

## ローベルト・ゲルンハルトの滑稽技法と笑いのメカニズム

渡部 貞昭

(受付 2005年10月31日)

### はじめに

ローベルト・ゲルンハルトはNFSの「真剣な滑稽作家」であり、その滑稽作品のジャンルは実に多様である。わが国でも井上ひさしや筒井康隆が滑稽を得意とし、その形式も題材も多様であるが、彼らの表現媒体はゲルンハルトと違って線画まで及びはしない。滑稽の戦略もゲルンハルトほど徹底はしていないと言えるだろう。筆者は、前稿「ローベルト・ゲルンハルトの滑稽に関する覚書」において、その作品における滑稽の性格を論じ、その滑稽の特徴の一つは表現の異同原理の採用であることを指摘した<sup>(1)</sup>。

その後、羽鳥徹哉の論考「笑いの本質、分類、意義」を読み、氏が評価する木村洋二の論考「笑いのメカニズム」の存在を知った。これは、アーサー・ケストラーの「二元結合」に発想の契機を得たと思われる、従来の笑いに関する諸説の統合理論、「笑いの統一理論をめざした」「仮説」である<sup>(2)</sup>。これに比すれば、笑いの理論の諸説、すなわち認識論的視点、心的エネルギー論的視点、優越論的視点は、言わば群盲象に触れるの喩えに似て部分的真理を説いているように思われる。木村の説くところは、説得性を得るところが多い。筆者はゲルンハルトの理論もその作品も、これに照らして再吟味すればその結果として新たな知見も多いと期待した。再論を試みた所以である。

### 1.

木村の最も説得性のある笑いの生成の原理論は、次の通りである。「〈笑い〉において、我々は対象が突然その〈内実〉を失い、いわゆる〈からっぽ〉の存在と化したことをほとんど生理的に直接性のレベルで一瞬のうちに知覚するのである。〈笑い〉とは実に〈現象学的リアリティを生理学的にキャンセルする〉驚異のメカニズムなのだ」<sup>(3)</sup>。つまり、〈からっぽ〉の存在とは、〈図式〉の〈ずれ〉が〈負荷落差〉をともなって心理的エネルギーが放出されることであり、その生理的反応が笑いなのである。換言すれば、〈からっぽ〉になるというのは笑いの結果、対象が一瞬まったく意識から失せてしまうということである。

その過程は、木村によれば、対象をパターン認識する回路を想定し、次のような段階をたどるとする。

(1) 〈笑い〉とは、通常両義的もしくは非一義的パターンの〈同化〉、つまり〈ずれ〉の同化をめぐって〈図式〉の作動回路を生じるある種の〈発振〉様のスイッチング現象を引き金にして、(2) 一瞬作動図式が賦活信号出力系から脱離する一時的な〈負荷脱離〉の回路現象であり、(3) これは余剰出力の放出を通じて〈愉快感〉を生み出すと同時に、(4) 作動中の図式に急激なデカセクシスを引き起こして、その図式について体験されていた現象学的リアリティを生理学的にキャンセルするものであ

る<sup>(4)</sup>。(傍点は木村)

上の規定を「あまりに学術的」と称して、羽鳥は自分の言葉で次のように規定している。「何事にも、概念、予想、期待というものがある。ところが現れたもの（実在、実際、現実）が、それと食い違うことがある。その場合それが、初めの概念、予想、期待が内包していた緊張（心的エネルギー）をゆるめるものであれば安堵、微笑み、笑いなどが生じ、一層の緊張を強いるものであれば、不安、恐れ、怒りなどになる。<sup>(5)</sup>」そして、その分類は従来のフロイトの三分法の機知・滑稽・ユーモアに代わって、「自然発生的笑い」「創造的笑い」「ユーモアとしての笑い」に三分し、さらに第二者を「遊戯的笑い」、「批判的、暴力的笑い」、「道化、追従笑い、お世辞笑い」と三分している。

確かに、その笑いの発生のメカニズムの仮説に生硬な用語が用いられていても、理論的整合性、一貫性は木村理論が勝ると思われる。まずその理論における〈図式〉とは何か、〈ずれ〉とは何か、〈負荷落差〉とは何か。〈図式〉とはピアジュに由来する概念で主体が環境と交渉する際に用いる既存の知識の枠組みをさし、主体は、環境から入力される刺激情報をこの〈図式〉にそって処理・変換し環境に対する適応効率を高めているという<sup>(6)</sup>。とすれば、作品を論ずる場合、主体と環境の関係は、民族や時代によっても大分それぞれに変異した特定のものであることはまず最初に推察される。たとえば、次のようなジョーク一つを見てもその成立や受容にこれが関わっているのが明瞭であろう。

ある主婦がとなりの主婦に言いつけた。「あのね、おたくの猫がさ、うちのセキセイインコをたべちゃったんですよ」

となりの主婦は答えた。「まあ、よくおっしゃってくれました。そいじゃ、きょうは猫に何もやらないでおきましょう<sup>(7)</sup>」

被害者が示す猫の不始末をどうしてくれるんですといったコノテーションもしくは発話内行為に猫の飼主は応ぜず、食べたというデノテーションにしか反応しない。これに対する読者の笑いは、被害者の状況を認知できるばかりでなく、ドイツにおける隣人同士のいがみ合いで民事訴訟になるケースが多い状態の認知を読者が共有していることによって、つまり広大な相互主観性が存在することによって、〈ずれ〉の負荷が大きくなると考えられる。それ故に、このジョークは日本人も笑えるとしても、ドイツ人のほうがより一層大きく笑いを刺激されるはずである。〈図式〉は文化が関わっている。笑いの国際的な比較における伝統的な差異と共通化の傾向は結局この〈図式〉と文化の問題として捉えることができる。

次に、何を持って〈ずれ〉というのかといえば、これは〈図式〉の対象が倍化して、例えば、夕焼けが夕焼けと朝焼けの二つになって、BはAと異なっているという認知過程を意味しているのではない。木村が「両義的」もしくは「非同一的」パターンというのは、例として同音異義語とノンセンスが想定されている。木村の考えにしたがえば、この場合に急激なスイッチング現象、すなわち精神の振動が生じるのは、前者では刺激集合にあって「原図式」と「二次刺激」の図式が符合せず、これにたいする「異化図式」が同時的に「原図式」と競合するからであり、後者では刺激集合がある図式に同化可能なパターンを示しながら、その図式への同化を妨げている意味のないパターン（「異化パターン」）がフィードバックするからである。これら図式の〈ずれ〉が同化を求めて精神の振動するのが笑いである。この〈ずれ〉に〈振動〉ないし〈干渉〉が生まれる可能性は、主体のシンボル性パターン認識能力にも依存する。すなわち違うもののあいだに類似性を見出してもこれを結合する「一般化」能力が低ければ、両者の図式に干渉は生じ難いし、類似のもの間に見出しても「分化」能力が低ければ両者の図式に干渉は生まれ難い。人間は、大きく見るなら、このシンボル能力によって本

来恣意的に構成された可能な一つの組み合わせを本来のものごとのあり方として自明視するとともにこれを相互主観的に確認しあうことによって自らの世界を安定化していると考えられる。

筆者は、同音異義語の機知の笑いにしても、ノンセンスのそれにしても、結局笑いにおけるにおける〈ずれ〉は、同じでかつ異なるという認知過程を基盤にしていると判断する。この同じで異なる区分も同定もできない状態の遭遇をヒトのパターン性シンボル認識が同化機能をキャンセルして笑いとなって精神の混乱を防ぐのである。筆者には、おそらく、すべての事物、現象に〈ずれ〉をほんらい想定することが可能であると思われる。問題は、どのようにしたらそれが表現され、またどうすればそのように受け取られるかである。それは、言い換えれば、対象の同一それ自体、相違それ自体ではなく、対象が表現される、あるいは認知される、似て非なる過程にある。

例えば、パロディといった手法自体の滑稽の本質にしても似ていることが重要であるが、同時に本来のものそれ自体でないこと、その〈ずれ〉に滑稽の働きがあるのは明らかである。ちなみに秋竜山は、そっくりショーに本物と偽者がならぶと笑えてくるが、物の場合には両者をならべても笑えるものではない、これは人間に限った現象なのかと言っている<sup>(8)</sup>。この判断に留保が必要だと思われるのは、必ずしも人間対人間の類似でなくとも、人間と物（動物）との間でも、物と物との間でも一方が人間的なものと想定できるのなら、滑稽は生じうるし、さらにはその場合、まったく似過ぎるなら滑稽は生ぜず、むしろ滑稽の生起は、両者に〈ずれ〉もあって笑いを起動させているということである。このことは、鳥獣戯画や、——前論でも指摘した例だが——人間の乳房に似た巨岩は見る者に可笑しさを感じさせる場合を考えても頷けるところではないだろうか。

以上は、概念や対象の同一性の〈ずれ〉についての論議であるが、「すかし」や「たたみ落とし」（図と地の「ルビン型」）といった語りにおける滑稽の技法についても同様に考えることができる。ジョークの例を挙げてみよう。次の例の前者はユダヤジョークで思考のながれにおける「すかし」であり、後者は、ルビン型であり、悲劇に感情移入している状態を図とすれば、我に返った状態が地であるといえる。両者の状態は同時存在ではないが、聞き手・読み手には対象化できればそのようなものとして知覚される。

「青い色で壁にぶら下がってパイプをふかしているもの。なんだか分かるかい？」

「何だい？」「にしんだよ」「にしんは青い色なんかじゃないよ」「うん、でも青く塗ることはできるじゃないか」「にしんは壁なんかぶらさがってないよ」「じゃ、釘で止めればいいさ」「にしんはパイプもやらんよ」「うーん、パイプはふかさね<sup>(9)</sup>」

