

「胸は張り裂け」

—— ゴットフリート・ベンの場合 ——

飛鳥井 雅 友

1.

表現主義の名のもとに総括されるさまざまな作品にあらわれるいくつかの特色のひとつとして、作品中で人間が事物のごとくに扱われる、ということがよくあげられる。そしてそれを、近代の大都市に生きる人間の、本質的な変化に関わるものとして論ずることもできる。¹⁾ 人間の生きる現実が従来の美的な伝統とあいられないほどに変わっていった時、新しい時代の現実を受け止めた詩人たちが、新しい詩作品を産み出していく中で、多くの詩人たちの作品に、人間の事物化という共通した特色があらわれてくるのである。

しかしその場合、それをいかなる形で詩作品として形象化するかという点で、それぞれの詩人たちが同じ手法をとったわけではない。それどころか、この時代の場合、同一の詩人がほぼ同じ時期に書いたいくつかの作品の間に、大きな作風の相違が見られる場合すら珍しくないのである。これはこれ自身、表現主義文学運動の大きな特質であろうが、共通した特徴を取り出そうとすることによって、かえって個々の作品のもつ意味を見失うことにもなりかねない。²⁾ それぞれの作家のそれぞれの作品に固定された言葉をたどって、個々の作品を通して見られる詩を書くことの意味を考えてみる必要もあるだろう。

本稿では、ゴットフリート・ベン〔Gottfried Benn〕(1886-1956)を中心に、同時代の他の作家も少しまじえて、人間の事物化をめぐる詩作の問題を考えてみたい。詩作の問題とわざわざことわるのは、わたしの考察したい対象が、そこに描かれた現実そのものではなく、むしろそれをいかに描こうとしたか、という詩法の問題だからである。それぞれの作品の独自の特徴を追いながら、新しい現実と直面した詩人から新しい詩が生まれてくる際、詩人たちが詩に対してとった態

度を考えてみたいのである。

2.

(1)

ベンの処女詩集『モルグ [Morgue] 』(1912年)の中に、次の詩がある。全文を引用しよう。

Requiem

Auf jedem Tische zwei. Männer und Weiber
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näfte voll: von Hirn bis Hoden.
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.
Ich sah von zweien, die dereinst sich hurten,
lag es da, wie aus einem Mutterleib. ³⁾

レクイエム

それぞれの机にふたつ。男たちと女たちが
十字に。近く、裸に、しかし苦しみもなく。
頭蓋は開かれ。胸は張り裂け。子宮は
これを最後と子供を産む。

それぞれ鉢に三つ——脳から睾丸まで。
神の神殿と悪魔の厩が今、
バケツの底で胸と胸を寄せ、
ゴルゴダと墮罪をあざ笑う。

残りは柩に。まったくの新生児——
男の足、子供の胸、女の髪。
ぼくは見た、かつてまぐわったふたりが
ここに横たわる。ひとつの母胎を出たかのように。

詩集の表題作「モルグ」連作中、最後の五番目におかれた詩である。この詩は、連作表題通り、死体公示所の一光景として読めるのだが、報告調と、奇妙なコメントの入りまじった文体となっている。

人間が物として見られていることそれ自体を見てとることはたやすい。⁴⁾ わたしの興味をひくのは、「胸は張り裂け [Die Brust entzwei] 」という一句なのだが、それについては後に論ずるとして、人間の物たる所以を順に述べていこう。

この詩における人間の事物化は、まず第一にその素材の選択そのものに関わる。描かれている光景自体が、まず問題なのである。ここには、人間の死体や、あるいはその部分、処理された鉢等々、かつてなら、あるいは少なくとも、伝統的な美意識に従うなら抒情詩の対象とならなかった題材がとりあげられている。人間の死体はまるでゴミか何かの不用物であるかのようにここにおかれ、あるいは処理されているのだ。正確に言えば、これは医者への死体に対する措置であるかもしれない。しかし、自ら医者であったベンが日頃、直接に関わっていたのが、近代ヨーロッパの医学が都市の日常を浸食する、その最先端であったと考えれば、ここに描かれていることは決して特殊な光景ではなく、まさにベンの捉えた形での現実そのものであったのである。

そして、彼がこの詩に描いているこのような人間の取扱それ自体に対して、この詩のとっている態度は実に冷徹である。報告調と先に言ったのはそのことである。ここに描かれたそのような題材そのものに対する感傷が、まったく語られておらず、それが観察者の問題として、人間を物体扱いしていると見せるのである。

ここでは、死というものに対して、通常もたれるであろう感情が排除されているのだ。まるで、自然主義の悪しき末裔であるかのように、冷徹であると言っているだろう。これはこの詩における観察者の態度の問題であるが、観察された死者の側からの反応も、誕生のモチーフを除けば（これについては、後にすぐ触れよう）、「あざ笑う〔begrinsen〕」以外には目立ったものがない。この語も、人間に対して用いるにはいささか乱暴である。少なくとも人間の尊厳を感じさせるような語ではない。むしろ獣じみた響きを受けとるべきであろう。第一行の「男たちと女たち」という語も、あたかもオスとメスと言っているかのような印象をあたえる。⁵⁾

さらにこの詩において、人間の全体ではなく、その各々の体の部分が登場することをあげねばならない。二行目の「頭蓋」「胸」「子宮」という並列にはじまり、「脳」「睾丸」等々、人間はこの詩で再三にわたって、その各部としてあらわれるのである。

人間の部分のみを見る手法はベンのむしろ好んだもので、詩集『モルグ』中では「夜のカフェ〔Nachtcafé〕」でも取られているものだ。たとえば、

[……]

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht
winkt einer Lidrandentzündung.

Fett im Haar
spricht zu offnem Mund mit Rachenmandel
Glaube Liebe Hoffnung um den Hals.

