

文学テキストにおける視点構造

高野 敦 志

目次

| | | |
|-------|-------------------|----|
| 第1章 | 研究目的と方法 | 1 |
| 1.1 | 研究の目的 | 1 |
| 1.2 | 研究の方法 | 1 |
| 1.3 | 各章の構成 | 2 |
| 第2章 | 先行研究 | 5 |
| 2.1 | はじめに | 5 |
| 2.2 | 「視点」の定義 | 5 |
| 2.2.1 | 一般的な理解 | 5 |
| 2.2.2 | 「視点」に関する用語の混乱 | 6 |
| 2.3 | 文法研究 | 8 |
| 2.3.1 | 主観性 | 8 |
| 2.3.2 | 「共感度」と「視点ハイアラーキー」 | 11 |
| 2.3.3 | 人称制限 | 19 |
| 2.3.4 | 欧文脈 | 27 |
| 2.4 | 認知科学 | 30 |
| 2.4.1 | 静的視点と動的視点 | 30 |
| 2.4.2 | 見え | 30 |
| 2.5 | 国語教育研究 | 32 |
| 2.5.1 | 内の目・外の目・共同体験 | 32 |
| 2.5.2 | 視点人物・対象人物 | 33 |
| 2.6 | 文学研究 | 35 |
| 2.6.1 | 間隔論 | 35 |
| 2.6.2 | 平面描写 | 37 |
| 2.6.3 | 一元描写 | 38 |
| 2.6.4 | 内部視点・外部視点 | 38 |
| 2.6.5 | 第四人称 | 40 |
| 2.7 | 表現研究 | 41 |

| | | |
|-------|-----------------|----|
| 2.7.1 | 作者の顔出し | 41 |
| 2.7.2 | 小説の言表類型 | 43 |
| 2.7.3 | 眼のある叙述・非人称の目 | 44 |
| 2.7.4 | 原視点・配賦視点 | 46 |
| 2.7.5 | 創作視点 | 47 |
| 2.8 | 言語過程説とその周辺 | 49 |
| 2.8.1 | 言語による思想の伝達 | 49 |
| 2.8.2 | 主観的脈絡 | 52 |
| 2.8.3 | 物語のコミュニケーションモデル | 53 |
| 2.9 | まとめ | 54 |
| 第3章 | 小説の形式と視点 | 55 |
| 3.1 | はじめに | 55 |
| 3.2 | 内部視点 | 56 |
| 3.2.1 | 一人称 | 56 |
| 3.2.2 | 二人称 | 59 |
| 3.3 | 外部視点 | 65 |
| 3.3.1 | 三人称限定の視点 | 65 |
| 3.3.2 | 三人称全知の視点 | 67 |
| 3.3.3 | 視点の移動 | 69 |
| 3.3.4 | 三人称客観の視点 | 71 |
| 3.4 | まとめ | 74 |
| 第4章 | 共感および同化 | 77 |
| 4.1 | はじめに | 77 |
| 4.2 | 視点人物とは | 77 |
| 4.3 | 作品の冒頭 | 78 |
| 4.4 | 「視点人物」と主題化 | 83 |
| 4.5 | 「視点人物」の指標 | 84 |
| 4.5.1 | 五感に関する指標 | 84 |
| 4.5.2 | 意識に関する指標 | 90 |

| | | |
|-------|-------------------|-----|
| 4.5.3 | 人物に関する指標 | 102 |
| 4.5.4 | 直示表現に関する指標 | 104 |
| 4.5.5 | 授受表現に関する指標 | 108 |
| 4.6 | まとめ | 109 |
| 第5章 | 語り手の顔出し | 113 |
| 5.1 | はじめに | 113 |
| 5.2 | 調査の目的および方法 | 115 |
| 5.3 | 分析の結果 | 116 |
| 5.4 | まとめ | 125 |
| 5.4.1 | 「語り手の顔出し」の指標 | 125 |
| 5.4.2 | 語り手の潜在と顕在 | 125 |
| 5.4.3 | 読み手への働きかけの有無 | 125 |
| 5.4.4 | 価値判断の有無 | 126 |
| 5.4.5 | 「愛の渴き」の特徴 | 126 |
| 5.5 | おわりに | 127 |
| 第6章 | 対象化 | 128 |
| 6.1 | はじめに | 128 |
| 6.2 | 調査の目的 | 129 |
| 6.3 | 分析の方法 | 130 |
| 6.4 | 「語り手」が主題化される場合 | 131 |
| 6.5 | 対象化された「一人称名詞」 | 132 |
| 6.6 | 対象化された「視点人物」 | 136 |
| 6.7 | 「語り手」や「視点人物」の描かれ方 | 137 |
| 6.8 | 主語の出現傾向 | 138 |
| 6.9 | おわりに | 139 |
| 第7章 | 欧文脈 | 143 |
| 7.1 | はじめに | 143 |
| 7.2 | 非有生主語の出現傾向 | 146 |

