

Title	グリムメルスハウゼンの諸問題
Author	義則, 孝夫
Citation	人文研究. 17 卷 8 号, p.672-695.
Issue Date	1966
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学会
Description	

Placed on: Osaka City University Repository

グリムメルスハウゼンの諸問題

義 則 孝 夫

1

グリムメルスハウゼン(Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen 1622? ~1676)の人と作品に関しては、未だ解き明かされねばならない問題が多く放置されているが、そのいずれに近づくにせよ、それに先立ってまず問題点の総体的な整理が行なわれなければならないことはいうまでもない。なぜなら特に、17世紀のドイツ文学にひととき目立つこの存在に関しては、これまで各方面からの研究が入り乱れて行なわれ、容易に收拾の見通しがつかないかに思われるからである。ヘーゼルハウス(Clemens Heselhaus)が『ジンプリッツィシムス』論で述べているように、小説『ジンプリッツィシムス』はその再発見のとき以来、実に「千変万化の解釈」をこうむって来た¹⁾のであるが、一方その作者のグリムメルスハウゼンの人間像、もしくはその人間像から判断される作者と作品とのつながりも、今日に至るまで必ずしも分明しているとは言い難いのである。その問題とは別に、17世紀という時代の持つ特性とのからみ合いにおいて、この作家なり作品なりの解釈が、また新たな疑問を提供する。最近リヒアルト・アレヴィン(Richard Alewyn)の編集で『ドイツ・バロック研究』(Deutsche Barockforschung)という1920年代のドイツ・バロック文学研究論文および書評を収録した書物が出版されたが、ここで一見奇妙に思われるのは、全体を通じてグリムメルスハウゼンに関する記述のいかにも乏しいことである。その乏しさはグリムメルスハウゼンもしくは小説『ジンプリッツィシムス』の名を拾い上げるのに苦勞するほどである。ヘーゼルハウスは先に述べた論文を「唯一のドイツ・バロック小説として『ジンプリッツィシムス』は今日まで生き残っている」という言葉で書きはじめているが、今日まで生き残っている「唯一のドイツ・バロック小説」は「ドイツ・バロック研究」で無視されないまでも、軽視されるのであるか、これはこの小説にまつわる根源的な問題のひとつである。

この小論の筆者は、基本的な問題の整理を行なう目的で、もっぱら問題史的(problemgeschichtlich)にもろもろの疑問に接近しようとするものである。また筆者はもともと教養小説——発展小説に対する関心からこの時代、すなわち

17世紀へ足を踏み入れたので、当面の研究姿勢としては、その範囲内へ強く引きとめられざるを得ない要請を意識している。従来の文学史における比重からいっても、ドイツ小説を観ずるとき、この路線を尊重することは必然のことわりなのである。

2

17世紀・バロックは宗教的に規定された時代であって、その生活感情の根底には「神と世界」の二元的対立が深淵をひろげていることは一般に説かれるところである。²⁾したがって徹底した神への帰依と徹底した厭世感がはびこり、そこから当時の中心的な精神的傾向として「無常感」(Vanitasstimmung)がみちびき出れさる。グリムメルスハウゼンの小説『ジムプリツィシムス』でも、無常(vergänglich)、変動(unbeständig)などという概念が、作品の根本特性を示す標識となっており、³⁾また作中でも無限の変転のアレゴリーとして「バルトアンデルス」(Baldanders=すぐ変る)の型姿が重要な地位を占め、この「バルトアンデルス」が主人公との対話において、まるで自分が主人公の運命を一切掌握して来たように説明するのは、⁴⁾全篇の性格に重要な基準を与えている。もともと現象と本質とを分離するキリスト教は二元的なもので、したがってこの世紀の二元性、またはこの世紀の芸術様式であるアレゴリーの二元性も、キリスト教と関連がある。⁵⁾そういう風に宗教性が強く滲み出しているとすれば、この時代はそれに先行するルネサンス、人文主義の裏返しということになるのではないか。バロックはもっぱら逆行的な性質を帯び、したがって近代に向うよりは中世に向って精神的結びつきの糸をひいているのではないか、という考え方が成立する。ドイツ・バロックの特殊な問題性が、もっぱら宗教および宗教にかかわる観点からとらえられるのは、グリムメルスハウゼンの小説や神秘主義者の作品などを考察するときには、決して理由のないこととは言えないのである。

しかしこの時代の二元的対立というものは単に宗教的にのみとらえられるべきものではなくて、もっと具体的な概念を用いて時代様式的に、キリスト教と古代、類型芸術(Typenkunst)と具象芸術(gegenständliche Kunst)、宮廷的精神(höfischer Geist)と市民的精神(bürgerlicher Geist)というような対立の図式でとらえる方が、問題の解明には役立つように思われる。なぜならば、たとえば類型芸術と具象芸術の対立に関しては、初期バロックの時代にあらわれたオーピッツ(Martin Opitz 1597~1639)とヴェカーリン(Georg Rudolf Weckherlin

1584~1653)の作風の相違がすぐにわれわれの脳裏に浮かぶからであり、また市民的精神という言葉のもとには、グリムメルスハウゼンを中心とする庶民文芸が、その意味するものについて鮮明な具体像を提供してくれるからである。けれども一方から言えばそういう形式での対立はいつの時代にもあるのであって、17世紀にはその緊張が特に強く意識されているとはいえ、殊更その世紀のみにそれを適用しようとするには、危惧の念を抱かざるをえない。また更にヴェカーリンの詩が、近代的な意味での具象性を備えていたとは早急に判断が下せないのもあって、ここにあらわれる現実性は、16世紀ドイツ民衆に備わっていた自然力に⁶⁾ 胚胎するとの見解も存在する。グリムメルスハウゼンについては、その庶民性が近代的な意味での市民性と結びつき得ないのは明らかであって、ここに市民的精神というような言葉を持ち出そうとすれば、それは多くの誤解なしにはなしうることはないであろう。キリスト教と古代という重要な命題についても、それはルネサンス以後ヨーロッパ文化が遭遇して来た不断の運命であるという、一般論が優先することも考えられる。

またこの時代に、いわゆる反動的な傾向と前進的な傾向との混在が特に強く認められるのは事実であるが、その場合に反動的傾向と前進的傾向とのいずれに比重を置くかによって、論者の主張は大きく変らざるをえない。先に述べた宗教性の強調は反動的傾向の確認に端を発するものでなければならず、その代表として挙げる事が出来るのはハンカーマー (Paul Hankamer) で、この時代に中世の⁷⁾ キリスト教的原体験の最後のきらめきを見ようとする。これに対して新旧の現象の混在は特に強く意識しながら、もっぱら前進的な姿勢でこの時代を眺めるものの代表にはチザルツ (Herbert Cysarz) があり、周知のようにバロックに、ドイツに遅ればせにやって来たルネサンスの曙光を見て「擬ルネサンス」(Pseudorenaissance) という呼称を作り出し、一方ドイツ古典主義を「盛期ルネサンス」(Hochrenaissance) と称して、それへの直線の系譜上にバロックを置いているのである。チザルツによれば「盛期バロック」(Hochbarock) の反動的姿勢によって停滞させられたとはいえ、古代芸術様式の更新を意図する「広義のバロック」はそのまま生きつづけて、啓蒙主義を仲介として「不死の世界」へ歩み入ることになる。同じくフィエトル (Karl Viëtor) が、そのバロック論で、バロックはルネサンスに対する裏返しであると同時に、正しい伝承という意味でのその完成であると述べているのは、チザルツに近い立場の表明である。⁹⁾

