

描写と反省

シュピールハーゲンの文学理論について

佐野晴夫

フリードリヒ・エーチェは「われわれの教養施設の将来について」の中で、ホメーロスの叙事詩以上に、シュピールハーゲンの長篇小説が強烈にギムナジウム生徒達を魅了している実状に言及している⁴⁾。一時期そのように多数の読者をもったシュピールハーゲンの小説も、今日のドイツではほとんど読まれず、それどころか、彼の名前は忘れ去られようとしている。それは意外な現象ではなく、彼の作品は今日の読者に共鳴を呼びおこさず、陳腐な印象しか与えない。ところが、論文「1人称小説」を頂点とする彼の文学理論は、今なお忘却されていない。彼の理論は、歴史的な観点からの記述形式をとって整理され、体系的な公式をつくろうとし、さらに、事実あるように観られると同時に、しかるべき要請と結びつきながら提示される。その意味では、文学形而上学の野心的な試みと呼べるものであった。しかし、直ぐさまこれに留保条件が加わる。つまり、彼の設計した究極的な小説理想は一面的でかたより、専ら創作における自らの文学的努力に照明を与えようとするものであった。それ故に、彼の「客観的な叙述」の理念を先取したオットー・ルートヴィヒが肯定的に、しかも積極的に評価されているのとは対照的に、シュピールハーゲンの場合、O.ヴァルツェル、R.ペチュ、F.フリーデマン、K.フォルシュトロイター、W.カイザー、E.レンメルト、G.ヴァイト達から、批判してのり越えるべき対象として、消極的意義から取りあげられている。その際、シュピールハーゲン批判は、主として、叙事詩人は作品の中に現われてはならぬ、という命題の拒否と否定に限定される傾向があり、彼の理論的な発展過程の肯定的な側面は比較的等閑視されている。小説における語り手の混入の禁止は、彼の「客観的な描写方法」の一部分にす

ぎないことを念頭におきながら、ひとまずわれわれもこの問題から始めることにしよう。

文芸学の歴史をさかのぼるとき、芸術的な客観性の要請に基づき、創作に携わる者は素材を超えなければならぬ、という普遍的な見解に出会う。J. Ch. ゴットシュエットは、詩人は自己を忘却しなければならない、と主張し⁽⁶⁾、A. W. シュレーゲルは、自己の個性から脱却することを直接的に芸術家の倫理的な要請と呼び⁽⁶⁾、また F. シラーは、神性が世界構築の背後に消えるごとく、素材の背後に姿を隠すホメーロスやシェイクスピアを素朴な詩人と呼んでいる⁽⁶⁾。これらの見解は、基本的には、今なお有効である。それとともに、詩人が対象の人物へ変身し、しかも作者から独立した自立的存在を要請するという見解で理解されている。ここで問題となっているのは、詩人の内的な姿勢である。そして芸術が独創性をもつためには、たとえ詩人が主観性を受け入れることに大胆であらねばならないとしても、叙事詩人や戯曲詩人は勿論のこと、最も主観的な傾向をもつ抒情詩人でさえ、ある程度、その種の客観性の要請に従わなければならない。

ところが、シュピールハーゲンが「客観性」と言うとき、全く別のものを意味している。それは芸術家の精神的な客観性ではなく、特殊な文学形式としての客観性が問題となっている。彼は1895年に「叙事文学とゲーテ」と題して、小説から何を望むかに触れ、語り手の登場にたいする反対の決定的な公式を表明している。

「・・・まず小説は・・・ホメーロスの叙事詩と同様に、行為する人物達しか知らない。それらの人物達の背後で、詩人は完全に、しかも例外なく消えうせている。自分自身のために、いささかの主張さえも述べてはならないように、消えうせている。つまり、世の成行に関しても、詩人は作品全体、または特殊な状況が取りあげてもらいたいと望んでいるようなことについても、述べてはならない。最も述べてはならないのは、作中人物に関してである。作中人物は、行為と放置、発言と沈黙によって、詩人の後おしや助力をうけることなしに、自分達の性格、欲求、妄想、願望を説明しなければならない⁽⁶⁾。」

これは叙事文学における語り手への宣戦布告である。彼の「客観性」は、素材を内的に超えることとは全く関係なく、純粋に形式的なものであり、物語から叙述する語り手をできるかぎり排除することである。彼が意図するものは、詩人自ら小説の主人公であらねばならぬという前提のもとで⁽⁶⁾、専ら作

中人物をつくりだす客観性にあり、語り手を介して、詩人の思想や感情を証言さす表現手段とすることにはない。このことは「客観的な描写」の命題から波及した問題である。反省的な語り手を追放する最大の理由は、物語で叙述される現実が維持しつづけなければならない仮象を、つまり、現実そのものが描写されているという見せかけを、語り手が破壊して、無にするからである。彼によれば、読者は専ら「行為する人物達」と関係をもち、他方、事件展開の外部にある詩人（語り手）と「行為する人物達」とは何ら関係がないという見せかけが、読者から奪われてはならないのである⁹⁾。だから、語り手の所産を隠し、その代わりに物語芸術にできるだけ完璧な現実の外観を付与しなければならない。しかも、特殊な「描写」によって模写される現実が読者のファンタジーの中で、リアルな現実のように与えられるように努めなければならない。だが、そのファンタジーは「行為する人物達」によってのみつくられうると考えられる。だから、語り手の反省行為は詩的だと看做されない。ゲーテの「親和力」では、個人的にして直接的な語り手が居合わせることによって、「直接の対象の地方描写や風景描写」、「直接の人物描写」、「直接の性格描写」が詩的であることを妨げ、弊害となっているとやり玉に挙げられる¹⁰⁾。彼はほとんど狂信的に語り手による描写とたたかう。その場合、個人的な意見なのか、一般的な発言なのかは問わない。われわれは語り手の観察、人物にたいするすべての告知、また魂の経過をふりかえる思考のほか、事件に関する因果的な指示や吟味と比較の対象にすぎないものをふくめて、総括的に「反省」と呼んでいるが、それをシュピールハーゲンが集合概念として「混合物」と言いあらわす。心理的分析さえもにべなく拒絶されるのであるから、例えば、ジョージ・エリオットが、どれほど作中人物の手が美しいか折にふれて語り手に説明さすとき、当然、物語芸術の法則にもとることになる¹¹⁾。語り手が作品の内部にあらわれ、人間の内面を洞察し、人間の感情を分析的に説明する反省は、ホメーロス以来、叙事的文学の人間世界にたいする精神豊かな観察の所産と看做されてきた。しかし、彼は罪過の記録として処断する。多くの偉大な小説では、個人的・主観的な要因が、その本来の興味や価値あるものへ高めるのにたいして、彼の厳格な技術的客観性は、まさにその個人的主観的な要因である反省を抑圧する。そして彼が理想とする小説形式のまとまりのため、「反省」を一掃し、そこに残存しているもの、即ち、純粹の「描写」のみを客観的な描写と見た。従って、叙事詩人の唯一の仕事が行動する人間を描写することであり、その人間の理解には「抽象的な描写」も、「散文的な説明」も必要としないという認識にたどり

