

再現のリアリティ

森 本 浩 一

弁護士は、K.を十分に侮辱したと考えた後では、彼を再び少しばかり元気づけ始めるのが常だった。このとき彼はこう語った。私はこれまでたくさんの似たような訴訟で完全に、あるいは部分的に勝利してきた。それらは、もしかすると実際には今の訴訟ほど困難ではなかったかもしれないが、見た目にはずっと望み薄だったのだ。こうした訴訟のリストを私は抽斗の中に入れてある——と言って、弁護士は机の抽斗のどれかをコツコツと叩いた——、残念ながら、守秘義務があるから書類を見せることはできないのだがね。とはいえ、私がすべてのこうした訴訟でつちかっしてきた大きな経験が、もちろん君のために役立つのだよ。当然ながら私はただちに仕事を始めたし、最初の請願書はもうほとんど出来上がっている。これはひじょうに重要な書類だ。なぜなら、弁護側が与える最初の印象が、しばしば訴訟手続き全体の方向性を決定するからね。とはいえ、もちろん君に注意しておかなければならないが、残念なことに、最初の請願書が裁判所では全く読まれさえしないということが、ときどき起こるのだ。請願書は他の文書とひとくくりにして棚上げされる。当面は被告人の審問と観察がどんな書類よりも重要というわけだ。請願者がしつこく迫ると、決定に先立ちすべての資料が集められるまでには、もちろんどんな関連する文書も、従ってこの最初の請願書も検討されるだろうという言葉が返ってくる。しかし残念ながら、たいていの場合そうはならない。最初の請願書は、置き忘れられるか紛失してしまうのが常で、かりに最後まで保管されていたとしても、弁護士である私がもちろん単なる噂として聞いた限りでだが、ほとんど読まれることはないのだ。こうしたすべては、遺憾なことだが、全く不当とも言えない。訴訟手続きは公開されない。裁判所が必要と認めれば公開もありうるが、法が公開を定めていないということは、君にとっても無視できない事実だよ。そのせいで、裁判所の書類、とりわけ検事側の文書も、被告と弁護側の手には入らない。だからそもそも最初の請願書の内容をどういう方向へ向けるべきかも分からない、少なくとも正確に

はわからないのだ。最初の請願書が、事件に関して何か重要性のある内容を含みうるとすれば、それは単に偶然そうなるに過ぎないのだよ。⁽¹⁾

これは、カフカの『訴訟』の中で、主人公ヨーゼフ・K.が弁護を依頼した弁護士が、裁判手続きを説明してふるう長広舌の一部である。途切れなく続いてゆく弁舌の中身は、法学部出の官吏だったカフカの知識を反映しているとも言えるが、それが「現実」的な裁判過程の再現描写でないことはすぐに見て取れる。とはいえ、細かい事柄を列挙してゆく弁護士のくどくどしい言葉に忍耐強くつき従っていると、奇妙な「最初の請願書」やそれを取り巻く人々の世界が、しかし「そのようにあるものとして」確固たる現実感をもって目に浮かんでくる。物語を語る言葉に誘導されてゆく中で、受け手の心に語られる世界の「存在」が、迫真的に立ち現れてくるのである。

他方で、このカフカ的世界の現実とは、読者が生きているいわゆる「現実」の模写・模倣ではない。あまつさえカフカは、独自の小説世界を築くために、主人公が虫に変身したり、理由もなく逮捕されるといった、明らかにいわゆる「現実」との切断を明示するような設定を用いさえする。そこからカフカの作品は「寓意」であるという解釈が生じるのだが、設定が非現実であることと「寓意」性とは、同じことではない。

いずれにしても次の点は明らかである。受け手が、カフカの物語世界に、そこにひとつの世界が存在するという意味での「リアリティ」を感じ、その世界が迫真的に立ち現れてくる印象を持ったとしても⁽²⁾、その現実性は、「現実」模倣、いわゆる「写実」という意味でのそれではないということである。一般に小説における「写実主義」が「リアリズム」と呼ばれるのだとすれば、カフカのリアリティは、非リアリズム的なリアリティと言わなければならない。しかし、写実ではないリアリティとは何であろうか。

もともとリアリティは、何らかの存在者が（可能的にではなく）現にそこに実在することを名指す概念であり、知覚と関連づけられる。この第一義的な意味での現実性が、芸術の存在意義と深く関わるのは、創作（ポイエーシス）一般が現実的なものの「再現」（ミメーシス）と見なされてきたからである⁽³⁾。このアリストテレスの規定は常に議論の出発点となるべきものだが、それは再現という観念が自明だからではなく、再現によって再現されるもの、および再現が成立している状態が現実性と深く関わる以上、リアリティへの問いは再現への問いと相関的に探究するしかないからである。

イメージや音楽を通じた写実の問題はさしあたり置くとして、叙事文学や劇における

再現は、アリストテレスの場合、「物語」(ミュートス)という形式を通じて人間の行為を模倣することだと見なされている。従って、小説であれ劇であれ、それが本質として「再現」であるとすれば、現実に「似ている」かどうかはその価値を決める最も重要な基準となることは議論の余地がないように思われる。「リアリティ」は、物語文学にとって普遍的な価値基準なのである。

とはいえ、ここではまだ「現実」とは何なのか、また「物語」とは何か、物語がどのような姿を取るとき現実に「似ている」、あるいは現実を「再現している」と言えるのか、すべては曖昧なままである。本稿は、ヨーロッパ文学における現実表現の歴史を辿ることでこうした問いに答えようとしたアウエルバッハの古典的著書『ミメシス』(初版1946年)⁽⁴⁾を再読することで、文学における「リアリティ」とは何なのかを考えてみようとする試みである。

次のように言うことができるかもしれない。確かに、物語的創作において現実模倣は基準的な要因であるが、近代の叙事文学である小説は、単なる物語を超える表現ジャンルである。「小説」の価値は、その反物語性によって、あるいは文体によって、その他さまざまな諸要素によって支えられる⁽⁵⁾。カフカやジョイスの作品は、むしろ「反物語的」であるところに価値がある、と。これは、物語あるいは現実性というカテゴリーをその常識的な意味合いに固定しつつ、それを逸脱するものを別の尺度で救済しようとする理論的身振りである。

しかし、この議論はむしろ逆向きに設定するべきではないだろうか。受け手が、カフカにおいて「リアリティ」を実感するのだとすれば、そこには何らかの理由があるはずである。通常は「非現実」「反物語的」と見えるところに「現実性」の際だった姿が見出されるのだとすれば、そのような直感が生じてくる理由を探究することで、逆に、再現における「現実性」とは何なのか、ひいては「物語」や現実の意味についても、問い直してみることができるのではないか。本稿は、そうした「逆向きの」問いかけのための一試論である。

第一章 常識的なリアリズム観

§1. 換喩契約

いま、常識的な意味合いでの「現実性」という言い方をした。議論の出発点として、

われわれが通常、事柄をどう捉えているかを確認してみよう。

北村直子は論文「リアリズム小説の換喩的性格」⁽⁶⁾の中で、この点をきわめて明快に論じている。つまり、リアリズムとは「物語の情報にたいする読者の期待を「現実世界との地続き感」として形成する言葉の振る舞い」⁽⁷⁾だと見なすのである。作品がリアリティを持つかどうかは、作中に現実の世界がどの程度取り込まれているかと関係する。例えば、パリやナポレオンのような「固有名詞」が登場し、歴史的現実との「地続き」の印象が作られるというのがその典型である。他方、幻想文学やユートピア旅行記など架空の地理や人物がもっぱら描かれる小説は、リアリズムから遠い。「[作品の舞台が現実の世界のどこかに存在する(した)]という感覚は、リアリズム小説に「もっともらしさ」を与えるうえで不可欠の条件である。」⁽⁸⁾リアリズムを基調とする近代小説がジャーナリズムの形成期に成立し、実際、旅行記や回想録が小説の起源のひとつであったことを考えれば、これはごく自然な説明である。作品に描かれる「市井の一断面」と「われわれの世界というより大きな世界」とのあいだには、前者が後者を暗示する換喩的關係が成立しており、これを読者が受け入れ「テキストと読者とのあいだで「換喩契約」が結ばれること」が、リアリズム成立の基本条件となる。さらにこの空間的換喩關係は、同時に、「作中世界の時間という部分が、われわれの世界の時間というより大きな時間(時間の全体)に包含されている」という意味で、時間的な換喩關係ともなる⁽⁹⁾。

リアリズムを換喩に関係づけるこうした発想は、北村も言及しているヤーコブソンに由来するものである⁽¹⁰⁾。もちろん、部分と全体ではなく、描かれた世界の全体が現実の世界を象徴するというタイプの作品もありうる。寓話やユートピア文学などはこれにあたるということになるだろう。

