

## キャリバンの行方

犬飼 彩乃

過激な言語実験で戦後西ドイツ文学を彩った作家、アルノ・シュミット (1914-1979) の「キャリバンのセティボス観 Caliban über Setebos<sup>1</sup>」(1964年発表、以下「キャリバン」と略す)を、わからないなりに少しずつ読み進めている。シュミットはその作家生活の中で次々と作風を進化させていったが、この作品はもっとも大きな転換期にあたる1960年代前半、具体的には1963年の春に執筆された。この時期に作品内で観察できる変化のひとつは、ジョイス、フロイトからの色濃い影響の出現である。初期作品ではすでに古典への憧憬、引用癖、意識の流れや新しい文体への関心が顕著だったが、1956～57年ごろに始まったジョイスとフロイトの研究を通して1960年代以降にこうした傾向そのものが作品の根幹として現出し、後期作品の創作の基礎を作ったといえる<sup>2</sup>。

例えば1960年発表の「寒村も危難の海 Kaff auch Mare Crisium」(以下、「寒村」と略す)では、シュミットは段落ごとに左寄り、右寄りと二つの段組に分ける独自のページ構成を採ることで、月と地上の二つの物語を同時進行させた。これは体験のレベルを表層と深層にわけて表現する方法でもあり、一部はニーベルンゲンを題材にした古典のパロディにもなっている。このタイポグラフィの実験は、後期作品では更に発展して、シュミットの主要作と呼ばれるA3版約1300ページの大著『夢断片 Zettels Traum』(1970発表)などへと引き継がれていく。

「寒村」から「キャリバン」へは発表時期に四年の隔りがあるが、「キャリバン」では「寒村」とは異なる進化が見られる。ここではタイポグラフィ上の実験は少なくとも表面上なりをひそめている(「キャリバン」後のほとんどの作品では頁構成に明らかな工夫が見られる)。しかしシュミット自身によって「長い思考遊戯

<sup>1</sup> Schmidt, Arno: Caliban über Setebos. In: Bargfelder Ausgabe. eine Edition der Arno Schmidt Stiftung. Werkgruppe I. Bd.3. Zürich (Haffmans) 1988. S.475-538. 本文での引用は、( )に頁数のみを記す。

<sup>2</sup> 初期作品から「キャリバン」へと至るシュミットの神話が作品に与える影響の変遷に関しては、窪俊一：構成原理としての神話：フロイト、ジョイス、シュミット 『獨逸文學』第80号、32-42頁 1988] 参照。

längere Gedankenspiel]と名づけられた「寒村」の多重的な物語構造は、「キャリバン」では「夢 Traum」の構造へと変化し、意識と無意識の世界がより曖昧になり、複雑に絡み合っている様子を観察することができる。シュミット研究の第一人者であったヨルク・ドレーフスは、この「キャリバン」が発表された年にシュミットから「私はひとりで二重唱してみました Ich habe mir erlaubt, zweistimmig zu singen<sup>3</sup>」と書かれた手紙を受け取った。ここでシュミットは、読者が作品から少なくとも二つの、あるいはこの言葉を比喻としてとらえればそれ以上に重なっている声、ポリフォニー（多声音楽）を聞き取るべきことを示唆する。ドレーフスは1961～62年から神話が、シュミットの作品で重要な役割を担うようになっていったとしているが<sup>4</sup>、神話は後述するように「キャリバン」において作品全体を覆う主要な筋の一つになっている。これを別の視点からクリストフ・ユルゲンセンに言わせれば、遅くともこの「キャリバン」からインターテクスチュアリティに関して複雑性が増していることとなり<sup>5</sup>、多くの研究者がこの「キャリバン」を、『夢断片』をはじめとする後期作品への導入作品としてとらえている<sup>6</sup>。

---

<sup>3</sup> 1964年9月13日付、ヨルク・ドレーフスへの手紙。引用は次の草稿メモ集の序文より。Schmidt, Arno: Fiorituren & Pralltriller. Arno Schmidts Randbemerkungen zur ersten Niederschrift von “Caliban über Setebos”. Zürich. 1988. unpagnierte “editorische Vorbemerkung”.

<sup>4</sup> Drews, Jörg: Caliban Casts out Ariel. Zum Verhältnis von Mythos und Psychoanalyse in Arno Schmidts Erzählung “Caliban über Setebos”. In: Gebirgslandschaft mit Arno Schmidt. Grazer Symposion 1980. Hrsg. v. Jörg Drews. (edition Text u. Kritik) München, 1982. S.46-65. hier S.46.

<sup>5</sup> Jürgensen, Christoph: Der Rahmen arbeitet. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts (Diss.) (=Palaestra 328), Göttingen. 2007. S.43.

<sup>6</sup> 「キャリバン」を執筆した1963年には、すでにシュミットは主要作となった『夢断片』の執筆を開始していたため、類似点が多く見られる。例えば、アルフレート・アンデルシュは「寒村」と「キャリバン」は『夢断片』への練習曲だとし、アンソニー・フェランは、この「キャリバン」を後期作品の出発点としているし、ブルーメンタールは、「『夢断片』の言語技術への導入テキストとして理解できる」としている。

Andersch, Alfred: Dusterhenns Dunkelstunde oder ein längeres Gedankenspiel. In: Norden Süden rechts und links: von Reisen und Büchern 1951-1971. Zürich (Diogenes) 1972. S.340-357, hier: S.341

Phelan, Anthony: Text of Neurosis: Neurosis of the Text. Towards the later Work of Arno Schmidt. In: The Modern German Novel. edited by Keith Bullivant.