ある男が劇場で『マリア・スチュアート』を見ていた。悲劇の山場にかかって彼は激しく泣きだす。彼は突如我に返って言う。「あれっ、俺は何をしているんだ？俺は彼女と知り合いじゃない、彼女も俺を知らない、何で俺はこんなに興奮するんだ？<sup>(10)</sup>」

前者は、「反問—反論」世界とこれが成立しない非「反問—反論」世界の対峙関係にあり、後者は、虚構のマリア・スチュアートと観劇者の劇場空間がマリア・スチュートを演じる女優と現実の一市民の現実空間の対峙関係にあり、それぞれの時間的視点、空間的視点からずれている。ゲルンハルトの作品にもこのタイプの技法が数多く見られる。たとえば、絵詩に例を求めれば、「コメディアン運命」はすかしに、「夏の思い出」はルビン型に解することができる<sup>(11)</sup>。

この〈ずれ〉においても、重要である点は、〈ずれ〉を認知する主体にこそ、異化の発振の結果、当該対象に供給された心的エネルギーが余剰となり、負荷が外れる〈負荷脱離〉すなわち〈デーカセク

シス)によっておかしみの感覚が生じるということである。例えば、くすぐりの場合、自らをくすぐっても笑えない事実は一般に受け入れられた真理である。他者がくすぐればおかしいのに、自分が自分をくすぐる場合におかしみを感じない現象にあって、その〈図式〉と〈ずれ〉はどこにあるのか。この場合、他者が自分にこの行為をするという意識が笑いの起動に関係しているのであり、逆にその他者の手を自分の手と同じものに意志的に統御すればくすぐりを感じなくなるのである。つまり他者がくすぐる場合、それが危害を加えられるかもしれないという恐れ（「原図式」）に負荷があって、それが大丈夫だという実際の蝕感の結果（二次刺激）に〈ずれ〉が生じ、「異化図式」が生まれる。だが、自分で触れる場合にはすぐ同化して、この〈ずれ〉、負荷が発生しないし、他人がくすぐってもそれを自分の手に思い込むなら、やはりすぐさま同化して〈ずれ〉は生ぜず、またおかしみ〈負荷脱離〉も発生しないというように考えられる。

この〈ずれ〉には〈落差〉が併行する。従来の滑稽理論では、この〈落差〉が「コントラスト」「差異」などと捉えられて、価値の下落もしくは低下と関連づけて考えられてきた。例えば、梅原猛は、その『笑いの構造』において異なった意味または価値領域に属する二つのもののコントラストによる価値低下の現象を笑いの基本的構造と考えた<sup>(12)</sup>。しかし、〈ずれ〉がすべからく価値の〈ずれ〉としてとらえられるのか、そもそも価値とはいかなる価値なのか、問題である。梅原は、『東海道中膝栗毛』中で北八が夜中に巡礼の娘と間違えて婆さんに抱きつく事件の滑稽をその理論にあてはめ次のように解釈した。巡礼の娘も婆さんも庶民であり、彼女らと北八とのあいだに価値低落は起こらない。江戸市民はそのあわて者ぶりを嘲笑して自分らの優越感を満足させたのであると<sup>(13)</sup>。これは、取り違えのあわてぶりを「価値低落」と見なし、その価値を社会的身分の差とみなした解釈だが、笑いの発生の根拠が二人の相手のコントラストと直接に結びついていない。これは小泉保がその『ジョークとレトリックの語用論』で指摘するようにむしろ対立は性的行動の正常とその異常とにある<sup>(14)</sup>。この場合の〈落差〉は、〈ずれ〉に付随するものであるのである以上、木村理論を参照すれば、「価値低下」が成立する場合、それを『「価値無化」の特殊ケースと捉える』と言うように、笑いと同時に、「原図式」が無化し、選び取った「異化図式」の尺度の落差が事後に意識されるものと言える<sup>(15)</sup>。

なお、木村は従来「コントラスト」と見られてきた生理学ポテンシャルとして負荷の適正入力〈落差〉について、この差が大きいほど笑いは生じやすく、これが生まれる「予期」は出力の変化率で考えることができること、この傾斜によって笑いの生理ポテンシャルが大幅に異なること、また、笑いの機動力は適正入力の差、C1(原図式の適正入力)－C2(異化図式の適性入力)によるが、笑いの大きさそのものは出力量C1の絶対値によって決まると指摘する<sup>(16)</sup>。例えば「ヒトラー・ジョーク」は、負荷が高い。すなわち、単に問題となる対象のA像・B像の〈ずれ〉が即、〈落差〉なのではなく、いわばAの位置エネルギーと〈ずれ〉が起動する時間に関連するのである。笑いのテキストが何であれ、その表現の巧拙によって笑いを生む効果が異なるのはこのためである。確かに実体験を振り返ってみれば、まのびしたジョークなどの提示は笑いの効果をそぐ。ゲルンハルトの言うように、昔の笑話(Schwank)がテンポの早いジョークに変わっている一つの要因である<sup>(17)</sup>。

以上の理論の妥当性がある笑話に当てはめて見よう。ここに非常に笑える作品として、吉行淳之介の「追いかける UNKO」がある<sup>(18)</sup>。話はこうである。青年Aは、初めてのガールフレンドを湖畔に連れ出し、ボートに乗せて懸命に漕ぐ。Aには何の余念もなく、ただ一心に漕ぎに漕ぐ。それが彼女にたいする最大の奉仕であるかのごとく。そしてボートが湖の真ん中に来たとき、Aは突如として便意に襲われる。Aはこの事態にどう対処するのか。急に泳ぎたくなると彼女に言って水泳パンツの用意もないのに敢えてブリーフのまま水の中に体を浸し、一方の手でボートの縁につかまりつつ、もう一方の手でブリーフをずりおろして脱糞に及ぶ。解放感に浸っているところ、突然彼女の「あれー」

という奇声を背後に聞く。見れば、彼女が浮上した帯状の糞に当惑、仰天している。懸命に力んで切り離そうにも糞は尻穴から離れない。Aは、あわてて手をボートの縁から離して、糞から逃れようと泳ぎだす。だが糞は一緒に追いかけることを止めない、といった話である。

本来、洋の東西を問わず、下ネタ、つまり性、脱糞、放屁に関する話は、前述の「ヒトラー・ジョーク」と同様に負荷が高く、笑いに容易に通じるが、この場合、滑稽さは水に浮かぶ帯状の物の光景そのものから来るのではない。話のなかの彼女は笑うよりむしろ当惑・仰天している。彼女はこの過程を読者のように体験すること、この事件の経緯を読者のように知覚することは不可能である。読者のほうはこれに先行する心理的与件と認知的与件があって——それは巧みな文学的笑芸のなせるところであるが——、ふたりの行動を予想しながらテキストの流れを追うことができるところに笑いの条件がある。読者にはふたりの間に生起する光景の予想と実際の光景との〈ずれ〉がその都度生じ、その解消が笑いを生むのである。吉本の作品にあって、〈ずれ〉は、連続的に、「予期」に反した、ボートの上での彼女を前にした便意、水中脱糞、糞の浮上、糞の肛門からの不離、糞の追いかけに生じ、オイレンシュピーゲルはじめ古来常用されてきたお馴染みの負荷あるスカトロロジー的テーマが、便所ではなく、風采の上がらぬ男性が自分を良く見せるべき大事な彼女の前で展開するリアリティの〈落差〉によって滑稽が強まっている。

## 2.

前節において、〈笑いのメカニズム〉の大筋を見た。実際の作品を滑稽の視点から分析する場合、日常の言動で頻出する笑いの場合との違いを確認しておかねばならない。両者の違いは、作品の笑いの場合には、作者が〈笑いのメカニズム〉に基づく意図的な笑技を洗練された笑いの芸術にして、読者に笑いを誘発すると指摘するだけで十分であろう。ただ問題は、笑芸における笑いの形態に関する込み入った用語法である。機知も滑稽もユーモアも混同される用語法に一定の交通整理がなければ議論がはじまらない。

ちなみにローベルト・ゲルンハルトの場合は、自分の作品にユーモアの規定を当てはめてはいないように見える。ゲルンハルト自身はあまり風刺は好まないとも言う。自分自身は、『タイタニック』誌で「ユーモア批評」を実践し、且つその文章を一冊の本にもまとめているのに、自分の作品にユーモアの要素はないのであろうか。滑稽とユーモアとの関係はどうなっているのであろうか。滑稽・機知・ユーモアは木村の笑いのメカニズム理論では、どのように位置づけられることになるのか。

機知・滑稽・ユーモアといった区別は、たとえば、フロイトであれば、心的エネルギーの節約の様相でこの三者を区分するが、これら三者はすぐさま同じカテゴリーに、何か同じ上位概念に組み入れるのを認めるのには抵抗が無いわけではない。我々のこれらの語の日常的使用では、彼に機知があるとか（無いとはあまり聞かない）、彼にユーモアがあるとか無いとか言うが、彼に滑稽があるとは言わない。彼の歩き振りは滑稽だのように、機知やユーモアの心的能力と異なり、滑稽は何か外に存するものである。ある辞典には、滑稽は「行動のある状況に発する、ひとを愉快にする効果」(von einer Situation der Handlung ausgehende erheiternde Wirkung) とある<sup>(19)</sup>。Witzは、一つとしてジョークを生む悟性的能力、「機知」を意味し、二つにそれによって生まれた表現、「ジョーク」を意味する。ユーモアはある国語辞典によれば「知的で上品なしゃれ」くらいの説明であり、従って、日常語の意味から滑稽・機知・ユーモアの三者を同じ範疇に帰する共通要素は、単に、笑いを何らかのかたちでもたらすもの、といった意味だけである。

木村の機知の理解は、まず〈ずれ〉を設けて愉快感を味わおうとすることを主眼とする仕掛け笑いの具体的形態を落書きなどの「対象図式」、おどけなどの「行為図式」、言語の「変換図式」を上げ、