これに反してハンカーマーによれば、グリムメルスハウゼンを最後にして失なわれて行く宗教性は、その後の文学に表明される世俗性への転化のかけで、ドイ

ツ文化に大きな断絶を生み、18世紀中葉にはドイツに全く別個の様式が生まれることになる。このような論者の意識の対立は、結局17世紀そのものが持っている深刻な分裂性から必然的に生じて来るものであろうけれども、要するに17世紀が持っていた100年間にわたる長い精神活動のすべてを、ひとつの様式のもとに統一しようとするところに偏向が起ころざるをえないのである。バロックという概念は「光と影のコントラスト」というヴェルフリン(Wölfflin)の定義にもとづき、明白な対立とその対極間の流動的な運動を表示するものとして、シュトリヒ(Fritz Strich)その他を仲介として文学史上に取り入れられてさまじまの解釈を経験し、いまは文学史上の一時期を示す呼称として使われるのが普通であるけれども、概念分析の問題はともかくとしても、概念適用の実際からいえば、はなはだしい混乱を起こす必然性をうちに蔵していると言わなければならない。ドイツ・バロック文学では詩の世界ではグリュフィウス(Andreas Gryphius 1616~1664)、散文の世界ではグリムメルスハウゼンが代表者に取り上げられるのが一般であるけれども、このふたりとも、論者によっては、バロックの意味する極限の緊張を生き抜いたが故に、最もバロック的であると言われることがあるかと思えば、また逆にバロックから除外されることもある。殊にグリムメルスハウゼンは、バロック様式の現在の理解において意味するものからは遥かに遠く、したがって完全に「バロック性なし」(barockfrei)と称されることもあるのである。¹¹⁾バロック時代最大の作家を完全にバロック性なしと称する矛盾は、単純な説明によって払拭されるものではない。

しかしバロック時代にはたしかにひとつの支配的な精神様式があったことは認めなければならない。最近の論議はその支配的な精神内至は文芸様式をとらえて、それをバロックと呼ぶ方向にもっぱら傾いているかに見えるのである。その様式とは簡単に言えば、規範(Norm)、統一(Einheit)、修辞学(Rhetorik)、調和(Harmonie)などの概念でとらえることが出来るものであって、これは明瞭に人文主義からの系統をひくもので、一切の精神活動の根底には、神と人間との調和的な関係の追究が、最終的な課題として存在していたのである。世界の認識とは、神の手によって作られた世界の秩序を理解することであり、すべてにわたって歴史的にものが観察されるということにはなかった。一切が規範設置的にすすみ、近代的な意味での歴史解釈は未だ生まれなかった。文学の領域では、それは所与のすがたを規範にしたがって、すなわち宗教的(religiös)、階級的(ständisch)、修辞的(rhetorisch)に、正しく再現することを意味した。したがって修辞学が感情に優先し、正しく語ること(das richtige Sprechen)が求められたが、正し

く語ることの主体は人にあるのでなくて物にあるのであり、言葉は人から発するのでなくて物から発すべきもので、したがって言葉を扱う人は、物の存在を規定する規範を通じて、物の表現を可能な範囲に導き出さねばならなかった。それ故に文学はことごとく類型芸術の様相を呈し、讃美歌 (Kirchenlied) がこの時代の代表として現在まで数多く生き残っている理由もうなづける¹²⁾。文学においては当時、素材的にも文体的にも特殊性の発現のしようはなかったのであって、一般的なもの、普遍的なものが、表現の全体をしばっていたのである。更にバロックの枠内においては、人間の芸術はすべて宇宙の法則に合致するという課題を有しており、これは神の調和を芸術作品のなかに具現することを、唯一絶対の目的としていたことを意味する。こういう考え方でドイツ・バロック文学の特質を他の学問、芸術の分野における諸現象と関連させて説いているひとには、なかんずくエーリヒ・トゥルンツ (Erich Trunz) がある¹³⁾。

以上のような論は、従来持たれていたバロック文学観をある程度駆逐するに足るものであり、これまで人文主義の方向に引きつけて考えてバロックからは遠ざけられていたものを、それこそむしろバロックの本質的なものとして眺めようとすることになる。たしかにバロックはこの方面から最も確実な解釈をこうむり、バロック文学に特有のアレゴリー的手法 (Allegorik) も、整然とした世界の秩序へ物を通じて重層的に近づいて行くという精神の態度に、まことの原因が求められるであろう。したがってこういう傾向を多分に身に受けているとはいえ、グリムメルスハウゼンの示す道は時代の本流ではなく、支流である。先にグリムメルスハウゼンが完全にバロック性なしと称されたのは、こういう観点に立っての発言であり、トゥルンツもグリムメルスハウゼンをバロックのアウト・サイダーと観じている¹⁴⁾。

しかしバロックの様式論を述べるのがこの小論の目的ではなく、ただここではグリムメルスハウゼンが厳格にはバロックと称されるものからは遠いものであることを理解すれば足りる。「バロック様式とはなにか」という問題ではなく、「バロック時代にはいかなる様式が支配的であったか」という問題に切りかえるときには、グリムメルスハウゼンは支配的な傾向からは離れて、孤立的な存在として固有の価値を主張する。バロック時代に生まれた最大の作家がバロック的でないという表現の矛盾は、われわれに解釈のための苦痛を強いるけれども、その苦痛は彼の価値を浮きぼりにする働きこそ示せ、もとより低下させる作用を有するものではない。なぜならばそこからは彼の作品の超時間的な価値が滲みだし、卓越した詩的造型力のみがわれわれに訴えかけて来るからである。もっともここ

でグリムメルスハウゼンの作品というのは、長篇小説『ジンプリツィシムス』のみを指す。他の作品はことごとく現在では、一般読者の世界からは忘れ去られてしまっている。

3

もとよりグリムメルスハウゼンに近代的な要素を認めようとする傾向のあることは周知のことであり、それが彼の作品の解釈に大きくあずかって力があることは否めない。いわゆる『ジンプリツィシムス』教養小説論はこの路線にのったものである。この点で、いわばバロックそのものに対するのと同じく、彼に対する把握の方向は大きくふたつに分かれるのである。グリムメルスハウゼンにおいて旧時代的なものと新時代的なものとの混在を最初に認める態度を表明したのは、ディルタイ (Wilhelm Dilthey) であった。彼はバロックに「新しい世俗文化」(die neue weltliche Kultur)、「新しい人間」(der neue Mensch)の発現を見たのであり、彼の問題は多く新時代的なものに向けられており、啓蒙主義への展開を見る姿勢は非常に強固なのである。¹⁵⁾したがってグリムメルスハウゼンにおいても、バロック的な全体性の表現に努力を置く作家を見ると同時に、新時代的な具象的な物語り作者を見ているのである。更に極端にはエルマティンガー (Emil Ermatinger) は『ジムツプリシムス』に早くも「啓蒙主義の生活感情」が予告されていて、グリムメルスハウゼンはライプニッツ以前の「ドイツにおける最も重要な新理念の開拓者」¹⁶⁾であると称している。またゲルハルト (Melitta Gerhard) は小説技法の面でグリムメルスハウゼンの前進性を認め、従来にない心理的分析が彼の作品に新しい文学の問題性として登場している点を指摘し、作品『ジンプリツィシムス』は明瞭に「二重の顔」(Doppelantlitz)を持っていると主張する。¹⁷⁾グンドルフ (Friedrich Gundolf) が小説『ジンプリツィシムス』をゲーテなど後代の詩人の作品と同列に置いて論ずるときには、むしろ文学における超時間的な特性をとらえようとする態度が目立つのであるが、しかし「生成」という観念が新しい歴史観から生まれていることは当然であり、彼の作品に当てがう尺度は前進的なものである。¹⁸⁾

