

## ポストアリスト・ファンタジーは幻想文学か： 「とまどい」から「逆転」へ

岩松, 正洋

<https://doi.org/10.15017/9968>

---

出版情報 : Stella. 15, pp.71-96, 1996-07-01. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# ポストアリスト・ファンタジーは幻想文学か ——「とまどい」から「逆転」へ——

岩 松 正 洋

幻想文学は20世紀にはいって「死んだ」とツヴェタン・トドロフは宣言した。その「死後」に書かれ、トドロフ流「幻想」の外にありながらもまったく無関係には見えないフィクションは、modernité（ときには、そう呼ぶことが許されるなら、postmodernité）と漠然と呼ばれるものにしばしば結びつけられ、その定義されない、存在すらさだかではない（post）modernitéこそがそれらのテキストを幻想文学に隣接させると同時に一線を画させてもいる。ポストアリスト・ファンタジー自体の問題については別稿（註64参照）に委ね、本稿では、幻想文学（そしてしばしば用いられる「ファンタジー」の語）を取り巻く若干の議論に目を通すところから、ポストアリスト・ファンタジーと幻想文学との位置関係を概観する。

## 1. 規範的幻想の定義

文学における幻想についての理論的考察は多岐にわたるが、この方面での転回点となったトドロフを境に、それ以前と以後とにわけることができよう。この主題の周辺現象を分析した先駆的著作としては、ジークムント・フロイト「不気味なもの」（1919年）、マリオ・プラーツ『肉体と死と悪魔』（1933年）、ピーター・ベンゾルト『フィクションにおける超自然』（1952年）、ヴォルフガング・カイザー『グロテスクなもの——絵画と文学におけるその形態』（1957年）の名を挙げるにとどめておく。

文学作品の幻想そのものについて直接のアプローチがなされるのは今世紀もようやく後半になってからだ。まず、ロマン派から世紀末文学にかけての病理的側面を重視するピエール＝ジョルジュ・カステックスは「幻想とは〔…〕現

実生活の枠組みの中に謎がいきなり闖入してくることによって〔…〕定義づけられる』<sup>1)</sup>と断言。ロジェ・カイヨワは幻想 *le fantastique* と夢幻 *le féerique* (妖精的なもの) のと区別を説く——「夢幻とは現実世界に添えられた不思議の国であり、現実世界に打撃を与えることもなければその統一性を破壊したりすることもない。幻想は逆に、スキャンダル、亀裂、現実世界への突飛でほとんど耐えがたいまでの闖入をあらわす』<sup>2)</sup>。またカイヨワは別のところでも「幻想とは既知の秩序が決壊すること、日常の変わるはずのない正当性のさなか、受け入れられないものが闖入してくることである』<sup>3)</sup>と書いている。ルイ・ヴァックスは驚異 *le merveilleux* の下位区分として幻想と夢幻を挙げ<sup>4)</sup>、のちには幻想を、説明不能なものの予期せぬ現前と解釈している——「幻想が現れるのは、不条理だったり不可能だったり怪物じみていたりする感覚的・論理的・価値論的与件を前にして、修正機能が働かないときである』<sup>5)</sup>。これら3人の見解は同工異曲であり、トドロフによって批判的に継承されることになる。

トドロフは、すでに1969年に「物語の秘密——ヘンリー・ジェイムズ」(のち『散文の詩学』に収録)のなかで「19世紀の作品のような規範的幻想譚が、登場人物のとまどいをもってその主題としたのはあきらかだ』<sup>6)</sup>と述べている。翌年の『幻想文学序説』によれば、幻想とはひとつのジャンルというよりもむしろテキストの状態のひとつであり、ふたつの隣接する状態の中間にある。隣接する範疇のひとつは怪奇 *l'étrange* (奇怪) であり、そこでは、一見超自然的なできごとは最終的には自然の法則(錯覚、狂気、トリック、偶然の一致など)の範囲内で説明がついてしまう。もうひとつは驚異 *le merveilleux* (不可思議) で、そこではできごとが超自然的条件(悪魔、妖精、霊、超能力、異界など)の説明によってそのまま受け入れられ、超自然がその世界を律する当たり前の規範、法則となっている。そしてできごとの説明がこのふたつのいずれにも落ち着かず、読者が未解決の「とまどい(ためらい)」のうちに宙づりにされ、怪奇(自然的説明)と驚異(超自然的説明)とのあいだでテキストがとまどうとき、はじめてそのテキストが正確な意味での「幻想」に属するのだという<sup>7)</sup>。この説明にしたがうなら、とまどい *hésitation* は幻想の基底に横たわる原則だということになる。そしてトドロフはさらに、この「とまどい」説にべつの条件ふたつを加えている——

まず、テキストが読者を〔…〕自然的説明と超自然的説明とのあいだでとまどわせなければならぬ。続いて、登場人物のひとりも同じようにこのとまどいを感じることもある〔…〕。最後に、テキストにたいして読者がある姿勢をとることが肝腎で、すなわち読者は寓意的解釈も「詩的」解釈も拒否するであろう。これら3つの要請がどれも同じくらい重要だというわけではない。じっさいにこのジャンルを構成するのは一番目の条件と三番目の条件とで、二番目の条件は満たされないこともありうる。<sup>8)</sup>

こんどはテキストの受容が検証されている。幻想は「寓意的」あるいは「詩的」に解釈される可能性を排除しなければならないというのだ。トドロフのいう純・幻想 *le fantastique pur* を最後まで貫けるのはどうやら例外的な少数の作品に限られ、それまで漠然と幻想文学と呼ばれていた作品の多くは、けっきょくは超自然的解釈を暗示してしまう驚異寄りの幻想 *le fantastique-merveilleux* と分類される<sup>9)</sup>。トドロフは

純・怪奇 | 怪奇寄りの幻想 | 驚異寄りの幻想 | 純・驚異  
という帯状の図を提示し、純・幻想は中心線にある、としている。

この幻想の定義は画期的なものであったので、その明晰さを支持するにせよ、そのアプリオリズムを批判するにせよ、それ以後に幻想文学を論じるものはこの理論に多少なりとも言及しないわけにはいかなくなった。たとえばジャン＝パティスト・パロニアンやアントワヌ・フェーヴルは、ことさらトドロフを避けるように、幻想の定義そのものを無駄なこととしている<sup>10)</sup>。クロード・ピュザンはトドロフの図を引きながら、「純・幻想というものが存在し、その精髓を取り出せるとしたら、この図の中心線に表されることになるだろうが、幻想的事象とそこから得られる知覚とが必然的・不可避的に曖昧である以上、このような研究は「名作」の定義を研究するのに似ていてではないか<sup>11)</sup>と述べる。いっぽうダニエル・クーティはトドロフの立場を盲目的に継承し、以下のように極端に単純化している——驚異にあっては、語り手は話の流れの外におり、時間・空間・人物のアイデンティティのレフェランスは「かき消され」、一連のできごとは造作もなく受け入れられる。怪奇と幻想にあっては、語り手は話の中におり、世界の枠組みは「通常」のもので、できごとは合理的に説明される（怪奇）か、さもなくばためらいの対象となる（幻想）。彼はこの図式にのっとってじっさいに○×式のチェックリストまで作ってしまっている<sup>12)</sup>。このような過度の図式化を施しては、重要な作品が少なからず分類不能

なものになってしまうだろう。

本稿の目的は、トドロフ批判にも、トドロフによって幻想ジャンルから放逐された作品の名誉回復にもないので、詳細を述べることは避けるが、ジャック・フィネ、ジョエル・マルリュエ、イレヌ・ベシエールがそれぞれ細かく指摘しているように、論理的厳密を標榜しているこの『幻想文学序説』には、内的な論理矛盾をおこしたり、トドロフがじぶんで定義した語の用法をじぶんで破っていたりといったあやまち、もしくはルール違反が、じつは少なからず見うけられる<sup>13)</sup>。この3人の批判者はそれぞれ『序説』とはちがった出発点から明瞭な定義を用意して、トドロフに立ち向かっている。

