

[学術論文]

アルファベット「O」の笑い

— Yoko Tawada 『Pulverschrift Berlin 1.Für Luise』 —

谷 口 幸 代

Sachiyo TANIGUCHI

Studies in Humanities and Cultures

No. 9

名古屋市立大学大学院人間文化研究科『人間文化研究』抜刷 9号
2008年6月

GRADUATE SCHOOL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

NAGOYA CITY UNIVERSITY
NAGOYA JAPAN

JUNE 2008

[学術論文]

アルファベット「O」の笑い

—— Yoko Tawada 『Pulverschrift Berlin 1. Für Luise』 ——

谷口幸代

要旨 多和田葉子の戯曲『Pulverschrift Berlin』は、森鷗外の『大発見』を下敷きにしなが
ら、観客を様々な固定観念から解き放ち新しい発見へと導く。本稿はその発見の過程を、言
語遊戯と新たな鷗外像の創出という二つの観点から検証する。

まず、音の連想、意味の連関などから日本語とドイツ語の間を往還し国家の支配から自由
になった言葉が、様々な固定観念を融解することを明らかにした。その中で鷗外の留学目的
の衛生学を意味するドイツ語も解体されて日本語へ変身し、多言語の「エクソフォニー」の
響きを奏でる。

次に鷗外像の創出では、多和田はクライストの翻訳史に関する考察の中で、日本の近代化
を推進する意志と近代化に対する批判とを併せ持つ鷗外像を構築しており、この戯曲の鷗外
もそれを受けたものと考えられる。続いて作中に挿入された詩の分析へ進み、鷗外がその名
のイニシャルを通して、詩の題名でもあるアルファベットの「O」に変身させられるととら
えた。それは様々な固定観念から解放されるトンネルの出入り口だと考えることができる。

以上から、この戯曲はルイーゼ像が建つ場所をこうした出入り口を発見する可能性に満ち
た場所とする。それによって、かつてクライストが詩を捧げたプロイセン王妃ルイーゼに極
めて現代的な作品として捧げ直されるべき作品として創作されたと結論した。

キーワード：越境文学、言語遊戯、エクソフォニー

はじめに

私は、拙稿「日本文学を引用する越境の作家たち—水村美苗・デビット・ゾペティ・多和田葉
子—」（科学研究費補助金基盤研究B「越境する文学の総合的研究」研究成果報告書、2008・3）で、多和
田葉子の戯曲『Pulverschrift Berlin 1. Für Luise』に登場する鷗外像の新しさと越境文学における
意味を考えたが、水村やゾペティと共に一つのケースとして取り上げたため、紙幅の関係で詳述
できなかったことも少なくない。そこで、ここでは対象を多和田にしぼって改めて検討したい。

多和田の作品は、劇団「らせん館」によって繰り返し上演されてきた。らせん館は言語や文化の境界で公演活動が続ける劇団である。1997年から多和田作品の上演を始めたというが、書下ろしの戯曲を上演することもあれば、既に発表された小説の演劇化を試みることもあるようだ。多和田の戯曲や同劇団の公演については、谷川道子『ドイツ現代演劇の構図』（論創社、2005・11）や松永美穂「多和田文学をめぐる旅 第二回多和田葉子国際ワークショップを終えて」（『現代詩手帖』2007・5）等が紹介する。前者は演劇の場に「翻訳」という観点から新しい地平を拓く劇作家としてハイナー・ミュラーと多和田を挙げ、後者はらせん館の公演を多和田の「文字テキストを舞台上の声と動きに「翻訳」する活動」と意味づける。

『Pulverschrift Berlin 1.Für Luise』（以下、『Pulverschrift Berlin』と省略する）も多和田がらせん館へ書下ろした戯曲で、公演のたびに新しい試みが加わり、注目を集めている。初演は2004年10月21日にベルリンの森鷗外記念館で行われた「研究公演」で、その後もベルリンやアウグスブルクで上演された⁽¹⁾他、2006年には「TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND」IXで活字化された。日本では2006年7月20日の大阪・谷町劇場でのドイツ演劇祭で、ついで翌年3月17日に早稲田大学での第二回多和田葉子国際ワークショップで上演された。私はこのうち日本公演を見ることができた。またワークショップで「Sprachkritik von Yoko Tawada」という報告をされた土屋勝彦教授を通じて、幸いにもその時の上演台本を頂いた。

この戯曲には第一部と第二部がある。部分的な紹介公演だった森鷗外記念館の「研究公演」を経て、第一部は2005年9月28日に、第二部は翌年10月17日に、それぞれBrecht-Hausの文学フォーラムで初めて上演された。「TEXT+KRITIK」版は第一部のテキストと思われる。ワークショップでは、その日の公演は第二部に第一部が部分的に表れる構成だと紹介された。以下の引用はこのワークショップ時の台本に拠る⁽²⁾、適宜、「TEXT+KRITIK」版との異同にふれる。

1. 蹴り上げるベルリン

『Pulverschrift Berlin』の時代設定は「Jetzt und keine Sekunde später」とある。登場人物は、ベルリンの粉末洗剤工場で働いていた女性、韓国と日本からゲルマン学を学びにきた留学生二人、ナポレオン、ジャーナリスト、クロイツベルクから来たパンク女性、日本の駐独公使、森鷗外、彼のドイツ人の学友、クライストである。失業者や留学生達に名前は与えられていない。

彼らは時代と国を超えて「Tiergarten」に建つプロイセン王妃ルイーゼの銅像の前に集まる。Tiergartenは、かつてプロイセンの首都としてクライストら幾多の芸術家が集った街ベルリンにある公園である。異なる文化的背景に育った彼らの出会いに、異文化の接触が表現される。公演では俳優同士の身体的な接触も見られ、多和田戯曲の役者／訳者である俳優の身体を通して、異質な文化の出会いや衝突、そこから新しい何かが生み出される可能性が示される。