ところがこういう方向に対して真っ向から対立する見解が存在する。なるほど17世紀にはドイツにおいて新しい世俗性と新しい社交文化とが開けたけれども、グリムメルスハウゼンだけはうしろを向いて、世界蔑視と世捨人の道を説いたのである。またグリムメルスハウゼンの物の考え方のすべてにおいて、いたるところ

ろに伝統に束縛された規格性があり、まさにそれは中世的という言葉でとらえられるべきである。チザルツはすでに見て来たとおおり、バロックという概念のもとに17世紀の美的・技巧主義的文化、すなわち世紀のマニリスムス (Manierismus) を理解し、したがってグリムメルスハウゼンをグリュフィウスと並んで、人間の存在に対して問いを投げかける道徳的課題と戦ったひととして、およそ全くその世紀から締め出し、倫理的な方向づけを持ったルター時代の遅ればせの後継者である¹⁹⁾と観じている。われわれがグリムメルスハウゼンの作品に見る宗教性が、たとえ彼の作品の手本となった他国の諸作品に対して彼の作品の特性をきわ立たせる明瞭な標識となるものであるにせよ、それは前時代的な性質という言葉のもとに理解されるべきもので、それをドイツ文学の代表的な文化標識として眺めることには、多くの飛躍がある。その時代の文学に対する現代の評価が、グリムメルスハウゼン、ジレジュウス、またはチザルツが理解するような意味でのグリュフィウスに集中される傾向があるとは言え、そこにある共通の宗教性は多く世界観もしくは生活観の問題ではなく、むしろ全く伝統の問題であるにすぎない。

伝統にしばられている限りはいかなる思想も飛躍することは出来ないはずのものであって、その点で注目を要するのはグリムメルスハウゼンのユートピア思想であろう。作品『ジムプリツィシムス』のなかではユートピアの思想が四度にわたって語られるが、それらはいずれもヘーゼルハウスのいう「反ユートピア」²⁰⁾

(Anti-Utopie)²¹⁾の性質を帯びる。夢は語られるが、むしろそこでは痛烈な諷刺が叙述の目標なのである。理想が力を持ちえないのは、所与の世界の絶対性がそのまま神の絶対性につながっているという、バロック的世界観にもよるが、理想形態の古さにもよっている。先にグリムメルスハウゼンのユートピア思想といたが、果してグリムメルスハウゼンにそのような思想性が意識されていたかどうかは、たちまちに否定されるべき設問で、グリムメルスハウゼンにおいて問題になるのは、ユートピアの思想ではなく、ユートピアの伝承にすぎないと言えるであろう。そういうわけで、たとえば重要なユートピア的型姿「ドイツの英雄」(Teutscher Held)については、ペーターゼン (Julius Petersen) がその論文²²⁾のなかで、その16世紀への緊縛性を指摘している。彼はそこでグリムメルスハウゼンの政治的理想像なるものを分析し、それがもっぱら16世紀のドイツ都市文化に根ざしたものであることを証明しているのである。またグリムメルスハウゼンのユートピアというときには、南海の孤島でのロビンソン物語を思い起こさねばならない。しかしこれはロビンソン的ユートピアとはおよそ理念的にちがったもので、ロビンソン物語が野蛮の地における文明の勝利をうたうものであるに対

し、これは神秘主義者の世界逃避と神との神秘同盟を礼讃するものであるにすぎない。第6巻の後半で語られる島物語は、第5巻の終りで述べられるゲバラ (Antonio de Guevara um1500~1545) の世界からの袂別を、もう一度大がかりに繰り返したもので、現実の認識による新たな態度決定ではない。このジンプリツィシムスの「島」がその見本となったイギリスの小説をも含めて、当時の「島」の観念から遠いことは、それなりにわれわれの注目をひくものであるが、この島物語では、特に30年戦役後におけるドイツの現実に対するきびしい批判が語られているのではなくて、神秘主義者的な現実逃避が語られているにすぎないことに、注意すべきである。主人公が島で「ここには平和あり、かしこには戦争あり」というとき²⁴⁾、時代に即した問題が語られているように見えるが、戦争は世界の実相をつたえるひとつの具体例にすぎず、したがって世の罪悪の普遍的な標識で、特殊性を有するものではない。ジンプリツィシムスの世界拒否を、そのまま、30年戦役の実際が生んだ結果と見ることは出来ないのである。

グリムメルスハウゼンにおけるこのような16世紀的性格を、もっとも鮮明に分析しているのはアレヴィンであって、彼はその明晰な論著においてグリムメルスハウゼンの歴史的立場を、次の3点から16世紀に引きもどして説明している。²⁵⁾

先ず第一に17世紀の南ドイツの精神的状況が、そのままグリムメルスハウゼンのものであったと理解されるのである。つまり新しい技巧文学(Kunstdichtung)は東ドイツおよび北ドイツに根を下しており、南ドイツおよび西ドイツは総じてこれにかかわり合うことがなかった。ところがまさにこの南および西ドイツは、前世紀においてほとんどすべてのドイツ文化を養い育てて来た土地なのである。したがってこの領域の人間がこの偉大な過去に心をよせ、その財宝を押し寄せてくる新しい精神から守ろうとしたのは不思議ではない。それ故にここでは諷刺が反動の表現としてあらわれ、殊にグリムメルスハウゼンが所属していたオーバーライン (Oberrhein) では、それが最も甚だしかった。そこへグリムメルスハウゼンの文学の社会的立場の問題が加わる。グリムメルスハウゼンは下層階級に属し、この階級では16世紀の民衆本 (Volksbücher) が生きつづけていたことは当然であるが、そこへ新しい冒険小説が移入されて来た。その伝承とその変形がグリムメルスハウゼンの小説作りの仕事であったのである。そうして最後にグリムメルスハウゼンの用いた文学上の表現形式の問題がある。すなわち「庶民的に物語る諷刺的な散文」 (die volksmäßige erzählend-satirische Prosa) が背負っている特質で、この散文は当時は、アレヴィンの説明によれば、もっぱら南ドイツでのみ生きつづけ、破壊されない伝統を保ち、おそらくはこれだけが幅広い読

者層を有していたのである。この散文の特性が、第二の要因の民衆本、および冒險小説と直結していることは言うまでもない。この3つ、すなわち南方、庶民、散文がグリムメルスハウゼンの精神的故郷であって、この世界は前世紀の文化と緊密な関係に立ち、現代とはなんら生きたつながりを持っていない。いかなる道もここからは未来へ通じていないのである。²⁶⁾

アレヴィンのこのような説明は、グリムメルスハウゼン像を解明するに当たってわれわれが遭遇する多くの疑問もしくは矛盾を、非常に素直に解決してくれるものである。彼の挙げる3つの要因が互いに内的な関連性を持ち合っていることは言うまでもないが、この論がわれわれを納得させる重要な原因は、焦点が非常にせまくしぼられていることにある。たとえば散文の問題にしても、グリムメルスハウゼンに与えられた当時の散文様式という狭い観点にしぼって、論が述べられる。グリムメルスハウゼンの作品はその「散文性」に問題があることは事実であるけれども、それは散文一般の問題にまでただちに拡大してよいものではないであろう。のちに述べるように、小説形式の問題性を韻文から散文への転化のなかにすでに認めて、それをグリムメルスハウゼンに当てはめることは、グリムメルスハウゼン像を超時間的に拡大し、したがって焦点をぼやけさせる働きがある。またグリムメルスハウゼンの散文が後代へ継承されたなどと考えることも出来ないのであって、たとえば近代的な「政治小説」(Politischer Roman)の創始者であるクリスチャン・ヴァイゼ(Christian Weise 1742~1708)に彼が影響を及ぼしたという推測は、アレヴィンによって見事に拒否されている。ただグリムメルスハウゼンの散文の継承者という点ではヨハン・ベアー(Johann Beer 1655~1700)だけが例外とされるが、ベアーはグリムメルスハウゼンの世界と同じ空気を呼吸しつつ、その模倣のなかに現在に至るいのちを保ち長らえているひとである。

