



|                  |   |
|------------------|---|
| Title            | 現代小説と虚構性  |
| Author(s)        | 瀬川, 修二  |
| Citation         | 独語独文学科研究年報, 2, 37-53  |
| Issue Date       | 1976-02   |
| Doc URL          | <a href="https://hdl.handle.net/2115/25476">https://hdl.handle.net/2115/25476</a> |
| Type             | departmental bulletin paper   |
| File Information | 2_P37-53.pdf  |



# 現代小説と虚構性

瀬川修二

## 1

小説は市民社会の成立とともに始めて生じたと言えるであろう。自由な散文形式はそれまで、小説に対する軽蔑の原因になっていたが、しかし逆にこの自由な形式は小説の発展の原動力になった。そして19世紀には小説は文学ジャンルの中心を占めるに到ったのである。<sup>1)</sup>

「小説は文学の神々の中でプロテウス（変幻自在の神）である。」<sup>2)</sup>

詩やドラマにおいては、その表現される世界が限定されているが、小説はほとんどあらゆるものを表現しうると言っても過言ではないであろう。小説はいわば、雑種的な存在なのである。例えば、会話を多くすることによってドラマに近くなるし、又叙情的世界を形造ることによって叙情詩にも近くなる。そして小説は時代の要請に応じて変幻してゆく。現代小説を見れば、小説の形態の変化に驚かされる。もちろん、詩やドラマも現代においてはその形態を著しく変化させているが小説ほどではない。しかしながら、このような小説の性格はその定義を困難にする。

「小説を定義しようとする努力は、それがなされるよりも早く小説家たちの実験によって追い越されてしまう。」<sup>3)</sup>

つまり小説は定義が不可能なほど変化し、発展している。しかし、この変化や発展にもかかわらず、小説は現代において下降線を辿っていると言えるかもしれない。確かに小説は19世紀後半から20世紀にかけて最盛期をむかえた。いわゆる大小説はこの時期に生まれた。そしてこの時期の小説は現在では古典小説と言われる。いわゆる現代小説の危機といわれるのも、この古典小説に比較されるからである。現代小説の読みにくさ、他方、古典小説のおもしろさは否定出来ないであろう。しかし、古典小説を規範化して現代小説を批判することは間違っている。なぜなら小説は常に以前の形式を打ち破ることによって発展するものであり、又現代においては古典小説のような小説を書くことは不可能であり、意味のないことであるからである。このように現代では一般に小説を物語る事が非常に難しくなっている。この現代という歴史状況といわれる現代小説の危機の問題を小説の虚構性を中心として論じることがこの小論の意図するところであるが、その前に小説の基本的な語りの構造を捉えておくことは必要であろう。

Franz K. Stanzelの『小説の典型的様式』という論文は無定形で定義しがたい小説の構造を明らかにしている点で評価すべきであろう。シュタンツェルは語り方、特に視点の取り方によって小説を三つのタイプに分類している。まず、彼の試みた三つの小説タイプについて簡単に紹介しておきたい。

1) Der auktoriale Roman (著者的小説) この小説は語られる世界に対して干渉したり、注釈をしたり、読者に呼びかけたりすることによってその姿をあらわす語り手の存在によって特徴づけられる。この場合、語り手は媒介者として小説の虚構世界と作家、或いは読者との間に位置する。報告調で語られる場合が多く、語り手はいわゆる全知全能者として神のようにふるまう場合が多い。語り手の世界と語られる世界との関係はしばしば、「秩序と混とん、道徳的法則と道徳的混乱、実存と仮象、社会的慣習ないしは伝統と無秩序」<sup>4)</sup>との関係に比較される。こういったタイプの小説は時代的には18世紀、19世紀前半に多く、セルバンテス、フィールディング、ゲーテ、ディケンズなどの小説がその代表である。シュタンツェルはフィールディングの「トム・ジョーンズ」に見られるように、主人公が様々の冒険をした後に結局、結婚して市民社会の一員となる過程から、このタイプの小説の語り手は登場人物よりも保守的であることを推論している。

娯楽小説はほとんどこのタイプの小説に属するが、しかし、娯楽小説においては語り手の世界と登場人物の世界はほとんど一致する。語り手の希望は登場人物のそれと同じくなり、両者の間の距離は消えてしまう。このタイプの小説においては、語られるもののおもしろさは言うまでもないが、それ以上に重要なのは語り手の語られるものに対する態度である。「Der auktoriale Romanはユーモア的世界観、イロニッシュな世界観との類似性、生と芸術の幻想の遊戯の類似性を認識させる。」<sup>5)</sup>語り手が語られる事件や人物にどういふ評価、意味づけをするかがこのタイプの小説のランクを決めるように思われる。

2) Der Ich-Roman ( „私“ 小説) Der auktoriale Romanにおいては語り手は物語の外に存在しているが、このタイプの小説では語り手は物語の中に属する。つまり „私“ が出来事を体験し、又は第三者としてそれを観察するのである。客観的で全体的な世界を描くのではなく、世界を „私“ という人物の意識内容として描くことがこのタイプの小説の主眼である。もちろん、視点が „私“ に限られる欠点があるが、しかし、ある事件が „私“ にどういふ影響を与えたかがより密度を濃くして描かれる。つまり「語り手の個性やタイプが観察される場面に独特な光を投げかける。」<sup>6)</sup>のである。このタイプの小説の基礎となる構造は、現在物語っている „私“ と過

