

—一般論文—

ジャンルとしての<小説>の特性

澤岡 藩

要約：あるジャンルの特性を明らかにしたいという試みは、ことばはある時代に共通した精神的指向性を持って有力なジャンルを生成させるという認識に由来する。「小説」ということばは現在のところ明確な概念を与えられてはいない。

ナラトロジー

物語論は、形式的テキスト分析として、ジェラルール・ジュネットの分析をはじめとして個別的に成果を上げた。しかし「小説」と言う概念を「物語」という構造に収まらないものとして仮定するとき、理論と批評との軋轢が生じ、その方法そのものが矛盾を来すものとなる。一つの可能性としてミハイル・バフチンの理論が有効に小説の形式的特性を提示している。そこでの作者と作品内部の人格を相互に他者として扱う対話的思考形態に基づく考えかたは、言語論的には疑いを生じさせるが、示唆に富む。

索引用語：小説、ジャンル、バフチン、対話

Characteristics of “Novel” as a Genre

Sakae SAWAOKA

Abstract: A desire to clarify the characteristics of a certain literary genre comes out of the recognition that language has the mental directivity (*Geistesbeschäftigung*) common to a certain time period, and that it generates a leading genre of that period. Even researchers today are unclear regarding the concept of what a novel really is. The Narratology achieved individual success including analysis of Gerard Junet as a formal *explication de texte*. However, when assuming the concept of "novels" can't be applied within the framework of "narratives", the friction of theory and criticism arises and the method itself brings about inconsistency. As one possibility, Mikhail Bakhtin's theory has effectively presented the formal characteristics of "novels". Bakhtin's thinking based on the Dialogism treats mutually the author and the characters inside a work as "others". Although it arises thought-provoking question in terms of language theory, it is still highly suggestive.

Keyphrases: novel, genre, Bakhtin, dialogism

1. 問題の枠組み

『失われた時を求めて』という作品は「もはや完全には小説ではない、とジェラルール・ジュネットは『物語のディスクール』の中で書いている。またそれに続けて、『失われた時』はその水準において、小説ジャンルの（あるいはすべての〔文学〕ジャンルの）歴史の終焉を告げるとともに、他のいくつかの作品と協力して現代文学の果てしない、言わば無限定の空間を切り拓く作品にほかならない、と言う¹⁾。

小説ということばの使い方の問題と云ってしまえばそれまでだが、われわれはジュネットが終わりともたところ

から始まるものを<小説>と呼んでいるのではなかったか。『失われた時を求めて』を小説からの逸脱と見るのではなく、『失われた時を求めて』は他のいくつかの作品(例えばバフチンにとってのドストエフスキー)と協力して<小説>と呼ばれるジャンルを代表する作品となっている、という理解が今はあるのではないか、という疑問がそこからは出てくる。たしかに小説ということばは、物語・物語言説(*récit*)のなかのひとつのジャンルを指し示すものでもあり、時によると、ある程度の長さを持った散文作品全てに与えられる用語ですらある。それはこのことばがいまだに何ら明確な規定を与えられていないことを反映していて、ジュネットの文章にもその状態が如実に表れている。

ジュネットは同じく『物語のディスクール』のまえがきで、念を押すように確認をしている。「私にとっては、『失われた時を求めて』という作品は、物語言説一般であれ、小説もしくは自伝形式の物語言説であれ、あるいはまた何クラス エスペース ヴァリエテかその他の範疇や種類や変種に属する物語言説であれ、そうしたものの単なる見本としては扱えないと思われるのである。つまり、ブルーストの語りを全体としてみるならば、その特殊性はまさしく還元不能なのであって、およそいかなる普遍化も、ここでは方法論上の誤りということになる。」と述べ、両立しがたい二つの方法、すなわち認識活動にともなう、どうしても避けがたい二つの通念 — 対象は個別的なものでしかありえず、科学は一般的なものでしかありえない — という通念の間で常に引き裂かれていることを強調する²⁾。

ジュネットの物語論は、『失われた時を求めて』の個別性に言及しながら、ついに詩学と批評の相互的な補完を願う、という立場から書かれている。その論は、無味乾燥な「理論」と、細部にわたる批評との真の関係は、多分、両者の交替が楽しみを与え、またその両者が相互に息抜きをもたらす点にあるのだ、というところに身を置いて始められている。それでも、そこでの「形式的」分析は、『失われた時を求めて』の個別性に大きく影響されているが、かなりの普遍性を獲得して影響力を持っている。

しかし、いまここで試みたいことは、物語から<小説>を取り出すことだ。物語と<小説>を区分しようとする意図においては、『失われた時を求めて』の場合にかぎらず、作品のまさしく還元不能な個性を貫いて共通に現れるものにこそ重点が置かれなければならない。

ところで、ひとつの仮定として、<小説>というジャンルがその作品ひとつひとつの個性にしか特徴がないものであるとするならば、小説論(物語論)を構成しようとすることはまさに自家撞着と言うほかない。ジュネットはそれを、「あらゆる詩学に付きものの逆説」と呼んだが、彼はその矛盾を承知の上でたぐいまれな文学的感性で自分の理論を支えたのだ、と評価して肯定的に捉えるのか、あるいはジュネットの逡巡をその場にふさわしい正確なものとして認めた上で、そこにあくまで問題を見るかの立場の違いは大きい。

