

「記憶」の継承

——「ニーベルンゲンの歌」と口承文芸——

山本 潤

クレチアン・ド・トロワによって、ケルトの伝承に材をとった聖杯探案などの要素を扱う騎士物語が書かれ、またギョーム九世を「祖」とするトルバドゥールたちが盛んに恋愛抒情詩を謡っていた十二世紀後期、その俗語文芸の波はドイツ語圏にまで波及した。ドナウ地方では独自の詩形をもったミンネザンゲが登場し、叙事詩の分野ではハルトマン・フォン・アウエヤゴットフリート・フォン・シュトラースブルク、ヴォルフラム・フォン・エツシエンバハといった詩人たちが、主にフランス語で書かれていたと考えられる原典を、ドイツ語により翻案する形で作品を著した。この背景にあったのが、文芸の領域における世俗諸侯の台頭である。十二世紀半ばに至るまで、文芸の中心は修道院及び教会であり、それゆえに文学といった場合、それは基本的にラテン語で書かれたものを指していた。しかし、

世俗の諸侯が詩人のパトロロン及び作品依頼者となり、素材や作品主題の選択に対して影響力を発揮し始めた結果として、より世俗の貴族階級の好みに合った俗語による新しい文学が隆盛を極めることとなる。このような背景のもと、十二世紀から十三世紀の世紀転換期に、ドイツ語文学は一つの頂点を迎えた。

こうした中世盛期のドイツ文学において、とりわけ大きな存在感を放っているのが「ニーベルンゲンの歌」である。遅くとも千二百年までに成立したと考えられるこの叙事詩¹は、現存する写本の数²にも反映されている通り、継続した人気を得て広く受容されていた。しかし、ハルトマンら宮廷叙事詩の詩人たちが、外国語で「書かれた」作品をドイツ語へと翻案する形で騎士道や宗教上の問題を主題とし、自らの作品として結実させたのに対し、「ニーベルンゲンの歌」はそれまで基本的

には書記化されず、口承されていた史実を核として発祥した伝説³を素材としているという点で、特異な作品となっている。口承的な素材を扱っているとはいえ、二千三百詩節を超える長さ、またただ素材を羅列するのではなく、ポリフォニックに深く織り込み合わせているという複雑な構成、比較的安定した写本伝承などに鑑みれば、「ニーベルンゲンの歌」は書記的に詩作されたと考えるのが自然であり、そしてそれは現在研究上のコンセンサスとなっているが、⁴この素材の選択は、「ニーベルンゲンの歌」が、書かれた「原典」の存在を作品の正当性の根拠として重要視していた宮廷叙事詩とは本質的に異なる成立背景を持つことを端的に示している。それでは、このような中世盛期の文芸における「異端児」ともいえるべき「ニーベルンゲンの歌」はいかなるコンセプトのもと成立したのか。本稿では、中世盛期の書記文芸作品である「ニーベルンゲンの歌」が、口承されてきたゲルマンの伝説を語る意味を探る。

1. 「ニーベルンゲンの歌」の口承性

上述のような素材的背景に加え、同時代の宮廷叙事詩に比して「ニーベルンゲンの歌」を異質なものにしていく要素の一つが、「ニーベルンゲンの歌」の持つ作品形式である。この時期の書記的叙事作品は、一行に四つの揚格を持つ二行押韻の形式を持つのが常であった。しかし、「ニーベルンゲンの歌」は初

期ミンネザングの詩人デア・フォン・キューレンベルクのものと同通する韻律構造を持つ独自の詩節形式、「ニーベルンゲンの詩節」のもと綴られている。⁵この詩節形式は旋律にのって「謡う」のに適したものであり、「ニーベルンゲンの歌」の口承文芸への近さを示唆している。すなわち、「ニーベルンゲンの歌」は口承の素材を扱うのみならず、それ自体口承文芸と共通する外見を具えているのである。

近年の研究において、ヨーロッパ中世社会は、口頭でのコミュニケーションが支配的である文化と、書記文化の間の中間段階にあることが一般的に認識されている。⁶そして、そこで俗語文学の受容者層を構成する、世俗の支配階級に属する者たちの多くは文盲であった。⁷こうした状況下においては、文学作品は書かれた形で詩作されても、その文字を黙読するといった形態ではなく、ほとんどの場合朗読され、謡い手・語り手の「声」を通して受容されていたものと推測されている。そのため、口承文芸に典型的なものと考えられている詩節形式のもと綴られた「ニーベルンゲンの歌」は、その形式に相応しく声に乗って謡われた場合に、口承文芸との親近性もしくは同一性を聴き手に印象付け、素材とされている口承の英雄詩ないし伝説と同質なものとして受容者に理解された可能性が想定される。そして、おそらく詩人は「ニーベルンゲンの歌」という作品を書記文芸の伝統ではなく、口承文芸の伝統に連なるものとして認知されることを意図し、意識的にこの詩節形式を踏襲

