

現代小説における語り手の位置／『欺かれた女』に関するトーマス・マン宛ての書簡

テオドール・W・アドルノ

福元, 圭太
九州大学大学院言語文化研究院 : 教授

<https://hdl.handle.net/2324/7407614>

出版情報 : かいろす. 27, pp.41-54, 1989-11-25. かいろす同人
バージョン :
権利関係 :



- 現代小説における語り手の位置
- 『欺かれた女』に関するトーマス・マン
宛ての書簡から

テオドール・W・アドルノ
福元圭太 (訳)

●現代小説における語り手の位置

●『欺かれた女』に関するトーマス・マン宛ての書簡から

テオドール・W・アドルノ
福元圭太(訳)

解題

ここに訳出したアドルノの『現代小説における語り手の位置』、および『「欺かれた女」に関するトーマス・マン宛ての書簡から』は、いずれも『文学ノート』(„Noten zur Literatur“)に収録されている。アドルノを翻訳することは、訳者にとってはある種の冒険であり、かの難解な原文がもっている「アウラ」然としたものを著しくそこなう行為ではあるが、敢えてそれに挑んだのは、この二つのテキストをトーマス・マンの後期文学研究に有効に役立てたい、という動機からである。ここでふれられているマンの作品は『選ばれし人』と『欺かれた女』である。前者でアドルノは「語り手」というメルクマルを立て、マンとジョイス、プルースト、カフカなどを比較しており、マンの占める位置をヨーロッパ現代文学の座標の中に示してくれている。後者は、雑誌(後注参照のこと)に掲載されたマン宛の書簡が『文学ノート』へ転載されたようだが、ここで特徴的なことは、アドルノが小説『欺かれた女』の秘める新しさ・潜在力を、おそらくは作者マンの創作の意図を大きく飛びこえて、高く評価している点にある。批評が一つの創造であるとすれば、これもその一例となるのではないだろうか。

現代小説における語り手の位置

短い時間内に、形式としての小説の現在の状態についてなんらかのことを要約するという課題は、たとえそれが暴挙であるにせよ、問題をひとつの契機にしぼることを余儀なくします。それを語り手の位置としましょう。語り手の位置は今日ひとつのパラドックスによって特徴づけられます。それは、小説の形式が語りを要求するにもかかわらず、もはや語るができない、ということです。小説は市民的時代の特殊な文学形式でし

た。小説の始めに、『ドン・キホーテ』における魔法を解かれた世界の経験が位置します。そして単なる現実存在を芸術的に征服しようとするものが小説のエレメントとして残りました。リアリズムは小説に内在していました。素材からいって幻想的な小説でさえ、内容からリアルなものさえ、内容からリアルなものさえ、内容からリアルなものへのサジェスションが感じられるように、そのようにその内容を提示しようと努めてきました。このようなやり方は、19世紀にまで遡ることができ、今日極端にまでその歩を速めたある発展においては、疑わしいものとなりました。語り手の観点から言えば、不変の素材的なものにもはや耐えられなくなった、そしてそれ故に対象性 (Gegenständlichkeit) という叙事詩的律法を内部崩壊せしめた主観主義によって、疑わしいものとなったのです。今日なお、例えばシュティフターのように、対象性に没入し、謙虚に受け入れられた観察物の量と形から効果をひきだそうとするものは、工芸職人的模倣の身振りを余儀なくされるでしょう。そのような人は、世界には意味がある、という考えを前提とする愛情をもって、自らを世界に委ねるといふ嘘に加担し、ある種の郷土芸術のおぞましいキッチュに終始するのです。小説そのものの観点からいっても、事態の困難さはわかりません。絵画が写真によって、その伝統的課題の多くを奪われましたが、同じことが小説では、ルポルタージュと文化産業のメディア、特に映画によってひきおこされました。小説は、報告 (Bericht) では弁済されえないものに集中すべきなのでしょう。ただ、絵画とは対照的に、小説においては、対象の解放という点で、言葉によって限界が定められています。言葉は報告のフィクションのために何といても小説を必要としているのです。ジョイスはリアリズムに対する小説の反乱を、首尾一貫、論弁的 (diskursiv)¹⁾な言葉に対する反乱と結びつけました。

