

「物語」とハンドケの「語り」の質（2）

澤岡 藩

2) 誰が語るのか

ナラトロジーはさまざまな成果をあげてはいるが、物語構造を統一的に記述する方法のようなものは確立していないし、また統一感もない、という指摘を前項でしたが、そのもっとも議論の分かれるところが「誰が語るのか」という項目であろう。例えば次に挙げるような『反復』からの引用部分の「体験が語る」ということをどのようにとらえればよいのか、ということだ。見やすいようにまず日本語で挙げてみる。なお、この項は『反復』の全体像を扱うものではなく、表現の素材を『反復』から採りあげるだけだ。

そして今、駅の前に立って、自分がすでに到着以来、心の中で、ずっと女友達に向かってその日のことを語りかけていたことに気づいた。それで何を語っていたというのだろう。事件とも出来事とも言えぬただの成り行き、あるいはまたたんなる景色、物音、臭いのことを。そして道路の向こうの小さな噴水の反射する光、新聞売店の赤、トラックが吐き出すガソリンの濛気。そういう一つ一つが、僕が心の中で語るうち、おたがいにまじりあっていった。そしてそれを語っているのは僕などではなかった、体験そのものが語っているのだった。そしてこのひそやかな語り手は、僕の内部深くにあって、僕以上のなにものかだった。そしてこの語り手が語りかけていた女の子は歳をとらないまま若い女性に姿を変え、また自分の内部に語

り手を感じとった二十歳の男も、年齢を持たない大人となっていた。そしてわれわれはたがいに向かい合って立っていた。正確に目の高さで。そして目の高さこそが物語の尺度なのだった。そして僕は自分の中の最高に繊細な力を感じていた。そしてその力は僕に「跳べ！」とうながしていた。

イエッセニツェの工場の上の黄ばんだ空に星が一つ光り出した。星一つだけの星座。そして地上には道路の濛気の中を蛍が一匹飛んでいた。二輪の客車がぶつかりあって音を立てた。スーパーマーケットの中ではレジ係たちが掃除婦たちと交代した。あるアパートの窓辺には肌着姿の男が煙草をふかしながら立っていた。(阿部卓也訳)(下線筆者)²⁾

『反復』(1968年)でハントケは、ほぼ自分と等身大の主人公フィリップ・コバルにスロヴェニアの旅をさせる。1960年にフィリップは行方不明の二十一歳年上の兄の足跡を追って、その旅を「反復」するために、ユーゴスラヴィアのイエッセニツェに入り、ビストリカ、トルミンと旅をつづけてオーストリアへ帰る。しかし、その旅を描くのは二十五年後の自分である。「行方のしれない兄の跡を求めてイエッセニツェに着いたときから、四半世紀がたった — あるいは一日がたっていた。」とは、冒頭の一文である。二十五年後にその旅は「反復」されながら言語化されてゆく。

ところで物語についての研究は二十世紀前半のイギリスの作家・理論家たちヘンリー・ジェイムズ、パーシー・ラボック、E・M・フォスター、エドウィン・ミュアなどによる研究、ウエレックとウォーレン、ブースによるもの、さらに今世紀なかばからドイツでのレーメルト、ハンブルガー、シュタンツェルらの類型論的研究など、全体的な見通しを立てるにはあまりに錯綜している。

それでもなお、「こうした研究は相互に関連するものでありながら、それぞれにいわば独自の理論・観察として展開されてきた。このため著しい用語の混乱と概念区分の厳密とが存在し、またトピックとして個別の議論の深化はあっても、それらを総合するような視点が存在しなかった。そこ

でこれまでの研究成果を統合・整理し、テキスト分析の全体的な枠組みを提示することによって、「物語論」という一つの学を成立させたのがジュネットの『物語のディスクール』（一九七二）である。以後この著作は、（とりわけ小説の）テキスト分析を行なうあらゆる研究者に共通の概念基盤を提供する、文字どおり参照不可欠の文献とみなされてきた。」³⁾と簡明に述べられていることに倣って、この『反復』の引用部分について一つの典型としてジェラルド・ジュネットの用語で説明を試みるのも一つの方法かもしれない。（すなわち便宜的に借用した論末の用語体系にしたがって、この物語言説では、錯時法としての共説法がとられ、パースペクティヴは内的焦点化であり、という具合に『反復』の文体を説明すること）。あるいはまた、出だしの「そして今」という現在時を示す副詞と過去形の共存からケーテ・ハンプルガーの理論を援用して論を進めることも可能かもしれない。しかし、そもそもそれらの用語、理論が絶えず新たに批判にさらされ更改されている現状では、あまり気の進むことではない。

