

# ゴットフリート・ベンの散文様式

## ——「絶対散文」へのアプローチ——

中 村 善 一

### 1. ベン文学における「形式」

ゴットフリート・ベン (Gottfried Benn, 1886—1956) は、その詩作品が高く評価されている詩人であるが、同時にまた散文作家としても注目に値する存在である。この小論では、まず彼の「形式 (Form)」に対する考え方を確認し、さらに『現象的典型の小説 (Roman des Phänotyp) <sup>1)</sup>』 (1949) をおもな研究対象として、「形式」に対する彼の考えの実践面とその散文の特徴 (たとえば「モノローグ的手法」, 「絶対散文」等) を論究してみたい。

#### 1. a. 新しい形式の追求

芸術家はつねに新しい形式を追求してやまない。芸術が創造である限りそれは当然のことである。あらゆる時代に、その時代に固有の新鮮な形式が追求されるのは、文学に限らず一般に芸術と呼ばれるもののどのジャンルをとってみてもそうである。

芸術的創造というものは、芸術家の内部にあるものを芸術的形式の枠内に定着させ作者から独立させる行為であると考えられるが、その際芸術家の内側にあるもの (思想内容や新しい体験等) の表現 (文章にすること) にのみ力点を置き、表現の完成そのものを芸術的創造とみなすこともできるであろう。したがってこの場合には、必ずしも新しい形式を必要とはせず、従来の形式という器に、新しい内容を盛ることも可能であると思われる。しかしながら、芸術の本質は芸術家の創り出した形態そのものに

あると考えれば事情は違ってくる。

芸術の本質は、「運命によって人間に示されたありあまるほどの可能性の中で、形態をつくる選択をすること、あるいはもっと一般的に言えば、形態を呼び出すことにより、実在性を無から有の状態へと導くことにある<sup>2)</sup>。」と考えた場合、あるいは芸術とは、「永遠に妥当する指針の代わりに新しい輝く領域でのさまざまな事象に統一と形態を賦与することをめざす、人間的、個人的な構想なのである<sup>3)</sup>。」と考える場合、すなわち芸術的創造とは、混沌とした現象世界の中で、芸術家の構想力によって一つの統一的秩序を建設するものであると考えれば、芸術にとって最も本質的なものは、芸術的形式そのものである。すなわち芸術作品は、その具体的材料（内容）だけが問題なのではなく、その具体的形態としての全体的存在そのものが問題になる。芸術的形式は、カオスとしての現象世界を克服するための人間的な可能性を担った世界構想（独自のコスモスを形成すること）なのである。

芸術的創造とは、このようにしてたんに自己を表現するだけでなく、芸術家の外側に、それ自身で完結した一個の世界を形成する行為となる。作品によってなにを語るかということよりも、作品そのものの独立的存在の方がより重要なのである。一つの形式（的世界の形成）によってこそ、人間的可能性が現実のものになる。人間（芸術家）は、時代と環境の変化に応じてその注視の方向と関心のまがが変わり、つねにくり返してその時々々の現実の新しい諸相を追求する。その結果芸術は、不断にその時代にふさわしい新しい形式を追求してやむところを知らない。

上述の事実は、ベンの思考の図式にも符合する。すなわち現実の世界は今や非存在であるという認識から、絶対性が渴望され、芸術作品だけが唯一の実存であり、作品の完成だけが実体創造的な営みであると考えられ芸術的形式の追求と完成が志向される。そしてベンの場合は、芸術的形式の完成した場を「表現の世界（Ausdruckswelt）」と名づける。ベンの「形

式」を論究するまえに、「新しい形式」の一般的特徴について少し概観してみたい。

20世紀の小説にみられる形式上のさまざまな新しい試みの背景にあるのは、なんといっても19世紀的な体系的な世界観の崩壊であろう。相対的な世界の中に生きているという認識から生ずる絶対性への渴望が、新しい統一秩序を模索して、さまざまな新しい試みを誘発する。かつての芸術活動は、「美的形象」としての一つの世界を既存の人間世界に付加する営みであったが、現代では少し事情が違っている。多くの現代の小説作者たちには、付加されるべき実体、すなわち確固とした人間世界は非存在であるという認識がある。言い換えれば、言語によって構築される形象以外にかつては無条件にそこにあった本来の人間世界が崩壊してしまっているのである。したがって彼らにとっては、彼らの創造する言語による形象世界だけが唯一の実存になる。このような事情の変化によって、小説は、もはや美のみを志向せず、美のみによって構成されることを許されないものになった。美は芸術の本質から素材へと転落したとは言えないであろうか。ともかく芸術的創造は、たんに美的形象をめざすだけではなく、新しい実体の創造を目的とすることになった。このようにして小説の形式は、新しい要請にしたがってその変更を余儀無くされている。新しい小説形式に特に顕著な事実、カーラーによれば次のようなものが指摘し得る<sup>4)</sup>。

