

Title	<論文>虚構と真実 --デーブリーン『ハムレットあるいは長い夜は終わる』におけるゴードン・アリソンの「物語」--
Author(s)	吉田, 千裕
Citation	文芸表象論集 = Literary Arts and Representation (2016), 3: 17-30
Issue Date	2016-03-31
URL	<a href="https://doi.org/10.14989/LAR_3_17">https://doi.org/10.14989/LAR_3_17</a>
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

# 虚構と真実

## ——デーブリーンの『ハムレット あるいは長い夜は終わる』に おけるゴードン・アリソンの「物語」——

吉田 千裕

### はじめに

いわゆるモデルネの作家たちの多くの例に洩れず、アルフレート・デーブリー（Alfred Döblin, 1895–1957）もその創作活動の初期から「物語る」という行為の可能性と限界の間を逡巡していた。その作家人生を通して独自のデーブリー主義（Döblinismus）<sup>1)</sup>を追求しようとし続けた彼は、幾つかのエッセイにおいて「物語る」散文作家としての矜持を示している。1910年代～1920年代の後半頃、デーブリーが最も懐疑的な態度を見せたのが、19世紀の散文作家たちの内面的な心理小説に対してであった。

19世紀的なリアリズム小説の内面性を否定し、「公的な事柄」<sup>2)</sup>として小説を再構築しようという試み、その試みが一つの結実を見せたのが、デーブリーの代表作である『ベルリン・アレクサンダー広場（Berlin Alexanderplatz）』（1929）であった。ヴァルター・ベンヤミンがこの作品について「この書物の文体の原理となっているのはモンタージュなのだ。（中略）このモンタージュが、構成的にも文体的にも、従来の「小説」を破壊し、新たな、非常に叙事詩的なもろもろの可能性を開く」<sup>3)</sup>と述べている通り、デーブリーはモンタージュの多用によって彼独自

---

<sup>1)</sup> 1913年に発表されたエッセイの中で「デーブリー主義」という言葉が使われている。未来主義芸術が隆盛した時代、デーブリーは当初未来派に共感を示していたが、マリネッティが雑誌『嵐』に「未来派文学の技術的声明」を発表した時、強い反発を表し「私は私のデーブリー主義（Döblinismus）を育てます」と宣言した。Vgl. Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti. In: Alfred Döblin Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau (Walter-Verlag) 1989, S. 113–119.

<sup>2)</sup> Vgl. Döblin Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau (Walter-Verlag) 1989, S. 119–123, hier S. 120. 詳細は本論文の6頁に引用している。

<sup>3)</sup> またベンヤミンは同エッセイの中でデーブリーと同様に19世紀の散文芸術家たちへの懐疑的な態度を表明している。「小説家は、民衆や、民衆の嘗むことから引き離されてしまっている。小説の産屋は、孤独の中にある個人だが、彼はもはや自分の最も重要な関心事について模範となるように意見を述べることも出来ず、助言を受けることも、助言を与えることもできない。小説を書くということは、人間存在を描写する中で、比類なきものを極端なまでに押し進めることに他ならない」Vgl. Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Materialien zu Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz.“ Frankfurt

の「語り」の手法を編み出し、それによって「20世紀の新しい叙事文学」を構築することを試みた事はよく知られる。そのような試みの中で執筆された『アレクサンダー広場』が、セールス的にも成功を収め、同時に批評家からも高い評価を受けたことから、デーブリーンの「語り」について論じようとする際は、現在でもとかくモンタージュ技法ということに重点が置かれがちである。しかし、デーブリーンが生前最後に発表した長編小説『ハムレット あるいは長い夜は終わる (*Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*)』(1956/1957)<sup>4)</sup>においては、モンタージュ技法とは異なった形で、小説における「物語る」という行為への実験的な試みが行われている。

『ハムレット』の主人公エドワード・アリソンはイギリス人であり、第二次世界大戦に従軍してアジア大陸へ向かう途中、日本人特攻兵の攻撃に遭い、左足を切断する大手術を受け、肉体的にも精神的にも大きな外傷を負って帰還する。エドワードは家族、特に父親であるゴードン・アリソンに対し、自分を傷つけた戦争の責任は誰にあるのかという問いを投げかけるようになる。作家であり、自称「現実逃避主義者 (*ein Eskapist*)」(33)であるゴードンは、息子の問いから逃げるために、息子のセラピーのためと称して自宅に友人・知人を集め、物語を語りあう会合を開く。

『ハムレット』の「語り」については、何よりもまず「杵物語」ということに重点が置かれがちである。確かにこの登場人物たちが物語を語るという小説の構造は、『デカメロン』や作品について述べたエッセイの中でデーブリーン自身も例に挙げている『千夜一夜物語』<sup>5)</sup>等を連想させるものである。しかし、小説『ハムレット』の構造は単に「杵物語」とだけ定義して良いものとは思われない。この小

---

am Main 1975, S. 108.