小説論の難しい点は、文学とは何かという問題と共通していて、対象を確定することがすなわちその対象の性格を規定することになるという点にある。つまり、小説とは何かという問いにまず答えなければならないということだ。われわれが望む答えのひとつとして予想されるものは、それは少なくとも、物語として構造化されることのない、常に一回限りの試みとして存在する言語による生成物だということである。だとすれば、小説言語を小説にのみ当てはまり、まさに小説の特徴をなすものとして記述すると

いう課題は、そのような記述の対象そのものである単一の小説言語がまったく存在しないという前提のもとでは、方法論的に無意味だ、ということになる。

これでは、ことのはじめから成算がない。小説のタイポロジーの試みは、それがタイプに分けられないことを証明しなければならないことが予想されるという点で、はじめから否定神学的な論証を要求されている。「これは<小説>ではない、構造として語られることができる物語とは異なる」というのではなく、「これが<小説>だ」と構築的に<小説>を物語から区分して取り出す試みが難しいのは、<小説>が根本的に、構造化を拒むものらしいという理由に由来する。構造が見いだされたときその小説群は物語と化してしまうのだから、物語からはみ出る独自のものを拾いつつ、なおかつそれらの共通性(構造)を見出すという、きわめて矛盾した行動がそこでは強いられる。

それでもなお小説のタイポロジーにこだわるのは、あのA. ヨレスのことばを借りるなら、あるジャンルは必然的になんらかの「精神の指向性」をもつはずだという認識に立つからだ。いま問題にしている小説という形式についても、この膨大な形式がこれほど世の中に羽を広げ普及したことの背後には、なんらかの必然的な理由があったのではないかと考えることは不自然ではない。

そのような背景の中で小説という言葉はまだ概念化されていない仮の言葉としてここでは用いられなければならない。だから<小説>というように< >をつけた表記は、この論では、将来的に規定されるはずの、いまはまだ確定されていないものを指している。<小説>は物語とはちがって、内容に即したテーマ論的な分析では、構造的な規定を受け付けられないものとしてあるが、文体論的な形式的分析からはある一定のスタイルを持つ、ということも予想されるひとつの結論であるけれども、いずれにしろそのようなジャンルを規定する新しいことばはまだ無い。

ジュネットがとった方法は、先に述べたように、一般的なものはまさに個別的なものの中心にあると考え、そこから普遍性が現れ出ることを探ることだった。ある作品に対する感動から出発するという文学研究の基本的な姿に照らしてみれば、それしか手段はないということも確かなことである。しかし一方で、現在の研究は小説・文学の周辺とのかかわりを扱う傾向にある。そこには社会学的なものも含まれて、もはや文学研究とはいえないものもあるかもしれないが、現在の<小説>がそのようなものを要請しているのだという言い方もできる。またジャンルの変遷がどの国民の中でも並行して起こっていることに、ジャンルと人間一般の意識との密接な関係も容易く見て取れるのである。

小説論を根本的に展開するためには相当の力業が要求される。おそらくだれもが小説に関する自分なりのイメージを持つてはいるが、では小説のジャンルとしての特徴は

何かということをして「科学的に」といって悪ければ、誰もが納得できるように提出することは難しい。ジャンルとしての<小説>に関して少なくとも言えることは、それがことばの働きを我々の目にさらし、ことばの性質を意識的に利用することで、いまの現実を正確に表現しようとする、ということくらいしかない。われわれはその姿の詳細な分析のひとつの可能性をミハエル・バフチンの研究に見ようとするのだが、ジュネットの場合もバフチンの場合もそれぞれ個別のプルースト、ドストエフスキーという<小説>家の研究で成果を得たということがこの問題の特徴を象徴的に示している。ひとりの<小説>家に一つの理論ができるのでなければよいのだが。

2. 内容の類型論から形式の類型論へ

1941年の段階でミハイル・バフチンはジャンルとしての小説研究について次のように書いている。

実質的に、こうした既成ジャンルについての理論は今日にいたるまで、アリストテレスがすでに作りあげたものにほとんど何ひとつ本質的なことをつけ加えることができなかった。アリストテレスの詩学は相変わらず、これらのジャンル理論の牢固たる礎石であり続けている。—中略— ことが小説におよばないかぎり、万事はつつがなくゆく。ところが、小説化されたジャンルですら、はやくも文学理論を袋小路に追いこむ。小説の問題に相対するとき、ジャンル理論は抜本的な見直しを迫られる。—中略— ジャンルの問題は総じて、いささかなりとも満足いくような原理的解決をみていない。—中略— 小説研究はたいていの場合、小説の変種の可能なかぎり完璧な目録作りと記述にかざらされている。だが、その種の記述をどれほど繰り返したところで、ジャンルとしての小説の多少とも包括的といえそうな公式を首尾よく提示できたことは一度たりとなかった³⁾。

散文を分類しようとする試みは、もちろんこれまで種々企てられてきた。荘重なことばで全体的世界を扱ったものが叙事詩で、個人的なことばで個人の世界を語るものが小説であるという基本的理解はある。また小説の重要な形式として(長編)小説(ロマンス)と(短編)小説(ノヴェル)があることもほぼ納得済みのことである。ロマンスは本来12世紀には、ラテン語に変わって民衆のロマンス語で書かれたものことであつたが、後に散文で書かれた叙事的作品にもちいられるようになった。ノヴェルは13世紀のトスカーナのノヴェル集からはじまる⁴⁾。

