

物語論とエーリッヒ・アウエルバッハ
——『ミメシス』の最終章をめぐる——

西村 智

**Narratology and Erich Auerbach:
On the Last Chapter of His *Mimesis***

Satoshi NISHIMURA

Abstract

The last chapter of Erich Auerbach's *Mimesis*, entitled "The Brown Stocking," must be of interest to narratologists as well. It is devoted to a stylistic analysis of some passages from Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, anticipating critical or theoretical insights that underlie narrative theories such as Gérard Genette's. This paper reconsiders the chapter in question mainly from a structuralist narratological point of view, attempting to clarify its significance for the study of narrative.

キーワード：エーリッヒ・アウエルバッハ、『ミメシス』、ヴァージニア・ウルフ、
『灯台へ』、物語論

Key words: Erich Auerbach, *Mimesis*, Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, narratology

エーリッヒ・アウエルバッハ (Erich Auerbach) の主著『ミメシス』(*Mimesis*) における「茶色の靴下」と題された最終章は、物語論者にとっても興味深いものであるに違いない。それはイギリスの小説家ヴァージニア・ウルフの『灯台へ』からの一節を扱った章で、その物語作法を詳細に分析しているが、厳密にはいわゆる「現代批評」に属するものではない。とはいえ、それはジェラルド・ジュネット (Gérard Genette) に代表される構造主義由来の物語理論を髣髴させるものであり、特殊な批評用語や造語をほとんど使うことなく、分析対象の物語的本質を浮き彫りにしている。以下では、『ミメシス』におけるアウエルバッハによる『灯台へ』論を、主として構造主義物語論の観点から再読する¹。

『灯台へ』においてアウエルバッハが問題にする箇所は、19 節から成る第一部「窓」の第五節²である。これは、スカイ島の別荘で夏を過ごすラムジー家の、ある一日の一場面である。ここでは、翌日もし天気が良ければ家族で灯台へ行くことを息子のジェームズに約束した主人公のラムジー夫人が、時折息子に話しかけながら、灯台守の少年に贈るための靴下を編んでいる。この節はこうした日常的な出来事を物語の外枠として、その前半ではラムジー夫人の巡らす様々な思いが、後半では作中人物の一人であるバンクス氏を含む他の人々のラムジー夫人についての印象や憶測が、提示されている。ここ

での文体的特徴として、アウエルバッハは大きく二つの点に注目する。一つは語り方に関する点、もう一つは時間の扱い方に関する点である。

一つ目の語り方に関する特徴について、アウエルバッハはまず次のように述べている。「客観的な事実の語り手としての作者はほぼ完全に姿を消して、述べられていることのほとんどすべては、作中人物の意識に映ったものとして表されている」(534)。初期の物語批評では往々にして混同されがちな二つの主体が、ここでは明確に区別されている³。それはすなわち、語る主体と知覚する主体の二つである。前者が「語り手」(“narrator”)と呼ばれるのは昔も今も変わらないが、後者は物語論では「焦点人物」(“focal character”)ないし「焦点化子」(“focalizer [-izer]”)⁴と呼ばれ、語り手とは区別される。問題の一節では、まず初めにラムジー夫人の心の内が述べられているが、それを読者に語り伝える役割を担っているのは彼女自身ではなく、身元不明の誰か他の人である。この語り手は、基本的に間接話法によってラムジー夫人の内面を代弁するが、アウエルバッハも指摘するように、その多くの部分で「体験話法」(“erlebte Rede”)⁵を用いている(535)。いずれにせよこの節における語りはほとんど常に作中人物の視点による制限を受けており、物語論で言う「内的焦点化」(“internal focalization”)をその特徴としている。

分析の対象となっている節に限らず、『灯台へ』は、「時は過ぎゆく」と題された短い第二部を除き、この「内的焦点化」を支配的な視点形態としており、この点でそれは主観主義的な小説と言えるが、アウエルバッハはこれが、例えば J. K. ユイスマンスの『さかしま』やクヌート・ハムスンの『牧神』のような小説とは本質的に異なるものであることを強調している。相違は何かと言うと、後者のような作品が「ただ一人の、それも一般的に言っておよそ普通ではない人物にのみ発言させ、この一人物の現実の見方のみを受け入れる単人称的主観主義」(536)の作品群に属するのに対し、ウルフの場合、「意識が描出されるのは一人の人物ではなく多人数で、しかもある人物から別の人物への頻繁な移動を伴う」(536)のであり、こうした可変的な「意識の多人称的描写」(546)を通じて、「客観的現実を追求する試み」(536)が示唆されていることである。物語論的に言えば、ここで問題になっていることは「内的焦点化」の下位区分に関連する。これには「固定」(“fixed”)、「不定」(“variable”)、「多元」(“multiple”)の三つの区別があり、『灯台へ』の場合には「不定」が該当する。要するに、『さかしま』や『牧神』のような小説に見られるのは「内的固定焦点化」であり、この場合、物語はある一人物の視点からのみ語られるが、これに対して「内的不定焦点化」の場合、語りの視点は複数であるだけでなく、様々な人物の間で自由に移ろうのである。