彼らが呼び寄せられる場所を「舞台」とは呼ぶまい。なぜなら、多和田はエッセイ集『カタコトのうわごと』（青土社、1999・5）で、作品の空間設定について、ある場所を「舞台にして」という習慣的な表現に反発しているから。多和田は「土地は芝居の舞台のように、踏みつけられるためにある板」とは異なり、「そこに来た人間を下から蹴り上げる」のだと場所の主体性を強調する。『Pulverschrift Berlin』の場合も、ベルリン、Tiergarten、ルイーゼ像に何らかの関係性をもつ登場人物たちが引き寄せられるようにして集まり、まさに「蹴り上げ」られることになる。

では、「蹴り上げ」とは何か。その前に、場所と人物、あるいは人物相互の関係性を簡単に整理しておこう。まずルイーゼ像の前という設定は、劇中に「Kleist hat aber ein Gedicht für Luise geschrieben」というセリフがあるように、クライストがルイーゼに詩を捧げていることによる。それは「An die Königin Luise von Preußen zur Feier ihres Geburtstages den 10. März 1810」で、タイトルにある通り、1810年3月10日、ルイーゼの誕生日を祝して捧げられた詩である。「TEXT+KRITIK」版では、この詩の第三稿を韓国からの留学生が朗読するシーンがある。

そのクライストが憎悪していたのがナポレオンであり、クライストはルイーゼに捧げる詩を書いた三年前、ナポレオン率いるフランス軍の支配下にあったベルリンでスパイの容疑をかけられたことがある。いっぽう、同じ年、ルイーゼはプロイセンのために自らナポレオンとの会談に臨んだ。この戯曲では、このように場所と人物、人物同志が幾重にもつながりをもつ。

鷗外の場合も同じである。劇中で「Studierte 1884 bis 1888 in Deutschland, unter anderem auch in Berlin」と自己紹介するように、彼が『独逸日記』に最初に記した街「柏林」は、文字通りドイツ留学の第一歩を踏み出した街である。『舞姫』では、これもまたよく知られるように、語り手は豊太郎が「クロステル巷」へと至ってエリスと出会う道筋を「余は猷苑を漫步して」という言葉から語り始めている。「猷苑」とはTiergartenのことである。『舞姫』には苦悩する豊太郎がさまよい歩いて「猷苑」の傍らに出る場面もあり、ベルリン、そしてTiergartenは鷗外とその文学にゆかりの深い地である。

また、拙稿『「犬婿入り」の言語空間』（土屋勝彦・G. A. ボガチュニク共編『多和田葉子—越境文化の中間地帯で書くこと—』2004・2）で言及したように、多和田は『エクソフォニー—母語の外へ出る旅』（岩波書店、2003・8）で、クライストの文章は「古典的バランスを揺るがす新しい言語の可能性」に満ちたものであるにも関わらず、鷗外の翻訳がそれを敢えてきれいに整えてしまったことを批判しながら、独自の文章観を展開させていた。つまり、この戯曲では、そのクライストが詩を捧げた王妃の像の前にクライストの翻訳者鷗外が登場する趣向になっている。そして、その場所が、アジアからベルリンに渡った新旧の留学生達が出会う場ともなる。

このルイーゼ像の前で、粉末洗剤工場の元労働者と、「Bahnhof Zoo」に行く途中の留学生二人が言葉をおかわすところから、『Pulverschrift Berlin』の幕は開けられる。後に登場する記者の新聞「Berliner Blabblatt」とは、ドイツ語で新聞、葉、紙などを意味する「Blatt」に日本語の「ぶら

ぶら」という言葉がかけられた言葉遊びだろうか⁽³⁾。多和田は前掲『カタコトのうわごと』で、この「Blatt」というドイツ語から広がるイメージの増幅への関心を語っていた。

しかし、この留学生達には目的もなく「ぶらぶら」している余裕はないようだ。韓国からの留学生は「wir haben gar keine Zeit für so etwas」と話す。宿題の提出で忙しい日々を送っているのだという。提出するという意味の分離動詞「abgeben」の前つづり「ab」を受けて、わき道にそれる（Abschweifung）ための時間はない、立ち去ら（abgehen）なければならないと、「ab」で始まる言葉を重ねて畳み掛ける。ドイツ語では分離動詞の前つづりにアクセントが置かれるため、上演時は俳優の声を通して、この「ab」という音は単語から分離して浮遊し、留学生が勉強に追われてアップアップの状態であることがユーモラスに表現される。

この勤勉そうな留学生に対し、日本からの留学生は、「Ich möchte in einem Zaubergarten verlorengehen. Das wäre romantisch.」と語る⁽⁴⁾。どうやら夢見がちな性質のようで、韓国からの留学生に勉強したくない時は口が「flanier gerne」と揶揄される。この「flanieren」というドイツ語について、多和田は『Ma und Mu』（『Sprachpolizei und Spielpolyglotte』Konkursbuchverlag, 2007）で「Das japanische Wort für „Flanieren“ heißt „burabura-suru“と説明している。「Blatt」の音のつながりから日本語の「ぶらぶら」が呼び起こされたとすれば、今度は意味のつながりからドイツ語の「flanieren」が召還されたのだ。