異常に個人的な恣意として彼の試みを拒絶することは、貧困でありましょう。経験の自己同一性、語り手の姿勢を唯一保証してきた内的に連続した、明瞭に言語化 (artikuliert) された生は、崩壊したのです。それを知るにはただ、戦争に参加した人がもはや戦争について、かつて人が自分の冒険について語ったようには語れない、ということを出してみればよいのです。語り手がそのような体験を意のままにしているかのように振舞う物語 (Erzählung) が、受容者側のいらだちと疑惑にさらされるのは、当然のことです。人がちょこんと腰をおろして「良書を読んでいる」といった像は、アルカイックです。その原因は単に散漫な読者にあるのではなく、伝達されるものそのものと、その形式にあるのです。何か

を語るということは、即ち、何か**特別な**言うべきことがある、ということ
を意味します。しかしまさしくそれが、管理された世界、スタンダード化
と均質性によって阻害されているのです。あたかも世界の流れが、本質的
にはまだ個別化へむかうそれであるかのような、あたかも個人が感動と感
情によって、まだ人間の宿命に到達しうるかのような、あたかも個人の内
面が直接に、まだ何かをしうるかのような語り手の要請は、あらゆる内容
的にイデオローギッシュな発話に先立って、すでにイデオローギッシュで
す。あまねく流布している粗悪な伝記文学は、小説形式の分解生成物²⁾その
ものなのです。

文学の対象性の危機からは、まさにその手合いの産物が、幸福にとはい
わないまでもすっかり居座ってしまった心理学の領域も、除外されていま
せん。心理学的小説もまた、まさに目の前でその対象をかっさらわれてし
まったのです。ジャーナリストたちが、ドストエフスキーの心理学的到達
に絶えず魅了されていた時代に、科学が、とりわけフロイトの精神分析
が、とうの昔にこの作家の発見したものを追いついてしまったということに、
当然人は気づいたのです。ところで、たぶんこのような紋切型のドストエ
フスキー礼賛は、的はずれだったでしょう。彼においてそもそも心理学が
ある場合、それは知性によってのみ認識可能 (intelligibel) な性格
の、本質のそれであり、一般にそのようなものとされているような、経験
的な、人間の心理学ではありません。そしてまさにその点において、彼は
進歩していたのです。あらゆるポジティブなもの、把握できるもの、また
内面の事実性も情報と科学によって差し押えられているということだけで
なく、社会的生活の諸プロセスの表層がより密に、隙間なく繋ぎあわせら
れればそれだけ、その表層が気密に、ヴェールとして本質を覆い隠してしま
うことも、小説に、それらポジティブなもの、把握できるもの、内面の事
実性と絶縁すること、本質、あるいは非本質の描写 (Darstellung) に自
らを委ねることを強いるのです。もし小説が、そのリアリズム的遺産に忠
実でありたい、そして、**事実**はこうだ、**と**言いたいならば、小説は、表
層面を再生することによってただその欺瞞の上塗りを手伝うようなリアリ
ズムを放棄しなければなりません。個人の人的諸特徴を機械をうまく作
動させるための潤滑油に変える、諸個人間のあらゆる関係の物象化
(Verdinglichung)、即ち、普遍的疎外および自己疎外が、名指しで呼
び出される必要があります。そして小説は、他の芸術形式では困難なの
ですが、それをなしうる資格をもっています。昔から、確かに18世紀、

フィールドイングによる『トム・ジョーンズ』以来、小説はその真の対象を、生きた人間と硬化した社会的諸関係との葛藤に見いだしてきました。その際、疎外そのものが、小説にとっては美的手段となりました。というのも、個人にせよ集合にせよ、人間同志が互いに疎遠になればなるほど、同時に人間は互いに謎めいた (rätselhaft) ものになり、表面的生活の謎を解読しようとする試み、この小説本来の衝動は、まさに慣習に規定され見慣れたものになった疎遠さのなかで今や自ら度を失いながら、二倍も疎遠になったかに見える本質を手に入れようとする努力へ移行します。新しい小説の反リアリズム的要素、その形而上的次元は、小説の真の対象、つまり人間が互いに、また自分から引き裂かれている社会によって、おのずからもたらされたものなのです。美的超越性には世界の脱魔術的覚醒 (Entzauberung) が反映しているのです。