読みという行為の線状性を重視するフィネにとっては、説明が自然的か、超自然的か、宙づりにされるかはあまりたいしたことではないようだ。彼はできごとが「論理的な謎」として提示されることを幻想の眼目とする——「ひとつの幻想物語の機構はすべての幻想物語にとって共通の機能である。すなわち、幻想物語には一連の謎のできごとが存在しているということだ。〔…〕だから幻想物語はすべて、ひとつの説明にかかっている。〔…〕幻想物語とはつまるところ、ひとつの説明によって解消するような謎を語る物語なのである」<sup>14)</sup>。物語の絶頂点、つまり説明の瞬間に、「謎へと集中する緊張のベクトル」はそれよりも「もっと短い」「弛緩のベクトル」<sup>15)</sup>（強調原文）によって無化される。説明は「最後」<sup>16)</sup>になければならないのだ。読者を未決定の宙づり状態へと置き去りにするような結末は、トドロフにとっては彼のいう純・幻想を保ちつづけたまま終わる稀有な例だったかもしれないが、フィネにとってはそれは「説明の動きの可能性」のひとつにすぎず、説明は「謎を合理的解決へと導くこともあれば、さらには、語りそのもののなかにないことだってありうる——そのときは読者が考えながらじぶんで説明を構成するまでだ」<sup>17)</sup>。

マルリュエにとっても同様に、説明が自然の法則にのっとっているか超自然的であるかは重要ではないらしい。合理的に解決しようが（偶然、トリック）内的な体験であろうが（錯覚、狂気）かまわないのだ。「幻想物語は決定的に、孤立した登場人物とある現象とが直面するということに根拠を置いている。この現象は彼の外部で起ころうがそうでなかろうが、超自然的であろうがなかろうがかまわないが、ただその現前または干渉は、登場人物の思考・生活の枠組みとのあいだに深い矛盾を示し、その枠組みを完全かつ恒久的にひっくり返

すにいたるのである」<sup>18)</sup>。マルリューにとって、できごとと登場人物の生の枠組みのあいだの「矛盾」こそが重要なのだ。

この矛盾という観念が、ベシエールにおいて「二律背反」というかたちであらわれているのは注目に値する。彼女は幻想文学という営みの「がんらい二律背反的な」<sup>19)</sup> 性格に注目している。文学においては、「真実らしくなさ」（ありえそうもないこと）も「現実」（「経験的で同時にメタ経験的な」）もふたつながら作りもの（作為）であり、この「二重の文学的作りものの戯れによってなりたつ」<sup>20)</sup> 性格が「理性の限界の想像体験」を「文字化」する二律背反だというわけだ。彼女にとって「幻想物語は理性の限界の想像体験の文字化として現れる。リアリズム的動機が非現実の原則と不可分になるほどに、幻想物語はその前提の知的虚偽を外・自然的または超自然的なひとつの仮定に結びつける。ひとつは経験的でもうひとつはメタ経験的な、ふたつの外的な真実らしさが併置されることによって、自然と超自然の経済のなかでは存在しえないものの存在が示唆されざるをえなくなる」<sup>21)</sup>。

「純・幻想」の概念を継承しつつ、トドロフ理論をもっとも組織的に再検討したのは、クリスティン・ブルック＝ローズだが<sup>22)</sup>、その綿密なチェックは『序説』批判というよりもむしろ補強となっている。彼女の百ページを越える精密な『ねじの回転』分析をここで要約する紙数はない。ただここで強調したいのは、彼女が20世紀の作品（ヒロイックファンタジー、サイバネティック・フィクション、ヌーヴォー・ロマン、メタフィクション）をあつかう場合には、トドロフ理論とはやや異なった問題設定を行っていること、しかもカフカとSFを同列に論じる『序説』とは異なって、これら「規範的幻想文学」ではないもの独自の詩学を構築する意図を放棄せず、場合によっては『ねじの回転』の分析以上に厳密な理論構築を試みていること、の2点だ（フランスで教鞭を執るイギリス人ポストモダン小説家としては当然のことかもしれない）。『ボヴァリー夫人』や『闇の奥』と並んで、19世紀リアリズムの完成とモダニズムの源流との結節点と見なされる『ねじの回転』を出発点に、20世紀小説における非リアリズム全体を視野に収めようというのが、ブルック＝ローズのほんとうの意図なのだ。このことは、ポストリアリスト・ファンタジーの詩学が、トドロフ流「とまどい」の詩学をそのまま導入したのでは成立しないこと、そしてその断絶を含みつつ成立することが可能であることの証しにほかな

るまい（次節以下参照）。

アマリル・ベアトリス・チャナディの発想は、幻想の二律背反的性格についての前記ベンエールの指摘（「二律背反」論）に負うものではないかとおもわれる。幻想につきものとされる「曖昧」や「不確実」といったそれじたい曖昧で不確実な概念をより明確に把握するため、チャナディは「ためらい」という概念を「二律背反」の語に置き換える。二律背反とは「葛藤状態にあるコードがふたつ同時にテキストのなかに存在すること」であり、異なった領域ふたつ（たとえば自然／超自然）に対応するこの一対のコードがたがいに排除しあうものととられるため、「一見超自然的な現象は説明不能のままになってしまう」<sup>23</sup>。かくして「虚構世界の曖昧さを作り、読者を惑わす」<sup>24</sup>のはテキストの二律背反なのだ。チャナディにとって幻想とは、自然的解決と超自然的解決というふたつのコードがたがいに否定しあいつつ、価値論的闘争の決着がつかない状態をさすことになる。

ジャン・ファーブルは「悲劇的なもの」を幻想の成立条件に指定しているが、他方でトドロフ理論の修正案として、もし「とまどい」が重要なら、それをふたつの段階に分けることが必要なのではないかとも述べる。まず、超自然的説明の可能性が封じられているかどうかで、「自然／超自然を分節する」「ほとんど純認識的な」最初のとまどいがあり、そのあとに「超自然内部の分節すなわち驚異／幻想」にかんする第二のとまどい、あるいはむしろ「受容か拒否か」（できごとをすんなり受け入れるかどうか）がおとずれると考えることを提案するのだ<sup>25</sup>。トドロフ理論に存在していた「怪奇」の概念を、その理由をことさら明らかにしないかたちでファーブルが消失させていることがここで目につく。同様に「怪奇」の概念を無用としたローズマリー・ジャクソンの意見は、より明確にその理由を述べている——「幻想を文学形式としてとらえるためには、その姿を文学用語の範囲内でくっきりとさせなければならない。そして「怪奇」は文学用語のひとつではない——「驚異」は文学的カテゴリーであるが、「怪奇」はそうではないのである」<sup>26</sup>。幻想を、トドロフ以前の論者たちはテキスト内の現象としてとらえ（註1参照）、トドロフ、ファーブルやその他のフランス語圏の研究者たちはひとつのジャンル、もしくはテキストのひとつの状態としてとらえた（註3, 5参照）。ジャクソンは幻想を、むしろひと

つの文学上の「モード」、つまり異なった時代のさまざまな作品に通底する構造的象徴としてとらえている——「そこで、トドロフの図式を微妙に修正して、いろいろなジャンル形式をとる「モード」のひとつとして幻想を定義することが提案できよう。19世紀に勃興したようなファンタジーはそれら諸形式のひとつである」<sup>27)</sup>。ジャクソンによれば、おとぎ話からアンデルセンをへてトールキンへと続く「驚異」のモードと、リアリズムに代表される「ミメティック（模倣、写実）」のモードとが組み合わせられたとき、「幻想」というもうひとつのモードがあらわれるのである。

トドロフらが対象とする「幻想」を、われわれはフェアブルの修正とジャクソンの定義を参考に、「驚異」と「写実」というふたつの異なった「論理」の直面もしくは対決としてとらえてみたい。