それはまず技術的、社会的、学問的な発達に伴ってフィクションの内部に直接的に事実性（非虚構的要素。哲学上・科学上の論議など）が組み入れられることであり、第2にモンタージュ手法（実際の出来事の断片、ルポルタージュ、ドキュメンタリー的素材が適宜物語に組み込まれる）が導入されることであり、第3に内的モノローグなどを伴う「時間」の相対化が見られることである。これらの新しい要素が小説に取り入れられることによって、かつての小説形式は解体し、新しい多層的構造の小説（das mehrschichtige Kunstwerk）が生まれる。この「新しい小説」には、次

のような評言も当てはまるであろう。「彼らは、どっちみち既に見ているものを見ようという欲求を否定し、一つの新らしい内面世界形象を描き出し、われわれの時間、空間、連続を粉碎し、われわれが既に絶対的にそれに従って行動している価値体系を吹きとばしてしまった。<sup>5)</sup>」

カーラーの言う、事実性とモンタージュ手法の導入は、虚構の内部に非虚構的要素が侵入することであり、しかも物語の有機的要素として採用されるのである。これはいわゆるかつてのフィクションとしての小説形式を解体させる第一の要素である。また第3の時間の相対化現象は、現実の現象的時間の他に、内的・主観的時間を導入することによって、物語の時間的推移を内側から粉碎してしまうのである。時間は現実の時間量よりも増大されたり短縮されたりして、有機的な同時性の中に統合され、独自の現実的秩序を構成しようとする。複数の平面で複数の事件が同時に進行する多層的・多段階的物語が構築され、等身大以上の統合的人物が生み出される。現実の複雑な関連性と世界の総体の把握のために、単純な因果関係には還元し得ない多層的構造の超フィクション的形式が形成され、時間と空間が解き放たれた特別の活動空間が創造される。

#### 1. b. 芸術作品における「形式」

「形式」とは一般常識的には、表面的外見すなわち内容のための器である。しかし実際には「形式」と「内容」は、抽象的に区別し得るだけであって（「一つの行為の二つの相<sup>6)</sup>」）、上のような一般常識的規定は非現実的である。一つのものの内実や内的関連性を無視して外見だけをとらえた表面的な見方にすぎない。「形式と内容とは相互に矛盾し対立するとともに相互に規定し滲透しあう<sup>7)</sup>」のであるから。もちろん芸術作品を論ずる際にも、この二者は一体であり、「形式」と「内容」の二元論は取り得ない訳である。したがって「形式」を論じるということは、決して「内容」に対する「形式」の優位を意味するものではなく、芸術家が芸術家としての課題を芸術作品として完成させようと努力する内的闘争を、表現を獲得

しようとする姿勢を意味するのである。この意味でカーラーは、芸術作品とは人間の知性的行為によって生み出される形式であるとして、「形式」とは、「形態によって自己を表明する構造体 (sich in Gestalt manifestierende Struktur) <sup>8)</sup>」であると定義している。

「形式」という一つの概念には、また次のような二つの機能を発見することができる。その機能の一つは、内容を確保し完成した統一体を創造する役割である。この意味での形式は、数々の多様な要素を一定の関連性の下に取り込み一つの構造体を形づくる。この機能の結果としての形式は、実体概念であって、形式は静的な機能を果たしている。しかしこの静的な形式は、それが現実の一つの段階にすぎないとみなされた場合、あるいは新しいやり方で再構成される必要が生じた場合には、「形式」が創造的法則として機能する。この第2の機能は、次々に新しい内容を取り込んで、それらを形式内存在に定着させようとする作用機能を持つに到る。この場合の形式は、意味の発生、維持、放棄、変様等に応じて動的に作用する函数概念である。

芸術作品が制作されるに際しても、上述のような二つの機能が渾然と一体になっている。「形式」は、創造活動の結果において達成される目的であると同時に、創作の過程において創造的な作用を発揮する規準でもある。その意味で「作品の形式は、いわゆる形<sup>・</sup>作<sup>・</sup>ら<sup>・</sup>れ<sup>・</sup>た<sup>・</sup>形<sup>・</sup>式であると同時に形<sup>・</sup>作<sup>・</sup>る<sup>・</sup>形<sup>・</sup>式 (forma formans) という意味を帯びているものと解されねばならぬ。<sup>9)</sup>」のである。

このような道程を経て芸術作品として、作者から独立した形態として完成したものを、カーラーは先のように「形態によって自己を表明する構造体」と定義したのであり、ベンの場合は、形式形成作用に資する作者の特別の資質に「構成的精神 (der konstruktive Geist)」とか「アルティステック (Artistik)」という術語を創造し、「形式」の術語に「表現の世界」という別名を与えている。

