

日 本 独 文 学 会 研 究 叢 書 1 4 3

# 中世的身体イメージと遊戯性

—宮廷文化に内在する逸脱の傾向

嶋崎 啓 編

一般社団法人日本独文学会

*Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 143*

**Die Vorstellung des mittelalterlichen Körpers  
und das Spielerische**  
– eine der höfischen Kultur immanente Tendenz zur Abweichung

Herausgegeben  
von  
Satoru SHIMAZAKI

JGG Tokyo

本叢書は、春季・秋季研究発表会におけるシンポジウムの記録のため、日本独文学会が（2017年以降は学会ホームページにおいて）発表の場を提供しているものです。叢書の編集は、学会編集委員等による査読制をとらず、各編集責任者に完全に任されています。

Mit der Studienreihe (SrJGG) bietet die Japanische Gesellschaft für Germanistik den einzelnen Veranstaltern der Symposien in den Frühlings- und Herbsttagungen die Möglichkeit, die Beiträge und die Diskussionsinhalte der Symposien zu dokumentieren und (seit 2017 im Internet) zu publizieren. Die Artikel sind nicht von der JGG-Redaktion peer reviewed, sondern werden ausschließlich vom jeweiligen Herausgeber wissenschaftlich-redaktionell zusammengestellt.

## 目 次

まえがき	1
『ニーベルンゲンの歌』と『ヴォルムスの薔薇園』における 遊戯性の意味	
—ホモ・ルーデンスのコスモロジー	渡邊 徳明 3
フランス中世文学における規範と逸脱	
—『シャルルマーニュの旅行』における「ほら」(gabs)	
.....	高名 康文 21
ナイトハルトのリートに見られる暴力的な笑い	伊藤 亮平 33
ヴィッテンヴィーラー『指輪』における宮廷的な卑俗な身体	
.....	嶋崎 啓 47
Die Darstellung des Königs in Comenius' <i>Schola Ludus</i>	
.....	Asuka YAMAZAKI 58
逸脱という現象—退屈と遊戯の場合	陶久 明日香 71
あとがき	87

## Inhalt

Vorwort .....	1
Noriaki WATANABE:	
Die Bedeutung des Spielerischen im <i>Nibelungenlied</i> und im <i>Rosengarten zu Worms</i> – Die Kosmologie vom Homo Ludens .....	3
Yasufumi TAKANA:	
Normes et transgression dans la littérature française médiévale – les « gabs » dans <i>le Voyage de Charlemagne</i> .....	21
Ryohei ITO:	
Gewaltsames Lachen in Neidharts Liedern .....	33
Satoru SHIMAZAKI:	
Der vulgäre, höfische Körper in „Ring“ von Wittenwiler .....	47
Asuka YAMAZAKI:	
Die Darstellung des Königs in Comenius' <i>Schola Ludus</i> .....	58
Asuka SUEHISA:	
Das Phänomen der Abweichung: Erörtert an den Beispielen von Langeweile und Spiel .....	71
Nachwort .....	87

## まえがき

中世の宮廷文化について考える場合、何をもって宮廷的と呼ぶのかは一義的には決まらないが、優美と粗暴、節度と放縦、賢明と無思慮、誠実と裏切りといった対比を考えると、それぞれの対比の中の前者、すなわち、優美、節度、賢明、誠実などが肯定的に捉えられるのに対し、後者の粗暴、放縦、無思慮、裏切りなどは否定的に捉えられるだろうということは言えよう。しかし、その場合に、粗暴や裏切りなどが反宮廷的ということになるのかということが問われる。

確かに、宮廷文化が騎士達の身体的な振る舞いを是正し、更に精神性を高めるという教育的な目的を有していたことを考えれば、人間の悪い部分を描くこと自体を楽しんでいるかのような戯画的作品は、既存の秩序からの離反、反宮廷的な文学に見えるかも知れない。しかしホイジンガの言うように、もし文化というものの本質が遊戯、遊びにあるとすれば、粗暴、放縦、無思慮、裏切りなども文化を構成する要素として認められるかもしれない。

ホイジンガによれば、遊びは、子供の遊びに典型的に見られることであるが、日常から切り離された特別な時空間の中で、その時空間でのみ適用されるルール、規則に従って、何かを競ったり、模倣したり、演じたりすることから成る。このような子供の遊びには、規則の中で何かを学び、成長するという教育的な側面と、身体を自由に動かし、精神を束縛から解放する娯楽的な側面の両方が含まれており、二律背反的であると言える。こうした二律背反はそのまま宮廷文化の特徴と見ることもできるのであり、その意味で「宮廷文化は遊びである」と言えるかもしれない。

実際、宮廷文化には、規範に従うだけではなく、逸脱の傾向もはじめから内在していたとも考えられる。中世の文学は先行作品を踏まえ、それに倣うことがしばしばであるが、規範的とは言い難い逸脱的な表現が生じることがある。そもそも、逸脱的な表現を含まない「高きミンネ」を描く抒情詩でさえ、先行する何らかの作品を模倣しているのであり、ある種の真似、演技、「ごっこ」が行われているという点では、遊戯、遊びの文学であり、逸脱が起こる可能性をはじめから秘めていたとも言える。したがって、後の時代の粗野な、あるいは狡猾な人間を描いた作品だけではなく、もともと最盛期の中世文学自体に真似を楽しみ、規範と逸脱のあいだで運動する遊戯性があったと言えるのではないだろうか。

こうした観点のもと、2019年の秋季研究発表会におけるシンポジウムの成果として、本論集では、まず『ニーベルンゲンの歌』のパロディーと見なされる『ヴォルムスの薔薇園』（渡邊論文）や、農民との暴力的な諍いを描いたナイトハルト（伊藤論文）を扱いつつ、宮廷文学にもともと備わっていた規範からの逸脱を考察する。その際、空間的な広がりの中でドイツの中世文学を見るために、高名氏による中世フランス文学についての論考が含まれている。笑いを含むという点では独仏で同じでも、『ヴォルムスの薔

薇園』やナイトハルトの粗暴な世界と比較するとフランス文学の方が洗練されているように見えるところが興味深い。また、宮廷文学の継承あるいは変容を見るために、中世以降の作品も扱っている（嶋崎論文）。山崎氏の論考は、コメニウスの教育論を扱ったものだが、遊戯の持つ民主主義的側面を示しており、遊戯の時代による違いと時代を超えた意味を読み取ることができる。論集の最後には、そもそも遊戯とは何かという根本的な問題を考察するために、シンポジウムの発表にはない、陶久氏による遊戯の哲学的論考を加えた。本論集の基盤にあるのはホイジンガの『ホモ・ルーデンス』であり、ホイジンガの遊戯論については渡邊論文で詳述されているが、陶久氏のハイデッガーの退屈論と対比されるフインクの遊戯論は、ホイジンガの遊戯論と重なる部分を持ちつつも、日常からの逸脱の根本的な意味を問うものであり、遊戯が人間にとって本質的に重要であることをホイジンガとは違う視点から明らかにしている。

なお、本論集は JSPS 科研費 JP19K00487（基盤研究（C））「ドイツ文化における中世的身体観の形成と受容－内と外の乖離に生じる逆説について」（研究代表者：伊藤亮平）の共同研究の成果の一部であり、ここに感謝を申し上げる。

嶋崎啓

# 『ニーベルンゲンの歌』と『ヴォルムスの薔薇園』 における遊戯性の意味

—ホモ・ルーデンスのコスモロジー<sup>1)</sup>

渡邊 徳明

## 1 『ヴォルムスの薔薇園』の戯画的描写と Spiel について

13世紀前半(1220~1250年くらい)の時期を文学史上の中世後期の始まりと捉える意見はドイツ中世文学の学界において従来からあるのだが<sup>2)</sup>、それは中高ドイツ語文学の諸作品における作風の変化を見てみても肯ける。すなわち、登場人物の性格設定はステレオタイプ化されてくるのであり、また人物描写や行動の動機もおよそ高貴な人格の持ち主には似つかわしくないような吝嗇や臆病さといったネガティブなものが多く描かれる。まさにそのような人物描写の特徴を多く含むのが『ヴォルムスの薔薇園』Aヴァージョン(以下『ヴォルムスの薔薇園』A)<sup>3)</sup>であり、この作品を『ニーベルンゲンの歌』<sup>4)</sup>の受容例として位置づけることは1978年のヨアヒム・ハインツレの教授資格論文<sup>5)</sup>以降はほぼ定説化してきた。(『ヴォルムスの薔薇園』Aについて、ヘルムート・ドゥ・ボーアは1250年頃成立と見ており<sup>6)</sup>、ハインツレは[Aに限らず全てのヴァージョンについて]13世紀前半としている<sup>7)</sup>。)ハインツレによれば、この『ヴォルムスの

<sup>1)</sup> 本稿は2019年10月19日に成城大学で行われた日本独文学会秋季研究発表会でのシンポジウム「中世的身体イメージと遊戯性—宮廷文化に内在する逸脱の傾向」での口頭発表「英雄叙事詩『ヴォルムスの薔薇園』における遊戯性の意味」の原稿に加筆修正を行ったものである。またシンポジウム当日の議論の成果も踏まえ、論文タイトルにも変更を加えた。

<sup>2)</sup> Heinzle (1983), S.207ff. ハインツレはフーゴ・クーン (Hugo Kuhn)、ハンス・フィッシャー (Hans Fischer) の意見に従い、1220年代あたりを中世後期の始まりと見ている。彼は一代前前のヘルムート・ドゥ・ボーア (Helmut de Boor) の古典的な文学史区分では皇帝フリードリヒ2世の没年である1250年が中世後期の始まりと見なされていることを強調しており、自分の主張がそれに異論を唱えるものであることが示されている。a.a.O., S.220.

<sup>3)</sup> 本論においてはG.Holz (1893)の版とE.Lienert/S.Kerth/S.Nierentz (2015)の版の両方を参照し、言及箇所は詩節数も両方に依拠する。後者についてはAヴァージョンについて更に旧系と新系に分類されてテキストが並記されているため、その両方の詩節数を記す。Holz版はH、E.Lienert/S.Kerth/S.Nierentz (2015)の版のテキストはL旧系、L新系と表記することとする。

<sup>4)</sup> 本論における言及および引用はHeinzle (2015)の校訂版に依拠する。

<sup>5)</sup> Heinzle (1978), S.252ff., ders.(1999), S.184.

<sup>6)</sup> de Boor (1959), S.240.

<sup>7)</sup> Heinzle (1999), S.178f.



薔薇園』Aはクリエムヒルトを揶揄するのであり、その高慢な性格は既に『ニーベルンゲンの歌』の中に表現されていることも彼は示唆している<sup>8)</sup>。ここで問題となるのは、元々の（『ニーベルンゲンの歌』の）クリエムヒルト像が換骨奪胎されながらもどの程度にその性格的特徴を『ヴォルムスの薔薇園』Aの中でとどめているのか、ということである。

そもそも、この二つの作品を関連づけることについては、1836年のW.グリムの研究において『ニーベルンゲンの歌』が伝える物語がメルヘン化されたものとして『ヴォルムスの薔薇園』が位置づけられたのに対して<sup>9)</sup>、その後の19世紀後半から20世紀前半における文献学的研究では両者のあいだにおける関連づけがほぼ拒否されてきた。その時期においては『ニーベルンゲンの歌』がドイツ民族の文化遺産としていわば神聖視されたのであり、いくら伝承素材を共有しているとしても、作品同士の比較考察はナンセンスとされたように思われる。

1950年代頃、『ニーベルンゲンの歌』は12世紀後半にフランスからドイツ語圏に輸入された宮廷騎士文化を具現化した作品として位置づけられ、完結した自律的連関である「作品」として「解釈」されるようになった。ドゥ・ボーアはまさにそのような学者の代表例であるが<sup>10)</sup>、『ニーベルンゲンの歌』の直接的な受容として『ヴォルムスの薔薇園』を位置づけることを拒否し<sup>11)</sup>、後者の戯画的なクリエムヒルト描写は前者のそれに対する揶揄ではなくて、むしろフランス由来の宮廷貴婦人的イメージに対するオーストリアの地域性に根ざす一般的な反感を揶揄的に表現する意図で描かれていると考える<sup>12)</sup>。

そのようなドゥ・ボーアの考え方を批判し、『ヴォルムスの薔薇園』のクリエムヒルト描写はまさに『ニーベルンゲンの歌』のそれを意識したものであると明確に主張したのが前出のハインツレである。もっとも詩人個人の創作意図を強調したドゥ・ボーアと異なり、ハインツレは伝承素材の外在的な要因がどのように物語を形成し登場人物の性格設定を規定したか、ということシステムティックに分析する。その際には詩人の個人的創作意図は曖昧になるのであるが、ならばその戯画的描写は誰によるものであるのか、ということが問題となってくるだろう。この点ではミヒャエル・クルシュマンがディートリヒ叙事詩のジャンルに内在するクリエムヒルトに対する反感という観点から説明した<sup>13)</sup>。

この部分について筆者（渡邊）は、13世紀中葉のドイツ語圏で流行したシュヴァンクの中でも特に悪妻退治をテーマとした物語群のジャンルのうちに、『ヴォルムスの薔

---

<sup>8)</sup> Heinzle(1978), S.252f.

<sup>9)</sup> 詳しくは拙論（2003）を参照のこと。（本論の文献表にweb版のURLあり。）

<sup>10)</sup> de Boor (1953), S.159.

<sup>11)</sup> de Boor (1959), S.230. 作者は『ニーベルンゲンの歌』を知っていたが、それを利用しきった訳ではない、と記している。（Anm.6）

<sup>12)</sup> a.a.O., S.239.

<sup>13)</sup> Curschmann, S.388ff.

薔園』を位置づけることで説明をしている<sup>14)</sup>。

『ヴォルムスの薔園』A では *strîten ist ir spil*. (H 版 175,2 による、L 版旧系 199, 2b[*Stryten ist ir spil*. ]、L 版新系は次の段落に記すように表現が異なる) という台詞が出てくるのであるが、ここでは *spil* という語に注目して考えていきたい。『ニーベルンゲンの歌』においては真剣なる戦いが描かれていたが、この『ヴォルムスの薔園』ではそれが単なる遊戯として描かれている、と対比的に捉えることも可能である。

上の台詞を「戦いは彼女の遊戯である」と訳すなら、戦士たちを戦わせて流血を見たいと願うクリエムヒルトの残虐性に対する批判の発言として解釈しうるが、この部分は「戦いは彼らの遊戯である」とも訳せるのであり、その場合は戦いの責任はヴォルムス側の人々全員にあって、彼女を免罪する形での読み筋に通じてゆく<sup>15)</sup>。ホルツ版の A ヴァージョンのこの箇所は、リーネルト版での A ヴァージョン旧系に依拠していたことが分かる。新系(木版印刷版)においては、上記の *spil* は明確に騎士の馬上槍試合のことである<sup>16)</sup>。(この箇所はドゥ・ボアもハインツレも着目したが、中世後期の受容者の解釈が一般研究者にも分かるようになった点で、リーネルト版が出版された恩恵は計り知れない。)

いずれにせよ、そもそも *spil* 「遊戯」を真剣な *strîten* と対になるような「ふざけた遊び」と解釈すべきであるかも問題となるであろう。この点については近年ヘルムート・ビルクハンの著した『遊戯する中世』(*Spielendes Mittelalter*)を参照してみたい。中世の *spil* には無論現在と同じように人々の余暇の楽しみとしての遊びを意味するものが多いのだが、その社会的意義も大きかった。ゲームはしばしば神聖なものとして重視され、それは国の命運を占うものとも見なされ、すなわちそれ自体がそのままコスモスを現出させるものですらあった<sup>17)</sup>。つまり *spil* とは単なる「遊び半分の暇つぶし」ではなく、むしろクリエムヒルトが所有するヴォルムスの薔園における決闘が、*spil* でありながら、そのまま国と国との優劣を定めるものとして重要視されうるのだ、という理解も可能となってくる。実際に、後述するホイジンガの記念碑的な著作である『中世の秋』<sup>18)</sup>には、国と国との戦争に遊戯的要素が混じり込みながら、それが極めて重要な政治的・宗教的・社会的価値を付与されている事例が少なからず紹介されている。ホイジ

---

<sup>14)</sup> 拙論(Watanabe[2001])。この切り口はその後ドイツでの研究でも参照されているので、一定の賛同を得たとは考えている。例えば Schumann (2017), S.223 の註 116, 118, Thomasek (2019) の註 86 (オンライン版。本稿の文献表に URL あり)。

<sup>15)</sup> Heinzle (1978), S.252.ここでハインツレは de Boor (1959),S.234.の記述について註(55)の中で、この *ir* についての二通りの解釈の可能性を指摘している。

<sup>16)</sup> 237,1a-2, Sie hat der recken vil, / man finds nit besser auff erde mit ritterlichem spil.

<sup>17)</sup> Birkhan (2018), S.17f.

<sup>18)</sup> 原書は元々オランダ語で 1919 年に書かれた。本論では Annette Wunschel (2019)のドイツ語訳(以下 *Herbst des Mittelalters*) および堀越孝一(1979)の日本語訳(以下『中世の秋』)を参照した。

ングは一般的には遊戯論の古典となった『ホモ・ルーデンス』<sup>19)</sup>によって知名度が高いと言えようが、この『中世の秋』にも、中世の社会システムの遊戯的要素がしばしば強調されている。もちろんその場合、「遊戯」はかなり幅広いニュアンスを包摂する。

## 2 『中世の秋』と『ホモ・ルーデンス』

ホイジンガは1919年に出版された『中世の秋』において、14、15世紀のブルゴーニュ侯国における、日常の乱痴気ぶりと共に並んで素朴な深い感情に起因する信仰の姿、生活における奢侈と共に並んで日常の中に隠されずに人目にさらされる死の現場、といった相矛盾する世界の同居すなわち聖と俗の同居を描いている。

この本が出された19年後の1938年に出版された『ホモ・ルーデンス』に描かれる遊びの概念は、『中世の秋』の中で彼が描いた中世の人間の諸行動に共通して貫かれる遊戯性について、時代的規定を捨象し、一般化したものである。『中世の秋』で描かれた後期中世の聖と俗が混淆した世界イメージ、人間イメージが、『ホモ・ルーデンス』では適用範囲をすべての時代に広げられ、現代社会および現代人の考察に援用される形で一般化されている。

ホイジンガは確かに『中世の秋』において、別段なんらかの理論を前面に押し出すような叙述態度はとらず、むしろ単に中世人の生活の諸相を具体的に文献から掘り起こすことに専念した。そこに理論や体系を見つけるのは一見困難であるように思われるだろう。けれども彼は20世紀初頭のヨーロッパ思想の流れと不可分な形で、それどころか、ときにそれをリードする形で活動していた。つまりこの当時、意識的な主体としての個人によって、数理的・論理的に構築されてきた近代特有の即物的世界観は人間の感性を通じて主観的で、宗教性さえ帯びる「聖なる」世界に集約されるのだ、というコスモロジーが受け入れられ始めていたからである。

『ホモ・ルーデンス』は、近代社会の人々の行動をも、一種の遊びとしてとらえることで、そこに約束事の神聖視とそれに従う人々の熱狂を見る。ホイジンガは特に、遊戯の闘技的性格を重要視し、それが神聖なるものへの祭儀の意味を持つことをしばしば強調している。もっとも、彼は19世紀における真面目さの台頭により、社会から遊戯の要素が減退したことを指摘する<sup>20)</sup>。

なお、この点については、『ホモ・ルーデンス』が書かれた当時、ドイツにおいてナチスが政権を取り、民衆の活動の柔軟性を束縛する状況が背景にあった、ということを引きちんと捉える必要がある。全体主義の拡大という、国際的な緊張を背景として、ホイジンガはその著書『ホモ・ルーデンス』をもって、文化の成立における遊戯、その自

<sup>19)</sup> 1938年初版はオランダ語で出版され、同年にホイジンガとの緊密な共同作業によってドイツ語訳(H.Nachod, 1938)が出版。本論執筆にあたりそのドイツ語訳に解説などが付せられたrowohlts enzyklopädieの1987年版と高橋英夫(1973年)の日本語訳を参照した。本論ではドイツ語版をHomo Ludens、日本語版を『ホモ・ルーデンス』と記す。

<sup>20)</sup> Homo Ludens, S.208ff., 高橋訳 389-394頁。

由さの必要性を表現したともいえる。実際、彼はその反ナチスの言動により、オランダがドイツに占領された際に、強制収容所に入れられてしまう<sup>21)</sup>。

このような時代性の反映ということについて言えば、その19年前に書かれた『中世の秋』についても言える。この本では、中世後期の人々の本能的ともいえる熱狂的行動と、極端なまでの信仰心、更には嗜虐的な行為の数多くが描かれている。ホイジンガはそこに人間の原初的な生の行動がそのまま表れている、と考えている。その行動の要因の一つに性的欲求を見ている。彼の叙述は、原初体験、無意識の世界の重視、民俗学的領域への関心、という点でフロイト的なものとも通じるであろうと筆者は考える<sup>22)</sup>。

ホイジンガが描く中世末期の人々の暮らしは、キリスト教という外来の宗教によって様式化され、その世界観・秩序の中で、彼らは身分によって分けられ、それに応じた類型的な行動が求められた。だからこそ、人々は格式やデコレーションにこだわった。しかし、その役割を演じる彼らは、同時にそこにプリミティブな（土俗的な）感覚による逸脱を行っていたのであり、その熱狂的で、今日でいうところの謝肉祭的な乱痴気は、実は宗教心に裏づけされた贅沢と背中合わせの感覚であった。

中世の人々の日常には死が身近なものとして存在し、それをしばしば直接的かつ即物的に体験していたということをホイジンガは指摘する。人間の体の腐敗、解体を楽しむ人々・王侯貴族の姿が描かれる。人々を覆う宗教的世界像の統一性の中に、雑多で気ままに熱狂的な行動と、個々の身体が同時に描かれるのである。

現実の社会の変化にお構いなしに、廃れつつある中世の古い伝統にしがみつき、滑稽なまでに形式主義をとる15世紀の人々の生活を描く『中世の秋』は、同時に、雑多な物証の裏に、深い精神性を透かし見させてくれる。中世文化の死を15世紀の人々の日常の乱痴気と感情に見出しながら、そこにホイジンガは生命感を感じ取っているのであり、近代以降の機構化された社会では見えづらくなった、宗教的な意味をさえ帯びる真剣な遊戯こそが、中世末期の社会の本質を成していたと考えている。ホイジンガの描いた中世末期の人々は、日常そのものが遊戯化（演劇化）しており、その中で自らに与えられた役割を負って、その世界を疑うことなく生きるのである。

### 3 W.グリムの中世文学観からホイジンガの中世論・遊戯論へ

機構化された社会における人間の無機質化に対して批判的であったホイジンガは、本能に従いながらも階層社会における自らの身分と役割に疑いを抱くことなく生きていた中世末期の人々の姿に、ホモ・ルーデンスの原型を見出している。（もっともホイジンガは『中世の秋』においてはまだ、そのような人間像に対して価値判断を加えることなく淡々と描くのみであるのだが。）中世最盛期の12世紀に比して、15世紀における

---

<sup>21)</sup> 高橋訳 467 頁（訳者解説）。

<sup>22)</sup> ホイジンガは『中世の秋』の中でフロイトに言及していないが、後の『ホモ・ルーデンス』においては言及がある。Homo Ludens, S.220.また高橋訳 412 頁。これについては拙稿（2020）の14 頁（註 26）を参照のこと。

中世文化崩壊の状況を否定的に捉えることもなく、そこに人間の生の姿を見出し、考察の対象とするホイジンガの態度・手法は、本稿の第1節において言及した W.グリムの中世文学に対する態度とよく似ている。

W.グリムはメルヘン集の出版で広く世に知られているが、中世の英雄叙事詩の研究をライフワークとしていたのであり、中でもニーベルンゲン伝説の崩壊の段階として捉えていた『ヴォルムスの薔薇園』については、1836年に校訂テキストと内容についての論考を出版している。彼は『ニーベルンゲンの歌』をニーベルンゲン伝説の植物的発展イメージにおける最高潮の段階と捉えながら、しかし、その研究の軸足を、むしろそれが伝承される過程で *Spiel der Phantasie* 「想像の遊戯」の力によって崩れることによって生まれたという『ヴォルムスの薔薇園』に置いている。この態度は19世紀半ばにすでに実証性を高めていた、中世英雄叙事詩研究の本流とは逆のベクトルである。すなわち、その本流を代表する文献学者カール・ラッハマンは『ニーベルンゲンの歌』の写本伝承をたどり、時代的に古い形態を探ることに伝説の原初的な姿が見えてくると考えた。それに対しグリムは、時代の降った、崩れかけた姿の中にこそ、民衆の詩情がより明確に現れていると考えたのであり、伝説の中の生き生きとした詩情を見出すためにあえて『ヴォルムスの薔薇園』に注目した<sup>23)</sup>。

ホイジンガと W.グリムの中世に向き合う姿勢には、実証的な文献学・歴史学の過度な体系化へのアンチ的な傾向という共通性がある。この共通性は、ホイジンガの歴史家・思想家としての立ち位置を考えれば理解に難くない。実証主義的なテキスト研究に背を向けたニーチェは歴史学者ブルクハルトの影響を強く受けたが<sup>24)</sup>、ホイジンガもまたブルクハルトの影響を強く受けたと指摘される<sup>25)</sup>。ホイジンガにしてもブルクハルトにしても、「正統な」歴史の本筋には関係のなさそうな、中世の人々の生の生活史・精神史を膨大で雑多な史料を渉猟して描こうとしたのであり、体系化を嫌った人々であった、ということである。

W.グリムにしてもブルクハルトにしても、ホイジンガにしても、偉大な思想家や統治者の言説・行動に強い敬意を持って、それを中心に文学史や政治史を描いたのではなく、むしろそのような著名人をも含む民衆を集団として捉え、そこに見られる文化の諸相を諸事例に触れる形で浮かび上がらせようとしている。ここで注目したいのは、個としての人間の役割を重視するよりも、集団に規定される人々の生き方・行動・言説に関心を抱いていた、ということである。

ここで再び遊戯論の文脈に立ち戻って中世世界を理解しようとするとき、忘れてはならないことは、それが身分制社会であり、ある身分に属する人は、あくまで求められる典型的な行動に身を委ねる、すなわち *eine Rolle spielen* しなければならなかった、と

<sup>23)</sup> この W.グリムの『ヴォルムスの薔薇園』研究の詳細については前出の拙論(2003)を参照いただきたい。

<sup>24)</sup> 三島(1990)26-29頁および48-51頁。

<sup>25)</sup> *Herbst des Mittelalters*, S.485f. (Nachwort von Thomas Macho).

いうことである。ホイジンガが『中世の秋』でも『ホモ・ルーデンス』でも述べているように、それがよく表れているイベントとして、結婚と決闘がある。両者とも同じ身分の相手とでなければ成立しない、一種の Spiel である。Spiel には暗黙のルールがあるのと同時に、その枠の中では現実社会の関係性が相対化されることも大事な特徴である。

集団の中における個の存在の曖昧さ、自分と他者との間の距離感の曖昧化、という問題は 20 世紀前半に現象学的議論において、更にはフロイトの精神分析学の領域でも、重要なテーマとして提起されていったが、そのような関係の微妙さは、自分と他者の社会的関係が解体され役回りを変更されるホイジンガ的な意味での遊戯的状况において顕在化する。

如何に個としての人物の性格的な特徴が強烈な形で描かれている場合であっても、中世文学作品において人物の個性をベースとしてその行動描写を解釈するということには限界がある。登場人物は常に始めからその物語世界において与えられた役回りの枠の中で行動するのである。

個は世界と相関している。そのようなコスモロジー的な考えは、20 世紀前半に入り中世文学研究にも影響を与えた。19 世紀には伝承・伝説の書物化という位置づけだった中世文学作品は、今や作者が抱く芸術理念が体現される物語として位置づけが変更され、世界全体と個の関係がクローズアップされていった。その流れは本稿で取り上げている『ニーベルンゲンの歌』についても言えることであり、やがてその流れは同じ英雄叙事詩のジャンルである『ヴォルムスの薔薇園』などの解釈にも広がっていった。個とコスモス、主人公の生き様と物語世界が密接に相関するとき、主人公の人生の破綻は物語世界自体の破綻をイメージさせる。また主人公が戯画的に描かれるならば、その世界の秩序も遊戯的揺さぶりにより相対化されるのである。

#### 4 遊戯性とコスモロジー

ホイジンガはブルクハルトを意識して同じく文化史『中世の秋』を書いた。ブルクハルトが中世末期の人物とルネサンス期の人物の特徴を分けているのに対して、ホイジンガは両者の違いを曖昧なものとしていると指摘される<sup>26)</sup>。同様に本節で後述するカッシーラーもこの点でブルクハルトと意識的に距離を置いて、中世とルネサンスの思想的断絶を相対化している<sup>27)</sup>。例えばカッシーラーの場合には、『個とコスモス』において中世末期の思想家クザーヌスを取り上げていて、彼個人の中に既にルネサンス精神を先取りするものを見出している<sup>28)</sup>。

---

<sup>26)</sup> a.a.O., S.485ff. (Nachwort von Thomas Macho).

<sup>27)</sup> Cassirer (1927), S.3ff.

<sup>28)</sup> とりわけ、中世哲学からキリスト教的な階層上のコスモス観を引き継ぎつつ、その視座としての人間の認識の問題を考察し、無限と有限、形而上の理念と個物、理知と情動の断絶しながら不可分な相互関係を唱えたところに、中世末期を生きたクザーヌスには既

1920年代前後において個と社会・世界の曖昧な関係、個の視点を起点とした遠近法的世界観を解体してゆく思想的な議論は盛んに行われたが、その際に用いられた概念の一つがコスモスであり、現代社会の諸関係が解体され捨象され、別次元の宗教的・心的な世界が突如生み出される瞬間に思想家たちは肉薄した。ホイジンガの『中世の秋』も『ホモ・ルーデンス』もそのような当時のヨーロッパ思想の文脈でとらえないと理解はできまい。

神的なものの絶対的な存在に対し人間が自分の無価値を自覚する心理の有り様と、その心理における宗教的世界・コスモスの出現についての具体例の数々についてルードルフ・オットーが『聖なるもの』において詳説した。そのようなコスモスの成立には、人間個人の主観の働きが重要で、その際のシンボル化、その形式と不可分な意味について哲学的に考察したのはカッシーラーである<sup>29)</sup>。逆に、そのようなコスモスの明示的な出現と把握とは全く異なる暗示的な形で存在を捉えようとしたのがハイデガーの『存在と時間』であった。この三者に共通するのは、人間を取り巻くものが、何らかの形によって意味づけられ、あるいはそれが見失われ、人間はそれを通じて自らの存在と世界の意味・無意味を知ることである。このように、1920年代のドイツの思想界にはコスモス的な概念についての議論が確かにあったのであるが、その議論が直接的に中世文学研究に結びつけられたということはまだあまり無かったと筆者は考える。

しかし近年、前述のカッシーラーを連結点として、この1920年代から30年代当時の中世文学研究を捉えなおし、中世文学における世界像を問題とした研究書も出版されている。

コルドゥラ・クローピックは教授資格論文『作られた諸世界』(Gemachte Welten[2018])において、1930年代の(中世文学研究も手がけた)ゲルマニストであるクレメンス・ルゴウスキー(Clemens Lugowski)とほぼ同時代に活躍していたカッシーラーについて、その神話の物語化の理論を比較した上で、それを土台に自らの中世文学解釈を展開している。

ルゴウスキーとカッシーラーは共にカントの影響を強く受け(もっとも前者はカントの認識論のベースを客観主義と見、後者は主観主義と見た、という違いがあるようであるが)、物語作品における神話的世界観について近似した問題意識を有しつつも異なるアプローチをとった。以下そのくだりのクローピックの叙述を概略的に紹介したい。

ルゴウスキーの考える物語作品(主に彼は16世紀以降の作品について述べる)とは神話そのものではなく、そこには理知が働き、神話的世界を解体しているものである。それは意図的に「作られた世界」であり、そしてそこには真実性が失われる。個々の人物の行動をあたかも日常的リアリズムとして描いてゆくときに、物語はなるほど近代的

---

にルネッサンス時代の思想家の先駆としての面があったとカッシーラーは考える。a.a.O, S.10.