- <sup>4)</sup>デーブリーンの小説『ハムレット あるいは長い夜は終わる』に関しては次のテキストを使用する。尚、本論中では作品名は『ハムレット』と表記し、引用は括弧内に頁数のみを記す。Döblin, Alfred: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1987. また本論中の引用は拙訳によるが、翻訳の際には次の邦訳を参考にさせていただいた。A.デーブリーン・早崎守俊訳：ハムレット あるいは長き夜は終わりにて上・下 (鳥影社) 1970年。
- <sup>5)</sup>デーブリーンは『ハムレット』の執筆に関して次のように述べている。「私はそれに加えてこれらの小さな物語の草稿を先に作っていた。私はそれをまとめて、仕上げてしまおうと考えた。私は形式としてこう考えた。これらの物語は、『千夜一夜物語』のように、誰かのために語られなければならない。ではどのように、そして誰に？ そう尋ねた時、私はすでにその物語を語って聞かせるべき人物を書いて用意していた。彼は病に臥せていた。混乱し、引き裂かれていた。戦争から帰還し、もはや自分の行き着く場所がわからない人物、それがエドワードだった」Döblin, Alfred: *Epilog*. In: *Alfred Döblin Schriften zu Leben und Werk*. Olten und Freiburg im Breisgau (Walter-Verlag) 1986, S. 287–321, hier S. 318.

説の「語り」について論じた先行研究で代表的なものを取り上げると、例えばマンフレッド・アウアーは、この小説の構造を「物語（Erzählung）」と「筋（Handlung）」の二層に分け、「筋」の層において発生した、もしくは将来に発生する出来事を「物語」が暗示していると述べている。そのように二つの層が複雑に絡み合う構成が、『ハムレット』の主題のひとつである、「虚構と現実」を暗に議論することにつながっていくと論じる。<sup>6)</sup> また、「短話長編小説（Novellenroman）」<sup>7)</sup> や「間テクスト性（Intertextualität）」<sup>8)</sup> といったキーワードを用いてこの小説の構造を捉え直そうとした先行研究も存在する。一見すると「枠物語」という特に目新しいものではない『ハムレット』の構造にこれほど注目が集まるのは、その構造を分析することでこそデブリーンがこの小説に置いた主題が読み解けると多くの研究者が考えるからであろう。本論文でも同様の考えに基づき、『ハムレット』の構造を再度捉え直すことを試みたい。そして、その構造によってデブリーンが『ハムレット』という小説に「虚構と真実」という主題を書き表そうとしていた事を明らかにするのが、本論文の目的である。

## 1. 登場人物たちに語られる物語

まず、この小説における、登場人物によって語られる物語の分量を考えてみたい。『ハムレット』の総頁数は1987年にDeutscher Taschenbuch Verlagから発行されたペーパーバック版でも、約570頁に及ぶ。その中で登場人物が語る物語は、全体のほぼ半分近くを占めるのである。既に述べたように、『ハムレット』の作中では、登場人物たちが代わる代わる物語を語っていく。左足を失って戦争から帰還したエドワードが、ゴードンに対し戦争責任に関する議論を持ちかけるようになったので、ゴードンはその議論から逃避するために、自宅に友人・知人を集めて物語を語りあう会合を開くことを提案する。そして第一回目の会合で、彼は自分自身で「トゥリポリの王女」の物語を語る。ゴードンがそれを語りだす場面の直前には、ゴードンとエドワードの主治医であるキング医師との対話が置かれている。その会話の中でゴードンは次のように述べる。「罪や責任についての抽象的な永遠に続く論争に、終止符を打とうと思ったんだよ。そのためには具体的な事柄が披露されなければならないね」（38）また、彼はそれ以前に、家族に対して次のようにも述べているのである。

---

<sup>6)</sup> Vgl. Auer, Manfred: Das Exil vor der Vertreibung. Motivkontinuität und Quellenproblematik in spätem Werk Alfred Döblins. Bonn (Bouvier Verlag) 1977, S. 103.

<sup>7)</sup> Vgl. Düsing, Wolfgang: Döblins „Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende“ und der Novellenroman der Moderne. In: Internationales Alfred Döblin Kolloquien Münster 1989, Marbach a. N. 1991. Hrsg. von Werner Stauffacher. Bern (Peter Lang Verlag) 1993. S. 271–282.

<sup>8)</sup> Vgl. Keller, Otto: Hamlet oder die lange Nacht der Intertextualität. In: Internationales Alfred Döblin Kolloquium Leiden 1995. Hrsg. von Gabriele Sander. Bern (Peter Lang Verlag) 1997. S. 227–236.

私は私のやり方で、単なる抽象の領域を離れて、エドワードが想定しているような、事実、個人や人間の運命に関係があって、それらから切り離すことのできない真実に、議論を持っていこうと思う。(36f.)

