

〈戦後文学〉を越えて？

——「物語行為の再来」——

Nikolaus Förster: Die Wiederkehr des Erzählens.
Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt
(Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1999. 261S.

山本浩司

ドイツ文学は小難しくつまらないと言われ続けて久しい。独文科はどこもかしこも閑古鳥が鳴き、本屋にドイツ文学の新刊が並ぶことは——すでに殿堂入りした大作家の生誕記念出版でもないかぎり、あるいは現代文学ならば、ノーベル賞にでも当たらないかぎり——まれである。しかもその貴重種にしてもいつの間にやらひっそりと店頭から姿を消してしまう。戦後のドイツ文学が、かつてのゲーテ、トーマス・マン、カフカのような定番商品を生み出せずにいることは間違いない。しかもドイツ本国でも新刊小説のほぼ40パーセントが輸入物で占められていて、貿易収支は大幅な赤字だということ。こと文学に関するかぎり、経済大国ドイツは債務超過に陥っているのだ。

このような世界市場におけるドイツ文学の競争力の低下は、この文学が負わされた十字架の重みを考えれば理解できないものではない。よく言われる「理屈っぽくて暗そう」という評語は偏見として一蹴しきれないところがある。むしろ、この文学に暗い影を投げかけたのは、ナチス支配の過去、とりわけユダヤ人の大量虐殺という空前の犯罪である。それに加えて、戦後は東西に分断され冷戦のひずみをもろに受けるなかで、ドイツの文学は政治的現実と深くかかわらざるをえなかった。G・グラスやH・ベルに代表される47年グループの作家たちは、西側資本主義体制を批判すると同時に、東側の抑圧構造にも距離を置くという両面攻撃をとり、ハーバーマスのいう批判的知識人の役割を担うようになっていった。また「アウシュヴィッツのあとになお詩を書くのは野蛮だ」という有名なアドルノの命題は、たとえそれに反論するにしても、戦後の作家たちに、みずからの書くという行為へ絶えざる懐疑の眼差しを向けさせた。もはや素朴に「花ざかりのリンゴの花への陶醉」を歌うことは許されなくなった。「私はアドルノの法典から私の規則を借用しました。そしてこの規則は、澄んだ色を断念して、ただ灰色だけをその無限の濃淡において使うよう命じたのです。イデオロギー上の白か黒かという絶対数と手を切り、信仰を退場処分にし、すべてを虹さえも灰色がかったものにする懐疑だけに賭けることが必要でした。そしてさらに、この掟は、新しい種類の富を要求しました。すなわち、傷ついた言葉を用いて、あらゆる灰色の濃淡に染められた惨めな美しさを賛美せよ、というのです」(グラス「アウシュヴィッツの後で書くこと」)。そしてこうした歴史的経験を通り抜けてきた言

葉もまたもはや無傷ではありえない。ここに形式のあくなき革新という課題が生じてくる。しかもここでもナチスの過去が重くのしかかる。なぜなら、20年代のモダニズムの運動がナチス支配のあいだに停滞し、この遺産が再発掘されるには、59年のヨーンゾン『ヤーコプについての推測』やグラスの『ブリキの太鼓』を待たなければならなかったのだから。この遅れてきた前衛はその後の戦後文学の絶対的な規範となる。やがてくる文学の政治化の流れのなかで、68年には、いわゆるブルジョア文学の死が宣言されドキュメンタリー文学が隆盛を迎える。いまや19世紀的な小説において重要な役割を果たしていた「ストーリー」「想像力」「フィクション」などは時代遅れだと宣告されるにいたる。その代わりに引用のモンタージュやドキュメンタリー素材を使った実験に明け暮れることになる。70年代の政治的挫折の季節に生まれた「新主観主義」も、たしかに関心は内向きになったけれども、伝統形式との断絶を志向するという点では変わりはなかった。そして今や、慣例の打破を目指すこと自体が慣例となったといわれるまでに、かつての前衛は硬直した体制となってしまった。