「驚異」の論理の特徴は、疑うべからざる権威を備えた全知の語り手である。「むかしむかし、あるところに」のたぐいの語り出しは、読者を物語世界から遠ざけると思われているが、真相はまったく逆なのだ。この書き出しは、そこで展開される驚くべきできごと「理由」と「深さ」を与え、すべてをくまなく説明するために遍在する全能の鍵として、じつは読者の世界と物語世界との懸け橋になってしまう。ふたつの世界はこの長い時空の距離によって隔てられているにすぎない。いっぽう「怪奇」を「写実」に置きかえた理由はジャクソンとは少しずれているかもしれない。推理小説を含む「怪奇」のテキストにおいて、できごとを科学的に説明して最終的に勝利を収めるのはつねに実証主義的理性だということを思いおこすべきだろう。だからこそ「怪奇」を「写実」の持ち味のひとつとして解釈するほうがより好都合だとおもわれる。トドロフのいう「怪奇」には超自然的原因は存在しないのだから。たとえ語り手が理性の限界を超えて狂気にいたってしまったとしても、それが狂気であるという解釈が成立するように、テキストは必ず語り手の外（正気の世界観）からの視線を許している。つまり「怪奇」はリアリズムの世界観へと帰結せざるをえない。自然的な解決は「写実」の論理に特有のものなのだ。そのもっとも洗練された形式がほかならぬリアリズムであることからわかるように、「写実」の論理は換喩的性格を持っている。テキストはじぶんが「生の一断面」、物質的・理性的世界の全体から選択された部分、読者が住んでいる経験的現実、



「至上の現実」の一部であることを主張することになる。

トドロフらが対象とする「幻想」とは、この写実と驚異の、問題提起的な直面・対決の場なのだ。そこで読者は、超自然的な原因があるのかどうかをつねに自問しつつ、おどろくべきできごとの真の理由はいったいなんなのか考えるよう要請される。問題提起的——なぜならこの対決は、実証主義的世界観と迷信的・神秘主義的世界観との葛藤を惹き起こすからだ。これこそが19世紀幻想文学における「とまどい」の原因であり、また曖昧や不確実と呼ばれるものの拠って立つところだといえよう。この視点からならば、幻想がなぜ、どのようにリアリズムを前提としているかをはっきり見ることができる。

## 2. 死?——幻想の、あるいはリアリズムの

前述のように自然的説明と超自然的説明の葛藤が問題となる以上、トドロフらが対象とする「幻想」はリアリズムを前提としている。幻想とリアリズムのあいだの類似からくる葛藤を指摘して、フィネは「規範的幻想」は「リアリズムに感染している」<sup>28)</sup>と書いている。またジャクソンも同様のことを言っている——「幻想譚は19世紀をつうじて、リアリズムの語りの逆ヴァージョンとして繁栄した〔…〕。それはリアリズムの形式では言われなかったことのすべて、言うことのできないすべてなのだ。／幻想は「現実」のカテゴリーを根拠とし、不=可能、非=現実、名づけえぬもの、姿なきもの、形なきもの、未=知、不=可視といった、19世紀リアリズムのカテゴリーにとっては否定辞によってしか概念化されえない諸領域を導入する。現実の「ブルジョワ的」カテゴリーと名ざされるものが攻撃されるのだ。近代的幻想の意味を構成するのはこの否定的合理性なのである」<sup>29)</sup>(強調原文)。ジャン・リカルドゥは「伝統的(あるいはリアリズム的)幻想」が「文学におけるリアリズムの化けの皮を剥ぐことを可能にする」のは、幻想がリアリズムに「対立するからではなく似ているからこそ」だと書く——

描写と読解の手順において同じものを使いながら、幻想は、物質的にはなんの根拠もない存在・状況にたいしても、同様に根拠があるような印象を、読者の心にすべりこませることに成功する。〔…〕リアリズム的錯覚は、伝統的幻想とともに作用するば

あい、提示された物象の非物質的側面を映しだすスクリーンとなり、文学的リアリズムとともに作用するばあい、提示された物象の物質的側面を映しだすスクリーンとなる。〔…〕幻想の興趣はこの錯覚を堂々とさらけ出すところにある。読者は実体を持たないものの錯覚的な姿を味わうのだ。リアリズムの興趣はこの錯覚についてしらを切るところにある。読者は実体を持つものの錯覚的な姿を味わうのだ。〔…〕幻想的なものがある種のリアリズム側が憎悪するのは〔…〕両者のあいだの原理的で目につきやすい相違が原因なのではない。幻想とリアリズムはどちらも同じ錯覚の上に作用しているのだから。この憎悪は、両者のあいだの二次的で目につきにくい相違が原因なのである。幻想がその錯覚喚起力を極限まで推しすすめて、リアリズムの秘密を漏らしてしまうからなのだ<sup>30)</sup>。〔強調原文〕

ここでいう錯覚とはリアリズム的《表象・再現》への信仰であり、秘密とは、作品中の《リアルな》市井の生活と作品中の《ありうべからざる》超常現象とが、テキストの錯覚効果ということでは等価だという事実だ。文学が現実を表象すると主張するリアリズムにとって、読者にもっとも知られたくない秘密がこれであり、これが暴露されてしまうと、リアリズムの根拠は一挙に相対化されてしまうかもしれないのだ。

じっさいには、リアリズムの鬼子としての幻想文学がリアリズムを表立って相対化しようとしたことはなかった（それにはメタフィクションを待たなければならない）。なぜなら、前述したリアリズム側の憎悪のせい、ロマン派から世紀末にかけてその大きな開花がみられた19世紀においてすら、ヴェロニク・エールサム & ジャン・エールサムが言うように、幻想文学は「軽蔑され、周縁の文学あるいは大衆文学の領域に追いやられていた」<sup>31)</sup>からだ。問題提起的な性格（換言すれば小説と現実とを問題化・前景化する力）ゆえに幻想文学が例外として排除されていたということは、つまりこの憎悪がエクリチュールのみならず、読みまでも支配してしまっていたことになる。驚くべきことに、この種の「読み」は20世紀にはいっても存在していた。

憎悪に支配された読みが幻想的作品にたいしてとったであろう態度はふたつある。ひとつは作品の価値じたいを軽視してしまう態度で、モーパッサンならたとえば「くびかざり」を重視して「だれが知ろう？」を軽視するといった出かたをしたのではないか（前者なら表象信仰を脅かさず、読者は安心して自由に人生読本的読解を逞しくすることができるから）。もうひとつは作品中ので

きごとが超自然的に解釈できる可能性の余地を無視したり、あるいはできごとを寓意的な解釈に押しこめたり（前述トドロフの幻想成立条件の三番目を参照）して、作品の幻想性を否定し、作品を「幻想文学」の「汚名」から救うという態度だった。『ねじの回転』の「亡霊」をはじめから、登場人物の性的抑圧による錯覚といったものにやっきになって還元してしまう、エドモンド・ウィルソンの歴史的に有名な読解は、読みの可能性を貧しくしてまでリアリズム（狭義の）的世界観というオーソドクシーに拘泥した、きわめて政治的な例となっている。たとえばバルザックの『あら皮』は、幻想性を肯定するか否定するかによって2通りの読みが可能になる。幻想性を肯定する読みは、この作品が同時にリアリズム小説でもあることを否定しない。『あら皮』を幻想文学に分類するということは、描かれた奇妙なできごとを超自然的な原因（驚異）に帰してしまうことではなく、そこに超自然的原因が「あるかもしれない」という可能性（だけ）を認めること、テキストのなかに認識論・価値論的不決定の多層的な広がりを読むだけのことにすぎないのだ。いっぽう『あら皮』の幻想性を完全に排除し、“幻想小説ではなくてリアリズム小説である”と決めて読むと、作品をせいぜい「象徴」の域で「理解」してしまうことになる（はたして『あら皮』はそのような一義的で薄っぺらなものだろうか）。

かつてこのような読みが存在したということすら現在では信じられないことだが、この種の読みの滑稽な貧困さ（時代的な政治性）の原因こそ、素朴なリアリズム信仰の自己保存本能からくる「憎悪」なのだといえよう（もちろん「素朴」なのはこの信仰なのであって、リアリズムそのものが単純素朴なものではありえないことはいうまでもない）。バルザックやジェームズが超自然の可能性を認める（ほめめかすだけにせよ）ということは、作家たちが「信頼」を「裏切る」ことになってしまう、というわけだ。作家たちの「無謬性」を証明しようとするあまり、素朴な表象信仰＝人生読本的読解が《小説に超自然が描かれていることを認めること》と《現実に幽霊がいると信じること》とを哀れにも混同してしまうほどに、読みの可能性を政治的に狭めていた時代があったことを、忘れてはなるまい。

幻想とリアリズムの類似についてのリカルドゥの指摘にもあきらかなように、読者が自然と超自然とのあいだでとまどうには、それに先立ってまず、確固とした現実への信頼が必要となる。この事情からつぎのようなトドロフの発

