

Problems in the Narrations in the Novel

—Mainly on Wayne Booth's *Rhetoric of Fiction*—

小説叙述の諸問題

—ウエン・ブースの『小説のレトリック』を中心に—

長 崎 勇 一

1

小説はプロットという骨格を離れるとき、成立の条件を弱め、解体の危機に直面する。人事にわたる象徴とイメージを豊かに備え、現実世界のリアリティに迫るかにみえながら、人事の想像的な継起性を欠落した散文の集積がある。それもまた、小説のなかに組み入れて然るべきであろう。だが、作家が観察と想像をないまぜにして、現実の再構成を営む過程で、リアリティに執するあまり、Plot-makingの武器を自ら捨てるとき、小説はきわめて不安定な相貌を呈して、伝統的な読者をいらだたせることになる。

20世紀の前衛を自認する作家は、物語性と袂別して、鋭角的な観察と、破格の構成を競うかにみえる。伝統に通じるがゆえに、伝統を尊ぶ読者は Nouveau-Roman の作家を理解できないし、彼らの冒険を鼓舞する必要もないだろう。前衛的な試作のあるものは、いずれは、その国の文学伝統のなかに定着し、また、あるものは数年を経ずして、忘却の底に沈むであろう。時代の推移と地域差によるコミュニケーションの好尚を超えて、人間性の自然に即した本源的な選択が行なわれるからである。少数の天才によって、文学好尚の改変が試みられ、その改変が徐々に普及するにせよ、人間性の自然はしぶとく継続するであろう。

感覚器官の反射作用が絶えまなく刺激され、おびただしい情報を能率的に交換する時代が、遠からず到来するのは明らかである。そのとき、小説という想像的な構成作品は、当然、なんらかの変形を余儀なくされるであろう。そして、物語性は消滅するであろうか。情緒の好みと、論理の要求が、人間性の自然であるとすれば、この両者を合わせ満たす想像的な構成物（すなわち物語性）を、人間が多忙であるがゆえに、簡単に放棄するとは考えられない。むしろ、物語を伝達する叙述方法には確実に変化が生ずるだろう。だが、これまでの小説形態の変遷が示すように、叙述方法と様式の変化がにわかには生ずるとは考えられない。芸術一般に突然変異はあり得ないのである。文学の歩みはゆるやかであり、ある場合には回帰現象さえも認められる。古典主義や浪漫主義の交替復興は、数世紀以上の文学伝統をもつ国では、怪しむに足りぬ現象であった。

伝統と新しい流派との関係が切り放し得ないことは、すでに自明の成りゆきである。したがって小説叙述の新しい方法様式を予想、あるいは診断する場合、これまでの道すじを明らかにして、諸流派に共通するはずの本源的な性格を再確認しなければならない。また、現在までの多様な叙述の試みが、いくつかの読者層のなか

で、どのように受け入れられてきたか、現在の時点で、どんな受け入れ方が、現象的に、あるいは蓋然的に成立するのか、——つまり小説作品の社会的反響（能動的な意味の「影響」ではない）と、読者心理の臨床例を検証しなければならない。

文学の批評家・研究者が最上の読者であると、ひそかに自任するならば、その公刊する業績は対象作品の好悪を超えて、現在時点の平均的な読者心理を洞察したうえで、これを 'actual' な（「時事即応的な」と言えば、平俗すぎるであろうか？）体裁で代弁しながら、文学趣味の水準を引き上げる狙いを持つべきであるだろう。批評家・研究者の問題意識は actual な関心なしには生まれるはずがない。謙遜と自負とを平衡に背負いながら、啓蒙の責務に耐え、問題意識をばらむ自己主張を試みる者が、その名に値する批評家であるとすれば、閉鎖的になりがちな研究者は、批評家の姿勢を相応に取り入れてもよさそうに思われる。

批評家の謙遜な精神は、享受的な解釈批評にあらわれる。解釈批評は読者心理の推測的な解明に通じる。この「推測」に十分な説得力を与えるために、文学作品の技術面が、読者にいかに受け入れられるかを追跡しなければならぬ。小説の解釈批評に問題を限定すると、叙述方法を受け入れ側から吟味するために、読者として、まず自分の反応を詳しく診断しながら、あわせて、書き手の志向を推測しなければならない。「この場合、自分ならば、どう書くか？」——批評家が「創りださぬ作家」の自負をあたためるのは、たぶん、このときであろう。小説をいかに書くべきか、——レトリックの関心なしには、血の通った批評と、アクチュアルな小説研究は成り立たぬはずである。これを第一に強調しておきたい。

性格描写の技術面をしばらくはあきらめて、プロット構成の面で、レトリックの精神とその技術は、その小説では、どのように働いているのか？ それに類する小説の場合には、どうなっているか、そこに示された技術は、さらにどんな可能性をはらんでいるのか？ この技術面の問題点を考察するのが、本稿の目的である。

レトリックの精神とは、主題とプロットの結合を効果的に伝達しようとする欲求を意味している。

文学表現が、自己表現欲のひとり合点にとどまらず、表現を印刷して、読者を仮定するからには、コミュニケーションの受け手の反応を予想することになる。その反応は、心理と価値観（特に倫理面）にわたるので、レトリックの考察範囲は能動・受動の両側面ともに、多岐の広がりをもつことになる。

小説のレトリックの中心課題は、主題とプロットを結合する叙述方法 (narration) の探求である。レトリック一般は広義の文体論に通じる。また、私見によれば、狭義の文体論は、一篇の文学作品に、あるいは、一つの文脈 (Context) に内包される、Syntax, Vocabulary, Imagery, Symbol の特徴を探索することを課題とするものであるらしい。小説のレトリックを論ずる場合、「狭義の」文体論を課題のなかに包みこむのは正当である。だが、私はこれを付帯的な課題とみる。