去を体験している „私“ との緊張関係である。この構造は特に自伝的な小説に最も典型的にあらわれる。この場合、今物語っている „私“ は賢明になった自分、或いは悔い改めた自分であり、こうした成熟した観点から昔の未熟な自分を反省し、ないしは分析的に物語るのである。過去を分析的に物語る „私“ と過去を体験している „私“ があまりにもかけ離れてしまい、読者に疑いを起こさせる場合もある。W. カイザーはこの例としてメルヴィルの『モービー・ディック』を挙げている。つまり、語り手の „私“ はあまりにも教養がある一方、体験している „私“ は素朴で原始的な男であり、同一人物とは考えられないのである。<sup>7)</sup>

シュタンツェルは書簡体小説も Der Ich-Roman の中に入れていた。書簡体小説は登場人物が出来事を直ぐに書簡という形で報告するために一般的な Der Ich-Roman とは違って、語る „私“ と体験している „私“ との間の距離は切り詰められる。いわば過去について語られるというよりも現在の事件について報告されるのである。そして書簡体小説は二人以上の文通者から成り立っているために一つの事件に対しての視点の多様化を可能にする。

3) Der personale Roman (人物的小説) これまでの二つのタイプの小説が比較的、時代と関係なく存在しているとすれば、このタイプの小説は19世紀後半から生まれる。この小説タイプはいわば語り手の存在しない小説と言われる。Der auktoriale Roman に見られる全知全能の語り手は消え、事件や人物は語られているという印象を与えず、直接的に描写される。

報告調が少なくなり、場面描写が多くなる。外的な視点に立って鳥瞰的に語られるのではなく人物の中に視点を固定しているかのように描かれる。「読者は外見上、語り手の指導的、注釈的な援助を借りずに描かれた世界に直接向かい合う。」<sup>8)</sup> 又一般に平凡な出来事、平凡な人物が描かれる場合が多い。このタイプの小説は語り手の不在によって一見、統一的な世界ではなく、ばらばらな相対的世界を描いているように見える、しかし実際はそうではない。「Der personale Romanの作者は描写される世界の諸要素をDer auktoriale Romanの作者よりも恐らく、もっと注意深く構想し、選択し、秩序づけ、構成づける。しかし彼はその場合、この秩序づけられた事物に、それがまるで無計画に、偶然、現実から取り入れたかのような見せかけを、又目に見えないカメラがこのような写真があるがままの人生から写し取ったかのような見せかけを与えようとするのである。」<sup>9)</sup>

シュタンツェルはこの三つの小説タイプを決して純粋なタイプとして区別しているのではない。あるタイプの小説は同時に他の小説タイプを含むことを認めている。実際、混合した小説の例の方が純粋なタイプの例よりも多いかもしれない。例えば、ブルーアの『失われた時を求めて』は

確かにDer Ich-Romanに属するが、しかし厳密に“私”の視点に固定されてはいない。この小説の“私”はほとんどDer auktoriale Romanの語り手の“私”に一致する場合がある。すなわち“私”以外の登場人物の内面が断定的に描かれているのである。又ジイドの『贖金つかい』はDer personale Romanに属するがしかし、時々Der auktoriale Romanの語り手が姿をあらわしたりする。Der auktoriale RomanとDer personale Romanの明確な区別は存在しないかもしれない。というのはある出来事が重要であれば、語り手の消える場面描写が圧倒的になるが、しかしそれほど重要でない出来事は報告調に、すなわち語り手が存在するような書き方になるからである。「それぞれ個々の典型的な物語り方は典型的な特徴を徐々に強めたり、排除したりすることによって、他の二つの物語り方から派生されるのである。<sup>10)</sup>」

このシュタンツェルの三つの小説タイプの長所と欠点は何であろうか？それぞれの小説タイプの長所は同時に欠点となっていることが明らかになる。小説の中に人物の生涯などのような比較的長い期間や時代を書き、それを意義づけようとする場合、Der auktoriale Romanが適している。個々の登場人物の評価、事件の意義づけ、格言的文章などが可能になるからである。しかし、このタイプの小説は現代ではあまり見られない。というのも現代小説は比較的、短い時期を集中的に書き、同時に人物や事件を意義づけずに描く傾向があるからである。それ故にこのタイプの小説は欠点を持っているというよりも、むしろ現代小説においてはこのような語り方は不可能になっているのである。この事については後で述べることにする。Der Ich-Romanは最も生の現実に近い形式を持っている。つまり、人間が生活している時、個人は“私”を通じてしか世界を見ることが出来ない。それ故に読者が主人公に最も感情移入の出来る形式である。しかし、このタイプの小説の欠点は主人公以外の登場人物が何を考えているのかを理解できないことである。他者の心理は“私”の推測を通してのみ、或いはその人物の言葉を通してのみ知らされるだけである。Der personale Romanは完結した年代記的な世界を描くのではなく、断片的な現実を直接的に表現するのに適している。作家が描かれる世界を意義づけられないために様々な作品解釈を生み出す小説である。フローベールの『ボヴァリー夫人』が姦通場面のために訴訟問題を引き起こしたにもかかわらず、フローベールは彼の非個人的な語り方のために無罪になった事情は<sup>11)</sup>このタイプの小説の特徴を典型的にあらわしている。

