

A. デーブリーン『踊り子とカラダ』における語り的问题

吉田 千裕

1. はじめに——『踊り子とカラダ』について

アルフレート・デーブリーン (Alfred Döblin, 1878-1957) の短編『踊り子とカラダ (Die Tänzerin und der Leib)』¹⁾ (以下『踊り子』と表記) の初出は1910年の雑誌『嵐 (der Sturm)』への掲載であり、これはデーブリーンの『嵐』への最初の寄稿でもあった。その物語の概要は以下のようである。才能に恵まれていた踊り子エラが「青白い長患い」に罹り、言葉を喋ることも、自らの身体を自分の意志 (der Wille) によって動かすこともできなくなる。この短編においては、彼女の身体は「ihr (彼女の)」という所有冠詞をつけられることはなく、常に「カラダ (der Leib)」と表記され、主人公である踊り子とは別の主体として描かれている。物語の中心は踊り子と、彼女の意志に反する「カラダ (der Leib)」との格闘である。彼女は自身の意志に反して弱っていく「カラダ」に対して苛立ちを覚え、入院生活の中で彼女自身ではなく「カラダ」にばかり注意を向ける医者や看護師たちに腹を立てる。そして最期はハサミを手に取り、心臓を突き刺し、「カラダ」を息絶えさせ、口元に意地悪な笑みを浮かべながら息絶える。このグロテスクな印象を与える短編について、デーブリーンの撰集の編者であるヴァルター・ムシュクは、「この短編集 (『たんぽぽ殺し (Die Ermordung einer Butterblume)』) の核心となる作品」²⁾であると評する。詳しくは後述するが、その理由としてムシュクは、この作品は「芸術」をテーマにおいた作品だからということ述べている。³⁾

ところで、デーブリーン研究においては『ベルリン・アレクサンダー広場』を扱ったものが圧倒的に多い。初期短編を扱ったもの自体の数はそれに比べれば多くなく、『踊り子』を単独で扱ったものも例外ではない。そのような研究状況の中で、最近の研究では、2009年に出版された論文集『アルフレート・デーブリーン：モダニズムの方法論』に他の短編との比較という形でステファニー・カタニ⁴⁾とトルステ

¹⁾ Alfred Döblin: Die Tänzerin und der Leib. In: Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen 1910-1950. Olten und Freiburg im Breisgau 1962. S. 17-22. 以下、引用部は本文中に頁数を記述する。尚、翻訳は拙訳によるが、次の訳を参考にさせていただいた。アルフレート・デーブリーン (糸田文・山本浩司訳)：たんぽぽ殺し・デーブリーン短編集 (河出書房新社) 2016、17-22 頁所収。

²⁾ Walter Muschg: Nachwort des Herausgebers. In: Die Ermordung einer Butterblume. S. 421-432, hier S. 424.

³⁾ Ebd.

⁴⁾ Stefanie Catani: Die Geburt des Döblinismus aus dem Geist des Fin de Siecle. Döblins frühe Erzählungen im Spannungsfeld von Ästhetik, Poetik und Medizin. In: Alfred Döblin: paradigms of modernism. Berlin 2009. S. 28-45.

ン・ホフマン⁵⁾の論文二編が収録されている。また 1962 年に出版されたデーブリー
ン撰集のあとがきにおいて、編者であるムシュクが、この作品をハインリッヒ・フ
ォン・クライストの『マリオネット芝居について』に影響を受けた、人間の意志と
美に関するものとして読解できる作品であると述べている。それに対してクラウ
ス・ミュラー＝ザルゲートは、デーブリーンの生涯と作品群についてまとめた研究
書である『アルフレート・デーブリーン：作品と発展』においてこの短編について
短い論考を寄せ、デーブリーンによる「芸術論」であることには同意しているもの
の、『マリオネット芝居』が人間の「無意識」によって作られる美をテーマにしてい
たのに対し、『踊り子』は「人間の意志によって美を創造する」事をテーマにしてい
るとして、ムシュクによる『マリオネット芝居』との比較には異を唱えている。⁶⁾
このような「意志」と「無意識」の問題については、デーブリーン自身は次のよう
な言葉を残している。「(舞踊芸術とは)意志を飼いならすことをせきたてる尊大な、
厳格な芸術であり、意志による身体の制圧——その中にある素晴らしい、深く従順
な芸術——意志の芸術である」。⁷⁾ デーブリーンにおいては、「踊る」という行為は
人間の意志に深く関わる芸術として捉えられていることが読み取れる。そして、そ
の舞踊芸術に対する洞察は、『踊り子』に登場する舞踊にも反映されており、そのこ
とがこの『踊り子』という短編をある種の芸術論として読解できるものにしてい
る。

