では、登場人物の少年がこの名前を持っている。

しかし姓のドローセルマイアーはありきたりではない。『クルミ割り人形』では、この人物は上級裁判所の顧問官であり、ルイーゼ、フリッツ、マリーという子どもたちにいろいろな贈り物をしてくれる優しいおじさんである。奇怪な風貌の持ち主であること、法律家であること、子どもたちの名前がホフマンの友人ヒッペルの子どもたちの名前をそのまま踏襲していることなど、伝記的な要素を重ね合わせると、ドローセルマイアーは限りなくホフマンの自画像に近いようである。⁶

さらにこのドローセルマイアーは、『クルミ割り人形』で狂言回し的な役割を演じている。彼がマリーに贈ったクルミ割り人形がいたく少女の気に入る、彼女は人形に献身的な愛情をそそぐ。その結果、人形は敵のねずみの魔法をうち破って、美しい姿を取り戻し、ドローセルマイアーの甥としてマリーの前に現れて求婚する。物語はマリーの夢の世界と現実とが入り混じって展開するのだが、その中心にいて人物たちを操っているのが、顧問官ドローセルマイアーなのである。

このように見れば、斎藤洋の『人形劇場』に登場する老人が人形遣いなのは、偶然とは考えられない。『クルミ割り人形』のドローセルマイアーも人形を操るように登場人物たちを操っている（それはマリー以外の人物には見えていないのだが）。このイメージがあるからこそ、斎藤が『人形劇場』の人形遣いをドローセルマイアーと名付けたのであろう。

ところで『人形劇場』において、この名前は固有名詞ではない。日本の伝統芸能の芸名のように、奥義に到達していれば免許皆伝となった弟子に代々受け継がれていくものなのである。作中で師のドローセルマイアーはエルンストあての置き手紙で次のように言う。

わたしは四十年ほど前、師匠の弟子になり、それから五年ほどのち、今、おまえがドローセルマイアーの人形劇場をつぐように、師匠から人形劇場をついだのだ。別にかくしていたわけではないが、わたしはもとは、ドローセルマイアーという名ではなかった。フリッツ・バウマンというありきたりな名だ。わたしの師匠もそのまた師匠からドローセルマイアーという名といっしょに、人形劇場をついだのだ。おまえも、これを読んだ今からは、エルンスト・シュミットではなく、エルンスト・ドローセルマイアーと名

乗ってもらふことになる。(140-141ページ)

人形を遣うことは、(ここではマリオネット形式の人形であるが) 文楽の例をまつまでもなく、ひとつの技芸であり、芸術である。それには、作品中に複数の人物を登場させて自在に動かす文学者の営みにも通じるものがある。このように見てくると、『クルミ割り人形』のドロセルマイアー＝ホフマン＝『人形劇場』のドロセルマイアー＝斉藤洋 という図式があてはまるように思われるが、ここではこれ以上立ち入らない。ただ、斉藤が人形遣いの形姿を用いて、芸術家のありかたを考えようとしているのではないか、という問題を指摘しておきたい。

『人形劇場』では、人間と人形の境目がはっきりしない。人形の声は師匠が発しているようでありながら、人形自身が語っているようでもある。奥義を修得したエルンストは、ゼルペンティーナと会話するとき、自分が声を出していることを意識しながらも、それはやはりゼルペンティーナ自身の声だと思ふ。芸術の道に精進して、その奥義を究めたとき、斉藤の表現によれば「壁を乗り越えた」(123ページほか) とき、人は自己と他者の区別をする必要がなくなるのだ。

生と死の境も分明ではなく、エルンストが少年の頃に飼っていた猫のミースミスがふいに現れたりする。人形遣いの結婚相手はいつもいっしょに旅をしている人形の一人である。それで、ドロセルマイアー老人の妻はユーリアという名前の人形である。ユーリアはホフマンが中年になってから熱愛した少女ユーリア・マルクを思い起こさせる。伝記的側面から老人＝ホフマンを暗示していると言えよう。またユーリアは、『牡猫ムルの人生観』にも登場するが、主人公の楽長クライスラーの愛する女性で、きわめて好ましく描かれている。

