

アルフレート・デーブリーンの叙事文学理論

孟 真 理

Summary

Alfred Döblins Poetik des epischen Werkes

MOH Mari

Mit der Parole »Krise des Romans« kritisierten deutsche Autoren der sogenannten »klassischen Moderne« Verfahrensweisen des obsolet gewordenen realistischen Romans und suchten nach neuen Möglichkeiten der Großform der Erzählkunst. In den vielfältigen Neuerungsversuchen sind zwei entgegengesetzte Grundtendenzen zu erkennen, zum einen die Intellektualisierung des Romans durch Reflexion und Essaysmus, zum anderen die Konzeption eines modernen Epos.

Es war Alfred Döblin, der am nachdrücklichsten die Schaffung eines neuen Epos förderte. In diesem Aufsatz versuche ich, den Eposbegriff in den theoretischen Schriften Döblins entwicklungsgeschichtlich zu analysieren, um festzustellen, dass seine Konzeption über den Roman, wenn sie auch, oberflächlich gesehen, in sich widersprüchliche Momente zu enthalten scheint, doch letztlich zur einheitlichen Gestaltung geführt werden kann.

In seinem frühen Programm greift Döblin Psychologismus und Rationalismus des herkömmlichen Romans an und sieht in der »Entselbstung« des Autors und in der objektiven Abbildung der »entseelten Realität« im Kino-Stil einen neuen Weg zum modernen Epos.

Ende der zwanziger Jahre bekennt er sich jedoch zum Ich des Epikers, der die Realität durchstoßend zum Exemplarischen in ihr zu gelangen vermag. Der Epiker verfügt über alle möglichen Mittel zur Darstellung seines Stoffs; er wird zugleich Dichter und Zuhörer; er lässt die Kraft der lebendigen Sprache frei; und er selber spricht im Werk mit.

Diese Ansicht gilt scheinbar als eine Umstellung von seiner früheren Theorie. Das ist doch nicht der Fall. Döblin ist erst durch die radikale »Entselbstung« dazu gekommen, das neue epische Ich zu entdecken: dieses Ich soll nicht mehr als das auktoriale Ich des realistischen Romans, sondern als ein kommunikatives Ich des Epikers angesehen werden.

19世紀末から20世紀にかけてのモダニズム芸術は、過渡期の意識を共有していた。古いものと訣別し未知の領域に向かわなくてはならないという危機感と実験意欲が、どの芸術分野においても芸術家や理論家たちを様々な模索へとかりたてていたが、それは長篇小説というジャンルでも同様であった。「長篇小説の危機」が語られ、さまざまな理論的提言がなされ、新しい技法を駆使した多くの作品が生まれた。むろんそれらは「どこから脱し、どこへ行くのか」という問いにおいては共通でも、答えは多様であり、その総体が20世紀小説のゆくえを方向づけていったのである。本稿では、その一つの局面へのささやかな接近の試みとして、この流れにきわめて自覚的であったひとり、アルフレート・デーブリーンの叙事文学理論に耳を傾けてみたい。まず同時代が共有していた問題意識を簡単に概観したうえで、デーブリーンの発言を時代を追って検討し、彼の「未来の叙事詩」の理念の成立と内容を明らかにしていく。

1

ローベルト・ムージルは『特性のない男』(1930)の主人公の口を借りて、現代において「物語の秩序」にたいする信頼が失われてしまったことを確認している。

「過度の荷を負わされながら単純なものを夢想する人間があこがれる人生の法則は、物語の秩序の法則に等しい。…我々の心を静めてくれるのは単純な順序、人生の圧倒的な多様性を…一次元性と称する順序に写しとることである。つまり、時間と空間の中で起きたすべてのことを一本の糸、かの有名な物語の糸に…通すことである。」(中略)「だが、公共生活では、すでにすべてが非物語的になっており、もはや一本の<糸>に従わないで、無限に絡み合う平面に広がっている。」⁽¹⁾

「物語の糸」、すなわち出来事を時間的経過と因果関係によって秩序づけ一つのプロットへと組み立てていくリアリズムの方法は、日常生活の中で自動的に行われる現実認識の方法を模倣したものであった。だが、社会が急速に複雑化し情報の洪水がおしよせるなかで、ひとがもはやそれらを体験として整理しきれないという不安を感じ始めたとき、物語の糸は単なるまやかしとして破綻する。現実の客観性や認識主観そのものの存立に対する疑念、すなわちいわゆる「意味の危機」がリアリズム小説の時代を終わらせたのは、19世紀末のことであった。

世紀転換期のドイツ文学は、長篇小説よりもむしろ抒情詩や短篇小説など小形式において成果をあげていく。徹底自然主義、印象主義、表現主義、ダダイズムなどの諸潮流は、いずれも、リアリズムが無邪気に前提としていた統合的主観による外的現実の再構成を拒絶し、それにかわって外的・内的な事象の断片と向き合うところから始める。そこにはまとまった大きな作品の成立を許す余地はなかった。

