

小説の視点と構造

伊藤康圓

1

われわれが自己の心的現象（表象・判断・情意など）を分析して、それぞれに適應する一定の言語形式（国語）の個々の語句によって把握し、さらにそれらの個々の語句を一定の語法によって連結して、センテンスとしての「語句のつながり」を構成することによって、その心的現象を一定の意識内容として総合的に把握するという意識過程を内的言語行為と呼ぶことにする。むしろこの意識過程は「語句のつながり」を現実の音声によって表わすか文字で記載することによってはじめて具現されるが、この具現された意識過程を言語行為と呼ぶことにする。したがって語句を発音したり文字に書いてたりする行動は、それ自体としてはここで言う「言語行為」ではないのである。

われわれは、言語行為を通じて、上述のような方法で「語句のつながり」またはいくつかの「語句のつながり」の意味的関連を作ることによって、ある「意識内容」を把握することもできれば、それらを通じて間接的にあることがらを叙述したり、要求したりするこ

ともできる。また、それらの「意識内容」や「ことがら」を種々の意味的関連によって展開することによって、より総合的な表象（「事象の表象」や「思考の世界」など）を作りあげることでもできる。

ある言語行為の結果としての一連の「語句のつながり」とそれによって語られる内容（「意識内容」や「ことがら」および、それらの総合された全体的な客体内容、以下「表示内容」と呼ぶ。）との関連の総体が、一貫したまとまりを持ち、さらにそれが言語行為がなされた具体的な場面から自立した機能を、なんらかの領域のものとして持つものと認めうる場合にかぎり、その関連の総体を「言語作品」と考えることができる。

「言語作品」は文字によって記載されて、はじめて作品として定着する。文字に記載されていない口誦文学なども、文字に記載されたものとは同等の定着が認められるかぎりにおいて「言語作品」とみなすことができるのである。（以下「言語作品」を文字によって記載されたものとして考察することにする。）

同じ言語作品でも、詩作品は純度の高いものほど「語句のつながり」の構成自体が言語作品としての価値を持つ。また普通の散文の

言語作品でも、ごく短篇のものは、入思考内容や情景の表象などを表示する「語句のつながり」Vとして意識される。しかし、ある程度以上長篇の言語作品になると、入作品全体の客体内容(個々の「表示内容」の意味的関連によって喚起される作品全体の「表示内容」)を「語句のつながり」を手段(記号)として用いることによって構成したもののVとして意識される。また「諺」や「箴言」などは、「言語作品」と「語句」との中間的存在とみなすことができる。

注 一般に「文」とか「文章」という語はきわめて曖昧に(または多義的に)用いられている。「文」は①センテンスの意味に用いられるほか、「文章」と同様、②「語句のつながり」の語り方(言いまわし)の意味にも、③「言語作品」の部分をも「表示内容」を含めて指す場合にも用いられる。また「文章」という語は④「言語作品」を意味するのにも用いられるのである。また、「ことば」と言ったのでは、「語句」(または「語句のつながり」)自体のことなのか「表示内容」を含めた意味なのか不明である。ここで私が「語句のつながり」「表示内容」「言語作品」などという一般的でない術語をあえて用いるのは、これらの概念をできるだけ明確に把握するためである。

どのような言語行為も、その行為の主体の存在なしにはありえないことは言うまでもない。そして、日常の個人的な口頭による談話の場合、言語行為の主体(以下「言語主体」と記す)は、むしろそのことばを発音している当人である。たとえ彼の語る意見(表示

内容)が他人の受け売りであっても、その言語行為の細部が彼自身のものであるかぎり、また彼がその言語行為を彼自身の行為として行なっているかぎり、その言語主体がそこで実際に喋っている当人であることにかわりはない。いや、それどころではない。たとえばある人間(甲)の言語行為(たとえば演説)のための言語作品を別人(乙)が「甲」の立場や視点によって代作し、それを読みながら「甲」が演説をした場合は、作者は「乙」であるにもかかわらず、その演説の言語主体は「甲」なのである。というより、その言語作品の言語主体自体がすでに「甲」だと言うべきであろう。