これらすべての事が、小説家によって意識的に考慮されることは、ほとんどありません。その理由として、これらのことが、例えばヘルマン・ブロッホのとてつもなく大きな企図をもつ小説群におけるように、小説家の意識的考慮に入りこむと、すでに書かれていた部分に、必ずしも効果的にマッチしない、という仮説があげられます。むしろ形式の歴史的变化は、作家の特異体質の敏感さの方向へむかい、作家がどれだけ求められたものと拒絶されたものの「ものさし」として機能できるかが、作家の位階を本質的に決定しているのです。報告の形式に対する敏感さにおいてマルセル・ブルーストの右にでるものはいません。彼の作品は、リアリズム的心理学的小説の伝統と、その極端に主観主義的な解体の線に属していますが、この線は、ブルーストとは何の歴史的連続性もなく、ヤコブセンの『ニールス・リイネ』³⁾やリルケの『マルテ』⁴⁾などの作品をこえて、続いているものなのです。外部のリアリズムに、「こうだった」という身振りに厳密に与すれば与するほど、各々の言葉は単なる「あたかも」になり、リアリズムの要請と「そうではないのだ」ということとの矛盾は大きくなります。作者が必ず持ち出すまさにかの内在的要求、私は事の成り行きをちゃんと知ってるのだ、というかの要求は、追放される必要があります。そして、幻影的なものにまで高められたブルーストの精密化、即ち、ここでは生命の統一体がついにはアトムにまで分解されるようなマイクロギックなテクニックは、形式の囲いを越え出ることなくこの要請の追放を達成しうる、美的意識の唯一の努力なのです。非事実をあたかもそれが事実であるかのように報告することで始めることなど、ブルーストはどうし

てもする気になれませんでした。それ故彼の作品群は、どのように子供が眠り込むかという思い出で始まっており、最初の一卷全部は、美しいお母さんのおやすみのキスをもらえなかったら、少年にとって眠り込むのがどれほど難しいか、ということを展開する以外の何物でもないのです。語り手はいわば、外界へ踏み出す手間を語り手からはふいてくれる、内的空間を造りだします。その「踏みだし」は、外界と親しいふりをするトーンの奇妙さ (Falschheit des Tons) において露見しているのです。知らぬ間に世界はこの内的空間——この技術には内的独白 (monologue intérieur) という名称が与えられましたが——のなかへ引き込まれていきます。そして、表層において起こることは、ちょうど一ページ目で眠り込む瞬間について語られたように、客観的時間空間秩序による反駁から護られた内面のひとかけら、意識の流れのひとつの瞬間のように見えてきます。プルーストの作品はそういった時間空間秩序を無効にするために提供されているのです。これとは全く異なった前提と精神からですが、例えばグスタフ・ザック (Gustav Sack) の『墮落した学生』⁵⁾のようなドイツ表現主義の小説は、似たようなことを指向しています。内からとどめなく満ちてくるもの以外は一切どんな対象をも描かない、という叙事的努力は、ついには叙事の根本カテゴリーである対象性を止揚します。

その理念がフローベールにおいておそらく最も正統的に体现されていると思われる伝統的な小説はブルジョワ劇場ののぞき箱舞台 (Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters)⁶⁾に比することができます。この技術は、イリュージョンのそれです。語り手はカーテンをすこし開けます。読者は、あたかも自分がそこに居合わせるかのように、起こることを一緒に遂行しなければなりません。語り手の主観性は、このイリュージョンをつくりだす力量と、——フローベールの場合——言葉の純粹さにおいてみとめられますが、この純粹さは同時に、精神化によって、言葉がその身を捧げている経験的な領域から、言葉を引き抜いてしまうのです。反省 (Reflexion) には重いタブーが負わされています。反省は即物的な純粹さに対する根本的な罪となりました。しかし今日、描写のイリュージョン的性格とともに、このタブーもまたその力を失いつつあります。新しい小説、プルーストのみならず、『贗金づくり』のジイド、後期のトーマス・マン、ムージールの『特性のない男』においても、反省が純粹な形式内在性 (Formimmanenz) を破っている、ということはしばしば強調されてきました。しかしこのような反省は、フローベール以前の反省