つく。絶対的な有効性を説くそのような彼のドグマは、自己の内部へ耳を傾け、自己の感受性を分析する個人にたいして集中的に反省を述べる語り手の擁護者と当然のことながら衝突する。

ケーテ・フリーデマンは、シュピールハーゲンの見解が物語芸術の本質に矛盾するので、誤った理論だと論駁する。シュピールハーゲンは「親和力」の最初の記事、「エードアルト——そのようにわれわれは壮年の裕福な男爵を呼んでいるが——エードアルトは……」においてさえ、混入物を認めている。これにたいしてフリーデマン女史は、シュピールハーゲンの主張するように最初の人物を事件展開の中へ自立的に登場させることは困難であり、語り手からその導入の権能を奪うことは全く不可能だと述べる⁶⁰。なるほど引用箇所の中で、主人公が「男爵」で、しかも「壮年」であるとか、「裕福な」とか知りうるのは、「全知の語り手」以外には考えられず、彼女によって規定された「評価する者、感知する者、見る者」としての語り手が居合わせる⁶¹。彼女は批判のかえす刀で、そのような混入物を批難してやまないシュピールハーゲンの小説「低地」の冒頭の記事、「車がとまり、そしてゲルハルトは目ざめた」という箇所をとりあげ、主人公がゲルハルトであることを語り手を除いて誰が知ることができるか、と反論している⁶²。

しかし、シュピールハーゲンにとって、反省にたいする攻撃の支えになったのはシラーである。叙事的詩人としての資質に欠けるシラーは、1979年10月20日のゲーテ宛の書簡で、「ヴィルヘルム・マイスター」にたいして、次のように述べている。

「概してすべての長篇小説形式と同じく、絶対に詩的ではありません。その形式は全く悟性の領域内にとどまり、悟性の求めるすべての要請のもとにあり、また悟性のすべての限界にもかかわりあっています⁶³。」

同一の基盤に立って、シュピールハーゲンは「詩人が悟性にたいしてのみ仕事したことを、詩人としてとかく疑わせる⁶⁴」と述べる。だが、さらにひき続いて、シラーが「客観的なものと主観的なものを絶対に合一させねばなりません」とゲーテに勧めるとき、シュピールハーゲンの見解とは完全には一致しない。なぜならば「客観的な小説」のもとでは、客観的なものは主観的なものと決して「合一する」ことはないからである。

次にシュピールハーゲンで注意しなければならないのは、反省にたいする反対が専ら語り手の登場にたいしてむけられたもので、作中人物達の行う反省にむけられているのではないことである。その場合でも、作中人物達の反省が美的に正当だと承認されるのでは、一定の条件においてである。つま

り、「自らの形姿、性格と気質、そして自らのおかれた瞬時的な状態や気分
にふさわしい様式と形態をとって」反省へうながされるときに限られる⁹⁹。
反省を人物に少しずつ述べさすとすれば、すこぶる多数の人物を必要とする
かもしれないが、プログラムとしては面白く、確かに興味ある構成へ導く。
事実、シュピールハーゲンの特異な歴史的な位置づけと内的関連性をもちなが
らも、別の美的表現価値と意義を帯び——のちにフランツ・シュタンツェル
が類型化した叙述状況のうち、語り手の過剰な反省が欠落する「人物による
叙述状況」として、それどころか、さらに作中人物の反省も欠落する「中立
的な叙述状況¹⁰⁰」として——第1次世界大戦後の作家の作家のもとで、「客観
的な描写」の要請は実現されている。

さて、彼が志向する叙事詩人は自らの観察、経験へ固定されることにな
り、反省ばかりでなく、過度の集中的な総合、象徴や叙事的なレトリックの
使用も禁じられる。特に「描写」の理論に固執する局面では、象徴的なもの
の理念にたいしては理解が見られない。詩人が「人間の代わりにシェーマ
を、事柄の代わりに象徴を与える¹⁰¹」とき、象徴は理由付けの欲求を曖昧に
するものとして受けとられ、それは誤りではないまでも、対象そのものを与
えるべき模写の方法に背き、否定すべき対照法と看做される。そして一般的
なものの特異なものとの関係も、意味と形象との関係も全く無縁となり、象
徴は専ら客観性と対峙する対照法として受けとられる。消極的にアクセント
づけられた次元で、象徴とアレゴリーは「描写」とは逆の価値の低いもの
としてあらわされ、ゲーテにおいて問題となっていた神的なまでの文学的な高
みにまでおしあげる意味深長さがきれいに拭き消されている。Συμβολον, 即
ち、「象徴」の語源である συμβαλλειν という動詞は「結合する」という意
味であるから、非永遠なものの意味と永遠なものの意味を「結合」し、ゲー
テの言葉で言えば、「評価」しなければならない。しかし、この象徴一般に
ついてのゲーテ的な古典的概念は全く無力となっている。それを明白に知る
のは、シュピールハーゲンが、「ウィルヘルム・マイスターの修業時代」の
終りの数巻は「真の事件展開の仮象しかもっていないが、実際には純粋にア
レゴリー的で象徴的な本性をもつ」と批難するときである¹⁰²。つまり、彼に
よれば、この作品の初めの数巻は「描写」によって描かれ、従って、語り手
の反省ばかりでなく、象徴的な造形が欠けていることを意味し、これらの部
分は小説にたいする重要な業績に数え上げられる。しかし、彼の見解に忠実
に従うならば、ゲーテが付与した意味での象徴性はその意義を失ってしま
い、文学的表現のうち残っているものと言え、せいぜい市民性、演劇界、