古代から現在に至るさまざまなジャンル論があるが、1957年の段階では、ノースロップ・フライもバフチン

と同様に「ジャンルの批評理論に手をつけるとき、われわれはアリストテレスが止めたところで行き止まりになっているのを発見する」と『批評の解剖』のなかで書いている⁵⁾。

そこでフライは文学作品を新たに、演じられる言語(劇)、歌われる言語(抒情詩)、語られる言語(エボス、その代表は叙事詩)、書かれる言語(フィクション)の四つのジャンルに大きくわける。この分類は、芸術作品の帰属はその呈示形式に制約されているということから発し、超文芸的な性格も含めた内面的な意味におけるジャンル概念として、ほぼ異論なくみとめられている<叙情的、叙事的、劇的>という三分法に、フィクションを加えたものだ。叙事的なものの下位概念として含まれると通常考えられるフィクションを、別立てで取り出したことに特徴がある。

そのフィクションの分類もきわめて独特である。フィクションはさらに、小説、ロマンス、^{アナトミー}解剖、告白の四つに分類される。フライの博識と、その視点の独創性に賛辞を惜しむものではないが、その結果、われわれの前に小説(ここでは novel)の概念が明確に示されたわけではない。その理由はフィクションの分類に際して、小説以外のロマンス、解剖、告白を、小説との差異を際立たせることで派生させていることによる。小説(novel)という言葉は、時には長編小説であり、またフィクションに含まれるもの全てが「小説という名で表される雑多な散文作品の山」⁶⁾として指し示されることで曖昧になっている。

それにはもちろんフライも気づいていて、「最後に明^{ノヴェル}らかとなることは、長篇小説(novel)という言葉が、およそ一九〇〇年頃までは多少ともそれと認めうる一形式を指していたのに、それ以来拡張されて合切袋のような用語となり、何かに「ついて」書かれたのではない散文作品の事実上すべてに適用されるようになってしまったことである。」と言い、「散文フィクションについての、上のような小説中心の見方は、いわばプロレマイオスの見解であつて、複雑化のあまり今では有効でなくなっている。それにかわって、より相対的なコペルニクスの見解が現われねばならないのである。」と述べている⁷⁾。ここには小説という日本語の問題も(同じ novel を訳し分けること)生じている。記憶すべきは「何かに「ついて」書かれたのではない散文作品の事実上すべて」ということばである。小説とは、何かについて書かれたものではない。

フライは『嵐が丘』を小説とは別の形式の散文フィクションであると見做す十分な理由があるとして、その形式をロマンスと呼ぶことにしようと言い、次のように述べる。

小説とロマンスとの本質的な違いは、性格造型の考え方にある。ロマンス作者は「ほんとうの人間」を創造する

というより、むしろ様式化された人間、人間心理の原型を表わすまでに拡大した人物像をつくり出すのである。—中略— ロマンズが実にしばしば、小説に見られぬ主観の強烈な輝きを発し、またロマンズの周辺には常に寓喩の影が忍びこんでくるのは、このためなのである。人間性格の中のある種の要素がロマンズの中に解放されるので、それは本来小説よりも革命的な形式となっている⁸⁾。

上のような文章では小説が直接規定されているわけではないが、その概念は頭の中にあり、それが前提とされている様子が見て取れる。

小説とロマンズの違いについては、すでにウェレックとウォーレンは次のように言っていた。

叙事的小説の二つの主要な様態は、英語では、Romance と novel と称せられている。一七八五年にクレアラ・リーグが両者を区別した — ノヴェルとは現実の人生と風習と、またそれがかかっている時代と、の描写である。ロマンズとは、高尚なかつ調子の高い言葉で、いまだ実際には起らなかったことまた起りそうにもないこと、をえがく。ノヴェルは現実的である、ロマンズは詩的あるいは叙事的である — われわれはそれを「神話的」と今はよぶべきであろう。—中略— この二つの型は、これらが両極であるが、散文・叙事のもつ二つの血統をあらわしている、— ノヴェルは非架空的な叙事説話の形式の血統 — 手紙、日記、備忘録か伝記、年代記か歴史 — から発達している。—中略— ところが、ロマンズは、叙事詩と中世のロマンズとの後継者であって、細部の真実らしさ（たとえば、対話のなかの個人の言葉を再現すること）は、もっと高次の現実性、もっとふかい心理をめざしているの、無視することもできる。—中略— ホーソンが他のところにつかっている言葉によれば、「現実的なものを強くあらわそうとしないような、一種の詩の世界……」をえがくのが目的なのである⁹⁾。

ここでも「この二つの型は、これらが両極であるが」といわれているように、その間には幾多のヴァリエーションがさまざまな階調をともなって存在する。

ノヴェルとロマンズを性格造形の違いに見るフライにしる、その血統の違いに見るウェレックとウォーレンの考え方にしる、どちらも物語論の系統でいえばテーマ論的分析である。ジュネットの物語論が注目を浴びたのはそれが形式的（フォルムの）分析であったからだ。そしてそのような試みが、特に小説というジャンルを中心にして、すでに20世紀前半にミハイル・バフチンによってなされていたことに触れねばならない。