## キャリバンの行方

ドレーフスに宛てた先述の手紙の中で、シュミットは「二重唱」の方法を「著しく技術と苦労が必要な、三千のフィオリトゥーラとプラルトリラーを使った mit 3000 Fiorituren & Pralltrillern, die eine erhebliche Kunst & Mühe erforderten.<sup>7</sup>」と記した。「二重唱」「フィオリトゥーラ」「プラルトリラー」などの音楽用語を使って表現されていることからわかるとおり、「キャリバン」は音韻、リズムへの配慮が多分になされており、シュミット独自の造語理論「派生語理論 Etym-Theorie」に基づいた造語や言葉遊びがいたるところで観察できる。「派生語理論」とは、切り刻んだ単語の部分を継ぎ合わせて音韻の類似やつづりの類似などから二重、三重の読みを可能にしたことばで、言い換えれば、フロイトの言う「夢の検閲」を通して圧縮や転移が行われた「夢の言語」である。「キャリバン」の読者は、このような圧縮や転移、もしくは暗号化を経た「夢の言語」であるテキストを少しずつ解きほぐしながら読み進める必要にかられる。

シュミット作品を読解する一つの醍醐味は、この提示された不可解なテキスト、言ってみれば一種のパズルをひも解いていくことにあるが<sup>8</sup>、主観や連想に頼ったパズルの提示方法や読解上の問題は、シュミットの作品を論じる際には必ずと言っていいほど批判、もしくは問題視されている<sup>9</sup>。この「キャリバン」を読む際にも、(少

---

Leamington Spa/ Hamburg/ New York (Berg Publishers) 1987. p.236

Blumenthal, Bert: Der Weg Arno Schmidts. Vom Prosaprotest zur Privatprosa. (Diss.) München (Minerva Publikation München) 1980. S.190f.

<sup>7</sup> Schmidt, Arno: Fiorituren & Pralltriller. a.a.O., unpaginierte “editorische Vorbemerkung”.

<sup>8</sup> ここでは「パズルを解く」としたが、アンソニー・フェランは、シュミットの作品を読むことは、クロスワード・パズルを答えから作り直すようなものだ、としている。

Phelan, Tony: Rationalist narrative in some works of Arno Schmidt. (University of Warwick) Coventry 1972 (=Occasional Papers in German Studies No.2), p.31

<sup>9</sup> 例えばシュミットの引用では、知名度の低い作品からの引用であっても引用元が明記されず、シュミットによって加工された上で提示される。そのため引用元を読んだことのある読者しか引用に気づくことはできない。こうした問題についてヴォルフガング・ヒンクは、シュミットが「作者自身に受容化するよう、読者に強要して」おり、読者は「テキストをシュミットの目で読む」必要に迫られる、と述べる。また、グレゴール・シュトリックは、「キャリバン」を含むシュミット後期作品では、調べた結果わかった引用が作品上何の意味も見出せない場合や、引用や解釈に確信が持てない箇所、どうしてもわからない箇所があるとし、作者の引用方法そのもの

## 犬飼彩乃

なくとも論者には) 不可解な点が数多く存在する。

シュミットから提示された大きな謎かけの一つは、本作品のタイトル「キャリバンのセティボス観 Caliban über Setebos」の持つ意味である。作品発表から現在まですでに 46 年が経過しているが、このタイトルが何を意味しているのか、説得力のある解釈はほとんど提出されていないようである。ここではタイトルの意味を考える前に、まずはこの作品内では何が語られているのか、概要を確認してみよう。本作品では、他のシュミットの作品と同様、表層的には至極素朴なできごとを扱っている。それは、「私」である主人公デュスターヘンが、初恋の相手に会うために、ある村を訪れるものの、自分と同じように醜い中年に成り果てた彼女を見て落胆し、村を去るというものである。

中年の主人公デュスターヘン (Georg Düsterhenn) は、最近作詞した流行歌がヒットしたという自称作詞家である。彼は、税金対策に詩集の自費出版を思いつき、その着想を得るために若かりし頃の恋をもとめて、週末に小旅行をする。行き先は、シャーデヴァルデ (Schadewalde. 直訳すれば「残念な森」<sup>10)</sup>) という名の、シュミットが 1958 年より定住したパークフェルトを思わせる村で、ここにバスで到着するところから物語は始まる。デュスターヘンは、このバスに同乗していた狩装束の四人の若い女性たちと、村で唯一の宿へ向かう。詩作を行うために、この村にい

---

に解釈上の問題があるとしている。

Hink, Wolfgang: Der Ausflug ins Innere der eigenen Persönlichkeit. Zur Funktion der Zitate im Werk Arno Schmidts (am Beispiel von „Brand's Haide“, „Kaff auch Mare Crisium“ und „Zettels Traum“). (Diss.) Heidelberg. 1989. S.216  
Strick, Gregor: Einige Probleme des Lesens und Deutens von Arno Schmidts „Caliban über Setebos“. In: Zettelkasten 14. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 1995. Hrsg. von Gregor Strick. Frankfurt am Main und Wiesbaden 1995. S.245-260.

<sup>10</sup> この地名は音の響きが似ていることから、「暗い森」「陰の世界」という意味にも解釈されている。例えばツァプラは、シュミットの草稿メモに「Schade=Schatten 残念な=影」(Schmidt, Arno: Fiorituren & Pralltriller. a.a.O., S.478) と書かれていることから、「Schadewalde=Schattenwelt 残念な森=影の世界」、つまり黄泉の国を表した地名だと解釈している。

Czapla, Ralf Georg: Mythos, Sexus und Traumspiel. Arno Schmidts Prosazyklus „Kühe in Halbtrauer“. (Diss.) Paderborn (Igel Verlag Wissenschaft) 1993. (=Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; Bd. 15) S.275

