

論文要約

寛容としての文学

——ジャン・パウルにおけるユーモア・空想・機知——

東北大学大学院文学研究科文化科学専攻

嶋崎順子

目次

|   |    |
|---|----|
| はじめに  | 1  |
| 第1章 ローマの中国人——ジャン・パウルの現代性                    | 3  |
| 1.1. ジャン・パウルの文学史的位置づけと主な作品                  | 3  |
| 1.2. 『宵の明星』と女性読者——ベルクのジャン・パウル評              | 5  |
| 1.3. ゲーテのジャン・パウル評——ジャン・パウルと東洋               | 8  |
| 1.4. コメレルの非歴史性とレトリックの復権——ジャン・パウルの現代性        | 12 |
| 第2章 小説家への道のり——出発点としての感傷と諷刺                  | 15 |
| 2.1. 小説家としての出発点——感傷主義小説『アベラールとエロイーズ』        | 15 |
| 2.1.1. 『見えないロッジ』第二版への序言(1821)における小説家への道程の回顧 | 15 |
| 2.1.2. 哲学的関心からの出発と哲学への不信                    | 17 |
| 2.1.3. 感傷主義小説『アベラールとエロイーズ』(1781)            | 19 |
| 2.2. もう一つの出発点としての諷刺                         | 25 |
| 2.2.1. 小説の封印とリヒテンベルクのドイツ小説批判                | 25 |
| 2.2.2. ジャン・パウルにおける諷刺の意義とコメレルの評価             | 27 |
| 2.2.3. ゲオルゲによるジャン・パウルの再評価と諷刺の切り捨て           | 30 |
| 2.2.4. スターンとの共通点——諷刺からのユーモア精神の誕生            | 33 |
| 2.3. 感傷と諷刺の統合としてのユーモア                       | 35 |
| 2.3.1. スターンにおけるユーモア                         | 35 |
| 2.3.2. 死の体験と諷刺からの脱却——ユーモアによる世界との和解          | 36 |
| 2.3.3. 倒錯した崇高としてのユーモア                       | 39 |
| 2.3.4. 感傷と諷刺の統合としてのユーモア——ユーモアの笑う王国          | 42 |
| 2.4. 牧歌の意味                                  | 43 |
| 2.4.1. 伝統からの訣別——『陽気なヴッツ先生』の文学史的位置           | 43 |
| 2.4.2. 花盛りの谷底——裏返された諷刺と生の肯定としての牧歌           | 47 |

|   |     |
|---|-----|
| 第3章 娯楽と教育の統合としての小説——ジャン・パウル小説をめぐる諸問題                      | 51  |
| 3.1. 小説への専念と時代からの孤立                                       | 51  |
| 3.2. 小説をめぐる状況——ブランケンブルクの『小説試論』と Fr. シュレーゲルの小説論            | 52  |
| 3.2.1. ブランケンブルクの『小説試論』——近代の象徴としての小説                       | 52  |
| 3.2.2. Fr. シュレーゲルの小説論——長篇小説とロマン的なもの                       | 53  |
| 3.3. オースティンとジャン・パウル                                       | 56  |
| 3.3.1. オースティンとジャン・パウルの類似性                                 | 56  |
| 3.3.2. 『ノーサンガー・アビー』に見る小説家としての自負——快と益の統合としての小説             | 56  |
| 3.3.3. 小説と女性  | 59  |
| 3.3.4. 小説と自由——権威への抵抗と自立への要求                               | 63  |
| 3.3.5. ジャン・パウルと女性読者——理想的共同体へのまなざし                         | 65  |
| 3.4. ドイツ小説としてのジャン・パウル小説                                   | 67  |
| 3.4.1. 倫理対芸術——ゲーテ批判としてのベルネのジャン・パウル評とゲーテ讃美としてのハイネのジャン・パウル評 | 68  |
| 3.4.2. ジャン・パウルの古典主義批判                                     | 68  |
| 3.4.3. 反教養小説としてのジャン・パウル小説                                 | 73  |
| 3.4.4. ルカーチ対バフチン——モノローグ小説とポリフォニー小説                        | 76  |
| 第4章 ジャン・パウル小説の成立と特徴                                       | 81  |
| 4.1. 伝記としての小説   | 81  |
| 4.2. 『陽気なヴッツ先生』——死者を主人公とする物語から語り手の誕生の物語へ                  | 82  |
| 4.2.1. 死者を主人公とする物語  | 82  |
| 4.2.2. 語り手の誕生   | 85  |
| 4.2.3. 「最後の七言」  | 88  |
| 4.2.4. 「死んだキリストの講話」                                       | 90  |
| 4.2.5. 仲介者としての語り手   | 95  |
| 4.2.6. 山上に立つ語り手   | 99  |
| 4.3. 未来あるいは空想としての長篇小説                                     | 102 |
| 4.3.1. 死者と並んで歩く——死者の物語としての牧歌                              | 102 |
| 4.3.2. 短篇と長篇の関係——楽園の喪失者たちの物語としての長篇                        | 104 |
| 4.3.3. 「想像力の自然な魔術について」と『美学入門』における空想                       | 107 |
| 4.3.3.1. 「無限なるものの感覚」および「部分を全体にする能力」としての空想                 | 107 |
| 4.3.3.2. 自我を認識する器官としての空想——神的思慮と本能                         | 108 |
| 4.3.3.3. 空想とユーモアの関係                                       | 109 |

