

規則ある自由な遊戯

— C. M. ヴィーラント『イドリス』における想像力論の理論的展開とイロニーの実践 —

ポ ル ド ウ ニ ャ ク エドワルド

序論

C. M. ヴィーラント（1733-1813）によって著されたメルヒェン『イドリス、五歌から成る英雄喜劇譚の詩物語（*Idris. Ein Heroisch-comisches Gedicht. Fünf Gesänge.*）』（1768）¹ は、一般にヴィーラント初期のクンスト・メルヒェンに分類される作品である。本作品は韻文形式で書かれた単一の独立したメルヒェンであり、枠内物語の形式は取らない。五歌から成り、主人公である騎士イドリスの冒険譚と、ツェニーデという女性への叶わない愛を描いたものとなっている。

本作品は 1760 年代においてヴィーラントによって著されたメルヒェンの中では最後のものであり、同時期におけるいわゆるヴィーラント初期メルヒェンの集大成のような作品となっている。その点において、ヴィーラントのメルヒェン研究を行う上でも重要な作品であるが、同じく初期メルヒェンに属する『ビリピンカー王子の物語（*Geschichte des Prinzen Biribinker*）』（1764）と比べて、十分に先行研究が積み重ねられてきたとは言い難い。

『ビリピンカー』は、長編小説『熱狂に対する自然の勝利もしくはドン・シルヴィオの冒険譚、あらゆる不可思議なものがどのようにして自然状態に戻るのかの物語（*Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva: Eine Geschichte worinn alles Wunderbares natürlich zugeht*）』（1764）³ の中に収められている、散文形式の枠内物語であるメ

* 本稿は 2022 年度日本独文学会京都支部秋季研究発表会において口頭発表したものを基に、議論を拡張したものである。

また本稿では以下の版を使用し、略号「WW」と巻数及び頁数で引用箇所を示す。Wieland, Christoph Martin: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte, worin alles Wunderbare natürlich zugeht.* In: Ders.: *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 7.1.* Hrsg. v. Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Berlin / New York 2009, S. 9-338.; Wieland, Christoph Martin: *Idris. Ein Heroisch-comisches Gedicht. Fünf Gesänge* In: Ders.: *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 8.1.* Hrsg. v. Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Berlin / New York 2008, S. 527-684. また、邦訳に関しては次のものがある。クリストフ・マルティン・ヴィーラント『王子ビリピンカー物語』（小黒康正 訳）同学社 2016 年。

¹ 本論考においては以下これを『イドリス』と略して呼称する。

² 本論考においては以下これを『ビリピンカー』と略して呼称する。

³ 本論考においては以下これを『ドン・シルヴィオ』と略して呼称する。

ルヒェンだが、比較的十分な量の先行研究が積み重ねられてきたといえる。これは『ビリビンカー』がドイツ文学史における、最初の本格的なクンスト・メルヒェンに位置付けられていること、また『ドン・シルヴィオ』というヴィーラントの初期の重要な長編小説の一部であることが主な要因であると考えられる。

対して『イドリス』は、前述のように単一の独立したメルヒェンであり、なんらかの長編小説などに収められる枠内物語ではない。また『ビリビンカー』に比べても物語の筋自体が比較的複雑で入り組んでおり、韻文ゆえの晦渋な部分も少なからずある。また数少ない先行研究における本作品の分析は、作中の「愛」の性質を問うものや、⁴ 本作品の断片的性格を分析するものなどに留まってきた。⁵ また本作品の特徴として「イロニー」が重要な要素であることを指摘するような研究も、テキストそのものを分析するところまでには立ち入っていない。⁶

以上のことから総じて言えるのは、本作品の先行研究に関しては未だにテキストそのものを十分に分析したものはあまりなく、ヴィーラントのメルヒェン創作における、単なるいち通過点として素通りされる傾向があるということである。しかしながら、繰り返すように本作品はヴィーラントの初期メルヒェンの集大成的性格を持つ。また、美学的観点からみても、メルヒェンというジャンルを、ヴィーラントがどのように位置づけようとしたかを理解する上で、見逃せない特徴を有しているものとなっている。よって、ヴィーラント自身による美学理論との連関において本作品のテキスト分析を行うことは、ヴィーラントのメルヒェン研究においても重要なことであると考えられる。

本論において着目するのは、まず『ビリビンカー』と『イドリス』のそれぞれの作品において、「想像力の自由な遊戯」の理論がどのように創作の中で実践されていたか、ということである。その上で、いかに『イドリス』においては『ビリビンカー』と異なり、「イロニー」の技法が実践に取り入れられたかが議論の対象となっている。

また本論の構成は次の通りである。まず第一章においては、『ビリビンカー』において想像力 (Einbildungskraft) が創作実践の手段としてどのように用いられていたかを分析する。その上で、『ビリビンカー』における作品テーマ自体が創作能力としての想像力よりも、認識能力としての想像力が人間の心理状態に与える正負両面の影響を分析することに偏っていたため、いかに創作能力としての想像力の性質が作中において十分に分析されないままであったかを論じる。次に第二章においては、『イドリス』の序歌を主な分析の対象とする。この『イドリス』の序歌

⁴ Nowitzki, Hans-Peter: *Zauberhafte Vernünftigkeit. Märchen in Wielands Werk*. In: Heinz, Jutta (Hrsg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2008, S. 213-216, hier S. 214f.

⁵ Sengle, Friedrich; Wieland: >Idris und Zenide< und >Der neue Amadis<. In: F. S., Wieland. Stuttgart 1949, S. 209-222. Wiederaufgedruckt in: *Interpretationen 4. Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*. Schillemeit, Jost (Hrsg.), Frankfurt am Main / Hamburg 1966, S. 11-22, hier, S. 16f.

⁶ Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*. Stuttgart 1988, S. 46.

は、メルヒェン全体の見取り図を示すような内容となっていると同時に、美学的な議論による物語の理論的基礎付けをも行う性質を持っている。よって、ここでは『イドリス』の序歌を美学的観点から分析し、ヴィーラントが呈示するメルヒェン理論の内容を明らかにする。最後に第三章においては、『イドリス』の物語そのものをテキスト分析の対象とする。この際、全五歌のうち主な分析の対象とするのは第三歌である。というのも、『イドリス』の序歌において呈示される創作理論が最も明確に実践されているのは第三歌である、と考えられるからである。

第1章 『ビリビンカー』における想像力論とその二面性

i. 「自由な遊戯」を生み出す想像力

先行研究においても指摘されるように、『ビリビンカー』を執筆するにあたりヴィーラントは古代ローマのギリシャ人作家ルキアノス（120?-180?）の小説『本当の話』（創作年不明）から多大な影響を受けていた。⁷ Nowitzki も指摘するように、後年のヴィーラントはルキアノスの技法を改めて高く評価し、次のような特徴があると評している。すなわち、「想像力の働きによって、あり得ないことをまるで現実の出来事であるかのように、作者と読者の両方に見せる」効果や、「一つの場面に留まらず、次から次へと別の場面へと物語を転換させていく」手法といったものである。⁸

実際にルキアノスの作品がヴィーラントに与えた影響は甚大であり、1750年代後半の時点で既に J. J. ボードマー（1698-1783）や J. J. ブライティンガー（1701-1776）ら「スイス派」の詩学から独立しつつあった、ヴィーラントの立場転換を決定的なものとした。⁹ スイスでの修行時代におけるヴィーラントは、スイス派の多大な影響下にあり主に宗教的題材を対象とした「神聖文学（Heilige Poesie）」¹⁰ の創作を行っていたが、ルキアノスに触発されて以降遙かに真面目さの少ない（エログロ）ナンセンス文学へと向かうこととなる。Nowitzki も指摘するように、「神聖文学」の軛から解き放たれることにより、ヴィーラントは自身の作品において遙かに自由な「想像力の遊戯」を行うことが可能となったのであり、そこにはルキアノスの影響が明確にあったのである。¹¹

では、このようにルキアノスの影響下にありつつ、ヴィーラントが自由な想像力の遊戯を実践できた『ビリビンカー』は、どこにそのような特徴が見られるか。まず、物語の舞台となる世界が妖精や魔法使いの登場するものであり、その時点で「現実にはあり得ない」事象が前提

⁷ Nowitzki, Hans-Peter: Christoph Martin Wieland und die Einbildungskraft. In: Meer, Rudolf / Motta, Giuseppe / Stiening, Gideon (Hrsg.): *Konzepte der Einbildungskraft in der Philosophie, den Wissenschaften und den Künsten des 18. Jahrhunderts*. Berlin / Boston 2019, S. 163-278, hier S. 242f.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 243.