[……] ⁶⁾

[……]

緑の歯、顔ににきび、
瞼縁炎症に合図を送る。

髪に脂肪は
扁桃腺つきの開いた口で語る。
信仰と愛と希望を、首筋に。

[……]

「レクイエム」にも共通する所の多い詩であり、人間の部分にこだわる点はいっそう偏執的ですからある。もっとも「夜のカフェ」では、確かに人間の部分あるいは病変のみに目を向けてはいるものの、それがしばしば人間全体をあらわすべき語の代替語として用いられているだけに、まだしもそこに生きている人間の全体像を想起することも不可能ではない。それに対して「レクイエム」ではこれに、選ばれた題材から来る即物性加わる。「レクイエム」における「頭蓋」や「子宮」は、まさに処理された、あるいは処理されるべき部品としてしか、見られていないのである。

こうした部分のみの抽出に象徴的にあらわされているように、この詩において、人間はその統一的な全体像をもっていないのである。これは単に人間が死んだ結果として言われているのではない。逆に、人間がひとつの統一体として生きることが、ベンにとって拒まれていると見えるが故に、死体の各部を再構成してそこに人間像を描くことができないのである。生前の行為としてあげられるのは、せいぜい[hurten]のみであり、このような言葉を用いてみせる詩人にとって、人間がそもそも、いわゆるあるべき姿をみたくもして生きるという観念が、受け入れられていない。死者の姿は、それをそのように捉える詩人の目を通して、生者の姿を描く。その場合その生者とは、第一に、このベンという詩人に捉えられた、自己の姿なのだ。

(2)

さて問題なのは、「レクイエム」において、そのようなばらばらな人間像の描写に、伝統的な、伝統的な詩語を思わせる語彙やモチーフが登場することである。

今あげた[hurten]にしても、男女の抱擁をわざわざとりあげているのであり、単語さえかえれば、恋歌の素材となったはずだ。これは人間の各部の描写においてもそうなのである。もっとも明白なのは、一〇行目の「女の髪」であろうか。「モルグ」連作中では「黒人の花嫁[Negerbraut]」にも登場したモチーフである。⁷⁾もちろん、ここで「女の髪」は、愛づるものでもなく悩ましいものでもなく、単にそこにある人間の体の一部にすぎない。語彙としては、単純な語を単純に並べただけであるが、人間の部品を言うのであれば、他の部位をあげてもよ

かったはずなのである。恋歌まがいの選択が、意図的であるのは言うまでもあるまい。「胸と胸を寄せ」（第七行）からも、抱擁がイメージされる。もっともここでは、処理された死体やその各部が放り込まれ、どろどろに入りまじっているさまをあらわしているわけだが。

その他の語彙も、一見、解剖学的だが、いや、あるいはそれ故に、伝統詩を思わせるものが並べられている。ベンの用いる「頭蓋〔Schädel〕」「胸〔Brust〕」や「子宮〔Leiber〕」は、それぞれ〔Kopf〕や〔Herz〕や〔Schoß〕としてなら、その語をもって美的な詩の一篇でも書けそうなものだ。この同じ人間の各部をあらわす際、ベンはこうした一般的な詩語を、ことさらに解剖学的な用語をもって置きかえる。これはもちろん、事物化という事態そのものをあらわすことは確かである。しかし同時にそれが、人間を美しく描く従来の言葉を、強く意識していることもまた、確かなのだ。

つまり、ここではふたつのことが問題なのである。人間が部分のみを見られて、解剖されてしまっているということと、しかし同時に、この詩でわざわざとりあげられている人間のその部分が、〔Herz〕や〔Schoß〕といった語を通じて、その背景にさまざまな観念が付着している、というこのふたつである。そして、このことは部分の描写にとどまらず、ベンが詩を書こうとするときの素材や語彙の選択そのものに関わる。

先にわたしが興味をひくと言った「胸は張り裂け〔Die Brust entzwei〕」をとりあげて、少し敷衍しよう。頭蓋が「開け〔auf〕」、胸が「張り裂け〔entzwei〕」であって、その逆でないのは、たとえば、「心臓が張り裂ける」〔Sein Herz bricht ihm entzwei.〕といった常套句を背景にしているからである。この場合の〔entzwei〕は〔brechen〕の前つづりとして、なくても意味の大きくかわらないものだが、強制的に、あるいは誇張的に言う場合の、きわめて一般的な〔entzwei〕である。わたしが思い浮かべるのは、たとえばハイネの次のような詩だ。簡単に訳文のみをあげると、

若者が娘に恋をした。

娘が選んだのは他の男。

ところが男は他の女に恋をして、

結婚してしまった。

娘はやけになって結婚したが、
相手というのが道端でふと
出くわしたばかりの男とは。
若者はすっかり病みついて。

これは昔の物語。

けれどいつもよくある話。

そんな身にでもなった日には

心臓だって張り裂けてしまう〔Dem bricht das Herz entzwei〕。⁸⁾

ハイネの場合、〔entzwei〕はただの強調語なのだが、通俗的物語のあらすじを追う形で淡々と詩を進めながら、その末尾に〔entzwei〕を用いることによって、読者に軽快さと快い驚きをあたえているわけである。ただしそれは、〔Herz〕と〔brechen〕の通俗的な組合せに、〔entzwei〕が加わる限りにおいてであって、ベンの場合にはそうではない。ベンにおける〔entzwei〕は、彼の報告的な無味乾燥な口調の中であって、それだけいっそうその即物性と口語的な乱雑さをむきだしにして、人間から、いわゆる人間らしさとみなされてきたあらゆる価値を剥奪するのである。

3.