|  |     |
|--|-----|
| 4.3.3.4. 長篇小説と未来——ジャン・パウルにおける「天才」                    | 110 |
| 4.3.3.5. あらゆる人間の能力のうちで最も人間的な能力としての空想——オイ<br>ディプスと一本足 | 111 |
| 4.3.3.6. 和解としての文学                                    | 114 |
| 第5章 ジャン・パウルの文体的特徴——『見えないロッジ』における比喩の諸相                | 117 |
| 5.1. 空想と比喩   | 117 |
| 5.2. 比喩の分類の試みとコメニウスの『世界図絵』                           | 124 |
| 5.3. 比喩の役割とジャン・パウルの文体的特徴                             | 127 |
| 5.3.1. 語句の権威性に基づく比喩——牧歌と諷刺                           | 127 |
| 5.3.1.1. 牧歌の文体的特徴                                    | 127 |
| 5.3.1.2. 諷刺の文体的特徴                                    | 130 |
| 5.3.1.3. 現実を炙り出す比喩——ジャン・パウルにおける比喩と誇張法                | 132 |
| 5.3.1.4. 形骸化した比喩の再活性化——直喩と隠喩                         | 134 |
| 5.3.1.5. 直喩の重要性——ホメロスの比喩との類似性                        | 137 |
| 5.3.2. ジャン・パウルにおける自然                                 | 140 |
| 5.3.2.1. 自然との対比                                      | 140 |
| 5.3.2.2. 動物・虫の比喩——ナンセンスとグロテスク                        | 141 |
| 5.3.2.3. 植物の比喩と人物描写                                  | 145 |
| 5.3.2.4. 物理現象と心理現象の対比                                | 147 |
| 5.4. 詩的風景画——ジャン・パウルにおける自然描写                          | 149 |
| 5.4.1. ゲーテの風景描写とジャン・パウルの風景描写                         | 149 |
| 5.4.2. 流動化する風景と大きなものと小さなものの並置                        | 151 |
| 5.4.3. 動かない空とイモムシの毛——ジャン・パウルのユートピア                   | 153 |
| 5.4.4. 自然描写における提喩                                    | 155 |
| 5.5. ジャン・パウルにおける換喩                                   | 158 |
| 5.5.1. 換喩と身体性——全体と部分の転倒                              | 158 |
| 5.5.2. ジャン・パウルと映画表現の共通性                              | 161 |
| 5.5.3. 愛の魔術——ジャン・パウルの文体的核心としての換喩                     | 165 |
| 第6章 ジャン・パウルにおける機知                                    | 167 |
| 6.1. ジャン・パウルの文学論『美学入門』の成立背景と機知論                      | 167 |
| 6.2. 「機知」の歴史   | 168 |
| 6.3. 比喩的な機知  | 169 |
| 6.4. 比喩的でない機知  | 172 |
| 6.5. 比喩的でない機知と比喩的な機知の関係                              | 175 |

