

E・T・A・ホフマンとE・Aポーの 小説に於ける《時間構造》の問題

——物語形式論への試論——

小 川 悟

ホフマンとポーの文学的関連性は、例えばホフマンの小説の了る処に、ポーの小説が始る（ウアルター・ハーリッヒ）といわれるが、両者の関連性は、ボードレール⁽¹⁾によって具体化されたということも出来る。私はこの小論に於いて、強ちこの関連性を指摘することによって、両者の文学的共通点と一致点を具体的に示そうとするものではなく、《時間構造》の差異を示すことによって、《物語形式》の様相に言及するにとどまることを先づ誌しておく次第である。

一般に小説という芸術形式に独自性を付与しているものは《時間》であるといえよう。勿論《時間》自体小説との関連に於いて、特殊な《意味》を持っていることはいうまでもないのであるが、此処に一般的且つ普遍的な歴史的・日常的《時間》を私は《外的時間》、作品内部にあって作品を成り立たしめている《時間》を《内的時間》と規定する。しかし両者が本質的に関連性を持たないということは、勿論あり得ないし、また相互に背馳するものでないことはいうまでもない。文学芸術が他の芸術との比較に於いて顕著な独自性を保ち得るのは、それが自らの内部に《時間》を構成し、その流れを具体的に読者に提示することによって、読者に一つの《世界》を形成し得ることによるのである。故に彫刻や絵画等が人に要求する《突然の飛躍》は、文学芸術、就中小説や劇に於いては見出されないのである。小説、即ち《物語形式》の変遷は、かかる《時間》を中心に為され

たとっても決して過言ではなからう。《形式》の一つの極致を、我々はジョイスあるいはブルーストに見ることが出来るであろう。《物語形式》の発明は、ひつきようするに人間存在の証明そのものではなかったであろうか。我々の存在を局限する《時間》、即ち《外的時間》の中で存在すること自体を記述し、あるいは《実験》による存在証明の最も直接的な手段として、人間は《物語形式》を創造したといえよう。同時にこのことは、既にして限界状況下にある人間存在の可能性を追求する手段でもあった。故に《物語》自体が意味するものは、単なる《現実》の再現ではなく、新らしき《現実》の創造でなければならなかった。かかる《現実》を、単なる歴史的現在としての相に於いて、あるいは心理学的現在としての相に於いて混同してはならない。我々は人間存在の可能性を追求する手段としての《物語形式》の具体的な意味を、例えば千一夜に及んで語り続けたシェヘラザードに見ることが出来よう。

物語作者としてのホフマンとポーは、殆んど同一の根源に即しながらも、展開方法とその帰結する処から各々異質の作家としての特性を示している。例えばホフマンに於ては《時間》は廻帰する環の構造を示す。それに対してポーに於いては、《時間》は一点から一点への流動の内に示される。この《時間》の様態と処理の相違が、必然的に両者の《物語形式》の差異を惹起せしめているのである。ホフマンの作品から、この時間構造の特性を発見しようとするれば、差し当って適当な作品は《悪魔の靈液》及至は《砂男》であると考えられる。勿論他の作品に関しても同様のことに言及することは可能であるが、本論では右の二作、就中《砂男》を中心にして論じてゆく積りである。

《悪魔の靈液》に於ける一つの重要なモチーフとして、我々は《der geheime Faden》を挙げる事が出来る。そして、彼のすべての作品の

モチーフも此処に覗くことが出来よう。この《糸》が、彼の主人公達の存在を常に規定しているのである。因みに《悪魔の霊液》の主人公メダルドゥスの出生から死に至る過程を考える時、《der geheime Faden》の秘密は明らかになるであろう。これを作品の構成自体から考察すると、先づ最初に作者（ホフマン）によって語られるという事実（此処には《外的時間》と《内的時間》の微妙な接触がある） 第二に主人公メダルドゥスの物語（作品は主人公の手記、即ち 《Nachgelassene Papiere des Bruders, eines Kapuziners》 という形式になっている） 第三に手記中に於けるエピソード風の手記。第四に《Nachtrag des Paters Spiridion, Bibliothekar des Kapuzinerklosters zu B.》 とこの四つに大別される部分から作品が構成されていることから大略明らかにされる。メダルドゥスの生涯の大半は、彼が使命を帯びてBのカプツィンの僧院を出、再び其処に戻るまでの過程に於いて描かれる。そしてこの過程は同時に、メダルドゥスが《秘密の糸》によって如何に絶対的且つ不可避免的に、彼の存在の根源に結び付けられているかということを示すのであるが、それは《語り手》の交替によって一層効果的になるのである。かくしてホフマンの作品の《内的時間》の環は、《語り手》の交替によるいわば物理的・光学現象（例えば鏡を持って鏡に対した時に生じる現象）の裡に示されるのである。