機知は、洒落や頓智とならんで、言葉を用いての「変換図式」つまり常識的な物事の〈ずれ〉を言葉を用いて表そうとする高度な技術であるとする<sup>(20)</sup>。木村は、機知を単にある種の精神的能力ばかりでなく、フロイト同様に、その所産も含めた Witz を想定している。

滑稽は、さらに考究すると、コントラストなどによって笑いもしくは笑みを刺激するものであり、主観に制約されるユーモアと異なり、むしろ事象ないし対象に拘束されるもののものである。というのも滑稽 (Komik) は、世の矛盾やずれ、仮象とのあいだの不均衡として現れる。「状況の滑稽」 (Situationskomik) の用語に明瞭に見て取れるように、滑稽は外在する特異な事実として発見され映像に再現される。それ故、テキストとして見る場合、滑稽はテキストが生み出すものであり、それが受容のレベルで実現するには受容者がそう知覚する力あるいはテキストの種類によってはユーモアという精神的姿勢が欠かせない。木村の場合には、特に笑いの形態として滑稽の用語の使用は見あたらない。そもそも木村の場合には、滑稽は笑いの契機である「おかしみ」と同義であり、機知やユーモアのおかしみにすでに前提となって存しているものと判断できる。これは、滑稽なものの成立の条件には、われわれが同時に、または迅速な継起において、同一の表象作用にたいして二通りの相異なる表象の仕方を適用するよう仕向けられるというフロイトの見解に近い。フロイトはその二つの表象の仕方のあいだで「比較」が行なわれ、滑稽な差異が生じ、この消費の差異は他人と自分、習慣的なものと変わったもの、期待していたことと実際に起こったこととのあいだに成立すると言う<sup>(21)</sup>。

外在する特異な事実としての滑稽は、いみじくも魯迅が指摘している。魯迅の理解では中国にはユーモアはない。一国には一国の笑いがあり、笑いは、社会状況、民族または地域などと密接な関係をもつというのが魯迅の認識である。魯迅には当時の中国においてまじめなことこそ滑稽であった。魯迅は政治ニュースの見出しを挙げる。例えば、実際は中国と日本が一触即発という状況にあるのに新聞の見出しは「中国交渉はようやく佳境に」であり、国内は軍閥混戦の状況下にあるのに「中国はどこへ行く」である<sup>(22)</sup>。換言すれば、魯迅には滑稽である社会的矛盾がそう認識されない状態が問題であり、滑稽を理解するには知性が必要であった。

ユーモアは、ある文学用語辞典によれば、古代においては「上機嫌」の前提と考えられた健全な混合である体液がもたらす気分であり、不十分な人生にたいし、距離をとる積極的基本姿勢として、調和するものを聞きつけようとする、すなわち愛すべきものを認めようとするものだと言う<sup>(23)</sup>。というのも、ジャン・パウルを引いて理由づけるところによれば、その者にとって「個々のばか者ではなく、ただ痴愚、および狂気の世界が存在するのであり、無限を前にした者はすべてが同等であり、無だからである」。それだからか、我々も普段、「われわれ人間は君も僕も含めて所詮そうなんですよ」と言うことが希ではない。ユーモアは、また、人間に自由、軽快、逃げを与え、それ故に、それは「観察者の問題」(ニコライ・ハルトマン)であり、「この世の苦悩の克服」(ジャン・パウル)である、とも言う。

フロイトも同様にユーモアを「快感を妨げる苦痛の情動にもかかわらず快感を獲得するための一手段である」と言う<sup>(24)</sup>。木村のユーモアの理解は、これと遠くはない。ただ、笑いを作動させるものとしての〈ずれ〉と結果としてのリアリティのキャンセルをその本質的要素とする。木村には、ユーモアは、単純に愉快感を得ようとする仕掛け笑いにたいし、「不本意で避けられない状況に〈ずれ〉を仕掛けてそのリアリティを脱色せしめ、『現実』なるものから精神の自由を回復しようとする」ものである<sup>(25)</sup>。機知・滑稽・ユーモアの三者は、フロイトによれば心的エネルギーの節約の視点から、機知は抑圧(の心的エネルギー)消費の節約、滑稽は心象(の心的エネルギー)消費の節約、ユーモアは感情(の心的エネルギー)消費の節約が原因となって笑いを生むとされる。木村の理論では、節約される余剰のそれは一部でなく、全面的に消費されるという理解であることをのぞけば、両者は共通の理

解である<sup>(26)</sup>。

さらに、この三つにたいし記号論的観点から指摘された特徴も補足しておこう。ゲルファートによれば、機知は原則的に認知の働きとして知覚され、その媒体はコードが解読される記号体系 (symbol) である<sup>(27)</sup>。これは通常言語記号の誤解から発生する (中には絵詩の場合もある)。機知は笑いの導火線が常に認識的なものであり、それゆえ、子供たちは希にしか機知を理解できない。たとえば、レストランの客「このスープはおかしな味がする」——ボーイ「じゃなぜお笑いにならないですか」、あるいは「坊さんがやってきました」に「そうかい」と答えるような類の言語による変換図式である。滑稽はアイコン的記号の領域で表現される。これは誤解した知覚を滑稽と感じる「記号論的不一致」である。たとえば、ごく簡単な例として、前述の巨岩の乳房がそうであろうし、あるいはルイ・フィリップの梨に変形する続き絵の戯画をあげてよいだろう。ユーモアの場合、反応する記号は「兆候」(あるいは index) である<sup>(28)</sup>。たとえば、バナナの皮で転倒した者が「よかった、犬の糞じゃなくて」と言うような場合である。つまり、現実を現実として真剣に知覚しながら、その現実を深刻でない仮象として扱うことのできることである。木村の用語を用いるならば、最初の事態と予期される事態に、「リアリティ」を「キャンセル」し、他の反応〈ずれ〉を生んでいるのである。木村の挙げる例は、ロンドンのナチス爆撃の際、破壊を被ったデパートが立てた看板の表現「本日より入り口を一部拡張いたしました」である。我々はこうした場合、彼にはユーモアがあると評する。また、機知があるとも言うが、滑稽があるとは言わない。しかし、その言説は滑稽であるといった関係にある。

さらにユーモアの例を挙げるなら、ゲルファートの前掲書に採用された、ドイツ人がユーモアを感じるシュピッツヴェークの屋根裏部屋のベッドで雨漏りを雨傘で防ぎつつ韻律を数える「貧乏詩人」の絵にしろ、現代の漫画家ロリオの描く、火事の消火の際に知人の電話に応じる光景の戯画にしろ、ユーモアは望まぬ現実を作品の主人公たちが心理的に乗り越えているところにある。英国流のユーモアの例を挙げるなら、ゲルファートの挙げる『パンチ』誌掲載のマイク・ウィリアムズの戯画、つまり開発した毛生薬の試用の結果狼男のような相貌になった男が「良いように考えなさい」と慰められる戯画がそうである<sup>(29)</sup>。以上は、ドイツのユーモアにしろ、英国のそれにしろ、ある事態にたいする反応の様態に焦点を合わせて、ユーモアの有無を問題にしている。その様態は上に見たように、ある見方をすれば、酷な現実にたいするやせ我慢、直接的衝撃はないとする姿勢の表明である。ただし、ドイツの場合は、居心地の良さを維持するという図の前提条件で実現している光景とそうでない場合とのあいだに〈ずれ〉があるのだし、英国の場合は現実に可能なかぎり、考えられるかぎりの利点を発見しようとする姿勢が働いている。

ユーモアの種類は、ユーモアのために節約される感情的興奮の性質——同情、怒り、苦痛、感動、等々——によって、きわめて多種多様である。その系列は完結するところがないと思われる。なぜなら、芸術家や作家たちがこれまでは抑制されることのなかった感情的興奮を抑制し、先の諸例に見られたような技巧によってそれをユーモアの快感の源泉と化すことに成功するならば、ユーモアの領域はますます拡大されることになるからである。たとえば、『ジンプリツィスムス』の芸術家たちは、恐怖や嫌悪の代償においてユーモアを獲得する点で目ざましい働きをした<sup>(30)</sup>。

さらに確認しておかねばならぬのは、すでにフロイトも指摘したが、三者がそれぞれに他と結びついて、あるいは全部が結合して表れうることであろう<sup>(31)</sup>。ゲルンハルトの絵詩をはじめとする線画とテキストからなるジャンルはテキストがシンボル、絵がアイコンでそれぞれに機知と滑稽の働きの結合が前面に出ているものであり、散文の Kippfigur などは機知が際立っている作品である。そして、この機知や滑稽も、その際に苦痛の情動を解放したい気になるような状況があり、その身振りが働くならば、ユーモアの条件が与えられる。ユーモアの快感のメカニズムは、当の物語が虚構のものであり、

この虚構がその話のときにはよく行なわれる潤色を暴露するという諷刺的傾向に用いられることを知っても、けっして妨げられることはない。それは、滑稽化の場合と同様、現実性の制約から独立している。ただし、フロイトは、ユーモアの場合にはもはや同一の内容に関する二つの異なる表象の仕方が問題なのではなく、その状況が回避さるべき不快な性格の感情的興奮によって支配されるという事実は、滑稽や機知における性格との比較可能性にピリオドを打つと言う<sup>(32)</sup>。だが、上のバナナのユーモアの事例からも、窺えるように愉快感の笑みをもたらすものは、リアリティのキャンセルであり、それはやはり一つの〈ずれ〉であることには間違いない。

この結合という側面はたいていの滑稽的作品に程度の差こそあれ、多かれ少なかれあてはまると思われる。際立った例として、『我輩は猫である』を見ればよい。漱石の猫の場合、ユーモアは一つに猫の目による、先生の戯画化の姿勢にある。その猫の滑稽化の外挿がなければ笑いはない。猫の目の戯画は苦沙味を風刺すると同時に社会の人間を風刺する。作者のユーモア感覚に通じる其の身振りは、は、破壊的風刺でなく、人間すべからくそうした存在たることを覚悟した姿勢である。たとえば、猫は自己を美化して人間を批判する。それが基本的表現姿勢だが、そこにはパロディ、地口、俳句や落語の江戸の方法、洒落、からかいを多用して、まさに機知、滑稽、ユーモアが働いているのである<sup>(33)</sup>。