貴族世界といったものの描出と、素材的な記述にすぎなくなってしまうであろう。「神、即ち、自然」という理念は世界体験としてゲーテの文学的象徴性の直接の意味をもちえたが、その世界観的基盤を19世紀はその時代経過の中ですっかり喪失してしまった。それ故に、「ファウスト」の中の詩句、「すべて過ぎゆくものは／ただすがただけである」にたいして半分だけ正しい、と訂正をせまる。彼にとって、芸術家の「神の祝福をうけた力」がやると神的な理念を映しだし、それによって地上的なものが天上的なものを指し示すように、うつろいやすいものを映しだすというのである⁸⁸。このような芸術創造における素材上のメタモルフォーゼを、リベラリストのシュピールハーゲンが宗教的なニュアンスをつけて説明しようとするとき、その表象内容にうさんくさいものが感知できないだろうか。それはともかく、自然の紛れもない秘密をあらわにできるというゲーテの確信を、ゲーテ以降の詩人は根拠のないものとする。自然から法則性を探究できるのは、厳密な自然科学によってであって、それはメカニズムと技術のみを育成する。この世界状況がシュピールハーゲンの理念に反映されて、「現実のできるだけ忠実な模写をその外的現象において与える⁸⁹」ことに汲々とする文学へ導き、文学を素材的なものへ陥し入れる危険が生じたものも不思議ではない。

ところで、彼がくりかえし現代の叙事詩人の主観性について語る時、その語のもとで何を理解しているかを分析する必要が生じる。だが、彼は「主観的」という概念に推測を許さぬ内容を与えていることによって、それはすでに不可能である。この点、固有の困難さがあるが、少なくとも彼の主観性にたいする理解を深めるためには、ゲーテの「若きヴェルテルの悩み」の成立状況にたいする彼の説明に手掛りがあるよう思われる。

彼は古典古代と近代という時代比較の中でこの問題を論じている。ゲーテは近代のすべての叙事的詩人の問題性を代表するばかりでなく、「ヴェルテル」は近代小説一般の主観的なものにたいする特に特徴的な好例と看做される。シュピールハーゲンに従えば、まず、博識と生、啓示信仰と哲学的懐疑、個人生活と国家といった矛盾する対立的真理の緊張関係の中で、ゲーテは生きている。そして現代の叙事詩人は、かつてホメロスが生活していた時代の歌い手のごとく、「民衆の英雄の偉業」を報告することはできない。まして民衆に共通する感情とパトスをもたない。現代の歌い手である小説家は、ほとんど民衆と英雄をもたない。小説主人公は一般的な生の現実と隣り合わせ、そこであらかじめ支配するのは、現時において達成されることのない目標と落ち着きをなくした不安感である。これがきっかけとなって自己の

内面へたち帰えることになり、そこで内的風景が描かれる。しかし、それは単に主人公の世界にすぎず、徹頭徹尾主観的な性格を帯びた作品にすぎない。英雄譚に見捨てられて、観察と結びついた近代の自我は自己の経験と体験をとりあげて、その真の主人公が文学的な主体者そのものであるごとく、物語を叙述することになる。従って、彼が「主観的」と呼ぶものは、もはや現代の詩人が叙述の材料とする自我において、体験したものを提示することとどまる。この状況のもとで「ヴェルテル」の主観的な要素が記述されることになる。「それは、報告がここで問題となっているところの最も自分のものらしい自分の経験である。それは、ゲーテが作中人物を育成する自分の心臓血液なのである。⁸⁰」観察、経験そして体験へと限定されている主観的領域にたいして、認識論的に規定された限界がひかれていることは言うまでもない。そしてその枠がどれほど狭く、どのように主観性が描写世界で反映されるかは、シュピールハーゲンが記述しているところで直接わかる。それが最も純粹に適合するのは1人称の語り手に一致する正真の自我へ主観性を極端に集中する1人称小説である。そのこと自体は、別段驚かさない。

また「主観的」に対応する「客観的」とは、そもそも一体何かという問いそのものも無視されている。ただ単に手近かにある「客観的」という語が意味することを使用しているにすぎない。彼が提唱する「客観的な描写」という概念にたいしても、リアリズムという概念は直接的な発言力をもちえず、また「客観的な小説」とは、ただ単に世界の素朴な模写にしがみつ়くことである。しかも理論的説明と称するものは客観的な描写方法にすぎない。そして彼の承認する「客観的な方法」、「描出する方法⁸¹」のみを正当な文学方法としている。しかし、これらの事柄から、描かれたものがそのまま客観的だと理解しようとしても、言うまでもなく、それは何ら正当なものでない。なぜなら、「客観的」にたいする問いに、「描写」という語で理解しているものが包括的に説明されていないからである。さしあたり、ここでは「客観的な」と「描写」の抽象的な同一視は啓発的ではない。むしろ、彼の理論にたいしては、「彫塑性」と「観照性」という用語がすこぶるさまざまな種類の描写をあらわし、かつ一般的な目標とかかわりあっている。

「客観的な描写方法」の一般的なプログラムは叙述する主体を与えることなく、対象そのものだけを与えることを要請し、この要請は対象を具体的に、つまり、観照的にして彫塑的に、生々と与えるということである。彼は要請するばかりでなく、それを自明のことと看做す。つまり、描写の単なる技術から、同時に、叙述と叙述されるものの生氣を特徴づける具体的な描写