この言葉から、『ハムレット』の序盤において、ゴードンが定義する物語を語るという行為の機能は、人間の絶え間ない議論の中に、何らかの具体的な事象を提示し、答えのない議論を補完するものであると理解できる。

議論の中に挿入される物語、そのような物語の機能を考えると、おのずからプラトンの対話篇<sup>9)</sup>が思い起こされる。プラトンは、その対話篇において、ソクラテスらの問答法的議論の間に、あるいはその終わりに様々な物語、いわゆるミュートスを挿入する場合がある。(ここでの「ミュートス」とは一般的な「物語」を指す意味である。)例えば、『ティマイオス』におけるアトランティス神話や、『パイドロス』における魂の本性と運命に関する神話等がそれにあたる。このミュートスの意義については現在に至るまで様々な研究がなされているが、一般にプラトンにおけるミュートスは「真実にできるだけ似せた虚偽」<sup>10)</sup>であると定義される。ここでの「虚偽」とは、完全な作り話、フィクションといった意味ではない。國方栄二によれば、プラトンのミュートスとは、「若干の事実を含む非事実」<sup>11)</sup>である。それはどういうことかといえ、**「プラトンのミュートスは多くの虚偽(非事実)を含むが、純然たるフィクション(虚構)ではなく、別の高次な真理(倫理的な命題)に一致すべきもの」**<sup>12)</sup>であるとされる。そして、プラトンにおいて問答法的議論にミュートスを挿入する理由は、「論証は論証として、知性においては理解できても」、感情の面で完全には納得できない事柄を、「人間の情念に訴える仕方」で説得すること<sup>13)</sup>を狙いとしているのである。それこそが、ゴードンが「トゥリポリの王女」の物語を語ることによってやろうとしていたことに近いと筆者は考える。

そうすると、『ハムレット』の小説の構造について、もう一つ重要な点に気づ

---

<sup>9)</sup> 『ハムレット』の作中で物語の会合が開かれるゴードンの書斎にはソクラテスの胸像が飾られているという描写がある。Vgl. Hamlet. S. 218. また、語り手がゴードンの肥満体について、「プラトンは、人間の魂は肉体の中に閉じ込められていると説き、人間の魂がこういう風に力を失くすことに対して、様々な理由を与えている」と述べる箇所がある。Vgl. Hamlet. S. 44. これらの記述は、デーブリーンが『ハムレット』の随所においてプラトンからの影響を反映させている事を示唆していると考えられるだろう。

<sup>10)</sup> 國方栄二：プラトンのミュートス(京都大学学術出版会)2007年、126頁参照。

<sup>11)</sup> 國方栄二：ロゴスとミュートス[内山勝利(編)：プラトンを学ぶ人のために(世界思想社)2014年、61～76頁]、67頁参照。

<sup>12)</sup> 同上、68頁参照。

<sup>13)</sup> 國方：プラトンのミュートス、162頁参照。

く。この小説の構造においては、登場人物同士の対話が大きな割合を占めているという点である。語られる物語の前後には登場人物たちによる一対一の対話が置かれる箇所が目立つ。幾つかの例を挙げると、「トゥリボリの王女」が語られた後にはエドワードとアリスの対話があり、またジェームズ・マッケンジーが「リア王」を語る前にはキング医師とアリスの恩師であるミス・ヴァージニア、そしてその後にはエドワードとキング医師、そしてエドワードとマッケンジーがそれぞれ一対一で話す場面がある。各々の対話の場面では台詞の表記の仕方も、それぞれの台詞の前に個人の名が置かれている箇所が随所で見られる。そのような表記もまた対話篇を想起させるものであり、おそらくはデーブリン自身もそれを意識して執筆したのではないかと推察できる。例えば、以下のような対話文が頻繁に登場する。

エドワード、「だから人間疎外の歴史！」

ゴードン、「いわゆる自分勝手にわがままな行動疎外の、だ。行動、それは陰気な言葉であり、同時に偉大な言葉だ」

エドワード、「何をおっしゃっているんですか？」

ゴードン、「陰気な言葉。その言葉が私の強い関心事だった、私の本の中で、人物を描く時に。そういう人物たちは、本当に機械を動かす蒸気だったろうか？あるいは、そうではなくて、むしろ機械の歯車、テコではなかったか？」  
(153f.)