この『踊り子』をデーブリーンの芸術論のひとつとして捉える試みは、上述した
ムシュクのあとがきやミュラー・ザルゲートの短い論考、そしてヘルガ・シュテー
ゲマンの論文⁸⁾で既に行われているといえる。またホフマンの論文においても、踊り
子と「カラダ」の対立関係だけではなく、「語り手の文学的描写に関する格闘」とい
うテーマで読解できる可能性について示唆されている。そして、ウルスラ・コッヒ
ャーが 2017 年に発表した論文では、この短編が「語るもの」と「語られるもの」の
関係を読み取れる作品として考察されている。⁹⁾ 本論はそれらを発展させて、この
奇異な短編を、創作活動初期にあったデーブリーンの「散文芸術」に関する葛藤、
そして文学理論エッセイ「ベルリン綱領」にも論述された「19 世紀的な心理小説」
へのアンチテーゼをテーマとしているものとして読み解きたい。上述した先行研究

⁵⁾ Torsten Hoffmann: „Inzwischen gingen seine Füße weiter“; Autonome Körperteile in den frühen Erzählungen und medizinischen Essays von Alfred Döblin und Gottfried Benn. In: Ebd. S.46–65.

⁶⁾ Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonn 1988. S.97–100, hier S. 98.

⁷⁾ Alfred Döblin: Gespräch mit Klypso. In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau 1986. S. 11–113, hier S. 75.

⁸⁾ Helga Stegemann: Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. Bern 1978.

⁹⁾ Ursula Kocher: Krankheit aus der Distanz. Alfred Döblins frühe Erzählungen als narrative Notate krankhafter Existenzen. In: Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung.

(<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/289/441>) 2019 年 11 月 25 日
閲覧。

においては示唆されるに止まった「文学的描写に関する格闘」というテーマを、踊り子エラとカラダの対立を通して表象されるものとして、すなわち、上述したデーブリー自身自身の構図を用いて表現するなら「意志による身体の制圧」として読み解き、この奇異な短編を、デーブリーの新しい詩学論の具体的な試みとして位置づけることが本論の目的である。

2. 『踊り子』における「語り」——主人公と語り手との「距離」

まず、『踊り子』に見られる語りの特徴を取り上げておきたい。『踊り子』の冒頭は、「彼女は11歳で踊り子になる運命だった (Sie wurde mit elf Jahren zur Tänzerin bestimmt)」(17) という文章で始められている。そして「彼女＝主人公」であるエラ (Ella) の名前は、語り手が意識的に呼ぶことを避けているかのように、登場するのはわずかに二箇所である。「エラが痛みで唇をかみしめていたとき、母親はソファに身を投げ出して何時間も泣いた (Als Ella sich in Schmerzen auf die Lippen biß, warf sich die Mutter über das Sofa hin und weinte stundenlang.)」(17)、そして病院に行かなければならないという母親の言葉に「それに対してエラは何も答えず、ただその皺だらけの、希望を失った顔に憎々しげな一瞥をくれるばかりだった (Worauf Ella kein Wort antwortete, nur einen gehässigen Blick auf das runzlige, hoffnungslose Gesicht warf.)」(17) という二文以外は、語り手は一貫して「彼女 (sie)」もしくは「その踊り子 (die Tänzerin)」とのみ呼称する。そこには主人公を一人の個性ある人間として語ろうとする姿勢は見られない。この短編に登場する主要な人物はそもそも二人のみ、すなわち主人公エラとその母親のみであるが、エラの母親に至っては名前は一切明かさず、ただ「その母親 (die Mutter)」や「年寄りの女 (die alte Frau)」とだけ言及される。そのような登場人物に対する呼称からは、語り手が彼らに対し一定の距離を保とうとしていることがうかがえるだろう。