が叙事的な造形の理想内容として主張される。具体的な描写からは親しみのある主要な形象がつくり出され、これらにはある種の叙述距離が必要である。このことを、「客観的な描写」はプログラム上の必然的な帰結として要求するが、プログラム自体は、直接の描出を抽象的なものとして告発しがちである。このことは注目に価する。さらに彼の目標は、描出されるものが読者へ呈示されたファンタジーによって、いわば手でつかめるような対象性に達するような描写にあり、そして経験的に現実であるものの写実性とその対象性から、できるだけ区別できないような描写にある。だから、「客観的な描写」は美的仮象から生成するものを現実と思いきまねばならない。ポエジーは作中人物を読者のファンタジーの中で生々とさせ、作中人物が行為している様相を描写すること以外には可能性をもたないと主張される。それ故に、生命力をもつように描写された人間が、「文学の枠から歩み出て、われわれの間をぶらつくことができるように見える⁸⁸」ことを目指し、その模写が少なくとも読者のファンタジーの中で写実的な現実そのものとして伝達されることをのぞむ。蠟人形の展示館で現実と信じさすものから、それを区別できるのは、人間が行為し、運動することによってである。従って、叙事詩人のファンタジーにおいて、世界と人間を模写しなければならないという叙述上のリアリズムにたいする告白は、形式的な意義しかもたないが、同時に、言語の媒介によって彫塑性と観照性をとり、できるだけ写実的であるよう生々と美的に現出させるのが描写の理想である。ここから叙事的な詩人は人物に呼吸させ、行動させなければならない、しかも「完全な人間」をつくるよう努めなければならないという至上命令をうける⁸⁹。このような事情から、現代の叙事詩人はモデルを必要とするという論拠と結びつく。さもなければ、作中人物を「血のかよわぬ、水気の足りない、力の抜けたもの、ふぎけたもの」と見下されるものへしてしまうというのである⁹⁰。だから生氣にあふれる人間をつくるためには、小説家は自己の観察と経験に固執しなければならない。このような局面において、「客観的な描写」の方法は、具体的な描写の仕方によって初めて本来の意義を確保し、また同時にポエジーとはファンタジーであり、ファンタジーとは「客観的な描写」であるという等式を完結するとされている。

さて彼は論文「長篇小説か、短篇小説か」の中で、無色の事務的な報告と彩色をほどきた本来的な描写である報告とを区別している。前者の報告形式をとる伝達は、「まさしく描写しようとするのではない。われわれの面前へ対象そのものを導くのではなく、対象をあらわしているにすぎない。対象

が相互にもつ関係を際立たせるのである。従って、だから、風景そのもの
にたいする一風景の地誌的な表のごとく、さらに風景が画家の絵筆からあらわ
れるごとく、対象そのものをわれわれに与える本来の描写に関係する。⁶³⁾
この種の報告体は歴史家の客観性となりえても、叙事詩人の客観性ではな
い。対象そのものを与えようとする努力は、精神的構えとしての客観性をも
とうとする努力とは関係がないのにもかかわらず、現実には客観性が要求さ
れている。そこで、新たにこのような客観描写の方法を補完するものとし
て、自然と社会環境を欠落さすことなく、彫塑的に、しかも彩色して現出さ
せなければならないという規定が加わる。例えば、ホメロスの「イーリア
ス」の中で、トロイアの英雄達はギリシャの英雄達と同じような「彫塑的な
力」をこめてつくられていないと述べているあの美的欠陥を思いおこせばよ
い。ギリシャ軍の陣営の見取図は、トロイアのそれよりもはるかに観照的に
描かれ、また占領都市の状況も具体的で重要な形象となって、眼前へ披歴さ
れ、観照化されている⁶⁴⁾。このように客観的な描写方法と彫塑的に彩色して
つくりだすものとの間には緊密な関係が見られる。

だが、シュピールハーゲンが「環境」という用語を口にするとき、その用
語は彼の理論の中で、やはりすでに特殊なニュアンスを帯びてしまう。彼に
よれば、真の叙事詩人にとって自分が描く人間は、一定の社会的環境の中で、
また一定のローカル色を背景にあらわれる。そしていつも描こうとするこの
「二重の罅罅気」にとりかこまれている。そこで読者は常に「どこで、また
いつその場面が演じられるのか、地方のこまごましたものまで、最も正確な
時間規定まで、そして太陽または月が照っているのか、いないのか⁶⁵⁾」を知
ることができる。ところでこれは全く外的な要素である。けれども、それ以
上詳しく描出する必要はないといった指示、ほのめかし、さりげない言及で
は彼を満足させない⁶⁶⁾。対象そのものを与えようとする意志は、決して融和
されることはない。このような観点からも、G. エリオットの「ミドルマー
チ」にたいする批判が加えられる。「・・・あれこの場面が演じられている
が、朝なのか、昼なのか、それとも夜なのか——それどころか、われわれ
に大抵述べられるのであるが——その場面は月光もなければ、昼間の明るさ
もなく、夕映えもない⁶⁷⁾。」場面描写の際には、自然に倣って、現実的なも
のの完全な模写と模倣にできるだけ徹しなければならない。

この問題に関して、彼は特異な歴史観に基づき、ゲーテと現代の叙事詩人
を比較している。「ゲーテの時代には、環境がどれほどかなり限定されてい
たことであろう。領域はどれほどかなり狭い地域で、偉大な巨匠自身がなお

満足させられたことであろう。貴族世界。堅実な中流階層の市民性。」「それ以降、それぞれの社会階級は次々と、それぞれの職業は次々と叙事的領分へ入っていった⁸⁰。」この引用個所からわかるごとく、ゲーテは抽象的な描写を断念して、行為する人間を描写することをはじめとして、シュピールハーゲンの掲げるプログラムの相当の部分を実現しているため、叙事文学の巨匠でありえた。ゲーテが叙事的世界をつつましく、比較的単純な色彩で十分に描出したのにくらべ、ゲーテ以降の小説家が描出する世界は、社会構造の変革にともない、描写方法ばかりでなく、環境における素材領域の拡張が必要となり、素材上、多彩にならざるをえなくなった。

この環境の描写は、客観性のみならず、新たに綜体性にも関係してくる。つまり、芸術神の住むパルナソス山で、小説を戯曲と同格にするのが客観性であるとするならば、戯曲を凌駕さすものこそ小説の綜体性である。量的に言って、戯曲詩人が舞台上経過事象を有効にしようとするれば、その経過事象を圧縮しなければならないが、戯曲詩人以上のものを叙事詩人の場合は持ちうるので、彼の綜体性の要求には正当なものを含むと考えてよい。さて、すでに見たごとく、彼の叙事文学は「現実のできるだけ忠実な模写をその外的現象において与える」ことに努めるのであるから、その目標にそって現実の模写を与えようとする文学が生み出す世界像は、できるだけ包括的な世界像として理解される。そして彼が「小説の理念、即ち、詩人が客観化しようとする世界像⁸¹」について語るところでは、詩人の脳裏に浮ぶ世界像の綜体性が問題となる。従って、できうるかぎりの広大な世界が模写され、さらにファンタジーへ働きかけるべきだとされる。また小説自身も特に「世界展望の幅と広がり」へ到達したが⁸²。それによって「人間の生活の幅と広がり」の可能なかぎりの完全な展望」をとり⁸³、また叙事的なファンタジーは「世界の幅と広がり」へと拡張する傾向がある⁸⁴。これら「幅と広がり」という言い回しは、「世界像」という概念の素材上の量的な意義を強調するものに外ならない。

