



Title	「超越論的な語り手」と「物語の精神」：ジュメガチの小説論とトーマス・マン
Author(s)	山本，佳樹
Citation	独文学報. 1998, 14, p. 21-38
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/103037">https://doi.org/10.18910/103037</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 「超越論的な語り手」と「物語の精神」

—— ジュメガチの小説論とトーマス・マン ——

山 本 佳 樹

筆者はすでに別の機会に、ヴィクトール・ジュメガチ (Viktor Žmegač) がその著書『ヨーロッパの小説——その詩学の歴史』*Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik* (1990年) で展開している小説史観に基づいて、『ヨゼフとその兄弟たち』*Joseph und seine Brüder* (1933-43年) にいたるまでのトーマス・マン (Thomas Mann) 文学の語りについて考察した。<sup>1</sup> 本稿はそれを継続しつつ、『選ばれし人』*Der Erwählte* (1951年) などのマンの後期作品をも視野に収め、とりわけ語り手の問題を中心に据えて、議論を深化させる試みである。

ジュメガチの『ヨーロッパの小説』は、ヨーロッパ各国文学の密接な影響関係に着目して、小説ジャンルの歴史を辿り直した労作である。小説詩学の変遷を手際よく纏めた手引書でもあるが、歴史記述は常に価値創造であるという意味において、ジュメガチは同時に独自の小説論を提出したともいえるだろう。二十世紀小説における「ミメシス」と「自己言及」の二分法をはじめとして、ここには小説の見方に新しい光を投げかけるような示唆が数多く含まれているのだ。そしてマンはジュメガチの小説論によってその意義が鮮やかに照らしだされる作家のひとりである。本稿ではマンにおける語り手の問題と関連させながら、「超越論的な語り手」(transzendentaler Erzähler)<sup>2</sup>、「叙事詩と小説」、「リアリズム、自然主義」などについてのジュメガチの論を批判的に紹介したい。

そのひとつの柱をなす概念であるといえよう。それはまず次のように定義されている。

すなわちロックの諸定理から、十八世紀の特殊な物語形式の正当性が導きだされるのである。それは、「私」あるいは「われわれ」として登場する抽象的な語り手の実践であり、以下ここではこの語り手を超越論的な語り手と呼ぶことにする。超越論的とはカントのいう意味であって、つまり物語テキストの構造における語りの声の論理的な場所を示している。この語りの声は、叙事的ハンドリングや行動する登場人物たちよりも先に与えられ、定められた、経験的には規定できない審級であり、ア・プリオリの範疇にある。超越論的な語り手は、著者から授けられた全知のおかげで、物語のなかで自ら舞台監督を務め、事物を読者のために注釈し、見通しを与えることで、その役目を演じる。トーマス・マンが『選ばれし人』で「物語の精神」と名づけたこの語り手は、しばしば一人称複数で現れる。すなわちこの語り手は語りの回路のなかに想像上の読者をも含んでおり、読者にこれもまた想像の上で話しかけ、読者を「親愛なる」とか「傾聴していただいている」あるいは「忍耐強い」と呼び、それどころか読者と——小説の主人公たちの頭越しに——結託したりもする。(51f.)

「超越論的な語り手」は、全知の視点に立って読者に親しげに話しかける抽象的な語り手であって、十八世紀にはじめて登場した歴史的現象である、ということになる。なるほど中世韻文騎士物語にも読者と戯れる全知の語り手が存在したが、「書かれたもの」というより「話されたもの」というこのジャンルの性格上、具体的で原初的な語りの名残をとどめていた。またモンタルヴォ (Garcí Ordoñez de Montalvo) の『アマディス』*Amadis* (1508年) にはすでに抽象的な語り手が認められたが、教会の教理学という単一的な価値基準を支えにしていたことから、読者との関係は個人的な親密さとは別次元のものであった。

こうした説明をみると、語りの構造よりも歴史的意義を強調する点で、W・カイザー (Wolfgang Kayser) の「個人的な語り手」(persönlicher Erzähler) が類似の概念として思いだされよう。カイザーは「描きだした

ものを個人的に見守り、(虚構の) 個々の読者と個人的な関係を持つ、虚構の、しかし明らかに個人的な語り手」<sup>3</sup> を十八世紀小説の発明物として、社会的規範に支配されていたバロック小説の超個人的な語り手と区別した。ジュメガチもカイザーも、「超越論的な語り手」あるいは「個人的な語り手」という表現によって、フィールドイング (Henry Fielding)、スターン (Laurence Sterne)、ヴィーラント (Christoph Martin Wieland) などにおける語り手の新しさを特徴づけようとしたことに変わりはないだろう。両者の命名の違いは、この語り手の機能に対する力点の置き方に由来している。

