

## 浮遊する一人称

— M・フリッシュの『ビンあるいはペキンへの旅』におけるフォルムとメディア —

葉柳 和則

長崎大学環境科学部

## Die schwebende Ich-Form

— Form und Medium von Max Frischs *Bin oder die Reise nach Peking* —

Kazunori HAYANAGI

Universität Nagasaki, Fakultät für Umweltwissenschaften

### Zusammenfassung

*Bin oder die Reise nach Peking* (1945) stellt die erste ästhetische Wende in Max Frischs Schaffensphasen dar. Mit *Bin* nimmt er von der Er-Form Abschied, die die grundlegende Erzählhaltung seiner früheren Romane ist. Die formale Eigentümlichkeit von *Bin* ist aber eigentlich durch den einfachen Gegensatz von Er- und Ich-Form nicht ausreichend zu beschreiben. Der größte Teil von *Bin* wird zwar in der Ich-Form abgefaßt, doch schwebt sie an verschiedenen Stellen zwischen den beiden Formen. Das Ich spaltet sich schon am Anfang in zwei, später sogar in drei Figuren auf: ins erzählende Ich, und in Bin, der die ungelebten Möglichkeiten seines Lebens verkörpert, sowie gegen Ende in ein erzähltes Ich, das das erzählende Ich Kilian nennt und dessen Geschichte vorwiegend in der Er-Form erzählt wird. Frisch wendet in *Bin* auf diese Weise eine Erzählform an, mit der man sowohl die faktische als auch die seelische bzw. mögliche Wirklichkeit eines Lebens gleichzeitig in ein und derselben Erzählsituation darbieten kann. Nicht nur die Teilung der Person, sondern auch die Dimensionen von Zeit und Raum werden hier aufgelöst und auf eine Dimension projiziert. Die Eindimensionalität des Textes ermöglicht es Frisch, das Leben eines Ichs als den Berührungspunkt zweier ontologisch verschiedener Wirklichkeitsebenen zum Ausdruck zu bringen, aber gerade diese formale Eigentümlichkeit führt ihn ästhetisch in eine ästhetische Sackgasse, da sich die Eindimensionalität, die eigentlich keine Zeit kennt, und der Erzählakt, der sie notwendigerweise braucht, nicht miteinander vereinbaren lassen. Je länger der Erzähltext wird, desto unverkennbarer wird dieser Widerspruch. In dieser Situation setzt Frischs methodischer Versuch an, ein neues erzählerisches Medium zu erproben das die Wirklichkeitsebenen eines Ichs auf den Erzählakt überträgt. Er experimentiert damit etwa zehn Jahre, bis er in *Stiller* eine Form findet, die es erlaubt, einen langen Roman in einer schwebend-offenen Ich-Form zu erzählen.

Key words: Max Frisch, Konjunktiv, Medium, Eindimensionalität, Text-Ontologie

---

受領年月日 2005 (平成 17 年) 1 月 13 日

受理年月日 2005 (平成 17 年) 6 月 8 日

## はじめに

ほんとうに＝現実には体験しているのと同じように物語ることができなくてはならないんだけど。

(Man müsste erzählen können, so wie man wirklich erlebt.)(GW2, 617)

マックス・フリッシュの物語りテキスト『ビンあるいはペキンへの旅』*Bin oder die Reise nach Peking*<sup>1</sup> (1945年)の語り手である「私」は、ある晩、いつものように行きつけのカフェでひとときを過ごした後、夜の街をぶらつき、続いて郊外の森の中へと歩を進める。ふと気が付くと、「私」は、いつの間にか現れたビンと一緒に万里の長城の前に立っていた。そして「私」はビンを道連れとして、ペキンへの旅を開始する。「私」の街はどうやらヨーロッパのどこかに位置するらしいのだが、なぜその郊外の森を抜けると万里の長城に至るのか、そこで出会ったビンとは何者なのか、「私」は、こうした疑問を抱くこともなく、あたかも自明のことであるかのように、ビンと旅を続ける。上の引用は、途中で立ち寄った居酒屋で、「私」がビンに向かって口にした言葉である。

単なる居酒屋談義には似つかわしくないこの言葉は、物語の筋＝行動(*Handlung*)のレベルを越えて、「私」自らの物語り行為によって体験の再現が可能となるための条件を、とはつまり『ビン』というテキストそれ自体の成立条件を問題にしているように見える。続いて発せられる「で、どんなふうに体験しているんだい？」(GW2, 617)というビンの言葉は、このような自己言及的な物語り状況への移行を受け入れる態度の表れである。

より正確に言えば、ビンの問いかけは、語りの位相がメタレベルへと移行することをそのまま受け入れているわけではない。「私」の発話は「いかに物語るのか」に照準を当てているが、ビンの問いの焦点にあるのは、「ほんとうに／現実には」という言葉を「私」がどのような意味で使っているのかである。この焦点のズレによってピンは、物語り行為が可能となるためのさらなる前提として、「ほんとう」や「現実」といった概念を問い直すことへと「私」を誘っている。

このような問いの立て方は、リアリズムという美学—思想的規範に対する批判へとつながっている。リアリズムの理念型においては、語りの審級がテキスト内の全ての言説を統御することによって、出来事の再現が可能になる。したがって、一人称の語り

手である「私」が、再現の方法について考察をめぐらすだけではなく、そもそも現実とは何かについて原理的な問いを立てることは、語りの審級の統御が揺らいでいることを意味しているからである。

フリッシュの散文テキストについてのこれまでの研究は、その名をドイツ語圏の外にまで知らしめることになった長編小説『シュティラー』*Stiller* (1954年)と、それに続く、『ホモ・ファーバー』*Homo faber* (1957年)、『我が名をガンテンバインとしよう』*Mein Name sei Gantenbein*<sup>2</sup> (1964年)に偏っており、とりわけ1930-1940年代の仕事に関する研究は副次的なものにとどまっている<sup>3</sup>。その結果、『ビンあるいはペキンへの旅』がフリッシュの散文テキストにおけるひとつの転回点となっていることを指摘する論者は少なからずいても<sup>4</sup>、その転回の持つ美学的な意味を詳細に跡づけるところにまで踏み込んでいる研究はわずかしかない。ましてや、『ビン』を20世紀のリアリズム批判の潮流の中で位置づけることはほとんど行われてこなかった。

本稿は、語り手「私」のテキスト存在論的な位置の推移を手がかりにして、『ビン』の物語り行為の存立機制を探求する。それは、フリッシュの仕事における方法的な転回点としてこのテキストの位置を明らかにするだけでなく、出来事をいかにして表現へともたらずかというメディア論的な問題圏へと、フリッシュの美学を通路づける試みでもある。