ところがリルケの『マルテの手記』(1910)を先駆けとして、とりわけ1920年代から30年代にかけて、様々な実験的趣向を取り入れた長篇小説が次々と生み出されていく。マン兄弟、カフカ、デーブリン、ムージル、H・ブロッホ等の名があげられよう。これはジード、ブルーノ、ジョイス、V・ウルフ、ハックスレー、ドス＝パソスなど、他の欧米諸国におけるモダニズム小説の試みとも連動している。作家たちは再び社会に目を向け、捉えがたいものとなった外界と自我の関係を再び捉え直すための、新しい表現方法を模索しはじめたのである。しかも彼らの多くが創作のかたわら長篇小説についての理論的発言をおこなっており、方法論にきわめて自覚的であった。当時の作家や批評家たちがしばしば口にした「長篇小説の危機」という——むしろ一代前にふさわしい——言葉は、古いリアリズムの方法と訣別し新たな可能性を求める、いわば合い言葉だった。

彼らの理論的発言を概観してみると、大きく分けて二つの傾向が見いだせる。すなわち小説の知性化と、叙事詩への回帰である。両者の比重は様々である。ごく単純な類型化になるが、たとえばムージルは小説の反省性を徹底的に押し進めて物語性を切りくずす。反対にデーブリンは血の通った叙事性の回復を強くうったえる。その中間にるのが、トーマス・マンやブロッホである。マンは知的技巧の限りを尽くして叙事的全体性を再構築し⁽²⁾、ブロッホは合理的認識と非合理的認識が相働き合う場としての多層的な小説を考えた⁽³⁾。ここではまず、この両傾向が長篇小説発展の歴史哲学的必然として生じてきたことを、ルカーチの理論を手がかりに確認しておきたい。

ジェルジ・ルカーチの『小説の理論』(1916)は、ヘーゲルが『美学講義』でごく簡単に触れた叙事詩と小説の差異を引き継いで、近代の長篇小説を次のように特徴づける。

「長篇小説は、生の外延的全体性がもはや明確には与えられていない時代の叙事詩であり、意味の生内在性は問題化してしまったが、それでも全体性への志向を持ち続けている時代の叙事詩である。」⁽⁴⁾

叙事詩も長篇小説も、個人と世界の関係を軸に展開する多彩な出来事の連鎖を語ることによって、社会や時代や人生の「全体」を捉える叙事形式である。だが叙事詩が調和した世界像を提示するのに対し、小説においてそれはすでに破綻している。

人間が自然や社会と生きた関係を結んでいた英雄時代の叙事詩において、英雄は自由な個人であると同時にそのまま時代や社会を代表する典型的人物であり、彼の個々の冒険は社会全体の目標や理想と合致している。叙事詩は無数の類似のエピソードからなる開かれた構造をもつが、各部分は揺るぎない全体の意味に満たされて明確な輪郭をもち、そのつどのいきいきとした現前において、調和的全体を指し示す。

いっぽうこの調和の破綻とともに現れたのが、近代の長篇小説である。主人公は、個人と社会の齟齬を自覚するにいたった「問題的個人」であり、社会の目標も人生の意味ももはや彼に

とって自明ではない。小説は、主人公がこの不透明な世界の中でなお「全体性への志向」を持ち続け、意味を求め、自我と外界の関係を捉え直そうと「探求」するプロセスを描く。この主人公の内的発展が、小説の直線的進行と目標に向かう閉じた構造を決定づけている。

この探求は常に挫折と背中あわせである。それは自己認識の道であり、すなわち内部世界と外部世界の分裂が必然だという認識をもたらすからである。しかしルカーチは、この反省的主観の自己認識能力に高い意義を認める。「自己認識による主観性の自己止揚、すなわちイロニーの精神」こそが、「全体性をつくり出す真の客観性の唯一可能な先験的条件」であり「小説を時代の代表的形式」に高めるのだという。つまり、自己認識によって狭い主観世界を脱して、不調和な現実世界の全体像を客観的に再現し、さらに不在の調和を探求する意志と未来への希望を表明することが、小説の可能性であり課題だと見なされる。

ルカーチは、ゲーテの教養小説における個人と社会の諦念的宥和にその暫定的な解決を見るいっぽう、フローベールの幻滅小説には、時代とともにますます肥大化した主観が外部世界を無化する瀬戸際でなお、イロニーによる客観性の奪還が可能となる極北点を見いだしている。他方、トルストイとドストエフスキーの作品に、解体に瀕した長篇小説に代わる「新たな叙事詩」の可能性をほのめかす。彼はこの「新たな叙事詩」の具体的内容にはふれないまま『小説の理論』の筆をおいているが、おそらく、西欧近代を特徴づけまた長篇小説の基本構図そのものをなす社会的形式、すなわち内面と外界の対立という構図じたいの超克を見ているものと推測される。

第一次世界大戦のさなかに執筆されたこのルカーチの著作は、19世紀までの近代小説をその対象としているが、それを越えて同時代の「長篇小説の危機」の意識を色濃く漂わせている⁽⁵⁾。長篇小説はその成立からそもそも解体をはらんだ「過渡期」の形式であり、しかも時代とともにその困難は必然的に高まるのである。そして、破綻を目前にした小説形式に対して彼は、フローベールに続く道とドストエフスキーに続く道を、つまり反省的自我によるイロニー原理のさらなる徹底か、さもなくば、もはやイロニーの仲介を必要としない新しい叙事詩か、という二つの方向性を提示していると言えよう。それはまさに同時代の作家たちが進もうとしていた方向と一致していた。