「flanieren」と揶揄された日本人留学生は懸命に反論する。クライストがルイーゼのために詩を書いたことを引き合いに出して、勉学にも関係するのではないかというのだ。二人はゲルマン学の中でもドイツ文学を専攻しているらしい。韓国からの留学生の方も確かに関係すると認め、鞆から携帯電話を取り出して、インターネットに接続して事実確認を行おうとする。しかし、なかなか接続することができない。アクセスしようと試みる「wwwdotkleistdotcom」というURLが、日本語の「どっと混む」という言葉に姿を変えて回線を混雑させているようだ。

そんな有様を見ていた元労働者は、見かねて「Da steht sie schon. Schauen Sie doch hin!」と口をはさむ。そもそもこの戯曲は元労働者の「Schauen Sie, dort steht sie, die Luise」という言葉から始まっていた。再三の注意にも関わらず、留学生は接続の待ち時間に写真撮影も可能だと携帯電話の機能を自慢する。「Arbeit」に追われて時間がないという留学生たちと、「Jetzt habe ich Zeit. Ich bin arbeitslos.」と語る元労働者とは、時間と「Arbeit」との相関関係で対照を成す存在だった。その両者がここでは、元労働者は実際にそこに立っているルイーゼ像自体を見るよう繰り返し、いっぽうの留学生はインターネットの情報を優先して、やはり対比的な構図を形作る。この構図には、自分の眼で実物を確かめることを放棄して、携帯電話やインターネットに振り回される現代人のありよう、あるいは安上がりな知識を振りかざすことへの皮肉がこめられている。

日本からの留学生もまた、デンマーク戦争等を記念して建設された戦勝記念塔を指しながら、テレビ塔が電波を遮って接続に時間がかかるのだと語り、実は何も見ていないことが示される。

それは、今いる場所に刻まれた歴史を自分で確かめることより、テレビなどのメディアから大量に吐き出される情報にのみ込まれ、無批判に頼り、信じてしまう状態を露わにしているのだ。

こうした構図はジャーナリストの存在を加えることで増幅される。確かな情報を発信する側にあるはずの彼女ですら、元労働者から洗剤工場がなくなったと聞いただけで、「Die Produktion des umweltfeindlichen Ostpulvers ist zum Glück eingestellt」と安直に結びつける。「Wir waren nicht im Osten」と否定されても耳を貸さず、「Aber es hört sich realistischer an, wenn ich Ihren Fall in den Osten lokalisierere. Der Bericht muss glaubwürdig erscheinen.」と続ける。

ジャーナリストの安直さというモチーフは、すでに『盗み読み』（「群像」1996・10）にも窺うことができた。そこでは「女性も自分の目で物を見ることができるようになったということでしょうか」、「女性も自分の頭でものを考えるようになったということでしょうか」などと利いた風な質問を繰り返す男に、「語尾を川に投げ捨てるような聞き方をする連中は、みんなジャーナリストということにしておく」という「わたし」を対置させて、男が「自分の目」で見ることも「自分の頭」で考えることもしていないことが暗に示されていた。『Pulverschrift Berlin』のジャーナリストも、借り物に過ぎない紋切り型の思考にとらわれているという点では同じだ。

こういうジャーナリストと元労働者のやり取りから、「realistisch」、「glaubwürdig」ということは一体何か、という問題が提起される。ジャーナリストはこれらの言葉を発することで自分が〈本当〉や〈信頼〉から遠い位置にいることを露呈する。つまり、言葉で情報を伝達するジャーナリストが、自ら発した言葉から復讐されて無自覚な陥穽を暴かれるのだ⁽⁵⁾。

こうしたジャーナリストや、メディアの情報を妄信する留学生は、立っている場所から、ここに何をしに来たのか、と問いを突きつけられて足場を揺り動かされる。繰り返される「Da steht sie!」といった言葉の背後から、〈ここに〉立つ人物を蹴り上げる場所の力が迫ってくるのである。

2. 鷗外の〈大発見〉

蹴り上げられるのは現代人だけではない。留学生達がインターネットに接続しようとしていると、そこへ馬に乗ったナポレオンが時代を超えて、おなじみの帽子をかぶった姿で意気揚々と現われる。彼は留学生達とは違ってルイーゼ像をじっと見て、彼女のことを思い入れたっぷりに語ってみせる。が、留学生二人は口をそろえて「Wer sind Sie?」と尋ねる。名高き英雄ナポレオンも誰かと聞かれる始末である。「Napoleon Bonaparte」と、どうだといわんばかりに響き渡る声で高らかに名乗りをあげても、驚かれたり、感心されたりすることはなく、留学生は彼の名前を言おうとしてもうまく発音することすらできない。

「Na,Po,Polen,Polyp,.....Punkt」とpの音のつながりによって、かつてナポレオンの敗北によって分割されたポーランドにすり替わったかと思えば、ポリープに変身させられて歴史上の突起

物であるかのようにいわれ、結局は「Punkt」を突然打たれてしまう⁽⁶⁾。英雄の登場が安定した秩序をもたらすどころか、まさに「Da ist Polen offen!」といった混乱が生じるのだ。このpの音の韻は、この戯曲で重要な響きをもたらす。なぜなら、プロイセンの頭文字であると同時に、後にふれるように、この戯曲では鷗外の『大発見』が繰り返しドイツ語に翻訳されて引用され、そこではこの音で始まる言葉が鍵となるからである。

鷗外自身の劇中への登場も音に導かれてのものである。日本人留学生在が「Kon,Kon」という音を発するところから始まって、「Konfiguration」、「Komplize」、「Kompaß」、「Konsommee」といったkon、もしくはkomで始まる言葉が列挙される。この音が「コンコン」というドアを叩く音を呼び起こすように、あるいは音に誘導されて死者の「魂」が飛んできたかのように、鷗外が過去から現われてドアをノックする⁽⁷⁾。

ここから『大発見』の引用が始まる。

D : Was wollen Sie hier?