## 1. フォルムへの問い

1932年、フリッシュは父親の死をきっかけにしてチューリヒ大学を中退し、フリーのジャーナリストになった。現在確認されている最初期の仕事のひとつに『私は何者なのか?』*Was bin ich?*<sup>5</sup> (1932年)がある。そのタイトルが示すとおり自己の存在への問いは、その後のフリッシュの仕事においても、繰り返し立てられることになった。フリッシュの全仕事を、この問いに対する答えの絶えざる変奏として概観することができるほどである。つまり、『ビン』を転回点として捉えうるにしても、それは決して前後の時期が断絶していることを意味するわけではなく、根底にある問いには連続性があり、転回の持つ意味を明確に捉えるためにも、『ビン』以前の仕事から、戦後の仕事につながる様々な要素を見出すことが不可欠となるのである。

もう一つ確認しておかねばならないのは、「私は何者なのか?」という問い自体は、決して新しいものではなく、少なくとも近代以降の人間にとっては

なじみの問いであるということである。研究者にすらほとんど注目されることはないが、フリッシュは『ジュティラー』以前にも三つの長編小説を發表している。『ユルク・ラインハルト』 *Jürg Reinhart* (1934年)、『静寂からの声』 *Antwort aus der Stille* (1937)、そして『我は我が身を焦がす者を愛す、あるいは気むずかし屋たち』<sup>6</sup> *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* (1943年)である。これらのテキストの中では、市民と芸術家という存在形態の両立不可能性が、自己の存在への問いの変奏として表現されている。だがそれは、既にトーマス・マン *Thomas Mann* が『トニオ・クレーゲル』 *Tonio Kröger* (1903年)において提示した問題設定を反復しているにすぎない。

「私は何者なのか?」という問いは、その立てられ方からして既に、最終的な答えに到達することのない問いである。このような問いを立てるということ、それに答えようとする、なんらかの答えを導き出すこと、こうした行為の全てが、問いの主体であり対象でもある「私」に変容をもたらし、「私」という人間の内部にある未知の側面を前景化させる。しかしながらその一方で、自己の自明性が失われた時代において、この問いは不可避のものでもある。とすれば、答えとして何が描かれているのかということに先行して、内容を表現へともたらずメディア (Medium) としての表層、すなわち「私」の過去と現在をどのような形式=フォルム (Form) で表現しようとしているのか、ということこそが、自己への問いの固有性を作り出していると考えることができる。

## 2. 人称の揺らぎ

『ユルク・ラインハルト』や『気むずかし屋たち』のような、フリッシュの初期の物語りテキストは、三人称形式による過去形の語りという伝統的な形式を取っている。テキスト内世界にはクロノロジカルな時間が流れ、主観と客観、夢と現実の次元は明確に区別されている。そこでは語りの審級が動揺することはない。

『気むずかし屋たち』には、一人の人間が持つ生の多様な可能性を、ひとつひとつ試行していくという、後の『ガンテンバイン』語りの方法につながる要素が見られる。しかし、リアリズムの枠内で書かれているために、それぞれの登場人物には、一つの筋=行動 (Handlung) の可能性を現実化することしか許されていない。

こうした初期の長編小説との比較において、テク

ストとしての『ビン』の特質は、何よりもまず、語りの形式の転換にある。『ビン』によってフリッシュは、初めて一人称形式の物語りテキストを世に送り出した (Petersen 1989: 36)。とほいうものの、『ビン』以降のフリッシュの物語りテキストは、語りの方法の実験室のような様相を呈しており、単純に一人称か三人称かといった分類はできない。アレクサンダー・シュテファン *Alexander Stephan* は『ビン』の中で、「後にフリッシュの著作の成功に決定的な貢献をした語りの戦略のいくつかが初めて用いられる」(Stephan: 34) と述べている。それらは全て一人称を基本的な枠として持ち、そこからの偏差として形式の実験が行われているのである。

出来事を表現へと媒介する際に、どのような視点から、誰に向けて表現するのかという選択は不可避である。意識的で明示的なものであれ、無意識的で暗黙のものであれ、この選択なしに表現行為は成立しない。言葉による表現であれば、それはまずもって語りの人称の選択としてある。人称の違いは、表層の手触りだけではなく、語られる内容をも規定する。そして選択肢は、基本的には一人称と三人称の二つしかない<sup>7</sup>。

『ビン』は22の断章から構成されているが、最初の断章は三人称形式で語られる。ここで、三人称 (er) で呼ばれているのは、一人の元帥と、彼の前に現れたビンである。しかし、この三人称の語りの中ほどに、一箇所だけ一人称複数の主語とする文が置かれている。「私たちは、まだパルチザンがいることを忘れていた」(GW1, 603)。所有冠詞にまで範囲を広げるなら、既に最初の一文中に「ビン、私たちの友人」(unser Freund) という表現があり、さらに二回、この「私たちの」が使われている (GW1, 603)。一人称複数を読み手と語り手との立ち位置を近づける働きがある。三人称という距離化と客観化をもたらす形式と、一人称という近接化と主観化をもたらす形式との間で、読み手の視点は浮動する。

第2の断章の最初のパラグラフは一人称複数の主語とした文で始まる。「私たちはカフェの革張りのボックスで食事を済ませていた」(GW1, 604)。ところが、このパラグラフの後半で、あたかも自明のことであるかのように主語が一人称単数に変わる。

「私はボーイに合図をし、金を払い、外に出た」(GW1, 604)。この主語の転換以降、出来事は「私」の視点から再現されるようになる。「私たち」という一人称複数の中継点として、読み手の視点は三人称から一人称単数へ、すなわち語られる出来事の外部から

内部へと移行するのである。

第3の断章から、第17の断章までは、基本的に一人称形式によって出来事が媒介される。ところが第18の断章の冒頭で突然、語りの人称が変化する。

「あるとき彼らは夜のテラスに座っていた。マーヤと、名前を挙げなくても済むように、私たちが物語る「私」という役割を課した男である。」(GW1, 650)

第2の断章での、一人称複数「私たち」から、一人称単数「私」への移行とは異なり、ここでは「私たち」と「私」との間の同一性が否定され、「私」を名乗っていた男は三人称「彼」によって指示されている。それまでの一人称の語りにおいては、「私」は出来事を物語世界の外部へと伝達する媒介者であると同時に、物語世界内での行為者であった。しかし、ここでは語り手と「彼」との間に存在論的な位相の違いが生じているのである。

続いて、「彼」にキリアンという名前が与えられ、その後、第19と第20の断章は三人称形式、第21の断章は一人称単数、そして最後の断章は三人称形式という変化が見られる。以上のように、出来事の媒介項としての語りの人称が浮遊することにより、「私」/「私たち」/「彼ら」の存在論的な境界が揺らぎ続けることが『ビン』の形式を特徴づけている<sup>8</sup>。