物語論の研究者であるフランツ・K・シュタンツェルによれば、「語り手」の存在は、小説理論上では物語文学のジャンル特性として認められてきたものであるとされる。例えば演劇が会話や演技によって直接的に観客の目や耳に向かって直接的に提示する形式であるのに対し、物語は「語り」を媒介にして、読者の想像力に向かって間接的に提示する形式である。シュタンツェルはさらに、その語り手による「物語状況 (Erzählsituation)」を、「私」の語る物語状況 (Ich-Erzählsituation) (一人称小説)、「局外の語り手による物語状況 (auktoriale Erzählsituation) (三人称小説)、「作中人物に反映する物語状況 (personale Erzählsituation) (語り手が不在であるかのような語りの形式) という三つに分類している。¹⁰⁾三人称小説である『踊り子』の語りは、「局外の語り手による物語状況」に分類されるはずである。しかし、この短編小説における「語り手」が、物語の「局外」に存在しているかという点には疑問が残る。すでに述べたように、『踊り子』において、語り手と主人公との間には一定の距離が置かれている。だが、そのことは語り手が物語世界内に存在しないとい

¹⁰⁾ フランツ・K・シュタンツェル (前田彰一訳) : 物語の構造 (岩波書店) 1989、7-8頁。

うことを意味しない。なぜならば、「物語世界の局外に位置する全知の語り手」は、物語世界の全てを俯瞰的に知覚し、その世界の情報を逐一読者に提示するという特徴を持つはずであるが、『踊り子』の語り手により読者に伝えられる情報には、非常に偏りがある。

『踊り子』において語り手が提示するのは、全てが主人公であるエラの情報である。すでに述べたように、小説冒頭は「彼女は11歳で踊り子になる運命だった (Sie wurde mit elf Jahren Tänzerin bestimmt.)」(17) という文章で始まり、続く二つの段落では「18歳で彼女は絹のように軽い体型と、大きすぎる黒い目をしていて (Mit achtzehn Jahren hatte sie eine kleine seidenleichte Figur, übergroße schwarze Augen)」(17)、
「19歳で彼女は青白い長患いにかかり、彼女の顔は青黒い鬘を結って奇妙なまでに青白くにぶく光って見えた (Mit neunzehn Jahren befiel sie ein bleiches Siechtum, so daß ihr Gesicht abenteuerlich fahl vor dem blauschwarzen Haarknoten schimmerte)」(17) という病にかかるまでの彼女の状態が示され、その後は小説の最後まで、エラが病院へと送られてから言う事を聞かなくなった彼女の身体と格闘する様子について逐一語り手によって「報告」がなされるのである。エラと彼女の身体の状況以外について——例えば彼女の病名、医師の診断、看護師について——等は全く提示されない。語り手がその焦点を合わせるのは小説の最初から最後までエラのみであり、その状態を読者に提示する役目を負わされている。その焦点をエラから移動させることは決してない。その視点は物語世界全体を俯瞰して見ているというよりも、エラに寄り添いエラの状況を記録するカメラ・アイ¹¹⁾であるとした方が適切であるように思われる。つまり、ここでの語り手は、「全知の語り手」として物語世界の情報を即座に媒介するのではなく、エラとともに動き、エラの行動を観察する「観察者」であり、その立ち位置はエラの立ち位置と共に変化する——よって、この語り手の位置は、完全に物語の局外にあると考えるよりもむしろ、エラと一定の距離を保ちつつも、同時に物語内部にその視点を置いていると考えられる。「非人格的でありながら、物語内部に存在するカメラのような観察者」それがこの『踊り子』という短編の語り手である。そしてその「観察者」としての視点は、現実の知覚と描写を物化し非人格化することに特化している¹²⁾と言って良いだろう。前述した、「エラと一定の距離を置いている」とは、この「非人格化」のことであり、だからこそ彼女は「エラ」という名前ではほとんど呼ばれないのである。『踊り子』における語り手は、エラを観察する対象として「客体化」、いわば「モノ化」している点に最大の特徴がある。