O : Ich soll hier die Hygiene studieren.

D : Was? Die Hygiene? Was für eine dumme Aufgabe hat man Ihnen gegeben. Die Hygiene ist nicht für die Nation, die beim Gehen zwischen den Zehen ein Strohseil festhält. . . . Die Hygiene ist nicht für die Nation, die in der Öffentlichkeit in der Nase bohrt! . . . Sie müssen Ihr Studium nicht so ernst nehmen. Schauen Sie sich lieber den europäischen Lebensstil(Stiel) mit den eigenen Augen an.

これは、『大発見』の原文では、「君は何をしに来た」、「衛生学を修めて来いといふことにござります」、「なに衛生学だ。馬鹿な事をいひ付けたものだ。足の親指と二番目の指との間に縄を挟んで歩いてみて、人の前で鼻糞をほじる国民に衛生も何もあるものか。まあ、学問は大概にして、ちつと欧羅巴人がどんな生活をしてあるか、見て行くが宜しい」という、「僕」と「公使S.A.閣下」とのよく知られたやり取りにあたる。「Schauen Sie . . . mit den eigenen Augen an」という公使の言葉は、この戯曲の冒頭のセリフ、「Schauen Sie, dort steht sie」に符合し、前節でふれた、この場所に何を見に来たのかという問題を、現在と過去の時差を超えて改めて提起する。

他にも、「鼻糞をほじつてはならないといふことは、僕はこれまで考へても見なかつた」という「僕」の日常感覚、ホメロスらの作品に証拠を探查する箇所、「キイド」や「Leonid Andrejew」の作品に探しものを発見したといった部分が、ドイツ語での鷗外のセリフになっている。

その中でもナポレオンの名前をめぐる言葉遊びの鍵だったpで始まる「Popel」という単語に、韓国からの留学生在が反応する。『大発見』の主要なモチーフとなる語であるが、この言葉を知らなかった彼女は、今度は携帯電話の辞書機能を利用してその単語を引き、「Pope」であり、

「Papst」の意味だろうと判断する。こういう意味の取り違いに加えて、『大発見』で語られた日本的なしぐさや習癖に関する挿話が入り入れられて異文化間のズレが具現化される。たとえば、『大発見』の「僕」は「無調法なお辞儀」をして周囲に笑われるが、この戯曲でも鷗外が深々とお辞儀をしてドイツ人の学友から笑われ、日本的な礼とプロイセンの直立性とが対比される。また大学の実験室で「軽技」だと驚嘆された箸を使う要領での指先の器用さも、鷗外が箸を用いて地面に衛生学を意味するドイツ語「hygiene」と書くシーンに変奏する。

『大発見』では誤植をせぬよう「活板屋」に注意が与えられていたが、この戯曲の鷗外は自らこの「hygiene」という単語から h と y とを取り去り、順序を入れ替えて、天才を意味する「genie」という語を作り出してみせる。まるでクライストの『Der Findling』で「Nicolo」という名前のアルファベットから「Colino」という別の名が生まれたのと同じことを試みるように。

ここで新たに生まれた「Genie」という言葉は、前掲の松永の文章で取り上げられたように、金銭を求める鷗外の友人のセリフを受けて、日本語の音の連想から「銭」に変身する。公演では、俳優達がこの「Genie」／「銭」という言葉に調子をつけて歌い踊り出す。ドイツ語の「Genie」と日本語の「銭」の音が共鳴するその歌は、まさに前掲『エクソフォニー』で語られる、母語の響きから外に出た「エクソフォニー」となる。国家の命を帯びた留学の目的、「Hygiene」はこうして解体される。解体された言葉は、音と意味の反響を通してドイツ語と日本語の間を自在に往還しながら、国家に支配された国語や国民文学という神話を笑い飛ばして踊るのだ。

多和田は、プロイセンを手本に日本の近代化が行われたこと、その時代に鷗外が留学したこと、この二つの関係に『エクソフォニー』で注目する。即ち、「日本がプロイセンを手本に富国強兵の道をまっしぐらに進んでいる時代に、日本近代化のシナリオの登場人物になりきってドイツに留学し、衛生学などを勉強した反面、「文明開化」つまり「西洋化」に対してユーモラスで皮肉な距離を失わなかった」とし、「アンビヴァレントなところのある人だったかもしれない」と述べている。

『エクソフォニー』の第一部「母語の外へ出る旅」は二十の街の名前が章題につけられており、鷗外への言及は、『Pulverschrift Berlin』と呼応するように、第二章の「ベルリン」で行われる。この章は2002年11月にベルリンでクライストの学会に参加したことから始まる。多和田は、「Kleist Übersetzen:Fremdsprachige Gesamtausgaben der Werke Kleists」をテーマとしたパネルディスカッションで、日本で刊行された全集と翻訳史に関する見解を報告した。その「Kleist auf Japanisch」は『Kleist-Jahrbuch 2003』の他、多和田の『Sprachpolizei und Spielpolyglotte』に収められ、多様な観点からアンビヴァレントな鷗外像の発見が報告されている。

多和田はまず鷗外を日本におけるクライストの最初の翻訳家として知られる作家だと紹介し、雑誌「藝文」の1911年の特集を例に、当時、クライストはプロイセンの軍事的な強さを具現する作家と見なされていたと説明する。そういう時代に翻訳した鷗外は衛生学という怪しい

