

## 無秩序の秩序

—— 幻想性の理論に対する決算 ——<sup>1</sup>

ディーター・ペニング・著

梅内 幸信・訳

フライブルクに住む友人たちに

### 1. 幻想性——個別のジャンルか？

「ファンタジー文学」という個別のジャンルについて語ることは、文芸学において厳密な概念を願う者にとっても同じように困難なことである。形状のうえから見れば、例えば「悲劇」ないし「短編小説」というジャンル概念におけるような手がかりが、無いも同然なのである。内容のうえから見れば、ファンタジー (das Phantastische) は、しばしばグロテスクなもの、マニエリスム的なもの、不合理なもの、無気味なもの、不可思議なものに関連づけられていると見なされる。フランスでは19世紀においてE.T.A. ホフマン<sup>2</sup>の受容と関連して「幻想物語」(conte fantastique)<sup>3</sup>について語られるが、しかし、それ以外にはファンタジーが明確な文学史的カテゴリーとして登場することはない。

ファンタジー文学の具体例が問われる場合には、まったく異なる作家たちの名が挙げられるであろう。ヨーロッパ・ロマン派の作家たちが特に好まれ、なにはさておきホフマンとポオ、そしてポトツキ<sup>4</sup>とノディ

<sup>1</sup> Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt(WBG) 1980, S.34-51.

<sup>2</sup> E.T.A. ホフマン (E.T.A. Hoffmann, 1776-1822)。ドイツ・ロマン派の作家。『黄金の壺』など、幻想的作品を好んで書いた。

<sup>3</sup> (原注1) 資料の豊富な Pierre-Georges Castex の *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (『ノディエからモーパッサンまでのフランス幻想物語』, パリ 1951年, 参照)。

<sup>4</sup> ヤン・ポトツキ (Jan Potocki, 1761-1815)。『サラゴサ手稿』が代表作。ポーランドの歴史家にして作家。

エ,<sup>5</sup> ゴーゴリ<sup>6</sup> が選ばれるであろう。次に、19世紀後半では、例えばキャロル,<sup>7</sup> ジェイムズ,<sup>8</sup> スティーブンスン,<sup>9</sup> ワイルド,<sup>10</sup> モーパッサン,<sup>11</sup> ロートレアモン,<sup>12</sup> ヴェルヌ<sup>13</sup> が、そして20世紀ではマイリンク,<sup>14</sup> クービン,<sup>15</sup> カフカ,<sup>16</sup> ウェルズ,<sup>17</sup> オーウェル,<sup>18</sup> ラヴクラフト,<sup>19</sup> ボルヘス,<sup>20</sup> レム<sup>21</sup> が、さらに知名度は劣るかも知れないが、グリーン,<sup>22</sup> ヘレンズ,<sup>23</sup> オーウェン<sup>24</sup> が選ばれるであろう。内容上のその多様さは、俗文学から「高級」文学に至るまで、

<sup>5</sup> シャルル・ノディエ (Charles Nodier, 1780-1844)。『アリジールの妖精トリルビー』など、多数の幻想的短編を書いた。

<sup>6</sup> ゴーゴリ (Nikolaj Wassiljewitsch Gogol, 1809-1852)。ロシアの小説家、劇作家。『鼻』、『外套』などの幻想的短編小説を書いた。

<sup>7</sup> ルイス・キャロル (Lewis Carrol, 1832-98)。本名は、Charles Lutwidge Dodgson。『不思議の国のアリス』と『鏡の国のアリス』が代表作。

<sup>8</sup> ジェイムズ (Henry James, 1843-1916)。『デイズ・ミラー』(1879年)、『ある婦人の肖像』(1881年)、『ねじの回転』(1898年)が代表作。

<sup>9</sup> ロバート・ルイス・スチーブンスン (Robert Louis Stevenson, 1772-1850)。イギリスの作家。『宝島』と『ジキル博士とハイド氏』が代表作。

<sup>10</sup> オスカー・フィンガル・オフレアティ・ウィルズ・ワイルド (Oscar Fingal O'Flaherty Wills Wildw, 1854-1900)。アイルランド出身の小説家、劇作家。『ドリアン・グレイの肖像』や『サロメ』などを書いた。

<sup>11</sup> アンリ・ルネ・ギ・ド・モーパッサン (Henri René Albert Guy de, 1850-93)。『脂肪の塊』と『女の一生』が代表作。

<sup>12</sup> ロートレアモン (Comte de Lautréamont, 1846-70)。『マルドロールの歌』(1869年)が代表作。

<sup>13</sup> ヴェルヌ (Jules Verne, 1828-1905)。フランスの作家。『海底二万里』(1869-70年)、『八十日間世界一周』(1873年)が代表作。

<sup>14</sup> マイリンク (Gustav Meyrink, 1868-1932)。オーストリア、ウィーン生まれ。『ゴレム』(1915年)が代表作。

<sup>15</sup> クービン (Alfred Kubin, 1877-1959)。オーストリアの画家。風刺雑誌『ジンプリテティスムス』の同人。

<sup>16</sup> フランツ・カフカ (Franz Kafka, 1883-1924)。チェコの小説家。『変身』と『審判』が代表作。不条理の世界を描いた。

<sup>17</sup> ハーバート・ジョージ・ウェルズ (Herbert George Wells, 1866-1946)。イギリスの小説家、SF作家。『宇宙戦争』や『タイムマシン』、『透明人間』などを書いた。

<sup>18</sup> ジョージ・オーウェル (George Orwell, 1903-50)。イギリスの作家。『動物農場』と『1984年』が代表作。

<sup>19</sup> ラヴクラフト (Howard Philips Lovecraft, 1890-1937)。アメリカの怪奇恐怖小説家、アンソロジー『クトルの神話』が代表作。

<sup>20</sup> ボルヘス (Jorge Luis Borges, 1899-1986)。アルゼンチンの詩人、作家。幻想的短編集『伝奇集』(1944年)が代表作。

<sup>21</sup> レム、スタニスラフ・レム (Stanislaw Lem, 1921-2006)。ポーランドの風刺的にして、哲学的SF作家。『ソラリス』、『ゴレム XIV』、『マゼラン星雲』などを書いた。

<sup>22</sup> ジュリアン・グリーン (Julien Green, 1900-98)。フランスの小説家。パリ生まれ。『モン・シネール』(1926年)、『幻を追う人』(1934年)が代表作。

<sup>23</sup> ヘレンズ (Hellens Franz, 1881-1972)。ベルギー生まれの小説家。ファンタジー小説『メルジーネ、またはサファイアのドレス』や『ファンタジーの現実性』などを書いた。

<sup>24</sup> オーウェン (Robert Owen, 1771-1858)。イギリスの社会改革家。

ナンセンスから深遠な形而上学的思想に至るまで、恐怖を天真爛漫に弄ぶことからの射た社会批判にまで及ぶ。

ここで一つの秩序を持ち込もうと、すなわち秩序を分類し、必要ならば完全に排除しようとするとき、単にテーマ上の個々の局面ばかりではなく、作品全体に当てはまる構造上の特徴を探さねばならない。構造上の問いから区別されうるのは、機能上の問いである。つまり、それらの作品は、現実の解釈のためにどのような役に立つのか、という問いである。同一の構造をもつ作品が種々の機能（特にその歴史的に規定された受容において）を果たしうるのは、完全にありうることである。