言が出てくるのだ——「19世紀はまさしく、現実と想像の形而上学のなかを生きていたのであり、幻想文学とは、実証主義的だった19世紀の、良心の呵責にほかならない」<sup>32)</sup>。そして前述のように、「現実」への信仰とならんで、「小説は現実を表象する」という信念が、「規範的幻想」と「リアリズム」とのあくまで表面上の対立を強調することになったのだ。

とまどいとして定義された「幻想」の効力が20世紀に「死」んだとすれば、それはいうまでもなく、現実というものがさまざまな言説のポリフォニックな総体として複数形で受けとられるようになり、それにつれて幻想文学がその目くらましの力、テキストの魔力を相対的に縮小させたからだ。現実の一枚岩性が疑問視されはじめた20世紀初頭に、認識論的不決定としての伝統的幻想がその魔力を（魅力を、ではないにしても）失いはじめたのだ。トドロフが幻想文学の「この死、[...] この自殺」<sup>33)</sup>を云々するとき、これはもうほとんど同義反復の命題となっている。「幻想」を「自然的説明と超自然的説明のあいだのとまどい」と狭く厳密に定義して、19世紀リアリズム特有の現象として提示したのは、ほかならぬトドロフ自身なのだから。

トドロフにとって、「規範的幻想」からの逸脱の典型例が『変身』で、登場人物がだれひとりとして自然的説明と超自然的説明とのあいだの認識論的なとまどいを体験しないこの作品の特徴は、平静さ、驚愕の欠如という、およそ幻想的ならぬその語り口にあらわれている<sup>34)</sup>。「不動の外的現実というものが信じられなくなった」<sup>35)</sup>時代の文学における規範的幻想の消失を、トドロフがカフカに見るのは、規範的幻想の効果の可能性が現実のミメシスにかかっているからなのだ。言いかえれば、確固たる現実がなければ、規範的幻想など問題外ということになる。メリメやモーパッサン、ディケンズらの幻想短篇を読めばわかるとおり、確固たる一枚岩的現実というものが存在してはじめて、読者がとまどうことができるのだといえよう。

認識論・価値論的とまどいの、小説ジャンル全体への拡散と浸透を、カフカの例が語っているのだとすれば、モダニズム（ジョイス、ウルフ、フォークナー、トーマス・マン、ムジル、ジッド、プルースト、ピランデルロ）以降すべてのエクリチュールそのものが「とまど」っていると、だから「幻想」的な意味でのみ「とまどう」エクリチュールがそれ以降問題提起性を減じていったなどと書いたところで、なにもつけ加えたことにはなるまい。文学における

現実がこのような不安定なので、それを提示する作家たちの方法も必然的に多様なものとなる。デカルト＝ニュートンの現実感が脅かされた 20 世紀以降の作品を前にして、幻想文学論の著者が「幻想文学は 20 世紀を特徴づける数々の大激動を無事に逃れたわけではない」<sup>36)</sup> (V&J・エールサム) だの「現代に近づくほど幻想的エクリチュールの評価は微妙になる」<sup>37)</sup> (ジャン＝リュック・スタインメッツ) だのといった、あの独特の口ごもりをみせるのは、この事情のせいなのだ。ヴァックスもカフカにはほんのわずかなページしか割かず、ボルヘスとコルタサルについては名前を挙げるにとどめ<sup>38)</sup>、また近代におけるその完成のあとに、幻想の「悲劇的抽象化」をみるフェアブルは、カフカを幻想文学の限界例、「境界線テキスト」としてとらえている<sup>39)</sup>。そこでは「幻想的なもの、怪物、それはテキストなのであり」、また「幻想が一度ならず、文学というものの象徴となる」<sup>40)</sup>。そして、これまで見てきたように、トドロフは慎重にもカフカの前で筆を止めている。いっぽうたとえばニール・コーンウェルの幻想文学論の最大の特徴は、20 世紀の章のほぼ全体をポストモダニズムに割いていることだろう。彼に倣っていつそのこと、《リアリズムの鬼子としての幻想》への拘泥を完全に拭い去ってみるのはどうだろうか。トドロフがカフカ以後を切り捨てて『序説』を書いたのはこの点で正しかった。もし、フィリップ・ステヴィックの言う「ポストリアリスト・フィクション」<sup>41)</sup> を概観しようとおもうなら、われわれもカフカ以前をいったん捨象する必要があるだろう。

### 3. ポストリアリスト・フィクションとファンタジー

ところで第 1 節に引用したジャクソンの文 (註 25) に「ファンタジー」の語が現れていることを想起してみよう。このファンタジー fantasy ([fæntəsi], 日本語での慣例に従って本稿ではファンタジーと表記) の概念が、カステックスからトドロフを経てフェアブルにいたる論者たちの使用言語であるフランス語には存在しないどころか、フランス語に翻訳することすら不可能な概念であるということを、強調してもしすぎることはあるまい。英語の fantasy はフランス語の *littérature fantastique* (少なくともすでに言及した十数人のフランス語圏の論者の定義になるそれ) とは等価ではない。もっと言

うなら、fantasy と littérature fantastique の、語としての適用範囲の違いに比べるなら、十数人のフランス語圏の論者がそれぞれに定義した littérature fantastique の適用範囲の相互の違いなど、微々たるものにすぎないのだ。

英語には名詞 the fantastic よりも一般的な名詞 fantasy があり、形容詞の fantastic はまず fantasy のストレートな形容詞形 (fantasy にかんする、fantasy 的な) としてのイメージがある。名詞 fantasy はフランス語 fantaisie 同様に空想、綺想、妄想、幻覚を意味するが、大きく異なるのは、英語ではそのまま空想、綺想、妄想、幻覚によって成立する文学作品の総体をも同時に意味しうる、という点だ (もうひとつ、精神分析的な文脈での意味もあるが、これについては後述)。つまりジャンルとしての fantasy は littérature fantastique を包摂する、より広く雑多な「イマジネールの文学」とでも呼ぶしかなく、フランスでなら le merveilleux と呼ばれるだろうものの少なからざる一部もここに含まれることになる。

英語圏文学における「ファンタジー」の現代的定義は、フランス語圏文学での「幻想」の現代的定義よりも古く、モダニズム期の E・M・フォースターやハーバート・リードにまで溯る。トールキン、ハインライン、ロイド・アレグザンダー、ル・グィンらの実作家もそれぞれファンタジーを定義しようとしている。そしてファンタジーがフランス語の「幻想文学」よりも一般に広く雑多なものにとらえられている以上、論者たちの意見は一致を見るにはほど遠い。ヴァックスからカイヨワ、トドロフを通過してフィネ、フェーブルにいたるフランス語圏の論者たちが、たがいに理論的には対立しつつも、ロマン派前夜から 19 世紀末までの (基本的にリアリズムに依拠した) 作品を対象としていたことに比べると、英語圏のファンタジー論はその対象とする作品領域そのものが、論者によってはたがいに排除しあう関係にあったりする。たとえばモダニズム期ファンタジーの特異な試みとしてあまりに頻繁に名を引かれるデイヴィッド・リンゼイの『アルクトゥルスへの旅』については、エリック・S・ラブキンが後述のように、ファンタジーの条件を理想的に体现するものとしてこれを中心に置いているいっぽう、アレクセイ & コーリー・パンシンはオリジナルな倫理学体系を探求・発展させる特殊な下位区分「倫理学ファンタジー」<sup>42)</sup> の一例として『アルクトゥルスへの旅』を挙げ、パンシン同様に実作

家であるジョアナ・ラスにいたっては『アルクトゥルスへの旅』を、「言語を絶した、名状しがたいもの」への愛好から白昼夢の表現に走る「夢文学」に分類し、「薄っぺらで図式的」と一蹴している<sup>43)</sup>。