| | | |
|-------|-----------------|-----|
| 7.3 | 他動性に基づく述語の整理 | 148 |
| 7.4 | 「意味役割」による構文の整理 | 149 |
| 7.5 | 本研究で扱う「意味役割」 | 150 |
| 7.6 | 他動性および文型との関連性 | 156 |
| 7.7 | まとめ | 158 |
| 7.8 | おわりに | 159 |
| 第8章 | 小説における表現と理解 | 160 |
| 8.1 | はじめに | 160 |
| 8.2 | 文章における表現と理解 | 160 |
| 8.3 | 「見え」と「視点人物」 | 161 |
| 8.4 | 作者と語り手 | 162 |
| 8.5 | 物語のコミュニケーションモデル | 163 |
| 8.6 | 小説の形式と伝達プロセス | 163 |
| 8.6.1 | 一人称の視点 | 163 |
| 8.6.2 | 三人称限定の視点 | 170 |
| 8.6.3 | 三人称全知の視点 | 173 |
| 8.6.4 | 三人称客観の視点 | 175 |
| 8.7 | 読み手の理解から見た小説の形式 | 177 |
| 8.8 | 伝達プロセスと本研究の「視点」 | 178 |
| 8.9 | まとめ | 179 |
| 第9章 | 本研究のまとめ | 182 |
| 9.1 | 結論 | 182 |
| 9.2 | 残された課題 | 183 |
| | 例文採集資料 | 186 |
| | 参考文献 | 187 |

第1章 研究目的と方法

1.1 研究の目的

本研究「文学テキストにおける視点構造」の目的は、主に小説のテキストを資料として、書き手の表現が読み手にいかに伝達されるかという構造を明らかにすることである。「視点」の文法研究には久野暉『談話の文法』があるが、用例の多くは作例であり、実際のテキストを分析対象としたものではない。「視点」の実態を明らかにするためには、久野が指摘した現象を視野に入れつつ、書かれた文章を有機的に分析しなければならないのである。その際、「視点」に関する多くの問題を提供してくれるのが、文学テキスト、とりわけ小説の文章なのである。

一方、国語教育の立場から文学テキストを、いかに読み解くかについて論じた西郷竹彦や、認知科学の観点から読書体験について論じた宮崎清孝などの研究がある。それらは小説という虚構の表現を、いかに理解するかというプロセスから明らかにした点で注目に値する。ただし、あくまでも読み手の立場からの分析であり、表現効果など個別の現象を扱ったものではない。

本研究は久野の文法研究を参考にした上で、文学テキストにおける「視点」の問題を、読み手の理解という鑑賞の立場だけではなく、書き手の表現を含めた全体的なプロセスとしてとらえ、概括的な形だけではなく、小説の形式による違いも含めて解明することを目指すものである。それによって、文学テキストを対象とした「視点」研究が、体系的に進められていくことが期待されるわけである。

1.2 研究の方法

分析に当たっては、明治期から昭和期にかけての文学作品を対象とし、調査する研究対象によって、個別の作家や作品を選定するか、コーパスを用いて分析を行うか、方法を使い分けることにした。第3章では小説の形式による違いが表現効果にどのような影響を与えるか、先行研究で取り上げられたものや、顕著な特徴を示す作品を具体例に示して分析した。第4章では小説の冒頭、「視点人物」と主題化、「視点人物」の指標といった問題を、読み手の「視点人物」への「同化」という観点から分析した。第5章では「語り手の顔出し」という現象が、単一の作品の中にどう現れるか、樺島忠夫が用い