(1)

〔entzwei〕という語を、『モルグ』発表当時のさまざまな作家の作品に見出すことは、比較的たやすい。先に言った即物性・口語性という点が、この時代に好まれた理由のひとつであることは間違いない。しかし、口語的表現であるわりには、そもそも文学作品においても使用範囲が広く、その用い方に作家や作品の特徴がよくあらわれると言ってよかろう。

そもそもこの単語自体は、皿が割れたり、何かかたいものが壊れたり、あるいは布や紙がまっぶたつに引き裂かれたりする場合に用いるが通例だが、〔entzwei-brechen〕のように、さまざまな動詞の前綴りとして、破壊・断裂をあらわす強調語としても使用範囲が広い。もっとも、動詞の前綴りの〔entzwei-〕は〔zer-〕

で置きかえ可能な場合が多い。〔entzwei〕が口語的であると言った所以である。グリムの辞典の解説によると、〔zer-〕の方が上品だが、〔entzwei-〕には〔volksmässige Lebendigkeit〕があるとされる。⁹⁾ とは言え、同じ〔entzwei〕にも、様々な用法のレベルがある。メフィストフェレスが魔女の厨で、思わぬ魔女の誤認と攻撃を受け、怒りのあまりガラスや甕を叩き壊しながら、〔Entzwei! Entzwei!〕と叫ぶのは、現代口語の感覚でそのまま読むことも可能である。¹⁰⁾ これに対して、老モールの口から、弟フランツの父の父親に対する蛮行を聞いたカールが、「自然の絆はまっふたつだ〔Das Band der Natur ist entzwei〕」と叫ぶ場合、¹¹⁾ 甕の破損を直接イメージしては、当然のことながらおかしい。この場合はむしろ、激しい断裂のイメージを思い浮かべるのであって、物体の破壊を表す用例に慣れた耳には、語源的な議論はともかく、かなり転義的に聞こえる。

人間の心理や心情や感覚に関わる強調表現としても、〔entzwei〕には伝統がある。先にあげたハイネの「心臓が張り裂ける」という語句にも、元来は布の引き裂かれるような、硬質の語感があったのかもしれない。もっとも、そこでもやはり、物体の破壊が意味されることはなく、描かれるのは心情であって、その比喩的な、あるいは誇張的な表現であるわけだ。鮮烈なイメージさえ喚起されれば、それで〔entzwei〕という語は役目を果たしたことになる、その意味で、ハイネは巧みにこの語を使いこなしているわけだ。もちろん、〔das Herz entzwei〕という表現そのものからは、今、そのような硬質な語感を受け取ることがほとんど不可能に近いことも事実である。この表現は、心の痛みをあらわすものとしては、もはや通俗的であり、詩の中に登場する場合には陳腐の部類に属すると言っている。〔entzwei〕は用途が広く、またもとの語感が固さと口語的な快活さをもっているが故にいつそう、使い古された時の衝撃の少なさもまた、はなはだしいのである。ハイネのこの詩におけるような〔entzwei〕は、確かに〔volksmässig〕かもしれないが、修辭的にはすでに固定されてしまった形である。¹²⁾

しかし、使いようによってはこの語のもつ破壊・破断のイメージは、その語のもつ具体性をともなって、大きな効果をあげることになる。ベンの「レクイエム」にあらわれた〔entzwei〕のもつひとつの側面が、すでにそうであった。そして、以下にあげる表現主義の詩人たちの場合にも、〔entzwei〕はむしろその具体性・即物性がきわだっている。ふたつの例をあげよう。ゲオルク・ハイムと、ヤーコ

プ・ヴァン・ホッディスの作品である。

(2)

ゲオルク・ハイム [Georg Heym] (1887-1912) が1910年に書いた「都市の妖魔 [Die Dämonen der Städte]」から引用しよう。[entzwei] の用例としては、これがもっとも一般的と言い得るかもしれない。この詩は、終末の言わば期待と恐怖に満ちた、十二節四十八行にわたる作品である。冒頭から巨大な魔物たちが町々を徘徊し、やがて町々は炎につつまれる。その炎の中で、悪魔たちに囲まれて女が子を産み、そして悪魔に捧げる場面があるのだが、その場面の一部をあげる。

[……]

In einer Stube voll von Finsternissen
Schreit eine Wöchnerin in ihren Wehn.
Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen,
Um den herum die großen Teufel stehn.

Sie halt sich zitternd an der Wehebank.
Das Zimmer schwankt um sie von ihrem Schrei,
Da kommt die Frucht. Ihr Schoss kraft rot und lang
Und blutend reißt er von der Frucht entzwei.

[……] ¹³⁾

[……]

闇に満ちた部屋の中、
臨月の女が陣痛に叫ぶ。
その力強い体は床から巨大にせりあがり、
大きな悪魔たちが取り巻いて立つ。

女はふるえて産台にしがみつく。
部屋は彼女の叫びに揺れ、

そして子が産まれる。女の胎は割れて赤く長く、
血みどろになって子のために引き裂ける。

[……]

詩はまだまだ続く。「悪魔の首はキリンのようにのびる。／子供には頭がない。母親は／子供を捧げる。」云々。内容は以上なのだが、この詩の場合、まるで映画のようにいくつかの場面が連続してゆく。この詩が映画を連想させるのは、外的な事柄、目に見える事柄を、出来事の生ずる順に描いていく書き方にもよるのだが、しかしそれが決して事態の報告としてではなく、映像として読者に受け止められるためには、用いられる言葉に、明確で鮮明な映像を喚起するだけの具体性がなければならない。ここにあらわれる〔entzweireißen〕は、もちろん〔zerreißen〕と置き換えることも可能だが、この〔entzwei〕が、女の体の裂ける激しさをあらわすのである。〔entzwei〕のもつ口語性と具体性が、ここでは十分、その効果をあげているわけだ。