Das epische Präteritum (叙事文学の過去形)は過去をあらわす機能を持っていないという主張によって様々の論議を呼んだ<sup>12)</sup> ケーテ・ハンブルガーは小説の語りの問題について言語学的な分析をしている。彼女の『文学の論理』という論文はシュタンツェルの小説分類との関連において、又小説の虚構性を考える場合にも興味深い問題を提示しているように思われる。ハンブルガーによれば、小説は大きく二つのタイプに分れる、つまり Er-Erzählung (三人称小説) と Ich-Erzählung (一人称小説) にである。ケーテ・ハンブルガーは Das epische Präteritum を三人称小説に適用している。Ich-Origo (今、ここに存在する原点となる“私”)、言いかえれば、Aussagesubjekt (発言主体) が存在しないことによって三人称小説の過去形は過去をあらわす機能を持たないことが証明される。<sup>13)</sup> 現在、原点としてここに存在する“私”が昔のことを発言する、或いは書くことによって始めて過去形は過去をあらわすことが出来る。しかし、三人称小説にあらわれる語り手、“私”は本当の Ich-Origo、発言主体ではないのである。真の Ich-Origo を作家自身と考えれば、いわゆる語り手と作者の区別はこのことによっても証明される。ケーテ・ハンブルガーは「Morgen war Weihnachten」(明日はクリスマスだった。)という文章は小説にのみ可能な文章であることを Ich-Origo の不在によって証明している。現実の文章、発言においては書いたり、発言したりする人間は原点として存在しているので Morgen という未来をあらわす副詞と war という過去形が結びつくことは不可能である。又「彼はすばやく考えて、皮の紙入れを取り出した。」という文章も小説の文章として証明される。というのは、もし真の Ich-Origo が存在しているならば、他者の内面「彼はすばやく考えて・・・」を断定的に書くことは出来ないからである。三人称小説においては語り手と登場人物の間には主体と客体との関係は存在しないことが証明される。Käte Friedeman は『Die Rolle des Erzählers in der Epik』においていわゆる語り手の干渉、注釈こそが客観的な小説世界を構成するために必要であり、Spielhagen の、小説は語り手の干渉、注釈を排除することによってドラマの客観的世界に近づくべきであるという小説理論を否定している。<sup>14)</sup> ここでは人物や事件を評価的に語ることが客観的であるのか、或いは人物や事件を直接的に、評価を下さずに描くことが客観的なのか問題になっている。しかし、こうした論議は語り手、或いは作者が現実の事件、現実の人物を描くのだという誤解を生じさせる。ケーテ・ハンブルガーの言うように作者は現実の人物や出来事について語るのではなく、人物や出来事を語ることによって創造していく。つまり、小説の世界は語る行為によって始めて成立する。

「心的な出来事の解釈は心的な出来事そのものであり、別様に解釈する言葉は違った心的出来事を生み出すであろう。」<sup>15)</sup>

ここで次のような任意の具体例を作って見よう。「愚かな彼は将来のことも考えずに自分の昔の経験を正直に話そうとした。」この文章が“彼”の中に視点を固定して彼の内面を直接的に描いているのか、或いは彼の外側に視点を置いて“彼”を評価し、解釈しているのかという問題が生じる。「愚かな」という言葉はいわゆる語り手の登場人物を評価する外側からの視点を感じさせる。又「将来のことも考えずに」という言葉も語り手が“彼”に関する未来の結末をすでに知っており、その結末から彼の現在の行為を評価的に語っているようにも見える。しかしながら、厳密に考えてみれば、ケーテ・ハンブルガーの言うように、作者が登場人物を創造している限り、作者が「愚かな」という言葉の代わりに「賢明な」という言葉を用いれば、賢明な“彼”という人物が作り出される。「将来のことも考えずに」という文章も“彼”がその時点で実際に自分の過去の告白が悪い結果をもたらすかもしれないことを自覚しながらも告白せざるを得ない“彼”の感情が語り手の評価なしに描かれているとも解釈出来る。それ故にはっきり語り手の評価であるとは言えないのである。評価的な語り方とそうでない語り方は厳密には区別できない。作家が人物を創造している事実があるからである。

サルトルは『フランソワ・モーリヤック氏と自由』という論文の中でモーリヤックの小説の評価的な語り方を批判している。『テレーズ・デスケール』の「それが用心深い絶望した女の習慣だったのではなく・・・」という文章を引用して、作家の登場人物に対する評価を批判している。つまり、モーリヤックが登場人物を神のような全知全能の視点から見ていることを批判している。「作者はそういう絶対的な判断を下す権利はない。」<sup>16)</sup>とサルトルは主張する。そしてサルトルは視点を登場人物の中に固定すること、言い換えれば人物を主格として描くことを主張する。人物の外に視点を置き、目的格として評価を下すような書き方は否定される。「作中の人物を生かそうと思ったら、これらの人物を自由にしてやることだ。定義するのではない。まして説明することではないのは無論である。」<sup>17)</sup>このような考えからサルトルはモーリヤックに次のような問いを發するのである。「テレーズが用心深い絶望した女だということをどうして知っているのですか？」<sup>18)</sup>もちろんサルトルは作家が人物を創造している事実は認めている。それにもかかわらず、このような疑問を提示している。このサルトルの疑問を押し進めれば、作家にとって人物の内的出来事の描写は不可能になってしまうであろう。つまり、三人称小説においては人物の内的出来事が三人称で、すなわち他者として描かれる。しかし、他者の内的出来事は作者にとって決して明確には知ることは出来ない。それが可能になるのは、ケーテ・ハンブルガーの言うように作者と登場人物の間には