こういった用語の変遷については「物語論の臨界」（遠藤健一）に詳しい。ジュネットの焦点化という概念についても、それを決定的な概念としてもちいることができないことは、そこでの次のような指摘からも導かれる。「バルザック、フローベール、ジェイムズの意識的な実践を承けてパーシー・ラボックが小説の詩学の基本原理として視点（あるいは視点的方法）を定式化して以来、この概念は小説の理論・実践双方において不可欠の地位を占めるようになった。小説を含む物語の一般論を構想する物語論において、とりわけジェラルド・ジュネットの査閲を経て、視点は焦点化という概念に取って代わられることになる。そして、今、焦点化はジュネットが批判したのと同じような理由によって、シーモア・チャトマンの査閲を受けつつある。チャトマンは、焦点化に代わってフィルターという概念を提案する。」⁴⁾ またフランツ・シュタンツェルも、視点という概念の欠点を補うために「媒介性」という新たな術語を用いた。視点という術語は、ある物語が語られるときの位相、つまり語る立場と、ある物語の出来事が

作中人物に知覚されるときの位相、つまり知覚・経験する立場の二つの場合があるからで、その混同をさけるためのものであった。

確かに統一的な物語論は魅力的であるが、なによりも未だ「小説を含む物語の一般論」でありながら、物語と小説の構造的違いも明瞭になっているとは言い難い。小説は物語とはそれが明らかに近代の産物であるということで異なっている。そして筆者の関心は前項で触れたように小説の方にある。

では今ここでなぜ物語論に触れるかと言え、ハントケの場合、自然な推移であるはずの、物語から小説へ、という方向が逆転しているように見えるからだ。『反復』では「抑圧するものとしてではなく救済するものとしての言語というテーマが追われます。」⁵⁾と言われるように、言語に対する態度の変化が、語りに道を見いだすという方向と重なってはいるのだが、その方向が、いわば過去を向いているように見えるからである。また同時にポストモダンからネオモダン(といわれるもの)への一見すると逆行(分岐かもしれないが)していることとの関連も、関心のなかにある。そういった背景において、ハントケの「語りに創作の重心を置く」という姿勢を理解するにあたって、ナラトロジーでは十分くみ尽くされない部分を見る一方で、それでもナラトロジーの諸概念はある程度有効だと考えるからであり、さしあたりジュネットの用語を用いても、不都合はない。

先の引用に戻ろう。まず問題にしたいのは、叙法としてのパースペクティブである。視点という用語の過度の視覚性をきらってジュネットは焦点化という用語を用いた。全知の語り手としての「焦点化ゼロ」、作中人物の知覚を採用して物語世界を喚起するタイプである「内的焦点化」、および、もっぱら対象の外面だけしか描かないカメラ・アイとしての「外的焦点化」にそれは分類される。そして「内的焦点化」は、ある作中人物の視点を統一的に保つ「固定焦点化」と、視点の移動をともなって物語内容が語られる「不定焦点化」、同じ出来事を別の視点から語る「多元焦点化」に分類さ

れる。その際の格別の問題点としてジュネットは以下のような指摘をする。

「批評の分野では申し分のない成果があがっている。とは言うものの私見によれば、このテーマを扱った理論的研究（それらは、本質的には単なる分類に終始している）は、遺憾ながらその大半が、本書において私が叙法と呼んでいるものと態と呼んでいるものとを混同しているのである。言い換えるなら、どの作中人物の視点が語りのパースペクティヴを方向づけているのか、という問題と、語り手は誰なのか、というまったく別の問題とが、あるいはより端的には、誰が見ているのか、という問題と、誰が語っているのか、という問題とが、混同されているのだ。」⁶⁾