この詩については、ベンの「モルグ」連作との関連が指摘されることもあるが、ベンと比較した場合、両者の差異もまた、明らかになる。

題材のもつ現実感、ベンの方がはるかに大きいのである。たとえば女の胎が割れる光景は、それこそ映画のような、非現実的な光景の一場面をなすのであって、その現実性による衝撃はかえって少ない。こうした光景は、来るべき世界終末をあらわすための光景なのである。実際に読者が受けとめるのは、終末をめぐる一連の心象であって、そこにある光景そのものではない。ベンの場合、語彙やモチーフとしてはむしろ詩的伝統に近づきながら、眼前の物体の破壊以外を描き出さないのである。¹⁴⁾

しかしベンにあっては、映像としての明晰さが、ハイムに比べれば格段に弱いのである。〔Die Brust entzwei〕と言いながら、いかなる形で胸が裂けているのかについて、ベンの詩は語る事ができないのである。「都市の妖魔」では、あたえられるのは確かに心象だが、その心象をあたえるために、ハイムはひとつひとつの場面を読者の目に焼きつけようとする。ハイムのこの詩における人間の事物化の印象が何に由来するのかと言えば、詩に描かれた場面の展開そのものによる。魔物が人間の姿をしてあらわれ、人間の方がその中で翻弄される動物的・物的存在と化することによって、この詩は、やはり人間の事物化という点で、ベンらの同時代に参与しているわけである。言葉が用いられるのは、そうした場面々々

を鮮明にするためであり、言葉の使い方もむしろ自然な連結となる。これに比べれば、ベンの「レクイエム」における〔entzwei〕は、破壊そのものをあらわす点で、逆に観念的であると言ってすらよいだろう。死体公示所という題材を選んでおきながら、ベンの場合、実際に解釈していこうとすれば、むしろ目につくのは光景そのものよりも、人間の統一の分裂といった観念や、あるいは伝統的なモチーフや語彙への執着なのである。

これにはもちろん、ハイムの詩がすでにベンに先行し、ベンがそれらの同時代の詩人たちの活動を受けた形で登場したことも一因であろう。つまり、ベンにとって、ハイムが描いたような光景はすでに彼の文学的素養の中に存在し、彼はそれとも対決せねばならなかったわけである。¹⁵⁾ しかしベンの対決の相手として、さらに大きかったのが、たとえばハイネの初期の抒情詩のような、使い古された美的伝統であったことは言うまでもないであろう。

(3)

この時代の〔entzwei〕に関しては、もうひとつ、非常に有名な詩句がある。「屋根ふき職人は転がり落ちてまっふたつ」という、ヤーコプ・ヴェン・ホッディス〔Jakob van Hoddis〕(1887-?)の詩句である。1911年に発表されたその詩「世界の終わり〔Weltende〕」は、これはこれで十分に論じなければならない詩なので、全文を引用しよう。

Weltende

Dem Bürger fliegt vom Spitzen Kopf der Hut,
In allen Luftten hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten - liest man - steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
an Land, um dicke Damme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.¹⁶⁾

世界の終わり

ブルジョアのとんがり頭から帽子が飛び、
いたるところに叫びのような響きがある。
屋根ふき職人は転がり落ちてまっふたつに裂け、
海岸には——新聞によると——高波が押し寄せる。

嵐が来た。荒々しい海は飛び跳ね、
陸に寄せ、厚い堤防を押しつぶす。
ほとんどの人間は鼻風邪をひき、
鉄道は橋から落ちる。

一読して、滑稽な詩である。発表当時、大きな反響を呼び、まさしく新世代の詩として迎えられたことは、今さらここで詳しく論じるまでもあるまい。そして当時から、また今でも、いわゆる表現主義の代表作のひとつとして扱われ続けているわけである。

ここにあらわれる「屋根ふき職人が転がり落ちてまっふたつ〔Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei〕」という詩句が、やはり人間を物体として扱う好例である。これに、海が「飛び跳ねる〔hupfen〕」という人間化と併せて、初期表現主義における人間と事物の差異の無化の代表例としてあげることがよくおこなわれる。この詩はまた、一行一行がまったく独立した像を描き、それがそのままに並列されるといういわゆる行列様式の先駆けとしてよく論じられる。そして、それが大都市生活者の分断された知覚様式をあらわすものである限り、人間の事物化と関連の深いものであることも確かだ。¹⁷⁾

ただし、今のわれわれの目から見れば、この詩の斬新さを理解しようとするのは、かえって困難となる。われわれがすでに慣れてしまっているのは、都市生活者の知覚そのものであると同時に、無関係のものを並列・接続するという詩作法でもあるからである。この詩の場合、今となってはむしろその古風さが目につく。各文は句読点やダッシュで囲まれて、しっかりとひとつひとつのイメージを確定させ、一文の内部でも奇妙な語の連結はあるが、それとて決して構文を破壊することはない。この詩が保持している定型も、一行ヤンプス五詩脚、四行一詩節、

行末に韻を踏み、厳密にはではないが、伝統的な詩形式を守っている。いかにばらばらな素材が並列されていようとも、読者がこれをひとつの作品として違和感なく受け止めることができるのは、おそらくこうした伝統的な形式の故に、一連の音の流れをひとつのまとまったものとして受け入れる準備が、読者の中にあらかじめ存在することと無関係ではなかろう。しかし、この定型も、それなくしてはひとつの作品として成立し得ない程の断絶を、ひとつにまとめあげているわけではない。この作品をひとつにまとめているのは、定型そのものではない。その定型に盛り込まれた素材の配列である。ひとつひとつの素材は、それぞれは無関係に見えながら、「世界の終わり」という表題のもとに、ひとまとまりのイメージを形作ろうとしているのである。