『灯台へ』におけるこうした多様な語りの視点は、そのほとんどが登場人物たちのものであり、誰の視点なのか容易に名指しできるが、しかしアウエルバッハが指摘するように、中にはその正体がはっきりしないものもある。この問題を提起する箇所の一つとして注目に値するのが、以下に引用する段落である。これは、直前のラムジー夫人のせりふ——靴下の長さを確かめようとジェームズの足に当ててみながら、彼女は、「短すぎるわね」と言う——を受けて始まる。

こんなにも悲しそうに見えた人は他にいない。暗闇の中、日の当たる所から

地中の奥底へと下る縦坑の途中で、陰鬱な一粒の涙が生まれたようだ。涙の粒は落ちる。地下水溜まりはあちこちに揺れながらそれを受け止め、静止する。こんなにも悲しそうに見えた人は他にいない。(527)

「この段落で語っているのは、誰なのだろうか？」とアウエルバッハは問う、「ここでラムジー夫人を見て、こんなにも悲しそうに見えた人は他にいないと結論するのは、誰なのだろうか？暗闇の中で生まれて落ちる、おそらく涙と思われるものについて、あちこちに揺れながらそれを受け止めて再び静止する水面について、疑いに満ちた、不確かな憶測を述べているのは、誰なのだろうか？」(531)。そしてこう答える。

おそらくそれは作者である。しかし、そうであるとしても、この作者が、作中人物——この場合、ラムジー夫人——のことを熟知していて、その知悉のお陰で、問題の人物の性格や時々、精神状態を客観的かつ正確に描くことができるという立場で語っていないことは明らかである。…ここでの語り手は、それが誰であれ、ラムジー夫人からただ何らかの印象を受けるだけの人物、つまり、彼女の顔を見て、それによって受けた印象を記しはするものの、それをどう解釈すべきかについては分からない、そんな人物の役割を果たしているのである。(531-32)

ここでの問題に関連するのは、物語論で言う「黙說法」(“*paralipsis*”) ⁶である。これは物語の情報量に関する侵犯である「変調」(“*alteration*”)の一形態で、例えばある語り手が、開示できるはずの情報を敢えて伏せておくような場合を指す。上記の段落については、これを語っているのが「作者」——正確には、作者のペルソナとしての全知の語り手——であるとすれば、この語り手は性質上、何でも知っており何でも語ることはできずであり、したがって問題は、この語り手があたかも作中人物の一人であるかのような態度でラムジー夫人を眺めていることにある。換言すれば、この段落において語り手は、本来無制限であるはずの自身の視野に一時的に制限を加えており、視点の形態として「非焦点化」(“*nonfocalization*”または“*zero focalization*”) ⁷ではなく、「外的焦点化」(“*external focalization*”)を選択しているということである。この焦点化の場合、重要なのは見る側すなわち視点の主体ではなく、専らその客体すなわち見られる側であるが、視線が届くのはその外側だけで、内面はおよそ不明か、少なくとも不透明なままである。この観点からは、バンクス氏の意識描写もまた外的焦点化の一例であると言える。というのは、彼の関心事も、語り手と同様、一貫してラムジー夫人だからである。問題の段落を含む一節において、複数の視点が入れ替わる一方で、それらの見つめる先にあるのは常にラムジー夫人の姿であり、したがって、アウエルバッハが言うように、この節を通じて「主題はまったく変わらない」(540)。すなわち、「彼女は彼女に向けられた多様な意識(彼女自身のものを含む)の内容によっていわば取り巻かれているのであり、人間的に可能な知覚と表現の限りを尽くして多角的に彼女に接近しようとする試みがなされているのである」(536)。