¹⁰ Ebd., S. 233.

¹¹ Ebd., S. 242.

として存在しているのであるが、注目すべきは物語における場面転換の頻繁さである。

例えば、水の精であるニンフのミラベラに遭遇したビリビンカーは、彼女と別れると魔法の力で唐突に森の中へと移動させられる。そこに片想いの相手であるガラクティーネを見つけると、また唐突に盗賊に襲撃される。そして、ここでビリビンカーは危機を脱するために、ミラベラに贈られたダチョウの卵を割るが、それにより割られた卵から水が大量に溢れだし、あたり一帯が瞬く間に海のようになる。そしてビリビンカーはそのまま巨大なクジラに飲み込まれ、その腹中世界へと迷い込むこととなる。¹²

このように、ヴィーラントは『ビリビンカー』においてルキアノスから学んだ想像力の自由な遊戯の働きを通して、「あり得ない」魔訶不可思議な出来事を過剰なまでの頻繁な場面転換と結びつけることで、読者を飽きさせず楽しませることに注力する。このようなヴィーラントの目的が端的にテキストにおいて表れているのは、次に引用する巨人カラクリアンボリックスが登場する場面である。最初に遭遇した妖精である、風の精ジルフィーデのクリスタリネと別れた後、ビリビンカーはガラクティーネに遭遇するが唐突に現れた巨人に誘拐され、巨人が持っていた巨大な袋の中に放り込まれてしまう。既にこの時点で場面の唐突な転換が行われているのであるが、注目すべきは次のビリビンカーがこの巨大な袋からの脱出を図る場面である。

彼はエンドウのさやを開けると、その中にダイヤモンドでできた小さな短刀以外は何も見つけることができなかった。短刀にはグリフィンの爪でできた柄があり、その柄は三本の指でつかむことができる程度の小ささだった。「こんなものがクリスタリネの餞別だということか？」と彼は失望した。「こんなおもちゃ (Spielzeug) で何をしろと彼女は言うのだろうか？」〔中略〕このような決意をして、ビリビンカー王子は、というよりもむしろ護符が埋め込まれていた短刀の方が、必死の働きをした。その結果、短い間短刀で袋を切りつけただけで、袋の繊維が船の錨を繋げる綱のごとく太かったにも拘わらず、袋に穴を開けることに成功したのである。(WW 7.1, S. 263f.)

このようにしてビリビンカーは、別れ際にクリスタリネから贈与された短刀を使って巨人の袋から脱出するのであるが、ここで注目すべきはビリビンカーがこの短刀を「おもちゃ (Spielzeug)」のよう、としている点である。というのも、ドイツ語のおもちゃという単語は、「遊戯 (Spiel) の道具 (Zeug)」という意味を元来有するものであり、すなわち、この引用部においてビリビンカーは実質的に、子供の遊戯に等しい手段をもって事態の打開を試みているのである。であるにも拘わらず、この場面においてビリビンカーの試みは成功し、袋の中から脱

¹² WW 7.1, S. 275f.

出する。

以上のように巨人が登場する場面においては、端的にこの物語において「遊戯」が果たす役割の重要性が呈示される。すなわち、このような現実にはあり得ず、また予測不可能で唐突な場面転換をなすのは、想像力の自由な遊戯なのであり、この遊戯なくして『ビリビンカー』における物語展開は存在しないのである。

ii. 想像力の批判的検討というテーマ

このように『ビリビンカー』の物語展開それ自体において、想像力が果たす役割は極めて重要であるが、見逃せないのはそもそもこのメルヒェン自体が想像力の孕む問題点をテーマとしている、という事実である。そもそも『ビリビンカー』が収められている長編小説『ドン・シルヴィオ』は、想像力によって引き起こされる「熱狂 (Schwärmerei)」という、悪しき病的な心理状態に対する対処法を描いた小説となっている。よって、この小説の中の枠内物語である『ビリビンカー』において、この「熱狂」の問題が小説の筋とパラレルになる形でテーマとして展開されるのは必然的だったのである。

『ビリビンカー』において、主人公である男性ビリビンカーは基本的に優柔不断な主人公として描かれる。ガラクティーネという片思い相手がおりながらも、次々に美人の妖精と肉体関係を結び、ガラクティーネを裏切り続けながらも、自身の優柔不断さを改善することのできないのがビリビンカーの基本的な振る舞いである。そしてこのようなビリビンカーの問題ある振る舞いの原因は、ビリビンカーの十分に制御されない想像力の働きに帰せられるのである。すなわち、「美」を認識する能力である想像力が、美人を目にするとときに過剰な働きをすることで「熱狂」状態を生み出し、制御できない性的欲求をビリビンカーに掻き立てる、という現象がここでは問題とされるのである。

実際『ドン・シルヴィオ』においては、主人公ドン・シルヴィオの従者であるペドリーロがビリビンカーに似た「熱狂」状態にあり、その結果愛する人を裏切りかけた、というような言及が直接ヴィーラントによってなされる。¹³ このように『ビリビンカー』は明確に『ドン・シルヴィオ』と、物語の筋に関してはパラレルで密接な関係にあった。それゆえ想像力が生み出す「熱狂」状態にどう対処するべきか、というテーマに関しては両作品に共通しており、このテーマから『ビリビンカー』が完全に逸脱することは不可能だったのである。

物語の終盤においてビリビンカーは数々の裏切りを非難されながらも、大魔法使いカラムサールのデウス・エクス・マキナの介入によってそれらの罪を許され、愛するガラクティーネと

¹³ Ebd., S. 314f.

結ばれるという幸福な結末を迎える。¹⁴ いささか強引な印象を受けるこのような物語の結末も、主人公ドン・シルヴィオが「熱狂」状態から癒され愛するドンナ・フェリチアと結ばれるという、『ドン・シルヴィオ』の結末とパラレルな関係にあると考えれば納得のいくものである。このように、『ビリビンカー』において物語のテーマの対象となる想像力は、創作能力としての側面よりも、病的な心理状態を引き起こす認識能力としての側面に焦点を当てられるのである。

iii. 小括：『ビリビンカー』の成果と限界点

以上の議論で見たように、『ビリビンカー』において重要な役割を果たす想像力は、二つの側面から見るができるものであった。一つは、自由な遊戯を行う創作能力としての、もう一つは人間の中に悪しき心理的状态を生み出す認識能力としての側面である。

現実には起こりえない「不可思議なこと (das Wunderbare)」¹⁵ を表現するメルヒェンと異なり、基本的に現実に起こりうることのみを表現の対象とする長編小説においては、「想像力の自由な遊戯」を全面的に行うことには限界がある。『ドン・シルヴィオ』においてヴィーラントは、このジャンルの差異を明確に活用しており、仮に現実にはあり得ないことが表現されていたとしても、『ドン・シルヴィオ』においてはそれらの表現は基本的にドン・シルヴィオとペドリーロの妄想や夢として扱われている。

対して『ビリビンカー』においては、「想像力の自由な遊戯」は相当に実践されているといえる。本章第一節において論じたように、魔訶不可思議な出来事が次々と転換する場面の中で生じる本作品の物語展開は、メルヒェンというジャンルの可能性を存分に活用したものであることは明らかだろう。

しかしながら同時に指摘されねばならないのは、このような「想像力の自由な遊戯」は『ビリビンカー』において、実践として中途半端な形で終わっているということである。繰り返すように、本作品は『ドン・シルヴィオ』という長編小説の中の枠内物語であり、物語展開も小説の展開とパラレルなものになっている。そのため、「熱狂」の問題が主なテーマとして組み込まれ、物語の結末も小説の結末と合わせる形で半ば強引に喜劇的なものにされている。

この結果『ビリビンカー』はメルヒェンとして「想像力の自由な遊戯」を最大限に許しながらも、物語展開においては、長編小説内の枠内物語として読者にとって予想のしやすい組の男女の婚姻をもって幕を閉じるという、ジャンルとしても物語としても中途半端な作品となっていると言わざるを得ないのである。¹⁶

¹⁴ Ebd., S. 300f.

¹⁵ Nowitzki (2019), S. 186.