ジュネットの注意を頭の片隅において、（というのは誰が見ているのかという言いかたがきわめてミスリーディングで、混乱を引き起こしたからだが）引用を読むと、きわめてやっかいな事態がここにはある。体験が語るという作品内のことばをとりあえず今はかっこに入れて読めば、焦点がどこにあるかについては基本的にあきらかだ。焦点は二十五年後の語り手にあたっている。しかし過去の主人公も自分自身であるため、齟齬を感じさせないでパースペクティブの入れ替えができ、多元焦点化がおこなわれている。

Und jetzt vor dem Bahnhof entdeckte ich, daß ich schon seit meiner Ankunft der Freundin im stillen den Tag erzählte. Und was erzählte ich ihr? ⁷⁾

ケーテ・ハンブルガーが *das epische Präteritum* と呼んだ典型的な過去形である。このタイプの過去形には、*jetzt* のような直示の時を表す副詞がともなわれ、過去形は本来の意味作用を失い、虚構の物語世界を現在として提示する役割しか果たさなくなる。周知のことを確認すれば、ハンブルガーはしかし、1人称の物語を虚構からはずした。『文学の論理』では文学のジャンルが三人称小説であるフィクションと叙情詩に分けられる。

そしてフィクションでは言表行為主体すなわち語る主体と、言表主体つまり文の主体とは同じではないから、「原点の私」の「今・ここ」という語りの基点が言表主体に移行することによって言表行為主体が消去されたかのように見える。だからそこでは、過去形は過去の標識ではなく、虚構の標識なのだといわれる。一方、叙情詩や一人称小説は、「原点の私」は語る主体に存在したまま移行せず、ここでの場合のように過去形は過去の標識となっているということだ。

時制その他の文体的特徴と虚構性との関係についてはともかくとして、こうした分析一般にはなにかきわめて非本質的なところがあるように思えるかもしれない。例えばシュタンツェルの、ブースに対する批判、またリクルのハンブルガーに対する批判をとりあげるまでもなく、きわめて容易く常識的な観点から、一人称の語り手も三人称の語り手も、言表行為主体の制作物である以上、語る主体は常に一人称のはずだから、物語られる出来事に関して言表行為主体の枠から出ることはできなく、その意味で三人称の語り手と一人称の語り手の区別など意味はない、と思うことは自然である。だが、先のジュネットによる「誰が見ているのか、という問題と、誰が語っているのか、という問題とが、混同されている」という注意の喚起はこの点を指している。

そこをふまえて再びハントケの文に目を向けるなら、そこでの **ich** は、まちがいなく 20 才の私であり、語っているのは 25 年後の私である。しかしハントケはそれが解け合うように書いている。 **Und was erzählte ich ihr?** の過去形は 25 年後の私が単純に、‘そのとき’私 (25 年前の) は彼女に何を語ったのだ、といっているようにも読めるからだ。そのことは、さらに **so wie auch der Zwanzigjährige, mit dem Gewährwerden des Erzählers in sich...**(S.16) と、‘自分の内部に語り手を感じとった二十才の男’と過去の私が客観化されて書かれることではつきりする。もうここでは、どの‘私’も年齢をもたない。目の高さを同じにして向かい合うことが物語りの尺度になっていると、その通り書かれていることである。過

去と現在の二重の存在が等身大で向かい合う。その間の時間の積み重なりが隔てとしてでなく直に連続するものとして扱われる。女友達も自分も年を取らない。しかしこの僕は今の僕でしかあり得ない。そのときの僕に時間は経過していないはずだからだ。とすれば、跳ぶのは今書いている作家としての僕しかない。パースペクティブとしてはそれでいい。

しかし全文がこのような二重性を持っているわけではない。「ここまで、父の家や、リンケンベルクの村や、ヤウンフェルト平野について語ってきたことは、四半世紀前、イエッセニツェの駅で、ありありと思い浮かんでいたことなのだが、あの当時は、誰にも語って聞かせることはできなかつただろう。あのとき、僕が自分の内に感じていたのは、声のない出だし、音のないリズムといったものだけだった。」(91)と明確に現在の私を言表行為主体にしている箇所もある。そして主人公は確かにリンケンベルクというケルンテンの架空の村の出身ではあるが、ほぼハントケと等身大である。