ないしは選択したと考えることができる。

このニーベルンゲン詩節と並んで、「ニーベルンゲンの歌」に口承文芸への親近性を与える大きな要素として挙げられるのが、「ニーベルンゲンの歌」が形式的語法⁹によって綴られていることである。Milman ParryとAlbert Lordにより、セルボクローアチア語の口承文芸研究から構築されたオーラル・ポエトリ理論は、「ある特定の基本的なモチーフを表現するために、同一の韻律のもと規則的に使用される単語の集合。」として定義される「定形表現」が、口承文芸の特性であることを明らかにした。ParryとLordが分析対象としたセルボクローアチア語の叙事詩において、語り手は一連のそうした「定形表現」を記憶し、その助けを借りて一回ごとにいわばインプロヴィゼーションを施し、叙事詩の形へと構築したのである。そしてこのオーラル・ポエトリ理論における口承文芸の概念は「ニーベルンゲンの歌」にも援用され、「ニーベルンゲンの歌」がこの「定形表現」を多用した形式的語法のもと綴られていることが確認され、一時期「ニーベルンゲンの歌」は口承的に成立した作品であるという主張の論拠となっていた。

しかし、口承文芸は「定形表現」の助けを借り、形式的語法を用いて詩作されるものだが、そうした要素を含むことはその作品が口承文芸であることの必要条件であり、十分条件ではない——口承文芸は形式的だが、形式的な作品は必ずしも必然的に口承文芸というわけではないのである。そして口承の物語を

素材とし、口承文芸と等しいとされる詩節および形式的語法を持つものの、本稿冒頭で述べたように、「ニーベルンゲンの歌」は決して純粹に口承的に成立し、それが単純に書き留められたという性質の作品ではない。むしろ、「ニーベルンゲンの歌」は書記的な成立過程を前提とした作品であるが、詩人は作品創作の際に素材に含まれている口承的な語りの伝統を様々に利用し、「ニーベルンゲンの歌」を口承文芸の伝統に連なるものとしての演出を施したと考えるのが妥当である¹⁰。つまり「ニーベルンゲンの歌」の口承性とは人工的に巧みに演出されたものの、「装われた口承性 *fingerte Mündlichkeit*」と呼べるものである。¹¹

2. 「ニーベルンゲンの歌」における「語り」

——プロローグ詩節を巡って

そして「ニーベルンゲンの歌」が、意図的に口承的なものとして演出された書記文芸であることを端的に示しているのが、写本A及びCにみられる、口承的な「語り」の場を構築するプロローグ詩節である。写本A及びCの「ニーベルンゲンの歌」は、語り手による聴き手への呼びかけにより、「あたかもそこにいる聴き手と語り手を内包する共同体で口承の物語が語られるように」¹²幕を開ける。

Uns ist in alten mæren
wunders vil geseit

von helden lobebæren,
von grôzer arebeit,

von fröuden, höcgezîten,
von weinen und von klagen,

von küener recken strîen
muget ir nu wunder hoeren sagen. (1)

(我々のもとには、古からの様々な物語に多くの類稀なることが語り伝えられています。賞賛されるべき勇士たちのこと、大いなる苦難のこと、喜びや宴のこと、涙や嘆きのこと、雄々しい勇士たちの戦うさまなど、これより類稀なること、あなた方に語って聞かせることといたしましょう。)

この詩節は「ニーベルンゲンの歌」における「語り」の場を設定しているという点で、「装われた口承性」についての考察を行う上で大きな意味を持つ。まず、冒頭の「我々 uns」という言葉が、語り手と聴き手双方の属する共同体の存在を聴き手に意識させる。そしてその共同体が昔から伝わる「古の物

語」を共有財産として所有していることが述べられるが、この「我々」に伝わる「古の物語」とは、共同体の持つ集団的知識 *Kollektives Wissen* に属するものであり、それはまたその共同体にとつての過去に関する記憶、すなわち「歴史」である。そしてそれが「語られ geseit」てきたことが言明されることにより、この「古の物語」とは書記の形ではなく、口頭での伝達を介して継承されてきたものを指していることが強調されている。そして四行目後半詩行において、語り手は聴き手に対し、「あなた方 ir」と呼びかけることによって、「私—あなた方」

が対峙する現在進行的なコミュニケーションの空間を作り出す。ここでは、語り手にも受容者にも既知の「古の物語」が、現在という時点において語られる対象であることが明示されているのである。そして、この「古の物語」と接続された現在時点での「語り」は、その語り手ではなく、語られる素材そのものにオーソリティーが帰せられるものとして提示されている。その際、「古の物語」と、現在の「語り」のもとに展開される「ニーベルンゲンの歌」という作品の間のつながりは、この詩節で構築された「装われた口承性」を通し、語り手が、自分たちに「語られた ir geseit」ことをさらに語り継いでいくことを義務付けられていた口承的語り手を踏襲するものとして構築されることによって保たれる。語り手は新たな、未知の物語の開幕¹³を告げているのではなく、自分の前に既に長い伝統をもつ伝承行為を継続するものとして演出されているのである。すなわち

このプロローグ詩節は、ここから語られる物語を、口承の伝統に連なるものとして受容者に対して印象づける効果を持つと考えられる。

語り手と受容者の属する文化的共同体に伝わる「古の物語」と、この詩節で構築される「語り」の場において語られる物語の直接的な結びつきを、文法的な側面から強調しているのが、詩節の一行目と四行目後半詩行で二行目から四行目前半詩行を挟むように構成されている共有構文 Apokoinu である。¹⁴ この構文により、冒頭詩節一行目で言及される「古の物語」に語られている「多くの類稀なること wunders vil」と、二詩節目以降で「今から語られる」物語が「類稀なること wunder」として、ともに二行目から四行目の前半詩行までの内容を指しているように文法上解釈できるため、「我々に伝わる」物語と、聴き手が「これから耳にする物語」が集団的知識に由来する同じ内容を持つものとして認識可能となるのである。ここでは「古の物語」の内容は具体的には言及されないが、過去の英雄時代の歴史的事件を核にして発展し、伝説に語られる「賞賛されるべき勇士たちのこと、大いなる苦難のこと、喜びや宴のこと、涙や嘆きのこと、雄々しい勇士たちの戦うさまなど」についての様々な知識が聴き手の意識に呼び起こされ、現在の「語り」すなわち「ニーベルンゲンの歌」という作品を受容する際の知識的背景を形成することとなる。すなわち、「ニーベルンゲンの歌」はこの僅か一詩節を通して自らを口承文芸の伝統に接続