## キャリバンの行方

るはずの若かりし頃の憧れ、フィーテ・メーテ (Fiete Methe、村ではリーケ Rieke と呼ばれている) を想う努力をしながら、宿や周辺を散歩する。散歩から帰ってくると、偶然デュスターヘンは、宿屋の下男と太った下女が納屋で逢引しているところを覗いてしまう。その後夜の散歩では、コンドーム自動販売機の管理を行う H. レヴィというユダヤ人と知り合いになる。宿の亭主トゥルプが、日中に逢引をしていた下女に指示し、デュスターヘンを部屋へ案内させる。その際、この中年太りの下女が、探していたフィーテであることに、大きな幻滅とともに主人公は気づく。ショックを受けた彼は、夜中にこっそりと窓から逃げ出すが、途中、納屋に明かりが灯っているのを見つける。そこでは若い四人の女狩人たちが同性愛の狂宴を繰り広げていた。デュスターヘンはこれを覗いて性的興奮を覚えたが見つかってしまい、怒り狂った女性たちに追いかけることになる。宿の亭主が騒ぎに気づいて番犬ケルビーを放ち、デュスターヘンは慌てふためいて逃げる。その途中、ずっと作詞に使っていた押韻辞典をなくしてしまうが、通りがかった H. レヴィの車の後方から転がり込み、間一髪で追っ手から逃れる。彼は車の助手席に座り、村を去る。

先述の「二重唱」の引用でも示唆されているとおり、ここでは上記の表層的な筋とは別に、少なくとももう一つ、神話レベルでの筋が存在している。「キャリバン」には当初、編集者とのやり取りの中で「オルフォイス Orfeus<sup>11</sup>」という仮題がつけられていた。当時シュミットが熱心に研究していたジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』が『オデュッセイア』を先行テキストとするように、シュミットの「キャリバン」は、さまざまなオルフォイス神話、またはそれに関わる芸術作品を参照したことが、すでに数多くの研究者によって指摘されている。作品内では、リルケ、オッフエンバック、グルックなど、オルフォイスをモチーフにした芸術作品の引用や、筋の類似、言葉遊びなどの「フィオリトゥーラ」や「プラルトリラー」がいたるところで観察できる。

しかしここで示されている神話は、オルフォイス神話をはじめとするさまざまな参照先を単純に再現しているわけではない。参照元の作品はどれも、恣意的に変形を加えられたうえで、作品内にたち現れている。例えば主人公ゲオルク・デュスターヘン Georg Düsterhenn は、途中で「オルイエ Orje」というオルフォイス Orpheus を連想させるペンネームを思いつき、豎琴の代わりに古い押韻辞典を携えた自称作

---

<sup>11</sup> Schmidt, Arno: Fiorituren & Pralltriller. a.a.O., unpagnierte “editorische Vorbemerkung”.

## 犬飼彩乃

詞家(自らを「歌い手 Sänger」とも称す)である<sup>12</sup>。しかし、エウリディケ Eurydike (作品内ではリーケ Rieke という愛称の女性)を深い愛ゆえにハデスから連れ戻しに行くはずのオルフォイスは、ここでは詩の着想(経済活動)という身勝手な目的で、ありもしない愛を確認しに村へと赴く。美しいはずのエウリディケはここでは太ったおばさんで、二人の関係が断ち切られるときに振り向くのはオルフォイスではなく、エウリディケのほうである。冥府くだりのモチーフとは別に、オルフォイスを八つ裂きにして殺してしまうエリニユス(復讐の女神)たちは、若い四人の女性として物語の始めから登場し、執拗にオルフォイスを追いかける。先述のヨルク・ドレーフスはこのようなねじれに関して、「キャリバン」がジョイスへのオマージュであるだけでなく、フロイトへのオマージュでもあると指摘し、シュミットのオルフォイス神話は、フロイト風に再解釈がなされたものだ、と考察している<sup>13</sup>。

デュスターヘンはオルフォイスのみを表象しているわけではなく、ペンテウス、ヘルメスなどさまざまな神話の特徴を帯びている。例えばドレーフスやツァプラは、デュスターヘンがヘルメスであることを指摘している。それはヘルメスが庇護している対象を確認すれば納得できる。デュスターヘンは「旅行者」で、リーケとの愛よりも「富、商売」を好み、宿で制作した詩が実は盗作であることなどから<sup>14</sup>、主人公は「盗人」であるとも言うことができる。ヨルク・ドレーフスは、このオルフォイスとヘルメスの組み合わせに加えて、金銭と糞便のモチーフに共通点があることから、デュスターヘンの富や性に対する欲動を、作品内に現れる執筆活動と肛門愛のモチーフに結びつけ、「自己を表現する(押し出す)＝排便もしくは芸術活動

---

<sup>12</sup> このオルフォイス神話と「キャリバン」の関係を最初に具体的に指摘したのは、ヴォールレーベンの以下の論文である。この発表がシュミットの作品発表から九年も経過していることから、テキストの難解さが伝わってくる。

Wohleben, Robert: Götter und Helden in Niedersachsen. Über das mythologische Substrat des Personals in «Caliban über Setebos». In: Bargfelder Bote. Materialien zum Werk Arno Schmidts. Hrsg. v. Jörg Drews. München (edition Text u. Kritik) Lfg. 3. 1973.

<sup>13</sup> Drews, Jörg: a.a.O., hier: S.54

<sup>14</sup> 例えば、デュスターヘンが村の宿に到着した際にビールを飲みながら頭をひねった詩は、カール・マイが1899年から1900年にかけて東方へ旅をした経験をもとに制作した詩集、『天国の思想 Himmelsgedanken』に収録された「わたしの天使 Mein Engel」という思想詩(Gedankenlyrik)そのものである。

May, Karl: Karl May's Gesammelte Werke. Bd.49. Lichte Höhen. Bamberg (Karl-May-Verlag) 1998. S.91

## キャリバンの行方

„sich ausdrücken“ = Kot absondern bzw. Kunst machen」という興味深い公式を立てている<sup>15</sup>。