カイザーの「個人的な語り手」では、社会規範から個人へという歴史的な価値転換が重視されている。ジュメガチの場合はより複合的である。親密で感傷的な交際を装う一方で「読者を不安にさせ、あらゆる発言が二重の土台を持ちうるようなイロニーと多義性の遊戯へと読者を引き込むこと」(53)、「独創性の美学の代理人」(53) として登場することなどが、「超越論的な語り手」の機能として挙げられている。しかしその核心はなにより語り手の認識論的な位置にある。

語る行為が人工的な行為であり、特殊な手続きを伴う人為的な事柄であり、要するに、そうしたものとして読者の意識にのぼらせるべき作為的なものである、という事実を明らかにすることは、この語り手の決定的な機能のひとつである。とりわけ超越論的な声が特定のハンドリングの要素について意見を述べるだけでなく、語りの技術そのものを解説する、すなわち自分自身の活動を考察の対象とする——いわば自分自身を眺める——場合に、語りの種明かしという事象はその十分な効果を発揮する。そしてこれによってロックのことを想起するきっかけが与えられたことになる。(52)

ここでジュメガチの念頭にあるのは、「自らの知覚活動を知覚せずに何かを知覚することは、誰にもできない」<sup>4</sup> というロック (John Locke) の考えである。「目に似て、われわれにあらゆる他の物ごとを見させ、知覚させながら、自分自身にはいっこうに注意しない」<sup>5</sup> 知性を、一定の距離を置いて知性自身の対象とするという『人間知性論』*An Essay Concerning*

*Human Understanding* (1689年)の姿勢は、「知性」を「語り手」と読み替えるならば、上のジュメガチの説明とほぼ重なることがわかる。また「超越論的」という修飾語の意味もこれで明瞭になる。すなわち「対象に関する認識ではなくて、むしろ対象をわれわれが認識する仕方に関する一切の認識」<sup>6</sup>を、カント (Immanuel Kant) は「超越論的」と呼んだのである。「超越論的な語り手」はロックやカントなどの近代思想を色濃く反映した、語るという行為自体を語りの対象とする「自己言及的な装置」(53)なのだ。

さてジュメガチによれば、この語り手の宙を漂うような無拘束性が十八世紀小説の一方の極にあるとすれば、もう一方の極には決定論的思考による拘束がある。十七世紀のベーコン (Francis Bacon)、ガリレイ (Galileo Galilei)、ニュートン (Isaac Newton) 以来、自然科学的思考様式が近代的世界像の重要な要素のひとつとなった。十八世紀の文学者たちにとっては、文学の蓋然性は自然法則によって保証された経験からのみ正当化されるものであった。ロックやヒューム (David Hume) の哲学はさらにこの「因果性の詩学」が「内的自然」、すなわち人間の心理に向けられることを促し、「内的自然」の法則性の認識が当時の文学の大きな課題となる。彼らにとってはそれが「自然の模倣」であったのだ。ジュメガチはこの決定論的思考と「超越論的な語り手」との振り幅のあいだで、十八世紀小説が展開していったとする。経験論の浸透によって、経験的に真であると確認できない神話・伝説・歴史などが放棄され、小説の素材領域は狭まていく。するとその拘束をかいくぐるかのように語り手の自由が増大するというのである。

そもそも「内的自然の法則性の追求」と「語り手の自由」とは別個のものだろうか。ロックが双方の祖であるとされていることから、その親近性が推察されよう。ジュメガチは「自由」の極の代表としてスターンの『トリストラム・シャンディ』*Tristram Shandy* (1759-67年)を挙げているが、そのときどきの思いつきや気分にかかせたこの作品の語り手の振る舞いは、語り手本人がロックの「観念連合」という術語を口にしているように(第1巻第4章)、語る自分自身の内部に向けられた科学的視線に支えられたものである。少なくとも十八世紀においては、語り手の存在は「自然の模倣」と矛盾するものではなかった。むしろその超越論的な位置

は、内的因果性を見極めるのに必要な距離を確保するものであった。「超越論的な語り手」はジュメガチのいう語りの人工性の暴露ばかりでなく、対極にあるとされる「内的自然」の解明にとっても不可欠な存在だったのだ。「超越論的な語り手」は、この意味でまさに十八世紀小説の主役だったとさえいえるだろう。

## 2

先に引用した定義において、ジュメガチは「超越論的な語り手」をすぐに『選ばれし人』における「物語の精神」(Geist der Erzählung)に置き換えているが、はたしてこれは妥当であろうか。この点を検討したい。