先行研究においてはホフマンが、この『踊り子とカラダ』という物語においては身体と意志の間の軋轢だけではなく、詩学的な問題が主題となっていると論じている。¹³⁾ エラと彼女の身体が闘っている様に、語り手もまた、この人間の内側の戦いに適当な文学的表現を求めて格闘しているのである。語り手による語り的手法を巡

¹¹⁾ シュタンツェル、238頁。

¹²⁾ 同上、241頁。

¹³⁾ Hoffmann, S. 52f.

る努力ははっきりと分かるが、ホフマンは、その努力のためにテキストが外部の出来事に関しても心理的な反映に関しても内容が乏しいものになっているとも指摘している。¹⁴⁾ この指摘はあながち的外れと言えるものではなく、この『踊り子』という短編が抱える最大の問題ともいえる点である。では、そのような問題を引き起こす『踊り子』の語りの手法とはどのようなものであるのか、それを次章で論じていきたい。

3. 「ベルリン綱領」との関連

デーブリーンは 1912 年に発表されたエッセイ「小説家とその批評家に告ぐ (*An Romanautouren und ihre Kritiker*)」通称「ベルリン綱領 (*Berliner Programm*)」において次のように述べている。

精神医学から学べ。それは精神的な人間全体に関わり合う唯一の学問である。精神医学は、心理学の浅はかさをとっくに認識しており、その領分を経過や動きを書き留めることに限定している。——その他のことや、「なぜ」とか「どのように」といったことに関しては、頭を振ったり肩を痙攣させたりするだけだ。

¹⁵⁾

この一節は、この文学綱領において最も有名な一節であると同時に、デーブリーンが作家であると同時に精神科医の顔も持っていたこともあり、特に頻繁に引用されている。デーブリーンが「精神医学に学べ」と「ベルリン綱領」で述べた理由については様々に論じられているが、筆者は当時 (19 世紀後半から 20 世紀初頭) の「今日的な散文作家」の根本的な問題が、その「心理学的技巧」にあるとデーブリーンが考えていたからであると捉えており、それは次のようなデーブリーンの言葉から読み取ることができる。

今日の真面目な散文作家の根本的な欠陥は、その心理学的技巧だ。小説の心理学は、たいていの日常的な心理学と同様に、全くの抽象的な幻影にすぎないと言うことに気づかなければならない。分析や分節化の試みは、本当の心の経過とはなんの関係もない。そんなことでは根源にはたどり着けない。人物の「動機」とは、人生においてそうである様に、小説にとっても間違いであり、詩的な寸評にすぎない。¹⁶⁾

ここで「分析や分節化の試み」という言葉が指し示す通り、デーブリーンが批判

¹⁴⁾ Ebd. S.52.

¹⁵⁾ Alfred Döblin: *An Romanautouren und ihre Kritiker*. *Berliner Programm*. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau. 1986 S. 119–123, hier S. 120f.

¹⁶⁾ Ebd. S. 120.