このように神話が「キャリバン」にとって最も重要な参照先であることは疑いようがないが、それでもやはり気に留めずにいられないのは、シュミットがタイトルを「オルフォイス Orfeus」から「キャリバンのセティボス観 Caliban über Setebos」へと変更したその意味である。「キャリバン Caliban」とは、言うまでもなく、ウィリアム・シェイクスピア（1564-1616）の喜劇『あらし The Tempest<sup>16</sup>』（1611年初演）に登場する奇形児である。無人島で暮らすキャリバンは、シェイクスピアの作品内では、弟の政略によってミラノを追放されて流れてきた元ミラノ大公プロスペローに騙され、手なづけられて下働きをしている。どこか魚にも似たこの怪物は、主人であるプロスペローに反逆心を持ち、魔法でおびき寄せられた政敵に手を貸そうとしたり、プロスペローの娘によからぬ思いを抱くなど乱暴で野蛮な性格だが、拙いながらも人語を主人から習い覚える程度の知能はある。しかし主人であるプロスペローが弟への復讐よりも赦すことを選択し、大団円となると、妖精のアリエルは魔法から自由にしてもらうが、キャリバンは束縛されている岩屋のように命じられるのみで、舞台上ではどうなったかはわからない。『あらし』におけるキャリバンは、知と見識を持ったプロスペローを呪いながらも、その圧倒的な力に恐れおののいている奴隷であり、支配されるべき野生や欲望を具現化している。

シュミットのタイトルにはもう一つ源泉があり、それは英詩人ロバート・ブラウニング（1812-1889）の詩「キャリバンのセテボス観：島の自然神学 Caliban upon Setebos; or, Natural Theology in the Island<sup>17</sup>」（1864年発表）である。この作品は、シェイクスピアの劇に触発されたもので、キャリバンが苦役の合間に、自らの不遇を嘆き、悪態をつきながら、母親である魔女シコラクスが生前に信仰していた神セ

<sup>15</sup> Drews, Jörg: a.a.O., S.57

<sup>16</sup> Shakespeare, William: The Tempest. edited by David Lindley. Cambridge; New York (Cambridge Univ. Press) 2002 日本語訳、シェイクスピア（大場建治訳・注）：あらし（＝対訳・注解シェイクスピア選集1）（研究社）2009  
本文での引用は、（ ）に幕数・行数を記す。

<sup>17</sup> Browning, Robert: Caliban upon Setebos; or, Natural Theology in the Island. In: Robert Browning. edit. by Adam Roberts. Oxford; New York (Oxford Univ. Press) 1997 (The Oxford Authors) pp. 328-335 日本語訳、ロバート・ブラウニング（大庭千尋訳）：キャリバンのセテボス観：島の自然神学 [ブラウニング詩集 大庭千尋訳（国文社）1977、148-164頁  
本文での引用は、（ ）に行数のみを記す。

## 犬飼彩乃

ティボスについて、拙い思考をめぐらせる、独白調の詩である。シュミットの選択したタイトル「キャリバンのセティボス観 Caliban über Setebos」は、明らかにこのブラウニングの詩のタイトル前半部分を逐語訳したもので、発表はブラウニングが1864年でシュミットは1964年、ぴったり百年目にあわせて発表しているのも技巧にこだわるシュミットらしい。

このイギリスの二編の名作は、シュミットの「キャリバン」とどのように関わっているのだろうか。問題は、先述のオルフォイス神話は数百、ひよっとすると数千の引用や言葉遊び、類似点が作品内で見つかるのに比べて、この二つの先行作品は、作品内にほとんどその痕跡が見つからないことである。もちろん、奇形の怪物キャリバンのキャラクターをデュスターヘンが受け継いでいることは、明らかである。シェイクスピアの奇形児キャリバンは「暗黒のもの *thing of darkness*<sup>18</sup>」(第5幕第1場 277行目)「出来損ない *moon-calf*」(第2幕第2場 91行目ほか)と呼ばれるが、シュミットの「デュスターヘン *Düsterhenn*」という名前には「暗い *düster*」という単語が入っており、自分自身を「出来損ない *Mondkalb*」(S.486)と思っている。欲望のままに動くキャリバンと同様、デュスターヘンは金銭、その富を生み出すための作詩、創作の源泉としての性欲に強く執着しているし、両者は酒飲みでもある。また、完璧な人語を話すには程遠いキャリバンと同じように、デュスターヘンの独白は雄弁ながらも正書法を崩して表記される。

このように状況証拠と思しき共通点はいくつか確認できるものの、そこからキャリバンにまつわる筋が、シュミットの作品内に直接見えてくるわけではない。例えば神話では冥界の王プルートとその妻ペルセフォネと解釈できる宿主夫妻を、シェイクスピアのプロスペローと娘ミランダに関係づけようとしたところで、閉鎖された土地に住む権力者という以外に、共通点を見つけ出すのは難しい。かつてオルフ

---

18 デーヴィット・リンドレーの注釈によれば、「キャリバン *Caliban*」の語源説の一つに、ロマ語の“*caulibon*”(黒く、暗いもの *black, dark thing*)があるという。ヴォーン夫妻は、このジプシーの言語に語源をとる説は、批評家のほとんどが無視しているが、ジプシーが蔑まれていた当時の状況を考えれば充分説得力ある説の一つとしている。

Shakespeare, William: *The Tempest*. edited by David Lindley. Cambridge; New York (Cambridge Univ. Press) 2002. p.88

アルデン・T. ヴォーン、ヴァージニア・メーソン・ヴォーン (本橋哲也訳): キャリバンの文化史 (青土社) 1999、68-71 頁



## キャリバンの行方

オイス神話よりもキャリバンのモチーフの方が強く現れていると主張しようとしたアルフレート・アンデルシュも、シュミットの作品内にはキャリバンはいるがプロスペローもゴンザーロも出てこないとした<sup>19</sup>。シュミットの「キャリバン」に表れる様々な象徴・モチーフを調べたユルクツィクも、シェイクスピアの『あらし』に関しては引用もしくは類似点が少ししかなく、ブラウニングの詩に関しては全く見つからない、としている<sup>20</sup>。そのため、この作品に関する論文には、このタイトルの意味に関しては触れず、もしくはキャリバンが主題と考えて読み進めると袋小路に入ってしまうとして、オルフォイス神話に関する部分や叙述方法などを中心に論じているものが多く存在する。実際に、隠されたオルフォイス神話を作品内から探し出すのは容易なことではないから、この研究傾向はもちろん是認されるべきものではある。