しかし、誰が語っているのか。

ここでの言表行為主体は 25 年後の私であるはずなのだが、それについての引用文中の言及を読むかぎり、そう簡単に言いきるわけにはいかないようだ。またそれが、この文章の一番の眼目でもある。

Und der da erzählte, das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben selber. Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich. (S.16)

自分の内部深くにあつて、自分以上の、ひそやかに語る体験そのものとはなにか。物語言説を‘主体として’生産するはずの言表行為主体を促し物語言説へと赴かせるもの。言表行為主体と‘作家その人’との間に存在するこの‘語る・語らせるもの’は言表主体から出発するナラトロジーで

は十分に検討がなされていない部分だと思われる。だが、けっして馴染みのないものではない。言表行為主体の他にあって物語を進行させるものといえば、たとえばすぐに、あのトーマス・マンの『選ばれし人』の一例が思い出される。

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、みな人と同じく街上に走り出ている。納得してもらいたいものだが、鐘楼は空で誰もいないのである。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、どれほど鐘楼が空で誰もいないにしろ、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。— いったい物語の精神は到るところに在り得るものなのか。

「ありとしあらゆる鐘が鳴った」といっているのは、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、ただ第三人称としてだけ問題にし得るのであって、「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。私は物語の精神で、(略)」⁸⁾

ヴォルフガング・カイザーはかつて「物語るのは誰か？」という論の中でこのことに触れて、次のように書く。「人称をそなえた語り手という仮面をつけているにせよ、あるいは幻のままであるにせよ、それでは小説の語り手とはいったい何者なのか。日常生活の場で語る者になぞらえることは

すでに断念した。それに代って別な類比が登場した。全知全能の、遍在する神もしくは神々である。小説の語り手、それは作者でもなければ、われわれにお馴染みの虚構された人物でもない。そうした仮面の背後に控えているのは、自分自身をみずから語る小説である。小説の霊である。」⁹⁾ と。

カイザーは「小説の語り手とは、一言で言うなら、神話世界の創造者なのだ。」としたうえで、それは特に目新しいことでもないとし、百年前のオットー・ルートヴィヒ、さらに約二百年前のブランケンブルクの小説論などを引き合いに出して、詩人に変身ゲームを強要する小説の本質的世界について述べる。「われわれは、以前に建設され現在では理論と実作の両面において、忘却と崩壊に直面している一つの足場を再発見したにすぎない。そして、もしかするとささやかではあるがその補強に貢献できたかもしれないが。その足場は、小説形式に関する理解を与えてくれる点で、重要であるように思われる。またその上に立って、より広い展望を得ることもできる。詩人はその小説の世界を創造する — と同時にまた、詩人の手によって創造されたその世界は、詩人の姿を都合よく変え、詩人に変身ゲームを強要して、現実性を得ようとする。この逆説を理解するとき、われわれは詩人の魔圏から脱出しているのではないだろうか。」と。

自分自身を自ら語る小説という概念は、ことばの持つ概念生成能力のことを抜きにしては考えられない。そもそも、このような物語内容と物語言説の審級関係は、「原因にして独立的な物語内容の特権性とその結果にして依存的な物語言説の従属性という支配・被支配の関係は、その関係の内部に自己瓦解の契機を常に学んでもいる」という。「ピーター・ブルックスによって指摘され、ジョナサン・カラーによって拡充され、ジェラルド・プリンスによって物語の二重論理として提示された論理がそれである。カラーに拠れば、すべての物語テキストは、常に物語内容の物語言説に対する優位性の原理に従う一方で、逆に物語言説の物語内容に対する優位性の原理を背理的に包蔵している。この二つの原理は、互いが互いを排除することで成り立つにもかかわらず、逆説的に、この矛盾する原理は統合される