そのジャンル概念にアプローチすると私たちは、学術的理論上のジレンマに陥る。つまり、一方で私たちは、ジャンルに特有な特徴を捜しだすために、テキスト・コーパスを必要とするのであるが、他方で私たちは、それ以前に確認された特徴によって根拠づけられ、精選されたテキストにたどり着くだけなのである。それゆえ私たちは、解釈学的循環を自ら認め、予備理解を拡張し、訂正しようと試みるのみなのである。その際には、研究文献とならんで、<sup>25</sup> ファンタジー作家たちがその自己理解と併せて言及されることになる。

## 2. 基本構造としての秩序の紛糾

研究文献において異なった手がかりがあるにもかかわらず、ファンタジー文学作品の基本構造に関してある一つの確かなコンセンサスが確認されうる。中心的テーゼは、たいていの研究において——ここでは例えば、カステックス (Castex, 1951)、カイヨワ (1958)、ヴァックス (Vax, 1960)、トドロフ (1970)、ベシエール (Bessière, 1974)<sup>26</sup> らが、部分的には文字通りにお

<sup>25</sup> (原注2) 重要な『ファンタジー文学年鑑』(Almanach der phantastischen Literatur) は、ポケット版文庫として出版された *Phaicon* シリーズである (hrsg. V. Rein A. Zondergeld, Frankfurt a.M. 1974ff. zit. Als *Phaicon* 1-3.) ジャンル問題については、トドロフの演繹的な手続きに対するレムの批判を参照 (Stanislaw Lem, „Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen“, in: *Phaicon* 1.)。

<sup>26</sup> (原注3) 根本的な定義については、次の文献を参照。P.-G. Castex, *Le conte fantastique*, S.8; Roger Caillois, «Images, images…» , in: ders. «*Obliques*» précédés de «*Images, images*…» , Paris 1975, S.15; Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris 1960, S.6; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 29; Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris 1974, S.12.

いて一致しているが——、ファンタジーは、合理性の立場からして統合しがたい二つの秩序と論理の葛藤であり、つまりは経験上の論理と精神的論理の葛藤であるが、その際肝腎なことは、一方の秩序が他方の秩序に優り、最終的には自らの中に取り込み、作品全体に浸透するかどうかを知る緊張が作品全体を貫いている。これを代表するものとしてトドロフの定義を引用する。

幻想文学とは、自然の法則しか知らぬ者が、超自然と思える出来事に直面して感じる「ためらい」のことなのである。<sup>27</sup>

これと平行してトドロフは、ファンタジーに関するもう一つ重要な条件を挙げている。すなわち、読者は出来事をアレゴリーによって、あるいはなんらかの方法で詩的に理解してはならず、超自然的なものの侵入を厳然たる作品によって構築された虚構世界における「不動の事実」(factum brutum)として甘受しなければならないのである。三番目の条件は、任意のものにすぎない。それは、その超自然的な出来事がやはり合理的に説明されるかどうか、あるいは出来事全体に再び一つの新たな首尾一貫性を与えるであろう精神的秩序を信じる方向へ踏みだすかどうかという読者の動揺は、体験で知っている主人公の視点で繰り返される必要はないということである。主人公は、一貫して経験的規則における亀裂を自然なもので見なす。〔例えば、ヴィリエ・ド・リラダン<sup>28</sup>の『残酷物語』(1883年)の中の『ヴェラ』において、死後に再び帰ってくる愛人に対する伯爵の態度を思いだせばよい。〕夢や狂気、幻覚が扱われているにすぎないという読者の想定は、否定的な徴候を帯びてはいるにせよ、結局のところ合理性の関心による解釈の試みなのである。いっそう複雑なことは、「私」(Ich) = 物語における主人公の知覚の視点の背景を探る

<sup>27</sup> (原注4) T. Todorov, *Introduction*, S.29. 続きの部分に関しては、三つの根本条件の要約を参照(S.36f.)。(以下訳注) Vgl. Peninng: a.a.O., S.36. „Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en appearance surnaturel.“ (『幻想文学論 序説』42ページ。)

<sup>28</sup> ヴィリエ・ド・リラダン (Villiers de l'Isle-Adam, 1838-89)。フランスの作家。『残酷物語』や『未来のイヴ』などを書いた。

ことであるが、この「私」(Ich) = 物語がファンタジー作家たちによって好まれるのもいわれのないことではない。例えば、自分自身を「パラノイア患者」と呼ぶモーパッサンの『オルラ』における「私」という語り手にあって、読者は、どこで合理的な分析が停止し、どこで狂気が始まるかが分かるであろうか？

重要なことは、ファンタジー文学において、さらに大変異常な体験によって、客観性ないし主体間での追体験の可能性への要求がだされることを確認することである。出発点は、いつでも私たちになじみのある現実の領域であるが、この現実第二段階となってようやく疎外されるのである。ファンタスティックな事件が作品の冒頭で起こることは稀で、写實的に描かれていた世界が取り払われて初めて起こるのである。「ファンタジー文学は、現実世界の堅牢性を前提とする。しかし、それ以上にその現実に大きな被害を与えることを前提とする」と、カイヨワは述べている。<sup>29</sup>しかし、現実性の領域の疎外は、突然の侵入という形で行なわれる必要はない。オーウェンは、カイヨワの「除去によるファンタジー」を、徐々に広がる「日常性の腐食、すなわち「トーンの変化」<sup>30</sup>と名づけている。このように、転換は、ほとんど気づかれずに進行する可能性もある。

しかし、この関連において現実性とはなにを意味するのであろうか？ ごく確かなことは、現実性として理解されているものが歴史的・文化的に依存した概念であるということである。この場で、古代から私たちのヨーロッパ文化においてしか存在しなかった種々の認識論上の出発点について語ることは、退屈なだけであらう。しかし、決定的なことは、一般に写實的と呼ばれる文学ですら決してコピーではなく、すでに「現実の意味を成す変換」(E. Köhler)を提出しているということである。例えば、『人間喜劇』におけるバルザック<sup>31</sup>の「冥府長ヴォートラン」(Unterweltschef Vautrin)という非

<sup>29</sup> (原注5) R. Caillois, *Images*, S.17.

<sup>30</sup> (原注6) Thomas Owen, „Die Verführung des Ungesagten“ (『述べられないことの魅力』), in: *Phaicon* 2, S.72.