次にヒロインであるゼルペンティーナについて考えてみよう。これは言うまでもなくホフマン『黄金の壺』に出てくるヒロイン、緑と金の小蛇の名前であり、主人公の大学生アンゼルスと最後に結婚して、楽園アトランティスに赴く。ゼルペンティーナについて特筆すべきなのは、斉藤が作中で出典を明示していることである。

すなわち老人と出会って、人形のゼルペンティーナと知り合ったエルンストは、彼女をわすれられずに、教室で数学を教えているとき、ふとゼルペンティーナの名前を口にする。すると生徒たちがわっと笑って、次のように言

うのである。

「ホフマンですよ、シュミット先生。」

「ホフマン？」

「そう、ホフマン。十九世紀はじめの、後期ロマン派の作家です。知らないんですか。ぼくたちは去年の春、国語のゼーガース先生に、ホフマンの『黄金の壺』でさんざん苦しめられたんです。」(49ページ)

少しドイツ文学を読んだことのある読者なら、『ドローセルマイアーの人形劇場』を読むとき、ホフマンを念頭において、現在筆者がしているように、人物名などをホフマンの作品から探し出そうとやっきになることだろう。斎藤はそれを逆手にとり、自ら読者に向かって「タネはホフマンです」と白状しているのだ。処女作の『ルドルフとイッパイアッテナ』には、哄笑、微笑をさそうユーモアがふんだんに盛り込まれている。それに較べると、『人形劇場』はきまじめな印象であるが、作中の主人公が、自分の出典となった人物を知らないと答えるこの場面は、いささかとぼけたおかしみを感じさせる。虚構の世界が合わせ鏡のようになって、虚構の中にさらにもう一つの虚構が生まれる構図になっている。斎藤洋におけるユーモアの構造は研究に値するテーマだと考えられるが、その場合にも「ロマンティッシュ・イロニー」の占める割合は大きなものになるだろう。紙幅の関係から、この問題については、今後の宿題としたい。

さて、こうしてエルンストは、ホフマンの『黄金の壺』に登場する蛇の妖精がゼルペンティーナという名前であることを知るが、釈然としない。それは、人形のゼルペンティーナは蛇どころか人間の姿をしていて、頭に猫の耳をつけているからである。しかも、ゼルペンティーナは、この猫の耳を20年ほど前に、エルンストの飼っていた牝猫ミースミース（これは、『牡猫ムルの人生観』の主人公ムルが恋する猫の名前）からもらったという。エルンストとゼルペンティーナとの結びつきには、ホフマンが『黄金の壺』で描き出すアンゼルスとゼルペンティーナの恋に似た要素は一見ほとんどないように見える。

しかし、別の角度から『人形劇場』の若い二人を考えてみることもできるのではないか。それは二人の出会いの必然性ということである。エルンストの詳しい年齢は書かれていないが、20代後半から30歳くらいまでのようである。少年のころミースミースという猫を3年間飼っていた、ということだか

ら、20年前はミースミースがこの世を去った時期ではないか、と考えられる。ゼルペンティーナはその時期に耳をもらい受けたのだ。ミースミースはエルンストの少年期の愛の対象である。それをもってエルンストの前に現れたゼルペンティーナは、初めのうち、少年のように見える姿をしていたが(36ページ)、「壁を乗り越えた」終章にいたって結婚式のドレスとティアラを身につけることになる。エルンストとの結婚のためである。彼のパートナーは、彼が成長するのに歩調を合わせて、愛玩用の猫から、性のまだ未分化な両性具有的少女へ、さらに成熟した大人の女性へ、と進歩していく。物語の中では、ゼルペンティーナのほうがエルンストよりおとなっぽい印象で、口も悪い。エルンストは老人とゼルペンティーナに導かれて、「壁を乗り越え」て行くのだ。先に触れた『海にかがやく』でも、夏生という名前の少女が主人公の少年にこれと似た態度をとる。齊藤作品の爽やかな印象は、登場するヒロインの爽やかさと無関係ではあるまい。