よく見るとこの詩の各行は、内容はばらばらながらも、何らかの連想や対比をもって連ねられていることがわかる。たとえば第一行の風のイメージのあとには、第二行の空中に満ちる叫びが書かれる。また第三行の屋根ふき職人の落下のあとには、第四行で潮の上昇が描かれて対比され、第五行以下の嵐と荒れ狂う海への言及へと続いていくように。第七行の鼻風邪も、唐突ではあるが、詩の構成から言えば、起承転結の転にあたる。そして結にあたるのが、末尾の一行であると言うわけだ。¹⁸⁾

「屋根ふき職人が転がり落ちてまっぶたつ」にしても、そこには十分な連想が働いている。「屋根ふき職人 [Dachdecker]」からは「屋根をおおうもの」が連想される。そこから屋根ふき職人の転落を瓦やスレートの転落に置きかえれば、[entzwei] という語は、とりたてて考える程の語ではなくなってしまうわけである。¹⁹⁾

しかし、この詩のもつ清新さそれ自体を、わたしは否定しようというのではない。起承転結と先に言ったが、この詩には物語や論理の展開が何もない。たとえ起承転結をたどってみたところで、そこから得られるものがないのである。[entzwei] にしても、連想をたどれば、この語のもつおかしみもまた失われる。つまりこの詩は、古風な形式の中に起承転結を盛り込み、大言壮語を吐きながら、ひとつひとつの語や文をばらばらに、もっとも単純な意味に会さないことには、一読した際の滑稽な印象を説明できなくなるのである。連想や構成をたどると分裂を見失ってしまう。語の連関や素材の連関の分析を捨てて、与えられた文脈を忠実にたどるしかない。この詩が、古風な構成にもかかわらず行列様式の代表のように扱われ得るのも、たどろうと思えばたどることのできる関連の追跡を、こ

の詩自体が拒否しているからである。この詩から受ける印象を追求しようとすれば、読者は逆に、追求を放棄せざるを得ない。ひとつひとつの語や素材を、単純に、無関連に受け取り、そのばらばらな内容をばらばらなままに、同時にひとつのものとして受け入れる他はない。読者は言わば、表層的な読みを要求されることになるのである。

この点が、ゴットフリート・ベンの「レクイエム」とは逆なのである。ベンの場合、思わせぶりの言葉やモチーフを駆使して、むしろ連想や背景をたどらせるのである。ベンは言葉のもつ伝統的背景を強く意識しながら、あえてそれを用いているのだが、ホッディスの場合、ベンに比べれば、伝統に対して挑戦しているとはいいがたい点がある。もちろん、「世界の終わり」が新しい詩作法を旨としたものであることは確かだろう。²⁰⁾しかし、伝統的な詩や観念のあり方を受け止めて、それを批判する姿勢というものは受けとれない。この詩が結局のところ、構成としては古風な体裁をとっていることから見ても、そのような姿勢を見てとることには無理がある。この詩のとっている態度は挑戦ではなく、いっそう適切な言葉を用いれば黙殺である。伝統的な詩歌とは無縁なところから語や素材を選択し、それらを配列し、そして、その配列がたとえ無批判に伝統に頼っていると、かまわないのである。

先に、ハイムとの対比において、ベンは観念やモチーフや語彙に執着していると言った。それはホッディスと比べても明らかである。としてみると、ベンにおいて考察しなければならないのは、むしろ、彼の詩に伝統的な観念がいかに附着しているか、という点である。以下、ふたたび「レクイエム」にもどって、彼と伝統との関わりを見ることにしよう。今度は文学的言辞ではなく、宗教的観念と言語をとりあげる。そしてその結果としては、当然のことながら、そうした観念への参与ではなく、それに対する抵抗が読みとられていくはずである。

4.

(1)

宗教の問題は、「レクイエム」において扱われている題材そのものに深く関わる。すなわち、死という問題である。この詩では、人間の死に対する感傷が排除されている、と先に言った。しかし同時に、死がこれまでいかに扱われてきたか、

ということについて、この詩は決して黙殺しているわけではない。この冷徹な観察をあらわすために用いられている言葉を見れば、そこにはやはり、あらゆる観念や感傷が付着しているのがわかる。死に関して語られてきた宗教や文学の言説が、この詩では積極的にとりあげられているのだ。「苦しみなく」という言葉は、死して安らぎを得るという至福の状態をあらわすはずの言葉である。これは世界中の宗教の——あるいは人間一般の——と言っていいかもしれない——基本的な観念であると言っていいだろう。しかしこの詩を読み進むと、そうした観念とはまったく逆に、物体化した人間をあらわす言葉であるかのように響いてくる。つまり、人間としての豊かな存在を失った状態をあらわす言葉であるかのように。この詩には、こうした言葉によるしかけが、随所にちりばめられている。およそ言葉と内容の釣合いのとれないような、しかし読み進むことによって、言葉の意味がくつつがえされるような、そんなしかけである。以下、こうした語やモチーフの例を、いくつかあげていきたい。

たとえば、死を誕生と結びつける理念も、宗教において一般的な理念である。つまり、死を再生とみなすわけである。これについても、この詩においてはさかんにとりあげられている。死と死体を描きながら、豊富に見られる誕生のモチーフがそれである。たとえば、子宮の損傷は出産と結びつけられる。柩に入れられた体は新生児と呼ばれ、最終行にも、誕生への言及がある。これに「厩」（キリストの）を加えてもいい。この詩はこうして、誕生をめぐってさまざまに言及しながら、行おうとしているのは、まさに死を再生と転換することの否定なのである。最終行の男女は、確かに母胎を出たと言われるが、新しく生きるためではない。ただ死体としてそこにあるにすぎない。割れた子宮も、それはもはや何ものをも産み出さない。こうした不毛・不産の極限の状態が、死の表象を介して、ここで「産む」と言われ、あるいは誕生のモチーフをもって語られるのである。