シュピールハーゲンは、今日あまり耳にしない綜体性という概念を、その量的な見解に忠実に、ホメーロスの時代以降、世界とともに歩んできた変化を考量する。ホメーロスの叙事詩がもつ絶対的な客観性というものは、民族全体が詩人と同一世界に生き、同一体験から、同一判断をもち、完璧なまでに一致した。従って、また世界像は超個人的な有効性と真理をもっていた。そして個人的なスタイルを要求しない叙事詩は、伝統的にあらかじめ与えられた素材であり、形式であった。風俗、倫理、宗教によって、あらゆる面

で、民衆の最高指導者と最下層の人間を共通の思考や感覚で結びつけていた時代に、もはや現代詩人は住んでいない。このような観念上の図式のもとでは、現代の詩人は主観的に限定された世界の表象しか与えることができず、個人の部分世界しか与えないことになる。そこで、詩人が与える像は、この世のものと思われぬまでの模写へ高めなければならない。結局、その像を拡大する詩人の努力が述べられることになる⁸⁹。だが、シュピールハーゲンは、この世のものと思われぬ世界を模写することにおいて、主観的な要素に質的な意義を見つげなかったどころか、逆に、客観性というスローガンのもとに、現実世界そのものを直接模写することを希求したのである。

彼が量的拡張としてとらえているとはいえ、その拡張は、遂には現代世界の展望のきかないところまで導いた。彼は現代の詩人にホメーロスの時代の「全体的な世界像」の模写をもはや要請しないで、せいぜい「世界断片」の描写を要請するにとどめる。詩人が依存している自己体験は、いつも世界断片にならざるをえず、しかも素材的なリアリズムをこえるものであるから、この断片は自らをこえて、全体を指し示めさねばならない。とはいえ、シュピールハーゲンが、世界断片の内部で、叙事詩人は現実の先後にあるまを模写できると信じようとも、断片は観察され、経験されて体験となり、さらに描写されるとき、主観性と関係し、すべての創作を主観的な製作にしてしまわざるをえない。

また展望のきかなくなった現代世界を知ることができるのは、いつも断片においてである。しかし、この断片は他者が経験する断片と一致しない。その折々の世界像は、いつも主観的であって、一般的な拘束力をもたない。この孤立した詩人の読者層は、経済的・社会的立場によってグループにわかれ、それぞれのグループが別々に詩人の描く世界像を、多かれ、少なかれ、異質で主観的にとらえるというのである。このように、彼の世界像の概念と主観性の概念はぴったり一致し、両者には量的性格があらかじめ共通している。

古代の叙事詩人が「生の綜体性」を聴衆に知られている世界のわずかの規模で成功したのは対照的に、現代の小説家は際限のない世界に生き、際限のない世界を造形し、限定された個人的な観察と経験を呈示するにとどまる。限定された世界断片の中で、綜体性は自虐的な要求とならざるをえなくなる。また叙事的素材に際限がないので、現代の小説家は「際限のない領域からちよっとだけ離れる」決心をする⁹⁰。その結果は、「ちよっとだけ」世界が描出できるにすぎない。小説家が読者の眼前にひきだそうとする世界断片は、次第に自明の前提になってしまう。世界のおかれた真の状態は、わず

かの世界断片によって、いやおうなしに代用され、その世界断片が世界の模倣像として、文学史という名のアルバムへ記念に収められる。現代では、世界について詩人が心中に描く像は断片的で、相対の意味で真理だとはいえ、せいぜい確信がもてる程度にすぎない。現代詩人はほぼ同一の社会環境で、ほぼ同一の精神と信念のもとで、ある程度まで結びついている大衆をささやかな断片的模写で満足させることに成功するならば、喜ばねばならない⁶⁸。精神と信念といったもので描写される現実から主観性の生まれるファクターを挙げることができるが、同時にこれが超個人的な所与でもあるため、詩人の成果の基盤となりうる。しかし、叙述されるものは平均を与えるのみで、汲み尽くせぬ世界の全体像の一部分しか与えず、従って、読者大衆の一部分しか満足させない。そうだとすれば、世界像の綜体性に到達するためには、個々の詩人ではなく、ほぼ同一の時代に書かれたすべての詩人の作品を総括するように提起せざるをえない。彼が前提としているのは、すべての詩人が「ほぼ同一の時期に、それ故にほぼ同一の眼前にした世界の原像を、しかもこの原像から模倣像を与えようとして、芸術によって定められて一致した努力を結集して書いた」という点にある⁶⁹。だが、欠陥をもつものから究極的な真の世界像を合成しようといくら加算を試みても、個々のパースペクティヴをまとめるような具合にはゆかず、読みとれないであろう。

ところで論文「I人称小説」の導入部で、叙事的ファンタジーには「地平のできるかぎりの拡大を求める傾向」が内在し、世界に外ならぬものを対象に、世界像を詩人はいつも与えたがっていると述べている⁷⁰。そこで「できるだけ最も豊かで、最も広大な世界像と人間像」が問題となる⁷¹。この理念は W. v. フンボルトの見解に由来するが、「世界像の綜体性」という限定をうけた言い回しが特徴的であるように、もはや古典美学とは無関係に、この世界像は「世界の展望」との観点から論じられる。しかし、最高の完成に達する叙事文学は「人類の描写」であるという理念は、少なくともフンボルトから継承したもので、シュピールハーゲンは次のように述べている。

「叙事的なファンタジーが支配しているところでは、どこであれ、結局、個人としてあらわされている人間は全く問題とならない・・・問題となるのは、むしろ人類であり、人間関係にたいする最も広大な展望であり、人間生活を支配し、人間の営みを小宇宙にする諸法則にたいする最も深遠な洞察である⁷²。」

彼はここから本来「叙事的な綜体性」を説明すべきだと考える。彼は綜体性を2つのもの、即ち、「展望」と「洞察」で規定しようとする。「展望」は

素材上の要因として規模の完全さを強調し、「洞察」は内容上の要因で、しかも本質の把握と造形に関係する。この2つの要因を伴って初めて、今日使用する世界像という用語の意味と一致ようになる。それ故に、小宇宙として把握される人間の営みの表象が拘束力をたとえ持たなくても、「洞察」があるかぎり、内容的に規定された表象となって、一定の世界観が描写される世界像の基礎となる。しかし、シュピールハーゲンの場合、完全なる世界像と人類像であるべき普遍性を欠き、所与として与えられる特定の民族と時代に色づけられることにより、時空上限定された世界と人類の像を生成さすことに終る⁶³。この種の曖昧さとその瑕瑾は、普通的なものと同別的なもの、永遠的なものと有限的なもの、一般的なものと特殊なものといった関係において、常につきまといている。