『選ばれし人』において「物語の精神」は、最初の章「誰が鐘を鳴らすのか」に登場する。

誰が鐘を鳴らしているのか。鐘楼守ではない。彼らは、こうも法外に鐘が鳴るもので、皆と同じく街上に走りでている。納得してもらいたいものだが、鐘楼は空っぽなのである。綱はだらりと垂れている、それなのに鐘が大波のようにうねり、鐘舌が鳴りどよめいているのだ。誰も鐘を鳴らしている者はいない、という者があるだろうか。——いや、論理をわきまえぬ非文法的な頭の持ち主でなければ、そういう申し立てはできないであろう。「鐘が鳴る」ということは、たとえ鐘楼が空っぽであるにせよ、鐘が鳴らされるという意味である。——それでは誰がローマの鐘を鳴らしているのか。——物語の精神である。[……]それは空気もさながらで、形態がなく、遍在するものであって、此処と彼処というような区別には従わない。「ありとしあらゆる鐘が鳴った」と言っているのは、物語の精神であり、したがって、鐘を鳴らしているのは物語の精神なのである。この精神は非常に精神的で非常に抽象的なものであるから、文法的に言えば、ただ三人称としてだけ問題にしうるのであって、「それは彼である」としかいうことができない。それでもまた、彼は凝集して人称になることができる、すなわち、第一人称になることができ、肉体化されて、第一人称で語るある人になることができるのであるが、その人はこう語る、「それは私である。

[……]」(TM VII, 9f.)

マン研究において必ずしも十分に議論されてきたとはいえないこの箇所を、物語理論家はそれぞれ自説に引き寄せつつ、しばしば取りあげてきた。K・ハンプルガー (Käte Hamburger) は「物語の精神」を「物語機能」(Erzählfunktion) そのものと呼んだし、<sup>7</sup> カイザーは語り手という形姿の背後に常に存在する「神話的世界創造者」(mythischer Welterschöpfer) と同一視した。<sup>8</sup> またF・K・シュタンツェル (Franz K. Stanzel) は語りの「深層構造」であるべき抽象的な現象を、具体的な人格という「表層構造」へと変形させるマンの書きぶりに注目した。<sup>9</sup> もちろんマン一流の遊戯を「真に受ける」ことに異議を唱える向きもある。たとえばカイザーを批判したR・クレチュフスキー (Reinhard Kleszczewski) によれば、「物語の精神」はマンのイロニーの産物であり、「芸術的冗談」だということになる。<sup>10</sup> まずはマンのテキストに即して、「物語の精神」の内容を吟味しておく必要があるだろう。

『選ばれし人』では、先の引用箇所以外にもう一度だけ「物語の精神」が現れる。それは終盤の章「いとも大いなる教皇」でグレゴリウスが教皇になってローマじゅうの鐘が打ち鳴らされる場面 (Vgl. TM VII, 234) であり、過去に遡って語られてきた物語がいわばここで作品の冒頭部に追いつくのである。また『ヨゼフ』小説にも「物語の精神」が顔を出していた (Vgl. TM V, 1086) が、興味深いのは「叙事文学の精神」(der epische Geist, TM V, 994) という表現がほぼ同義で用いられていたことである。「物語の精神」がマンの文学作品中にはじめて登場したのは、『魔の山』*Der Zauberberg* (1924年) の最終節で、ハンス・カストルプが第一次世界大戦の戦火のなかへと姿を消す場面 (Vgl. TM III, 990) であった。個人には見通しがたい規模の戦争となった一次大戦は、ヨーロッパ人の多くに従来の現実把握の限界を痛感させ、文学の分野ではデーブリン (Alfred Döblin) などが共同体の運命やユートピアを描く叙事詩の復権を唱えた。『魔の山』で「物語の精神」が呼びだされた経緯も、このような時代状況と無縁ではなかろう。実生活ではデモクラシーへの転向を果たすこの時期のマンは、また自己の芸術の社会性という問題にも心を砕いていたのである。

B・ヒレブランド（Bruno Hillebrand）はマンを、慎重で、沈黙考し、息の長い叙述をする「叙事詩人タイプ」、「浜辺の箆椅子に座る観察者」と呼んでいる。<sup>11</sup> ヒレブランドが言及しているマンの評論『《アンナ・カレーニナ》』„Anna Karenina“（1939年）は、浜辺の箆椅子に腰掛けて、「波の音楽」を聞きながら仕事をする作家自身の姿の描写から始まるが、この描写はベンヤミン（Walter Benjamin）の『小説の危機』*Krisis des Romans*（1930年）を想起させる。ベンヤミンは浜辺に寝ころんで碎ける波の音に聞き入る叙事詩人と、「ひとりで海を行く」小説家とを対比した。「人間生活の描写のなかで公約数になり得ぬものを極限まで押し進める」<sup>12</sup> 小説の行き詰まりを、彼は次のように述べている。