『灯台へ』における以上のような語りの問題と密接に関連するものとしてアウエルバ

ッハが次に注目するのは、時間の扱い方の問題である。まず指摘されるのは、以下の点である。

…靴下の長さを測る行為やこれに関連するせりふが占める時間は、何事も見逃すまいとする注意深い読者がこの箇所を読むのに要する時間よりも、はるかに短いものだったに違いない…。しかしながら、ここで語り行為が取る時間は、そうした行為——これはむしろ簡潔に述べられている——の方にではなく、合間の出来事に充てられているのである。合間の出来事として二つの長い脱線が差し挟まれているが、これらと、これらの枠組みとなる出来事とは、時間的に全く異なっているように見える。最初の脱線は、ラムジー夫人が靴下の寸法を測りながら彼女の心の中で生じていることの描写であり、これは…枠組みを成す出来事と同じ時間の流れに属しているが、内面の描写の方だけが、靴下の寸法を測る行為に比べて、秒単位、あるいはもっと言えば分単位で、より多くの時間を取っているのである——というのも、意識過程というのは、第三者に対してそれを明確に示したい場合、言葉が記述できるよりもはるかに早く進行するものであり、それがここでの趣旨だからである。
(537)

ここで言う物語の「時間」は、物語論において問題とされる三つの時間相のうちの一つ、「持続」(“duration”)を意味している⁸。物語における時間持続は、語られる出来事すなわち「物語内容」(“story”)と、それについての記述すなわち「物語言説」(“discourse”)との関係において感覚的に測られるものであり、ジュネットは物語におけるその表れ方を四つの「速度」(“speed”)ないし「テンポ」(“tempo”)に区分している。

休止法 (pause) : 物語言説の時間 (無限に大きい) > 物語内容の時間

情景法 (scene) : 物語言説の時間 = 物語内容の時間

要約法 (summary) : 物語言説の時間 < 物語内容の時間

省略法 (ellipsis) : 物語言説の時間 (無限に小さい) < 物語内容の時間⁹

ジュネット自身が指摘しているように、ここには一つの項目が欠如しているが¹⁰、実を言うとこれこそが『灯台へ』の問題の箇所を特徴付けているテンポである。それはすなわち、要約法の対極を成す項目として「物語言説の時間 > 物語内容の時間」となる場合である。これをもう一つの項目として上記の区分表に加えたのがシーモア・チャットマン (Seymour Chatman) で、それは「伸長法」(“stretch”)と名付けられている¹¹。ジュネットがこの項目の存在ないしその可能性に気づきながらこれを排除したのは、彼の物語理論が基本的にマルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』に基づいているからに他ならない。ブルーストにおける物語言説は、多くが合理的ないし説明的な記述か、あるいは明確に言語化されたせりふや思考であり、したがって言葉の上で時間を要しているように見える場面があっても、結局それは休止法——この場合、進行しているのは物語言説の時間のみで、物語内容の時間は停止しているとされる——か、もしくは情景法

——この場合、物語内容と物語言説の時間はともに等しい速度で進行しているとされる——のどちらかに振り分けられてしまうのである。一方、ウルフにおける物語言説の場合、そのほとんどが作中人物の意識内容についてであるが、もしこれを口に出されない「せりふ」であると見なすとすれば、これは情景法であるということになるだろう。しかしそうであるとしても、問題は、「物語言説の時間＝物語内容の時間」という等式が成り立たないように思われることである。これがアウエルバッハからの上記の引用の主旨であり、具体例を繰り返せば、靴下の寸法を測ろうとしてラムジー夫人がジェームズに言う「いい子だから、動かないでね」というせりふには、十数秒後、ないしせいぜい数十秒後に、「動いちゃだめ。いい子にしてちょうだい」が続くと思われるが、この間に挿入されたラムジー夫人の内面についての記述は、秒単位には感じられないような長さであって、原文で実に約 60 行にも及ぶのである。しかもこの間、休止法と違って物語内容の時間は止まってはいない。その結果、アウエルバッハが言うように、「意識の外側で生じる出来事の占める時間の短さと、一つの主観世界全体をよぎる意識過程の夢にも似た豊かさとの間に、鋭い対照が生まれるのである」(538)。それだけでなく、ウルフの場合、意識の外側で継起する一連の出来事はもはや「主導権」を持たず(538)、その「連続性の解体」(546)を強いられるほど二次的な地位へと追いやられてしまっている。言うまでもなく、力点は専ら意識内で生じていることに置かれており、これが全体を通して主たる物語内容になっているのである。それゆえ、『灯台へ』における物語言説がしばしば冗長でとりとめのないものに見えるのは、物語言説側の問題ではなく、主たる物語内容である意識それ自体の性質によると考えるべきであろう。これに関連することとして、ウルフは「現代小説」(“Modern Fiction”)と題した評論の中で次のように述べている。