叙事詩にせよイロニーにせよ、その言葉の意味するところは、ひとによってさまざまである。とりわけ懐古と未来への展望の入り交じる「新しい叙事詩」の理想は曖昧である。次章以下では、ルカーチがその内容を示さなかった新しい叙事詩の一つの具体像を、デーブリーンの叙事詩理念に探ってみたい。彼の「叙事詩」が何を意味をし、その実現に向けたどんな具体的提言がされているかを、彼の理論的発言の中にたどっていくが、それが実際の作品にどう実現されているかという点には踏み込まない。ここで問題にしたいのは「新しい叙事詩」の技法ではなく、その理念だからである。

アルフレート・デーブリーン (1878-1957) は、表現主義の影響下に出発した初期作品から、即物的大都市小説へ、あるいは壮大な神話的歴史小説へと、実験的技法を積極的に取り入れながら様々な作風の作品群を生み出していった作家である。彼は一定の芸術運動に属することを拒み、つねに独自の「デーブリーン主義」(15)⁽⁶⁾を追求していく。その創作において実験的意図が優位を占めていることを証拠だてるように、とりわけ創作活動のはじめから1930年代までは小説作法に関する理論的発言を多くおこない、自身の創作原理を明らかにしている。時代とともに理論的発言も変遷を見せていくが、そこで一貫して強調されるのが「現代の叙事詩」ないし「未来の叙事詩」の再生の必要性である。

最初の長篇小説論『長篇作家たち、およびその批評家たちへ。ベルリン綱領』は、1913年、表現主義雑誌『シュトゥルム』に発表された。ベルリンの貧民街の精神科開業医である彼が、表現主義的奇想に満ちた短篇集『タンポポ殺し』の出版によって作家としてのデビューを果たした年であり、また17世紀清朝中国の革命運動を題材にした長篇小説『王倫の三跳躍』(1915)の執筆のさなかであった。

数ページのごく短い宣言文だが、ここには1910年代のデーブリーンの文学的立場が凝縮されている。その要点は、心理学的方法批判と作者の主観の追放、そして映画スタイルによる「現代の叙事詩」の構築である。

攻撃的なタイトルの通り、彼は冒頭でまず、閉鎖空間にひきこもり自我の内面の問題にかかずりあっている作家たちに辛辣な毒舌をあびせかけ、「文学は、爪を噛んだり歯をせせったりすることではなく公的業務だ」(15)として、時代の変化に適合した方法論の変革の必要を唱える。このように既成芸術との対決姿勢を鮮明に打ち出し、自らの立場を宣言や綱領のかたちで表明するのは、この時代のアヴァンギャルドに共通のスタイルでもあった。

具体的に彼が批判の矢を向けるのは、リアリズム小説の「心理学的方法」である。作者が事件や登場人物の心理をこざかしげに分析し、行為の動機を説明するのは、浅薄な合理主義であって、「実際の心の動きとは何の関係もない」。なぜならそれは切断された腕と同様の死んだ断片にすぎず、「生きた統一を欠いた」(16)ものだからである。(この批判はムージルの「物語の糸」への不信と軌を一にしている。)

それに対して提起される新たな方法が「映画スタイル」である。小説は主観的解釈をまじえずに(いわばカメラの目で)「魂なき現実」を提示するものであり、その「石や鋼鉄でできた」ファサードは(いわば無声映画のように)「沈黙する」。とりわけ映画を手本にするのが、歴大な事象をその運動において描く方法である。映画で「あふれんばかりの情景が極度の凝縮と精密さをもって去来する」(17)のにならって、小説も、さまざまな具体的事象が同時に生じたりめまぐるしく経過していくさまを簡潔かつ精確に提示すべきだという。それには、きりつめた言葉と清新な表現、同時性を表現する複合文や、キーワードの羅列によるテンポの速い

省略文、無駄な装飾をそぎおとした「石造の文体」がふさわしいという。作家の主観を徹底的に排除し、事象そのものの動きに語らしめること、そこに叙事詩再生の可能性を託する気概に満ちた文章で、宣言は締めくくられる。

「脱自我化、著者の断念、非人格化。大地は再び蒸気をあげなくてはならない。人間から離れよ！ 動力学的ファンタジーへの勇気、信じがたいほどリアルな輪郭の認識への勇気！ 事実のファンタジー！ 長篇小説は、芸術作品としての、現代の叙事詩としての再生を体験しなくてはならない！」(18f.)