文芸作品などを朗読する場合などは、読み手は朗読という行為の主体ではあっても、むしろ言語主体ではない。またラジオやテレビのニュースなどでは、言語主体は単にアナウンサーやニュースの草稿の執筆者(作者)ではなく、彼らを含むニュースの提供者としての放送局(団体)なのである。同様に新聞の報道記事でも、筆者(作者)はその記事を実際に書いた人物であるが、言語主体は新聞社(団体)なのである。

また手紙や日記のような個人的なものでは、作者自身が言語主体であるが、たとえば、ある男がある女の手紙を代作する場合は、——その女が実在の人物であろうと架空の人物であろうと——その手紙の作者はそれを実際に書いた「男」であるが、その言語主体は、その手紙を書いたことになっている「女」なのである。しかしこのような手紙(言語作品)を書くためには、作者は自己の内部に、その「女」の立場や視点や心情などを仮構しなければならぬ。

ところで「小説」では、こうした「作者」や「言語主体」に関する

る問題ばかりでなく、*「叙述や描写の視点」*や*「語り手」*などについても、多くの問題が生じるのである。

2

小説は、そこで用いられる描写や叙述の視点の位置や性質、および、それらの言語主体との関係などによって、これまで実にさまざまな構造や手法を生みだしてきた。ここではまず、その作品全体の*「世界」*（客体内容）を特定の作中人物の視点を通じて描く、という方法によって構成される小説について考えてみよう。（以下この種の小説の様式を第一類とする。）

この種の小説のうち、一人称で書かれた小説（作品の世界が、すべて*「私」*という作中人物（おもに主人公）の視点から描かれた小説）では、作品の世界に、その作品全体を通じての言語主体として*「私」*という作中人物が仮構されることになるが、三人称の小説では、叙述や描写の視点を託された特定の作中人物（おもに主人公）が仮構されるにとどまる。そして、この違いは、この種（第一類）の小説では、その叙述（描写）の視点が作品全体を通じて、その視点を託された特定の作中人物から離れないかぎり、単に形式上の違いにすぎない。*「私」*という語を*「彼」*という語（またはその氏名）に換えるだけで、言語主体は作中人物から作者に移るが、このことは作品の実体にはなんの関係もないのである。

この種（第一類）の小説で、叙述（描写）の視点を託された作中人物（一人称または三人称）が作者と同一の人物として設定され、主として作者自身の生活上の事実や心境などを叙述（描写）するこ

とを意図して書かれた作品は、一般に*「私小説」*と呼ばれている。むしろ、この種の小説の場合も、そこに描かれた世界（作品の客体内容）は——それがどれほど事実在即して書かれたものであっても——フィクションであることにかわりはない。しかし、作品の客体内容がフィクションであることと、それをフィクションと意識することとは別のことである。上述のような私小説が創られたのは、作者たちが、事実を描けば、その結果の作品の*「世界」*（客体内容）も、また事実と違わないと信じたからである。

しかし、この第一類に属する小説では、作者が私小説とは異なる方法と意識とによって、作中人物や事象をはっきりフィクションと意識して描いた作品でも、そこに描かれた世界は、すべて同一の視点から見た一面的な姿しか示すことができないので、この点に、この種の小説に共通する方法上の限界があると言えよう。

こうした限界を越えて、作中人物たちの行動する仮構の世界に立体性を与え、読者のうちに、現実とその世界に接しているようなイリュージョンを喚起させるように作品を構成するためには、作者は主人公をはじめとするすべての作中人物たちの行動や心理を、必要に応じてさまざまな角度から描かなければならない。それには、まずその前提として、あらゆる作中人物に託すことができ、また彼らから独立して作品の世界を自由に移動もでき、必要に応じて彼ら自身の意識しえない内面を描くこともできる超絶的な視点を仮構する必要がある。（この方法による小説の様式を第二類とする。）西欧近代の自然主義を中心とする本格的なりアリズム小説は、こうした視点を行使することによってはじめて可能だったのである。