登場人物たちは対話を繰り返す。そしてその議論は結論に達することはなく、対話は永遠に終わることはない。その様な人間の議論の中で、いわば議論の補強として機能するのがミュートス、つまり物語であるということなのだ。以上のことから、『ハムレット』における登場人物たちが語る物語を、単に「枠物語構造」という言葉を用いて定義してしまうのは、適切ではないだろう。語られる物語は、登場人物たちの独自のミュートスである。<sup>14)</sup>

---

<sup>14)</sup> „Mythos“という言葉を使って『ハムレット』で語られる物語の機能について論じた先行研究には、Walter, Henrike: *Bewusstseins(ge-)schichten. Zur Bedeutung und Funktion der Erzählungen in Döblins Roman Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende.* In: *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Emmendingen 2007.* Hrsg. von Sabrina Becker u. Robert Krause. Bern (Peter Lang Verlag) 2008. S. 101–121. があるが、そこではプラトンの「高次の真実を提示する」ものとしてではなく、「登場人物たちが物語によって自らの根源的な意識を分析するもの」として論じられている。

ゴードンが語る「トゥリポリの王女」の物語は、叙事詩人ジョーフィとその女友達であるブチ・レイ、そしてトゥリポリの王女が中心となって展開する恋物語であり、スウィンバーンの詩<sup>15)</sup>でよく知られる口承伝説をゴードンが翻案し書き換えたものである。いわばその物語は「事実ではない虚偽」であるが、少なくともゴードン本人によれば、その中にはプラトンのミュートスと同様に、「個人や人間の運命に関係があって、そこから切り離すことのできない真実」を述べるという目的があった。彼は、「一人の父親が可愛く思っている息子に、あまり露骨にならないように、ある種の事柄、結婚や恋愛、家族について、啓蒙のために言わねばならないことを物語るつもりだ」(39)と、キング医師に話してから、物語を語り始める。しかし、ゴードンの語る物語は、ゴードンの「現実逃避主義者」という特質のゆえに、「安全と思える領域へ逃亡することによって、反対尋問から逃れよう」とする意図からも逃れることができない。そして、その事から、「真実を述べる」というゴードンの建前上の目的と、彼が実際に語った物語が聴き手たちに与える影響は全く違ったものになるのである。

## 2. エドワードの懐疑

それでは、ゴードンの物語は、それを聞いた他の登場人物たちにどう受け止められたのか。作中では、ゴードンによって「トゥリポリの王女」の物語が語り終わられた直後の章に、エドワードとアリスの対話が置かれている。そこで二人はゴードンの語った物語について話し合っているが、物語の詳しい内容については全くと言っていいほど触れることはなく、「父親が物語を語った」ということに感銘を受けている二人の様子がうかがえるのみである。

「お父さんの話、素敵でしたね。お父さんは今まで話をなさったことなんかなかったですよね」

「そうですね、エドワード。お父さんはお書きになるばかりですからね」

「でも、とうとう話すことができたのですね。とても素晴らしかったですよ、ね、お母さん！そうは思いませんでしたか？」

「素晴らしいお話でしたよ。私たちはみんな楽しみました、あなたもね」  
(116)

ここでは特にエドワードが、父親が物語を語ったという事実に対し深く感心してい

---

<sup>15)</sup> デーブリーンはこのスウィンバーンの詩を作中に引用している。Vgl. Hamlet. S. 47.

る。エドワードにとって、作家である父親が「書いたのではなく話した」ということが、一体なぜそんなにも重要な関心事なのであろうか。そのように芽生えてくる疑問を解く鍵は、おそらくデーブリン自身の創作に関する懐疑と理想を示した文章の中にあると思われる。デーブリンは 1913 年に発表したエッセイ「小説家とその批評家に告ぐ——ベルリン綱領」において、次のような文章で 19 世紀の散文芸術の閉鎖性を批判し、20 世紀の新しい小説の形を示さなければならない、と宣言している。

散文作家たちは非常に同調しやすいのだが、新しく、厳密で、冷静な方法で世界を開拓しようとするのではなく、絶え間なく「素材」と彼らの内面的な不十分さの問題に手こずっている。思い込みすぎない内面的な必然性を抑制し、芸術に手綱を手渡すべきである。創作とは爪を噛んだり歯をつつき回したりすることではなく、公的な事柄なのである。<sup>16)</sup>

上記に引用したエッセイは、「芸術家たちは閉じられた独房の中で仕事をしている」<sup>17)</sup> という文章で始まる。その冒頭の一文にも、引用部分にも、デーブリン自身が 20 世紀初頭に抱いていた、個人的な内面の問題にばかりかかりきりになっている前世紀の心理小説の内向性への懐疑が端的によく表れている。そして、『ハムレット』の中には、19 世紀の伝統的な心理小説の作家であると作中で明言されているわけではないが、「閉じられた独房の中で仕事をする」作家が登場している。その作家がゴードンである。ゴードンは、戦争が勃発すると、ロンドン市内の自宅を引き払って避暑用の別荘だった郊外の家に移るようになる。

だからその戦争に関しては、彼について述べるべきことは何もなかった。彼は何の被害も受けることなく、戦艦の劇的な轟沈や、前線突破を、様々な上陸作戦を、あのノルマンディー上陸作戦の日を、暖炉のそばで、彼に合わせてつくられた安楽椅子に座って、生き延びてきたのだった。(30)

そしてゴードンはその郊外の家から、戦地へ激励の小包を送り、また戦意高揚のために様々な古典から剽窃した文章を雑誌や新聞に載せた。そしてそのでっち上げで書いた文書を、「自ら感動して読んだのである」(31)。このように、「現実逃避主義者」であるゴードンは、自分自身を完全に外の世界から切り離している。戦争に関しても、「戦争というものは、世界史においてときどき見られるもので、インフルエンザやチフスや猩紅熱のように、人間の間でときどき生じて、手の施しよう

---

<sup>16)</sup> Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker. S. 120.