小説の叙述方法は、常識的には三つの領域に分けられる。物語の因果関係を進める叙述 (Action-proceeding Description)、情況と場面の叙述 (Description of Situation and Scene) 会話の叙述 (Dialogue Description) である。現代の小説理論では、この三分野を支える実作者の姿勢が特に問題にされる傾向がある。叙述 (Narration) の主体は作者その人であり、作者は必然

的に全知的な視点 (Omniscient point of view) を与えられている、という素朴な了解事項が、作者と読者の間に成立していた時代があった。作者の姿勢は倫理的な意味のほかには、問題にされずにすまされた。「講釈師みてきたような嘘をつき」という庶民の知恵はあったにせよ、叙述の虚構は、物語構成の約束事とみなされていた。

叙述する者が作者の分身であるのか、作者から独立した異質の存在であるのか、複数の作中人物がそれぞれの次元で、感情・思考・発言・行動を表示する場合、全知的な視点をとりさってしまうならば、彼らの存在の根拠をだれが、どのように保障するのか？ これは小説のリアリティに対する根本的な問いかけである。

20世紀以後、小説世界の存在を主宰する作家の姿と発言権を、その世界から消してしまおうとする叙述方法が、いくつか考えだされきた。作者消去の一元視点 (後期のHenry James)、現象うつしとりの多元的に移動する Camera-Eye (Dos Passos)、価値観を除去して一元的に連続する Camera-Eye (Isherwood)、プロットを組み入れる連続的な心象風景 (ProustとV. Woolf)、プロットくずしの断続的な心象風景 (James Joyce)、現実と虚構を同次元で叙述する二重視点 (Gideの『鷹金づくり』)、精密に計量された内的な多元視点で、読者の社会観を衝撃しようとする叙述 (Sartreの『自由への道』)、いくつかの現実の新しい組み合わせを内包する即物的な叙述方法 (Michel Butor, Robbe Grilleの Nouveau Roman)

それぞれの時期に前衛的な彼らの仕事は、視点の革新という意味だけでも前衛的であった。

小説の世界が、作者の直接参与を防止して、独立共和国のリアリティを仮に保有できるとしても、およそ作家たるもので、自己主張の欲求を感じないものはまれであろう。また、読者側

は作家の価値観を、直截な表現を通して、あるいは隠微な表現を通して、読みとることを期待するのではないか。作家が通俗的な物語作者の域を超えようとするならば、心象風景の画家・写真家の枠を超えようとするならば、思想家として、モラリストとして、社会的な発言を期待されていると、覚悟しなければならない。叙述の視点にかかわるリアリティの主張は、作家の声をいかに処理するかという宿題を常にかかえこんでいる。しかも、明快な解法の公理は、いまだ樹立されてはおらず、今後の見通しもさだかではない。それゆえに、小説芸術の魅力はつよいといえるのではないか。

私は、さきに、レトリックの語義をあらためて確認せずに、「広義文体論に通じる」と逃げた。「修辞学」にからむ古風な響きは、言語表現のわずらわしく無力な分類の様相をさそいだす。「文学表現法」はレトリックの語感にかなり通じるが、やはり、規範的な様式論の臭いが伴う。「文体美学」を小説と結びつけるとき、主題とプロットへの関心が、棚上げされて、私のいわゆる「狭義の文体論」に陥りかねない気分になる。これは私の偏見かもしれぬ。

「小説のレトリック」は小説の表現技術の全体を意味する。このレトリックを職能として意識する者は、小説構成の諸要素を、表現されたときの有機的な様相のなかで、あるいは表現されるかもしれぬ様相のなかで、観察するであろう。さらに諸要素の有機的な効果を、伝達受容の両面から、評価測定するべきだろう。

定義めかすと、およそこのようなことになる。

「小説のレトリック」という用語は、私の創始ではない。Wayne C. Boothの著書の表題 (The Rhetoric of Fiction, 1961年初版, The University of Chicago Press) を借用している。ブースはレトリックをきびしく定義せずに、開巻第

一に物語作者の技巧と物語の信憑性とのかね合いについての問題を提示している。作者は読者が知らぬ事件や人物にリアリティを与えようと苦勞する。そのために「技巧 *artifice* はまぎれもなく存在する。」だが、そのリアリティが完全に真実であると読者は信ずることはできないだろう。続けてブースは *Homer* が客観的に *Odyssey* の物語を進めているようにみえながら、語り手の注釈 (*Commentary*) を、簡単ではあるが、またしばしば直喩を装ってはいるけれど、洩らしていることを例証する。この書き出しの数頁には、なにも新奇なものはなさそうにみえる。じつは著者は本文約四百頁の労作の核心に触れているのである。物語の虚構性にリアリティを与えようとする表現上の技法は、読者に主題を感銘させる効果を狙うための技法とあいまって、レトリックと呼ばれる。それは単に辞句と構文の工夫にとどまらず、有機体としての一編の作品全体にかかわる構成上の工夫を含んでいる。ブースは『デカメロン』の一挿話を分析するとき (第1章)、『リア王』の残酷場面の効果を考察して (第4章)、また『われ死の床に横たわるとき』 (*As I Lay Dying*, by Faulkner) の構成を評価するとき (第4章)、作品構成上の技法もまたレトリックであることを明らかにしている。レトリックなしには文学作品は成立しない。これはブースがくり返して強調する論点である。レトリックの語義は、著者にとって自明のことと考えられている。

次に作者または劇化された作者の分身が、作品のなかで行なう注釈的な発言 (*Commentary*) について、それは小説の世界のリアリティをくずし、作品の有機的な効果を滅殺するのではないか? 虚構性をリアリティで包むためのレトリックを用いながら、作者や語り手が顔をだしては、レトリックになんの意味があるか? こ