とは、ただ名前が同じなだけで、ほとんど共通するものを持っていません。フローベール以前の反省は、倫理的なものでした。それは、小説の登場人物に対する賛成か反対かの態度決定でした。新しい反省は、描写の嘘に反対する、いや本来は、事の成り行きに対する極度に覚めたコメンテーターとして自分の言わずにはおれない評価を陳べようとする、語り手自身に反対する態度決定なのです。形式の受けた傷 (Verletzung) は形式そのものの問題なのです。トーマス・マンのメディアである、あの謎めいた、内容的嘲笑には決して帰せられないイロニーは、今日ようやく、その形式形成の機能から、十分に理解することができます。この作家は、自分の言ったことを撤回するイロニッシュな身振りをすることで、彼の言葉の一語としてそこから免れることのできない現実的なものを創る、という要請を払い除けるのです。それが最もはっきりしているのは、おそらく後期の『選ばれし人』と『欺かれた女』においてでありましょう。ここで詩人は、ロマンティックなモチーフと戯れながら、言葉の身振り (Habitus) によって、物語ののぞき箱的性格、つまりイリュージョンの非事実性を自ら告白しているのです。そしてまさにそのことによって、彼のことばでいうならば、彼は芸術作品に、それが、素朴でないものの素朴さ (Naivität der Unnaivität) をもって仮象を極めて頑迷に真実であると提示する以前に持っていた、かの高度な遊び (höherer Jux) という性格を取り返してやったのです。

プルーストにおいて完全に両者の境界が消え去るほど、コメントと筋が編み合わされているとすれば、それによって語り手は読者との関係における自らの基本的立場、即ち、美的距離 (die ästhetische Distanz) をそこなうことになります。美的距離は、伝統的な小説においては不動の確固たるものでした。いまやそれは、映画のカメラアングルのように変化します。読者はある時は外部においてけぼりにされ、またある時はコメントによって舞台の上、書き割りのうしろ、機関室へ連れまわされます。今日の小説について、いかなるいわゆる「典型的な」並みの題材よりも多くのことを教えてくれる極端なものとして、この距離を全く無くしてしまうカフカのやり方を挙げることができます。カフカはショックを与えて、読者の、読んだものからの瞑想的安全性を破壊してしまいます。彼の小説、まだそれらが小説という概念にしみじくも含まれるとすればのはなしですが、彼の小説は、カタストローフェの恒常的な脅威がもはやどんな人間にも傍観と、ましてや観察の美的複製を許さないの、瞑想的な態度が血な