<sup>17)</sup> Ebd., S. 119.



がないものだと思っていた」(30)とある通り、基本的には無関心であって、戦争責任について追求するエドワードとは対照的な態度を取っている。彼は作家として公に向けて戦意高揚文を書いていたが、それを書くために「あらゆる古典から剽窃を行った」(31)。その際に、彼は古代の抒情詩や政治家の演説の中に感溺する。それに加え、剽窃により書き上げた文書を「自ら感動して読んだ」という点からも、彼の創作活動は完全に自分自身の殻の内側に籠ったまま行われていたと言えるだろう。ゴードンは彼の主観的な世界から抜け出すことはなく、デーブリーンがかつて批判したような内向性を保持している作家を象徴するような側面がある、という事が読み取れる。エドワードが、父親が「書いたのではなく話した」ことに感銘を受けたのは、彼がそのような父親の創作態度に対して懐疑的であったことの表れである。デーブリーンはゴードンに創作する作家の姿を投影し、またエドワードにはその創作すること、ひいては物語ることへの懐疑を抱かせる役を背負わせている。

エドワードが父親に対して抱く懐疑は、かつてのデーブリーンの懐疑でもある。前章で述べたように、ゴードンは人々の永遠に続く議論に対して、ある一つの「真実」を提示する手段として、吟遊詩人ジョーフィの物語を語った。そのように自らの内面にこもって創作するのではなく、「公的な事柄」を述べるために直接聴衆の前で物語ること、ゴードンがそのような行為に及んだことはエドワードにとって感嘆すべきことであった。しかし、エドワードはそこで父親への追及の手を緩めない。父親が語った「トゥリボリの王女」の物語の意図に関して、エドワードは自身の考えを次のように述べる。

僕たちは大変困っている、何をしたいのかわからない。行動しようとは思っている、そうです、行動したいんです。が、実際には行動しない、やり遂げない。それである時、お父さんも、僕たちの代わりに行動するものが何であるかを説明されました。空想力、思想、時代のしきたりの姿を認めた一般の精神的創造物ってわけです。(168)

彼は父親が語った物語の中に、肝心の戦争責任に対する答えが含まれていなかったことに気づいている。「現実逃避主義者」である父親が「真実」を提示しようと宣言しながら、巧妙にその答えから逃避していたこと、そして自ら行動しないことへの言い訳を語っていたことに不満をあらわにする。彼はそこから更に、父親の人格そのものへの懐疑心を深めていく。彼は父親を次のように糾弾する。

でも僕はその考えを受け入れられません。そこには何かが欠けています。(中略)お父さんは何かから気をそらせようとしていて、そして責任を回避しようとしています。お父さんの理論の中に、責任ということが占める場所はありません。僕たちに責任はなかったのでしょうか、お父さん？(168f.)

エドワードがこのように追及するゴードンの人格については、語り手によって語られる物語とともに興味深い記述が見受けられる。その物語が「ロード・クレンショーの冒険」である。

### 3. ロード・クレンショーの冒険

ゴードンは、本名の他に、妻アリスや親しい友人たちから呼ばれる「ロード・クレンショー」というあだ名を持っている。その「ロード・クレンショー」という呼び名は、『ハムレット』の作中において語られる物語のひとつである「ロード・クレンショーの冒険」から取られたものである。この物語は『ハムレット』第1巻の第4章目に登場し、登場人物ではなく、小説の語り手によって語られる唯一の物語である。主人公「ロード・クレンショー」は、自分自身の身元すらも把握しておらず、周囲の環境に合わせて名前も人格も変えてしまう男性で、ある日ハリウッドに迷い込んだその男が、俳優として映画撮影に参加する中で最終的に女優を誘拐し行方をくらます、という昔話である。ゴードンは妻アリスや友人達からその昔話の中の「ロード・クレンショー」と同一視されている。語り手はこの昔話を語った最後に、ゴードンがその名前では呼ばれるようになった理由を語るのだが、その際に次のように述べている。「それによって（＝アリスがゴードンをロード・クレンショーと呼んだことによって）ゴードンに判決が下された。そしてアリソン家の上にはその謎めいた性質、交換可能な人格という性質が君臨していたのだ」（42）。ゴードン、もしくはロード・クレンショーの「交換可能な人格（*auswechselbare Persönlichkeit*）」とは、つまり、人格を周囲の環境に合わせて変化させてしまう性質、ということの意味している。この「ロード・クレンショーの冒険」という昔話は、ゴードンが「現実逃避主義者」という特質と併せ、「虚構」を作り出すという性質を備えていることを寓意的に示している。