言語構造上、主体と客体の関係が存在しないからであり、心的出来事の解釈は心的出来事そのものであるからである。

ハンブルガーの考えに従えば、シュタンツェルの二つの小説タイプ、Der auktoriale Roman と Der personale Roman との言語構造上の区別は出来ない。しかし、他方ケーテ・ハンブルガーのようにそれほど厳密に考える必要はないようにも思える。というのも、実際、シュタンツェルが区別したように、事件や人物が作者、或いは語り手によって注釈的、評価的にいわば、語られる小説と非個人的に事件や人物が描かれる小説は存在しているからである。サルトルの批判は余りにも極端ではあるが比喩として考えれば理解できる。ジイドも同じようなことを言っている。「真の小説家は人物の言葉に耳をかし、その行動を見まもる。作家はその人物を識るために、先ず彼等の言葉に耳を傾ける。作家は彼等の言葉に聞きいりながら人物の人柄を着々と理解してゆくのだ」<sup>19)</sup>

ジイドの要求は、作中人物は作家のあやつり人形ではなく、現実の生きた人間のようにでなければならぬということであろう。しかし、このような要求は文字通り受け取れば、まるで現実の人物が作家の創造する以前に存在しているような錯覚を与える。この点で E. M. フォースターの小説の中の人物と現実の人物との区別は当然のことではあるが興味深い。

「日常生活では、われわれがお互いに理解し合うことはけっしてなく、完全に相手を見透すこともけっしてありません。外的なしるしからお互いに大体のところはわかりあうだけで、つきあいや親しい交わりの基礎としてもこれらで結構、間にあいます。しかし、小説中の人物は小説家がのぞむなら、読者には完全に理解できます。その外的生活のみならず、内的生活までが暴露されるのです。そうだからこそ、作中人物は史上の人物よりも、われわれの友だちさえよりも明確だと思われまます。知りうることはあまさず告げ知らされています。不完全な、あるいは非現実な人物でも、なんら秘密を持ちません。」<sup>20)</sup>

結局、作者は登場人物に対して全知全能であると言える。ただ、作者は登場人物そのものになりきるという比喩的表現に見られるように、作者が人物をどのように見ているかが全然、わからないような描き方がある。つまり、シュタンツェルの言う Der personale Roman である。そして現代小説の多くがこのタイプの形式をとっているのも事実である。ケーテ・ハンブルガーは三人称小説を Die epische Fiktion と呼んでいる。この場合、Fiktion という言葉は Ich-Origo の存在しないテキストとして、つまり現実の文章とは全く違った言語構造を持った虚構として使われている。他方、一人称小説は Ich-Origo を持っているために、現実の文章、発言と同じ構造から出来ている。それ故に一人称小説は Fingierte Wirklichkeits-

ausage(仮構された現実陳述)と呼ばれている。「私」が「私」の事を語るのだから、一人称小説はFiktionではない。現実において人が他者に自分の過去について話す場合、又日記を書く場合にも同じ文章構造があらわれる。一人称小説の場合、それが虚偽であると証明することは言語構造上、不可能である。

シュタンツェル、ハンプルガーは共に小説を語り方、言語構造を中心にして、小説の歴史性を排除した形でそれぞれ分析している。もちろん、シュタンツェルの小説類型には歴史的な視点は部分的に取り入れられているが、しかし、類型学であるために歴史性は排除されなければならない。ハンプルガーについても同じことが言える。時代や社会から比較的影響を受けない基本的な小説構造があることは確かに認めなければならないであろう。この点においてシュタンツェルとハンプルガーの小説分析は非常に有益であるように思える。しかしながら、このような小説分析はそれ自体、目的化されるべきではないであろう。それは個々の作品の解釈、作品と時代との関連づけの前提であるべきものであるように思われる。例えば、一流の作品と二流の作品、現代小説と古典小説が同じ構造を持つものとして同じタイプの小説に入れられる場合、個々の作品の評価の問題、時代性の問題が必然的に生じるからである。現代小説においては形式はかなり変化している。又変化せざるを得ない。いわゆる現代小説の危機、或いは現代小説の読みにくさはどこに由来するのかをこれまでの小説構造の分析を手がかりにして考察したい。

#### 4

W. カイザーは『現代小説の成立と危機』という論文の中で小説の危機の外的な原因として第一次世界大戦を挙げている。戦後はノン・フィクション(Tatsachenschrifttum)が小説を数で圧倒し、戦争体験を表現するには小説の虚構としての形式はふさわしくないことが証明される。<sup>21)</sup> 戦争という悲惨な体験はいわゆる「お話」、作り物としての小説形式を破壊せざるを得ない。戦争が物語小説にどんな影響を与えたかについてアドルノは次のように言っている。