¹⁶ この問題点に関しては、拙稿『醜による美の批判—C.M.ヴィーラント『ビリビンカー王子の物語』における想像力の機能』（京都大学大学院独文研究室『研究報告』第35号（2021年）、23-44頁所収）

このような『ビリビンカー』におけるメルヒェン創作上の成果と限界を踏まえた上で創作されるのが、次章以降において論じる 1768 年の『イドリス』である。この作品においては、『ビリビンカー』からの形式的な転換がまず見出せる。『ビリビンカー』と異なり『イドリス』においては、まず枠内物語ではなく単一の独立した物語が描かれ、また形式も散文から韻文へと変更されている。そして、何より重要な変更点として、作者によってメルヒェンの理論的枠組みがまず序歌において呈示されるのである。次章においてはまずこの序歌を論じる。

第2章 メルヒェンにおける想像力の理論

i. 「教え楽しませる」こととその美学的基礎付け

『イドリス』第一歌の第一連から第十一連は、本作品冒頭の散文による序文「E.におられる P.R.氏に」¹⁷ と共に、作品の序章的性格をなす部分である。本論においては、この第一歌の第一連から第十一連までを便宜的に「序歌」と呼称して議論を行う。この序歌は特に美学的観点から重要な議論を含んでおり、詳細な分析に値する。

古典的なムーサ（詩神）への詩人（作者）による呼びかけから始まるこの序歌は、第二連及び第三連において、次のような新規性への志向を強調する。

ホメロスの時代においては心地よく受け止められた作風は／今日の新しい詩人の口を通して語られると、なんとも不自然で覇気を欠いた響きに聞こえてしまう。／そして新たな作風を切り開いていくことは／教養あるスズメバチ共の巣を突くことになる。

ムーサよ、これを恐れることなく、／自身の胸を勇気で満たすがよい。〔後略〕(WW 8.1, S. 537)

ここで述べられる新規性への志向は、ヴィーラントが独立し離反しつつも、依然として強い影響下にあったスイス派の詩学との関連において着目すべきものである。¹⁸ というのもスイス派が重視した「不可思議なもの」とは基本的に「最新のもの(das Neueste)」を指すのであり、新規性こそが文学において獲得されるべきものであったからである。この引用部においてはこの

で詳しく論じている。確かに『ビリビンカー王子の物語』において、主人公ビリビンカーの美は滑稽に茶化されることで「パロディ化」がなされるものの、見逃せないのは同時に作中において「醜い」登場人物や存在が肯定的に対比されている点である。美しいビリビンカーが滑稽かつ自堕落な行為に走る一方で、醜い登場人物たちはビリビンカーの行為における倫理規範からの逸脱を批判する役割を持つ者としての存在感を増していく。そして最終的には醜い登場人物であるグリグリが賛辞を得る結末を迎えることで、美しい登場人物による倫理規範からの逸脱に対する批判と、それに対比される醜さの称揚というテーマが前面に出されるのである。

¹⁷ WW 8.1, S. 529f.

¹⁸ Nowitzki (2019), S. 197.

ようなスイス派の問題意識が明確にヴィーラントによって引き継がれている。さらには、ヴィーラントの美学においては、「不可思議なもの」を文学において創作する能力を持つのは想像力であったため、¹⁹ この「新しい作風」を作るのは実質的に想像力の役割であると言える。そのことを裏付けるように、第三連では次のように想像力の重視が謳われる。

ムーサよ、これを恐れることなく、／自身の胸を勇気で満たすがよい。そしてかの、／想像力が女王然として命令を下す世界へと乗り込んでいくがよい、／あらゆる出来事が、我々の望み通りに起こりうる、かの世界へと。／詩人が歌を聴かせる、月並みな読者の耳には、／真実はお気に召さないが、ナンセンスな歌に関しては真逆である。／ならば取り敢えずはそのような耳にこの世界を奉仕させ、／見せて差し上げようではないか、理性も愚鈍さと手を組み得るのだと。(WW 8.1, S. 537)

このように、第三連においてはこの新規性ある文学世界では「女王然と」振舞う想像力が絶対的であるとされ、そこでは「あらゆる出来事」が生起するとされる。そしてこの文学世界は「月並み」な読者のお気に召すような「ナンセンス」なものであり、「愚鈍さ」の領域に属するものである、ということが明確にされる。すなわち、この第三連においては『イドリス』が『ビリビンカー』以来の、想像力によって縦横無尽に展開されるナンセンス文学への志向を引き継いでいることが明言されるのである。

また「理性も愚鈍さと手を組み得る」という部分も、美学的観点から重要な表現である。17世紀のデカルト哲学以来、想像力は理性や悟性などの「上位認識能力」と対比して、感覚などの属する「下位認識能力」の一部とされ、17世紀のフランス古典主義詩学においては軽視される傾向にあった。²⁰ このような想像力の評価は、下位認識能力を美学において上位認識能力よりも重要な能力として位置付けたバウムガルテン以降、徐々に逆転していくこととなるが、下位認識能力と上位認識能力の関係をどのように位置づけるかは問題であり続けた。²¹ ヴィーラントにおいてはこの両者の関係は時代や作品ごとに異なるが、少なくとも『イドリス』においては、ナンセンスな「愚鈍さ」を司る想像力が絶対的な立場にありながらも、「賢明さ」の側にある理性と対立することなく「手を組み得る」とされる。

この想像力と理性の共働関係を支持するヴィーラントの立場は次の第四連において強調され、具体的にどのような関係であるかが述べられていく。

¹⁹ Ebd., S. 242f.

²⁰ Ebd., S. 167.

²¹ Ebd., S. 179f.

阿呆らしい生真面目さには (Vom dummen Ernst) この同盟 (Bündniß) は非難されるだろう。
／であれば勝手に非難させておけばよい！〔後略〕(WW 8.1, S. 538)

では、具体的にこの想像力と理性の「同盟」はどのようなことを指すのか。これを解釈する鍵は第六連の次の箇所にあると考えられる。

楽しませること (Ergötzen) はムーサの第一の義務であるが、／同時にあなた〔筆者注：ムーサ〕は遊戯を通して (spielend) 最良の授業 (Unterricht) をなすのです。(WW 8.1, S. 538)

この箇所は、18 世紀の詩学一般を考慮すると美学的観点からも重要である。というのも、この箇所では 18 世紀のドイツ詩学において重視されたホラティウスの『詩論』で掲げられたモットーである「教え楽しませる (delectare et prodesse)」が、ほとんどそのままの形で掲げられているからである。²²

この古典から導出された詩学上のモットーに、18 世紀ドイツ美学の議論が加わることとなる。この美学上の理論的な補強を加えたのはスイス派、特にブライティンガーであり、彼は二つの側面から詩人が「教え楽しませる」存在であることを論じた。

第一に、ライプニッツ (1646-1716) 以来の「複数世界可能論」に基づく、美学的な可能世界論を踏まえた詩人の役割と特性に関する議論の側面である。²³ ライプニッツの後継であった C. ヴォルフ (1679-1754) の哲学を基に美学を創始したバウムガルテンは、詩人の創造する文学的創作世界は、現実世界とは異なる「可能世界」の模倣であると唱えた。²⁴ スイス派はこの同時代の美学理論に多大な影響を受けており、ブライティンガーもこの可能世界論に基づく詩学理論を提唱し、詩人の創作行為を定義していた。ここでブライティンガーは、歴史家 (Historiker) と詩人 (Dichter) の特性と役割を峻別し、前者は現実世界の出来事を語るのもので、そこから得られる歴史的教訓などを伝え人々を教化する (Unterrichten) 役割があるとする。その上で、対して詩人は可能世界における出来事を語るため、歴史家と同様教化するという役割のみならず、人々を楽しませる (Ergötzen) こともできると主張した。²⁵

第二に、上位認識能力と下位認識能力の役割分担に関する議論の側面がある。ブライティンガーは、詩人が創作する際に想像力とは別に、悟性 (Verstand) 及び機知 (Witz) の力を借りるものであると主張した。²⁶ この際、前者は理性と同じ上位認識能力に、後者は想像力と同じ下

²² Wührl, Paul W.: *Das deutsche Kunstmärchen*. Heidelberg 1984, S. 43.

²³ Nowitzki (2019), S. 192f.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 196f.

²⁶ Ebd., S. 191f.