先に述べたように、デーブグリーンはゴードンに創作する作家の姿を投影していると考えられる。そして、ゴードンが物語を語り始めたのは、登場人物たちの議論の中に何らかの「真実」と呼べるものを提示するためであった。しかしこの「ロード・クレンショー」という呼び名に象徴されるゴードンの性質と、ゴードンの話した吟遊詩人ジョーフィの物語に対するエドワードの批判から、彼の話す物語が「真実」を提示するという目的とは矛盾したものであることが明らかになる。ゴードンがそのジョーフィの物語を語る様子にも、そのことが端的に表れているだろう。

ロード・クレンショーは、だんだんと自分の物語に溺れこみ、彼がどんなつもりで語っているのか、とっくに誰からも忘れ去られてしまっていた。それでも、彼は話を終えることができなかった。ゴードン・アリソンの話が長くなればなるほど、それは、一体どうしてこんなに魅せられるのかを考えてみることができないほどに、聞く人たちの心を強く捉えたのだった。（115）

ここでゴードンの持つ「ロード・クレンショー」としての特質が浮き彫りになっている。彼は「真実」を提示するという当初の目的を忘れ、その物語の中にのめり込んで語ってしまう。ゴードンにとっての「物語る」という行為が、再び、現実からの逃避、そして虚構への没頭と同義となっている。またそれは周囲の人々をも巻き込み、聴衆をも虚構の世界に引き込んでしまう。『ハムレット』という小説において、「物語る」ことを象徴する人物であるゴードン＝クレンショーが、物語によって「真実」を提示するのではなく結局は「虚構」を作り上げることにのみ特化してしまっているという事実から、デーブリーンのこの小説に込めた懐疑が読み取れるだろう。

「ベルリン綱領」において、19世紀の散文作家たちの内向性について批判したデーブリーンであるが、この小説『ハムレット』においては、ゴードン＝クレンショーが持つ性質と、「物語る」ことによって何か「公的な事柄」を述べるという行為の間にある矛盾が露呈される。そしてそれが露呈されると同時に、果たして「物語る」という行為によって真実を述べるのが可能なかという疑問が浮かび上がってくる。プラトンが対話篇で用いたミュートスを意識させながら、デーブリーンは逆説的に物語に真実性や普遍性を持たせることへの懐疑をこの小説の主題に据えたのではないだろうか。

#### 4. 個人を語る物語

そのようなゴードンに対してエドワードは、戦争責任への問いかけ等からも理解できるように、作中では常に真実を探求する者として振る舞う。彼はキルケゴールを引用し、家族や友人の前で「僕は誠実さを求める (Ich will Redlichkeit)」(170) と述べ、そしてあくまでも真実を追求すると宣言する。

キルケゴールは、いかなることがあっても、彼が取り上げた問題に、真実を求めているのです。彼は、どんな目隠しも認めません。そのために教会が潰れてしまうようなことがあっても、彼は、真実を主張するのです。彼の義務から、彼の天性の義務、彼の権利から一歩も譲歩しません。(171)

このように語るエドワードは、伯父であるジェームズ・マッケンジーに対して、物語の会合でシェイクスピアの『ハムレット』を語るように依頼する。父親に欺かれていると感じ、そのために家族の秘密を暴き、正義のために復讐を決意するハムレットの姿に自らを重ね合わせたからである。しかし、マッケンジーはそれを拒否する。そしてエドワードの望むような、真実を探求する英雄の物語ではなく、「ゴードン・アリソンに似た何か」(214)である『リア王』の物語を語る。そこでのマッケンジーの物語の意図は、エドワードが欲する真実を提示することではなく、「アリスとエドワードにゴードンの本当の姿を示してやろう」(214)という目的

があるのみである。すでにこの時点で、エドワード以外の登場人物にとって物語を語ることは、普遍的な真実を示す意図などは全く含んでいないものであることが明らかである。マッケンジーがただ「ゴードンのことを」語るために物語るように、物語はただ個人的な事柄、個人の感情によってのみ語られるようになる。

その個人的な感情によって物語を語る最たる人物が、ゴードンの妻でありエドワードの母親であるアリスである。小説『ハムレット』において物語を語る人物は幾人か登場するが、アリスの物語は他の人物のものとは異なる点が幾つかある。他の人物（ゴードン、エドワード、ジェームズ・マッケンジー、ミス・ヴァージニア等）は皆、アリソン家の会合において集まった友人、知人、家族の前で物語を語る。しかしアリスの場合は、会合では物語を語らない。彼女の物語の聞き手となる人物は、息子のエドワードただ一人だけである。作中において彼女が語る物語は「モンマルトルの母」、「ナウムブルクのドームにて」、「プルートとプロセルピナ」、「テオドーラとフィリップス」の四つであるが、「テオドーラとフィリップス」の物語以外は、アリスとエドワードが二人きりでいる時に語られている。彼女は息子に対してあるイメージを植え付けるといふ明確な目的を持って物語を語る。作中においてエドワードは母親との対話を繰り返していた。その対話の中で母親から物語を聞かされ、その物語の内容を自らの家族に隠された真実だと信じていく。