れはただちに生ずる論理的な疑問であり、本書の第2部 (第7章~第9章) は、ブースの懇切周到な答弁である。要約すれば、

(1) 作者そのままの素顔の語り手が注釈する場合 (例えば *Tom Jones* の各巻の第一章)、それが本筋に直接の関係がないにせよ、語り手が巧みにおどけてみせるので、読者は語り手への親近感を増し、大団円に達するとき、語り手に惜別の情を抱く。(P. 215~218)

(2) 語り手の信頼できる注釈 (*Reliable Commentary*) が小説の世界に有効な場合、

(i) 作中の語り手 (あるいは作者) と読者が、ある作中人物の知らない情報を共有するとき、*Dramatic Irony* を生み出すことができる。「劇的なアイロニー」(たとえば、作中人物が誤解や失敗を犯すとき、読者はあらかじめ、その原因を知らされているので、一種のおかしみが生ずる) には前提の注釈が必要である。(P. 175~176)

(ii) 小説の原型としての『デカメロン』の短篇群から近代小説に至るまで、*Action* (主筋) の進行には描き示すこと (*to show*) と同じ程度に、語り説くこと (*to tell*) が必要となる。「語り」のなかに注釈が入りこむ作例は一樣ではない。注釈の分量と形態、性質は多様である。(P. 197) 現代小説で注釈の代用に象徴を使う場合、象徴の多くは、露骨な注釈と同様にかなり目ざわりである。

(3) プロットに示される事件のリアリスティックな進行が、作中の女主人公の独善的な欠陥を暴露する。主人公は周囲の人々の恋愛と結婚問題に見当違いのお節介をして、彼らに重大な損害を与えそうになる。読者は主人公の誤りに嘲笑的なおかしみを感じるに違いない。だが、作者には、主人公の開眼と改心とを読者に期待させようとする意図がある。そこで、作者は、読者のきびしい判断を中和させるため

に、主人公に同情的な注釈を加える。Austen の Emma の場合、この注釈はぜひ必要であり、それは成功している。(P. 243~249)

ブースの『小説のレトリック』は1965年に五版を重ねており、すでにわが国の学界でも、小説理論の名著とみられている。これは独創性の鋭い切れ味で衝撃を与える書物ではない。むしろ、著者の立場は新奇とは無縁の、きわめて穏当な伝統的な小説観である。‘Telling’ と ‘Showing’ (日本の文壇用語を借用すれば「説明」と「描写」) は不可分であり、両者の区分を測る固定の尺度はない。また、多様な注釈については、個々の小説がそれぞれに狙う効果によって、適当に使用されてよい。ブースは、この意見を一貫して主張する。引用の作例部分は、会話や場面の動的な描写よりも、説話的・注釈的な ‘Telling’ の重要性を示すものが多い。

彼の説によれば、1930年代の初めに、Joseph Warren Beach が主著『二十世紀小説—その技法研究』(The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique, 1933) その他で、新しい技法を擁護しながら、18世紀・19世紀のイギリス小説に多くみられる「作者の注釈」(Author's Commentary) を盛んに攻撃した。それが呼び水になって英米の職業批評家たちが、「説明・描写の区分」(the telling-showing distinction) を言いたてて、いわゆる「劇的な描写」を重視した。この傾向は大学の教科書(日本の高校で現行の現代国語教科書の程度、だが、分量はかなり大きい)にまで波及して、現在の教科書にも、その名残りがみられる、とブースは嘆く。(P. 24~29) それゆえ本書の第二部で「作者の注釈」と「視点の移動」のもつ効用について、およそ百頁が当てられている。彼は劇的描写の一遍例に対して、Telling の正当な復権を要求するのである。また、一元視点の集中的な効果をめざす、

Henry James の業績について、ブースは Flaubert の描写技法の場合と同じ程度に、多大の関心と尊敬を払いながら、一元視点の不便な限定性に対して疑惑の眼を向けるのである。

この立場に私は同調する。私は小説の新しい方法に多大の興味をもつが、小説の伝統のふかきずなの意味をさらに大きく評価する。これは私の場合、英米の小説を原文で読む以前に、日本の近代小説の大半と古典の物語類のいくつかを読みあさった過程で、養われた頑固な小説観である。芸術は時代の好尚に影響されるが、人間性の改変がないかぎり、本質的進化があるはずはない。また、小説が所詮は現実の模写を免れぬかぎり(「模写」とは、次元のひくい「現実べったり主義」の意味ではない。)作家がいかに人工のきわみを尽くして、小説世界のリアリティを確保しよう努めても、読者は、小説の頁を閉ざしたとき、あるいは、小説世界にまぎれこんでいるときでさえも、虚構の秩序と現実の雑駁との対応に、余儀なくつき合わされることになる。それが小説を読み書きする楽しみと、むなしさである。完璧の模写は芸術的な模写ではない。

ブースのこの労作は、これまでに公開された小説の表現技法に関する文献の、重要なものすべてをふまえた集大成の観がある。明治以来、日本人の手に成る小説論のあれこれを思いうかべるとき、これほど周到に準備されて、ゆきとどいた表現技法の専門書を、私は残念ながら、ついにその書名をあげることができない。私は、この書物からいくつかの新しい知識を学び、既習の雑然たる粗末な知識を整理する手がかりを得たように思う。たとえば、小説叙述と鑑賞の両面よりみた「距離」感(Distance)の種類と意味、作者が生みだした語り手たち(Narrators)の性格と効用上の分類、視点の細目内容

の正確な分類などである。しいて不足を言いた
てると、19世紀のロシア小説と20世紀のアメリカ・フランス小説が叙述面の検証作例として、
同一平面で扱われる方式が、歴史と地域の背景
や、時代的な必然性を黙殺しているように、み
えることである。この欠落は、巻末の詳細な書
誌を読みとくことによって、幾分か補うことが
できる。