位認識能力に分類されるが、着目すべきはブライティンガーが前者の特性は「教える」ことであるのに対し、後者の特性は「楽しませる」ことにあった点である。²⁷

このような、ブライティンガーの悟性と機知に関する議論は『イドリス』における「教え楽しませる」というモットーを分析する上で、極めて示唆的であるといえよう。すなわち、既にスイス派の時点で上位認識能力が「教える」ことを担当し、対して下位認識能力は「楽しませる」ことを担当する、という図式が成立していたことに鑑みれば、『イドリス』序歌における「理性と想像力の同盟」が具体的に何を指すかは、自ずと解釈できるだろう。すなわち、上位認識能力である理性は「賢明さ」を、つまり「教える」役割を担うのに対して、下位認識能力である想像力は「愚鈍さ」を、つまり「楽しませる」役割を担うのである。

このように、序歌においては『イドリス』において、「想像力の自由な遊戯」が「楽しませる」ことをまず担いながらも、理性との共働において「教える」ことも明確にされる。では『イドリス』は具体的に何を「教える」ことを目的とした作品となっているのだろうか。

ii. イロニーによる教化

このことを明らかにするには、以下に引用する序歌第五連の解釈が必要であると考えられる。

蛇行する花輪 (mäandrische Gewinde) の中を通り／妖精世界と不可思議な出来事に連れられて、／お前〔筆者注：『イドリス』〕を読む者は思い悩むがよい、どのようにこの物語から抜け出せばよいかを、／そして常に目標に接近していると思うがよい、実はどんどんと目標を見失っているにもかかわらず。／彼〔筆者注：読者〕は、メルヒェンの中であつても (sogar in Märchen) 自然 (Natur) は見いだせるものであり、／趣味 (Geschmack) と機知 (Witz) が他のすべてのものと結びつくことを感じるがよい。／彼は何にも強制されずに、ただ想像力が／自身を連れていくがままに身を任せればよい。そして笑うことはあれど、欠伸をつける暇などないことを思い知るだろう。(WW 8.1, S. 538)

この第五連を分析するにあたり、まずは後半部（「彼〔筆者注：読者〕は、メルヒェンの中であつても自然は見いだせるものであり、／趣味と機知が他のすべてのものと結びつくことを感じるがよい。／彼は何にも強制されずに、ただ想像力が／自身を連れていくがままに身を任せればよい。そして笑うことはあれど、欠伸をつける暇などないことを思い知るだろう。」）の解釈を行う。

この第五連後半部を便宜上前半部（「彼は、メルヒェンの中であつても自然は見いだせるもの

²⁷ Ebd., S. 192.

であり、／趣味と機知が他のすべてのものと結びつくことを感じるが良い。）」と、後半部（「彼は何にも強制されずに、ただ想像力が／自身を連れていくがままに身を任せればよい。そして笑うことはあれど、欠伸をつける暇などないことを思い知るだろう。）」に分けると、後者の解釈はこれまでの議論から比較的容易に導きだせるものである。すなわち、序歌の冒頭部以来強調されている本作品における想像力の優位の絶対性であり、それが読者を「楽しませる」ことを担っている、ということである。

対して第五連後半部の前半部分は、改めて分析する必要がある。まず「趣味と機知が他のすべてのものと結びつくことを感じるが良い。」という行に関しては、「趣味」と「機知」という単語をそれぞれ美学用語として解釈する必要がある。

まず「趣味」に関してであるが、この単語は美学史研究の議論においても明らかにされているように、元来 17 世紀のフランスにおいて美的な価値判断との関係において捉えられる認識能力であった。²⁸ そして 18 世紀前半にジョン・ロック（1632-1704）らスコットランド啓蒙主義の系譜に連なるフランシス・ハチソン（1694-1746）が、趣味（Taste）を上位認識能力ではなく、感覚と密接な関係にあるとして下位認識能力に分類すると、英国における趣味を巡る議論が活性化することとなる。²⁹ そしてスイス派にも決定的な影響を与えることになるのが、J. アディソン（1672-1719）による 1712 年に『スペクテイター』誌に投稿された想像力論に関する記事であり、ここでアディソンは趣味を想像力との共働関係において、美を快楽と共に享受し知覚する能力であると論じている。³⁰

またスイス派と近い関係にあり、ヴィーラントにも多大な影響を与えた G. F. マイヤー（1718-1777）も趣味を、感覚的な美的判断を行う能力に分類した。³¹ その上で、詩人は想像力や機知を趣味と共働させるべきであると主張した。³² 以上の議論を踏まえると、基本的にヴィーラントが序歌第五連で使用している「趣味」という単語が意味するのは、機知とも連携すべき想像力と密接な関係にある、美的判断能力としての認識能力である趣味、ということになるだろう。

ではその趣味との連携が要求される機知に関してはどうか。この認識能力は、バウムガルテンによって下位認識能力に分類されることになるが、³³ マイヤーによってさらに重要な位置づ

²⁸ Lütke, Rudolf / Fontius, Martin: Geschmack / Geschmacksurteil. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2*. Stuttgart / Weimar 2001, S. 792-819, hier S. 797.

²⁹ Ebd., S. 802.

³⁰ Ebd., S. 802f.

³¹ Nowitzki (2019), S. 207f.

³² Ebd., S. 206.

³³ Winkler, Markus / Goulding, Christine: Witz. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 6*. Stuttgart / Weimar 2005, S. 694-729, hier S. 704.

けをなされることとなる。すなわち、冗談（Scherz）を含む「可笑しい」表現を担う認識能力という位置づけである。³⁴ また、本章第一節においても述べたように、ブライティンガーが機知を「楽しませる」能力であるとしていたことに鑑みると、序歌における「機知」は、「可笑しい」ものを含む表現によって読者を「楽しませる」能力であるといえる。

以上の議論から、「趣味と機知が他のすべてのものと結びつくことを感じるが良い。」という行については、次のように解釈できるだろう。ここでは、想像力と連携し共働する下位認識能力がメルヒェンの美的判断を行い、またそのことで読者が楽しみに没頭できることを担う、ということが述べられているのである。すなわちこのメルヒェンにおいては、美的判断に照らし合わせて美的でもある「可笑しさ」の要素が見出せる、ということが謳われているのである。

では、第五連後半部の最初の行である「彼は、メルヒェンの中であつても自然は見いだせるものであり、」については、どのように解釈すべきか。まずここで着目すべきは「メルヒェンの中であつても（sogar in Märchen）」という表現である。すなわち、これまで論じてきたように、『イドリス』序歌にあつては、「メルヒェン」とは想像力が絶対的な優位にあり、ありとあらゆる不可思議な出来事が生起し続ける文学世界のことであったのだが、ここではそのメルヒェンの性質に留保をつける表現が取られている。このことを踏まえると、「自然は見いだせる」の「自然（Natur）」という単語の解釈の方向性も定めることができる。

すなわち、ここにおける「自然」の意味は、「規則性・法則性」や「秩序」を性質として有する面を強調されたところの「自然」として定めることができるだろう。³⁵ つまり、繰り返すように序歌において「メルヒェン」とは、想像力の働きによって不可思議な出来事が自由に生起することを許された文学空間であるのだが、同時に完全に無秩序な空間ではなく、そこには一定の規則や法則もあるということがこの行では強調されているのである。³⁶

以上が第五連後半部の分析となるが、では、その最初の行で述べられていた「秩序」や「規則・法則」である「自然」とは『イドリス』においてはどのようなものなのか。この問いに対する答えは、第五連の前半部にあると考えられる。

この第五連前半部（「蛇行する花輪の中を通り／妖精世界と不可思議な出来事に連れられて、

³⁴ Ebd., S. 705.

³⁵ Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Band 13*. München 1984, Sp. 429-441, hier Sp. 432f.

³⁶ ヴィーラントがわざわざこのような留保を強調して行っているのには、詩学史上の背景があると考えられる。すなわち、18世紀前半におけるスイス派とゴットシェート派の対立である。ゴットシェートを批判することで自身の詩学上の立場を確立したスイス派やマイヤーであったが、当然かれらの立場に対してはゴットシェートによる反論と批判が投げかけられることとなった。そのような批判の一つは、「スイス派は我々をあらゆる規則から解き放ち無秩序に陥らせようとしている」というものであった。スイス派の系譜に属するヴィーラントは、このようなゴットシェート派の批判を見越して、「メルヒェンにも自然はある」という補足を行ったものであると考えられる。 Nowitzki (2019), S. 210.