パートナーがエルンストの成長に歩調を合わせて進歩する、ということは、パートナーが主人公と一心同体、換言すればパートナーは彼の内部にいるということでもある。ゼルペンティーナが人形であるという設定がそれを暗示している。彼女はエルンストと対等な存在というわけではない。『ドローセルマイアーの人形劇場』という物語の主人公は、あくまでもエルンストなのである。そして彼が成長していく中で、少年期の愛も「壁を乗り越える」以前の憧れも、パートナーにちゃんと継承体现されていて、彼とパートナーとの出会いが必然であったことがわかる。このように考えれば、『黄金の壺』の二人が運命的な出会いをするように、『人形劇場』の主人公たちも、出会うべくして出会ったと言えよう。

2. ホフマン作品との関わり

前章で見たように、齊藤の『ドローセルマイアーの人形劇場』には、ホフマンのさまざまな作品が公然とあるいは隠然と引用されている。本章は、齊藤作品(ひいては作家齊藤洋)の基本思想にもっとも影響を与えているホフマン作品はなんであるか、を考察することを目的としている。冒頭に触れたように、『ドローセルマイアーの人形劇場』を吟味検討すれば、齊藤洋の作家的基盤をある程度明らかにできると考えられるからである。

前章で登場したホフマンの作品名は『クルミ割り人形とねずみの王様』『黄金の壺』『牡猫ムルの人生観』などである。筆者の無知から言及していな

い作品もあるかもしれないが、主な登場人物は以上の作品で説明できたと考えられるので、この三作品に絞って考察してもあながち的外れとは言えないだろう。

『クルミ割り人形』は、斎藤作品表題の人物「ドロセルマイアー」を擁しているが、内容は罪のない童話であって、ホフマン独自の思想や方法がよく表現されたものとは言い難い。チャイコフスキーの愛らしいバレエ音楽や、それによる公演の人気演目として一般に親しまれているが、主人公も少女マリーであって、青年を主人公とする斎藤作品とはかなり異質である。

結論を言えば、『クルミ割り人形』は、ドロセルマイアーの形姿を除けば斎藤作品にそれほど大きな関わりは持っていないと思われる。

『牡猫ムルの人生観』になると、さらに関わりは薄い。猫のミースミスやユーリアが共通項であるが、一人の主人公が芸術家として成長していく物語とは直接関係がなさそうである。ただしデビュー作の『ルドルフとイッパイアッテナ』は猫の成長物語であって、『ムル』と共通するモチーフをたくさん持っている。これと続編の『ルドルフともだちひとりだち』がホフマンの『ムル』をどのように受容しているかは、稿を改めて論じるべき問題であろう。

さて『黄金の壺』はゼルペンティーナというヒロインの名前を斎藤作品と共通に持っている。また、作品名が『人形劇場』の中で直接言及されている。ホフマンの物語は、日常生活に不器用だが純な心をもった青年アンゼルスが、さまざまな試練のすえにめでたくゼルペンティーナと結婚して、ポエジーの楽園アトランティスで生きる、というものであるが、『人形劇場』のエルンストも日常生活に倦んでいたとき人形劇に出会い、人間として芸術家として成長し、ゼルペンティーナと結婚して人形遣いドロセルマイアーという新しい生に歩み出す、という物語である。このように主人公の軌跡を考えると、両者のあいだに並行的な関係があることに気づく。

つまり両者の類似点の核心は、文学ジャンルの概念を用いるなら「教養小説」Bildungsromanということである。前章で指摘したように、『人形劇場』は一貫してエルンストに焦点を当てて書かれている。そこに描き出されるのは、すべてエルンストの眼から見た世界なのである。これは一人の主人公の成長発展を追うことを主題とする教養小説にきわめて適合した叙述形式であり、三人称で書かれてはいても、一人称に近いところにあるスタイルである。『黄金の壺』は、『人形劇場』ほど主人公のみに焦点を合わせてはいないが、