(fragwürdig) 学問の仲介者であるとともに、近代化への皮肉な態度をとったと、『エクソフォニー』と同様の趣旨が語られる。

続いて日本における中国文学の受容とヨーロッパ文学の翻訳との関連にふれ、鷗外のクライスト訳も、古い日本の文体と中国からの影響を受けた文体とが混在した『今昔物語集』を思わせる発言する。ここから、鷗外の手紙や日記には、ドイツのロマン派に惹かれながら創作上は古典的なハーモニーを得ようとしたことが窺え、アンビヴァレントな鷗外像を展開させる。加えて鷗外のクライスト訳にも、クライストに魅了されるいっぽうで、彼の執筆方法を気味が悪い (unheimlich)、過度のものだ (überflüssig) と感じる鷗外の姿が見て取れるという見解を示す。

谷川は前掲の著書で、多和田と高瀬アキのパフォーマンス「ブレ.BRECHT」(2003・11・20～12・3公演)の題名を「ぶれる、ずれる、スイングする、ブレイク=壊すという意味のドイツ語の「ブレッヘン=brechen」にもつながる」とし、ブレヒトの「ぶれかた」が主題だと評価する。『エクソフォニー』や「Kleist auf Japanisch」で意図されているのも、文豪のイメージの破壊である。

無論、鷗外研究においてもドイツ留学の意味、時代や体制との関わりなどは繰り返し論じられてきた。多和田はいわば鷗外研究の核心ともいえるべきこうした論点に対して、「アンビヴァレント」という見方を提示し、クライストの受容の問題にも一歩踏み込む。また鷗外の翻訳を通してクライストに多和田が見出した新しい言語の可能性は、プロイセン国粹主義的作家からドイツ文学のカノンを壊す異端性や世界認識の不可能性をもつ作家へと、時代ごとに変遷してきたクライストその人のイメージにも新しい見方を加えることになった⁽⁸⁾。多和田は『エクソフォニー』で、こうした新しい鷗外像、並びに新しいクライスト像を、母語の外に出る旅の途上に置いてみせる。鷗外もクライストも「エクソフォニー」という現代的なシンフォニーの中で再生するのだ。

そこで再び『エクソフォニー』に戻ると、『大発見』への言及が続く。「僕」が思考する描写を取り上げて、「当時は鷗外はたった一人で、文明開化ではなくて文化比較のようなものの可能性を探っていたのかもしれない」と述べた後、次のように『大発見』の意義が見出される。

結局、この作品の主人公はある日、ヨーロッパの小説の中に鼻糞をほじる描写を見つけて狂喜する。この発見こそ、華やかな科学者の発見とは縁のない自分の成し遂げた唯一の「発見」だ、という結論に達するユーモラスな作品だが、「衛生」という神話をほぐす重要な作品だと思う。清潔さは神話化され、文明を計る物差しとして利用され、差別の道具にもなる。ナチスの思想に利用されたエセ学問に「優生学」や「人相学」があるが、「衛生学」もちょっと危ない。

『エクソフォニー』に先立つ『犬婿入り』(「群像」1992・12)でも、『大発見』への関心は透かし見えていた。『犬婿入り』は、グロテスクなものや「汚ない」ことに関心をもつという子どもの

習性を通して、健全な清潔感に執着する母親たちの常識的な考え方を解体させていた。そのモチーフの一つとして登場する「鼻くそ手帳」は、『大発見』に由来すると言っても過言ではあるまい。それは、鷗外を通して国民作家や国民文学という幻想を揺さぶり、鷗外が学んだ衛生学、近代＝清潔という価値観、それに縛り付けられた思考、それに伴う差別や支配の構造や植民地主義、こういった一連の鎖を断ち切るモチーフだったのではないか。こういう地点から始まっていた試みの延長上に『Pulverschrift Berlin』を置いて考えたい。この戯曲は、かつて支配者／被支配者の関係にあった二つの国からの留学生達を、植民地主義がつなぎ合わされた鎖の解体に立ち合わせる。

「Eine Nation, eine Literatur, hygienisch geprüft.」という、プロイセン風に装った公使の言葉は、国家も文学も衛生学に検査されたものであってはならないということを逆説的に衝く。『Pulverschrift Berlin』では国民作家も英雄も必要とされていない。ナポレオンは歴史に刻まれた名前を音に解体されていたし、日本からの留学生が突然発した『ナポレオンと田虫』に関する言葉が生き物のように彼の身体に働きかけ、皮膚に実際のかゆみをもたらす。「Gibt es keninen Arzt hier?」という叫びに、鷗外が医師で作家だと名乗りをあげても、彼の名はジャーナリストのもつ主要参考文献リストに掲載されていないことが確認されるばかりか、既に解体されてしまった「Hygiene」は全く役に立たない。

また、『ナポレオンと田虫』の著者横光利一は、クライストとの関係でいえば、『Die Verlobung in St.Domingo』から翻案して『美しき裏切』を創作したが、横光の名もそのリストには見当たらない。これらはマイナー文学の意義の一つを大作家たちの文学を憎むことにあるという予言⁽⁹⁾を創作の中で実現したものだとして位置づけることができるだろう。リストに頼るジャーナリストという言葉遊びの中で、時代は違っても共に国を背負って西欧に渡ったとされる二人の作家像の破壊が行われる。そして代表作ではなくて敢えて『大発見』と『ナポレオンと田虫』を取り上げ、そこから近代に亀裂を生じさせる力をつかみ出すことで再創造が行われるのだ。

3. 「O」の笑い

この戯曲には多和田の「O」というタイトルの詩が挿入されている。これは、詩文集『Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden』(Konkursbuchverlag, 1997) に収録された短いドイツ語の詩で、以下の全文が引用されている。