ことなく矛盾を矛盾としたままで抱え込むことによって、むしろ物語を物語たらしめる原動力になっているという。」¹⁰⁾

因果関係が逆転し、意味は先行する出来事の結果ではなくむしろその原因となる。物語内容がこのような物語言説の力によって逆に産み出されるということが、物語という制度にとっては不可避的なものであり、それこそが「物語の精神」とよばれる。その典型的な例としてカラーがソフォクレスのエディプスの話をひいていることを、「物語論の臨界」は紹介している。「オイディプスが実父を殺すという予言があり、またライオスが実の息子に殺されるという予言があり、それらしき時間と場所でオイディプスがある老人を殺害し、羊飼いがオイディプスがライオスの息子であることを暴露する。これを承けて、すべての読者ともどもオイディプスは論理を飛躍させ、自分がライオス殺害の犯人であるとの結論に達するのである。彼の結論は、過去の行為に関する新たな証拠に基づいてのものではなく、意味の力、つまり予言と物語の首尾一貫性の要求との混交によって得られた結論なのである。これら物語言説の力の収斂こそが、オイディプスがライオス殺害の犯人たることを動かしがたいことと為しているのである。」¹¹⁾

ではハントケの「体験そのものが語る」という言い方を「物語の精神」と置き変えてしまってよいだろうか。もう一カ所引用をし、ハントケも同じことばを用いていることを確認しておく。

本当の悪夢はもちろんまだそれからだった。眠りの中で、駅の食堂を出たときから中断していた僕の物語がまた始まった。だが目覚めているときはちがって、その物語は穏やかなものではなかったし、飛躍していて、つながりがなかった。その物語は、「そして」とか、「それから」とか、「そのとき」などという言葉とともに僕の中から飛び出していくのではなくて、僕を追い回し、圧迫し、胸の上にすわり込み、首を締めつけた。僕はもう子音だけの言葉を口にするのがやっとだった。最悪だったのは、文の一つとして終わりまで行きつくことがなく、すべての文が途中でとぎれ、投げ

出され、切断され、歪められ、無効宣告を受けること、それでも語るのをやめるわけにはいかないことだった。(略) 夕方、隠れた王者のように感じられたばかりの、僕の中の語り手は、必死になって働いていた。夢の明かりの中に引きずり出されて、使いものになる文は一つも作りだせない、どもりがちの強制労働者となり果てていた。怪物と化した物語に組みつかれていて、それは死をもって以外に終わらせようがないのだった。目覚めていたときには、物語とは穏やかさそのもののよう感じられていたのだが。物語の精霊 — それが何と質の悪いものになりうるのか！
(98-99) (下線筆者)

Der Geist der Erzählung ところでも呼ばれているものの実態は何か。この言表行為主体とは別に存在するよう見えるものは、研究の対象外の神秘的な力なのだろうか。だがハントケにあっては、その力の、その力を働かせる方向性も含めた作用の解明こそが創作の目的である。実のところハントケ文学のおもしろさもそこにはかなりの部分があるのであって、それがなければ彼個人の内面の探求、自己発見の旅に私たちが同伴する理由もないのである。『反復』でもほぼ 20 頁から 40 頁あたりの、世界のなかでの通常の存在様式からはみ出てしまった青春時代の描写は、普通でなめらかで選ばれしものの栄光と悲惨をよくあるように書いている。また、80 頁くらいまでの家庭の描写もふくめて、こういった部分だけでも確かに読める。しかし、もっとも興味を引かれるのはメタ小説としての方法論にある。

ジュネットでは「態」の下位分類の「語り水準」にメタ物語世界は位置づけられている。物語世界内の人物によって語られる話がメタ物語（第二次の物語言説）であり、作品の全体は語り水準が複層化したいわゆる枠物語の形式、ないし入れ子構造をなす、とされているが、ハントケのテキストではつねに全体がメタ小説として機能している。ことばがどのように現れ小説を形作っていくかを書けば、必然的にそうならざるを得ない。

その意味で一人称小説でありながら、どの一節といえども無垢に自然に読める部分は少ない。

ようやく夢の続きを見ることができたのは、カウンターの後ろ、薄暗い照明の中にウエイトレスが姿を現したときだった。彼女の顔は蔭になっていて、その中で、まっすぐ前を見ているときでさえほとんど閉じているみたいにみえる臉だけがくっきりと際立っていた。その臉を見ていると、不意に、無気味なくらいありありと、母が目の前にいた。彼女はグラス類を流しに入れ、伝票を伝票刺しに突き刺し、真鍮のカウンターの上を拭った。一瞬のあいだ、彼女の、嘲笑うような、奥に何があるのか分からない眼差しが僕に向けられたとき、僕は何とも言えずどきりとした。その驚きは、むしろぐっという衝撃のようなもので、この衝撃のおかげで僕はもっと大きな夢の中に放り込まれた。(15)