4

アレヴィンその他によって示されたグリムメルスハウゼンの16世紀への緊縛性は、いわば17世紀においてグリムメルスハウゼンという文化的現象を後代に対して断絶の姿勢で眺めようとするものであるが、様式的に見たときにもこれを裏づける多くの事実が出て来る。グリムメルスハウゼンが作中で使用するモチーフのほとんどすべてが、すでに先駆者たちの作品に発見されるのであって、その最も重要なものにおいてさえも、グリムメルクハウゼンは当時ただひとり独自性を

保っていたわけではない。隠者モチーフはその最もよい例で、これはそれまでの冒険小説に好んで用いられた終末形式である。またグリムメルスハウゼンの思想展開を幾多の討論や対話のなかに見出そうとするならば、それらの殆んどすべてに先例があることに用心しなければならない。アレゴリー的に解釈されて重要な暗示があるかに思われている箇所や物語も、その多くが殆んど文字どおりに当時の文献から写し取られたものである。グリムメルスハウゼンの場合にだけ、あながち特殊な意味があるとは言えないのである。こういう点では先例、典範を型どおりに見習いつつそれを富みふくらませていくという当時の文学手段は、明瞭にグリムメルスハウゼンにおいても認められなければならない。先人の残した業績は遠慮なく利用され、素材と形式はつぎつぎと豊潤の度を加えて行った。バロックの類型芸術は個人性というものを問題にしないので、その本質からいって超個人的なものであり、その傾向は上流文人の詩において最も顕著にあらわれるが、庶民文学における模倣性もそれと同じ次元のものである。詩人たちは先輩の作のなかで最善と思ったものを取り上げ、もっぱらそれを新しく組み立てることに文学活動の意義を見出していた。この時代には「剽窃」(Plagiat)という観念は未だ存在しなかつたのである。²⁷⁾その限りにおいてグリムメルスハウゼンの作品は類型芸術の枠内にとどまり、個人的な思想性や作家性を論ずることの空しさを、あらためて思われるのである。トゥルンツは『ジンプリツィシムス』第5巻の終末におけるゲバラ引用を取りあげ、形式的にも内容的にも従前の物語に反するかに見えるこの引用をグリムメルスハウゼンがあえて行なっているのは、純粋に修辭学の問題であるとなしている。²⁸⁾修辭学は当時の文学観念からいって学者の課題であるのはもちろんであるが、グリムメルスハウゼンのような庶民的な作家でも、それから完全に無縁であることは出来なかつた。すべての小説において結末は最も重要な意義を有するものであると筆者は考えるが、最初にまとまって世に問われた『ジンプリツィシムス』5巻本の終末において、グリムメルスハウゼンは典型的なものの典型を示さざるを得なかつたのである。

個々のモチーフや挿話の問題よりも注目を惹くのは、グリムメルスハウゼンの小説にあらわれる語り手の「私形式」(Ich-Form)である。小説における「私形式」の採用は小説の歴史から言えば新しい時代に属するといわねばならないが、一般に行なわれている小説論の中心となる叙事詩(Epos)と小説(Roman)との関連においては、叙事詩から小説への転換のかけに、語り手の客観性から主観性への転換が主張される。世界に重心を置いて語られるのが叙事詩であり、その世界の総体性が失なわれて自我に重心が移ったときに、小説という物語形式が

生まれたとするのである。そうしてこの際、その格好の標識として用いられるのが小説における「私形式」の登場であって、グリムメルスハウゼンに関しても、彼がこの形式を取り入れることによって、主観的心理告白の可能性を大いに増大させたという理論は、稀れではない。たとえばホルヒェルト (Hans Heinrich Borchardt) はその『ドイツ小説史』で『ジンプリッツィムス』は「私」小説であることを指摘し、それは主観的な告白小説であって、そこでは著者の世界観が小説の外的・内的形式を規定していることを主張する。また先に挙げたゲルハルトも「私形式」の採用にひとつの重要な観察のモメントを置いていることは、全般にわたる慎重な保留にもかかわらず、否定できない³⁰⁾。もとよりこれらの論者も「私形式」がスペインのピカロ小説 (Picaro-Roman) に端を発した小説形式であって、グリムメルスハウゼンがこれを伝承したのだという事実を、無視しようとするものではない。ただ問題は「私形式」の採用を単に受けついただけとして、したがって純粋に文体上の問題として考慮するのか、それともこの形式を採用することによって、グリムメルスハウゼンがなんらかの新しい創作上の意図を発現しようとしたと考えるのかは、周到に判断されなければならない。その場合にもとより、この世紀全般の文学様式を考えるならば、後者は否定されなければならないのである。たしかにピカロ小説が導入した「私形式」は、いわゆる発展小説への展開のための重要な布石となるものではあるけれども、グリムメルスハウゼンの時限でその積極的な意義づけを主張するのは、時代を先取りするものと言わなければならない。

これらについてもアレヴィンは、グリムメルスハウゼンにおいて、あまりに大きくその先駆者たちとの距離をひらき、あまりに大きくその先駆者たちに対して独特の価値を主張しすぎる³¹⁾ことの非を戒めている。グリムメルスハウゼンは決して主観的な心理告白を行なおうと欲したのでもなく、また迷える魂の救済の道を示そうと欲したのでもない。ただ無拘束な状態でひたすらに物語ることを望んだだけで、その限りにおいて「私形式」はそのための最大の可能性を提供するものであったのだ。そうして物語り手以外のなにものでもない人の手のもとで、作られた型姿は、作った人の知らない、予期しない価値を獲得していったのである。そもそも主人公の「私」に純粋に個性的なものを見ることは、否定されなければならない。近代的な個人主義の発現をすでにこの時限において認めようとすることは、誤りである。一般に叙事詩から散文小説への推移の過程において、世界の全体性から人間の個別性の認識への変化が主張されるのは、それはそれとしてもっともな根拠を有するものであるけれども、この時代にあらわれる「個」は未だ

独自性や特殊性を持つものではなく、全体のなかのひとつの「範例」(Exempel)として示されているのにすぎない。古典主義以後の小説作品、殊に自叙伝ならびに自伝的小説、およびそれと深いつながりを持つ教養小説に示されるような個の統一性や象徴性が、すでにこの時代の型姿に芽生えていると考えることは出来ない。後期の時期においては個は特殊性の主張であると同時に普遍性の代表であり、個と全体の合一のなかに文学的型姿が定着されるのが常であり、ここに象徴性の文学が主張されるのであるが、17世紀以前の小説において個としてあらわれて来るものは、常に世界の真実を知るための補助手段として語られる物語が、現実のなかから取り出して提示してみせる具体例にすぎない³²⁾。したがって個人もまたひとつの比喩にすぎず、独自の価値を帯びる必要はない。したがってこの時代においては「私」は世界と対置されたすがたで示されるようでありながら、未だ世界に対して働きかけることをせず、世界の現象をひたすら受動的に受けとめながら、物語の流れに身をゆだねる。このような「私」はもともと、自己の生を主張する根拠を有しないのである。