し、聴き手の持つ伝説に関する記憶に介入することで、受容者が既に持っている知識を物語の背景として獲得しているのである。

さらに、第一詩行で言及されている「古の物語」が複数形であることにも留意したい。これにより、まず共同体に数々の英雄に關しての物語が伝承されていることと同時に、これらの物語は「ニーベルンゲンの歌」そのものではないことが明らかとなる。第二詩節目から聴き手に向けて語られる物語は、既存のある一つの物語の単なる反復ではなく、物語の集合体から現在の時点での「語り」によって新たに紡ぎ出される一つの物語として表現されているのである。この背景には、語り手と聴き手が存在する受容の場はいわば網目状に張り巡らされた「古の物語」の伝承上の一点であり、またさらに伝承が継続して行く通過点であるとの伝承理解が存在する。その伝承における語り手とは、素材を翻案することで自身の見解を語る宮廷叙事詩の詩人たちとは異なり、物語の単なる伝承者、¹⁵ 大きな伝承の中の一部分として機能する存在である。これこそが口承的「語り」とそれを通じた集団的知識の伝承のあり方であり、¹⁶ 「ニーベルンゲンの歌」は多くの「古の物語」に語られる様々な「類稀なること」を伝えるエピソードが、中世的現在において収束する地点としての位置を与えられ、英雄時代に端を発する伝承のネットワークの一端を担うものとして演出されているのである。それにより、書記的に詩作され、ゆえに純粋な口承文芸とは異

質な作品である「ニーベルンゲンの歌」が口承の伝統と有機的に結びつけられ、口承と書記というメディアの間をつなぐ性質を帯びることとなる。以上のように、プロローグ詩節は具体的な口承文芸的な「語り」の場を擬似的に構築することにより、一個の詩人の手によって綴られた書記文芸作品である「ニーベルンゲンの歌」を、その伝承の流れの内に接続する試みを担っていると考えることができる。

しかしこのプロローグ詩節は、主要三写本のうち写本Aおよび写本Cには収録されているものの、作品成立当初の形を最もよく伝えていとされる写本Bには収録されていない。こうした状況から、プロローグ詩節は作品成立当初は存在せず、伝承の過程で追加されたものであるという見解が、現在は一般的となっている。¹⁷ すなわち、この詩節とそれに伴う擬似口承的な「語り」の場の構築は、「ニーベルンゲンの歌」という作品にはもともと含まれていなかったということになる。それでは、このプロローグ詩節を欠いていた「ニーベルンゲンの歌」は、どのような作品として成立/存在し、またなぜこのプロローグ詩節は追加される必要があったのであろうか。

この問題を考える上でまず、写本Bの冒頭に注目したい。写本Bは「ブルグントの国にいとも高貴なる姫が生まれました *Ez wuochs in Burgonden / ein vil edel magedin*」と何の前置きもなく、物語に直接入り込み語り始めるのだが、*Curschmann* 及び *Müller* は、第二歌章の冒頭部のシーフリートの登場箇所、

「そのころネーデルラントの国に高貴なる王子が生まれました *Do wuochs in Niderlanden / eins edelen kiniges kind*」と同じく、こうした物語の直接的な開始こそが、「口承的な語り」における物語の導入であると指摘している。¹⁸ ここで用いられている「*Ez-wuochs*」という定型表現は、「ヒルデブラントの歌」の冒頭の「私は語られるのを聞いた *Ik ghorta dat seggen*」における「*Ik ghorta*」などと共に、「口承文芸の典型的な冒頭形式である。¹⁹ これらは語り手が自分の声により物語を開始するという、口承的な受容状況を前提としたものであり、それゆえに口承文芸における物語の開始方法をよりよく反映していると考えられている。つまり写本Bでは、口頭伝承の慣例にそのまま則った形で物語が開始されているのである。言い換えれば、ここではいわば単純な形で *Müller* いうところの「口承的語りの模倣 *Mimikry an mundliches Erzählen*」²⁰ が行われており、口承的な「語り」をそのまま書記的地平へと移し変えている、つまり「書き記している *verschriften*」ものと考えることができる。

それに対し、写本AおよびCに伝わる、「口承的な語り」の場を擬似的に構築するプロローグ詩節は、写本Bにおいてなされる口承的語りの模倣ではなく、書記的な成立背景を持っていることを *Müller* は指摘しており、その証明として *Assmann* による口頭伝承の定義を援用する。この詩節で、語り手は「我々のもとに伝わる数々の『古い *alt*』物語」として、口承の伝説