### 1. c. ベンの形式概念

ベンは、自分の置かれた状況下での創作活動とは一体なにを意味するのかということを問いつめている。「創造的実体 (die schöpferische Substanz)」とはなにか、である。その部分を引用すればこうである。「だからやっぱり、アルティスティクが問題になるのだ。もうこれ以上長く世間に対して秘密にはしておけなかったのです。この深刻な実体の崩壊を。この事実はいかに新しい芸術に大いなる重みを付与しました。新しい芸術の場合アルティスティクによって、諸事物が、新しい現実へ、新しい真の結合へ、生物学的な現実性へと移し変えられました。これは、調和という原則によって確認され、実を結びつつある精神的な存在の実現の表現として体験され、その創造的緊張のなかで内的運命によって生み出される一定の様式へと促されたのです。現実を創造するものとしての芸術、現実の創造原理である<sup>10)</sup>。」いわゆる「実体の崩壊 (der substantielle Verfall)」が、結果的には新しい実体の構成を要請するのである。そこで彼の「構成的精神」にしたがい「アルティスティク」の力によって、新しい実体を創造しようとする。それが芸術作品を作ることを意味し、「秩序を保つということ、ヨーロッパの没落に抗して形態を闘い取ること」(G.W., IV, 55)を意味する。芸術とは彼にとって新しい精神的実存なのであり、現実の創造原理である。ここで言われている芸術とは、まさに「形式」を意味するものである。したがってベンの「形式」とは、実存の全体性の表現であり、人間の本質と人間の関係と精神的状況の濃密で超理性的集積(の場)である。それは同時に、古い実存の型とその表象や構造を打ち壊して、新しい時代の認識を獲得するための新しい形態なのである。

先の創造的実体についての文章の中で、ベンは「創造的実体」と「実体の崩壊」とを同じ問題の関連性の下に論じているが、崩壊してしまった実体が、創造的実体になり得ているという一見しての矛盾を感じさせる<sup>11)</sup>。しかしここには、内容的な実体の崩壊が「形式」の持つ機能を誘発すると

いう弁証法的転換が生じるのである。すなわち実体の崩壊が、形式の機能を刺激することによって、創造的実体に変様するのである。「あらゆる前言語的内容、具体的秩序、形而上的抑制中枢がその拘束力を失ってしまうにつれて、さらには実存が『深刻な実体の崩壊』という窮状に落ち入ってしまう」という事実に応じて、言語の措定という形式生産的行為そのものが、唯一の形而上的内容であることが判明する。<sup>12)</sup>」諸事物を形式内存在として確認することが、現実を体験し、実体を創造する残された最後の可能性となる。そしてこの形式を形成する過程において、その機能を発揮するのが、構成的精神とアルティステックであることは、先に述べた通りである。

「構成的精神<sup>13)</sup>」というのは、その言葉の意味する通りであるが、前言語的状态にあるものを言語内在的なものへ、印象のカオスに、考え得る秩序を付与しようとする能力である。また「アルティステック」は、この構成的精神が意図する目的に資するもの、形式の形成を実現するための純粋な方法を絶対化した術語である。『抒情詩の諸問題 (Probleme der Lyrik)』(1951)においてこの術語は、次のように説明されている。「アルティステックとは、内容の全体的崩壊の内側で自分自身を内容として体験し、しかもその体験から新しい様式を作り上げようとする芸術上の試みである。価値に対する全体的ニヒリズムに対抗して新しい超越性を、すなわち創造的な喜びという超越性を措定する試みである。」(G.W., I, S. 500) それは、現実の諸事物やその関連性を無視して、言語によって構築された形式内的現実を、精神的に確立するための創造的原理である。この働きによって、内容的で無秩序な実体が、人工的で形式内在的なものに移行する。それは同時に、事物の内容的実質そのものの表現を放棄し、人工的形式を創造することを意味する。

上述のように、現象世界から抽出された人工的な形式世界を「表現の世界」と名づけるが、この術語は、1934年にはじめて使用され、この複合名

詞の意味するところは、「言語による生の自己表明であり、一つの世界内における言語の自己独立<sup>14)</sup>」である。結局ベンがこの術語によって意図したのは、芸術作品の自律性を強調し、その自己現実性（作品はそれ自体で個性的な創造的現実世界であるということ）を確認することであった。したがってこの術語は二つの意味を持っている。一つは、生の可能性を表現すること。自律的な形式を目的として、自己を表現し言語による人工的な緊張関係を生み出し、神話の世界と神の秩序が崩れ去った人間世界に新しい超越性を生み出すことである。もう一つの意味は、作品の静的で自律的な性格を強調して、現実的な一個の世界として存在論的に評価することである。絶対的に自己に立脚した「不可侵かつ完璧」（G.W., I, S. 50）なものとして認めることである。