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| 6.6. 機知の社交性                         | 177 |
| 第7章 父をめぐる物語——巨人への道程                 | 179 |
| 7.1. 父の主題                           | 179 |
| 7.1.1. 未完の長篇と完結した長篇——創作の区切りとしての『巨人』 | 179 |
| 7.1.2. 『巨人』と『美学入門』との照応関係            | 180 |
| 7.1.3. 『巨人』における「父」の主題               | 182 |
| 7.2. 『ヴッツ先生』における父の主題                | 184 |
| 7.2.1. 庇護者としての父                     | 184 |
| 7.2.2. 支配者としての父                     | 185 |
| 7.2.3. ヴッツの父への反抗                    | 186 |
| 7.2.4. 二人の父のあいだに立つヴッツ               | 187 |
| 7.3. 『見えないロッジ』における父の主題              | 189 |
| 7.3.1. ヴッツからグスタフへ——地下での教育と牧歌からの脱出   | 189 |
| 7.3.2. 牢獄への回帰                       | 194 |
| 7.3.3. グスタフの第二の死と復活                 | 195 |
| 7.3.4. グスタフにおける父への反抗                | 196 |
| 7.3.5. もう一人の主人公オットマル                | 198 |
| 7.3.6. グスタフとオットマル                   | 201 |
| 7.4. 『宵の明星』における父の主題                 | 201 |
| 7.4.1. シェーラウからフラクセンフィンゲンへ           | 201 |
| 7.4.2. 生の原理としてのフェンク                 | 202 |
| 7.4.3. 政治的陰謀劇の脚本家としてのホーリオン卿         | 204 |
| 7.4.4. 息子の物語としての『宵の明星』              | 209 |
| 7.4.5. ヴィクトルと涙                      | 210 |
| 7.4.5.1. 涙と自己解体                     | 211 |
| 7.4.5.2. 苦悩の象徴としての涙                 | 216 |
| 7.4.5.3. 流されぬ涙——ヴィクトルと二人の父、「高人」の破綻  | 222 |
| 7.4.5.4. 死の克服としての父の主題               | 226 |
| 7.5. 『フィクスライン』における父の主題              | 229 |
| 7.5.1. 『宵の明星』と『フィクスライン』との関連         | 229 |
| 7.5.2. 父と錯誤                         | 230 |
| 7.5.3. 死んだ父の呪縛——その克服の第一段階としての愛      | 230 |
| 7.5.4. 語り手の物語への参入——空想による死の最終的な克服    | 234 |
| 7.6. 『ジーベンケース』における父の主題              | 238 |
| 7.6.1. 孤児たちの物語としての『ジーベンケース』         | 238 |

|                   |                            |     |
|-------------------|----------------------------|-----|
| 7.6.2.            | ドッペルゲンガーの登場                | 239 |
| 7.6.3.            | 結婚の破綻                      | 243 |
| 7.6.4.            | 名前の再交換                     | 245 |
| 7.6.5.            | 地上における救済                   | 248 |
| 第8章 『巨人』における父との和解 |                            | 251 |
| 8.1.              | 楽園への帰還——「覆われた父」と「覆いを取られた父」 | 251 |
| 8.2.              | 政治的陰謀劇の黒幕としての「父」と「母」       | 253 |
| 8.3.              | 反抗者としての子供たちとドッペルゲンガー・モチーフ  | 256 |
| 8.3.1.            | アルバーノとリンダ                  | 258 |
| 8.3.2.            | アルバーノとロケロール                | 260 |
| 8.3.3.            | アルバーノとリアーネ                 | 263 |
| 8.3.4.            | ショッペとジーベンケース               | 266 |
| 8.3.5.            | リアーネとイドイーネ                 | 270 |
| 8.3.6.            | アルバーノと見いだされた父              | 272 |
| 結語 寛容としての文学       |                            | 277 |
| 参考文献              |                            | 291 |

## 内容要約

本博士論文は、18 世紀末から 19 世紀初頭にかけて活躍したドイツの小説家ジャン・パウ  
ル(1763-1825)が文学、特に長篇小説という分野で目指した理性と感情の統合の実相を明ら  
かにすることを狙いとしている。

18 世紀に開花した啓蒙主義の精神的土壌に生い育ったジャン・パウルの生涯にわたって  
追求した主題は、同時代の思想家たち、文学者たち、自然科学者たちと同じく、「人間」  
であった。その際、彼が考える「人間」とは、精神（魂）と肉体、頭と心、理性と感情、  
彼岸と此岸、無限と有限など、相争う二極からなる中間物であり、彼の文学が目指したの  
は、この人間が抱える矛盾、彼の言葉を借りるならば「死すべき人間の手には負えないこ  
の争い」を描くこと、つまり、人間の真実に迫ることであった。1795 年に出版された第二  
作目の長篇小説『宵の明星』は大きな反響を呼び、それまで無名と貧困に甘んじてきた彼  
を一気に人気作家の地位に押し上げた。彼の小説に魅了されたのは生に苦しみ悩む者たち、  
特に女性たちであった。

だが、同時代人たちの評価は真っ二つに割れる。彼は、女性を中心とする読者たちから熱烈な支持を集める一方で、合理主義の立場に立つ批評家たちの激しい批判に曝された。批判の矛先が向けられたのは、一人称の語り手が絶えず物語に介入し、筋の流れを遮る主観的で脱線的な語り、比喩を多用する晦渋な文体、そしてこれによって生じる彼の小説の無秩序・無形式ぶりであったが、批評家たちを何より苛立たせ当惑させたのは、こうした特徴に起因するジャン・パウル小説の難解さにもかかわらず、彼らが知的能力に関して自分たちより劣ると見なしていた女性たちが彼の小説の愛読者だったことである。