そういうわけで小説『ジンプリツィシムス』の主人公は、作品世界の主人公というよりは、世界のなかで踊らされる人形である。描写の対象は主人公そのものではなくて、むしろ主人公が投げ込まれた世界自体であって、その世界は宗教的、階級的、政治的に、絶対にゆらぐことのない秩序の総体として、厳存する。このような語り手の態度の根底には、全体性と秩序の思想を全面に押し出すバロック的思考法がやはり支配しているのであって、残された課題はそれをいかに物語るかということにすぎない。バロックのもうひとつの主要命題である修辞学への接近はここから理解されるが、そういう物語の興味がすべての内的なものに優先するが故に、主人公の「私」に分裂や矛盾や飛躍が生ずることは、むしろ当然の結果として受けとられるのである。小説『ジンプリツィシムス』がある男の少年時代から生涯の決定的な時期にいたるまでの人生の記録というべき形式をとりながら、実は少年はすでに幼時にして少年ではなく、はやくも出来上ったおとなのような議論を弄し、その後も増令的に変化するということはないのも、そのためである。ここでは少年の体験もおとなの体験も、おしなべて人間一般の世界体験ということに要約されてしまう。要するに人物は、世界の構造を写し出すひとつの鏡であるにすぎない。この鏡が万華鏡のような様相を呈するの、ひっきょうは全体を写し出そうとするバロック的努力の結果である。

小説の主人公が文字どおり主人公=英雄(Held)となりうるためには、徹底した個性が必要である。しかし『ジンプリツィシムス』を含めて当時までの小説に

は、主人公の個性の展開はない。この点でもっとも典型的に非個人的なのがピカロ小説の主人公であって、この種小説の主人公は常に同一水平線上をさまよひ、善の方向にも悪の方向にも究極性を有することがない。彼らは事件の担体ではあるが、もとより思想の担体ではなく、また世の中に反逆しているように見えながら、実は世の中から閉め出されている。正負いずれの方向においても、個人として世界に働きかける力を持たないのである。したがってこの種の人物は非個人的な無限性を帯び、それ故にそのつむぎ出す物語の糸も、本来的には終局を知らない。カイザー (Wolfgang Kayser) はこの点をとらえて、ピカロ小説の無限に³⁴⁾ 継続しうる理由を説明している。ピカロは本来的には肉体の担体である必要さえない。ひとりスペインのピカロ小説のみならず、すべての悪者小説は多かれ少なかれこういう性質を備えている。『ジンプリツィシムス』もその例外ではないであろう。ただし『ジンプリツィシムス』をピカロ小説と全く重ね合わせて眺めてよいかどうか、少なくともそれだけですべての問題が解決されるかどうかということは、なおあとに疑問として残るのである。

5

以上のように論を展開して来ると、当然のことながら『ジンプリツィシムス』がいわゆる 発展小説 (Entwicklungsroman) であるという見解は否定される。発展小説がさらに洗練されたものとして教養小説 (Bildungsroman) という概念を持ち出すときには、この関係は更に明瞭となる。一般の発展小説論が説くように、小説『ジンプリツィシムス』は愚から聖へ通ずる魂の緩慢な、漸進的な発展を示したり、また30年戦役を背景とする狂乱の時代に模索する魂の迷いと救いの道を描いたりしたものではないであろう。また教養小説論が今日定説としており、教養小説は18世紀啓蒙主義に発生の基盤を置いているものだけに、17世紀のバロック時代の小説を、この小説形式に算入することは、完全に時代錯誤である。そういうわけで発展小説論も教養小説論も共に否定される。しかし目下の研究の段階では、教養小説論にはすでに問題はないとしても、ある作品を発展小説と称することが出来るか出来ないかという判断については、それほど準拠するに足る尺度が与えられているのであろうか。ある作品の発展小説論的解釈が展開されるときは、賛否いずれの方向であるにせよ、この根本的な疑問がたえず問い返されねばならないはずである。ところが『ジンプリツィシムス』発展小説否定論は、多くその教養小説否定論と大差のない形で行なわれている。そういう見

地に立てば、たとえばこの小説の作者グリムメルスハウゼンは当時の進歩的な文化階級の教養理念とはなんの関係もなかったし、もとより啓蒙主義への橋わたしをする偉大な精神的存在でもなかったのであるから、したがってその作品は教養＝発展小説ではなかったという解釈は、当然のことわりとして生まれて来る。またカイザーの説くように、いわゆる「人物小説」(Figurenroman)の類型中でただ様式的に洗練の度合のすすんだものを教養小説と称するというのであれば、この場合も『ジンプリッツィシムス』は発展小説でもなく、また当然教養小説でもないという答が生まれて来る。先に見たように『ジンプリッツィシムス』の主人公に「人物」は認められないからであり、たしかにカイザーの言うとおりに、『ジンプリッツィシムス』を含めてピカロ小説を主体とする「空間小説」(Raumroman)に、精神的な解釈を加え、主人公の歩みに教養、発展の跡を見出そうとするのは、無駄な試みであるにすぎないであろう。ただそういう類型論の立場からのみ小説作品を観ることがすべてなのか、それによって生ずる疑問は不問に付するのかという問題が、別におのずと残るのである。

アレヴィンはその論文のなかで『ジンプリッツィシムスは発展小説か?』という一項を設けて、多くの『ジンプリッツィシムス』発展小説論を持ち出して反撃を加えている。³⁶⁾「……そういうわけで各巻の分け方が、正確に観察してみると、全然靈的な必然性と合致しない。(また外的な筋にも合致していない。)そういうわけで更にはゆるやかな靈の変化という意味での発展はどこにも示されておらず、またどこにも示そうと試みられてもいない。およそグリムメルスハウゼンはどこでも、典型的な発展の軌道を敷こうという意図を、はっきりと述べてはいないのである。」そうして彼は小説のあとへ行けば行くほど、この困難が増大することを告げ、正当には筋のなかへ入らず、主人公の人間の問題とはかかわりのない挿話が、恣意に挿入される実態を指摘する。第5巻末で隠者になろうとする決心は、第1巻のはじめで語られる隠者物語よりも深味を増すどころか、逆にゲバラの引用という形で形骸化されている。この様相は続編にいたって更にひどく、小説『シュプリングインスフェルト』(Der seltsame Springinsfeld)では、孤島から帰った世捨人が歳の市で香具師を演じ、ひとびとのかねを財布から捲きあげる。これは教養＝形成目標(Bildungsziel)には全く合致しない役割である。もし作者が発展計画(Entwicklungsplan)を実際に真剣に考えていたのなら、どうしてそれをこんなに気儘に破ることが出来たのであろうか。……