われわれの全存在のなかで、小説を読むことが占めているあの厚かましい広がりほどに、内的人間の危険な沈黙を助長するものはなく、物語る精神をこれほど徹底的に死滅させるものはないのだ。<sup>13</sup>

小説の危機はそのまま孤独な近代的自我の危機である。ベンヤミンは叙事詩の復活を要請し、デーブリーンの『ベルリン・アレクサンダー広場』*Berlin Alexanderplatz*（1929年）のモンタージュ技法を叙事詩的なものへの可能性を開くものとして称揚する。

マン自身の口からも、たとえば講演『小説芸術』*Die Kunst des Romans*（1939年）において、叙事詩への傾倒をはっきりと聞きとることができる。

個人的な、アカデミックでない告白をするのをお許しください。それは私の愛情と関心が、他ならぬあの叙事詩の守り神（Genius der Epik）という意味での芸術形式に向かっているということでありませう。「小説芸術」についての講演が、私の場合、思わずも叙事的芸術精神（der epische Kunstgeist）への讃美になるとしても、お見逃しいたきたいのです。それは強烈で、威風堂々たる精神であります。開放的で、生命に満ちあふれたもの、うずまく単調な大海のように広大なものであります。（TM X, 352）

「物語の精神、永遠にホメロスのなもの、過去を創造するこの広大で博識



な告知の精神」(TM X, 349)は、マンにとっては叙事詩との連帯を約束するものであったといえるだろう。偉大な叙事詩の伝統に連なるとして芸術家として社会に奉仕しうることが、マンにあっては幸福な一致点を見いだしているかにみえる。「物語の精神」はここでも「叙事的芸術精神」と言い換えられているが、「小説の精神」と呼ばれることはないのである。

こうしてみると、マンの「物語の精神」とジュメガチの「超越論的な語り手」とはかなり異質なものだといわざるをえない。マンの視線は十八世紀を跳び越えて、古代以来の物語伝統全体に向けられている。また『ヨゼフ』小説や『選ばれし人』では、神話・伝説の「再話」というまさに十八世紀小説が否定しようとした語りの形式のなかに、「物語の精神」が呼びだされているのだ。ただし「物語の精神」そのものではなく、「物語の精神」と自ら名乗る語り手という具合に視点を移すならば、これが「自己言及」的機能を持つ「超越論的な語り手」であることに異論の余地はないであろう。物語するという行為について作中でしきりに省察する点でも、『魔の山』や『ヨゼフ』小説の語り手は、フィールディングの『トム・ジョーンズ』*The History of Tom Jones* (1749年)などの語り手を連想させる。しかし「物語の精神」とこの語り手はあくまで別物である。

ちなみに「物語の精神」が叙事詩と小説とを結ぶものとして想定されているとすれば、これはジュメガチのいう「術語上の仮面」(terminologische Maske)の一種といえる。出自の怪しい小説は自らの地位向上のため、「歴史」、「風刺」、「喜劇」など、時代に合わせてさまざまな他のジャンルの仮面で偽装してきた。小説は近代のジャンルであり、古代における叙事詩と歴史哲学的に等価値にある、というブランケンブルク(Friedrich von Blanckenburg)、ヘーゲル(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)、ルカーチ(Georg Lukács)などに根を持つ現代の定説さえも、「術語上の仮面」の巧妙な形態だといえなくはない。こうした小説特有の戦略を客観視しつつ、しかしそこにこのジャンルのエネルギーを認めるのが『ヨーロッパの小説』の姿勢なのである。

第一次世界大戦後に叙事詩への回帰が叫ばれたとき、小説ジャンルは新たな苦境をまたしても「術語上の仮面」によって乗り切ろうとしたといえるだろう。もちろんその実践の仕方は作家によってさまざまであった。ジュメガチはデーブリーンと比較してマンの知的な身振りを強調しているが、

小説を新しい叙事詩として再生しようとしたデーブリーンの真剣さと並べてみれば、マンの叙事詩に対する関係の軽やかさが浮き彫りになる。マンの「超越論的な語り手」は「物語の精神」という概念と戯れながら、二十世紀と叙事詩の時代との落差をイローニシュに透かし見せるのだ。

### 3

ジュメガチは、従来支配的であった小説史観、すなわち小説は近代市民社会において成立したジャンルであって、十九世紀のリアリズムと自然主義において頂点を極め、その後は危機に瀕しているという見方に、修正を加えようとしている。その際の主眼のひとつは、リアリズム、自然主義（ジュメガチは両者を厳密には区別していない）の地位の相対化であるが、これは主として次の三つの観点から行なわれている。第一に「本当らしさ」という要請の歴史的把握、第二にリアリズム、自然主義の小説論の具体的な検証、第三に「超越論的な語り手」を鍵とした二十世紀小説の再検討である。