本論第1章は、この問題を取り上げた同時代の批評家ベルクのジャン・パウル評を出発点としてジャン・パウル受容史を概観した。考察の中心となるのは、彼の同時代人であり、ドイツ文学史においてあらゆる意味でジャン・パウルの対蹠者とされてきたゲーテのジャン・パウル評である。古典主義の立場に立つゲーテは、同時代の批評家・受容者たちがジャン・パウル的小説に抱いていた当惑に「オリент性」という一つの定式を与えた。この定式は、ジャン・パウル研究に大きな足跡を残したマックス・コメレルまで受け継がれることになる。

コメレルは、ゲーテが「オリент」という概念によって言い表したジャン・パウルの異質性をドイツ的魂の類型の一つに還元した。このようなコメレルの非歴史的・形而上的観点とは異なる視座を与えてくれるのが、佐藤信夫が指摘した近代における学問としてのレトリックの衰退とポスト・モダンにおけるその復権である。近代科学の発達により、科学的で客観的な真実が重視され、言語はそれをありのままに記述するだけで十分であると見なされ、言語を飾ることは、むしろ真実を隠蔽する罪とされた。ジャン・パウルの比喩を多用する修辞性の高い文体は、この近代の流れに逆らっている。したがって、彼に貼られた「オリент性」のレッテルは、近代ヨーロッパにおいて非正統の烙印を押された伝統の言い換えにほかならない。だが、ジャン・パウルは近代が客観的と見なしたものが、実は、感性によるもの、相対的なものであることを主張する。彼は、レトリックを「発見的認識の造形」という観点から再考した佐藤の、「私たちの認識をできるだけありのままに表現するためにこそレトリックの技術は必要だった」とする見解と立場を同じにしている。この点にジャン・パウルのすぐれて現代的な意義がある。

この、われわれの認識が感性に左右されるということこそ、哲学的考察を書き留めることから、作家としての第一歩を踏み出したジャン・パウルを文学（小説）に向かわせた動機にほかならない。彼の念頭に早い段階から、理性と感情の統合の場としての文学（小説）が浮かんでいたことは、彼が17歳で当時流行していた感傷主義の影響を強く受けた書簡体小説『アベラールとエロイズ』を書き、この分野の最初の試みを行っていることによって裏づけられる。だが、自身の感情への没頭から生まれたこの習作の完成後、彼は小説の執筆を封印し、諷刺へと向かう。諷刺作家時代は実に十年近くに及んだ。第2章は、ジャン・パウルが感傷小説から出発し諷刺を経て小説に回帰するまでの過程を追った。

諷刺は、哲学と同じく「人間」を対象とするが、人間一般を扱う哲学とは異なり、その関心は人間の個別的・現実的側面へと向かう。同時にこの個別的・現実的側面への関心において、諷刺は感傷主義小説に代表される感情の文学の対極に位置する。権力者を対象とし、人間の愚行や社会の悪弊を暴く諷刺はまた、その性格上、婉曲的な表現を要求し、そのため高度な表現技術を必要とする。諷刺は、理性と感情の統合によって人間の真実に迫ろうとするジャン・パウルにとって、人間研究を積み言語の研鑽を重ねる機会を提供した。さらに諷刺は、貧困に喘ぎ社会の底辺で生きるジャン・パウルにとって、圧倒的な力で自分に襲いかかってくる外界から自分の身を守り、生き延びるための手段でもあった。

だが、生き延びる手段であった諷刺は、外界との断絶を生む。感傷主義小説の登場人物たちが現実との妥協を自分の美德を汚す行為として拒絶するように、真理と正義の旗を掲げる諷刺家もまた、諷刺家である限り、世界の外側に立って世界と対峙しつづけなければならない。両者に共通するのは、世界からの退場、すなわち、死である。諷刺に専念するなかで、ジャン・パウルの胸底で静かに醸成をつづけていた世界との和解を求める欲求は、自らの死への予感をきっかけに、ついに表に現れた。この和解への欲求こそ、ユーモアの精神であり、生への意志であった。ジャン・パウルはユーモアを「倒錯した崇高」と呼ぶ。ユーモアは有限を無限との対比によって減ぼすが、自らを減ぼされる有限のなかに含める。ユーモアの根底にあるのは、人間が死を定められた存在であるという意識であり、この死の意識から生まれる地上的存在物にたいする寛容の態度である。

ユーモアは自己と他者を結ぶ宥和と寛容の精神である。ユーモアの獲得によってジャン・パウルは世界と和解し、諷刺家としての孤絶状態から脱して小説家として共同体へ復帰する。この世界との和解のしるしとして最初に生みだされたのが、「牧歌」という副題を持つ短篇小説『陽気なヴッツ先生』である。「倒錯した崇高」であるユーモアは、無限を否定的に指し示す点で、無限を直接的に目指す感傷的態度と有限を否定的に扱う諷刺的態度を統合する。現実の個物に即しながら、その上に精神として漂うユーモアによって、ジャン・パウルは小説家としての足場を確保した。