ただし、やはりタイトルの意味がわからなければ、いくら神話との関連がわかったところで片手落ちの感が否めない。このキャリバンのモチーフはいったいどのように扱えばよいのだろうか。当初「オルフォイス」と仮題がつけられていたこの作品のタイトルを「キャリバンのセティボス観」と変更することについて、シュミットは編集者に宛てた手紙の中で以下のようにコメントしている。

(オルフォイスに関する部分に印を入れるとひどく煩雑になり、読者も神話と作品をいちいち対応させる困難に直面するだろう、と指摘した上で)

Zu diesem Zweck schlage ich weiterhin vor, den <L[esemodell] I>=Titel auf <CüS> zu reduzieren [...] mein eigentlicher Grund für solche Reduzierung wäre gar keine Lust an der Mystifikation des Lesers; sondern, im Gegenteil, der Wunsch, die zur Zeit bestehende Überbetonung von L I organisch zu reduzieren : das Stück wird dadurch un=eindeutiger.<sup>21</sup>

このため私は、「読解モデル 1」であるタイトルを「キャリバンのセティ

<sup>19</sup> Andersch, Alfred: a.a.O., S.342

<sup>20</sup> Jurczyk, Stefan: Symbolwelten. Studien zu Caliban über Setebos von Arno Schmidt. (Diss.) 2. Aufl. (Igel Verlag) Hamburg 2010. S.107

<sup>21</sup> 1964年1月8日付け編集者エルンスト・クラヴェールへの手紙。Schmidt, Arno: Fiorituren & Pralltriller. a.a.O., unpagnierte “editorische Vorbemerkung”.

## 犬飼彩乃

ボス観」へと還元することをさらに提案する [中略] このような還元の本当の理由は、読者を煙に巻くことではないだろう。そうではなく、反対に、現在起こっている読解モデル1の過大な強調を自然に減らしたいのだ。作品はそれによって非一義的になる。

ここで言われている「読解モデル1 Lesemodell I」は、文字通りの意味をとらえる読解方法を指すと思われる。「オルフォイス Orfeus」というタイトルをやめることで強調が弱められるとすれば、タイトル変更前の「読解モデル1」は、作品とオルフォイスをはじめとする神話を対応させていく読み方ではないかと推測ができる。シュミットはオルフォイス神話一辺倒の解釈を避けようとしていたのである。ならば、「キャリバンのセティボス観」というタイトルは、オルフォイス神話とは別の読み方、つまり言葉遊びや造語、筋の類似をたどっていく以外の読み進め方をも、シュミットは考慮に入れていたのではないだろうか。

ツァプラは、キャリバンのモチーフとオルフォイスをはじめとする神話が作品内でどの程度関連付けられているのかを問題として、結局フロイトの精神分析理論上の機能しか共通点として見出せなかったが<sup>22</sup>、このようなアプローチは必ずしも重要ではないと思われる。キャリバンというキャラクターは、もともとシェイクスピアが独自に案出したものであり、オルフォイスをはじめとするギリシャ神話とは関係が薄い<sup>23</sup>。むしろ、このシュミットのタイトルはここまで述べてきたようにオルフォイスとはまったく違うレベルでの考察を要求しているように思えてならない。

作品間の共通項が筋の類似や引用にないとなれば、ほとんど唯一の手がかりであるデュスターヘンとキャリバンが行う、セティボスに対する考察をみるほかない。

---

<sup>22</sup> Czaplá, Ralf Georg: a.a.O., S.302

<sup>23</sup> シェイクスピアの『あらし』のもっとも有名で説得力のある解釈は、プロスペローとキャリバンの関係を、ヨーロッパ人と先住民間の争いの寓話化とし、作品舞台の島を、アメリカをはじめとする植民地と見立てるものである。この解釈ではキャリバンは未開地の先住民であり、先進地の教育を受けていない野蛮人のため、開拓者によって奴隷にされてしまう。ヤン・コットによれば、この劇にはセイレーンや『オデュッセイア』などさまざまな神話とパラレルに考察できるエピソードが散りばめられているが、それらのエピソードは必ずしも、シュミット作品内のエピソードと共通するわけではないようである。

ヤン・コット (高山宏訳) : シェイクスピア・カーニバル (平凡社) 1989、99-155頁

## キャリバンの行方

シェイクスピアの『あらし』では、現実の主人であるプロスペローに対する悪態がキャリバンの台詞のほとんどを占めており、セティボスに言及する場面は二か所しかない。そこでわかる情報は、母親である魔女シコラクスが信仰していた神だということのみである<sup>24</sup>。そのため比較検討はブラウニングとシュミットの二作品に絞られる。ブラウニングのキャリバンは、創造神セティボスを創造した上位の神が別に存在し（129-130 行目）、月と動植物をいらいらした気持ちから（26-30 行目）、そして奇形の自分を腹いせに（56 行目）、この玩具の世界を悪意をもって創造した（146-147 行目）、と考える。このような創造物は、嫉妬の対象にしないために、セティボス自身よりは不出来にしかできない（111-126 行目）。セティボスとキャリバンの関係は、キャリバンと目の前を歩いていく蟹の関係と同様で、生かすのも、戯れにつぶすのも、圧倒的な強さを持つ側の自由である（98-108 行目）。キャリバンはここで、母シコラクスから教えられたのとは別に、身の回りの現象や自分自身の経験から自分本位な思考を発展させて、独自のセティボス像をつくりだしている。シュミットのデュスターヘンも、セティボスについては以下のように独白する。

(Nicht daß ich das Leben en bloc zu verleumden gedächte: ich weiß sehr wohl noch zu unterscheiden, ob der ganze Kosmos abnimmt, oder man bloß ich=selber; aber das Meiste war schon ziemlich doof. Natürlich gab's auch ab & an ne gelungene Stelle im Universum; aber die Mehrzahl der Produkte jenes sete Boss war Fusch=Werk, schnell & schludrich, wie vo'm alten=frechen Handwerksburschen: wenn's n Buch wär', würde der Autor schon das seinige zu hören bekomm'm. Aber so kuschschtn se Alle.) (S.533f.)