<sup>29)</sup> カッシーラーの「聖なるもの」についての概念的説明は『シンボル形式の哲学[二]』(岩波文庫)158～59頁及び163頁参照。

な作品内連関を形成するかに見えるが、実は神話世界に存在した全体性、意味連関が失われ、混沌としたものになってゆくと彼は考える。「客観性」を重視し意図して書かれた近世以降の物語作品には、理知が働くが、それ故に個々の人物はある筋のためののみ意味づけされる。理知によって書かれた(近代的な)物語作品の中に神話的要素は形として残るといのだが、それはあくまで優れた模写力によって描かれた人工的な作品に過ぎないのだ、と彼は考える。作品化された物語と元の神話の間には空隙が厳然として残る<sup>30)</sup>。(彼はナチスのシンパで 1942 年に戦陣に散っている。理性を重んじる客観主義者であり、自らの文学論で追求した理性的個人と神話的全体の相克の問題は、自らの人生の問題でもあったかも知れない。)

このルゴウスキーの神話と文芸作品の関係についての見解に方法論的な不十分さを指摘した上で<sup>31)</sup>、それを補足するために、(物語内の「作られた世界」のみを問題にした彼と異なり、そもそも一般的で多様な「作られた世界」を哲学的に考察した<sup>32)</sup>) 思想家カッシーラーをクロピックは対置している。このカッシーラーの物語観を足掛かりにして、中世文学作品において主観的に「作られた」別の世界を見る、というのが彼女の著書の眼目である。カッシーラーの唱える「世界」イメージは物質的・客観的な所与のものではなく、主観によってシンボリックに形成されるものである。(近世以降の文学における個人がその理知故に神話的全体性から乖離するというルゴウスキー対し)カッシーラーは古代・中世・近代といった時代の変遷に関わりなく、人間が抱く世界像は理知を超越した把握によって得られるもので、人間の精神の基本的な諸機能が連結と分断の両方を行いながら世界像を形成していると考えている<sup>33)</sup>。神話は作品の中で新たに自律的な世界に変容されるのであり、その世界の真実性は美学的な質によって保証される<sup>34)</sup>。(その作品理解は[ルゴウスキーの場合と異なり]中世文学であれ近現代文学であれ、当てはまることになる。次の段落に述べるように、カッシーラーにあっては中世の「神話的」な物語と理知的作者は矛盾せず、そのイメージの多様さをも理由づけできる。これなら自律的な作者性とテキストの多義性を両立させることが可能となろう。)

1990 年代以降の中世ドイツ文学研究は、作者性を再び重視した。テキストを外在的要素からのみ分析するのではなく、それを取り込んだ作者の心の様態・自己反省的な視点・記憶・身体的感覚による同化と異化、といった諸問題も扱い、いわば創作主体の心性を重視する傾向を取り戻した。クロピックもまた 1970 年代以降の、とりわけヴァルター・ハウクによって中世文学研究に導入された外在的伝承要素を重視するテキストの構造的理解に対し、テキスト成立における作者性の再評価を唱える一人である<sup>35)</sup>。彼

---

<sup>30)</sup> Kropik, S.30ff.

<sup>31)</sup> a.a.O., S.81f.

<sup>32)</sup> a.a.O., S.20.

<sup>33)</sup> a.a.O., S.85.

<sup>34)</sup> a.a.O., S.100.

<sup>35)</sup> Kropik, S.12ff. もっとも彼女は外在的要素重視を否定するのではなく(その代表的存在である)ヤン=ディルク・ミュラー(Jan-Dirk Müller)らの説を補足した上で、中世テク



女は神話的世界イメージを物語内に作り出す「語り」の形式と意義の相互関係について、中世文学作品を分析してゆく。

筆者はクローピックの手法を援用するわけではないのだが、ドイツ中世文学の解釈に1920年代前後のコスモロジーについての議論をベースにすることが、今日においても必ずしも外的外れではないことを示すために氏の研究に言及した。筆者は『ヴォルムスの薔薇園』と『ニーベルンゲンの歌』の遊戯性について論じる際に、ホイジンガが1930年代に書いた『ホモ・ルーデンス』をベースとするが、その本質的なテーマである「遊戯性」はコスモロジーの関連で捉えて初めて意味をなす。それは二つのレベルを意味している。

一つは物語内世界の人物間の諸関係は神話的世界のロジックに規定されていて、登場人物たちはその下に遊戯的・演劇的に行動するという意味である。

もう一つは、神話に由来するモチーフ・伝承素材は間テクスト的受容の過程で遊戯的な作者性によって組み替えられ、それにより新たな物語に生が吹き込まれるという意味である。この遊戯的な作者性こそクローピックが言うところの「創作性」(Künstlichkeit)の重要な要素と言えまいか。(そしてカッシーラーに従うなら、それは神話性を損ねることなく新たな創作的な神話世界を作品内に生み出すことになる。)神話と創作を取り結ぶ遊戯的作者性はまさに W.グリムが *Spiel der Phantasie* と呼んだ感覚と対応する部分である。

## 5 『ニーベルンゲンの歌』と『ヴォルムスの薔薇園』におけるクリエムヒルト

1204年頃に成立したと言われる『ニーベルンゲンの歌』の物語の理解の仕方は多様であるが、特に前半部分に重きを置き、クリエムヒルトとジーフリトとの愛と死の物語と理解する時、既に第3節で述べた結婚における身分の問題が重要になる。

身分・階層や儀式は神聖さを帯びる大真面目なもので、クリエムヒルトもジーフリトも、プリュンヒルトも、その階層にふさわしい役割を演ずる (*eine Rolle spielen*) ことは神聖なる世界を保つことと同義である。しかしそのような神聖なる秩序は『ニーベルンゲンの歌』において、ジーフリトがプリュンヒルトに対し自分の身分を偽ったことにより揺さぶられる。

ライン川下流のクサンテンの王子であるジーフリトは、その上流にあるブルグントの都ヴォルムスの王女クリエムヒルトと結婚するが、その過程で、ブルグント王であり、彼女の兄でもあるグンテルとアイスランドの女王プリュンヒルトとの結婚に手を貸す。そのためにグンテル王らとアイスランドに赴きプリュンヒルトに会うが、その際、グンテルより先にジーフリトに挨拶した (419, 1-4) 彼女に対し、ジーフリトは、自分はグンテル王の家来であるとへりくだる (420, 1-4)。その後、ジーフリトが姿を消してグンテルに加勢する形でプリュンヒルトとの力比べに勝ち、彼女にグンテルの嫁になるこ

---

ストの内在的理解を目指す、という姿勢である。

とを承諾させる。結婚初夜に至り、グンテルの言うことを聞かないプリュンヒルトを、ジーフリトがまたも姿を消して屈服させ、指輪と腰帯をとって帰って行く (679, 3 - 680, 1)。これが後にジーフリトの妃となったクリエムヒルトとプリュンヒルトとの諍いの際の、致命的な物証となる。

ジーフリトを自分の夫の家来と見下すプリュンヒルトに対して、彼女こそ、ジーフリトの側妻になったのだ、と証拠の品を見せて勝ち誇るクリエムヒルト (847, 2 - 850, 2)。プリュンヒルトの指輪と腰帯を、ジーフリトはクリエムヒルトにプレゼントしていたのだった。それは、ジーフリトがプリュンヒルトを手籠めにしたということ——それが事実かどうかはともかく——暗示してしまうし、悪い事に、プリュンヒルトは「グンテルの傍らで」授かった自分の息子に、「かの英雄への想いを込めて」ジーフリトと名づけた (718, 1 - 4 *Nû hêt ouch dort bî Rîne, sô wir hoeren sagen, /bî Gunthêr, dem rîchen, einen sun getragen/ Brûnhilt, diu schoene, in Burgunden lant./ durch des heldes liebe wart er Sîvrit genant.* 下線部は筆者による。) ことを考慮すれば、プリュンヒルトのみならずブルグントの王家そのものにとっての体裁はさらに悪い。この諍いが原因となり、ジーフリトは廷臣ハゲネに殺される。この諍いを権力争いに利用したとも理解できようが、プリュンヒルトの王子がジーフリトの血を引いているという疑念があれば、それはブルグント王家そのものの血統の正当性を否定されかねない事態であり、しかもそのような疑念が世に広まるならば、王家に対するジーフリトの影響力がやがて増すであろうことは、宮廷政治力学から理の当然であろう。ハゲネが彼を生かしておけないという合理的理由は当時の宮廷人なら理解できたのではないか。(たとえば F.ノイマンは、ハゲネが私欲ではなく、常にブルグント国の利益を考えて動いていると指摘している<sup>36)</sup>。)

この一件はクリエムヒルトとプリュンヒルトの身分の上下をめぐる争いであるが、その原因はジーフリトの身分の不明瞭さにある。そしてそれを顕在化させてしまったクリエムヒルトにも言い分はある。自らの存在価値は宮廷社会における地位と連動しているのであり<sup>37)</sup>、自分の夫であるジーフリトの身分を蔑んだプリュンヒルトに対して、反論する必要は当然ながらあった。宮廷文学作品としてこの叙事詩を位置づけ、キリスト教的な信仰と節度を求める宮廷倫理をその基調と考えるならば、ジーフリトがプリュンヒルトの指輪と腰帯をクリエムヒルトに与え、しかも彼女がそれをプリュンヒルトにひけらかしたことは、宮廷の調和を破壊する行為である。

たとえば北欧の伝承『エッダ』の「ジグルズの歌」<sup>38)</sup>においては、プリュンヒルトはジーフリト (= Sigurd) を愛したが思いがかなわぬので彼を殺させる形になっているが、

<sup>36)</sup> F. Neumann, S.77.

<sup>37)</sup> 宮廷人の高貴さ・美德を表す価値 (schoene, edel, guot, minneclîche, lobelîche など) は、内面的なそれをも含め、宮廷社会における身分の上下によって決定されるものであったとされる。Schulze (1997), S.143f.

<sup>38)</sup> Edda, S.354ff.

ウルズラ・シュルツェは『ニーベルンゲンの歌』の解釈にそういった北欧伝承の神話的世界を結びつける文献学的根拠は欠けていると考える<sup>39)</sup>。それでも、これらの登場人物の描写に神話的要素を読み取ることは必ずしも外的外れではあるまい。この叙事詩を「解釈」しながらも、(1950年代に流行したテキスト内在的理解の手法には距離を置きつつあったと評価される<sup>40)</sup>) F.ノイマンは作品に外在した伝承素材の影響を暗示するかのよう、プリュンヒルトはジーフリトのことをずっと忘れない女であり、彼女が神話的な永遠的時間を生きる存在であることを示唆している<sup>41)</sup>。

節度を失ったジーフリトの行動とプリュンヒルトの怪力こそが英雄伝説の名残であり、人間の抑えがたき情動の神話的表現であって、それは作品内においては抗いがたい運命の動力として、緊迫感をもたらす仕掛けとしてうまく作用するものでもある。前出のノイマンもやはりその一人に入るだろうが、『ニーベルンゲンの歌』の人物の行動や言動にリアリティーを求め、それが悲劇としての迫力を生み出していると考えるのが、1960年代までのこの叙事詩の古典的な読み筋であるように思われる。

しかし、1970年代に入ると、テキストの受容可能性を重視する研究手法が主流となり、『ニーベルンゲンの歌』の「作者」の意図から離れた、不特定多数の人々による伝承のプロセスに注目が集まった。前述のように『ニーベルンゲンの歌』のクリエムヒルトの行動を、愚かさや無思慮、高慢さの結合と見なしたのが『ヴォルムスの薔薇園』Aの作者の視点である、と考えたのがハインツレ(1978年)であり、特に『ニーベルンゲンの歌』におけるこの争いの場面のクリエムヒルトの態度にこそその高慢さが顕在化していると見なしている。

『ヴォルムスの薔薇園』Aでは、ラインのほとりのヴォルムスの王女クリエムヒルトが薔薇園を所有し、父王や兄弟たち、婚約者ジーフリト、ハゲネといった12人の勇者たちにそれを守らせている、という状況説明から始まる。彼女は自分の婚約者であるジーフリトと英雄ディートリヒ・フォン・ベルンとを勝負させて優越を測ってみたいと考える(H1-10、L旧・新系とも1-11,2)。彼の都ヴェローナ(Bern, Berne)に使者を送り、挑戦状を渡させる。決闘に勝った者には王女からキスと薔薇の冠が与えられるという。その挑戦にこたえて、ディートリヒとその家来の勇者たちはヴォルムスへ向かう。ヴォルムスの薔薇園を守る勇者たちとの間では、12組の決闘が行われる。それぞれの戦いにおける勝者は皆クリエムヒルトからキスを受け、薔薇の冠を貰う。戦いはディートリヒとジーフリトの勝負でクライマックスを迎え(H322-370、L旧系383-407、新系437-463,2)、ヴェローナの勇者たちの勝利に終わる。その後、髭面の修道士イルザンが修道士たちへの土産に52個の薔薇の冠を所望し、その数の相手を倒し、クリエムヒルトはその髭面にキスを52回も与えるはめになり、彼女は顔中が血だらけになる。以後、彼女は薔薇園を持つことをやめる(H371-380、L旧系408-417、L新系

<sup>39)</sup> Schulze (1997), S.185.

<sup>40)</sup> a.a.O., S.260.

<sup>41)</sup> F. Neumann, S.78.

463, 3 - 474, 2)。更に、このイルザンの死を願っていた仲間の修道士たちも、戦いから帰ってきたイルザンに薔薇の冠を無理やり被らされ、みな血だらけになりながら神に祈る (H384 - 390、L旧系 420, 3 - 425、L新系 476, 3 - 491, 2)。

前述のように、この物語は 1959 年のドゥ・ボーアの論文以降、クリエムヒルト像の批判的な描写が中心テーマとされ、とりわけハインツレが 1978 年の著書で、これが明確な『ニーベルンゲンの歌』の受容によって生まれたものであると捉え<sup>42)</sup>、その際、19 世紀後半から 20 世紀半ばまで長らく顧みられなかった W.グリムの『ヴォルムスの薔薇園』論を踏まえた上で、その描写成立の過程を分析する<sup>43)</sup>。その背景には 1970 年代に 18 世紀以降の中世文学受容が研究対象としてクローズアップされ、その価値を認識された、ということであろう。

ここで再び遊戯の視点に立ち戻りたい。ホイジンガが取り上げる中世の人たちの乱痴気と熱狂は『ヴォルムスの薔薇園』の決闘における流血と、その動機の俗っぽさ、そしてその不純な動機を罰せられて血を流しながら、改心するクリエムヒルト、さらに修道士たちの姿によく現れている。

(この物語は中世後期に「薔薇園劇」[Rosengartenspiel]という劇の形で人々に知られてゆく。それは滑稽さが混じり合った教訓劇であり、エツケハルト・ズィモンは「薔薇園劇」のジャンルこそドイツ語圏で非宗教的なテーマを扱った最も古い演劇ジャンルということになるろう、と記している。すなわち 1311 年には「薔薇園劇」についての言及が史料の中に存在するとのことである。中世後期[14、15 世紀、更には 16 世紀前半]には各地でこの Rosengartenspiel が行われたが、実はこれは「劇」でありながら、実際は「決闘」[Turnier]であり、ズィモンの研究の意を汲むならば「決闘劇」とでも読んで良いのではないかと筆者は考える<sup>44)</sup>。いずれにせよ決闘の催し物としての「薔薇園」のイメージは 1495 年にマクシミリアン皇帝主催のまさにヴォルムスで行われた演武会についての記録で、古の物語である『ヴォルムスの薔薇園』が重ね合わされ論じられていることにも表れているという<sup>45)</sup>。)

クリエムヒルトは高慢さと無思慮を罰せられ、流血し反省するが、ハインツレの見解をとるなら、この高慢さと無思慮は、まさに『ニーベルンゲンの歌』のジーフリトとクリエムヒルトのそれがパロディー化され、(かなり一面的に) 強調されているものであると言っても良いだろう。

すなわち『ニーベルンゲンの歌』では、身分制社会において自らに課せられた行動のあり方に謙虚に思いを巡らすことなく(きちんと eine Rolle spielen することなく)、欲に負けたこの二人が、愚かで罪深く、その過ちは自らの死を招き、さらに他の多くのものをも不幸にすることになる、と解釈することも可能となる。(それを悪魔的な誘惑に

---

<sup>42)</sup> Heinzle, 1978, S.252.

<sup>43)</sup> a.a.O., S.253f.

<sup>44)</sup> Simon, S.200ff.

<sup>45)</sup> a.a.O., S.206f.

駆られた結果と読み取るならば、『ヴォルムスの薔薇園』の作者と同じ目線で『ニーベルンゲンの歌』を読むことになろう。高慢さと欲情が関係する点についてはアウグスティヌスの『神の国』を起点とした中世神学における議論が解釈の一つの根拠となろう<sup>46)</sup>。

ただその行動は、ホイジンガの考える「遊戯」の別の側面を体現しているのでもある。すなわち *spielen* は人間の根本を成す自由に根差す行動であり、彼らは身分制社会という枠組みの中に身を置きながらも、自らの生に、生き方に忠実であることを要求する。(そのように集団に身を置きながらも自由であるということがどのようなことなのか、ということについての考察は彼の晩年の著作である『ホモ・ルーデンス』でもなされている。)

そのような社会の階層的制約の中で個々の人物の精神的自由・行動の自由を許容し、時にそれを宮廷文学的な高雅さの中に作品化したのが『ニーベルンゲンの歌』であったとすれば、それを男女の愛の愚かさとして、コミカルなタッチで描き、はっきりと断罪してしまうのが『ヴォルムスの薔薇園』である。そこには 13 世紀前半に起きた文学的志向の変化・主要ジャンルの変化(宮廷的な作風からシュヴァンク的な作風へ)を背景として考えるのが妥当だろう<sup>47)</sup>。

## 6 ホモ・ルーデンスとしての登場人物

『ニーベルンゲンの歌』においても『ヴォルムスの薔薇園』においても、英雄や貴婦人たちは宮廷人として *spielen* している。その意味では、ホモ・ルーデンスである。愚直に宮廷人の役割、英雄の役割を演じる姿が描かれている。その役に没入するあまり、原初的で英雄的な大らかさを発揮して殺されてしまうジーフリトや、身分にこだわりプリュンヒルトと喧嘩を起し、多くの人々を死に追いやるクリエムヒルトの姿は、ある意味で迫真の *Spiel* であると言える。『ホモ・ルーデンス』にあるように、身分や財力・権力・才能を誇り、ひけらかすことは遊戯的な行動であり、ホイジンガがしばしば言及する文化人類学的な意味で神を祭る要素(ポトラッチ現象)をそこに見るならば、そのような「自慢合戦」は神話的コスモスを現出させる行為でもあろう。その文脈から見れば、『ニーベルンゲンの歌』でクリエムヒルトがプリュンヒルトに自らの優位を誇る瞬間も、あるいは真面目なる *Spiel* であったかも知れない。ただ教会の前で行われたその対決は、抜き差しならない神掛けて行われる *Spiel* の様相を呈し、プリュンヒルトにとって敗北は深刻なものであった。*Spiel* はそのまま国の命運にもつながるものでもある<sup>48)</sup>。*Spiel* の価値づけは多様であり、どのように理解するかで、物語のイメージは変わってくる。

この点について、この叙事詩の語りのベースとなる様々なモチーフが、13 世紀初頭の宮廷社会において人々の共有する背景知識と結びついて柔軟に価値づけされたとい

<sup>46)</sup> 拙論(2017) 29-30 頁参照のこと。

<sup>47)</sup> Heinzle (1983), S.207ff.、また拙論(渡邊 2001) 115-123 頁を参照のこと。

<sup>48)</sup> Birkhan, ebenda.

うことを主張するシュルツェは、1997年（初出）の論稿を次のように締めくくっている。「求婚の旅における身分の偽りから命を奪う争いに至るまでの過程が、構造的に意味づけられ認識されうるのと同じように、権力のモチーフもヴォルムスでのジーフリトの登場から様々な段階を経て暗殺に至るまでの過程で筋に沿って追ってゆくことが可能であり、あるいは、その一つの読み筋としては愛の物語として読まれうる。つまりジーフリトをヴォルムスへと来させ、争いの元となった恋愛奉仕を経て、最後にはクリエムヒルトが自らの『背の君』（holden friedel）を思い出す結末部の回想に至る愛の物語として、である。さらには古風な神話と遺物が編み込まれる形で宮廷の陰謀の犠牲に斃れる古の英雄の面影をとどめている。このように幾重にもモチーフの層が重なり合っていることこそが、人物関係と出来事のつながりを複合的なものにするのであり、『ニーベルンゲンの歌』の魅力の源泉を成すのである<sup>49)</sup>。」このような多層的なイメージの重なり合いの中に、Spielとしての宮廷文化の諸所作も価値づけされるであろう。（それを正確に論じるには『ニーベルンゲンの歌』における spil や spilen について語彙レベルで検討する必要があるが、本稿では手に余った。今後の課題としたい。）

『ニーベルンゲンの歌』のおよそ三、四十年後に書かれたであろう『ヴォルムスの薔薇園』で、クリエムヒルトによって企画される薔薇園での決闘が「ふざけた」Spielであることを登場人物の多くが半ば意識しつつ、しかしそれに抗うことができないのは、それがコスモスの前提となる行為だからである。（権勢や武力を誇り、決闘することは、ホイジンガの述べるポトラッチ現象に該当する。）その企画の滑稽さとそれに加わる我が身の愚かさを自虐的にののしりながらも、英雄たちは褒美欲しさに決闘に参加するし、クリエムヒルトの婚約者であるジーフリトは戦いに敗れ血だらけになり命からがら逃げ回り、クリエムヒルトも修道士の堅い髭でこすられて、やはり血だらけになるが、死ぬことはない。宮廷文化の実質を失い、形だけを引き継ぎながら、騎士道が形骸化されて演じられ、かつ悔悛する様子がコミカルに、アレゴリカルに描かれるこの作品は、既に（ホイジンガが描く）後期中世の文化的特徴を帯び始めているのだ、と言える。すなわち即物主義と信仰の融合、遊戯と真面目の融合である。

[文献]

中世作品のテキスト・翻訳

Das Nibelungenlied und die Klage, nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St.Gallen, mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von Joachim Heinzle (Deutscher Klassiker Verlag), Berlin 2015.

Rosengarten (Bd I: Einleitung, RosengartenA), hrsg. von Elisabeth Lienert/Sonja Kerth/Svenja Nierentz, (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik, hrsg. E.Lienert) Berlin 2015.

---

<sup>49)</sup> Schulze (2005), S.98f.

Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms, hrsg. v. G.Holz, Halle 1893 (Nachdruck. 1982).

Die Edda, Götter- und Heldenlieder der Germanen, aus dem altnordischen übertragen, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Arthur Häny, Zürich 1992.

#### 参考文献

Birkhan, Helmut: Spielendes Mittelalter, Wien 2018.

Cassirer, Ernst: Individuum und Kosmos, Darmstadt 1987 (6. unveränderte Auflage, 1.Auflage 1927.)

Curschmann, Michael: Zur Wechselwirkung von Literatur und Sage. Das „Buch von Kriemhild“ und Dietrich von Bern. In: PBB. 111 (1989), S.380-410.

de Boor, Helmut: Die literarische Stellung des Gedichtes vom Rosengarten in Worms. In: H. de Boor: Kleine Schriften II, Berlin 1969, S.229-245. (1. Druck : Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 81 [1959], S.371-391.)

de Boor, Helmut: Geschichte der deutschen Literatur 2, München 1953.

Heinzle, Joachim: Mittelhochdeutsche Dietrichepik, Untersuchung zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung, München 1978.

Heinzle, Joachim: Wann beginnt das Spätmittelalter? In: ZfdA112 (1983), S.207ff.

Heinzle, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin 1999.

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters, Studie über Lebens-und Gedankenformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden, neu übersetzt aus dem Niederländischen von Annette Wunschel, mit einem Nachwort von Thomas Macho, München 2018. (Das niederländische Original 1919)

Huizinga, Johan: Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, in engster Zusammenarbeit mit dem Verfasser aus dem Niederländischen übertragen von H.Nachod, mit einem Nachwort von Andreas Flitner, Hamburg 1987. (Das niederländische Original 1938)

Kropik, Cordula: Gemachte Welten -Form und Sinn im höfischen Roman, Tübingen 2018.

Neumann, Friedrich: Das Nibelungenlied in seiner Epoche, Göttingen 1967.

Schulze, Ursula: Das Nibelungenlied, Stuttgart 1997.

Schulze, Ursula: *Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man*. Bedeutung und Deutung der Standeslüge und die Interpretierbarkeit des ‚Nibelungenliedes‘ In: Nibelungenlied und Nibelungenklage (Neue Wege der Forschung), hrsg. von Christoph Fasbender, Darmstadt 2005, S.83-105. (1. Druck: ZfdA 126 (1997), S.32-

52.)

Schumann, Anica: Experimentelles Erzählen. Komik in der aventiurehaften Dietrichepik. (Boehlau Verlag), Köln/Weimar/Wien 2017.

Simon, Eckehart: Rosengartenspiele-Zu Schauspiel und Turnier im Spätmittelalter, In: Entzauberung der Welt, deutsche Literatur 1200-1500, hrsg. von James F.Poag/Thomas C.Fox, Tübingen 1989, S.197-209.

Tomasek, Stefan: Populäre Vermittlungswege mittelhochdeutscher Texte, Kriemhild und das Nibelungenmuseum in Worms, In: Digitales Journal für Philologie, Textpraxis 16 , 2019, S.1-24.

(<https://www.textpraxis.net/sites/default/files/beitraege/stefan-tomasek-vermittlungswege-mittelhochdeutscher-texte.pdf>)

Watanabe, Noriaki: Kriemhild als Widerspenstige — „Rosengarten zu Worms A“ und „Frauenzucht“, In: Zwischenzeiten, Zwischenwelten ,Festschrift für Kozo Hirao, hrsg. von Josef Fürnkäs, Masato Izumi, Ralf Schnell, Peter Lang, 2001, S.105-119.

カッシーラー 木田元訳：シンボル形式の哲学、第二巻 神話的思考、岩波文庫、1991年。

J.ホイジンガ 堀越孝一訳：「中世の秋」（世界の名著 67 『ホイジンガ』 [堀米庸三責任編集, 中央公論社, 1979年]）、67-586頁。

J.ホイジンガ 高橋英夫訳：『ホモ・ルーデンス』, 中央公論社 (中公文庫)、1973年。  
三島憲一：『ニーチェとその影—芸術と批判のあいだ—』, 未来社、1990年。

渡邊徳明 (2001) : 13世紀における『ニーベルンゲンの歌』の受容 —クリエムヒルト描写における„list“モチーフの価値をめぐって—、日本独文学会『ドイツ文学』107号、2001年、115-125頁。

[https://www.jstage.jst.go.jp/article/dokubun/107/0/107\\_KJ00002991420/\\_pdf/char/ja](https://www.jstage.jst.go.jp/article/dokubun/107/0/107_KJ00002991420/_pdf/char/ja)

渡邊徳明 (2003) : ヴィルヘルム・グリムの『ヴォルムスの薔薇園』研究 —ニーベルンゲン伝説のメルヘン化?— 慶大独文学研究室『研究年報』20号、2003年、351-375頁。

[http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara\\_id=AN1006705X-20030331-0351](http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20030331-0351)

渡邊徳明 (2017) : ゲネレンとクリエムヒルトの誠実なる裏切り — 彼らの悪魔的異形性をめぐって— 『聖と俗の foi & triuwe —中世の宮廷文学における「誠実」・「忠誠」・「信心」—』 (日本独文学会研究叢書 127号)、2017年、17-32頁。

<http://www.jgg.jp/pdf/updata/SrJGG-127.pdf>.