### 3. 「私」の分裂

「ビン」(Bin)という奇妙な名前は、「私が存在する/私は何々である」(Ich bin [...].)のbinに由来すると考えられる。「ビンとは何者であるのか」ということについて本稿では立ち入った議論は行わないが、「私=自我」(Ich)という個人的かつ社会的な存在が内包している生の諸可能性を擬人化したものであることを確認しておく。つまり、自己(Selbst)が内包する二つの次元を分裂させ、「私」の存在が可能となる条件へと問いを向けたときに、その次に「ビン」という名前が与えられているのである。

「このようにしてフリッシュは初めて「私」の二重構造を構想し、限定され、日常的で、現実にある「私」と、本来的な「私」とに顔を突き合わさせるのである。」(Petersen 1989: 36)

しかしながら、先に挙げた Was bin ich? という問いの文構造が示唆しているように、「私」の生きる現実とは二つではなく、三つに分裂することで初めて、表現へともたらされる。「私」が「私」自身を描くことは、既に見たように、論理的に言って不可能である。例えば鏡像を「私」だと見なす際のように、それが「私」という存在の一側面を媒介的に表現し

たものであるにすぎないとしても、「私」にとって「私」は、一人称の反復によってではなく、「何」was という三人称形式に変換することによってしか表現できないのである。

ペキンへの旅の途中で長く滞在した屋敷に、その土地の領主が訪れる場面がある。

その家の中では祝宴が催されていて、私も他の人と同じように座っていた。[……]

ビンが質問した。

「私たちは誰を待っているんだ？」

「誰をだつて」私は苦笑いをした、「私をさ——」

[……]

領主は私とかなり長い間話をした。そして、私は、自分がいかに頻繁に頷いているかということだけを見ていた。(GW1, 646)

外で私は唇を噛んだ。

「いまだに何も気付かないのか？」と私は自分に言った。「いまだに何も気付かないのか？」(GW1, 649)

ここでは同じ一人の人間が、「私」/ビン/「私」に分裂している。語り手である「私」は、屋敷の中で領主と話をしている「私」を外部から見つめている。内と外の「私」の隔たりは遠く、見つめられる「私」は、三人称の「彼」とほとんど交換不可能な存在である。

以上のように、「私は私である」という一人称の反復から逃れて、「私」を他者として語ることによって、自分自身との対話が「私」に可能となり、また「私」の物語を他者の物語として語ることによって、「私」は自身が何者であるか、すなわち自身の欲望の在処を知るのである。

### 4. 接続法的世界

第18の断章において、同一人物を指す人称が「私」から「彼」へと変更され、そのことによってテキストの存在論的構造に揺らぎが生じるということは既に述べた。それ以降「彼」は「キリアン」と呼ばれるのだが、その際の言い回しは、テキスト存在論の観点から見て極めて特徴的である。

その男あるいは紳士——私たちは彼をキリアンと呼ぶこともできただろう。(wir hätten ihn auch

Kilian nennen können.) (GW1, 650)

ここでは「彼の名はキリアンである」という平叙文ではなく、接続法が使われている。つまり、「彼」は、あくまでも、仮に「キリアン」と呼ばれているに過ぎないのである。このような言い回しは、語られる出来事が、語り手にとって事実性レベルの出来事ではなく、純粋な虚構であることを強調する<sup>9</sup>。

あるいは、「ならば次のように描くこともできるだろう、[……]」(Es wäre dann zu schildern [...])(GW1, 625)といった言い回しも、続く描写が、仮設のもの、接続法的なものであることを指し示す。それは「事実に対応しているもの」(GW1, 625)ではあるが、事実そのものの再現ではないのである<sup>10</sup>。

あからさまに語りの虚構性を強調するこのような形式は、1960年代に出版された『ガンテンバイン』において、テキスト全体を構成する原理となる。そのタイトルであり、キーフレーズでもある「我が名をガンテンバインとしよう」(Mein Name sei Gantenbein.)と「私は想像する」(Ich stelle mir vor.)に枠づけられる世界では、事実性レベルの現実ほとんど何も再現されず、出来事が現実態とは違う展開をみせる可能性が、「私」の繰り広げる想像の中でシュミレーションされる。すなわち、接続法的世界がテキストの全体を覆い尽くすのである。

『ガンテンバイン』の最後の一節で、「私」は、「何も起こらなかったように見える…」(GW5, 319)とつぶやく。接続法的世界での出来事は、事実性のレベルから見れば、何も生じなかったに等しい。『ビン』の冒頭において、警戒が厳重な元帥の宿営に現れたビンは、衛兵によって撃たれたにもかかわらず、「血の痕跡すら」残さず、「それから全ては再び前と同じになった。」(GW1, 604)つまり、ビンの登場する物語世界もまた、事実性レベルではその痕跡すらも残さないのである。

もしもビンの痕跡が残っているとすれば、それは元帥の内的世界においてである。ビンの出現は、空想、夢、あるいは幻覚と呼ばれるかもしれないが、それを体験した元帥にとっては、忘れ去ることのできないリアリティを持っている。それは、さしあたり間主観的には共有することはできないものである。しかし、そのリアリティの感覚が残っている限り、事実性レベルの出来事の確からしさは相対化される。

第2の断章において、カフェで友人たちと語らっている「私」のいるレベルを、仮に事実性レベルの

現実であると考えれば、店を出て夜の町はずれを散歩し始めてからの出来事はみな、非一現実的なレベルにある。それは『ビン』において語られる出来事の大半が、接続法的世界の中で生じたものということの意味している。そして、この接続法的世界のリアリティの中にいるとき、友人や家族たち、あるいは職業上のパートナーと共有している日常は、相対化されるどころか、存在論的な優位性を奪われてすらいる。日々の生活についてビンに手紙を書こうとしなかった理由について「私」は次のように言う。

というのは、ほんとうは、そもそも何も起こらなかったかのように思えるからなんだ。(GW1, 609)

ここでの「何も起こらなかった」という言葉は、『ガンテンバイン』の末尾の言葉を逆方向に裏返している。つまり、間主観的現実のレベルからすれば、ペキンへの旅など「起こらなかった」ことになるが、ペキンへの旅の世界にあっては、間主観的現実のレベルで起きた出来事のリアリティの方こそが希薄なのである。

「私」が日々の生活を送る事実性レベルでの現実が、伝えるべき価値を持たないように思えるということは、同時に、そこでの「私」は疎外態としてあるということをも意味している。とすれば、ペキンへの旅は、疎外からの脱出の旅である。それゆえカフェを出た後の「私」について、「私は歩いた。私は、憧れの方向へと歩いた」(GW1, 604)という表現がなされるのである。

とはいえ、二つのリアリティは必ずしも排除し合うものではない。なぜなら、両者は「私」によって同時に生きられているからである。ペキンへの旅は「その傍らでまったく日常的な生活を営みながら」続けられる(GW1, 638)。

『ビン』と同じ1944年に書かれたドラマ『サンタ・クルツ』*Santa Cruz*に寄せたフリッシュ自らのコメントは、このような消息をまとまった形で説明している。