まぐさい嘲りになってしまったような世界の一つの体制に対する先取りされた答えなのです。自分が事実の報告ではないので、産まれ出てきたことに許しを乞うような言葉を、もはやひとことも書くことができなくなった少数の語り手たちもまた、美的距離を消し去っています。彼らにおいて、その美的描写に耐えるにはあまりに息が続かず、そのような描写をする能力のある人間をもはやほとんどもたすことができない意識状態の弱体化の到来が告知されているとすれば、そのような弱体化と縁のないわけではない進歩的な作品における美的距離の消滅は、形式の律法そのもの、つまり皮相な諸関連を突きぬけ、その下にあるもの、即ち、肯定的なものの否定性 (die Negativität des Positiven) を表現するための、最も効果的な手段の一つであるわけです。カフカにおけるように、イメージ的なものの叙述が必ずリアルなものの叙述に取って代る、というわけではありません。カフカは手本としてはむいていません。しかし、リアルなものイメージとの間の差異は、徹底的に没収されます。ブルーストの無意識的な回想にせよ、カフカの寓話にせよ、ジョイスの叙事的判じ文 (Kryptogramm) にせよ、現代の偉大な小説家に共通なことは、「こうである」という古い小説の要請が、つきつめて考えると、一連の歴史的原型をよびおこす、ということです。対象の描写という因襲と袂を分かつ詩的主体は、同時に自分の無力、つまり独白の最中に回帰する物の世界 (Dingwelt) の優位を告白しているのです。このようにして第二の言葉が、第一の言葉の残滓から何度も蒸留された、崩壊した連想的な物の言葉 (Dingsprache) が準備されます。その言葉は、単に小説家の独白のみならず、大衆を形成する第一の言葉に疎外された数えきれない人たちの独白にも浸透しているのです。ルカーチが40年前にその『小説の理論』でドストエフスキーの小説は、それ自身はまだ叙事詩とは言えないまでも、将来の叙事詩の礎石になりうるか、という問いを発しましたが、実際、解放された主観性が自らの重力のために主観性の反対側へ移りゆくような今日の小説は、否定的叙事詩 (die negativen Epopöen) に比せられます。それらは、ある状況、そのなかでは個人が自分自身を抹殺し、かつて意味に満ちた世界を保証するかにみえた前個人的な状況と軌を一にするある状況の証左なのです。現代のあらゆる芸術とともに、これらの叙事詩は、身をもって示しているこの歴史的傾向が、野蛮への逆行なのか、それとも人間性の実現をめざしているのかについて、何かの決定を下す権利を持たないという二義性を共有しています。そして多くのものが、野蛮なものな

かで、あまりに居心地よく感じています。いみじくも何物かでありうる現代の芸術作品でありながら、不協和音と解放されたものに何の興味 (Lust) も感じないようなものはありません。しかしそのような芸術作品は、まさに恐怖を妥協することなく体现し、観察のあらゆる幸福をその恐怖の表現の純粹さへ投げ入れることによって、自由に、並みの作品においては、それがリベラルな時代の個人に思いがけず起こったことを証言していないので、ただ見殺しにされているだけの自由に、奉仕しているのです。リベラルな時代の作品は、アンガージュする芸術と芸術のための芸術 (l'art pour l'art) とのいさかいを越えたところに、傾向芸術の俗物性と享樂的芸術の俗物性の二者択一を越えたところにあります。カール・クラウスはかつて、彼の作品からいつも倫理的に正真正銘の美的でない現実として語りかけてくるものは、彼には、専ら言葉の法則のもとで、つまり芸術のための芸術の名のもとで与えられた、という考えを述べました。今日の小説における美的距離の消滅と、強力で、ただもう実際にしか変革されえない、形象のなかでは美化されえない現実をまえにした小説の降伏は、形式が自らめざすところのものによって、要求されているものなのです。

『欺かれた女』に関するトーマス・マン宛ての書簡から

1954年1月18日

今日わたしは、このスキャンダラスな寓話 (Parabel) をお送りくださったことにたいし、お礼を申し上げたく、また賛美の念を禁じ得ず、筆をとりました。あなたはエロスと死のもつれあいというテーマから我々が思いもよらないことを、再びもれなく抽出させてみたわけです。このテーマがこれほど具体的に、かつ形象の豊富さをもって描かれたことはありませんでした。あなたは常に全体の比喩的性格を悠然と匂わせてみせるのですが、その際、ドイツの美学者が象徴性 (Symbolik) とよぶもの、また結果として象徴性となるもの、つまりまさにこの寓話性、今日ではもはや避けられ得ない、素材に対する思考の過剰を、覆い隠そうと躍起になることがないのです。ある事柄、例えば我々のみにまだ開かれている自然との関係の不完全さ (Gebrochenheit) (「道の様子が詩的になったら」¹⁾) という事柄に、あなたの緻密さと凝縮された経験がいかに浸透して