渡邊徳明 (2020) : 20世紀前半における中世的世界観の復活—『中世の秋』とドイツ語圏の思想の関わりを中心に—、桜門ドイツ文学会『リユンコイス』53号、2020年、



1-16 頁。

# フランス中世文学における規範と逸脱

## — 『シャルルマーニュの旅行』における「ほら」(gabs) —

高名 康文

### はじめに

中世文学における遊戯と逸脱という題をもらって頭にまず浮かんだのは、『シャルルマーニュの旅行』という作品である<sup>1)</sup>。武勲詩としても早い時期に成立したという説があるにもかかわらず<sup>2)</sup>、既存の作品からもたらされる期待の地平との戯れが作品の中心となっているからである。まず、作品の概要を説明する。

題名については、唯一写本 (British Library, 16.E.VIII、現在は紛失されている) の冒頭には、「Ci commencet li livere cumment Charles de Fraunce voiet in Jerusalem et, pur paroles sa feme, a Constantinnoble, pur ver roy Hugon」 「フランスのシャルルがいかにしてエルサレムに行ったか、また、妻の言葉により、ユゴン王に会いにコンスタンティノーブルに行ったかということについての書がここに始まる」という説明が付されている。多くの校訂者はこれに『シャルルマーニュの旅行』というタイトルを付けているが、「旅行 (voyage)」の代わりに「巡礼 (pèlerinage)」というタイトルで論じている研究者もいる。「旅行」ではなく「巡礼」とすることには解釈が入っているらしいことには、後で触れることにする。

内容は、1. シャルルマーニュと奥方の会話、2. シャルルマーニュと 12 臣将のエルサレム訪問 (ここでシャルルは総司教に認められて聖遺物を手に入れ、その際にスペイン遠征の約束をする)、3. シャルルマーニュー行のコンスタンティノーブル訪問 (ここで、今日の主題の一つであるほら合戦が行われる)、4. シャルルマーニュー行の帰還 (サン・ドニ寺院に聖遺物を奉納する) というものである。12 音節半諧韻で合計 870 行の短い作品である。

本論では、この作品が、武勲詩の伝統に負いつつも、そこから逸脱する様子を観察した上で、この作品を同時代の武勲詩と宮廷風騎士道物語のパロディーと論じている論考をとりあげ、これを「パロディー」と呼ぶことは正当と言えるかということ論じる。

---

<sup>1)</sup> 以後、この作品の引用は、*L'Épopée pour rire. Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople et Audigier*, éd. Alain Corbellali, Paris : Champion, 2017 による。

<sup>2)</sup> 11 世紀中頃から 13 世紀まで諸説あるが、20 世紀になってからの大半の研究では、早くも 12 世紀冒頭、遅くも 1150 年代前半とされている。John L. Grisby, *The Gab as a Latent Genre in Medieval French Literature. Drinking and Boasting in the Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, 2000, pp. 119 et sq. を参照。

## 1. 武勲詩の規範（伝統）に負うもの

まず、この作品の武勲詩との関連について述べよう。この作品には、シャルルマーニュ、ロラン、オリヴィエといった、『ロランの歌』以来の「王のジェスト」に登場する人物に加えて、ギヨーム・ドラングジュやベルトランといった、シャルルマーニュの息子で能力の劣ったルイ王を支える臣下を描く「ギヨーム・ドラングジュのジェスト」の登場人物が現れる。

形式においては、同じ母音で終わる詩行によりなるレス (laisse) と呼ばれる詩節が構成単位になっている。その冒頭に特徴的な副詞や接続詞が置かれ、焦点があてられる人物が文の主語となって現れるという進行のあり方は武勲詩と同一で、これに見られる定型句や、列挙を好むという語りの特徴も見られる。ただし、各行は典型的な武勲詩の十音綴ではなく十二音綴になっている。また、武勲詩では、平行レス (laissez parallèles) という、同じ場面がレスを変えて数回語られるということがよくある（有名なものでは、『ロランの歌』の角笛のエピソード）のに対して、『シャルルマーニュの旅行』の語りは、ずっと直線的である。

## 2. 規範（伝統）からの逸脱

次に、この作品が武勲詩に親しんでいる者の期待の地平を裏切っている箇所を指摘する。

まず、第1詩節で妃と語らっているシャルルマーニュは、コンスタンティノーブルのユゴン王の方が富んでいると口にした妃に怒り、それが嘘であれば首をはねると言って旅に出る。『ロランの歌』における沈黙考型のシャルルとは人物像に違いがある。

エルサレムとコンスタンティノーブル訪問においては、シャルル一行が武器を一切持たないで旅をしていることが強調されており、物見遊山に来たかのようにも見える。

さらに、コンスタンティノーブルのユゴン王に食事と酒で歓待された一行が、夜になると寝室でほら合戦 (gab) をするというエピソードがあるが、13人の「ほら」の内容と、対応する詩節の番号は以下の通りである。

シャルルマーニュ「ユゴン王の臣下と自分が一騎討ちすれば、どんな騎士でも真っ二つにしてみせる」(XXIV)

ロラン「自分が角笛を与えられて吹けば、市門も、どんな武具も吹き飛ばしてみせる。ユゴン王のひげを燃やし、マントをきりきり舞いにさせてやる。」(XXV)<sup>3)</sup>

オリヴィエ「ユゴン王の娘と一夜を過ごさせてもらえれば、一晩に100回『名誉』を

---

<sup>3)</sup> このエピソードには、ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』（高橋英夫訳）、中公文庫が「III. 文化創造の機能としての遊びと競技」、p. 157で言及している。

与えてやる。」(XXVI)

チュルパン(大司教)「コンスタンティノーブルで最上の三匹の馬を与えられれば、並んで全力で走る馬に、右手から飛び乗り、その背で4つの林檎でお手玉をしてみせよう。」(XXVII)

ギヨーム・ドランジュ「明日の朝、宮殿の頂上の球を片手で取り、宮殿の中で転がせてみせよう。」(XXVIII)

オジェ「宮殿の柱を自分が締め付けて折ってしまおう。宮殿は崩れ落ちることだろう。」(XXIX)

ネーム「ユゴン王の鎖帷子を私に貸してもらいたい。自分がそれを着て、体を揺すれば、鎖は藁のようにばらばらと落ちるだろう。」(XXX)

ベランジュ「すべての騎士の剣を、刃を上にして束を地面に植えてもらいたい。私は塔の上から飛び降りれば、刃は毀れてしまうだろうが、私の体には傷一つつかないだろう。」(XXXI)

ベルナール「水路の水を氾濫させて、このあたりを水浸しにしてしまおう。ユゴン王の臣下は水浸しになり、王は一番高い塔に昇るだろう。私が命じるまで水はひかないだろう。」(XXXII)

エルノー「ユゴン王に、熱で溶かした鉛を、桶に入れさせるように。自分は中に入って、固まるまで待とう。身震いをすれば、鉛は割れて、ばらばらになるだろう。」(XXXIII)

アイメール「自分が持っている魔法の帽子をかぶって、ユゴン王の食事中に近づき、王の魚を食べ、葡萄酒を飲み、一発殴って、ひっくり返して、顎髭と口髭とを筆ってやる。」(XXXIV)

ベルトラン「盾を三つ貸してくれ。あの古松のでっぺんで、それらを打ち鳴らせば、ここから4里先まで、そこに留まる動物はいないだろう。」(XXXV)

ジェナン「この塔の頂上にある大理石の柱の上に硬貨を二つ重ねておいて。1里離れたところから槍を投げて、硬貨を一つだけ落としてみせよう。また、走って槍が地面に落ちる前にとってみせよう。」(XXXVI)

ロランの「ほら」は、明らかに『ロランの歌』における角笛のエピソードを下敷きにしている。ユゴン王の娘と一晚で100戦交えるというオリヴィエに関しては、「ロランは猛く、オリヴィエは賢し」(『ロランの歌』1093行)のイメージが反転されている。『ロランの歌』で戦う司教として殉教を遂げるチュルパンのお手玉についても同様である。

最初のシャルルの、剣により敵を馬もろとも真っ二つにするというのは、武勲詩の定型的表現だが、それ以下にはほらの「競り」が見られることを指摘できる。チュルパンのお手玉を使った曲芸に関するほらは、ジェナンの槍なげに関するほらと呼ばひ、ギヨームのボーリング噺は、オジエの柱折り噺、ベランジェの刀剣へのダイビング噺はエルノーによる溶けた鉛の風呂噺を呼んでいる。

王の命令により騎士たちがほらを吹き、そのほらが、ユゴン王の命令によりこっそりとシャルル一行を見張る密偵に評価されるということが繰り返される。武勲詩の登場人物が、旅行先で聴衆の期待を裏切る振る舞いをしているというわけだ。この伝統との戯れは、ホイジンガが「遊び」についていうところの、日常の外に作り出されるその場限りの規範の中で行われているとみなすことができる<sup>4)</sup>。

### 3. 武勲詩のパロディーとしての『シャルルマーニュの旅行』説

アンヌ・エリザベス・コビーは、『曖昧な約束事 古フランス語による定形表現とパロディー』と題する論集<sup>5)</sup>において、ファブリオーや『オーカッサンとニコレット』、『シャルルマーニュの旅行』(コビーは、*Le Pèlerinage de Charlemagne* (『シャルルマーニュの巡礼』)と表記)を、同時代の文学作品のパロディーとして論じている<sup>6)</sup>。

中世の俗語文学のパロディーについては、存在そのものを否定する論もある。この時代の物語や詩における表現や概念は、伝統を引き継ぐ形で形成されており、作者の個性ということはほとんど問題にならない。他の作品にある表現や概念が、遊戯的な文脈で使われていたとしても、それはあちこちで使われているのだから、どの作品のどの場面を対象にしているかは特定できない。また、その「借用」がどのような意図をもって行われているかということも確実ではない。そのため、指示性と批評的距離を構成要素とするパロディーという概念をもって論じることは難しい、というわけである<sup>7)</sup>。

4) 「遊びは日常生活から、その場と持続時間によって区別される。完結性と限定性が遊びの第三の特徴を形づくる。それは定められた時間、空間の限定内で「行なわ」れて、そのなかで終わる。遊びそのもののなかに固有の経過があり、特有の意味が含まれている。」(ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』、高橋英夫訳、中公文庫、1973、p. 34)

5) Anne Elizabeth Cobby, *Ambivalent Conventions. Formula and Parody in Old French*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1995.

6) *Ibid.*, ch. 4, “*Le Pèlerinage de Charlemagne. The Epic Tradition*”, pp. 82-123 ; ch. 5, “*Le Pèlerinage de Charlemagne. Romance and Religion*”, pp. 124-158.

7) 中世フランス文学の研究者では、たとえば Ph. Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge. 1150-1250*, Genève : Droz, 1969, p. 513 note 90 ; Id., *Les Fabliaux, Contes à rire du Moyen Âge*, Paris : PUF, 1983, pp. 208 et sq.

この批判のうち、特に批評的距離という面について、コビーは、定型的表現 (formula) のクラスターに注目して分析をするという方法をとっている。ある表現が作品中のある部分に繰り返し現れていることがある効果を生んでいる場合は、作者がそのようにしていることの意図を推測することができるというのである。

たとえば、シャルルマーニュの描写で、「猛々しい顔をした」(al vis fer) という形容が 5 回現れる。また、シャルルマーニュとその一行についていう際には、li .XII. pers 「12 人の仲間」という表現が 12 回使われている。他の表現をとる可能性もあつただろうに、そうはしないで、王のジェストにおいて印象的な表現を限定的に繰り返しているというわけである<sup>8)</sup>。『ロランの歌』で li .XII. pers 「12 人の仲間」がでてくるのは、実際にはたったの 1 回である<sup>9)</sup>。また、形容詞 fier が顔と結びつけられて出てくるのは、5 回のみである。そればかりか、その表現がシャルルマーニュを形容しているのは、たったの 1 回、異教徒の使者に和議を持ちかけられた場面のみで、他は、異教徒の王と武将、裏切り者のガヌロンのことをいうのに使われている<sup>10)</sup>。すなわち、これらの表現は、『ロランの歌』において数の上で代表的なものとは言えないが、数回の使用が強い印象を与えてステレオタイプとして使われるようになったとみなせる。ステレオタイプが繰り返されることにより、これらの表現が喚起する彼らの人物像と、『シャルルマーニュの旅』における彼らの人物像の乖離は聴衆に明らかに意識されるようになる。

ほら合戦の場面については、13 人のほら (ここでは「誓い」というニュアンスもある) を聞いた密偵の反応が、ステレオタイプ化されていることが指摘されている<sup>11)</sup>。「ひどいほらだ」(ci ad mal gabement) という台詞とそのヴァリエーションは、4 回見られる<sup>12)</sup>。

「朝早い時間、空が白み始める時に」(al bon matin, par sun l'albe) になったらお前たちは追い出されるぞというものが 3 回みられる<sup>13)</sup>。さらに、ベルトランのほらに対して、第 601 行で密偵は、「[ユゴン王は] 悲しみ、怒ることだろう」(grains ert e marris) と述べるが、後で報告を受けた王の第 628 行における反応もまた、「悲しみ怒った」(grains en fud e marriz) というものである。さらに、王がオリヴィエを降参させようとして、娘と一夜を過ごさせた朝は、第 727 行で「朝、空が白み始める時に」(Al matin, par sun l'aube) と機械的に繰り返されて導入されている。当初王にとって勝利の時間

<sup>8)</sup> Cobby, *op. cit.*, pp. 108-111.

<sup>9)</sup> 『ロランの歌』の第 1308, 2515 行。

<sup>10)</sup> 『ロランの歌』の第 142, 283, 895, 1640, 3161 行。うち、シャルルマーニュのことを描写しているのは、第 142 行のみ。

<sup>11)</sup> Cobby, *op. cit.*, pp. 91-97.

<sup>12)</sup> 引用は、第 462 行の、ロランのほらに対するもの。他に、第 505 行のチュルパンに対するもの「このほらは、いいぞ」(cist gas est bel e bon)、第 576 行のエルノーに対するもの「こりゃ、すごいほらだ」(ci ad merveillus gab)、600 行の「これは、悪い冗談だ」(mal gabement ad ci) がある。

<sup>13)</sup> 引用は、シャルルのほらに対するもの (第 468 行) とベルナルに対するもの (第 564 行)。ギヨームのほらに対するもの (第 517 行) は、そのヴァリエーションで、「明日の朝、お前たちが股引をはく前に」(Ainz que seiez calcet le matin)。

の筈だった朝は、絶望の時間となるわけである。

コビーはまた、コンスタンティノーブルの描写に古代物語の影響をみて、王女とオリヴィエのやりとりにも、そこに生まれつつあった宮廷的な恋愛表現のパロディーを指摘している<sup>14)</sup>。

#### XLIII

[...]

Ele out la carn tant blanche cume flur en esté.

Oliver i entrat, si començat a dire.

Quant le vit la pucele, mult est aspoüerie ;

Purquant si fud curteise, gente parole ad dite :

« Sire, eissistis de France pur nus femes ocire ? »

E respunt Oliver : « Ne dutez, bele amie ;

Si crere me volez, tute en serrez garie. »

#### XLIII

Oliver gist el lit lez la fille le rei ;

Devers se[i] l'a turnet, si la baisat .iiij. feiz.

[Ic]ele fud ben cointe, e il dist que curteis :

« Dame, mult estes bele, car estes fille de rei,

Pureoc, si dis mun gab, ja mar vus en crendrez ;

De vus mes volentez aamplir (ço ne) quier avoir !

--- Sire, dist la pucele, aiez merci de mei !

Jamés ne serrai lee se vus me huniset.

--- Bele, dist Oliver, al vostre cumant seit,

Mais m'en cuvent que [vus] m'aquitet vers lu rei.

De vus fle[ra]i ma drue, ja ne quier altre avoir. » (vv. 708-724)

#### XLIII

[前略]

肌は夏の花のように白かった。オリヴィエは〔部屋に〕に入り、笑い始めた。娘は彼を見ると、おおいに怖れた。しかし、礼節を知っていたので、雅な言葉をかけた。

「殿よ、我が国の女たちを殺すためにフランスを発たれたのですか？」

オリヴィエは答えた。

「怖れないで。美しいともだち。もし私を信じてくれれば、満足してくれることだろ

<sup>14)</sup> Cobby, *op. cit.*, pp. 133-136.

う。」

#### XLIII

オリヴィエはベッドで娘の隣に寝た。彼女を自分の方に向けて、3回口づけをした。彼女はしとやかにしていた。彼は礼節を知る者として言った。

「あなたはとても美しい、王の娘ですから。ですから、私が賭けたこと (gab) を聞いても、怖れるには及びません。あなたにおいて私の望みを満たしたいのです。」娘は言います。

「殿よ、お慈悲を。私を辱めるのであれば、決して私は幸せにならないでしょう。」オリヴィエは言います。

「美しい人よ、あなたの命じるままに。でも、私が王に誓ったことを叶えてもらわなくてはならないのです。それはあなたを私の恋人にすることです。他のことは求めていません。」

(下線は論者による。)

ダブルでない下線が、コビーがとりあげた語句である。「夏の花のように白い」という女性の肌を褒める時に使われる言葉や、もともとは「宮廷の」という意味で、ここでは「礼節を知る」と訳した *cortois*、「雅な」と訳した *gent*、「しとやかな」と訳した *coint* という言葉は『エネアス物語』を始めとする古代物語で使われて、その後、19世紀にガストン・パリスにより「宮廷的」と呼ばれた恋愛を描く作品での常套句となったものである。これらが、作品の他にはないのに、ここだけに集中していることが、そのような作品を聴衆に想起させるとコビーは指摘している。

#### 4. パロディーという読みに対して慎重な立場

一方、このような読みに対して慎重な立場をとる研究もある。アラン・コルベラーリは、対訳本の作品解説において、『シャルルマーニュの旅行』は、王の詩群 (ジェスト) に入る正統的な作品だと述べている<sup>15)</sup>。たとえば、エルサルムの大司教が、スペインでのイスラム教徒についてシャルルに伝えたことが、『ロランの歌』で描かれるスペイン遠征の契機となる、というように、この作品は王の詩群に結び付けられている。また、『シャルルマーニュの旅行』は、神の戦士としてのシャルルマーニュとその臣下を描いているという意味で、武勲詩の規範から外れるわけではない、とも述べている。実際に、その根拠として、オリヴィエ、ギヨーム、ベルナルのほらは、神の意志によって実現されていることがある。騎士たちは、神を信じる自分たちを必ず神は助けてくれると信じて、自分たちのほら嘶を実行に移す。それに対して神は、奇跡を起こして彼らを救う。

---

<sup>15)</sup> *L'Épopée pour rire. Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople et Audigier*, éd. Alain Corbellali, Paris (Champion), 2017, pp. 28-31.



たとえば、ギヨームとベルナールのほらの実行にあたっては、彼らの神への信仰と、神が彼らのために起こした奇跡が語られている。

Mais de quarante teises ad del mur abatud,  
Ne fu mie par force, mes par [la] Deu vertud.  
Pur amur Carlemaine, chis i out acunduit. (vv. 749-752)

しかし、〔ギヨームが球で〕40トワーズの壁を倒せたのは、その力によるものではなく、神の力によるものだ。それは、十二臣将をそこに連れてきたシャルルマーニュへの愛のゆえだ。

Or(e) set li quens Bernard lui estut cumencer.  
E dist a Carlemaine : « Damnedeu en priez ! »  
Il vent curant al ewe, si ad les guez seigneur ;  
Deus i fist [granz] miracles, li glorius del cel,  
Que tute la grant ewe fait isir de sun bield,  
[...]. (vv. 771-775)

ベルナル殿は、やらなくてはならないと覚悟してシャルルマーニュに言った。「神に祈って下さい。」走って川までやって来て、浅瀬で十字を切った。天の栄光である神は、大きな奇跡をなして、水をすべて川床から外に出し、〔後略〕

『ロランの歌』と『シャルルマーニュの旅行』の間のイデオロギーの違いは、見た目ほど大きくないのである。

解説の冒頭でコルベラーリは、『シャルルマーニュの巡礼』ではなく、「旅行」とするべきだと述べている<sup>16)</sup>。この作品ではエルサレムへの巡礼だけでなく、コンスタンティノープルでの事件にも焦点が当てられており、「巡礼」ではバランスを欠いてしまうというのがその理由である。コルベラーリはそこで触れていないが、「巡礼」とするのは、コビーもそうであるが、パロディー論をとる学者に多いように見える。そこには、シャルルマーニュがこの作品で描かれているような冒険により、サン・ドニ寺院に聖遺物を持ち帰るということに、何らかの諷刺があるのではないかという見方が反映されているように思われる。

## 5. パロディーか否か

上に見た二人の研究者に代表される対立的な見解は、双方の「パロディー」の定義の違いによるものと考えられる<sup>17)</sup>。そもそも中世の修辞学にはパロディーという用語はな

<sup>16)</sup> *Ibid.*, pp. 15-19.

<sup>17)</sup> 中世文学におけるパロディーは、ジャンルの問題と密接に関わるものである。その意味で、『シャルルマーニュの旅行』を、本論でも論じている *gab* というジャンルの最初の作

いので、研究者の立場の違いにより、定義が異なって使われている。パロディーには、もとの作品にあるイデオロギーへの批判・揶揄（風刺）が伴うという定義にたてば、コルベラーリの批判はその通りだろう。しかし、「パロディー」を「批評的な距離のある反復・模倣」と広義にとらえる立場もある。リンダ・ハッチョンが、『パロディーの理論』で示したものである<sup>18)</sup>。もとネタを自分の作品に、「批評的な距離」をとりながら、それとわかる形で持ち込むということだが、ここでいう批評的な距離とは、必ずしも批判や揶揄（風刺）ではなく、敬意（パステイッシュ）であることも、その中間である中性的（遊戯的）な態度であることもありえる<sup>19)</sup>。中世文学を論じる際に有効な概念と考えられるが、この立場にたてば、ほら合戦を中心とした時間において形成される登場人物の言動を、伝統的なそれとの違いにおいて楽しむという行為はパロディーということができる。旅行を描く際も作品が根底において神中心の世界観を持っていることや、旅行からの帰還が元の世界観への帰還をもたらしていることは、このような定義に基づくパロディーを否定する理由にはならない。

どちらの定義が正しいかという議論は、ここでは不毛だろう。両者とも、ほら合戦にみられるこの作品の「遊び」にスポットをあてて、それぞれの立場から見解を述べていると捉えられるが、広義の定義にたつ論者は、この作品における「遊び」がもつ日常的な世界からの逸脱をみて、これをパロディーと呼ぶ。一方で、風刺を伴うという狭義のパロディーの定義に立つ論者は、元の世界観への戻りを強調して、これがパロディーであることを否定しているということが指摘できるように思われる。神のために戦う騎士という彼らの日常の世界と「ほら」の世界には上下関係はないという意味で、ハッチョンのいう「中性的」、「遊戯的」ということがよくあてはまる例だといえよう。

ただし、広義のパロディーの定義をもとにいくつかの作品を論じてきた私の立場から言っても、王女とオリヴィエのやりとりには、今日宮廷風恋愛と呼ばれるものへの指示性は弱いように見える。コビーがこれへの指示性を持つという語句が一般的なものに留まるということと、繰り返しがこの箇所だけに留まるというのがその理由である。たとえば、『エネアス物語』を想起させるということなら、もっとしつこく、同じ表現を繰り返すのではないだろうか？ 『シャルルマーニュの旅行』が書かれた時期は、20世紀以降の研究では、遅くとも1150年代始めと推測されているが、果たして19世紀以降「宮廷風恋愛」と言われるものが、遊戯や揶揄の対象となるほどに成熟していたのか

---

品であり、また、純粋なものとしては唯一のものであるとする John L. Grisby の見解 (*The Gab as a Latent Genre in Medieval French Literature*, *op. cit.* は示唆に富むが、本論では扱うことができなかつた。

<sup>18)</sup> Linda Hurcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. (初版は1985年。邦訳に、リンダ・ハッチョン『パロディの理論』、辻麻子訳、未来社、1993がある。)

<sup>19)</sup> *Ibid.*, ch. 3, "The pragmatiquerange of parody" (辻訳第三章『パロディの意図／解釈の範囲』) ; L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique* 46 (avril 1981), pp. 140-155.

は疑問だ。その物語における嚆矢とされる『エネアス物語』の成立は、1160年とされている。

## 6. オリヴィエの「ほら」についての考え方

では、オリヴィエの「ほら」とその顛末はいかに読むべきだろうか？ 仮説に留まるが、最後に現時点での考えを示しておく。

さきにオリヴィエと王女の語らいの場面を引用した。我々が二重下線を付した箇所では、「gab」という言葉が、ほら合戦で口にしたことの実現についての「賭け」という意味で使われている。オリヴィエは王女に、自分が賭けたのは「あなたを私の恋人にすることです」と言い直していることに注目したい。騎士ばかりがいた場所で口にしたこととは表現が変わっている。とはいえ、オリヴィエが指していることは、同じことである。その証拠に、この直後に続くのは、オリヴィエと王女が30回そういうことをしたという語りである。朝になり、王女が王に対して、100回そういうことがあったと証言することが、オリヴィエに勝利をもたらす。

このオリヴィエの一見矛盾しているように見える二つの態度は、最古のトルバドゥールと呼ばれるギヨーム9世が恋に見せた二つの態度に類型を見ることができる。以下、ギヨーム9世の二つの詩から2つの詩句を引く。

La nostr'amor vai enaissi  
Com la branca de l'albespi  
Qu'esta sobre l'arbre en treman,  
La nuoit, a la ploja ez al gel,  
Tro l'endemán, que l sòls s'espan  
Per la fuelhas vertz e l ramel.

(A. Jeanroy, éd. P. Bec, *Anthologie des Troubadours*, Paris : 10/18, 1992, pp. 75-77)

わたしたちの恋は ちょうど  
さんざしの枝とおなじこと  
夜の間 雨に打たれ霜にこごえて  
梢でふるえているけれど  
朝になれば 日の光が  
葉にも若枝にもふりかかる

(ギエム・デ・ペイテュ「のどやかに新しい季節が」、第3詩連、新倉俊一訳)

Aitan fotey cum auziretz :  
.c. e quatre .xx. e .viii. vetz !  
Ab pauc no m rompet mos corretz  
e mos arnes,

e venc m'en trop gran malaveg,  
tal mal me fes.

さてお聞きあれ 何度やらかしたことか  
百と八十と 八回だ  
もう少しで 私の装具と馬具一式が  
裂けてしまうところだった  
そしてすさまじい 痛みがやってきた  
それほどひどく やってくれたのだ

(同「リムーザンの果てのオーヴェルニュ」、第11詩連、瀬戸直彦校訂・訳)

これらの詩句が同じ詩人の口から語られている。恋する女性に対して、恋にふるえる心を語る男はまた、あくまでも男臭い騎士文化の中で、自分の「獲物」を自慢するという側面も持ち合わせている。『シャルルマーニュの旅行』におけるオリヴィエもまた、同じことを、仲間の騎士と語る時と、意中の女性の前で語る時とで語り分けているが、その人格には矛盾は認められない。

先に述べたように、軽はずみにほらをふいて窮地にたつオリヴィエには、「王の詩群」で育てられてきた慎重な人物像の裏切りが認められる。その一方で、彼が仲間の騎士の前と、王女自身の前でとる二つの態度と、それを描く表現のありかたの矛盾に見えるものは、外部にある作品に批評的な距離をとることによってもたらされたものというよりは、むしろ、同じ人物がコインの裏表のようにあわせもつ、距離のない二つの側面によるものではないだろうか。

## まとめ

以上、『シャルルマーニュの旅行』を、遊戯による規範からの逸脱という観点から論じた。ほら合戦という遊戯を中心に構成される作品には、武勲詩が要求する規範からの遊戯的逸脱が見られる一方、今回のシンポジウムの他の論者の話しにあるような、文学において恋愛が描かれる際に成立している規範を揶揄するという傾向はまだ希薄であったようにみうけられる。

## 参考文献

- L'Épopée pour rire. Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople et Audigier. Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Alain Corbellari*, Paris : Champion, 2017
- H. Ogurisu (小栗栖等) : *Édition électronique du Roland d'Oxford*, 2013,  
<http://www.eonet.ne.jp/~ogurisu/francais/sect0002.html>
- Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec*, Paris : U.G.E., 1992

瀬戸直彦編『トルバドゥール詞華集』、大学書林、2003  
新倉・神沢・天沢（編訳）『フランス中世文学集1』、白水社、1990

Anne Elizabeth Cobby, *Ambivalent Conventions. Formula and Parody in Old French*,  
Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1995

John. L. Grisby, *The Gab as a Latent Genre in Medieval French Literature*,  
Cambridge and Massachusetts: The Medieval Academy of America, 2000

Linda Hurcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*,  
Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000（初版は1985年、邦訳に、  
リンダ・ハッチオン『パロディの理論』、辻麻子訳、未来社、1993）

ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』（高橋英夫訳）、中央公論新社（中公文庫）、1973

# ナイトハルトのリートに見られる暴力的な笑い

伊藤 亮平

## 0. はじめに

本論では、ナイトハルトのリートにおける遊戯性について、ミンネザングからの逸脱化、特に暴力的表現による「笑い」について着目し、中世フランス抒情詩の一ジャンルであるパストゥレル Pastourelle に属するリートを中心に検証する。

## 1. パストゥレルについて

まずはパストゥレルから概略したい。パストゥレルはウェルギリウスの「田園詩」に端を発しているが、中世叙情詩におけるパストゥレルとウェルギリウスの作品とは様相が異なっている。またパストゥレルの内容の展開は様々なパターンがあるが、基本的には野外に出かけた騎士が偶然出会った羊飼いの娘に求愛するものの、娘の方が一枚上手で機知を持って騎士をあしらうというのが典型的なパターンである。中世フランス文学において最古のパストゥレルと考えられているのはマルカブリュ Marcabru の作品とされている。

9. «Toza, estranh cor e salvatge  
adomesg'om per uzatie.  
Ben conosc al trespassatge  
qu'ab aital toza vilayna  
pot hom far ric companhatge  
ad amistat de coratge,  
quan l'us l'autre non eniayna.»

10. «Don, hom cochatz de folhatge  
iur'e pliu e promet guatge;  
si'm fariatz homenatge,  
senher», so dis la vilayna;  
«mas ieu per un pauc d'intratge  
no vuelh ges mon piuzelhatge  
camiar per nom de putayna.»<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> 以下の版より引用した。Rieger, Dietmar: Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder

(Marcabru: L'autrier iost'una sebissa 第 9-10 節)

9. (騎士)「娘さん、人慣れぬ荒い心も、慣れれば飼い慣らせるものです。道すがら私はよく見聞きしています、その様な田舎娘とでも、心からの親密さで以って素晴らしいお付き合いができるものです、もし一方が他方を騙したりしなければ。」
10. (娘)「旦那様、愚かな衝動につき動かされた男は、担保を誓い、保証し、約束するものです。私に名誉を下さろうとおっしゃるなら、旦那様」と田舎娘は言うのだ  
「私としてはけれども、少しばかりは奥へお通りになるのを認めて、それで無垢な私を、浮かれ女の名と交換する気はありませんわ」(石井正人訳)

騎士は言葉巧みに羊飼いの娘を誘惑するが、反対に娘が宮廷社会の人間に然るべき振る舞いを示す。騎士階級と農村階級の立場がパストゥレルにおいては逆転している。マルカブリュの文体は難解であることから、彼の詩の受容者は教養のある騎士階級であることが想定される。一方で騎士階級に対する風刺をマルカブリュは意図しており、このリートにおいて「笑われる」対象は騎士である。

遍歴学生・遍歴学僧の歌謡集カルミナ・ブラーナ *Carmina Burana* (以下 CB と略する) にもパストゥレルが見られる。CB では、パストゥレルのモチーフを踏襲しているものの、必ずしも女性が男性を機知によって男性をあしらうのではなく、女性が積極的に男性を誘うなど<sup>2)</sup>、その内容はマルカブリュのパストゥレルとは様相が異なっている。

CB185 番は、語り手が女性である点において特異である。このリートは女性の嘆きから始まる。

Ich was ein chint so wolgetan,  
uirgo dum florebam,  
do brist mich div werlt al,  
omnibus placebam.  
[...]  
maledicantur thylie  
iuxta uiam posite!

私は花盛りの乙女、美しい少女でした。 / みんな私のことを褒めてくれて、 / 私のこ

---

der Trobadors. Provenzalisch / Deutsch. Stuttgart (Reclam) 1980.

<sup>2)</sup> 「娘は、芝の上に学問僧が座っているのを、見つけた。 / 「何しているの、旦那、こっちへ来て、私と楽しみましょうよ (石井正人訳)」 (Conspexit in cespite scolarem sedere: / »quid tu facis, domine? ueni mecum ludere!« CB90: 第 3 節 1-2 行)。CB の詩は全て下記の版より引用した。Vollmann, Benedikt Konrad (Hrsg.): *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einen Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer*. 2. Auflage. Berlin (Deutscher Klassiker Verlag) 2016.