「これまでの語り手の態度を可能にしていた経験の同一性(die Identität der Erfahrung)、それ自身において連続し、つながった生(das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben)が崩壊した。戦争に参加した人間はかつて人が冒険について語ったように、戦争について語る事が出来るであろうか?この不可能を想像してみるがよい。」<sup>22)</sup>

ここでアドルノは完結し、統一した性格としての個人の崩壊、他方、人間の生の統一性の崩壊に

よって、現代では古典小説にあるような物語が不可能になったことを明確にとらえている。戦争は物語られない、表現不可能な体験であるが、しかし、それを表現しようとする試みは戦争を肯定し、意義づける危険性を含んでいる。

「棍棒に打ちのめされる人間の苦痛のいわゆる芸術的表現は、ほとんどありえないことのように思えるにもかかわらず、それは人に享楽を与える可能性を含んでいる。美的様式の原理によって、それどころか、コーラスの荘厳な祈りによってさえも、あの恐ろしい宿命はまるでそれが意味があったかのように見える。その宿命は清められ、残虐性が奪い取られてしまう。」<sup>23)</sup>

戦争体験は残酷で深刻なものであり、それは小説の本質的要素である虚構性、遊戯的要素を排除する方向に働くことは否定できないであろう。他方、現代では現実はその全体が把握出来ないほど複雑化している。エーリヒ・カーラーの言うように、現代の本質的な出来事は個人的行動や運命によって支配されるというよりも、感覚的にはとらえられない集団的過程であり、個人はほとんど意味がなくなっている。<sup>24)</sup> このような状況において現代小説は古典小説の形式を打破してゆく。輪郭のはっきりした個人としての人物、そしてそれらの人物の間に生じる完結したドラマが否定される。発端、頂点、結末があり、それによって物語が全体として意義づけられる、そうした古典的小説の語り方は拒否される。シュタンツェルの *Der auktoriale Roman* に見られるような、全知の観点から人物を創造し、出来事を意味づける語り方は不可能になる。もちろん、*Der auktoriale Roman* は現代においても存在する。しかし、それはほとんど娯楽小説になる危険がある。そうでない場合は、いわゆる語り手の物語世界に対する注釈は現代小説と古典小説とは質的に違っている。それはアドルノの言うように「描かれる世界の虚偽への反対」<sup>25)</sup> なのである。すなわち虚偽を虚偽として暴露するような注釈なのである。ムージルの『特性のない男』の最初の文章は現代小説の特質を象徴的にあらわしている。

「大西洋上に低気圧があった。低気圧は東方に移動して、ロシア上空に停滞する高気圧に向かっていたが、これを北方に避ける傾向はまだ示していなかった。等温線と等暑線はその責務を果たしていた。気温は年間平均気温とも、最寒の月と最暖の月の気温とも、また非周期的な月の気温とも、正常な関係をたもっていた。日の出と月の入り、月、金星および土星のみちかけ、ならびに他の重要な現象も、天文学年表にあらわれた予測と合致していた。大気中の蒸気は最高の乾燥度を示し、湿り気は少なかった。以上の事柄をかなりよく一言で要約すれば、いくらか古風な言いまわしになるが、それは1913年8月のある晴れた日のことだった。」<sup>26)</sup>

この文章の長長とした正確な気象学的描写は明らかにイロニーである。つまり、1913年8月のある晴れた日の正確な描写は正確さそのものが意図されているのではなく、極端な正確さがその

対象の虚偽性を逆に暴露しているのである。ムーヅルにとって、素直に最初から「それは1913年8月のある晴れた日のことだった。」という文章で小説を書き始めることは困難であり、空々しいことであり、不可能なのである。それはすでに「古風な言いまわし」なのである。ムーヅルがこの第一章のタイトルを「注目に値することであるが、なにごととも起らない」と名づけたこともこれまでの小説の語り方に対する批判となっている。つまり、ある発端があり、それから何かが起こり、最後に結末に向かうこれまでの小説の筋に対する否定である。ムーヅルの例に見られるように、現代では無反省に単なる想像力によって小説を書くことは困難になってきたと言えるであろう。物語ること、小説を書くこと、それ自体を問題にせずには物語ることは不可能になって来たように思われる。R.バウムガルトの言うように「Das Erzählen wird erzählt.」(物語ることが物語られる)<sup>27)</sup>のである。

現代小説が示している新しい形式は小説の内在的な歴史の観点からも説明されるであろう。それはロシア・フォルマリズムの概念である「文学的進化」、すなわち、新しい形式の自己創造としてとらえられる。<sup>28)</sup>この観点から見れば、例えば現代小説における時間の構造は明らかに古典的な小説の年代記的な時間構造に対する否定である。時間の流れを止めることによって新しい形式、新しい世界が作り出される。ジョイスは『ユリシーズ』においてタブリンの一日を描いている。そしてここには古典小説に見られるような、いわゆる出来事らしき出来事は存在しない。筋のない小説であり、些細な出来事しか語られない。二人の主人公はお互いに無関係と言ってもよいであろう。それ故に人間関係によって生じるドラマは存在しない。このように現代小説は古典小説が語らなかつた世界を描こうとするのである。体験話法や内的独白という新しい小説技法によって新しい小説空間が作り出される。