さてこの『ベルリン綱領』において検討しなくてはならないのは、映画的知覚と叙事詩再生という一見唐突な取り合わせがどう結びついているのか、という問題である。

「映画スタイル」に文学形式の時代適合性が強く意識されていることは明らかである。映画が知覚と芸術にもたらす影響をめぐって表現主義者たちの間にぎやかな議論が交わされたのは、同じ1913年のことであった。デーブリーンの彼らの多くと同様この新しい表現メディアに親しんでおり、またそもそも技術とスピードと即物性に彩られた大都市生活の感覚と美意識をわがものとしていたことは、この綱領にちりばめられた多くの都会的の喩にも明らかである。彼の文体を特徴づけている独創的なイメージの奔流や、論理の飛躍や矛盾、断定口調の歯切れのよい文も、提言内容と合致している。また「映画スタイル」は技法の上では、すでに表現主義や未来派の美術や詩に用いられていたコラージュの技法からヒントを得たものでもあろう。

だがそうした都会的感性にとっては、本来、持続よりもむしろ瞬間がふさわしいのではないか。実際、文体の簡潔さだけでなく作品の分量としても、短さがもてはやされた時代だった。ある批評家は『シュトゥム』誌上で、短篇集『タンポポ殺し』を賞賛して、「時間をくう長篇小説を書いている著述家たちは…デーブリーンのように簡潔にせよ」(7)と記している。

デーブリーンの理論の独自性は、この技法を長篇に適用したことにある。この宣言文は長篇小説を意識して書かれているし、実作上も大作『王倫の三跳躍』を執筆中であった。しかも映画スタイルは、この作品以上に、15年後の『ベルリン・アレクサンダー広場』において徹底的かつ効果的に駆使されており、彼の小説観の一貫性を証拠だてている。

長篇小説にせよ叙事詩にせよ、叙事文学形式が、なんらかの「全体」への情熱と結びついていることは、ルカーチが指摘したとおりである。すでに述べたようにデーブリーンの心理小説批判も、それが人間を「生きた統一」として捉えられないという点に向けられていた。それに対抗して彼は、自分の従事する精神医学の方法を持ち出し、映画スタイルのモデルとする。精神医学は、心的経過や運動それ自体の観察と記述に自己限定し、先走った意味づけを控えることで、抽象に流れることなく「リアルなもの」を捉える。それによって「人間心理の全体」(16)に迫りうるというのである。ここには、自然科学者の禁欲的な観察のまなざしとともに、表層の現象の下に立ちあらわれるべき全体としての人間への探求心を読みとることができる。

したがって、映画スタイルにも同じことが求められているといえよう。つまり、膨大な各断

片のそれぞれが生き生きした具象性をもって立ちあらわれるだけではなく、それらの集積がおりなすもの、「多様な局面を持つ世界全体」への通路が開けてくることである。それはリアリズムの合理化するまなざしならば切り捨ててしまうものも含みこんだ、「事実の〈ファンタジー〉」と呼ぶにふさわしい全体である。裏を返せば、彼は当時まだ発展途上にあった映画の可能性をいちやく見抜いた一人だったとも言えよう。第一次世界大戦後に表現主義映画がさらしだすことになる無意識層や、あるいは後に精密に理論化されることになるモンタージュ技法への注目が、すでにここに先取りされているからである⁽⁸⁾。

ともあれ、デーブリーンの言う「魂なき現実」は、素朴リアリズムではないのはもちろん、科学的自然主義にとどまるものでもなく、さらにまた意味を拒絶した表層のたわむれでもない。同じ1913年『シュトゥルム』に掲載されたマリネッティ宛公開書簡『未来派の言語技術』で、彼は未来派への一定の共感を示しつつも、彼らがリアリティの領域を表層の事物性に限定していることを批判し、「われわれドイツの神秘家たちは、もつれを引きおこしながら、背後のもっとおぼろな現実を暗示しつつ、詩作してきた」(11)として、未来派と一線を画している。

自ら語り出すことのない石や鋼鉄のファサードとして読者の前に立ちはだかる小説は、十分に解き明かされることはないにせよ、「背後のもっとおぼろな現実」を、何かある意味の世界を垣間見せる。それは、あらゆる破綻や矛盾を抱えこんだ合理化しえない人間の全体であって、そこからは『タンポポ殺し』の諸編に見られるような空想的ないし病的妄想の領域も排除されない。この全体が、不安をもたらし混沌としてよりもむしろ無限の豊饒をはらんだものとして、前提とされているようである。

ただ『ベルリン綱領』では、作者の自我を捨て事物に即するという方法論から「生きた統一」「人間の全体」の透視という目標への道筋が、当然視されているためなのか説明されない。両者の関連に意識的な分節と検討が加えられていないため、叙事詩の要請は〈リアリティ〉の多義性そのままの曖昧なスローガンにとどまっている。この傾向は、以下ごく簡単に見ていくとおり、1910年代のほかの論考にも見うけられる。しかも、そこでは即物的事実性へのこだわりがさらに強調されており、それが叙事性の概念と直結してしまっている。