このような箇所でも、ウエイトレスが姿を現し、その臉に関心が向けられ、その嘲笑的なまなざしの衝撃で夢の中に放り込まれる、という流れは、決して自然な描写ではない。夢というより夢想にはいるきっかけとしての、どきりとした驚き、ぐっという衝撃の使い方は、確かに少し安易な気がしないでもないし、またあまりありそうもない気もするけれども、いつものエピファニーの系列に属するものであり、この点ではこれまでの作品とくらべても文体が変化していることはない。

この作家にとって体験がどのようにことばとなり、形作られるかの様態をよく示すのは次のような部分だ。長いが引用する価値はあると思う。

短い音節と長い音節、強音節と弱音節のイメージは浮かんでいたが、具体的な音は欠けていた。力強い複合文のイメージは浮かんでいたが、その文を作るべき言葉が欠けていた。(略) 二十歳の男が体験したことは、まだ回想にはなっていなかったのだ。回想とは、過去にあったことがただ蘇

ることを言うのではない。過去にあったことが、蘇ることによって、それぞれの場所を占めることだ。(略) この回想の作業によって、体験にその場所が割り当てられる。体験を生かしておくのは物語だ。ひとつながりの物語の中で、体験はそれぞれの場所を与えられるのだ。そして物語はいつでも、開かれた語りへ、より大きな生命へ、創作へと移っていくことのできるものでもある。(91-92)

しかし地上の世界、要するに世界が、どんなものでありうるのか、僕はそれから道を戻っていく途中で知った。まだ朝は遠く月も出ていなかったが、谷の輪郭ははっきりと見えていた。(略) 川辺に下りる草地の斜面の一本の木のかたわらに、馬が一頭立っていた。まだ蠅などいないはずなのに、さかんに尻尾を振っていた。馬が草を噛みちぎる音はその風景の中で中心的な音、それに川のかすかなさざめきと、ずっと遠く駅の構内で操車作業をするがちゃがちゃいう音が伴っていた。草地には、線路と谷底にはさまれて一団の小さな菜園が続いていた。それは「イエッセニツェの斜面の園」として今も記憶に残っている。(略) 川はまるであたりの菜園に水をやるために引かれたもののように見えた。色彩のうち、黄白色はもう目に見えるようになっていた。木々に実った早生リンゴと、畠の豆。僕の歩いていた線路脇の小道は柔らかかった。細かくさらさらした土が厚い層になっているので、僕の足跡すら残らなかった。落ちてきた露のしずくは地面を濡らすこともなく、ころがって丸い玉となって地面にのっていた。トンネルを一步出たときに肩の石のような重さと歯の金属的な感覚が消えていたとすれば、今度は眼が洗われたようだった。露の水分のせいではなくて、その特別な光景のせいだった。前の日にも、この谷の事物は細部にいたるまで体の中に吸い込んでいたのだが、それが今度は文字の姿をとり、草を喰んでいる馬を頭文字に、ひとつながりになった活字の列に見えてきた。一つの連関として、書かれた文字として。そしてこの自分の前にひろがる風景、横たわったり立っていたり斜めによりかかったりした様々な事

物を含み込んだこの水平の風景、言い表すことのできる地上の土地こそが「世界」なのだ、と僕は理解した。そしてこの風景に、と言ってもサヴァ川の谷ということともユーゴスラヴィアということとも同じではないのだが、この風景に、僕は今や「僕のくによ！」と呼びかけることができた。そして世界がそんな見え方をするとということが、神の存在というものについて僕が何年来で持ちえた唯一のイメージだった。(102-103) (下線筆者)

