

## 1920年代モダニズム文学再考 —ドストエフスキーの影響—

鈴木敦巳・日夏 隆

### 下・はじめに

1920年代のモダニズム文学を考える際、キィ・タームと呼ばれるのは前エドワーディアン文学の指向する「体系性」に対する「逆説性」を一度経験した後の「断片性」である。確かにモダニズム文学がロシア文学に比して深刻でないのは事実としても、そのドストエフスキーから影響を受けたという事実は不変である。以下は前稿(上)に対する(下)として位置づけられる「逆説性」から「断片性」の時代的実証である。

### — 章

モダニズム文学は、たしかに以前の伝統的な文学とは、いくつもの点であまりに異質のものに思われる。意識の多層性とか、知性化の傾向、表現方法の実験、無意識の探求、あるいはアヴァン・ギャルド性、不合理性、偶然性、瑣末性、具象性など、どの特徴も因襲との断絶を感じさせないものはない。じっさい、モダニズムは過渡期における精神的混乱の芸術だ、と定義されることもあった。ハイゼンベルク (Heisenberg) の不確実性原理の芸術だとか、マルクス (K. Marx)、フロイト (S. Freud)、ダーウィン (C. Darwin)、フレイザー (G. S. Frazer) によって再解釈された世界の芸術だとか、あるいは資本主義と不断に加速されていく産業社会の芸術であり、無意味と不条理に基礎づけられた実存の芸術である、とも言われた。いかにもモダニズムは発想方法が以前の伝統的な方法とはまったく逆方向にむかっていた。つねに秩序だった世界観の体系へ上昇しようとしていたのにたいして、ひたすら無意識の不合理な混沌に下降してゆこうとした。「三段論法のように美しい」という語句をつかったイポリット・テーヌ (Hippolite Taine) のような論理的思考ではなく、「イメージは一瞬のうちに知的情緒的コンプレックスを表現するものである」とパウンド (E. Pound) が言ったような感覚的思考をもとめた。ゴシック建築や、分詞構文過剰のグランド・スタイルではなく、還元不可能な、矛盾だらけの、偶然の、アンフォルメルな原形質やイメージ、比喩、データが混在し乱舞し断続するような意識の流れの文体である。輪郭線でなく点描画法であり、遠近法ではなくモザイク模様であり、壮重文ではなく電報文スタイルの独白である。「われわれが今や直面しているのは、ヨーロッパにおける絵画芸術の論理的発展ではない。なんらかの歴史的な対比関係が成りたつ発展でさえもない。そうではなくて、あらゆる伝統との突然の断絶だ。五世紀に及ぶヨー

ロッパ人の努力の目標は公然と放棄されたのである」とハーバート・リード (H. Read) は1933年の『今日の芸術』に書いている。この断絶が起こった時期をウルフ (V. Woolf) は1910年と言い、ロレンス (D. H. Lawrence) は1915年、リチャード・エルマン (R. Ellman) は1900年、シ rilル・コノリー (Cyril Connolly) は1880年にさかのぼると言う。ロラン・バルト (Roland Barthes) は現実のものの見方が複数化してきた時期としてそれをとらえ、「1850年ごろ、古典的なものの書き方が解体した。そして文学は、フローベール (G. Flaubert) から現在まで、すべてが言語の課題研究となった」と『エクリチュール零度』で言っている。

しかし、この断絶と思われるものは、認識方法の「逆説性」から「断片性」への移行として考えれば、どんなにいちじるしい変化だったにしろ、一つの連続と受けとることもできるだろう。ドストエフスキー (Dostoyevsky) の小説のような場合、その極端な逆説的表現がすでに現実の偶然性を価値づけるという重大な変革を実現していて、その変革の衝撃がまた重大な反応をひきおこした。その衝撃のために、モダニストたちは偶然のもの、日常的なもの、瑣末なもの、平凡なものの意味を再発見することができたと言っているからである。