文学史家のフリッツ・マルティーニ Fritz Martini は、童話としての『黄金の壺』を論じながら、次のような興味深い示唆をしている。

ホフマンがこれらの物語 [『黄金の壺』『ちびのツァッヘス』『ブランピラ姫』『蚤の親方』] のこと。大澤注] の中で、それぞれ主役を割り振っている若者たちは、それがアンゼルスであれ、バルタザール、ジリオ・ファーヴァ、ペレグリーヌス・テウスであれ、民衆童話に登場する純な愚か者、迫害される者、選ばれた者の性格を多分に持っている。かれらはまた、ドイツ教養小説の主人公によくある、受動的に堪え忍ぶ、感じやすいと同時に勇敢な、開かれたところをも示している。ここでは付随的にメモしておくにとどめるが、童話の人物と教養小説との間には内的な関係があり、それは明らかに民族の特質の最深部にまで連なるものであるから、解明に値する問題なのである。⁷

このマルティーニの指摘に照らして『人形劇場』のエルンストを検討してみよう。彼には、「迫害される」や「受動的に堪え忍ぶ」という側面は見られないが、『黄金の壺』の話を知らないで生徒たちに笑われたり、曜日を間違えたり、ゼルペンティーナに「女の扱い方を知らない」と言われたりするように、愚か者のイメージを十分に持ち合わせている。そしてドロースルマイヤー老人が重い箱を運ぼうとすると、自発的に援助を申し出る優しさ、弱者へのいたわりの心も持っている。昔話では、主人公が乞食に扮した超自然的存在を助けることで、困難に直面したとき援助を得られる話が多いが、この種の純な心はエルンストにも共通していると言えるのである。

また、老人は最終章のエルンストへの手紙の中で「イエーデシュタットの喫茶店でおまえに会った時から、おまえがドロースルマイヤーの人形劇場をついでくれる人物だということは、わかっていた」(140ページ)と述懐しており、エルンストが人形遣いとして選ばれた存在であったことがわかる。

ここで注目されるのは、エルンストが人形遣いの世界にいとまたやすく入っていくことである。これはまさにメルヒェンの主人公の行動様式であって、右顧左眄することなく、これと思った道にどんどん突き進む。選ばれた存在が、本来の自己実現の道を発見したのであるから、当然と言えよう。このように現実の諸条件の重みを感じさせないのが、斉藤洋の特色のひとつである。この点では斉藤はホフマンと体質を異にしている。

昔話の文体論で著名なマックス・リュートィは登場人物の「孤立」を、童話の顕著な特徴として挙げている。

超自然的なものに驚かないこと、彼岸の存在と交流しながらも好奇心や憧れや不安を感じないことが昔話の人物たちが関係から孤立していることを示している。孤立した此岸の存在と彼岸の存在とが出会い、結ばれ、別れていく。彼らの間に持続的な関係の緊張は存在しない。彼らは行為する者として触れ合うのみである。本質的な、それゆえに持続的な関心が彼らを結びつけることはない。⁸

この問題については、次章でももう少し詳細に検討することとしたい。

3. ホフマンとの相異点

ホフマンも例外ではないが、ロマン主義文学において必ず登場するのが、外界あるいは現実と自我の対立という図式である。『黄金の壺』では、それはドレースデンの小市民的俗物社会とアトランティスに具体化されている。人物の配置で言えば、書記ヘーアブラント、青い眼のヴェローニカ対アンゼルス、ゼルペンティーナとなろう。ホフマンは、一般にこうした俗物社会や自然の魔的な力の侵入するさまを、実に念入りに描写する。アトランティスは醜い現実を超えたポエジーの世界として意味を持つので、逆説めくがアトランティスがアトランティスであるためには現実社会が必要なのである。

斎藤洋において、外界と人形劇場の世界はどのようにかかわっているであろうか。この章ではとくにこの点に着目して、『黄金の壺』と『人形劇場』とを比較考察してみたい。

まず、『人形劇場』のエルンストは、どのようにして日常世界を離れてドローセルマイヤー老人と出会うのか。それは小説冒頭の次の文にすでに暗示されている。

今日が木曜ではなく、水曜だということを、エルンストは通勤の電車の中で知った。カーブで電車がゆれた時、となりの席の男が読んでいる新聞に、なんとはなしに目をやると……、水曜日……。

新聞の日付は水曜日になっていた。

どこでどうかんちがいしたのかわからないが、一日、日をとばしていたのだ。(6 ページ)