Auf der Rückseite
des Wassers
schreibe ich den Buchstaben O

Wie man ein Loch
in ein anderes Loch bohrt
Ein spiegelverkehrtes O
steht auf dem Kopf
und lacht mich aus

詩の中の「bohren」という動詞は、「Popel」と共にこの戯曲で重要な意味をもつ。既述したように、『大発見』の「人の前で鼻糞をほじる国民に衛生も何もあるものか」との言葉は「Die Hygiene ist nicht für die Nation, die in der Öffentlichkeit in der Nase bohrt!」と訳され、公使に非衛生的だと断罪されたこの行為が日本の近代化をめぐるイデオロギーの鎖を断つものだった。

「fangen sie alle plötzlich an,wie besessen in der Nase zu bohren」というシーンがあるが、この行為は新しい世界を創出するためのいわば儀式である。また『Der Apfel und die Nase』（『Überseetzungen』, Konkursbuchverlag, 2002）で鼻を意味するドイツ語の「Nase」が音の連想から日本語の「何故」に変わることからすれば、固定したものに疑問を表明する行為と解釈することも可能だ。そう考えれば、詩の中の「Loch」も鎖が絡まった思考体系にあけるべき風穴となる。

詩の中で「ich」を不敵に笑う「O」についても同じように考えられる。アルファベットの「O」は、多和田文学では重要な文字である。たとえば、『文字移植』（河出文庫、1999・7）で「O」は言葉のマグマが噴出す噴火口であったし、『ゴットハルト鉄道』（講談社、1996・5）では、トンネルの穴や地名に潜む「O」がキリスト教文化の中を貫通するトンネルの出入り口となっていた。

多和田はこの「O」をクライストの作品にも見出している。先に引いたクライスト学会での発表「Kleist auf Japanisch」の中に次のような一節がある。

Auf der Ebene der Schriftzeichen gibt es noch andere Phänomene, die mir aufgefallen sind. In dem Titel „Die Marquise von O...“ steht auch in der japanischen Übersetzung der Buchstabe O. Es passiert selten, dass ein alphabetischer Buchstabe es schafft, so ins Japanische überzugehen. Und das ist sehr schade. Denn der Buchstabe O schien mir wie die Verkörperung jenes Ortes oder jenes Momentes zu sein, an dem das Bewusstsein der Marquise abwesend war. Der Buchstabe O ähnelt der Zahl Null, die die Abwesenheit verkörpert. So kommt in der „Verlobung in St. Domingo“ Congo Hoango vor, dessen Name den Buchstaben O wiederholt, wie auch bei Antonio, Nicolo und Colino in „Der Findling“. In „Das Erdbeben in Chili“ sind das Jeronimo und Donna Josephpe.

多和田は、クライストの作品の登場人物名に数々の「O」を見つけ、その形に不在を具現するゼ

ロとの類似性を感じ取る。その例証として『Die Marquise von O』ではこの文字は意識が喪失された時空間の具現だと読み解く。そして、クライストが自分の物語をイタリアやスペインに設定したのは、「O」を名前の中に繰り返すことに起因し、彼の作品の登場人物がしばしば外国人に設定されることの重要な理由はここにこそあると主張する。鷗外のアンビヴァレントな姿を発見した多和田は、クライストを愛国的作家とする見方を「O」という一文字の力で覆してみせる。

こういう多和田の見方に基づけば、『ゴットハルト鉄道』は、人名の中に「O」を潜ませたクライストに対して、地名の中に「O」の可能性をさらに切り拓いたのだと考えることができるのではないか。クライストが人名の中の「O」に不在という意味を託したのに対して、多和田は人だけではなく場所の名前、あるいはトンネルの穴にまで拡げて、「O」に同一化を迫るイデオロギーを破壊する穴という意味をこめたのだと。とすれば、『ゴットハルト鉄道』はクライストの『Das Bettelweib von Locarno』を意識して創作されたとも考えられるだろう。『Das Bettelweib von Locarno』は「Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, ... wenn man vom St. Gotthard kommt」と始まり、いっぽうの『ゴットハルト鉄道』では、アルプスを縦断する「ゴットハルト鉄道」に乗り込む「わたし」が地名の中の「O」に魅せられる。その地名の一つが、ほかでもない二つの「O」を潜ませる「LOCARNO」だった。

だとしたら、『Pulverschrift Berlin』で「O」という詩が挿入されているのも、クライストの「O」の可能性をさらに拓こうとする意志によるものとしなければならない。再び、この「O」という詩に戻れば、わずか八行の短い詩で「Loch」「bohrt」「Kopf」の中にも「O」が隠れていることに気づく。しかも、三行目から七行目まではすべて「O」、もしくは「O」を含む単語で終わっている。この戯曲では「kom」「kon」や「p」という音の言葉遊びが行われ、それは頭韻と表現することもできようが、ここでは、「Kleist auf Japanisch」での表現を借りれば、「Auf der Ebene der Schriftzeichen」、つまり文字のレベルでの脚韻が行われているともいえる。「Loch」や「bohren」のように穴自体や穴に関連する意味をもつ言葉にも、「Kopf」のような言葉にも「O」が含まれている発見と驚きとが、この脚韻によってもたらされ、頭（Kopf）に穴（Loch）があく（bohrt）という、もう一行の詩が浮かび上がってくる。それは、固定観念に縛られた頭に「O」という新しい穴を開けることを表わす。そういう企みに気づけば、私の頭の上の「O」だけでなく、この詩の中のすべての「O」が笑っているように感じられてくる。