大体にホフマンの作品に於ける《物語形式》は手記体、往復書簡体等の形式を採っているものが多いのであるが、此処には先に述べた《語り手》の交替によって生じる効果に対するホフマンの文学的意図があることは明らかである。ところで、この効果の意味するものは何であるのだろうか。勿論《語り手》の交替と、環をなす《内的時間》の構造は、単なる抒事的・伝承的過去の再現という行為からの《物語形式》自体の新しき展開を意味するものに他ならない。先に私は、ジョイスの形式に就いて触れたが、モーリヤック（テレーズ・デケルウ）をジョイスと併せ考える時《時間》

構造に於いて興味深い差異が両者の間にあることに気付くであろう。そしてこの差異は更に、ホフマンとポーの間に於けるそれと殆んど大差ないものなのである。カイザーは、次の如くに述べている。

«Nicht nur der Epiker, sondern der Erzähler überhaupt und grundsätzlich steht einem Gegenstand als einem vergangenen gegenüber. Diese Meinung ist gelegentlich für Romane und Erzählungen bestritten worden, aber wohl kaum mit Recht. Gewiß gibt es Erzählungen, die das Präterium als Erzählzeit aufheben und alles in Präsens berichten. Der Leser wird dadurch zum Zuschauer eines sich erst abspielenden Dramas. Aber es ist doch unbestreitbar, daß solche Bücher nicht recht wirken, vielmehr durch ihr dauerndes Auf-den-Leib-Rücken lästig werden. Man empfindet eine solche Vermischung von Epischem und Dramatischem als unbefriedigend. Demgegenüber wirkt natürlich der gelegentliche Sprung in das «historische Präsens» außerordentlich belebend und erfrischend. In einer etwas anderen Richtung liegen die Versuche, den Abstand zu einem vergangenen Geschehen dadurch vergessen zu lassen, daß die Erzählung sich in realzeitlicher Folge bewegt, daß objektive Zeit und poetische Zeit sich nahezu decken.»⁽²⁾ しかし実際問題として、彼のいう如くに《物語》に於いて、抒事的要素と劇的要素の混合を不満足なものとして感じるであろうか。否、感じ得るであろうか。《物語》はむしろ両者の統一から成ると考えることが可能であっても、いずれが一方欠如してもその成立は不可能ではなからうか。《時間》構造の問題に於いて、右の二つの要素は必然的に不可欠な問題点になることはいうまでもない。この点に於いて、カイザーは今少し説明をするべきではなかったか。

そして、彼が 《Demgegenüber wirkt natürlich der gelegentliche Sprung in das 《historische Präsens》 außerordentlich belebend und erfrischend.》と述べる時、私は更に了解に苦しむのである。即ち此処では、どのように右の混合が解消発展に至るのか理解出来ないのである。しかし、客観的時間——《外的時間》——と詩的時間——《内的時間》が殆んど一致することによって過去の事件に対する距離を忘れさせる試みのあることを指摘していることは注意するべきであるが、これを《何か他の方向》⁽⁴⁾に於いて見ることは、《物語》の必然的な流れの外に例えばジョイスを考察しようとする誤りを招くのではなからうか。極言すれば、《物語》が必然的且つ最終的に獲得した《形式》が、このジョイスの《ユリシーズ》ではなかったのであろうか。

ともあれホフマンの作品の特性は上に少し述べたが、更に具体的に示せば次の如くである。即ちホフマンは、特に《時間》構造に関して意を用いたように考えられる。そしてそれは作品の構成からのみえることであるが、其処には《物語形式》を通しての《劇的要素》と《抒事的要素》の総合・統一への意志が看取されると私は考える。この両要素の統一の意味するものは、ひっきょうする読者の（同時に作者の）《現実》、あるいは《日常性》への参加を意志することである。ホフマンの手法は、右の意味からも単に浪漫派の風潮なり影響をその儘素朴に作品化したものではなく、彼独自の新しい観点に立って創られたものであるといわねばならない。例えばジョイスは《意識の流れ》を、意識下の内面的独白を機械的に記述したが、ホフマンはそれを主人公の《行動》に於いて把えようとしたとはいえないだろうか。かくホフマンの作品は、その大部分が主人公の存在が《過去》の《時間》の《現在》に於ける再現と、《現在》への融合ということによって、必然的且つ根源的に《過去》を担っていると考えられる。従ってその《過去》という《時間》は、《物語られ》《記述される》とい