ここまでの議論では、現実の「再現」として、固有名詞の導入のような単純借用による「本物らしさ」の演出しか問題になっていない。しかしリアリズムを考える場合、描写そのものの精細さや具体性という点がより重要である。そこで北村は、「隣接連合」によって「叙述の密度を高める」方法としてこれを論点化する。物語の「筋」にはほとんど寄与せず「これは現実であるということ以外のなにごとも告げていない」ような状況や人物の細部の作り込み、要するに「こまごまとした、いわば埋め草的な、「現実」の記述」⁽¹¹⁾である。これもまた「写実性」の指標となる「換喩的な操作」であると見なされる。

§ 2. 「筋」と現実性の分離

確かに読書の実感として、細部描写が作品のリアリティを支えることは疑いえない。ところで、この細部叙述について北村は、「筋に逆らって実現される」というヤーコブソンの指摘をそのまま引き取っている。マリー＝ロール・ライアンに依拠しつつ北村は、物語の成立条件をいくつか挙示しているが、特に重要な「新奇性条件」と「真実らしき条件」について、前者を「筋」に、後者を換喩契約に関連づける。叙事文学における構成の核は、もちろん「出来事の組立て」としての「筋」であるが、特に近代小説においては、「筋」に常軌を逸した展開が求められる。つまりそこには現実性の再現にはそぐわないベクトルが働いている。この問題を解決するために、リアリズム小説は「筋」以外の要素を活用する換喩契約に依拠するというのである。

アリストテレス自身は、創作（ポイエーシス）の本質は再現（ミメーシス）であり、悲劇ジャンルにおいてミメーシスの根幹（目的、テロス）となるのは、出来事の組立てとしての筋（ミュートス）であるとした。そして筋は、一定の構造を伴って人間の行為を再現し、受け手に情動的反応を喚起するものでなければならない⁽¹²⁾。この考え方からすれば、「筋」こそが「再現」を担い、作品の「現実性」を担保しなければならないはずである。とはいえ、事はいささか入り組んでいる。

『詩学』の主張によれば、悲劇に求められるのは、「すでに起こったこと」、つまり歴史的事実そのままの記述ではなく、むしろ「起こりうること」「ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方、起こる可能性のあること」の再現である⁽¹³⁾。ありふれた出来事をただ叙述するのでは悲劇にはならない。むしろ驚きをもって受容されるような、しかし「いかにもありそうだ」という印象を与えるような出来事を描くのが悲劇の眼目である。物語の「新奇性条件」が「筋」に関連づけられるのはこのためであり、実際、物語に対するわれわれの一般的期待からしても、これは自然な捉え方である。ただ重要なのは、アリストテレスは、悲劇的出来事が「起こりそうな」「真実らしい」出来事として受けとめられることを想定しているという点である。アリストテレスでは「新奇性条件」と「真実らしき条件」は分離していない。他方において、歴史的事実そのものは悲劇の材料としてはふさわしくない。とすれば、固有名詞や歴史的事実を挿入することで「再現」の効果が高まるとする考え方は成り立たないであろう。

とはいえ、換喩契約の議論はわれわれの常識的な直観にはなじみやすい。この自然な直観とアリストテレスの議論が噛み合わないのは、「再現」という概念の理解の仕方に

違いがあるからである。この問題を考えるには、北村も引用しているアウエルバッハの『ミメシス』を参照するのが早道である。『ミメシス』は、ヨーロッパ文学における「現実描写」の多様性と発展をきわめて広い視野のもとで比較考察した研究であり、そこでもアリストテレスの『詩学』は最も重要な出発点となる。注目すべきなのは、アリストテレスにとって悲劇における「ミメシス」とは、普通の人間のありふれた現実を再現することではなく、高貴な人間に起こる不幸を筋立てることだったという点である。高貴でない人間、つまり普通の人間の日常生活は、喜劇の素材にはなっても、本来的な物語創作としての悲劇の対象とはならない。こうした高貴と卑俗の対比、文体における荘重体と謙抑体——文字通りには「高い」様式と「低い」様式——の双対的な枠組こそが、ヨーロッパの伝統文学における「真実らしさ」の感受性を規定してきたとアウエルバッハは考える（もっとも、ユダヤ・キリスト教文学の伝統の中に、これとは異質なリアリズムの流れが存在するというのも、彼のもう一つの主張であるが）。つまり、もともと伝統的な文学における「再現」は、今日われわれが現実的と見なすような日常生活上の「ありのまま」を写し取ろうとするものではなく、内容・形式両面できわめて限定された主題・スタイルを採用することを意味した、ということである。

ところで、しかし、問題は近代小説であり、そのリアリズムであるとすれば、このアリストテレス的な基準がそのまま適用されるはずもない。実際、『ミメシス』後半の研究は、フローベールやゾラに至る近代的リアリズム小説の成立過程を検討している。簡単に言えばそれは、普通の人間の卑俗な現実を悲劇の対象として捉え直すということである。悲劇の枠組においては、高貴な人間の身の上に特異な、しかし「真実らしい」出来事が起こる。リアリズム小説では、この枠組の高貴な人間の項に普通の人間が代入されるのだとすれば、小説においても、「筋」はなにより「新奇」な驚きを伴う出来事の組立てでなければならないと考えるのは自然である。これに、元来喜劇や諷刺に割り当てられていた卑俗な現実を写し取る手法が付加されることで——加えて「諷刺」や「機知」の要素が残留するという点にも特徴があるが——、市民の悲劇としての近代リアリズム小説ができあがることになる。

§3. 受け手の直感としてのリアリティ

こうした筋道を辿ってみると、「筋」と「現実性」を分離する換喩契約の考え方にも理があるように思われる。しかしこうした形でアリストテレスを相対化し、「物語」や「再

現」を巡る議論を文学史・文化史的な次元に落とし込んだところで、問題の解明にはならない。確かに「物語」という語は、例えばリオタールの「大きな物語」批判に見られるように、現実を一定のパースペクティブ下に解釈するために作為的に拵えられた図式のようなものとして捉えられ、歴史的な有効性が相対化される（さらに敵対視される）場合がある。しかし、そうした形で「物語=筋」を限定したとしても、「物語」を超えたところに求められるものを再規定しようとするれば、結局、創作を成り立たせる基盤としての「再現」への問いに再び連れ戻されてしまうのである。近代的リアリズムは、確かに卓越した細部叙述によってその「現実性」を生み出している。しかし、なぜ「細部」を描くことが「再現」として有効なのか、またそもそも出来事の「細部」とは何なのか。さらにまたその細部は、換喩契約論の場合でさえ、あくまで「筋」に「隣接したもの」として、「筋」に依拠することが当然視されている。「筋」と分離することができないのである。つまり「筋」は現実性との関連を保持し続けるのだが、その場合に「筋」そのものはどのような意味でリアリズムに寄与していると言えるのか。このように問いを連ねてゆくと、「筋」と「現実性」を分離し、現実性の根拠を換喩契約に求めるだけでは、リアリズムを規定することができないことに気づかされるのである。

とはいえ、こうした問いの泥沼にはまり込むのは、生産的とは言えない。むしろ、事柄は逆に単純なのではないか。読者は、ある描写に対してリアリティを感じることもある。細部を描いている「から」リアルであるというより、描かれた対象（人物や出来事、そして世界）が、何らかの仕方で「現実的である」という印象を伴って立ち現れ、それが「再現」としての価値を有するように感知されることがあり、そうした事例を検討してみると、出来事の細部が丁寧に描き込まれているケースが多いように見える、ということなのではないか。

まず着目すべきなのは、描写の様態というよりも、ある描写によって描かれた世界のその場所に、人物なり出来事なりが現に存在しているという実感が得られるということである。最初にカフカについて見たのは、このことである。叙述の特定の属性としての「現実性」ではなく、受け手の中に生じる、描かれたものが現に存在していると感じる「直感」を、われわれはリアリティと呼ぶのである。リアリティの直感が先にあり、そこから反省的に文体や叙述方法の問題が摘出されるのであって、逆ではない。

では、リアリティを直感するとはどういうことか。本来、現にそこに何かが存在しているという直感は、文字通りの現実存在に対して、つまり自己や世界が知覚されてそこ

に存在している事態に対して抱かれるものである。言葉によって表現され、「意味」を通じて表象されるものに対してリアリティを感じるのはいかにしてかという問いは、美学を越えた哲学的な問いともなる。この問題に正面から取り組むことは別の機会にゆだねるしかないが、その方向性については第三章で触れることになるだろう。われわれのここでの課題は、小説的なリアリティとは何なのかを予備的に検討することにある。そのために参照すべき範例的なテキストとして取り上げるのが、既に言及したアウエルバッハの『ミメーシス』である。