ジャン・パウルは生涯を通じて小説を中心とする散文に徹した。この小説への専心によって彼は、同時代の文学者のなかで特異な位置を占めている。第3章は、時代との関わりで、彼が小説に専心した意味を問い、その小説の特徴を浮き彫りにすることを目指した。彼と同時代のイギリスの女性作家オースティンを比較することによって明らかになったのは、両者に共通する小説家としての自負の念である。二人が活躍した時代、小説は芸術ジャンルとして確立する途上にあり、一般的には依然として大衆の娯楽品と見なされていた。むしろだからこそ、両作家は、小説に理性と感情、別の言葉で言えば、教育と娯楽の統合の可能性を見いだした。両作家において、小説は権威者への反抗と自立への欲求と結びつき、読者との対話を開き、自由な個人どうしの対等な関係に基づく理想の共同体への希望を描く表現媒体であった。だが、イギリスにたいし小説後発国であるドイツでは、一刻も早く小説の社会的価値を引き上げる必要性から、小説の芸術性の向上と教育的価値

が声高に叫ばれた。この二つの欲求は、「教養小説」の概念のなかで手を携えることになり、ジャン・パウルの『宵の明星』の出版と同じ 1795 年に出版が始まったゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』がその典型とされた。そのため、ゲルマニスティックの伝統において、ジャン・パウルの小説は「教養小説」の基準に照らして、非芸術的・非小説的とされた。こうしてドイツ近代文学の作家・詩人のなかで、最初に小説家という明確な自覚をもってこの形式に臨んだジャン・パウルの作品が、ドイツ小説の正統から外されるという皮肉が生じたのである。

だが、小説への自覚的な取り組みによってジャン・パウルとオースティンとのあいだに著しい類似性が確認できたように、バフチンの「ポリフォニー小説」の理論のジャン・パウル小説への適用の可能性は、ジャン・パウルと世界文学との繋がりを示すとともに、彼の小説を論じるのに、「教養小説」の概念が適性を欠くことを浮き彫りにした。

ジャン・パウルが、短篇『陽気なヴッツ先生』とそれに続く長篇『見えないロジ』で確立した独自の小説形式とは、作者と同名の架空の一人称の語り手によって語られる「伝記」であった。第 4 章は、この語り手の役割を明らかにすることに当てられた。牧歌という副題が添えられた『陽気なヴッツ先生』の分析から浮かび上がるのは、語り手の、死者を讃え、記録する伝記作者としての役割である。さらに短篇と密接な関連をもつ、長篇のあとがきに当たる「最後の七言」および、これと構造的に類似した「死んだキリストの講話」から明らかになるのは、語り手に与えられている、生者と死者、此岸と彼岸、物語の世界と現実の世界を仲介する役割である。

死者を讃える牧歌が束の間の生を生きる地上の存在者たちへの愛の表明であるならば、長篇は、彼岸へ希望のまなざしを向けながら、地上を生きる者たちの生の道程を描く。ジャン・パウルの長篇は過去のユートピアである牧歌を核とし、未来のユートピアに向かって伸び広がる。

有限と無限を仲介する人間の能力をジャン・パウルは「空想」と呼んでいる。「空想」は、有限なものを感じ取る五感と協働しながら、有限なものを、無限なものを指し示す記号に変える能力であり、現在から出発しながら、現在を超出する能力である。これによって人間は肉体および瞬間への隷属状態から脱し、全体を俯瞰する視点を獲得し精神の自由を手に入れる。空想はわれわれが肉体と精神の両極にまたがる存在であり、どちらか一方に還元できないことを示す。すなわち、空想とは人間に自我の二重性を、「わたし」が肉体と精神を備えた一人の人間であることを認識させ、自覚させる器官である。確かにこの二重性によって自我は、絶対的自由を得ることはできないが、ほかならぬこの二重性によって、自我は他者へと繋がる通路を手にすることができる。空想は「あらゆる人間の能力のうちで最も人間的な能力」であり、ユーモアと同じく、人間を人間として特徴づける対極性を総合し宥和させる能力である。

ジャン・パウルの空想の概念を特徴づけるのはその対話性である。空想は自分との対話であると同時に他者との対話でもある。空想のこの対話的構造を具現化するために小説に



据えられた装置こそ、架空の語り手にほかならない。語り手は物語の内と外を自由に往来しながら物語を語っていく。語り手によって生まれるのは本を仲立ちとする精神の共同体、語り手と読者の「広大な円」である。

空想を指す言葉である「あらゆる人間の能力のうちで最も人間的な能力」とは、極言すれば言語能力にほかならない。ジャン・パウルの比喩を多用する文体は、彼が自らの使う道具である言語にたいしてきわめて自覚的であったことの証拠である。第5章は『見えないロッジ』に基づき、ジャン・パウルの文体的特徴を明らかにした。