1917年の『長篇小説への覚書』では、再び「心理学」と「筋書き」中心の小説に対する厳しい批判が、今度は演劇との類比で展開されている。葛藤とその解決という定式に圧縮され、筋書きの生む緊張によって成立するような、単純化された小説は、「紙に書かれたドラマ」にすぎない。それに対して模範とすべきは、ホメロス、セルヴァンテス、ダンテ、ドストエフスキーである。彼らの作品においては、各瞬間、各部分が、われわれの生の一瞬一瞬と同様の「完全なリアリティをもち」「円かな満ちたものとして」(21)立ちあらわれる。叙事詩人は、技巧ではなく、材料である言葉そのものの力によって、「いきいきとした生」(22)に肉薄するのだという。

ここでは1913年の宣言以上に、素朴な事実性への信頼と、技巧を排した素朴な語りが叙事詩

の特性として強調されている。また、古代叙事詩から近代小説にまで引き継がれてきた叙事的伝統との結びつきが意識されている。現状打破をラディカルに訴える変革者デーブリーンは、伝統の破壊者に対する保守的立場を自覚している。

1919年、オットー・フラークの長篇小説『脳髓の都市』への批評として書かれた『長篇小説の改革』は、モダニズム小説の実験がとろうとしていた対立的な二方向をくっきりと際立たせている。フラークは小説の知性化を支持する代表的論客のひとりであり、この作品で筋書きや人物造型を否定して反省的哲学的要素を中核にすえた「一つの脳のコスモス」⁽⁹⁾としての思考小説を試みた。このような知的要素による形式破壊は、自我の廃棄とリアリティの回復をかかげるデーブリーンにとっては、小説の貧血化の昂進に他ならないと見たはずである。デーブリーンはこの論考の中で、フラークの実験における反省的要素の支配を、叙事的素朴を破壊する要素として批判し、芸術作品は、「眼前に彷彿とさせるような造型、思考過程に情動をもって血を通わせること」(35)を目指すべきだと主張する。

以上見てきた3編はいずれも、長篇小説の現状に心理主義的主観による現実の矮小化を見いだして批判する。それに対して、自我を排し事象に即することによって、事象本来の生命力を引き出し意味に満ちた世界を再現する「叙事詩」の伝統に立ち戻ることができるという。事実性の世界に対する素朴ともいえる信頼が、ここからは読みとれよう。それを彼は「自然」と名づけている。1913年の綱領に、「自然主義は歴史上の<主義>ではなく、くりかえし芸術に浴びせかけられるシャワーである」(18)という一節があるが、このような意味での原初的な自然力の確信が、彼の叙事詩観の土台となっているのである。

だが、ヘーゲルやルカーチによれば、そのような自然と人間の和合が近代的主観の成立によって破綻したところに、叙事詩が長篇小説に移行した歴史哲学的必然があった。歴史の不可逆的流れのなかで、いかにして主観性の廃棄が可能になり、「大地が再び蒸気をあげる」ようになるのかを明らかにしないかぎり、「叙事詩」は復古的理念にとどまってしまうだろう。デーブリーンの主張において、時代に即した即物的スタイルの提案と叙事詩再生の要請はまだかみ合っていない。それが従来の叙事詩とは異なる「未来」の叙事詩として具体的にプログラムされるのは、1920年代になってからである。

3

長篇小説『ベルリン・アレクサンダー広場』上梓後におこなった講演『叙事作品の構築』(1929)は、デーブリーンの文学理論的発言のなかでもっとも重要なものである。ここで彼は自らの「叙事詩」概念を再検討し精密化しているが、1910年代との最大の違いは、客観性へのこだわりを撤回し作者の自由を復活させている点である。興味深いことに、それによって、これまで理論的には距離をとってきたモダニズムの知的批判的傾向にもある種の歩み寄りを示す

結果となっている。

この変化がデーブリン自身の作家としてまた理論家としての成熟によるものであったことはもちろんである。それに加えて外的要因として注目しておきたいのは、「事実性」および「叙事詩」の理念が、ヴァイマル時代後半の文学状況のなかで別の意味を持ってきていたという事情である。まだ幼い民主主義が左右両極から常に揺さぶりをかけられていたこの時代、文学もイデオロギーと無縁でいることはできず、リベラルな市民的文学はプロレタリア文学と民族主義的文学の挟みうちにあっていた。その際、「叙事詩」は、アスファルト文学を批判し民族の心情と神話の再生をめざす復古的民族主義作家たちの語彙であり、「事実性」は社会問題のルポルタージュを闘争の一手段とする左翼文学の綱領となっていた。デーブリンがこの時期に自身の叙事文学理論とあらためて向き合った背景には、彼らの語彙との差別化をはかり、この語彙を、非合理主義とは異なる叙事的原初性や、事実への従属とは異なるリアリティの主張として、自らの手に奪い返す意図もあったのではないかと推測される。

講演の前半は、叙事文学の形式と本質を確認したうえで、古代叙事詩とは異なる「未来の叙事詩への道」を指し示す、いわば理論編である。ここで彼は、叙事文学が事実の報告に用いるのと同じ過去形の「報告体」を用いて虚構を語るという点に注目する。したがって議論の核になるのは、ミメシス原理の問題、つまり事実の報告であるかのように虚構が語られた場合のリアリティの質が事実のそれとどう異なるのかという問題である。