いるか、あるいはまた、あなたが大きな寓意 (Allegorie) のなかに小さな寓意を、ちょうど時計の秒針目盛りのようにはめこむ配慮、例えば糞の塊からジャコウの匂いがたちのぼる寓意などは、いくら称賛してもすぎるといえることはないでしょう。以前あなたは、スキャンダルの力を、寓話を形成する生の事実 (facts of life) のとりあつかいにおいて、コケティッシュな破廉恥さをもちいて問題の核心と結びつけようとするもくろみ——娘のひきずっている内反足や若いケンのタイミングの悪い「失礼」 (pardon me) も含めた、密にかつ綿密に全体へ浸透していくあのもくろみ——に、このように通じていたとは思えません。わたし自身今回は、あなたはおそらくもう、うんざりしておられるでしょうが、あの音楽における変奏曲のテクニクという考えが頭から離れませんでした——それはあたかも、あなたが自分の堅固な基本テーマに変奏曲を与えたかのようで、その変奏のなかで光と影、フォルテとピアノ、その他諸々の諸対立が、まさに逆転されているかのようなのです。つまり、ここに語られているのは、死に魅了された生 (das todessüchtige Leben) ではなく、生に魅了された死 (der lebenssüchtige Tod) なのであり、そしてまさにこの事が同時に、社会的内在性をゆるがす不穏当なもの、理性的把握を拒むものを示しているように思われるのです。それは、自ら作り出した概念の裏をかくようなあなたのこの作品の前では、読者の多くが、まるで奇怪なキルケーの魔法の杖のもとで自分がお婆さんになってしまう、神の剣 (gladius dei) を振りまわしているか、と思われるほどなのです。

ブルジョワ文明は、あなたが言うところの死における「卑しさ」 (das „Fiese“) を排除し、死を高貴なものとするか、あるいはそれを衛生学の柵のなかに囲ってきました。誤った生の無益さを人は意識に昇らせようとはしません。死において卑しい物が顕現するのを——つまり、死が人間の恥であるということ、悲劇の名のもとに賛美される代わりに排除されねばならない恥であるということに、耐えられないのです。あなたの物語がめざしているショックは、これらすべての遊びのルールに抵触します。それによってこのショックは、何か無限に解放的なことを遂行しているのです。この物語では、あなたの以前の、あの生の仮象性と虚しさというショーペンハウアー的妄想のモチーフが、唯物論的首尾一貫にまで至っているといえるでしょう。この首尾一貫が、存在の美化という実態のないイデオロギーの最も痛いところを突くのです。この啓蒙的な意図と、あなたが用いている冒険といえるほど技巧的な手段のコントラストが、もしかする

と効果の源泉なのかもしれません。文化とその深層にあるものとの緊張を、あなたは分裂にまで、あるいは、わたしはこういたいのですが、弁証法的逆転にまで高めました。あなたをその最もふさわしい担い手として戴くヒューマニズム的伝統全体をあなたが凌駕しているのは、素晴らしいことです。わたしは、この本当にはかり知れない作品に内包されているものは、これからようやく徐々に開花していくと思うのです。

あなたがおそらくまだご存知でないほんの細かいことをお知らせしてもよろしいでしょうか。ものごとを抽象的に描く娘に、匂いを匂いとして描くように、とロザリーエが勧めますが、これはあなたが娘にそれを伝える前にすでに実現されています。かつてシュールリアリストだったマッソン (Masson)²⁾ の後期の絵を、わたしは二、三年前パリで見ました。絵画技法に関して素人のわたしの目から見ると、それらはあたかも、ルノワールから他ならぬ「匂い」だけを残し、対象を消してしまったかのようでした。フランスでは実際、最若手の画家たちが、印象派の傾向に連なっているという指摘もなされています。ちなみに、わたしの思い違いでなければ、すでにモネがその晩年に、このような対象性をそれ自らのアウラのなかに溶解させるという技法に傾いていたのではなかったでしょうか。もちろん音楽における冒険、例えばドビュッシーの「賭」については言うまでもありません。もしパリへ行かれたら——わたしはまた、クルルの仕事が、その幻の第二の故郷にあまりに長く不在であることを許さないと思うのですが——是非レリス・ギャラリー (Galerie Leiris) に足をお運びになり、わたしの衷心から尊敬する友人、カーンヴァイラー (Kahnweiler)³⁾ に、かのマッソンの絵を見せてもらってください。そうすればあなたは、あなたの「欺かれた女」に、結局のところ自分のほうが厳格なアンナよりも、作者のあなたからすればより「進んでいるのだ」と思ってもらって構わない、という慰めを与えることができるでしょう。