た分類を参照しつつ、全体像を明らかにした。第6章では、一人称の語り手や三人称小説に現れる「視点人物」が、主題化されずに「対格」という形で対象化される現象を、久野暉の文法研究を参照しつつ分析した。作家が同様のテーマを、一人称で書くか、三人称で書くかといった表現選択の問題を、主語に現れる「有生名詞」「非有生名詞」の違いから明らかにした。第7章では「非有生名詞」が主語の位置に来て、語り手の「私」が対格で現れる構文を、コーパスを用いて収集した上で、国立国語研究所編の『分類語彙表 増補改訂版』や、村木新次郎らの動詞の他動性に関する研究を参照しながら、表現効果という観点から整理した。第8章では時枝誠記や永野賢、西郷竹彦、宮崎清孝らの先行研究を参考にしつつ、文学テキストの表現から理解までの過程を仮説として提示した。

1.3 各章の構成

具体的な各章の概要を以下に述べることにする。第1章「研究目的と方法」第2章「先行研究」に続き、第3章「小説の形式と視点」では、川端康成の「内部視点」「外部視点」の分類、西郷竹彦による「視点人物」「対象人物」の有無による小説の分類を参考にして、小説の形式が表現効果にどのような影響を与えているか概観する。一人称の「私」が省略されることが多い日本語の小説の場合、一人称で書かれているか、三人称で書かれているかは、テキストの一部を見るだけでは判断に迷う場合がある。また、「視点人物」の有無が小説の形式といかなる関係にあるか、顕著な特徴を示す具体例を挙げて確認にした。

第4章「共感および同化」では、まず、読み手の「作品世界」への「共感」、および「同化」という観点から、小説の冒頭の分類を試みた。次に、三人称小説において、読み手が「視点人物」を認める際の指標となるものを、実際の文学作品から抜き出し、その分析を行った。分類に当たっては、指標がテキストのどこに現れるかなど、文法的な観点を取り入れて行った。

資料としては、芥川龍之介の作品を用いた。短編作家である芥川は、作中に「作者」を直接介入させたり、「副次的視点」「複数の視点」など、小説のスタイルに関して実験的な試みをしている。芥川という作家を調査対象に選んだのも、多種多様な用例が収集できるからである。これによって、西郷竹彦が「視点人物」と呼んだものの実態が明らかになったと考えられる。

第5章「語り手の顔出し」とは、三人称小説の中で、「語り手」が作品の人物にコメントしたり、注釈を加えたりすることである。かつて小林英夫はそれを「作者の顔出し」と呼んだが、小説を書いた作者と、小説における「語り手」は、分けて考える必要がある。小説を作者自身と切り離し、テキストを自立したものとして理解しようとする思潮は、フランスの批評家、ロラン・バルトらの構造主義的な文学研究の影響を受けている。

樺島忠夫は小林英夫の「作者の顔出し」を、「語り手の顔出し」という形で修正している。本研究では樺島の「語り手の顔出し」の研究を敷衍する形で、三島由紀夫の長編「愛の渇き」を分析の対象として用いた。この作品は語り手からのコメントや注釈がきわめて多く、単一の作品における「語り手の顔出し」を、全体像の形で提示するには最適である。実際に具体例を示しながら、「語り手の顔出し」という現象を、付属語レベルから文レベルまで整理した。樺島の提示した分類を発展させる形で、三島の「愛の渇き」という作品に散在する「語り手の顔出し」の全体像を図示したのである。これによって、抽象的にしか示されていなかった「語り手の顔出し」が、有機的にとらえられるようになったと考えられる。

第6章「対象化」では、「視点人物」や「語り手」が、他者から働きかけを受ける文型を扱った。「視点人物」や「語り手」は、主題化されることが多いと考えられる。これはメイナード・泉子・Kが『談話分析の可能性』で指摘していることである。他者から働きかけを受ける場合には、受動文の形をとるのが「無標」であり、「対格」の形で現れるのは「有標」であると考えられる。では、なぜ、あえて「有標」となる形、すなわち、「視点人物」や「語り手」が「対格」として現れる文型が選択されたか。その表現効果について考察したのである。

この種の文型を用いることで、読み手の「物語世界」への理解がいかなる影響を受けるかについて分析した。資料としては梶井基次郎の小説を用いた。梶井は「私」を語り手とした一人称小説と、「喬」「峻」「堯」といった人物を「視点人物」にした三人称小説を書いている。肺病に病んだ主人公を一人称と三人称で書き分けている点でも、「視点」研究の対象として興味深い。「語り手」や「視点人物」が対象化されて「対格」として現れる表現効果とともに、一人称小説、三人称小説という形式の選択が、「語り手」や「視点人物」の対象化と関係があるかということも調査した。その際、主語に「有生名詞」「非有生名詞」のいずれが来るかを判断の基準に据えた。