こうしたなかでこの本の著者フェルスターは、80年代頃から——前兆としてはすでに70年代なかばから——目立ってきた傾向があるという。それが「物語行為の再来」という現象である。それは「戦後文学」が多かれ少なかれ形式の革新をつづけ、実験性や純粹性を重視していくあまり、小説本来の愉しさを忘れていったことに対する反動として、さしあたり捉えることができる。実際、ドイツの読者層が先端の実験のラジカリズムについていけなくなって、素朴な物語形式に飢えていたという事実は、ミヒヤエル・エンデの童話——『モモ』(1973)と『果てしない物語』(1979)——がベストセラーになったことからもうかがえる。しかし新しい傾向の決定的な突破口となったのは、日本でも評判になったパトリック・ジュースキントの『香水』(1985)だとみてまず間違いないだろう。フェルスターもとりわけこの作品に注目して、「物語行為の再来」の典型的な特徴をそこに読みとっている。この作品が〈戦後文学〉の文脈のなかできわだっているのは、パースペクティブの複数化や断片化、開かれた結末などの「否定性の美学」に基づく代わりに、あの全知全能の語り手を復活させ、一貫してかつ完結したストーリーを物語らせているという点にある。しかも、推理小説や歴史小説の形式を借りて、エンターテインメントの要素をふんだんに盛り込む一方で、単なる「通俗文学」にとどまるのではなく、さまざまな文学的引用や暗示に満ちあふれていて、芸術家小説の系譜につらなる知的な側面も兼ね備えている。その点で、この小説は、ドイツに根強く残る高尚文学と通俗文学の区別を無効にしまうほどの力をもっていた。また作者ジュースキント自身も、例えばサリンジャーのように公の場に姿を見せないスタイルからしても、何かというとしゃしゃり出てきてアクチュアルな問題に積極的に発言したグラスやベルの世代とは違う、新しい作家のありようを示している。まさにこのような伝統的な物語形式を採用した小説が、いくつか80年代になって台頭してきたというのだ。

もっとも80年代の文学にこのような新しい胎動を読みとろうとする試みはすでによくつかなされている。とりわけ批評家ヴィトシュトックは、すでに1993年の『ノイエール

『シャウ』誌の特集で、ドイツ文学の停滞の原因を小説本来のおもしろさを忘れた点に見だし、シュテン・ナドルニー、ジュースキントらに「ポスト・モダン文学」の新しい可能性を見ていこうとしていた。フェルスターによって取り上げられた作家のリスト——ナドルニー、ジュースキント、ウルス・ヴィードマー、クリストフ・ランスマイヤー（『最後の世界』）、ローベルト・シュナイダー（『眠りの同胞』）ら——を見ても、ヴィットシュトックのものあまり代わり映えがせず、いささか新味にかけるのは否めない。「80年代と90年代のドイツ語の散文」という総括的な副題から受ける印象とは違い、どちらかといえば、中堅の作家たちが中心になっている。1961年生まれのローベルト・シュナイダーを除けば、ジュースキントとナドルニーが40年代、ヴィードマーにいたっては38年の生まれである。新しい傾向を問題にするのであれば、もっと若い世代の作家たちを取り上げてしかるべきだったろう。とはいえフェルスターは、最初から「物語行為の再来」という現象の網羅的な記述を目論んでいるわけではない。むしろ彼の関心は、この現象を〈戦後文学〉と徹底的に対決させることで見えてくる、モダニズムの限界とそれを乗り越える可能性に向けられている。したがって、例えばヴィドマーの『コンゴにて』（1996）がジョーゼフ・コンラッドの『闇の奥』（1899）との関係において論じられるなど、モダニズムの典型的なテキストとの対比がつねに試みられている。