<sup>31</sup> オノレ・ド・バルザック (Honoré de Balzac, 1799-1850)。フランスの小説家。『人間喜劇』や『従兄ボンズ』などを書いた。

常に幻想的な人物は、それ以外には写実的な作品のコンテクストを疑問視せずに、表現内容の強化に役立つまいということがあろうか？ ファンタジー文学の本質的部分を成す亀裂は、文学以外の規則でもって測られてはならないのであって、作品がその下で展開する虚構上の論理（一般には、「写実的」とか「経験的」という表現で言い換えられるが）を捨て去るところから生ずる。A. ズゴルジェルスキー<sup>32</sup>は、このことに対して、すでに文学内部の局面を強調していたポーランド人の同僚であるオストロフスキー<sup>33</sup>の考えを進めてこう述べている。

ファンタジー文学は、虚構世界の内的諸規則が破られるときに現れる。この過程は、しばしば虚構世界の新たな形式に面して驚きないし驚愕を感じる語り手や主人公、読者の重大な反応から生ずる。<sup>34</sup>

I. ベシエールは、ファンタジー文学が、二つのジャンルの慣習、すなわち共に18世紀に最盛期を迎えた童話と写実的長編小説との混交を表していることを指摘した。<sup>35</sup> 童話において不可思議なものは、本来行動理論の統合可能な構成部分であって、この内在的な統一性によって読者になんらの不安感ももたらさないのである。さらに、古典的童話にあつては、これに健全な世界を保証する道徳的な決定論が加わる。ファンタスティックな物語は、その唯心論のために秩序の紛糾を解決し、その際にその現実の世界が消失するにもかかわらず、童話に属している（創作童話を参照）。これに反して、当初本当だとは思われなかった事件が完全に合理的な説明へと収斂される場合、私たちはそこに推理小説への傾向を見いだすのである。E.T.A. ホフマンは、これら三つの形式すべてにおいて活躍したのであった。<sup>36</sup> 『砂男』において、二つの秩序の緊張に満ち

<sup>32</sup> ズゴルジェルスキー (Andrzej Żgorzelski, 1934-)。ポーランドのSF小説研究家。

<sup>33</sup> ヴィクトル・オストロフスキー (Wiktor Ostrowski, 1905-92)。ポーランドのSF小説家。

<sup>34</sup> (原注7) Andrzej Żgorzelski, „Zum Verständnis phantastischer Literatur” in: *Phaicon* 2, S.61. vgl. Auch Witold Aotrowski, “The Fantastic and the Realistic in Literature”, in: *Zagadiena rodzajow literackich* IX (1966).

<sup>35</sup> (原注8) Vgl. I. Bessière, *Le récit fant.*, S.37.

た並存が、結末に至るまで維持されたままである。ホフマンは、この種の物語を「夜の作品」と呼んでいる。『黄金の壺』は（創作）童話に属し、『スキュデリー嬢』は現代の推理小説の黎明期における範例である。

今後、狭義の意味におけるファンタジー文学の概念を定義づけようと思う。秩序の紛糾が原則的に未決定のままであるかどうか、従ってまた、内包される読者の「その点において私は、ほとんど信ずるまでになった」（トドロフ「*J'en vins presque à croire*」）が結末に至るまで挑発されるかどうかによって、私たちのファンタジー文学の厳密な形式に関する議論が決まる。この範例となるのは、トドロフによっても引き合いにだされているヘンリー・ジェイムズ の物語『ねじの回転』とプロスペール・メリメ<sup>37</sup>の『ヴィーナスの殺人』（*La Vénus d'Ille*）である。しかし、二つの競合する秩序のうち一方が他方よりも優勢になる傾向がでるとすれば、私たちは混合形式にかかわらざるをえなくなるが、この混合形式からいつの日か満足のゆく類型が作りだされるかも知れない。<sup>38</sup> 精神的秩序が決定的優勢を示す例としてノヴァーリス<sup>39</sup>の『アウレーリア』（*Auréla*）が挙げられようが、この物語は決して童話と呼ばれるものではない。合理的解決が優勢になる場合を私たちは、例えばアン・ラドクリフの心理的怪奇小説において見いだすが、彼女は、同時代人であるルイスに対抗して明確に「もっともらしい非蓋然性」（probable improbability）の原理を代表することによって、「超自然」（supernatural）という独自の領域を拒絶している。

紛糾の構造は、作品の解釈可能性について直接なにかを語っているわけではない。その機能については、歴史的枠組みから出発することによってしか語られないので、まずはこの枠組みを考察することにしよう。

<sup>36</sup> （原注9）これについては、次の文献を参照。Norbert Miller, „Das Phantastische – Innensicht, Außensicht. Nachstück und Märchen bei E.T.A. Hoffmann“（『ファンタジー——内視と外視。E.T.A. ホフマンにおける夜の作品と童話——』）、in: *Phaicon* 3; Richard Alewyn, „Ursprung des Detektivromans“（「探偵小説の起源」）、in: ders., *Probleme und Gestalten*, Frankfurt a.M. 1974.

<sup>37</sup> プロスペール・メリメ（Prosper Mérimée, 1803-70）。フランスの作家、官吏。『カルメン』が代表作。

<sup>38</sup> （原注10）これまでで最も詳しい類型論の試みに関しては、T. Todorov, *Introduction*, Kap. III, Schema S.49 を参照。ここでファンタジー芸術は、「極限值」として現れる。

<sup>39</sup> ノヴァーリス（Novalis, 1772-1801）。ドイツ・ロマン派の詩人。本名は、フリードリヒ・フォン・ハルデンベルク（Friedrich von Hardenberg）。『青い花』や『ザイスの弟子たち』などを書いた。

### 3. ファンタジー文学の歴史的次元

ファンタジー文学は、あらゆる出来事の合理的説明可能性に完全に組み込まれている世界においてしか問題とならない。理性それ自体が絶対的に措定される時代にあつては、絶えず弁証法的に理解する反対の気運が生まれ、これがその理性的要求に戦いを挑むのである。<sup>40</sup> それゆえ啓蒙主義の時代である18世紀は、自らの対立物をも自らの中から産み落とすことになる。すなわち、それは認識体系としての心霊学と神秘主義、しかしまた、あらゆる不合理性を含めた感情の強調としての感傷性でもある。ファンタジー文学は過剰な合理性に対する補償であるという評価に与するならば、<sup>41</sup> 18世紀末における一つの新たなジャンルの突然の出現も説明されうるし、また、19世紀後半における次の大きな推進力も哲学的実証主義に対する反対運動として理解されうる。

これに対し、20世紀におけるファンタジー文学を評価することはいっそう難しくなる。反合理的な潮流は十分に存在していたが（20世紀冒頭においてだけでもドイツ語圏ではプラハのグループとフランス語圏ではシュールレアリズムがある）、しかしその表現形態は変化していた。その間に一方では、サイエンス・フィクションないし科学的ファンタジーという一つの新たなジャンルが存在して、これは従来のファンタジー文学の二、三の機能を受け継いでいることは確かであるが（ここでは特にヴェルヌとウェルズが主導的である）、他方では、現代文学における言語的省察と実験的語りは、ファンタジー文学のミメシスによる出発という考え方に對抗している。トドロフによれば、写実主義＝ファンタジー文学という対立項は、現代文学にとってはもはや有効ではない。つまり、カフカは、人間それ自体がすでに十分ファンタスティックな存在であるので、もはや超自然なものを登場させる必要がないのである。ファンタジーは規則的なものとなり、もはや例外とはならない。<sup>42</sup> ラヴクラフトのような作家たちは、その伝統的な語り口とモチーフの固定され

<sup>40</sup> （原注11）これについては、Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*（『啓蒙主義の弁証法』, 1947）を参照。

<sup>41</sup> （原注12）例えば、R. Caillois, *Images*, S.23 を参照。

<sup>42</sup> （原注13）Vgl. T. Todorov, *Introduction*, S. 181f.