とを気に入ってくれていました。 / [...] / 道端の菩提樹は / 呪われてしまえばいい。  
(CB185 第1節 1-3, 6-7行)

女性は自分の身に降りかかった不幸な出来事を回想する。後述するが、過去を回想する点においては、ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデの L 39,11 *Under den linden* と同一であるが、ヴァルターのリートにおいて「菩提樹」(linde) は愛の幸福を象徴しているのに対し、対照的に CB185 番では女性の悲劇を象徴している。

この女性は、男性の誘惑に容易になびくような軽率な人物として描かれていない。またリート全体を通じて、男性は言葉巧みに女性を口説くことも、また「高きミンネ」のように、自身の真剣さや誠実さを主張することもしない。男性は女性を菩提樹の側に一緒に行くように誘うが、それは男性が菩提樹の側に「ハーブとタンバリンとフィードルを置いてきてしまった」からである<sup>3)</sup>。男性は本心を隠し、口実を設けて女性を誘う。女性の手を取った際の男性の態度を「無作法ではなかった」としながらも「ずる賢かった」と女性は述べる<sup>4)</sup>。ところが男性は女性の手を取ると、強引に森の方へ女性を引っ張っていく<sup>5)</sup>。CB185 番では詩節を追うごとに事の顛末が詳細に描かれる。そして詩の悲劇的な結末は、比喻を交えて下記のように表現される。

Er warf mir uf daz hemdelin,  
corpore detecta  
er rante mir in daz purgelin  
cuspidate erecta.

彼は私の服に飛びかかり、 / 私の肌をあらわにすると、 / 私の城を攻め込みました、 / 槍を立てて。(CB185 第9節 1-4行)

女性の身に起きた悲劇や男性の不誠実さを訴える事の方が、神学を学んだ作者としてよりふさわしいであろう。確かに作者は、男性の「無作法な」(indecenter) 点を指摘し<sup>6)</sup>、女性が男性に騙されてしまった点を詩の中心的モチーフとして強調している<sup>7)</sup>。しかし

<sup>3)</sup> 「ここからそれほど遠くない所に / 美しい菩提樹が立っています、 / そこに私は自分のハーブを置いてきてしまったのです、 / タンバリンとフィードルも」(Iz stat ein linde wolgetan / non procul a uia, / da hab ich mine herphe lan, / timpanum cum lyra. CB185 第6節 1-4行)。

<sup>4)</sup> 「彼は私の白い手を取りました、 / 無作法ではなかったのですが、 / 彼は私を草原へ連れて行きました / ずる賢かったのです」(Er nam mich bi der wizen hant, / sed non indecenter, / er wist mich div wise lanch / valde fraudulent. CB185 第3節 1-4行)。

<sup>5)</sup> 「彼は私の白い服を掴みました、 / とても無作法なやり方でした / 彼は私の手を引っ張って行きました / ひどく乱暴でした」(Er graif mir an daz wize gewant / valde indecenter, / er fürte mih bi der hant / multum uiolenter. CB185 第4節 1-4行)。

<sup>6)</sup> CB185 番 第4節 2行参照。

<sup>7)</sup> Vgl. Vollmann, a.a.O., S. 1209.



この比喻表現によって、結末が悲劇的にも拘らず詩の内容はどこかユーモラスに響く。第10節では、「彼は<sup>えびら</sup>箠と矢で / 見事な獲物を手に入れました」(Er nam den chocher unde den bogen, / bene uenabatur! CB185 第10節1-2行)と女性は述べる。この男性にとって女性を手に入れるということは、獲物を仕留める狩りという「遊び」そのものである。これらの比喻は、一見女性の嘆きのように見えながら、実際は女性という獲物を手に入れた男性の喜びを表している。いわばCB185番の結末では、男性側の優越による笑いが展開されており、その笑いは攻撃的なものである。

## 2. ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデにおけるパストゥレル

ミンネザングでは、ナイトハルトを始め、アルブレヒト・フォン・ヨハンスドルフやハインリヒ・フォン・モールンゲン、ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデなどがパストゥレルに影響を受けたリートを残している。とはいえ、その数はそれほど多くはない<sup>8)</sup>。

またミンネザングのリートにおけるパストゥレルの特徴として、マルカブリュやCBで描かれた風刺性や暴力性が意図的に排除されている。また性的な描写は、「高きミンネ」(hohe minne)を説くリートに比べて明示的に表現されているとはいえ、フランスの詩やCBほど露骨ではない。ミンネザングにおけるパストゥレルの例として、本論ではヴァルターのリートL39,11 Under den linden とL74,20 Nemet, frowe, disen kranzを例に挙げたい。Under den lindenは、語り手の女性が男性との逢瀬を回想する場面から始まる。

Under der linden

an der heide,

dâ unser zweier bette was,

dâ mugent ir vinden

schône beide

gobrochen bloumen unde gras.<sup>9)</sup>

草原の / 菩提樹の下 / 二人の臥所があった所では / 花や草が美しく折られていた

<sup>8)</sup> ヴェルナー・ホフマンは、ミンネザングにおいて、性愛の官能性が強く表れているジャンルとして、「後朝の歌」(Tagelied)とパストゥレルを挙げている。ホフマンは、ドイツ語圏でパストゥレルがそれほど普及しなかった理由として、官能的表現を描くための形式は、すでに広く普及していた「後朝の歌」で十分であったからだとしている。ヴェルナー・ホフマン、岸谷徹子、石井道子、柳井尚子 訳著：ミンネザング ドイツ中世恋愛抒情詩選集 (大学書林) 2001年、278頁参照。

<sup>9)</sup> ヴァルターのリートは全て以下の版より引用した。Bein, Thomas (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Berlin (De Gruyter) 2013. 以下、この版から引用したリートをLと略する。

ことに / あなたたちは気づくでしょう。(ヴァルター L 39,11 第1節 1-6行)

パストゥレルに登場する女性は若い娘とみなすのが通例だが、*Under der linden* では明確に言及されている訳ではない。女性は男性に *frowe* と呼びかけられているが<sup>10)</sup>、これは実際に宮廷社会に属する「貴婦人」を意味するのか、あるいは「貴婦人のように」迎えられたのかリートの内容のみでは判然としない<sup>11)</sup>。また男性の身分もリートから窺い知ることができない。ヴァルターのリートの世界においては男女の身分が曖昧となっている。

また *Unter den linden* では、二人が待ち合わせをしていたことが描かれ<sup>12)</sup>、パストゥレルの特徴である、野外での女性との偶然の出会いという場面は変更されている。そして性的描写は、「二人の臥所」(第1節 3行)、「彼は私の側に横になっていたこと」(*Daz er bî mir læge* 第4節第1行)、「彼は私に口づけをしてくれました、千回も」(*Er kuste mich wol tûsentstunt* 第2節 5行)という台詞によって表されているが、意図的に多くを語ろうとしない<sup>13)</sup>。ヴァルターは遍歴時代に遍歴学生・遍歴学僧らのリートに影響を受けたと考えられているが、*Unter den linden* は CB185 番と同じ舞台設定でありながら、その内容は対照的である。

*Nemet, frowe, disen kranz* では、礼儀を尽くして女性に求愛する男性の姿が描かれる。

›Nemet, frowe, disen kranz‹,

alsô sprach ich zeiner wol getâner maget,

「お受け取りください、貴婦人よ、この花輪を、」 / 私はとある一人の実に美しい少女に話しかけた。(ヴァルター L74,20 第1節 1-2行)

Si nam, daz ich ir bôt,

einem kinde vil gelîch, daz êre hât.

彼女は私が差し出したものを受け取った、 / あたかも誉れある子供のよう。

<sup>10)</sup> 「そこで私は迎えられました、「奥方様」って」(*dâ wart ich enpfangen, / hêre frowe* ヴァルター L39,11 第2節 4-5行)。

<sup>11)</sup> Vgl. Schweikle, Günther (Hrsg., Übers. und Komm.): *Walther von der Vogelweide. Werke. Gesamtausgabe. Band2. Liedlyrik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Stuttgart (Reclam) 1998, S. 650.*

<sup>12)</sup> 「私が川辺に行くと、私の愛しい人はもう来ていました。」(*Ich kam gegangen / zuo der ouwe, / dô was mîn friedel komen ê.* ヴァルター L39,11 第2節 1-3行)。

<sup>13)</sup> 「彼と私が何をしたのか、 / 決して誰にも知られませぬように、 / 彼と私、 / それから、一羽の小さな鳥の他には、 / ダンダラダイ、 / 小鳥はきつと黙ってしてくれるでしょう。」(*wes er mit mir pflæge, / niemer niemen / bevinde daz, wan er und ich, / und ein kleinez vogellîn, / tandaradei, / daz mac wol getriuwe sîn.* ヴァルター L39,11 第4節 4-9行)。

(ヴァルター L74,20 第3節 1-2行)

Nemet, frowe, disen kranz においても女性の身分は明らかにされていないが、語り手の男性は、「少女」(maget)に「貴婦人よ」(frowe)と呼びかけ、女性を丁重に扱う様を描く。また「花輪」は処女性の象徴であり、「花輪を受け取る」とは相手を受け入れたことを表す<sup>14)</sup>。性的な描写は象徴によって示唆されるに過ぎない。

男性の求愛を受けた女性は、恥じらい頬を染める。その様子をヴァルターは「百合の傍に咲く薔薇」と表現する<sup>15)</sup>。そして女性は、男性にお辞儀をして求愛を受け入れたことを示す。

Des erschamten sich ir liechten ougen.

dô neic si mir vil schône.

daz wart mir ze lône.

wirt mirs iht mêr, daz trage ich tougen.

そこで 彼女の輝く瞳は恥じらいを見せた。 / そしてとても愛らしく私にお辞儀をした。 / これが、私が受け取った報酬である。 / それ以上のものを受け取ったなら、私は秘密にしておこう。(ヴァルター L74,20 第3節 5-8行)

男性は女性のお辞儀を「報酬」(lôn)として喜び、女性からの報酬についてそれ以上語ることを控える。Nemet, frowe, disen kranz では、男女ともに控え目で礼節ある態度が一貫して描かれている。なお男女のこの一連のやり取りは、実は夢の中の出来事であったというオチがつけられているが<sup>16)</sup>、それによって「笑い」が引き起こされる訳ではない。夢から覚めた男性は、意中の女性の姿を探し求めるといふ現実に引き戻される<sup>17)</sup>。従来のミンネザングと何ら変わらない様相や男性の悲しみがここでは描かれている。Nemet, frowe, disen kranz においては、夢の中での束の間の幸福と、意中の女性を求め思い悩むという伝統的ミンネザングが対比されており、最終的に語り手の男性は現実

---

<sup>14)</sup> Vgl. Kasten, Ingrid (Edition der Texte und Komm.) / Kuhn, Margherita (Übers.): Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker) 1995, S. 962.

<sup>15)</sup> 「彼女の頬は赤くなった / 百合の傍に咲く薔薇のように」(ir wangen wurden rôr / sam diu rôse, dô si bî den lilien stât ヴァルター L74,20 第3節 3-4行)。

<sup>16)</sup> 「夢の中で / 私はこれほどまでに幸福であった、 / その時夜が明けて、私は目を覚まさねばならなかった。」(dô ich sô wunneklîche / was in troume rîche, / dô taget ez und muos ich wachen. ヴァルター L74,20 第4節 6-8行)。

<sup>17)</sup> 第3節では、意中の女性の姿を探し求める様子が描かれる。「今年の夏は、 / 少女たちの顔をじっと覗き込まずにはいられない。 / [...] / もし彼女がこの踊りの中にいたらどうであろうか。」(Mir ist von ir geschehen, / daz ich disen summer allen meiden muoz / vaste under diu ougen sehen. / [...] / Waz ob si gêt an diesem tanze? ヴァルター L 74,20 第4節 1-3, 5行)。

の世界＝伝統的ミンネザングの世界に帰着する。

ヴァルターはパストゥレルをモチーフに使用して、高きミンネの舞台設定である宮廷社会では描くことが困難であった男女の逢瀬や愛の成就を描く。その際ヴァルターは、野外（自然）を理想郷として、リート舞台設定に選択する。同時に、パストゥレルで描かれなかった男性の「節度」(mâze)を強調することを目的としており、パストゥレルやCBで描かれているような風刺、あるいは露骨な性描写等による「笑い」を意図的に排除している。

### 3. 母娘の対話におけるパストゥレルの影響

ナイトハルトのリート舞台もまた野外を中心としている。しかし、ヴァルターが自然を理想郷として描くのに対して、ナイトハルトは母と娘の言い争い、農民たちの喧嘩など、宮廷社会の理想とは相反する喧騒と暴力を敢えて誇張するための舞台設定として野外、すなわち農村社会を選択している。そして、ヴァルターがあくまで従来の女性奉仕に従いつつも、社会的身分差を超えた男女間の愛を描くことで、従来のミンネザングからの脱却を図るのに対し、ナイトハルトは伝統的ミンネザングそのものから大きく逸脱させる。

ナイトハルトのリートに登場する女性は、容姿の美しさや物腰が賞讃されているが、「(農作業で)指に怪我をしている」<sup>18)</sup>、「足にはあかぎれがある」<sup>19)</sup>などの美的欠損が描かれる。また女性の口を「バラ色の口」(ir rôsenvarwer triel WL Nr.2 第3節4行)と表現されているが、„triel“には「動物の口」という意味もあり、軽蔑的な意味合いも含まれている<sup>20)</sup>。以上の描写は娘が農村社会の人間であることを明示している<sup>21)</sup>。

またナイトハルトのパストゥレルでは、従来のパストゥレルと同様に騎士が女性を誘惑したことが示唆されているが、直接的な描写は描かれていない。その様子は、母と娘との対話から間接的に表現されている。母と娘の対話においては男(おそらく騎士)に会いに行こうとする農村の娘を母が咎める一連のやりとりを主題とする。母親の説得にも拘わらず娘は、騎士に対する思いを変えることなく、最終的には母親の忠告を無視し

18) 「彼女は今年指を怪我してしまった、/彼女のおばさんが麦を刈っていたときに彼女を切ってしまったのだ。」(diu wart hiuwer wund in einen vinger, / dôs ir muomen gersten sneit. ナイトハルト WL Nr.2 第2節7-8行)。ナイトハルトのリートは全て以下の版より引用した。Neidhart von Reuental: Die Lieder Neidharts. Hrsg. von Edmund Wiessner. Tübingen (Max Niemeyer) 1955. 本論では Sommerlieder=SL, Winterlieder=WL と略する。

19) 「ここにいる人たちは、あの子よりも良い子を見つけられなかったと思う。/ただし、彼女の足はあかぎれだった。」(ich waen, alle, die der sint, ein bezzer kint niht vunden, / wan daz ir diu vüezel sin zeschrunden. ナイトハルト WL Nr. 9 第6節6-7行)。

20) Vgl. Benecke / Müller / Zarnke: Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Leipzig (Hirzel) Bd. III, 1861, Sp. 90b.

21) 小栗友一: ナイトハルトのミンネザング＝パロディー[名古屋大学総合文化センター『言語文化論集』第VII巻 第2号、1986年、89-98頁]、91頁参照。

で会いに行ってしまう。先行研究ではこれらのリートとパストゥレルとの関連性が指摘されている<sup>22)</sup>。しかし、ナイトハルトのリートでは、野外での騎士と農村の娘との出会いが描かれておらず、これらのリートをパストゥレルと呼べるのか、さらにはこれをパストゥレルのバリエーションと呼べるのか分からない。それほどまでにナイトハルトのリートはパストゥレルから、また伝統的ミンネザングからも逸脱している。

従来のミンネザングでは、礼儀を尽くして女性に奉仕したにも拘わらず、女性は男性に対して冷淡な態度をとり、一方でなりふり構わず情熱的に求愛する男が女性と容易に結ばれることへの嘆きが綴られる。女性奉仕においては熱情に駆られた言動は厳に慎むべきであり、理性ある振る舞いが求められる。また男女が仮に相思相愛であったとしても、二人の仲を疑う「見張り」(huote) の存在があり、容易に会うこともままならない。

ナイトハルト のリートにおいても、確かに恋に関する嘆きは描かれてはいる。しかしそこからミンネにまつわる内省につながらずに、男は恋敵に対する恨みを述べ、直接恋敵に攻撃を加えようとするなど、外的な事情へと関心を移す。

またリートに登場する娘もミンネについて内省を深めることなく、騎士に対する好意を直情的に表し、騎士の誘いに応じようとする。さらには母親に晴れ着を長持ちの中に隠されてしまうが、長持ちを椅子で壊して晴れ着を取り出すという大胆な行動をとる。

Diu wât diu was in einem schrine versperret:

daz wart bî einem staffel ûf gezerret.

晴れ着は長持ちの中にある。 / それを椅子の脚でこじ開けた。

(ナイトハルト SL Nr.21 第 4 節 1-2 行)

ナイトハルトは従来のミンネザングには描くことが困難であった、ミンネに関する情熱を農村の娘に仮託し、その情熱を内省ではなく、行動によって描く。そのため、リートの内容は攻撃的、あまつさえ暴力的になる。聴衆が従来のミンネザングやパストゥレルに関する知識を持ち合わせていれば、それらのパロディーとして、ナイトハルトのリートを享受することができるであろう。とはいえ、ミンネザングの知識を十分持ち合わせていなくとも、娘の過激な言動そのものが「笑い」を引き起こす。

なお、女性たちを虜にするこの騎士はロイエンタールの殿と呼ばれている。彼は踊りと歌の名手で、農村の娘を誘惑する好色な人物として描かれている。一人称による語りでは、自身の誠実さを訴えている。しかし、その一方で、第 3 者の視点からは軽薄な浮気者として写っている。母と娘の対話において、ロイエンタールの殿にミンネを捧げた女性は不幸な目に合っていることを作中の母親は指摘して娘を諭す。

---

<sup>22)</sup> Vgl. Jackson, William T.H.: Die Mittelalterliche Pastourelle als satirische Gattung. In: Mittellateinische Dichtung. Ausgewählte Beiträge zu ihrer Erforschung. Hrsg. von Karl Langosch. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1969, S. 411-429, hier S. 427.

weistû, wie geschach  
dîner spilen Jiuten vert, [...] /  
der wuohs von sînem reien ûf ir wempel  
[...]  
also lêrte er sî den gimpelgempel.

お前は友達のユウテが / どうなったのか知っているのかい。[...] / あの男の輪舞で彼女のお腹は大きくなったのよ、 / [...] / つまりあの男は彼女にギンペルゲンペルを教えたの。(ナイトハルト SL Nr.18 第2節 3-5,7行)

従来のミンネザングにおける「見張り」は、ナイトハルトのリートでは娘の母親が担っている。しかし母親は、男女の仲を好奇心で眺め、二人の仲を妨害するような「障害」ではない。娘の行き過ぎた言動を諫め、教えを諭す年長者の役割を本来は担っている。しかし、その母親さえ恋に浮かれる様子をナイトハルトは描く。

tohter, reich mir mîn gewant:  
ich muoz an eines knappen hant,  
der ist von Riuwental genant.

娘や、私の服を出しておくれ。 / ある若い方のところへ行くの、 / その人はロイエンタールの殿と呼ばれているわ。(ナイトハルト SL Nr.1 第2節 3-5)

「娘や」(tohter) という冒頭の呼びかけがなければ、このセリフは若い娘の台詞そのものである。若い娘の台詞のパロディーであることは一目瞭然であろう。娘のみならず、母親もロイエンタールの殿の誘いに応じようとし、それを娘が咎めるのである<sup>23)</sup>。このリートでは母と娘の立場が逆転している。ナイトハルト は自身のリートを自ら逸脱化させるという「遊び」をやっているのけているのである。

#### 4. ナイトハルトの「冬の歌」における騎士と農民

ナイトハルトのリートは、必ずしもミンネザング等の宮廷文化の知識を前提とした笑いを提供していない。登場人物の言動の過激さによって笑いを生み出している。さらには、宮廷風の雅な表現から一転して、農村の喧騒へ転換するという、急激な展開によって「笑い」を引き起こそうとする。例えば WL Nr. 18 では、第1節は典型的な「冬の歌」(Winterlieder) から始まる。

Sanges sind diu vogelîn gesweiget,

---

<sup>23)</sup> 娘は「お母さん、気を確かに保ってください」(Muoter, ir hûetet iuwer sinne! ナイトハルト SL Nr.1 第2節 1行) と述べて、母親を嗜める。

der leide winder hât den sumer hin verjagt:  
des ist manic herze beidiu trûric unde unvrô.

小鳥たちは歌うのを止めた / 冬の苦しみが夏を追いやってしまった。 / だから多くの心は悲しみ、鬱々としている。(ナイトハルト WL Nr. 18 第1節 1-2行)

喜びの多い夏が過ぎ去り、荒涼とした冬の到来に人々の心は沈んでいる。そのような状況においても、リート男性は女性に対する希望を捨てず、自分の思いが叶うことを祈ってくれるよう語り手の男性は聴衆に願う。荒涼とした冬のイメージと女性奉仕における苦しみを重ね合わせることは、従来のミンネザングにおいて常套表現である。ところが、ナイトハルトは突如冬の話の打ち切ってしまう。

Hie mit sule wir die rede lâzen:  
wir müezen in die stuben. zeinem berevite  
kômen hin durch tanzes willen vil der jungen diet.

この話はここで止めておきましょう。 / 私たちは部屋に入らなければならない。 / 大勢の若者がダンスをしに / 木小屋へとやって来た。

(ナイトハルト WL Nr.18 第2節 1-3行)

「冬の歌」の情景やミンネ奉仕について触れることなく、これ以降ダンスをしにやって来た農民の描写へとリートは転換する。冬という舞台設定は、室内でのダンスという場面へ展開させるためのただの枕詞に過ぎない。彼の主眼はダンスに興じる農民を描くことにあり、さらには農民を嘲笑、批判することにある。

zwêne dörper (daz si sîn verwâzen!),  
si trougen beide röcke nâch dem hovesite,  
Ôsterrîches tuoches: [...]  
wol geslagen  
wâren in ir gürtel beide samt.  
oedeclîchen wunden sî den kragen  
bî dem tanze, daz ich michs erschamt.

二人の田舎者 (dörper) は、(彼は呪われるがいい!) / 宮廷風 (hovesite) の上着を着ていた。 / 上着はオーストリア産の生地 / [...] / 二人の帯には金具が打ち付けてあった。 / 彼らが踊る際に奇妙に首をかしげる様子を、私は恥ずかしく思った。

(ナイトハルト WL Nr.18 第2節 4-10行)

Imst sîn treie nie sô wol zerhouwen  
noch sîn kel

nie sô hel

彼の胴着のスリットは / 無様で、 / 声はダミ声。

(ナイトハルト WL Nr.4 第7節 1-3行)

ナイトハルトのリートでは、農民の身体像を戯画化した描写は乏しい。彼は農民の身体像そのものを描かずに、宮廷を真似た服装やダンスの際の不恰好な様子を誇張することによって農民の滑稽な姿を描く。農民の振る舞いについて、ナイトハルトは性的かつグロテスクに表現する。

daz dû, vrouwe, habest undanc!

in dîn haerlîn vingerlîn ein kneht den vinger dranc.

婦人よ、お前は呪われてしまえ。 / お前の髪指輪に小姓が指を突っ込んだ。

(ナイトハルト WL Nr. 34 第8節 8-9行)

ただしナイトハルトは単純に農民そのものを嘲笑している訳ではない。ナイトハルトが批判しているのは、宮廷風の装いをして、無作法に振る舞う者たちについてである。農民の一人は、踊りを踊っていた際に、踊りに加わっていたナイトハルトの恋人フリデルーンの指輪を無理矢理奪い、そのせいで彼女は手をくじいてしまう。

Alsô vlôs mîn vrouwe ir vingerîde.

dô sî den krumben reien ûf dem anger trat,

dô wart ez ir ab ir hant, seht, âne ir danc genomen!

[...]

jâ verklagte ich wol daz vingerlîn,

het er ir verlenket niht die hant.

私の恋人フリデルーンは指輪をも失った。 / 彼女が野原で輪舞のステップを踏んでいた時に、指輪は、そう、彼女の意に反して奪われてしまったのだ。 / [...] / 指輪のことだけを嘆いたかもしれまい、もしもあの男が、彼女の手をくじいたりしなかったのなら。 (ナイトハルト WL Nr.18 第4節 1-3行、9-10行)

この部分を見る限り、ナイトハルトは女性に対する粗野な行動を批判しており、その点で従来のミンネザングの規範に属しているともいえる。このリートの語り手の男の身分は明らかではないが、自身の領地に言及している点で騎士階級と思われる。また農村の娘を恋人としている点において、農村階級とも接点のある人物でもある。いわば語り手の騎士は、リートの世界において騎士階級と農村社会の中間的立場に立っている。彼は宮廷の礼節を理解する騎士として粗暴な振る舞いをする農民を批判しながらも、前述したようにロインエンタールの殿は娘のみならず、その母親をも誘惑する好色な面も持ち



合わせている。この点のみを見れば、作中に登場するロイエンタールの殿はまさしく「農民の敵」である。ただし、この騎士は農民に対して横暴な態度を取れるほどの力は持ち合わせてない。彼は貧しく、もし女性が彼の領地に行けば貧しい暮らしが待っていることを作中で揶揄されている。

kumt si mir ze Riuwental,  
sî mac grôzen mangel wol dâ schouwen.

彼女が私のロイエンタールに来れば、/ そこで彼女が見るのは貧しさだけ。

(ナイトハルト WL Nr.5 第6節 4-5行)

ナイトハルトは農民を嘲笑するが、騎士である彼自身も茶化される様相を描く。ナイトハルトのリートでは農民だけでなく、騎士もまた「笑い」の対象となっている。ナイトハルトは、オーストリア公フリードリヒ 2 世に仕え、土地を所有しているが貧しい騎士であったと考える研究者もおり<sup>24)</sup>、それが史実であるならば、ナイトハルトのリートは一種の自虐、セルフパロディを行っている。ロイエンタールの殿は農民を批判し嘲笑する立場でありながら、一方で農村の娘を恋人にし、さらに貧しい騎士として嘲笑される立場にもいる。ナイトハルトのリートでは、騎士と農民の身分の違いが明確に描かれているが、「笑う対象」＝騎士、「笑われる対象」＝農民という単純な図式が成り立たず、「笑う」者と「笑われる」者の立場が容易に転換しうるのである。

## まとめ

本来、共同体が一つにまとまるために必要な秩序が、ナイトハルトのリエートの世界では崩壊し、暴力的世界が展開されている。暴力的な世界を描くことで、宮廷社会を真似る身分不相応な農村社会に対する風刺、ひいては墮落した宮廷社会批判という一面は無論看過できまい。

この暴力的な世界をリエートの受容者は笑うことによって、笑いを共有し、受容者の属する社会的階層に秩序を促す。無作法な振る舞いを笑い、批判することで、本来のあるべき姿を間接的にナイトハルトは伝える。騎士は農民の粗暴な振る舞いや宮廷文化を模倣する農民の滑稽さを笑い、また騎士の軽率な振る舞いや下級騎士の現状を嘲笑する。農民もまた、騎士階級の現状を嘲笑すると同時に、農民の滑稽な振る舞いを自分たちとは異なるものとして笑う。ナイトハルトはリートに、双方の社会層の中間的人物を想定

---

<sup>24)</sup> Vgl. Wachinger, Burghart: *Deutschsprachige Literatur des Mittelalters. Studienauswahl aus dem 'Verfasserlexikon' (Band1-10)*. Berlin (de Gruyter) 2001, Sp. 528. ナイトハルトは 1180-90 年頃バイエルン地方で生まれ、1230 年ごろからオーストリア公フリードリヒ 2 世に仕えたと推測されている。Vgl. Lomnitzer, Helmut (Übers. und Hrsg.): *Neidhart von Reuenthal. Lieder. Auswahl mit den Melodien und neun Liedern. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart (Reclam) 1984, S. 124f.

することで、それぞれの社会秩序の再構成を促す可能性をもたらしたと言えるのではないだろうか。

その一方で、ナイトハルトや貴族や農民を含めた聴衆は、喧騒や暴力といったカーニバルの様相による笑いを単純に享受していたという側面も見られる。伝統的ミンネザングの表現技法を熟知したミンネゼンガーが、あえて農民を真似た野卑な歌うこと自体が宮廷内の遊戯であり、一つの笑いであり、新たな芸術表現であり、また逆説的に本来の理想像の教化となりえたと言える。

しかし、「笑い」や「批判」の中に内包される理想像、またナイトハルトの自虐的な笑いは後世の受容者にはそれほど着目されず、農民に対する攻撃的な表現が主に取り上げられている。ナイトハルトはのちの作品で「農民の敵」として作品で嘲笑されるに至るが、それだけナイトハルトの表現にインパクトがあり、また異なる社会層に彼のリートが受容されてきたことの証左でもあると思われる。

#### 参考文献

- Blank, Walter: Deutsche Minnesang-Parodien. In: Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978. Tübingen (Max Niemeyer) 1979, S. 205-218.
- Gaier Ulrich: Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiller, Brant und zur satirischen Schreibart. Tübingen (Max Niemeyer) 1967.
- Jackson, William T.H.: Die Mittelalterliche Pastourelle als satirische Gattung. In: Mittellateinische Dichtung. Ausgewählte Beiträge zu ihrer Erforschung. Hrsg. von Karl Langosch. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1969, S. 411-429.
- Kasten, Ingrid (Edition der Texte und Komm.) / Kuhn, Margherita (Übers.): Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker) 1995.
- Lomnitzer, Helmut (Übers. und Hrsg.): Neidhart von Reuental. Lieder. Auswahl mit den Melodien und neun Liedern. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Überarbeitete Ausgabe. Stuttgart (Reclam) 1984.
- Schweikle, Günther: Humor und Ironie im Minnesang. In: Schweikle, Günther: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart · Weimar (Metzler) 1994, S. 89-113.
- Schweikle, Günther: Dörper oder Bauer. Zum lyrischen Personal im Werk Neidharts. In: Schweikle, Günther: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart · Weimar (Metzler) 1994, S. 417-439.
- Schweikle, Günther (Hrsg., Übers. und Komm.): Walther von der Vogelweide. Werke. Gesamtausgabe. Band 2. Liedlyrik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Stuttgart (Reclam) 1998.