しかし、本格的な小説を創作するうえで最も有利なこの方法にも、その有利さと表裏する弱点がないわけではない。それは上述のような超絶的な視点は、その所有者が作品の世界に存在しない以上、非現実で不自然だという点である。したがって、このような視点を用いて小説を構成するかぎり、その視点の多元的な活動による描写の立体的構成が小説の世界にリアリティーを与えれば与えるほど、逆に視点自体の持つ非現実性が目だつということも起りかねないのである。

上述の手法(第二類)に近いものに、作者が、作品の世界の外側にいる語り手として作品の世界を描く」という形式で、小説の世界を構成するという方法がある。(この方法による小説の様式を第三類とする。)

ところで、小説以外の言語作品(『新聞記事』や『歴史上の記述』など)で、ある事件の現場の状況を第三者(その状況を直接経験していない者)の立場で叙述する場合は、他からの情報を取捨選択して語るといふ形をとる。したがって、その現場に居合わせた人たちの直接経験による視点からでなければ語れないような具体的なこと(とが)や情景について語る場合は、「目撃者の話では……:」ということである。「といった語り方によって、それが他からの伝聞によるものであることを表明するか、または、目撃者の談話を直接引用するという形式が必要なのである。

このことは、見もしないものを見たように語るな、とか、事件を記録(または報道)するときにはその出処や出典を明示せよ、などということとは、いうまでもなく全く別の話なのである。うそでも

作り話でもいいが、もし右のような形式を無視すれば、その叙述は、第三者の立場による叙述の中にそれとは異次元の目撃者の視点からの談話が混入することになり、視点の混乱が起ることとなるのである。同時に、事件の現場にいなかったはずの語り手が、突然事件の現場にいたことになってしまふ、という叙述の次元の矛盾が生じるのである。

しかし小説の場合は、そこに描かれる内容はその性質上具象性を必要とするため、その世界の内部での直接経験による視点からでなければどうしても描けないような情景やことがらを描くことが当然要求される。とすれば、その描写に上述のような「視点の混乱」や「叙述の次元の矛盾」という不都合を生じさせず、しかもそれを第三者としての語り手の立場で描くには、どのような方法があるか。

その方法として最も一般に用いられているのは、語り手が作品の世界に作中人物としてではなく——つまり作品の世界には存在しない「もの」として、あたかも舞台での「黒子」や「人形使い」のように——はいりこみ、その内側から描くという方法である。(第三類の一とする。)小説でこうした「存在しないもの」としての語り手の存在が承認されているのは、その前提として、小説の世界がフィクションであることが承認されているからである。

こうして「非存在の存在」であることを許可された語り手は、作品の世界に自由に出入することができる。彼は読者に向かって、作品の世界の外側から「是からが肝腎要、回を改めて伺ひませう。」と語りかけることもできるし、作品の世界の内側から「角から三軒目の格子戸作の二階家へ這入る。一所に這入って見よう。」(二葉亭四

迷『浮雲』)と語りかけることもできるのである。

こうした読者への直接的な語りかけは、もともと口演を目的とする講談や落語の手法で、小説や物語ではむしろ例外であるが、こういう「非存在の存在」としての語り手による叙述や描写によって作品を構成する手法は、昔から物語で広く用いられてきた手法で、小説や物語のフィクションとしての魅力をささえる最も中心的な要素だったのである。

ところで、この種の手法による作品でやはり一番問題になるのは「非存在の存在」としての語り手の存在であろう。その話述自体の魅力が作品の世界に興味を与えるための重要な役割を果たすこともむろんあるが、一方では、かんじんの登場人物たちの行動する仮構の世界が語り手の語る直接の話の内容に覆われて、鮮明に浮きあがってこないという可能性もじゅうぶんありうる。それに、登場人物たちの行動や心理が現実の人間たちに接するようになまなましさを読者に迫ってくるように、作品の世界を造形することを目ざす近代のリアリズム小説では、例の「非存在の存在」として作品の世界に出はいる語り手は当然目ざわりな存在である。近代演劇が浄瑠璃の語り手や黒子を舞台から追放したように、近代小説は語り手を作品から追放することになる。だが、追放してどういうことになるか。