この書物が小説叙述技法の集大成にみえても、一冊の本で、複雑な問題の意味内容と歴史的な大観を一挙に習得しようと思うのは、無精で欲の深い注文である。また、この整然たる大著（本文398頁、書誌索引57頁）から、わがままに部分を抜きだして、粗忽な批判を試みるのは私の本意ではない。しかし、全面的な解説と批判は、現在の私には重荷である。ブースの小説の博読は、'English Novel'の著者 Walter Allen と同等か、あるいはそれ以上である。俗なたとえをすれば、現在の日本で発行されている数種の世界文学全集を合わせて読破しても、なお及ばぬほどの恐るべき博読である。小説理論については、巻末書誌のうち、原理論的なもの、各論的なもの、文体論、詩論を含めて299点、作家・作品論64点、合わせて363点（このほかに、引例作品と関連作品の物語・小説〈その大半は長篇〉の作者と表題が項目別に150点以上も列挙されている）これらの理論的な文献を、仮にブースがその三分之一（正確に書けば121点）を通読し、残りの三分の二を部分読みして、読んだ分を適当に記憶し、適当に忘れていても、浅学の私には、怪物的な小説知識の持ち主が想像される。（ただし彼は日本の小説作品について、ほとんど無知であるらしい。日本文学からの引用は Donald Keene の 'Japanese Literature' 1953 から、近松の言葉と称するものを数行ひいたにとどまる。（P. 123）つまり、このような小説博識家でさえ、日本の英

米文学者が、あちらの小説を親身になって読むほどには、われわれの国のものを読んでくださらぬという事実をわれわれは記憶する必要がある。）

博識の重量がずっしりとかかった書物から、知識の恩恵をうけ、自分の思考に刺激をうけた場合、読書人たる者は、そのささやかな喜びを、なんらかの体裁で表白したくなる。私はすでに、その喜びを断片的に表明したけれど、ゆきがかかり上、『小説のレトリック』の全体像を紹介しなければすまぬような義務を感じる。そこで、いささか事務的な操作に類するが、目次面を記録して、全容を略記する。

II ブースの理論の要約と私見

i 目次の構成

第1部 芸術的な純粋性と小説のレトリック

(Artistic Purity and the Rhetoric of Fiction)

第1章 語ることと描きだすこと

(Telling and Showing)

第2章 通則 I 「まことの小説はリアリスティックであらねばならぬ」ということについて (General Rules, 1: "True Novels must be Realistic")

第3章 通則 II 「作者たる者は客観的であらねばならぬ」ということについて

(General Rules, II: "All Authors should be Objective")

第4章 通則 III 「まことの芸術は読者を黙殺する」ということについて

(General Rules III: "True Art Ignores the Audience")

第5章 通則 IV 感動・信念及び読者の客観性 (General Rules, IV: Emotions, Beliefs, and the Reader's Objectivity)

第6章 叙述の諸型 (Types of Narration)

第2部 小説の中の作者の声

(The Author's Voice in Fiction)

第7章 信頼できる注釈の効用

(The Uses of Reliable Commentary)

第8章 描写的な説明——劇化された語り手たち

〈信頼できる場合と、疑わしい場合〉

(Telling as Showing: Dramatized Narrators,
Reliable and Unreliable)

第9章 ジェーン・オースティンの『エマ』に

みられる、距離の扱い方

(Control of Distance in Jane Austen's Emma)

第3部 没個性の叙述

(Impersonal Narration)

第10章 作者沈黙の効用

(The Uses of Authorial Silence)

第11章 没個性の叙述の代価・その1 距離の混

迷(The Price of Impersonal Narration 1: Con-
fusion of Distance)

第12章 没個性の叙述の代価・その2 ヘンリ

ー・ジェームズと疑わしい語り手

(The Price of Impersonal Narration, II: Henry
James and the Unreliable Narrator)

第13章 没個性の叙述に関するモラル

(The Morality of Impersonal Narration)

ii 各章の概要

第1章 『デカメロン』の一短篇の作中人物三名を現代の小説技法(一元視点)で書き換えるとすれば、三人三様の視点による三つの短篇が成立する可能性がある。また、深入りした心理描写をする場合の語り方の原型を示している。

第2章 描写万能論に対する修正的意見(既述)。

Ian Watt が 'The Rise of the Novel' (1957) のなかで、Richardson が Fielding よりも、リアリズムの樹立者としてまざっているという立論に対して、著者は Fielding を擁護して反論する。なお、通則の標語がカッコつきであるこ

とに注目を要する。著者は通則三箇条を額面通りに受け取っているのではない。修正と批判を提起している。

第3章 作者・読者・小説世界の三者間の適当な距離を、いかに形成するかという問題。作家は小説世界の自立的な客観性を保つために、中立性を要求される。作家が自己の心情や思想的立場を表現をしたときに、自己の分身(Implied author=Second self)を設定して、代弁させる。読者はこれを読みとる場合、誤解がないとはいえず。また、作家が小説の題材によって、書き方を変える状態にも注意を要する。

第4章 読者を意識して書くことは、商業主義に毒されている、という考え方は適当ではないし、実状にも合わぬ。いかに語り、いかに描くか、という表現の配慮は小説だけでなく、劇や詩にも共通する。表現の配慮は自己の芸術をみがくためであり、読者観衆を予想するからでもある。現代のいわゆる「純粹詩」(Pure Poetry)もレトリックから離れることができない。レトリックは言語表現の配慮にとどまらず、劇や小説のなかで、ある場面をつよく描くことも、レトリックであり、これは観衆、読者を考慮にいられている証拠である。

第5章 小説は人事に密着するので、他の審美的な芸術作品と一線を劃する。「純粹芸術は人事内容から作られるリアリティを排除する。」というオルテガ(José Ortega)の発言は、小説の知的側面(物それ自体を描き出そうとする慾求、例えば、ヘンリー・ジェームズの後期作品。その他、現実のリアリティに肉迫しようとする作品)を刺激する。また読者が小説に期待する価値は三通りになる。