- 石井正人：中世牧歌の樂園とアジール-ラテン的要素とゲルマン的要素の対立と総合過程-（溪水社）1993年。
- 伊藤理絵：笑いの攻撃性と社会的笑いの発達（溪水社）2018年。
- ヴェルナー・ホフマン、岸谷敏子、石井道子、柳井尚子 訳著：ミンネザング ドイツ中世恋愛抒情詩選集（大学書林）2001年。
- 小栗友一：ナイトハルトのミンネザング=パロディー（名古屋大学総合文化センター『言語文化論集』第VII巻 第2号、1986年）89-98頁。
- 黒川祐子：ナイトハルトの歌の服飾表現（御茶の水大学服飾美学会『服飾美学』第28号、1999年）15-30頁。
- 高津春久編訳：ミンネザング（郁文堂）1978年。
- 小竹澄栄：中世の抒情詩と物語性-ナイトハルトの夏の歌-（東京都立大学人文学会編集『人文学報』第116号、1976年）33-48頁。
- 田中一嘉：ナイトハルトのミンネザングにおける「宮廷」の役割（日本独文学会、嶋崎啓編、『中世ドイツ文学における「愛」の諸相』日本独文学会研究叢書 109、2015年）30-44頁。
- マイケル・ビリッグ（鈴木聡志訳）：笑いと嘲り-ユーモアのダークサイド-（新曜社）2011年。

# ヴィッテンヴィーラー『指輪』における宮廷的な卑俗な身体

嶋崎 啓

## 1. 卑俗な身体描写

ハインリヒ・ヴィッテンヴィーラー（ヴィッテンヴァイラー）の *Der Ring* 『指輪』は 15 世紀初頭にコンスタンツかあるいはその周辺のスイス北東部で成立したと言われる、9699 行から成る叙事詩である。作者名は作中 52 行目に挙げられており、コンスタンツの司教法廷の法律家（*advocatus curie*）ではないかと考えられている<sup>1)</sup>。

概要は以下の通りである。ラッペンハウゼン（Lappenhäusern）という村（*dorff*）の若者ベルチ・トリエフナス（*Bertschi Triefnas*）はメツリ・リュエレンツンプフ（*Mätzli Ruerenzumf*）に求婚し、結婚式を挙げるが、式の最中、客同士のけんかから、ラッペンハウゼン村はニッシンゲン村と戦争を行うことになり、ベルチ以外の村人が全滅する。メツリを失ったベルチはシュヴァルツヴァルトに隠遁する。*Bertschi* は *Berthold*、*Mätzli* は *Mechthild* なので特殊な命名ではないが、*Lappenhäusern* は「愚か者の村」、*Triefnas* は「はな垂れ」、*Ruerenzumf* は「男性器を触る」という意味を表すので、こうした命名法からこの作品が笑いを目指したものであるということは明らかである<sup>2)</sup>。

マドンナであるメツリの容姿は次のように描写される<sup>3)</sup>。

Sei was von adel lam und krumpf, / Ir zen, ir händel sam ein brand, / Ir mündel rot sam mersand. / Sam ein mäuszagel was ir zoph. / An ir chelen hieng ein chroph, / Der ir für den bauch gie. / Lieben gsellen, höret, wie / Ir der rugg was überschossen: / Man hiet ein gloggen drüber gossen! / Die füesseli warend dik und brait, / Also daz ir chain wind laid / Getuon moht mit vellen, / Wolt sei sich widerstellen, / Ir wängel rosenlecht sam äschen, / Ir prüstel chlein sam smirtäschen. / Die augen lauchten sam der nebel, / Der aten smacht ir als der swebel. / So stuond ir daz gwändel gstrichen, / Sam ir die sele wär enwichen. / Sei chond also schon geparen, / Sam sei wär von drien jaren. (Ring 76-96) (彼女は高貴に足なえで、足を引きずり、歯や手は炭のようで、口は海の砂のように赤かった。お下げはネズミのしっぽのようだった。喉にはこぶが垂れ下がり、それはお腹の前に達した。友

1) 嶋崎（2018 年）を参照。以下の『指輪』の概要やメツリについての記述についても同所を参照。

2) この話には、元になる 14 世紀の笑話（*Schwank*）が残っている。„*Meier Betz*“（全 417 行）および „*Metzen hochzit*“（全 680 行）という作品で、„*Meier Betz*“ では主人公名は *Betz*、婚約者名は *Metz*、また、„*Metzen hochzit*“ では主人公名は *Bärschi*、婚約者名は *Metze* であり、*Triefnas* や *Ruerenzumpf* といった姓は付いていない。Der Ring. Reclam 1991, S. 586 ff. を参照。

3) 引用のあとに付された数字は行数を表す。

よ、聞いて下さい、どれほど彼女の背中が飛び出していたことか。そこに鉄を流して鐘が作れそうだった。足は甲が高く幅広で、彼女が抵抗して踏ん張れば、風が彼女を倒すことはできなかった。頬は灰のようなバラ色で、胸は革袋のように小ぶりだった。目は霧のように輝き、吐息は硫黄のような匂いだった。服はまるで魂が抜けたようにしわがのぼされていた。彼女はまるで三歳児のように立派に振る舞うことができた)

この特異な身体描写について、ヴィースナーは次のように説明する。

メツリの描写は騎士社会における婦人の美の理想のパロディーである。それはしばしば、直接的な皮肉の形をとる。すなわち、「赤い」78行目、「バラ色の」89行目、「小ぶりの」、90行目、「輝いていた」91行目、「匂いがした」92行目、「しわがのぼされた」93行目、「立派に」95行目のように、先に出されるほめ言葉が、それに続く比喻によって嘲笑されるのである。この手法はすでにヴォルフラムの『パルツィヴァール』313, 20のクンドリーの描写に見られる。(Wiessner 1964: 16)

ヴィースナーがメツリの描写との類似を指摘している、ヴォルフラムの『パルツィヴァール』のクンドリーの描写は以下の通りである。

über den huot ein zopf ir swanc / unz ûf den mûl: der was sô lanc, / swarz, herte und niht ze clâr, / linde als eins swînes rûckehâr. / si was genaset als ein hunt: / zwên ebers zene ir für den munt / giengen wol spannen lanc. / ietweder wintprâ sich dranc / mit zöpfen für die hârsnuor. [...] Cundrî truoc ôren als ein ber, / niht nâch friundes minne ger: / Rûch was ir antlütze erkant. / ein geisel fuorte se in der hant: / dem wâr die swenkel sîdîn / unt der stil ein rubbîn. / gevar als eines affen hût / truoc hende diz gæbe trût. / die nagele wâren niht ze lieht; / wan mir diu âventiure gieht, / si stüenden als eins lewen klân. (Parzival 313, 17-314, 9) (編んだ髪は帽子ごしに垂れ下がってらばの背に達していた。髪はそんなに長く、黒く、硬く、汚れていて、豚の剛毛ほどの柔らかさだった。鼻は犬に似て、口からは二本の猪の牙が指尺ほど突き出て、両方の眉毛は編まれて額のヘアバンドにまで延びていた。[……] クンドリーエは熊のような耳を持っていた。顔は誰が見たって毛むくじゃらで、恋する男の望むものではなかった。手には柄がルビーで、幾つかの絹紐からなる鞭を持っていた。そのまことにかわいい方の手は猿の肌そっくり、指の爪は光沢がなく、原典の伝えるところではライオンの爪のようだった) (加倉井他訳)

上の引用を見ると、クンドリーの描写はヴィースナーの言う「騎士社会における婦人の美の理想のパロディー」ではあるかもしれないが、一旦ほめておいてそのあとで貶す

という手法ははっきり用いられていない。この価値転倒の手法が『指輪』独自のものがあるかは不明であるが、ヴォルフラムにおいては『指輪』ほどにははっきり意識されてはいなかったと思われる。

『指輪』の身体描写で特異なのは、先にほめてあとで貶すということだけではない。ここには比喩の矛盾がある。すなわち、「口は海の砂のように赤かった」、「頬は灰のようにバラ色だった」のような比喩は、海の砂は赤くなく、また灰がバラ色ではありえないので矛盾している。写本にはメツリを描いた挿絵が付されているが<sup>4)</sup>、描写が矛盾を含むので、本当は絵に描くことはできないはずである。この身体描写は一見、グロテスクな身体をリアリティに描いているようであるが、実際は観念的な言葉遊びによる表現であると言える。

メツリの描写が「騎士社会における婦人の美の理想のパロディー」であるとする、求婚の前に行われる馬上槍試合も宮廷文化を戯画化したものと見なされる。

Die helm sam chörbe warent gstricht, / Also daz keinr dar inn dersticht. / Dar under sach man hangen / Ir schilt: daz warent wannen. / Ir geplait daz was von loden / Mit häw und stro wol unterschoben. / Wolten si die pain verpinden, / Dar zuo namens paumrinden. / Si sassen ritterleichen / Auf saumernsätteln reichen / Auf eseln und auch veltrossen (Ring 165-175)

(兜は、その中では誰も窒息しないよう、籠のように編まれていた。その下には楯が下がっており、それは箕であった。彼らの鎧は荒織り布でできており、干し草と藁がその下に詰め込まれていた。彼らが脚に何かを巻こうと思うときには、木の皮を使った。彼らは騎士らしくロバや農耕馬の上の、豪華な荷物用の鞍の上に乗っていた)

彼らは農民なので、こうした農作業の際の道具を使ったり格好をしたりするのは当然とも言えるが、なぜそうした卑俗な描写をするのかという疑問が生じる。この疑問には、次の若林の指摘が一つの答えとなる。

農民を登場人物にしているところは、ニュルンベルクの謝肉祭劇と共通する。ニュルンベルクで市民が百姓に扮して劇を演じたといっても、それは一義的に農民嘲笑を意図したものでは全然なく、謝肉祭は日常の市民的規範から激しく逸脱する祭りであるのだから、則を踏みはずす人間、愚かで踊り好きで食欲・肉欲が旺盛で、人間の最も動物的な部分を強く出した、大地と自然に近い者として農民の仮装が好まれたのである。(若林 1989 年 : 68 頁)

『指輪』で描かれる「農民」の狂乱振りにある種独特のエネルギーの発露が感じられ

---

<sup>4)</sup> Wittenwiler: Der Ring (1991), S. 7 を参照。

るが、若林はそこに謝肉祭劇との類似を見て、肯定的な意味を与えている<sup>5)</sup>。こうした食欲、肉欲といった人間の自然の欲求を肯定的に捉える見方は、バフチーンの民主文化論につながる。バフチーンが「民衆的な笑いの文化」を考えた際に特に題材にしたのはラブレー（1483-1553年）の『パンタグリユエル物語』（1532年～）および『ガルガンチュア物語』（1534年）であった。『指環』はこれらの作品より100年以上早く成立しているので、ヴィッテンヴィーラーをラブレーの先駆者と呼ぶこともできよう。

そして重要なことは、ラブレーは決して粗野なだけではないということである。糞尿譚や鯨飲馬食など卑俗な描写に溢れているが、実際にはきわめて学術的で、裏の意味を汲み取る教養がなければ面白さを理解することはできない仕掛けになっている<sup>6)</sup>。

先ほどのメツリの身体描写も宮廷文化の知識を前提としている（Wiessner, ibd.）。例えばその前提になるのは次のような定型化された表現である。

*Ir munt der liuhtet, als der liechte rubin tuot* (Reinmar von Brennenberg, S. 327 [Kohn, S. 73])

（彼女の口は輝くルビーのように光り輝く）

*Ir wangen wurden rot, / same diu rose, da si bi der liljen stat.* (Walther, S. 95 [L. 74, 28])

（彼女の頬はユリの傍らにあるバラのように赤くなった）

「口が輝く」と言えば「ルビーのように」のような比喩が続き、「頬が赤くなった」と言えば「バラのように」が続くと人は予想するが、そうした「常識」を裏切るところに比喩の矛盾の意義がある。その「常識」は中世の宮廷騎士文化を知らなければ分からないものであり、『指輪』の笑いは決して「民衆的」ではなく、むしろ高い教養を前提とした知的な笑いであると言える。したがって、宮廷文化を揶揄しているのではなく、まともに農民的な卑俗さを批判しているという見方もできるわけである。

ここで注意すべきは、農民は本物の農民ではなく、町の人々つまり、都市民だと考えられるということである。都市の市民が農民に扮し、農民が真似してはいけないことを教えているのであり、揶揄の対象は馬上槍試合に代表される旧来の騎士文化であると同時に、固定観念としての「農民」の不法でもある。「笑い」は、あくまで、こういうことをしてはいけないという教育のためであり、「笑い」それ自体が目的ではない<sup>7)</sup>。

ただし、『指輪』の卑俗なものは単に否定されるだけのために描かれているのでもない。そこには野蛮なものを楽しむ側面もあり、卑俗さは確かに悪いが、しかし爽快な面

<sup>5)</sup> 謝肉祭との関連で言えば、ラッペンハウゼン村とニッシンゲン村との戦争には、村の間人だけでなく、魔女や巨人、小人や円卓の騎士など様々な普通の人間でない人物が多数参加するが、これらが謝肉祭における仮装行列を念頭に置いた人物だとすれば、異様な人物が大挙して登場することもそれほど不思議ではない。

<sup>6)</sup> 鍛冶（1984年：9頁）はラブレーの笑いについて、「スカトロロジーや *sens libre*, 聖書のもじりといった広範囲の人々が笑うものの他に出典を知っていたり、ラテン語や外国語を知っていたりしないと十分味わえないものも存在する」と述べる。

<sup>7)</sup> Jones (1951) および柴田（2012年）を参照。

も持つという二面性があると見るべきであろう<sup>8)</sup>。

## 2. ナイトハルトの伝承

卑俗性の持つ二面性について考えるために、文学史・文化史の中で『指輪』がどういう意味を持つのかを見てみたい。まず、本論集の伊藤論文で取り扱われているミンネゼンガーのナイトハルトとの関係を考察する。

『指輪』では最初の馬上槍試合の場面にナイトハルトが登場する。

Doch cham er auf den selben chraiss / Geritten mit eim fuchszagel. / Ich wän, es wär der pauren  
hagel, / Her Neithart, trun, ein ritter chluog, / Der allen törpeln hass truog. (Ring 156-160) (しかし彼はその競技場に〔楯の紋章として〕狐のしっぽを付けて馬に乗ってやって来た。私が思うに、それはきっと農民の敵、洒落た騎士ナイトハルト殿で、彼はすべての田舎者に敵意を抱いていた)

このナイトハルトは、キツネのしっぽを紋章として付けていることから、ミンネゼンガーのナイトハルトではなく、14世紀のナイトハルト・フクスと見なされる。すなわち、オーストリア大公のオットー陽気公 (Otto der fröhliche, 1301-1339) がナイトハルト・フクス Neidhart Fuchs と呼ばれる騎士を抱えていたという話が残っており<sup>9)</sup>、このナイトハルト・フクスという名が笑話 (Schwank) でも使われている<sup>10)</sup>。その笑話にはスミレのエピソードが含まれるが、それはもともとナイトハルト劇で扱われる話で、次のような内容である。

初咲きの堇をみつけた Neidhart 殿はこれに帽子を被せて大公夫人に捧げようとする。ここ迄は実に宮廷風な——と言っても勿論如何にも後期中世らしい「宮廷風」概念に基いているのだが——ミンネを巡る春の物語に仕立てられている。ところが Neidhart 殿を憎む百姓が、堇を盗みそこにうんこをしておいた。ここで物語は宮廷風世界から

---

<sup>8)</sup> 森 (1988年: 239頁以下) はブリューゲルの描く農民についての多様な解釈を紹介しており、それは『指輪』の理解にとっても有益な示唆に富む。すなわち、ブリューゲルの農民は、「大食」という「七つの罪源」を比喩的に表すものであり、批判の対象として描かれているという説や、道徳的批判として見るべきではなく、むしろ見る者を面白がらせるコミックとして捉えるべきであるという説や、農民は無作法な人間の象徴であり、批判されているのは人間一般であり農民自体ではないという説や、彼の農民像は粗野で原始的で無教養な農民をありのまま描いた写実表現であるという説や、農民の労働や風習への純粋な興味から農民を描いたという説など、様々な説があることが記されている。『指輪』においても、どの見方が正しいというのではなく、農民の卑俗さは道徳的に否定される面もあると同時に、それをドタバタ喜劇として楽しむ側面もあるというように多面的に捉えるべきだと思われる。

<sup>9)</sup> 小竹 (1986年、1991年) を参照。

<sup>10)</sup> Narrenbuch (1884), S. 141-292.



一気にグロテスクな笑いの奈落へと転落する。かくて夫人の怒りを買った Neidhart 殿は百姓達の脚を切り復讐を遂げる。(小竹 1986 年 : 52 頁)

このようにナイトハルト・フクスはナイトハルト・フォン・ロイエンタールとは別の人物であるが、「農民の敵」という点で一致しており、ナイトハルト・フォン・ロイエンタールと融合したイメージを持つ人物であることも明らかである。

### 3. 『狐物語』との関連

また、ナイトハルト・フクスの Fuchs 「キツネ」という点で言うと、フランスの『狐物語』との関連も窺うことができる。『指輪』では、ナイトハルトと対決する農民の一人がエイゼングレイン (アイゼングライン Eisengrein) という名前を持つ。『狐物語』にはラテン語の『イセングリムス』という関連作品があり、その中では狐はレイナルドゥス、それと敵対する狼はイセングリムスという名である。そしてフランスの『狐物語』では、キツネがルナール、狼がイザングランであり、また、低地ドイツ語『狐ラインケ』ではキツネがラインケ、狼がイーゼグリムとなる (このラインケがゲーテの『ライネケ狐』のもとになっている)。そして中高ドイツ語の『キツネのラインハルト』では、キツネがラインハルト、狼がイーゼングリーンとなっており、このイーゼングリーンが複母音化されると、エイゼングレイン (アイゼングライン) となるわけである。

Reinardus – Ysengrimus (Ysengrimus 『イセングリムス』 12 世紀中葉、ラテン語)

Renart – Ysengrin (Roman de Renart 『狐物語』 12 世紀後半、古フランス語)

Reinke – Îsegrim (Reinke de Vos 『狐ラインケ』 15 世紀末、中世低地ドイツ語)

Reinhart – Îsengrîn (Reinhart Fuchs 『狐のラインハルト』 12 世紀末、中高ドイツ語)

Neithart – Eisengrein (『指輪』)

『指輪』のナイトハルトもエイゼングレインも動物ではなく人間であるが、ラインハルトとナイトハルトの音の近さに加えて、「フクス」の名が狐と敵対する狼を連想させたということは考えられないことではない<sup>11)</sup>。なお、ベルチとメツリの結婚式で、ラッペンハウゼン村とニッシンゲン村の戦争のきっかけを作るのはこのエイゼングレインである。

Do sat der tiefel äschen drein. / Daz schuoff der laidig Eisengrein; / Der wolt in Greduln minn verprinnen / Und sei des lassen werden innen / Mit schratzlen haimlich in der hand. (Ring 6448-6452) (そこで悪魔がその中に灰をまいた。それを行ったのは忌まわしいエイゼングレインである。彼はグレードル [ニッシンゲン村の娘] に愛を燃え立たせ、人知れず彼

11) エイゼングレインとイザングランとの関連については Brüllhart (2014), S. 178 を参照。

女の手を引っ掻くことによって、彼女にそれを知らせようとした)

このように、エイゼングレインがニッシンゲン村の娘にちょっかいを出したことで、ニッシンゲン村の人々が怒り、そこから喧嘩になって、最終的には村同士の戦争になるので、彼はこの作品の重要人物である。彼にはっきりと狼のイメージが重ね合わされていたかは必ずしも明らかではないとしても、独仏にまたがる人物像の網の目の中に組み込まれた人物であったということは言えるであろう。

#### 4. 狐のしっぽのモチーフ

ナイトハルトについては、狐のしっぽのモチーフとの関連も指摘することができる。先に見たように、『指輪』のナイトハルトは狐のしっぽの紋章を付けていた。これが何を意味するかは明らかではないが、のちの文学ではこの狐のしっぽのモチーフがあちこちで見られる。

例えば、セバスチャン・ブランツ『阿呆船』(Sebastian Brant: Das Narrenschiff, 1494 年) 41 章には、「鐘は、もしその中に狐のしっぽがぶら下がっていようとも、鐘の舌がなければ音を出さない。だから人の言うことは聞き流せ」という文言が最初に掲げられている<sup>12)</sup>。この文については、グリムの辞書の Fuchsschwanz の項でこの文がそのまま挙げられ、「人のことをやたら悪く言う人の話は聞き流せ、そんな話は気にするな、それは鐘の舌の代わりに狐のしっぽが下がった鐘のように音がならない」を意味すると説明される。すなわち、狐のしっぽは実効性のないものの比喻として用いられるということである<sup>13)</sup>。

この鐘の舌が狐のしっぽであるという表現は、ラブレアの『ガルガンチュア』にもあり、そこでは、「鐘は鳥の羽で、鐘の舌はキツネのしっぽでできていてほしい。」(宮下訳、152 頁) と言われる。

また、『阿呆船』65 章には、言葉ではなく、挿絵の形であるが、狐のしっぽをつけた愚者が現れる。そこでの文言は、「たくさんの迷信が今作り出され、将来のことが星から判断されている。阿呆はどいつもそれを当てにする」となっている<sup>14)</sup>。グリムの辞書では、Fuchsschwanz には「こびへつらい」の意味もあると書いてあるので、ここで愚者が付けている狐のしっぽにも「こびへつらい」の意味があるのかもしれない。

また、ハンス・ザックス『謝肉祭劇』第 14 番では、「偽善者」が狐のしっぽを付けて登場し、「私は自分の狐のしっぽをあなた達に売るためにあなた達の所へやって来ました」と言う<sup>15)</sup>。ここでは狐のしっぽと偽善が関連付けられている。

---

<sup>12)</sup> Brant: Das Narrenschiff (2005), S. 241. そこに掲載されている挿絵では鐘から狐のしっぽが突き出ている。

<sup>13)</sup> ラブレア『ガルガンチュア』宮下訳、153 頁以下の訳注 7 を参照。

<sup>14)</sup> Brant (ibd.), S. 322.

<sup>15)</sup> Hans Sachs (1881), S.12.

また、ブリューゲル（父）の「足なえたち」（1568年）では、たくさんのきつねのしっぽをつけた足なえが描かれている<sup>16)</sup>。森（1988年：325頁）はこの絵の狐のしっぽが何を意味するのかについてははっきりと述べていないが、狐のしっぽは聖職者における「精神の俗化を象徴」し、また「他を説得し、自分の欲望を実現するための比喻」ともなると説明している。『指輪』のナイトハルトは農民たちに教えを垂れながら、狡猾に農民たちを騙す人物であるので、そういう点では、「他を説得し、自分の欲望を実現するための比喻」であるというのは当たっているようにも思われる。いずれにしても、狐のしっぽは悪い意味を持って描かれるものであり、それがすでに『指輪』に表れていることは注目に値する。

他に、ナイトハルト、狐、狐のしっぽとの関連以外にも、戦争を描いていることも文学史的な意味を持つ。すなわち、結婚が戦争のきっかけであり、それによって一族が全滅するという点では、『指輪』は『ニーベルンゲンの歌』のパロディーになっており、また、些細な喧嘩から戦争が起こるという点では、『ガルガンチュア』で描かれる、焼き菓子売りと羊飼いの些細な喧嘩から始まるピコロコルとの戦争との関連が窺われる。いずれも直接的な関連ではないかもしれないが、思いもよらないことが戦争に至るということを描くことには、何か共通の理解があるように見える。ただし、この戦争のモチーフについては、関連の可能性を指摘するにとどめ、今後の課題としたい。

## 5. まとめ

いずれにしても、様々な要素が詰まった『指輪』は一義的には見ることができず、ここに描かれる卑俗なものも両義的だと言える。つまり、卑俗な身体、野蛮な振る舞いを描くことは宮廷文化からの逸脱を表すが、野蛮さを否定的に描くことによって教育するという側面も持つ。その点では、ブランドの『阿呆船』やヨハネス・パウリの『冗談とまじめ』（Johannes Pauli: Schimpf und Ernst, 1522年）に類似しており、『指輪』はそのような笑いを含みながら教育を目的とする作品の先駆けである。しかし、アナーキーな振る舞いがあまりに強調されると、教育的効果は失われ、娯楽的な面が突出する。例えば、ヘルマン・ボータの『ティル・オイレンシュピーゲル』（Hermann Bote: Till Eulenspiegel, 1510年）のようにである。『指輪』では教育への指向の方が強いと思われるが、『ティル・オイレンシュピーゲル』のような悪漢小説（その前にはさらに『狐物語』があるわけだが）の側面もすでにそなえているように見える。そして、『ファウスト博士』（Historia von D. Johann Fausten, 1587年）のように、悪いことをしては最後に悲惨な最期を迎えるという教育的効果を表に示しながら、その裏では人間の悪行を楽しむという側面も『指輪』にはあるように思われる。すなわち、『指輪』は基本的には教育書であるが、文学史、文化史の中で見ると、人間の悪い部分を娯楽として楽しむ文学の先駆的作品でもあるという二面性を持つのである。

---

<sup>16)</sup> 森（1988年）図版 37 を参照。

そもそもこの作品に真面目さとおふざけが混在していることは、作者自身が冒頭で言及していることであった。

Nu ist der mensch so chlainer stät, / Daz er nicht allweg hören mag / Ernstleich sach an schimpfes sag, / Und fräwet sich vil manger lai. / Dar umb hab ich der gpaueren gschrai Gemischet unter diseu ler (Ring 32-37) (さて人間は根気がないので、冗談なしに真面目なことをずっと聞くことができない。人間は冗談を喜ぶのであり、それゆえ私は農民の叫喚をこの教えの中に混ぜ込んだのである)

真面目な話を聞かせるためには、聴衆が望む、面白い話を混ぜなければならないということはありふれたことであつたらしく、寺田（2008年：8頁以下）は、聖職者が説教において聖書のお話をせずに英雄伝説のお話をすることをルターが批判していることに言及している。すなわち、「説教があると、ミサはキリストについてだが、説教のはなしはディートリヒ・フォン・ベルンや何かの寓話なのだ」（寺田、同所）とルターは聖職者を批判していると言う。しかし、寺田（同書：9頁）が言うように「逆にルターに批判された聖職者の側に立てば、ディートリヒら英雄の素材を説教にとりいれて聞き手の関心を引くという工夫は必要だったのかもしれない」というような状況があつたとすれば、おふざけをまじえることは説教を聞かせる技術として許されるものでもあつただろう。そうした意味では、作者ヴィッテンヴィーラーの言葉をそのまま信じて、『指輪』に描かれた農民の喜劇的描写はまじめな教えを聞かせるための方便であつて、それ自体を描くことは作者の意図ではないと考えねばならない。そして、作者のそうした意図を今一度念頭に置いて『指輪』を読むと、方便であるはずの戯画的な描写のすさまじい破壊力に圧倒され、作者の意図とは裏腹に、この作品の魅力が最終的には真面目な教えにあるのではなく、その遊戯的側面にあることを確認せざるをえないのである。

#### <引用出典>

Hans Sachs: Sämtliche Fastnachtspiele aus den Jahren 1539-1550 von Hans Sachs. Hg. von Edmund Goetze. Halle a. S.: Niemeyer 1881.

Heinrich Wittenwiler: Der Ring. Nach dem Text von Edmund Wießner ins Nhd. übers. u. hg. von Horst Brunner. Stuttgart: Reclam 1991.

Reinmar von Brennenberg: Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Bd. 1. Hg. v. Carl von Kraus. Tübingen: Niemeyer<sup>2</sup>1978.

Walther: Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 2. Die Liebeslieder. ATB 47. Hg. v. Friedrich Maurer. Tübingen: Niemeyer<sup>3</sup>1969.

#### <参考文献>

Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Studienausgabe. Hg. von Joachim Knape. Stuttgart: Reclam

2005.

Brüllhart, Armin: *Vexatio dat intellectum*. Zur Funktion paradoxer Textstrukturen in Heinrich Wittenwilers ‚Ring‘. Berlin: Gruyter 2014.

Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. dtv 1999. (ブムケ『中世の騎士文化』平尾浩三他訳、白水社)

Jones, George F.: The Tournaments of Tottenham and Lappenhäusen. In: PMLA. Vol. 66 (6) (1951), S. 1123-1140.

Köhn, Anna: *Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung*. Leipzig: Eichblatt 1930.

Mueller, Rolf R.: *Festival and Fiction in Heinrich Wittenwiler's Ring*. Amsterdam: Benjamins B. V. 1977.

Narrenbuch. Kalenberger. Peter Leu. Neithart Fuchs. Markolf. Bruder Rausch. Hg. von Felix Bobertag. (Deutsche National-Litteratur.) Berlin: Spemann 1884.

Rocher, Daniel: Rabelais, Wittenwiler und die humanistische Anschauung des Kriegs. In: Johannes Janota et al. (Hg.): *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*. Bd. 2. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 641-659.

Wiessner, Edmund: *Kommentar zu Heinrich Wittenwilers Ring*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964 (<sup>1</sup>1936).

Wittenwiler, Heinrich: *Der Ring*. Text - Übersetzung - Kommentar. Hg. von Werner Röcke. Berlin: Gruyter 2012.

H. ヴィッテンヴァイラー『指輪』田中泰三訳、早稲田大学出版部、1977年  
鍛冶義弘：ラブレーの笑いに関する一考察『Gallia』（大阪大学フランス語フランス文学会）24号（1984年）、1-11頁

香田芳樹：Heinrich Wittenwilerの『指輪』と中世後期の唯名論的思潮『ドイツ文学』（日本独文学会）89号（1992年）、78-88頁

小竹澄栄：スマレと糞と——ナイトハルト・フックスから謝肉祭劇へ——『人文学報』（東京都立大学人文学部）No. 120（1977年）、1-38頁

小竹澄栄：Neithartstanz——14, 5世紀のナイトハルト劇——『ドイツ文学』（日本独文学会）77号（1986年）、49-59頁

小竹澄栄：ナイトハルトの墓『ドイツ文学』（日本独文学会）86号（1991年）、24-34頁

柴田良孝：滑稽な馬上槍試合——『トットナムの馬上槍試合』を読む『東北学院大学論集』96号（2012年）、43-47頁

嶋崎啓：身体描写と笑い『中世文学における身体描写の逆説的レトリックを巡って』（伊藤亮平・渡邊徳明編、日本独文学会研究叢書133）2018年、37-47頁

田中一嘉：ナイトハルトのミンネザングにおける「宮廷」の役割『中世ドイツ文学における「愛」の諸相』（嶋崎啓編、日本独文学会研究叢書109）2015年、30-44頁

寺田龍男：軍記物語と英雄叙事詩（4）——享受史の一側面——『メディア・コミュニケーション研究』（北海道大学大学院）54号（2008年）、1-17頁

- ミハイール・バフチーン『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳、せりか書房、1997年（<sup>1</sup>1973年）
- 森洋子『ブリューゲル全作品』中央公論、1988年
- 若林一弘：ヴィッテンヴィーラーの『指輪』——謝肉祭の鏡として——『ドイツ文学論集』（日本独文学会中国四国支部）22号（1989年）、65-71頁
- ラブレー『ガルガンチュアとパンタグリユエル1 ガルガンチュア』宮下志朗訳、ちくま文庫、2005年

# Die Darstellung des Königs in Comenius' *Schola Ludus*

Asuka Yamazaki

## **Einführung**

In dieser Studie geht es um das Theaterstück *Schola Ludus* (*Die Schule als Spiel*, 1656) von Johannes Amos Comenius (1592-1670), einem tschechischen Pädagogen und Philosophen der Barockzeit. Es wird die Darstellung des darin gezeichneten Königs im Zusammenhang mit Comenius' Spielkonzept untersucht, um die Bedeutung der nicht-höfischen Körperlichkeit des Königs zu erläutern, deren Gestaltung den Fokus auf die gesellschaftlichen Sichtweisen in der Zeit der Aufklärung richtete. Comenius, der sich für eine intuitive Lernmethode im pädagogischen Bereich einsetzte, wurde durch sein Lehrbuch *Orbis Pictus* (1658) bekannt. Diese mit der menschlichen Wesensart übereinstimmende Lernmethode basiert auf den natürlichen Lernprozessen des Menschen und entwickelte sich zunächst zur naturalistischen und empirischen und später zur modernen und aufklärerischen sowie zur individualistischen Bildungsphilosophie weiter. In der Zeit, in der Comenius lebte, dominierte die rigorose didaktische Maßnahme der Übernahme von Dogmen und des Auswendiglernens. Im Gegensatz dazu entwickelte Comenius mit der Einführung des Theaterkonzepts eine neue, komfortable und spielerische Lernmethode.