西欧の近代小説は前に述べたような(第二類の)手法を用いて、作品の世界のあらゆる場所に例の「超絶的な視点」をちりばめることによって、作中人物たちの行動する仮構の世界にリアルな造形を与えることに熱中し、日本の私小説では作者自身が素顔で作品の世

界という舞台上に登場して、直接自分自身の日常生活という芝居を演じて見せるという始末である。つまり「第三類の一」の手法による作品では必然的に内在する「非存在の存在」としての語り手が、「第二類」の手法による作品では追放されるかわりに、今度は作品の世界を描く「視点」自体が「非存在の存在」として仮構されなければならなくなる。

それなら、「作者が作品の世界の外側にいる語り手として作品の世界を描く」という手法(第三類)を用いて、しかも、すでに述べた「語り手が非存在の存在として、必要に応じて作品の世界にはいつてその内側から描く」という方法とは別のやり方で作品を構成する方法はほかにないのか。この第二の方法としては、たとえば次のような方法が考えられる。つまり、前に述べた「新聞記事」や「歴史上の記述」などのように、作者はあくまで事件の現場や歴史上の事象(小説の場合は彼が描こうとしている「作中人物の行動する世界」)の外側にいる語り手の立場を堅持し、その作品の世界の叙述や描写は、すべて文献や史料に基づいてなされたものであることを作中に明示するという形式によって作品を構成する方法である。

この方法による作品では、その作品の全体の「世界」(その作品で描かれた「客体内容の総体」)は、いわば二重構造を示すことになる。そして、その作品の世界の表層の部分では、たとえばある文献が発見されたいきさつや、その文献についての語り手自身の解説や考証などが語られ、やがて、その文献に語られている内容が、その本文の引用をまじえて紹介されたりする。この文献やその内容がたとえ架空のものであっても、この表層の部分の話(表示内容)は

すべて実話として語られるのである。(作り話を、相手をだます意図はなくとも実話として語ることは、日常の談話でもごく普通のことである。)つまり、この層で語られる内容(表示内容)自体は、小説の領域に属するものではない。この表層の世界の叙述の間を縫って、それと微妙にダブリながら、その小説の本体である内層の世界が徐々にその姿を現わすのである。

そしてこの小説の本体は、語り手が既存の文献に基づいて、そこに語られた内容に多少の想像や推定を加えて語るという設定によって、どこまでが文献に記載され、どこからが作者の想像によるものであるのかは不分明なように構成することができる。したがって、その場に居合わせた者の視点からでなければ描けないような情景描写も、すべて他人の書いた(ことになっている)文献の責任に帰することによって、『視点の混乱』や『叙述の次元の矛盾』を免れるのである。(この種の手法を第三類の二とする)谷崎潤一郎の『春琴抄』や『少将滋幹の母』は、この種の手法を徹底的に追求した傑作であると言えよう。

次に第三の方法として、第二の方法と同じ語り手を『非存在の存在』として扱わず、しかもそれとは逆に、彼を作中人物たちと同じく存在するものとして、作品の世界に登場させる方法もある。

(この種の手法を第三類の三とする。)しかし彼が人間として登場するとすれば、彼はやはり作中人物の一人であることにかわりはない。したがって彼に語り手としての役割だけを与えるには、彼を人間以外のものに仕立てるほかはない。夏目漱石の『我輩は猫である』は、こうした手法によって創られた数少ない傑作である。作者は