た在庫品目録によって、本来 19 世紀ファンタジー文学の代表である。それゆえ彼らは、文学史の発展からはとうの昔に追いつかれて、通俗的な作家と見なされるのも、もったもなことである。まさしくトドロフのように、20 世紀におけるファンタジー文学の死について語ろうとしないまでも、ひょっとして少なくともボルヘスの作品の中に最も良く結晶化しているのかも知れない新たな質をもったファンタジーについては語らざるをえないのである。

ボルヘスにあってショックを与えるものは、現実の秩序と虚構の秩序との間にはなんら原則上の違いがないということである。<sup>43</sup>『伝奇集』(Ficciones, 1944) という特徴的な表題をもつ巻の中に収められ、ボルヘスの理解では中心となる物語『トレーン、ウクバル、オルビス・テルティウス』(Tlön, Uqbar, Orbis Tertius) の中では、ある秘密結社が一つの完全な代替世界を発明し、それが多かれ少なかれ偶然にその世界を受け入れるにつれて、突然その世界がそれまで現実と見なされていたものを完全に変えてしまう様が描かれている。形而上学が、「ファンタジー文学の枝」として登場するのである。

しかし、時代区分の試みに取り組む前に——ファンタジー文学は、多くの時代において傍流、あるいはそれどころか下位文学として登場するにすぎない（その成立の瞬間をいっそう厳密にするにすぎない）——、その成立の瞬間をいっそう厳密に考察してみよう。

私たちは、ファンタジー文学が写実主義の外観を装って初めて現れうることをすでに見てきた。絵画において遠近法の発見が、ようやくファンタジーによる疎外を可能にしたように、<sup>44</sup> その前に市民的・写実的長編小説という形式が手法として確立されざるをえなかったのである。しかし、結局のところ、まずはイギリスで発展した市民的写実主義（デフォー、<sup>45</sup> リチャードソン、<sup>46</sup>

<sup>43</sup> (原注 14) これについては、Stanislaw Lem, „Unitas oppositorium. Das Prosawerk des J. L. Borges“ (『対立者たちの統一。J. L. ボルヘスの散文作品』), in: *Phaicon 2*; Adelheid Schaefer, *Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte im Erzählwerk von J. L. Borges*, Frankfurt a.M. 1973 を参照。

<sup>44</sup> (原注 15) Vgl. Jörg Kirchbaum/Reim A. Zondergeld, *Lexikon der phantastischen Malerei*, Köln 1977, S.15.

<sup>45</sup> ダニエル・デフォー (Daniel Defoe, 1660-1731)。イギリスの作家。『ロビンソン・クルーソー』が代表作。

<sup>46</sup> サミュエル・リチャードソン (Samuel Richardson, 1689-1761)。イギリスの小説家。『パミラ』や『クラリッサ』などを書いた。

フィールディング<sup>47)</sup>のプログラムは、最初から「両刃の剣」的性質をもっていた。<sup>48)</sup>一方で写実主義は、あらゆる固定的装飾を拒否し、また、理想化し、従ってまた現実をアレゴリーによって描写することを拒否しており、「あるがままの現実」の厳密な分析を要求していたのであった。他方で写実主義は、個人の真実を支持すると同時に、その心理学的な蓋然性の概念でもって、際限のない主観性<sup>49)</sup>にも道を開いたのであった。一体、妄想や夢は、筆舌に尽くしがたくなった個人の真実について、「外的」現実における自らの経験が語る以上に、もっと多くものを語らないのであろうか？ こうしてウォルポールは、人間の天性の名において古い長編小説と新しい長編小説の融合を宣言することとなる。

それは、古代と現代という二つの種類の長編小説を混ぜる試みであった。前者にあって、すべては想像力と非蓋然性であった。後者にあっては、自然は常に存在することを意図し、また首尾よくコピーされて、しばしばそれを意図してきた。[……]私の規則は自然であった。<sup>50)</sup>

ファンタジー文学は、際限のないものを自らのために要求するが、しかし、それが童話や伝説、聖徒伝説から受け取るファンタスティックな人物たちは、すべてのアレゴリー的性格を失って、今や世俗化された世界の特徴を完全に帯びてしまっている。この世界が、超自然的なものの出現を宗教的な問題から心理学的な問題へと押しやったのである。こうして例えば、動物は、完全

<sup>47)</sup> ヘンリー・フィールディング (Henry Fielding, 1707-54)。『トム・ジョーンズ』が代表作。

<sup>48)</sup> (原注16) 近代的主観概念との関連における市民的リアリズムの成立の問題については、Ivan Watt, *The Rise of the Novel*, London 1957; Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauss (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (『模倣と幻覚』), München 1964 を参照。

<sup>49)</sup> (原注17) ドイツにおける展開については、Wolfgang Presendanz, „Mimesis und Poesis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: Wolfdieterich Rasch (Hrsg.), *Rezeption und Produktion zwischen 1570-1730. Festschrift für G. Weydt*, Bern 1972 を参照。

<sup>50)</sup> (原注18) Horace Walpole, Vorwort zur zweiten Auflage von „The Castle of Otranto“, in: *Three Gothic Novels*, ed. By Peter Fairclough, with an Introductory Essay by Mario Praz, Harmondsworth, 1968, S.43; 46.

にその宗教上の象徴的性質を失って、心理学においては衝動（本能）の化身となって現れるのである。M. フーコー<sup>51</sup> は、心理学と精神病が実際のところ相互に影響し合っていて、市民階層が人間の心理化を引き起こした結果、労働不能者の抑圧を肉体ではなく、いっそう崇高な形で「魂」によって実現するようになったことを示したのであった。<sup>52</sup> 多くのファンタスティックな物語において現れるのも偶然ではない医者は、人間の正常性を決定し、いわゆる病人をして、自らに一つの罪を認めさせる社会的裁判所である。

ファンタジー文学がどんなに奔放に見えようとも——しばしばうんざりするほど空間や時間、因果関係といった根本カテゴリーの完全な変換について語られるが——、やはりファンタジー文学がモチーフの限られた在庫品を用いて活動するという、このことが二、三の研究者をしてトポスのカタログ<sup>53</sup>を提出する気にさせたのであった。しかし、このトポスのカタログは、ファンタジー文学の試金石として役立つようなものではなかった。それというのも、文脈があって初めて一つのモチーフの機能と意味が決定されるからである。

ファンタジー文学は、哲学的に見て、世界の世俗化による内的分裂を抱えた子どもであるばかりではない。文学に内在する過程においてそれは、18世紀末における古典的ジャンル構造の解体と、悪の美学<sup>54</sup>の創成から生まれている。ウォルポール<sup>55</sup>が『オトランド城』の最初の序文において、主要な原

<sup>51</sup> M. フーコー (Michel Foucault, 1926-84)。フランスの哲学者。『狂気の歴史』や『監獄の誕生』、『知の考古学』などを書いた。

<sup>52</sup> (原注 19) Vgl. Michel Foucault, *Histoire de la folie à L'âge de la raison* (『理性の時代における狂気の歴史』), Paris 1961, und ders. *Maladie mentale et psychologie* (『精神病と心理学』), Paris 1954.