比喩が用いられている場面を具体的に考察していくと、三つの顕著な特徴を指摘することができる。第一に挙げられるのは、既存の秩序の破壊である。だが、それが「おかしみ」を生み、笑いを引き起こすことによって、破壊は単なる破壊でなく、事物や人間を隔てる秩序の垣根を取り払い、宥和と和解をもたらす働きを持っている。

第二の特徴は、比喩表現が誇張法と結びつくことである。指すものと指されるもののアンバランスが、普段は平常表現によって覆い隠されている真実や現実を炙り出す。ジャン・パウルはまた、誇張法によって、それが本来持っていた感性的な力を失って形骸化し・ステレオタイプ化した隠喩を活性化させる。その一方で彼は、場面の描写に隠喩を用いることで個別的特殊な事件を一般化し、細部を大胆に切り捨てる。彼は隠喩を用いて出来事を太い輪郭線でなぞり、これを浮かび上がらせる一方、切り捨てられた細部を埋める作業は読者の手に委ねる。比喩と誇張法による反写実的な描写が、かえって迫真的な効果を生む。比喩はまた、読者に場面をありありと思い浮かべさせる反面、対象とのあいだに距離を生み出し、それを美的に享受する余地を読者に与える。ジャン・パウルは比喩によって読者の感性に働きかけ、対象との距離を縮めさせると同時に、読者の知的側面を刺激して対象とのあいだに美的距離を作り出す。

とりわけ知性的側面を刺激する役割を果たしているのが、彼が多用する直喩である。直喩は佐藤信夫によれば、事物のあいだの内在的類似性に基づく隠喩にたいし、事物のあいだに新たに類似性を設定する比喩であり、開かれた比喩である。学術的知識に基づく直喩は、彼が同時代の批評家から非難を浴びる最大の原因になったものであるが、そこでの批判とは反対に、直喩は読者を物語から遮断するのではなく、むしろ物語のなかへ読者を引き入れる機能を持っている。

ジャン・パウルの文体の特徴として挙げられる第三の点は、対比表現である。ジャン・パウルの比喩が生み出す世界は、すべてのものが別のものに変容する可能性を秘めた世界であり、その自然描写においては遠近法が破られ、大きなものと小さなものが同じ価値と比重をもって画面に並ぶ。彼の対比表現が示すのは、創造神の造化の妙にたいする感嘆の念ではなく、被造物への共感であり、生命への讃歌である。

これらの特徴から明らかになるのは、ジャン・パウルの比喩的文体を支えているのが、隠喩的認識ではなく、換喩的認識だということである。樋口桂子によれば、「抽象的で無時間的な次元での概念の組み換えを行うレトリック」である隠喩にたいし、換喩は「現実

物によって言葉を書き換え」、「ものを言葉と化す」手法である。ジャン・パウルの比喩が見かけの難解さにもかかわらず、多くの読者に共感を呼んだのは、彼の文体がわれわれの日常感覚とこれに根ざす換喩的言語能力に支えられているからにほかならない。ジャン・パウルの換喩的思考が示すのは、現実世界への愛であり、この愛が現実を詩的現実へと変容させる。

これまでの研究では彼の比喩を指す語として最も多く用いられるのは「隠喩」である。だが、第5章で明らかになったように、彼の文体を支えているのは「換喩」であり、隠喩を偏重する従来の研究では、彼の文体の持つ特徴を正確に捉えることはできない。

一方、ジャン・ポール自身はその文学論である『美学入門』（1804）で、比喩の総称として「機知」という語を選んでいる。第6章は、機知論が展開される『美学入門』第9プログラムを中心に提起し、ジャン・パウルの言語観を探究した。機知をめぐる考察から明らかになるのは、ジャン・ポールが言葉を不完全な道具だと見なしていたこと、しかしその不完全性のゆえに、言葉は、否定的な形で「絶対的なもの」、「語りえないもの」を指し示す記号としての機能を果たしようと考えていたことである。彼は言葉の遊戯性を精神の自由を保障するものとして重視する。また、「機知」という語には、その語史が示すように、「社交の才」の意味が含まれる。したがって、「機知」は聞き手である他者を前提としており、ジャン・パウルのこの語の選択には、言葉が他者へ向かって開かれているという意識が強く作用している。「機知」は、言語、そしてこの言語を表現手段とする文学が、人間に精神の自由を与え、他者との対話を可能にする媒介であるという、彼の言語観・文学観の核心を表す語である。