伝統的な死の観念への抵抗は、そもそも連作表題におかれた「モルグ」という語にもすでにあらわれている。この連作においては、その語は単に、死体のある場所をあらわすにすぎないが、文学をはじめとするさまざまな芸術作品を通して、この語には死をめぐる感傷がまつわりついていたはずだ。ここでリルケの「モルグ」や、「貧困と死の書」²¹⁾を思い浮かべることは、決して不当ではない。²²⁾リルケの有名な、「おお主よ、誰でもにその人自身の死をおあたえください」²³⁾という詩句をここで引いておこう。読者はまず、たとえばこうした詩句から受けとるような、人間的な死への希求や、死者のもつ神秘を思い浮かべる。そして、

作品を実際に受けとって読み進むことを通して、そのような観念との対決を強いられることになるわけである。「モルグ」連作冒頭から、この「レクイエム」にいたるまで、描かれるのはただ、解剖医の手によって切り刻まれていく人間の体だ。詩集『モルグ』では、こうした詩がさらに、病棟の光景や、ことさらに病変や醜さをもって描かれた人間たちの姿を描いた、その他の詩へと続いていくわけである。

この詩の場合、いっそう直接の標的となっているのがキリスト教であることは、一目瞭然であろう。そもそも表題の「レクイエム」が端的にあらわしているわけだが、それだけではない。二行目冒頭には「十字架〔kreuz- 〕」が隠されている。しかしこの「十字」は、もはや何の象徴でもなく、ただ死体がそこにあるさまを描いているにすぎない。「近く」という語にも、神の近さをわたしは思い浮かべる。「神の神殿と悪魔の厩」、あるいは「ゴルゴダと墮罪」にいたっては、さらに明白である。キリストの「厩」に「悪魔の」という語が付される場合、挑発を通りこして冒瀆的と評すべきであろう。罪や、そこからの救済といったキリストやキリスト教の教えは、物体化した死者たちにとって、あるいはそうした死者たちを前にしては、冒瀆的言辞以外の対象とならないのである。

こうしたキリスト教に対する態度には、青年ゴットフリート・ベンのもっていた、かなり根本的なキリスト教にたいする態度の問題を、あるいは考えることもできるかもしれない。²⁴⁾しかしこの問題を、彼がこのような詩を書いたことの問題として考えるならば、牧師の息子であることそれ自体から説明のつくことではないのである。表題の「レクイエム」、あるいは「苦しみなく」、「厩」といった語は、使用を避けることも不可能ではなかったはずだ。ここにもやはり、先に述べた問題がある。キリスト教に対して敵対しながら、自作の詩にわざわざ宗教用語やキリスト教用語を盛り込んで見せるとき、そこにはむしろ、キリスト教に対する執着が読みとられてしかるべきなのだ。たとえ人間がその統一的存在を失い、その死が単なる物体の破損にすぎないものとして描かれているとしても、かつてなら世界を秩序あるものとして語り、そこに人間を位置づけてきた世界像を黙殺することはベンにはできなかったのである。

ベンがいかにか伝統に対して鋭敏に反応しているか、そしてそれを、いかにか伝統的な語彙から選んで語ろうとしているか。これは単に人間を美的に描こうとする文学的伝統のみならず、世界を秩序あるものとして描いてきたあらゆる思考そのものに関わる。ベンはハイムのように、終末を自由なイメージで描くことはでき

なかったし、ホッディスのように、滑稽な形で感覚を固定することもできなかった。彼はむしろ、自らの作品を伝統的秩序と深く結びつけ、その秩序に参加することのできない現実の世界と人間を描こうとしたのである。

ベンの『モルグ』が、発表当時、非人間的な現実に対する非難や告発であると受け止められた、という指摘がある。当時の読者の少なからぬ部分が、ベンがふんだんに盛り込んだ伝統的モチーフや語彙を手がかりに、ベンの詩の行間に人間らしさの希求を読み込んだというのである。²⁵⁾ 伝統的観念に対するベンの執着を考えれば、これらの読者は決してベンの作品を誤解したのではない、とわたしは言いたい。そして同時に、行間に希求を書き込めるほど、ベンが伝統を信ずることもできなかったこともまた、確かなのである。

(2)

初期表現主義の詩人たちは、伝統的な観念がもはや通用しない時にあって、その時代の現実を受け止める点では、多くの共通点が見られる。しかし、その中にあってベンは、自己の描くべき現実のイメージのみならず、伝統の崩壊、あるいは崩壊した伝統そのものを描くことに対しても、同様の労力を払ったのである。「レクエイム」のように、常套句や伝統的詩語、あるいは宗教用語を、直接・間接に取り入れ、そこに俗語・口語を同時に放り込む手法は、先に見たハイムやホッディスの作品と比べて際立っており、その点で20年代初頭以降のベンの詩風をすでに先取りしていると言っていい。

しかし、ベンの歩みが平坦でなかったこともまた、確かである。『モルグ』以後、ベンの詩法はさまざまに変転し、ほとんど同時期にまったく異なる作風の作品を残していることさえある。その中に、ベンが観察者の冷淡な視線を捨て、露悪的に破壊衝動にかられたような詩がある。1917年に発表された「肉 [Fleisch]」から、一部をあげよう。この詩にも [entzwei] が登場する。

[……]

Alle schreien: Sehr, sehr richtig!
Brecht aus! Beißt um euch! Peitscht die Weiber!
Das dicke Pack! Neun Monat lang
beburkst es einen Zeitvertreiber,

den sich der Mann zum Frühstück sang.