一つ疑問があるのですが、これは、この作品に異議を唱えるものではさらさらなく、ある論理的思考を優先させてのことなのです。これがわたしにはもう長い間心にかかり、またあなたにとってもおそらくは、全く退屈だということはないと思うのです。ケンという人物は、わたしの誤りでなければ、40年代後半から50年代にかけてのアメリカ人の、あらゆる特徴を備えています。第一次世界大戦後10年間のそれではありません。もちろんそのことは、わたしよりもあなたのほうが、ずっとよく知っているのです。こういうこともできるでしょう。即ち、それは形象化の際に認められ

ている自由であって、人物描写の正確さが問題になるところにおいてさえ、時代考証という要請は、二義的なものにとどまるのだ、と。しかしこれが、自明の、説得力のある論拠として本当に妥当するものかどうか、わたしには疑わしいのです。あなたが作品の舞台を、20年代に設定する、つまり、第二次ではなく、第一次世界大戦後に設定するのに、あなたは十分な根拠を持っておられます——最も堅固な根拠は、テュムラー夫人のような人物の存在は、今日ではもはや想像もつかない、ということです。また深層においてはおそらく、最も近いものから距離をとるという、つまり、魔法をかけて世界を前世界（Vorwelt）のなかに呼び出す、クルルもまたその独特な古風な趣とかかわりあっている、あの前世界のなかに呼び出すという指向が、一役かっているのではないのでしょうか。しかしながら我々は、そのような年代の移動に伴って、ある種の義務を負わされるのです。それはちょうど、ある音楽の一拍目に起こるようなことで、それが欠けていると、その埋合わせをする最後の音まで、我々の頭がその一拍目の欠如から離れないようなものなのです。わたしが言うのは、「時代の雰囲気」への外面的忠実さという義務ではなく、おそらくは、芸術作品によって呼び出された形象が同時に歴史的象としてたち頭れねばならないという義務、ということができるとでしょう。もちろんこれは、美的内在性という理由から、かの外面的忠実という義務からほとんど免れてはいないものなのですが。というのも、わたしの誤りでなければ、歴史的象を呼び出すこと、つまりこの芸術対象本来の魔法的な部分が、よりうまくいけばいくほど、それだけ現実が信頼に足る物になってしまうというパラドクシカルな事態に行き当たるからです。我々はほとんどこう思ってしまいかねません。つまり、主観の浸透は、我々の教養と歴史がそう思わせたいように、リアリズムの要請と、このある意味ではあなたの全作品に貫かれているリアリズムの要請と単純な対立関係にあるのではなく、人間のタイプについても、歴史的なものにより精確に密着すればするほどそれだけ速やかに、精神化が、イメージの世界が獲得されるのではないか、と思いかねないほどなのです。こういう誤った省察にわたしが初めて陥ったのは、このような問題層において、特異体質的に正確な反応を起こす、プルーストを読んだときでした。そして『欺かれた女』を読んだときもこの省察が再びわたしのなかに起こってきました。目下わたしには、このような正確さによって、あたかもなにもものかが、かの芸術のフィクションが、それがためにたいへん心を痛めている、罪を償っているかのように、この罪が正確なフ

ンタジー (exakte Phantasie) という手段を用いて自らを治癒しているかのように思えるのです。しかし、わたしが思っていることをわかっていただけなのに、わたしの拙い言葉が成功したかどうか、あやしいところですし、一方でわたしは、弁証法ばかり気にかけて、しまいにはわたしが素材のあげつらいの虜になり、わたし自身のほうが叙事的イリュージョンよりも、ずっと徹底した療養が必要なのではないか、という疑いを禁じえません。

選ばれし人と欺かれた女。タイトルからしてもこれらは、ほとんど連作という関係にあることを示しています。ちょうどまさしくプラトンが、かれとヴィラモヴィッツ⁴⁾が我々をだましていなければの話ですが、ソフィストと政治家の後に哲学者をもってこよとしたように、このタイプの第三の作品を待ち望んでもよろしいのでしょうか。それともあなたは、再びグルルに没頭していらっしゃるのでしょうか。

(訳文中の強調は、すべてアドルノによる。)

原題

„Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“
ursprünglich ein Vortrag für RIAS Berlin, erschienen
in den „Akzenten“, 1954, 5.0 Heft.