『美学入門』出版の前年、ジャン・ポールは自ら主著と位置づける第四作目の長篇小説『巨人』を完結させた。構想から完成まで約十年を費やしたこの大作は、彼の文学・美学に関する理論上の集大成である『美学入門』と対をなす実践上の集大成である。『美学入門』で言葉の遊戯性の前提となる「絶対的なもの」、「語りえないもの」とは「神」のことであった。『巨人』ではそれは「父」として登場する。『巨人』はその表題が暗示するように、天空の神である父に背いた「大地の子ら」、すなわち、近代の人間の敗北を描いた小説である。だが、同時にこの小説は、主人公アルバーノの「父親探し」の物語であり、父との和解を描いた物語である。父という主題に照らすとき、それまでに成立した三つの長篇とこれらと関係の深い二つの短・中篇は、一本の線で結ばれる。これら『巨人』に先行する作品は、それぞれ独立性を保ちながら、同時に『巨人』へと至る道程のなかでそれぞれの位置を占めているからである。第7章は、これらの作品において、父の主題が「父への反抗」と「父の克服」の途中段階を経て、『巨人』における最終的な父との和解へ至るまで、どのように展開され変奏されていくか、その足跡を追った。

出発点となるのはジャン・パウルの最初の本格的な文学作品である短篇『陽気なヴッツ先生』である。主人公のヴッツが暮らす牧歌的世界は、庇護者であり支配者でもある父が宰

領する空間である。だが、ヴッツはこの空間に決して安住しているわけではない。彼の内には無意識ながら牧歌からの脱出への意志、すなわち、父への反抗が萌している。

牧歌の住人であるヴッツに定められた境界とは、死の意識の排除である。子供は自分が死ぬことを知らない。しかしそれを知ったとき、子供はもはや子供でいることはできず、牧歌という樂園から追放される。長篇『見えないロッジ』の主要な登場人物たちは、ヴッツが子供としてとどまっている樂園を追放された人々である。人間に与えられた死という限界を超え、その先にあるものを目指す人間のことを、ジャン・パウルは「高人」と呼ぶ。

「高人」は死の先に彼岸の存在を信じるか、それを否定するかによって大きく二つの種類に分かれる。『見えないロッジ』の主人公グスタフは前者を、もう一人の主人公オットマルは後者を代表している。二人はそれぞれ擬似的な死の体験によって死という限界を踏みこえる。しかしそれによってグスタフの胸に彼岸への希望が刻まれたのにたいし、絶望とニヒリズムに陥ったオットマルは、こうした運命を人間に与えた神と、その地上の代行者である封建君主にたいして怒りを燃やす。オットマルは父に反抗し、その座を篡奪しようとするプロメテウスの人間であり、グスタフとは対照的な人物として描かれているが、グスタフもまた、人間に課された死という限界を踏みこえた人間として潜在的な反抗者である。二人は同じく、支配・被支配の関係によって成り立っている封建的な社会に代わる、自由な人間の結びつきによる社会の建設を目指そうとする。

グスタフとオットマルは、その対照性にもかかわらず、此岸を一気に超越しようとする欲求、すなわち、此岸の軽視と死への憧れにおいて共通している。死へと傾く二人の高人を小説において生へと連れもどす役割をはたしているのが、ユーモア精神の体现者「ユーモリスト」フェンクである。小説中のすべての主要な登場人物たちと友情や信頼で結ばれているフェンクは、その医師という設定に示されているように、心身を癒す者として生の原理を具現している。

第二作目の長篇『宵の明星』の主人公ヴィクトルは、フェンクの後継者であるが、物語の上ではフェンクの前身である。ヴィクトルは、「諧謔的魂、哲学的魂、感傷的魂」という三つの魂を持つ人物として紹介される。物語は、彼の「哲学的魂」と「感傷的魂」の対立を軸に展開される。その際、彼の「哲学的魂」を純粋な形で体现する人物として父のホーリオン卿が、彼の「感傷的魂」を純粋な形で体现する人物として師のエマーヌエルが配置される。『宵の明星』はホーリオン卿とエマーヌエルの死を通して、地上を超越する高人の破綻を描くとともに、同じく死へと惹かれるヴィクトルが、二人の父とのあいだで生じる葛藤に苦しみながら、死への憧れを乗り越え生へと回帰するさまが語られる。物語の最後の場面で、二人の父の死を見届け、寄る辺をなくしたまま地上に残されるヴィクトルが、悲痛に沈むなかで口にするのは未来への希望である。

『宵の明星』にはヴィクトルの親友で、領主の庶子であるフラミンによる擬似的な「父殺し」も描かれる。三人の父の退場で終わる『宵の明星』の結末は、勝利の歓呼ではなく喪失の嘆きに包まれるが、この嘆きの陰画として父の克服が消極的に示される。