Das Stück *Schola Ludus*, worin sich Comenius' pädagogische Philosophie widerspiegelt, wurde von den Jesuitenschulen zum Zweck der Unterstützung der Schüler beim Lernen übernommen – nicht nur, um Latein dialogisch-interaktiv zu lehren und die Moralität der Schüler zu entwickeln, sondern auch, um deren Wissen über die Welt zu erweitern. In dem achteiligen Werk treten bekannte Personen wie der alte König Ptolemäus und die Philosophen Platon und Eratosthenes auf. Vor diesen großen Persönlichkeiten berichten Menschen mit verschiedenen Berufen systematisch und geordnet von den natürlichen und künstlichen Dingen in der Welt, darunter von astronomischen Objekten bis hin zu Pflanzen, Lebewesen oder Insekten. Sogar abstrakte Gefühle und die Seele wie „Attentius“ (62), „Volentius“ (ibd.) oder „Conscius“ (ibd.) werden veranschaulicht. Dabei werden dem Publikum Namen, Arten, Eigenschaften oder Gebräuche enzyklopädisch und wissenschaftlich erklärt.

Die bisherige Forschung gelangt zu dem Schluss, dass dieses Werk die enzyklopädische Idee, den Materialismus sowie das Spielkonzept von Comenius

reflektiert. Unter anderem verdeutlicht Soma (136-138), wie sich Comenius' Vorstellung von der idealen Schule in dessen Werk widerspiegelt. Auch Kožmínová (131-133) thematisiert Comenius' Spielkonzept und dessen damit verbundene universelle Bildungsphilosophie, bei der die Schüler durch optimierte Rollenübungen verschiedene Leben fiktiv und spielerisch erleben und so ihr tatsächliches Leben bereichern können. Darüber hinaus analysierte Kitazume (184-186) die Beschreibung des Königs in *Schola Ludus* – der Schlüsselperson, die im ersten Teil erscheint, im fünften Teil in den Hintergrund tritt und im achten Teil plötzlich wiederkehrt. Kitazume verdeutlicht die Abnahme seiner Präsenz infolge seiner Abwesenheit und interpretiert dies als Verdinglichung des Königs, der als Teil genauso wie andere Menschen auf der Welt wirken soll.

Basierend auf der bisherigen Forschung analysiert die vorliegende Studie die Darstellung des Königs in *Schola Ludus* sowie die Bedeutung seiner Körperlichkeit, wobei die traditionelle Vorstellung und Metaphorik der Herrscher berücksichtigt wird. Außerdem wird untersucht, wie sich die in der Barockzeit konzipierte königliche Körperlichkeit von der in der Renaissance im höfischen Sinn unterscheidet. In diesem Zusammenhang wird auf die Studie von Kantorowicz (1957) verwiesen, der die Darstellung der europäischen Könige vom Mittelalter bis zur Neuzeit beleuchtet. Nach Kantorowicz (24-42) kennzeichnete den Körper des Königs eine Doppeltheit aus privat-sterblichem sowie öffentlich-politischem Körper. Einerseits greift Comenius bei der Gestaltung des Königs in seinem Werk diese dualisierte und politische Darstellungstradition des Königs auf, andererseits führt er eine moderne de-autorisierte und verdinglichte Darstellung ein, die durch die königliche Körperlichkeit ausgedrückt wird.

In der vorliegenden Studie wird untersucht, wie Comenius versucht hat, ein Idealbild eines moralischen und gebildeten Herrschers zu etablieren, dessen Körperdarstellung sich von dem vom Mittelalter bis zur Renaissance bestehenden höfischen Körperbild des Königs unterscheidet. Außerdem wird die in Comenius' Werk verwendete Metaphorik textanalytisch untersucht.

### **1. Der König im aufgeklärten Raum: Darstellung anhand der Bienenanalogie**

Bertellis Untersuchung (18-24) zufolge war der Hof der Renaissance ein geschlossener Raum, der sich ausschließlich aus Höflingen zusammensetzte. Der Körper des Monarchen galt als „heiliges und öffentliches Eigentum“. Die Untertanen mussten ihn auf Knien anbeten und durften ihren Blick nicht auf ihn richten. Diese Vergöttlichung des Monarchen eskalierte vor allem am Hof von Versailles, und die Tradition, die die Residenz des Monarchen mit dem Konzept der Heiligkeit



verknüpfte, blieb bis Mitte des 17. Jahrhunderts bestehen.

Diese Verherrlichung des Körpers des Königs, die sich in der Renaissance herausbildete, findet sich in Comenius' *Schola Ludus* nicht. In den ersten vier Aufzügen tritt der König auf, dem Philosophen und andere Personen von verschiedenen Dingen und Menschen berichten, die Ordnung und Harmonie in der Welt schaffen sollten. Der König wird hier als unwissender Mensch skizziert, der sowohl allen Dingen aller Dimensionen als auch allen Menschen aller Hierarchien gegenübersteht und mit ihnen Gespräche führt. In dem Stück wird der heilige Körper des Königs, der in der Renaissance besonders propagiert wurde, figurativ nicht reproduziert. So findet in Comenius' Werk keine Vergöttlichung oder Autorisierung des Königs statt. Der Hof des Königs wird stattdessen als erleuchtetes, befreites und intellektuelles Universum für alle Menschen geöffnet, im Gegensatz zum geschlossenen und heiligen Raum in der Renaissance.

In diesem Zusammenhang ist vor allem der dritte Teil interessant, in dem alle Bürger, die einen Beruf ausüben, dem König vorgestellt werden. Dazu gehören zum Beispiel beliebte Berufe wie „Gärtner“ (98), „Bäcker“ (111), „Schuster“ (122) oder „Baumeister“ (123), während unpopuläre Berufe wie „Küchenjunge“ (114), „Gerber“ (121) oder „Weißgerber“ (ibid.), die in Comenius' Werk als „Schmutzfinken“ (114) oder „schmutzige Leute“ (121) diffamiert werden, ebenfalls auftreten. Dennoch erfahren die Zuschauer in den Dialogen, dass diese unbeliebten Berufe für die Gesellschaft wichtig sind und dass sie ihren Beruf ohne Vorurteil und Diskriminierung gegenüber den anderen Berufen ausüben sollten. Jeder Beruf wird als gleichwertig gesehen, und alle Personen bzw. die Zuschauer werden belehrt, dass jeder ein Teil der Gesellschaft ist.

Im Zusammenhang mit diesem Aspekt der Gleichstellung aller Menschen berücksichtigen wir Comenius' Beschreibung im selben Aufzug, in dem der Bienenvater auftritt. Der Bienenvater erzählt vom Bienenstaat, der als „weise[r] geordnete[r] Staat eines so weisen Volkes (der Bienen)“ bezeichnet und mit der realen menschlichen Welt kontrastiert wird:

Bienenvater: [...], so haben diese weisen Tierchen diejenige Regierungsform erwählt, welche die weisesten Männer den anderen vorgezogen haben, die Alleinherrschaft. Sie haben nämlich einen König, dem sie gehorchen, der ihnen mit Gerechtigkeit und Billigkeit gebietet. Dieser entstammt dem auserlesensten, in einer größeren Zelle eingeschlossenen Blütenstaube, ist nicht zuerst eine Made wie die Bienen selbst, sondern alsbald mit Flügeln versehen. [...] Die bauen ihm mitten im Stock einen geräumigen Palast, aus

welchem er täglich ausgeht, um nach den Arbeiten aller zu sehen. Wenn er ins Freie hinauszieht (wie dies geschieht, wenn eine neue Kolonie anderswohin geführt werden soll, ein Schwarm von ganz jungen Bienen mit seinem noch ganz jungen Könige und Führer), so begleitet ihn sein ganzes Volk, es umgibt und deckt ihn im Fluge, damit er nicht gesehen und gefangen werden kann, und eine jede begehrt ihm nahe zu sein und in ihrem Diensteifer bemerkt zu werden. [...] weil sie ohne einen König nicht leben können. Wenn doch die Menschen dies alles vernünftig nachzuahmen verstünden, o wieviel mehr Ruhe und Gedeihen würde überall herrschen, wieviel Frieden, wieviel Überfluß und honigsüße Wonne würden wir genießen! (108f.)

König (zu den Seinigen gewandt): Diesen Bauer hat die Beobachtung solcher Dinge wahrlich weiser gemacht als alle jene Weltweisen, deren Untersuchungen dem wirklichen Leben abgewandt und daher nutzlos sind. (109)

Hier werden also der Bienenkönig und die Arbeiterbiene mit einem Monarchen und dessen Untertanen in der Gesellschaft der Menschen verglichen. Dieses kleine fliegende Insekt, das für ein niederes und instinktives Geschöpf gehalten wird, dient als Analogie für ein höheres und rationales Wesen. Durch die Einführung der politischen Bienenmetaphorik wird der menschliche Staat mit dem natürlichen und biologischen Bienenstaat gleichgestellt. Das Theaterstück relativiert in der Analogie die Funktion der beiden Könige, die ebenfalls als Teil der Welt eine große Rolle spielen sollen.

Der Vergleich der menschlichen Gesellschaft mit dem Bienenstaat basiert auf der traditionellen Staatsmetaphorik von Bienen, die aufgrund des Sozialverhaltens der Bienenkönigin und der fleißigen Arbeiterbienen als Vorbild dienen. Peil (166-301, hier 166) verweist darauf, dass Bienen seit der griechischen Ära nicht nur als royales, sondern auch als politisches Symbol betrachtet werden. Auch Butzer/Jacob (52) verdeutlichen den literaturgeschichtlichen Status von Bienen als Symbol des Staatsoberhauptes, das seit der Antike gebraucht wird. Diese politische und ideale Bienenmetaphorik findet sich zum Beispiel in der populären Satire *The Fable of the Bees* (1714) des zeitgenössischen englischen Philosophen Mandeville, der in seinem Buch den Bienenstaat zum Vergleich mit der Wirtschaftsstruktur der Menschen heranzieht. Berücksichtigen wir diese literarische Grundlage, wird deutlich, dass Comenius in seinem Werk der traditionellen und politischen Darstellung der Bienen

folgte, um eine vorbildhafte Staatsform und Königsfigur zu erschaffen.

In der Tat zeigt Comenius seine Hochschätzung für den natürlichen Bienenstaat, in dem eine ideale politische Ordnung und ein vorbildliches politisches System gestaltet werden, wohingegen der Staat vom König negativ beschrieben wird. Dies zeigt das folgende Zitat, das ich oben aufgeführt habe:

Wenn doch die Menschen dies (Bienen) alles vernünftig nachzuahmen verstünden, o wieviel mehr Ruhe und Gedeihen würde überall herrschen, wieviel Frieden [...] würden wir genießen! (108f.)

Der Bienenstaat, der eine Spiegelung des Universums ist und die mikrokosmische sowie harmonische Struktur und Ordnung aufrechterhält, steht vorbildlich im Kontrast zur menschlichen Welt. In der Analogie der beiden Staaten wird der Bienenstaat, der unter der sozial-hierarchischen Ordnung als Gruppe niedrigerer Geschöpfe für eine Gruppe von Menschen steht, vom Autor dennoch für rationaler und vernünftiger befunden. Hier sehen wir Comenius' Abneigung gegen die allgemeine Vorstellung der biologischen Hierarchie, was ihn veranlasst, die Analogie auf spielerische Weise zu verwenden. Sie ist die Episteme der Renaissance zum Erwerb von Wissen über die Dinge in der Welt.<sup>1)</sup> In diesem Punkt verweist Ishii (29) darauf, dass Comenius eine anti-habsburgische und antifeudalistische Einstellung angenommen hatte und durch die Analogie indirekt Kritik an der Struktur der Monarchie in der Wirklichkeit übte.

Der Körper des Königs, der mit einem kleinen Insekt verglichen und mit dessen natürlicher und biologischer Körperlichkeit assoziiert wird, wird nicht hochgeheiligt und mystifiziert. Der König ist hier ebenso wie eine Biene ein Geschöpf und wird nicht vergöttlicht. Im Hintergrund dieser Gestaltung des Königs steht Comenius' Weltanschauung, die vom britischen Empirismus und von der Naturwissenschaft beeinflusst wurde, während er seinen Enzyklopädismus, Materialismus und seine pansophistische Perspektive entwickelte. Anhand seiner Philosophie und seines Spielkonzepts versucht er in *Schola Ludus*, die beiden Wesen trotz ihrer Gattungsunterschiede durch die Verwendung der Analogie in Funktion und

---

<sup>1)</sup> Laut der bisherigen Forschung beabsichtigte Comenius mit seiner Verwendung der Analogie in seinem Werk, den Menschen die Dinge in der Welt erkennen zu lassen. Unter anderem verdeutlicht Kitazume (71f.) basierend auf einer Untersuchung der Erkenntnistheorie Foucaults, dass der Zusammenhang zwischen Comenius' Analogie und seiner Konzeption an der universellen Sprache zu erkennen ist. Ebenso wie Soma (70) wird die Funktion der Analogie bei Comenius aus einer neoplatonistischen Perspektive analysiert.

Struktur zu beschreiben, um das universelle Wissen zu erweitern.

## **2. Gestaltung des Königs in der Akademie anhand des universellen Bildungskonzepts von Comenius**

Betrachten wir die weitere Darstellung des Königs in *Schola Ludus*, so wird sichtbar, dass auf der Grundlage von Comenius' pädagogischen und egalitären Prinzipien der König in keinerlei Verbindung mit dem Konzept der Heiligkeit steht. Wie bereits angesprochen, berücksichtigt Comenius die berufliche Gleichstellung und belehrt in seinem Werk darüber, dass jeder ohne Diskriminierung seinen Beruf vorurteilsfrei ausüben soll. Diesbezüglich möchte ich auf seine pädagogische Idee hinweisen, sein bekanntes Motto „Omnes Omnia Omnino“ (14) in seiner *Pampaedia* zum Ausdruck zu bringen. Dahinter steht sein Erziehungskonzept, dass „alle Menschen durch das Ganze von Grund aus zur Vollkommenheit geführt werden“ (ibd.). Seine universelle pädagogische Philosophie, alle Menschen gleich zu behandeln und gut zu erziehen, spiegelt sich in der Figur des Königs wider. Im fünften Teil geht der König zur Akademie, wo er den lokalen Mitgliedern über alle Aktivitäten berichten lässt und mit ihnen eine Diskussion über die Bedeutung der Akademie führt. Hier scheint der König die Rolle eines unerfahrenen Gasts zu spielen, wie am Anfang des ersten Aufzugs erkennbar wird:

König: Der Tag ist da, den wir zur Besichtigung der Akademie bestimmten.  
Wollen wir hingehen und persönlich sehen, was dort gethan wird?

Sokrates: Daß ein König und Herrscher in einer Akademie gesehen wird und an den gelehrten Gesprächen der Doktoren und den scharfen Wortgefechten der Disputatoren, an Lobreden und anderen Handlungen mit tiefem Verständnis Ohr, Auge und Geist selbst einen ganzen Tag lang weidet, das ist kein neues Schauspiel. (192)

Der König, der beinahe wie ein Lehrling in der Akademie behandelt wird, erweitert sein Wissen durch das Gespräch mit den auf der Bühne nacheinander erscheinenden Professoren, Ärzten, Gelehrten, Lehrern und Studenten. Doch die Szene verändert sich, als zuletzt zwei Studenten, ein „Anfänger“ und ein „Akademiker“, vor dem König auf die Bühne treten: Sie geben durchaus auf den König nicht die geringste Acht, da sie sich auf ihre Auseinandersetzung konzentrieren. Dies wird an der folgenden Stelle beschrieben:

Zwei Studierende, ein Anfänger und ein Akademiker treten auf, sie gehen auf der Bühne auf und ab und unterhalten sich dabei ungezwungen [als ob sie weder den König noch die anderen sehen]. (245)

Die beiden Studenten sind begeistert von ihren philosophischen Argumenten und ignorieren unabsichtlich die Präsenz des Königs. Zu ihrem unhöflichen Benehmen erklärt Platon, dass dies in der Akademie häufig geschieht, wenn in abstrakter und philosophischer Meditation geschwelgt wird. Während der Diskussion von Studenten, die eigentlich am unteren Ende der akademischen Hierarchie stehen, ist deshalb die Anwesenheit des Königs, der die weltliche Macht verkörpert, nicht bedeutend. Für die Bildungsanstalt hat die Schaffung der philosophischen Idee durch abstrakte Diskussionen Priorität. In diesem geistigen und intellektuellen Raum der Aufklärung werden die Schwächung der Präsenz des Königs sowie die Wertlosigkeit seines höfisch gestalteten Körpers erkennbar.

Während der König in Comenius' Werk so dargestellt wird, dass er in der Akademie keinerlei weltliche Macht ausübt, wird seine Verpflichtung so definiert, dass der König als Beschützer sich um die akademische Arbeit kümmern und sie „in gutem Stande sich befinden“ lassen sollte (248). Dieser Punkt kann im Zusammenhang mit Comenius' Gedanken vom Egalitarismus interpretiert werden. In *Pampaedia* wird dies entsprechend seiner universellen und humanistischen Philosophie artikuliert, dass jeder ein philosophischer und königlicher Mensch sein soll:

Niemand also soll ein unphilosophischer Mensch sein. Als vernünftiges Geschöpf <animal rationale> wurde er erschaffen und erhielt den Auftrag, die wahren Gründe <rationales> der Sachenwelt zu bedenken und sie den anderen mitzuteilen. Keiner soll unköniglich sein, weil er dazu berufen ist, die ihm unterstellten Dinge, sich selbst und seinen Nächsten zu lenken. (47)

Comenius' universelles Bildungskonzept für alle Menschen manifestiert sich hier darin, dass diejenigen, die andere regieren, Weisheit und Wissen brauchen und dafür große Bemühungen erbringen müssen, sich selbst auszubilden und zu regieren. Nach Ansicht von Comenius soll dieses Bildungskonzept für alle Menschen gelten. Folgen wir seiner pädagogischen Auslegung, so lässt sich die Beschreibung des Königs in *Schola Ludus* so interpretieren, dass er zur Erlangung der Weisheit die Akademie besucht und den Meinungs austausch zur Bildung des optimalen Regierungssystems hernimmt.

Bezüglich darauf lässt sich hier das Theaterkonzept in Comenius' Werk in die Betrachtung dergestalt einbeziehen, dass alle Rollen des Stücks von allen Schülern gespielt werden sollen. Dazu gehören nicht nur die Rollen der vornehmen Personen und der verschiedenen Wissenschaftler und Berufsausübenden, sondern auch die Rollen abstrakter Dinge wie die Gefühle und Seelen aller Klassen. Dazu gibt es eine Bühnenanweisung von Comenius für dieses Theaterstück.

Während jeder in diesem Jahre diese Rolle, im folgenden eine andere lernt, werden sich alle mit allem vertraut machen. (9)

Auf diese Weise wird das theatralische Spielkonzept von Comenius erreicht, laut dem alle Schüler sämtliche Rollen aller Menschen sowie aller abstrakten Dinge in verschiedenen Dimensionen spielen sollen. Dabei ist es unwichtig, ob sie Prinzen oder Adlige sind, und für keinen Schüler wird eine bestimmte Rolle festgelegt. Auf diese Weise soll ein effektives Lernen aller Schüler für alle Dinge erreicht werden. Da nur die Rolle des Königs Ptolemäus mit „höchste[r] Würde“ (9) gespielt werden muss, soll sie dem „Vornehmsten“ und nicht dem „Fleißigsten“ zugeteilt werden (ibd.). In diesem Fall schlägt Comenius vor, dass, wenn mehrere Studenten diese Rolle spielen möchten, einer durch das Los bestimmt werden kann. In der darstellenden Kunst wird also niemand davon ausgeschlossen, die Rolle des Königs zu spielen, wenn er eine hervorragende Ausdrucksfähigkeit sowie Körperlichkeit besitzt.

Hier erkennen wir Comenius' klassenlose und demokratische Bildungsphilosophie. Obwohl der Körper des Königs die körperliche Identität auf der fiktiven Ebene beibehält, wird er auf der realen und theatralischen Ebene nicht von einer einzelnen Person besetzt, sondern für mehrere Personen segmentiert. Diese Perspektive der geteilten Körperlichkeit des Königs wird im folgenden Abschnitt weiter diskutiert.

### **3. Machtbeschränkung des Königs durch geteilte Körperlichkeit**

Im achten Teil erscheint der König wieder auf der Bühne, die er im sechsten Teil verlassen hat. Er führt seine Gespräche mit den Philosophen und Untertanen, um nach dem idealen System für die Monarchie zu suchen. Im achten Teil erfahren wir zudem von Comenius' Ansicht, dass der Körper des Königs nicht allmächtig ist und nicht autoritär verherrlicht werden sollte. Das folgende Zitat gibt Einblick in die Argumentation des Königs und des Philosophen, wobei durch die Verwendung der

Metapher für den Körper des Königs die Art der Regierung sowie des Königtums thematisiert wird:

Plato: Deine Räte, o König, Deine anderen Diener zu Hause und draußen sind Deine Hände, Deine Füße, Deine Augen und Deine Ohren, mit einem Worte Deine Werkzeuge. Ihnen lege die Arbeit auf, während Dir die Leitung vorbehalten bleibe! (338)

Hier wird der Körper des Königs als Metapher für die königliche Gewalt dargestellt, aber dieser ist weder ein eigener Leib noch eine Macht, die der König selber besitzen und willkürlich ausüben kann. Dieser Körper ist ein öffentlicher und politischer Organismus, der mit den Untertanen geteilt wird, ein gemeinsames Material, das nach der Arbeit und der Funktion der Untertanen aufgeteilt ist. Zu diesem Punkt lässt sich auf die Studie von Kantorowicz (31) verweisen, der zufolge der König nur symbolisch einen Kopf besitzt, während seine Glieder von seinen Untertanen gesteuert werden. Diese Eigenschaft schafft die mysteriöse und politische Körperlichkeit des Königs, die als eine politische Organisation betrachtet wird.

Zwar basiert die Gestaltung des Königs in *Schola Ludus* auf diesem traditionellen und politischen Diskurs über den politischen Körper des Herrschers, wobei sein Kopf ihm selbst und seine Glieder den Untertanen gehören. Aber Comenius, der Pädagoge in Barockzeit, verändert dieses alte und autoritäre Körperbild des Königs, indem er schreibt, dass auch die Ohren und Augen des Königs den Untertanen zugeteilt werden. Das bedeutet, auch der Kopf des Königs wird von ihnen verwaltet. Blicken wir in diesem Zusammenhang auf die Studie von Bertelli, der die Vorstellung vom „heiligen Körper“ des Monarchen vertritt, die in der Renaissance hervorgehoben wurde, so verstehen wir, dass dieses Bild bei der Darstellung des Königs in *Schola Ludus* schwindet. Sowohl Körper als auch Geist werden vom König und seinen Untertanen gemeinschaftlich verwaltet.

Bemerkenswert ist hier die Stelle, an der die Personen über das ideale Herrschaftssystem diskutieren. Der König behauptet, den Staat durch Vernunft und nicht durch physische Kraft und Gewalt regieren zu müssen:

Erat.: Es ist das beste Kennzeichen des besten Königes, wenn er sich nicht nach jenem Ausspruch eines Tyrannen richtet: So will ich, so befehl' ich, mein Sinn nur bestimmt meinen Willen, und seine Macht gebraucht, nicht mißbraucht. Diese Deine milde Hoheit, o König, macht Dich uns und allen Deinen Unterthanen liebens- und verehrungswürdig zugleich.

König: Ich weiß, daß ich Menschen gebiete, nicht Tieren. Ich weiß, daß ein vernünftiges Wesen besser durch Vernunft geleitet als durch Gewalt genötigt wird. Ich weiß, daß die Furcht ein schlechter Wächter auf die Dauer ist und die Herrschaft sich fester auf die Liebe gründet. (338f.)

Comenius beschreibt ein Vorbild eines Königs, der sein Land und sein Volk ohne Gewalt regieren soll. Zur Interpretation dieses Herrscherbildes ist auf eine Stelle in *Pampaedia* zu verweisen, in der die Notwendigkeit einer gewaltfreien Vorschulerziehung erklärt wird. Comenius berücksichtigt nämlich die universalen Reformen der Welt und die damit verbundene Kultivierung des menschlichen Geistes, und dieses Ziel soll anhand einer gewaltfreien Erziehung in der Kindheit erreicht werden. Als Gegenteil dieser kinderfreundlichen Erziehung führt Comenius die Erziehung in der Weise Machiavellis an, in der mit Gewalt verfahren wird: Dieser bekannte und politische Philosoph stimmt zu, dass der König seine Diener mit Gewalt schlecht behandelt. Comenius betont, dass solche Gewalt gegenüber Schwächeren in der Erziehung sowie im Sozialverhalten beseitigt werden soll:

Wir versuchen auch, einander zu bessern <reformare> in Häusern, Schulen, Kirchen und Staaten; wir wollen alle, überall, auf mannigfache Weisen, meist mit Gewalt, wieder instandsetzen <reformare>. So sehen wir allenthalben Eltern ihre erwachsenen Kinder mit Knütteln züchtigen <reformare>, wir sehen, wie die Herrn ihre Untergebenen mit Gefängnis, Schwert, Strang und Rad in Schach halten. Ja selbst die Könige verfahren mit ihren Untertanen auf macchiavellische Weise, sie betrügen und überlisten sie. Diese wiederum rächen sich an ihren Königen und stiften Unruhen und Rebellion. So ist die Welt voll Krieg, Gewalt und Unglück. Weit besser aber wäre es, wenn die Menschen durch die Zügel der Vernunft, und nicht durch die Macht des Gesetzes und Gerichtes, in Zucht und Ordnung gehalten würden. [...] Wir müssen also nach den Gründen suchen, warum das vernünftige Geschöpf <der Mensch> nicht ganz durch den Zügel der Vernunft geleitet werden kann. [...] Wir machen den Geist nicht genug vertraut <mit den Grundlagen der Sachenwelt> <informare>, daß er richtig dem Willen voranleuchtet. Und den Willen wenden wir nicht so zum Guten hin, daß das Gewissen keine Gewalt erleidet. Deshalb ist eine vorausschauende Sorge um die Kindheit notwendig. (237 u. 239)



Comenius kommt auf die Idee, ohne gewaltsame Mittel eine friedliche Welt zu realisieren, wobei die dafür benötigte Ausbildung allen Menschen offenstehen soll. Diese Idee steht in einem starken Kontrast insbesondere zu Machiavellis Monarchieerziehung, die Comenius ablehnt. Machiavelli malt sich den idealen Monarchen anders aus: Dieser kontrolliert sein Volk nicht nur durch Gewalt, sondern schürt unter seinen Untertanen zudem Furcht, um ihre Gehorsamkeit sowie ihre Anbetung zu erlangen. Im Vergleich dazu vertritt Comenius die von den Philosophen der Aufklärung übernommene Vorstellung eines Monarchen, der sich darum bemüht, den Frieden des Landes und das Glück des Volks zu unterstützen, während er danach strebt, sein Wissen und seine Moralität zu entwickeln. Nach der Untersuchung von Soma (212-214) fußt diese Idee der gewaltfreien und ethischen Monarchie auf dem Werk *Institutio principis Christiani (Die Erziehung des Christlichen Fürsten, 1516)* von Erasmus, der der Stärkung der Ethik des Monarchen die größte Bedeutung beimaß.

Die Darstellung des Königs in *Schola Ludus* verknüpft diesen mit seiner politischen Körperlichkeit, in der sowohl der Kopf als auch die anderen Organe des Königs auf ihn selbst und seine Untertanen aufgeteilt und von ihnen zusammen verwaltet werden. Der Körper des Königs funktioniert als Metapher für die Machtverteilung zwischen dem König und seinen Untertanen bzw. seinem Volk. Diese Darstellung zeigt eine de-autoritative und entpolitisierte Körperlichkeit, die sich von der Darstellung der Körperlichkeit vom Mittelalter bis zur Renaissance unterscheidet und die gewaltsame Herrschaft metaphorisch negiert.

### **Zusammenfassung**

Laut Sicart (54-57) macht der Geist des Spiels die Welt wieder vieldeutig und individualisiert diese. Dieser Geist verändert nicht nur die bestehende und formalisierte Welt, sondern erweitert auch durch neue Interpretationen und persönliche Ausdrucksformen die Möglichkeiten der Welt. Comenius vertrat einen autonomen und spielerischen Lernprozess, der den natürlichen Bedürfnissen der Schüler entspricht. Wer durch das Spiel die Struktur und die Dinge der Welt begreift, lernt sie keineswegs auswendig, sondern interpretiert sie auf mehrdeutige Weise und relativiert, um ihre neue Funktion und Bedeutung herauszufinden. Dieses Spielkonzept ist der Kern von *Schola Ludus*. Die Darstellung des Königs in Comenius' Werk resultiert aus dem traditionellen Bild eines hochgeheiligten Königs, dessen Körper als klassenloser und gemeinsamer Körper modernisiert wird. Diese Veränderung des Königskörpers weist Parallelen zum Übergang der idealen Figur

des Herrschers auf, nämlich vom Bild des göttlich-höfischen Monarchen zum modern-aufgeklärten Herrscher.

### Danksagung

Diese Forschung wurde durch die öffentlichen Forschungsgelder JSPS KAKENHI Grant Number JP18K00487 und JP19K00487 unterstützt.