第二章 『ミメーシス』におけるリアリズム

§4. ヨーロッパ文学における文学的リアリズムの発展

まず『ミメーシス』の議論の大筋を要約しておこう。「ヨーロッパ文学における現実描写」を副題とする『ミメーシス』は、ホメーロスと創世記を比較した第一章から始まる。この著作は、ヨーロッパ文学の二つの起源から説き起こしつつ、19世紀に近代小説のリアリズムが確立するまでの長い過程を一貫した視野の下に俯瞰するという壮大な企図のもとに書かれている。

19世紀に成立したリアリズムとは、アウエルバッハによれば、普通の市民（庶民）の現実が、その歴史的問題性を見すえつつ批判的に描き出され、そこに人間性の本質が露呈されるような文学であり、その物語は、必然的に日常における悲劇的出来事を素材とする。既に述べたように、この日常性（通俗性）と悲劇性との結合は、「様式分離の規則」が貫徹するギリシア・ローマ的伝統の中ではありえないものだった（S.35, 上38頁）。従って、現実模倣を目指す文学の歴史は、古典的な様式分離を克服し、様式混合の完成を目指す道程でもある。

アウエルバッハによれば、古典古代は様式分離のもとで悲劇と喜劇の型を完成させた。悲劇における「高い様式」と、喜劇における「中くらいの、あるいは低い様式」である。他方キリスト教文学は、それが元来現世の日常と永遠の救済との関連を説くことから、様式混合的なものとなった。ただ、古典的教養を取り込む中で、キリスト教は、現世的なものを宗教的真理の象徴と見なす「比喩形象的解釈」の精神を発展させる。とはいえこれも中世の終わり頃になると現世的なもの、特に人間の「被造物的（生物的）」現実への関心が優勢になり、調和的な解釈図式を逸脱した滑稽さやグロテスクさが前面に出

てくるようになる。ダンテの『神曲』にも垣間見えるそうした傾向は、受難劇や奇跡劇と呼ばれるキリスト教演劇において特に顕著であり、15世紀にそのピークを迎える。しかし人文主義と宗教改革の時代以降、異形の宗教劇は衰退する（S.150-154, 上 170-173 頁）。

その後の変化はどのように進むか。日常性と結びついた滑稽・グロテスクは、元来喜劇的な要素である。それを悲劇性へと昇華させるためにキリスト教的な「受難」の枠組が要請された。しかしその枠組が形骸化すれば滑稽・グロテスクが一人歩きをし、悲劇性を失う。悲劇性を取り戻すには、別の枠組や視点が必要となる。

まずルネサンス人文主義において、悲劇性は失われるが、人間への鋭い注視・洞察がはじまる。ラブレーは中世の滑稽・グロテスクの影響を強く残し、誇張された喜劇的な物語を意識的に展開する。モンテーニュは、より内面的に個人としての自己の日常的現実を掘り下げる仕方人間性の本質を問う。シェイクスピアはもはや古典的ジャンルにとらわれずに具体的な人間を描く。セネカなどから学ぶことで新たな悲劇の可能性も開かれるが、人物設定には古典的な身分図式が堅固に残っており、シェイクスピアには真の意味で人間の卑俗な日常を問題化するという動機はいまだ存在しない（S.313, 下 78 頁）。

近代小説の出発点のひとつであるセルバンテスにも悲劇性はなく、歴史的・問題的な分析視点もない。しかし『ドン・キホーテ』は、ひとりの狂人を媒介として、現実の日常のきわめて多様な姿を詳細に描き取ってゆくスタイルで書かれている。次節でも触れるように、その豊饒な想像力と描写の文学的な力技は後代も含めて比類がないと、アウエルバッハは驚きをこめて評価する。

悲劇は、17世紀フランス古典主義において、この時代の政治的要請に促された強烈な身分意識とともに再興される。しかしそこでは、古典古代に学ぶことで、再び様式分離が徹底される。中世の宮廷文学に繋がる「恋愛」の主題は新しい特徴ではあるが、その扱い方にはバロック的な様式性・儀礼性が顕著である。奇妙なことに、フランス古典主義の時代にはそれが「自然的・合理的」と見なされていた（S.364-367, 下 143-145 頁）。卑俗と悲劇の様式混合という点で革新的な「市民的悲劇」が演劇と近代小説において成立するのは、18世紀半ば以降である。レッシングをはじめとして演劇ではドイツ語圏が先行するが、18世紀後半を覆った感傷的・メロドラマ的な嗜好と、何よりも指導的人物だったゲーテ（彼の歴史的現実に対する嫌悪）の影響で、ドイツにおける混合様式

のリアリズムは、クライストやビューヒナーといった先駆的作家を輩出したにもかかわらず、発展の軌道に乗ることができなかった (S.419-421, 下 204-206 頁)。

近代的な小説は、セルバンテスという巨大な先駆者の後、18世紀のイギリスで成立したというのが通説である。アウエルバッハは、しかし、小説におけるリアリズムはイギリスではなくフランスの19世紀に確立したと見なしている。スタンダールについて、彼は次のように書く。

〔『赤と黒』の〕登場人物たちの性格、態度、対人関係は、当時の歴史的状況と密接に結びついている。時代の政治的社会的な状況が物語の筋の中にこれ程微に入り細にわたってリアリスティックに織り込まれたことはなかった。〔……〕ジュリアン・ソレルのような低い社会階層に属する人間の存在 (Existenz) を悲劇的に捉え、それをこのように論理的かつ念入りな仕方で、きわめて具体的な歴史的現実の中に置き入れ、かつそれに基づいて展開させて行くということ、これは全く新しい注目すべき現象である。(S.425, 下 210 頁)

ただスタンダールの細部描写は、「全く古典的・倫理的な心理学の意味で「人間の心の分析」に向けられている」(S.431, 下 217 頁)。確かに心理分析は近代小説の大きな特徴と言えるものであり、特にフランスには『クレヴの奥方』以来の恋愛心理小説の伝統がある。アウエルバッハは、それがリアリズムの促進に寄与したことを認めるが、心理分析に留まっている限りでは、まだ真のリアリズムとは言えないと考える。なぜなら、そこには彼が術語的に「歴史主義」と呼ぶものが欠けているからである。この点でバルザックは、スタンダールの先を行っている。

スタンダールと同様、バルザックは人間たちの運命を真剣に物語ったが、その人間たちを、彼は正確に定義された歴史的社会的設定のもとに置き入れただけでなく、この社会との結びつきを絶対不可欠のものと考えていた。あらゆる生活空間は、精神的肉体的な雰囲気を作りだし、それは人間たちの風景・住い・家具・衣類・肉体・性格・交際・心情・行為・運命に浸透している。そして同時に全体の歴史的状況が、そうしたあらゆる個々の生活空間を包括する全体的雰囲気として現われるのである。(S.440-441, 下 227 頁)

生物学からの類推で、「環境」（つまりは歴史的諸要因）(S.443, 下 230 頁)こそが異なるタイプの人間を作るという信念を持ち、その思想を文学化した点で、バルザックは「徹頭徹尾歴史主義的」だとアウエルバッハは評価する。

日常的現実を諷刺的・教訓的に扱う 18 世紀の小説は、様式分離の要素を色濃く残している。スタンダール・バルザックに至って、人間存在の現実を厳粛に見つめる眼指しが確立し、日常性が悲劇として描かれるようになる。そして「深刻な問題性をはらんだ悲劇的な新しいタイプの題材は、徐々に全く新しい種類の厳粛な文体、いわば一種の莊重体の発達をうながした」(S.448, 下 236 頁)のである。ここに至って、古代の様式分離は完全に乗り越えられ、今や劇ではなく小説が「悲劇」を担うジャンルとなる。われわれが、19 世紀リアリズム文学に感じるある種の「重苦しさ」というのも、ここから来ているわけである。

とはいえこの莊重体も、バルザックの場合には、彼の個性に由来する一種メロドラマ的な大仰さを伴っているとアウエルバッハは言う。近代的な様式混合にふさわしい文体の洗練が要請されるゆえんである。こうして 19 世紀の 50 年代半ば、近代的リアリズムの完成を告知するフローベールの『ボヴァリー夫人』が出現するに至る。アウエルバッハによれば、フローベールにおいて「公正無私の、非人称の、即物的なリアリズム」(S.449, 下 237 頁)が成立した。

§5. フローベールの革新性

さて、われわれは、フローベールの革新性ないし特異性に関するアウエルバッハの指摘のうちに、リアリズムの本質に関わる洞察を見出すことができる。三つの論点を取り上げてみたい。