を浴びせる「心理学的技巧」とは、人間の心理を分析的かつ合理的に描写使用とする、前時代的な写実主義的もしくは心理学的作家の手法であり、そのような19世紀的な作家・作品を批判の対象としていると考えることができる。では、その心理学的技巧と相対するものとして彼が推奨した「精神医学に学ぶ」詩学とは一体どのようなものであったのであろうか。

ここで「精神医学」という言葉に捉われすぎてしまうと、この「ベルリン綱領」の趣旨そのものを見誤る可能性がある。デーブリーンは、例えばフロイト的な精神分析を文学に応用しようと唱えているのではない。¹⁷⁾ 彼はこの文学綱領において、二つの具体的な文学の様式を提示している。「映画様式 (Kinostil)」と「石の様式 (steineren Stil)」である。この二つの様式の形を明らかにすることで、デーブリーンが「心理学的技巧」に対抗するものとして構想した文学形式の詳細を明らかにすることができるであろう。

まず「映画様式」について、デーブリーンは次のように述べる。

描写はおびただしい数の形成物のもとで、一つの映画様式を要求する。極限まで高められた簡潔さと精密さにおいて、「視覚の充実」を追い越さなければならない。言語から具象性と生命力の最高の物を手に入れなければならない。語り手の旧態依然とした仕事は小説の中に必要ではない。語るのではなく、構築するのである。語り手には田舎くさい無遠慮さがある。言葉の簡潔さ、節約が必要である。(下線部は筆者による)¹⁸⁾

そして「石の様式」については、このように述べている。

作者の覇権は打ち破られなければならない。自己否定の熱狂に遠からず駆り立てられなければならないのである。もしくは諦念の熱狂が。私は私ではなく、道路であり、街灯であり、これやこの出来事なのである、それ以上のものではない。これが、私が石の様式と呼ぶものである。(下線部は筆者による)¹⁹⁾

「映画様式」においては、「語り手の旧態然とした仕事」が否定され、「石の様式」においては「作者の覇権」が否定される。つまりデーブリーンは、この「ベルリン綱領」において語り手による主観で語ることも、作者による主観で語ることも同時に否定するのである。そのような「主観による語り」こそ、デーブリーンの言う「芸

¹⁷⁾ デーブリーンは同じ精神医学者でありながらも、自身の指導教官であったアルフレート・コッヘの影響等もあり、フロイト的精神分析については反抗的な立場を取っていた。 Vgl. Sabina Becker (Hg.) Döblin Handbuch. Stuttgart 2016 S. 268.

¹⁸⁾ Döblin: An Romanautorern und ihre Kritiker. S. 121.

¹⁹⁾ Ebd. S. 122.

術家たちが閉ざされた独房で仕事をしている」²⁰⁾ことの証左であり、芸術の死ともいえる「合理主義」²¹⁾の源なのである。

デーブリーンのいう「精神医学に学ぶ」文学とは、そのような主観を徹底的に排除した「客観」を重視する文学であるといえる。そしてその「客観」を極度に推し進めた結果として、前章で論じた、『踊り子』における主人公を「客体化」いわば「モノ化」する語り手の「観察者」という立場を生み出したのである。

しかしながら、このような「モノ化」による文学手法の有効性が、この作品において証明され例証されているということではない。むしろ、そのような手法が一方において確かに持つ危険性を具体的に描き出し指摘することこそがこの作品のテーマであると筆者は考えており、そのことについて次章で具体的に述べていきたい。

4. 「観察する」主人公——「客体」としてのカラダ

本稿第2章で述べたように、主人公エラと語り手の間には「観察するもの」と「観察されるもの」という独特な関係が構築されている。そして、その独特な関係は、病が進行するに連れてエラと彼女の「カラダ」との間にも芽生えることとなる。まず、そのエラとカラダの関係の変化を追って見ていきたい。

第1章において既に述べたように、デーブリーンは舞踊芸術を、「意志を飼いならすことをせきたてる」、「意志により身体を制圧する」芸術であると捉えていた。この「意志」による「身体」の支配ということは、『踊り子とカラダ』において、エラが踊り子としての人生を歩み始める際に次のように記されている。

それまでは一步一步が子供じみていたのだが、彼女は今や、彼女の羽のように弾む靱帯に、なめらかすぎるような関節に、強制することを覚えた。彼女は用心深く、我慢強くつま先の中に、くるぶしの中に、膝の中に忍び込み、食欲にそのほっそりとした肩に覆いかぶさり、そしてその華奢な腕を揺らし、こっそりとその引き締まったカラダの遊戯を見張るのだった。(19)