に対して言及を行うが、Asmannによれば「古い」というのは書記的な伝承における貴族的な称号」なのであり、「口頭伝承においては、そうした(過去からの)積み重なりというものは無縁であるため、「古さ」は価値概念としては異質なものである²¹」。また、「そもそも純粋な口承文芸であれば、それを語るものの声によつてすぐさま物語は開始することができるが、書記されたものはまず語られる「場」を決める必要がある²²」。すなわちこの「古」という概念は口承文芸には異質な概念であり、それゆえにこの詩節が書記的な成立背景を持つていることを Müller は主張する。²³ この Müller の指摘に従えば、写本 A および C でのプロローグ詩節は、「ニーベルンゲンの歌」に新しい擬似的な口承的な語り地の地平を開く演出を施している、すなわち口承的な語りそのものを「書記化 verschriftlichen」する機能を帯びた、書記的かつ人工的な装置として解釈が可能である。

そしてこの詩節は、前述のように「ニーベルンゲンの歌」が書記作品として成立した後に、ある改訂者によつて追加されたものと考えられ、そこには物語の口承性をより構築的に演出しようとする意志を見てとることができるが、同時に口承的な語りの単純な模倣というナイーヴな演出が、不十分なものとみなされたことを暗示しており、それは「ニーベルンゲンの歌」が口承的に受容されるといふ前提の自明性の喪失を反映していると考えられる。そこで想定されるのは、「声」を通して

口承の領域へと還元されるという受容形態ではなく、純粋に書かれた作品を「読む」、書記的な受容形態である。そしてそうした受容においては、プロローグ詩節は読み手に対して作品が口承文芸と同等のものであるという印象を与える機能を有していると考えることができる。すなわち、写本 A および C の収録しているプロローグ詩節は、口承の「語り」を単純に模倣した導入、いわば口承文芸の擬態が、書記性と口承性というメディア間の差を埋め切れなかった、もしくはその中間にとどまっていることを受けて、口承的「語り」を書記的平面において完全に擬似的に構築し、そこに作品を展開することによつて擬似的な口承性を付与するという、口承性そのものの書記化を行うことを演出する装置として追加されたのだと考えられる。そして口承的な素材を書記的地平へと導入するという「ニーベルンゲンの歌」の試みは、この詩節の追加による擬似的な口承の「語り」の構築により、より同時代の受容者に受け入れられるものになったと考えられる。そして、このある種アンビバレントな擬口承的な「語り」の演出は、「ニーベルンゲンの歌」という作品が、集団的知識の伝承における一つの新しい形態を打ち出していることを示唆している。

ただしこの集団的知識の伝承が「ニーベルンゲンの歌」によつて書記的伝承の地平へと導かれたとき、素材自体にオーソリティがあり、自身はその伝承の一部に過ぎない存在である口承文芸の語り手と、書記文芸で作品に対してオーソリティを持

つ詩人という存在が、「ニーベルングンの歌」という擬口承的な書記的作品ではどのようにとらえうるのかということが必然的に問題となる。

3. 詩人の匿名性

十二世紀後半から、俗語による書記文芸では、作品内で詩人が自らの名を名乗ることが通例化した。この「名乗り *Namensnennung*」により、詩人は自らの著した作品に対して「自分が作者であること *Autorschaft*」を主張し、そのテクストを一個人である詩人に帰すものとして提示する。詩人が作中で名乗りを上げるとは、自らの名前をテクストと結びつけ、それに対するオーソリティを明らかにすることを意味し、そこには前述のように文芸活動が新たな段階に入ったのに伴い、新たな詩人の自己意識が表出しているということができらる。24 それと同時に、やはり作中で「私 *ich*」という一人称により物語を聴衆に対して語る物語内の語り手が、そのテクストに対するオーソリティを持つ詩人とオーバーラップすることとなる。25 すなわち、詩人自身の名が作品中に「私」として刻み込まれることにより、作品が朗読される一回ごとに詩人は朗読者の声とおして聴衆の前に姿を現し、語り手によって「私」の人称のもと語られる作品中での物語に対する注釈やエクスクルスでの主張が、聴衆によりそのまま詩人の言説として認識さ

れることとなる。

こうした、物語の語り手と自らを同期し、テクストを自分の創作物とする傾向の最も強い詩人として挙げられるのが、ヴォルフラム・フォン・エツシエンバハであろう。ここではまず彼の代表作である「パルチヴァール」を例にとり、詩人の「名乗り」とそれが物語の語り手と詩人の関係に対して及ぼす影響を見てみよう。²⁶

ヴォルフラムは「パルチヴァール」において三度にわたり「私、ヴォルフラム・フォン・エツシエンバハ」としてテクスト内に名乗りを上げる。まずパルチヴァールを主人公とする本編に先立つ、彼の父ガハムレトに関する前史の終わる箇所 (114, 12ff.) で、彼は「私はヴォルフラム・フォン・エツシエンバハ。詩作についてはいささかわきまえている *ich bin Wolfram von Eschenbach / unt kan ein teil mit sange* (114, 12-13)」と自分の詩的能力に対する自負を示す形で、物語の語り手として登場する。ここで、ヴォルフラムは語り手は、「自分は文字など一つも知らない *ine kan deheinen buochstap* (115, 27)」と述べるが、史実としてヴォルフラムが全くの文盲であったとは考え難い。²⁷ ただし詩人と語り手の関係という観点から、この箇所の記述の持つ意味を考察する場合に重要なのは、まず書記文芸作品という虚構の中の存在である語り手に、実在のヴォルフラムの在り様を結びつけることにより、物語を語る語り手とヴォルフラムという同一性を強化しているという点で