以上のベンの「形式」概念をまとめてみると、「表現の世界」という絶対的実存の構想のために、諸事物や出来事はそのもの自体の意味を失ない機能化される。「芸術」は生に奉仕するものではなく、生そのものとみなされ、芸術の絶対化が進められる。現実には芸術において変化させられ再構成されて初めて真の現実になり得ている。

次にわれわれは、『現象的典型の小説』を研究の対象として、ベンの形式と表現の世界の実体を観察してみたい。

注 1) この作品については筆者にはすでに『G・ベンの小説理論』（「千葉敬愛経済大学研究論集」第6号、1972、所収）という小論があるが、今回は「形式」という側面からもう一度この作品を検討したい。結果的に先の小論との重複やくり返しが避けられない場合もあるが、この作品は重要な問題を相当含んでいるので、あえて再度取り上げることにした。

2) エルネスト・グラッシ著（榎本久彦訳）、『芸術と神話』法政大学出版局、1973、139頁。

3) 同書、137頁。

4) Vgl. Erich Kahler: Untergang und Übergang der epischen Kunstform (1953), In: Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert, Tübingen 1972, S. 73—77



- 5) フェーリックス・シュテッシーガー（高橋文雄訳）「ヘルマン・ブロッホ」（相良守峯監修『二十世紀のドイツ文学』所収），慶応通信昭和37，457頁。
- 6) グラッシ：前掲書，71頁。
- 7) 栗田賢三・古佐由重編『岩波小辞典 哲学』，岩波書店1958，53頁。
- 8) Erich von Kahler：Die Auflösung der Form, München 1971, S. 14
- 9) 井島勉著『美学』，創文社昭和33，189頁。
- 10) Gottfried Benn：Gesammelte Werke in vier Bänden, herausgegeben von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1958—1961, Bd. I, S. 312  
（以下上記のベンの全集よりの引用は，本文中にその巻数とページを記す。）
- 11) Vgl. Theo Meyer：Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, Köln 1971, S. 111
- 12) Ebd.
- 13) 拙稿『ニヒリズムと創作』（「上智大学ドイツ文学論集8」1971所収）107頁を参照されたい。
- 14) Theo Meyer：a. a. O., S. 67

## 2. 『現象的典型の小説』

この作品は，「方法的には全く新しいもので，今日の人間を提出したつものもの<sup>1)</sup>」であるが，作者自身の相当の躊躇と試行錯誤の後に発表されたものである。一時それは，たんなる素材の積み重ねに過ぎなく，支離滅裂に思われて，「誰の目にも触れさせないで下さい<sup>2)</sup>」と慨嘆している。この作品の構造は一口に言えば，オレンジの形<sup>3)</sup>に構成され，心理学と時間的経過に完全に反抗し，非因果的であり，作品の総体は複数のブロックの合計である<sup>4)</sup>。この作品の最初のブロック「刻々の神（Der Stundengott）」には，その成立と構成的特色が解説されている。それは，視覚的素材の集積であり，結局のところ小説らしいところのない小説であり，ベン自身のかつての作品と較べてももちろん特異なものであり，随筆集には入れ得なかった自由なやり方の散文作品である<sup>5)</sup>。「内容がなくて表現と形式だけがあるもの。あるいは表現と形式としての内容だけが存在しているという問題の全体<sup>6)</sup>」である。それはまた理論的なものではなく，今

目的な人間のタイプを表現し確認しようとする精神的な現実性の表現であり、結局のところ一言で言えば「現象的典型」の小説である。

ではこの「現象的典型」とは何であろうか。この術語は遺伝学上の概念であり、「遺伝型 (Genotyp)」の反対概念であるなどの説明は、彼の自伝『二重生活 (Doppelleben)』(1950) に言及されている<sup>7)</sup>。ここで現象的典型と呼ばれているものの中味は、要するに現代の人間の現在の実体を指しているのであり、実存的なるものとも言い換え得るものである。現象的典型の小説とは、したがって実存的な人間としての自分や他人の今日の実相を刻々の神（この言葉の意味は超時代的な神的存在を認めないということであろう）のシルエットとして描写しようとする。すべてを無意味なままで瘴気のように取り込んでしまう現実の混沌を、さまざまの記憶や断片の浮沈を、踏み止どまらせ停止させることによって、対象化し、組みかえ、再構成することによって、言語世界の中に現実に関する可能なる一つの秩序を確立しようとするのである。混沌を様式の中に移し入れるための素材としての現象的典型である（現象的典型はまた主体として機能することもある）。果てしなく拡散してしまうものを、時には強制的にさえつかまえることによって、人間の思考と理性がおよび得るカテゴリーの中に秩序づけようとする。それは、ベンの初期の散文作品の主人公レンネが汽車の中から過ぎ去って行く窓外の景色を見ながら、ノートと鉛筆を買おう、すべてがこれほどあっけなく走り去ってしまっては困るからと述懐するあの場面をも想起させる。