第一は、よく知られた「人物視点」に基づく描写である。物語は、いわゆる神のような語り手の視点からの俯瞰や「介入的」なコメントによってではなく、基本的には主人公エマの視野の中で進行する。それは、出来事の描かれ方に制約を設けることではあるが、焦点を絞った細部描写を可能にする枠組となる。人物視点とはいえ、18 世紀に流行した日記・回顧録風の内面語りとは異なる。語りはあくまで三人称形式であり、アウエルバッハが正確に指摘しているように、必ずしもエマ・ボヴァリーの「意識したもの」が描かれるわけではない。ジュネットの言え、エマが焦点化人物として設定されているということである⁽¹⁴⁾。いずれにしても、こうした手法の背景には、視点技法によっ

て出来事を完全に表現できれば、語り手が介入するまでもなく人物を十全に造形できるという信念、つまり「責任ある、率直な、用意周到な言葉のもつ真実性にたいする深い信頼」(S.453, 下 241 頁)があるのである。物語の現実性は、状況や内面の徹底した「描写」によってこそ立ち現れさせることができるという確信を、フローベールは持っている。

第二の指摘は、この小説の書かれ方に関してのものである。フローベールは「現実の世界の真理もまた、言葉による表現のうちに現われると信じている」。アウエルバッハは作家の手紙に現れた「理論」を次のように紹介する。それは、

現実の対象の中に忘我的に沈み込むことで、「不思議な化学作用によって」素材そのものが変化し、成熟した表現に到達する、という理論である。かくして、対象が作者を完全にみだし、作者は忘我状態となり、作者の心臓は、もはや他人の心臓の鼓動を感じるためにしか動かない。(S.454-455, 下 242 頁)

この「理論」が「様式混合」をもたらす。表現する対象(素材)を「その次元の高低によって分類するための様式の一般論」など必要ない、「要は、対象そのものをいかに表現するかにつきる」からである。

作家の創作姿勢に関するアウエルバッハのこの主張には、テキストの成立過程について思考する文献学者の洞察の深さがよく示されている。ここで言われているのは、小説を書くという作業が、一方では(全体として見れば)、テーマを決めて構成を練り資料を集めて内容を詰め、プロットに沿って書き進めてゆくという手順化された知的作業でありながら、実際に一文ずつ書き下ろす瞬間において書き手は、設定された対象つまり登場人物に促され、それがおのずから行動してゆく様を追ってゆくのだけということ、書き手は、ただ対象の動きに従いさえすればいい(「忘我状態となり……他人の心臓の鼓動を感じるためにしか動かない」というような仕方)で書くのだけということである。書く、創作する現場において、つまり白紙に向かってペンを動かしてゆく瞬間に作者が経験しているのは、まさにそのような状態なのである。このことと作品が生み出すリアリティが実は密接に関係してくるというのが、本稿が予想する一つの論点であり、これについては後でまた触れることになるだろう。

ちなみにアウエルバッハは、セルバンテスについても同じようなことを述べている⁽¹⁵⁾。

『ドンキホーテ』には、近代小説に求められる悲劇性も問題性も欠如しているのだが、キホーテとサンチョを舞台回しにして連ねられる数知れないエピソードの、時には矛盾も孕みながら多層的に積み重ねられてゆくあまりの豊饒さのうちに、「セルバンテス独自のもの」が現出する。それは、ひとつの特徴的な書き方、書くことによって世界を現れさせるそのやり方・姿勢である。セルバンテスは、「そのときどきの冒険の要求するままに、そのときどきの状況に迫られて」書いてゆく。そこに見えるのは、作家の「実にさまざまな人間を非常に異なったいくつかの状況の中において想像してみることのできる力強い能力、そのときどきに彼らの頭の中にどんな考えが浮かび、心にどんな感情がわきおこり、どんな言葉が口をついて出てくるかを生き生きと脳裏に思い浮かべてそれを表現することのできる力強い能力である」(S.338-339, 下 107 頁)。それは「それ以前の時代のリアリズム」の型に収まらないものだが、それでも彼には、「全体に秩序を与え、一種の「セルバンテス的な」光のもとにそれを現出させる「何か」がある。この「何か」は、「対象」のもとに見い出されるものであり、「一つの姿勢——世界に対する、したがってまた自分の芸術の対象に対する姿勢」(S.339, 下 108 頁)が生み出すのだとアウエルバッハは言う。それは、「中立を保」ち「判決を下さない」姿勢である。セルバンテスは「物語を語るだけ」であり、例えば物語中の個々の出来事の道徳的意味について作家が「どう考えているのか皆目わからない」。

登場人物がすべてそれぞれの場所で生活しているという、ただその事実だけで正しいとされるような一つのドラマに、この世界を化してしまおうというのが、セルバンテスの姿勢である。(S.340, 下 109 頁)

唯一「間違った存在」であるキホーテを狂言回しにして、ただ「世界」がそこにあるという事実を立ち現れさせるような文学。こうした文学を前にして文献学者は、「日常の現実をこれほど広くあまねく、多層的に、それでいて無批判に、そして無問題的に描こうとしたものはヨーロッパにその後ない。やろうと思ったところで、どの時代のどこにそんなものを探せるのか、筆者には想像することすらできない」(S.342, 下 109 頁)と嘆息する。これは、『ミメシス』の中でも最も真率で感動的な一節である。

筋の駆動力となるキホーテの狂気を一種の口実として、幾多の人間の営みが、それぞれの状況が自ずから促すがままに描き取られ——アウエルバッハは「自発的(無意識的)

な感覚性」(etwas spontan Sinnliches) (S.338, 下 107 頁) という言い方をしている——, それが端的に物語世界の事実性として現前する。こうした小説の成立の仕方は, フローベールにおいて言われていることと符合するように思われる。

それはアウエルバッハの三番目の洞察, 『ボヴァリー夫人』の内容に関する次のような指摘からも見て取れる。彼は, これが「一つの出口のない人生」を描く物語, 「特別なことは何も起こらない」物語だと述べているのである。主人公は絶望しているが, 何を失い, 何を求めているのか, 具体的には自分でもわからない。

このような無形の悲劇は [……], ロマン主義によってはじめて文学として表現された。知性も教養も乏しく, 地位の低い大衆の中にこれを表現したのは, おそらくフローベールが最初であろう。まさにフローベールがはじめて, このような心理状態がどのようなものであるかを直接的にとらえたのだ。そこには何も起らない。だが, この何もないこと (das Nichts) が, およそ重苦しい, 陰鬱な, 恐るべき何か (Etwas) になったのだ。フローベールがどのようにこれを形象化したかは最前見たとおりである。彼は, 部屋の様子や, 食事や, 彼女の夫の様子を見ているうちにエンマのうちにこみあげてくる不快感の複雑な印象を, 圧縮された, くもりの全くない透徹した言葉で表現した。ほかのところでも, 筋をはこぶために, いろいろの事件を叙述するということはめったにない。(S.455-456, 下 244 頁)

「無」が「何か (存在)」になる, つまり「無」であることがむしろここで再現されるものの現実性を生み出している。「何も起こらない」, 「つかみどころがない」という性格が, リアリティの問題と深く繋がっているのである。もちろん『ボヴァリー夫人』は, 平凡な田舎医者と結婚した女が, 退屈な生活から逃れようとして不実な男と不倫し, 最後は自殺に追い込まれるという「あら筋」を持つ。従って決して「何も起こらない」わけではなく, このむしろスキャンダラスな「内容」によって知られる作品でもある。

ではアウエルバッハが「何も起こらない」と評するのはなぜなのか。それは要するに, 「あら筋」として摘出されるような出来事連鎖によっては, この作品がどのようなものであるかが語れないということである。引用の中で, 作家自身「筋」(Handlung) に読者を導こうとしていないとアウエルバッハは書いているが, この「筋」は, 後述する区別にそくして言えば, むしろ「あら筋」のことである。作品を作品たらしめているのは,

何を求め、何を失っているのか自分でもわからないような主人公のつかみどころのない日常生活の描写そのものである。それは、単純な言葉（概念）で要約することができない。つまり作品における最も固有なものは、実際にテキスト上の描写の一節一節を追ってゆく中での言語体験としてしか露わにならないのである。

『ボヴァリー夫人』のリアリティには、「あら筋」を要約することで作品が理解可能にはならないというような性格が含まれる。このことの意味については、次章で更に考察する。

§6. アウエルバッハのフローベール批判

以上をまとめると次のようになるだろう。作家は、描こうとする対象つまり人物に焦点をあて、その視点を保持しつつ、それがおのずから知覚し行為する様をたどることに集中する。その書き方から立ち現れるのは、全体としての要約を許さない「何も起こらない」ような生の姿である。アウエルバッハは、作品の内実とその成立過程に関するこうした特質を的確に摘出している。小説において、描かれる人物がおのずからその生を展開してゆく、つまり作品世界の方から対象の存在が現れ出てくるということは、とりもなおさずそこに生きて行為する人間の現実性が感じ取られるということである。そのような意味で、アウエルバッハは、フローベールが実現している再現のリアリティを正確に感じ取っている。しかし同時に彼は、彼流のリアリズムの「理論」を携えているために、このフローベールのミメシスの意味を掘り下げることなく、その「限界」の批判へと先走ってゆく。