とはいえストーリー(Geschichte)はたいそう単純なもので、誰もが経験することではありません。つまり、私たちは欲望された生(Wunschleben)というものを持っており、私たちはそれに伴われています。それは不安に満ちた生(Angstleben)でもあります。このような生を、私たちは希求しかつ

恐れています、外面的にはそれを生きているわけではありません。けれどもこのような生こそが私たちが日々向き合っている相手役 (Gegenspieler) なのです。私たちはこの相手役をペレグリンという名で呼びました。それは、私たちがそれを知っていようがまいが、私たちの日々の決断を規定し、いわゆる現実の生に影響を及ぼす限りにおいてほんとう/現実の人物なのです。(GW2, 216)

居酒屋で「私」はかつて、アルプスの山小屋で画家ホドラーと出会ったときの思い出をビンに話して聞かせる。ホドラーは「私」にとって憧れの画家であり、「私」は山小屋に足を踏み入れるなり、暖炉の前に立っている男がホドラーであることに気付いた。しかし、「私」は奇妙な気後れを覚えて、そのことを口にすることができなかった。そしてふたりは匿名の関係を保ったまま、別々の方向に向かって小屋を後にする。ホドラーはその直後、滑落事故によって命を失う。それから何年にも亘って「私」は、「次のように言うことだってできたのだ」(Ich hätte ja sagen können:) という接続法によって作り出される世界の中で、あの時ホドラーに、「私はあなたのスケッチのひとつが非常に気に入っています。水彩です、大作ではありませんが——」(GW1, 619ff.) と話しかけた場合に生じたであろうやりとりを繰り返し想像する。だがその一方で、私はそれがあくまでも仮構であることを見失ってはいない。

しかし、そもそも何も起こらなかったのだ。あのとき山小屋で。(GW1, 620)

山小屋での出来事は、いわば出会い損ねとでも言う性質のものである。出会いの瞬間、私の前にはいくつもの可能性があった。話しかけるか否か、話しかけるにしても、どのように話しかけるのか。事実性のレベルにおいては、私はその中からひとつの可能性をつかみ取ることはできない。それはすなわち、それ以外の可能性を不可能性の相の下へと永遠に追いやることである。その意味で、クロノジカルな時間の中で生きるということ自体が既に、生の可能性からの疎外としてある。しかし、追いやられた可能性たちは、決して消え去ってしまうのではない。もはや現実化することが不可能になってしまったことによってかえって、「私」の憧れは一層強いものになる。かくして可能的なものを持つ「無限と非限定性へのひたすらな志向」(Schuchmann: 127)

がここに生まれる。

日常の時間の背後で、「私」は接続法的な想像によって世界を構築し、つかみ取られなかった別様の可能性たちを、ひとつひとつ反芻する。このようにして絶対的な遅れと共に垣間見られる可能的世界は、「いわゆる現実」の中で複数の可能性を前にして、どの可能性が選び取られ、現実化されるのかに影響を及ぼすという仕方で、「いわゆる現実」のあり方を規定する。こうした意味において、二つの世界は共に「私」の現実を構成しているのである。

## 5. リアリズムの境界

冒頭で引用したように、「ほんとうに/現実に体験しているのと同じように物語ることができなくてはならないんだけど」と、「私」はビンに向かって言った。そして、「ほんとう/現実」の体験とは、現実化したひとつの可能性と不可能性へと追いやられたそれ以外の可能性たちとを同時に感受することであった。

可能的世界を感受することはできる。しかし、その世界の総体を知覚し、見たり聞いたりすることはできない。それはあくまでも、可能性の相の下にある。すなわち可能的世界それ自体は体験の対象ではないのである。それについて予感すること、不安を感じることは、想像することはできる。だが、体験がクロノジカルな時間の中での出来事である以上、可能的世界それ自体は体験から存在論的に隔てられているのである。

一方、現実化はクロノジカルな時間の中で生じる。「先ず、そして、次に。カレンダーの中の場所だ!」(GW1, 617)。だが、可能的なものの世界はその時間には服していない。より正確に言えば、可能性の総体としての世界は、「いま-ここ」の外部にあるので、時間性そのものを欠いている。「私」はそれを「私たちの心の中の場所」と言う。

そこでは、何千年も離れている事項が、連続していたり、それどころか隣り合っていることだってあるんだ、そのくせ、ひよっとすると昨日と今日が、いやそれどころか同じ瞬間に起きた出来事たちが決して出会うことがないことだってあるのさ。(GW1, 617)

クロノジカルな「いま-ここ」を欠いているがゆえに、この世界では逆に全てが現-在しているとも言える。「私たちが思い出だと見なしている事項は

現在ののだ」(GW1, 637)。そこでは経験は過ぎ去ってしまうのではなく、絶えず現在へと回帰し、それを更新していく。「私」は、マーヤに向かって次のように話す。

私は、もはや存在していない人たちと出会い、彼らと話をし、彼らを初めて愛します。それは、光のよう、何世紀も前に消滅してしまった星たちの、今なお飛び続けている光のようです。私は、私たちが当時失った少女に何度となく出会うのです。(GW1, 637)

「ほんとう/現実」を語るとは、このような非-時間的な出来事を表現へともたらすことを意味していた。だが、現実がそのような性質を帯びているとすれば、それをリアリズムの枠内で表現することはできない。

リンダ・J・シュティーネ Linda J. Stine は、「あらゆる可能なものの遍在 (die Allgegenwart alles Möglichen) である生」(GW2, 362) というフリッシュの『日記 46/49』の言葉を引いて、「遍在というものはしかし記述できない。それゆえ作家にはそれを直接に再現することを望むことはできない」と述べる。あらゆる可能なものが遍在するならば、「自分が自分の人生の中の一体どこにいるのか、もはやわからなくなってしまう」(GW1, 637)。このときテキスト内の出来事をクロノロジカルに見通す語りの審級はその存立の前提を喪失するのである。

立ち寄った酒場で「私」は、知り合った少女に、思い出の現-在する世界について話そうとする。

私はその物語/歴史 (Geschichte) を語った。それは物語/歴史とは言えないようなものであった。それは物語/歴史以上のものであったのだ！(GW1, 623)

物語は通常、「先ず、そして、次に」という、クロノロジカルな時間の継起に服しており、「起承転結の結構」(野家：113)を持っている。「物語ではない物語」——この矛盾語法には、可能的世界を伝統的な物語として語ることの不可能性への意識が集約的に現れている。

リアリズムの物語は、可能的なものを物語世界から排除し、現実態のみを語りの対象とする。そこでは、「内的なもの」/「外的なもの」、「過去」/「現在」/「未来」といった、存在論的境界が引かれ、