この引用箇所では、「踊る」という行為が、カラダの中に「忍び込み」、カラダに「覆いかぶさり」、カラダの遊戯を「見張る」と表現されている。この「忍び込み」、「覆いかぶさり」、「見張る」という行為の羅列は、エラにとっての「舞踊」が、自身のカラダを観察し、客体化することと同義であることを表している。「意志によりカラダを制圧する」芸術は、ここでは自らの身体を客体化することとして示されている。エラは『踊り子』の語り手が彼女自身を客体化しているのと同様に、彼女のカラダを「モノ」として観察しているのである。そしてそのカラダの「モノ化」は、エラの病が進行するにつれて、さらに極端な形へと進行することとなる。

²⁰⁾ Ebd. S. 119.

²¹⁾ Ebd. S. 120. ここでデーブリーンは「合理主義こそが常に芸術の死なのである」と述べている。

エラはまず、「言葉を話すことを忘れて (Nun verlernte die Tänzerin zu sprechen)」(20) しまい、彼女のカラダはものを言わない物体に近づいていく。その踊り子とカラダの状態は、医師により投薬が行われる際に、「彼女の口は、彼女がそれに飲ませようと与えた薬を飲み込んだ (Ihr Mund schluckte Medizin, die sie ihm zu trinken gab)」(20) と描写される点からも明らかである。彼女の身体の一部であるはずの「口」という器官は、もはや彼女の意志の制御が及ぶところではなくなり、別の個体として対象化されている。²²⁾ エラが「薬を飲み込む (die Medizin schlucken)」のではなく、彼女は彼女の口に薬を「与え (geben)」なければならない。そして、カラダはエラの病が進行するにつれて衰弱していくが、それは徐々にエラとカラダが分離し、距離が開いていくことを意味する。主治医や看護師たちには彼女は「死人であるかのように無視され (und über sie fortsähe, als wäre sie tot)」(20f.)、しかし彼らは「彼女のカラダが表明することには洩らさず注意を向けて、カラダをとことん真剣に取り扱った (Man achtete aber auf jede Äußerung ihres Leibes, behandelte ihn mit einem maßlosen Ernst)」(20) とあるように、医学的に注意が払われるのはエラ自身ではなくカラダであり、カルテにはカラダの様子が事細かに書き込まれる。

彼女はぐったりとしてベッドの上で休んでいた。腐りかけた死骸のようなカラダが彼女の下に寝転がっていた。彼女は彼の痛みなど気にしなかった。夜に刺すような痛みを感じて苦しい時は、彼女は彼にこう言った。「明日の回診の時まで静かにしていなさい。あんたのお医者者に言えばいい、でも私のことは放っておいて」彼らは所帯を別々にしているのだ。彼女は、彼がどんな風に医者を騙すのかもわかっていた。「それもカルテに記録してもらえらるでしょう」そうして彼女はその厄介者の言葉を遮った。(21f. 下線部は筆者による)

エラの「下に寝転がっている」衰弱したカラダは「死骸」と称されるほど力なく、弱りきり、臥せることしかできない。エラとカラダが「所帯を別々にしている」と描写されるとおり、「エラ＝彼女」、「カラダ＝彼」と語り手にも彼らは完全に別々の個体として扱われている。ここで目を引くのは、エラ自身もまたこのカラダを自分とは完全に別のものとして客体化していることである。エラにとってのカラダは「腐りかけた死骸」であり、「厄介者」となる。ここで、エラとカラダの間にある一定の距離も、カラダの「モノ化」も決定的なものとなる。

コッヒャーが指摘するように、エラとカラダの間の距離が開けば開くほどに、カラダがエラに観察される対象となっていき、²³⁾ カラダは「物体化」、「モノ化」される。エラが「観察者」となることによって、ここに奇妙な二重構造が生まれる。「観察者」たるエラをさらに語り手が「観察」し、そしてその「報告」を読者が受け取るという構造である。しかしながら、ここで第2章の最後に触れたホフマンの指摘

²²⁾ Hoffmann, a.a.O. S.51.