<sup>53</sup> (原注 20) トポスのカタログについては、R. Caillois, *Images*, S.28ff.; L. Vax, *L'art*, S.24ff.; T. Todorov, *Introduction*, S.126, 146 を参照。包括的なモチーフについては、Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (『ロマン主義文学における肉体と死、そして悪魔』), Firenze 1930 を参照。

<sup>54</sup> (原注 21) このことについては、とりわけ Karl Maurer, „Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorrromantik“ (『ヨーロッパ・ロマン派とロマン派前期におけるジャンル構造の美学的解体と解消』), in: Hans Robert Jauss (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste* (『もはや美しくない芸術』), München 1968; Jürgen Klein, *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen* (『ゴシック小説と悪の美学』), Darmstadt 1975 を参照。

<sup>55</sup> ホレス・ウォルポール (Horace Walpole, 1717-97)。イギリスの政治家、小説家。『オトランド城奇譚』が代表作。

則として直線的な漸層法や破局、「恐怖」について語るとき、<sup>56</sup> 彼は単に二つの完全に異なる長編小説の伝統を総合しているだけではなく、醜の美的尊厳は、さらなる境界の撤去をもたらし、とりわけキリスト教世界と貴族によって担われた価値体系の崩壊を示している。サド侯爵は、フランス革命の驚愕との関連においてイギリス恐怖小説の成立をもたらすが、この革命は、疑いもなく社会史的基盤のうえでは決定的な変革を表している。<sup>57</sup>

私たちは、これまで新しい内容について語ってきた。しかし、語りの技術のレベルもまた、それは研究の際にはほとんど視野に入っただけでこなかったにもかかわらず、それなりに意味をもっている。<sup>58</sup> 18世紀における文学史上の過程を理解するためには、すでに虚構性に対する意識をもち、もはや素朴で本当らしく思われない物語に満足しない教養のある新たな読者の誕生を考慮に入れなければならない。中世の文学では、ある一人の権威への出典指示によってそれが本物だと認められたのに、啓蒙主義の時代の作家は、語られた内容に対する信憑性を獲得するためのいっそう緻密な戦略を展開しなければならない。その兆候となるのは、デイドロ<sup>59</sup>の長編小説『運命論者ジャックとその主人』(Jaque le fataliste et son maître, 1771-78)であるが、このジャックは、語られた内容を(イロニーによって)その都度度合いを増しながら何度も皮肉まじりに弄ぶのである。<sup>60</sup> それゆえウォルター・スコット<sup>61</sup>が、啓蒙された読者において超自然なものへの信頼が生まれる場合には、新たな構成方法の必要性を指摘するのも、もっともなことである。<sup>62</sup> ファンタジー文学は、あ

<sup>56</sup> (原注 22) Horace Walpole, "The Castle of Otranto" の初版への序文, in: *Three Gothic Novels*, S.40 を参照。

<sup>57</sup> (原注 23) Vgl. Marquis de Sade, «Idée sur les romans»(1799/1800), zit. Bei Mario Praz, "Introductory Essay", in: *Three Gothic Novels*, S.14.

<sup>58</sup> (原注 24) その試みは, Peter Penzoldt, *The English Short of the Supernatural*, London 1952, bes. Kap. "Structure" に見られる。

<sup>59</sup> ドゥニ・デイドロ (Denis Diderot, 1713-84)。フランスの思想家, 小説家。『運命論者ジャックとその主人』や『ラモーの甥』などを書いた。

<sup>60</sup> (原注 25) Vgl. Rainer Warning, „Opposition und Kasus – Zur Leserrolle in Diderots 'Jacques le fataliste et son maître' "(「対立と事態 – デイドロの『運命論者ジャックとその主人』における読者の役割」), in ders. (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975.

<sup>61</sup> ウォルター・スコット (Walter Scott, 1771-1832)。『アイヴァンホー』や『湖上の美人』などを書いた。

<sup>62</sup> (原注 26) Vgl. Walter Scott, «Du merveilleux dans le roman» (Revue de Paris: avril 1829), zit. Bei P. Penzoldt, *Short Story*, S.26 (Anm.).

らゆる形而上学の問題提起と並んで、現代における読者の虚構上の意識を弄ぶことでもある。このことを私たちは、今日においてもホフマンの巧妙な語りの技巧に認めるが、このホフマンをサント・ブーヴ<sup>63</sup>は、その技巧ゆえに賞賛し、しかしそれと同時に、彼を引き裂かれた世界における限界体験の代表者と見なしたのであった。<sup>64</sup>

#### 4. ファンタジー文学の諸機能

歴史的次元の討論においてすでに、最初の諸機能が暗示されていた。肝腎なことは、一般的な反合理的傾向を乗り越えて、「現実における亀裂」(カイヨワ)がどのように解釈されるかをいっそう厳密に問うことである。まず第一に決定的なことは、秩序の紛糾を、それが当初は一見そう見えるように、無秩序、あるいはカオスと見なしてはならないということである。

スタニスラフ・レムは、「ファンタジー文学の比較存在論」<sup>65</sup>に関する章において、ファンタジー文学の恐怖は、常に規則の支配下にあり、つまり文化的にコード化されているし、また、精神的秩序の承認は、依然として完全な存在論的見当識喪失よりは安心できるということを強調している。この見当識喪失は、いわゆる静的な異常、すなわち例えば、私たちが路上で、一見偶然に通りすぎた人々が、四人の金髪の人たちの後に一人の禿げ頭の人が続き、その後二人の真っ黒な髪の人たちが続くといった特異点をもっている場合に(レムの例)生じるかも知れない。この種の現象は、それが名前をもたないゆえに文化的には加工されず、また、文学的テーマともなりえないのである。これに反して、幽霊信仰は、実際時代的なものを超えて維持され続ける因果関係にすぎないが、それによってその秩序機能を充たしているのである。

<sup>63</sup> サント・ブーヴ (Sainte-Beuve, 1804-69)。フランスの文芸批評家。『16世紀フランス詩歌演劇の史的批評的概観』や『月曜談義』などを書いた。

<sup>64</sup> (原注 27) Vgl. Charles-Augustin Sainte-Beuve, «Hoffmann. Contes nocturnes» (Le Globe: déc. 1839), in: ders., *Œuvres I*, Paris 1956, S.382-386.

<sup>65</sup> (原注 28) Vgl. Stanisław Lem, *Phantastik und Futurologie I*, Furankfurt a.M. 1977, S.85-128.