ある。ヴォルフラムという詩人の持つ具体的な背景を、語り手に「私」のそれとして語らせることで、語り手とヴォルフラムは同一の存在として演出される。そしてこれにより語り手の言説がヴォルフラムの言説と一致するものとして、受容者に認識されることとなる。こうした詩人と語り手の融合は次の「名乗り」にも読み取ることができ。二度目の「名乗り」はバルチヴァールがペルラベイエにやつてきた場面で、ブランディガールの軍に包囲された街の飢餓状態と、食べ物にも事欠く詩人自身の貧しい境遇とを重ね合わせる形でおこなわれる(84, 27; 185, 8)。²⁷⁾で物語の語り手である「私」が、詩人ヴォルフラムの実際の状況——もちろんその内容自体は史実であるとは限らない²⁸⁾——を語ることで、現実の詩人と物語という虚構の中の語り手の融合がさらに推し進められる。

そして三度目の「名乗り」はエピソードで行われるが、ここでは語り手Ⅱヴォルフラムが、物語を正しく伝えていないとして「バルチヴァール」の実際の原典としたクレチアン・ド・トロワの「ペルスヴァール」を批判し、自分の作品が拠っている原典として、キオートというおそらく架空の存在である詩人による物語の存在に言及する(87, 114)。このことは、実際にはクレチアンの「ペルスヴァール」に拠って「バルチヴァール」を著わしたヴォルフラムが、自分の作品である「バルチヴァール」に対して「ペルスヴァール」がオーソリテイを持つ原典として存在することを嫌い、原典の選定自体を創作することにより、

本来の原典から距離をとっていることを意味している。

このように、ヴォルフラムは物語を語る主体としての自己を主張し、また自らの伝記的事項に言及することで、朗読者の声をとおして詩人Ⅱ語り手の像を積極的に具体化する。それとともに原典に単に忠実であることを拒否し、自分の作品が「正しい」物語を伝えるものであることを示す第三の「名乗り」では、自分の手によるテクストに対し絶対的なオーソリテイを持つことを強く意識していたことを窺うことができる。

以上のようにヴォルフラムは作中の「名乗り」の場を通し、作中で「私」という一人称のもと物語る語り手と、詩人ヴォルフラムの同一性を積極的に強調した。それにより、書かれたテクストを朗読するという受容形態においては、聴衆を前にした朗読者は捨象され、朗読者の発する声は詩人の声と同化し、朗読者の言説は詩人の言説として認識される。²⁹⁾ こうした詩人と物語の語り手の積極的な同一化を、受容の場をより具体的に反映する形で行っていたのがハルトマン・フォン・アウエである。彼の最初期の作品とされている「エーレク」の中で、ハルトマンは聴衆との擬似的なインタラクティブな会話を構築するのである。³⁰⁾ エーニーテの乗る馬の鞍を描写する場面で、ハルトマンは物語の語り手に対し、架空の聴衆に「ハルトマン」と呼び掛けさせる。

nu swic, lieber Hartman:

ob ich ez errâte?¹
ich tuon: nû sprachet drâte.
ich muoz gedanken é dar nâch.¹
nû vil drâte: mir ist gâch.
,dunke ich dich danne ein wîser man?²
jâ ir: durch got, nû saget an.
,ich wil diz mære sagen.¹
daz ander lâze ich iuch verdragen.
,er was guot hagenbüechîn.¹
jâ. wâ von möhe er mære sin?
,mit liehtem golde übertragen.¹
wer mohte iuz doch rehte sagen?
,vil starke gebunden.¹
ir habet ez rehte erwunden.
,dar ûf ein scharlachen.¹
des mac ich wol gelachen.
,sehst daz ichz rehte errâten kan.¹
jâ, ir sit ein weterwîser man.
,dû redest sam ez si dîn spot.¹
wé, mein ez, durch got.
,jâ stât dir spotfîch der muont.¹
ich lache gerne zalter stunt.
,sô hân ichz doch errâten?²

jâ, dâ si dâ trâten.
ich hân lîhte ewewaz verdraget?¹
jâ, erwîzzet ir hiute waz ir saget.
,enhân ich danne niht wâr?¹
niht als grôz als umbe ein hâr.
hân ich danne gar gelogen?²
niht, iuch hât sus betrogen
iuwer kintfîcher wân.
ir sulz michz iu sagen lân. (V.7493-7525)

〔「ちよこ」と呼ぶてくれ、ハルトマン。私がいい当てようか。〕
そうしましょう。さあ、早くしてください。「まずはその前
に考えねば。」さあ、お急ぎを。私は急いでいるのです。「そ
うすれば私のことを賢い男と思うかね?」はい、神にかけ
てそう思いますからおっしゃってください。「このことを話
そうとおもうのだが。」他のことははなす必要はないですよ。
〔鞍は立派なシデ材のものだろう。〕そうです。それ以外のこ
とがありませんか?「煌めく黄金で飾られているのだろ
う。」いったい誰が貴方にこのことを言ったのでしょうか?
「しっかりと繋がれている。」まさにそのとおりです。「その
上に緋色の布がかけてある。」これは笑わずにはいられます
ん。「それみる、私はまこと言い当てられたであろう。」本
当に貴方は天気読みのようですね。「私を馬鹿にしているよ