第一の点はとりわけ十九世紀以前の記述から鮮明になる。すなわち小説詩学は常々「本当らしさ」を標榜してきたのである。十七世紀のバロック小説はそれまで流行していた『アマディス』の幻想性を否定し、物語は「真に迫って」「本当らしく」なければならないと主張した。しかし『アマディス』などの騎士小説の時代には、種本や伝説に依拠していることが「本当らしい」ことだったのだ。さらに十八世紀になるとバロック小説が多く歴史を素材とし、外的な出来事の描写に終始してきたことが非難された。十八世紀においては経験に則し、内的因果性を見極めることが「本当らしい」ことだったのである。こうしてみると「本当らしさ」「自然らしさ」「現実らしさ」の内容は時代によって変化するのであり、仮に十九世紀のいわゆるリアリズムや自然主義を「本当らしさ」を追求する芸術運動と捉えた場合、それは特定の時代に規定された一変種にすぎないということになる。

第二の点はリアリズム、自然主義が一枚岩の現象ではないことの確認である。アドルノ（Theodor W. Adorno）は『現代小説における語り手の位置』*Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*（1954年）

において、フロベール（Gustave Flaubert）の作品を「伝統的な小説」と呼び、そのイリュージョン形成の技術を「市民劇場の覗き舞台」に比した。<sup>14</sup> このアドルノの見解がリアリズム小説に対するその後の評価に少なからぬ影響を及ぼしてきたのだが、ジュメガチに従って個々の例を詳細に見ていけば、むしろリアリズム、自然主義の作家たちのなかにおいてフロベールの立場がけって典型的なものではないことがわかる。ジュメガチは現実の直視と「本当らしさ」のイリュージョン形成という二つの要請のあいだにリアリズム、自然主義が孕んでいた分裂を見ているが、その様相は作家によってさまざまである。スタンダール（Stendhal）、バルザック（Honoré de Balzac）、ディケンズ（Charles Dickens）などは、内的法則の解明や小説世界の経験への適合を唱える点、「超越論的な語り手」を残している点では、十八世紀と連続していた。道徳から発見的好奇心へと価値基準が重心を移したとはいえ、彼らにとって現実とは再現されるものというよりも発見されるべきものであり、書くという人工的な手続きについての「超越論的な語り手」の省察も、その現実描写とは矛盾しなかったのだ。「超越論的な語り手」を小説構造から排除しようとする『ボヴァリー夫人』*Madame Bovary*（1857年）などにおけるフロベールの試みは、このなかにおいてむしろ異彩を放つものであった。フロベールが目指したのは語りの「科学化」、すなわち無拘束な主観主義を排し、事物をその客観性において描くことであった。しかしこの客観志向と背中合わせに、芸術家は神が被造物に対するように作中に遍在し、万能だが目には見えない、という彼独自の耽美的な「神学」が存在している。外部との繋がりを持たない「無についての本」という彼の理想は、きわめて人工的な言語芸術を生んだのだ。しかし語り手の廃止は、ゾラ（Émile Zola）のフロベール讃美もあって時代の主流となっていく。またフロベールとは別の意図から「超越論的な語り手」を追放した作家として、ヘンリー・ジェイムズ（Henry James）の名が挙げられている。「登場人物の体験世界としての曖昧さ、現実解釈の危機の徴候としての多義性」（251）を表現するために、ジェイムズは登場人物のパースペクティヴを越えるあらゆる客観性を退けた。しかしここでも——ジュメガチ自身は指摘していないが——語りの立場そのものがひとつのテーマとなっている『ねじの回転』*The Turn of the Screw*（1898年）のような作品は、現実体験の模倣というよりも、その制御の行

き届いた構成力をやはり強く感じさせてしまう。

第三の点は『ヨーロッパの小説』の特色をよく表わしている。ジュメガチは二十世紀小説に二つの大きな流れがあることを指摘する。ひとつは外的、内的現実には肉薄しようとする「ミメシス」的傾向で、リアリズムや自然主義、わけてもジェイムズの延長線上にある。代表的作家であるウルフ（Virginia Woolf）やフォークナー（William Faulkner）は、テキストから文学的図式の痕跡を抹消しようと努めた。もう一方は作品が自らの人工性を暴露する「自己言及」的傾向で、マンやジード（André Gide）に代表される。ジュメガチはここでも「自己言及」の重要なメルクマールとして「超越論的な語り手」に注目している。十八世紀のイギリス小説において登場した「超越論的な語り手」は、ロマン派や初期リアリズムの作品には生き続けたが、上に見たように十九世紀後半には追放されてしまう。二十世紀前半になってマンがこの語り手を復活させたことの功績を、ジュメガチは力説する。