なるほどグリムメルスハウゼンが自己の作品に教養目標を設定したこともなく、発展計画を抱いていたこともないのは、当然の帰結としてわれわれの論からも導

き出されてくる場所である。また作中における多数の亀裂や矛盾についても、われわれはすでに論及して来た。それを根拠にして『ジンプリツィシムス』発展小説論を否定するのであれば、われわれは別に反論するところはないであろう。ところがひとつ問題として残るのは、発展小説の「発展」とは何を意味しているかという疑問である。これについてはたとえばシュタール(Ernst Ludwig Stahl)³⁷⁾の「教養」および「発展」概念に関する周到な分析があるが、われわれが知りたいのは文学史に適用される場合の実際である。教養小説の「教養」が限られた時代内の市民的教養形成を意味するものであるのと同様に、発展小説の「発展」もある歴史的限定性を伴った表現ではなかろうか。発展という言葉の字義どおり、人間の内的・外的生成とか、あるいは魂のゆるやかな変化という意味での進歩としてとらえ、それを啓示する文学作品を発展小説と称するというのであれば、それはもはや文学史の問題ではなく、単なる観賞の問題であろう。総じてある作品が発展小説であるかどうかを判断しうするためには、その前に周到な発展小説論の展開がすまされていなければならない。教養小説に関してはこの課題はすでに片づいているが、それをもってただちに発展小説におけるその課題も片づいたと見ることは出来ないのである。カイザーあるいはミュラー(Günther Müller)³⁸⁾のように「発展」という概念を小説類型論のなかに持ち出す方向はすでに諒承されているが、それと並んでどうしても必要なのは、この概念の文学史的格付けである。筆者はかつて発展小説の本質を自己認識の過程の叙述に置いたことがあったが³⁹⁾、自己認識の命題は小説『ジンプリツィシムス』を、たとえ断絶や飛躍や裏返しはあるにせよ、最初から最後まで消えることなく貫いていると言えるであろう。たとえその当時の人間として、自己の認識はとりもなおさず神の認識という帰結に終わったとしても、魂の問題がここに語られていることは否定すべくもない。小説『ジンプリツィシムス』に関してこのような問題がたえず問い返えされるのは、ひっきょうこの作の持っている偉大さの故であろうし、またこの小説が持っているドイツ的内的傾向の顕著さの故であろう。この作の手本となったと称される他国の作品との大きなへだたりが、結局この作に対して別種の評価を強いるのである。たとえばピカロ小説の代表作である『ラサリヨ・デ・トルメス』(Lazarillo de Tormes, 1554)と『ジンプリツィシムス』とを読み比べてみて、それが全く同種の同質の同水平線上の作品であるとは、なにびとも容易に首肯しがたいであろう。『ジンプリツィシムス』にはひとりピカロ小説のみならず、当時もしくは当時以前のヨーロッパの散文世界から多くの物語り源が供給されているが、結局はそれらを寄せ集めて出来上ったものからは、おそらくは作者がそれ

と意識しないままに、独特の詩的価値が発生した。それがいまに至るもこの作のいのちを保証している、唯一最大の理由なのである。

ギュンター・ヴァイト (Günther Weydt) はその『ドイツ小説史』のなかで『バロックの悪者および冒険小説』という一項を設けてグリムメルスハウゼンをとらえているが、この「バロックの」⁴⁰⁾という付加語にすでに慎重さが見られる。グリムメルスハウゼンによってこの時代の悪者・冒険小説は、それ以前の同種のものに比べて、重要な変貌を経験しているのである。そうして彼はまた更に慎重に「グリムメルスハウゼンの『ジンプリツィシムス』は最大の保留をもってのみ発展小説と称することが出来る」と述べている。⁴¹⁾「最大の保留」というところに強調が置かれているのはもとよりであるが、しかし「発展小説と称することが出来る」という表現は、発展小説論を真っ向から否定するものではない。われわれが表明する見解は、現在の段階ではこの限りではないか。形態史的には発展小説もしくは教養小説と呼ばれるものよりも、悪者・冒険小説に明らかに近く位置しながら、悪者・冒険小説という概念をもってしては包摂できないなにかを『ジンプリツィシムス』は含んでいる。それが宗教性の強調であれ、またそれに伴う作品のドイツの特質の発露であれ、それを別個の形態史的概念でとらえることに無理があるとは思われない。小説『ジンプリツィシムス』の文学的成功にかかわって、グリムメルスハウゼンにつきまとう謎は容易に解きうる性質のものではないが、小説発生もしくは成立史的解釈をも加えて、今後も慎重な検討が期待される。なおその場合、小説発生もしくは成立史的には、冒険・悪者・発展・教養の各小説群は一直線の系譜上に並ぶべきもので、類型論的にこれらを分離することが、必ずしも問題の解決に有利な道を提供するものではないことを、考慮しなければならないであろう。

6

グリムメルスハウゼンにつきまとう謎といえ、その伝記が示す彼の生涯と、彼の作品との関係がある。19世紀の終りから20世紀のはじめにかけて、彼の伝記的研究が非常に実証的にすすめられ、1920年代の後半になって、グスターフ・ケネケ⁴²⁾の研究によって集大成された。その後、当然のこととはいえ、新しい事実の発見はなく、われわれはこれにつけ加えるべきものを何も持っていない。ところでこの書物に関して、アレヴィンは次のような注目を要する発言をしている。⁴³⁾この書物はゲルンハウゼン (Gelnhausen) 生まれのヨハン・ヤーコブ・クリス

トーフ・フォン・グリムメルスハウゼン (Johann Jakob Christoph von Grimmelshausen) という名前の男のことを取り扱っている。この男は17世紀の50年代から70年代にかけてオーバーラインに居住し、土地管理人、料理屋の主人、そうして最後には村長などのいろいろな職歴を重ねたのち、1676年に死んだのである。しかしケネケはこの老大な書物において一言も『ジンプリツィシムス』の作者のことには触れていない。したがってこの周到な研究はその対象が、同時にドイツ最大の小説のひとつを書いたひとであるということは、なにも示していないのである。この書物はグリムメルスハウゼンの問題の解決に役立つどころではなく、むしろ問題の謎を一層ふかめるのに適している。というのも、平凡きわまりない人生を送った男が、珍奇無類な冒険小説を書いたということになるからである。それともまさにこの矛盾のなかに、問題の解決のための鍵がひそんでいるというのであろうか。

そこでアレヴィンは次のように問いかける。「何がこの小市民をして突然に、それも50才に近い年齢になって、物を書く気を起こさせたのであろうか。それも僅か9年のあいだに20篇を下らない作品を公表するほどの烈しきで、物を書くというのはどういうことであらうか。」グリムメルスハウゼンの創作期間は1666年から1674年までの9年間、その作品数は批評のふるいで混入物を除去されても、⁴⁴⁾現在では20篇を下まわらないとされているのである。しかし、われわれはケネケにまさる根拠をなにも持たないが故に、ケネケのいうゲルンハウゼン生まれのグリムメルスハウゼンが、小説『ジンプリツィシムス』の著者グリムメルスハウゼンであることを疑うことは出来ず、したがってまたわれわれは、小説『ジンプリツィシムス』の著者グリムメルスハウゼンに関しては、ある程度充足された人物の具体像を持っているということが出来るのであって、その限りにおいてはアレヴィンも、別に人と作品とのつながりを否定しているわけではない。問題はアレヴィンのいうとおり「謎をふかめる」(rätselhafter)ということであらう。この作品のけんらんたる色どり、物語のすぐれた効果はどこから来ているのか。博識や包括性、物を通じて重層的に核心の真理に迫る多様性、修辞による効果性は、バロックの特性として理解されるものであるが、グリムメルスハウゼンのような市井の半教養人に、どうしてそういう手法が可能であったのか。学問や詩作は選ばれた少数のひとにのみ許される仕事であり、学問と試作は一直線上にならび、いわば学者は詩作することが出来、また出来ねばならなかったが、学問がなくても芸術的に才能のあるひとが、すぐれた文学作品を書くなどということは、当時の観念ではあり得ないことであった。それがバロック的規範の意味するものの