う意味での《Erzählzeit》ではなく、主人公の行動によって《現在化》される特異な《Erzählzeit》であるといえよう。このことは彼の書いた作品の殆んどが、その主語を《Ich》とした《Ich-Erzählform》であることから容易に考察されよう。また、ヘッベルの《マリーア・マグダレーナ》の手法を見る時、これは一層明白になるだろう。

《砂男》の構成は(1)ナターナエルからロータルへの手紙。(2)クララからナターナエルへの手紙。(3)ナターナエルからロータルへの手紙。(4)作者のナターナエルに就いての所謂《物語》という四形式から成っている。そして作品自体は、この構成からも分る如く、《語り手》の交替と《物語形式》の混合の中に、一つのモチーフによって貫かれているのである。

《物語形式》の混合とは、《Ich-Erzählform》と《Er-Erzählform》の混合を意味することを注意しておきたい。この両形式の混合はジョイス、モーリャックを始めとして、現代文学に於いて自由に用いられている手法である。それが極めて自由に用いられるところに、我々は現代文学に於ける一つの特性を見ることが出来るのではあるまいか。——ところで、手紙が(3)で終った時に、突然作者が《Ich》という直接的な一人称で登場して、三つの手紙が自分の今から始まる《物語》の素材であることを述べる。そして《物語》は、主人公の後日譚という形式になる。この突然の変化は、既にティークが用いた手法でもあるが（しかし、全くティークと同一であるとはいえない）、一つの《現実》から——既ちナターナエルの《現実》から——他の《現実》への——作者と読者の《現実》への——飛躍と両《現実》の間の時間的断絶を意味すると解することが出来る。換言すれば《内的時間》の流れを中断して、《外的時間》が突然流れ込んで来るのである。そして再び、《物語》が始まるのである。因みに作者は次の如く、読者に話しかける。

《du weißt ja aber wohl, daß ich zu dem wunderlichen Gesch-

lechte der Autoren gehöre, denen, tragen sie etwas so in sich, wie ich es vorhin beschrieben, so zumute wird, als frage jeder, der in ihre Nähe kommt, und nebenher auch wohl noch die ganze Welt: «Was ist es denn? Erzählen Sie, Liebster!» So trieb es mich dem gar gewaltig, von Nathanaels verhängnisvollem Leben zu dir zu sprechen. Das Wunderbare, Seltsame davon erfüllte meine ganze Seele, aber ebendeshalb und weil ich dich, o mein Leser! gleich geneigt machen mußte, Wunderliches zu ertragen, welches nichts Geringes ist quälte ich mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend—originell ergreifend, anzufangen: «Es war einmal»—der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern!—«In der kleinen Provinzialstadt S. lebte»—etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax.—Oder gleich medias in res: «,Scher er sich zum Teufel', rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola»—Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft. Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß, gar nicht anzufangen. Nimm, geneigter Leser, die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde. Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt wie ein guter Porträtmaler so aufzufassen, daß du sie ähnlich

findest, ohne das Original zu kennen, ja daß es dir ist, als hättest du die Person recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen. Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben, und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.》

しかし読者にとっては、作者にとって《素材》であるものが一箇の生ける《現実》となるのである。故に、三つの手紙に我々は主人公自体の《現在》という《時間》を感じるであろう。其処には《過去》と《未来》への二方向が、同時に（手法上）発していることにも気付くであろう。ナターナエルの《現在》が、コッペリウスの存在によって、同時的に《過去》と《未来》の交錯から生じていることは、最初の彼の手紙を読めば明らかである。彼は《過去》の不思議な投影を自分の《現在》と信じ、其処に《未来》をも予感しているのである。彼はかかる《現在》を《Etwas Ensetzliches ist in mein Leben getreten! Dunkle Ahnungen eines graßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl.》と説明し、この原因を自分の幼年時代に求めようとする。そして毎夜九時になると、定って階段を上って来る弁護士コッペリウスに《砂男》の幻影を見るに至った過程をロータルに話すのであるが、ナターナエルの失明に対する恐怖は、結局は《時間》の外に投げ出されることに対する恐怖を意味するものに他ならなかった。彼の存在の分裂症状は、この恐怖によって惹起されたものであると考えられよう。そしてこの症状自体が、《語り手》であるナターナエルの《現実》であり、ホフマンという所謂作家主体の《現実》でないかの如き（即ちこの際ホフマンの作家主体は《物語る》ことによって、実際ただその行為のみによって十