1924年に『魔の山』が出版される。あらゆる遊戯的なものを避ける散文の何十年も続いた支配の後に、ここで超越論的な語り手が再起用されたことは、ひとつの合図としての効果を持っていた。（370）

二十世紀小説の自由はリアリズム以前への回帰であり、ボルヘス（Jorge Luis Borges）、エーコ（Umberto Eco）といったポストモデルネの作家たちの間テキスト的な遊戯に鑑みると、「リアリズムや自然主義の語り」の時代は歴史的次元においてはむしろひとつのエピソードにすぎない、という見解にますます傾くだろう」（378）というのである。

ジュメガチは「超越論的な語り手」をもっぱら「自己言及」の装置として捉えている。しかしすでに見たように、十八世紀においてはこの語り手は内的法則性を解明する主体でもあったのであり、それこそが当時においては「現実」に迫る態度であったのだ。「本当らしさ」——時代によってその実質はさまざまであるにせよ——を小説に要求する姿勢を「ミメシス」と拡大解釈するならば、「超越論的な語り手」はここでは「ミメシス」の機能も同時に果たしていたといえる。またD・ヴェラースホフ（Dieter Wellershoff）は、『トリストラム・シャンディ』で語り手の専横

と見えたものは後の「意識の散文」の前形態であったと述べているが、<sup>15</sup>これは十八世紀の「超越論的な語り手」による「自己言及」が、二十世紀の「ミメーシス」に連続するという主張である。さらにフロベールやジェイムズの語り手を追放した小説にも、人工的構築物であることをことさらに感じさせる点で「自己言及」的性格が認められるとはいえないだろうか。こうしたことを考慮に入れば、「ミメーシス」、「自己言及」という文学潮流と「超越論的な語り手」とをいったん切り離して、整理し直してみる必要があるように思われる。十八世紀になって「ミメーシス」が人間の心理に向けられるようになった時期に、それと並行して、語ることは何か、小説形式に何ができるかを問題にする、文学作品の自意識としての「自己言及」が現れる。「超越論的な語り手」はまずこの両方の機能を果たす中心的な存在として舞台に上る。以後アクセントはさまざまに変化しながらも、近代小説の語り手は「ミメーシス」と「自己言及」という呪縛を完全に脱することはない。しかし「超越論的な語り手」の地位の方は安泰ではなかった。ときにはその主観的饒舌が、ときにはその全知の安定ぶりが、「現実」の描写にとって余計なものとなっていくのである。

ジュメガチは1992年の論文において、「自然に近い」(Naturnähe)、「自然から遠い」(Naturferne)という対立概念を軸に近代の芸術論を分析している。<sup>16</sup>「自然に近い」立場が個人的経験の一回性の再現に、「自然から遠い」立場が芸術的伝統や様式に、それぞれ結びつけられる点がこの論文の特徴である。個人主義時代の芸術における節度なき自由を批判し、ヴォルテール (Voltaire) などの擬古典主義を称揚した、ニーチェ (Friedrich Nietzsche) の『人間的な、あまりに人間的な』*Menschliches, Allzumenschliches* (1881年) の覚え書き第221番が、ここでは重要な証言として引き合いに出されている。ジュメガチはニーチェの主張を次のように要約する。

シュトゥルム・ウント・ドラングやロマン派の世代によって導入された変革は、新しいもの、驚くべきもの、刺激的なものを数多く流布させた。しかしこの強烈な伝統破壊は同時に、人工性、型、因習の法則という芸術の本質の直視にヴェールをかけてしまった。<sup>17</sup>

個人主義、独創性の追求というパトスに支えられた、とどまるところを知らない「芸術革命」に、ニーチェは近代の巨大な迷路を見たのである。「しかしいったいつまでこのようなやり方を続けていけるのだろうか」<sup>18</sup>とニーチェは問う。ニーチェが呼び戻そうとしている立場に、ジュメガチは「因習主義」(Konventionalismus) という標語を与えている。<sup>19</sup>