### 3.

さてゲルンハルトにとって滑稽とは何なのであろうか。前節で述べたように滑稽はしばしばユーモアと混用される。概して滑稽とユーモアとは区別されずに同じものであるか、あるいは一方を上位概念、他方を下位概念とする見方が行われている。ゲルンハルトがその創刊者の一人である雑誌『タイタニック』には「ユーモア批評」のコーナーがあるから、NFSにとっても両者が曖昧なのではないかといった疑いが生じざるを得ない。しかし、ゲルンハルトにとって問題なのは滑稽である。それ故にか、ゲルンハルトはその名称を自身は改称し、両者の区別を根拠付けている。彼にとり、滑稽とは「人間の被造物——力点は『被造物』のほうにある——であり、それ故に量化可能にして批判可能である。これはユーモアと異なる。ユーモアは、人生にたいする他の姿勢や世界にたいする視線、信仰や懐疑、悲しみや冷静と同様に、計測可能性や評価可能性から逃れるものである<sup>(34)</sup>。したがって、あるゲルンハルト研究者は、ゲルンハルトは、厳密な概念区分をして「ユーモアは滑稽を生む様式的姿勢である」と捉えているとし、さらに彼にあっては滑稽はさまざまな形式、たとえば、風刺、パロディ、機知においても現れるとする<sup>(35)</sup>。

ゲルンハルトにとり、滑稽を論じる場合、それは滑稽一般ではなく独自の実践的理解としての滑稽である。彼は「滑稽とは私が笑うところのものである」と言い<sup>(36)</sup>、「滑稽はすべて同じこと、笑わせることを欲する」と言う<sup>(37)</sup>。すなわち滑稽は「リアリティの変化・醜悪化・否定・止揚への要求がある。滑稽はすべて唯一つの目標、相手を完璧に克服するという目標を持つ。結果と目標が原則的に拒否されるならば、高度のあるいは本来洗練された滑稽のある種の形成を好意的に認めるのは無意味である。それは糖尿病用チョコレート菓子やベジタリアン用カツレツと同様のものである<sup>(38)</sup>。それ故、滑稽と愉快(Heiterkeit)とは根本的に異なり、それ故に、人生が愉快(heiter)であるといった立場は滑稽文学を決して代表しない。こうした滑稽観は、ゲルンハルトと同じNFGのベルント・アイラートを引き合いにして「全体的滑稽」と呼ばれている<sup>(39)</sup>。アイラート自身は「絶対的滑稽」の語を用いて「世界をありのままに見て、世界がせいぜいどんなものに成りうるか認識する者だけが絶対的滑稽の非宥和性に耐えてそれを言葉や絵で広めるために争うだろう」と言う<sup>(40)</sup>。それがゲルンハルトの立場である。上の引用のゲルンハルトの滑稽に関する主張、リアリティの「変化・醜悪化・否定・止揚」の要求は、視点を変えれば、作品の表現要素における同一・差異のそれであり、創作の上で滑稽を生



むには、いみじくも〈ずれ〉の必要なことを語っている。そして「相手を完璧に克服する」という比喩的表現も、滑稽の対象が無化される、あるいは大きな落差をもって価値降下されるという事象に対応しているのである。

さらにゲルンハルトの滑稽作家 (Komiker) としての自己理解の特徴は、作家として、その物差しの上で対極的立場にある〈真剣派〉との関連において弁証法的把握を行っていることである。なぜ〈真剣派〉と〈滑稽派〉なのか。なぜ真剣の反対は不真面目とはならず滑稽なのか。これは次の詩がいみじくもその理由を端的に示している。詩は、宗教、思想、イデオロギーが浸透した社会における表現活動を人類史的規模で振り返り、そこにおける両者の関係を全体として見れば、「無意味」という意味が生み出されていると捉えることができないわけではない。詩はそのさまを滑稽にも納得させるものに思われる。

真剣派は偉大だ。話は悲壮で  
歩みは厳しい。人類は彼らを敬う  
彼らは厳しいのだから。最も真剣な歩みのみが  
人間を最高の目標に導く

すなわち意味へ。しかし滑稽派はねずみのごとく  
迅速にその進行を追う。というも貪欲に嗅ぎつける、  
昔から意味の捜査のたびごと落ちてくるものは  
無意味なのだ<sup>(41)</sup>

以上、ゲルンハルトにおける滑稽を選択した場合の創作者としての基本的姿勢を示した。その創作の滑稽を生む基本原理は〈ずれ〉である。〈ずれ〉は、焦点化する対象にたいしてとる見方のありよう、つまり平行、内・外、前・後、形等々の観点からさまざまに生じうる。

この〈ずれ〉を実現するのにさまざまな技法、もしくは様式手段 (Stilmittel) がある。ゲルンハルトにおけるそれらは次のようなものである。

- (1) Antipointe (2) ナイヴィテート (3) 非本来的語り (4) ノンセンスと規則違反 (5) 韻  
(6) パロディ (7) メタコーミクとメタポエジー

これらのうちメタコーミクとメタポエジーとは伝統的カテゴリーから離れた特色を明快にするために必要となってきた独自の概念である。これら様式手段のなかでゲルンハルトにおいて最も中心的なものは韻とパロディであろう。一方は一定の位置における同音の表現ということにより、他方は模倣による何かの同等の表現ということにより、どちらも同一性の表現で共通する。だが、それは同時に対象にたいする〈ずれ〉、もしくは異同の成立を意味する。それ故、特にこの二者は詳しく事例を挙げ記述することにする。

(1) の Antipointe は、受容者がテキストに予期する Pointe をはぐらかす技法で日本の落語の「すかし」に似る。(2) のナイヴィテートは、表現上の単純素朴な態度を意味し、字義通りの認知、レベルの混交、逆翻訳などの多様な形式でその身振りを装う。例えば、字義通りの認知は、主としてデノテーションの利用であるが、語のそれよりも幅広い領域に適用され、語句の二重解釈、前置詞を伴う語句が副詞句にも前置詞付目的語にも解釈できるような表現の利用にも当てはまる。例を挙げれば、Was stellen Sie sich unter der Brücke vor? — Einen Dampfer. のような応答である。(3) の技法は、例えば、折り、喩え、賛美歌などといったものにたいして用いられれば、高雅な形式とそれに連想される象徴性

にたいし低い内容レベルと語りのくずれから滑稽が生まれる。よく引用される「祈り」は次のようなテキストとなっている。「神よ、信じよ/私が特別な存在であることを/そしてさっさと認めよ/汝より私が賢明であることを/将来、私の名を称えよ/でなければトラブルが起こる、アーメン」<sup>(42)</sup>。

(4) のノンセンスは、一般に形式の範疇に属するものとして扱われるが、手法をも意味する。本論では手法の方を重視した。特に、規則を意図的に逸脱するという点では、次の「規則違反」に共通するからである。ノンセンスの特徴は、意味や論理に外部から関わるのではなく、それ固有の閉じられた体系の中で意味や論理を実現するところにある。その活力はさまざまな論理的齟齬であり、重点はトートロジーや瑣末や逆説にある。そして現代のノンセンスは短いテキスト種類に見られ、その形式自体がそれ固有のメルクマールに違反している。後者の規則違反は、韻や形式やテーマ・素材にはそれぞれに通常の規則が存在し、その規則を手法として逸脱することを意味する。ノンセンスと規則違反のどちらにしても、その核はやはりくずれの産出であり、滑稽の発生条件となっている。

(5) の韻の使用については、すでにフロイトによればすでにこれ自体で滑稽のポテンシャルが存する<sup>(43)</sup>。ゲルンハルトにとって韻は、今日の他の詩人にとってと同様にもはや自己目的ではない。他の詩人にとって韻の使用は、アナクロニズム的意味作用を付加する手段のようであるが、ゲルンハルトにとってはまず第一に滑稽生産の手段である。さらに韻についてゲルンハルト自身は「韻か無韻か、それは私にとって問題でない。私は規則を必要とした。滑稽はもともとノンセンスを狙う限り規則違反によって生きている」と言う<sup>(44)</sup>。結局、韻は笑いのメカニズムに照らせばくずれの産出に照応するのである。アルノー・シュミットは「数世紀前だったら太陽 (Sonne) に喜び (Wonne), 心 (Herz) に痛み (Schmerz), 胸 (Brust) に快樂 (Lust) を押韻した最初の人材は天才であったが、それを恥ずかしく思わず押韻する千番目の人間はクレチン症である」と言う<sup>(45)</sup>。これにたいしゲルンハルトは反論する。「誤り、まったく誤りである。『胸』に『快樂』を押韻した最初のひとは立派であったが、両方の概念を照射し、読み手の心に取り入り、分かりやすくだけでも結びつけることに成功した百万番目の人間は天才、少なくとも尊敬に値する芸術家である」と<sup>(46)</sup>。そして実際に、『韻と時』の「詩篇」の冒頭を飾る一種絵詩のような挿画は、上から太陽 (Sonne), その下に海に浮かぶ笑顔の男子 (Wonne), そしてその下に互いに見つめあう、水の中に——下半身は水に沈めて——立つ裸の女 (Brust) と同様の裸の男性 (Lust) を素朴な線画で対称的にそれぞれの語とともに描いている<sup>(47)</sup>。語ならず絵も上下、左右に押韻しているのである。笑いのメカニズムのくずれの視点からすれば、語の押韻関係と絵の押韻関係、「太陽」－「喜び」の因果の意味関係と「胸」－「快樂」の因果の意味関係、それぞれの異同が知覚されるところに滑稽が生じるのだと言える。また「毎秋変らじ」という絵詩も韻の使用のバリエーションである。絵は上から四つの場面を示す。左に先導ガチョウのそれぞれの身振りを、右にそれに反応する他のガチョウを描いている<sup>(48)</sup>。詩句は第一の場面では渡りの先導ガチョウが「ガチョウたちよ、そう頑固になるな」とどなるも他のガチョウはそっぽを向き、次の場面では「お前たちは感じないのか？南の国が招いている」と言えば、彼らは顔を見合わせる。そして第三の場面では先導ガチョウが「新たな地平へ、いざ進め (Marsch)！」と叫ぶと、他のガチョウたちは「先導ガチョウ、俺たちの……を舐めろ」と大声で言い、第四の最後の場面でボスに何も言わず尻を向け、左の線画のボスはそれに声も出さず啞然としている。第三場面の他のガチョウたちの「……」の空白の部分は、Marsch! と押韻して、罵倒の表現「尻を舐めろ！」の尻 (Arsch) であるが、語ばかりか左右の絵自体が押韻した体裁になっている。この場合の滑稽は、先導ガチョウのもったいぶった真剣な命令の身振りに他のガチョウが言葉でも身振りで示す気の無い思いがけない不服従の反応の異同の様相にあり、そして一方で Marsch と Arsch が音で同一化し、その両者の意味はくずれを生み、異化図式が起動し笑いとなっている。