²³⁾ Kocher, a.a.O.

にあったように、「外部の出来事に関しても心理的な反映に関しても内容が乏しいものとなっている」という状況が発生する。「モノ化」「非人格化」された主人公エラと彼女のカラダの状態のみが読者に報告され、それ以外の情報を読者は得ることができない状況を招いてしまうのである。

このような状況は、デーブリーンが「ベルリン綱領」において「映画様式」また「石の様式」で提唱した「主観」を排除した語りによって引き起こされているといえる。語り手は観察者としてしかエラを語ることはなく、病によって言葉を奪われたエラもまた自らを「主体的に」語ることはできない。物語られる対象の徹底した客体化と独立によって、逆にエラと語り手が支配されてしまい、デーブリーンが「ベルリン綱領」で述べたような「言語から具象性と生命力の最高のものを手にいれる」ことを妨害する結果となっている。このような「語り」のもたらす状況は、結局は「ベルリン綱領」における「反心理学的手法」の危険性を示し、その手法の限界を示すものであるかに思われる。

物語の最後にエラは唐突にその閉塞感のある状況を解消するような行動に出る。彼女は看護師に針と絹糸を用意するよう希望し、布を取って自らが置かれた状況を刺繍によって具象化するのである。

三つの人型がそこにあった。一つは二本足の上にある丸く不恰好な身体、腕も頭もなく、二本足の膨らんだ球体以外の何物でもなかった。その隣には、巨大な眼鏡をかけて、体温計をその二本足の丸い身体にあてがっている、優しそうな大きな男性がそびえ立っていた。しかし、その男性が身体に構っている一方では、一人の少女が裸足で跳ね回りながら、左手でその男性をバカにしたような仕草をして、右手で尖った鋏を持ち、その丸い胴体を下から刺していた。その樽のようなカラダからは、血が溢れ出していた。(22)

三つの人形はそれぞれ、「腕も頭もない不恰好な丸い身体」が病により弱ったカラダ、そして「それに体温計をあてがっている男性」がエラの主治医、そして「その男性をバカにしながらかみで丸い身体を突き刺している少女」がエラを表していると考えるのが自然であろう。しかし、この図をエラ、カラダ、そして「語り手」の関係を具象化したものと捉えることも可能ではないだろうか。この短編における「観察者」——つまり語り手——は、客体として「頭のない」カラダ、つまり「モノ化」したカラダを観察し続ける。しかし、「その横で跳ね回っている少女」つまりエラは「カラダ」を下から鋏で刺し殺す。

そこに浮かび上がるのは、エラ自身の願望である。

彼女はまた踊りたい、踊りたいと願った。

どんなに自由奔放な踊りにも冷静さを振りまき、はつらつとしたカラダが炎のように揺らめくことになったかつてのように、また自分の意志を感じたかったのだ。ワルツを、素晴らしく甘美なワルツを、今や彼女の主人となってしまっ

た男、カラダと踊りたがった。自分の意志の動きで、彼の手をもう一度つかんで、このカラダという怠けた獣を投げ、転げ回すことができたなら、そうしたら彼はもう彼女の支配者ではなくなるのだ。

彼女のその望みを叶えるには、カラダを再び彼女を制圧すること、すなわちカラダが「死」を迎えることしか実現する方法はない。しかし、それを達成するにはエラ自身の死も免れることはできないというパラドックスが起こる。

このパラドックスが、デーブリーンの提唱した詩学の矛盾を表明していると考えられる。徹底して主観を排除された「語り」の手法は、結果として言語による生き生きとした表現から遠ざかる。そして最後にエラの願望は刺繍という「図」で表され、言語芸術の限界を露呈した形で終わってしまう。エラは最終的に自らの胸を鋏で突き刺し、自らの死をもってカラダを制圧するという手段に出た。しかし、彼女の口元には「蔑んだような意地悪な表情」が残り、それはカラダとエラどちらの意志によって浮かべられたモノなのかわからないまま物語は幕を閉じる。