アカデミックな文学研究の流れを概観すれば、1960年代は構造主義の10年だった。70年代は脱構築が代表するポスト・構造主義の10年。そしてバフチンに新た

に目が向けられたのは80年代になってからである。その意味でバフチンはポスト・フォルマリストのような扱いを受けることもあるが、世界のメインストリームの下で脈々と流れていた流れが表面に湧き出ただけとも言える。

ソシュールの言語モデルとそれに続く構造主義者の仕事は、デリダやラカンらによって脱構築された。現在の我々が位置するポスト構造主義といわれる時代は、フォルマリストや構造主義者による伝統的な文学批評の主観性に対する批判と、脱構築派による古典的構造主義の内部にある無自覚の主観性に対する批判のそのどちらをも考慮に入れなければならない位置にある。最近では構造主義的な物語論の分析は、読みや解釈の問題に移行した。そして新しい解釈のスタイルには、読みの不可能性の意識がついて回り、作品から固定した意味を読み取る可能性に対しての疑いが浸透している。「言語の本質から言って、いかなる作品も、確定的な意味に対する自らの権利を切り崩さざるをえない、と脱構築派はわれわれに教える¹⁰⁾。」

<小説>を物語から分離させようとする試みは、意識として、構造主義者による言説の分析の段階で出てくる問題だ。プロップから連なる比較的小さな形式の分析がほぼテーマ論的なものであるのに対して、本来の小説の文体論という点でいえば、この分野で見べき仕事はバフチンから始まる。否定的に小説はこの様なものではないという言い方はあり、外見上の分類もあるが、この様なものだと構築的に語った主要な研究者の一人がバフチンであり、それはジャンルの問題以外に、文学研究の懸案である「作者」の処理の問題を解決する糸口となるだろう。周知のようにバルトによる「作者の死」の宣告以来、その考え方が優勢ではあるが、それがもたらす意味の不確定性の問題との関連も含めて、バフチンの思考は示唆を与えてくれる。

3. ミハイル・バフチンの「対話」と小説

グレアム・グレンは『文学・文化研究の新展開』で、ソシュール以降の展開を正確にまとめながら、ジュリア・クリステヴァのバフチン紹介の功績を認めつつ、「我々の視点からはバフチンは、<間テクスト性>という観念が引き出される基になった作品の著者というよりは、<間テクスト性>そのものの主要な理論家である。」と書いている¹¹⁾。そのクリステヴァはもともと次のような表現でバフチンを紹介していた。

バフチンは、もろもろのテキストの静態的な切り分けに替えて、文学の構造が存在しているのではなく、むしろそれが別な構造に照らして形成されてゆく、というモデルを立てた最初のひとりである。構造主義

をこのようにダイナミックなものにしてゆくには、ただひとつの捉え方から出発してゆくばかりではない。その捉え方からみれば、「文学の言葉」はひとつの点（固定した意味）ではなくて、いくつものテキストの表面の交錯、いくつもの文章が、すなわち作家、受け手（すなわち登場人物）、当時のあるいは先行する文化のコンテキストが交す対話となる¹²⁾。

そしてすぐに、クリステヴァは、現在では「間テキスト性」という訳語に定着した *intertextualité* という用語を導入する。

すなわち、どのようなテキストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別なテキストの吸収と変形にはかならないという発見である。相互主体性という考え方にかわって、相互テキスト性 [*intertextualité*=テキスト連関] という考え方が定着する。そして詩的言語は少なくとも二重のものとして読み取られる。¹³⁾

これ以後「間テキスト性」という言葉は広くもちいられるようになる。ソシュールを経て、バフチン、クリステヴァさらにはH・ブルームとその後へと至る流れの中で、「間テキスト性」といわれるものと、バフチンの「対話」「多声性」に基づく思考が同一の根をもつものであることを確認した上で、小説の理論に関する問題では、まずバフチンをみておかなければならない。クリステヴァに「小説は、対立するものを同時に含む言葉を自分のものとしている唯一のジャンルであり、それが小説の構造を他のものから区別する特徴となっている」¹⁴⁾と断言させたのもバフチンであるのだから。

ところで対話とは何と何との対話なのか。バフチンの「対話」については、クリステヴァは次のように語っている。

かれにとって、対話というのは、主体によって引き受けられた言語というだけではない。それは、そこに他者が読み取られるエクリチュールなのである（フロイトにはいささかも関係はないのであるが）。それゆえ、バフチンのいう対話関係は、主体性としてと同時にコミュニケーションの可能性としてのエクリチュール、あるいはもっと適切に言えば、テキスト連関（=間テキスト性—筆者）としてのエクリチュールを指している。このような対話関係に突き合わせれば、「個人=エクリチュールの主体」という考えは明確さを失わないはじめ、もうひとつの考え、すなわち「エクリチュールにある対立するものの併存」という考えに場を譲りわ

たすのである¹⁵⁾。

もとより「間テキスト性」の概念とバフチンの「対話」が、ぴったり重なるわけではない。グレンは一例としてロバート・バーンズの詩をとりあげてバフチンが独白体と名付けようとしたものにも多様な声があることを示して、つぎのように言う。「この二重音声化談話という概念を手に入れ、その概念が対話風小説内に（そして我々にとつては全ての対話風テキストの中に）強力な位置を占めることが分かって我々は、<間テキスト性>の主要な理論と思われるはずのものに近づき始めることになる¹⁶⁾。」（傍点筆者）

