

ココシュカの『ヨブ』

島田宏司

芸術家の生涯というものはそもそも誤解され易く、そして愛好者たちもまた喜んで彼を誤解しようとし、彼も自分にとって都合のよい理由からそれを受け入れようとする。1886年にオーストリアのペヒラルンに生まれ、ウィーン世紀末に「大野人」(Oberwildling)と蔑まれながら、奮迅の勢いで画壇の頂点を極めたオスカー・ココシュカ(Oskar Kokoschka)もそんな芸術家のひとりである。

彼は老いて画笔の衰えもすでに隠せなくなった90の年に、在りし日の回想を綴った自伝(„Mein Leben“, 1976)を書いたのだが、そこにある記述には大きな誤りが認められた。自作劇の初演時、内容のあまりの激しさに観客が暴れだし、自分は騒乱罪で警察に逮捕されかかったが、名士の友人の口ききであやうく難を逃がれた、という部分が真赤な嘘。当時の新聞の劇評では、観客はくすくす笑ったり、口笛を吹いた程度の反応であった。そこで、この様な事実を下した批評家の判断は、彼には自己を神話化する性質(Selbst-Mythisierung)があるとし、神話的作品群が生まれる契機に結びつけようとする。しかし、自己神話化の欲望=強い自己顕示欲=神話的作品の成立という図式は単なる語呂合わせにすぎない。作品の成立と自己神格化の欲望には何らつながりはない。神話という素材は、あくまでも彼によって選ばとられたものである。

ココシュカの劇作品『ヨブ』(„Hiob・Ein Drama“; 1917)は、数度改作され、タイトルも『スフィンクスとでくの坊』・「クリオーズム」(„Sphinx und strohmann“・*Ein Curiosum*)、『グロテスク』(„Eine Grotteske“)、『スフィンクスとでくの坊』・「自動人形たちのコメディ」(„Sphinx und Strohhmann“・*Komödie für Automaten*)の順に変遷し、

内容も充実して一幕の笑劇だったものが三幕のドラマ『ヨブ』となった。ところが現在流布しているテキストでは「クリオーズム」が1907年成立となっているのに対し、W. J. Schweiger によれば1913年であるらしい。そこで正しいと思われる順にテキストを並べかえると、ココシュカが会って恋した2人の女性の名が登場人物に変名で冠せられていることが判明した。Lilith Lang と Alma Mahler である。とくに Alma の場合、生涯彼は彼女を慕うのだが、Anima（女性の魂）という名になって劇の中ではもちろん彼の女性観の本質を象徴する存在になっている。

『ヨブ』のストーリーは、男性的魅力に乏しい紳士 Hiob が一度男と駆け落ちした妻 Anima を再び目の前で新しい男 Kautschukmann に寝とられ、女性不信に陥り、苦悶するところを Anima によって殺されるというもので、終幕になって Anima が実は Eva（イヴ）の生まれ変わりであったという事実が明かされる。つまり、ひとり身のアダムのために神がイヴを世に送って以来、女性に対する男の受難が始まった。そして男の苦難は神の試練に耐えるもの Hiob という名に象徴されているという劇の趣向になっている。しかし、『ヨブ』は、Alma とは結局結ばれないことを悟ったココシュカが彼女の許を去って第一次大戦におもむき、負傷して帰国した後にかかれた作品であるが、Anima の人物描写がわずかに前作品より深まったぐらいで、女性はただただ Eros だけを求めて男を渡り歩くものだという女性観はまず変りがない。Alma Mahler との三年間の成果がそのような偏狭な人間観にとどまっている原因は、劇の仕立てに神話をとり込もうとしたことにある。神話的作品として成功させるために人間を切り捨てたのである。劇の仕上りと彼の身辺事情から推して、ドラマ『ヨブ』は、40歳にしてすでに下降線をたどり始めたココシュカの芸術家としての器量の限界を示した作品であると結びたい。

関口文法の冠詞論

——形式意味論応用の課題と展望——

羽根田知子

本稿の目的は、関口存男が打ち立てた意味形態論 (Semantotypologie) において明確化され得る、あるいは明確化されるべき点をモンタギュー意味論 (形式意味論) との比較考察の形で表すことであるが、主として関口の定冠詞、不定冠詞、無冠詞論が形式意味論においてどのような問題と関わり合うのかを述べる。

両者の接点として挙げられるのは第一に、言語構造に階層性を見ているということである。関口は「構造というものが „規定“ という関係において他にあり得ない」と表現し、意味の面から階層性を示した。それは例えば *Du sprichst am besten deutsch.* という文では意味的に *Du sprichst deutsch.* が *am besten* を規定しているということが、統語的にはそのままの形で表され得ないということを考慮してのことである。形式意味論は、無限の文を生成する統語規則と文の真理条件を生み出す規則を平行させるが、その出発となるのがタイプ *e* (その対象はもの、ないしは個体) と *t* (その対象は真理値) であり、フレーゲの構成性原理によって無限個のタイプが生み出される。これらのタイプは、統語記述と意味記述を平行させることが困難な自然言語の側から見れば、ある表現の対応する意味上の範疇を表している。関口は規定関係としての構造を意味には応用したが意味範疇には応用せず、意味範疇 (意味形態) を「もの」型と「こと」型に二大別した。

形式意味論と意味形態論の第二の接点として、名詞に個体だけではなく、述語性 (性質) を見ているということが挙げられる。形式意味論においてそれは、従来の述語論理では統一的に取り扱うことのできなかつた名詞句の一般的記述が可能になったという点で重要であるが、関口のいう不定冠