一つの文化から派生したすべての存在論は、一つの世界と一つの彼岸を知ってはいるが、しかし、その極端さと恒常性という点で恐怖を与える統計的変動を知らないのである。<sup>66</sup>

レムに従えば、ファンタジー作家もまた、「存在論的責任」から逃れることはできないのである。秩序の紛糾を無秩序として論駁する、さらにもう一つの手がかりを G. ジャックマン<sup>67</sup> が提供している。彼は、ファンタジーが、初め秩序として提出されているものを仮象として暴露する「誤りを改める無秩序」であることを示している。ファンタジーは、一種のホメオスタシスの力となって新たなレベルで再び静止状態を作り出すのである。

幻想の出現を支配する秩序は、出現するものそれ自体ではない。前提条件となっている無秩序とは、幻想によってもたらされる新たな無秩序であって、一種の平衡を取る運動によって、秩序の回復に役立つ。<sup>68</sup>

R.G. レナー<sup>69</sup> は、彼の Kafka 解釈においてこの構想を応用し、ファンタジーが第二番目の能力をもつ無秩序であって、すでに変形された現実の弱点を暴いていることを証明したのであった。<sup>70</sup>

三つの局面をもつジャックマンの構想を具体的に説明するための現代における格好の例は、コルタサル<sup>71</sup> の『すべての火は火』(Todos los fuegos

<sup>66</sup> (原注 29) Ebd., S.105.

<sup>67</sup> (原注 30) Vgl. Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, Bruxelles/Paris 1974. (訳注) G. ジャックマン (Georges Jacquemin, 1938-), フランスの詩人・作家。

<sup>68</sup> (原注 31) Ebd., S.28. (訳注) Vgl. Penning: aa.O., S.45. (S.45), „L'ordre qui règne avant l'apparition du fantastique n'est lui-même qu'apparent. Il y a [cu] désordre du préalable, et le désordre nouveau amené par le fantastique contribue, par une sorte de mouvement de balance, à rétablir l'ordre.“

<sup>69</sup> R.G. レナー (Rolf Günter Renner, 1945-) ドイツは、フライブルク大学の近代ドイツ文学研究者。(原注 32) Vgl. Rolf Günter Renner, „Kafka als phantastischer Erzähler“, in: *Phaicon* 3.

<sup>71</sup> フリオ・コルタサル (Julio Cortázar, 1914-84)。アルゼンチンの小説家。1981年にフランス市民権を獲得。『続いてる公園』や『南部高速道路』などを書いた。

el fuego, 1966) という本のよく知られたファンタジー物語『南部高速道路』(Südliche Autobahn)である。つまり、できるだけ速く高速道路を使って家に帰ろうとするパリの週末旅行者たちは、交通渋滞にはまる(局面1)。最初不快に感じられたこの交通渋滞は、結局のところ何日も何ヶ月もという具合に時間が延長されるにつれて、当該者のグループを互いにコミュニケーションし、連帯責任を取るよう強いるのである(局面2)。最終的に交通渋滞が解消してみると、諸々の車が匿名で逆戻りする疾走は、突如としてひどくて、もはや追求するに値しない現実への帰郷にすぎないように見えてくるのである(局面3)。その結末は、外見上は出だしの状況に対応している。局面2の通過が評価を完全に忘れてしまったにすぎないのである。

秩序の紛糾によって、自然にファンタジーの機能にとって根本的な「侵入」という要因が生みだされる。<sup>72</sup> この要因は、認識論上、可能なものへの突破を意味し、現実的な観点では、これによって文化的に拘束力をもつ諸々の価値がタブー視されたものや禁じられたものの領域へと導かれてゆく。この侵入は、語りによってしか展開されえない。その一つの理由は、私たちが物語というジャンルについて語っているのであって、ドラマや叙情詩について語っているのではないということである。というのも、叙情詩にあってはファンタジーにとって非常に決定的な主体—客体—相違が欠落しているからである。現実には、もっぱら意識の中で反映されているものとして、つまり主観的な現象として現れる。これに反して、ドラマに固有なものは、とりわけ観念上の連関である。私たちがファンタジー文学の前提として際立たせた写実的描写は、ここでは二次的なものにすぎない。

侵入の評価に当たっては、二つの異なる論証方法が区別されうる。すなわち、心理学的方向性をもつ方法と社会学的方向性をもつ方法である。

<sup>72</sup> (原注33) ファンタジー芸術の根本機能である「海進(侵入)」(Transgression)については、次の文献を参照。Annie le Rebellier, «Cosmologie du fantastique», in: Roger Asselineau (Hrsg.), *Du fantastique à la science-fiction*, Paris 1973, S.30ff.; T. Todorov, *Introduction*, S.170-174; R. Cailliois, *Images*, S.43f.

## 第1に「心理学的」論証：

ファンタジー文学を読者の不安を弄ぶことと見なす一連の作家たちがいる。実践のファンタジー作家であるラヴクラフトは、こう述べている。

本当に不思議なものをテストする一つの簡単な方法は、こうである。——恐怖と、また未知の領域と力とコンタクトをもっているという深遠な感覚が読者の中で引き起こされるかどうかということである。<sup>73</sup>

トドロフは、カイヨワと、従ってまたラヴクラフトに対抗して、現実の読者の反応は、決して客観化されえないものであり、従って読者の不安は、ファンタジー文学の判断基準とはならないと主張した。<sup>74</sup> これは賛同できる。というのも、すべての読者は、ラヴクラフトの世界に係り合いになり、恐怖を感じとったり距離をとって、それを嘲笑したりする自由をもっているからである。

しかし、不安という深層心理学的な次元が付け加えられる場合には、事情は異なる。リヒャルト・アレヴィーン<sup>75</sup>の出発点は、18世紀における合理的世界像の勝利が、人間から決定的に自然に対する恐怖（夜、嵐）を奪ってしまったという点である。しかし、心に深く根ざした不安の可能性は残っており、今や人工的に——まさしく文学における恐怖によってはぐくまれねばならない。しかし、人間はこの不安を、それが存在上の危険なしに遊びによって伝達されるゆえに、楽しむことができる。よく知られているのは、幽霊との関連で述べられたド・ドゥファン（de Deffand）侯爵の発言である。「私はそれを信じないが、それで怖くなる。」不安と楽しみというこの弁証法にアレ

<sup>73</sup> （原注34）Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York 1973, S.16.

<sup>74</sup> （原注35）Vgl. T. Todorov, *Introduction*, S.39/40 und R. Caillois, *Images*, S.23.