(6) のパロディは、ゲルンハルトのほとんどすべてのテキストに潜在する中心の特徴であり、これに非本来的語りの物語形式が並行する。ゲルンハルトによれば、高尚な言説はすべてパロディ化を誘う<sup>(49)</sup>。それどころか、後述するように、あらゆる目の前にあるテキスト種類がパロディ化を通じて創作の素材として潜在するかのごとくに見える。

まずパロディ一般について理解を確認しておこう。それには、例えば、井上ひさし/丸谷オ一「パロディ精神ってなんだろう」の議論が分かりやすい<sup>(50)</sup>。井上は、パロディは厳粛なものをからかうのに効果的であるとし、例えば学校で新年の祝賀の儀式が厳かになされる場合の「年の初めの……」の歌のもじり「豆腐の始めは豆である/……」をあげ、さらには、ショーの題目としてのもじり、五所平之助監督の『煙突の見える場所』のもじりの「煙突の入る場所」のショーが浅草のフランス座で大うけとなったと語っている。丸谷はこの対談の中で井上の『手鎖心中』に関し、これは単に山東京伝の『江戸生艶気蒲焼』のパロディでなく、明治以後の日本の小説家の生き方、演技としての私小説が中心となっている純文学をからかうパロディと評し、パロディと言うとき、ある具体的な作品のパロディと もっと広いもののパロディ、主人公の生き方とか文学形式のいろんな趣向の立て方のパロディとか、さまざまあると言っている。ゲルンハルトの場合は、文学作品にかぎらずテキスト種類がパロディとなり、その媒体も言葉に限定されず線画もあるからもっとその範囲は広がっている。そしてパロディは焦点化する対象が大きかろうと小さかろうと、いずれにしる上に指摘した〈ずれ〉の原則の導入であることには変わらない。セルバンテスの『ドン・キホーテ』はそれ以前の騎士文学全体に対するパロディ、メタ・ジャンルのパロディであり、さる万年筆の広告としての有名なコピーに、「まじかびのきゃぶりことればすぎちよびれすぎかきすらはっぱふみふみ」は、和歌にたいするノンセンス・パロディである。

パロディは単なる模倣では、滑稽を生まない。内容を異にしているからといって、すぐさま滑稽になるわけではない。内容が元にたいして低落する必要がある。例えば、上のコピーは、無意味の内容が前提となる美的世界と〈ずれ〉の関係にある。ゲルンハルトの場合にそのために用いられている手段は、高尚化、低落化、同化模倣、異化、非本来的語りである。ゲルンハルトにおけるパロディと滑稽の関係は次のように指摘できる。一般にパロディはオリジナルにたいする批判を潜在させるが、目標が主として滑稽であるゲルンハルトにとり、あるいは NFS にとって、批判は極めて制限される。つまり、滑稽表現の基本原則である〈ずれ〉を生むための様式手段として使用されるのである。したがって、この創作原理としてパロディを特に「批判なきパロディ」と呼ぶ研究者も見られる<sup>(51)</sup>。ゲルンハルトは上の落差の手法を「計算可能な落差」「空中遊泳」「脱呪術化」などと言っているが、これはテキストにおいて合致しない内容及び形式上の〈ずれ〉の解消である<sup>(52)</sup>。

次のゲルンハルトのパロディ風の「問い」は、アウシュヴィッツ以後も詩を作ることは野蛮だという、よく知られたアドルノの詩作にたいする発言と関連している。

二つの敗戦のあとに  
 血なまぐさい戦闘のあとに、恐るべき勝利のあとに  
 あらゆる殺戮のあとに、あらゆる破壊のあとに  
 このような時代のあとにまだ詩を作ることができるのか  
 答えはただこうでしかありえない  
 三度否、否、否<sup>(53)</sup>

しかし、詩は「アウシュヴィッツのあとに」で示唆されるアドルノの言葉そのもののパロディでは

ない。アドルノの発言はその後の時代の流れの中で情緒化しクリシェ化する表現を定着させた。ゲルンハルトの詩は、アウシュヴィッツの語を用いない、居酒屋の常連客テーブルで繰り返される決まり文句の連鎖である。この詩を理解するにはこの事実を知ることが前提である。つまり、こうした状況にたいする〈ずれ〉の導入としてのパロディは、詩の最初にこのクリシェ化した詩句、「……のあとに」の詩句が五度、非本来的な反復の提示となっているところから始まる。つまり、「……のあとに」の同一化の強調が「アウシュヴィッツ以後」の発言との異同を生む。しかも詩は、押韻してはならない押韻を遂行することによって、アウシュヴィッツ以後にもそうした詩作をしないという不条理な欲求とのパラドクスを示し滑稽を生む。最後の「三度否、否、否」の詩句は、この滑稽さにたいするさらなる否定のコメントの言説であり、さらなる〈ずれ〉の導入となっている。

ゲルンハルトのこのパロディ的手法は、そのほとんどあらゆる表現行為を滑稽化する傾向に即して、散文のほとんどあらゆるテキスト種類にも向けられる。『韻と時代』の散文編には、ゲルンハルトがパロディ化した、なぞなぞ、ニュース、インタビュー、ルポルタージュ、童話、伝説、日誌、短編等々の種々のジャンルのテキストが集められている。それらは、模倣の身振りを示すことで異同の様相を語り、それだけで各テキスト種類の一つで滑稽化の身振りを示す。ゲルンハルトは特別な内容をもってあるテキスト種類本来の身振り、報道、会談、説話等々の模倣を繰り返しているのではない。因みに、ニュースの形式を採用すれば、それは単に別の事件を報道する行為を採っているのではない。その形式を模倣し別の身振り、滑稽化が加えられている。

ここではその中から「訂正」「省察」「アフォリズム」を検討する。

「我々の法律相談には遺憾ながら間違った記述がありました。表題の『どのようにして取り入る人は生み出されるのか (Wie zeugt man einen Schmierer?)』ではなく、『どのようにして証人に取り入るのか (Wie schmiert man einen Zeugen?)』でなければなりません。また、『最も有名なかりかりケーキの一つが私に言った』ではなく、『最も有名な弁護士の一人が私に言った』というべきでした<sup>(54)</sup>」

この「訂正」は、新聞の法律相談のようであるが、そうであれば一般に予想される訂正は、たとえば、読者の問いに回答して与えた、離婚問題や遺産問題の法解釈の内容に関した事実の誤認・誤記等に関する事後の是正であろう。それが滑稽化するとなれば、普通なら、一つはジャンル内滑稽化としての内容のそれである。この場合、訂正は内容の法的説明事実ではなく、原テキスト開始部において提示された問題提起と回答者の身分についての文の訂正である。前者は、原テキストと現テキストの間での誤・正の関係が、schmieren/Schmierer と zeugen/Zeuge の同音を交錯させる言葉遊びの二文となり、訂正しても意味上ほぼ同一の文、「取り入る人を作る」と「証人に取り入る」を作り出している。そして後者では、両者のあいでの間違いの訂正すなわち誤・正の関係が、「弁護士」＝「かりかりケーキ」となるノンセンスを実現している。つまり、滑稽は法律相談という一定の評価のある分野の正誤訂正が文字通り語句の変更があってもその意味するところは事実と合致しない誤りであるという、誤り訂正が誤り確認となっている〈ずれ〉にあるのである。

さらに「省察」は、「人間とは何か?」の重厚な論題を扱う<sup>(55)</sup>。省察は自己の言動の反省である。「金持ちとは奇妙なものである……」と思わせぶりの文体で始まるこのテキストも同音異義語が滑稽の核となっている。省察の価値を示唆する「本質的に」と比較の強意語「はるかに」の意味をもつ wesentlich の語を利用する。作者が再会した昔の級友、今は人間、女、機械を支配する男が、作者に自分は多くの金を儲けたが、自分の営みの本質を忘れていたと言う。しかし、シレジウスの箴言を

読んで、「人間よ、本質的たれ」という言葉に触れ、それ以後はこのことにつとめたと言う。その本質はどこにあるかと言えば、「wesentlichにもっと少しく働き、wesentlichにもっと多く稼ぐことにある」と答える。そう言って其男は作者を見つめ、作者は「胸をえぐられ、いやえぐられはせずとも、確かに打撃を受けた」のだった。これもテキスト種類がパロディ化され、そのジャンルの基本的要素が同音異義語の利用でずれることが滑稽に通じている。