これまで見てきたように、19世紀においては、現実を描写することがプログラム上の関心事で、必然的に理実の一定の陳列にすぎない世界像を現実的なものとして与える危険性が増大した。しかし、「客観的な描写」の小説自体は主観性を容認しようとはしない。そこで重視されるのは、専ら現実と思いきまそうとする行為にあって、造形の理想としての理論的プログラムにすぎない。だからシュピールハーゲンにおいて、目標に到達できると考えられている道程が、果して本当にそこへ導くのかどうかは問われていない。そこで綜体性の問題との関連から考察したとき、思いがけぬ事実と直面せざるをえなかったのである。それはともかく、多様な姿をとる生を忠実に描きとることを課題とした叙述は、詩人が生の知識をもつことを前提とする。このことは、彼の理論体系において経験と観察を高く評価していることを裏付ける。「経験、そしてまた経験。観察、そしてまた観察。これがスローガンである⁶⁴。」このスローガンによって虚構の作り話を回避したいと願う。それに加えて、生命力のこもった造形で現実の描写に努めるのが、彼のリアリズムの要諦となる。なるほど小説はファンタジーの働きによってのみ詩的となるが、ファンタジーそのものは、観察と結びつき、経験と素材を示す。そしてここで詩人はなりよりもまず才能を必要とする。「経験なき才能はむなしく、才能なき経験は盲目である⁶⁵。」この公式から、詩人が経験をつむためには、生の知識をもつ修業時代が必要である。後天的な認識である経験から、直ちに観察と結びつく「生の経験」が生まれ、それに体験が加わる。ところで彼がファンタジーと呼ぶ美的な知覚能力に関して考究するとき、今日の言語芸術の作品はファンタジーの理想から出発していないので、もはや根本的に答えることはできない。

さて、やがて「主観的な曖昧さの中で、薄ぼんやりしたためらう 1 人称」から「純粹の客観性にふける絶対的な 3 人称」をつくりだす契機がおとずれる⁶⁴。客観性の純粹さは、文学的な 1 人称から 3 人称への過程で、「任意の体験をつくる」ことによって、「より大きな自由」を獲得することになる⁶⁵。彼に従えば、現代の作家は自らを小説主人公にしなければならないが、自らを異質の仮面の中へ隠し、「そのように紛装した主人公を、彼自身がまだ一度もなく、さらに夢見るだけだった状態へもたらず」のである⁶⁶。

しかし、かって無意識に 1 人称を使用した小説段階をこえて、この第 2 段階の 3 人称の「客観的な描写」に到達しながらも、弁証法的な必然性から、希求するジンテーゼとは逆のものへ陥ち入る。なぜなら、この局面では、主人公の「体験」を拡張しても、詩人の **Ich** から **Er** へのメタモルフォーゼは、第 1 段階の一時しのぎのカモフラージュにすぎず、本質的には詩人の個人体験と結びついたままである。詩人は任意の体験を詩化してはならないのであるから、現実には、総体性へそれほど接近することができず、客観性からも遠ざかる。それは客観的なリアリティであるという外観を文学的に主観的なものにたいして与えているにすぎない。いわば精神的なせ金づくりと呼べるものである。彼の理論は、客観性というものにおいて、主観的なものを描写するときの外的な形式を認めさすにすぎない。主観的なものを単に客観的に叙述したものにすぎないから、形式上、客観的であるとすぎず、**Er** は詩人の内的主観性にたいする仮面である。その仮面の下で、描写の暗示力の助けを借りて、美的仮象をとって、現実だという錯覚を与える。そして極端な場合には、イデオロギー的な刻印の押された現実を前景におくことで、その現実が真の現実と思えます理想的な可能性を与えることもある。

シュピールハーゲンの小説理論の発展過程において、第 1 段階と同様に、第 2 段階でも、事件展開の外部に立つ 3 人称小説の語り手は、主筋の中へ割り込んで言葉をはさんではならなかった。しかし、今や、何か別の方法で登場する必然性にせまられる。かくして、詩人が **Er** を再び新しく「反省する **Ich**」へひきもどすことによって、ジンテーゼを達成する。この新しい **Ich** は、自己体験にたいする詩人のより偉大な客観性によって、かつての「ヴェルテル」の **Ich** から区別される。新しい **Ich** が **Er** から生まれたのである。詩人は自己の個人体験にたいして以前ほど完全に結びつかず、**Er** と同一の自由をもっている。そこでは客観性と総体性という失われた理想に到達しようとして無理やり詩人自身の **Ich** を **Er** にかえなくても、詩人は 1 人称形式で総体性へ接近できると信ずる。そのためには、詩人は語り手に 1 人称

小説の主筋に関係させながら、余論をはさませ、また語り手の口から個人的見解を存分に挿入さす権利をゆだねるならば、これが最も重要な意義をもつことになる。つまり、これによって詩人は綜体性に近づくことができる。なぜなら、詩人は作品の理念を描写の間接性ではなく、直接に思想的に展開できるからである。1人称小説に本来的な描写方法を使用する自由をもつことによって、「その描写の方法のおかげで、事物の現実の本質を毀損することなく、即ち、客観性をいささかも傷つけることなく、詩人は主観的な感受性の底知れぬ深みをいつでも事物の中へ移すことができる⁶⁴⁾。」そのようにすれば、ディッケンズの「デイヴィッド・コッパフィールド」のように、描写される個々の事件展開と世界全体の絆はつくり出される、とシュピールハーゲン⁶⁵⁾は考えた。ディッケンズは、世界からつくった理念を「人間生活のすこぶる包括的な形象の中で反映させようとする作品」へ高めようと傾注している⁶⁶⁾。そしてこれを達成するために、「彼が理解する世界を反映しているこの生活にたいして、自分自身の生活をとりあげる⁶⁷⁾。」また綜体性の要請も詩人の個性に依拠し、詩人が世界像を自らの内部でとりあげるとき、語り手の人柄を高めなければならない。また彼にとって、語り手は自己の理想像であるから、同時に詩人は自己を高めることになるというのである。