### Referenzen

- Bertelli, Sergio (2006) *Le corti italiane del Rinascimento*, tr. by M.Kawano, Toyo-Shorin
- Bloemendal, Jan and Howard Norland (2013) *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*, Brill
- Butzer, Günter and Joachim Jacob (2012) “Biene”, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3., erw. Aufl., J.B.Metzler, 50-52
- Comenius, Johann Amos (1657) “Schola Ludus,” *Opera Didactica Omnia*. Excuderunt C.Cunradus, Impensis Laurentii de Geer. 3,4, 830-1062 [tr. by T.Fujita, pr. 1992f.]
- (1960) *Pampaedia: lateinischer Text und deutsche Übersetzung*, ed. by D.Tschižewskij, Q&M. [tr. by K.Ota, Toshindo, 2015]
- Foucault, Michel (1997) *Les mots et les choses*, tr. by K.Watanabe, Shinchosha
- Garin, Eugenio (2011) *La cultura del Rinascimento*, tr. by S.Sawai, Heibonsha
- 井ノ口淳三 (Inoguchi, Jyunzo) (1998) *コメニウス教育学の研究*, Minerva-Shobo
- 石井正司 (Ishii, Shouji) (1981) *直観教授の理論と展開*, Meiji-Tosho
- Kantorowicz, Ernst (1992) *The King's Two Bodies*, tr. by I.Kobayashi, Heibonsha
- Kožmínová, D. (1986) “Comenius’s Concept of the Play,” Kyrálová (ed.) *Symposium Comenianum 1986: J.A. Comenius’s Contribution to World Science And Culture, Liblice, June 16-20*, CAS: 129-133
- 北詰裕子 (Kitazume, Yuko) (2015) *コメニウスの世界観と教育思想*, Keiso-Shobo
- Mahnke, Dietrich (1931) “Der Barock- Universalismus des Comenius. I. Die „natürliche“ Pädagogik,” *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts* (21): 97-128
- Mandeville, Bernard de (1950) *The Fable of The Bees, or, Private Vices, Publick Benefits*, tr. by T.Ueda, Shinkigensha
- Monroe, W. Seymour (1971) *Comenius and the Beginnings of Educational Reform*, A.Press
- Müller, Johannes (1930) *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, B.Filser

相馬伸一 (Soma, Shinichi) (2017) ヨハネス・コメニウス : 汎知学の光, Kodansha  
Peil, Dietmar (1983) *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in  
literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink  
Sicart, Miguel (2019) *Play Matters*, tr. by S.Matsunaga, Filmart

# 逸脱という現象—退屈と遊戯の場合

陶久 明日香

## はじめに

本稿では「中世的身体イメージと遊戯性—宮廷文化に内在する逸脱の傾向」というシンポジウムに寄せて、現象学の立場から「逸脱」という現象について考察を行う。当該のシンポジウムでは「遊戯 (Spiel)」が「逸脱」の生じる場として論じられていた。現象学の分野において遊戯という事象を積極的に扱ったものとしてはオイゲン・フィンク (1905-1975) の遊戯論が有名であるが、すでに海外のみならず日本においても哲学研究、現象学研究の分野で先行研究があり、また美学の分野においても彼の論は紹介されている<sup>1)</sup>。そのため以下においては、彼の遊戯論だけを開陳、分析するのではなく、「退屈 (Langeweile)」についてのマルティン・ハイデッガー (1889-1976) の論と突き合わせて考察してみたい。通常感覚からすれば、われわれは退屈だから暇つぶしをするために遊んだり、また遊ぶ相手がいないと退屈になったりするわけで、退屈は遊戯とは正反対の事象であると考えられがちであるが、ハイデッガーの退屈論とその弟子であり共同研究者でもあったフィンクの遊戯論には意外にも類似する点が多くある。そのため両事象の類似点に着目することを通じて、「逸脱」という事象の積極的意義の究明を試みることにする。また最終的には両事象の差異を際立たせることを通じて、「遊戯における逸脱」の特殊性を浮き彫りにすることを目指す。

ハイデッガーの退屈論もフィンクの遊戯論も、「現存在 (Dasein)」としての人間のあり方の分析を出発点としているが、退屈も遊戯も第一次的には人間というよりも、あらゆる存在者を可能にする「存在」(ハイデッガー) や「世界」(フィンク) の生起の仕方を標識づける事象とみなされている。本稿ではしかし、シンポジウムのテーマに即して、あくまでも人間存在を特徴づけるものとして論じられている遊戯、そして退屈に分析を絞り、テキストとしてはハイデッガーの 1929/30 年冬学期講義『形而上学の根本諸概念』(GA 29/30) と、フィンクの 1955 年夏学期講義『人間の現存在の根本諸現象』(GD) をメインで使用し、1957 年に起草されたフィンクの『幸福のオアシス—遊戯の存在論のための考察』(OG) も若干使用する<sup>2)</sup>。

<sup>1)</sup> 大石 2003、武内 2010、Franz 2011、Sepp 2012、Ikeda 2019、巻田 2019、Gualeni & Vella 2020 など。

<sup>2)</sup> 以下、本論における引用文内の傍点は、原文のイタリックの箇所を示す。筆者が強調するために傍点を付した場合のみ、その旨を丸括弧に入れて記載する。なお引用文における亀甲括弧の中の内容は、引用文の内容を補足するために筆者が付加したものである。ハイデッガーは本稿で扱う講義のあと、1930 年代より人間的現存在の分析を主軸に据えて「存在」を考察する現存在の実存論的分析論から、ヨーロッパ全体の歴史において「存在」という事象がどのように現れてきたかを問う「存在の歴史的思索」へと移行する。そ

## 1. 人間存在における根本現象としての退屈と遊戯

ハイデッガーにおける退屈とフィンク（フランク）の遊戯についての詳細な分析に入る前に、両事象の共通点を、両現象学者の見解に即して暫定的に挙げておきたい。まず挙げられるのは、いずれの事象も、われわれ自身や他の存在者の存在、またそれがいかにあるか、もしくは何であるかをわれわれに知らせるということである（GA 29/30, 211f., 218, 238; GD, 406f.）。しかもこうした告知は知性による思惟、反省が行われる以前に、いわば前反省的な次元で行われる。退屈においては、自分を含めた周りのものすべてが自分に対して何も注意をひかないような状況に陥るわけであり、ひとはすべてのことが理由もなくただ「なんとなく退屈だ」としか理解できないようになってしまう。また、例えばままごと遊びにいそむ子供は、さまざまなことを言い、振る舞うわけであるが、いちいち反省的に自分の状況を顧みてそうしたことを行っているのではない。彼らは遊戯の実践を通じておのずと自分や身の回りのもののあり方を理解してしまっているのである。

さらに両事象は、人間という有限的な存在に特有なものである。のちにも論じるが、これはいずれの事象も「自由」に深く関係しているからである。完全で無限な存在である神も、有限的であったとしてもその有限性それ自体を自身では把握できない動物も、退屈や遊戯とは無縁の存在であるということになる（GD, 356, 398f.）<sup>3)</sup>。また両事象ともに、必ずしもいつも分かりやすい仕方で生じたり、行われたりしているわけではない。退屈に関しては、たいていは暇つぶしによって抑圧されて分からないようになっており（GA 29/30, 117f., 166f.）、遊戯もまじめさに隠れて働いていることもあり、単純な姿では現れない（GD, 386, 403）。

---

の折に、ドイツやヨーロッパという単位での共同体が問題になるが、そこではとくにヘルダーリンの詩作が重要視され、1941/42年冬学期講義『ヘルダーリンの賛歌『回想』』（GA 52）では、「祝い（Fest）」という事象が重要視され、「遊戯（Spiel）」について若干の記述がある。また『根拠の命題（Der Satz vom Grund）』（GA 10）所収の1955/56年冬学期講義「根拠の命題」でも遊戯について論じられている。いずれの場合も人間が遊ぶというよりは、存在そのものの遊戯が問題になっている（vgl. Knödler 2001 : 305f.）。なお中田（1983）も1940年代以降のハイデッガーの思索、とくにその真理論において存在の遊戯についての論が展開されているという解釈をとるが、本稿ではこうした存在の遊戯についての論は取り扱わない。

また武内 2010、Franz 2011、Ikeda 2019 においては、本稿で主題的に扱う1955年の講義『人間の現存在の根本諸現象』よりも、1960年刊行の『世界の象徴としての遊戯』のほうに焦点が当てられ、フィンクが展開したコスモロギー的世界論との連関で遊戯が論じられている。フィンクの世界論においては、遊戯は世界が生成、展開するその仕方であり、人間の遊戯はそうした世界の遊戯の現れであるという発想がある。本稿で扱う『人間の現存在の根本諸現象』や『幸福のオアシス—遊戯の存在論のための考察』でもすでにその発想は出てきているが、本稿では人間の遊戯だけに焦点を当て、世界そのものの遊戯との関係には触れることはせず、あくまでもフィンクが展開した哲学的人間学の次元での考察に留まることにする。

<sup>3)</sup> ハイデッガーの当該の講義における退屈論を、同講義で行われている動物論との関係において詳細に読み解く秀逸な試みとして、串田 2017 の研究が挙げられる。

またこうした分かりにくさゆえに両事象は、通常的な見方ではたんなる随伴現象とみなされる。退屈は感情や気分と称される事象の一つであるが、「感情 (Gefühle)」は従来の哲学では、心的体験の第三のクラス、つまり思惟や意欲より劣るものとされ (GA 29/30, 96f.)、それらにたまたま付帯して、体験を美化したり、鈍化したりするものとしてみなされることが多かった。しかも退屈は無気分の状態と思われがちでもあるので、とくにどうでもいような事象とみなされがちである。他方、遊戯に関しても、労働の合間の息抜きやリラックス、暇つぶし、陽気に無為に過ごすこと、祝日の活動などというのが通常のイメージである (GD, 359)。またそれには、子供の特権のようなイメージも付きまとい、概して生の副次的な現象として解釈されやすい (GD, 358)。

こうした従来の考えに反し、ハイデッガーはまず感情をあらためて「気分 (Stimmung)」として捉えなおし、人間のあり方を「調律し (stimmen)」、「規定する (bestimmen)」 (GA 29/30, 101) ような事象とみなす。またそれは「われわれの思惟や、やることなすことの後続現象、随伴現象では決してなく・・・これらのことのための前提、つまりその内でこれらのことが初めて生起する当の「媒体 (Medium)」」 (ebd.) ですらあるという。さらに彼はこうした気分の中でも現存在をたえず根本から調律しているものを「根本気分 (Grundstimmung)」と称し、退屈をその一つとして位置付けている。彼によれば、退屈はわれわれをすでに貫き気分づけているが、われわれはその居心地の悪さ、不気味さゆえに、たえずそれから逃げようとしている (GA 29/30, 117f.)。他方、フランクも遊戯を人間における「根本現象 (Grundphänomen)」の一つとして位置付ける。彼は「労働」、「支配」、「愛/エロス」、「死」も根本現象とみなしているが、遊戯はこれらの他の根本諸現象とたんに横並びにある事象ではなく、ある意味、他のすべての根本現象を包括するような事象であるという。なぜなら、労働や愛の中には遊びがつねに紛れ込んでおり、また「演劇 (Schauspiel)」に象徴されるように、遊戯においては死や支配といった、他の現象が演じられ、提示されるからである (GD, 400, 414)。

以上において、両事象の共通点をさしあたり確認できたと思う。以下においては、「逸脱」との関係において、両事象を詳しく見ていきたい。なお筆者が「逸脱」という語で念頭においているのは、日常の秩序立った規範的生の営みの次元から何らかの仕方距離ができるということである。

## 2. 退屈

### 2-1. 深い退屈

ハイデッガーは三つのタイプの退屈を分析している。それは①何かによって退屈させられること、②何かのもとで退屈すること③何となく退屈だ、というようにそれぞれ定式化される。第一の形式として彼が例として挙げているのは、電車をかなりまたねばならない状況で、駅や、通り、その周辺といった特定の事象が退屈に思えてくるという事態である (GA 29/30, 164)。他方、第二形式においては、何か特定のものが退屈なのではなく、ひとは何らかの特定の状況において特定の人物として退屈している (GA 29/30, 202, 207)。例として挙

げられているのは、パーティーにおいてゲストとして楽しんでいるはずなのに、なぜかそのパーティー全体が退屈であったという事態である。これら二つの場合とは異なり、第三の形式においては、何らかの特定の状況、特定の機会などのようなものに一切関係づけられていないということが特徴的である (GA 29/30, 203)。この退屈は例えば「ひとが或る日曜の午後、或る町の通りを歩いているとき」(GA 29/30, 204) にふと生じてくるかもしれない類のものである。

退屈のこうした諸々のタイプは等価値的に横並びにあるのではない。ハイデッガーによると第一の形式は表面的な退屈であり、最も深いのは第三形式である。それは彼によって「深い退屈」(GA 29/30, 202) とも称され、第一形式と第二形式が可能になるための条件であるとみなされる (GA 29/30, 235)。つまり一見すると退屈にはいくつものタイプがあるように見えるが、実は一つの現象であり、のちに詳述するが、それは人間の態度によって変容して第一形式、第二形式として現象するのである<sup>4)</sup>。そして真の意味で退屈といえる深い退屈はさしあたり兆してきてもすぐに抑え込まれ、変容させられてしまうので、それとしてことさらに経験されることはまれであるとされる。以下においてはまず、この深い退屈のうちに看取できる「逸脱」について論じる。

## 2-2. 深い退屈における「逸脱」

深い退屈においてひとは、なにか特定の存在者によって退屈させられているのではなく、また特定の人物としての自分自身を退屈させているのでもない。身の回りに存在するものはむしろ全体として言うことをきかないのであり、「それは或るどうでもいいこと (Gleichgültigkeit) のうちへと引き下がる (zurücktreten)」(GA 29/30, 215)。この事態をハイデッガーは「存在者が全体において脱去する (Das Seiende im Ganzen entzieht sich.)」(GA 29/30, 221) と表現する。この「どうでもいいこと」というのは、具体的には、あらゆる存在者が「その何 (Was) といかに (Wie) において同時に」(GA 29/30, 218) 言うことをきかなくなることであり、また「あらゆるものが等しく多く、また等しく少なく妥当する (Alles gilt gleich viel und gleich wenig)」(ebd.) と言われているように、文字通りすべてがおしなべてなんの違もなく、遠近を持たないものとして感じられるようになるということである。退屈している当人はいずれのものにも惹きつけられず、何もアクションを起こす気になれない。つまりあらゆるものがその人に、やることなすことのかかる可能性をも提供しないのである。

こうした退屈を感じている人間の側に関しては、一方では「こうした諸々の人物としてのわれわれ自身も〔脱去するという点では〕例外ではない」(GA 29/30, 208) ということが指

---

<sup>4)</sup> この解釈ならびに、2-4.までの分析は拙著 Suehisa 2010 で展開した論が土台となっている (vgl. Suehisa 2010, 63f., 83-96)。退屈の第三形式とその他の形式との間の基礎づけ関係を重視する筆者の解釈は、國分 2011 の解釈と通じるところもあるが、2-3.において検討する退屈の根拠や、2-4.で論じる「決意 (Sichentschließen)」という態度についての解釈はかなり異なる。

摘され、また他方では「現存在はこうした脱去に屈することがあり得ない」(GA 29/30, 221)と述べられている。一見矛盾しているように思われるが、これは特定の人物としての肩書や立場(パーティーのゲストとしての私、大学の教員としての私など)などはどうでもよいことのうちへと脱去するが、いわばその当人がいるということ、つまり現に存在していることそれ自身はどうでもよくなるということの意味している。もし仮に自分が存在することすらどうでもよくなってしまえば、あらゆるものがみな何もアピールせず、どんな可能性をも提供しなくなっているこの状態に対してそもそも居心地の悪さや不気味さを感じることはあり得なくなってしまうであろう。あらゆるものの、そして自身の人物や立場としての意味やあり方が例外なくどうでもよくなっているが、それでも自身が存在すること自体はどうでもよくなっていないというこの状態のうちに、日常の秩序における生の営みが何かしらうまくいかなくなっており、そこから距離ができていくということがさしあたり看取できる。ではこのような状態において具体的にはどういうことが生じているのであろうか。以下、退屈の二つの契機である「空虚放置 (Leergelassenheit)」と「つられ引き止められ (Hingehaltenheit)」についてみていきたい。

深い退屈における「空虚放置」とは、「現存在が、全体において言うことをきかない存在者へと引き渡されていること」(GA 29/30, 210)であるとされる。言うことをきかないということは、たんに消極的な事象なのではない。ハイデggerは「言うことをきかない (Versagen) ことはいずれも、それ自身において何らかの言うこと (Sagen) である、つまり明らかにすることである」(GA 29/30, 211)と述べ、その開示性格を認めている。彼のこうした主張はたんなる言葉遊びにも思われがちであるが、言うことをきかないという事象についての考察、つまりそれが鋭さを持つのは「その内で拒絶されるものが極度の激しさにおいてそのものとして共に告げられる」(GA 29/30, 245)からに他ならないという考察に基づいている。たとえば、或る男性が或る女性を好きになり、彼女によってこの想いが拒絶されるとしたら、この男性は相手にひどいことを言われたという理由でのみ傷つくのではない。むしろ、彼には彼女との可能な関係が差し控えられてしまい、まさにこのことによってこの関係が彼の充実し得ない可能性としてあらわになるがゆえに傷つくのだと考えられる。

では深い退屈の内にある現存在に拒絶されたままであるのは何か。それは先述のとおり、現存在のやることなすことの諸可能性である。この退屈においてはこうした留保されている諸可能性が、言うことをきかない存在者を通じてまさに「現存在の諸々の可能性として」(GA 29/30, 214)明確に指示されてくることになる。しかしこの「指示 (Hinweisen)」は根本においては現存在の任意の諸可能性を指示することではなく、「現存在のあらゆる本質的な可能性を担いなおかつ導く、まさに可能にする当のものを端的に、はっきりと指示すること」(GA 29/30, 216)であるという。この現存在のあらゆる本質的な可能性を可能にするものとは、退屈を感じている当の現存在が現に存在していることそれ自身に他ならない。先述のとおり、退屈を感じている場合、自分の肩書、立場などはどうでもよくなっているが、自分がいること、自分の存在だけはどうにもならない。むしろそうした自身の存在それ自体のあり方がはっきりと示されてくるのである。こうした状態をハイデggerは、退屈してい



る当人が「現-存在 (Da-sein) として呪縛されて」(GA 29/30, 221) いるとも表現しているが、こうした状態、言いかえれば、現存在の自分自身のあり方についての理解こそが「深い退屈」の「つられ引き止められ」を形成している。つまり深い退屈における現存在は言うことをきかない存在者全体に放置されつつも、その内で無為に漂っているのではなく、すべてが言うことをきかないということのもつ開示力により、むしろ自身が存在していることを気づかうようになっており、それにより空虚の内での自分の支点を確保しているのである。

他方、この際存在者の全体はどうでもよくなっているのにもかかわらず、無くなって消滅してしまうわけではない。それらは「そのどうでもいいことにおいてまさにそれ自身として現れる」(GA 29/30, 208) のであり、「それでもそれがそれであるところの存在者としてそのままに留まる」(GA 29/30, 218)。つまり、通常は難なく関わりを持って身の回りのものたちが、どれもその固有なあり方が無効になっているのにもかかわらず、そのままの状態が存在しているというのである。それゆえ、まさにそれらが「存在している」ということ自体が全体として、退屈している当人の側に知らされてくる。先に退屈と遊戯の共通点として、われわれ自身や他の存在者の存在について知的反省の以前のレベルで知らせると述べておいたが、退屈においては、言うことをきかない存在者全体への「空虚放置」、そして現-存在として呪縛されていることとしての「つられ引き止められ」においてそうした告知的指示がなされているということになる。

### 2-3. 仮象としての退屈

この深い退屈は先述のように、たいていは抑圧され、第一形式、第二形式へと変容させられてしまう。それは深い退屈の居心地の悪さゆえのことであるが、この居心地の悪さ自体は結局のところ何に由来するのか。深い退屈においては存在者が全体において言うことをきかないのであるが、それはある特定の観点において、特定のことを顧慮することでもって、また特定の何かを狙うことにおいてなのではない。深い退屈においてすべてのものが「あらゆる観点 (Hinsicht)、顧慮 (Rücksicht)、狙い (Absicht) において同時に」(ebd.) 言うことをきかない。観点、顧慮、狙いという三つの見方 (Sicht) において示されているのは、そのつど当該の現存在にとって「明らかであり、そのつど明らかであったこと、そしてそのつどあり得るかもしれないこと」(GA 29/30, 215: 強調筆者) であるとされている。換言すれば、それは時間の三つの契機「現在 (Gegenwart)」、「既在 (Gewesenheit)」、「将来 (Zukunft)」であり、ハイデッガーはこれらを現存在の時間性とも称する<sup>5)</sup>。

<sup>5)</sup> こうした現存在の時間性についての議論は、当該の講義の 2 年前に刊行された主著『存在と時間』においてもすでになされている。時間性とは、今の連続としての客観的な時間ではなく、自身に先立って可能性へ自らを企投し、また既在の可能性を取り返さうよう人間の脱自なあり方そのものである。しかし当該の講義では「時間性 (Zeitlichkeit)」という語は二義的である。それは個々の現存在自身の上記のようなあり方を意味する一方、他方では現存在の意のままにならない無規定な時間そのものと同義でこの語が使われている (GA 29/30, 237)。

これら三つの見方は横並びにあるのではなく、根源的に統一的であり、時間それ自身の地平の内にあるとされる (ebd.)。時間地平というのは「現存在のあらゆる可能性を可能性として可能にするもの」(GA 29/30, 215f.) であるがそれ自体は無規定なもので、ここから初めて現在、既在、将来といった三つの契機が分節化されるのであり、現存在のやることなすことにとって先の三つの見方が可能になる。それゆえ深い退屈の特徴、つまり存在者が全体においてあらゆる観点、顧慮、狙いにおいて同時に言うことをきかないということは、時間地平の規定不可能な分節化されていない統一を反映していると解釈することができる。端的には規定できないというその無規定性ゆえに、時間地平は現存在には、本来は把握不可能で意のままにできないものである。それゆえ、言うことをきかないでいるのは実のところ「存在者なのではなく、時間」(GA 29/30, 226) なのであり、「時間性がそれ自身において、本来的に唯一、退屈させるもの」(GA 29/30, 237) ということになる。したがって、深い退屈は根本気分として現存在をつねに貫き気分づけているとハイデッガーが主張するのは、現存在が時間地平によって規定されていて、そうした仕方では存在し得ないがゆえのことであるに他ならない。

こうした深い退屈からの逃げならびに回避というものは「暇つぶし (Zeitvertreib)」によって生成する。ハイデッガーは退屈の三つの形式と、それぞれの形式における暇つぶしの仕方との対応を、「聴くこと」との連関において提示している<sup>6)</sup>。何を聴くのかというと、深い退屈が知らせること、つまり自分が時間地平から逃れられない仕方では存在しているというその存在の仕方である。ひとがたいてい努力するのは「退屈を暇つぶしによって、叫んで聴こえなくしようとする」(GA 29/30, 205) であり、そのようにして退屈に逆らう (GA 29/30, 197 u. 204)。この際注意すべきは、退屈ならびにその根拠、つまり時間地平は、眼前的にある、操作可能な事物のようなものとみなされているということである。だからこそその際、あたかも「何らかの眼前にある空虚にとって」(GA 29/30, 196)、(本や駅といった何らかの特定の存在者との関係において生じるような) 充実が生じないままであるように見えてくるのであり、それにより第一形式が生じる。

他方、現存在はときとして叫んで聴こえなくするのではなく、たんに「聴こうと欲しない」(GA 29/30, 205) ことで退屈を回避することがある。それは「或る独特ななげやり」(GA 29/30, 180) である。先の第一形式での叫んで聴こえなくすることはその攻撃性ゆえにまさに何らかの特定なものへと、堅く結びつけられねばならないが、この聴こうとしないなげやりにおいては、現存在はむしろパーティーなどその場の状況全体に身を置いているだけである。このような、ただ深い退屈を回避するという暇つぶしによっては、「たんに何らかの空虚が満たされないのではなく、まさに初めて何らかの空虚が形成されてくる」(GA 29/30, 180)。なぜなら攻撃を加えない分、退屈には自由な空間が許容されるからである。ハイデッ

<sup>6)</sup> 『存在と時間』における、「我々が「ちゃんと」聴かなかったときに、「理解」しなかったと言うのは偶然ではない」(SuZ, 163) という論述を考慮すると、聴くことは理解することの一樣態として解釈可能なものである。そしてこうした聴くことには、「聴かない、反抗する、口答えする、離反する」(ebd.) という欠損様態がある。

ガーは、この自らを形成する空虚を、本や駅といった特定のものととの連関ではなくむしろ、「われわれの本来的な自己が戻らされていること」(ebd.)との連関で解釈している。つまりここでは退屈を感じている当人は自分自身へとより集中しており、その状況の個々のものは重要でなく、そうしたものは「たんに付随的に、それのもとでわれわれが自らを退屈させる当のものでしかない」(GA 29/30, 171)。このようにして第二形式「～のもとで退屈する」は生成する。

これまでの考察により、退屈の第一形式と第二形式がそれぞれ、われわれを聴くことへと強いている深い退屈から離反することによっていかに可能になっているかが明らかになった。退屈のこうした二つの形式はしたがって、決して自立的に、それ自身で生じるのではなく、深い退屈の歪められた形態であり、意のままにならない時間地平、ならびにそれによって規定されることによってしか生きられない自分の存在からひとが回避することによってはじめて生じる。何かによって退屈させられることも、特定の人物としての現存在が特定の機会のもとで退屈することも、あたかもそうであるかのように思われるだけだというのがハイデッガーの見解である。つまりそれらは深い退屈の「もっともな仮象 (der rechtmäßige Schein)」(GA 29/30, 237)であり、派生的なものであるにすぎない。

#### 2-4. 明瞭な仕方での「逸脱」

このように深い退屈それ自身は、その居心地の悪さゆえに「つねに、眠り込むことへと」(GA 29/30, 118)もたらされる。このことはこの潜在的にはつねに生じている深い退屈の、ひとを「逸脱」させる力がいかに強いかを反照しており、また秩序ある安定した日常生活を人々がいかに好むかを示してもいる。そして深い退屈が目覚めるのは、われわれがそれに逆らわない場合のみである (GA 29/30, 240)。こうした「逆らわない」という態度は、何もしないという受動的なものではない。ハイデッガーはこの態度を「現存在の自制 (Ansihhalten des Daseins)」(ebd.)として解釈する。現存在の自制はこの退屈に「優位 (Übermacht)」(GA 29/30, 205)を認めるのであり、それが言わんとすることに自らを閉ざすことはほとんど思い上がりのものであることに気づき、自らの力を敢えて行使しないという意味で能動的な態度といえる。また退屈に優位を認めるということは同時に自らの無力さに気づくことでもあり、そのもとでは、個々の人物、公的に個人的な主観はもはや力をもたない (GA 29/30, 206)。

このような状態は、現存在が深い退屈ならびに、自身のあらゆる可能性を可能にしているものとしての時間地平によって規定されていることから目を背けず、現-存在として、端的に自身の存在可能性へと向きあい続け、そのように有限な仕方では生きることができないという、自分の無力さをことさらそのものとして理解するということへと導く。その内では、現存在が自分自身に対して決意することがあり (GA 29/30, 223)、このことは根本気分が顕現することへの準備を意味する<sup>7)</sup>。この際問題であるのは、現-存在としての自己への集

<sup>7)</sup> 深い退屈の場合は、先述のとおりそれが顕現するためには人間の側の自制が必要となり、

中であって、あれこれの観点のうちにとどまっている特定の人物としての自己への集中ではない。そのため「このように気分づけられた現存在は、存在者全体のほうから何か或るものを何らかの観点において期待するなんてことをもはや思い切ってやってのけない」(GA 29/30, 221、強調筆者) のであり、「あれやこれやの存在者をいまさら、われわれにとってこの特定の状況において探さない」(GA 29/30, 207)。つまり、退屈に優位を認め、特定の人物としての自己の力が無効になっているこの状態では現在の地平に対していかなる期待の態度も生じず、そのため特定の存在者への関係は消えてなくなるということである。まさにこれこそが、深い退屈の顕現化なのであり、この際われわれはあらゆるものの規定が無効になり留保される或る普遍的などうでもよいことのうちへと連れ戻される (GA 29/30, 207)。換言すれば、それに面してたえず逃げるといった回避していた、自分を含めたあらゆるものがどうでもよくなるという状態に戻るのであり、日常の円滑な規範的生活から明瞭な仕方「逸脱」するのである。このように深い退屈を顕現的に経験することにおいて現存在は自分自身ならびに他の存在者の存在へとことさらに開かれ、それをそれとして理解する。このことは、意のままにならない時間地平に自身の諸可能性を規定される仕方では生きることができないという有限性をそれとして把握することでもあるが、同時に、自身のあらゆる可能性を可能にする「現-存在」の明瞭な仕方での経験が、自分自身の様々な可能性へと開かれているという意味での自由をいわば逆説的に形成するのである。

### 3. 遊戯

#### 3-1. 遊戯における「逸脱」

これまで見てきたように、深い退屈によって気分づけられているがゆえに、われわれは意図せずして、そうした気分によって「逸脱」させられてしまうのであり、たいていはそれに反抗し、そこから逃げて何とか円滑な現実の生活を取り戻そうとする。それゆえに、はっきりとした仕方「逸脱」をそれとして遂行するためには、われわれは退屈に優位を認めて自制しなければならない。他方、遊戯において人間はいわば能動的に自分の今いる現実から自身を解き放ち、積極的に現実から「逸脱」する。ままごと遊び、スポーツ、演劇、祝祭など、フィンクが挙げる遊戯の仕方は多様である。それらはハイデッガーが論じる退屈のように、根源的なものと派生的なものには分けられておらず<sup>8)</sup>、いかなる遊戯も生の連続性を中断し、他の生き方からは抜け出して距離を保つとされる (OG, 18)。遊戯にこうしたことが可能なのはなぜか。それは遊戯がいかなる外的な目的を持たず、われわれはただ遊びたいから遊ぶ

---

そうした自制の態度が「決意 (Sichentschließen)」と呼ばれている。それは「現-存在としての自身へと決意する」(GA 29/30, 223) ことであり、それゆえそれは、自身を現-存在として呪縛する当の、居心地の悪い深い退屈を敢えてそれとして許容することへの決意である。この態度がなければ深い退屈は絶えず抑圧されるだけであり、そもそも深い退屈として意識される仕方では顕現しない。

<sup>8)</sup> しかし、Sepp 2012 も指摘しているように、遊戯に関しての通常解釈は遊戯をたんなる副次的なもののみとし、遊戯の根源的なあり方を覆い隠している (Sepp 2012, 95f.)。

のであり、遊戯は他の「～のために」に従属することなく、その目的と意味とを自らのうちにしかもたないからである (GD, 362)。こうした自己充足的な性格ゆえに、遊戯においては生がより幸福に見えるが、それでもそれがまったく目的を欠いた、なんの拘束もない行為かといえそうではない。「遊戯はまとまった行為として、目的を持った仕方規定されており、また遊戯の過程の個々の歩みにも、その都度、互いに調和する個別の目的がある」(OG, 18)。つまりそれはただ、自らを超えるような他の目的をもたないだけであり、「自身でその柵と限界を自らに設置する」(GD, 364) のである。「健康のために」、「退屈を紛らわすために」など、外的な目的のために遊ぶとすれば、遊戯はもう変質しているのであり、まさにそれゆえにフィンクは遊戯を、退屈しのぎのための暇つぶしとはみなさない。

遊戯による現実の生からの「逸脱」は、想像力によってなされる。フィンクはこの想像力による「逸脱」の内実を、「独特な意味次元の企投」(GD, 367)、「架空の遊戯世界の想像的-創造的な産出」(ebd.)「「仮象」の生産」(GD, 379) などといった言葉で表現する。こうした仮象としての非現実、換言すれば、遊戯世界という遊戯に独特な意味次元は、遊戯している者の内面にあるのでもなければ、それ自身リアルな世界として存在するわけでもない。こうした意味で、遊戯世界は遊戯している者の「外部にも内部にもない」(ebd.)。とはいえ、5歳の子供がお母さんであるような世界は、実際のものとしてはどこにも実在しえない非現実的なものではあるが、それにもかかわらず、こうした遊戯世界は5歳の子供が生きている現実世界でしか展開されえないものである。つまり遊戯世界は現実の上で漂っているようなものではあるが、それでも完全にリアルな生とは切り離されてはいないということになる。それゆえ遊戯そのものは、「現実性と可能性、リアリティと架空の仮象との間の奇妙な領域」(GD, 403)において遂行される。