ひとつでもあったのである。一般にはグリムメルスハウゼンの独学 (Auto-didaktentum) がこの場合に強調されるが、彼の生活の実態と猛烈で稔り多い独学の成果とを結びつける糸を、われわれはふたたび全く持っていない。グリムメルスハウゼンがバロックから離れているとすれば、その成功はバロックとは関係ない次元で観察しなければならないかも知れないが、この点に関する疑問を結局アレヴィンは、「物語りの興味」(Fablierlust) または「詩人性」(Dichtertum) という言葉で解決している。結局グリムメルスハウゼンの小説の成功は、彼の卓越した詩人的才能に帰せらるべきものであろう。平凡な市井人の生涯のある時期に、まるで天啓のように詩人的才能のひらめきがあったということは、またしても疑問を提供するものであるけれども、現在のわれわれはそれ以上に立ち入ることは出来ないのである。

しかしそのような詩人的成功は、現在のわれわれの眼に映ずるかぎりには、長篇小説『ジムプリツィシムス』——続篇を含めて全6巻——においてのみ達成されているものであって、他の多数の作品は、作品価値において大きく劣っている。グリムメルスハウゼン自身は次期の作品の一部を特に名ざして、長篇『ジムプリツィシムス』に正統的につづくものとし、『ジムプリツィシムス』全10巻論を提唱しているけれども、これは必ずしも作者の発言どおりに受け止める必要はない⁴⁵⁾。そのような発言は作品の一貫性を主張しようとする作者の意志によって規定されているよりも、もっと別の実際的な根拠にもとづいていると推察される。小説『ジムプリツィシムス』の市井的成功によって、グリムメルスハウゼンはつぎつぎと新しい小説を書く必要に迫られたことが察せられるのであり、一大長篇小説以外の作品は、主として市井の作品需要の面から考察されるべきではないかと思われるのである。当時における文学が上流階級においては社交文学 (Gesellschaftsdichtung)、下流階級においては娯楽文学 (Unterhaltungsliteratur) の様相を呈していたことは周知の事実であって、したがって特に当時の文学に関しては、これを「製作」(Produktion) の側からのみでなく「消費」(Konsum) の側からも組織的に考察しなければならないことを説いているひとに、カール・フィエルトがあるが、先に述べたグリムメルスハウゼンの作品量の大きさに対する疑問も、また『ジムプリツィシムス』全10巻論に関する作者の提言の問題性も、この方面からすれば無理なく解決されると思われる。ところでフィエルトは文学作品の「消費」の問題を論ずるときに、単に従前のような作者と読者との関係に関する古い形式の取り扱いだけに満足せずに、作品の形成途上において、すでに読者の力が作品の形式および機能に参与していることに注目しなければならない

ことを主張している。この場合にフィエトルの最大の関心はグリユフィウスに向けられていたのであって、たとえばグリユフィウスの神秘主義的傾向をもった少数の秘教的 (esoterisch) な作品と、大多数を占める顕教的 (exoterisch) な作品とのあいだに横たわる明瞭なへだたりを、単に全く詩作品が読まれるという可能性からのみ判断することを提唱し、異端のそしりをまぬがれるため、一般に要求される詩には正統宗派的な態度を示し、読者を顧慮しない少数の作品に、あるいは彼の魂の声かも知れない、秘教的なひびきをき吹込んだと説明するのである。グリムメルスハウゼンの作品にもこの種の配慮は見られるのであって、彼の作品の多くが作者名、発行所名その他偽名で出版されているのは、字謎 (Anagramm) が当時流行であったことによるのももちろんであるが、その流行の根底にはもとより、単にバロック的な装飾趣味というよりは、異端忌避の思想が働いていたのであり、したがってグリムメルスハウゼンが弾該される恐れのない少数の作品にだけ、すなわち当時支配的であった上流文学の傾向にならった宮廷小説風のものにだけ、作者名に本名を用いている理由もうなづけるのである。あるいは彼の市井人としての凡庸の生活と、作品の冒険性とのあいだにあるへだたりから来る疑問も、根元的には当時の宗教的規律の問題とからみ合わせて考えなければならぬかも知れない。しかしそのような作品の内的形成にかかわる問題はさし措いても、フィエトルが殊更に「消費」という言葉を使うときには、作り出す人の造形意欲との直線的な結びつきを、作品に対して拒否しているのである。もしその場合に作者の意欲があるとすれば、それは明らかに詩的意欲ではない。グリムメルスハウゼンにおいては、それは本来の「物語る興味」からは遠いものであろう。一大長篇小説の成功後、矢つき早に作品を書きつらねたが、それらがいまは殆んどすべて忘れ去られているという理由は、おそらくここからのみ解決されるものであろう。アレヴィンはグリムメルスハウゼンの一回かぎりの成功をさえ評して、グリムメルスハウゼンは偉大な詩人であったが故に、無意識的にひとつの型姿を作り出し、それが作った人の考えたこともない運命をになうようになったのだ、という意味のことを述べている。⁴⁷⁾グリムメルスハウゼンの詩的成功を非常に自然発生的なものと観じているのであるが、長篇『ジンプリツィシムス』において、いわばグリムメルスハウゼンの詩人的自然力は汲みつくされてしまったのである。

グリムメルスハウゼンの作品そのものについては、もとより未だ多くの問題が

残されているが、そのうち最も重要なのは文体および用語の研究であろう。これについても手本となったと称される外国の作品と読み比べて、グリムメルスハウゼンの独特の価値性がおのずと浮かび上るように計らわれなければならない。次に一般に当時の文学は超個人的な文学と言われることはすでに述べたが、グリムメルスハウゼンには、部分的には体験文学の要素が潜んでいるのではないかということも、類書との比較のうえで決定すべき事柄である。たとえば活力にとんだ戦争場面の描写は、彼の体験によって血が通っているのではないか。また次に、一般にアレゴリーの文学といわれるこの時代の文学を解釈するためには、グリムメルスハウゼンの示す言葉もしくは型姿の重要なものに、それではどういう第二の意味が用意されているのかということ、決定しなければならない。たとえば非常にアレゴリー的性格の強い終末の島物語で、島に流れついたもうひとりの相棒が「大工」であったのはどういう意味か、またそれが「しゆる酒」を飲みすぎて死んだのは何故か、島にいる「鳥」は「魚」はなんの寓意か、島にある「小川」は「庭」は果してエデンの園の寓意か、などである。最後に「十字架島」(Kreuzinsel) のモチーフ⁴⁸⁾の由来に関する謎も、筆者の知るかぎりでは、未だ解かれていない。もしこの終末の十字架島物語について十分な解釈を下すことが出来れば、グリムメルスハウゼンの本質に——たとえそれが無意識的なものであれ——決定的に接近することが出来るのではないかと、筆者は予想している。

ドイツ・バロック文学とグリムメルスハウゼンとの関係については、更に新神秘主義(die neue mystik)の研究も必要であろう。また神秘主義は一般にドイツ啓蒙主義における敬虔主義(Pietismus)の運動とつながり、発展小説が一方では敬虔主義における霊の問題をふまえて成長しているものであるだけに、小説史の上からも、発展小説の展開と切れないつながりを有するものであることに、注目しなければならぬ。このように考えてみると、グリムメルスハウゼンの研究はようやく挾雑物から解放されて、いまやと端緒に立ったばかりということが出来るのである。

注

1) Clemens Heselhaus, Grimmelshausen • Der abenteuerliche Simplicissimus, in: Der deutsche Roman, 1963, S. 15.

(2) 「ここに世界あり、かしこに神あり」(Hier ist Welt, da ist Gott.) とい二元分裂の命題は、小説『ジムプリッシムス』の生活感情をも根本的に規定している。

(3)「変動のみが不変なるもの」(…, daß Unbeständigkeit allein beständig sei.)という認識は、作者がこの作品に物語られるような生活を通じて得た最終的な結論として、第6巻の献辞で読者に向って説き聞かされる。この献辞は小説全体の理念を知るのに最も良い箇所である。Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus*, Darmstadt 1956, S.484.