またポスト構造主義との比較をして、「トドロフが適切にも<間テキスト性>と呼ぶものについてのバフチンの見方は、彼の人間観同様、社会性に富むものであり、そういうわけでいずれみてゆくことだが、彼のその見方はポスト構造主義の見方とは幾らか異なったものとして識別できる。ポスト構造主義の見方は、もしそれが媒介という概念、意味の起源という概念をもっているなら、それは人間の著者のせいというよりは言語そのもののせいだと考えるのだから。バフチンの仕事には媒介は存在するが、個々人の心理というものはない。だから、意識、主観性及び交信についてのバフチンの対話体風の見方は、言語はイデオロギー、世界観、見解及び解釈が対話体風の衝突を継続進展させてゆく有様を具体化するのだという見方に基づいている¹⁶⁾。」とも書く。

上の二つの指摘は記憶に留めておかなければならない。一つは、バフチンの対話体思考表現¹⁷⁾ という概念は、ある種の小説（例えばドストエフスキーの）だけが備えていることになるが、実際の所、言語論で言うならば、バフチンがその概念を全ての言語一般に対して適用するものとしていることとの矛盾がある。また後半部については、バフチンは言語の多様性（実際はほぼ個人々に分化したことば）に他者を見るが、ポスト構造主義ではことばそのもののなかに、その問題性を見る、ということの2点である。

ここではバフチンの多様な思考全てを扱うわけにはいかない。バフチンの対話体思考表現の概念に問題を絞れば、それが他者の問題と結びついていることは言うまでもない。バフチンが他者性を強調することの背後には、われわれが用いることばは本来的に他者のことばであり、決して我々自身のものではないという、現在ではかなり普遍的になった認識がある。

いま小説固有の問題として取り上げたいことは、バフチンは作品中の言語が多様性を持った他者として現れるというが、それらは全て畢竟ひとりの作者が書いたもので

あり、作者のもつ限界をそのまま反映するのではないか、というきわめて素朴な疑問である。これは文学研究の枠組みとは無縁なところで読書をする一般的な読者が普通に抱く感想でもある。もちろん学者の中からも当然その疑問は突きつけられる。

ドストエフスキー論の文脈で総合的なバフチン批判を展開した代表者は、ルネ・ウェレックであったことがその論点とともに紹介されている¹⁸⁾。ここでは関係する部分だけを取り上げる。ウェレックの批判の第一は次のようなものである。

ポリフォニーの概念、とりわけ作者の声が登場人物の声と等価であるという定義は、小説論としては一種の比喩に過ぎず、作者の視点と主体的判断は明白に小説世界を支配している。

この様な問題に関するバフチンの批判的研究については上の引用の続きに詳しく述べられている。著者はR・ミラーの「ドストエフスキーと『白痴』」に触れ、ミラーのバフチン観は二重であることを指摘している。「すなわち一方で彼女は、ポリフォニー小説における人物たちの声が等価であるというバフチンの主張を、叙述者の声のレベルにまで拡大したうえで実証することを試みている(そして不安定で複雑な意識と言語行為の主体としての語り手像を描き出すことに成功している)。しかし他方で彼女は、複数の声の対話という手法を巧みに用いながら、究極的にはそれを一つの意志のもとに編成してゆこうとする「モノロジスト」ドストエフスキーの姿を突き止めようとしているのである¹⁹⁾。」この指摘はミラーのバフチン観の二重性というより、バフチンその人の二重性を示すものとして示唆に富む。

ごく基本的なところで考えるならば、作者という同じひとりの主体から発せられたことばが、他者の言語として多様にあらわれるためには、エクリチュールの自立性、オートノミーを認める以外にない。それはことばが作者を離れた瞬間に他者の言葉として自分に向かってくることであり、その抵抗に抗う作業が書くと言うことなのだという理解である。すでに指摘したグレンの、ポスト構造主義とバフチンの違い、またクリステヴァの「エクリチュールにある対立するものの併存」ということばを思い出そう。

他者という概念を「言語ゲーム」を別にするものと規定するとき、同じ作者のことばとして表れたものが、モノロギーを脱してポリフォニーを形成することはおかしくないのかという素朴な疑問は十分成り立つはずだ。

それに対するバフチンの答えとして、例えば次のような箇所が対応する。

伝統的文体論の理解するところによれば、直線的な

言葉がその対象への志向の中で出会うのは、対象そのものの抵抗(言葉によって余すところなく対象が語りつくされることの不可能性)のみであって、対象への途上において他者の言葉の本質的かつ多様な反応に出会うことはない。誰もこの直線的な言葉を妨げはしないし、それに反駁する者は誰もいない²⁰⁾。(傍点筆者)

ここで「対象への途上において」といわれていることは大切である。「対象そのものの抵抗」とは、バルトが提出した、読みに抗う要素としての大文字の「Texte」だとすれば、「対象への途上において」といわれていることの意味はどんなことだろうか。