アウエルバッハにとってリアリズムは、単に日常風俗をあるがままに写し取るスタイルではなく、人間の生存の現実を、その歴史的・社会的環境と深く関連づけ、そこに潜む様々な問題に分析的で批判的な眼指しを向けるような文学でなければならない。この「歴史主義」の見地からすると、対象そのものに語らせるという厳格な姿勢は、あまりに「芸術至上主義」的であり「神秘主義」(S.453, 下 242 頁)とも言える。アウエルバッハによれば、フローベールには「何か狭苦しいもの、締めつけられたものがある」。「芸術に対する理解力では最高水準にあり、この上なく豊富な印象に囲まれながら、純粋に文学的であることが判断を制限し、人生を貧しくし、時として現象の凝視を歪曲している」のである (S.471, 下 261 頁)。

この評言には「文学的であること」と「判断」の分裂が語られている。「判断」とは

この場合、小説的再現ではなく、文字通りの歴史的現実に関する識見であり、凝視されるべき「現象」もまた現実のそれである。つまり、アウエルバッハは一方で、「再現のリアリティ」を直感しているながら、それは何よりも「現実のリアリティ」と結びつくべきだという先入見にとらわれている。

歴史主義という「理論」に基づくこの無自覚的な歪みを正当化するために、彼は奇妙な仕方で、フローベールを「持ち上げ」ようとする。アウエルバッハは、フローベールが露骨に道徳的・教訓的な言及を行わないこと、つまり彼の「即物的な厳粛さ」、*「不感無覚の立場で、あるいは少なくとも感動をつゆもらすことなく、人間生活のもつれや情熱の深みに分けいろうとする態度」*を確認した上で、次のように述べるのである。このように「思考の眼を固定」し、「言葉によって観察の対象となっているものの真実を語らせること」を通じて、作品は「結果的には時代の批判という教育的な目的を持つ」のだ、と。そして「目に見える安定のうちに、何か隠れた脅威のようなものが垣間見えている」、つまり「内に爆発の徴候をはらむ、不気味な出口のなさ」を暗示することに成功しているというのである (S.457-458, 下 246-7 頁)。「再現のリアリティ」をもたらした「対象それ自体に語らせる」方法が、結果的には、やがて 20 世紀にかけてより顕著に出現してくる「出口なしの時代」の徴候をつかみ出すことに成功している、その限りにおいて『ボヴァリー夫人』も「歴史主義」的リアリティを有するというわけである。

このアウエルバッハのフローベールに対する「好意的な」解釈は、古代・中世の文学を丹念に分析する場合の彼とは違い、意外なまでに粗雑である。エマ・ボヴァリーの「生」が不安の時代を先取っているといった解釈は、小説は何か教訓を与えるのでなければ読むに値しないと信じている二流教育者にこそふさわしい。あるいは『ミメシス』に引き寄せて言えば、次のような発想図式とも通底している。キリスト教文学における卑俗の描写は、神による普遍的救済を暗示する比喩的な表現であると見なされる限りで許容されるものだった。宗教的な真理が償還されうるという手形保証がなければ、人間の日常的「現実」を描くことにそもそも意味はない。それどころか、むしろ低劣な娯楽として指弾されるしかない。同様に、正しく把握された「歴史的・社会的現実」への洞察という担保があってはじめて、リアリズムのリアリティは肯定的に評価されうるといえるわけである。

われわれからすれば、アウエルバッハのフローベールへの批判や「好意的」解釈は、明らかにポイントを逸したのに見える。しかし重要なのは、そこではない。アウエル

バッハは、『ボヴァリー夫人』のリアリズムについて注目すべき洞察を示している。そこで何が言われているかをさらに考察することで、再現のリアリティをどう論じるべきかが見えてくるはずである。アウエルバッハの洞察の意義を、彼自身の「歴史主義」に抗して、救い出すことが重要である。

第三章 リアリズムとリアリティ

§7. 「歴史」とリアリティ

アウエルバッハがフローベールの「リアリティ」の核心にある特性として洞察した事柄は、以下のようにまとめることができる。つまり、物語が、語り手の介入を排して、対象がおのずから動いてゆくのに任せる仕方で描かれ（内的焦点化もこれに付帯する）、「特別なことは何も起こらない無形の悲劇」が現出するということである。

これはいったい何のことを言っているのか。

それを掘り下げる前に、一点確認してきたい。それは、アウエルバッハが考える意味での歴史主義的リアリズムが、作品におけるリアリティと密接に関係することは認めなければならないということである。われわれにとって、基準となる現実（文字通りのリアリティ）とは、身体的に生きられている感覚的・生物的な生であり、歴史的・社会的に条件づけられた具体的日常である。人間は共同で存在する動物であり、その思考や行為の具体的なあり方は歴史的な文脈や社会慣習によって規定されている。従って、文学が行為を再現するものだとすれば、それが現実的であろうとする限り、歴史的・社会的条件を客観的に見定めようとする視線によって書かれなければならないというのは、もったもな主張ではある。虚構の物語が現実を「再現」するのだとすれば、人物や事件を取り巻く現実的な要因（「風景・住い・家具・衣類・肉体・性格・交際・心情・行為・運命」）が、具体的に想像できる形で入念に描きこまれている必要があり、それによって人物や事件は「本物らしい」「リアルな」ものと感じられるだろう。われわれが普通に「リアリズムの作品」と呼ぶ場合の「リアル」とはそうしたものである。換喩契約の議論で述べられた細部叙述という論点も、このことを指している。

ただ、こうした議論の際に容易に生じてしまう錯誤を、われわれは常に警戒しておかなければならない。それは、「現実的な細部叙述がなされているならば、作品はリアリティを伴う」という条件文が普遍的に真なるものとして妥当するわけではないということである。

ある。こうした条件文は、優れたリアリズム作品の性状を個々に検討することから帰納的に得られる認識ではあるだろう。しかしそれは経験的な蓋然性すら持っていない。細部叙述に凝っているがリアリティを感じさせない小説はいくらでも見つかるからである。およそ創作をめぐる議論において、ある特定の表現形式とある表現効果の間に「普遍的な」原因・結果の関係を規定することは不可能である。

われわれは、アウエルバッハの「無が何か(存在)になる」という評言を、あえて文字通りに受けとるべきかもしれない。問題は特定の描かれた内実や描き方が、つまり「何か」が、ある効果を(「何か」を)生むということではなく、「無」が「何か」がそこに存在するという直感をもたらすということである。もちろんこの「無」は本当の空虚ではなく、描写断片の集積である。ただそれが、それ自体としての「何か」であることを越えて、「何もない」ようなものとして受容されるあり方をするとき、リアリティが直感される。現実の歴史を反映する細部叙述を取り込むこと、つまり「リアリズム」であることが、作品がリアリティを持つための一つの実際的な要因であることは事実である。しかし個々の「リアリズム」的な描写がそれ自体として、そのままリアリティを生み出す「原因」になるわけではないのである。

§8. 「憑依」としての文学

アウエルバッハは、主題・対象のおのずからの展開に身をゆだねる姿勢を、一種の「没我状態」と呼んだ。こうした状態は、多くの作家に観察されるものである。カフカの「一気書き」や、フォークナーの速筆はよく知られている⁽¹⁶⁾。

もちろん小説を書くには様々なセッティングが必要であり、事前のプランなり資料集めなりが先行するだろう。それは当然である。しかし、実際に物語を「書き下ろす」作業そのものは、単に事前のプランに沿って言葉を選んでゆくといったプロセスではない。作家は「書き出す」ために必要な初期設定を頭に入れた上で、はずみをつけて一気に書き始める。特定の状況に置かれた登場人物に憑依し、その思考や行為を「生きる」ような仕方で、言葉を記してゆくのである。それは、書かれるべきものについて常に反省と分析を加えつつ叙述を積み上げてゆくというような計算ずくの書き方——小説に「歴史主義」的な正確さと批判性を求める論者は、そうした書き方を想定するかもしれない——とは真逆の「陶酔的」な営為なのである。

ところで、この没我や憑依という現象は、既にプラトンがその「詩批判」の文脈で論

じた「古典的」な「文学」の特徴規定でもある。『ゴルギアス』でソクラテスが言うには、詩つまり文学は、弁論術に音楽が結合したものに過ぎない。弁論術は、真理を探究する哲学とは対立する、大衆迎合的な技術である⁽¹⁷⁾。詩を「再現の再現」つまり真理の二番煎じだとするプラトンの詩批判はよく知られたところであるが、別の箇所では、詩人は自分の語っていることの意味を知らず、ただ神がかり的な仕方と言葉を口伝えするだけだとも批判している。