(何も人生をひとまとめにしてそしるつもりはないさ。俺だってまだ、宇

---

<sup>24</sup> 「(プロスペローに命令されて) 言うことを聞こう、あいつの魔法はとっても強いからお母の神さまのセテボスだっても適わなくてあいつの家来になっちゃうぞ I must obey; his art is of such power, / It would control my dam's god Setebos, / And make a vassal of him.」(第1幕第2場 373-375 行目)

「ああセテボスの神さま、これはまたなんと美しい妖精たち。ご主人さまもりっぱだなあ。きっとまた厳しく折檻されるぞ O Setebos, these be brave spirits indeed! / How fine my master is! I am afraid / He will chastise me.」(第5幕第1場 260-263 行目)

## 犬飼彩乃

宙全体が縮んでいるのか、人間、ただ俺＝自身が弱っているのかの区別ぐらいはできる。でもほとんどはかなりばかげている。もちろん宇宙には時どきは成功したところもある。でもあのセテ・ボスってやつは創造物の大多数はヘボ＝作品で、急いでいて&ぞんざいだから、年取ってて＝生意気な職人の仕事みたいだ。もしそれが本だったら、作家はもうあいつの本を聞かされるんだろう。でもそうやってみんなちぢこまってるんだ。）

主人公デュスターヘンは、奇形の化け物であるキャリバンと同じように、創造神セティボスのぞんざいな仕事の結果である、と自らを規定している。作品世界も主人公にとっては非常に生き辛いもので、キャリバンがセティボスやプロスペローを恐れるのと同様、デュスターヘンも常に何かに対して不安をもっている（神話に即していえば、エリニュスである若い四人の女性やプルートである宿の主人トゥルプらを恐れ、自らの肉体に対しても不安を抱いている）。アンソニー・フェランは、ブラウニングのキャリバンとシュミットのデュスターヘンが感じている神への不満、生活の困難さに対する意識が、作品で語られている筋道の一つであるとする<sup>25</sup>。

ユルクツィクはさらにそこから一歩進め、両作品におけるキャリバンが行うセティボスに関する考察、そして世界観をグノーシス主義に根ざしているものだ、とする<sup>26</sup>。グノーシス主義では、創造神デミウルゴスは最高神ではなく、天のアイオーンの最下位のものであるソフィアが伴侶無しに物質から産んだ、奇形的な未熟児とされ、宇宙の創造主ではあるものの、下位の神であるために完璧な創造物を生産できず、悪の創造主ともされる<sup>27</sup>。シェイクスピアの『あらし』におけるキャリバンも、魔女シコラクスが悪魔と産んだ奇形児とされ、ブラウニングの描き出すセティボスは、下位の神で悪意をもって不完全なものを造り出すとされており、特徴が一致している。ブラウニングのキャリバンが描き出した、悪意をもった世界と同様に不完全な自分自身、そしてそれを創造した神に関しての不满は、シュミットのデビュー作、「リヴァイアサンまたは世界の最良のもの *Leviathan oder Die beste der Welten*」をはじめとする初期作品でも主要テーマになっており、シュミットの悲観

<sup>25</sup> Phelan, Tony: *Rationalist narrative in some works of Arno Schmidt*. (University of Warwick) Coventry 1972 (=Occasional Papers in German Studies No.2) p.32

<sup>26</sup> Jurczyk, Stefan: a.a.O., S.107-112

<sup>27</sup> マドレーヌ・スコペロ（入江良平、中野千恵美訳）：グノーシスとはなにか（せりか書房）1997、91-92 頁

## キャリバンの行方

的な世界観の基礎をなすものとしてとらえることができる。また物質からなる肉体を悪とし、欲望を悪の誘惑とするグノーシス主義の世界観を鑑みれば、作品内で見られる主人公の繁殖することへの拒絶感（避妊、不妊）と、それに相反しながら明らかに内在する生殖行為への欲望というセクシュアリティの問題も、ドレーフスのような執筆活動と肛門愛の解釈とは別の意味をもってくる。

この世界と肉体を悪、少なくとも不完全な存在とするグノーシスの思想に、シュミットの「キャリバン」では更に「本」が加わっていく。この引用では、「何も人生をひとまとめにしてそしるつもりはないさ。俺だってまだ、宇宙全体が縮んでいるのか、人間、ただ俺＝自身が弱っているのかの区別ぐらいはできる。」(S.533f.)と、宇宙と人間を、創造物というキーワードで似ているが区別できるものとした上で、その創造物の例として「もしそれが本だったら、」と考える。「もしそれが本だったら、作家はもうあいつの本を聞かされるんだらう。」(S.533f.)作家が作っているはずの本は、実はセティボスのものでもあり、創造物という点で、宇宙、人間、本は共通している。