デーブリンは叙事文学に3つのリアリティの層、すなわち事実の報告にも共通する「即物性」に加えて、虚構に特有の「超現実性」「空想性」を見る。

すぐれた叙事文学（ホメロス、ダンテ、セルバンテス）は、語られることがらが単なる虚構にとどまらない「特別な真実」であることを読者に信じさせる力を持つという。なぜなら、その報告体はまず（虚構の）「リアリティに接近しその即物性、血、匂いに肉薄」するが、それだけではなく「事柄を刺し貫く」（107）ことによって「ばらばらの日常的真理」を越えた「出来事や人物の範例性」（106）を、つまり人間の根源状況を指し示すからである。これが叙事文学の「超現実的領域」である。また、叙事作家は「現実を拒む」。つまりその自由な「作り話」は、地上的な事実のくびきに縛られたリアリズム小説やルポルタージュとは異なり、軽やかに事実と戯れ、日常の所与の現実の重さを克服する力となる。これが「空想的領域」である。ここでも報告体は、虚構をいきいきと現前させ、そのリアリティをもって日常とは別の真実に目を開かせる。デーブリンはこのように報告体の役割をあげて、これが叙事詩の本質にかなう形式だったことを確認している。

ここまでは、独自の論理展開をたどりつつも、まずは古風ともいえる叙事文学観への賛同を示している。また、その論点のいくつかは以前の発言の中で個々に触れられていたことがらの再確認でもある。ただ、即物的リアリティに重点を置いていた1910年代と比べると、ここではむしろ超現実的領域や空想的領域、つまりかつてはほのめかすにとどまっていた「人間精神の

全体」(16)や「事実のファンタジー」(19)の領域のほうが強調されている。表層の現実の向こうに隠されたもの、根源的なものを探りあてて表現する力を、叙事詩の伝統の中にみいだし、それを引き継ごうとしているのである。この重点の移動が、このあとで言及される「作者の自由」を準備するものとなっている。

さて、デーブリーンは続けて、以前の彼があまり顧みなかった歴史的視点を導入する。近代的読書形態への移行によって生じた作者の孤立という事態と、それによる報告体の墮落である。聴衆を前に「語る」という叙事詩の原初形態において成り立っていた報告体の迫真性は、書物を介した伝達によって困難となった。現代の小説作者は報告体をドグマとして固守しているが、現実の表層を模倣しただけの信じるに足りない「仮象」「幻影」「欺瞞」を生み出すにとどまっている。こうして今や報告体は、仮象世界に安住する小説作者と読者を隔てる「鉄のカーテン」となってしまった。

これに対して彼は、「未来の叙事詩への道」として、あらゆるドグマからの自由を提案する。伝統的叙事形式である報告体への拘泥を捨て、「叙事形式を完全に自由な形式とし、作者は素材が要求するあらゆる表現手段を用いられるようにする」(115)べきであり、「ドラマ的、抒情的、エッセー的」形式を自在に取り入れてよいという。すでに見たとおりドラマ小説やエッセー小説がかつての彼の攻撃的であり、また抒情的自我も同断だったことと引き比べると、ここで彼が示している形式的寛容は目を引く。ただし、かつての批判じたいを撤回したわけではなく、スタイルと特質を区別して考えるようになったことのあらわれである。

むしろ長篇小説に関して言えば、形式の自由という主張はとりたてて目新しいものではない。そもそも長篇小説は規範性を持たないジャンルとして、古典美学においては「半芸術」として低い位置に置かれ、初期ロマン派においてはその融通無碍な特性が「発展的普遍文学」の担い手として高く評価された。20世紀モダニズム小説の様々な実験においても、あらゆるジャンルを渡りあるく小説の可能性が限界まで駆使される。フラーケは小説を「不安定な形式」⁽¹⁰⁾と呼び、デーブリーンは自身もすでに1919年に「小説にはとっくの昔に形式などなくなっている」(33)と述べている。

彼がこの小説形式の自由を、長篇小説の未来形としての叙事詩にも与えたということは、叙事性の基準を形式的拘束とは別のところに求めるようになったことを意味する。その基準とは、この自由をつかさどり制御する主体は何なのか、またこの主体が何を根拠に形式を定めるのかという問題であろう。この点に関しては、先の引用の「作者は素材が要求するあらゆる表現手段を…」(115)というくだりが、すでに回答になっている。つまり「作者」と「素材」との対話が、形式に対する決定権を握っているのである。

「素材」の支配というかつての主張を撤回し「作者」を登場させるにいたった経緯を、デーブリーンは次のように説明する。

これまで自分は、事実の客観的報告をなによりも重要と考えてきた。それは素材のなまの力に自然の大いなる営みを感じ、ちっぽけな自己がそこに没入する喜びをえられたからである。だが叙事詩人はいつまでも大いなる自然のたんなる受け手にはとどまっていない。「ひとはあ

る日…別のもの、自己自身を発見する。自己自身、これこそが叙事詩人が持ちうるもっともすばらしい、もっとも惑乱させる体験である」(114)。この驚愕の中で叙事詩人は、作品世界の法則を定めるのが過去の伝統ではなく彼自身であること、自ら選んだ自由な形式で彼自身も作品中で「ともに語る」べきであることを知る。「真の詩人はいつでも自己自身が一個の事実」であり、「自ら事実となり、作品中にそのための場所をつくる」(115)。