「O」の笑いは、「Kopf」だけでなく鷗外にも穴をあける。デニツァ・ガブラコワ「粉文字」—多和田葉子における歴史記述（「法政大学大学院紀要」2007・10）は、鷗外のイニシャル「O」を「近代日本の原点への覗き穴」だと述べるが、鷗外その人を「O」という出入り口へと変身させるのが、この戯曲ではないだろうか。つまり、「Schauen Sie sich lieber den europäischen Lebensstil mit den eigenen Augen an」と公使から告げられていた鷗外が、「O」を覗き込むのではなく、「O」そのものに変身するととらえたい。「O」という詩が挿入されたのはそのためである。

実はこの詩の挿入は「TEXT+KRITIK」版では行われていない。クライストの詩の朗読シーンが削除され、「O」という詩が挿入されていることは、二つのバージョンの大きな違いの一つだといえるが、この改稿は新しい鷗外像の創出の要請によるものだったのである。ちなみに、ガラコワ論でも述べられているように劇中で鷗外を演じる役者は大きな「O」という文字を描いてみせ、また先に引いた鷗外と公使とのやり取りに見られるように、「TEXT+KRITIK」版でもワークショップ時の上演台本でも鷗外はイニシャルの「O」という文字で示される。

『Pulverschrift Berlin』の究極の楽しみは、「O」という出入り口を、個々の観客が、携帯電話やインターネットではなく、自分自身で発見することである。だからこそ、「Vielen Dank für Ihre Entdeckung!」という言葉で締めくくられるのだ。公使は鷗外に「Was wollen Sie hier?」と問いただし、上演時はらせん館の俳優達が舞台と観客席という境界を超えて、何を望むのかという台本にはない質問を観客に直接投げかけていた。答えは各人各様であっていいのだろうが、「Entdeckung」を伴うものでなければならないはずだ。

多和田は「その日わたしはみかんが盗みたかった」（『読売新聞』1993・1・25夕刊）等で盗みという違法行為をモチーフとし、『容疑者の夜行列車』（青土社、2002・7）では国境を越えて移動する容疑者の旅を描いた。また『Sprachpolizei und Spielpolyglotte』（前掲『Sprachpolizei und Spielpolyglotte』）では「Sprachpolizei」が取り締まる文法規範の侵犯がモチーフとされているが、「Sprachpolizei」の規範からすれば、『Pulverschrift Berlin』での「Hygiene」という単語の解体も違法行為となり、ドイツ語の「Genie」から変身した日本語の「銭」は「Illegale Einwanderer」といべきものだ。

多和田の作品においては、こうした規範や境界を侵犯する者こそ新たな視点で文化を形成する創造者である。『Pulverschrift Berlin』は、固定観念にとらわれずに、「O」という穴に落ちていく彼らの共犯者になろうと囁きかける。その声に素直に耳を傾ければ、囁きは固定観念に縛られていた内面にはたらきかける＝ノックする音へ変わり、「kon」「kom」という音の言葉遊びの中で、創造を意味する「Konfiguration」と共犯者を意味する「Komplize」とが、ほかならぬ「O」が仲介者となって仲良く並んでいたことに改めて気づかされることになる。

リービ英雄は池内紀との対談「越境する文学」（『群像』1994・11）で、「私は森鷗外じゃないんだから」という多和田の発言を引いて、「ドイツ文学の創造者であり、参加者であるという主張と、しかも、それを実証した」ことの意味の大きさを語っている。そういう自負をもつ多和田が鷗外を創造的共犯者となる出入り口、「O」に変身させることで、創作上の立場を自ら明確に示してみせたのが、この『Pulverschrift Berlin』ということになるのではないか。

「O」を発見するには、新しい世界への扉を開けるのだと大上段に構える必要はないらしい。むしろそういう正統的方法は創造的共犯者にふさわしくないのかもしれない。多和田の詩（無題）に、「扉を開くことだけが、外へ出る方法ではない／数を数えながら／時々くしゃみをして

みれば／一直線に並んだ数たちの中に隙間ができていくのではないか／その隙間からこっそりと手を伸ばして／沓え切った外気に触れる」(前掲『Aber die Mandarininnen müssen heute abend noch geraubt werden』所収)とある。『Pulverschrift Berlin』でも皆がくしゃみをする (niesen)。それは創造的行為としての「bohren」を皆が一斉に行う直前のことで、原因は空中を舞う「Pulver」である。

この戯曲では『Kleist. Gesammeltes Werk』は、実際は本ではなくて、中に白い粉が入った厚紙製の箱になっている。つまり、クライストの作品は書籍という固定された形を捨てて粉に変身している。その粉が汚れを洗い落とす洗剤だとすれば、怪しい衛生学の範疇に属するものだが⁽¹⁰⁾、ここでは粉と化した文字は、固定的なものではなくて常に起こりつつあるプロセスとしてクレオールをとらえたグリッサン⁽¹¹⁾をも想起させる先鋭な文学の形である。そういう文学だからこそ、外に通じる「隙間」を作り出すくしゃみを誘発するのだ。定着・固定から逃れて粉となった文字たちは、自在に飛び回り、新しい物語を生み出す可能性を秘めた身体に変身を遂げる。「粉文字」と名づけられたこの戯曲自体がそのような文学を志向していることは言うまでもない。この戯曲の基調音 p は、「Popeln」の p であり、「Preußen」の p でもあり、そして「Pulver」の p なのだ。