① 知的・認識的な価値——語られている「事実」と、「事実」に対する作家の解釈、さらに人生の真実にふれていること。

② 質的な価値——なんらかの完成された様式 (Pattern) または形態 (Form) に対する読者の欲求。また、ある種の特性がさらに発展する過程をみたいと思う欲求。(to experience a further development of qualities of any kind) これらは便宜的に、「審美的な」(Aesthetic) 価値と呼んでもよい。

③ 実際的な価値——作中人物の成功失敗を期待する読者の欲求にこたえる価値。倫理的・人生論的な価値と呼んでもよい。

著者の関心は③に集中される。作家の人生観の信念が中立的に表現されて、明らかでないとき、読者に誤読される恐れがある。また、トルストイの晩年の著述『芸術とはなにか』にみられる独断的な倫理感、現代の作家たちにも無視されるばかりでなく、「愛のあるところに、神もまたあり」というレトリックで反撥される。だが、読者は作品にこめられた、どの価値が未決であり、どの価値が働いているかを、さぐりあてようと問題にする。今世紀の初めには、作家の独断的な判断の行き過ぎに危険があったがこの20年間では、むしろ作家の「独断的な中立性」(dogmatic neutrality) から、読者側の誤読が生じている。(私見 文学とモラルに関するブースの説は、作家の「独断的な中立性」を批判した点にわずかながら新味がある。また、レトリックの問題のなかに、作家の社会的責任と読者の反応を、大きくもりこんだ点は、積極的に評価されるべきである。)

第6章 叙述の視点、作家と小説世界との距離、この二点についての明快な分析。(私はこの章に大きな学恩をうけたので、細叙後述。)

第7章 作家または作者の分身が発言する注釈のさまざまな形態と、それぞれの効用。たとえば、風景描写に作者の心情(それは注釈の一種)がこめられて成功した作例として、Poe の『ア

ッシャー家の崩壊』(The Fall of the Usher 1839) がある。雰囲気 (mood) を盛りをあげるため、過度の心情的な注釈をつけるとき、煽情的な通俗小説ができる。H. ジェームズは概括的な注釈を最もきらった。作者の注釈を除去しようとする現代の傾向は、過去のすぐれた作品の「注釈」の意味を無視することになりはしないか。'Reliable dramatized narrators' と 'Unreliable dramatized narrators' という区別の設定。

(私見 この新しい文学用語の定義は第6章に初出。その効用上の価値は大きい)。

第8章 作者の注釈が現われる程度と、現われ方の種類が詳しく例示される。その発生の原初的な理由としては、作家側の自己主張と読者側の作者に対する本能的な興味。その表現は小説のリアリティを確保したり、主題の効果をあげるために、複雑な様態を生み出す。作例としてFielding の Tom Jones、Sterne の Tristram Shandy などを使って、前章の趣旨を具体的に展開している。

第9章 Austen 女史の Emma の叙述方法について精細な分析。叙述の視点は主として、Emma の立場から行なわれる。この可愛げのない、お節介なインテリ女性に読者の同情を招きよせるためである。読者が作中人物の心情の「なかにひきこまれる」という意味を示すために著者は 'involved' という過去分詞を盛んに使用する。この語は「小説世界のなかにひきこまれる」意味にも多用されている。一方、作者オーステインは挿話の客観的な提示と注釈によって、Emma の独断性に対して倫理的な判断を行なう。(前述) 作者は創作理論を公表しなかったが、この作品の叙述方法は十分に計算されている、と著者は強調する。

第10章 作者が注釈を行わずに沈黙する作品では、作者と読者の交流は断ち切られる。だ

が作者は己の判断を放棄したのではない。作者は作中人物をひとり歩きさせながら叙述視点の操作によって、読者に判断を委ねた上で、作者自身の判断を巧妙に包みこませる場合もある。また、一元視点の使用によって、作中主人公と読者の一体化をねらう場合もある。作例として K. Anne Porter の *Pale Horse, Pale Rider* (1936), Graham Greene の *Brighton Rock* (1938), また、傍観的な一元視点はストーリーの悲劇性とは別に、喜劇性を獲得することがある。客観的な状況は悲劇的で、一元視点が日常的であるならば、そこに不調和で深刻な喜劇性が生ずる。作例として、Franz Kafka の *The Metamorphosis* (1915) と H. James の *Daisy Miller* (1879) など。(『変身』の叙述方法の分析は二頁たらずではあるが、その特質をみごとに捉えている。)

「作者沈黙」の小説は現代に多い。ここでは、作中主人公の行動が目標不明のままに進められる。(典型的な作例はカフカの『城』 *The Castle*, 1918) 読者は作中人物とともにつまづき、事件の真意を最後まで明らかに、了解できぬ場合も生ずる。それは、読者を故意に混乱させる叙述方法である。その場合の作家の意図は読者の既成の現実認識をうちこわして、虚構と現実との新しい組み合わせを試みることであろう。そこで、小説に晦渋性が加わる。Proust の *Remembrance of Things Past* (『失われし時を求めて』を指す。) は、「問題追求の小説」(the Quest-novel) の最大のもので、作者は自分の混迷のなかに、読者をひきいれる(involve)けれど、究局的には、依存すべき価値の所在を示している。晦渋な小説にも、作者と読者との間に黙契が成り立つ(“Secret Communion” between author and reader) 場合がある。読者が判読のいとぐちを探すのに難渋する場合もある。

James Joyce の *Ulysses* は、作中に多くの語り手を含み、その大半は Unreliable narrators (その発言が信用できぬ語り手、いくつかの種類がある。——後述)なので、読者は謎とときに類する難渋を味わう。Joyce には作品の主題や作者の意図を、謎とときの様態におくことを、青年時代から好んだ傾向があった、と著者は推定する。また、小説の晦渋化の傾向を助長する有力な一因として、批評家が批判を避けて曖昧性を見のがしている傾向を著者は指摘する。