たとえば、ウルフがドストエフスキーから学んだことは、現実を秩序づけて受けとらないこと、現実の雑多な偶然事項をなんでも雑多なままに容認すること、しかも、些細な雑多なものを価値づけるような逆説を楽しむことだった。彼女は、同時に、たぶん印象主義やジョイス (J. Joyce) から、断片的表現方法の可能性を示唆されたのにちがいない。そこで初めて、新しい酒を新しい革袋に入れることになる。彼女は1922年の『ジェイコブの部屋』(Jacob's Room) でできごとのデータだけを提示する、というトリヴィアリズムの話法をかなり巧みに利用しはじめた。たとえば5、6歳くらいのジェイコブが浜辺で大きなカニを見つける場面がある。「わあ、でっかいカニだ！」彼はそれをつかまえてバケツに入れる。そしてバケツを両手で前にささげ持って走り出そうとすると、大男と大女が、砂浜に並んで、あおむけに寝ているのに出くわす。ジェイコブがじっと見おろすと、彼らも寝たまま赤い顔で、じっと彼を見あげる。彼は慎重にそこから動きはじめ、初めは気にしてないかのように、とことこ小走りに遠ざかり、クリーム状の波が這い上がってくるとそれをよけるために曲っていきながら、足を速める。カモメが彼の先のほうで飛びたち、浮びただよい、さらに先のほうに行って、また舞いおろる。

大きな黒い女のひとが、一人砂のうえに坐っていた。彼はそっちへ駆けていった。

「ナンシー！ ナンシー！」と彼は叫んだ。が、それはあえぎあえぎ言葉を洩らす泣き声だ。

波が彼女のまわりに寄せてきた。彼女は岩だった。彼女は海草につつまれていて、押されると、それがひょいと持ち上がった。

彼はどこがどこだか分からなくなった。

そこに突っ立っていた。沈んだ顔つきになった。もう今にも大声に泣きだそうとしたとき、崖の下に、黒い棒きれやワラ屑のあいだに、一つの頭蓋骨を見た——きっと牛の頭蓋骨だ、きっと歯がついている頭蓋骨だ。彼はすすり泣きながら、むがむちゅうで、どんどん走りに走って、い

つかその両腕に、頭蓋骨をだいていた。

単純で、素直で、実にさっぱりした語り口、と思われるかもしれない。しかし、幼年時代のジェイコブがとつぜん恋人らしい大人たちに出会って、どんなに動転してしまったか、そのために知覚の短絡的なデフォルマションがおこって岩を女中とまちがえたり、両手に持っているバケツがふと牛の頭蓋骨になったように錯覚したりするのだ、という子供のパセティックでグロテスクでユーモラスな心理状況についての直接的な説明は、ほとんどすべて省略されている。説明しないということは、抽象しないということであって、それはまた意味づけをしないということであり、価値づけをしないということでもある。そしてこの感覚レベルに近いところで現実をとらえてみせるトリヴィアリズムがハード・ボイルド・スタイルであり、イマジズムであり、また印象主義でもある。ウルフは例の「現代小説論」で「内部を見れば人生はどうやら、こんなものだ、ということからだいぶ遠いことがわかるだろう。それは普通の日の普通の心をちょっと調べてみればいい。心は無数の印象を受ける——些細だったり、途方もなかったり、消えやすかったり、あるいは鋼鉄の鋭さで刻みこまれたりする印象を」と書いている。「この印象の粒子を、心に降りかかるとおりに、降りかかる順序に記録しよう。一つ一つの情景や出来事が意識につみ重ねるそのパターンが、どんなに見たところ乱雑で矛盾したものだとしても、それを痕づけよう。」そうして記録された印象の粒子、痕づけられたそのパターンは、どれほど瑣末であっても、読者の意識の中でやがて意味深いシンボルに変わってくる。ジェイコブ少年がカニをつかまえてから不思議な国に自分を見出す場面は、ありふれた平凡な場面でありながら、鮮明なイメージとなって記憶に刻みこまれてしまう。するとあらゆる発見は現実を「異化」することがあるとか、あらゆる現実はいつでも奇怪な非現実になりうるとか、逃避する人間はけっきょく自己から逃避するのだとか、さまざまな結論が抽象できることになるだろう。イメージはそのまま一つのりっぱなシンボルである。こうしてデータ提供だけのトリヴィアリズムの表現は、いかにもそっけなさそうに見える情景描写でありながら、イメージの断片をつないでいくモンタージュの華麗な、変化にみちた、表現可能性の豊かな話法でもあることがわかる。(傍点筆者)『ダロウェイ夫人』(*Mrs. Dalloway*)の内的独白や『波』(*The Waves*)の独白的断想の方法は、こういう話法の長所を発展させ、言語の操作にさらに自由奔放さや詩的リズムを増大させて、意識と無意識の矛盾にみちたうごきを描こうとした。イメージの断片は、日常の瑣末なものであればあるほど、くりかえし言及されるたびに意味ありげになり、意味を持ちはじめ、やがて深い意味を触発するようになってしまう。この日常性の神話化こそサンボリストたちが熱望していた価値転換の美学にはかならない。感覚レベルの認識と断片性や価値転換とは、こんなふうにならざるを得ない関係にあると考えられる。