## 5

現代小説の一つの方向として、前に述べたように、ノン・フィクション化がある。現実そのものが複雑でとらえられないとするならば、小説の中に描かれる世界も確固たる世界ではなく、現実をそのまま反映した世界になる。現代小説のノン・フィクション化の必然性をウーヴェ・ヨーンゾン は次のように言っている。

「作家はどうしてテニスの審判官のように、高い椅子にすわって試合場を見わたし、あらゆる規則を知り、人物を知り、同時に間違いなく観察し、勝手に君主のように干渉し、その上、人物の一人と場所を交替し、自分自身さえもよく見透していないのにその人物の心をのぞき込むことが出来

るのだろうか？作家は自分の提出しているものをねつ造した事を認めるべきであろう。彼の情報が隙間だらけで、不正確であることを隠すべきではないであろう。というのは彼は自分のさし出すものに対して金を要求しているからである。彼は真理探求の困難さをはっきり述べることによって、出来事についての自分の見解を登場人物の見解と比較し、相対化することによって、又自分の知らないことを排除し、一種の真理発見であるものを純粋な芸術と言わないことによって、そうした事を告白することが出来る。」<sup>29)</sup>

ヨーンゾンの小説『ヤーコップについての推測』は彼の理論を具体化したものと言えるであろう。ヤーコップの謎の死をめぐって語り手の地の文章、ヤーコップに関わりのある三人の人物の独白、第三者の会話の文章が入り乱れて構成されている。それによってヤーコップの現実の様々な断面があらわれるが、しかし彼の全体像はとらえられない。結局、それは推測にとどまる。しかし、ヤーコップは実在の人物なのだろうか？そうではないであろう。というのも語り手の地の文章においては「なげやりですてばちぎみな不安がかれのなかでうごいて、自分はいつもこういう不安をだいて生きてきたような気がした。それは時間のなかのどこかではじまったというのではないのだ。」<sup>30)</sup> というような文章が多く見出しされる。つまり、ヤーコップの内的出来事をはっきり描写する文章が見出しされる。語り手、或いは作者にとってヤーコップが実在の人物であるとするならば、そのような文章は不可能であろう。語り手、或いは作者が登場人物の内面を描く限り、作者は人物に対して全知全能であると言える。ヨーンゾンの作家に対する要求を突きつめれば、作家は実際の事件や人間を書かなければならないであろう。その時、始めて作家は全知全能ではなくなる。ほとんどの作家は全知全能ではないような書き方をしているだけである。カール・ミグナーが言っているように、全知の語り方も視点制限した語り方も結局は作家の至高性に帰するものである。<sup>31)</sup> 現代小説のノン・フィクション化は歴史的必然性をもって生じて来たものであるがやはり、虚構性は否定出来ないように思える。現代作家がよく用いる「内的独白」や「意識の流れ」などは一見すれば、現実の人間の意識を描いているように見えるが実際はそうではないであろう。それは言語によって構築されたものであり、実際の人間の意識はもっと散乱しており、言葉で論理的にあらわせないものである。小説家が現実の人間、現実の事件について書こうとする場合、確かにヨーンゾンの言う真理探求の困難さが生じる。しかし、この場合も虚構性は生じる。つまり、作家は自分のテーマに相応するような事実を撰択し、それを小説形式として構成することによって事実そのものから遠ざかる危険があるからである。

自殺した自分の実際の母親について、『望みのない不幸』という小説を書いたベーター・ハントケは真実を書くことの困難について次のように言っている。

「単に事実を報告することで満足すれば、より真実に近づくであろう。一方、より正確に *Formulieren*（文書化）しようとするほど虚構に近づいてしまう。そして虚構を作り出せば出すほど、物語は他人に興味のあることになるのではなからうか？というのも単に報告された事実よりも文書化の方が他人にとって自己同一化出来るものだから。」<sup>32)</sup>

このベーター・ハントケのディレンマは事実、真実だけを小説において書こうとする意図から生じている。母親に関して、単なる外面的事実の報告以上に彼女の人間像を描こうとすればするほど必然的に虚構が入り込まざるを得ないというディレンマなのである。ベーター・ハントケは子供の頃の母親の思い出、母親が彼自身に語った彼女の過去、そして母親の生きた時代、特に第二次世界大戦の客観的描写（当時の新聞記事の挿入）を通じて、一人の平凡な主婦の自殺までの過程を描いている。これはベーター・ハントケにのみ可能なことであり、ここにはいわゆる虚構は入り得ない。ハントケは前に引用したヨンゾンの要請を実現していると言えよう。というのもハントケは母親について語りながら、同時に語ることの困難さの省察を小説の中に挿入しているからである。ただ問題になるのは一主婦の平凡な生涯が語るに値するものであるかという事である。それが小説として成功しているのはやはり彼女の生きた時代、つまり第二次世界大戦のためではなからうか？戦争の異常さと母親の平凡で貧しい生活が一種の対照をなしている。又母親が自殺したという事実はこの小説全体に重苦しいふん囲気を与えている。この小説にはやはり事実としての重みがある。