「この世でただ一つの生の価値。お前たち子ども以外のね」

「お父さんはそうじゃないんですか？」（中略）

「プルートって誰か、知ってるわね。それは冥界の神。彼の国は地獄でした。太陽もないし月もない。星も輝いていないし、花も咲かない。さえずる鳥もない、喜びのない国だったのです。プルートはそこの支配者でした」

「暴君だったんですか？喜びを握りつぶしてしまったんですか？」

「喜びなんかなかったのです。そういうところに彼はいたのです」（312）

アリスが語る四つの物語の主人公たちは全てアリス自身を暗示している。「モンマルトルの母」と「ナウムブルクのドームにて」では、彼女は戦場で傷ついた息子を待ち続ける健気な母親である。そして「プルートとプロセルピナ」では、冥界の王プルートにさらわれ自由を奪われた純真なプロセルピナであり、「テオドーラとフィリップス」の物語では、恋人を失った哀れなテオドーラである。アリスがエドワードに対し、ある一つのイメージを植え付けるために物語を語ったということはすでに述べたが、それは、アリス・アリソンが家庭内においてゴードン・アリソ

ンの支配下に置かれた被害者であるというイメージである。そうして植えつけられたイメージが、小説『ハムレット』の本筋において最も重要な、アリスによるゴードンへの復讐という展開へと繋がっていくのである。

アリスは、ゴードンとの結婚が自分の望んだものではないと考えていた。そのため、エドワードがゴードンと結婚する前に恋愛関係にあった別の男性との間の子供であるという妄想に取り憑かれたまま、エドワードに上記の三つの物語を聞かせる。エドワードは母親の語る物語こそ真実であると信じ、その物語によって自身の中に植えつけられた父親のイメージを信じたエドワードは、母親と共謀してゴードンをアリソン家から排除することに成功する。しかし、そのアリスの語った物語もまた全て虚構であり、自らが全て母親の思惑通りに動かされていたにすぎないと知ったエドワードは、そんな母親とその行為に嫌悪感を抱き、ゴードンに続いて自らアリソン家を出て行くこととなる。

この小説の主題を象徴するような言葉が、アリソン家を出た後のエドワードの口から発せられている。

何かが僕たちのなかに、もしくは僕たちの背後に隠れていて、それが僕たちに考えさせ、そして僕たちを指揮する。その古い驚愕が、もう僕がとっくに記憶していない時代から、僕の内にあって、ぼくを駆り立てたのだ。それでは僕はそこに存在していたのか？自由だったのか、責任はあったのか？僕に罪はあったのか？僕は舞台の上で役者のように動いたのだ、僕の知らない台本に沿って、でも誰かが台詞と振る舞いを教えてくれたのだ。(487)

運命に左右されず、自分の認識と良心に従い「誠実に」行動していたと考えていたエドワードだが、ここで結局はその行動の裏には何者かの意思があり、自分は背後から何かに操作されるように動いていたにすぎないということに気づくのである。彼はシェイクスピアのハムレットと自分を同一視していた。そして自分に「真実」を耳打ちしてくれる亡霊を求め、母親のアリスがその亡霊の役を買って出たのである。しかしその結果得られたのは、彼の求めていた真実などではなく、母親の身勝手な欲望とそれに伴った家族の崩壊であった。父ゴードンの現実逃避主義、そして虚構を作り上げる「交換可能な人格」を否定していたエドワードであるが、自ら最も「真実らしい」と信頼していたことこそが全て虚構であったということに気づいたときに、認識の激しい変化が起こり、それまでの自らの思考・行動を省みざるをえなくなるのである。上記に引用したエドワードの独白は、母親の思うままにゴードンを家庭から追い払ったことだけではなく、ずっと追い求めていた戦争責任に対する問いかけの答えも含んでいる。エドワードは結局、その時々で正義であり、真実であると信じたものに従い、その時々で行動していたにすぎないのである。

エドワードは、作中において一貫して、父ゴードンの創作態度、物語を語る姿

勢の矛盾を突き、それに対立する真実を追い求めるキャラクターとして描かれてきた。デーブリーンが意図してエドワードに内向的な創作態度への懐疑、そして真実を語らない物語への懐疑を抱く役を背負わせてきたのである。そして最終的に、エドワードは普遍的な真実を語ることの不可能性に直面させられる。デーブリーンは『ハムレット』において、「ロード・クレンショー」と呼ばれるゴードンが虚構を語ること、真実を追い求めるエドワードが結局はその真実を追い求めることに挫折すること、この二人の人物を通して「物語る」ことへの懐疑を示した。1910年代のエッセイにおいては、散文芸術の中に物語る精神を蘇らせ、普遍的な真実を作品の中に述べることを追求していたデーブリーンが、晩年にはそのような試みが結局は挫折すること、そして真実を述べることに対する疑いを小説の中で表したという事実は、彼の作品群全体を総括する上で非常に興味深い現象であろう。