<sup>75</sup> （原注36）Vgl. Richard Alewyn, „Die Lust an der Angst“, in: ders., *Probleme*. アレヴィーンを試みを仕上げた研究として、次の文献を参照。Horst Conrad, *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerroman und Detektivgeschichte*（『文学的不安。恐怖小説と探偵小説における戦慄』）、Düsseldorf 1974.（訳注）リヒャルト・アレヴィーン（Richard Alewyn, 1902-1979）。ドイツ文学研究者。Johann Beer や Hugo von Hofmannsthal の研究で知られる。「探偵小説の起源」という論文もある。



ヴィーンは、恐怖小説の成立理由を見ている。

フロイト<sup>76</sup>によれば、「無—気—味—な—も—の」は、「古からよく知られたもの、とうの昔になじみのあるものへと遡る類の恐怖」である。<sup>77</sup>それが生じるのは、「抑圧された幼児期のコンプレックスが一つの印象によって再び活性化されたり、克服された未発達の確信が再び確認されて現れたりする」ときである。<sup>78</sup>フロイトは、体験による無気味さと虚構による無気味さを区別する。後者の無気味さは、読者が行動する主人公の展望と完全に自己同一化する場合にしか生じない。つまり、虚構世界は、実際に体験された世界という完全なイリュージョンを作りださなければならないのである。

「心理学的」論証においては常に、二つの未解決の問題にぶつかる。

- (a) 18世紀末に関するアレヴィーンの思弁の手がかりがもっともらしく思われようとも、不安というそのような超時代的概念によって一つの文学ジャンル全体をその機能において規定することが意義深いものであるかどうかを、やはり自問せねばならない。不安は、むしろなにか社会的に条件づけられたもので、従って想像以上に区別されたものではないだろうか？ この具体的条件をテーマとすることで、その批判的機能が求められるであろう。
- (b) 読者における不安は、読者の完全なイリュージョン化を含んでいる。これによって、本来的には、わずかばかり考慮され素朴な読者だけがファンタジー文学の受け取り人として問題となるのであろう。にもかかわらず、20世紀の読者にとって文学は、もはやイリュージョンの力をもち合わせていない。この力は、むしろ映画という新しいメディアにおいて見られる。ファンタジー文学がこの映画において新たな最盛期を迎えたのも偶然ではない（たいていは、恐怖映画ないしサイエン

<sup>76</sup> フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939)。オーストリアの精神科医、精神分析学者。『夢判断』や『精神分析入門』などを書いた。

<sup>77</sup> (原注 37) Sigmund Freud, „Das Unheimliche“ (「無気味なもの」), in: ders., *Psychologische Schriften*, Studienausgabe Bd.4, Frankfurt a.M. 1970, S.244.

<sup>78</sup> (原注 38) Ebd., S.271.

ス・フィクション映画のように一面的なものにすぎないが)。映画は、その結合可能性ゆえに二つの表現レベル、すなわち視覚的レベルと音響レベルをもっている。さらに、実際普通の受容を表す上演の瞬間における非可逆的時間ゆえに、高度な直接性と暗示を含んでいる。ひょっとして、これもまたその理由と思われるのだが、ラヴクラフトやヘレンズのような作者たちは、非歴史的不安という構想をも代表していながら、ファンタジー文学の熟知主義に反対せざるをえないのである。<sup>79</sup> すべては訴えというものは、私たちの目に時代遅れであるために、粗悪なファンタジー文学と映る。

## 第2に「社会学的」論証：

社会学的考察をもって初めてファンタジー文学が反動的、あるいは進歩的に評価されうるかどうか、そしてどこにその批判的機能があるのかということについての討論が開始される。よく知られているのは、ラルス・グスタフスゾーン<sup>80</sup>の〈ファンタジー文学には、それが人間をそれ以上見透しがたい諸力を通じて、未知のものとして規定しているゆえに、「反動的にして道徳的な態度」が根底にある〉という名言である。それによってグスタフゾーンが言い当てているものは、とりわけ完全に非社会的で神話学的恐怖の枠組みの強調を伴う非歴史的不安概念をもつ作家たちに見られるファンタジー文学の変種であることは間違いない。このようなテーゼは、例えばラヴクラフト、あるいは第一次世界大戦ごろの二、三のドイツの作家たち（H.H. エーヴェルス、K.H. シュトロープル）において内在するファシズムの特徴が証明さ

<sup>79</sup> (原注39) Vgl. H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror*, Kap. 1; Frans Hellens, *Le fantastique réel*, Amiens 1967, Kap. 1.

<sup>80</sup> (原注40) Vgl. Lars Gustafsson, „Über das Phantastische in der Literatur“, in: ders., *Utopien*, München 1970. (訳注) ラルス・グスタフスゾーン (Lars Gustavsson, 1926-)。スウェーデン生まれの Battlefield 1942 のプロデューサー。

<sup>81</sup> (原注41) Vgl. Jens Malte Fischer, „Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus“ (『デカダンスとファシズムの間におけるドイツ語圏のファンタジー文学』), in: *Phaicon* 3. (訳注) H.H. エーヴェルス (H.H. Ewers, 1871-1943), ドイツは、デュッセルドルフ生まれの幻想作家、『プラハの大学生』、『吸血鬼』などを書いた。K.H. シュトロープル (K.H. Strobl, 1877-1946), オーストリア生まれの作家にして、文芸批評家、歴史小説や幻想的幽霊物語を書いた。

れるとき、裏づけられるように思われる。<sup>81</sup>

もう一つの、しかし同じように反動的な態度がでてくるのは、ファンタジー文学が耐えがたい現実からの逃避の可能性であると言明される場合である。ここにおいてファンタジー文学は、例えば私たちがカトリック教徒ノディエの作品において見いだすような夢における願望充足の機能をもつに至る。彼にとってファンタジー文学は、人間を絶望と自殺から護る「デカダンス時代の唯一不可欠の文学」である。<sup>82</sup>

これに対して、ファンタジー文学の進歩的ないしイデオロギー批判的要素を支持するテーゼがある。E. ヴェルホフスタット<sup>83</sup>は、カール・アインシュタイン<sup>84</sup>の『ベビュカン』(Bebuquin, 1912)の分析において、ファンタジー文学は一種の「解放」を知的ならびに倫理的に描いている、という主張においてR.A. ツォンダーゲルト<sup>85</sup>と見解を同じくしている。<sup>86</sup>両者ともファンタジーに圧縮の性質があるとしているが、この性質が「普通の」現実をその非本来性において暴露し、同時に人間によって作られた現実を見透しできるようにするのである。「現実における亀裂」は、否定的に評価されてはならないのであって、肯定的に「現実の深みを見る力」、すなわち「人間の極度の、つまりユートピア的結論を完遂した写実性」として評価されてよいものであ

<sup>82</sup> (原注 42) Vgl. Charles Nodier, «Du fantastique en littérature»(Revue de Paris: nov. 1830), zit. Bei P.-G. Castex, *Le conte fantastique*, S.64.

<sup>83</sup> エドゥアルト・ヴェルホフスタット (Edward Verhofstadt, 1926- )。ベルギー生まれのドイツ文学研究者。元ゲント大学近代文芸学担当教授。D.C. フォン・ローエンシュタインやカフカに関する研究書がある。ここで問題となっている論文は、「ファンタジーのイデオロギー化」(Ideologisierung des Phantastischen. [Akten des 5. Internationalen Germanisten-Kongress, Cambridge 1975, 235-244])である。

<sup>84</sup> カール・アインシュタイン (Carl Einstein, 1885-1940)。ドイツの芸術史家、小説家。『黒人彫刻』や『ベビュカン——あるいは奇蹟のディレタントたち』などを書いた。

<sup>85</sup> R. A. ツォンダーゲルト (Rein A. Zondergeld, 1943-)。ドイツのファンタジー文学研究者。

<sup>86</sup> (原注 43) Vgl. Edward Verhofstadt, „Ideologisierung des Phantastischen. Das Phantastische in der deutschen Literatur als Medium luzider Intellektualität“ (『ファンタジーのイデオロギー化。明晰な知性の媒体としてのドイツ文学におけるファンタジー』), in: L. Forster/H. G. Roloff (Hrsg.), *Akten des 5. internationalen Germanistik-Kongresses*, Cambridge 1975; R. A. Zondergeld, „Wege nach Sais. Gedanken zur phantastischen Literatur“, in: *Phaicon* 1; und ders., „Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur“ (『解放の二つの試み。ファンタジーと性愛文学』), in: *Phaicon* 2.