うな話しぶりだな。」いえいえそんなことはありません、神かけて。「いやそうだ、口元に嘲笑が浮かんでいる。」私はいつも笑っているのが好きなのです。「ならば私はやはり言い当てたのだな?」はい、あたかもそこにいたかのようにです。「私はなにか言い忘れていることがあるだろうか?」はい、貴方はご自分が何を話すかをお分かりではないのです。「つまり私のいったことはあたっていないのか。」髪の毛一筋ほども。「それならば私は全くの嘘を語ったのか?」いいえ、貴方を欺いたのはあなたの幼稚な想像力です。私がお聞かせすることにいたしました(よう)。

「エーレク」の原典であるクレチアン・ド・トロワの「エレクとエニード」では、このエーニードの乗る馬の描写はおよそ四十詩行に過ぎない。しかしハルトマンはその描写を翻案の過程で大幅に拡張し、そこに上に引用した聴衆との疑似的な会話を組み込んだ。このことは、ハルトマンが意識的に自身と語り手の融合を推し進めたことを示している。この箇所と同様、「エーレク」にはもう一箇所架空の聴衆が語り手「ハルトマン」に対して、物語の進行を促す場面がある(「親愛なるハルトマン、さあ語ってくれ、彼らはいかにして身を守ったのだ?」*geselle Hartman, nu sage / wie erwerte inz der lip?* (9169-9167))が、こうした詩人ハルトマンとその聴衆の形成する作品受容の場を構築することで、前述のヴォルフラムと同様、ハルトマンも物

語の語り手と自身の同一性を演出し、それによってテクストを「詩人ハルトマン」という個的存在へと帰しているのである。

それでは「ニーベルンゲンの歌」では、詩人と語り手はどのような関係の内にあるのであろうか。「ニーベルンゲンの歌」はこれまでも述べてきたように、単純に口承文芸を「書きとどめた」ものではなく、ある一個の詩人によって口承の伝説を素材として――宮廷叙事詩にとつての「原典」に当たる――翻案し、「書記化」した作品である。すなわち、素材が口承のものであるか書記されたものであるかという差異はあれ、「ニーベルンゲンの歌」は宮廷叙事詩と同様に、書記文芸的な基盤の上に成立する作品である。しかし、宮廷叙事詩の諸作品と「ニーベルンゲンの歌」を分けていることの一つが、まさにこれまで宮廷叙事詩において検証してきた物語の語り手と詩人の関係である。

ヴォルフラムおよびハルトマンを例にとり確認したように、宮廷叙事詩の詩人は作中で名乗りをあげたうえで、自身と語り手を積極的に同化させたが、それに対してそもそも「ニーベルンゲンの歌」の詩人は作品中で名を明らかにせず、匿名のうちに留まる。このことは同時代の受容者たちを驚かせた³¹かも知れないが、しかし「ニーベルンゲンの歌」は宮廷叙事詩とは異なり、聞いたものを「そのままに」さらに語り継いでゆく、という口承の英雄詩の伝承形態を模した作品である。そしてこの伝承形態、すなわち「英雄叙事詩的な『語り』」とは、継承して

ゆくことであり、何が継承されてゆくかということ自体は、主題とされる必要はな³²く、「純粋なる口承文芸の誦い手は改訂者ましてや創作者とはなく、できる限り純粋に護るべきある伝統の一次的な担い手として自己を認識していた³³」。すなわち、「ニーベルンゲンの歌」では「誦い手」として聴衆の前に姿を現す物語の語り手は、その「語り」の形態により、作品の「改訂者もしくは創作者」としての自己認識をもちそれを作品にも反映させていた宮廷叙事詩の詩人とは、全く異なる存在として規定されるのである。

口承文芸においては、語り手は長い伝統の中の一つの「部分」であり、自身は物語の発明者ではなく、「語られ」そして「聞いて」知った物語―集団的知識―をそのまま橋渡しする媒介として自己を理解する存在であった³⁴。そしてこの意味において、過去の歴史的事象から発生した伝説を語り継ぐ口承文芸の語り手は、口承の領域での歴史伝承の担い手とみなされていたのである³⁵。そうした「語り」において彼が語ることは超個人的な、文化的共同体にとつての記憶であり、それは一回性の絶対的経験として、個人の創造に帰せられるべきものではない。つまり、「ニーベルンゲンの歌」の演出する口承的な「語り」のもと語られる物語とは、個人の創作の対極に位置するものとして演出されていることとなる。写本Bでは口承的な「語り」の模倣を通し、また写本AおよびCではプロローグ詩節による擬似的な口承的「語り」の場の構築により、「ニーベルン

ゲンの歌」はある個人の文学的意志や意図によらない性質のテクストとして演出されているため、ここでは詩人は姿を見せず「匿名のまま留まるのが適切なのである。「ニーベルンゲンの歌」の匿名性は、その模したジャンルの制約の帰結として、当然のものであるといえるだろう。「ニーベルンゲンの歌」の研究史上、当初この詩人の匿名性は、超個人的な民族的ポエジーの産物として「ニーベルンゲンの歌」という作品をとらえることにより説明が試みられた³⁶。しかしこれまで述べてきたように、「ニーベルンゲンの歌」の纏う口承的特性は人工的に構築されたものであり、作品自体も自然発生的な素朴な作品ではない。すなわち、詩人の匿名性はジャンルの制約であると同時に、作品に口承性を与えるための詩人の演出の一貫でもあるといえる。そして「ニーベルンゲンの歌」の詩人は、この口承の「語り」のスタイルを選択することにより、宮廷叙事詩の詩人とは逆に、物語内の語り手から詩人としての自己を切り離し、匿名性の内に埋没させる。この操作により、詩人は物語に対し口承の伝統に連なるものとしてのオーソリティを与えるのと同時に、共同体にとつての集団的知識を個人的視点から改変しているという非難から逃れているのである。