／お前〔筆者注：『イドリス』〕を読む者は思い悩むがよい、どのようにこの物語から抜け出せばよいかを、／そして常に目標に接近していると思うがよい、実はどんどんと目標を見失っているにもかかわらず。〕のうち、第二行（「妖精世界と不可思議な出来事に連れられて、」）はメルヒェン一般の性質に関わるものであり、まずメルヒェンが「妖精物語」であること、そしてこれまでの議論におけるように、想像力の働きによって不可思議な出来事が生起する文学空間であることが述べられている。

問題となるのは、第一、及び第二・三行である。まず第一行では、この『イドリス』というメルヒェンが「蛇行する花輪」とであるとされている。そしてこの中を通ることは「目標に接近」していると思われるにも拘わらず、「常に目標を見失っている」ことであり、その結果「物語から抜け出せ」ないことになる。

これは『イドリス』が「花輪」であることを考えれば、容易に理解できることであろう。すなわち、このメルヒェンが円環構造をなし、「出口」にあたる明確な結末がないとすれば、読者の「目標」は『イドリス』においては存在しない明確な結末であることになる。そして読者は、明確な結末を期待しながらも、期待が実現しようと思われる度に裏切られ、失望させられるのが、この『イドリス』というメルヒェンの物語構造なのである。

このような読者の期待が実現されず、常に失望と困惑ばかりを与えられるという物語の性質は、先行研究においても指摘されるように、ヴィーラントが『イドリス』を執筆するにあたり、多大な影響を受けたフランスの妖精物語作家 A.アミルトン（1646-1720）の手法にならったものである。³⁷ ヴィーラントは、序歌でこの手法を「蛇行する花輪を通るようなもの」という表現で理論化するが、この表現には常に脇道に逸れつつ、一向に結末に辿り着かないという物語構造の性質が含意されている。

第五連においていわれるところの「自然」とは、まさしくこのような円環構造という法則に他ならない。そしてこのような構造は、先行研究においては表層的にしか指摘されてこなかった「イロニー」なのである。

いわゆる「ソクラテス的イロニー」³⁸ とは「相手の議論を肯定しているかに見えて、実は否定している」という、プラトンの対話篇におけるソクラテスの哲学的討論手法をさすものであるが、これは詩学上の手法としても使用されるようになったものである。序歌においては、この「肯定」が目標への接近に、「否定」が目標からの乖離に入れ替えられる。ただし、一点ソクラテス的イロニーと異なる点があるとすれば、『イドリス』におけるイロニーは円環構造をなす

³⁷ Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg 1978, S. 61f.

³⁸ Fetscher, Justus / Despoix, Philippe (Übers. v. Justus Fetscher): *Ironisch / Ironie*. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 3*. Stuttgart / Weimar, 2001, S. 196-244, hier S. 201f.

ものである以上、明確な結論がないということである。ソクラテス的イロニーにおいては、相手の議論の否定がそのままソクラテスの主張となり、そこで議論全体の結論が呈示されることになるのに対して、『イドリス』においてはそのような結論にあたる結末はない。

そして本章の結論から先に述べると、まさしくこのような明確な結末の欠如こそが『イドリス』が目的とする、読者の「教化」の内容たる教訓なのである。

このことは、『イドリス』と『ビリビンカー』を比較すると、より明確になる。前章においても論じたように、『ビリビンカー』は『ドン・シルヴィオ』とパラレルな形で、明確な喜劇的結末を有する作品であった。そこでは想像力の悪しき働きが性倫理規範に反する行動に繋がるために非難されると同時に、これらの行動を反省することが愛する女性と結ばれるという幸福な結末に繋がることも描かれていた。すなわち、『ビリビンカー』は極めて明確な結論を持つ教訓譚としての側面を有していたのである。

しかしながら、『イドリス』においては序歌の時点で、『ビリビンカー』及び『ドン・シルヴィオ』からの明確な転換が打ち出される。確かに、両者におけるような喜劇的で幸福な結末は「目標」として取り敢えずは掲げられるものの、実際にその目標に到達することは無い、ということが前もって明言される。このことにより、『イドリス』と『ビリビンカー』とでは、読者に提示されることになる教訓は真逆の内容を持つこととなる。

『ビリビンカー』では想像力の過剰な働きの批判と、その反省が幸福な結末に繋がることが説かれたが、『イドリス』ではそのような結末は最初から排除される。その代わりに、むしろ『ビリビンカー』におけるような喜劇的で幸福な結末こそが幻想であり、そのようなナイーブな結末は存在しない、ということが説かれるのである。

iii. 小括：イロニーニッシュな教訓譚

以上の議論で見てきたように、『イドリス』とは序歌において既に言明されているように、ナイーブでありきたりな喜劇的結末を最初から排除したメルヒェンとなっており、むしろ『ビリビンカー』においては存在した類の結末を幻想として批判し、そのような結末に対する期待の虚しさを説くような教訓譚とすらなっている。

こうして、「蛇行する花輪を通る」というイロニーの手法自体が、「想像力と理性の同盟」の具体的なあり方となる。魔訶不可思議な出来事が次々と生起し、読者に楽しみを提供し続ける『イドリス』というメルヒェンにおいては、理性によって定められた厳然たる筋書きが存在する。この筋書きとは、繰り返すように明確な結論の排除であり、繰り返され続ける読者の期待への接近と、その裏切りである。このような手法によって、『イドリス』は「教え楽しませる」というモットーを実践するのであるが、ではその実践とは具体的にどのようなになされたのか。これを次章において論じる。

第3章 連続する追求と逃避

i. 恋愛と競争という構図

前章では、『イドリス』の物語構造の理論的基礎付けが、その序歌においてどのように呈示されているかを分析したが、本章においてはこの理論が最も的確に実践されていると考えられる、『イドリス』第三歌を議論の対象とする。

ところで、この第三歌を論じるにあたっては、まず前提としてこの第三歌が他の四歌、特に第一歌及び第二歌と、どのような関係にあるかを把握せねばならない。というのも、この第三歌は『イドリス』全体の転換点ともなる特異な立ち位置にあるからである。

Sengle が指摘するように、元来ヴィーラントは、『イドリス』を『ムザーリオン (Muserion)』(1768) と同じような物語構造を持つメルヒェンとして構想していた。³⁹ この元々の構想においては、『イドリス』が調和的で幸福な結末を迎えるものとされており、第三歌は主人公イドリスがツェニーデへの愛を諦める重大なきっかけの歌となる予定であった。しかしながら、この構想は創作途中で破棄され、前章で論じたような、単純な結末を欠いた作品へと構想は変更された。この構想変更には、アミルトンやイギリスの作家 L. スターン (1714-1768) による小説『トリストラム・シャンディ』の影響があったことは、Sengle によって指摘されている通りである。⁴⁰ その結果、第三歌はこの構想変更の影響を最も大きく受ける歌となったのである。すなわち、元来は後述するようにいかにツェルビーンがリーラと出会い、平和で調和的な生活を送るようになるかの経緯を描くはずだった内容が大きく変更され、いかに二人が出会い結び付きそうになる度に、敵役の介入によって引き離され続けるかを描いた歌となるのである。

では、具体的に第三歌はどのような内容を持つのか。まず『イドリス』全体の筋であるが、これは基本的にイドリスとイティファールという二人の男性騎士を軸に進む。対して第三歌だけは、主人公がツェルビーンという男性とリーラという女性である。この二人は、第二歌において化け物ケンタウロスに襲われたところをイドリスに救出され、感謝のしるしとしてツェルビーンは、イドリスを息子ツェルビネートと共に一家で暮らす桃源郷じみた島へと招待する。この島へと向かったイドリスは、そこでツェルビーンにいかにして自身が妻リーラと出会い、結ばれて幸福な家庭を築くようになったかを語る、ということを予告される。⁴¹ このツェルビーンによる自伝的物語の内容が、第三歌となるのである。すなわち、第二歌の終盤の時点で読者の期待は「ツェルビーンとリーラの結婚」に向けられることになる。

『イドリス』第三歌の冒頭においては、ツェルビーンの生い立ちがまず語られる。人間であるツェルビーンは、元々なぜか土の精たるグノーム達の間で育ち、困惑の中で幼年及び若年時

³⁹ Sengle, S. 14f.

⁴⁰ Ebd., S. 15f.

⁴¹ WW 8.1, S. 590f.