デュスターヘンの性に対する拒絶と欲望というアンビヴァレントな感情と、セティボスの不完全な創造物としての宇宙、人間、本の関係は、深読みになるかもしれないが、ユルクツィクの指摘していないもう一つの連想を呼び起こさせる。それは、シェイクスピアがつけた怪物の名前「キャリバン Caliban」の語源説でもっとも有力とされる、「カンニバル（人食い）cannibal」のイメージである。語源説にはほかに、当時人食い人種だと信じられていた「カリブ人 caribbean」とするものもあるが<sup>28</sup>、どちらにせよ、キャリバンはカニバリズムと関連があるとみることができる。もっとも、この説は有名ではあるが疑義も差し挟まれている。劇中のキャリバンは、野蛮だが力の弱い存在であり、具体的に食人行為には及ぶことはない。英米文学におけるキャリバンの変遷を研究したヴォーン夫妻も、キャリバンと人食い人種との関連は状況証拠さえ挙がっていないとして、この説を疑問視する<sup>29</sup>。しかしこれももっとも有名な語源説であることは間違いなく、この説が最初に活字になったのは、1778年のサミュエル・ジョンソンとジョージ・スティーブンスによる注釈つき『テン

<sup>28</sup> この語源説は、脚注 23 で紹介した、キャリバンを新世界の先住民だとする解釈の裏づけの一つとなっており、ヴォーン夫妻、ヤン・コットの上掲書でも紹介されている。

<sup>29</sup> アルデン・T. ヴォーン、ヴァージニア・メーソン・ヴォーン：上掲書、66 頁

犬飼彩乃

ペスト』で、リチャード・ファーマーの説として紹介されたという<sup>30</sup>。シュミットが「キャリバン」を執筆した際には、当然この説は把握されていたに違いない。

シュミットの作品でも、主人公デュスターヘンは、『あらし』のキャリバン同様、直接カニバリスティックな行動を起こすわけではない。デュスターヘンはどちらかといえば人と濃密に接触する事を拒み、登場する性的な場面は下男とリーケであれ、四人の同性愛の宴であれ、主人公本人は覗きを行うのみで参加することはない。むしろ神話では復讐の女神たちに襲われ、八つ裂きにされる立場であり、作品の最後では、「死の座席 *Todessitz*」と呼ばれる助手席に座ったデュスターヘンには、頭しか残っていない<sup>31</sup> (S.538)。この復讐の女神たちによる食人のイメージは冒頭から強く現れる。「ほかの三人がすぐさまバンパイア風に＝興奮して、赤いとがったかぎ爪を、小さな尖らせた口の前に突き立てた（わたしは膝の上の書類かばんを押さえた）<sup>32</sup>」 (S.477)。

しかし、作品冒頭のエピグラム (S.477) では、世界と本、そして肉体、エロスが、血なまぐさいイメージを伴って、はっきりとテーマとして提示される。

*GEORG DÜSTERHENN* entertäind se Mjußes – (tschieper Bey se Lump) – ietsch Wonn of semm re=worded him for hiss hoßpitällittitewis Sam Bladdi mäd=Teariels. (S.477)

ゲオルク・デュスターヘンが女神たちを接体した—— (ひと絡げに安く)

—— 一人筒、<sup>ずつ</sup> 恍惚として、<sup>ミューズ</sup> 血濡れの・<sup>せったい</sup> 迷土・<sup>ブラッディ</sup> 涙・<sup>メイド</sup> 有り得るを彼に

<sup>リワード</sup> 還元＝換言した。

<sup>30</sup> 同掲書、64-65 頁

<sup>31</sup> 助手席に座ったデュスターヘンは、作品の最後でこうつぶやく。  
「(ま、どってことないさ。まともな人間なら最後には頭だけが生きているもんだ!)。  
— (nu wenn schon: bei einem anständigen Menschen lebt am Ende nur noch der Kopf!) . —」 (S.538)

<sup>32</sup> “als die andern Drei sich sofort, vampirig=angeregt, die roten spitzen Krallen vor die Saugmäulchen gedrückt hatten, (und ich mir die Aktentasche auf den Schoß).”

## キャリバンの行方

このエピグラムは英語をドイツ語風に表記したものと考えられるが、英語に直せばこれが『ギリシャ詞華集』からの引用で、元々はヘロドトスが『歴史』九巻の巻名に、ミュージー一人ひとりの名を冠した理由であることがわかる<sup>33</sup>。シュミットの引用においても「意味を言い換え *semm re=worded*」「書類 *material*」などの単語が入っており、この「キャリバン」がそれぞれのミュージーから与えられた九章から成るものであることを示している。実際に「キャリバン」の各章は、ヘロドトスの『歴史』同様、ミュージーが守護する対象がそれぞれのテキストのテーマになっており、デュスターヘンが創作する予定の詩集も同じように九章構成である<sup>34</sup>。ここではミュージー一人ひとりが各テキストを代表しており、ヘロドトス、シュミットとデュスターヘン、ミクロとマクロ、作品の内と外が同じ構成をとっているという興味深い現象が作り出されている。

そしてこの箇所は、強烈な肉体・性と残酷さのイメージが交じり合っている。本文は、デュスターヘンがミュージーを楽しませたお返しに、「*Sam Bladdi mäd=Teariels*」を受け取ったとしているが、これを英語に戻せば「*some bloody Mary / material* ブラッディ・マリー／血濡れの書類」と推測できる。ブルーメンタールはここに「少女 *Mädchen*」「狂わんばかりの涙 *mad tear*」「エアリアル *Ariel* (『あらし』に登場する妖精)」などが含まれているとする<sup>35</sup>。ここに「引き裂く *tear*」の意味も含めれば、少女が乱暴に引き裂かれ、血と涙に濡れる、とも読み取れるの

<sup>33</sup> このエピグラムは、『ギリシャ詞華集』から引用された、作者不明の詩をもじっている。引用元では主語はヘロドトスで、ヘロドトス著の『歴史』の九巻それぞれにミュージーの名がついた由来を述べている。例えば、*Johnson, Samuel: The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson. IV. Poems. edited by E. L. McAdam, Jr., with G. Milne, New Haven and London (Yale University Press)1964. p.326* によると、

(ラテン語原文) 9.160 ANONYMOUS/ *Exceptae hospitio Musae, tribuere libellos Herodoto hospitii praemia, quaeque sum.*