このように口承の伝統に連なる装いを見せることで、「ニーベルンゲンの歌」は集団的知識を継承して伝承してゆく作品としての体裁をとるが、しかしそれが実際に展開されるのは宮廷叙事詩と同様の書記的平面上である。そして、口頭伝承とは今

目的な意味での単語レベルまでの同一性を重視する伝承ではない。³⁷ ここでは、常に語り手の「現在」に適した語句が使われたのに加え、「ニーベルンゲンの歌」の成立した時点での「過去」の概念とは、「過去」とは「現在」の姿で語られるものであった。³⁸ このことは、口承文芸から書記文芸の地平へと基盤を移した「ニーベルンゲンの歌」が、共同体に「過去」から伝承されてきたことを、その伝承者を装い、口承文芸の持つ物語の絶対性を獲得しながら、しかしそれを宮廷叙事詩と共通する文芸の地平上で語るということを意味する。つまり、「ニーベルンゲンの歌」は書記的な平面にこれまで存在しなかった口承文芸の伝承の流儀をそこに導入し、それに則って口承の領域で伝承されてきた共同体の記憶を書記的伝承へと組み込むものとして創られているのである。

註

1 「ニーベルンゲンの歌」の成立年代を同定する一つの根拠となつているのがヴォルフラム・フォン・エッシェンバハの「バルチヴァール」における引用である。このことについては以下の文献を参照。Vgl. Das Nibelungenlied. Nach der St. Galler Handschrift. Hrsg. und erläutert von Hermann Reichert. Berlin/New York, 2005, S.4ff.

2 現在のところ確認される写本の数は、完本十一を含む

三十六に上る (Vgl. Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied. (Klassiker Lektüren 5) Berlin, 2002, S.42f.)。これは英雄叙事詩の内では群を抜いて多い。

3 民族大移動期のブルグント族の滅亡及びアツチラの死から発祥したブルグント伝説と、六世紀ごろのメロヴィング朝における王妃ブリュンヒルトとフレデグンデの争いという史実に由来するブリュンヒルト伝説が「ニーベルンゲンの歌」の素材となつていて考えられている。

4 Johnson, Peter: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Bd. II/1. Die höfische Literatur der Blütezeit. Tübingen 1999, S. 297.

5 この形式は、間に中間休止 Zäsur を挟む四揚格の前半詩行 Anvers と三揚格の後半詩行 Abvers が二行ずつ押韻する形の長詩行が、四行で一詩節を形成するというものであるが、後半詩行のうち第四詩行のみが四揚格となっており、詩節と詩節を区切る役割を果たしている。

6 この段階、すなわち口頭でのコミュニケーションが主である社会と文字／書記が発達した社会の中間段階にあつた状況に対し、Paul Zumthor は“vocalité”の概念を与えた。この概念を Ursula Schaefer がドイツにおける中世研究へと取り入れ、“Vokalität”の語を当てはめている。Vgl. Müller, Jan-Dirk: Einführung-Autor-Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskussion. In: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Hrsg. von Nigel F. Palmer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 1999, S.149-166. Hier: S.149. / Schaefer, Ursula: Vokalität. Altenglische Dichtung. Tübingen 1992.

- 7 Vgl. Haymes, Edward R.: *Das Nibelungenlied. Geschichte und Interpretation*. München 1999, S. 37.
- 8 作品が「語り」のに適した形式であれば「語り手 Singer」であり、朗読に適した形式であれば「語り手 Erzähler」がその役を担う。
- 9 „a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea“, *The Making of the Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (ed. Adam Parry), Oxford 1971, p. 272.
- 10 Bunkel, Joachim: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*: dtv 2450. 4., aktualisierte Auflage. München 2000, S. 196.
- 11 Vgl. Müller, Jan-Dirk: *Spieleregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998, S. 103ff.
- 12 Ebd. S. 103.
- 13 ドイツ語圏の宮廷叙事詩は多くの場合、聴き手には未知の「新しい」物語を語り手が語るといふ構造を持つ。この点で「ニーベルンゲンの歌」は既に宮廷叙事詩とは一線を画した作品であることが明らかとなっている。
- 14 Vgl. Curschmann, Michael: *Dichter alter mære. Zur Prologstrophe des Nibelungenliedes im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. In: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*. Hrsg. von Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky. Stuttgart 1992, S. 55-71. Hier: S. 64.
- 15 その際には、語句上の厳密な統一性ではなく、内容自体が
- 「聞いた／見た」ままのものであるかどうかが重要視された。こうした伝承概念を裏づけしているのが、まさにこの共有構文である。
- 16 Müller [Ann. 11], S. 105.
- 17 Vgl. Henkel, Nikolaus: *Die Nibelungenklage und die *C-Bearbeitung des Nibelungenliedes*. In: *Die Nibelungen. Sage-Epos-Mythos*. Hrsg. von Joachim Heinze, Klaus Klein und Ute Obhof. Wiesbaden 2003, S. 113-134. Hier: S. 113.
- 18 Curschmann [Ann. 14], S. 57 / Müller [Ann. 11], S. 105.
- 19 冒頭形式に *じよじよ* Müller [Ann. 11] S. 106f. を参照 *のじよ*。 Ebd. S. 106.
- 20 Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992, S. 100.
- 21 Müller [Ann. 11], S. 103.
- 22 Ebd. また、既にある作品に追加や変更といった編集を行うということは、中世においては通常のことであった。「オリジナル」のものが最良のものである必然性はなく、テクストは常に「改良 verbessern」される対象であった。Vgl. Müller [Ann. 6], S. 158. すなわち、写本 B には収録されていないにも関わらず、このプロローグ詩節が写本 A および C で付け加えられ、その後の伝承でも継承されたことは、受容者がそれを含む「ニーベルンゲンの歌」を「改良」された形として肯定的に受け取っていたことの証左であるといえるだろう。
- 24 Bunkel は、12世紀半ばに世俗宮廷での文芸活動が始まること、宮廷社会における宮廷文芸への高い評価が与えられたことが、詩人自身の詩的才能と並んで、この自己意識を支えて