ジョイスは15歳頃からイブセンの作品を読みはじめた。彼が逆説的表現の洗礼を受けたのはイブセン(H. Ibsen)の問題劇からである。ドストエフスキーを読んだのはずっと後のようで、たとえ感動があったとしてもそれは意識の変革をもたらすというよりはむしろ、すでに体験してしまった変革を再認識するというような種類のものだったろう。18歳のときにはフォートナイトリー・レ

ヴェー誌に「イプセンの新しいドラマ」を発表して、イプセン自身から感謝の手紙をもらい、返事を書くためにノールウェイ語を勉強していたくらいである。イプセンふうの戯曲を書いたり、ハウプトマン (Hauptmann) の芝居を英訳したりして、すでにこの頃「エピファニー集」と呼ぶ独自の小説を書きはじめた。この小説が発展していった、死後に出版された習作『スティーヴン・ヒアロウ』になったと考えられる。これはジョイスが原稿を焼きすてようとしたところを、夫人が大急ぎで暖炉から出したというせい、前後が失われているけれども、その終わりのあたりで、主人公がエピファニーとは何かを説明している。たとえばダブリンの貧乏じみた裏通りをスティーヴンが歩いていくと、ありふれた茶色の煉瓦造りの一軒の石段に、若い男女が、立ち話をしている。娘が、のろのろと慎重な口調で、あら、そうよ、わたしはね、教会にね、行っていたのよ、と言うと、青年は、ぼくは、何とか、と言って声が低くて言葉が聞きとれない。すると娘は、やさしい声で、あら、だけど、あなたは、ほんとに、意地悪ね、と言った。それだけの対話をスティーヴンは通りに聞きかじった。まったく瑣末な、平凡な、ほとんど無意味な対話にすぎないとしか思えない。しかし、それは彼の感覚に鋭く反応した。無意味どころではなかった。裏通りの風景そのものがアイルランド一般の文化的痲痺の状態をそっくり表わしているばかりでなく、教会とか、意地悪とか、言いわけをするひそひそ声の秘密めかしさとか、カトリックの形骸化した因襲に抑圧されて歪んでいる現実を象徴化していると思われたからである。「この瑣末なことから彼はそういう瞬間をあつめて一冊のエピファニー集をつくってはどうかと思いついた。エピファニーというのは突然の精神的開示であって、それがどんなに卑俗なことばや身ぶりの形であっても、精神そのものに記憶された形であってもかまわない。文学者のつとめは細心の注意をはらってこういうエピファニーを記録することだ、と彼は信じたのである。それはあらゆる瞬間のうちでもいちばん微妙な、うっかり消えてしまいかねない瞬間のものだからである。」ジョイスの短篇集『ダブリン市民 (Dubliners)』も『ユリシーズ (Ulysses)』も、その表現方法はこのエピファニー小説論のトリヴィアリズムにもとづいた断片的なイメージ群のモンタージュである。(傍点筆者) 一見したところ退屈な瑣末事が集合している小説だけれども、その一つ一つの瑣末事がまったく説明も暗示もされていない何らかの重要な意味のシンボルになりうるものだと知れば、これほど興味ぶかいエピファニー集もないことになる。