出来事はその枠内に整序される。それによってリアリズムは、間主観的な場において生きられているひとつの可能性を、本来的に交換不可能なものとして描き出し、それにく現実>という名前を与える。そしてこの<現実>に誰もが関与し同じ文脈を共有し合っているという幻想を作り出す。擬制としてのリアリズムはいわば市民社会が作り出したものであると同時に、その世界観を根底から支える極めて高度な芸術=作為 (Kunst) であると言える。しかし、「私」にとっての「ほんとう=現実」を言葉へともたらそうとすれば、このような境界線は取り払われ、出来事はひとつの地平の上で展開されねばならない。

第2の断章でカフェを後にし、「憧れの方向へと」歩き始めたとき、次のような思いが「私」の心を浮き立たせた。

ああ、そんなふうにして、境界 (Grenzen) のことを気にかけたりすることもなく、夜の中へと歩み出ること！(GW1, 604)

「私」は夜の街を通り抜けて、森の中へと入っていくのだが、それは空間的な越境というよりも、「カレンダーの中の場所」から、「私たちの心の中の場所」へという存在論的な越境である。より正確に言えば、越境という言葉は適切ではない。なぜならこの歩みは、そもそも境界というものを知らない圏域への歩み出しだからである。

## 6. 一次元の中へ

ペキンへの旅においては、リアリズムの物語では決して起こりえない出来事が、その自明性を疑われることもなく生起している。ユルゲン・H. ペーターゼン Jurgen H. Petersen は、こうした消息を「時間と空間という次元が解体し、死者が会話の相手となり、思い出が現在となる」(Petersen 1989: 36) と簡潔にまとめている。

「私」が暮らしていた街はヨーロッパのどこかに位置していた。ところが、夜の中へと歩み出るとすぐに、「私」は遠く離れた場所に移動していた。

そして私は、そう思えてならないのだが、思わず知らず万里の長城の前に立ったとき、そう長く歩いていただけでは全くなかった。(GW1, 605)

ここでは現実態としての世界における、時間や空間の尺度は機能していない。ヨーロッパのすぐ隣に万

里の長城があり、その彼方に望見されるペキン海辺に位置している (GW1, 612)。

時間の尺度が伸び縮みするだけでなく、クロノロジカルな順序すらも不明確になる。例えば第 13 の断章は次のように始まっている。

既に言ったように、私がビンのことを再びすっかり忘れてしまったことも何度かあった、何週間も、ひょっとすると何年も・・・ある朝、私が再び目を覚ましたとき、私は橋の上に立っていた [……]。  
(GW1, 629)

この引用に見られるように、ペキンへの旅は、何年にも亘る日常の時間の中で、繰り返し試みられた往還の旅である。それは非在の場所への旅であり、それゆえ何度試みられようと、「私」がそこに到達することはない。

マンフレート・ユルゲンゼン Manfred Jurgensen は、ペキンへの旅を「自己実現への道」、「発展の過程」と規定している (Jurgensen: 30)。確かに配列の順序を大まかに追えば、第 2 の断章で「私」はカフェを後にし、ペキンへの旅の様々な局面を描いた断章を経て、第 22 の断章で、家族の許に帰還する。旅を描いた断章では、後になるほどペキンに近づきつつある様子が窺える。しかし、「自己実現」や「発展」という言葉はおのずとクロノロジカルな時間の順序を含意しているが、22 個の断章がそうした時間秩序に基づいているという確かな根拠があるわけではない。

第 14 の断章において、友人との談笑がふと停滞したとき、「私」が「ビンをご存じですか？」(GW1, 631) と訊ねる場面がある。この場面では明らかに、「私」はペキンへの旅から帰還し、日常の時空間の中にいる。あるいは第 21 の断章では、「私」は兵士として従軍している。「私」の胸のポケットが開いており、そこにはビンへの手紙がしたためられた黒いノートが入っている。続く第 22 の断章は、家族の許への帰還を描いているのだから、これら二つの断章だけを読めば、軍務に就いていた「私」の帰還の物語であるかのようなつながりである。しかし、そうするとカフェからの出発を描いた第 2 の断章がクロノロジーの中で場所を失ってしまう。

第 20 の断章では、「私」がコンサートホールで(擬人化された)死と出会うエピソードが描かれている。だがこのエピソードも、続く第 21 の断章や第 22 の断章との間にクロノロジカルなつながりを欠いてお

り、死との出会いがテキスト存在論的に見てどの位置にあるのか判然としない。既に確認したように、第 18 の断章以降、語りの人称が断続的に変化し、テキストの存在論的な構造に動揺が生じていた。それに加えて、内容のレベルでも、出来事の連続性が失われることによって、断片的で、存在論的に異なった位相にあるエピソードが、同じひとつの位相に並べられているという印象が強調される。

このように、ペキンへの旅においては、出来事や事物の間の時間論的かつ存在論的な境界が失われることによって、それらはみな同一の次元の上に投影される。それはすなわち、テキスト世界に一次元的な性格を与えることによって、フリッシュはリアリズム的な語りの形式では捉えきれない可能的現実を表現へともたらそうとした、ということの意味している。

先に引用した『サンタ・クルツ』へのコメントの中でフリッシュは、現実をめぐる複数の位相を、ひとつの場面の中で描こうとすると、出来事が「ほんとう＝現実のことなのか、夢見られただけなのか」判然としなくなる (GW2, 217) と述べ、「芸術の分野ではそれはシュールリアリズムと呼ばれています」(GW2, 218) とまとめている。この注釈は『ビン』にもそのまま当てはまるだろう。とすれば『ビン』は、一次元的な語りを採用することによって、絵画という空間的、時間的な奥行きを持たないメディアにおいて確立された描写の方法を、散文の中で試みたテキストであると考えることができる。

## 7. 方法としてのメールヒェン

第 22 の断章において帰還した「私」を車で出迎えるのは妻のラプンツェルである。グリム童話の『ラプンツェル』*Rapunzel* (1857 年) を思い起こさせるこの名前は、『ビン』とメールヒェンとの間の類似性を示唆している。

マックス・リュティ Max Lüthi は、テキスト存在論的な観点から、メールヒェンを分析し、「平面 / 表層性」(Flächenhaftigkeit) という概念を提示する。

メールヒェンは、空間的にも、時間的にも、また精神的にも、心的にも、奥行きのある構造を放棄している。相互に内的関係を持っていたもの、前後関係を持っていたものを、魔法をかけるようにして、並列の関係に変えてしまうのだ。メールヒェンは、驚くべき一貫性を持って、極めて多様な領域から成る内容を、同一の平面＝表層に投影して



いる。(Lüthi: 23)

ここでは、「日常世界と超越的世界の間に断絶は感じられず」、登場人物たちは、「そもそも時間一般との関係を持っていない」(Lüthi: 13)。「感情の世界」は「筋へと翻訳」され、「内的世界は外的な出来事の地平へと移行」される(Lüthi: 17)。「様々な行動の可能性が、別々の登場人物に割り当てられる」(Lüthi: 23)。このように、存在論的には別の位相に属していたり、同時には出現しえないものを、同一の時空間に、登場人物や舞台装置として配置するところにメールヒェンの形式的な特徴がある。