詞の „質の含み“ や不定冠詞を伴った名詞の対象が属する範囲を昇華体 (sublimation) の概念を用いて説明できるようになったということでも意義深い。また „仮構性の含み“ を表す不定冠詞＋名詞の統語的位置は、形式意味論における不定冠詞＋名詞を含む文が特定の解釈される場合の分析樹の位置と関係がある。

定冠詞に関しては、名詞を外部から規定する規定語や文脈が見当たらない場合の定冠詞即ち通念の定冠詞が自然言語に特徴的である。通念の定冠詞を伴った名詞の対象は個体ではないので、形式意味論で翻訳される場合はその名詞に対応する個体が存在するように翻訳されてはならないだろう。

話者がある概念を通念として扱う意識度が低い程、その通念は言語共同体から相続されたものであると言える。可能世界の考え方を用いるなら、話者と相手の、ある語に対する通念は、世界が同一である時に同じとなるが、全く同一ということはありません。話者が通念の定冠詞を用いる場合は、相手の世界も同じであると見なしているか、相手に同じ世界であることを要求しているのである。

通念が不定冠詞＋名詞の表す述語と異なるのは、その述語がさらに（というのは名詞がそもそも凍結形であるからであるが）凍結的に取り扱われているという点である。凍結的取り扱いとは „物“ の „事“ 化である。関口は無冠詞表現の起源を一言で用の足りる合言葉に求め、この文としての合言葉の凍結から無冠詞名詞の掲称力を説明している。意味記述のためには、凍結が意味範疇であるのかどうかということが問題となる。

Erfolg haben, in Wahrheit, von Bedeutung, an Hand, im Fall のように一語として把握される、いわゆる熟語を関口はその „一語“ が表す意味範疇の迂言的表現と呼んだ。上の例で言うなら順に動詞観念、副詞観念、形容詞観念、前置詞観念、従属接続詞観念の迂言的表現である。これは自然言語の範疇を素朴なやり方で意味範疇 (タイプ) に対応づけたものと言える。

ゲーテの „Die natürliche Tochter“ に 関する考察——フランス革命から近代へ——

藤澤 ゆうり

„Die natürliche Tochter“ (1803) は, „Iphigenie auf Tauris“ „Torquato Tasso“ などの, ゲーテの「古典劇」と呼ばれる一連の戯曲の最後の完成作品であるとともに, ゲーテのフランス革命に対する最後のそして最も重要な解答として書かれた作品であった。„Tag- und Jahreshefte, 1799“ や, 同年, „Bedeutendes Fördernis durch ein einziges Wort“ にゲーテが遺した言葉によれば, シラーから贈られた Stephanie de Bourbon-Conti なる女性の回顧録にモチーフを得て, 当時, 彼の詩的能力をほとんど不能にするまでに脅かしていたあらゆる出来事の中で最も恐ろしい出来事だと思われたフランス革命を詩的に克服しようとする試みとして, 革命についてそれまで考えたり書いたりしてきたことのすべてをそれに相応しい真摯さでこの戯曲の構想の中に書き下ろそうとしたのだという。本作品は即時代的な題材を扱いながら, 超時代的普遍的な真理を描き出そうとする古典主義の様式にのっとりた戯曲であり, 時代や場所や登場人物の名前はすべて伏せられているが, 君主制度のもつ倫理的価値を維持すべきである国王の無力さ・権威の失墜や, 貴族階級の道徳的墮落と権力闘争, 彼らに追従する「法」や「教会」の代表者たち, すなわち革命の諸原因, 革命前史がこの悲劇の中で示唆されていて, それによって一国の中枢にあったゲーテが時代の様相を的確に捉えていたことがわかる。このことと本作品以前に発表された革命にまつわる現象を喜劇的に扱った諸作品, „Der Groß-Cophta“, „Der Bürgergeneral“, „Die Aufgeregten“ などから, ゲーテはフランス革命の様々な要因や革命の理念を理解し, その発生をある程度必然的なものとして捉えてはいたが, その暴力的で破壊的な側面に嫌悪を示していた, とはよく指摘されることである。けれども

„Die natürliche Tochter“ はたんに支配階級にその責任がある古い身分社会の没落の Elegrie, あるいは革命に対するゲーテの政治的立場の表明を目指した作品として理解さるべきではない。ゲーテ自身が「様々なモチーフを結びあわせた戯曲」と呼んでいるように、鬱蒼とした森、主人公オイゲーニエの落馬、装身具の箱、国王の署名と印のある書状、といった作品中に散りばめられた数々のモチーフを使ってゲーテが時代の転換点にあって抱いた危機感や喪失感がこの作品に象徴的に表わされているのである。美的・倫理的価値観や個人としての人間の尊厳の喪失、一切の調和や秩序の崩壊——それは、機械文明がもたらす近代化・政治化の結果人類が蒙る運命に対してゲーテが抱いた危惧の念でもあった。これはゲーテにおける世紀末の不安感と呼んでよいもののように思われる。

終幕におけるオイゲーニエの第三身分の男性との結婚の選択には、市民階級のもつ生産性や道徳的価値観と、高貴な人間との宥和による秩序再生への期待がこめられている。しかしこの結末には、ゲーテ自身の革命という「洪水」からの家庭的な狭い安全な領域への回避の願望や、老年期の作品に繋がる諦念の姿勢もまたうかがうことができる。

ゲーテが本作品において描き出したのは、たんに個人の悲劇的な運命ではなく、機械文明、すなわち künstlich なものに支配された近代社会に移行しつつある空間であった。„Die natürliche Tochter“ は形式の点では „Pandora“ や „Faust II“ といった象徴劇に、内容の点では19世紀の社会小説 „Wanderjahre“ に継承されるべき問題を持った作品としてゲーテの全作品の中でその価値を再評価されるべきであろう。