ジュメガチがここで持ちだす「個人主義」と「因習主義」という二分法は、「ミメシス」と「自己言及」という『ヨーロッパの小説』の二分法を見事に補完するものだといえる。リアリズム、自然主義の相対化を通してジュメガチが肩入れしようとしたのは「自己言及」ではなく、「因習主義」であると考えた方が、話の方向性がより明確になるのだ。「超越論的な語り手」、「自己言及」を話題にしながら、意外にもフリードリヒ・シュレーゲル(Friedrich Schlegel)の「超越論的文学」(Transzendentalpoesie)といった概念に触れられていないのも、芸術を特権化するその熱烈な調子がジュメガチのいう「個人主義」に属するからなのかもしれない。さて十八世紀における「超越論的な語り手」は、まさに革新的な美学を主張する「個人主義」の申し子であった。しかし二十世紀にマンによって復活させられたとき、この語り手は小説伝統のひとつのレパートリーとして「因習主義」に仕えることになった。「物語の精神」もまさに、ニーチェのいう「新しい題材や性格ではなく、絶えず新たに魂を吹き込まれ改革され続けている古いように馴染みとなった題材や性格」<sup>20</sup>との関連で、呼びだされたといえる。ジュメガチがマンをポストモデルネ的狀況を先取りした作家として重視するのは、こうした文脈においてである。マンは「伝統主義者」か「モダニスト」かという問いは、マン研究において繰り返し議論されてきた。L・サーリルオマ(Luigi Saariluoma)が諸家の説を整理しているところによれば、マンは伝統的リアリズムの手段を利用してはいるが、常にそれを越えていて、といった見方が有力なようである。<sup>21</sup>しかしジュメガチならば、マンは「伝統主義者」であるがゆえに「ポストモダニスト」であるということであろう。

ポストモデルネの作家としてジュメガチが高く評価するボルヘスの『《ドン・キホーテ》の著者、ピエール・メナール』*Pierre Menard, autor del Quijote* (1941年)は、目眩を起こさせるような作品である。単語と単語、行と行がセルヴァンテス(Miguel de Cervantes)の『ドン・キホーテ』

*Don Quijote* (1605-1615年) と一致するようなページを書くことを目指した二十世紀の架空のフランス人作家ピエール・メナールは、長年にわたる研鑽の末にそれに成功し、いくつかの断片を残した。彼の業績を紹介する語り手は、完全に同じ字句からなる二つのテキストに学術的な比較検討を加える。このような作品は、小説が純粋なジャンルとしてではなく、たとえばギリシアにおいては他のジャンルが分解した後の雑種として、また中世後期の西ヨーロッパにおいては韻文物語の散文訳として成立した、といった事情を改めて意識させるものである。思えば騎士本のパロディーであるセルヴァンテスの『ドン・キホーテ』自体が、翻訳という体裁を取っていた。ジュメガチは、過去の作品を批評し解体しつつそれを自らの身体とするという可塑性において、また同じ物語がそのたびごとに時空を越えて新しい物語として再生されうるという理念において、『ヨゼフ』小説や『選ばれし人』をセルヴァンテスとポストモデルネとを結ぶ系譜のなかに置こうとしているようである。

『ヨーロッパの小説』は芸術全体の将来についてのいささか暗い見通しによって締めくくられている。近代的個人主義における芸術の展開は、芸術の生命を枯渇させた。F・シュレーゲルからボードレール (Charles Baudelaire) やフロベールを経てアドルノに到るモデルネの理論によって確立されてきた芸術の特権的地位は、いまや剥奪される趨勢にある、というのである。『美学講義』 *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-38年) に『ヨーロッパの小説』はすでにそのひとつの章を割いていたが、ジュメガチは最後にもう一度ヘーゲルを引き合いに出す。

今日、モデルネの大仰な身振りからも、アウトノミーが言われる以前の拘束からも自由に、再び落ち着いて因習と徹底的に戯れる芸術が話題になっているとすれば、ヘーゲルの影がこれまで以上に長く伸びてきていると言ってもよからう。(408)

芸術の時代は過ぎ去り学問の時代が到来した、というヘーゲルの美学史観にジュメガチは大筋では与している。しかしおそらく同時にここには、芸術の没落の時代にあってこそ、常に生成する雑種的ジャンルとしての小説の逞しさから目を離すことはできない、という逆説的な希望が含まれてい

るのだ。

## テキスト

ヴィクトール・ジュメガチ『ヨーロッパの小説——その詩学の歴史』は下記の版を用い、ページ数のみを示した。

Viktor Žmegač: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen 1990; 2., unveränderte Aufl. 1991.

またトーマス・マンの著作の底本としては下記を用い、TMの略号の後、巻数とページ数を示した。訳文については『トーマス・マン全集』新潮社 1971～72年 を参考にした。

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt a. M. 1974.  
なお本稿中の強調はすべて原文による。

## 注

- 1 拙稿「ミメシスと自己言及——トーマス・マンの『ヨゼフとその兄弟たち』——」『ドイツ文学』第97号 日本独文学会 1996年 72～81ページ。
- 2 上記拙稿においては「超越的な語り手」と訳したが、カントとの関連を明瞭にするため、ここでは「超越論的な語り手」と改めた。なおこの訳語の採用にあたっては以下を参照した。廣松渉他編『岩波哲学・思想事典』岩波書店 1998年 1085ページ。
- 3 Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Sonderdruck aus DVjs 28. Stuttgart 1954, S. 19.
- 4 John Locke: *The Works of John Locke*. A New Edition, Corrected. In 10 Volumes. London 1823 (Reprinted 1963), Vol. 2, S. 55.
- 5 Ebd., Vol. 1, S. 1.
- 6 Immanuel Kant: *Werkausgabe*. Bd. 3. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1977, S. 63.
- 7 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957; 3. Aufl. München 1987, S. 296.
- 8 Wolfgang Kayser: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Bern



1958, S. 98.