リュティの「平面/表層性」という概念は、前節で提示した「一次元性」という概念とほぼ同じ意味内容で使われている<sup>11</sup>。とすれば、『ビン』におけるテキスト形式の転回は、メールヒェンの形式を採用したところにあると解釈できる。ただし、メールヒェンの場合には、テキスト内世界における筋の継起は連続的であるのに対して、『ビン』にはこうした意味での時間性も欠けている。そのことによってテキスト内世界の表層的＝一次元的性格はさらに押しすすめられているのである。

メールヒェンというジャンルとフリッシュの仕事の間にある、類縁性について最も詳細な研究を行っているのは、シュティーネである。その指摘によれば、「両者の強い結びつきは、フリッシュの仕事の展開の中で、あらゆるジャンルとあらゆる場所に見出される」。『ビン』が執筆された1944年という時代を念頭に置けば、フリッシュがメールヒェンという形式を採用した背景には、戦争という世界史的な現実と、市民社会への適応圧力という個人史的な現実から逃れ、「メールヒェンの世界に逃避する」という動機があった<sup>12</sup>。しかし同時に、「メールヒェンは現実からの逃避だけに役立つだけではなく、現実を説明するために役立つ」という認識をフリッシュは持っていた(Stine: 37)。

シュティーネは、フリッシュにおける「現実」概念についての検討は行っていない。しかし、フリッシュが自らの現実感覚について述べる際に、メールヒェンの方法をモデルとして採用したことは、市民社会の芸術であるリアリズムの〈現実〉概念とその表現形式に対して、批評＝批判的な機能を果たしていると敷衍することができるだろう。可能的なものと同現実化したものとの間で引き裂かれざるをえない人間の根源的疎外を表現するためには、まずはリアリズムの外部に出なくてはならず、そのための媒介

項としてメールヒェンの方法が有効であったのである。

グリム童話に典型的に見られるように、自らの現実感覚をメールヒェンの中に見出し、その方法を表現の中に積極的に取り入れたのはロマン派の作家たちである。ペーターゼンは、『モデルネのドイツ小説』*Der deutsche Roman der Moderne* という書物の中で、モデルネの文学とロマン派の間には、語りの技法上の類似性があり、フリッシュの『ガンテンバイン』はその典型であるという指摘をしている(Petersen 1991: S.132ff.)。この書物は長編小説だけを扱っている『ビン』への言及はないが、別の書物の中でペーターゼンは、次のように述べている。

「ペキン」は、ロマン派の青い花が内面への道の目的地を特徴づけているように、外部への越境が目指す目的地の名称である。ペキンは夢に与えられた名称であり、幸せのユートピアである。それは常に近くにあるように思われ、しかし結局は到達不可能なままである。(Petersen 1989: 36)

「海辺のペキン」という非在の場所は、「いつか私たちは海に着くはずである」(GW1, 612)という言葉に見られるように、無限の広がり結びつけられている<sup>13</sup>。ビンが「私」という人間が持っている多様な可能性の擬人化した姿だとすれば、ペキンは「可能が可能のままであった場所」(九鬼: 148)に与えられた名称なのである。

## 8. ロマン派からフロイトへ

『青い花』*Heinrich von Ofterdingen* (1799-1801年)がそうであるように、ロマン派の小説においては、夢と現実との間に明確な境界線は引かれていない。彼らは、啓蒙主義的な世界観に抗して、一人の人間が見る夢の中にこそ世界の本質が開示されると考え、その世界を表現しようと試みた。

エルナ・M. ダームス Erna M. Dahms は、『ビン』を「小さな夢の書」(Dahms: 148)と呼んでいるが、実際、『ビン』において夢は、心的な現実とほとんど同じ意味で使われている。本稿の冒頭で引用した、「で、どんなふうに体験しているんだい?」という『ビン』の問いかけへの返答の中で、「私」は次のように言っている

ただ私は何度も繰り返し感じてはいたんだ、私たちの体験を事後的に把握する時間は正しくないと。

それは悟性による整序化作用を持った錯覚のようなものだ。心的な現実には全く合致していない強制的なイメージなのだ。夢の根っこがどんなふうに絡まり、そこからどのように伸びていくかを知っている者がいたら！（Bin, 617）

ここでは、「ほんとうに / 現実に体験しているのと同じように物語る」という行為は、夢の文法に従って構成された世界を表現することを意味している。マーヤと出会った屋敷——この屋敷は私がペキンに最も近づいた地点でもあった——の主人に向かって、「私」ははっきりと「私がいるこの場所は、古い夢の国だ、ということは分かっています。[……]私は夢という手段を通じてのみこの憧れの場所にいるのです [……]」と話し、「ああ、ここ以外のどこでなら私たちはもっとほんとう / 現実的 (wirklicher) でいられるというのでしょうか！」と慨嘆している (GW1, 636)。さら続けて「私」は、夢をめぐる自らの思想を口にする。

あまりにも長い間、私たちは夢を自分たちの世界から追放してきました。夢は私たちなしで生きており、私たちは夢なしで生きています。それだから、私たちは決して完全ではないのです。私に分かっているのは、ほんとうの / 現実的な人間たちの間では、創造的な民族の間では、全ては違っているということだけなのです… (GW1, 636)

啓蒙主義的な世界観に対する批判といい、夢の世界へのロマン的憧れといい、それを地理的あるいは時代的に隔たった民族の創造性へと結びつける傾向といい、「私」の言葉は、ロマン派の思想に限りなく近い。

このように、『ビン』においてはその形式という点でも、テキスト内世界で表明される自己言及的な思想という点でも、ロマン派との類縁性を跡づけることができる。だが、『ビン』を思想的に位置づけようとするならば、19世紀前半の運動であるロマン派に直結させるのではなく、フロイトの夢理論との関係を確認しておく必要があるだろう。フロイトの夢理論は、遠く古代の夢占いに起源を發し、ロマン派の思想や、ショーペンハウエルの哲学などの影響を受けて確立したという側面を持っているのである<sup>14</sup>。

「ほんとうに / 現実に体験しているのと同じように物語る」という『ビン』における方法的な問いと

の関連に焦点を当てると、フロイトの精神分析においても、物語るという行為が不可欠の契機としてあったことが前景化してくる。患者たちは（そしてフロイト自身も）夢を語り、そこからの自由な連想の鎖を言葉にしていくことによって、直接的には辿り着けない、自らの欲望の在処を探索する。『ビン』の「私」もまた、フロイトの患者たちと同じように、市民社会の現実の中では疎外を生きている。「私」は、メールヒュンの形式を借りて、「可能が可能のままであった場所」へと向かう旅について語る。このような語りによって、「私」は自分自身の欲望がいかなる形をしているのかを、知るのである。