バフチンはラブレーがその後の小説的散文の全体、なかんずくユーモア小説の偉大な典型に与えた測り知れない影響を強調して、スターンのヨリックの全くラブレー的な告白を引用し、この告白は、ヨーロッパ小説の最も重要な文体の流れの歴史へのエピグラフ
題 辞となりうるものである、とする。それに続く箇所を目にとまる表現は、ラブレーがシンタクスの構造をパロディー的に破壊していることの説明よりも、むしろ次のような所に見られる。

虚偽に対置される真実は、ここでは志向的な言葉による直線的な表現、すなわち自分の言葉を獲得していない。真実は、ただ虚偽に対するパロディー的、暴露的なアクセントづけの中に響くのみである。真実は、虚偽を極端に誇張し、意味を喪失させることによって回復される。しかし、真実そのものは言葉を探し求めない。言葉の中にからめとられ、言葉のパセティックな調子の中にひきずりこまれることを恐れているからである²¹⁾。(傍点筆者)

真実そのものは言葉を探し求めない、とは、作者の意図としてのことばは具体的な形をとらない、と言い換えても良い。バフチンにとっては、作者が発する言語は、自己自身と他者との境界線上にある。言語において言葉は半ばは誰か他の
ヘテログロニア
人のものである、ことはすでに述べた。異種言説とは言語と言語の対立だけではなく、個人の発話の内部に、そして同じ言葉の内部にさえしばしば存在する。小説的散文のイメージとして、「言葉は、対話の中で、その生きた応答として生まれ、対象において他者の言葉と対話的に作用しあう中で形式を与えられる。言葉による自己の対象の概念的理解は、対話的な行為なのである。」とバフチンは言う²²⁾。

しかし「対話は自分自身の声の他者の声による代替を可能にしているのだ²³⁾」とも明確に述べられているように、小説の中で他者の声として挙げられる語り手、主人公、登場人物などの声は作者の声の変形でしかない。変形ではあるが、それは作者が統一的に統御可能なものではもはや

ない。

小説における言語的多様性とその文体論的利用を特徴づけるものの一つとして、バフチンは<言語>の多様性とイデオロギー的な言葉の視野の多様性が導入されることをその特質として挙げている。職業や階層的集団（貴族や農場主、商人や農民等）にもとづく言語、日常生活のなかのさまざまなゴシップ、社交界のおしゃべりの言語、従僕の言語などなどである。標準的な書き言葉と話し言葉の枠内においてそれらの言語は、多くの場合、主人公や語り手たちに明確にふり分けられるのではない。それらは非人格的形式をとって直線的な作者の言葉と交替しながら、はっきりとした形式的境界なしに、作者によって導入される。

ここで挙げられているようなさまざまなことばの階調をはたして「言語」といってよいものかどうか。つきつめれば、それはもはや個人ひとりひとりのことばというしかないものである。ソーシャルのラングに對置されるものとしてそのような<言語>はあり、ことばの実体は間主観的な所にしかないという意図はよく分かる。しかし、それら多様なことばを作品の中に産み出すのは作者なのである。もし、そこからことばが他者として現れ出るとすれば、ことばそのものに、そのような他者性が含まれているのだというほかはないはずだ。そう考えるとき語り手のことばも、主人公のことばもすべて「抗うもの」として、一体になって作者に向かってくる。

だが、バフチンはそこで作者のことばというものを持ち込まない。バフチンの言う言語的多様性は、小説の文体の欠くべからざる前提条件であるが、その際作者の志向は、そのさまざまな言語的平面を屈折しながら貫いて、どの平面にも完全に身を委ねることはしない。

作者はあたかも自己の言語を持たないかのようだが、しかし作者は自分の文体、すなわち諸言語との戯れを規定し、それらの言語の中で、自分の真の意味と表現の志向がどのように屈折するかを規定する自分の有機的な単一の法則を持っているのだ²⁴⁾。

上のような言い方で、対立する諸言語と戯れながら屈折して動く、法則を持った『意志』のようなものとして作者の言語を規定するのである。次のような箇所がその考えを明瞭に示している。

作者は自己を、そして語り手およびその言葉遣いと言語だけでなく、叙述の対象にも向けられている自己の視点、つまり、語り手の視点とは異なる自己の視点を実現する。語り手の叙述の裡に、我々は第二の叙述—語り手が物語っている出来事についての作者の叙述、さらに語り手自身に関する作者の叙述—を読みとるのである。物語のどの瞬間をも、我々ははっきりと二つ

のレベルにおいて知覚する—語り手のレベル—すなわち彼の象徴的意味と表現の視野—においてと、語り手の叙述によって、またこの叙述を通じて〔自分のことばを〕屈折させながら語っている作者のレベルにおいてである。この作者の視野に、対象のすべてと共にまた語り手自身もその言葉をになって入ってくる。我々は、〔語り手の〕叙述の対象にも、その叙述そのものにも、また〔語り手の〕叙述の過程において明らかになる語り手のイメージにも付与されている作者のアクセントを推定する。この第二の志向的・アクセント的な作者のレベルを知覚できないということは、すなわち作品が理解できないということである²⁵⁾。

作者は語り手の言語の中にも、それにまつわる登場人物の言語の中にも存在しない。作者は自己の志向を、作品中の多様な言語を利用しながら、そのいずれかに完全に身を委ねることはしないで実現する。この様な経緯で、語り手あるいは仮の作者（それを作者の象といってもよいが）を導入する形式は、作者の直線的な言語から離れて、作者が自己の出来事を他者の言葉で、他者の出来事を自己の言葉で語ることを可能にする。こうした<小説>に特殊な対話的思考表現の可能性こそが、小説的散文のきわめて本質的な特徴のひとつであると、バフチンは言っている²⁶⁾。