かれら〔悲劇とか、ディテュランボスとか、その他の作者（詩人）〕がその作品を作るのは、自分の知恵によるのではなくて、何か生まれつきのままのものによるのであり、神がかりにかかるからなのであって、それは神の啓示を取りつぎ、神託を伝える人たちと同じようなものだということです。なぜなら、この人たちもまた、結構なことを、いろいろたくさん口では言うけれども、その言っていることの意味を、何も知ってはいないからです。⁽¹⁸⁾

文学が真理から遠ざかるものであることと、それが理性を介さない神がかり的な語りであることが、事柄の表裏として指弾されている。「他人の心臓の鼓動」にあわせるようなフローベールの書法を「神秘主義」と呼ぶとき、アウエルバッハは、この伝統的な「哲学」的文学批判の図式を反復しているのである。

こうしたプラトニズム的な図式に芸術（Kunst）を従属させることに異を唱えたのがニーチェであり、その思考を発展させたハイデガーである。今しがた用いた「陶醉」という語は、もちろんニーチェ＝ハイデガーの語法に沿ったものである⁽¹⁹⁾。いずれにしても、文学において「真理」のようなものが問題になりうるとすれば、それは、プラトンやアウエルバッハが考えるような、それ自体としての第一義的な、つまり「現実」の真理ではない。それは哲学の領分に属する真理である。そうではなく、あくまで「再現」であり虚構であることそれ自体の真理性が問題なのである。

フローベールの入念な推敲を念頭に置くと、次のように考えてしまいがちである。フローベールの頭の中には、事前に準備し練り上げられた世界が出来上がっており、要はそれを最も明瞭に描出できる言葉を、何度も推敲することで探そうとしているのだ、と⁽²⁰⁾。しかし、小説家の頭の中にあらかじめ完成した世界など存在しない。そうではなく、ただ、書き出すための素材があり幾らかの条件設定があるだけなのだ。それは「書くこと」

の準備ではあるが、「書くこと」を支配したり「嚮導」したりするものではない。書くという行為は、「対象」——これはアウエルバッハの言い方である⁽²¹⁾——が、おのずから「動き」、出来事を生成させてゆく様を、言葉で表に出すということである。フローベールにおける推敲とは、この「動き」の「経路」を何度も模索することである。なぜならこの「動き」は、決してあらかじめ決定できないからである。というのも、人間の行為とそれが作り出す世界そのものが、そのようなものだからである。人間の行為が、あらかじめ設定されたプランに沿って、つまり必然的な仕方で、現出するのではないのだとすれば、それを描く物語は、この「必然的でない」ことを再現しなければならない。しかもそれが、事後的には「起こりそうな」ことだと思えるような仕方で。この困難な課題に向き合うひとつの方法が、人物に「取り憑かれた」書き方なのである。

§9. 「筋」と「あら筋」

もちろん「取り憑かれた一気書き」というのは、それ自体一種の理念であり、作家は文字通りの「忘我状態」にあるわけではない。重要なのは、仮に入念な設計に基づく造形が試みられているにせよ、書くプロセス、つまり言葉を発見する作業の各瞬間において、描かれる対象との間に直接的な関係が築かれているかどうかである。書く行為において、書かれる対象との間でそうした関係を保持できるかどうか、作家にとって問題なのである。

さて、そうした仕方で描かれたものが、「特別なことは何も起こらない無形の悲劇」として経験される。前の章でも触れたように、これは、描かれたものを「あら筋」として要約しても何も語ったことにならないという受け手側の印象に関わる指摘である。対象の思考や行為のおのずからの「動き」を追って行くような「忘我」「陶酔」の状態で書かれた言語が、卓越した言語作品となって受け手に引き渡されるとき、受け手もまた——彼（女）が「読む」能力を有していれば——、そうした「陶酔」に同期し、特有の仕方で書かれたものを享受する。その享受のあり方が「特別なことはなにも起こらない」という印象である。それが物語つまり「筋」とは何かという問題へのヒントともなる。

ここでわれわれは、アリストテレスが再現の中心として捉えた「筋」（ミュートス）と、常識的に言われる内容の概略という意味での「あら筋」とを厳密に区別したい。物語は人間の行為の再現であり、出来事の継起である。物語全体を事後的・俯瞰的に捉えるとき、われわれは、テキストを構成する描写を、「あら筋」として概括される出来事命題

の連鎖に置き換えることができる。例えば、「男が村に到着し、宿屋を訪ねる。彼はK.と名乗り、城に呼ばれた測量技師だと言う。村人は不審に思い、城に照会の電話をかける」等々、といった具合である。物語は意図的に書かれた描写断片の集積であり、描かれる出来事は多かれ少なかれ因果関係の中に置かれている。もちろんいわゆる「プロット」を構成する出来事連鎖には、分岐もあれば孤立したエピソードも含まれる。しかし作品が物語の体をなす限りは、必ず何らかの因果的な「あら筋」が与えられるはずである。

第一章で見たように、換喩契約論では、「あら筋」そのものは現実性と直接結びつかないが、それに付帯する細部叙述によって作品がリアリズム化するという形の議論がなされる。われわれは、新奇性を担う「あら筋」と真実らしさの付与に関わる細部叙述をこのように分離する捉え方は、再現のリアリティの出所を隠蔽してしまうものだと考える。同時に、ここで「あら筋」と呼んでいる出来事連鎖そのものにリアリティの根拠があるとは、もちろん言えない。もともと「あら筋」とは、物語の全体を俯瞰しつつ部分を総合することで生み出される記述、つまりシノプシス (synopsis) である。実際に物語を読み享受する瞬間において、受け手は俯瞰的な視点に立つことはできない。そうではなく、描写によって喚起される物語世界の変転を直接的に「経験」しているだけである。この変転において経験されているものを、われわれは「筋」と呼ぶのである。その移り変わってゆく「流れ」あるいは「動き」そのものに身をゆだね、把握された出来事がそこに（つまり物語世界に）現に起きているという実感を持つことが、リアリティの経験である。カフカのテキストから「茫洋としていて手がかりがない」世界のあり様そのものが現前化する⁽²²⁾とか、あるいは小説が、「登場人物がすべてそれぞれの場所で生活しているという、ただその事実だけで正しいとされるような一つのドラマに、この世界を化してしま」うと言われる⁽²³⁾とき、そこで指し示されているのは、こうした再現のリアリティの経験である。

この種の洞察は、外国文学のケースに限ったことではない。いささか迂遠であるが、リアリズム的な書法と「筋」との関係を探る証言の好例として、谷崎潤一郎が永井荷風の『つゆのあとさき』を論じた次のような評言（1931年）を引用してみたい。

而も此の小説の面白みは作者のさう云ふ無頓着な書き方に存する。偶然の出会いが多いことなども、一つには古い形式に對する愛着にも依るのだらうが、一つには、その方が筋を運ぶのに都合がいゝので、多少不自然にならうがどうだらうがお構ひ

なしにやつてのけたと云う風に見える。だがそれでゐて、長年の修練と琢磨の結果作者の客観の鏡が玲瓏と冴えてゐるために、その前を去來する映像を明瞭に寫し出してゐる。努めずして物の形が表面に映るやうに、筆が自然と描くものに随っている。⁽²⁴⁾

谷崎によれば、日本にはもともと「純客観的描寫の手法を嚴守しながら、篇中の人物の動靜の模様や情景等を立體的に浮き上らせ、己れは何も意見を述べないで人生の甘味、苦味、酸味を讀者に教へ、讀者をして自らそれを經驗したと同じ様な感慨を催させ、讀後の記憶が自己の體驗の記憶の如く折に触れてしばしば想ひ出されるやうにさせ、それだけ讀者の思想や感情を豊富にし、複雑にする」⁽²⁵⁾ ような物語の伝統が存在する。この記述はアウエルバッハがフローベールのリアリズムについて述べることと驚くほど似ている。ところで、若い時期にゾラの影響を受けた永井荷風は、耽美主義的な迂路を経た後、最後は日本的リアリズム（「古い形式」）に回帰しつつ独自の客観描写に辿り着いたと谷崎は評しているのだが、実際、引用にある「無頓着な書き方」はフローベールの「即物的な嚴肅さ」に対応するかもしれない。そして荷風の場合にも、「努めずして物の形が表面に映るやうに、筆が自然と描くものに随っている」。つまり、対象それ自体に付き従い、対象が自らの方から姿を現すやうな書き方が見て取れる。これに対して表面的なプロットの方は「多少不自然になろうがどうだろうがお構いなし」であると指摘されている。「偶然の出会い」の設定などを念頭に置いていることから、問題になっているのは「あら筋」のことだとわかる。つまりここでも、「あら筋」は小説的再現にとって本質的ではなく、「筆が自然と描くものに随って」展開してゆくことこそが重要であると言われているのである。