これまでのハントケの姿勢と逆のことが起こっているのだろうか。そもそもこれまで繰り返し指摘してきた、概念化を避けて遂行的な言語で語る、というハントケの首尾一貫した姿勢は、物語言説が物語内容を作り上げてしまわないように周到に配慮をするということ、と言い換えてもよい。そのときの彼の基本的姿勢はいわば受け身的で、ことばの概念生成能力から身を守ることに必死だった。積極的に語りに道を見いだそうとしたとき、ではどのような方法がとれるのか。体験からことばが自発的に生まれる道を選ぶことがそれであった。物語の精神とは物語言説の物語内容にたいする浸食であり、それはことばの概念生成能力に身を委ねることでもある。そこで、体験に語らせるということは、ことばの出現をあくまでも直接の現実としての体験にその契機をもとめるということで、自動化としてのことばの概念生成から逃れようとするための方策とみられる。唐突な例だが、谷崎潤一郎がかつて「麒麟」ということばが使いたくて作品を作り上げた場合との違いがここにはある。語彙の一つ一つが概念化をともなうというレベルが物語り全体まで拡大されたものが物語の精神だとすれば、その作用を避けつつ語るための工夫が、体験が語るということにはあるのではないか。

しかし、ハントケが語りに道を見いだすと言うときの論理と、そのことが実際にどう表現されているかは明確に区別されなければならない。上の引用中の「それが今度は文字の姿をとり、草を喰んでいる馬を頭文字に、

ひとつつながりになった活字の列に見えてきた。一つの連関として、書かれた文字として。」のような箇所はその典型である。「短い音節と長い音節、強音節と弱音節のイメージは浮かんでいたが、具体的な音は欠けていた。力強い複合文のイメージは浮かんでいたが、その文を作るべき言葉が欠けていた。」という状態から、体験が生かされ、回想が場所を占めることができる物語の中へことばを紡いでいくときの、このような表現は、あまりにミステイックであるといえる。体験が語るという言明を、その実際的表現である「体験が文字となって見えてきた」という引用部分は裏切っている。そこでの表現を体験によるものとそのまま信じるわけにはいかないだろう。その手法は依然としてエピファニーに基づくもので変わってはいない。ただ、その方向性は「言い表すことのできる地上の土地こそが「世界」なのだ」と、ことばに寄せる信頼感のほうへ向いている。「しかし地上の世界、要するに世界が、どんなものでありうるのか、僕はそれから道に戻っていく途中で知った」と書かれるが、その世界は「サヴァ川の谷ということともユーゴスラヴィアということとも同じ」ではなく、あくまでも自分が創り上げたラントなのだ。

そもそも「語り」によって世界を把握しようとする姿勢、すなわち‘物語’を創ることは、世界がどこまでも客観的に存在すると考えることをやめることで、自分とはどこか他に存在する客観的な事実や真理を発見しようとする態度とは異なる。主体抜き的事实や真理が存在すること自体に異議をとらえ、世界はそれを語る人間によって構築されるものであると考える態度である。世界は「語られること」によって存在する。「言い表すことのできる地上の土地こそが「世界」なのだ」とはそういうことである。その意味で「言い表された世界」は、この世に唯一の世界ではなく、あるひとつの物語としての世界になる。語りに身を委ねると言うことは、そういう世界を作ることによい、という姿勢をとるとのことだ。

そしてできあがった世界は、あらゆる可能な世界との差違においてのみ存在するというのが、ポストモダニズムの考えであるならば、それに対し

てハントケはあくまでそこでの体験に語らせることにこだわることによって、なお何か真正なものを求めている姿勢を崩さないようにみえる。かつてロブ＝グリエは「世界は意味もなければ不条理でもない。ただたんに、そこに《ある》だけである」と言ったわけだが、ハントケの世界にも意味はないとしても、もしそこになにかこだわりがみられるとすれば、それは彼のスロヴェニアに対する偏愛が影を落としているという他はない。とりあえずハントケは自分の‘物語’を書くことを肯定した。しかしその‘物語’とは、ほぼいつも小説を書くことについての物語であり、引用箇所においては、むしろ不自然といえる唐突さのせいで、物語の精神は逆に統御されているようにここでは見える。

註:

1)拙稿:「物語」とハントケの「語り」の質 (1) 岐阜薬科大学基礎教育系紀要, 17, 2005, 2頁

2)ペーター・ハントケ(阿部卓也訳):反復(同学社)1995, 13頁

以後訳文は全て阿部氏の訳を使用させていただいて、その頁のみを挙げてある。

3)土田知則・青柳悦子・伊藤直哉:現代文学理論(新曜社)2002, 50頁

4)遠藤健一:物語論の臨界 ―視点・焦点化・フィルター―(三谷邦明編:近代小説の<語り>と<言説>、有精堂、1996所収) 241頁

5)平子義雄:言葉をめぐり物語をめぐる ―ペーター・ハントケの世界(鳥影社)1998, 224頁

6)ジェラルド・ジュネット(花輪光、和泉涼 訳):物語のディスクール ―方法論の試み(水声社), 1997, 217頁

7) Handke, Peter; Die Wiederholung. Frankfurt/M, 1986, S.15.

8) トーマス・マン(佐藤晃一訳):選ばれし人(トーマス・マン全集VII)新潮社, 1972, 9-10頁

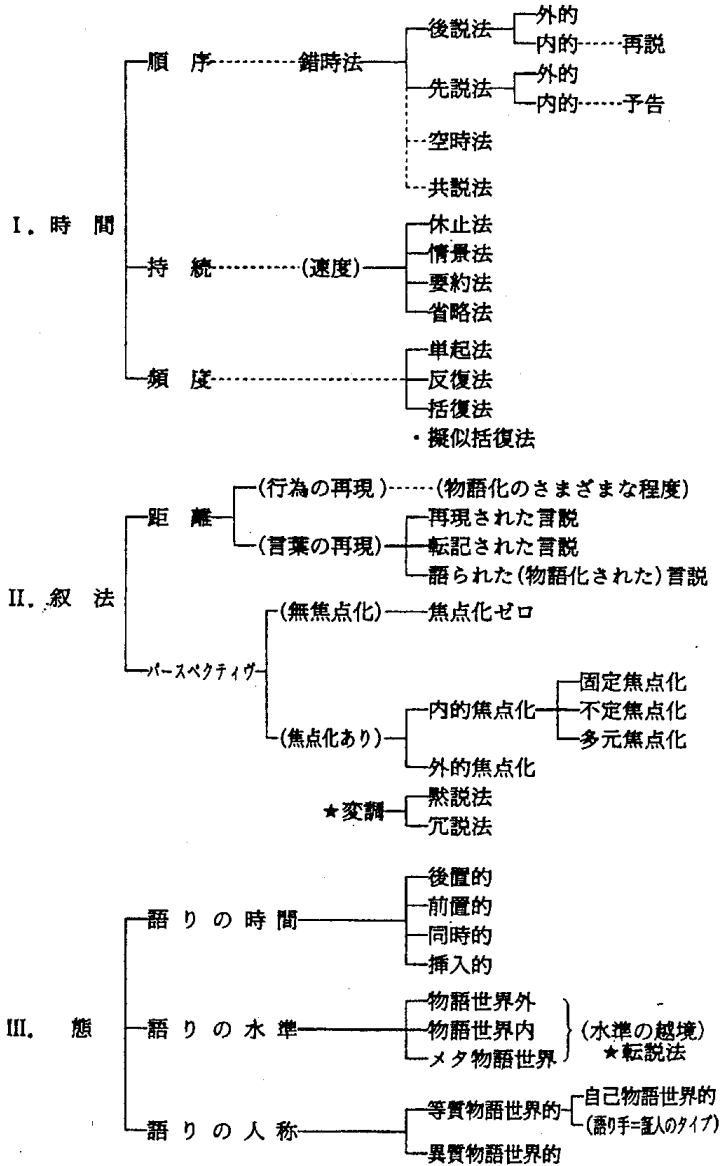
9) ヴォルフガング・カイザー(丘澤静也訳): 物語るのは誰か?(現代思想

vol.6-3).青土社,1978, S.51-52

10) 遠藤健一:同上 274 頁

11) 遠藤健一:同上 275 頁

ナラトロジーの用語体系



土田知則・青柳悦子・伊藤直哉：現代文学理論（新曜社）2002, 59 頁より