いずれにせよ、作家が現実の人間や事件を虚構性を排除して描こうとすれば、小説を書くことは一度か二度、成功するにせよ、不可能になるであろう。カイザーは現代小説のノン・フィクション化について次のように批判している。

「小説が芸術形式として生き生きとしたものにとどまろうとするならば、芸術の持つ遊戯的要素への真剣さと信頼が最終的に必要である。生の事実のために形式化を放棄しようとする者は小説を荒廃させ、享受出来ないものにしてしまう。」<sup>33)</sup>

小説は形式化されれば、すなわち芸術として完結した様式を持てば、それだけすぐれた作品になる事は確かであろう。しかし、小説はそれによって虚構化され、現実から離れる。その時、小説は単なる作り話として、単なる享楽の対象として片づけられる危険がある。

結局、現代小説のノン・フィクション化は作家の政治参加（*Engagement*）の問題と結びついているように思われる。現代では何らかの形にせよ、作家は政治にかかわらざるを得ない状況がある事は確かである。現代社会の批判にせよ、作家がそれを小説という形式によって表現しようとする場合には当然、小説のノン・フィクション化が生じる。しかしながら、小説に限らず、ドラマにせよ、詩にせよ、文学はその形式によってあらゆるものを非現実化させる機能を持っていること

をベーター・ハントケは詩を例にして次のように述べている。

「政治的なマニフェストもそれが詩として構成されると、それだけでその本質が変わるという逆説が明らかになる。それはマニフェストとしての性質を失なう。突然、それは現実に属さないものになり、長い話し言葉ではなくなり、実際の効果を失ない、目的は強調されなくなる。作者によって詩と呼ばれるマニフェストは突然、一つの創造物となる、形式化され、リズムを生み出し、もはやマニフェストがその内容上、意図したものではなくなる。つまり、それは自己を越えたものを示すのではなく、自己そのものを示している。それはマニフェストではなく、詩になるのである。」  
34)

ベーター・ハントケはこのようにして、政治参加の文学を否定している。小説のノン・フィクション化も小説の芸術としての性格から見れば、ほとんど不可能に近いと言えるであろう。しかし、それだからと言って小説は結局、フィクションに過ぎないのだと割り切ることも出来ない。実際、小説の歴史を見れば、作家は自分の作品を本当の話として提示しようとする傾向は常に存在している。

「政治参加の文学、もしそのようなものが存在しなければならないとするならば、それは文学からあらゆる遊戯的、形式的要素を遠ざけなければならないであろう。それはフィクションなしで、言葉の遊びなしで、リズムなしで、文体なしでやっていかなければならないであろう。しかし、そのためにはまず文学の新しい定義が必要であろう。そのような文学は真剣な、一面的な、現実に属する文学になるであろう。そしてただこのような文学に対してのみ、リアリティッシュという言葉はふさわしいであろう。」<sup>35)</sup> ベーター・ハントケの『望みのない不幸』は彼の新しい試みと言えるであろう。

これまで現代小説のノン・フィクション化の問題について述べて来たが、現代小説には他方、反対の方向、つまり非現実化の傾向があることも認めなければならない。現実そのものに直接、近づこうとするよりも現実否定によって非現実の空間を創り出そうとする傾向は確かに存在している。この傾向はノン・フィクション化の傾向と表面上は矛盾しているように見えるが、しかし複雑な現実をとらえようとする同じ意図から生じているように思われる。ノン・フィクション化は小説の本質に逆らうものであるとするならば、非現実化は小説の本質に従っていると言えよう。それ故にこの傾向も現代にだけ限られるものではない。しかし、現代小説の非現実性はやはり、単なる幻想上の産物とは言えない。そこには現代という時代が反映している。

「新しい小説の反リアリズム的要素、その形而学的な次元は小説の実際の対象である社会、すなわち人間がお互いに引き裂かれ、自分自身からも引き裂かれている社会から生み出されたのである。」

36)

現代社会の表面は緻密に隙間なく管理され、人間はその管理社会の一つの機能として機械のように働き、全体を見る事が出来ない。というのも、この管理化された社会の表面は本質そのものをおおい隠しているからである。それ故に小説家がこの社会の表面を描いても本質を表現することは出来ない。本質を表現するためには必然的に虚構が必要となる。つまり、本質が顕在している虚構が必要である。カフカの謎の世界も現代社会の本質を描くために必然的に生まれて来たものと言えるであろう。<sup>37)</sup>

「絵画から写真を通して伝統的課題の多くが引きぬかれたと同様に小説からルポルタージュや文化産業のメディアによって、特に映画によって多くのものが引きぬかれた。」<sup>38)</sup>

アドルノの言うように、ここに現代小説の非現実化のもう一つの原因がある。写真によって絵画は対象を忠実に描く必要はなくなったと同様に、小説においてもルポルタージュや映画によって、対象世界を忠実に描く必要がなくなる。もちろん、前に述べたように現代小説にはルポルタージュそのものに近づこうとする傾向があるが、しかし、ここではルポルタージュや映画には不可能な小説独自の世界を創造しようとするのである。小説の長長とした場面描写、自然描写に比較すれば、映画は言葉という媒介なしに直接、事物を写し出す。そしてそれは我々の現実の世界と同じである。しかも映画には緊張させる筋がある。現実の出来事や人間についてはルポルタージュや新聞がその役割を果たす。こうした状況において、小説は外的世界を忠実に描く必要はなくなる。こうして小説はますますその虚構性を徹底化し、小説にのみ可能な世界を創造しようとする。カフカの小説に見られるような非現実の夢のような世界やノックの小説の独自の非現実空間は映画にとってはほとんど不可能な世界と言えるであろう。