しかしこの作品においては、「自然」はもうその対象にはならない。20世紀より以前の人々の心を満たし、抒情詩となり得ていた自然は、今日では解体されてしまっている。自然に対する人間の感情や情調はもう今では人間の中心的関心事ではあり得ない<sup>8)</sup>。ここには人間と自然の関係をとり結ぼうとする計画はない。芸術的構築の力によって自然を獲得し同一化しようとする意図は全くみられない。外的な自然ではなくて、実存的なもの

こそがこの世代に代表的で本質的なものだからである。

それ故に、実存的なものだけが人工的に形式の中にはめこまれてゆく。しかしこの実存的なものは、「小説にとって致命的な打撃なのである。」(G.W., II, S. 154) それは時間の概念と心理的なものとを閉め出してしまいうからである。こうして時間や心理とは全くかかわり合いのない異形の小説形式が出来上がる。現代の人間の本質的で実存的なものを追い求める結果として、登場人物、名前、関係などを案出する必要は全くなくなってしまう。実存的なものは、その代りに「過ぎ去った世紀やその子孫の世代が応ずる準備を持っていなかったさまざまな要求」(G.W., II, S. 154)を持ち出す。新しい小説は、この新しい要求に答えようとする。

## 2. a. モノローグ的手法

この小説の全体的特徴は以上の如くであるが、次にこの特異な作品の手法上の特徴は、なんといっても「モノローグ」的手法である。この作品の組曲のそれぞれは、その大部分が作者のモノローグから成り立っている。作者には、モノローグに対する相当高度の信頼があったと言えるし、また逆に言えばモノローグが彼に残された唯一の方法であったのかも知れない。このようなモノローグに対するその全面的依存は、作者(現代)の自我が、絶対的な孤立の中にあるという事実からの帰結である。現象世界のカオス、あるいは「万有の法則としての大いなる不調和」(G.W., II, S. 188)の支配する世界の中に、人間の精神的形象を刻印し得る最後の手段がモノローグという方法であった。それは精神的吐瀉物による事象の世界からの最初の切り抜きを企図する行為なのであり、「形式」の世界を獲得するための一方法である。「世界の全体的性格はどこまで行ってもカオス」(G.W., II, S. 167)であり、「そこにはきわめて粗暴で矛盾だらけの運動」(Ebd.)があり、「永続的な実体などは決して存在しない」(Ebd.)のであるから、「その状況の枠内においてのみ妥当性を有する」(Ebd. S. 188), ほんの数ページに限定されたモノローグの集積を「小説」として構築する

のである。

以上のようなモノローグによる作品の構想には、ニーチェの影響を否定できない。『現象的典型の小説』の8番目のブロックの見出しは「ニーチェに対する疑念」と名づけられている。ここではニーチェの『悦ばしき知識』第3巻109節を材料にして、ニーチェの発言に疑問を提示し、その実ニーチェのモノローグ芸術の提唱に対する全面的賛同を告白している。ヨーロッパの人間の最終的な形而上学的使命は芸術であるとするニーチェの信念に、この109節は矛盾している。ニーチェはこの部分では、芸術の代りに自然という言葉をしている。この事実（矛盾）にベンは疑念を表明している。疑念を表明することによって、ニーチェの本来の主張である芸術への信仰をベンは再確認している。芸術、それもモノローグの芸術に対する信条告白である。

「しかしベンは同時にニーチェを超えて一步を踏み出している<sup>9)</sup>。」(Theo Meyer)という見方も成立する。マイヤーの意見<sup>10)</sup>にしたがえば、ベンは、ニーチェの言うモノローグ的主観性だけではなく、その結果としてのモノローグ的言語と言葉のコンビネーション論(Kombinatorik)をも明らかに意識している。ニーチェのモノローグ論もすでに言語の自律化の方向を指してはいるが、ベンの言語機能主義的な考え方までにはなお距離がある。ベンはすでに言語の存在論的自律性を主張し、インフォメーションという言語の実用的機能を超えて、言語そのもののための、言語自身による自由な遊動的性格を強調している。

言葉のコンビネーションとは、言葉自身が次の言葉を生み出すという、言葉の持つ自律的機能であり、創造的な言葉の措定そのものから叙述の意味連関が生まれてくるプロセスである。

「ボルドー」というタイトルのブロックがこのプロセスを説明している。この小説の作者はみずから行為することによって物語の筋（たとえば風景を描写し人物の行動を描いて物語を進めること）を生み出すという方