(私見 この章は20世紀小説の引用作例が多く、作者、読者間の伝達の問題、小説の晦渋性とリアリティとの関係を含むので、最も面白い章の一つである。著者の立場は明らかに、小説主題の明確な把握〔作者・読者ともに〕を主張する。読みづらい小説には判読の手がかりをわずかでもつけることが、正当な創作態度だと主張しているようにみえる。結論的には私はこれに同調する。ただし、判読の手がかりの質と程度については、書き手にも、読み手にも、それぞれの主張が予想される。したがって、ブースが晦渋として、引用した作例が、すべてその通りであるのか、また、晦渋な作品のすべての傾向と種類を網羅しているかどうか、なお議論の余地があると考える。)

第11章 劇化された語り手 (Dramatized Narrator) と作者の分身 (Implied Author) との距離、劇化された語り手、あるいは劇化されない語り手 (Undramatized Narrator—作中人物として登場しない語り手の意味) と読者との距離、これらの距離が情動的に、倫理的に、知的な程度で、つまり、全般的な価値観の上で、かなり大きく開いている場合、読者は、その作品の主題の意味や、作中人物の行動の意味や、その他、細部の意味を捉えかねることになる。要するに作者の真意を捉えかねて、解釈と批評にいろいろな異論が生ずる。これが「距離の混迷」である。

以上の意味の「距離」とは、元来、作者が主観の表白を抑制して、没個性の叙述 (Impersonal Narration) を行ない、小説世界の客観性とリアリティを保つための方法の一つである。「作者の沈黙」によって意味の明晰性が失われるとすれば、それは、小説世界の客観性と作者の中立性を維持するための代価である。しかし、「距離」の混迷があまりに大きく、作品の判読的な解釈が多岐にわたる場合には、その「代価」が正当に支払われていると、読者は考えるべきではない。

(私見 ブースの立場は、小説作品が作者と読者とのコミュニケーションの要具である以上、究局的には、最大公約数の意味が読者側に伝達されるべきである、とみている。この考えは第13章の第2項目「ぼかさされた作者の倫理的判断」(The Author's Moral Judgment Obscured) のなかで表明されている。特に倫理に関して作家は真意をできるだけ明らかにする義務がある、とブースは主張する。

作例として、ヘンリー・ジェームズの『ねじの回転』(The Turn of the Screw, 1898) に登場する女性家庭教師がみたと思う「幽霊」は彼女の抑圧心理の hallucination (幻覚) なのか、あるいは実際に登場しているのか、という議論が生れた。これは、作者の曖昧な叙述に因る。Defoe の政治的戯文と、Swift の諷刺的な戯文の対比、前者は誤読を招き、後者 (A Modest Proposal for Preventing the Children of Ierland from Being a Burden to their Parents or Community は奇抜なアイロニーにもかかわらず、正当に理解できる。Moll Flanders (by Defoe, 1722) と A Portrait of the Artist as a Young man (by James Joyce, 1916) の曖昧性の例示。ジョイスの『肖像』の曖昧性 (作者と主人公との距離から生ずる。) を指摘するのに、13頁分が使われる。著者は『肖像』の芸術的価値を認めた

うえで、その曖昧性をかなり否定的に批判している。

第12章 前章と同じ趣旨で、H. ジェームズの曖昧な叙述方法が指摘される。「主人公と同様に信をおきがたい、もう一人の作中人物によって、曖昧な物語が叙述される場合」(when we are given another character as unreliable as the hero to tell his ambiguous story. P. 339)、読者は解読に難渋する。

ジェームズの主要な叙述方法は、一人称の傍観者に語らせるか、または三人称の或る作中人物の意識に焦点を当てて語らせるかである。後者は周辺の人事風物からうける印象を反射することになる。ジェームズは、この語り手を 'Reflector' (反射体) と呼んでいる。両者とも所詮は語り手であって、主筋 (Action) と主題に関して決定的な役割をつとめるはずのものではない。だが実際の創作過程で、ジェームズの関心が語り手に過度に加わることがある。その結果、主要な作中人物の上に語り手の影がかぶさって、主要人物の役割と主題の意味がぼけてくる。創作方法に敏感なジェームズは、この傾向に気づいて、反省をしている。(The Friends of the Friends の作者附注—P. 341)にも拘らず、彼はこの危険から免れてはいない。

ブースは作例として『嘘つき』(The Liar, 1888) をとりあげる。『創作ノート』によれば、ジェームズの初めの意図は、天性的な嘘つきの男と結婚した女が、夫の重大な嘘を擁護するために、自分も嘘をつかねばならず、そのあとで夫を憎むようになる、という単純なストーリーを作ることだった。それが作品になったとき、語り手の肖像画家 (彼は結婚以前の彼女に恋情を抱いていた。) とその女との複雑な心理的な関係が主筋になっていた。(画家は嘘つきの正体のみやぶり、その肖像を描くことを夫妻に申し出る。

肖像画に嘘つきの卑しい表情を描きこもうという意図である。肖像画は完成したが画家は気がとがめて、それを夫妻にみせない。夫妻は画室に忍びこんで、肖像画の特色に気づく。妻は画家の冷酷な意図を知って歎く。嘘つきの夫は妻をなぐさめながら、肖像画をひき裂く。画家は始終を蔭でみている。後日、画家は夫妻の口から、あの絵をひき裂いた犯人が自分らに敵意をもつ人物であるらしいことを聞かされる。画家は彼女が嘘つきに墮落したことに失望する)

ブースは、この短篇小説を要約して(語り手の一人称を三人称に改めたうえで)自分の解釈を付記する。そして、この主題は語り手の画家が最も性悪な嘘つきになった点であると証明する。

(ブースの書きかえ部分を引用すると、In supporting her husband she reveals unmistakably that she still loves the better man and his willing to lie for him. The vicious Liar—Lyon(語り手の画家) has been caught in his own trap — P349.)