いたことを指摘している。Bunke, Joachim: *Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 10. Auflage. Nördlingen 2002, S. 678.

25 こうした傾向の中での例外として、語り手と詩人の同一性について多様性を見せているのがハルトマンである。彼の作品群の中で初期に書かれたと目されている「エーレク」では、プロローグ部分が伝承されていないためにどのような「名乗り」が行われていたかは不明だが(ただし、後述するように作中に「私ich」ハルトマンと架空の聴衆の会話を盛り込んでいることが推測すると、「私ich」という第一人称のもと「名乗り」を挙げていた蓋然性が高いように推測される)、それに続く「グレゴリーウス」では「私ich」の人称で名乗りをあげる。それに対して、後期の作品である「哀れなハイナリヒ」及び「イーヴェイン」では、「彼er」という三人称で「ハルトマン」という名を持つ、「これから語る物語の書き手」に言及する。ここでは「ハルトマン」という詩人の言説を語り手がそのまま伝える、すなわち両者の言説が一致するという点においては変わりないが、詩人たるハルトマンという存在と語り手は明らかに別個の存在として区別され、聴衆との係わりが間接的なものへと変化している。このハルトマンの作品における詩人と語り手の分割は、ハルトマンの作風の変化と連動していることが推測される。ハルトマンは初期の作品である「エーレク」においては、原典としたクレチアンの「エレックとエニード」に大幅な改変をくわえ、自分の作品である「エーレク」として著しているが、原典からの逸脱ないし改変の度合いは、創作後期になるに従い少なくなっていく。そして、ハルトマンのこうした原典および自己の創作活

動に対する認識の変化が、「名乗り」における人称の選択に影響をあたえた可能性(22)では指摘しておく。

26 「バルチヴァール」のテクスト引用は以下の文献から。
5。Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Nach der Ausgabe von Wolfram von Eschenbach. Sechste Ausgabe von Karl Lachmann. Berlin 1965.

27 この記述の真偽は長らく議論の対象であったが、今日では学識を持ちまたそれに自信を持つ他の詩人たち——とりわけハルトマン——に対する皮肉として解釈されている。

28 ここで語り手ハルトマンが自分の困窮の様を描写しているからといって、現実のヴォルフラムがそこまで困窮していたと考えるは余りにナイーヴである。むしろ、この箇所で見られるのは、書記文芸作品という虚構の中の存在である語り手に、実在のヴォルフラムの現実の在り様を結びつけることにより、物語を語る語り手ハルトマンという同一性を強化しているという点である。

29 受容者がテクストを「読んだ」場合には、物語の語り手と詩人ヴォルフラムの同期はさらに強められる。

30 「エーレク」のテクスト引用は以下の文献から。Hartmann von Aue: *Erec*. *Mittelhochdeutscher Text und Übertragung* von Thomas Cranner. 22. Auflage. Frankfurt am Main 1999.

31 Schulte: *Ursula*. *Das Nibelungenlied*. Stuttgart 1999, S. 19. 1) のSchulteの見解の背景をなしているのは、名乗りを上げることが通例化していた宮廷叙事詩と、「ニールンゲンの歌」の受容者が同一のものであったという認識である。

32 Müller [Ann. 11], S. 105.
33 Curschmann [Ann. 14], S. 57.

- 34 Vgl. Heinze, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin/New York, 1994, S. 29. / Curschmann [Ann. 14], S. 56.
- 35 中世において英雄叙事詩が歴史伝承として機能していたことは、例えば口承のデイトリと伝説の間違いを「皇帝年代記」の筆者が指摘していることなどに、逆説的に示されている。Vgl. Heinze [Ann. 34], S. 22.
- 36 「ニーベルンゲンの歌」の詩人の匿名性についての研究史は以下の文献を参照のこと。Vgl. Höfler, Otto: Die Anonymität des Nibelungenliedes. In: Wege der Forschung Band 14. Zur germanisch-deutschen Heldensage. Hrsg. von Karl Hauck. Darmstadt 1965, S. 330-392.
- 37 テクストの伝承における「同一性」が我々の認識と中世のそれが異なることは、既に Parry の研究でも指摘されている。
- 38 Müller [Ann. 11], S. 104. / Haterand, Harald: Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter Göttingen 2004, S. 73ff.