代を過ごしたことが語られる。⁴² そしてグノームの世界で生きること嫌気がさしたツェルビーンは、グノーム達の宝物の一つであった護符 (Talisman) を奪い、この護符の魔法の力をもって自身を様々な動物に変身させるようになる。そして、様々な鳥類に変身してグノーム達の谷を抜け出し、悠々自適に世界を飛び回っている最中にリーラを見つける。

ツェルビーンは、鳥として飛び回っている最中にリーラの歌声に惹かれて彼女に近づき、初めは「美しい歌い手 (Die schöne Sängerin)」⁴³ として彼女を認識するが、その場面が次の第三歌第三十四連である。

〔前略〕そして名も知らぬ彼女の歌声によって満ちた私の想像力 (Fantasie) は、／私を説得することにさほど苦労はしませんでした、／美しい歌い手は緑のテントの中にいるのだと。(WW 8.1, S. 603)

ここでは、美の認識能力としての想像力がツェルビーンの中で働いており、かつ的確な趣味による美的判断をもって、実際に美しい女性が歌を歌っていたことが述べられる。そして聴覚的な美のみならず、視覚的な美としても想像力が的確な判断を下したことが明らかにされるのが、次の第三十五連である。

薔薇色のタフタのドレスを優しくまとった少女は、／テントから出てくると、なんとも美しく、なんともニンフ〔筆者注：水の精〕のようで、／すらりとした姿に身振りは愛嬌に満ち、／それはまるでヘーバーがそのように美しく描いて欲しいと願った姿のようであった。／彼女の黄色い髪はカールしながら地面まで届き、／彼女の胸には天使もが惚れ込んでしまっただろう。／彼女の波打つ衣装は時折最も美しい脚を露わにし、／小さな愛くるしい手は蜜蝋よりも白かった。(WW 8.1, S. 603)

このように、この箇所ではツェルビーンが想像力と趣味をもって、リーラに関する正確な美的判断を下したことが語られるわけであるが、この時点で既に『ビリビンカー』と明確な差異がある。すなわちツェルビーンは彼女に惚れ込むときには、ビリビンカーが様々な妖精に対して性的欲求を覚えたときのような、過剰な想像力の働きによって生じる「熱狂」状態には陥っていない、ということである。それゆえ、このツェルビーンの彼女に対する愛は性的倫理規範に照らし合わせても正当なものであり、非難の余地はない。よって本来であればこの時点で両者の関係は、幸福を約束されたものであるはずなのである。

⁴² Ebd., S. 595f.

⁴³ Ebd., S. 603.

このような幸福を約束されたはずの両者の間に入るのが、第三歌において常にツェルビーンが対峙することになる、悪しき魔法使いアストラモントである。この魔法使いはその登場の場面において、第四十二連及び第四十三連で次のように描写される。

彼の見た目はとても若々しく、しばしば、／彼の白い髭がいかにも彼の高齢の証左たるかを忘れるほどであった。／その髭の長さはとても長く、その長さは一般的な／男性よりも長いものであり、彼の茶色の眼は微笑んでおり、／彼の広い額には／人々に畏敬の念を催すような、威厳もあった。／彼の右手には長い茶色の杖があり、／彼の紫色の衣装は裾が地面まで伸びていた。／私は恐れることもなく、すぐに気づいた、／この老人が私の恋敵であると。／彼の容姿と、それ以上に彼の長い茶色の杖は、／私のリーラへの愛の成就を目指す上で有利なものには思えなかった。／というのも、どちらにも魔法の力が働いているように思えたからである。／灰色の髭を持つ魔法使いは情熱と誠実さについて熱弁し、／苦々しく不満を述べた、かくも長く抱き続けた衝動が／リーラの心を和らげず、リーラが自身を愛してくれないことに関して。(WW 8.1, S. 605)

このようにして、第三歌の前半部でこの歌の基本的な構図が呈示されることとなる。魔法の力を借りて、愛する美しいリーラに接近するツェルビーンと、それを阻もうとするアストラモントとの二者の間の、彼女の愛を巡る闘争と対立という構図である。

ii. 到達しない愛

このようにして『イドリス』第三歌の第三十四連までにこの歌の基本的な構図が示されるのであり、ツェルビーンの「目標」は、アストラモントの妨害を乗り越えてリーラを獲得することとなる。そしてこのツェルビーンの悪しき魔法使いとの競争に読者は感情移入し、両者が結ばれることを「期待」する。

このような読者の期待は、第四十八連以降のアストラモントの居城に実質的に幽閉されているリーラの部屋へ、ツェルビーンがオウムの姿で入り込む場面で、まずは実現に近づくような印象を受ける。

私は二時間ぐるぐると／城の周りを飛び回り、ついには／我が愛する美しき人の姿を見つけた。そこで私は／最も美しいオウムの姿となって窓に近づき、／黄金の格子の前に座った。彼女はこちらに注意を向けなかったので、／私は羽でカンカンと／窓ガラスを叩き、くちばしで窓枠を叩いて、／無理やり中に入ろうとした。／彼女はそれを見て驚き、私に気づいたときの彼女の歓びは／気づかれた私の歓びと同等のものに思われた。彼女は想像

もしたろうか、／私の羽の装いの下には／人間の姿が隠されているだろうなどと！ とはいえ同情の思いは／既に彼女の心を捉えていた—なんという目の保養が／私にこれで許されたことだろう！ 私は彼女の膝の上で餌を食べ、／彼女の魅力の一つ一つを愛に酔いしれた眼差しで眺め、／彼女の胸に抱かれることすらできたのである。(WW 8.1, S. 607)

この場面において鳥の姿とはいえ、ツェルビーンは初めて彼女と直接接することになるのであるが、ここで生じる両者が結ばれるのではないかという期待は、その次の第五十九連以降さらに高まることになる。ここでは自身の部屋に入ってきたアストラモントに対して、リーラが彼のこれまでの自身への好意に感謝しつつ、はっきりと彼のことは愛していないと明言する。その上で、夢の中で見た別の若者を愛しているのだとアストラモントに伝えるのであるが、この夢の中で見た若者がツェルビーンに他ならないことが明らかにされるのが、次の第六十二連である。

イドリス殿、彼女がそのように語っていたとき、私がどのような気分であったかを想像してみてください！／というのも、彼女が夢の中で見た若者の姿を描きはじめます(abzumahlen)と、／そこで描かれていたのは、確かに実際の私の姿よりは美化されていたものの、私自身にほかならず、／このようにして愛によって、色彩ではなく、光の輝きをもって、／はっきりと、誤解のあり得ない／そのような形で私の姿が描かれたのです—おお！ 想像もしてみてください、なんという苦痛から驚喜の横溢へと私の感情が移り変わったかを、／対してその間アストラモントは苦々しくリーラに不平を言い始めたのです。(WW 8.1, S. 610)

このようにして、夢のビジョンを通じてツェルビーンはリーラの愛をも獲得するわけであるが、この場面に関して着目すべきは、彼女が夢の中で見たビジョンを言葉で視覚的に再表象している、という点である。というのも、ここでは「夢」と「描き出す」という視覚的再表象の作用がなされており、どちらも想像力が関わるものだからである。スイス派の詩学において、想像力は「描くように」表象する能力であるとされたが、⁴⁴ この箇所では彼女が行っていることはまさしくそのような想像力の活用には他ならない。そして彼女もツェルビーンと同様、「熱狂」状態に陥らない形で適切に想像力を活用し、彼を愛するようになっているのである。

ともかくもこのようにして、リーラと相思相愛となり愛の成就に近づくツェルビーンであるが、第七十四連において、このような裏切りによって怒りを覚えたアストラモントによってリ

⁴⁴ Nowitzki (2019), S. 187f.

ーラは魔法の力でその場から連れ去られてしまう。⁴⁵ そしてアストラモントによって正体を突き止められ捕まる前にツェルビーンはその場から脱出し、小さな梟に変身してその場から脱出することに成功する。⁴⁶ しかしながら、アストラモントによってリーラを連れ去られたツェルビーンの絶望は深く、彼女の不在に苦悩することになる。そして各地を飛び回っても彼女を見つけられない苦悩が、例えば第七十八連においては次のように描かれる。

しかしながら、私がリーラを見つけたと思ったすべてのものは、夜が／感覚の判断を鈍らせたものに過ぎなかった。／あるときはニンフ像の壁龕から／水が池に落ちる音であり、あるときは風が／その眠りから目覚めて、洞窟や茂みの中を／吹き抜けていく音であり、ときにはへびたちの発情したしゅうしゅうという音が、／愛の結び目を作り／がっかりと結びついて、まるで熱い快樂からお互いを窒息させるのではないかと思われる響きとなって聞こえてくることもあった。(WW 8.1, S. 614)

このようなあからさまといえる性的な表現は、この時期のヴィーラントに特有のものであるが、同時に『ビリビンカー』においては頻出した性的な要素が、一見性格の異なるような『イドリス』第三歌においても登場することは、改めて本作品が『ビリビンカー』からの問題意識を引きついだ作品となっていることの証左とも言えよう。

以上のように、ツェルビーンは自身がリーラと相思相愛の関係にあることを知ると同時に、アストラモントによって彼女から引き離される。実現に近づいているかと思われた期待は、こうして失望と幻滅に転換するのであるが、第三歌においてはこのような目標の達成に向けた期待の高まりとその裏切りという構図が繰り返されることとなる。

第八十連において、半ば自暴自棄になる形で、ある湖へとイルカに変身して飛び込んだツェルビーンは、この湖に面した山の中へと通じる岩の裂け目の中へと水の流れに飲み込まれる形で入り込む。⁴⁷ この過程で彼は変身用の護符をなくしてしまうが、同時に飲み込まれた先の山中世界に驚くことになる。第八十四連は、その彼の様子を端的に描いている。

今や私はこの場所を探索しようという、好奇心に満たされたが、／一体ここはどういう場所だったのだろう？ 私は魔法をかけられたかのようであった。／花の光沢と、蛇行する並木道 (mäandrische Alleen) の華やかさ、／砂代わりに、床は／一面が真珠で敷き詰められており、要するにあらゆるものが／ここでは妖精の居場所 (ein Ort von Feen) であることを

⁴⁵ WW 8.1, S. 613.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 615.