分り立ち得るからでもある) 見せかけが、読者をして活然と主人公の
《現実》に参加せしめるのである。此処に、我々はホフマンが(そして他
の作家達が)、《Ich-Erzählform》という形式を用いた意味を発見する
ことが出来るであろう。

ナターナエルは暗い予感の根源を幼年時代に求めつつ、《Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß ja niemand anders als er der Sandmann sein könne, aber der Sandmann war mir nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinder-
augen zur Atzung holt,—nein!—ein häßlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer—Not—zeitliches, ewiges Verderben bringt.》と、コッペリウスとの不可避的な結合を、そして次には' 《Ach Gott!—wie sich nun alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich. Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. Mir war es, als würden Menschen-
gesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen—scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. 《Augen her, Augen her!》rief Copplius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf, von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt, und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. Da ergriff mich Coppelius. 《Kleine Bestie!—kleine Bestie!》meckerte er zähnefletschend—riß mich auf und warf mich auf den Herd,

daß die Flamme mein Haar zu sengen begann: «Nun haben wir Augen—Augen—ein schön Paar Kinderaugen.» So flüsterte Coppelius und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte.」と、コッペリウスの悪魔的な実体に就いて述べることによって、自分が直面している「現実」を解き明かそうとするのである。しかし彼の「現実」は、眼鏡売コッポラから買った不思議なレンズで覗いた機械仕掛の「現実」であった。此処には人間存在を日常性の外に定着せしめる、「時間」の機械的な循環運動がある。「過去」に方向を取る特殊な「時間」の様態がある。

物語の「語り手」としての作者が、作品を「物語」として構成していることから、物語が始まる一点からそれが終結に至る一点まで「時間」は作品中の諸事件に托されて流れていることが指摘されるのであるが、「内的時間」の循環は、上に述べたナターナエルの幼時の記憶に定着した「過去」の「時間」が、直接彼の現在の存在を作品に定着せしめる「時間」乃至は「現実」を構成していることを意味するのである。例えばコッペリウスとコッポラとの関係、オリムピアとクララの関係から、そしてナターナエルの感じた運明の暗い予感が（ひっきようする彼の「死」の予感）、彼を把握、自らの中心に彼を引きつけていることから、ナターナエル自身の「時間」は、ロータルやクララのそれとは乖離した次元に於ける循環であると考えることが出来よう。故に彼の最後の「墜落」のモチーフは「時間」自体の乖離と、其処から生じる循環を象徴するものと見ることが出来よう。

扱、E・A・ポーに於ける「時間」構造の特性とは如何なるものであるか。先づ我々は彼の作品に接する時、ホフマンの作品に於ける如き物理的光学現象の特性を見出し得ないであろう。換言すれば、「内的時間」の循環性と重層性から生じる、状況の重層性を発見し得ないであろう。この

シタイエーション

両者の差異は、ポーが徹底的な短篇作家であり、また彼自身徹底的に短篇作家たらんことを意志したに對し、ホフマンにかかる意志が見受けられないことから生じるものであると考えることが出来る。ルカーチは、正當にもポーに就いて次の如く述べている。

《Der bedeutende Lyriker E. A. Poe ist nicht der Spannung durch bloße Neugier und Überraschung, sondern auch der erste theoretische Vorkämpfer der späteren lyrisch—stimmunghaften Auflösung der epischen und dramatischen Formen. In seiner aufschlußreichen Abhandlung „Das poetische Prinzip“ leugnet Poe die Möglichkeit eines langen Dichterwerks: „Ich behaupte, daß es kein langes Poem gibt. Ich behaupte, daß der Ausdruck, langes Poem einfach ein flacher Widerspruch der Termini ist. „Und in seiner „Philosophie der Komposition“ erläutert Poe diese Behauptung damit, daß jedes Schriftwerk, das man nicht „auf einen Sitz“ lesen könne, im poetischen Sinn keine Einheit und Totalität habe: „Was wir ein langes Poem nennen, ist in Wirklichkeit nur eine Abfolge von kürzeren—daß heißt von kurzen poetischen Effekten.“》⁽³⁾ 一下線小川一。このルカーチの文章の引用から、我々はポーが（詩に於いてばかりではなく）散文に於いても、最も理想的な短篇を書いた理由を理解することが出来よう。此処から更に、彼の短篇の發明が彼以後の短篇作家に重大な影響を及した事實を深く摘抉しなければならぬのであるが、本論では敢えてそれに言及しないでおく。しかしホフマンとポーの新しきを、両者の比較に於いて我々は論じることが出来るであろうか。恐らくかかる比較は多分に危険がともない、同時になし得ないことでもあろう。