(サミュエル・ジョンソンの英訳) 9.160. *Herodotus entertained the Muses, and each, in return for his hospitality, gave him a book.*

(拙訳) ヘロドトスがミュージーたちを歓待し、ミュージーの一人ひとりが、もてなしの礼に、一冊ずつヘロドトスへ本を授けた。

<sup>34</sup> 「でも『くつろぎの住まい』か、九章のうち一章は絶対そんな名前になるだろうな。Aber ‹Trautes Heim› würde auch unbedingt 1 der 9 Unter=Bücher zu heißen haben」(S.484)

<sup>35</sup> *Blumenthal, Bert: Der Weg Arno Schmidts. Vom Prosaprotest zur Privatprosa. (Diss.) München (Minerva Publikation München) 1980. S.194*

## 犬飼彩乃

ではないだろうか。この血なまぐさいエピグラムはもちろんセクシャルな意味にとれ、「彼女らの一人ひとりが Wonn of semm」という箇所では、アンソニー・フェランが、Wonn から Wonne (ドイツ語で「喜び」)、semm から Samen, semen (ドイツ語、英語で「精液」)、sema, semasa (ギリシャ語で「意味 semantic」)などの単語を読み取っている<sup>36</sup>。デュスターヘンにとって女性は創作の道具でしかなく、詩集製作のためにありもしないリーケへの愛を確かめに行くように、ここでは少女を本の資料として引き裂いたのである。

創作のためには手段をいとわない、デュスターヘンのカニバリズムは、世界かつ肉体であり、作家の命であろう本そのものが相手になると、より強烈に示される。神話のレベルでヘルメスである、と指摘されているデュスターヘンの「盗人」のイメージは、作詩の場面で難渋してひねり出した詩が、実はカール・マイの詩の盗作であることからきている (S.485-487 ほか)。その盗作の方法はまさに換骨奪胎と言えるもので、マイの詩を読んだことがなければデュスターヘンの作詩であると読めるばかりか、前後の作詩風景からはくられないモチーフを寄せ集めた三流の詩としか読めない有様で、作家を卑下するために引用したとしか思えない。デュスターヘンは盗作後、この作家について「永遠に、尊敬しつくせないお手本であるカール・マイ KARL MAY; ewige, nie genug zu verehrende Vor=Bilder」(S.507)と大衆文学の手下であることを独白する。仮にもカール・マイを尊敬すると言っておきながら、それを卑下した形でそのまま自分の作品として発表するその行為からは、深い愛と憎しみ、それに皮肉が入り混じった複雑な感情が垣間見える<sup>37</sup>。

このような盗作行為は、「キャリバン」内では「引用」として、いたるところに観察できる。シュミットの場合、引用はほとんどが参照元テキストより一部の単語または前後のコンテキストを変えることで、もともとの意味からまったくはなれた意味になっていることが多い。シュミットの付け加えた意味と、もともとの作品で味わわれていた意味を比べることによって、皮肉や笑いに変えるのである。ロベルト・ヴェニンガーは、このような方法は、単語、文、作品構造など、あらゆるレベルで観察できるとし、アルノ・シュミットについて、気に入ったさまざまな作品を

<sup>36</sup> Phelan, Anthony: Text of Neurosis: Neurosis of the Text. Towards the later Work of Arno Schmidt. In: The Modern German Novel. edited by Keith Bullivant. Leamington Spa/ Hamburg/ New York (Berg Publishers) 1987. p.240

<sup>37</sup> シュミット自身にとっても、カール・マイはお気に入りの作家の一人である。この「キャリバン」出版直前にシュミットは、長大なカール・マイ研究書『シタラとそこへの道 Sitara und der Weg dorthin』(1963)を出版している。



## キャリバンの行方

喰らい、噛み砕き、混ぜ合わせて作品として排出する、「他テキスト世界のカンニバル化の匠 Meister der Kannibalisierung fremder Textwelten」と呼ぶ<sup>38</sup>。シュミットに非常に近い存在として描かれる主人公デュスターヘンは、怪物キャリバンの特徴を帯びているだけでなく、怪物の名前の語源であるカニバリズムも、内的独白における引用や、創作に対する執着の中で示している、と考えられる。これに、オルフォイス神話からドレーフスが導き出した公式「自己を表現する（押し出す）＝排便もしくは芸術活動 „sich ausdrücken“ = Kot absondern bzw. Kunst machen」<sup>39</sup>を考え合わせれば、我々が読んでいるテキストは、デュスターヘンの独白であると同時に、さまざまなテキストを共食いし、消化・吸収した残滓としての便ということになる。

以上のように、オルフォイス神話が観察できる「キャリバンのセティボス観」の、神話以外の読み方を、タイトルを中心に探ってみた。すでに確認したとおり、『あらし』「キャリバンのセティボス観；島の自然神学」「キャリバンのセティボス観」の三作品には、互いを引用していると思われる箇所が非常に少ないため、実証性に乏しく、このような読み方が、本当にどこまで具体的に作品内で現れているのかは、更なる検証が必要である。また、排便の前段階である食事、消化などのモチーフ（創作段階で言えば、読書や構想など）も更なる研究の必要があるだろう。ほかの作家の作品をいわば「共食い」することで作り出されるシュミットのテキストは、創作の源泉として、愛もしくはエロスと、数々の本を必要とする。女性を自分本位に利用し、カニバリスティックに本を切り刻んで利用する、利己的なデュスターヘンは、最終的には自分自身が女性（復讐の女神たち）によって切り裂かれる。引用という名の文学作品の解体は、常に繰り返されるのである。

---

<sup>38</sup> Weninger, Robert: Allegorien der Naturwissenschaft oder: Intentionalität als Problem der Arno Schmidt-Forschung. In: Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk. Hrsg. von Timm Menke. München (edition Text u. Kritik) 1992 S. 25-48, hier S.26

<sup>39</sup> Drews, Jörg: a.a.O., S.57