物語っていた。〔後略〕(WW 8.1, S. 616)

この山中の洞窟はアストラモントの魔法によって作られたものであるが、このようなツェルビーンの印象は、同時にこの第三歌及び『イドリス』全体を象徴するようなものであると考えられる。つまり「蛇行する道」が「妖精の居場所」である、という描写は前章で論じたところの、序歌における「妖精物語」に連れられた「蛇行する花輪」であるメルヒェン、というモットーに極めて接近するのである。実際、ツェルビーンはその後の第八十六連において、次のようにこの洞窟を表現する。

柱や陳列室、／そしていくつもの部屋から成るこの迷路 (Labyrinth) は、いかに多くの技巧をこらして／妖精たちによって作られたかを示していた。〔中略〕(WW 8.1, S. 616)

このように「迷路」とも称されるこの洞窟は、イドリスやツェルビーンのみならず、読者もが迷い込む『イドリス』というメルヒェン世界の縮図そのものなのである。この洞窟に入り込んだ時点でツェルビーンは、リーラと結ばれようにも結ばれない状況に置かれているのである。

このような状況下で、第八十七連においてツェルビーンは洞窟内の部屋で眠っているリーラを見つける。⁴⁸ これに彼は歓喜するが、しかしながらこの眠っているリーラに口づけをしても彼女は目覚めない。⁴⁹ これがアストラモントの魔法による状態であることを悟ったツェルビーンは、彼と対峙することを改めて決心するが、その決心をした直後の第九十五連において一羽の大きな雄鶏を見つける。

そのとき私の眼は一匹の巨大な雄鶏に引き付けられ、／その鶏は黒い大理石でできた止まり木の上にいた。／この鶏は慣れたやり方で飛び立つために／その紫色の羽を広げようとしており、／止まり木の下の方には黄金の文字で次のように書かれていた。／「アモール (愛神) によって十分に勇気を与えられた者ならば、／乗りかかるがよい、ここにおられる高貴なる夫人を／魔法から解き放つため、この高貴なる動物の上に」。(WW 8.1, S. 618)

このような明らかなアストラモントの挑発を、ツェルビーンは正面から引き受けることを決意し、書いてある通りに雄鶏の上に乗る。それが以下の、第九十七連から第九十九連までの場面である。

⁴⁸ Ebd., S. 616.

⁴⁹ Ebd., S. 618.

〔前略〕私が雄鶏の上に飛び乗ると、鶏は／船の帆のような翼で雲の中を突き抜け、／アトラス山もただの丘に過ぎないかに思われる高さまで飛び上がった。／あるとき経験したことは、今でも私には夢に思われる。／ようやく私は空の空気を吸い始めると、／目の前には太陽の光線がまるで湖のごとく／愛し合う二人が静かな口づけを交わすときの輝きもかくやと満ちていた。／我々がさらにその上の空虚なる空間に近づいていると思われたとき、／既に雄鶏は徐々に下降し始めていた。／そして気づくところの鶏は矢の如く垂直に落下していき、／ついには私をある井戸の中に叩き落とした。／私を叩き落とすと、鶏は鳴き始め、／勝ち誇ったように再び飛び立ち、その場から去った。／なんと私は呆気にとられたことであろう、以前いた場所に再びおり、／ほとんど見たばかりのものを、再び目の前にしたときには。／すなわち緑の迷路と、砂の代わりに、／真珠で敷き詰められた地面と、巨大な並木道、／そして何よりも私の機知と存在自体に／疑いすらかけなくなったのは、例の最初にリーラが連れ込まれたアストラモントの居城が見える、ということであった。(WW 8.1, S. 619)

この第九十七連から九十九連にかけての一連の経過は、ヴィーラントのメルヒェン創作手法の特徴が詰まった場面であるといえる。すなわち、巨大な雄鶏に人間が乗りかかり天高く飛んでいったかと思えば、あっという間に地面まで急降下し、かつて来たことのある場所に連れ戻されるというこの場面には、『ビリビンカー』以上の縦横無尽な想像力の自由な遊戯が見出せるのである。現実にはあり得ない出来事が立て続けに、かつ短い間隔とテンポで生起するこの場面は、ツェルビーンが「今思い出しても夢のよう」だと述べるにふさわしい箇所である。

以上のような経緯で、再び元のアストラモントの居城に連れ戻されたツェルビーンは、今度はこの城の中で彼を性的に誘惑し、リーラに対する愛を裏切らせようとする妖精に出会う。しかし彼は、この誘惑を徹底的に拒み続けることで逆にこの妖精の怒りを買ひ、ついにはこの妖精の魔法の力で醜い龍に姿を変えられてしまう。⁵⁰ 彼がこの龍の姿から人間の姿に戻る条件は、自身を愛してくれる少女に口づけをされることであり、これはすなわち、リーラによって口づけをされるということであるが、恐らく実際にあったであろう彼女との再会は描かれることがない。ツェルビーンの話は、いかにして自身が龍の姿に苦しむこととなり、リーラを思って耐えることとなったか、というところで幕を閉じる。

このような中途半端な物語の断絶をもって、ツェルビーンは次のように第百三十八連と百三十九連においてイドリスに告げる。

⁵⁰ Ebd., S. 628.

「私がここまであなた様に物語ったことは、／当然、イドリス殿下、あなたの疑問に／十分に答えるまでには未だ至っておりません。／とはいえ、あなた様の臉は今にも閉じそうでございます。／そして今や東から太陽がバラの花輪が飾られるがごとく上り始めている以上、／朝の静けさは私たちに、／千夜一夜物語において、／シェヘラザードがスルタンに語ったあらゆる物語以上の心地よさを与えることでしょう。／おいでなさい、パラディン様、もしお気に召すのであれば。／四時間も睡眠を取れば、アヘンチンキを口にするよりも良く疲れを癒せるでしょう。／星の輝きはもう消えつつあります—そしてもし私の半生が／あなた様にとって面白いようでしたら、私は喜んで、／今朝の朝食の場で続きをお話すると致しましょう。」／騎士イドリスはツェルビーンはこの申し出に感謝し、ツェルビーンに従って／感謝の念を抱きつつ寢床へと向かった。／そして—我がムーサも欠伸をしながら、殿方に合わせて眠りについた。(WW 8.1, S. 629)

以上のようにして百三十九連に及ぶ『イドリス』全五歌のうち、最も長大な第三歌は幕を閉じる。そしてこの第三歌の結末は、前章の議論に対応するようなものとなっているのである。

すなわち、建前としてはこの結末は続編を前提としたものであり、そうであるがゆえに中途半端な、はっきりとしないものとなっているのである。そして実際にいかにしてリーラと結ばれるに至ったかは翌朝の朝食の場において、すなわち第四歌において明らかにされることが期待されるのである。

しかしながら、これが『イドリス』において明らかにされることはついぞないのである。というのも、第四歌冒頭においてイドリスは朝早くツェルビーンらが目覚める前に寢床を抜け出し、再びツェニーデを求めて彷徨い始めるからである。⁵¹ このようにして、イドリスも読者もついぞツェルビーンの世界という、「迷宮」から抜け出すことはないのである。

以上の第三歌の結部を踏まえた第五歌における『イドリス』全体の幕引きは、さらに読者に困惑を与えるものとなっている。イドリスは最終的に、とある神殿で見つけたツェニーデ像を実際の生きているツェニーデだと思い込み、この像が自身の愛撫に応えてくれることに歓喜する。しかしながら、このツェニーデ像内部の空洞には第一歌で登場した、イドリスに強引に求愛してきた女性のナヤードが入り込んでおり、ツェニーデの振りをしてイドリスの愛を（イドリスを騙す形で）獲得することに成功しているのである。このように『イドリス』全体が見せかけの愛の成就で幕を閉じるのであり、第三歌に引き続き読者は強い困惑を覚えることとなるのである。

この事実を踏まえると、第百三十八連におけるツェルビーンの言葉は、極めてイロニーッ

⁵¹ Ebd., S. 635.