ファンタジーの範囲を限定して考える意見もある。コリン・N・マンラヴはファンタジーを「人間である作中人物あるいは読者が少なくとも部分的には受け入れるにいたるような、超自然的世界・存在・物象のそれ以上は還元できない要素を含み、驚嘆を喚起するフィクション」<sup>44)</sup>として定義し、その中心をヴィクトリア朝後期のチャールズ・キングスリー、ジョージ・マクドナルドからウィリアム・モリス、リンゼイを経てインクリングズの中心人物たち（トルキン、C・S・ルイス、チャールズ・ウィリアムズ）、そしてマーヴィン・ピークへと流れる英国ノンリアリズムの流れに据えている。これらの作家の作品の大半が、ヴァックスやトドロフやフェアブルのいう「幻想文学」の範疇の外部にあることは言うまでもない——フランス語圏の問題設定では、彼らのいう「幻想文学」（「イールのヴィーナス」や「ヴェラ」）に隣接するのは『ゴリオ爺さん』や『感情教育』であって、決して『ファンタステス』や『ナルニア国ものがたり』や『ゴーメンガースト』3部作ではありえないのだ。

さて、トドロフの *le fantastique* はとりあえず *the fantastic* と訳すほかなかったため、『序説』英訳では英語圏の読者が漠然と *fantastic* (*fantasy* 的) と考えていた文学の領域から悪魔も霊も妖精も人語を解する花も追放されるという奇妙なことがおこってしまった。では『アリス』はどうなるのか？ 『指輪物語』やステイーヴン・キングは？ という割りきれなさが、ナンセンスやモダンホラーや「剣と魔法」のヒロイックファンタジーの伝統を持ち、それらを（ときにはある種の童話やSFをも）ためらいなくファンタジーと総称できる英語圏の読者に『序説』英訳が与える印象であろうことは想像に難くない。その結果たとえば、ホフマンを読んだからといってわれわれはとまどったりなんかしない、という子どもじみているからこそ示唆的な反論をハロルド・ブルームがして見せるとき<sup>45)</sup>、またリンダ・ハッチョンが「トドロフがいうようにファンタジー文学 *fantasy literature* は経験的に現実なものと完全に想像上のものとのあいだのとまどい、もしくは妥協である」<sup>46)</sup>と書くとき（もちろんトドロフはそんなことは言っていない）、ふたりとも *fantasy* と *the fantastic* (*le fantastique* の訳語としての) を混同してしまって、引用・批判が適

確さを欠いてしまっている、ということがおこる。英語圏の論者が陥りがちなこの種の混同を鋭く衝いて、コーンウェルは、the fantasticを「基本的にはジャンル」と見なし、いっぽうfantasyは「基本的には衝動」と位置づけている<sup>47)</sup>。英語圏の幻想文学論が「幻想」と「驚異」との関係について有効な視点を提供しているのは、フランス語には欠けているfantasyの概念を彼らが持っているからにほかならない。ここではラブキンの試みを紹介しておこう。

ラブキンは幻想を「物語世界の基本則がとつぜん180度回転させられたときに、われわれが感じる驚愕の本質」<sup>48)</sup>と定義している。したがって彼によれば、the fantasticはドイツの「まだらの紐」やヘンリー・ジェームズの『大使たち』にも見られるものだという。そしてこの「幻想」を「提示・考察することをその中心にして関心、その第一義的活動とするジャンル」こそ「ファンタジー」なのだという<sup>49)</sup>。コーンウェルとは逆に、「ファンタジー」のほうを文学作品の総体に適用しているわけだ。彼のモデルケースは『アリス』であり、そのほか「幻想度」の高いものとして、SFでは『アルクトゥルスへの旅』、ミステリではコルタサル『遊戯の終わり』所収の「続いている公園」およびロブ＝グリエの『消しゴム』をファンタジーと呼んでいる。『アリス』以下いずれの作品も、物語世界の基本則がたえず逆転され、それぞれ反童話、反SF、反推理小説になってしまっているのがわかるだろう（とはいえ反SFとしてのリンゼイは、メタ童話、メタ・ミステリとしての他の3例に比べると、例として弱いように見える。他の例との釣りあいからすればピンチョンの『重力の虹』、ヴォネガットの『チャンピオンたちの朝食』、ベケットの「人べらし役」、オリエの『エプシロンでの生活』、リカルドゥの『コンスタンティノーブル占領』などをメタSFとして挙げることもできよう）。基本則の逆転の度合いが低いもの（謎、どんでん返し）から高いもの（より大きな基本則の絶えざる逆転——たとえばパラドックス、あからさまな自己参照）へと列なる「幻想連続体 continuum of the fantastic」<sup>50)</sup>を提示したところがラブキンのファンタジー論の最大の特徴にほかならない。

英語以外のヨーロッパ語圏ではどうだろうか。ヴァックスによれば「ゲルマニストにあってはfantastiqueの語がPhantasie, phantasieren, Phantastの語に汚染されていることもありうる」<sup>51)</sup>。さらにPhantasieを、フロイトは無



意識の欲望の痕跡とみなされる精神的虚構の意に、ユングは精神が積極的に（芸術的創造として）あるいは消極的に（夢として）創造する新たな現実の意に、それぞれ用いているが、これが英語／日本語ではやはり幻想／fantasy と一般的な語を使って訳されているのにたいし、フランス語では *fantasme* という古風な語をことさらに用いている。英語でも古風な綴りの *phantasy*（そもそもファンタジーの語源はギリシア語 *φαντασειν* とされる）をもってユングの *Phantasie* の訳語にあてることがあるが、フランス語では綴りの問題ではなく語そのものが違うのだ。そのため精神分析における「幻想」概念は、（きわめて大ざっぱな切りかたをするなら）英語では文学的形容詞 *fantastic* とのつながりを保っているが、フランスの精神分析の土壌では人間精神に問題を完全に還元してしまうような形容詞 *fantasmatique* のほうに結びつけられてしまう<sup>52)</sup>。

また『序説』刊行時の「ル・モンド」紙のアンケートにイタロ・カルヴィーノはこう答えている――

現代フランスの文学用語では *fantastique* の語は、19世紀が形成した読者とのある関係を含む物語、とりわけ恐怖の物語をいうのに使用されます。読者は […] 読んだことを信じ、ほとんど生理的と言っていい情動（いちばん多いのは恐れと不安）に撃たれることを受け入れ、それをじっさいに体験したかのようにその説明を求めようとしなければなりません。イタリア語では（フランス語でも、そもそものはじまりはそうだったと思いますが）*fantasia* とか *fantastico* といった語には、そのようにテキストに内在する情動の流れに読者を置きざりにするというような意味はまったくなく、逆に、一定の距離をとってみたら、違った論理やさらには日常経験とは違ったものを対象とする論理を受け入れてみたら、と仮定するのです。そういうわけで、20世紀の *fantastico* について語ることもできれば、ルネサンスの *fantastico* について語ることもできるわけです。<sup>53)</sup>

彼は、ファーブルによって排除される『アリス』、トドロフによって排除される『変身』、その両者によって排除されるゴーゴリの「鼻」、またブルーノ・シュルツやアリオストまで引きあいに出してみせる。

カルヴィーノが「*fantasia* とか *fantastico* といった語」といったぐあいに並列しているのを見る限り、イタリア語でも *fantastico* が *fantasia* の形容詞として見なされているようだ。ハッチョンの混乱とカルヴィーノの併記から言

えるように、少なくとも英語／イタリア語では、形容詞 *fantastic/fantastico* の名詞形は *fantasy/fantasia* にほかならない（フランス語では——もしかすると文学の文脈だけでなく、日常的用法においてもそうかもしれないのだが——どうやら *fantastique* の名詞は *(le) fantastique* であって、*fantaisie* ではありえないようだ）。

ちなみにロシア語では SF を *научная фантастика* と呼ぶが、現在ではこの略称として後半だけが独り歩きし、「ファンタスティカ」と言えば SF のことをさすという<sup>54)</sup>。さらにつけ加えるなら、イタリア語「ファンタジア」は、固定した形式を持たず真実らしさにとらわれない、想像力に訴える音楽その他の芸術作品、という意味で英語にも流入し、またしばしば寄せ集めの諸要素を接続したメドレー形式の曲をさすのに使われる。この語もしばしば幻想文学に直結されてきたが、「アーノルド・ベネットでさえこの語を、それ自体ファンタジーではない軽い諷刺小説のシリーズをさすのに使った。もっと慣習に従った用法としては、ブライアン・オールディスが 1970 年に小説『頭の中の裸足』に「ヨーロッパふうファンタジア」という副題をつけた例がある。おそらくこの小説で使われる文体・形式が多種多様であることを反映させているのであろう<sup>55)</sup>。