『宵の明星』と深い関連にある中篇『フィクスライン』は、長篇では消極的にしか示されなかった父の克服を受け、それに積極的な意味を与える試みと考えられる。この牧歌的中篇において父の支配は、予告された死として現れる。物語は主人公フィクスラインが、自分を縛る過去の呪縛を克服する過程を描く。彼を生へと生還させるのは恋人と母の愛であり、彼らを助ける架空の語り手の詩的空想である。父＝死の克服は、その支配を根底から覆すのではなく、それを出し抜く詩的空想が生み出す錯誤によってなしとげられる。そのとき詩的空想は生の原理として愛と母の側に立つ。

三作目の長篇小説『ジーベンケース』は父が登場しない小説である。主人公ジーベンケースを始めとして主要な登場人物たちはすべて孤児として設定されている。物語に登場する唯一の父的登場人物ブレーズは自分の被後見人であるジーベンケースの遺産を略取しようとする「悪しき父」である。物語は「悪しき父」以外のいかなる父もない世界で生存をかけて苦闘する孤児たちの物語として展開する。この小説でジャン・パウルはジーベンケースとその無二の友で彼に生き写しのライブゲーバーの二人を指すために、「ドッペルゲンガー」という語を初めて用いた。このドッペルゲンガーのペアは、人間の本質である二重性を体現しているが、ジャン・パウルにしたがえば、この二重性こそが、人間に精神の自由を保証し他者への通路を開く。二人の名前の交換は、この二重性の維持の表明であり、人間の自立の宣言である。それが、神の地上での代理者であるブレーズとの対立を招くのは当然の帰結である。

ジーベンケースは、ブレーズが遺産の引き渡しを拒否したために経済的な苦境に立たされ、これによって妻レネッテとの結婚生活も破綻する。ライブゲーバーは、友を経済的・精神的窮地から救うため、模倣の死による名前の再交換を提案する。ライブゲーバーとジーベンケースの模倣の死による父の克服の試みは、挫折と成功の二重性のうちに描かれる。それは、レネッテの死によって示される、真実の死の厳粛さの前に屈すると同時に、ジーベンケースとナターリエの愛を成就に導く。救いを求めるジーベンケースの悲痛な叫びに答えるナターリエの言葉のなかに、「万物を愛する父」が姿を現す。成功と挫折が交錯するなかで、主人公は他者と結ばれ、その愛を通して、庇護し支配する父ではなく、見守る父の存在が発見される。『ジーベンケース』の結末は、『巨人』で描かれる父との和解を準備している。

最終章である第8章は、第7章で考察した先行する作品における父の主題の変奏と深化を受けて、『巨人』がこれらを取りこみ、父をめぐる問題の最終的な解決へ向けて展開していく過程を明らかにした。『巨人』は主人公アルバーノが父ガスパルの支配を脱却していく物語である。この脱却は、一つには母を通しての真の父の発見として、さらには、自分のうちにあるエゴイズム、すなわち、他者のなかに自分の反復・複製を求めようとする欲求の克服として描かれ、この両方にドッペルゲンガー・モチーフが用いられる。アルバーノによる父の発見は自らの二重性の承認を意味している。

人間が根源的に抱える二重性は、死を定められた人間には調停できない。それは人間が神にはなれないことを意味している。『巨人』においてジャン・パウルが父をめぐる問題にたいする最終的な答えとして出したのは、二重性の解消によって大地を捨て、自ら父＝神になりかわるのではなく、自分の内部にある二重性を受け入れ、すなわち他者を受け入れて、「大地の子」として生きていく決意である。そのとき、人間＝子は、その自由と尊厳を放棄することなく、愛のなかで父と結ばれ、地上では仲間と手を携えることができる。『巨人』の最終場面である、満天の星の下、やがて明けそめる朝を待ちながら、丘の上に寄り添って立つ三人の若い男女の姿にジャン・パウルが托したのは、人間の未来にたいする希望にほかならない。

ジャン・パウルの文学を支えているのは、人間の本質が二重性にあるという認識に根ざしたユーモア、空想、機知である。これらは、突き詰めれば同じ源に発する一つの力の三種の現れにすぎない。それは人間の二重性をどちらか一方の極に還元することなく、二つの極の対立を対立のまま保持し、協働させ宥和させる力であり、寛容の精神である。本論文はこの寛容の精神が彼の文学を隅々まで統べていることを明らかにした。

ジャン・パウルの文学は、他のヨーロッパ文学と比べて内向性の強さが指摘されるドイツ文学のなかでも、その極致的なものとして、これまでドイツ文学史のなかで位置づけられてきた。しかし本研究によって明らかとなった彼の文学の核心に据えられた寛容の精神が示すのは、これまでの研究が見落としてきた、生を肯定し現実と生命への愛に支えられ、他者へ向かって開かれたその相貌である。