第7章「欧文脈」は、第6章の分析を発展させる形で、一人称の「私」が主題化されずに「私を」という形で対象化される現象を、コーパスを用いて分析することにした。

森岡健二『欧文訓読の研究』によると、「欧文脈」はオランダ語を漢文訓読式に読み下したことから始まったとされる。明治以降、西洋文学を模範とした日本文学においては、ヨーロッパ言語の直訳から生じた「欧文脈」が、一部の作家に採用されるようになったのである。

ここでは主語の位置に「非有生名詞」が来て、語り手の「私」が「対格」で表される構文を「非有生主語の他動詞構文」と呼び、その文型を整理した上で、表現効果についても考察した。その際に、国立国語研究所編の『分類語彙表 増補改訂版』や、村木新次郎らの動詞の他動性に関する研究を参照して、文型を整理する上での規準を策定した。資料としては、新潮社で電子化された『新潮文庫の100冊』『新潮文庫 明治の文豪』『新潮文庫 大正の文豪』『新潮文庫の絶版100冊』から、全文検索で収集したものを用例として用いた。

第8章「小説における表現と理解」は、第3章「小説の形式と視点」で分析した小説の形式の問題を、書き手の表現と読み手の理解という観点から、改めて論じたものである。言語過程説で知られる時枝誠記の「言語による思想の伝達」、永野賢の「主観的脈絡」、宮崎清孝の「見え」や西郷竹彦の「視点人物」などの概念を参照し、小説における伝達プロセスと、小説の形式との関わりを仮説として提示したものである。

最後に、第9章で「結論」を示した上で、「残された課題」に触れて、今後の研究の方向性について言及した。

第2章 先行研究

2.1 はじめに

本章においては、まず「視点」という言葉が、何を意味しているか確認する。次に、「視点」に関する先行研究を、「文法研究」「認知科学」「国語教育研究」「文学研究」「表現研究」に分けて、検証していくことにする。ただ、「視点」に関する研究は学際的なものであり、特定の分野に分類しきれない面がある。「視点」の諸問題を確認したのち、表現と伝達の過程を提示した「言語過程説」とその周辺の研究も、併せて見ていくことにする。

2.2 「視点」の定義

2.2.1 一般的な理解

「視点」という言葉は多義語であり、同一の用語が別の意味で用いられることで、誤解を生むことが少なくない。そこでまず、「視点」という語の定義について、『日本国語大辞典 第二版』で確認することにする^{*1}。

- ①視線のそそがれるところ。*予言者ヨナ〔1928〕〈高橋新吉〉「ヨナの目はギロギロ光ってゐる。瞳孔が拡大して視点が定まってゐない」
- ②物を見たり考えたりする立場。観点。*女房的文学論〔1947〕〈平野謙〉「だが、その独特なリアリズム文学を貫徹するものがほかならぬ女房的視点だった事實は、まだ何人も指摘していないようだ」*ものの見方について〔1950〕〈笠信太郎〉イギリス・多数の眼「多数の人間の観察を持ち寄るということは、要するに、いろいろと違った視点に立ってものを見るということにほかなるまい」
- ③絵画の遠近法で、視線と直角にまじわる画面上の仮定の一点。

*1 日本国語大辞典第二版編集委員会 小学館国語辞典編集部『日本国語大辞典第二版』6, 小学館, 2001, p. 880

社会問題などを論じる際に用いられるのは②の意味であるが、言語研究とは直接関係がない。その点では③の用法も美術を論じる場合に限られる。関係があると考えられるのは、①の「視線のそそがれるところ」、つまり「注視点」であるが、これは言語研究で扱われる意味の一つに過ぎない。

2.2.2 「視点」に関する用語の混乱

「視点」という用語の語義をめぐる混乱については、茂呂雄二と松木正恵が詳しく論じている^{*2}。茂呂は「視点」という用語が四つの意味で用いられていると指摘している。①「視点人物」②「視座」③「注視点」④「見え」のうち、「視点人物」は西郷竹彦の用語であり、小説の登場人物の中で物語世界の人物や事物を「見ているほうの人物」である^{*3}。「視点人物」が登場する「三人称小説」では、「視点人物」が見ていると想定される描写を中心に、三人称小説では物語世界は展開していく。「視座」と「注視点」は佐伯胖の用語で、前者は「対象を見る眼の位置」、後者は「視座からながめたときに注目される対象」である^{*4}。「見え」は宮崎清孝の用語で、小説の読者が物語世界の「視点人物」に「同化」した際に、その「仮想的自己」の位置から作品内の諸対象を見たときに現れる「一つの鮮明なイメージ」である^{*5}。『日本国語大辞典』の語釈では、茂呂が示した四つの意味のうち、「視線のそそがれるところ」、つまり「注視点」以外は言及さ