この物語の軸は、「徹底的に主観を排除した」語りと「非人格化された」主人公による物語は可能であるのかという実験であるように思われる。しかしデーブリーンが提唱した語りの手法の危険性を同時に示している、アンビバレンツな作品と言える。この作品において示された語りの「危険性」は、のちのデーブリーンの作品に生かされ、「ベルリン・アレクサンダー広場」のモンタージュ技法等につながっていくのである。デーブリーンの語りの手法をめぐる葛藤の後が残る、創作活動初期の作品として注視すべきものであるといえるであろう。

5. 終わりに

本論では、デーブリーンが問題視した 19 世紀的な写實的・心理学的詩学と、彼が模索していた 20 世紀的な新しい詩学との間にあった葛藤として読み換えることができるのではないかという先行研究に則り、まず『踊り子とカラダ』における語り手と主人公エラの特異な関係について、デーブリーンの文学綱領「ベルリン綱領」を参照しながら分析した。そしてこの短編小説においては、語り手が物語世界の全知の語り手としてではなく、物語世界内に存在し主人公を観察する「観察者」という位置に置かれ、また主人公を徹底的に「客体化」する語りの手法をとっていることを提示した。また、作中で分裂していく主人公エラとカラダの関係もまた「観察者」と「観察される客体」の関係として読み取れることを提示した。しかし他方、その文学的手法のいわば代償として、語り手と主人公、主人公とカラダの関係が結局は小説の生き生きとした具象性を奪ってしまう結果となることを論じた。

この『踊り子とカラダ』という作品はデーブリーンが新しい「反心理学的な」詩学の試みを模索し始めたころの作品であり、そこには 19 世紀的な心理学的詩学への反骨精神が先鋭化した形で現れていた。デーブリーンの「語り」は、この『踊り子とカラダ』が収録された『たんぽぽ殺し』という短編集以降は、『ベルリン・アレクサンダー広場』に代表されるように、語り手を「観察者」とする手法と、作中人

物を「映し手」としてその意識を通して物語世界の現実を映し出す手法を併せた物語技法を編み出していく。『踊り子とカラダ』という短編は、その前段階として、自らが提唱した「反心理学的」な文学の手法を実験的に試みた作品であり、結果的にその危険性を露呈したものといえるであろう。

Das Problem der Erzählweise in Alfred Döblins Novelle *Die Tänzerin und der Leib*

YOSHIDA Chihiro

Zusammenfassung: Diese Abhandlung beschäftigt sich mit Alfred Döblins Novelle *Die Tänzerin und der Leib* (1910), insbesondere mit der speziellen Beziehung zwischen dem Erzähler und der Protagonistin Ella. Zusätzlich wird für die Analyse Döblins literaturtheoretische Schrift *Berliner Programm* herangezogen. Dabei ergibt sich, dass der Erzähler in der Novelle kein auktorialer ist, sondern ein neutraler „Beobachter“, der die Protagonistin wie ein unpersönliches Objekt betrachtet. In ähnlicher Weise kann auch das Verhältnis der Protagonistin zu ihrem Leib, das im Verlauf der Novelle immer zwiespältiger erscheint, als Beziehung zwischen einer „Beobachterin“ und einem „beobachteten Objekt“ charakterisiert werden.

Diese besonderen Beziehungen zwischen dem Erzähler und der Protagonistin sowie zwischen der Protagonistin und ihrem Leib ergeben sich aus Döblins Bemühung um eine anti-psychologisch realistische Literatur. Letztlich muss aber Döblins Versuch anti-psychologisch zu erzählen als gescheitert angesehen werden, denn seine Erzählweise führt zu einem Mangel an lebendiger Bildhaftigkeit des Textes als Wortkunstwerk. Daher ist die experimentelle Novelle *Die Tänzerin und der Leib* ein Werk, an dem die Risiken der anti-psychologischen Erzählweise deutlich werden.