Wer denkt an so verlorene Fernen?
Wer weiß noch Flasche, Gals und Rum?
Man war schon wieder in den Sternen,
wuchs sich entzwei, gebar sich um.²⁶⁾

[……]

[……]

皆が叫ぶ——そうだ、その通りだ！
ぶちかませ！ 嘯みつき回れ！ 女どもを鞭打て！
デブ女め！ もう九ヶ月も
朝飯どきの亭主の鼻唄で
だらだらヒマをつぶしてやがる。

そんな昔を思い出すのは誰だ？
誰がまだ壺やグラスやラム酒を覚えているんだ？
もう星のところに帰ってきたんだ、
膨れてまっふたつになって、自分で自分を産んだわけさ。

[……]

「レクイエム」では沈黙を保っていた死者たちが、ここでは立ち上がり、絶叫し、悪口雑言をぶちまける。語彙やモチーフは「レクイエム」とかなり共通するが、この「肉」が詩作品としてはむしろ後退しているとみなすことは、今ではもはや通例である。「レクイエム」では物体であり、沈黙するが故に衝撃的であった死者たちは、「肉」ではふたたび人間として、醜悪な姿をさらすのみである。この詩の〔entzwei〕が、物体の破壊を直接言いながらむしろ観念的であるところなど、ベンらしいと言えるが、語のもつ破壊の意味や調子が、文の調子の乱雑さの中に埋没して、かえって衝撃がなく、映像としての不鮮明さは、単なる欠陥として露呈されることになる。詩の語るべき内容がすべて登場する死者たちの言葉として語られ、読者の読み込む余地がなく、また読み込みを放棄したところで、読者は単に、乱雑に列挙された各文の意味を順に追っていく以外に

何をするわけでもない。それ故、そこに盛り込まれたさまざまなモチーフも、単に甘ったるい、そして文脈にそぐわないために舌足らずな、常套句以上に出るものがない。

しかし、「レクイエム」を含む「モルグ」連作のような、伝統的な詩語やモチーフに頼った作詩法ばかりでは、彼の詩が進展しなかったことも同時に確かであろう。「モルグ」連作の作詩法を放棄することは、——たとえそれ故に、彼の詩や散文にその語も頻繁に登場する破壊衝動や人間性に対する敵意が、とりつくろいようのない形で暴露されているとしても——、追求すべき独自の目標を設定していく過程として、評価することに、わたしはやぶさかではない。

この時期のベンの詩には、「肉」のような口語絶叫調に傾いたものもあるが、神話その他のかつての詩的モチーフを積極的にとりあげ、そこに「青」や「南方」といった独自の概念を構築しようとする（たとえば「カリュアティーデ [Karyatide]」²⁷⁾のような)作品もある。「モルグ」以後の歩みをたどるためには、それらを総体的に考察しなければならないのだが、それについてはまた、別の機会に論ずることとする。

註

- 1) 簡潔な論考として、Silvio Vietta / Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München: Wilhelm Fink, 1975 (Deutschliteratur im 20. Jahrhunderts 3), 40ff. におけるシルヴィオ・ヴィエッタの議論を見よ。
- 2) たとえば、Edgar Lohner, „Die lyrik des Expressionismus“ : *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, hrsg. von wolfgang Roth, Bern/München : Francke Verlag, 1969, 107ff. の場合、表現主義の作品の多様な作風の中から本質的なものを抽出しようとした結果、そこに主張されている独白性のその他の特質は、二〇世紀の近代詩の一般的な特質を、ゴットフリート・ベンの晩年の詩や詩論に沿って論じているように見える。
- 3) Gottfried Benn, „Requiem“ : *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. von Bruno Hilebrand, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, 25 (Fischer Taschenbuch 5231). 処女詩集収録の形を収めているのはこの全集だが、ここに訳出するにあたっては、少し本文に異動のある Gottfried Benn, *Gesammelte Gedichte*, Wiesbaden: Limes / Zürich: Arche, 1956, 20

- (= Gottfried Benn, *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe I*, hrsg. von Gerhard Schuster, Stuttgart: Klett-Cotta, 13) を参照したことをお断りしておく。
- 4) Silvio Vietta / Hans-Georg Kemper, *op.cit.*, 65 も、人間の事物化を論ずる際、この詩に触れている。
 - 5) この〔Weib〕や〔Weiber〕には、学術用語あるいは生物学用語の響きがある。もちろん、〔Weib〕や〔Weiber〕に関して、現在と語感が違うことは承知しているが。
 - 6) Gottfried Benn, „Nachtcafé“ : *Gedichte*, 29.
 - 7) Gottfried Benn, „Negerbraut“ : *Gedichte*, 24. 直接の言及はないが、「美しい青春〔Schöne Jugend〕」(*Gedichte*, 22)における溺死した女のイメージを加えてもいいだろう。
 - 8) Heine, „Ein Jungling liebt ein Mädchen“ (Lyrisches Intermezzo XXXIX) < Buch der Lieder: *Sämtliche Schriften I*, München: Hanser, 1968, 90f.
 - 9) Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch 3* (1866) の〔entzwei〕の項目を見よ。
 - 10) Goethe, Faust. Der Tragödie erster Teil, 2475. 『ファウスト』における言語感覚の幅の広さには、いまさらのように驚くばかりだが、この問題に関わっている余裕はない。
 - 11) Schiller, Die Räuber, 4. Akt, 5. Szene.
 - 12) 語の用法としてはやや特殊だが、〔entzwei〕のもつ語感の問題として、動詞〔entzweien〕の過去分詞の形で、リルケの「彼の感覚はばらばらになってしまったようであった」〔Und seine Sinne waren wie entzweit.〕という詩句をあげておこう (Rainer Maria Rilke, „Orpheus. Eurydike. Hermes“ < Neue Gedichte: *Werke I*, Frankfurt a.M. : Insel, 1987, 543 (insel taschenbuch 1101).)。〔entzwei〕を心理・感覚に用いる例である。もっとも、グリムの辞典によれば、動詞〔entzweien〕は〔entzwei〕ではなく、〔zweien〕から形成されたとのことであるが。
 - 13) Georg Heym, „Die Dämonen der Städte“ : *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe 1. Lyrik*, hrsg. von Karl Ludwig Schneider, Hamburg / München: Verlag Heinrich Ellermann, 1964, 187.
 - 14) Hugh Ridley, *Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990, 59f.
 - 15) 「レクイエム」における出産のモチーフについては、後述する。ハイムとの関連で言えば、詩集『モルグ』中、「陣痛に叫ぶ女たちの部屋〔Saal der kreißenden Frauen〕」(Gottfried Benn, *Gedichte*, 30)を見よ。
 - 16) 引用は、Jakob van Hoddis, *Dichtung und Briefe*, hrsg. von Regina Nörtemann, Zürich: Arche, 1987, 15 による。
 - 17) Silvio Vietta, „Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage“ : *Deutsche Vierteljahrsschrift*