*2 茂呂雄二「児童の作文と視点」『日本語学』4-12, 明治書院, 1985, pp. 51-60

松木正恵「「見ること」と文法研究」『日本語学』11-9, 明治書院, 1992, pp. 57-71

*3 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸教育著作集17, 明治図書, 1975

西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998

恒文社版は明治図書版を改訂したものであり、本文にも異同がある。本論文で引用する際は恒文社版のページ数を示すことにする。

*4 佐伯胖『イメージ化による知識と学習』, 東洋館出版社, 1978

*5 宮崎清孝・上野直樹『視点』認知科学選書1, 東京大学出版会, 1985

れていないのである。

松木正恵の研究においても、茂呂と同様の指摘がされており、松木の言う「見る主体」は茂呂の「視点人物」に、「見る場所」は「視座」に、「見られる客体（対象）」は「注視点」に、「見える様子」は「見え」に相当する^{*6}。

山岡實は登場人物が担う「視点」と、語り手の「観点」を区別する必要性を強調している^{*7}。「誰が見ているのか」と「誰が語っているのか」という問題を混同しないように、「視点」と「観点」について以下のような定義がされている。山岡は「視点」を「物語世界の出来事・状況を物語世界の現場で「見ている」点」と定義し、「視点」を担う主体は「登場人物」であるとしている。山岡の「視点」は、物語の中心的な人物である「視点人物」が、物語世界で「見ている」点、言い換えれば、「視点人物」の「視座」を表していると考えられる。一方、「観点」は「物語世界の出来事・状況を物語外から「見ている」点」と定義し、「観点」を担う主体は語り手であるとしている。物語内容が登場人物の「視点」と語り手の「観点」を通して提示されると指摘することで、「視点」と「物語る声」の問題の混同を解消している。

糸井通浩は「視座」「視線」「被視点」の区別を説いている^{*8}。「視座」は「どこから見ているかの「どこ」を言う」としており、文の語りと「視座」の関係については、「基本的には語り手は、語り手の「いま・ここ」を視座とする」としている。「視線」に関しては、「主体の、認知する対象（ものやこと）に対する、主観的な思いである」とし、「対象に接して引き起こされる思い」や「対象に対する評価的判断」「事態認知における、心の作用面」を挙げている。「被視点」は「見られる対象（ものやこと）で、主体が、何を・どこで見ているかが焦点化される、言わば認知における対象面である」と述べており、これは佐伯胖の定義した「注視点」とほぼ同義の用語である^{*9}。

本研究では茂呂雄二が整理した「視点人物」「視座」「注視点」「見え」という用語を

*6 注2を参照

*7 山岡實『語りの記号論 増補版』松柏社、2005、pp. 5-25

*8 糸井通浩「表現の視点・主体」糸井通浩・半澤幹一〔編〕『日本語表現学を学ぶ人のために』、世界思想社、2009、pp64-67

*9 注4参照

採用することにし^{*10}、先行研究に言及する際も、「視点」という用語がいずれの意味で用いられているか指摘することにする。

2.3 文法研究

2.3.1 主観性

「視点」に関する文法研究には、日英語の対照研究を行った大江三郎の業績が挙げられる^{*11}。大江は日本語と英語における「来る」「行く」と、come, goの違いや、日本語の授受動詞「やる」「くれる」「もらう」の用法の違いなど、基本的な文法問題から論を展開していく。「視線の軸として最もふつうなのは話し手自身である」として、「くれる」の用法がきわめて「主観性」を帯びているとしている^{*12}。

- [16] a. *太郎さんがきみにこの本をあげました。
b. 太郎さんがきみにこの本をくれました^{*13}。

だれに「くれる」という与格の位置には、通常「私」や話し手である「私」に近い人が来るのだが、二人称がくることも可能である。「伝達行為への参加者として話し手と語り手は密接に結びついており、その結びつきは単なる第三者より緊密である」からとしている。