歴史的事実関係としては、谷崎の言う「日本的リアリズム」とアウエルバッハが向き合っているヨーロッパ的現実描写とはかなり異質なものであるだろうが、東西の優れた「読み手」が、リアリズムの本質について似たやうな洞察を示していることは、十分に興味深い。

§ 10. 再現と時間

アウエルバッハの洞察を手がかりに、作り手の側での「忘我状態」、受け手の側でのそれへの「同期」について考えてみた。「書くこと」と「読むこと」とはこのようにし

て向かい合う。「読むこと」は「書くこと」の反復なのである。物語の「筋」とは、この場合、描かれた世界がおのずから展開してゆく「動き」であり、その「経路」である。そのような意味で、「物語=筋」の創造は、アリストテレスが言うように、再現という行為の中心をなすものであり、再現のリアリティを生成する根幹なのである。

われわれは最初に、「現実」とは何なのか、また「物語」とは何なのか、物語がどのような姿を取るとき現実に「似ている」、あるいは現実を「再現している」と言えるのか、すべては曖昧なままだと述べた。ここまでの考察で明らかになったことを整理してみよう。

再現は、それに先だって存在する「再現されるもの」に規定される。それは「現実」である。「現実」に「似ている」とき、つまり「現実」がそれ自体として立ち現れてくるように感じられるとき、われわれはリアリティを直感する。「現実」とは、歴史的に起きた、あるいは起きつつある非虚構の事実であるから、この歴史的事実を記述する書法が適切に作品に導入されることがリアリティの成立に寄与すると、通常は考えられる。「適切に」というのは、アウエルバッハの例で言えば、人間の日常的生を制約する様々な環境的条件を批判的に分析し、そこに潜む問題性を摘出するような仕方で描くということであった。

しかし、このように表現内容のタイプを指定し、それが含まれればリアリティが成立するという形の条件文を普遍的に導くことは不可能である。優れた歴史家が優れたリアリズム作家になれるわけではない。逆に、リアリティを直感する文学経験から遡求することで明らかになるのは、登場人物がそれ自身おのずから「動く」ような仕方で作品世界が描かれていることが事柄の核心にあるということだった。これはつまり、あれこれの歴史的事実というよりも、人間が「現に」それ自身として存在している、その存在の仕方そのものを物語は再現するということである。

その「現に」生きているという意味での「現実」は、不断の行為選択であり出来事の継起である。そのようなおのずからの「動き」の言語化として「物語=筋」が生まれる。それは狭義の「あら筋」よりもはるかに複雑で把捉しがたいものである。「あら筋」が「注目に値する」特異な出来事の組立てであるとすれば、「筋」は、「注目に値する」出来事がそのようなものとして顕在化してくることでそれを可能にしているような、基盤的な「流れ」であり「経路」である。それゆえ、それ自体においては「何も特別なことが起こらない」ように感じられるのである。

このように整理してきたとき、この再現が再現している「現実」、それに「似ている」ときにリアリティの直感が生じるような当の再現されるものとは何であるのかが、おぼろげながら見えてくる。再現が、現実に存在するものが存在していることそれ自体を再現するとき、再現されたものは、それ自体の方から立ち現れてくるように直感される。これがつまりはリアリティの印象である。では、あれこれの歴史的事実ではなく、現実に存在することそれ自体を再現するとはどういうことか。それは、歴史的事実に対して「存在する」という根本属性を付与しているものを捉え、再現するということにほかならない。つまり「時間」を再現するのである。

「出来事の組立て」「人間の行為の再現」としての「物語=筋」が、創作としての再現の原理であり目的（テロス）であるとするアリストテレスの主張には、ひとつの重要な含意がある。それは出来事の本質からして、その組立ては「時間」的編成であるということである。第一章で引用した換喩契約論の中でも、作中世界の時間と現実の時間との換喩的關係について触れられていた⁽²⁶⁾。しかし、空間的な配列における「隣接性」は見やすいところだが、いったい「時間」における隣接関係とはどういうことなのか。ある一連の出来事が、われわれが意識する時間全体の中の「部分」として存在するように感知されるという換喩契約論の捉え方は、出来事を「空間的（一次的）」に並べたときの部分と全体の関係を言っているに過ぎない。歴史的事実を物語に取り込むという発想は、とりまなおさずこうした時間の「空間化」に立脚している。

まず歴史的事実があり、次にそれを物語が再現するのではない。ここでわれわれは、歴史的事実についての記述もまた、何かが現に存在している、その第一次的な「現実」に対しては二次的な再現的表象だということを思い出すべきであろう。「歴史」記述は、より根源的な「現に何かが存在する」時間性に基きつつ、出来事を概念的に分節化し線状的な前後関係に配列すること、そのような仕方世界を「時間的」に再表象することにほかならない。そのように考えることができるならば、物語的再現における「筋」の時間は、「歴史」という二次的表象を再現する三次的表象——プラトンの言えば「再現の再現」——なのではなく、歴史的時間と同等に、それと並行して、根源的な時間性を再現しようとする二次的表象なのだと言うべきではないだろうか。

まさにこうした考え方を、リクールは『時間と物語』で提起している。

リクールは、自らの基本仮説について次のように述べている。

物語を語る活動と人間経験の時間的性格との間には相関関係が存在し、しかもその相関関係は単に偶然的ではなく、諸文化を超えた必然性という形を呈している〔……〕。あるいは別の言い方をすれば、時間は物語の様式で分節化されるのに応じて人間の時間になるということ、そして物語は時間的存在の条件となるときに、その完全な意味に到達する〔……〕。⁽²⁷⁾

人間は物語に媒介された形でのみ「人間的」時間を経験する。リクールによれば、「歴史」つまり現実言及とフィクション物語は、そうした時間形式の二種類のタイプである。両者はそれぞれ「既に起きたこと」と「起こりうること」を対象とする物語的再現（ミメーシス）なのである。この発想からすると、文学における「再現」は、「歴史」の再現とは異なる様式で人間の時間を描出する点にこそ、その固有性を持つことになる。

小説が真実らしさについてもっとも興味ある問題を提起するのは、小説がその美的機能にまじった、歴史のもしくは社会学的な直接の機能を行行使うときではない。行動の真のミメーシスは、時代を反映することにはもっとも意を用いない芸術作品のうちに探し求めるべきである。語の通俗的な意味での模倣は、ここではとりわけミメーシスの敵である。芸術がその真のミメーシスの機能を発揮するのは、まさにそれがこういった種類の真実らしさと手を切るときである。⁽²⁸⁾

この驚くべき発言は、小説の「真実らしさ」について、換喩契約論やアウエルバッハとは真逆の立場を示している。リクールは、「起こりうること」を描くというアリストテレス的な意味でのフィクションの特性に注意を喚起する。そして、写実主義をめぐる論争の中で、この蓋然性としてのフィクションの「真実らしさ」が「現実に類似する状態と混同」⁽²⁹⁾されたことを批判するのである。

「再現」の——リクールの言えばフィクション物語のミメーシスの——リアリティを歴史的事実のそれとは厳密に区別するこの議論は、われわれにとってきわめて示唆的である。もちろん、他方、「歴史」とフィクションがミメーシスとしての共通性を持つ限りにおいて、両者は「交差する」というのが、リクールのもう一つの主張であり、現実と虚構の双方で時間を描出する形式がどのように相互依存を起こしているかが詳細に検討されている。本章の最初に、歴史主義的リアリズムが作品におけるリアリティと関

係することを確認したが、リクールに沿って言えば、これは、この「交差」において、フィクションが「歴史」の表現形式を様々な形で流用するというところにほかならない。

『時間と物語』は、「ミメシス」の二様式における時間性の扱いを論じてはいるが、その関心の中心には「時間」とは何かという哲学的な問いがある。リクールは、時間それ自体を概念的に思考することは不可能であると考えている⁽³⁰⁾。その議論が正しいとすれば、しかも時間こそが、再現がそれを再現しようとする当のものであり、かつその再現が何らかの意味で成功していることがリアリティの直感を生み出すのだとすれば、いったいこの直感はどのようにして説明可能なのか⁽³¹⁾。概念的な照合というような仕方では説明できないことは明らかである。それでもなお、再現のリアリティが直感されるという事実があり、それなしには創作一般の「価値」といったものを論じることもできないと言えるのだとすれば、概念的な正当化といった方法とは違う仕方では、再現とは何かについて考えゆくしかない。明らかなことは、その問いかけが、「現実」や「時間」を巡る問いと不可分に絡み合っているということである。リクール自身がその考察を展開しているのだが、その当否についての検討は別の機会にゆだねるしかない。