「アフォリズム」のテキスト種類は、狩人が獲物を仕留めたラッパの合図「ハラリー！」を題名とする。これは、多分に、アフォリズムの例解辞典のパロディであると解することができる。例えば、これに属する Otto Best の『文学専門語ハンドブック』の規定は、「鋭利でパンチの効いた機知豊かな散文表現」とし、その作者にゲーテ、ニーチェ、Fr. シュレーゲル、ノヴァーリス、カール・クラウス、リヒテンベルクらの名を上げ、次をその事例の一つとする。「疑いは用心である。そうでなければ危険である」(リヒテンベルク<sup>(56)</sup>)

ゲルンハルトの「ハラリー！」の題の「アフォリズム」は次の通りの体裁になっている。

「数語でまったく何も語らない術、アフォリズムは、すでにドイツでは根絶したも同然のように見える。だが、そうした印象をもつのは誤りである。だいたい前から常にいくつかの事例がポーランドから凍結したエルベ川を越えて連邦ドイツ共和国に移ってきていて、わが国で再び年中アフォリズムが見出される。たとえば、ゼックバッハ荒野では、下位森林官ノルベルト・ガムスバルトが唯一隙のあった時間に次の事例をしとめることができた<sup>(57)</sup>。それらは、「ある石炭 (Kohle) 商人の光景: 頭の先から石炭まで [足の裏 (Sohle) まで] 完璧に紳士」、「世の流れ: 馬鹿はなくなる (alle) が、すべて (alle) がいっそう馬鹿になる」、「我思う、故に我有り (思う人)」であった、と言う<sup>(58)</sup>。

用語の説明の部分は、アフォリズムがノンセンスの手法により狩猟の獲物となり、獲物の事例は異同の原理に基づく言葉の洒落を利用して滑稽となっている。

ゲルンハルトには、テキスト理解が構成的性格を持たないかぎり詩とはならない絵詩がある。絵詩「民謡」は、民謡のノンセンステキストへの変容が線画によってはじめて明瞭になる作品である。その線画の方法は、パロディ的方法と同様に、ナイヴィテートを装い字義通りの読みを採用し、テキストを具体化し、解釈を履行する。作品は、語と絵の統一体においてはじめて滑稽が生まれる。この絵詩のテキスト「鳥が飛びきたり帽子にとまる/くちばしに母の小包みの救命浮き輪」は<sup>(59)</sup>、色々な版があるが一つ選んで示せば、次の民謡の最初の一連のもじりである。

Kommt ein Vogel geflogen, setzt sich nieder auf mein' Fuss,  
hat einen Zettel im Schnabel, von der Mutter ein' Gruss.

Lieber Vogel, fliege weiter, nimm ein' Gruss mit, einen Kuss,  
denn ich kann dich nicht begleiten, weil ich hier bleiben muss.<sup>(60)</sup>

(鳥が飛びきたり足にとまる/くちばしに母の挨拶のたよりなり//鳥よ、挨拶を、キスを運んで  
おくれ/ここを一緒に離れることはできないもの)

1行目も2行目もそれ自体は滑稽の産出には関係なく、2行目になってはじめて、絵と結びついて滑稽を生む。逆に絵の中の水の上の帽子は、テキストの存在があってはじめて、pars pro totoの働きをなす。滑稽は、溺れる者が深刻な状況にもかかわらずこの歌をうたうところにある。さらに母親が溺死の差し迫っているのを予想し浮き輪を送るというのもまったくノンセンスであるし、この内容は

表題の「民謡」にも矛盾する。滑稽はこの絵とテキストの統一体の全要素から発生している。

ゲルンハルトにも猫を主人公にした作品『あなたの猫が考えている本当のこと』がある。猫を擬人化した滑稽をねらった作品といえば、漱石の『吾輩は猫である』やE.T.A. ホフマンの『牡猫ムルの人生観』があるが、前者もすでに独訳が出ている以上、これらの作品のパロディを意図した疑いが生じないわけではない。前者は、漱石周辺の遊民を風刺した作品であり、後者は主人公の雄猫ムルに焦点を合わせれば、俗悪社会を風刺する猫の教養小説である。しかし、ゲルンハルトの本書を読んでも主人公の猫シミによる人物風刺もその人生観が得られるわけではない。言説の枠組み、言説のありようが基本的に異なっている。ゲルンハルトのほうの副題は「キャティカル・コレクトネスに関する13章」であり、講演者は「シミ」、記録者がローベルト・ゲルンハルトとある。最初に、次に示すように、謝辞があり、次いで各課に（ここでは第二課を示す）、猫の絵、観察された猫の状態、猫による説得として発言が示される教本といった体裁となっている。謝辞に「本書の実現を可能にしてくれたシミに捧げる」と記し、「猫心理の極めて複雑な不可思議世界に洞察をくわえ、そこから、いかに、このような知性ある繊細な動物がその同伴者の人間に扱われることを望んでいるかといった本書に記す規則が得られたのは、猫であることについて情報を伝えることを純真素朴に喜び、われわれ人間について容赦なく炯眼を向けたシミのお陰である」と前置きしている<sup>(61)</sup>。

第一課は、猫のシミが女主人の台所仕事を見守り彼女に語りかけている場面だが、第二課では、テーブルについてハムサンドイッチを食っている主人のほうに尾っぽを上げて接近して喋る。

猫曰く：旦那、そこでいったい何をしているの。いや、何も言わないで、当てさせてよ。え、え、えーと、手をいつも口のところへ運ぶのは何て言うのだけ？飲む？いや違う、そいつは夕方になってからだ。今正午を回ったところで旦那がやっているのは飲む行為ではない。でなくて、でなくて……4文字からなるルール地方の大都市、ええ何だって？5文字だって？「エッセン」は5文字か？まあそうだね、あんたら捕握用の親指も含め5本指ある人間にとって、5まで数えるのはもちろん簡単なことだ。それに反してわれわれ親指なしは冷蔵庫を開けることも缶も開けることもできない。だけど愚痴は言わんよ。ちょっと質問がしたいね。つまり、旦那は食事してるんだね？それには意見が一致してるね？よし、それじゃすぐに追加質問？どうして旦那だけ食べてるの？どうして私は違うの？ああそう、私はもう、うーん数えると1、2、3、4、そう5時間前に食べたから、眺めていると言うわけ、何ですって、4時間前にすぎないって？ふむ、9時に貧弱な朝食、今は1時、旦那、またあんたの言うとおりで！でも、私みたいな親指なし——われわれはまさに不利で妨害に遭うんだから——、不利な目や妨害にあった人たちを世話する何か義務感をまったく感じないんですか？特に、旦那が特級のハムサンドイッチをほおぼっているあいだ旦那の前に不利で妨害にあったものが座っているというのに？感じないだって？それじゃ旦那の心は微動だにしないんだね、責任感も連帯のどんなに小さな声も感じない？そう？じゃ、旦那、たぶんもっと厳しい話をしなくちゃだめだね。われわれ万物の創造者であられる親愛なる猫神さまがその被造物を捕握用の親指のある者と無い者に分けたとき、同時に「マウス五書」の第4書の食事規則において、親指所有者は親指なしを助けねばならない、でなければ主はお怒りになるだろうと——そこでは子孫の殺害、イナゴの害、および猫神が巨大な騒音を引きおこすが誰にも聞こえないということが問題となっている。しかし罰を語るは止めよう、むしろそれを避ける方法を語ろう。食事の規則は正確であり歓迎すべきものだ。たとえば第4の書、第3章、第2節から第1節、そこでは、親指所有者はハムサンドイッチを食い、親指無しがやってきてその食事に付き合うならば、親指所有者にはパンに覆われたるハムのみを帰属すべきものとする。だが、パ

ンに覆われずしてそれよりはみ出したるハムは彼は食すべからず、親指無しが彼の前に座り、彼に帰属せる覆われざるハムを望んでいるのか問うべし、と。でも、旦那、聖なる言葉はもうたくさん。ここでは宗教の話をしているあいだに、旦那の手のパンはますます小さくなって、旦那の私にたいする罪がいよいよ大きくなっている。旦那の明らかな質問には同様に明らかな答えで報いることにしよう。そう、私は私に属するハムがほしい。旦那、あんたが幸せで長くこの世で缶詰が開けるように、ハムを取ってこっちへ投げたまえ<sup>(62)</sup>。

これは、言説の形式からしても内容からしても、パロディ化の矛先は、特定の文学作品ではない。言説の対象は、いかにすぐにえさにありつけるか、猫による人間の説得が問題である。猫にとって常に問題であるのは、人間に食べ物を与えさせることである。そのために猫はちょうどハムサンドイッチを食べている主人に『マウス五書』の第4書の食事規則さえ教える。猫の言説の相手は飼い主の「おかみさん」や「だんな」であり語り手の分身ではない。言説の枠組みも猫の臨床心理の滑稽化であって周囲の人物や社会の風刺でなく、前出の漱石やホフマンの2作品とは異なる。本作品は「キャティカル・コレクトネス」と銘打つ教本。それは言うまでもなく「ポリティカル・コレクトネス」のもじりである。「ポリティカル・コレクトネス」は1980年代の米国の大学で生まれた概念であり、差別用語を排して政治的に適切な中立的用語にしようとしたキャンペーンである。もとより「猫の」という意味で「キャティカル」と語は存在せず類音のもじりで、猫から見て適切であることの新概念である。であれば、ゲルンハルトの上の常套手段が採用されているとするなら、それは、前出の有名な作品2者にたいしてではなく、「ポリティカル・コレクトネス」の言説空間、たとえば oneman にたいし onewoman も無ければ政治的に公正でないといった主張が通用する世界に対峙して、猫の飼い主の人間と猫の関係に関して公正でなければならないという世界が平行している。滑稽は、ゲルンハルトが描く各課の猫の線画と相俟って、こうした視点から見た猫の言説の異同や透かしの語りにある。