いうまでもなく、この作品で語り手を『猫』として仮構する。むしろこの方法でも、素朴に考えれば、猫が人語を語るという不合理は依然として存在するが、この作品では『猫』という語り手の仮構は、作者が作中人物たちを徹底的に戯画化して描くためには必要不可欠なものであったに違いない。もし語り手が人間であつたら、彼自身も戯画の世界の住人であることになり、これほど対象を徹底的に戯画化することは不可能だからである。

次に『第四類』として、作品の世界に『私』という作中人物を、言語主体として二人以上登場させる方法がある。書簡体の小説などがそれであるが、特殊な例としては、芥川龍之介の『藪の中』がある。この作品は作者や語り手の説明も、導入の描写もなく、同一の事件についての六人の作中人物(言語主体)による六つの異なる話を組み合わせるといふ形で構成されている。この種の作品では(理論的には)その作中人物(私)の数が多く、彼らの言語行為が何度もせりふのように現われるものほど、それは戯曲の形式に近づくのである。したがって戯曲は純然たる言語作品として受け取るかぎり、この種の作品に『作者自身の語るト書』が加わったものも考えることも、また『第三類の一』に属する作品で会話の部分の極端に多いもの、と考えることもできる。

最後に『第五類』として、作品の世界を二重構造として、その『内層部』と『表層部』とに一人ずつ、言語主体としての作中人物を登場させ、それぞれの『層』の世界をそれぞれの作中人物の視点から描くことよって作品全体の世界を構成する、という方法がある。(こうした手法は歴史物語の『鏡物』にすでに古くから用いら

れている。)

普通この種の作品では、表層で語られる話自体は「第三類の二」の作品と同様、小説の領域に属するものではないが、たとえば漱石の『こころ』では、この表層の部分で、「私」と「先生」の交流の世界が、すでに小説の領域に属するものとして構成されている。そしてこの層の終りで「先生」の自殺が語られ、「先生の遺書」という形で、この作品の内層の世界が展開されるのである。

以上列挙してきた種々の小説の手法のうちで最も本格的で正統的なものは、むろん「第二類」と「第三類の一」のそれであろう。しかし、これらの手法によって構成された小説の持つある機構上の不自然さは、日本の作家たちには本能的に我慢ができなかったに違いない。そして、彼らがこれらの小説の様式のうち、最も平面的で不利な「第一類の様式」(特に私小説の様式)を多用したのも、そこに彼らが素朴な自然さを感じ取ったからではあるまいか。

研究余滴 堀河百首「霧」の歌

堀河百首題「霧」の題詠の表現の型を整理するために、歌を素材別に分類してみると、十六首の「霧」の歌のうち八首までが川霧を詠んでいる。その八首のうち五首は河川、滝などの水と縁のある素材と音、声などの聴覚的な素材と共に詠まれている。(算用数字は群書類従本の通し番号)

739 石走音はかくれず夕霧のころもの滝をたちこむれども

740 吉野川わたりもみえぬ夕霧にやなせの浪の音のみぞする

741 白波の音ばかりしてみえぬかな霧立わたる玉川の里

745 秋霧の袖山川に立ぬればくたす筏のをとのみぞする

749 川霧にわたせもみえず遠近の岸に舟よぶ声ばかりして

この五首の歌は自然現象の霧もっている性質から、視覚をされざるものとして詠まれる。眼前の実景が霧によってさえぎられてしまうが、音、声は聞こえたと詠んでいる。

特に739・740・741・745の四首の歌は類型的表現によって詠まれ、ころもの滝・吉野川・玉川・袖山川という川河や滝の名称と滝の音・やなせの浪の音・白波の音という聴覚的な素材を中心に詠み、霧の状態や霧のもつ静寂で渺渺としたイメージを強張させている。まさに聴覚的素材を効果的に使用し、構成的で観念的な歌の世界を創り上げている。

以上のように、「霧」を河川、滝や水と縁のある素材と共に聴覚的な素材を中心に詠むことは堀河百首の「霧」の題詠の表現の型の特徴の一つとして上げることができるだろう。

(田辺愛子)