小説のノン・フィクション化にせよ、虚構化にせよ、現代小説が映画やテレビに圧倒されている事実は否定出来ないであろう。映画やテレビを見ることは小説を読むことよりもずっと感覚的な満足を与える。そして現代小説のほとんどは筋がなく、又様々の技法を取り入れているために最後まで読むことは大部分の人にとっては困難なことであろう。それ故に現代では娯楽小説か、サスペンス小説が本来の小説よりも読まれているように思われる。アドルノの言う *Kulturindustrie* (文化産業) によって人々は様々の感覚的刺激を受け、そしてそれに慣れ、結局はそうした刺激なしでは苦痛を感じるようになる。こうした現代の状況において現代小説の危機が叫ばれる。確かに現代小説は下降線を辿っていると言えるかもしれない。しかし、それほど悲観的に考える必要もないかもしれない。というのも小説の危機と言われるにもかかわらず、新しい小説が出版され、少数の読者に読まれている事実があるからである。

「現代小説の危機が問題になるとしても、それは小説の歴史を見れば、不安になることではない。それはむしろ、この物語様式のジャンルにふさわしい、古くからおなじみのふるまいの徴候なのである。つまり、発展の徴候なのである。」<sup>9)</sup>

#### 注

- 1) Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart, 1954, S. 5.
- 2) Walter Pabst, Literatur zur Theorie des Romans, in: Dvjs, 1960, Heft 2, S. 265.
- 3) ibid, S. 264.
- 4) Franz K. Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen, 1964, S. 21.
- 5) ibid, S. 23.
- 6) ibid, S. 31.
- 7) Wolfgang Kayser, Wer erzählt den Roman, in: Die Vortragsreise, Bern, 1958, S. 94.
- 8) Stanzel, ibid, S. 43.
- 9) ibid, S. 50.
- 10) ibid, S. 52 f.
- 11) H. R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main, 1970, S. 181 ff.
- 12) K. ハンブルガーの主張は言語学上、正しいと言えるが、しかし、Das epische Präteritum を過去と感ずるか、或いは現在と感ずるかは結局、読者の主観性の問題に帰するよ  
うに思われる。
- 13) Käthe Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1968, S. 59-74.
- 14) Käthe Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Darmstadt, 1965, S. 1-32.
- 15) K. Hamburger, ibid, S. 140.

- 16) J. P. サルトル, 『フランソワ・モーリヤック氏と自由』シチュアソン I, 小林正訳, 人文書院, 1965, 39頁.
- 17) 同書, 31頁.
- 18) 同書, 39頁.
- 19) アンドレ・ジイド, 『贖金つくりの日記』ジイド全集第十巻, 鈴木健郎訳, 建設社, 1934, 498頁.
- 20) E. M. フォースター, 『小説とは何か』, 米田一彦訳, ダヴィット社, 1973, 60-61頁.
- 21) W. Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart, 1954, S. 26f.
- 22) Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur I, Frankfurt am Main, 1973, S. 62.
- 23) Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur III, Frankfurt am Main, 1973, S. 127.
- 24) Erich Kahler, Untergang und Übergang der epischen Kunstform, in: Die Neue Rundschau, 64 Jg, 1953, 1. Heft, S. 2.
- 25) Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur I, Frankfurt am Main, 1973, S. 68.
- 26) R. ムージル, 『特性のない男』 加藤二郎訳, 河出書房, 1964, 6頁.
- 27) Reinhard Baumgart, Literatur für Zeitgenossen, Frankfurt am Main, 1966, S. 83.
- 28) Vgl. H. R. Jauß, ibid, S. 190.
- 29) Uwe Johnson, Berliner Stadtbahn, in: Merkur, August, 1961, S. 733.
- 30) ウーヴェ・ヨーンゾン, 『ヤーコップについての推測』 藤本淳雄訳, 白水社, 1965, 50頁.
- 31) Karl Migner, Theorie des modernen Romans, Stuttgart, 1970, S. 45.
- 32) Peter Handke, Wunschloses Unglück, Frankfurt am Main, 1974, S. 26.
- 33) W. Kayser, ibid, S. 34.

- 34) Peter Handke, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms,  
Frankfurt am Main, 1972, S. 42.
- 35) ibid, S. 50.
- 36) Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur I, Frankfurt am  
Main, 1973, S. 65.
- 37) Vgl. W. Emrich, Die Bilderwelt Franz Kafkas, in: Pro-  
test und Verheißung, Frankfurt am Main, 1968, S. 262f.
- 38) Theodor W. Adorno, ibid, S. 62.
- 39) Walter Pabst, Literatur zur Theorie des Romans, in: DVjs,  
1960, Heft 2, S. 264f.

(文学部博士課程)