- 9 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979; 5., unveränderte Aufl. 1991, S. 31.
- 10 Reinhard Kleszczewski: *Erzähler und „Geist der Erzählung“*. *Diskussion einer Theorie Wolfgang Kayzers und Bemerkungen zu Formen der Ironie bei Thomas Mann*. In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 210 (1973), S. 129.
- 11 Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. München 1972; 3., erweiterte Aufl. Frankfurt a. M. 1996, S. 278.
- 12 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1991, S. 231.
- 13 Ebd.
- 14 Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1981, S. 45.
- 15 Dieter Wellershoff: *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt*. Köln 1988, S. 28.
- 16 Viktor Žmegač: *Zur Typologie des ästhetischen Denkens seit der Jahrhundertwende*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 1 (1992), S. 23-34.
- 17 Ebd., S. 26.
- 18 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches. I und II*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchgesehene Aufl. Berlin u. New York 1988, S. 182.
- 19 Žmegač: *Zur Typologie des ästhetischen Denkens seit der Jahrhundertwende*, S. 27.
- 20 Nietzsche: a. a. O., S. 184.
- 21 Liisa Saariluoma: *Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Tübingen 1996, S. 1ff.

[付記] 本稿は財団法人日独文化研究所「研究奨励金」による研究成果の一部である。

„Transzendentaler Erzähler“ und „Geist der Erzählung“  
Viktor Žmegačs Romantheorie und Thomas Mann

Yoshiki YAMAMOTO

Im *europäischen Roman* (1990) versucht Viktor Žmegač, die Entwicklung des Romans seit dem 18. Jahrhundert durch das Herausarbeiten zweier Hauptlinien, der „mimetischen“ und der „autoreflexiven“, neu zu sehen, um die letztere ins rechte Licht zu rücken und die literarhistorische Vorherrschaft des Realismus und Naturalismus zu relativieren. Der „transzendente Erzähler“, der vom englischen Roman des 18. Jahrhunderts stammt, gilt dabei als eine der wichtigsten Merkmale der „Autoreflexion“, und der Verdienst Thomas Manns wird hervorgehoben, daß er diesen Erzähler, nach dessen Vertreibung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert wieder aufleben ließ. Nach Žmegač sei Thomas Manns Begriff „Geist der Erzählung“ mit dem „transzendentalen Erzähler“ identisch. Aber der „Geist der Erzählung“ an sich und der „transzendente Erzähler“, der davon redet, müssen unterschieden werden. Unter Berufung auf eine andere Dichotomie, „Individualismus“ und „Konventionalismus“, die Žmegač 1992 vorschlägt, dürften wir das Schema im *europäischen Roman* wie folgt modifizieren:

Im Roman des 18. Jahrhunderts, wo sich „Mimesis“ auf seelische Vorgänge richtete, erschien die literarische Tendenz, den Erzählakt selbst zum Gegenstand des Erzählens zu machen, die „Autoreflexion“. Zuerst trug der „transzendente Erzähler“ nicht nur zur „Autoreflexion“ bei, sondern auch zur Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der inneren Natur, also zur damaligen „Mimesis“. Nie entzog sich der moderne Roman seitdem, die Betonung jeweils variierend, diesen zwei Forderungen, „Autoreflexion“ und „Mimesis“. Die Stellung des „transzendentalen“ Erzählers war jedoch nicht fest; seine bald subjektive Beredsamkeit, seine bald Stabilität vortäuschende Allwissenheit wurden für die Darstel-

lung der „Wirklichkeit“ als hinderlich angesehen. Ursprünglich war dieser Erzähler auch eine Instanz des „Individualismus“, die die Originalitätsästhetik behauptet. Er diente aber nun, da Thomas Mann auf ihn zurückgriff, dem „Konventionalismus“ als Teil des Repertoires der Romantradition. Der „Geist der Erzählung“, mit dem Thomas Mann auf die epische Tradition seit der Antike anspielt, wurde auch in der Absicht hervorgerufen, „keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten, in immerfort wäherender Neubeseelung und Umbildung“ (Nietzsche) zu verwerten. In diesem Kontext ist Thomas Mann als ein Dichter zu schätzen, der die postmoderne Situation vorweggenommen hat.