(7) のメタコーミクは、本来、滑稽の滑稽化であるが、それは詩や散文であれエッセイであれ絵詩であれ自己のテキストや他者のテキストのコメントとおよび芸術形式として成立する。ゲルンハルトのパロディ的手法はメタコーミクの意味をもつ場合が多い。これはゲルンハルトの創作の美学的原理となっているようだ。後者のメタポエジー的表現は、エクリチュールの過程それ自体、エクリチュールのきっかけ、文学創造の主体に及んでいる。ゲルンハルトのメタポエジー的文学は詩人の役割、詩人の活動との対決を高度に反映している。ここでは例として前者に線画によるリヒテンベルク解釈を、後者にゲルンハルトの詩「笑いについて」を取り上げる。

ゲルンハルトの絵詩についてその叙情的自我はナイーブである。発言を字義通りに受け止める。これは別にこの絵詩に限ったことではない。リヒテンベルクの「ゾンザイメモ」にたいする「ゾンザイ絵」の場合はどうか。その一コマのメモ、リヒテンベルクの J746 は、次の内容である。「子供たちと馬鹿等は真実を語る、という。私は、最良の風刺家には両者の素質があるのだということを、風刺への性向を自分の中に感じる良き頭脳の持ち主には誰しも、よく考えにいれてほしいと思う」<sup>(63)</sup>。これはリヒテンベルクの啓蒙主義を語る言説であろう。彼の引用する格言のように、子供は本当に真実を語る。かってナポリの学童たちの作文を集めた本が評判を読んだ。そこには例えば、神の人間の創造をめぐる考えとして「神様はわれわれすべてを無料で創造しました」とか、「それでは、神様がたいいていの人間が地獄へ行くのを知っていたのなら、なぜ我々を創造したのか?」といった文章がある<sup>(64)</sup>。

馬鹿はどうか? 『シルダの町の人々』は、町民の滑稽な愚行を集めている。それらの多くは言葉の字義通りを受け止めることで生まれる滑稽だが、そこでは理性が非理性を笑っている。それは人文主義知識人の賢明なるイロニーである。「意識的にかぶった道化帽という人文主義の真髄は、シルダ住民

の行為では、啓蒙主義に加わらずにその鈍重さに止まる人たちの愚かさに対する風刺になっている」<sup>(65)</sup>。

これにたいして、ゲルンハルトは次の絵によるコメントを加えた<sup>(66)</sup>。絵は、ぼかした青色による巨大な城を背景に裸で行進する王等を右手の裸の大人が手を上げて歓呼している。だが、左手の着衣し道化帽子をかぶる子供は王を指さして笑っている。それをたぶんその子の両親らしい裸の大人が両脇からたしなめている。これはアンデルセンの「裸の王様」の決定的場面を想起させる。しかし、リヒテンベルクは「裸の王様」に言及していない。ここまでは「風刺」にたいするリヒテンベルクの身振りを字義的に解釈したゲルンハルトの絵による表現である。ゲルンハルトの絵はアンデルセンの『裸の王様』のこの場面の内容と、全面的には同一ではない。子供と道化を一体化した存在をのぞいて大人はどれも皆裸である。つまり、王の愚かさを大人全体にまで敷衍した世界を提示している。リヒテンベルクの言説の世界は、言説者を除き、反転すれば、大人は誰しも愚かであることを潜在させているということになる。ここに絵のコメントによる滑稽がある。それ故、ゲルンハルトの作品は「裸の王様」で示されるような権力者の虚栄にたいする風刺の二番煎じではない。達成されるのは、出発点の図に、それに対する異同の要素のコメントが付加されたことによる〈ずれ〉の産出を経た滑稽である。換言すれば、機知による滑稽をさらに滑稽化する過程を経たメタコメディックが実現されている。

「笑いの歌」は、2002年の雑誌『メルクーア』の「笑い特集号」の末尾に掲載された詩である。詩はその導入の1, 2連で、詩のテーマを、人間の足は人間をどこへでも運ぶことができるが笑いへは運べない、何が人間を笑いへ運ぶ（笑わせる）のかといった具合に展開する。そこで詩人は問う。「(略)誰が笑いの輸送のようなものを担うのか//誰が行き着く先を知っているのか、誰が知っているのか/機知がほとぼしりオチが爆発するあの箇所を/ある旅において/どこで『あいつが我々を笑いに運ぶかもしれない』と皆が歓呼するのか/私はただ問うだけ//ただ確認されるのは、損をみるのは運ぶ人/運ばれる人は指一本動かさないのだから/目的地に着いたぞ。そして誰も笑わなかった?/君たちは怖いなあ!/私が耳にするのは何なのか?私の歌は成功しなかった/おお、こんちきしょうめ…<sup>(67)</sup>」。これはたぶん雑誌編集者に依頼された作品である。読者を笑わす要望まではなされずとも笑いのテーマで滑稽詩の依頼があったことは間違いない。この詩には滑稽の表現者としての自己規定が現れている。この点は、Humorkritikも彼らのグループとしてそのような創作姿勢の位置づけをもつと解することができるから別に不思議ではないが、それが明示されている。またそうした自己が受け入れられる読者層の存在も意識している。『メルクーア』という思想雑誌のかなりの教養人である読者に自分も笑いに関し滑稽化の身振りを示す必要に迫られたのである。その結果は、読者と詩人の対話という形式の中で、読者と滑稽詩人の関係の状態を示した後に、読者の期待・反応を先取りして自分の態度を示すというメタポエジーの手法をとって滑稽を生むにいたっている。

#### 4.

以上から、ゲルンハルトの滑稽創作の原理は、笑いのメカニズムとの関連から次のように定式化できるように思われる。まず、木村の言う「両義的発振」と「非一義的発振」は、基本的にはほぼ同じ仕組みに考えることができる。前者は、結局、その発振の過程を見た場合、ある刺激集合を一定のパターン認識をする図式でもって反応し、ある予想を生むが、二次刺激があってその図式が照合しなければ異化図式で対応し、両者つまり原図式と異化図式との競合のなか発振が生ずるとする。これをゲルンハルトの滑稽のテキスト一般にあてはめると、あるテキスト環境があって、始発情報（一次刺激）の原図式（および予想の観念）Aと後続情報Bの図式の間にある〈ずれ〉が滑稽の契機であり、読者もしくは聞き手の異化図式を介して笑いが生まれる。これは換言すると、ある一つの対象に潜在的にA



→ A と B → B のパターン認識のあるところへ、A → A が始動し、普通なら A → A という同化の過程が想定されるところ、A → B という〈ずれ〉が生起し、それを調整するために B → B という同化の過程が認知され、原図式と異化図式が競合するという仕組みである。A、B は同一の対象・事象にして別のレベルで異なる存在である。だが、その別のレベルの現れの形式は一つに限られたものではない。A、B が、例えば語であるなら、同音異義語として、デノテーションとコノテーションとして、例えば事件であるなら、ある範囲の内・外として、あるいは時間前後して、などとさまざまに〈ずれ〉が可能である。しかし滑稽は「事象」ないし「対象」に関わる「観察者」もしくは「主体」という受容者において初めて実現するのであるから、〈ずれ〉が認知され、〈ずれ〉が異化図式によって調整されるには、一定の形式的配列が必要である。つまり、簡単に表現すれば、受容者の意識の中でまったく異なる領域の比較が計算外のこととして容易に生起するものでなければならない。これがゲルンハルトの作品にすぐ容易に気づく筆者が異同原理と称した、語があるいは線画がさまざまなレベルで同一性と異性の表現が頻繁に繰り返される事実の創造美学的背景である。同じ音、同じ韻、同じリズム、同じ文体、同じ形式などの表現上の規則の模倣にその違反を加えること、つまり異同の要素を確定してレベルの上での〈ずれ〉を知ること、これはゲルンハルトの場合どの様式手段にもあてはまることであるようだ。

木村の后者の非一義的発振の場合は、具体的には福笑いやノンセンスの例で、刺激集合がある図式に同化可能なパターンを有しながら、その図式への同化を妨げるような、それ自体としては意味のないパターン（「異化パターン」）を含んでいる場合、それがフィードバックして発振状態になるというものである。筆者の考えはそれも二次刺激であって同様に〈ずれ〉を生んでいるが、その〈ずれ〉のありようが前者の場合と異なるのである。ちなみに福笑いの場合、二次刺激は目隠しの反応であるからパターン認識は他とまったく異なる、つまり〈ずれ〉のありようが異なるのである。それでもそれにたいする異化図式は成立する。「はっばふみふみ」のノンセンス和歌のように一定の異化図式は成立し滑稽は可能である。そうでない場合は、不可解、謎めいたままであり笑いは生じない。

かつて、いがらしきみおなどの漫画について「奇笑」が話題になったことがあった。それは文字通り、奇妙な笑いであるがそれがどうして生まれるのか。ある評者によれば、四コマ漫画の「起承転結」の構成が崩れて「起承承結」とか「起転転結」といった構成になっているという説明であった。これも、この場合のノンセンスの例に相当するであろう。これは従来の四コマの起承転結という規則が破れたところに、すなわち伝統的な四コマ漫画の構成規則上の〈ずれ〉が生まれたところに滑稽が生まれたと見ることができる。ゲルンハルトの場合の四コマ漫画「シュヌツフェル」はコマの四角い空間という規則を破った漫画の対象が描かれるという〈ずれ〉を多用して新たな滑稽を生んだ。これも言い方を変えれば奇笑の発生である。

ゲルンハルトの滑稽美学は以上の関係を効果的にさまざまな素材に表現することにある。従来では考えられなかった領域に〈ずれ〉が作り出される。それが高度の滑稽 Hochkomik と呼ばれる所以でもある。彼はこれをすなわち、前述の〈ずれ〉の指摘のごとく滑稽は「リアリティの変化・醜悪化・否定・止揚への欲求があり、滑稽はすべて唯一つの目標、相手を完璧に克服するという目標を持つ」と言う。つまり、変えるということは同時に同一化を設定している。ゲルンハルトがよくパロディを採用するのも故なしとしない。パロディの機能は本論脈の観点からすればすでに異同原理による〈ずれ〉の表現なのである。その上、模倣の対象は作品の内容に限らず、その焦点を変えてその文体、作者の発想、そのキャラクター等々と変化する。また、これが自己、他者のテキストへのコメントが線画、テキストの形で付加されるならメタコミックが創造される。そしてその創造原理もやはり滑稽を目標とする以上、この〈ずれ〉の原理が採用される。