„Aus einem Brief über die >Betrogene< an Thomas Mann“
in: „Akzente“ 2, 1955, Heft 3.

(雑誌名の表記の違いは、底本からそのままとった。)

底本

Adorno, Theodor W. : „Gesammelte Schriften“ 11. „Noten zur Literatur“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974. S.41–47, S.676–679.

訳注

現代小説における語り手の位置

1) diskursiv: 1. gesprächsweise, erörternd, 2. (Logik) von einem Inhalt zum anderen fortschreitend, schlußfolgernd.

ここでは「論弁的」とした。

- 2) Zersetzungsprodukt: (Chem.) aus einer chemischen Zersetzung hervorgegangener Stoff. 本来、化学用語である。
- 3) Jacobsen, Jens Peter: (1847-1885) デンマークの詩人・小説家。ダーウイン主義者。特にリルケに大きな影響を及ぼした。小説『ニールス・リーネ』 („Niels Lyhne“) は1880年の作品。
- 4) „Malte“ : 『マルテの手記』。 („Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“) ,1910年。Vgl. „A la recherche du temps perdu“ („Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“) ,1913~1927年。
- 5) Sack, Gustav: (1885-1916) 初期表現主義に属する作家。ニーチェの影響下にあった。反知性主義、アンティ・ブルジョワ的な作風。『墮落した学生』は1917年の小説。
- 6) Guckkastenbühne: 郁文堂の独和には、「書き割りを吊り下げて場面転換を行なう舞台形式」とあるが、後の文脈からみて、「のぞき箱のような装置」と考えたほうが適切である。「のぞき箱」(Guckkasten) とは同辞書によれば、「正しい遠近法で絵をみせる拡大レンズ付きの装置」となる。蓋し昔日、廬花の『不如帰』などを見せ、祭りの縁日で紅涙をしぼったかの「のぞき箱」の謂であろう。

『欺かれた女』に関するトーマス・マン宛ての書簡から

- 1) „wenn die Chaussen poetisch wurden“ : 『欺かれた女』からの引用。この節を含む文全体は以下のとおり。
„Die Baumblühte, wenn die Chaussen poetisch wurden, die heimatliche Landschaft um ihre Spazierwege sich in weiße und rosige, fruchtverheißende Lieblichkeit kleidete — was für eine bezaubernde Jahreszeit!“ (Vgl. Mann, Thomas : „Gesammelte Werke in 13 Bänden“ Fischer, 1974, Bd.VIII . S. 884.)
- 2) Masson, André: (1896-1979) フランスの画家。1912年パリに出てカンヴァイラー(下記)を知り、キュービズムの影響を受けた。1923年、ブルトンに認められ、ミロ、エルンストらの影響下、シュールレアリズムの有力な画家となる。しかし第二次世界大戦後はリアリズムの傾向に戻り、印象派、特にルノワール風の光線効果を写す筆致で風景、人物を描いている。
- 3) Kahnweiler, Daniel Henry: (1884-1979) パリの画商、美術評論家。マンハイム生まれ。1907年パリへ。野獣派のドラン、ヴラマンク、ついで立体派の

ブラック、ピカソなどを手がける。第一次世界大戦中はスイスへ避難。戦後パリへ。第二次世界大戦中はこれを義妹のルイズ・レリスが継ぎ、レリス画廊 (Galerie Leiris) として今日におよんでいる。

- 4) Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: (1848–1931) 古典文献学者。ゲッティンゲン、ベルリン大学等の教授を歴任。古典古代のテクストクリティークに新境地をひらいた。著作に二巻本の『プラトン』(1919年)等がある。