「メアリーはジャムを食べた」といった単純な陳述でも状況次第で物語として機能することがある一方、過剰な作中人物がいるのに行為の一向に見あたらず小説を電話帳に擬する冗談はわたしたち皆の知るところでもある²⁷⁾、とジェラルド・プリンスは言う。あまりに極端とはいえ電話帳に例えられるようなスタイルさえ持つことがある小説は、テーマ論的な分析を適用するにはふさわしくない。バフチンはその内容的には不定形の散文作品の形式的基本的な特徴を示し、それ以後その思考は様々な枝を伸ばした。

バフチンの小説を巡る思考をその対話という骨格においてだけ見てきたが、その本質は、徹頭徹尾、他者に関するもので、かれは小説を本質的に他者を巡る形式と考え、さらにそこから真に他者に関する<小説>を区別する。しかしそこでの他者とは、ここまで述べたように作者と語り手ないし主人公が、お互いを、異なる意識の持ち主として融合することなく、他者として扱うことである。そのことについての疑問はすでに呈した。だが、バフチンが小説の特徴を作者と小説内の人格との対話に見て、さらに作者のことばをその対話の間に浮遊するものとして、作者を消滅させることなく推定したことは、<小説>の基本的形式として特筆に値する²⁸⁾。

4. ジャンル論の展望

なにかある対象を分類したいという意志は、学問上の便宜を図るためという理由を別にすれば、どこから生まれるのか。その意志は、あるものをこれこれこういうものとして片付け、自分の支配下に置きたいという願望の現れとも言える。しかし、その対象がある一定の形式・構造にうまく当てはまるものであれば、なぜそのような形式・構造で現れるのか、その理由を知りたいという関心は素朴なものである。

かつてアンドレ・ヨレスは、9つの原形式を指定したときに「精神の指向性(Geistesbeschäftigung)」という用語をもちいて、人が世界を言語によって組織化する過程を示した。神話、昔話、伝説などの原形式は、世界に意味と価値を与える特定の構造として実現される可能性としてある。筆者の関心もこの延長上にある。

ジュリア・クリステヴァは、「さまざまな文学のジャンル(テキスト)における言葉の特有の働きを記述するためには、言語学を超えた言語研究の方法(トランスラングエイステイク)が必要になる」と言い、それは、(1)文学のジャンルを、「言語の下にあるが、言語とともに意味を表わす」という不純な記号体系として捉えることと、(2)言説の大きな単位、つまり文、応答、対話などによって行なわれる操作、意味論の拡張という原理によって根拠が与えられる操作である、としている。

さらにクリステヴァは注を付して、グレマスの『構造意味論』が、言説の言語的基盤がどこにあるかを明らかにしていることを指摘する。グレマスが「拡張されたシークエンスは、統辞の面ではそのシークエンスよりも単純なコミュニケーション単位の等価物として認められる」とし、この拡張という現象を「自然言語の機能のもっとも重要な側面のひとつ」として定義していることを引く。そしてクリステヴァは、この拡張という現象のなかに「われわれが諸ジャンルの構造のなかに、言語に内在する諸構造の外在化(拡張)を研究することに根拠を与えてくれる理論的原理」を見て、文学のジャンルの進化はいずれも、言語構造をさまざまなレベルで無意識のうちに外在化することであるという仮説を立てて、証明することもできないわけではない、と明言している²⁹⁾。

もちろん文芸作品はすべてそれ自体で一回限りの価値を持つものだから、分類という試みは皮相なものだという意見は承知の上での話だ。しかし「詩学の目標はある作品の意味を探求するところにあるのではなく、個々の作品を成立させている一般的条件や、そのような意味の生成を可能ならしめる潜在的な構造、言い換えるならあらゆる文学的言説を支配する法則と原理の明示化にこそある³⁰⁾。」というジュネットのことはさらに引いて、ジャンルへの意志を補強しておきたい。

小説の問題にもどれば、詩学の形をとらなくても、このような方法は、すでに無方法の中で実践されてきたことで

あり、優れた批評にはかならず存在するものだ。そこに文学理論・詩学と批評の問題もある。理論化することで小説の方法は明らかになるかもしれない。しかし批評が、<小説>がことばになりきろうとしてなりきれないもの、物語ろうとして物語になりきれないでいることばを、そのざわざわとした叫び、つぶやき、さらには沈黙までふくめて扱っていることを、よりよく示すことも往々にしてある。おそらく文学は詩学と批評の中間に存在する。それはバフチンが「作者」をさまざまな<言語>のあいだの屈折として語ったことと対応している。

構造的な読解はもっぱら作品から作者の文体のなかの<諸言語>のどれか一つを抜き出すことによってある意匠を見抜き、そこに構造をみるが、全体に到達することはなかった。詩学は「どのように」という問いには答えるが、「何を」という問いには答えない。しかしジャンルに関する理論は少なくともヨレスの「精神の指向性」という概念に見られるように、あるジャンルが何を求めているのかを考えなければならない。