以上のような滑稽の構造は、中にはしばしば必ずしも滑稽さが読み取ることが容易ではないゲルンハルトの多様な作品を理解するうえで、分析のモデルとして機能するのではなからうか。

註：

- (1) 渡部貞昭「ローベルト・ゲルンハルトの滑稽に関する覚書」(岩手医科大学教養部研究年報第39号, 2004年)
- (2) 木村洋二『笑いの社会学』(世界思想社1983年). 氏はアーサー・ケストラーの「二元結合(木村では「異元結合」)を高く評価する(同書3頁). それは, その『創造活動の理論(上)』(大久保直幹ほか訳, ラティス1964年)によれば, 「おのおのそれ自体は筋が通っているが, 慣習的に相互に矛盾し合う二つの見地,  $M_1$ ,  $M_2$ から, ある状況ないし観念を認識する事」である(同訳書24頁).
- (3) 木村洋二, 前掲書50頁参照.
- (4) 同8-9頁.
- (5) 羽鳥徹哉「笑いの本質, 分類, 意義」(『笑いと創造 第一集』勉誠出版1998年)319-354頁.
- (6) 木村洋二, 前掲書12頁.
- (7) M. Lenz/D. Thoma/Chr. Howland: Ganz Deutschland lacht. München 1999. S.218.
- (8) 秋竜山『竜山満録』(北宋社1998年)103頁.
- (9) Das Leben ist ein Hering an der Wand. Hrg. v. Peter Köhler. Leipzig 2003. S.8.
- (10) Das Witzbuch. Hrg. v. Peter Köhler. Stuttgart 1993. S.127.
- (11) Robert Gernhardt: Vom Schönen, Guten, Baren. Zürich 2001. S.545, S.230.
- (12) 梅原猛『笑いの構造』(角川書店1972年)25頁以下参照.
- (13) 同38頁以下参照.
- (14) 小泉保『ジョークとレトリックの語用論』(大修館書店1997年)66頁.
- (15) 木村洋二, 前掲書10頁以下参照.
- (16) 同44頁.
- (17) Robert Gernhardt: Zehn Thesen zum komischen Gedicht. In: Hell und Schnell. Hrg. v. R. Gebhardt/K.C. Zehrer. Frankfurt a/M. 2005. S.12.
- (18) 吉行淳之介「追いかける UNKO」(安岡章太郎編『滑稽糞尿譚』所収, 文藝春秋社1995年)
- (19) Duden Stilwörterbuch der deutschen Sprache. 7.völlig neu bearb. u. erw. Aufl.
- (20) 木村洋二, 前掲書60頁.
- (21) フロイト「機知——その無意識との関係——」(『フロイト著作集4』人文書院1970年)419頁.
- (22) 魯迅「『滑稽』の例解」(松枝茂夫訳『魯迅全集』第十卷, 岩波書店1956年)113-116頁.
- (23) Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Frankfurt a/M. 1973. S.216.
- (24) フロイト前掲書, 414頁.
- (25) 木村洋二, 前掲書64頁.
- (26) 同34頁.
- (27) Hans-Dieter Gelfert: Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München 1998. [渡部貞昭訳『独英ユーモア小史』(窓英社2003年)23頁以下参照]
- (28) パースの理解する記号とは, ある解釈者の解釈志向にある対象を指示ないし表象する, その対象の代理となるものである. 対象には直接的対象と動的対象に2分される. 上の「類像」(アイコン), 「指標」(インデックス), 「シンボル」は動的対象との関係で生じる区分である.
- (29) 渡部貞昭前掲書参照.
- (30) フロイト前掲書, 418頁.

- (31) フロイト前掲書, 417頁.
- (32) フロイト前掲書, 420頁.
- (33) 張建明『漱石のユーモア』(講談社選書メチエ, 2001年) 54頁以下参照.
- (34) Robert Gernhardt: Die deutschen Humoristen und der Humor der Deutschen. In: Folckers/Solms [Hg.]: Risiken und Nebenwirkungen. Komik in Deutschland. Berlin 1996. S.11.
- (35) Kerstin Hoffmann-Monderkamp: Komik und Nonsense im lyrischen Werk Robert Gernhardts. Tönisvorst 2001.
- (36) Robert Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik. In: Was gibt's denn da zulachen. München 2001. S.540.
- (37) Ebd. S.555.
- (38) Ebd. S.543.
- (39) Vgl. Klaus Cäsar Zehrer: Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und "der Neuen Frankfurter Schule" Bremen Univ., Diss., 2002. S.207.
- (40) Bernd Eilert: Hausbuch der literarischen Hochkomik. Zürich 1987. S.516. ゲルンハルトの次のアドルノにまつわる事件の滑稽詩「おっぱいテロ」などはこの傾向を如実に物語るものである。「ああ悪しき女について/なんと多く耳にしたり目にしたりすることか/ついにおだやかな気持ちでもって//アドルノは講義室に向かう/いつもの思想の仕事に/喜んでその足取りも確かに喜び勇む/若者たちのただなかに/感謝にあふれたなかに/見るはパートとドーリスの姿/彼に拍手するかのごとく/まこと成熟した姿で人垣をつくる/「おお」と彼は考える。「最大の喜びは/やはり概念性だ」//それーっ! ふたりの女はとりかかる/四つの乳房はまことにでかい/ぱっと服地から抜けいでて/みごとむき出し覆いなし/乳房は言葉なく女ばい/ピンと言いようもなく肉感的//誘い, 迫り, なみうち, 目に眩しい/まったき男をほしがって//そびえ, 脅し, 迫り, 膨れ/精神すべてに問いをだし/教授先生に身を伸ばす/教授は最初は沈黙し, つぎ当惑/そして恐れて一目散//ただ確か. もっとも偉大な/思想家も安穩には暮らせない/女の子がそのシャツを持ち上げるなら/(中略)/おっぱいテロは確かに/教授にとどめをさした. 同年/哲学者は亡くなる. しかし/パートとドーリスは生きている/時とともに皆癒され/テディだけが報いを受ける. ……」Jens Soentgen は, この詩に「すべての道徳を越える笑いへの意志と, 注目に値する笑いのコンフォーミズム」を見て取り, 「コンフォーミズムへの傾向とその驚くべき冷酷さによって我々の笑いはしばしば不気味である」と評している。(Jens Soentgen: Adornos Lachen, Adornos Tränen. In: Alles über den Künstler. Zum Werk von Robert Gernhardt. Frankfurt a/M. 2002. S.93-94)
- (41) Robert Gernhardt: Gedichte 1954-94. Zürich 1996. S.224.
- (42) Robert Gernhardt: Reim und Zeit & Co., Gedichte Prosa Cartoons. Ditzingen 2001. S.21.
- (43) フロイト前掲書, 115頁.
- (44) Robert Gernhardt: Reim und Zeit. Gedichte. Stuttgart 1996. S.115.
- (45) Robert Gernhardt: Reim und Zeit & Co., Gedichte Prosa Cartoons. Ditzingen 2001. S.159.
- (46) Ebd. S.160.
- (47) Ebd. S.19.
- (48) Robert Gernhardt: Vom Guten, Schönen, Baren. Bildergeschichten und Bildgedichte. München 2001. S.436.
- (49) Robert Gernhardt: Die Braunschweiger Rede. In: Was gib's denn da zu lachen? München 2001. S.461.
- (50) 井上ひさし/丸谷才一〈対談〉「パロディ精神ってなんだろう」(『人生読本 ユーモア』[河出書房1981年]所収) 188-200頁.
- (51) Kerstin Hoffmann-Monderkamp: Komik und Nonsense im lyrischen Werk Robert Gernhardts. Tönisvorst 2001. S.26.
- (52) Robert Gernhardt: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik. A.a.O., S.525ff.

- (53) Robert Gernhardt: Reim und Zeit & Co. Gedichte Prosa Cartoons. Ditzingen 2001. S.21.
- (54) Ebd. S.183.
- (55) Ebd. S.194.
- (56) Otto.F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Frankfurt a/M. 1973. S.216.
- (57) Robert Gernhardt: Reim und Zeit & Co. Gedichte Prosa Cartoons. Ditzingen 2001. S.183.
- (58) Ebd. S.184.
- (59) Robert Gernhardt: Wörtersee. Frankfurt a/M. 2003. S.71.
- (60) [www.sternschuppe.de/pdf/mauer9.pdf](http://www.sternschuppe.de/pdf/mauer9.pdf)
- (61) Robert Gernhardt: Was deine Katze wirklich denkt. Dreizehn Lektionen in Catical Correctness vorgetragen von "Schimmi" und aufgezeichnet von Roberdt Gernhardt. München 2002. S.5.
- (62) Ebd. S.15ff.
- (63) Georg Christoph Lichtenberg: Sudelbücher. Hrg. v. Wolfgang Promies. München 1968, 1971. J746.
- (64) Gott hat uns alle gratis erschaffen. Hrg. v. Marcello D'Orta. Aus dem Ital. v. Linde Birk. Zürich 1993. S.12.
- (65) Hans-Dieter Gelfert: Max und Monty. München 1998. S.39.
- (66) Robert Gernhardt: Unsere Erde ist vielleicht ein Weibchen. 99 Sudelblätter von Robert Gernhardt zu 99 Sudelsprüchen von George Chrstoph Lichtenberg. München 2001. S.105.
- (67) Merkur. Heft 8, 56. Jahrgang(2002). S.963.