普通の日の普通の精神を、ほんの少しの間、観察してみるといい。精神は無数の印象を受け止めている——些細なもの、幻想的なもの、はかないもの、鋼のような鋭さで刻まれたもの。あらゆる方面から、そのような、数えきれない原子の雨が絶え間なく降ってくるのである。¹²

ウルフが小説の素材として関心を寄せるのは、精神が瞬間的に受け止める無数の印象であり、それらは口に出されることを前提としていないどころか、そもそも必ずしも十分に言語化されているとは限らない¹³。そのような印象が精神に去来するままそれらを言語化しようとするれば、それらを経験するのに要する時間よりも記述するのに要する時間の方がはるかに長くなるのは、至極当然のことである。

こうした意識の描写をめぐる問題は、アウエルバッハが続けて論じているように、持続だけでなく彼の言う「時間の多層性」(546)、すなわち時間のもう一つの相である「順序」の問題とも切り離すことができない。というのも、意識を占める無数の印象は、当然ながら現在だけでなく過去や未来のことでもあり、それらは順不同に生じては消えてゆくものだからである。実際、ウルフの場合、物語論で言う「錯時法」(“anachrony”)が顕著である。これには未来を先取りする「先説法」(“prolepsis”)と過去に遡る「後説法」(“analepsis”) ¹⁴があるが、多くの小説においてと同様、ウルフにおいても頻繁なの

は後者である。その一例は、ラムジー夫人の意識の中で、女中のマリーとの前夜のやり取りが思い出される箇所である。しかしこうした時間の移動ないし順序の変化は、一人の人物の意識内で生じるだけでなく、ある人物から別の人物への視点の移動に伴うこともある。後者の例は、身元不明の人々やバンクス氏に視点に移る時に見られるが、もっとも、これらの場合の時間の移動は先説法なのか後説法なのかは判然としない。ともあれ、こうした例は、ラムジー夫人の意識内で生じるものとは明らかに性質を異にするように思われる。しかしアウエルバッハによれば、どこにそしてどのように時間が移動しようと、重要なのはそこにラムジー夫人が関わっているかどうかであって、時間の変化が意識内で起こるのかそれとも意識間で起こるのかはさしたる問題ではない、という(540-41)。この二つの場合の相違を看過することができるのは、時間のあちこちに点在する意識を束ねる何者かの存在が前提とされているからに他ならない。より具体的に言えば、ここで示唆されているのは、『灯台へ』において描出される様々な人物の意識が、より大きな一つの意識、すなわちこの小説に遍在し、終始ラムジー夫人に関心を寄せる全知の語り手の意識に内包されている、ということである¹⁵。『灯台へ』の物語内容が様々な人物の意識内容を単に寄せ集めたものというよりはそれらで構成された語り手の意識内容であるとすれば、その中で生じるものの一つとして異なる人物間の視点の移動があることになり、したがってそれが時系列に束縛されないことは、作中人物の意識内での事柄の場合と同様、少しも不思議ではないのである。

『ミメシス』の最終章について物語論的観点から言えることは概ね以上であるが、アウエルバッハはこの章を単なる形式主義的な文体分析で終わらせることなく、ウルフに見られるような手法の歴史的文脈における重要性を強調し、前時代のものとは異なる作家の現実観や作家の生きた時代の特異性などの問題との関連性にまで踏み込んでもいる。例えば、その一部に次のような記述がある。

第一次大戦中およびその後——入れ乱れる数々のイデオロギーや生活様式に溢れ、大難を孕んだ先行きの見えないヨーロッパにおいて——直観と洞察に秀でた一部の作家たちは、現実を複数の多義的な意識の反映に分解する手法を編み出すに至るのである。(551)

とはいえ、これはあくまで仮説であり、実証的に裏付けられた主張とは言い難い。言うまでもなく、こうした方法論上の意義の問題はあまりに複雑かつ難解であり、移り変わる現実や社会への反応という歴史的側面だけでなく、既存の手法や創作上の慣習への反応という純粋に文学的な側面も考慮されなくてはならない。いずれにせよ、少なくとも作家の用いる手法と社会や歴史との関連は、物語論の域を大きく超える問題である。