ここで本書の構成を簡単に見ておくと、序章と終章をのぞく五章のうち、まず第一章でフェルスターは、ジュースキントを論じて「物語行為の再来」の典型的特徴を素描している。それによれば、この「物語行為の再来」は、バルザックやディケンズなど19世紀の小説に典型的な物語性を一見素朴に復活させ、モダニズムの芸術運動のもっていた批判的ポテンシャルを忘れ去っているかのように見えるかもしれないが、それはただ見かけ上そう見えるに過ぎない。むしろそれは、わざわざ「自らの構成的性格」を見せつけることで、自らの基盤を突き崩すような作品なのだ。モダニズムが非常に生真面目なものであったとすれば、この「物語行為の再来」は「アイロニー」の徴のもとにあり、「あそび」が重要な役割を果たしている。古典的な物語の枠組みを借りながら、その枠組みをいわば悪用することによって、「物語行為の再来」は、みずからが構成されたフィクションであるということを強調していく。このように一見素朴な「物語行為の再来」の反省的な性格が指摘された後、第二章は、〈戦後文学〉における「信憑性という基準」の批判的分析にあてられている。その際、アヴァンギャルド芸術の理論なども参照しながら、たんに〈戦後文学〉ばかりではなく、モダニズム文学全体が「信憑性」を獲得する試みだと定義づけられていく。そして19世紀的なりアリズムに対して異議を申し立てたモダニズムそれ自体も、表層的な現実の背後に（あるいは、その下に）隠れた真実をつかまえようとしているというかぎりでは、やはり同じミーメシスの原理に屈しているのだ。ところがこの「信憑性」という基準に従う芸術は、体験と言語によるその伝達との分裂ゆえに、どうしてもアポリアに陥らざるをえない。なぜなら、たとえ虚構の手段を使ったとしても、テキストは信憑性あるものとみなされる可能性があるからだ、と指摘される。つづく二つの章では、「物語行為の再来」は、こうした「信憑性という基準」を疑問に付すべく、歴史記述のような

枠組みを取りながら、わざわざみずからの「虚構性」を強調するのだとし、そのために使われる手法として、舞台を非現実的な辺境に設定する「異国的要素」や主人公に超人的能力を賦与する「現実離れた要素」が取り上げられている。そして最後の章では、今世紀初頭における物語の危機から60年代におけるその死、そして80年代におけるその再生というように歴史的概観と今後の展望が示される。こうして「物語行為の再来」は、19世紀の伝統的な物語とモダニズム文学の双方に対する批判として解釈されていく。ドイツでとかく軽く見られがちな「物語行為の再来」の作家たちの作品をきちんとしたテキストの分析を通じて救出している点は評価してよいだろう。

しかしながら、小説本来の愉しみが復権しなくてはならないという指摘そのものは、むしろ当たり前前の指摘であるだろう。実際、小説の歴史を振り返れば、『ガルガンチュア物語』にしる、『ドン・キホーテ』にしる、あるいは『トリストラム・シャンディ』にせよ、形式的実験と娯楽的要素とは車の両輪のような役割を果たしていたはずであって、遊びの要素を「通俗文学」に押しやった〈戦後文学〉は片翼だけでよくもってきたものだという感慨を新たにせざるをえない。ただし、いまさらながらその必要性がまじめに唱えられなければならないということは、逆に言えば、それだけ形式革新という〈戦後文学〉の規範がいかに強い呪縛として働いていたかの証左でもある。とはいえ、主題においても形式においても「灰色」でなければならなかった〈戦後文学〉にはそれだけの歴史的必然性があったはずで、この「過ぎ去ろうとしない過去」をたかだか戦後半世紀たったぐらいであっさり片づけてしまっているのか、という疑問も残る。たしかに世代交代が進み、あの戦争に対してこだわりなく書ける作家世代が登場する時代になってきた。けれどもこの問題は当事者世代の消滅とともに解消するような問題であったのだろうか。たとえば80年代といえば、アウシュヴィッツの相対化に関する「歴史家論争」のあった時代でもあったことを忘れてはならないだろう。そうした新保守主義的な時代の気分とこのような新しい物語復権の動き、つまり同時代の社会的現実とのつながりを問題にせず虚構性を強調する文学の傾向はどこかで通底してはいないのだろうか。フェルスターは、60年代や70年代を総括するのに、学生運動とその挫折を大きな外的要因としてあげていたにもかかわらず、80年代の変化については社会的・歴史的文脈との関連への言及をほとんど放棄しているように見える。これはやはり片手落ちだといわざるをえない。