<sup>87</sup> (原注 44) R. A. Zondergeld, „Wege nach Sais“, in: *Phaicon* 1, S.90; 89.

る。<sup>87</sup> ツォンダーゲルトがファンタジー文学の脅威を再び精神分析によって、社会における（性的）タブーに違反する描写の結果として生ずる抑圧されえない罪悪感情として説明すれば、マルティーン・ローダ・ベッヒャー<sup>88</sup> は、文学作品を本能メカニズムとして捉える考えを非難し、これに反してファンタジー文学の読者との交友関係を強調する。ファンタジー文学は、それが文学的写実主義とは逆に「非信憑性の感覺的形式、ただし同一の厳密性によって作りだされた形式」であるゆえに、読者を魅了するのである。<sup>89</sup> その非信憑性は、遊び以上のものである。というのも、それは「共同体の詐欺」を批判する特異な境界の経験について証言するからである。

これまでの論証は、影響美学的に（読者に与える影響としての不安）、あるいは叙述理論的に（現実の批判による圧縮としてのファンタジー文学）方向づけられていた。それらの論証は、一面的なままであって、ファンタジー文学が反動的であるか、あるいは進歩的であると見なされるかという論争に決着をつけることができない。とりわけ、様々な歴史的・社会的状況におけるファンタジー文学の変遷する機能を研究する個別の解釈が欠けている。従って、必然的に再び発展の契機、つまり時代区分の問題が、視野に入っていないのをえないのである。

ヴィンフリート・フロイント<sup>90</sup> は、文学社会学的な試みを提示しているが、そこにおいてこれまで絶えず区別されてきたファンタジー文学の変種、すなわち「批判的・解放的志向の」変種と「諦念的」変種は、一つの発展的モデルとしてまとめられ、社会的なコンテクストによって根拠づけられている。フロイントにとってファンタジー文学は、個人的自己実現に関する市民的・

<sup>88</sup> （原注 45）Vgl. Martin Roda Becher, „Die im Rücken lebendig gewordene Leiche. Über den Begriff des Phantastischen in der modernen Literatur“ (『背面の命が蘇った死体。現代文学におけるファンタジーの概念』), in: *Merkur* (Febr. 1978). (訳注) マルティーン・ローダ・ベッヒャー (Martin Roda Becher, 1944-)。オーストリア生まれの作家・脚本家・文芸批評家。バーゼル在住。

<sup>89</sup> （原注 46）Ebd., S.157.

<sup>90</sup> （原注 47）Vgl. Winfried Freund, „Von der Agression zur Angst. Zur Entstehung der phantastischen Novelistik in Deutschland“ (『不安への攻撃。ドイツにおけるファンタジー小説芸術の成立について』), in: *Phaicon* 3. (訳注) ヴィンフリート・フロイント (Winfried Freund, 1938-)。ドイツはバーダーボルン大学の近代ドイツ文学の教授。

合理的制限への批判を前提とし、ロマン主義と共に成立している。その文学は、最初の局面では限定的環境に対して攻撃的・批判的に振る舞う。ティーク<sup>91</sup>の『金髪のエックベルト』において前景にあるものは、「童話的田園生活への隠遁」ではなく、「個性化の妨げとなる世界の幻想と虚構による否定」である。<sup>92</sup>しかし、この「外部へ方向づけられた」ファンタジー文学は、1815年ころに外部からの強烈な反動的重圧の下で、「内部へ方向づけられた」ファンタジー文学に取って代わられるのである。ホフマンの『砂男』における自己同一性の危機は、社会的葛藤の完全な内面化に対する表現である。外部に向けられた攻撃は、内的自己破壊に対する不安へと変化したのである。フロイトは、近代に至るまでのさらなる文学の時代区分を一貫して試みているが、これはしかし、不十分なままである。かなり粗雑な取扱いにもかかわらずこの試みは、これまで区別されずに用いられてきた不安概念が、歴史的・社会学的に根拠づけられうることを示している。

ファンタジー文学の機能の限定は、社会的コンテクストから切り離されては行なわれない。というのも、ことにファンタスティック＝写実的という対概念は、とくにこの概念を心理学的な次元の周りに拡張する場合、蓋然性に関する私たちの慣習と同じように相対的なものであるからである。ファンタジー文学は、間違いなく真面目な側面を——つまりこの文学が、文化的に保証され、そのあらゆる価値を伴った現実の侵入であるところでは——もっている。その内在する超現実によってファンタジー文学は、境界的経験に関するあらゆる主観的形態を問題とする。しかしながら、文学上の信憑性を弄ぶところから生ずる娯楽の価値を見誤ってはならない。<sup>93</sup>非常に合理的な感覚をもつ読者は、ホフマンやポオ<sup>94</sup>といった作家によって魅了されえないのであ

<sup>91</sup> ティーク (Ludwig Tieck, 1773-1853)。ドイツ・ロマン派の作家、詩人。『金髪のエックベルト』や『長靴をはいた牡猫』などを書いた。

<sup>92</sup> (原注 48) Ebd., S.14.

<sup>93</sup> (原注 49) I. Sessièrè は、これら二つの根本機能が18世紀末以来、明確に手本とされてきたと見なしている。Vgl. I. Sessièrè, *Le récit fant.*, S.38.

<sup>94</sup> ポオ (Edgar Allan Poe, 1809-49)。アメリカの作家、詩人。『黄金虫』や『黒猫』など優れた短編小説を書いた。

ろうか？ 実際、まったくポオが想像力と分析的悟性の緊密な結びつきを要求している。<sup>95</sup> この場合、完全に精神分析の意味においても、虚構を現実に戻すということではなく、恣意を法則に戻すことを意味するのであろう。<sup>96</sup> ファンタジー文学の解釈者にとって常に問題となるのは、秩序を一見無秩序と見えるものによって証明することなのである。

付記：本翻訳は、日本学術振興会平成18～21年度科学研究費補助金（研究課題：グリム童話における「文化的変位」に関する研究，課題番号：18520220）の交付を受けて行なった研究成果である。

---

<sup>95</sup> （原注50）Vgl. Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition" und "Fantasy and Imagination", in: *Poe's Poems and Essays*, London/New York 1964.

<sup>96</sup> （原注51）この試みに基づく『砂男』の解釈については、次の文献を参照。Friedrich A. Kittler, „Das Phantom unseres Ichs' und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann — Freud — Lacan“ (『私たちの自我という幻覚』と文学心理学。E.T.A. ホフマン——フロイト——ラカン), in: ders./Horst Turk (Hrsg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik* (『原光景。ディスクルス分析とディスクルス批判としての文芸学』), Frankfurt a.M. 1977.