ところでポーは、常に主語を《Ich》として示す。勿論彼の作品の系列

中徹倒徹尾 <Ich> が主語の位置を占めているとは断じ難いが、三人称である場合ですら、<Ich> が<語り手>として表面に浮び上って来ることは往々に見られるところである。しかしホフマンもポーも好んで <Ich-Erzählform> を用いた理由は、先に若干触れたが、主人公の行動によって<現在化された> <過去>という特殊な <Erzählzeit> を示そうとしたことに存する。カイザーは、<Ich-Erzählform> の特性を大略四つに分けて示している。即ち<Bei den Einzelerzählungen, die von einem Rollenerzähler vorgetragen werden, ist es meist so, daß der Erzähler die Ereignisse als selbsterlebt vorträgt. Mann nennt diese Form Ich-Erzählung.—(Ihr Gegensatz ist die Er-Erzählung.) Als dritte Möglichkeit der Erzählform pflegt man die Briefform abzusondern, in der sich mehrere Personen gleichsam in die Rolle des Erzählers teilen oder, wie im Falle des Werther, nur ein Briefschreiber vorhanden ist. Punkt Wie man sieht, handelt es sich dabei im Grunde um eine Modifikation der Ich-Erzählung.—Die Ich-Erzählung stellt mit der engen Begrenzung wieder bestimmte technische Anforderungen an den Autor, verschafft ihm aber auch bestimmte Vorteile.—Man hat auch der Ich-Form etwas Dramatisches zuerkennen wollen, da der Leser unmittelbaren Kontakt mit der poetischen Wirklichkeit bekommt.>⁽⁴⁾—下線小川一。ポーも好んで一人称形式の作品を書いたとはいえ、その<Ich> はホフマンのそれと同一ではない。ホフマンの場合は、最初から <Ich> は<語り手>のそれと<著者>としてのホフマンのそれとは別個のものとして示される。そして読者は、容易にこの両者を識別することが出来るのである。それに対してポーの場合には、<Ich> は殆んどの場合この識別は感じられない。<語り手>と<著者>は、同時に一体となって登場す

る。故に、作品自体は必然的に多元的重層性をとることなく直線的な《物語》の記述に終始するのである。そして此処に、我々はホフマンとポーとの形式的・本質的相違を見ることが出来る。ポーはその散文形式の認識から（それは当然、彼の詩の認識に一致するのであるが）、ホフマンの用いた第三人称の一人称を拒否しなければならなかったことは、推測するにさしたる難ではあるまい。かかる拒否は、ルカーチの表現を借れば、余りに主観主義的であり、それ故ホフマンが持っていた所謂リアリズムは見出し得ないのである。そしてポーの《物語》は、内面的独自の記述であると考えることが出来よう。

例えばその典型的な作品を、我々は《リジーア》に見ることが出来る。《I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering.》という書き出しで始まるこの作品は、最初から読者を一種の形而上的な神秘性の中に把えるであろう。《物語》は、突然何の序唱もなく始まっているのである。それは注意を集中しない限り聞き取ることの出来ない、一人の人間の魂の囁きにも似ている。そして如何なる事件の起伏もない。《過去》の《時間》が、記憶の裡に呼び起されたと同時に始められたこの独白は、現在形と過去形の錯綜した使用にともなって、劃然たる《時間》の具体化を示さない。同時に、かかる不可思議な《時間》の流れに浸っている人間も、読者には何らの具体性を示さないのである。突然始まった《時間》の流れは、同様に突然途絶える。そして《Ich》も掻き消された如く紙面から消え失せるのである。

ポーにあっては、決して《語り手》の交替はあり得ない。《Ich》という《語り手》は、終始一人で語り続ける。そして常にこの《語り手》は、《現在》に立って《過去》を語るのであるが、ホフマンの如く再び、《現

在>に戻ることはない。《物語り》且つ記述した《過去》の《時間》が終る時、すべてが終るのである。例えば彼の二重人格の物語《ウィリアム・ドッペル・ゲンガーウイルソン》を例に挙げよう。《語り手》の《現在》を示す部分は、次の如くに描かれる。