エルンストが木曜日だと思っていたのに、実は水曜日だった、というわけである。しかし「一日、日をとばしていた」となっているが、昨日火曜日であったものを翌日木曜日と思い違えるものだろうか。これはエルンストのかんちがいなどというものではなく、昨日と今日の時間の流れ方が質的に異なっているという意味ではないか。つまり現実世界のカレンダーは木曜日だが、ポエジーの世界のカレンダーが水曜日だったということではないのか。すなわちエルンストはすでにこの時点でドロセルマイヤー老人の世界に一步踏み込んでいたのである。

さらに今日が水曜日で、授業は午後からだと気がついたエルンストは、いつも降りる停留所のひとつ手前で電車を降りる。その停留所から勤め先の高校の近くまで続く並木道があって、エルンストはその道を以前から歩いてみたかった。その途中に朝早くから開店している喫茶店が目にとまったので、エルンストはそこのテラスに腰をおろす。

ほかに客の姿が見えない喫茶店のテラスの席について、コーヒーを注文してから、ぼんやり並木道に目をやっているうちに、エルンストはこのまま学校を休み、ここでぼうっとしていたいような気分になってきた。

たいして数学に興味を持っていない高校生に微分だの積分だのを教える仕事が、それほど大切だとは思えない。それどころか、エルンストには、かつて世界の真理そのものに見えた数学が、このごろでは、ただ日々のパンを運んでくるだけのもののように思われはじめていた。(8-9 ページ)

時間の次元が変化したのと同様に、空間の次元も変化している。今まで降りたことのない停留所で電車を降り、座ったことのない喫茶店のテラスに腰を落ち着けると、昨日までの生活が違った眼で眺められる。しかしこの場合注目されるのはこの風景がエルンストにとって、全く予測不可能なものではなかった、ということである。すなわち、ひとつ前の停留所で降りてみたい、並木道を歩いてみたいという欲求は、すでに彼の心の中に以前からきざしていたのである。エルンストは思いがけなく手に入った時間を利用して、そのひそかな願望を実行に移す。そうすると、彼の心情もしだいしだいに日常世

界を離れていく。「学校を休み、ここでぼうっとしていたい」というのは、日常からの逃走に他ならない。

ところで、数学はここでどんな意味を持つのだろうか。エルンストが数学教師を生業としたのは、以前数学を「世界の真理そのもの」と考えたからであるらしい。ここでいう数学は、世界を計測計量可能なものと見る世界観、還元すれば日常生活を支える、合理的で万人に普遍的な妥当性を持つ世界観を表していると考えられる。エルンストはそれにあきたりないものを感じ始めている。計量不可能なもの、普遍妥当でないもの、個そのものに意味があるのではないかという意識によって、エルンストのドローセルマイヤーとの出会いの場が準備されるのである。

ちなみにこの「個としての生き方」は、『人形劇場』のモットーともいうべきテーマである。単行本版のカヴァー折り込み部分に「だれだって、迷いこんで生まれてくるのだ。／迷いこんで、おとなになり、／迷い続けて、一生を終えるのだ。／それなら……。」と書かれている。この個としての生を自ら選択して生きよう、というのが『人形劇場』に込められたメッセージであることは明白である。しかしながら、ここに暗示された生の不確実性の意識にも注目しておきたい。斎藤洋が日本で珍しい幻想性の豊かな作家として評価されていることは、先にも触れた。彼の幻想性は爽やかでほのぼのとした余韻を持つもので、決してグロテスクではないのだが、最近の『消える人々』などではこうした不確実感が強く前面に出るようになっている。

さて、数学の問題に戻ろう。エルンストは数学を高校生に教えている。彼は以前には「教える」こと、真理を次の世代に伝えていくことにも情熱を持ったのであろう。しかし現在では数学を教えることに意味を見いだせなくなっている。「日々のパンを運んでくるだけのもの」は、まさにドイツ語でいうBrotarbeitで、口を糊するためだけの仕事である。また教える対象の高校生が「たいして数学に興味をもっていない」という表現も見逃せない。すでに言及したドローセルマイヤー老人の手紙の中でも、「できる力を持っている者でも、やる気になってくれなければ、どうしようもない」と述べられている。すなわち、この高校生とエルンストとは、エルンストと老人形遣いの関係の陰画であり、真の意味での関わりを持ち得ない人間関係である。斎藤は、こうした不毛の人間関係についてはあまり筆を費やさずに、エルンストにとっての必然の出会いに焦点を当てて、物語を進めてゆく。