「テキストに備わっている間テキスト性の次元は、伝統上これまで、背景とか、文脈と呼ばれてきたものから派生する単なる源泉とか影響として研究されるわけにはいかないことを意味する。テキストの意味とは、社会に以前から存在する意味を備えた諸要素を一時、配置し直したものだ」と理解することができる」とグレンは言う³¹⁾。その意味で小説の理論には、小説のテキストから、さらに小説という(社会)現象までふくめた思考が必要になり、すでにたとえば、フランスのピエール・ブルデューやドイツのジークフリート・シュミットらによって実践されている。それは従来の文学研究の範疇には留まらないが、そのことは<小説>を無数の散文作品から切り分けようとする試みから出てきたものが、実は一世代前のジャンルを確定することになったという結果をもたらしかねないほど、現在の小説の状況が変質していることを示唆している。

注：

- 1) ジェラルド・ジュネット 『物語のディスクール』 方法論の試み、花輪光+和泉涼訳、水声社、1997年、304頁
- 2) ジェラルド・ジュネット 同上、11頁
- 3) ミハイル・バフチン 『叙事詩と小説』、伊藤一郎他訳、(『小説における時間と時空間の諸形式』1930年代以降の小説ジャンル論、ミハイル・バフチン全著作、第五巻) 水声社、2001年、478頁
- 4) 例えば、ヴォルフガング・カイザー 『言語芸術作品』、法政大学出版局、1972年、第十章ジャンルの構造 第二節以下に詳しい
- 5) ノースロップ・フライ 『批評の解剖』、海老根宏他訳、叢書・ユニベルシタス 97、法政大学出版局、1988年、

20 頁

- 6) ノースロップ・フライ 同上、434 頁
 7) ノースロップ・フライ 同上、432 頁
 8) ノースロップ・フライ 同上、433 頁
 9) R. ウェレック、A. ウォーレン 『文学の理論』、筑摩書房、1971 年、232 頁
 10) デイヴィッド・ロッジ 『バフチン以後』、伊藤誓訳、叢書・ユニベルシタス 348、法政大学出版局、1992 年、159 頁
 11) グレアム・グレン 『文学・文化研究の新展開』 — 「間テキスト性」 —、森田孟訳、研究社、2002 年、20 頁
 12) ジュリア・クリステヴァ 『記号の解体学—セメイオチケ 1』、原田邦夫訳、せりか書房、1984 年、58 頁（3. 言葉、対話、小説）
 13) ジュリア・クリステヴァ 同上、61 頁
 14) ジュリア・クリステヴァ 同上、75 頁
 15) ジュリア・クリステヴァ 同上、65、66 頁
 16) グレアム・グレン 前掲書、32、34 頁
 17) 対話対思考表現、この訳語はグレン(11)の訳者森田氏のことばである。単に対話では演劇的な面と向かった人と人との対話を素朴に考える向きもあるので、この訳語は正確で良いと考えこの後も借用する。
 18) 望月哲男 「ドストエフスキー論をめぐって —バフチンの内部と外部」、『ミハイル・バフチンの時空』所収、せりか書房、1997 年、109 頁
 19) 望月哲男 同上、111 頁
 20) ミハイル・バフチン 『小説の言葉』、伊東一郎訳、平凡社、1998 年、39 頁
 21) ミハイル・バフチン 同上、100 頁
 22) ミハイル・バフチン 同上、42 頁
 23) ミハイル・バフチン 『ドストエフスキーの詩学』、望月哲男、鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、2007 年、434 頁
 24) ミハイル・バフチン 『小説の言葉』、103 頁
 25) ミハイル・バフチン 同上、108 頁
 26) この論では、主として『小説の言葉』からバフチンの思考を見ているが、この『小説の言葉』は、「北岡誠司 『バフチン — 対話とカーニヴァル』、講談社、2001 年、160 頁」によれば次のような位置づけがされている。「三〇年代には、バフチン名で出た言説・発話の類型論としてはもともと長く詳細な『小説の言葉』（一九三四・一九三五）が書かれた（ただし当時は公表されていない）。ここで初めてバフチンは、それまで専ら共時的な視野の中でのみ論じていた言説の類型を「ヨーロッパ小説における二つの文体の路線」の章で通時的な遠近法の中に移し、共時論と通時論の方法上の統合の試みに乗り出すことになる。小説というジャンルに対するバフチンの一般的見解がしめされている。」
 27) ジェラルド・プリンス 『物語論の位相』、遠藤健一

訳、松柏社、1996 年、187 頁

- 28) <小説>がどのようなものとして存在するか、おそらく実作者は自分の作品の結果が予定通りにならなかったとしても、暗黙に了解してるはずだ。小説を書くということは、人間の描写を通じて、公約数になりえぬものを極限までおし進めることにほかならないと。例えば現代日本の書き手でいえば保坂和志は「小説について語るために必要なことは、書き手と書かれた文章のあいだで起こっていることをきちんと示すことなのだ。そのかけひきなしに作品の構図や世界観を提示しても小説にはならない。」「言語化の領域を広げる意識のない物語という語法は減びるべくして減んでいく」等々、『アウトブリード』その他の著書でくりかえし語り、小説の性格をよくいいあてている。
 29) ジュリア・クリステヴァ 前掲書、61、62 頁
 30) ジェラルド・ジュネット 前掲書下巻、234 頁
 31) グレアム・グレン 前掲書、45 頁