(4)森の中で出会ったバルトアンデルスはジムプリツィシムスに向って、わたしはおまえの生涯のあらゆる時期を通じて、おまえのそばにいたのだ……気づかれぬままにわたしはおまえを他人にまさせて、あるときは大きくしたりあるときは小さくしたり、金持にしたり貧乏にしたり、持ち上げたり引き下したり、楽しませたり悲しませたり、悪人にしたり善人にしたり、要するにあるときはこう、またあるときはこうと、おまえを変えてやったのだ、と説明する。これは変転が他者の意志によって人間に与えられた運命であることを意味する。Grimmelshausen, a.a.O. S.521.

(5) Vgl. 登張正実, *ドイツ教養小説の成立*, 1964, S.49ff. Paul Hankamer, *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock*, 3. Aufl. 1964, S.431ff.

(6) Karl Viëtor, *Vom Geist und Stil der deutschen Barockdichtung*, 1926, in: *Deutsche Barockforschung*, S.49.

(7) P.Hankamer, a. a. O. S.477.

(8) Herbert Cysarz, *Vom Geist des deutschen Literatur - Barocks*, 1923, in: *Deutsche Barockforschung*, S.21f.

(9) K. Viëtor, a.a. O.S.44.

(10) Erich Trunz, *Entstehung und Ergebnisse der neuen Barockforschung*, 1940, in: *Deutsche Barockforschung*, S.456.

(11) Jan Hendrik Scholte, *Barockliteratur*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, S.135.

(12) E. Trunz の計算によると新教では半数以上、旧教では三分の一がこの時代の産物である。その他はそれよりも古い時代に生まれている。

(13) E. Trunz, *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, in: *Aus der Welt des Barock*, 1957.

(14) E. Trunz, *Weltbild und Dichtung*, S.1.

(15) E. Trunz, *Entstehung und Ergebnisse*, S.450f.

(16) Emil Ermatinger, *Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus*, 1925.

(17) Melitta Gerhardt, Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister, 1926, S. 86.

(18) Friedrich Gundolf, Grimmelshausen und der Simplicissimus, in: Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. I. 1923.

(19) H. Cysarz, Deutsche Barockdichtung, 1924.

(20) ドイツの英雄 (第3巻第3—5章), ムンメル湖 (第5巻第10—16章), ハンガリアの再洗礼派 (第5巻第19章), 十字架島 (第6巻第19章以下) の各物語。

(21) C. Heselhaus, a.a.O.S.20.

(22) Julius Petersen, Grimmelshausens ‚Teutscher Held‘, in: Euphorion, 17. Ergänzungsheft, 1924.

(23) Henry Neville, Isle of Pines, 1668. この小説はドイツ訳では『豊穡の島』(Insel der Fruchtbarkeit)と称され、絶海の孤島へ漂着した男女が子孫をふやしてついに島に一族の楽園を作る物語である。Vgl. J. H. Scholte, Die deutsche Robinsonade aus dem Jahr 1669. また時代は下るが J.G. Schnabel, Die Insel Felsenburg もこの系統をひく。更にこの観点については特にオランダの画家 Bruegel によって知られる「逸楽境」(Schlaraffenland)の観念も見逃すことは出来ない。

(24) Hier ist Fried, dort ist Krieg. Grimmelshausen, a.a.O.S. 602.

(25) Richard Alewyn, Grimmelshausen-Probleme, in: Zeitschrift für Deutschkunde, 1930, S.89~S.102.

(26) R. Alewyn, a.a.O.S.102.

(27) E. Trunz, Weltbild und Dichtung, S.29

(28) E. Trunz, a.a.O.S.30. なお「ゲバラ引用」とは、最初にまとまった形で世に問われた5巻本の結末で、ゲバラのドイツ語訳をそのまま引き写して、世界からの袂別を述べることをいう。

(29) Hans Heinrich Borchardt, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland, 1926, S.4.

(30) M. Gerhardt, a.a.O.S.17. 彼女の論もやはり『ジムプリツィシムス』における「心理的なもの」の芽生えを主張し、そこから『ジムプリツィシムス』発展小説論を展開するが、全体にわたって慎重な保留があり、飛躍は見られない。

(31) R. Alewyn, a.a.O.S.95.

(32) 「範例」の問題については特に、Vgl. E. Trunz, Weltbild und Dichtung

im deutschen Barock, S.26.

(33) Vgl. 義則孝夫, 教養小説と発展小説—ジンプリツィシムスへの接近の試み—, 人文研究第14巻第11号, S.15.

(34) Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 4. Aufl. 1948, S.363.

(35) W.Kayser, a.a.O.S. 362f.

(36) R. Alewyn, a.a.O.S. 93f.

(37) Ernst Ludwig Stahl, Die religiöse und humanitäts-philosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert, 1934, S.11ff.

(38) W.Kayser. a.a.O.S.362f. また Müller は小説を der Roman der Entwicklung, der Roman der Seele, der Roman der Zuständlichkeiten の三種の類型に分ける。

(39) 義則孝夫, a.a.O.S 12ff.

(40) Günther Weydt, Der deutsche Roman von der Renaissance und Reformation bis zu Goethes Tod, in: Deutsche Philologie im Aufriß, Sp. 1250ff.

(41) Günther weydt, a.a.O.Sp. 1252.

(42) Gustav Könnecke, Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens, 2 Bde, 1926~28.

(43) R. Alewyn, a.a. O. S.91.

(44) 最初の頃は „Traumgeschichte von dir und mir“, „Der fliegende Wandersmann nach dem Mond“, „Beschreibung der Reise in die neue Oberwelt des Mondes“ も彼の手になるとされたが, のちにこれは Balthasar Venator の作であることが判明した。なお余談ながらグンドルフはその論文 „Grimmelshausen und der Simplicissimus“ のなかで, これらの作品をも加えて論評し, グリムメルスハウゼンの作品精神の一貫性を説いている。

(45) グリムメルスハウゼンの『ジンプリツィシムス』全10巻論とは, 最初の5巻, 続篇または完結篇1巻 (Continuatio oder der Schluß), クーラーシェ物語 (Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche), シュプリングインスフェルト (Der seltsame Springinsfeld), 鳥の巣 (Das wunderbarliche Vogelnest) 第1部および第2部の計10巻を, まとまりのある物語として読んでほしいというもので, この意見は『鳥の巣第2部』の序言で述べられている。Grimmelshausen, Simplicianische Schriften, 1956, S.377. こ

れに対する反論については、Vgl. G.Weydt, a.a.O.Sp. 1256, および登張正実, a.a.O.S.52.

(46) K. Viëtor, a.a.O. S.45.

(47) R. Alewyn, a.a.O. S.95.

(48) 終末の島物語で、補給のためにこの島を訪れたオランダ船の船員たちが、山上に立てられた大きな十字架、および島のあらゆる樹木に刻みつけられた十字のしるしを見て、この島を「十字架島」と名づける。このモチーフは非常に重要で、類書と隔絶しているのみならず、この作品の高度の象徴性をあらわすものではないかと筆者は考えている。グリムメルスハウゼンの独創でないことは推察されるが、どういう宗教的もしくは宗派的基盤から、この着想が生まれたのであろうか。またこの島物語は一般に神秘主義的傾向が強く、グリムメルスハウゼンもしくは当時の庶民の精神状況が、神秘主義と連なるところを多く持っていたことの証拠とも考えられる。島物語の重要性をふたたびここで強調しておきたい。