語り手を三人称に書きかえることで、一見誤読の余地のなさそうな、この作品は一人称の屈折した語り方のために、二人の批評家が主題を誤解した事例がある、とブースは指摘する。

第13章 反倫理的な主要人物を一人称で示し、作者が注釈的な発言をまったく抑えた場合、読者の惑いが生ずる。その作中人物を作者は、どう考えているのか、否定しているのか、肯定しているのか、つまり、作者と作中人物との関係についての疑惑である。

作例として、Louis-Ferdinand Celine (1894~1961) の *Jouruey to the End of the Night* (原名) *Voyage au Bout de la Nuit*, 『夜の果ての旅』(1932) の一人称叙述が倫理的な角度から検討される。この「現代のピカレスク小説の主人公」の背徳的な言動は、どのような印象を読者に与えるだろうか? 注意ぶかい読者は、主人公の青年バルダミュ (Bardamu) の「ぞっと

するような信念」(appalling beliefs) に、作者シリーズが加担する部分と、加担しない部分とを読みわけることができる。一方読者が自立した判断力をもたずに主人公の言動にひきこまれる場合、女の表情の反応をみるために、女の頬をなぐりつけるような行為についてその是非の判断を曇らせることになるだろう。また、まじめに読みとる場合には、人生とは、他人の生活のなかに自我中心のままに踏みこむことを遠慮するならば、無意味なものだということ、この小説は示していると思うだろう。

ブースは『夜の果ての旅』が、内面的な視界(Inside views)の把握と、共鳴的な同一化(Sympathetic identification — 読者を作中人物の心情に同化させようとする技法の意味)をねらう実験小説の傑作であると認める。そして、この種の小説の倫理的な意味と影響については、善悪を規定する問題と、映画やテレビの倫理的な影響と文学との比較問題に立脚した、別な論点のあることを認める。たぶん、作家中立論を凌駕する解答が用意されぬかぎり、倫理的な判定はむだであり、作家は倫理上の批判をうけつけないだろう。この場合、作家は自分の芸術的な動機と読者の倫理生活との関係に関心がない。仮に大半の作家が破壊的な目的のために(for destructive ends)自分の芸術を使う気分になりたてられたら、社会は墮落するかもしれぬ。だが、現代のたいていの作家は、少なくとも英語で書く作家は通俗な意味ではなくて、芸術と倫理との不可分な関係を感じている。

彼らの芸術的なヴィジョンが、部分的には、彼らのみるものに関する判断から成り立っており、そのヴィジョンの部分形成する判断に、読者を参加させようとしている。

(私見 作家が「破壊的な目的のために」自分の芸術を使う場合、というブースの仮定に先だって、「破

壊的な」ものと、「破壊すべきもの」との質と状況の問題が点検されねばならない。新しい倫理の到来を预言する種類の小説は、とうぜん、現存の価値体系を否定し、反体制の様相を示す。新倫理の予想が示されず、反体制・反倫理の性格だけが目だつ小説は、アナーキィの領域に位置づけられる。思想としてのアナーキズムが十分な存在理由をもつことは、思想史の常識である。それゆえアナーキィの様相を示す小説が、思想的な検討に耐えるならば、それは煽情的な通俗小説とは次元がちがう。それが文学技法の面で、誘惑的な力をもつならば軽率な読者が誤読するにせよ、りっぱに存在理由を主張できる。セリーヌの『夜の果ての旅』は邦訳本で読んだかぎりでは <中央公論社版、生田耕作・大槻鉄男訳>、まさにそのような小説である。ブースの関連発言のうち、「少なくとも英語で書く作家は」云々には、いささか、お国自慢の臭味が感じられる。彼はセリーヌの小説の倫理的な意味の反倫理性<倫理に無関心な作家ならば、反倫理にも無関心なはずである>を認める姿勢をしてはいるが、その毒氣にあてられて、この種の小説の社会的影響を心配する様子を示している。

以上の要約は、この最終章の三分の一に当たる。次に注目すべきことは、著者は Ian Watt の *The Rise of the Novel* のなかでの発言に便乗して、作家は小説のながで倫理にふれた問題に関しては、その真意を明らかにする義務があると明言している。(第11章の要約と関連)

ワットの意見は、——近代小説の目ざすものは「提示のリアリズム」(Realism of Presentation) であり、リアリティそのものが、ますます曖昧になり、相対的になり、流動的になってきた世界では、小説は他のジャンルに備わる「価値評価のリアリズム」(Realism of Assessment) のいくぶんかを、やむを得ず、ぎせいにしてきた。

ブースは、これを補足して、劇作家の不用意に因る戯曲の曖昧性は演出家に補足されて、伝

達の目的は相当に達成できる。小説の場合、個々の読者は、解読上のいわば「演出家」である。しかも読者は劇場に集まる特定の観客とちがって、不定であるがゆえに、小説の曖昧性は伝達の失敗を招きやすい。したがって、作家は社会的な影響との関連からいえば、誤読されること(特に自己の倫理上の立場に関して)を、できるだけ最小にしたいとめるべきではないか、と主張する。

「……作家は読者がこれまでに見ていなかったものを、見るようにさせてやり、知覚と経験の新しい秩序のなかに、読者を入れてやるとすれば、作家は新たにつくりだした共鳴者のなかに報償をみいだすことになる。」