要するに、シュピールハーゲンが主観性を詩人自身の自我へ集中させ、しかも詩人の人柄へ極端に収斂さす行為は、まさしく叙述の主観性を無害にすることに役立つ。そしてそれは伝記的な関係となる。彼のこのような見解は、文学における実証主義から生まれたもので、またゲーテ時代の表現美学と体験美学の崩壊所産と称すべきものである。だから精神的な内容は天才概念の実質とともに脱落している。

すでに述べたごとく、欠陥の疑惑がかけられたのは、かつての純粹の「描写」であるから、今や小説を詩的にするものこそ主観性だという逆説が推論される。新しいポエジーである現代小説は、避けがたいばかりでなく、望ましく迎え入れるべきものとなる。「反省」を認知するということは、主観性の救済であるから、小説中のある種の「傾向」も問題となりえない。すべての傾向を排除してきたことを改めようとする。だから「ヴィルヘルム・マイスター」の叙事的レトリックももはや批難するにあらず、「客観的な小説」として説明することを妨げない。一掃されたかに見えた反省を正当な仕方でもう一度小説へつれ戻そうと試みることは、小説形式と語り手との関係を新しい局面へ導くことである。ここでは、まずこれに伴う1人称小説における叙述技術上の長所を考察することが実りあるように思われる。

彼の「叙事的プロセス」の最終段階では、作者は主人公との間に多少の差こそあれ、一致するものと仮定されるのであるから、1人称小説の中で主人公が自らの体験の叙述とともにもたらすさまじまの反省は、詩人の人格的表現であるばかりでなく、豊富に主観的主張を述べたり、因果関係を指示することに利点がある。シュピールハーゲンにおいて、この反省が正当とされる理由のひとつは、小説で描かれる事件の外部ではなく、内部にいる作中人物のひとりとしての1人称主人公から反省があらわされるからである。

「そして今やそれは長所であり、また同時に1人称小説をジャンルにおいて、特別な種類のものにするあの要因である。つまり、1人称主人公にして自らの宿運の語り手としては断念させられたところの自由を獲得する。即ち、自分の主観的な見解や意見を豊富に一緒に挿入し、その際に主人公の役割へ陥ち込むこともない。詩人は常に行為する人物とだけ関係するのであり、そして次の人物、つまり、行為する人物と詩人とは関係しないのだと思いますことへ読者を封じこめる。詩人は事件展開の外部に立ち、また従って——詩的な意味で——たとえばそれは、彼がずっと事件展開につき合い、そして説明する反省の形式をとるにすぎないとしても、事件展開へ手がとどかない人物であり、またその権利を有していない⁹⁹。」

この引用個所で1人称の語り手の本質が言及されている。3人称叙述形式の語り手である「全知の語り手」がとらえがたい幻像であるのにくらべ、1人称の語り手は輪郭をもち、顔や性格をあらわにする。そして1人称叙述形式の語り手は叙述される時間層の行為者として描写される対象の中へふくまれ、また叙述時間の層に属する叙事的なレトリックをモチーフ化される。だから、1人称の語り手は、注釈と判断の一切の源泉を読者に可視的に示す。しかもレトリックそのものは、叙述されるものの内部の消尽点で解消する。

次に「客観的な小説」は、理念の上で、叙述時間と叙述される時間を一致さすようにしなければならなかったが、1人称主人公は3人称主人公よりも、時間操作にたいして、大きな自由をもっている。

「物語のテンポを要求に従って、それぞれ遅れさせたり、促したりすることができる・・・なぜなら、彼は（決して揚棄されてはならない）物語の連続性を、いわば自己存在によって、ずっと明示するからだ・・・¹⁰⁰」
今や語り手の反省の助けによって時間をまとめ、叙述される時間という2つの時間を橋渡しして、事件性の乏しい時間を集約することが可能である。そして語り手は現時から過ぎ去ったことをまとめることも、未来に生起するで

あろう事件の先ぶれを行うこともできる。なぜなら、語り手は「現実にはすでに軌道全部を走りぬけた者として、どこにしようと、もう一度その軌道を思い出の中で走りぬける今、いつもこの軌道の中心点に立ち、しかも彼はこの軌道をいつも一方の端から他方の端まで展望するので、正しい〈視点〉がとれるように、いつも読者や一緒に見物する者の手伝いができる⁶⁴。」

純粹の客観性が、シュピールハーゲンの理論で、欠陥をもつ結論を導くところでも、初期の論文であらわされた要請は決して取り消されるのではない。その要請が結果するディレンマを回避するために変更されたにすぎない。ここでも、かつて追放した語り手を叙述されるものの中へ復帰させることにより、小説を人間的生の全体像に外ならぬ小宇宙の前後に存在せしめようとしているのである。

さて、あらたに、シュピールハーゲンの「客観的な小説」に比較的近い見解をもつよう思われるイギリス人のパーシ・ラボックを呼びおこして比べるならば、別のアスペクトから、シュピールハーゲンの文芸史上の特異な位置づけを浮き彫りにでき、またそれは有意義であるよう思われる。ところで、ラボックは明確な方法で、どのように美的な満足を「観る眼をドラマ化する」ことでもってつくり出せるかについて述べている⁶⁵。ヘンリ・ジェームズに触発されたラボックは、現代小説理論の中心概念となった叙述のパースペクティヴに着目して、「パノラマ的」と「場面中心的」な描出を区別し、それぞれの文学的效果を吟味している。これにたいして、シュピールハーゲンは1人称形式によって、どのように微妙な情緒価値が目指しうるかを熱意をもって説いたが、もう一足おし進めて、パースペクティヴについて論述する機会を見逃してしまい、せいぜい1人称小説のパースペクティヴがどれだけ限定されるかを嘆くにとどまる。この間の事情は、言うまでもなく、小説中の語り手について詳しく論究することを意図的に回避し、語り手の役割にどのような変化が生じたのか吟味するに至らなかったためである。この点、因みに言えば、シュピールハーゲンの対極に立つ「叙事文学における語り手の役割」の著者K. フリーデマンが、ドイツ文芸学史上初めて重要な課題として、パースペクティヴ理論を取りあげている。