法を取らない。彼は座ったままではいる。「人間のあらゆる不幸は、自分の部屋でじっとしてられないという、この一事から起こる。」というパスカルの言葉でベンが表現したいのは、行為や活動の体験からではなく、じっと座ったままで小説を作り上げようとする彼の基本的な小説作法なのである。行為しないというパスカル的人間のたえがたいほどの肉体的・精神的な鬱血状態に、忍びがたい刺激が襲ってくる。こういう状態に居ると、事物の不意の出来事に凝縮された認識が生まれ、外的事象と内的な精神的総和が緊張関係を生み出す。小説の筋は、最初の言葉が次々と「自然発火」を起こして、思考の歩みとなって進捗する。言葉が言葉を呼び起こしその場の状況、その時の気分を生み出し、思考のアンチテーゼが筋になる。「自給自足のモノローグ」(G.W., II, S. 182)である。「直接的体験は後退する。さまざまな形象が燃え上がる。」(G.W., II, S. 172)風景や人物よりも、窓辺の机の前の席の方が多くの実体を展開することになる。言語そのものの内在的インパルス・関連性・コンビネーションの可能性が詩的プロセスを決定してしまう。

廃墟としての外界の現実世界からは、なんらの実存的世界は生まれて来ず、作者の意識の中から、次々につむぎ出されるモノローグの組み合わせの全体、これこそが実体的で一層現実的な表現の世界として評価される。モノローグの集積の全体は、「空間的に厳格に規定された境界線の内側で生活している<sup>11)</sup>」(G.W., II, S. 171)作者による実体創造的行為の所産として、現実的で自律的な形態を獲得する。

## 2. b. 絶対散文

モノローグの他にもう一つ注目しなければならないのは「絶対散文」という概念である。しかしながらモノローグ的と絶対的という散文における二つの性格は、概して言えば同一の考え方から出て来た同根のものである。モノローグという性格は美的主観性の側面を強調し、絶対散文は客観的言語作品としての完全性を強調したものである<sup>12)</sup>が、両者ともに芸術家

が創造的な意味の措置を行なおうとする試みに根づくものであり、言語そのものの絶対性に立脚しようとするものである。このことは小説作者が、言語の抒情的性格や象徴的性格などの意味論的機能を放棄し、他人に呼びかけるという言語機能を断念したことの結果でもある<sup>13)</sup>。作者は、アルティステックなモンタージュ的・人工的手法を駆使することによって、言語を完全に言語そのものに純化させ、言語による固有の生を創造する。

「絶対散文」とは、「具体的な事実の面でも心理の面でも何らの連続性をもたない一連の組曲」(G.W., IV, S. 132)であり、「空間と時間の外側にある散文、想像的なものの中に組み入れられた散文、瞬間的なもの、平面的なものの中に配置された散文」(Ebd.)であり、かつ次のような決意にしたがうものである。「各文章で、すべてが完成していなければならない。各文章は、もはや文章自体の外側にあるいかなるものとも関係を結ぶべきではない。初めもなければ終わりも存在しないのである。……各文章はだから、自身で秩序づけ、自身で担い、すべてを巻き込み、すべてを請け合わなければならない。各文章は(文章の内部を満たすために)各符号で各言葉で絶対であらねばならない<sup>14)</sup>。」絶対散文とは以上のように、あらゆる言語外的な意味の連関性を放棄して、言語の人工的組み立てそのものから叙述のプロセスが生み出される散文である。繰り返して言えば、言語に内在する意味の連関性は、言葉のコンビネーションという措定的行為のみから生まれるのである。

ここでわれわれは『現象的典型の小説』の「総括的展望」と「ブロック」の部分を参考にして、「絶対散文」の具体例を検討してみたい。

「総括的展望」の全体は、そっくりそのままでベンの自伝『二重生活』の「絶対散文」の章に再録されている。この部分は「絶対散文」が誕生する過程の実際である。ベンは『女体の美』という写真入りの書物をランツベルクの兵舎に持って行った。そしてこの書物の「測り知れないほどの細部の充実<sup>15)</sup>」に触発されて、軽い陶酔が生じて文章が生まれた。この文章

は、画集が生み出すさまざまな情景が詩人の体を通過することによって、言葉に文章にリズムにと転調した成果である。だからこの文章の全体は決して心理的・体験的なものには由来しないという原則にしたがったものであり、1949年3月30日付の手紙ではこの部分は、次のように説明されている。「一つ一つの文章にすべてのものを。こういう文章は理解不能であり自分自身をのみ含んでいる。未来の散文はこのような裸の絶対性のようなものを含むであろうと私は思う<sup>16)</sup>。」