以上のように考察してみると、すでにホフマンとの違いは明瞭であろう。

ホフマンは主人公を迫害する悪の力を執拗に描写するし、そうした悪が根絶されうるとは考えていない。アンゼルスには砂糖大根の精であるリーゼ婆さんという敵がいて、彼とゼルペンティーナとの結婚をどうしても阻止しようとする。ホフマンは醜悪な現実を描くのを躊躇しない。彼はハイネが評したように、「ありとあらゆる奇怪な澁面を作りながらも、つねにこの世の現実をしっかりとしがみついている」⁹。

一方で、齊藤洋の世界には悪人は登場しない。おしなべて、みんな善人ばかりである。とりわけ『人形劇場』にはおよそ悪の力は存在しない。作品によっては、多少扱いにくい性格の人物も描かれるが、それが魔的で破壊的な作用を及ぼすことはない。こうした点が、齊藤の作品を少年向きにしていると言えるだろう。前述のマルティニーはホフマンの童話は子ども向けではない、人生の混乱をじゅうぶんに体験したおとなのための童話だ、と評している¹⁰が、現実の醜悪さと邪悪さに対する作家の姿勢がその違いを作っていると考えられる。

それでは齊藤作品に葛藤は存在しないのか、という疑問が生じてくる。たしかに齊藤は葛藤をドラスティックに表現するタイプの作家とは言えない。『人形劇場』においても、エルンストは自分一人で考えて、「休職願ひ」という一通の手紙を勤務先の校長に送りつけるだけで現実から人形劇の世界へドロップアウトしてしまう。エルンスト自身は深刻に悩んだかもしれないが、その悩みには家族も生徒も近隣の人間関係も経済的条件も、およそ葛藤をさらにもつれさせる要素はまったく入り込んでこない。エルンスト（さらに敷衍すると齊藤作品の主人公はおしなべて）には前述のリュウティの「メルヒェンの主人公は孤立している」というテーゼが非常によくあてはまる。リュウティは、次のように書いている。

昔話の筋の担い手である人物は、家族とか民族とかその他なんらかの共同体と生きた関係にはない。¹¹

すくなくとも、その出発点においては、齊藤の主人公たちも家族などのしがらみをほとんど持っていない。彼らのいづく葛藤は実存的な性質のもので、社会的な悩みではない、と言ってよいだろう¹²。

齊藤洋の世界は、総じて品のよいユーモアとすがすがしい印象の語り口とで明るい無疵の世界(eine heile Welt)を表現しているように見える。たし

かに全体としてそのように受け取られるのは当然であろう。しかし、事柄はそれほど単純ではない。

すでに言及したように、『人形劇場』のカヴァー裏には「だれだって、迷いこんで生まれてくるのだ」というモットーが書かれている。この「迷いこんでこの世に生まれてきた」という存在の不安が、作家斎藤洋の創作の基調にあるのではないか。先に挙げた『海にかがやく』は、斎藤に珍しくリアリスティックな筆致の小説であるが、そのクライマックスに龍神祭の夜、少年たちが海で龍を目撃したという体験がおかれている。しかし同行していた少女夏生には龍は見えなかった。夏生はのちになって、主人公の二郎に次のように言う。

「そういうの、集団幻覚っていうらしい」

「シュウダンゲンカク？」[中略]

「命に危険がせまっていて、すごく疲れているときにおこることなの。なんにんかできて、ひとりが、ありもしないものを見たっていいだすと、それがほかの人にも見えたりするのよ。でも、あとできくと、ちょっとずつということがちがうんだって。だって、はじめからないものなんだから、そうなるわよね」