## 9. 一次元性からの出口

メールヒュンの一次元性を、「私」の「ほんとう / 現実」を表現するための語りを採用することで、『ビン』は「浮遊する一人称」とでも言うべきテキスト形式を持つことになった。それ以前のフリッシュの散文は、『ビン』と同じように、「わたしは何者なのか？」という問いを立てながらも、伝統的なリアリズムの形式へと自らを成型していた。それはすなわち、リアリズムの形式によって表現しうるもの以外を抑圧すること、あるいは少なくともテキストの周縁部へと追いやることであった。『ビン』の「浮遊する一人称」形式において初めて、こうした形式と問いとの間の矛盾が解消されたのである。

だが、一次元性という形式は、それを突きつめていくと、物語りテキストが持つ物質的な限界に突き当たる。物語り行為は、あくまでも時間の中での連続的行為であり、非時間的なメディアである絵画とは、その物質的な本質を異にする。シュールリアリズムや夢がそうであるように、可能的世界を表現するのに、視覚的メディアは適合性を持っている。しかし、物語るという時間的行為を成立させるためには、可能的なもの、非時間的なものを、テキストという時間の連続性を前提にした現実態へと変換する必要がある。夢を見ることはできても、それを記述するためには、非時間的なものを時間的なものへと翻訳するという契機が不可欠である。さらに言えば、物語り行為が時間の中にあることに相即して、物語りテキストを読むという行為も、時間的連続の中で初めて実現する。つまり、テキストの中で非時間的な世界感覚が表現されていても、それを読むという行為は時間の流れと共にあるのである。

ユルゲンゼンがそうであったように、人は断章の連続の中にひとつの筋を読み取ってしまう。だがこ

の「ひとつの筋」こそが、一次元的な語りが逃れようとしていた当のものである。しかし一方で、筋を読み取らねば、テキストは単なるカオスへと転じてしまう。つまり、一次元的な語りは、可能性のひとつひとつを詳細に表現しようとするほど、方法的なアポリアに逢着してしまうのである。したがって、一次元的な物語りテキストが、『ビン』のような試験的な小品以上のものになることは困難である。

1945年に『ビン』を発表した後、フリッシュは主たる仕事の場を演劇に求めた<sup>15</sup>。だがその間、フリッシュは「日記」という私的メディアに、自らの生活について書き続けた。1950年に公刊された『日記46/49』には、フリッシュの日常や旅先での出来事を記述したテキストの間に、そうした出来事に触発されて形を得た、美学的考想 (Gedanke) や、物語りテキストの断片が数多く挟み込まれている。このように、異なった性格を持ったテキストの混淆によって、フリッシュの生の現実が映し出されているのである。

『日記46/49』に含まれる美学的考察の中には、例えば、「時間は私たちを変容させたりはしない。/それは私たちを展-開させる (entfalten) だけだ」、「書くことは自分を自分で読むことだ」といった、時間と書くこととの関連についての断章が含まれている (GW2, 361)。先に挙げた可能性感覚についての引用はこれらの言葉に続いて展開されていたものである。

時間とはそれゆえ、我々の本質を分解して (auseinanderziehen)、目に見えるようにする魔法の薬のようなものに過ぎない。それはあらゆる可能なものの現在である生というものを、ひとつのシークエンス (Nacheinander) へと解体する (zerlegen) のである。(GW2, 361)

時間が、互いの内側へと折りたたまれた非時間的なものを、シーケンシャルな連続へと展開させるものであるのなら、それに抵抗して一次元的な表現を貫くことは物語りテキストには原理的に困難である。とすれば、否応なくシークエンスへと向かう物語り行為の中に「自分を自分で読む」方途を見出すより他に出口はない。逆に言えば、一次元的な平面に閉じこめられた可能性たちを、物語り行為という時間的次元へと開いていくことが、『ビン』を書き終えた後のフリッシュにとっての美学的な課題となるのである。

『日記46/49』公刊の翌年、1951年に、フリッシュはロックフェラー財団の招きに応じて、約一年間アメリカ滞在の機会を手にし、この期間に、温めていた小説の構想を実現しようとした。結果的に言えば、アメリカで執筆された600ページ余りの原稿がそのままの形で日の目を見ることはなかった。だが、それは新作のための素材として残された。スイスに戻ってもフリッシュは、試行錯誤を続けるが、「決定的だったのは、シュティラーの核となるアイデア (Stiller-Idee) (つまり、現在の版でそうなっているように、彼がこの手記を書くというアイデア) がまだなかったことです」(Schmitz: 30, 強調、括弧ともにフリッシュによる)<sup>16</sup>。すなわち、素材は既に十分揃っていたのだが、書くことによって自分で自分を読むという物語状況を成立させる媒介としての形式の問題が解決すべき課題として残っていたのである。1953年の初頭に、シュティラーの手になる獄中の手記というアイデアが浮かんで以降、執筆は順調に進み、『ビン』の執筆から10年を経た、1954年10月、『シュティラー』が公刊された。

マルセル・ライヒ＝ラニツキ Marcel Reich-Ranicki は、『シュティラー』から見れば、『気むずかし屋たち』や夢の短編 (Traumerzählungen) 『ビンあるいはペキンへの旅』(1945) は、ほとんど予行演習以上のものではないと述べている (Ranicki: 20)。確かに『ビン』はいくつかの点で『シュティラー』の予行演習としての性格を持っている。しかし、一次元性がもたらす浮遊する一人称という形式は、『ビン』に短編としての美学的な完成をもたらしている。『ビン』が単なる予行演習ではなく、内在的に突破し、乗り越えなければならない完成度を持っていたからこそ、10年にもおよぶ美学的な試行が必要だったのである。そして『シュティラー』の後、フリッシュの物語りテキストが再び同じ形式によって書かれることもまたなかった。内容の面では、「私」の存在への問いを中心にして、いくつかの限定されたテーマが変奏されていくが、形式の面では常に新しい試みが為されており、一人称形式の極北において、自己の物語と他者の物語とが互いを映し合う地点が探求されている<sup>17</sup>。

本来的に非時間的なものである「私」に可能な経験の総体を、物語り行為を媒介＝メディアとして、時間の中へと展開していくことは、それがいかなる形式において為されようとも、「可能が可能のままであったところ」からの隔たりを必然的に伴っている。それゆえ、どの形式による物語りも、表現する

このできない残余を潜在させている。この残余を表現へともたらそうとする欲望が、作家をさらなる形式=フォルムの探求へと駆り立てる。とすれば、「ほんとうに/現実体験しているのと同じように物語ることができなくてはならないんだけど」という「私」の言葉は、永遠に接続法の形を取り続けるだろう。そして接続法であり続ける限りにおいて、ペキンへと漸近する旅が可能となるのである。