このように見てくると、トドロフ理論を巡るフランス語圏内外の齟齬の一端は、同根の語の意味がフランスの文学用語でのみ狭く限定されていることにもよると思われる。

フランス語圏の理論だけを使って「イマジネールの文学」の各様相をマクロに把握することの困難は、語義の問題にだけ由来するのではない。困難の原因はそもそも 19 世紀フランス幻想小説の世界観の特徴を普遍的なものさしにして考えることにある<sup>56)</sup>（フランス語を母国語としないはずのトドロフさえも）。前節で触れた、ポストリアリスト・ファンタジーを前にしたフランス語圏の論者たちの分類の苦しさや口ごもりは、カルヴィーノならためらわずに *fantasia* と呼んでしまえるだろう 20 世紀以降の「とまどい」なき作品が、リアリズム論理の鬼子としての「幻想」には当然あてはまらず、しかもコーンウェルのいう「衝動」としてのファンタジー、ラブキンのいう「基本則を逆転させつづける作品」としてのファンタジーのうちにとどまりつづけているという、い

くぶんこみいった事情のせいでもある。たとえばT・E・アプターがカフカ、ナボコフ、ボルヘスに一章ずつを割り、それぞれ「幻想的客観性」、「秩序のファンタジー」、「論理的ファンタジー」<sup>57)</sup>と題しているが、もしフランス語の「幻想」の定義を持ち出してこれを批判しても、的外れな批判にしかならないだろう。

トドロフは幻想を、怪奇および驚異というテーマ領域から切り離し、また寓意・詩という詩学的領域からも切り離した。いっぽうポストリアリスト・ファンタジーはこれら四つの領域への侵犯から成立しているのだから、トドロフやフェアブルもいうように「イールのヴィーナス」や「オルラ」における幻想と同列に論じることはできない。トドロフやフェアブルの潔さはポストリアリスト・ファンタジーを19世紀的幻想の後裔として論じなかったことにある。しかしこの観点はまた、リアリズムを相対化する作品をすべて同列にあつかってしまう危険を孕んでいもいる。たとえば、おなじく20世紀アメリカの政治トピック（ローゼンバーグ事件など）を題材にしたメタフィクションでありながら、ロバート・クーヴァーの『公開火刑』がポストリアリスト・ファンタジーとして読めるように見えて<sup>58)</sup>、エドガー・L・ドクトロウの『ダニエル書』がそう見えにくいのはなぜか、おなじくヌーヴォー・ロマン作家を自認しながら、ロブ＝グリエがしばしばネオファンタスティック作家と呼ばれサロートがそう呼ばれないのはなぜか、『ロマネスク』以前のロブ＝グリエの小説がネオファンタスティック作品としてひきあいに出されるけれども『嫉妬』だけがしばしば排除されるのはなぜか、といった問題は、おそらくトドロフやフェアブルにとってはたいした問題ではなかったのだろう。つまりこの種の問題は手つかずのままわれわれに委ねられているのだ。

\*

怪奇、驚異、寓意、詩への侵犯。たとえばトドロフもいうように、カフカの作品、とくに短篇は「驚異と怪奇に同時に従属し、一見両立不可能なふたつのジャンルの両立となっている」<sup>59)</sup>。これはトドロフのいう「普遍化した幻想」<sup>60)</sup>であり、しばしばいわれているようにカフカをして文学上のマジックリアリズムの祖たらしめている。そしてまたカフカ作品における、ナンセンスに

いたるまでの「錯覚的寓意」<sup>61)</sup> をトドロフが指摘しているが、これは寓意の領域への侵犯であり、また詩の領域への侵犯はタディエのいう「詩的物語」を生み、さらにそれが先鋭化するあまり詩情という口実すらもはねのけてしまったメタフィクションを発生させている<sup>62)</sup>。さらにマジックリアリズムやメタフィクションが合流して靴小説（パトリック・パリンダー）、スリップストリーム（ブルース・スターリング）、アヴァンポップ（ラリー・マキャフリー）とさまざまに呼ばれる雑種小説群を登場させている状況ももはや自明のものだろう。

ここで気をつけるべきなのは、リアリズムの相対化やそれにつづく境界線（非現実／現実、前衛／伝統、“主流”文学／パラ文学、異端／正統、イン／アウト）の相対化という動き、多幸症的な戯れにも見えるこの動き自体が公理化し、リアリズムに代わって「文学」に貼られる不可視のレッテルと化して久しいという点だ。ポストモダン状況下、「物化した諸構造」<sup>63)</sup> 内の閉塞を打破する創造的言語運用力の再活性化のために、ますますファンタジーが重要なものとなるというカール・クローバーの意見に、われわれは賛同はするものの、同時にそこまで楽天的にはなれないということも急いで付言しておくべきだろう。スリップストリームも、アヴァンポップも、そのレッテルを貼られているアーティストたちがもっともよく意識しているように、やはり政治的なものとならざるをえない（彼らはテクノロジー、ジェンダー、異文化接触のうち少なくともひとつを、つねに主題化している）。

四領域への侵犯とポストリアリスト・フィクションの雑種化についてはそれぞれ一文を草したので詳細は省くが<sup>64)</sup>、トドロフにしたがって「幻想」を「怪奇と驚異のあいだのとまどい」（つまり実証主義的世界観の逆転可能性の示唆）と考えれば、そしてラブキンにしたがって「ファンタジー」を「物語世界の基本則の逆転を利用する作品」と考えるなら、ポストリアリスト・フィクションはまさしくファンタジーではあっても幻想文学ではありえない。

## 註

- 1) Pierre-Georges CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris: José Corti, 1951, p. 8.

- 2) Roger CAILLOIS, «De la féerie à la science-fiction: L'Image fantastique» [1<sup>ère</sup> éd., «Introduction» à l'*Anthologie du fantastique*, Paris: Club Français du Livre, 1958] in *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* [1<sup>ère</sup> éd., Paris: José Corti, 1966] repris dans *Obliques* précédé de *Images, images...*, Paris: Gallimard, coll. «Blanche», 1987 [1<sup>ère</sup> éd., Paris: Stock, 1975], p. 18.
- 3) CAILLOIS, *Au coeur du fantastique* [1<sup>ère</sup> éd., Paris: Gallimard, 1965] repris dans *Cohérences aventureuses*, Paris: Gallimard, coll. «Idées» n° 359, 1976, p. 174. 原文は大文字。
- 4) Voir Louis VAX, *L'Art et la littérature fantastiques*, 4<sup>e</sup> éd. mise à jour, Paris: Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1974 [1<sup>ère</sup> éd., 1960], p. 3.
- 5) VAX, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, 2<sup>e</sup> éd., Paris: Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige» n° 90, 1987 [1<sup>ère</sup> éd., 1965], p. 171. ヴァックスのカイヨワ批判については voir *ibid.*, p. 171.
- 6) Tzvetan TODOROV, «Le Secret du récit: Henry James» in *Poétique de la prose (choix)*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris: Éd. du Seuil, coll. «Points essais» n° 120, 1978 [1<sup>ère</sup> éd. in *Poétique de la prose*, coll. «Poétique», 1971], p. 96.
- 7) Voir Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éd. du Seuil, coll. «Points essais» n° 73, 1976 [1<sup>ère</sup> éd., coll. «Poétique», 1970], p. 49.
- 8) *Ibid.*, pp. 37-38.
- 9) *Ibid.*, p. 49.
- 10) Voir respectivement Jean-Baptiste BARONIAN, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris; Stock, 1978, pp. 23-25; Antoine FAIVRE, «Genèse d'un genre narratif», in *La Littérature fantastique*. Colloque de Cerisy, Paris: Albin Michel, coll. «Cahiers de l'Hermétisme», 1991, p. 15.  
 なおトドロフとジャクソンへの批判を含む原孝一郎『幻想の誕生——イメージと詩の創造』(柏書房, 《ポテンティア叢書》40, 1995年)は, 物語論用語にたいする著者の誤解によってまったくのはずれなものとなっている。ウェルギリウスを「ウェルギウス」と思いこんでいる著者(ダンテをあつかった章の最初の3頁で6回「ウェルギウス」が現れるので誤植ではあるまい)の本の誤謬を列挙する紙数はないが, 典型的な例を挙げておく。トドロフのいう暗黙の(内在化された)読者 *lecteur implicite* のとまどいについて著者は, 「絶対の世界からほど遠い生成流転する世界の中で, 異なった時空に生きるそれぞれの読者が, 内在化された読者と完全に同一化できないがゆえに [...] 新たな解釈の余地も生まれてくると思うのだが」(119-120頁)と批判している。さて内包された作者 *implied author* (voir

Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1961, p. 71 et passim.) およびそれを受けたヴォルフガング・イーザーの含意された読者 implizite Leser (voir Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München: Wilhelm Fink, 1972) についてはさまざまに論じられてきた。ジェラルド・ジュネットも言うように、lecteur implicite はブースの概念の(まずい) 仏訳であって、本来は過去分詞を使って lecteur impliqué とすべきものだし (voir Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris: Éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1983, p. 95), じじつイーザーも自著をみずから英訳するさいに implied reader と過去分詞を使用している。そして「解釈」はふつう、内包された読者の仕事ではなく、現実の、「異なった時空に生きるそれぞれの読者」の仕事だとされる(むろんブースを理解したうえでジュネットはこれを批判し、またマリ＝ロール・ライアンもこれを「代理読者」の概念に置き換えているのだ。Voir Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp. 70-73)。「現実の具体的な読者」は「(書かれた物語の) 解読者あるいは解釈者」(ジェラルド・プリンス『物語論辞典』遠藤健一訳、松柏社、1991年、159頁)であり、他方「所与のテキストに内包された読者は、その現実の読者とは区別されなければならない。[...] 現実の同じ一人の読者は、複数の読者を想定している複数のテキストを読み、それぞれ異なる複数の内包された作者の価値観・文化的規範に自らを合致させることができる」(同書86頁)。このように、テキストの要請する読者の役割(たとえばとまどうこと)に個々の読者が合致したからといって、「解釈」のほうはいかかわらず「現実」の読者にゆだねられている。結局、『幻想の誕生』著者のいう「それぞれの読者が、内在化された読者と完全に同一化できない」のは当たり前なこと、そこから「新たな解釈の余地も生まれ」るのもしたがってあまりに当然なのだ。「それぞれの読者が、内在化された読者と完全に同一化」するなどという不可能なことも、後者の「とまどい」が前者の「解釈」を決定できるなどという矛盾したことも、トドロフが書いていない以上、『幻想の誕生』著者のトドロフ批判は、読者モデルを理解しないがゆえの誤読に基づいていると言わざるをえない。

『幻想の誕生』著者は書く——「現代は、先達の業績に注釈をつけるという地味な作業のうち己を隠し甘んじる謙虚さの欠如した時代なのかもしれない。いま流行の文学批評におけるニュー・ヒストリシズムとやらの他産も、この謙虚さの欠如と関係があるように思える。[...] 文学作品そのものを楽しみたいと思っている者には、余りにも多すぎる批評書の量産には何とも気の重い感じを受ける。[...] 作品を批評のための狩場としてしまうような傾向はなんとも残念でならない」(前掲書100頁)。とすると無理解に基づいて先達を批判する著者自身こそ「現代」を象徴する学者となろう(言うまでもないが、ニューヒストリシズムと呼ばれる文化の詩学において、公理系の再検討を目的として重ねられる作業こそ、地味で謙虚なもの

だ)。

マーティン・ガードナーによれば、「誠実な疑似科学者」は「自分が不当に迫害され、差別待遇を受けていると信じ」、「こういう反対〔…〕はひとえに、確立されたヒエラルヒー——自分たちの正統思想がひっくり返されることを恐れる科学の高僧たち——の側の盲目的な偏見から生じていると彼は確信する」(ガードナー『奇妙な論理——だまされやすさの研究』, 市場泰男訳, 社会思想社《現代教養文庫》, 1989年[初版同社《そしおぶっくす》, 1980年], 26-27頁)という。山本弘も「コンノ氏(『月とUFOとファティマ第三の秘密』などの著者コンノケンイチ)は高等数学を否定する〔…〕。宇宙の真理は高等数学などを使わなくてもわかる単純なものであるはずだ、というのがコンノ氏の信念だ」(と学会編『トンデモ本の世界』洋泉社, 1995年, 249頁)と書いている。「哲学の通俗化(vulgarisation)と普及(popularisation)を区別すべきだ」、「普及させることは〔…〕単純化させることではない。われわれをとりまく問題はあまりにも複雑なのだ」と要約されたクリスチャン・デカンの発言(廣瀬浩司, デカン『フランス現代哲学の最前線』「訳者あとがき」, 講談社現代新書, 1995年, 292頁)をも考えあわせるならば、『幻想の誕生』の、学術書としてではなく教養書としての流通は、文学研究者にとっては無害ながら、一般読者や入門者にとってはどうだろうか。大学の文学教師は今後、『幻想の誕生』のトドロフ批判を鵜呑みにした学生を引き受ける覚悟をしなければなるまい。

- 11) Claude PUZIN, *Le Fantastique. Textes, commentaires et guides d'analyse*, Paris: Fernand Nathan, coll. «Intertextes», série «Les Formes», 1984.
- 12) Voir Daniel COUTY, *Le Fantastique*, nouv. éd., Paris: Bordas, coll. «Les Thèmes littéraires», 1989 [1<sup>ère</sup> éd., 1986], p. 10.
- 13) 詳細については voir respectivement Jacques FINNÉ, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980, pp. 30-35; Joël MALRIEU, *Le Fantastique*, Paris: Hachette, coll. «Contours littéraires», 1992, pp. 42-47; Irène BESSIÈRE, *Le Récit fantastique. La Poétique de l'incertain*, Paris: Larousse, coll. «Thèmes et textes», 1974, pp. 54-59.
- 14) FINNÉ, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 36.
- 15) *Ibid.*, pp. 36 et 37.
- 16) *Ibid.*, p. 39.
- 17) *Ibid.*, p. 40.
- 18) MALRIEU, *Le Fantastique*, op. cit., p. 49.
- 19) BESSIÈRE, *Le Récit fantastique*, op. cit., p. 32.
- 20) *Ibid.*, p. 36.
- 21) *Ibid.*, p. 62. 原文はイタリック。
- 22) Voir Christine BROOKE-ROSE, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative*

- and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge: Cambridge University Press, coll. «Cambridge Paperback Library», 1983 [1st ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1981], ch. 3.
- 23) Amaryll Beatrice CHANADY, *Magical Realism and Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York/London: Garland, 1985, p. 12.
- 24) *Ibid.*, p. 14.
- 25) Jean FABRE, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris: José Corti, 1992, p. 88.
- 26) Rosemary JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London / New York: Routledge, coll. «New Accents», 1988 [1st ed., London/New York: Methuen, 1981], p. 32.
- 27) *Ibid.*, p. 35.
- 28) FINNÉ, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 17.
- 29) JACKSON, *Fantasy*, op. cit., pp. 25–26.
- 30) Jean RICARDOU, «Le Dispositif osiriaque. Problèmes de la segmentation. Osiris, ainsi que *Les Corps conducteurs* et *Triptyques* de Claude Simon» in *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris: Éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1978, pp. 185–186.
- 31) Véronique EHRSAM & Jean EHRSAM, *La Littérature fantastique en France*, Paris: Didier Hatier, coll. «Profil littérature» n° 127, 1985, p. 76.
- 32) TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 176.
- 33) *Ibid.*, p. 177.
- 34) Voir *ibid.*, pp. 177–180.
- 35) *Ibid.*, pp. 176–177.
- 36) EHRSAM & EHRSAM, *La Littérature fantastique en France*, op. cit., p. 30.
- 37) Jean-Luc STEINMETZ, *La Littérature fantastique*, 2<sup>e</sup> éd. corrigée, Paris: Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?» n° 907, 1993 [1<sup>ère</sup> éd., 1990], p. 95.
- 38) Voir VAX, *La Séduction de l'étrange*, op. cit., e.g. p. 144.
- 39) FABRE, *Le Miroir de sorcière*, op. cit., pp. 379 et 433 respectivement.
- 40) *Ibid.*, pp. 432–433.
- 41) Philip STEVICK, *Alternative Pleasures. Postrealist Fiction and the Tradition*, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press, 1981, «Preface» et passim.
- 42) Voir Gary K. WOLFE, *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy. A Glossary and Guide to Scholarship*, New York/Westport/London: Greenwood, 1986, p. 32.
- 43) Voir *ibid.*, p. 28. 同様にトールキンも『アリス』（本文で後述のとおり、これもラ