ユなものであることが明らかになる。ここでツェルビーンは短い眠りが『千夜一夜物語』以上の心地よさを与えるものになる、と述べているが、それは逆に言えば彼自身の語った物語（すなわちメルヒェン）が何ら心地よさを与えるものでもなかった、ということの裏返しである。この場面において、ツェルビーンは結果的に自身の語った物語が読者にもイドリスにもなんら心地よさを与えることはできなかった、ということを認めているのである。

すなわちツェルビーン自身の口から、彼の物語が本来果たすことが期待された役割は一切果たされていないことが明らかにされる。このようにして、この第三歌は露骨なイロニーをもって幕を閉じるのである。

iii. 小括：イロニーという構造

以上が『イドリス』第三歌の物語及びテキストそのものに関する議論となるが、この議論を改めて前章における理論的分析と照らし合わせたい。

序歌における、『イドリス』の物語への導入の核となるモットーは、この物語が「目標に接近するかのように思われて、常に目標から遠ざかる」、出口の永遠に見えない「蛇行する花輪」のような構造をもつ、というものであった。このソクラテス的イロニーの一種ともいうべきイロニー構造は、第三歌に最も見出せるものであった。なぜなら、この第三歌における「目標」とされるのはツェルビーンとリーラの幸福な結婚であり、両者、特にツェルビーンはその目標に何度か近づくものの、その度に常にアストラモントの妨害によって、この目標から引き離されるからである。そしてこの第三歌におけるツェルビーンの物語は、結局本来物語られるべき両者の結婚という結末が一切語られることなく、唐突に幕を閉じることとなる。

そしてこの長々と続く明確な結末なき物語はまた同時に、徹底的に想像力の自由な遊戯によって突き動かされる物語でもある。イドリスの様々な変身や、巨大な雄鶏によるイドリスの連れ去りなどは、その一例に過ぎない。現実にはあり得ないことが次々と生起し、それによって場面が短いテンポで目まぐるしく移り変わるのも、『ビリビンカー』以来の想像力の働きによる曲芸的演出である。その中においても物語には一貫した理性的「法則」があり、この法則とはまさに、目標に近づいてはそこから引き離されるというイローニッシュな構造に他ならない。

結論

『ビリビンカー』が長編小説の枠内物語という制約の中において、妖精物語というジャンルをパロディ化することを目的とした作品だった、ということは先行研究において指摘されている通りである。⁵² であるならば、対する『イドリス』とはそのような制約から解放された状態で妖精物語をパロディ化した作品だったのであり、その手法はヴィーラントがアミルトンの作品から学んだものであった。

このような徹底的な妖精物語のパロディ化は、「想像力の自由な遊戯」の徹底と不可分な関係にあり、そのエッセンスともいえる「現実にはあり得ない不可思議な出来事の描写」と「間断ない素早い場面の転換」という手法は、過剰なまでに『イドリス』においては多用される。しかしながらこれらの手法をただ多用し続けるだけでは作品そのものが弛緩し、緊張が欠如して物語展開自体が退屈な内容のものとなる可能性もあった。

このような事態を回避するためにヴィーラントが取った戦略とは、イロニーの手法を導入することであった。目標への接近とそこからの離反、期待の高まりと裏切りを繰り返し、最終的には読者を当惑させ、失望させるような幕引きを描き出すことで、ヴィーラントは上の懸念を回避する。そしてこれが最も忠実に実践されたのは『イドリス』第三歌であったことは、これまで論じてきた通りである。

この結果、「楽しませ教える」という詩学上のモットーにおける「教える」にあたる「教訓」の内容は、『ビリビンカー』と『イドリス』とでは真逆のものとなる。『ビリビンカー』におけるそれは、「熱狂」状態に陥っていても幸福な愛を見出すことはできず、優れた愛と幸福を見出すには想像力を適切に使用し、「熱狂」状態に陥ってしまうことがあれば、そのことを反省すべしという『ドン・シルヴィオ』の内容に沿ったものであった。

対して『イドリス』においては次のような教訓が呈示される。たとえ「熱狂」状態に陥らず、適切かつ性倫理規範に沿う形で想像力を用いた愛を抱いたとしても、これが何らかの幸福を保証するということは一切ない。むしろ、そのような愛を抱くことで幸福な結末を得られることを期待すること自体が過ちであり幻想である、というものである。

このような教訓譚を作り出すことで、ヴィーラントは17世紀的な宮廷向けの性倫理規範を説くだけのフランス妖精物語から、完全に脱却する。この点において、ヴィーラントは『ビリビンカー』から続く『イドリス』において、決定的にドイツ文学におけるクンスト・メルヒェンの独自の発展の基盤を築いたといえよう。

⁵² Nobis, Helmut: *Phantasie und Moralität. Das Wunderbare in Wielands „Dschinnistan“ und der „Geschichte des Prinzen Biribinker“*. Kronberg 1976, S. 97-137.

Freies Spiel mit Regeln

— Einbildungskraft und Ironie in Wielands *Idris* —

POLUDNIAK Edward

Zwei Märchen von C. M. Wieland aus den 1760er Jahren signalisieren eine Wende in der ästhetischen Geschichte der Einbildungskraft, nämlich *Geschichte des Prinzen Biribinker* von 1764 und *Idris* von 1768. Beide Werke zeigen die große Schöpfungskapazität der menschlichen Einbildungskraft, besonders *Idris* durch dessen ironischen Charakter. Die vorliegende Arbeit will erklären, wie Wieland das, was ihm in *Geschichte des Prinzen Biribinker* mittels der Parodie nicht gelang, in *Idris* durch Ironie zu leisten in der Lage war.

Schon in *Geschichte des Prinzen Biribinker* war das Ziel des Dichters die „Ergötzung“ des Lesers. Er versuchte diese durch das Parodieren des französischen Feenmärchens zu erreichen. So wird zum Beispiel der Held des Märchens, Prinz Biribinker, immer wieder durch die magischen Kräfte der Feen oder des bösen Magiers plötzlich an andere Orte versetzt, ohne dass er versteht, was ihm geschieht. Diese Strategie ermöglichte es dem Dichter, die überbordenden pädagogischen Tendenzen des französischen Feenmärchens zu reduzieren und die Aufmerksamkeit des Lesers auf das „freie Spiel der Einbildungskraft“ im Märchen zu lenken. Leider scheitert dieser Versuch in *Geschichte des Prinzen Biribinker* letztlich, weil das Märchen als Teil des Romans *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* nicht recht zu dem moralisch-pädagogischen Motto des gesamten Romans passen will.

In *Idris* änderte Wieland seine Strategie. Statt der Parodie eines Feenmärchens schrieb er ein ironisches Märchen. So steht zwar am Anfang die Behauptung, ein glückliches Ende der Geschichte, wie es typisch für französische Feenmärchen ist, sei das Ziel des Werks, doch wird dieses Ziel nie erreicht. Wann immer die Hauptfiguren sich ihm zu nähern scheinen, verlieren sie es sofort wieder aus den Augen. Durch dieses endlose Nahekommen und wieder Verlieren vermittelt das Werk den Eindruck eines quasi unvollendeten Märchens, und genau das war die Intention Wielands. Das angeblich angestrebte glückliche Ende findet in Wahrheit gar nicht statt, was es dem Leser ermöglicht, sich am endlosen „freien Spiel der

Einbildungskraft“ zu „ergötzen“. In diesem Werk wird der moralisierende Charakter des französischen Feenmärchens stark ironisiert, und dadurch erreicht Wieland mit *Idris* das, woran er in *Geschichte des Prinzen Biribinker* gescheitert war.

Diese erfolgreiche literarische Gestaltung machte das „freie Spiel der Einbildungskraft“ zu einer festen theoretischen Grundlage der deutschen Kunstmärchendichtung.