## 註

- <sup>1</sup>以下『ビン』と略記する。  
<sup>2</sup>以下、『ガンテンバイン』と略記する。  
<sup>3</sup>唯一の例外は『日記 1946-1949』 *Tagebuch 1946-1949* (1950年 以下、『日記 46/49』と略記する) であるが、この『日記』にしても、『シュティラー』以降のテキストを解釈するための、素材として取り上げられることがほとんどであり、『日記』自体のテキスト論的研究は多くない。  
<sup>4</sup>例えば、「『ビン』は [……] 作者の虚構理解においてひとつの転回点を体現している」といった指摘がこれにあたる (Schäfer: 30)。  
<sup>5</sup>これは、1932年4月10日の『チューリヒ学生新聞』 *Zürcher Student* に掲載された。また『僕は何者なのか?』という同名だが内容の異なるのテキストが、『スイス・シュピーゲル』 *Schweizerspiegel* 誌に持ち込まれたが、1948年まで同誌編集部で「保留扱い」になっていた。(GW1, 661)  
<sup>6</sup>以下、『気むずかし屋たち』と略記する。  
<sup>7</sup>二人称の語りは、物語り行為の形式としては、例外的に挿入されるだけである。  
<sup>8</sup>こうした形式の揺らぎは、テキストの内容とも関連している。先に触れたように、第1の断章は、ある元帥の物語である。この元帥は、第2の断章以降には一切登場しない。つまり二つの物語世界の間に関連的なつながりは見られない。同じように、第12の断章において「私」がビンに語る「自殺志願の男」の物語も、「私」の世界からは独立したものとしてある。筋=行動のレベルでは明白なつながりを持たない複数の物語を隣接させたり、一方を他方の中に挿入したりするという技法は、その後、フリッシュの技法として定着する。  
<sup>9</sup>アンドレアス・シェーファー Andreas Schäfer は『ビン』と『サンタ・クルス』は「人間の実存の虚構的構成要素に対するフリッシュの関心が増大していることをはっきりと示している」と言う (Schäfer:

30)。

- <sup>10</sup>旅の始まりの場面にも、次のような描写がある。  
 「もちろん私は誰にも出会わなかった。私はぶらぶら歩いた。あるいは、私は立ち止まっていたということもありえた。たとえばショーウインドーの前に」(GW1, 605)。ここでは接続法は使われていないが、行動の二つの可能性が過去形において、つまり生じたこととして並置されている。  
<sup>11</sup>リュティの術語にも「一次元性」(Eindimensionalität) という概念がある。これは、日常的世界と超越的世界との間の越境に抵抗がみられないという意味で使われており、「平面/表層性」の下位概念である (Lüthi: 8ff.)。  
<sup>12</sup>フリッシュ自身も、ハンス・ルードヴィヒ・アーノルト Hans Ludwig Arnold との対談の中で、『ビン』がスイスと自身が置かれた社会状況からの「逃避の文学」であることを認めている (Arnold: 20)。  
<sup>13</sup>『サンタ・クルツ』や『日記 46/49』の中には、「あらゆる可能なものの拡がり」(die Weite alles Möglichen) (GW2, 43)、「外洋に開かれた海の拡がり」(die Weite des offenen Meeres) (GW2, 574) といった表現が散見される。  
<sup>14</sup>この点に関して本稿では詳細な議論には立ち入らない。精神分析の系譜については、ミシェル・アンリ Michel Henry の『精神分析の系譜』 *Généalogie de la psychanalyse* (1985=1993年) を参考にした。  
<sup>15</sup>『シュティラー』が公刊された1954年までに、6編のドラマが書かれた。『サンタ・クルツ』(1944年)、『ほら、また歌っている』 *Nun singen sie wieder* (1945年)、『万里の長城』 *Die Chinesische Mauer* (1946年)、『戦争が終わったとき』 *Als der Krieg zu Ende war* (1947/48年)、『エーダーラント伯爵』 *Graf Öderland* (1949/51年)、『ドン・ファンあるいは幾何学への愛』 *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1952/53年)。これら以外に3編のラジオドラマが執筆されている。  
<sup>16</sup>ヴァルター・シュミッツ Walter Schmitz とフリッシュとの対談からの引用。  
<sup>17</sup>『ガンテンバイン』と『モントーク岬』 *Montauk* (1975年) がその典型である。

## テキスト

Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. In sieben Bänden.* Hrsg. v. Hans Mayer. Frankfurt a.M.

(Suhrkamp) 1986. ここからの引用に際しては、GW と略記し、巻数とページ数を記す。

※本研究は、平成 15 年度長崎大学教育研究改革・改善プロジェクト経費（プロジェクト名：「語りえぬもの」をめぐる人文・社会科学の諸言説のメディア論的再検討）の助成を受けて行われたものである。

参考文献

- Arnold, Heinz Ludwig: *Gespäche mit Schriftstellern*. München (Beck) 1975.
- Dahms, Erna M.: *Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs*. Berlin (de Gruyter) 1976
- ミシェル・アンリ：『精神分析の系譜 ——失われた起源』 山形頼洋（他訳）、法政大学出版局、1993 年（= Henry, Michel: *Généalogie de la psychanalyse*. Paris (Presses Universitaires de France) 1985.）
- Jurgensen, Manfred: *Max Frisch. Die Romane*. Bern (Francke)<sup>2</sup> 1976.
- 九鬼周造：『九鬼周造随筆集』、菅野昭正（編）、岩波書店 1991 年。
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen u. Basel (Francke) <sup>10</sup>1997.
- 野家啓一：『物語の哲学 柳田國男と歴史の発見』、岩波書店 1996 年。
- Petersen, Jürgen H.: *Max Frisch*. Stuttgart (Metzler) <sup>2</sup>1989.
- Petersen, Jürgen H.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung - Typologie - Entwicklung*. Stuttgart; Weimar (Metzler) 1991.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Max Frisch. Aufsätze*. Frankfurt a. M. (Fischer) 1994.
- Schäfer, Andreas: *Rolle und Konfiguration. Studien zum Werk Max Frischs*. Frankfurt a. M. (Lang) 1989.
- Schmitz, Walter : *Zur Entstehung von Max Frischs Roman » Stiller < .* In: ders. (Hg.) : *Materialien zu Max Frischs » Stiller < .* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978, S. 29-34.
- Schuchmann, Manfred E.: *Der Autor als Zeitgenosse : gesellschaftliche Aspekte in Max Frischs Werk*. Frankfurt a. M. (Lang) 1979.
- Stephan, Alexander: *Max Frisch*, München (Beck) 1983.
- Stine, Linda J.: *Chinesische Träumerei — amerikanisches Märchen in Bin und Stiller*. In: Knapp, Gerhard P. (Hg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern (Lang) 1978, S. 35-51.