ブキンのファンタジーの理想形)を「想像された驚嘆 *imagined wonder*」の実現からうまく逃れてしまうもの(夢の体験を再現する、ダイアナ・ワゴナーのいう「夢物語」)として考察対象から除外している(ただしトールキンの考察対象はファンタジーではなくフェアリーテイル)。

- 44) Colin N. MANLOVE, *Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 1. 続篇というべき *The Impulse of Fantasy Literature*, London/Basingstoke: Macmillan, 1983 ではビーグル, ダンセイニ, エディソン, ル・グイン, ネズビットら 20 世紀作家に焦点を当てている。
- 45) Harold BLOOM, *AGON. Towards a theory of revisionism*, New York / Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 205.
- 46) Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London / New York: Routledge, coll. «University Paperbacks» [with a preface 1983], 1991 [1st ed., Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980], p. 32.
- 47) Voir Neil CORNWELL, *The Literary Fantastic from Gothic to Postmodernism*, Hamel Hampstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, pp. 31-35.
- 48) Eric S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1976, p. 41.
- 49) *Idem.*
- 50) *Ibid.*, p. 133 et passim.
- 51) VAX, *La Séduction de l'étrange*, op. cit., p. 137, note 3.
- 52) 精神分析を利用した幻想文学論については、本稿での問題設定とは直結しないので、詳述は避ける。「不気味なもの」からオットー・ランクを経てサラ・コフマン, エレーヌ・シクスーにいたるこの流れのうち、前出ジャクソンの著書は、小著ながらトドロフ以降の記号論的手段とラカン派精神分析とを交差させようとする試み。これ以外でもっとも注目に値すると思われるのはジャン・ベルマン＝ノエルと T・E・アプターのもの (Jean BELLEMIN-NOËL, «Notes sur le fantastique», *Littérature*, n° 8, déc. 1972; T. E. APTER, *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, London/Basingstoke: Macmillan, 1982) だろう。精神分析に限らず病理の問題一般から 19 世紀幻想文学をあつかうグェナエル・ポノーや文学における狂気の機構を言語運用そのものに伴う問題群としてとらえるショシャナ・フェルマンらの仕事も、本稿の性質上あつかうことができなかった。
- 53) Italo CALVINO, «Définitions de territoires: Le Fantastique», traduit par le journal *Le Monde*, in *La Machine littérature*, nouv. éd., Paris: Éd. du Seuil, coll. «La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle», 1993 [1<sup>ère</sup> éd., coll. «Pierres vives», 1984. ちなみにイタリア語原文は Italo, CALVINO *Perchè leggere i classici*, Mondadori, 1991 に所収。
- 54) Voir WOLFE, *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, op. cit., p. 38.

55) *Ibid.*, p. 37.

56) ひとくちに19世紀ヨーロッパ小説がリアリズムをドミナントとしていたと言っても、その事情はたとえば英・仏・独文学では大きく異なっている。それぞれの文化圏でロマン派の前段階あるいは初期にそれぞれゴシック小説とクンストメルヒェンを持っていたイギリス諸島とドイツ語圏では、ロマン派が一段落ついたあとも、広義の非リアリズム的傾向の痕跡をとどめた作家——ブロンテ姉妹やディケンズ、ゴットフリート・ケラー——が活躍した。いっぽうフランスではロマン派に先行するのは啓蒙主義時代であり、よく知られているように英独仏近代小説の周縁形態である *romance*, *Märchen*, *conte philosophique* の3語を、それぞれ他の言語に翻訳することはできない。そしてマシュー・グレゴリー・ルイスやシュピースに相当する「暗黒小説」と見なすべきサドやポトツキ（フランス語で書いたポーランド貴族）の作品は、長いあいだ忘れられていた。じっさいに革命で流された血ゆえに暗黒小説は英独語圏においてほど必要とされなかったのか。

イギリス諸島では、ロンドンおよびイングランドにとっての政治・文化的他者であるウェールズ、スコットランド、アイルランドがロマン派に力を与え、ドイツでは多数の小首都が誇らしげに文化を競いあうことになる（またスイスにおけるラテン系文化、オーストリアにおけるマジャール、スラヴ文化との絶えざる異文化接触も、19世紀ドイツ語圏文化をハイブリッドなものにしていたはずだ）。いっぽう気候も温暖で、ずっと早くから統一国家としての形を備えていたフランスでは、文化的中央集権も他国とは比較を絶するほど徹底しており、さらにヨーロッパ世界の中心を自他ともに認める19世紀パリの、いわば都市自身のナルシシズムもあってか、都市小説も早くからフランスで成立したようだ。広くロマン派と呼ばれるものは民族主義と結びついているが、ロシアのような文化的辺境意識も、ドイツやイタリアのような統一国家への希求もないフランスで、ロマン派がある種の「人間性」中心主義になっていったのも当然かもしれない。ロマン派のランドマークとして引き合いに出されるのが、英独ではコウルリッジの「クブラ・カーン」やホフマンの奇想小説だがフランスでは『エルナニ』である、ということを考えても、フランスではロマン派そのものが「リアリズム」寄りで、モラリストや心理小説の伝統ゆえかあまりに「人間臭」が強い——英独のロマン派と並べると比較的箱庭趣味——というべきだろう。

ノディエから小ロマン派を経て19世紀末にいたる「フランス幻想文学」は、広義のリアリズムに寄生する「例外」として機能していた。トドロフからフェーブルにいたる理論があつかうのにもっとも適しているのがこの領域であり、その強みはまたこの理論の限界でもある。フランス語圏に比べて「怪奇」がリアリズムにより深く食いこんでいる文化圏（『ノーザンガー寺院』、『嵐が丘』、『荒涼館』やゴゴリの『死せる魂』、ドストエフスキーの『分身』に見られるように、大長篇の写実的描写の条件として怪奇 *l'étrange* が必須とされる文化圏）の作品の機構を説明するのに、『序説』の理論を使うと、重要な問題群をあまりに簡単に切り過ぎてしまう

ことになろう。またチャールズ・ブロックデン・ブラウンに端を發しポーを経由して発展するアメリカン・ゴシックの流れにも、ホーソーンやメルヴィルといった作家たちがおり、ここでもリアリズムは安泰ではありえなかったのだ。

- 57) Voir APTER, *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, op. cit., ch. 5-7.
- 58) サイバーパンク作家ポール・ディ・フィリポが選ぶSFベスト10の8位にこの作品が見える。このベスト10のうち、いわゆるプロパーなSF出身の作家は7位のディレイニーと9位のバラードだけ。しかも前者はポストモダンSFの祖のひとりとされていわゆるSFの限界例に近い存在であり、後者は早くからジャンルSF作家ではないと見なされていて、しかも選ばれている作品はもっぱら自伝小説として読まれている『太陽の帝国』なのだ。ベスト10に選ばれた他の作家は上位からピンチョン、パロウズ、ナボコフ、ギャディス、バース、ジョン・クロウリー、バージェス。越川芳明「勝手にしやがれ」、『アメリカの彼方へ——ピンチョン以降の現代アメリカ文学』所収、自由国民社《読書の冒険》5、1994年、98頁参照。
- 59) TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 180.
- 60) *Ibid.*, p. 182.
- 61) Voir *ibid.*, pp. 78 et 180. 寓意と20世紀非リアリズムとの関係については Lynette HUNTER, *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, Basingstoke/London: Macmillan, 1989を参照。
- 62) Voir Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris: Gallimard, coll. «Tel» n° 240, 1994 [1<sup>ère</sup> éd., Paris: Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1978], p. 143.
- 63) Karl KROEBER, *Romantic Fantasy and Science Fiction*, New Haven/London: Yale University Press, 1988, p. 139.
- 64) それぞれ抽論「マジックリアリズム/メタフィクション——普遍化した幻想と空想上の現実」、『岡山大学独仏文学研究』15号、1996年、および「鞆小説、スリッブストリーム、アヴァンポップ——ポストリアリスト・ファンタジーにおける現実の再検討」、『岡山大学文学部紀要』24号、1995年を参照。