大江は主観形容詞に関する「がる」の使用法でも、興味深い指摘をしている。

- [67] a. 私は暑い。
b. 太郎は暑がっている。
[68] a. 私は（結果が）残念だ。

*10 注2参照

*11 大江三郎『日英語の比較研究—主観性をめぐって』, 南雲堂, 1975

*12 同, p. 33

*13 同, p. 38

b. 太郎は(結果を)残念がっている^{*14}。

これは内的感情を第三者が直接表現できないという「人称制限」が働いているため、三人称が主語の場合には、「がる」の下接が必要となっている例である。ただし、「私」自身が過去の自分を対象化する場合には、一人称に「がる」のタ形が下接する。

- [86] a. 当時私はひどく淋しがっていた。
b. 幼いころ、僕はその話をとてもおもしろがった。
c. さすがのぼくもきのうは寒がりましたよ^{*15}。

このような用例を大江は、「自己の二分」と呼ぶ。一方、次のような用例を、大江は「離脱した自己」と呼んでいる^{*16}。

- [95] a. ぼくがどんなに忙しそうな様子をしてても彼は一向に帰ろうとしない。
b. How busy I try to appear, he won't leave.
- [96] a. ぼくはきっと忙しそうにみえたのでしょう。
b. I must have seemed busy.

大江は「自己の二分」に関して「話し手は内的感情を直接経験する自分自身ego₁であると同時に、外にぬけ出たego₂として主観的経験をしているego₁を外から眺める」と説明している。それに対して「離脱した自己」は、「話し手は専ら外にぬけ出た(離脱した)ego₂としてego₁をいわば他者として眺め、主観的に捉える」としている^{*17}。

大江の研究は日本語における「主観性」に焦点を当て、多岐にわたる分析を日英語を対照しながら進めている。これは、後述する久野暉における「共感度」という概念と深

*14 同, p. 208

*15 同, p. 216

*16 同, p. 216

*17 同, p. 216

い関係がある^{*18}。

動詞や形容詞の中には、主観性が強いものが存在する。細川英雄は主観性の強さによって、形容詞の分類を行っている^{*19}。細川は同研究において形容詞全体を、「わたしは～い」の形で「わたし」の心の様子を表すことができるか、対象内容としてモノ、コトのいずれをとるかという基準で分類した。「感覚形容詞」2種（「わたし」の心の様子を表し、対象語を必要としない「暑い」「寒い」などと、「わたし」の心の様子を表さず、主語にモノをとる「熱い」「甘い」など）、「感情形容詞」（「つらい」「嬉しい」など）、「属性形容詞」（「青い」「明るい」など）、「評価性形容詞」（「面白い」「易しい」など）の5種4類に分類している。細川は「評価性形容詞」に関しては、「わたし」の状態を表す場合とそうでない場合との明確な一線を画するのは困難である、と結論づけている。

一方、山岡政紀は、形容詞の新たな分類を提唱しているわけではないが、従来の「属性形容詞」と「感情形容詞」の二分法に再検討を加えている^{*20}。「属性形容詞」の特徴として、「熱い」「冷たい」「明るい」「暗い」など、対となっているものが多い点に触れた上で、「熱い」「冷たい」の基準も、「知覚共有の信念」という主観性を有し、その「対基準性」の設定も「主観性」に依存していることを明らかにしている。

主観性の強い動詞を分類したものとしては、益岡隆志の研究がある^{*21}。益岡はその中で、「人物の私的領域」に関する表現として、「ヒリヒリする」「ゾクゾクする」といった感覚を表す動詞、「見える」「聞こえる」などの知覚を表す動詞、「わかる」などの認

*18 久野暲『談話の文法』,大修館書店,1978

*19 細川英雄「形容詞の主観性について」『早稲田日本語研究』1,早稲田大学国語学会,1993, pp. 78-65

*20 山岡政紀「形容詞文の意味と知覚の主観性」『日本語日本文学』4,創価大学日本語日本文学会,1994, pp. 13-26

*21 益岡隆志「表現の主観性」田窪行則編『視点と言語行動』,くろしお出版,1997, pp. 7-9

知を表す動詞、「思う」「考える」「感じる」などの思考動詞などを「主観性動詞」と名付けている。

対照言語学の立場から、池上嘉彦は日本語らしさの特徴として、日本語の「主観性」に注目している^{*22}。概括的な指摘にとどまってはいるが、主観性が強い表現として敬語や終助詞の多用を挙げ、それらに「話し手の刻印が認められる」点を強調している。「くれる」なども受益者としての話し手を示す指標的表現であるとしている。