## おわりに

本稿では、小説『ハムレット』の小説の構造を捉え直し、更に中心的な登場人物、エドワードとゴードン親子の対立構造からデーブリーンがこの小説で書き表そうとした、物語ることへの懐疑を明らかにしようとしてきた。すでに本論の中で何度も述べているように、1910年代に発表したエッセイにおいては、小説を「公的な事柄」として創作すること、つまり普遍的な真実と呼べるものをその中で述べるべきであると主張したデーブリーンは、この生前最後に発表した長編小説においては、かつて批判した19世紀の心理小説作家のイメージをゴードンに投影している。また、そのような作家を批判したかつてのデーブリーン自身と同様の懐疑を抱く者として、主人公エドワードが登場する。それによって、小説の中で真実を語ることの不可能性、結局はすべてが虚構ではないか、という1910年代にデーブリーンが抱いていたものとは異なる懐疑心が浮き彫りになる。そのような懐疑こそが小説『ハムレット』の主題であり、デーブリーンはその主題を、プラトンの対話篇を想起させる小説の構造を用いて書き表そうとしたのである。

そのような試みには、「物語る」という人間の行為を古代にまで遡り、その本来の意義を再度確認した上で、20世紀の小説における普遍性、真実性といったことを思考し直そうとしたデーブリーンの気概が感じられる。デーブリーンの「語り」が論じられる際には、とかくいまだに『アレクサンダー広場』におけるモンタージュ技法に偏って語られがちである。確かに『ハムレット』における「粹物語」という語り的手法自体は目新しいものではない。しかし、彼がその作家生活の最晩年に至るまで、「物語る」ことの意義を思考し続けた作家であることを示す作品であるという意味で、注視されるべき作品であることは間違いないだろう。

## Fiktion und Wahrheit

### – Die Erzählung Gordon Allisons in Alfred Döblins Hamlet-Roman –

YOSHIDA Chihiro

Die Forschung über Alfred Döblins experimentelle Erzählweisen beschäftigt sich immer noch häufig mit dem Stilmittel der Montage, das er vor allem in seinem berühmtesten Roman „Berlin Alexanderplatz“ (1929) benutzte. Aber in „Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende“ (1956/1957) wählte er eine andere Form des Erzählens. In diesem Roman, der als Döblins letztes Werk veröffentlicht wurde, erzählen die Figuren nacheinander verschiedene Geschichten und der Inhalt ihrer Erzählungen deutet auf vergangene oder zukünftige Vorgänge in der Handlung des Romans hin. Dies führt zu einer komplexen Konstruktion der sog. Rahmenerzählung.

Absicht der vorliegenden Abhandlung ist, durch eine Analyse dieser Geschichten, insbesondere derjenigen von Gordon Allison, dem Vater des Protagonisten Edward Allison, die Funktion der Erzählung im Hamlet-Roman zu erhellen. Edward, ein englischer Soldat, der aus dem Zweiten Weltkrieg zurückgekehrt ist, führt mit seiner Familie einen Diskurs über die Kriegsschuld. Um unter diesen Diskurs einen Punkt zu setzen, erzählt Gordon die Geschichte „Prinzess von Tripoli“. Mit ihr versucht er, seinem Sohn „eine Wahrheit“ über die Menschheit vor Augen zu führen, was an die Funktion der Mythen in Platons Dialogen erinnert. Aber anders als bei Platon ist Gordons Erzählung nicht wirklich in der Lage, die Wahrheit ans Licht zu bringen, sie ist lediglich eine reine Fiktion. Der Sohn kritisiert seinen Vater scharf, da dieser als selbsternannter „Eskapist“ nur fiktive Geschichten erzählen könne. Edward selbst hingegen wird im Roman als eine nach Wahrheit suchende Person dargestellt und bildet somit einen Kontrapunkt zu Gordon. Am Ende des Romans erweist sich jedoch sein Forschen nach Wahrheit schließlich auch als zum Scheitern verurteilt.

Als Döblin in den 1920er Jahren „Berlin Alexanderplatz“ schrieb, zielte er darauf ab, die universale Wahrheit und allgemeingültige Normen darzustellen und mit dem Roman einen neuen Topos für das 20. Jahrhundert zu errichten, wie seinem literarischen Essay zu entnehmen ist. In seinem letzten Werk, „Hamlet“, stand er dann aber einem solchen Vorhaben sehr skeptisch gegenüber, ein Faktum, das hinsichtlich Döblins schriftstellerischer Entwicklung nicht übersehen werden darf.