これが最終章を結ぶ言葉である。(私見 アメリカ人ブースはたぶん生粋のイギリス人なみにイギリス的である。誤解を防ぐために注釈すれば、彼は手ごたえ実証派であり、質実な倫理家でもある。レトリックが効果的な伝達を目的とするかぎり、作家は伝達の可能性を信じ、小手先の技巧や無責任な修辭で読者を迷わせてはいけぬ。この章の骨子は、たぶん、このように約言されそうである。まともすぎる、とみる人々も多いかもしれぬ。相互の伝達が不安定の時代に、自分が精練せずに投げだした言葉の意味を、他人に捜させる楽しみ、それは作家だけでなく、文章に携わる人々にとって、おそらく陥りやすい嗜虐的な楽しみではないのか、それはむなしい傲慢である。)

本書の輪部をあら書きしたあとで、第6章叙述の諸型がこの労作の科学性、分析性を集約していることを、確認したいと思う。この章では、叙述と視点の関係、視点の正確な分類、「距離」の分類と分析など、現代小説の創作方法と解釈方法を考える場合、かならず当面する問題を扱っている。

第6章 (細説)

語り手の人称と全知の種類分けをするだけでは、叙述 (Narration) の問題は解明できない。一人称の場合それぞれの作品のなかでの、それぞれの Situation のなかでの、ニュアンスのちがいと、効果上の目標のちがいを確認しなければならぬ。

1. 人称を問わず語り手の特殊な資質が、なにか特別な効果に関連するかどうかをみること。人称の外形ではなくて、それぞれの場合の人称の機能をみること。

2. 語り手はそれ自体の資格で劇化されているのか、あるいは作者の分身に属するものか？語り手が劇化されておらず、作者の全知の眼がない場合にも、場面の背後に「作者の影」(an Implicit Picture)をさぐりだすことができる。その「影」の機能の程度はどうか？

3. 語り手 (Undramatized Narrator) の意識について、

ジェームズは、語り手を外在的な人事、風物の反射体 (Reflector) とみなす。だが、読者は語り手の心情に興味をいだくことがある。作者もまたその傾向に陥りかねない。

4. 「劇化された語り手」の諸様相

このタイプに属する語り手は、他の作中人物たちに劣らぬくらいに多様である。物語を誤り伝えるタイプについて、解読の用意を要する。たとえば、『響きと怒り』(Sound and Fury, by Faulkner) の語り手の一人として、白痴の Benjamin Compson その他。

主要な語り手ではなく、傍系人物として劇化されながら、その片言隻句が本筋に関連する場合、彼は「身をやつした語り手」(Disguised Narrator) と名づけられよう。たとえば、神託を伝える使者のごとく、予言的で伏線的な発言をする。

5. 語り手の叙述方式

(1) 場面を第一義として (primarily as scene) 語る。

(2) 要約を第一義として (primarily as summary) 語る。

(3) 多くの場合、これら二者の組み合わせとして (most commonly, as a combination of the two) 語る。つまり、Showing と Telling の組み合わせ。

(6) 語ることの関連作業としての「注釈」の意義

(7) 自意識をもつ語り手 (Self-conscious narrator) と、反射的な語り手 (Reflector)

(8) 「距離」の分類

① 語り手と「暗黙の作者」(Implied author) との距離——(小説の倫理性に関連)

② 語り手と作中人物との距離——たとえば、『大いなる遺産』(Great Expectations, by Dickens) の語り手 (主人公でもある) は成長の過程で、他の人物たちに対する観察と評価を変えている。しかも、その成熟した語り手の自我と若い日の自我とが交錯している。

③ 語り手と「読者の価値基準」との距離、例えば、カミュの『異邦人』、カフカの『変身』の場合。(私見 この二作では読者への衝撃が用意されている。)

④ 「暗黙の作者」(私注 姿をみせぬ作者の影と言ってもよい) と読者との距離——読者がしばらく作者側に身をおくことによって、両者の「価値基準」(norms) は歩みよることが可能である。(私見 伝達の心理学を批評理論にとりいれる必要が生ずる。)

⑤ 「暗黙の作者」と作中人物との距離——この場合、作者は自分の「注釈」を発言せずに、読者を小説世界に同伴して、事相の真実を読者に気づかせようと、内密の試みをする。典

型的な作例として、オースティン女史の作品群の叙述方法。(作中人物をつきはなして、客観的リアリズムが使われる。ただし全知的な視点ではない。また、語り手の叙述方式が、とぼけた体裁でないとしても、語り手は真実の一面だけを語る場合が多い。)

⑥ 視点上の特権 (Privilege of Narrator)

全知的な視点によらず、視点の移動と内面描写 (Inside Views) によって、作者 (語り手ではない) は語り手と語り口 (叙述方式) を操作できる。

(私見 この特権を作家が捨てて厳密な一元視点をを用いるならば、小説の立体性や劇的な葛藤を効果的に形象化することは、不可能ではないまでも、きわめて難渋するであろう。)

ここまで書いてきて、ぼくは私的な読書ノートを公表するときの気恥ずかしさを感じている。すでにブースの原著を読まれた方々は無用の業と思われるであろう。1961年に初版のた

本を「紹介」することは、うかつな仕事とみられても致し方がない。だが、この書はわが国の小説理論の研究者たちの間で、名著の評を得ながら、いまだに詳しい内容紹介が出ていないようである。あるいは、ぼくの目に触れぬだけかもしれない。いずれにせよ、ぼくは気恥ずかしさをこらえて、このノートを公表しなければならぬ。ぼくの興味のおきどころが、見当違いであるのかどうかを検討していただき、またひとつには、不遜に聞こえるのを覚悟していえば、日本の、少なくとも近代文学だけにでも関連して、小説叙述の方法について、ブースの仕事に匹敵するほどの体系的な労作を、どなたでもあれ、(というのは、日本文学、西洋文学の専攻者の両方をふくめて) やっていただく日の近いことを待望して、(ぼく自身には、さしあたって、それだけの力倆はありません) このアメリカ人の業績を検討した次第です。(1968年10月はじめ)