理解不能で、自分自身をのみ含んでいて、絶対的な文章、これが絶対散文の原則であるという。このような文章の内実は、もちろん直接的体験の描写ではなく、詩人の内部に生じたイメージや秘められた夢が自由に遊動して文章となったものであり、他人に内容を伝達しようという意図は初めからない。文章の全体は、言葉をかえて言えば、ある瞬間の「現象的典型の凝集状態」(G.W., IV, S. 135)である。それは過去にも未来にもかかわり合いを持たず、時間と空間の枠からも解放され、しかも叙述の過程は言葉のコンビネーションからのみ構成されるのであるから、理解が不可能であることも度々である。理解不能のもう一つの理由は、この作品が物語としての意味の一貫性を持たないことである。このことは、現代の自我が永続性と普遍性を持たず「一日限り」の存在であるという認識から来ている。現代の自我は、ほんの一瞬明確に現われるが、次の瞬間には消え失せる。信仰も教えも神話も持たない現代の人間の自我は、ただ意識の力によって、ある充溢の瞬間にだけその形態を獲得する。しかもその自我は単独ではなく、複数の自我が未整理のままで、この作品にはめ込まれるから一層わかりにくい。実際この作品の語り手は自在に変化する。ある場合は一人称であるが、別の所では二人称にもなるし三人称の場合もあり、単数であったり複数であったりさまざまである<sup>17)</sup>。この語り手の人称が時と場合によって自由に変化しているという事実は、現代の現象的典型としての人間ははっきりとした輪郭を持った自分の個人的全体像を確認し得ないと

いうことの証明であり、問題は特定の個人が対象なのではなく、あらゆる立場を包括した全体的事実を追求しようとする作者の姿勢によるのである。

充溢の瞬間の自我の積み重ね、瞬間ごとの自我の確認の合計が、一貫した物語としてのまとまりを持たないままで一個の作品として完成する。ある自我は他の自我との共通の基礎を持つことなく、また互いに関連性を持たないままで、そのもの自体として立ち現われる。そして「自給自足するものとしてのブロック」(G.W., II, S. 186)の集積となる。一つ一つのブロックは、オレンジの袋として存在し、それらはそれぞれに現象的典型としてのオレンジの中心部に向っているだけで、各袋相互は無関係である。

このモノローグ的色あいの濃い絶対散文を完成させるための作者の世界認識の方法が、静的形而上学 (Statische Metaphysik) である。ペンにとってあらゆる認識対象は、循環的で結着のつかないものであり、その運動はある場所で始まり別のある場所で終るということはない。したがってこれを認識する方法、すなわち実存的なものの本質を把握する方法は、その時々<sup>・</sup>の遠近法にしたがって、事物の同時的存在を甘受し、表現を遂行することである。対象の循環的奔流は、認識する者の意識のまえにおいてのみ一旦停止する。これを観察し吟味して極端なものにまで高める。この瞬間に対象をシラブルに、言葉にする。これは「思考の綱引き、大いなる緊張の輪乗り」(G.W., II, S. 162)であるが、その目的は「実存の抽象化」(Ebd. S. 159)であり、絶対散文としての表現の完成である。静的形而上学の方法で、人間の精神を形式内存在として確定することである。その際さまざまの出来事の細部を叙述したり、心理学的方法で人間を描写するのはもう無意味である。個人的相貌は現代には存在しないのであり、個人的人格を通じてではなく今日的タイプの全体としての精神的現実性が問題なのであるから。個々の出来事や個人の心理の動きなどとは無関係に、独立の自律的存在を打ち建てようとする芸術、その手段が絶対散文である。「な



にか純粹なもの。クラリネットとピアノだけでできた一曲の「アダージョ」(G.W., II, S. 163)である。

静的形而上学に対立するものは弁証法である。弁証法に対するベンの疑念は、事物の意味を静態論的に見ようとするものが、意味を動態論的に見ようとするものに対する反駁である。確実で絶対的なものはなく、一つの思想はつねにその反対思想を呼び起こすという事実は、静的形而上学の立場に立つベンには、弁証法的展開に対する不信となって現われる。彼の関心事は、対象をあくまでも静的に取らえて表現を創造すること以外にはない。彼の問題意識からすれば、「弁証法の領域には明らかに秋が訪れている」(G.W., IV, S. 86)し、弁証法は特定の地域内での地方特色的思考であり、ベン自身にとっては「非現実的」(G.W., II, S. 165)なものにすぎない。彼には、クメール寺院の浅浮彫の方がより親近性を有している。そこに表現されている生や死は植物的であり、静的であり、決して弁証法的ではない。ここには運命からの自由と、安心と、忘却があり、魂の崇高さと妥当性がある。それは、「応急の知的構築物や、名文句や、アリアや、消費財」(G.W., II, S. 167)を作り出したヨーロッパの頭脳に較べても決して劣るものではないのだから。