注

- (1) Franz Kafka, *Kritische Ausgabe, Der Proceß*, S. Fischer : Fa.M., 1990, SS. 150-52.
- (2) 作家の保坂和志は、カフカのある断片を論じる中で、「文字によって書かれたものからは減多に受けないくらいにリアルに、ふつうに「リアル」と呼んでいるリアリティの範囲をはるかにこえてリアルに」出来事の感触が伝わってくると評している。そしてそれは、カフカの文学が「小説の外にある意味を持ち込むこと」に抵抗して、「世界に対する手触り」あるいは「世界像の掴みがたさ」を伝えるからだと言う。彼によれば、描かれたものから何らかの整合的な「意味」を取り出すのではなく、そこに直接的に現前する「茫洋としていて手がかりがない」世界を感覚することこそ、小説を経験することなのである。引用は、保坂和志『小説の発見』、新潮社、350-351頁。
- (3) 概念的な事象性（レアリタス）と区別された現実性の存在論的意味については、例えば『現象学の根本問題』（木田元・平田裕之・迫田健一訳、作品社、2010年）におけるハイデガールの明晰な議論を参照すべきだろう。リアリティに関わる「知覚」と「芸術」との関連については、以下の拙稿で論じている。「知覚のリアリティ——『芸術としての力への意志』に見るハイデガールのアート哲学——」、『東北大学文学研究科研究年報』第56号（2007年）、107-131頁。
- (4) Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Franke : Tübingen, 1994⁹ (1946¹). 篠田一士・川村二郎訳『ミメシス ヨーロッパ文学における現実描写（上・下）』、筑摩書房、1967年。以下、本書からの引用・参照に限り、原著・邦訳の順で当該箇所を頁数を文中に指示する。訳語・訳文は基本的に邦訳によるが、一部変更した。
- (5) 次注の北村論文、115頁。
- (6) 北村直子「リアリズム小説の換喩的性格」、『人文学報』第103号（2013年）、101-126頁。

- (7) 同上, 104 頁。
- (8) 同上, 105 頁。
- (9) 同上, 110 頁。
- (10) ロマン主義・象徴主義が隠喩的で、写実主義が換喩的という対比である。ロマン・ヤーコブソン (川本茂雄監修訳) 『一般言語学』, みすず書房, 1973 年, 40-41 頁, 参照。
- (11) 北村, 118-119 頁。
- (12) アリストテレス『詩学』第 6 章。
- (13) 同上, 第 9 章。引用は松本仁助・岡道男訳による。アリストテレス・ホラーティウス『詩学・詩論』, 岩波書店 (文庫), 1997 年, 43 頁。
- (14) もちろん「いわゆる内的焦点化が、完全な厳密さをもって適用されることは稀でしかない」ことに注意する必要がある。内的焦点化は、焦点人物のパースペクティヴに入る世界を描くことでその人物のあり様を描写することが目的なのであって、単にカメラを意識の内部に置くという形式が問題なのではない。引用は、ジュネット (花輪光・和泉凌一訳) 『物語のディスタール』, 書肆風の薔薇, 1985 年, 224-225 頁。
- (15) このセルバンテスに関する章は、1946 年の『ミメシス』初版にはなく、1949 年にスペイン語訳が出た際に付け加えられた (邦訳, 下 316 頁)。各章の実際の執筆順はわからないが、セルバンテスの書法に関する部分が、フローベール論より後に書かれた可能性はある。
- (16) 以下の拙論を参照。「書くこと」と「読むこと」——文学的行為をどう論じるか『東北ドイツ文学研究』第 46 号 (2002 年), 77-92 頁。なおカフカは、フローベールを自らの「血族」の一人として挙げるほど (フェリーツェ宛, 1913 年 9 月 2 日書簡), その熱心な読者だった。人物視点を通じて日常的現実を正確に描写する手法をフローベールから学んだとされる。Vgl. Hartmut Binder (hrsg.), *Kafka-Handbuch* Band 2, Kroener: Stuttgart, 1979, S.38.
- (17) 『ゴルギアス』502a-d.
- (18) 『ソクラテスの弁明』22c. 田中美知太郎訳による。『プラトン全集 1』, 岩波書店, 1975 年, 64 頁。
- (19) 以下の拙論を参照。「脱自としての人間, 陶酔としての芸術——ハイデガーにおける存在論と芸術論の相関」原研二ほか編『多元的文化の論理——新たな文化の創世へ向けて』, 東北大学出版会, 2005 年, 91-111 頁。
- (20) フローベールの「書き方」に関しては、注 16 の拙論, 81-85 頁を参照。
- (21) 川村・篠田訳では「素材」「主題」と訳されている。
- (22) 注 2 参照。
- (23) §5 のセルバンテスに関する引用を参照。
- (24) 谷崎潤一郎「「つゆのあとさき」を読む」, 『谷崎潤一郎全集・第 20 巻』, 中央公論社, 1968 年, 296 頁。
- (25) 同上, 282 頁。
- (26) 北村 (注 6), 110 頁。
- (27) ポール・リクール (久米博訳) 『時間と物語 I』, 新曜社, 1987 年, 99 頁。訳文中の傍点は省略した。
- (28) リクール (久米訳) 『時間と物語 III』, 新曜社, 1990 年, 350 頁。
- (29) 同上, 349 頁。
- (30) 同上, 469 頁以下。
- (31) リクールも次のように言っている。「われわれの企て全体が会うもっとも厄介な問題は、時間の表象不可能性が、依然として物語性の側にそれに比較し得るものを、見いだせるかどうかに要約される。[……] 推量不可能なものを再形象化することにどんな意味づけをすればよいのか。」同上書, 483 頁。

Über die Wirklichkeit der Mimesis

Koichi MORIMOTO

Für die erzählerischen Werke, besonders Romane, ist es nach ihrem Wesen bedeutend, ob sie “wirklich (real)” sind oder nicht, denn nach Aristoteles soll das Erzählen (mythos) die Handlung des Menschen nachbilden. Das Nachgebildete, d.h. das Vorbild, das erzählerisch nachgebildet wird, ist dabei das “Wirkliche”. Daher hängt der Wert des Nachbildens davon ab, wie das Nachbildende (mimesis) das “Wirkliche” wieder erscheinen lässt. Aber was ist denn das nachgebildete “Wirkliche”? Welchen Zustand des Erzählten kann man als wirklich empfinden?

Zum Beispiel finden manche Leser in den Romanen Kafkas eine gewisse Art von der literarischen Wirklichkeit. Wenn diese ästhetische Intuition berechtigt sein soll, ist die Wirklichkeit im Nachbilden nicht identisch mit der bei der sogenannt realistischen Abbildung der historischen Wirklichkeit.

Um dieses theoretische Problem anzugreifen, wird hier eine eindrucksvolle Passage von Erich Auerbachs *Mimesis* erörtert, wo er die Ausarbeitung des modernen Realismus von Gustave Flaubert diskutiert. Dort erwähnt er Flauberts Schreibweise. Nach Auerbach schreibe der Autor in “der sich selbst vergessenden Versenkung in die Gegenstände”, und das in solcher Weise Geschriebene werde vom Leser so akzeptiert, wie “es dort nichts geschieht”, oder wie “das Nichts zu einem schweren, dumpfen, drohenden Etwas” wird. Durch solche Anmerkungen ist angedeutet, in welcher Weise die Existenz der erzählten Person als solche in den Vordergrund tritt, ohne dass sie interpretativ auf den Sinn der einzelnen Ereignisse reduziert wird.

Wenn der Leser wahrnimmt, dass die fiktive Person doch in der erzählten Welt da lebt, bringt ihm das Erzählen die Wirklichkeit der menschlichen Existenz. Die einzelnen Ereignisse könnten nach Schluss des Lesens in die geordneten Vorstellungen zusammengefasst werden, aufgrund deren man über “Realismus” des Erzählens rasonieren kann. Man nennt zwar oft solche zusammengefassten Vorstellungen die “Handlung” der Geschichte. Aber die eigentliche Handlung ist keine Summe der Ereignisse, sondern wörtlich die Handlung (action) der Person in der erzählten Welt. Und wenn der Leser im Augenblick des Lesens das Dasein der handelnden Person wahrnimmt, fühlt er die Wirklichkeit des Menschen so wirklich wieder (mimetisch) erscheinen.

Soweit diese eigentliche Handlung die Existenz erscheinen lässt, erzählt sie auch die menschliche “Zeit”. Paul Ricoeur sagte, dass Geschichtsschreibung und fiktives Erzählen, der als solcher unsagbaren ursprünglichen Temporalität entgegensehend, auf jede eigene Weise die menschliche Zeit “configurieren”. Demnach bildet das fiktive Erzählen nicht die geschichtliche Wirklichkeit nach, sondern stellt es mimetisch erstens das menschliche Zeitbild als soches her. Das ist der ursprüngliche Grund der Wirklichkeit der Mimesis.