もつとも、ジョイスは、叙述を断片化し、イメージを断片化しただけでなく、文体まで断片化していった。1939年に出版された『フィネガンズ・ウェイク』(Finnegan's Wake) は、英語にドイツ語やラテン語やヘブライ語、サンスクリット語など世界のあらゆる単語をまじりこませると同時に、英語そのものを歪め、崩し、解体したり合成したりして、かつてに多種混合の奇妙なジョイス語を生み出してしまった。

この水で聞えない。チャラチャラ流れる水で。ひらりひらり飛ぶコウモリたち、野ネズミたち、それが話をじゃまする。ホー！ あなたは家に帰ってないんだって？ 何がトム・マローンだって？ コウモリたちのじゃまで聞こえない、みんな薄く流れるリフィーの水で。ホー、話よ、た

すけてくれ！ わたしの足が動こうとしない。わたしはむこうのエルムのように年とった感じがする。ショーンだかシエムだかの話だって？ みんなリヴィアの娘息子たち。暗いタカたちがわたくしたちの声を聞く。夜！夜！ わたしの額が低くなる。わたしはむこうの岩のように重くなった感じがする。誰がシエムとショーンで、生きてる息子たちだか娘たちだかだって？ 今は夜！ 話して、話して、話してくれ、エルムの木よ！ 幹か岩かの話をしてくれ。川の流れる水のあっちこっちへさらさら流れゆく水のほとりで、夜！

明快な日本語に訳してしまったが、これはどうやら女たちが夕闇のせまるリフィー川で洗濯ももっていて、向う岸の話が水の音や鳥の鳴き声でよく聞きとれない、と言っているらしい情景が思いうかぶだろう。しかし同時に、女たちは足が動かなくなり、岩のように重くなって、植物か鉱物に変身していく神話的な世界の情景でもある。川の精や双子の兄弟やエルムの古木や野ネズミたちの、すべてが夜のなかに沈んでいく混沌の世界であって、時間も空間もいつだろうと、どこだろうと、読者の想像のかって次第、まったく限定なしのまったく虚空に宙ぶらりんに組みたてられた一つの宇宙になってしまっている。そしてこの崩れきった破片が実にさまざまな情景を想像させ、さまざまな意味を抽象させることになる。ヴィコの歴史観のサイクルとか、転落と蘇生の神話とか、輪廻転生とか、あるいはアダムからルチフェール、オシリス、フィン・マクール、そしてウェリントンやパーネルまでの、あらゆる英雄たちの物語になり、人類全体の物語になり、ときには壮大な世界史をえがく叙事詩にもなるのである。

フォークナー (W. Faulkner) の『響きと怒り』(Sound and Fury) は1929年に出て、断片の話法の新しい実験を示した。内的独白の文体を登場人物の性格にあわせて描きわけたことである。アメリカ南部の富裕だった白人家族コンプスン一家が、経済的にも精神的にも次第に没落していくとき、人物たちはその没落にそれぞれの個性的な独白で反抗する。姉のキャディーを愛している白痴のベンジーは、「彼女は木の葉のおいがする」と言えるときは安心しているけれども、化粧品の無機質的な匂いをかぐと彼女のスカートにしがみついて泣きはじめる。それはイメージが言葉だけに限定されていて、次から次へと恣意的に飛躍していく独白の連鎖である。その兄の大学生クウェンティンの独白は、身持ちの悪い妹に思い悩んでノイローゼになっているだけに、抽象レベルの昇降運動が激しく大きい。「人間は風土的経験の総体だ、と父は言った。人間はおまえが持っているものの総体だ。不潔な性質の問題はぐずつきながらも不変のゼロに行きつく——死ぬべき肉体と欲望の行きづまり。ケレドモネ今ニナッテ分ルノヨ私ハモウ死ンデルンダッテコトガオ兄サン」と彼は道を歩きながら考えつづけ、妹の恥辱の解決に絶望して、やがて川に飛びこんで死ぬ。乾物屋で働く次弟のジェイスンは、姉の私生児である小娘がいかかわしい若者と駆けおちしたと知ると、パネ仕掛けのように追いかける。「通りに出てみたがね、あいつらは影も形もない。そこでおれは、帽子もかぶらないで、まるで気ちがいだったよ。そりゃ誰だってそう考えるだろうさ。一人は気ちがいで、一人は溺れ死んで、もう一人は夫に追い出された、残るもう一人が気ちがいにならない、てわけはない」という平板で、凡俗で、ケチで、軽薄な独白を語りつづける。黒人女中の老婆デイルシー