ともかくも、弁証法的思考によってではなく静的形而上学の方法によって、「現象的典型」を確認し「新しいリアリティ」を創造しようとするのが「絶対散文」の意図するところである。

### まとめとむすび

『現象的典型の小説』の最後から二つめのブロックは、「Zusammenfassung」と名づけられている。それは表題が示すように、作品全体のまとめであり、この作品が1944年3月20日から同年の6月20日までの3ヶ月間における現象的典型の印象と回想と行為の記述であることを認めている。この時代の現象的典型の特徴は、決定的なアンビヴァレンツの只中に

あるということであるが、作品の創造は、この複数の価値や感情の同時存在に耐えることによって、歴史的事実としての不調和の世界の中で、調和のある精神的世界を発見しようとする試みである。それは人間の内部に入り込んでくる反復的循環運動の動的な状況下で、自己の内部に静かに安らう「悲哀と光」の静的統一体を構想することであった。作者がこの作品を完成し時代の現象的典型を確保したということは、未秩序の世界内で、形態の形成に参画したということ、すなわち「実在性を無から有の状態へ導いた<sup>18)</sup>」ことである。印象の混沌の中から、形態という統一体を具体化したのである。そしてこの創造の過程は、モノログと絶対散文による人工的な美的形象の造営であった。

たとえば、ある市立公園の全体が人間活動の全体的空間であると仮定すれば、この全体的空間の内部で芸術活動の結果創造されたものであると評価し得るのは、白鳥であり、柳である。公園という全体的俗世の中で、白鳥と柳だけが、「直接的に表現のために作り上げられたもの」(G.W., II, S. 175)である。「白鳥——これはまさに様式化されている。鏡のような水面からひとときわ高いところにガラスを吹いて作ったようなしなやかな首があり、その上に游禽類の頭を据えろとは、なんという矛盾であろうか。そこにあるのは決して因果律ではなく、純粋な表現のための配列である。」(G.W., II, S. 175) 白鳥はその優美なガラス細工のような首の部分と、水鳥としての動物的部分(頭部)が強引に結合されているかのようである。そこには因果律の支配はなく、純粋に表現的目的で部分と部分が配置され、まさに様式化されたかのようである。アルティスティクを駆使して、思いがけない組み合わせを創造することによって、従来みられなかった芸術的形式が誕生する。それは確かに非合理的であるが、たんなる写真よりもより強い感動を誘発する。非論理的で超現実的なイメージであるからこそより感動的なのである。詩人のめざすのは、人間精神の豊かさを働かせることによって、その時代の新鮮なドラマ、新しい神話を創造する

ことである。自分自身の内部に精神の豊かさによって反響板(Echowände)を作り上げ、芸術的緊張の世界を作り上げる。それは「一ページの大きさか……あるいは一曲のフーガの大きさにすぎない」(G.W., II, S. 175)けれども、実体感の失われてしまった公園的全体世界の内部にみられる、もう一つの美的世界なのである。ベンには、まだ「美」への決別はない。

注 1) Herausgegeben von Edgar Lohner: Dichter über ihre Dichtungen  
—Gottfried Benn, München 1969, S. 119

2) Ebd., S. 120

3) オレンジの形とは次のことを意味している。「この小説は——私は次の表現に注意を促したいのだが——オレンジの形に構成されている。一個のオレンジは、たくさんの扇形の部分から出来上がっていて、その個々の部分、各小片は、すべて等しく、すべてが並び合って、等価値である。…それらはみな中心へ向っている。我々がオレンジの小片を離し取る際に果物から取り除くあの白い強靱な繊維根の方へ向っているのである。この強靱な繊維根こそが、いわば現象的典型であり、実存的なものなのである。」(G.W., IV, S. 132f.)

4) Vgl. Edgar Lohner: a. a. O., S. 119

5) Vgl. Ebd., S. 117

6) Ebd.

7) Vgl. Gottfried Benn: G. W., IV, S. 143f. なお拙稿『G・ベンの小説理論』(「千葉敬愛経済大学研究論集」第6号 1972, 所収)の107頁を参照されたい。

8) Vgl. Gottfried Benn: G. W., I, S. 152f.

9) Theo Meyer: a. a. O., S. 166

10) Vgl. Ebd.

11) 軍隊の兵舎生活を意味している。この作品は軍隊生活の中で書かれた。

12) Vgl. Theo Meyer: a. a. O., S. 164

13) Vgl. Ebd., S. 164f.

14) Edgar Lohner: a. a. O., S. 123

15) Ebd., S. 123f.

16) Ebd., S. 124

17) Vgl. Bodo Bleinagel: Absolute Prosa, Ihre Konzeption und Realisierung bei Gottfried Benn, Bonn 1969, S. 13f.

18) グラッシ: 前掲書, 139頁。