さらにモダニズムの総括についていえば、モダニズムを形式の刷新にのみ矮小化してしまっている点が気にかかる。たしかに形式実験のいきつく先には出口のない袋小路が待っているだけだろう。しかしながら、モダニズムを単に形式の上での伝統との断絶としてのみ捉えるのだとすれば、モダニズムの豊穡な成果をすくい上げているとはいいたい。「ひとが現実なるものに新しいことばをつかって出会うことができるとすれば、それは、つねに道徳的な、認識のごときショックが起きるときであって、ことばそのものを刷新しようと努めているときではない。あたかもことばそれ自体が、ひとがしてもいない認識を回収することができ、ひとがしてもいない経験を表明できるとでもいうかのように。ただことばが、新しげな手触りになるように操作されるだけならば、ことばはすぐに復讐して

きて、ひとの意図を暴露してしまうものなのだ。新しいことばは新しい歩調を取らなければならない。そしてそれがこの新しい歩調をとることができるのは、ただそれに新しい精神が住まうときだけなのだ。為にする言語実験に対してこのように明確な異議申し立てをしたのは、フェルスターの分類では、モダニズムの「曖昧性」「否定性」の美学につながる詩人インゲボルク・バウマンだったことも忘れてはならないだろう。このようにモダニズムはあらかじめモダニズムの主流に対する批判を内在させていたはずである。

ところで「物語行為の再来」では、歴史記述を装った枠組みのなかに「現実離れした要素」が混じり込むことによって、物語の虚構性が意図的に示されているとされる。ここではそもそも物語が現実を再現する可能性そのものが疑われているわけである。もちろんフェルスターに言わせれば、もはや現実との対応関係など問題にならずに、あくまでも作り物を作り物として見せる芸が問題だということになるのだろう。しかし同じように超能力者を主人公にすえたマジック・リアリズムであっても、例えばグラスの『ブリキの太鼓』やサルマン・ラシュティの『真夜中の子供たち』などでは、はっきりと現代史の異常な事態を表現するために、必然的に「現実離れした要素」が要請され、作品の豊穡性や重層性が生み出されている。これに対して、ジュースキントやシュナイダーの架空の年代記は、やはりあくまでも思考の遊戯にとどまっていた、そのぶん生氣のない貧血症に陥っている印象がなくもない。これはこちら側が今なおモダニズムの「信憑性という基準」ととられているせいなのだろうか。いずれにしても、この本で取り上げられた作家たちのその後を見るならば、フェルスターが19世紀の完結した物語、20世紀前半におけるその物語への懐疑、そして物語の再来というようにわかりやすく図式化してくれたほどには、モダニズムの克服は容易ではないように思われる。19世紀の架空の寒村における天才音楽家の不幸な恋の物語でデビューしたローベルト・シュナイダーの小説第二作『空中を歩む女』(1998)では、主人公が天使に仕立てあげられることで「現実離れした要素」は維持されているものの、この仕掛けは、現代オーストリアの地方都市を背景に、現代社会を直截に諷刺するために利用されているにすぎない。また『最後の世界』で古代ローマの辺境流刑地というエアポケットのような場所を見事に描き出したしたランスマイヤーにしても、次作『モルブス・キタハラ』(1995)では、戦争直後のアルプスの寒村に舞台を置き換えている。たとえ彼が、終わりなき占領体制のもとで総懺悔がつづけられるというパラレル・ワールド、つまり極めて虚構性の強い空間を構築しとげているのだとしても、しかしにもかかわらずこの作品は現代史という現実からめ取られていて、近代の問題意識から自由になっているとはいいがたい。どうやら、フェルスターの楽観的な読みとはちがって、近代の物語を乗り越えることはそう生やさしいことではないように思われる。そうだとすれば、まだとうぶんわたしたちはドイツ現代文学を読むことの苦しみを自虐的に愉しむすべを身につけておかなければならないということになるだろう。