さらにフィンクは遊戯と「気分」との結びつきを強調するが、それは「快感 (Lust)」であるとされる (GD, 364)。遊戯における「逸脱」において生は退屈のように全体がのっぺりとするような重苦しさを味わうのではなく、むしろ軽くなり、この逸脱の中で留まることに心地よさを感じる。たしかにこの遊戯の快感は古代ギリシアの悲劇において見られるように、悲しみやぎょっとすること、ぞっとすることをも包括しているが、それはひとの気持ちを重くさせるというよりは、「魂の浄化」をもたらすものである (ebd.)。しかしそれは「たんに遊戯の中の (*im Spielen*) 快感ではなく、遊戯に即した (*am Spiel*) 快感でもある」(ebd.)。つまり、すでに出来上がった快感に満ちた時空間がもとから眼前的であって、ひとはそれに浸って快感を覚えるのではなく、自ら実践的に現実から自身を解放することを通じて快感をいわば展開させていく。また非現実の中にも、自分が非現実の中にいるということに関してはなんとなく分かっているわけであり、現実の世界にいつでも帰れるという保証があるからこそ、非現実の中での展開を楽しむことができるといえよう。フィンクはこれを「現実性と非現実性との奇妙な混合による快感」(ebd.) とよぶ。

### 3-2. 仮象の役割

ハイデッガーの退屈論においては「仮象 (Schein)」は、居心地の悪い根源的な深い退屈が

歪められたもの、そして派生的なものであり、またそれは否応なしに通常の生から「逸脱」させられることへの反発ゆえに、元来意のままにならないはずの時間地平をわれわれが、あたかも意のままになるような眼前的な空虚としてみなしてしまふことの現れでもあった。他方フィンクにおいて「仮象」は積極的な現象とみなされている。先述のとおりハイデッガーにおいては、つねにすでに生じている深い退屈における言うことをきかない存在者全体への「空虚放置」、そして現-存在へと呪縛されていることとしての「つられ引き止められ」において、現存在には自分自身ならびに他の存在者についての告知的指示がなされる。またこの退屈に優位を認め、それをそれとして受け入れる「決意」においては、現存在に自らの有限性がまざまざとあらわになり、またそれによって現存在は存在者全体をことさらに理解することになるのであった。他方、フィンクのいう遊戯においては、「仮象」としての遊戯世界こそがこうした告知的指示が行われる場となる。以下、その具体的な内容をみていきたい。

遊戯は「提示する (darstellen)」(GD, 390) という機能をもつ。そして数ある「遊戯 (Spiel)」の中でも特に「演劇 (Schauspiel)」は、卓越した意味での「表明 (Kundgabe)」(ebd.) であるとされ、この演劇に即して遊戯に特有な表明の機能についての論が展開されている。フィンクによれば演劇としての遊戯はいずれも、「表明される」なんらかの「意味」を持っている。ここで注意すべきは、遊戯とそれが表明する意味とは決して別物ではないということである。つまりあらかじめ、表明されるべき意味が遊戯と別個に存在し、それを表明するための手段や機会として遊戯が用いられるというのではない。もし仮にそうだとすると、先述のように、外的な目的を持たないはずの遊戯が、外的な他の目的に従属させられてしまい、遊戯そのもののあり方が歪められてしまうであろう。フィンクの言わんとすることは、むしろ「遊戯それ自体がその意味である」(ebd.) ということなのである。

演劇においては必ず遊戯者としての「演者 (Spieler)」がなんらかの人物のあり方を提示し、表明するわけであるが、たとえばオイディプスにしても、メディアにしても、それはいかなる特定の現実的な個々のあり方を意味しているのではなく、むしろ現実にはいない架空の人物を表明している。しかしその際、演者たちは自分たちが産出する架空の人物と対立しているのではない。つまり演者たちは決してその遊戯世界の外部にいたのではなく、自身の遊戯自身のうちへと入り込み、そのうちで自らの役を担っている。そして、自ら作ったものにおいて自分を失い、その役の性格に沈み込み、その役において共演者たちに出会う (GD, 367)。絵画などを見る場合に、見る者たちが対象に対立しているのとは異なり、演者は自身で想像力を働かせて遊戯の世界へと入り込んでいるのである (GD, 383)。またそれを見ている「観客 (Zuschauer)」も、演者たちと自分を同一視する (GD, 407)。またそこには演者と観客からなる「遊戯共同体 (Spielgemeinschaft)」が存在しており、その共同体ではそのつどの演技の意味によって境界づけられた独自の世界が形成されることになる。そしてこの遊戯世界の中心に舞台があるわけであるが、たいていそれは人間の世界を意味し、提示する。またそれを超えて、人間がかかわる存在すべての全体性をも意味している (ebd.)。

上述のように、この架空の世界で表明される人物は架空のものである。しかしそれにもか

かわらず、演者も観客も、その人物に起こることに関して、まるで自分のことのようにぞつとしたり、憤ったり、悲しくなったりする。なぜならフランクによると、そうした架空の人物は非現実的なものであると同時に超現実的なものでもあり、それは各人のうちにある本質的なもの、可能的なものを意味しているからである (GD, 395)。この遊戯にみられる、本質と個物との関係は、思惟によって本質というものをとらえる場合の本質と個物との関係とは異なったものになっている。思惟によって本質を考える場合、個物はつねに不十分な仕方本質に関与するしかなく、それ自身の移ろいやすさは、本質の不滅性、普遍性とは切り離された不完全なものとしてみなされる (GD, 394f.)。他方、遊戯においては、オイディプスの苦しむ姿はたしかにオイディプスという架空の人物のものではあるが、それでもそこには人間なるものの本質が「象徴」されており、演者も観客も、このオイディプスという人物の中で人間なるものの本質が現れているのを経験する (GD, 395)。

こうした「象徴 (Symbol)」に特徴的なのは、個別性が普遍性から切り離されたり、それより劣ったものとしてみなされたりすることはなく、両者が同時発生する点にある (ebd.)。この個別性と普遍性、言い換えれば個物と本質とが同時に生起するこの象徴の機能により、演劇としての遊戯においては、仮象としての架空の人物や設定が、それを媒介として人間なるものの本質が写される「鏡 (Spiegel)」 (GD, 396) のような役割を果たすことになる。それゆえ、たとえばオイディプス王という一人の架空の人物についての悲劇に震撼させられる場合、その震撼は個人としての私にそうした災難などが実際に降りかかることを心配することではなく、「人間の本質を心配すること」 (ebd.) となる。その際、観客も演者も、一個人としての私と、他の共にいる他の人々とを区別はしなくなり、同情が起こるとしてもそれはもはや外部にいる他者たちには向かわない。自身を含めた人間なるものの本質を心配するゆえに、同情はいわば内へと向かい、そこでは各個人が何らかの「先-個人的な根拠」 (ebd.) に触れる。

また喜劇についてもフランクは論じているが、悲劇と比べて喜劇のほうが象徴的な度合いが低いというわけではないとしている。喜劇に特徴的なのは、それが「人間的なもの (das Menschliche)」に対してイロニーという仕方で距離をとることへのうちへと、われわれを解放するというところにある (GD, 398)。こうした距離化のうちに、やはり現実からの「逸脱」という契機は看取できるのであり、自分自身から距離をとって、「自分自身を超えて」 (ebd.) 人間なるものを笑うということのうちで、やはり何らかの先個人的な次元へのアクセスが可能になることが想定できるであろう。

### 3-3. 遊戯と自由

これまで見てきたように、遊戯は一方ではたしかに現実から自身を解放することであり、いずれの遊戯においてもひとは通常の日常的な生のまじめさから外れることになる。しかしそれはたんなる逃避などではなく、こうした距離化において、ひとは時としてより深いまじめさのうちへと連れ戻される (GD, 386)。悲劇を演じたり、鑑賞したりする場合を考えると分かりやすいであろう。こうした意味において、遊戯は際立った仕方「対自的にあるこ

と (Für-sich-sein)」である (GD, 406)。このように遊戯とは、解放という意味で自由であるにもかかわらず、ある種の「まじめさ (Ernst)」を有するものであるが、このまじめさは、想像力に特有な、「意味を含んだ仕方でありありと思ひ浮かべさせること (die sinnhafte Vergegenwärtigung)」(GD, 408, vgl. auch 413) に由来する。この力により、遊戯においては「純粋な自己提示と自己直観」(GD, 402) が行われるのであるが、そのみならず、この「意味を含んだ仕方でありありと思ひ浮かべさせること」により遊戯は、人間の実存の残りの根本現象とは違う仕方、つまり前述の「労働」、「支配」、「愛/エロス」、「死」とは別様に時間を満たすことができると、フランクは述べている (GD, 408f.)。

たしかに「労働」や「支配」ないし「戦い」においては、人間の時間は困窮に満ちた行為で埋められており、「愛」においても同様であって、そこではわれわれはつねに何らかのことを要求されている。また「死」の切迫は人間のやることなすことに影を落とし、死ぬということのほうから考えるのであれば、あらゆる時間は借り物のようなものである (GD, 409)。しかし、フランクが遊戯に関して、それがこうした諸現象とは別様に時間を満たすということを言う場合、彼が念頭においているのは、遊戯が何も他のことに邪魔されていない時間、自由な時間において遂行されるということでは決してない。もしわれわれが、自由な時間というものを、仕事をはじめとする諸々のことに埋められていない時間とみなすのであれば、それは何にも占められていないという意味で「空虚な時間」であり、こうした「空虚な時間」こそ、払いのけられ駆除されるべき味気ない退屈となり (GD, 413)、それは遊戯以外のことによっても埋めることは可能となる。

上述のとおり、フランクはそもそも遊戯を、外的な他の目的 (たとえば、「退屈を紛らわすため」) に従属するものとはみなしていない。彼の考えにしたがうならば、遊戯は外的な目的をもたず、想像によって創造的に生を遂行しながら仮象を産出するがゆえに、遊戯にいそしむことこそがわれわれに自由な時間をもたらすのである。この場合の自由とは、たんに労働などから解放されている状態のことではない。想像力によって「意味を含んだ仕方でありありと思ひ浮かべさせる」遊戯では「あたかも～のように」という「仮象」が生まれるがゆえに、そこで人間は自分の現実世界における過去のすべてを捨て、自由なゼロ地点から始めることができる (ebd.)。それは歴史の決定済みの諸状況からの解放なのであり (ebd.)、言うなれば、それまでになされた選択や決断、そして前もって用意されていた諸可能性が無効にされ、取り返し可能になるということでもある。このような意味で、遊戯は人間を「脱歴史化し (entgeschichtlichen)」(GD, 414)、未決定ですべてが可能であるような現存在の「開け (das Freie)」(ebd.) へと連れて行く。

しかしここで注意せねばならないのは、この自由はまったく無拘束の自由なのではなく、あくまでも「非現実的なもの内での自由」(ebd.) に留まるということである。先述のとおり、遊戯にいそしんでいる者は、現実世界と遊戯世界との区別に関しては分かっているのであり、むしろその区別を意識すればこそ、遊戯世界の仮象をとことんまで味わうことができ、またいろんな可能性を発見し、それを試すことも可能である。フランクはこうした可能性を試すということ、また軽やかな冗談や、茶番劇が、「愛」や「労働」など、他の根本現象に



においても混ざっているということ指摘し、それゆえ遊戯は他の現象をも包括しているという (GD, 403)。また現実よりも深いまじめさへと至り、純粋な自己直観がなされる場合には、悲劇の鑑賞の例のように人間の本質なるものにも直面するわけであり、当事者は人間としての自身の有限性をもまざまざと自覚するようになる。

### 総括的考察—結びにかえて

これまで「逸脱」ということに注目して、ハイデッガーにおける退屈とフィンクの遊戯について考察してきた。最後に、以上の考察をもとに、両事象の共通点を探る仕方で、「逸脱」という現象の特徴を浮かびあがらせ、また両事象の差異を明瞭化することによって、今回のシンポジウムでのテーマである「遊戯」に特有な逸脱性格を明らかにしておきたい。

冒頭でも述べたように、筆者が「逸脱」ということで考えていることの内実は、日常の秩序立った規範的生の営みの次元から何らかの仕方で距離ができるということである。その際、退屈と遊戯に共通点としてまず挙げられるのは、そこで現実からの距離化において当事者にとっては自身の可能性がまさしく自身の可能性として現れるということである。このことはまた、自分自身に直面するという、対自的なあり方をも意味し、しかもいずれの事象の場合も、確固とした人物としての自分に直面するというのではなく、立場がはっきりする特定の人物以前の自分、つまり現-存在 (ハイデッガー) や、先-個人的な根拠 (フィンク) に触れるということでもある。そしてこのように自分自身に直面するがゆえに、いずれの場合にも「逸脱」は、無制限のものではなく、むしろ当事者に自身の有限性に気付かせる契機を含むようなものである。さらに、この「逸脱」はいずれの場合にも様々な可能性へと開かれるという意味での自由、決意、決断といった事象に関係している。上記のことから、さしあたり「逸脱」という現象の特徴としては、そこにおいて現存在が①自身の可能性をまさに可能性として経験する、②確固とした自我的な私以前の自分自身に対峙する、③有限性を自覚する、④自由、決意、決断に関係するということを挙げておくことができるであろう。

しかし退屈と遊戯の「逸脱」には決定的な違いもある。それは退屈の場合は当事者を孤立させ、遊戯の場合は他者との共同体を形成するということである。それは、両事象における自分自身への対峙 (上記の②) のあり方の違いに由来する。深い退屈の場合はそれが兆している当事者の人物や立場の規定がはげ落ち、存在者全体が「脱去」という状態において、自分自身が現にいること、存在することだけではどうでもよくはならず、自らの現-存在を氣遣っているがゆえにまさに居心地の悪さを感じるのであった。また深い退屈を抑圧せずに自制してそれを受け入れる準備をする際にも、問題となるのは現-存在としての自己への集中である。他方、想像力による仮象が大きな意味をもつ遊戯世界においては、演劇の例において確認したように架空の人物が、個と普遍性とが同時に発生する「象徴」の機能、言いかえれば人間なるものの本質を映して見せる鏡のような機能を持つがゆえに、ひとはそうした架空の人物のあり方を媒介として、人間なるものの本質を氣遣う。そしてそこでは演者と観客との一体化も生じており、その劇なら劇独自の意味や規範を共有するということになる。たしかにハイデッガーがその退屈論で述べている現-存在としての自己はいかなる

特定の人物でもなく、むしろ存在者全体の開けの中にいることそのものを意味するのであるから、その孤立を通じて存在者全体へと逆説的に開かれているということも考えられる。さらに、時間地平に規定されている以上、誰もが同時に深い退屈につねに潜在的な仕方では貫き気分づけられ、それをつねに押しつけようとしていると想定することも可能である。しかしそれでもこの深い退屈に特有のすべてがどうでもよくなるという感覚自体はほかの誰かと顕現的な仕方でも同時的に共有することは難しい。以上のことから、遊戯に特有な逸脱性格としては、①共同体を形成し、人々に意味や規範を共有させる機能を持つ、またその際、②仮象のもつ象徴の機能が重要な役割を果たす<sup>9)</sup>ということを確認し、本稿の結論としたい。

## 文献

### <一次文献>

- Fink, Eugen (1995): *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, 2. Aufl. Freiburg/München: Alber. [GD]
- Fink, Eugen (2010): Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels, in: *Spiel als Weltsymbol*, Eugen Fink Gesamtausgabe Bd. 7, hg. v. C. Nielsen, H. R. Sepp, Freiburg/ München: Alber, 11-29. [OG]
- Heidegger, Martin (1983): *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, Gesamtausgabe Heideggers Bd. 29/30, hg. v. F.-W. v. Hermann, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann. [GA 29/30]
- Heidegger, Martin (1992): *Hölderlins Hymne »Andenken«*, Gesamtausgabe Heideggers Bd. 52, hrsg. v. C. Ochwad, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann. [GA 52]
- Heidegger, Martin (1997): *Der Satz vom Grund*, Gesamtausgabe Heideggers Bd. 10, hg. v. Petra Jaeger, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann. [GA 10]
- Heidegger, Martin (1993): *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen: Max Niemeyer. [SuZ]

### <二次文献>

- Franz, Thomas (2011): Weltspiel und Spielwelt. Eugen Finks symbolische Kosmologie, in: C. Nielsen, H. R. Sepp (Hg.), *Welt denken. Annäherungen an die Kosmologie Eugen Finks*, Freiburg/München: Alber, 250-266.
- Gualeni, Stefano/ Vella, Daniel (2020): Eugen Fink and Existential Play, in: S. Gualeni, D. Vella, *Virtual Existentialism. Meaning and Subjectivity in Virtual Worlds*, Cham: Springer Nature, 99-110.
- Ikeda, Yusuke (2019): Eugen Finks transzendental-phänomenologisches Weltdenken und seine Heraklit-Interpretation unter besonderer Berücksichtigung des Begriffs der Physis, in: C. Nielsen,

---

<sup>9)</sup> フィンクのコスモロギー的世界論の文脈における、「象徴」の重要性に関しては、武内 2010: 92-96、Franz 2011: 262f.、Sepp 2012: 99-101、Ikeda 2019: 33f.を参照のこと。

- H. R. Sepp (Hg.), *Wohnen als Weltverhältnis. Eugen Fink über den Menschen und die Physis*, Freiburg/München: Alber, 15-41.
- Knödler, Alfred (2001): *Das Denken des Festes: das Fest des Denkens: Heideggers seinsgeschichtliche Wesensbestimmung des Festes im Ausgang und Abstoß von der Tradition*, Berlin: Duncker & Humblot.
- Sepp, Hans Rainer (2012): *Bild*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Suehisa, Asuka (2010): *Grundstimmung Japans. Ein Versuch mit Martin Heideggers Stimmungsphänomenologie*, Frankfurt a.M./Berlin: Peter Lang.
- 大石昌史 (2003) : 「遊戯における芸術作品の現実性について」、『美学』、第 51 卷 1 号 (213 号)、1-13 頁
- 串田純一 (2017) : 『ハイデガーと生き物の問題』、法政大学出版局
- 國分功一郎 (2011) : 『暇と退屈の倫理学』、朝日出版社
- 武内大 (2010) : 『現象学と形而上学—フッサール・フィンク・ハイデガー』、知泉書館
- 中田光雄 (1987) : 『抗争と遊戯—ハイデガー論攷』、勁草書房
- 卷田悦郎 (2019) : 「遊戯—ガダマーとフィンク」、『東京理科大学紀要 (教養篇)』第 51 号、59-69 頁

## あとがき

シンポジウムにおける質疑応答とその成果としてその概要を以下に記す。

- すでに『ニーベルンゲンの歌』において逸脱がある。厨房において熊が暴れ、その直後にジーフリトが暗殺される。腕力で男にまさるプリュンヒルトそのものが逸脱である。英雄叙事詩の本質に宮廷的なものからの逸脱があるのではないか。『ヴォルムスの薔薇園』では、イスラムの取り扱い、主役が誰か、性的冒険の暗示など、英雄叙事詩からの逸脱があるということか。

渡邊：1200年頃の宮廷文化においてはキリスト教の信仰が厚く、信仰は理性と結びついており、階層社会におけるマナーが重視されたが、『ニーベルンゲンの歌』が特異なのは、ジーフリトが力によって相手に言うことを聞かせるというような振る舞いを肯定する点や、情動的側面を重視している点にある。また研究史においても、『ニーベルンゲンの歌』は悲劇的な真面目な部分を強調した時代もあるが、滑稽な部分を重視した時代もあり、研究動向によって見方が変わるということもある。英雄叙事詩にあらかじめ滑稽味というものがあるとすれば、しばしばそれは理知に反する部分であり、『ヴォルムスの薔薇園』のイルザンはそれを象徴化した人物と言えるのではないかと思われる。

- 『指輪』という題名の由来は何か。プラトン以来のグューゲスの指輪に関係があるのか。

嶋崎：作中冒頭で語り手がこの本は読むと有益な「指輪」であると言っており、それが『指輪』という題名の由来である。ただし、作中では物としての指輪も出てきており、それはにせの宝石を使った価値の低い物なので、「指輪」が本当に有益なものの象徴となるのか不明瞭なところがある。グューゲスの指輪との関係については分からない。

- パロディーは18～20世紀初頭に天才美学の影響で二流と見なされたが、それ以前は知識が豊富と言うことでパロディー作者は評価されていたと読んだことがあるが、中世においてもそうであったのか。またそれはフランスでも同様であったのか。

渡邊：中世の文学というのはオリジナルがあってそれをアレンジして作られる作品が多く、それは狭義のパロディーには当たらないかもしれないが、広義のパロディーと見なすことは可能であり、様々な知識をもとに翻案することは評価されたと考えられる。才能や知識をひけらかすことがホイジンガの意味で遊戯的な行為であるとするならば、中世の詩人たちは様々な典拠にもとづいて事細かに描写することを遊戯的に好んで行っており、それはまた評価されることであったと思われる。

高名：『狐物語』においては、アーサー王伝説やトリスタン伝説などを踏まえて、それらと戯れるところでできあがっているが、それが近代のように天才の作品のものまね

というような価値付けによって低く見られるということはフランスにおいてもなかったと考えられる。

渡邊：『ヴォルムスの薔薇園』は 1836 年にヴィルヘルム・グリムによって校訂されたが、簡潔なヴァージョンとともっと長い複雑な内容のヴァージョンがあり、20 世紀初頭にかけて簡潔なヴァージョンがテキスト研究や写本研究などでオリジナル性が高いということで重要視された。しかし、ヴィルヘルム・グリムは植物のようにニーベルンゲン伝説が朽ちていき、段々メルヘン化していくというところに民衆の *poetische Kraft* があると考え、長いヴァージョンを否定しなかった。彼はシュタウフェン朝の文学がやがて落ちていくと考えたティークのミンネザング論から影響を受けており、ロマン派の天才美学とは異なる考えがあったのではないか。

— パロディーの概念としては狭義のパロディーしか存在しないのであり、もし広義のパロディーを認めると、風刺もカリカチュアもすべてパロディーになってしまう。パロディーにおいては漠然と状況などを茶化すのではなく、本歌取りのもとになるものが必要である。

高名：日常的な世界からの逸脱をパロディーと呼んでいるのではない。本歌がはっきりしていなければならないというのは、パロディーにとって必要条件だ。大切なのは、ハッチョンが言う、本歌に対する批評的な距離とは揶揄や批判とは限らず、敬意の場合もあるとしていることだ。たとえば、アーサー王伝説やトリスタンにでてくる登場人物のふるまいを動物にさせたとしても、それは元の作品の登場人物を馬鹿にしているとは限らず、貶められているのは騎士のようなふるまいをする動物であり、もとの作品に対しては敬意的でさえあるかもしれない。そういう事象を広義のパロディーと呼んでいる。ファブリオで貴族のようなふるまいをする村人が出てくることについても、貴族に対する諷刺になっていないのでパロディーとは呼ばないという論者もいるが、ハッチョンの理論のように、広くパロディーを捉える方が中世文学に対して汎用性がある理論となるのではないかと考える。

— 『指輪』は元歌を持たないので、メッツィ（メツリ）の描写は風刺であって、中世の婦人描写のパロディーとは言えないのではないか。

嶋崎：パロディーが狭義のパロディーしかないとするれば、パロディーとは言えない。

— 風刺とパロディーとカリカチュアがどう違うのかをはっきり概念化させる必要がある。セルバンテスの『ドン・キホーテ』は『アマデイス・ガウラ』というスペインの小説のパロディーとして書かれたが、それが発展してパロディーを超えた世界文学になったというようなことはあるが、パロディーと呼ぶためには何のパロディーかがはっきりしていなくてはならない。

— タイトルと内容の間にギャップを感じた。「中世的身体イメージ」とは中世での身体イメージではなく、近世初期のコメニウスから見た「中世的」という意味か。中世文学を扱った発表からは中世的身体性は見えてこなかった。「宮廷文化」というより

は「宮廷文学」ではないか。また、「遊戯性」の概念が理解できない。Unterhaltsamkeitではなく das Spielerische と名付ける根拠は何か。そう名付ける必然性が感じられなかった。

渡邊：ホイジンガをもとにして「遊戯性」と言う場合、形式からの逸脱ということであり、形式とは中世の宮廷文化、マナー、すなわち理性的な振る舞いであって、そこからの逸脱を表す。それが起きるのは獣性のような衝動的な力が働くためであり、中世的な物語における遊戯性には肉体的な要素が必ず入っており、そこに身体性があると考える。宮廷文化ではなく宮廷文学ではないかというのは確かにそうかもしれない。

山崎：コメニウスの研究では、カントロヴィッチの研究を参照したが、それは中世の王の身体性にかかる政治的ディスクールを分析した研究である。そのため、中世の時代からコメニウスの時代の王の身体性への転換について比較分析を行い、シンポジウムのテーマ上の連続性を維持した。本シンポジウムで掲げている「中世的身体性」は、同時代の中世から見た身体性でもあり、コメニウスの時代からみた身体性のどちらも含まれている。しかし、ルネサンス以降、宮廷権力が拡大していく中で、王の身体は神聖化され、政治的側面を強化していく。また、コメニウスの創作の時代背景には、30年戦争などの政治の荒廃とそれに対するコメニウスの批判的態度があることが指摘されている。コメニウスが宮廷を舞台にした王の身体を創造し、提示することは、既存の宮廷政治や文化体制に対する反動として認識される。このような観点を含んでいるため、私の発表が、本シンポジウムの中で政治的な問題を含むことになったと思われる。

渡邊：ホイジンガが重視しているポトラッチ現象においては、未開民族の集団間で、相手に接待して散財することが競われる。そうした競い合い、ひけらかしは装飾、芸術、技能、武技、力比べなどと同じであり、これらはすべて個人と個人の間で行われるのではなく、神聖なる存在への祭儀的な役割があったということをホイジンガは強調している。そこには神的なものが統べる世界観があるのではないかと考えられる。つまり、遊戯的であるとは宗教的な側面があり、コスモロジーへと通じてゆくものであって、単に個人間の対人コミュニケーションである Unterhaltsamkeit とは違うものがある。

嶋崎：ホイジンガは遊戯の重要な要素として模倣を挙げている。すでにあるものを使って変えていくという模倣を扱っているということはすべての発表に共通する点であると考えられる。

— **spielerisch** にはいろいろな意味がある。それを明文化する必要がある。また **Spiel** に対しては **Regel** が必要であり、**Regel** についても言及すべきではないか。

山崎：コメニウスの『遊戯学校』は中世の形式的な教授方法という **Regel** に対する遊びの教授法であり、そこには **Regel** に対する **spielerisch** の関係が、明確に対置されている。

高名：身体的イメージからは離れてしまったかもしれないが、『シャルルマーニュの旅（巡礼）』におけるおおぼらは、『指輪』の身体描写における表象不可能性という点で共通していると言える。遊戯性に関しては、ほら合戦は文化人類学的に言っても、その場限りのルールに従って合理的な目的もなしに繰り返すところはホイジンガの言う遊戯があると考えられる。またそういう文化事象を通して既存の武勲詩との差異を楽しむという点でも遊戯性はあると言える。

伊藤：ミネザングに関しては身体性の表現は乏しいが、身体そのものではなく、なぜ宮廷的な服を着るのが滑稽なのかと言うと、聞き手には内在的に農民のイメージがあって、あえてそれを示さずに、服装だけをアピールすることによって農民の滑稽さを逆説的に想起させている。具体的に農民の具体的な身体描写がされると言葉の面白みもなくなってくる。ナイトハルトと農民が一緒にいる場面が描かれるハイデルベルク写本 C では、農夫はナイトハルトとは違ってかぎ鼻をしているように見えるが、農民にはあらかじめそのようなイメージがあったので、あえてそれを見せる必要がなかったと考えられる。Spiel については、「聖」と「俗」の「俗」のイメージで考えており、子どもが遊びに真剣に没入することは Unterhaltsamkeit でも Abweichung でもない。Unterhaltung には客観的な部分があって、没入はしていない。馬鹿馬鹿しいことを真剣に行うという真剣さには Spiel という表現が適切である。

渡邊：宮廷人は身分制社会の中でそのマナーに従って行動するが、『ニーベルンゲンの歌』のクリエムヒルトとプリュンヒルトあるいはグンテルとジーフリトの立場は固定的ではない。ジーフリトはそもそも身分が低いので旅をして手柄を立てねばならないという説もあるが（追記：たとえば 19 世紀後半に G.Holz はそのような考えを記している）、そうしたジーフリトの身分の曖昧さがいろいろな問題を引き起こしているのではないか。そこが彼の英雄たるところでもあり、宮廷社会という秩序だった Regel としての世界に対する spielerisch なものを見ることが出来る。クリエムヒルトも、自分の身分を誇って指輪と帯を見せるが、プリュンヒルトに対して殺意を持っているわけではなく、あくまで「ひけらかし」であり Spiel であったが、プリュンヒルトの側では Spiel ではなくなっていた、と説明しておきたい。

山崎：中世のキリスト教時代の Spiel は宗教に対して少しずつ逸脱していくという側面が強いが、ルネサンスの時代には人文主義のパラドクスのように旧来のディスクールに対する遊び Spiel が出てきており、既存の体制に対するパラドクスとして使われ、バロックにおいてはむしろ趣味などの豪華さのように近代的な遊びの概念に近づく。そのように時代によって Spiel が違うので、まとめることはできないので、ホイジンガのように遊びを規定したものを軸にする方がよいのではないかと研究会で話し合っただけでこのような形をとった。

— 中世についての発表と近代についての発表で齟齬があったという話があったが、中世についての発表では自然的身体イメージ表象について語られていたのに対し、山

崎発表では政治的身体が扱われており、そこで齟齬が生じたのではないかと思う。カントロヴィッチによると、リチャード2世のように政治的身体から国王が落ちて、自然的身体になった時に惨めな思いをするというギャップがあると思うが、コメニウスの『遊戯学校』ではそのような自然的身体としての王の惨めさは問題になっていないのか。

山崎：王の場面については全て確認したが、第5部の「アカデミアの世界」において、この世界の最下層の身分である二人の学生たちが、王の前で哲学的議論をする場面があり、王は彼らからその存在を完全に無視されている場面が見受けられる。作品中には、そうした王のプレゼンスを低下させるような惨めさはある。また、ルネサンス時代に神聖化され、絶対的権力者として賛美されたような、王の宮廷的な身体表象は、作品には提示されない。カントロヴィッチの提唱した中世の王の身体表象は、頭部は王が有し、それ以外の王の身体は彼の臣下が所有するといった構成であり、これが公的で政治的な神秘的身体としてカントロヴィッチに定義されている。こうした中世の王の政治的身体と比較すると、コメニウスの王は、頭部の目や耳までも、彼の臣下の管理下に入っていることが、身体的メタファーを通じて示されている。コメニウスの作品では、宮廷の王とその身体性に、権力分有の志向があることが解釈される。この意味で、本シンポジウムのテーマである「中世の身体性」が、時代を経て、また遊びという概念を通じて、変化と逸脱を繰り返し、最後には権威化された身体を再構築する過程を確認することができたのではないかと思う。



日本独文学会研究叢書 143号

2020年10月17日発行

© 2020 一般社団法人日本独文学会

*Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik*

Nr. 143

Alle Rechte vorbehalten

©2020 Japanische Gesellschaft für Germanistik e.V. Tokyo

## 中世的身体イメージと遊戯性

—宮廷文化に内在する逸脱の傾向

編集 嶋崎 啓

発行 一般社団法人日本独文学会

〒170-0005

東京都豊島区南大塚 3-34-6-603

電話 03-5950-1147

メールアドレス <http://www.jgg.jp/mailform/buero/>

SrJGG

ISBN 978-4-908452-33-8