二郎はむっとして、夏生の顔を見た。

「それじゃあ、おれたちはまぼろしを見たっていうのか」¹³

二郎はそう言われても、自分は龍神を見た、と信じている。しかし、ここには龍の存在、ひいては自分の住む世界の秩序にたいする不安感が顔を覗かせている。この不安感こそが斎藤洋の小説の原点ではないか。さらに後の『消える人たち』（小峰書店 1998年）になると、なんの予感も必然性もなく、人が消失するという人間存在の危うさが直接のテーマになってくる。斎藤文学の幻想性は単なる文学技法ではなく、彼の原点を表現するのに欠くことのできない本質をなしているのである。

今後の展開を注視したい。

4. まとめ

さて、最後になったが、「はじめに」で示唆した斎藤洋のホフマン受容の本質について一言したい。それは、すでにこれまでも論の途中でいくどか

触れてきたことであるが、「この現実の中で人間は（とくに芸術家、詩人は）いかに生きうるか」という教養小説的発想である。教養小説がドイツ文学において花開いたジャンルであり、ドイツの小説はほとんどが教養小説的特色を具えていると言われることを考慮すれば、齊藤洋の文学がその骨格において、ドイツ文学のありかたと密接に関連していると断じて、全く当たらないわけではないだろう。『人形劇場』はとりわけ芸術家の生き方を扱っているので、ロマン派の作家たちが好んで書いた芸術家小説の系譜に属するという見方もできるのではあるまいか。

現実の把握、描写のしかたは、両者でかなり異なっているが、人間の生き方を真摯に問う、このアプローチこそがホフマンと齊藤を結ぶ赤い糸であろう。換言すれば、確固とした自我感情が崩壊しつつあったドイツ・ロマン主義の時代と、齊藤洋の原点にある存在の不安感とが響きあっている、とも言えるのではないだろうか。 (完)

テキスト：齊藤洋『ドローセルマイアーの人形劇場』あかね書房 1997年3月15日初版。このほか、齊藤洋作品からの引用については、本文中で当該箇所のカッコ内にページ数を記載した。

注

- 1 齊藤洋『ルドルフとイッパイアッテナ』講談社 1987年5月23日 第1刷
- 2 1994年9月19日付 朝日新聞朝刊（大阪版）
- 3 ただし、小説手法などにドイツ文学によく見られる方法が使われている。ここに指摘した作家の自己言及などもホフマンに見られるもので、『黄金の壺』最終章のリントホルストとホフマンとの対話を彷彿させる。また、のちに触れる『人形劇場』に出てくるエルンストと生徒たちとの対話にも『黄金の壺』の引用があり、自己言及的なロマンティッシュ・イロニーがもちいられていると言えよう。
- 4 たとえば、第1章と第2章はそれぞれ、Der Mittwoch 水曜、Der Eingang 入口、となっている。ホフマンの『クルミ割り人形』の章名も、端的な名詞になっている点、似ていなくもない。
- 5 E.T.A.Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. Darmstadt 1971.S.201.
- 6 参照：『ホフマン ドイツロマン派全集第3巻』前川道介編 国書刊行会 1983年7月30日初版第1刷 352ページ。
- 7 Fritz Martini: *Die Märchendichtungen E.T.A.Hoffmanns*. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg.v. Helmut Prang (Wege der Forschung Bd. CDLXXXVI)
- 8 Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*.3.

Aufl., Bern/München 1968.

- 9 Heinrich Heine: *Die romantische Schule*. In: *Heinrich Heine Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (DHA) Bd.8/1. Hrsg.v. Manfred Windfuhr, Hamburg 1979. S.193.
- 10 Fritz Martini:A.a.O., S.167.
- 11 Max Lüthi:A.a.O., S.37.
- 12 これは『人形劇場』にとくにあてはまることで、斎藤洋に社会批判的要素が全くない、というわけではない。たとえば、代表作のひとつ『風力鉄道に乗って』（理論社 1990年10月初版）では、日本の技術偏重文化が巧みに揶揄されている。しかし全体として斎藤が現実を強く批判するタイプの作家であるとは言えないであろう。
- 13 『海にかがやく』講談社 1994年7月20日 第1刷 201-202ページ。