《Let me call myself, for the present, William Wilson. The fair page now lying before me need not be sullied with my real appellation. This has been already too much an object for the scorn, for the horror, for the detestation, of my race. To the uttermost regions of the globe have not the indignant winds bruited its unparalleled infamy? Oh, outcast of all outcasts most abandoned! to the earth art thou not forever dead? to its honors, to its flowers, to its golden aspirations? and a cloud, dense, dismal, and limitless, does it not hang eternally between thy hopes and heaven? I would not, if I could, here or to-day, embody a record of my later years of unspeakable misery, and unpardonable crime.》そしてこの《語り手》は次の如く自身を特徴付けようとする。《I am the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable.》 彼が、かく自身を《現在》に定着せしめ、次いで記憶が《過去》の一点を呼び起す時に《物語》が始まるのである。《My earliest recollections of a school-life are connected with a large, rambling, Elizabethan house in a misty looking village of England, where were a vast number of gigantic and gnarled trees, and where all the house were excessively ancient.》

学校の風景から学校の内部、そして人間の内部へと回想は拡がって行く

のである。学校という《物》から校長や教師達、それから《ウィリアム・ウイルスン》と《語り手》に焦点が絞られて行くのである。《時間》は具象化されて流れる。それを我々は《語り手》同様に、ドクトル・ピランズビーの学校、イートン校、オックスフォード大学というように具体的に追うことが出来る。最後に《語り手》が、自分の《敵》であり《分身》である《ウイルスン》の胸を刺すと同時に、《物語》は終了するのである。そして読者は、《語り手》の《過去》の《時間》から突き放されて、自分の《現在》に戻るのである。しかしもし、作品が第三人称を主語とせる《Erzählung》であるならば、かく突き放されることなく《物語》の終了を客観的に、しかも満足の裡に容認し得よう。何故なら作中人物達と読者の間には、相互に次元的且つ《時間》的乖離が当初から示されるからである。

不十分ではあるが、上にホフマンとポーの作品に於ける《時間》構造の差異を述べた。ところで、この差異が惹起するものは何であるのだろうか。この設問に対して、我々は直ちに応答することが出来るであろう。即ち、両者の《物語形式》の差異を必然的に惹起すると。そしていうまでもなく《形式》の差異は、両者の作家主体を各々の意味に於いて異なる方向に定着せしめているのである。とするならば、彼等が各々の《形式》に定着せしめている彼等の作家主体は如何なる根源に即しているのであるか。勿論彼等の共通の自由は、彼等が《時間》の様々な様態を、作品の中に創り出すことにあるが、しかるに彼等は彼等の創り出した《時間》を拒否し、其処から逃れることは出来ない。何故なら、その為には彼等は作品自体を否定しなければならぬからである。彼等が存在する《外的時間》の流れから、超越的に且つ個別的に特殊な《時間》の流れを構成することによって、独自の《世界》を創り出すのが作品そのものである。しかもこの特殊な《

時間》の流れの中に、換言すれば一個の《世界》の中に我々が一切の矛盾を越え、超越的に参加し得る為の条件は、作品の《内的時間》自体が作家や読者の存在する《外的時間》の流れの中に、逆に参加しようとする作品の意志を担っていることに存する。

《The novel is not a 'pure' art; it must have a subject, related, no matter how exiguously, to the world we live in and know through our senses. The theme must deal with the behaviour of human beings who act, feel and variations.》⁽⁵⁾ この引用は、散文芸術本来の本質を正当に示している。それが《pure art》でない所以は、《時間》そのものを超越し得ないところに存するというのは過言であろうか。そして《時間》を超越し得ないところに、人間存在はその根源を有しているのである。ホフマンはかかる《時間》を越え得ない人間存在を、特異な《時間》の環の中に描こうとし、ポーは流れの中の《現在》と《過去》との意識的な断絶に於いて、存在の傷痕を表現しようとしたと考える。彼の主人公達の陰鬱な囁きにも似た独白の記述は、その本質に於いてはホフマンに於けると同様、ポーの存在の二元的分裂に基づいている。少くともホフマンは統一への可能性を試みたが、ポーの主人公達の陰鬱な疾患は、重厚な言葉の晦渋性の中で、そして断絶された《過去》の《時間》の中で永遠に癒されることはないであろう。

一註一

1. vgl. エドガア・ポオ, ポオドレエル(小林参雄・佐藤正彰訳). 創元社
2. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 207
3. G. Lukács, Schriftsteller und Kritiker (Probleme des Realismus), S. 273
4. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 203
5. A. A. Mendilow, Time and novel, P. 15