- 48 (1974) 354ff. 同時に, Silvio Vietta / Hans-Georg Kemper, *op.cit.*, 30ff. も参照。
- 18) もっとも, 素材がばらばらでありながら, 同時に統一感が, 当時の読者には衝撃をあたえたわけである。Jakob van Hoddis, *op.cit.* に引用されたヨハネス・R・ベッヒャー (Johannes R. Becher) の賛美 (407ff.) ならびに同書中の Regina Nörtemann, „Jakob van Hoddis - Grundsteinopfer des Expressionismus?“, 245ff. を参照。
- 19) これについては, 野村修『ドイツの詩を読む』(白水社) 1993, 100ff. が簡潔に述べている。
- 20) Regina Nörtemann, „Jakob van Hoddis - Grundsteinopfer des Expressionismus?“ : Jakob van Hoddis, *op.cit.*, 251.
- 21) Rainer Maria Rilke, „Morgue“ < Neue Gedicht: *Werke I*, 503; „Das Buch von der Armut und vom Tode“ < Das Stunden Buch: *Werke I*, 251ff.
- 22) Hugh Ridley, *op.cit.*, 58ff. は, ベンの「モルグ」とリルケとの直接の対応を考えている。
- 23) Rainer Maria Rilke, *Werke I*, 347.
- 24) Hugh Ridley, *op.cit.*, 36ff.
- 25) 牧師の息子としてのベンの初期の詩にあられたキリスト教の問題については, Hans-Dieter Balsler, *Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns*, Bonn: Bouvier, 1965 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 29), 23ff. が比較的まとめて扱っている。
- 26) Gottfried Benn, „Fleisch“ : *Gedichte*, 90.
- 27) Gottfried Benn, „Karyatide“ : *Gedichte*, 81.

„Die Brust entzwei“. Im Falle Gottfried Benns.

ASUKAI Masatomo

Die Verdinglichung des Menschen ist bezeichnend für die Lyrik, die unter den Sammelbegriff Expressionismus fällt. Möglicherweise läßt sich diese Eigentümlichkeit als Ausdruck des modernen Großstadtlebens erklären: In der Zeit, in der das traditionelle Menschenbild nicht mehr gültig war, standen neue Lyriker der neue Realität gegenüber und schrieben neue Gedichte, in denen es ein gemeinsames Zeichen gibt: die Verdinglichung des Menschen.

Jeder einzelne Lyriker drückte dies aber auf unterschiedliche und ihm eigene Weise aus, die aus der Verschiedenheit der Poetik zu erklären ist. In diesem Aufsatz wird versucht, durch die Analyse der Wendung des Wortes „entzwei“, das charakteristisch für die Verdinglichung ist, die Poetik der drei wichtigen expressionistischen Lyriker, Gottfried Benn, Georg Heym und Jakob van Hoddis zu erhellen. Dabei steht der frühe Gottfried Benn im Mittelpunkt.

Im Benns Gedicht „Requiem“ steht die Wendung „Die Brust entzwei“. Dieser Ausdruck stellt zunächst den Zustand einer Leiche in der „Morgue“ dar, die Einheitlichkeit als Mensch schon verliert und wie ein Ding da liegt; es ist das Bild des modernen Menschen und zeigt die Neigung des Lyrikers Benn, der selber an die traditionelle Anschauung über Menschen nicht mehr glaubt. Wenn man aber darauf achtet, daß nicht wenige Worte und Motive in diesem Gedicht mit traditionellen ästhetischen und christlichen Wendungen zusammenhängen, kann man vermuten, daß diese Worte „die Brust entzwei“ zugleich die ironische Umsetzung gängiger Ausdrücke in traditionellen lyrischen Werke ist, wie „Das Herz bricht entzwei.“

Verglichen mit Georg Heym, der die Szenen im Gedicht wie Bilder im Film zu beschreiben und eben dadurch den verdinglichten Menschen

auszudrücken versucht und das Wort „entzwei“ der Klarheit der Szenen dienen läßt, und verglichen mit Jakob van Hoddis, der dieses Wort ganz umgangssprachlich gebraucht und von Lesern dazu fordert, Hintergründe einzelner Worte und Sätze nicht zu spüren, ist es bei Gottfried Benn auffallend, daß er die Worte in seinen Gedichten bewußt in Zusammenhang mit traditionellen Begriffen anwendet, auch wenn er diese scharf ablehnt.

In seinen Gedichten findet man nicht nur die neue Realität der Zeit, sondern auch den Zusammenbruch der alten Tradition oder die schon ungültig gewordene Tradition als solche. Die Methode, neben umgangssprachlichen Ausdrücken und medizinischer Terminologie tradierte Wendungen, Floskeln und religiösen Wortschatz direkt und indirekt ins Gedicht einzubringen, zeigt, wie stark er die Tradition ablehnt, und zugleich wie tief er in ihr wurzelt.