つまり、作品構築意志の主体としてのこの自我の発見の瞬間こそが「叙事芸術作品の根源的核」(114)にして、その都度の作品の誕生の瞬間であり、この生々しい感動がその都度新たに見いだされる自由な形式中に刻印されることで、「未来の叙事詩」の真実性が保証されるというのである。

注意しておきたいのは、ここでデーブリーンがあらたに発見した自我の自由が、かつて批判の対象としていた統合的心理的主観の一元的支配とは異なるという点である。この自我はむしろ「素材の要求」を聞く耳であり、それらを一つにとりまとめて代弁しつつ、さらに自らも「ともに語る」声である。つまり、対話というあり方がその本質を規定していると言っているのではないか。そこにデーブリーンは、近代作家の孤独な主観性から脱する道を見だしているのではないだろうか。この自我の内実は、講演の後半で作品制作のプロセスをたどりながらさらに詳しく展開されていく。

4

講演後半では、叙事作品の制作過程を理論家としてよりもむしろ実作者として体験的に語り、作者・構造・言語などの関与のあり方を分析していく。きわめて独創的な作品生成論であり、その語り口も内容にふさわしく自由闊達で、論理よりもイメージが主導権を握っている。彼の論述はさまざまな局面に及ぶが、われわれはその中から、いくつかの対話的といえる現象をひろいあげていきたい。

まず、デーブリーンは作品の制作過程を段階的に叙述していくが、その最初の段階を「抱卵期」と名づける。これは、着想以前に作者の内面で最初の準備が無意識裡に始まっている手探りの段階である。作者は、おぼろげな不安と期待の中で卵を抱いて観察したり餌(つまり素材)をあれこれについて吟味している雌鶏のような状態にある。

そうするうちに突然ある明晰なイメージが作者に襲いかかる。これが最初の着想である。「創作する自我」の目覚めの瞬間であって、ここで作者はすでに全体像をおぼろげに把握している。ところが、作者はひとり創作する主体となるだけにはとどまらない。この瞬間に「自我は公衆、聞き手、しかも共同作業する聞き手となる」(120)。この「調整的自我」が(叙事詩における聴衆と同じように)コメントし思考し評価を加え、「創作する自我」を制御する。調整的自我を通じて「すべての環境、身分、階級、階層、民衆層、民族性」(121)の価値観も作品に働きかける。つまり作者は無制限の創作衝動に駆られて突き進むのではなく、これら様々

な働きかけとの意識的で知的な共同作業のうちに創作するのである。さらに、この一人二役の意識的段階ののちに再び、生成しつつある作品そのものの力に魅惑されて、意識的自我が制御を失う段階が訪れる。こうして、理性的明晰と無意識的生成のダイナミズムの綱引きを反復しつつ制作が進むという。

ここでデブリーンは、作者中心美学を復活させるにあたって、作者を小説家の孤独な営みから叙事的公共圏に引き出しているといえるだろう。「抱卵期」における待機と手探りの入りまじった状況にせよ、意識的創作段階における創作的自我と調整的自我の相互作用にせよ、そこには自我と環境との対話があり、その共同作業の力学のなかで作品が構築されていくのである。

同様の対話は、作者と作品内の諸力との間にも生じる。叙事作品は、はじめから計算された緊密な構成をとるのではなく、ドラマのような結末に向かう閉じた構造も持たない。このことはしかし無形式を意味するわけではない。むしろ内外のさまざまな諸力が働きあう「生成」「発展」「成長」のプロセスの中で次第に紡ぎ出されていく有機的構成をなす。たとえば形成原理と内容が連動して、独特の「ダイナミズムとプロポーション」をうみだしていく様子が、具体例をあげて示される。ジャンルとしての無限の自由のなかで、作者は、個々の作品ごとに固有の構成原理を、生成しつつある作品自体の中から探し出さなくてはならず、作品はその原理に貫かれた「完結性」を持たなくてはならない。

作品の生成に際して最大の役割を果たすのが、言葉であり、とりわけそのリズムのもつ「産出力」「強制的性格」である。着想がその言語化の過程で変容したり、着想と言語表現が同時に生まれたり、意味を伴わないリズムやメロディが先行してそこから文が生まれることもある。いずれにせよ作者は言葉に内在する無意識的産出力の作用をまぬがれることはなく、「語っているつもりでも、実は語らされている」(131)。この産出力は、書かれた言葉ではなく肉声にこそ宿っており、もっぱら「書く」だけの作家の言葉は死んでいる。叙事詩人は「書物を離れ」、「新しい舞台」に立ち、この「生きた言語という根元的事実」(132)に従わなくてはならない。(この「新しい舞台」は、かつて批判した筋書き中心のドラマではなく、プレヒトの叙事的演劇のような共同作業の場としての舞台を言っていると思われる。)