「O」を発見する道の手がかりは、この戯曲の冒頭での、場所に関する留学生と元労働者との会話にも示されていた。元労働者は「Sie müssen so rum gehen, denn hier kommt man nicht durch. Der Boden ist uneben und schlammig」といい、これに対して韓国からの留学生は、「Aber wir wollten eigentlich gar nicht zu der Königin, sondern zum Bahnhof Zoo und haben uns verirrt in diesem verzauberten Garten. Ein seltsamer Ort.」と応じる。この戯曲とつながりがある『犬婿入り』で、日常の清潔感を揺り動かす「キタナラ塾」に子ども達は玄関からではなく、境界の役割を果たすべき垣根が壊れた所から入る。同じようにここでも、交通の要所である「Bahnhof Zoo」にまっすぐに向かうのではなく、回り道をするにこそ意味がある。しかも、そこはでこぼこで泥だらけで、奇妙な場所でなければならない。わき道にそれることで、無意識に縛り付けられていた見方から解放され、固定されていた風景が新たな相貌を見せ始めるのだ⁽¹²⁾。

「TEXT+KRITIK」版で朗読されるクライストの詩は、ルイーゼの頭を光 (Strahl) で囲まれているようだと称える。それに対して、一秒も遅れてはならない今を描く『Pulverschrift Berlin』は、冒頭の会話に限っても「dort」「kommen」「wo」「Boden」「Zoo」「Ort」などの言葉を用い、「O」を粉文字に変身させて、ルイーゼ像の周囲に浮遊させる。像の前では、くしゃみをする、穴を開けるといふ創造的な行為が行われる。それによってルイーゼ像が建つ場所を現代的な可能性に満ちた場として再創造する。その意味で、この戯曲こそ、今、ルイーゼのために改めて捧げられるべきであり、この戯曲の副題、「Für Luise」にはそれが明確に示されている。

注

- 1 「Lasenkan通信」等によると、初演後、ドイツでは以下の日時と会場で上演された。2005年9月28日、ベルリン・Brecht-Haus、同年10月25日、アウグスブルク・Abraxas劇場、2006年2月17日から18日、23日から25日、ベルリン・Kultuabrauerei、3月から4月、同前・Schliemann Str.40、10月17日、同前・Brecht-Haus、同月28日、29日、同前・Schliemann Str.40、2007年2月16日から18日、同前・Brotfabrik。演出は嶋田三朗、出演は市川ケイ、とりのかな、Franziska Piesche。
- 2 鷗外の文章の引用は『鷗外全集』著作篇3（岩波書店、1951・9）、同30（1952・1）に拠り、旧字体は新字体に改めた。またクライストの文章の引用は『HEINRICH VON KLEIST』全2巻（Carl Hanser Verlag、1952）、横光利一の文章の引用は『定本横光利一全集』2（河出書房新社、1981・8）に拠った。
- 3 「Lasenkan通信」では「べらべら」新聞と訳されており、ジャーナリストがとりとめもないことを話す様子を皮肉った言葉遊びという解釈が行われているようだ。
- 4 このセリフは、「TEXT+KRITIK」版では、「Ich möchte mich in einem Zaubergarten verirren. Es ist eine Kunst.」とされていた。「verirren」が「verlorengehen」に差し替えられ、「Das wäre romantisch」と接続法が用いられることで、非現実的な感覚が強まっている。
- 5 「TEXT+KRITIK」版では、ナポレオンに唐突にEUの東方拡大に関する意見を問う。
- 6 「TEXT+KRITIK」版では、ナポレオンの名前は解体されず、その代わりに、韓国からの留学生に邪魔だと押しつけられたり、蚊がいたからと平手打ちをされたりする。日本からの留学生にも自分達は「Romanistinnen」ではないから関心がないと一蹴される。
- 7 「TEXT+KRITIK」版では、ジャーナリストがクライストを、「seine veraltete Moral zwingt ihn, ein Komplize der konservativen, konfuzianisch-kommunistischen Nationalisten zu sein!」とkonやkomで始まる語句を並べて批評し、日本人留学生は「Kon,kon,kon ruft der Fuchs」と応じて狐の鳴き声となる。
- 8 鷗外のクライスト受容は伊藤藤啓「鷗外とクライスト」（『比較文学』1987・3）、青田寿美「森鷗外の初期文学—ドイツ短篇小説理論とクライスト受容を通して—」（『国語国文』1990・7）、竹盛天雄「鷗外—その出発」56～62（『解釈と鑑賞』1997・10～1998・2,4,5）等を、クライスト研究史は眞鍋正紀「『認識論のシニシズム』から『シニカルな認識方法』—ヘーコード変換の審美学—H・v・クライスト研究の動向—」（『上智大学ドイツ文学論集』2005・12）を参照した。
- 9 G・ドゥルーズ／F・ガタリ『カフカーマイナー文学のために』、法政大学出版局、1978・7、宇波彰・岩田行一訳
- 10 ナポレオンの皮膚が病に「侵略」され「白い細粉」をふく『ナポレオンと田虫』を取り上げることを通して征服と肌をめぐる問題を投げかけているが、特に「TEXT+KRITIK」版では、移民の多い地区として知られるクロイツバルクから来たパンク女性が「bunt」という単語を白色と対照させており、すべてを白く同一化する洗剤の粉から、植民地主義や帝国主義に連なる人種主義の問題を提起する方向にも解釈が開かれている。
- 11 『〈関係〉の詩学』、管啓次郎訳、インスクリプト、河出書房新社、2000・5
- 12 多和田は『エクソフォニー』で、ベルリンでの鷗外の住まいが日本人の多く住む地区から離れた「ルイーズ通り」だったことにふれ、彼は「他の遊学族」と「意見の食い違う部分」が多かったのではないかと、多数派から距離を保つ視点を居住地の位置的なズレと結び付けている。

※ 本稿は科学研究費基盤研究B「越境する文学の総合的研究」（2005年度～2007年度、研究課題番号17320050 代表者：土屋勝彦）による成果の一部である。