はまた彼女らしい俗語で「わしは見ただ、初めと終りを」と何度もつぶやく。フォークナー自身は、こうして同じ一つの話をも四つの視点から四回くりかえして書いた小説だ、とインタビューでうち明けているけれども、四つの福音書の構成のように四つの抽象レベルで描き分けられた四つの別個に独立する短編小説の組みあわせだ、と考えて読むことができる。1930年の『死の床に横たわりて』(*As I Lay Dying*)は、15人の意識が語る59個の長短さまざまな独白で、馬車に妻の棺をのせて10日間もさまよう百姓一家の埋葬旅行を描いている。1936年の『アブサロム、アブサロム』(*Absalom, Absalom*)になると、貧乏白人から大農園主になりながら跡継ぎをもとめて殺されるサトペンの一代記が、よく知っていた人たちやぜんぜん知らなかった人たちの自分勝手な話によって、とても信じがたい、グロテスクな、しかもおそろしくリアリスティックな英雄譚に仕立てあげられてしまう。断片的な情報の集積がひとりの人間についての矛盾にみちた、多層的な、複雑な、深遠なイメージを生みだして見せている。

トリヴィアリズムの豊かな表現可能性については、あとはもう、想起された記憶のイメージをえんえんと書きつづける方法を開発したブルースト (M. Proust) の小説を考えてもらうことにする。あるいは鮮明に思い浮かぶ無意味そうな「記憶のスナップ写真」をとにかく書き留めておこうとしたエリオット (T. S. Eliot) の詩を考えてみればよい。あるいはイヨネスコ (Ionesco) やベケット (S. Beckett) の不条理劇を考えてみてはどうか。あるいはパウンドのイマジズムやヴォーティシズム、マリネッティの未来主義、ドイツの表現主義などの方法上の実験を。モダニズムのすぐれた達成はそれらのどこにでも明らかに見ることができる。ベケットの『ゴドーを待ちながら』(*Waiting for Godot*)は救いを待ちのぞむ失樂園のテーマの途轍もないパロディであると同時に、絶望のあまり自殺しようとするロプが切れたり、「さあ、出かけよう！」と言ったまま人物たちは動かない終幕だったりするように、けっきょく何ごともし起こらない、永遠にシジフォスの無駄がくりかえされていくだけの、悲劇的な世界のシンボルである。人間のあらゆることを表現するとともに、しかも何ひとつ意味しない、何ひとつ変らない、何ひとつ期待できない、おそろしく虚無的な沈黙の文学とよぶほかはない。地味な様相を示しながら、逆説はここでも偏在的である。

モダニズムは表現方法にひじょうに意識的だったので、これまで読者もそれを強く意識してきた。新しい方法が新しい認識を表現するというだけでなく、新しい方法が新しい認識を創造するのだ、という信念があったからである。「新しい韻律は新しい思想を意味する」とパウンドは『1915年イマジスト詩集』の序文に書いている。そしてつぎつぎ案出された方法の奇抜なくらい大胆な実験により新たな意味の地平を切り拓いたのだった。

(下・了)

・注は原則として本文内に記しました。ロシア文学と現代イギリス小説との関係を論じたものとしてドナルド・ディビーの*Russian Literature and Modern English Fiction* (Chicago, 1965) があるがドストエフスキーと現代イギリス小説の関係の論で不充分と思われる点について本稿では詳しく論じている。