このように創作のプロセスには、公共圏、素材、言葉などが、様々な声となって参加する。それらのなかにあって、語らされつつ語る者としての叙事詩人は、多重の機能が集合する舞台となり、さまざまな声を伝達する媒体となる。それらの声は確かに彼の理解と支配の及ばない暗い領域を含むが、敵対的で異質な存在ではなく、むしろ「自然」の豊饒をもって彼を支える存在である。しかもそれらが彼を通じて語り、彼も「ともに語る」。ここで叙事詩人は、対話的な共同性に支えられつつ、それらの声を代表して自由に語る主体としての特権的地位を得たといえよう。この共同性と代表性によって、作者が孤独な主観世界の自閉性から救済されるばかりではない。語られる事柄や人物もまたそれによって、個別性を越えた範例性・超現実性を保証される。

このような共同性の中で語る叙事詩人の発見によって、デーブリーンの「未来の叙事詩」は、明確な輪郭を持つにいたっている。叙事詩の理想は、もはや原初への回帰によって果たされるものではない。叙事詩人が常に変容していく時代の声を聞きとり、時代にふさわしい声で語ることによってはじめて、その都度の事実性にささえられたリアリティを現前させつつ、事実を貫いて典型的なものをさししめすことが可能になるのである。

デーブリーンはこの講演で、『ベルリン・アレクサンダー広場』（1929）を念頭に置いているほか、『王倫の三跳躍』（1915）や『ヴァレンシュタイン』（1920）なども実例に引いている。「自我の廃棄」を唱えていた時期の作品が、今度は叙事詩人の自由の例証としてあげられているのである。理論家の発言であれば豹変のそしりを免れないところだが、実感でものを言うデーブリーンにとっては、どちらも真実である。

「自我の廃棄」から「叙事詩人の自由」へと、デーブリーンの主張は180度の転回を見せていったが、1910年代の過激な主張は単なる回り道だったのか。そうではあるまい。むしろ叙事詩人の発見は、自我の廃棄をへて初めて可能になったのである。彼は、作家の一元的主観の支配に対する批判から、いったんは断固として自我をなげうち事実性に身をゆだねた。そして虚心となって事実のなまの姿を受け止めその声を聞くうちに、受け止め聞いている一存在としての自我を見いだした。それは、すべてを無心に受容し素朴に再現しているようでありながら、実はやはりそれらを諸力の働きあいとして関連づけ構築しつつ聞く主体的存在であった。こうして彼は、小説家殺しを経て、叙事詩人としての再生を果たしたのである。『叙事作品の構築』のなかで彼がこのプロセスについて述べているのは、単なるつじつま合わせではない。それが彼の実際の体験であったことを、彼の理論の変容そのものが雄弁に語っている。彼の叙事文学理論の発展は、それ自体が一つの叙事的な生成の物語、叙事詩人デーブリーンの誕生の物語であるかのようである。

そしてその中には、さらに次の物語も準備されていたのではないか。一元的主観の廃棄、モンタージュ、同時性、音声言語の優位、多声的な対話など、今まさに生まれようとしている20世紀の文学理論のさまざまが、そこにすでに萌芽のかたちで含まれていることも、見逃してはなるまい。

注

- (1) 第1巻第122章。Robert Musil: *Gesammelte Werke* Bd. 1, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 1978, S. 650.
- (2) 拙論「トーマス・マンにおける海 ——失われた全体性を求めて——」（『千葉大学教養部研究報告』A-25、1992年12月、115～156ページ）参照。
- (3) 拙論「ヘルマン・ブロッホ『夢遊の人々』の哲学的・文学的プログラム」（文部省科学研究費補助金（総合研究A）研究成果報告書『ドイツ文学における〈批評〉の展開』、1995年3月、124～141ページ）参照。
- (4) Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, 2. Aufl., Darmstadt und Neuwied (Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand 36), 1971,

S. 47.

- (5) この書が危機の時代の産物だったことは、ルカーチ自身が半世紀後の第二版に付した序文で、「本書は世界情勢に対する不断の絶望のなかで成立した」(Ebd., S. 6)とも、「ここでは小説形式の問題性は、たがのはずれた世界の映像にほかならない」(S. 11)とも述べているとおりである。
- (6) Alfred Döblin: *Aufsätze zur Literatur*, Olten bei Freiburg i. B. (Walter), 1963. 本書からの引用箇所は、本文中かっこ内にページ数を示す。
- (7) *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920. Expressionismus*, Hrsg. v. Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart (Metzler), 1982, S. 651.
- (8) ただし映画を手放しで賛美していたわけではない。1917年の『長篇小説への覚書』には、新聞と映画によって知覚を毒され読む能力を奪われてしまった読者と彼らにこびる出版界への鋭い批判がある。
- (9) Otto Flake: *Die Stadt des Hirns. Vorwort* (1919). In: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Hrsg. v. Eberhard Lämmert u.a., Königstein/Ts. (Athenäum), 1984, S. 127.
- (10) Otto Flake: *Der Roman heute und morgen* (1928). In: ebd., S. 152.

付記： 本稿は神戸女学院大学研究所2000年度総合研究助成金による研究成果の一部である。

(原稿受理 2001年10月4日)