また次に、小説の叙述状況から考察したF. シュタンツェルの類型学から見ると、シュピールハーゲンの3人称の「客観的な小説」では、語り手の不在が特徴的で、「人物による叙述状況」と呼ばれ、作中人物のパースペクティヴで統一される。それによって読者はいやおうなしに事件展開へ注意を分散しないよう強制される。最終的にたどりついた1人称小説では、語り手

が事件展開に居合わず「報告者による叙述状況」で、語り手が可視的となり、統一的なパースペクティヴをとる。

ところで1人称のもつ重層性において、「叙述する1人称」と「体験する1人称」との明確な区別が必要である。かって体験した1人称と想起してありのまま叙述する1人称との間には、時間上の相違があり、またそれが展望の相違ともなる。この相違を明確に洞見して、失われた描写の直接性を復活させるため、すでに19世紀末にH. ジェイムズは1人称叙述方法を展開しようと志向した。このような相違はシュピールハーゲンの意識にのぼりながらも、結果において、1人称小説に特別で独得な魅力を見つけることで、ドラマ的手法から「報告者による叙述状況」へ積極的に復帰した。1人称主人公の明澄な心で、精神から光をはなつ「奇妙に温かく、奇妙に魅惑的な濃淡⁶⁸」が、彼の芸術家精神を呪縛したのである。これにたいして、3人称小説の客観的な「無慈悲な明るさ」と「輪郭の硬さと鋭さ」が冷ややかに彼の魂に触れ、詩的に働かないと考えるようになった。

「しかし、まさに輪郭の硬さと鋭さは・・・人物がはっきりとあらわれるかと思うと、またしても同じものの中へたそがれるあの微光をはなち、ちらちらする薄暗がりやを塞ぎ、消し去ってしまう。そしてこちら側かと思うと、またあちら側が、憧れにみちて予見する照明をあびるか、または陰うつに回想的な照明をあびるかして姿をあらわす。その照明は、自ら叙述する語り手が一見主観的な気分や恣意に従うように見えるが、本当は芸術的目標の厳格な要求に従って、その上を照らすのである⁶⁹。」

ここではもはや古典概念に規定された彫塑性と観照性をもたらしことなく、抒情的な特殊性を帯びながら、オランダの画家達の描くような薄暗がりやの光線が、新しい指導像を照らします。

さて、H. ジェイムズでは、描写の効果をあげるため、ドラマのように事件経過の時点を経験の瞬間へ移そうとする。つまり、現在化しようとする。これにたいして、シュピールハーゲンは事件展開の時間と語り手が報告する時間の相違から客観的な距離を生じさせることにより、あの「魅惑的な濃淡」がもたらされうると確信する。その時間上の間隔において、語り手は生の体験から反省する十分な距離を獲得する。それとともに、ようやく、「客観的な小説」の作者から解放されている「拡張された」主人公を見つける。主人公の成長と成熟は、描写と並んであらわれる反省によって直接表現される。時間上の距離は、特定のかたよりや傾きをなくして、高所から叙事的な眼差して展望することを可能にしてくれる。

それ故に、シュピールハーゲンが「1人称小説」を選びとった最大の動機は、人間的な資質にあった。彼が確立したいと願っていた人間的資質は、美的な資質へと変化する形式を1人称小説に見つけたのである。従って、いくつかの疑問点は解消されないとはいえ、G. エリオットの「ミドルマーチ」にたいする批判で、徹底的に推進した「芸術からの人間の追放は」、一応「1人称小説の理論」で解決されたことになる。

<おわり>

Texte und Abkürzungen

B. =Friedrich Spielhagen : Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Faksmiledruck nach der 1. Aufgabe von 1883. Mit einem Nachwort von Hellmuth Himmel, Göttingen 1967.

NB. =Friedrich Spielhagen : Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, Leipzig 1897.

Anmerkungen

- (1) Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari. Dritte Abteilung - Zweiter Band, Berlin und New York 1973, S. 179.
- (2) Johann Christoph Gottsched : Critische Dichtkunst. Leipzig 1737, S. 665.
- (3) August Wilhelm Schlegel : Vorlesung über schöne Literatur und Kunst. Heilbronn 1884, Bd. 1, S. 106.
- (4) Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar 1962, Bd. 20, S. 433.
- (5) NB., S. 55.
- (6) Vgl. B., S. 173f., 342.
- (7) Vgl. B., S. 208f.
- (8) NB., S. 117.
- (9) Vgl. B., S. 60.
- (10) Käte Friedemann : Die Rolle des Erzählers in der Epik. Berlin 1910. Darmstadt ©1965, S. 134.
- (11) Ebenda, S. 26
- (12) Ebenda, S. 133ff.
- (13) Johann Wolfgang Goethe : Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Zürich und Stuttgart 1950, © 1964, S. 443.
- (14) B., S. 210f.
- (15) B., S. 97.
- (16) Franz Stanzel : Die Erzählsituation und das epische Präteritum, 1955. In : Zur Poetik des Romans, hrsg. v. Volker Klotz. Darmstadt 1965, S. 304f. Vgl. 拙稿「<語り手>の再発見」山口大学会誌 第24巻 昭和48年11月S. 17

- (17) B., S. 63.
(18) B., S. 198.
(19) B., S. 320f.
(20) NB., S. 19.
(21) NB., S. 94.
(22) Vgl. B., S. 196.
(23) B., S. 28.
(24) Vgl. B., s. 63.
(25) B., S. 22.
(26) B., S. 269.
(27) B., S. 140f.
(28) B., S. 158.
(29) Vgl. B., S. 159.
(30) B., S. 87.
(31) NB., S. 86.
(32) B., S. 115.
(33) B., S. 264.
(34) B., S. 245.
(35) B., S. 219.
(36) Vgl. B., S. 328.
(37) B., S. 56.
(38) Vgl. B., S. 169f.
(39) B., S. 188f.
(40) B., S. 133.
(41) B., S. 116.
(42) B., S. 67.
(43) Vgl. B., S. 50, 117, 262.
(44) NB., S. 143.
(45) NB., S. 141.
(46) B., S. 195.
(47) B., S. 239.
(48) B., S. 342.
(49) B., S. 228.
(50) B., S. 227.
(51) B., S. 228.
(52) B., 208f.
(53) B., S. 232.
(54) Ebenda.
(55) Percy Lubbock : The Craft of Fiction. London 1921, ® 1955, S. 117.
(56) B., S. 210.
(57) B., S. 210f.