注

1. 以下、アウエルバッハからの引用は、本文中にかっこでページ数を記す。なお、本稿におけるアウエルバッハおよびその他の文献からの引用の日本語訳は、専門用語のような一部の例外を除き、拙訳である。

2. アウエルバッハはこの節の全文を、論を始める前に引用している。以下、この箇所からの引用はアウエルバッハに拠り、本文中にかっこでページ数を記す。
3. ただし、語り手を作者と見なすのは前時代的と言わざるを得ない。ニュー・クリティシズムおよびそれ以降の現代の文学批評では、語り手は作者とイコールではなく、何らかの意味で別存在と見なされる。『灯台へ』の場合、語り手はいわゆる「全知の語り手」(“omniscient narrator”)であり、ウルフ自身ではない。このような語り手は、ウェイン・C・ブース (Wayne C. Booth) の用語では「内包された作者」(“implied author”)と呼ばれ、現実の作者とは区別される。
4. ジュネットによれば、「焦点(化)」は、従来的および一般的な「視点」(“point of view”)に相当するもので、視覚に纏わる含意を免れた、より抽象度の高い語である、という(189)。また、「焦点人物」はジュネット、「焦点化子」はミーケ・バル (Mieke Bal) の用語であるが、こうした一部の例外および物語に関連する従来的な批評用語を除けば、本稿における物語論用語はすべてジュネットからのものである。なお、用語の日本語訳については、花輪・和泉(ジュネット日本語訳)および遠藤(プリンス日本語訳)に依拠しているが、従来的な批評用語については必ずしもその限りではない。
5. 他に該当する用語として、アウエルバッハは、「意識の流れ」(“stream of consciousness”)および「内的独白」(“interior monologue”)を挙げている(535)。これら以外では、「自由間接話法」(“free indirect discourse”)も関連用語である。
6. これは推理小説のトリックとしても使われるものであり、ジュネットは具体例の一つとしてアガサ・クリスティの『アクロイド殺人事件』に触れている。この小説は殺人犯の視点から語られているにもかかわらず、そこからは殺人の記憶は省かれているのである(196-97)。これとは反対に情報過多の場合、例えばある語り手——全知の語り手を除く——が、他者の明かされざる思考など、物理的に開示できないはずの情報を推測ではないものとして伝えるような場合は、「冗説〔冗舌〕法」(“paralepsis”)と呼ばれる。
7. これは、いわゆる全知の語りの一般的な特徴の一つであり、文字通り、視点の制限を受けずに何かが語られる場合を指す。
8. 他の二つは、「順序」(“order”)および「頻度」(“frequency”)である。
9. Genette 95. ここで問題とされる二つの時間のそれぞれについて、以下の通り少し説明を加えておきたい。物語内容の時間は、物語内に描かれた出来事等の明示ないし暗示された期間のことであり、「～秒・～分・～時間・～か月・～年」などの純粋に時間的な単位で表すことのできる数値であるが、一方、物語言説の時間は、語数や行数、あるいはページ数などによる換算値であり、ジュネットも言うように「擬似的」(“pseudo-”)ないし「慣習的」(“conventional”)なものである(94)。後者のような計測方法は、例えば身体の痛みを十段階で示すようなやり方に似ていると言えるかもしれない。
10. Genette 95.
11. Chatman 72-73.
12. Woolf 149-50.

13. ロバート・ハンフリー (Robert Humphrey) によれば、ウルフの書いたような「意識の流れ」の小説は「言語化以前の次元」にも関わっており、これは「言語化の次元」の場合と異なって、「意思疎通を前提としてはいない」、という (3)。
14. ジュネットによれば、こうした語を用いるのは、「予想」(“anticipation”) や「回顧」(“retrospection”) のような一般的な言い方に伴う主観性や心理的含意を避け、中立性を確保するためである、という (39-40)。
15. これは、J. ヒリス・ミラー (J. Hillis Miller) がウルフの『ダロウェイ夫人』——この小説は、『灯台へ』とほぼ同様の手法で書かれている——の物語構造について描いているイメージと重なる (176-202)。

引用文献

- ジェラルド・ジュネット 『物語のデイスクール——方法論の試み』 花輪光・和泉涼一訳, 書肆風の薔薇, 1985 年.
- ジェラルド・プリンス 『改訂 物語論辞典』 遠藤健一訳, 松柏社, 2015 年.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Rev. ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Woolf, Virginia. “Modern Fiction.” In *The Common Reader: First Series*. London: The Hogarth Press, 1984. 146-54.