中村芳久は池上が指摘した問題を、認知言語学の立場から掘り下げている^{*23}。同研究において中村は、言語の主観性・客観性について日英語を対照している。英語が人称代名詞や定冠詞、間接話法などを発達させている点で客観性が高いのに対し、日本語は「主観述語」を用いる「寒い!」「～がほしい」といった表現や、オノマトペの多用、間接話法が乏しいといった点から、主観性が高いとしている。文学作品の「視点」の問題に関しては、「登場人物の視点」が言語の主観性を、「神の視点」が言語の客観性を反映すると指摘している。

2.3.2 「共感度」と「視点ハイアラーキー」

大江三郎が日英語の比較研究で論じた「主観性」の問題は、久野暲によって明確に体系づけられている^{*24}。『談話の文法』は視点研究の基本的な文献である。「第一章 省略」「第二章 視点」「第三章 談話法規則と文法理論」という構成になっており、第二章では「視点」に関する動詞の分析がなされている。久野は「視点」を「カメラ・アングル」に喩えて説明しており、ある文がどの人物の立場に立って発せられたかという点に注目し、それを「共感度」という用語で説明している。

*22 池上嘉彦「日本語らしさの中の〈主観性〉」『言語』28-1, 大修館書店, 1999, pp. 84-94

*23 中村芳久「言語における主観性・客観性の認知メカニズム」『言語』35-5, 大修館書店, 2006, pp. 74-82

*24 久野暲『談話の文法』, 大修館書店, 1978

文中の名詞句の x 指示対象に対する話し手の自己同一視化を共感 (Empathy) と呼び、その度合、即ち共感度を $E(x)$ で表わす。共感度は、値 0 (客観描写) から値 1 (完全な同一視化) 迄の連続体である。

「x よりも y 寄りのカメラ・アングル」という概念は、 $E(y) > E(x)$ で表わすことができる^{*25}。

「共感度」の定義をするにあたって、久野は英語の例文を持ち出している。

John hit Mary.

(ジョンはメアリーを殴った。)

Mary was hit by John^{*26}.

(メアリーはジョンに殴られた。)

能動文では話し手はジョンとメアリーとの間で中立の立場を保っているか、ジョンかメアリーのいずれかに共感した立場で語っているわけで、「共感度」を考慮に入れるなら三つの可能性が考えられる。一方、メアリーを主語にした受身文では、語り手は主語のメアリーに共感して語っていることになる。

久野の視点論の特徴は、「共感度」を等式、不等式でもって表そうとしたところにある。上記の能動文に当てはめると、以下のように表すことができる。

$E(\text{John}) = E(\text{Mary}) = 0$ ←ジョンとメアリーとの間で中立の立場で語る場合。

$E(\text{John}) > E(\text{Mary})$ ←ジョン寄りのカメラ・アングルで語る場合。

$E(\text{Mary}) > E(\text{John})$ ←メアリー寄りのカメラ・アングルで語る場合。

仮に話し手がジョンに自己同一視化している場合、 $E(\text{John}) = 1$ となり、メアリー

*25 同, p. 134

*26 同, p. 132 なお、日本語訳は高野がつけた。

に自己同一化している場合は、E (Mary) = 1となる。一方、受身文の場合、E (Mary) > E (John) となり、話し手がメアリーに自己同一視している場合E (Mary) = 1となる。

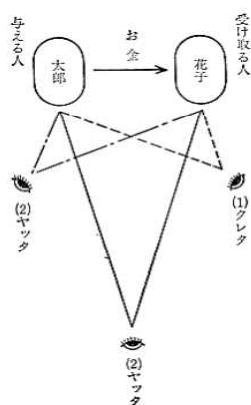
上記の例は英文を元にした分析なので、日本語の授与動詞の例を示すことにする。英語のgiveに相当する動詞として、「やる」「くれる」「あげる」「さしあげる」などがあるが、久野は「やる」「くれる」の例に限って分析している。

まず、次の二文を比較して見よう^{*27}。

- (1) 太郎ガ花子ニオ金ヲクレタ。
- (2) 太郎ガ花子ニオ金ヲヤッタ。

この二つの文は、論理的内容を同じくする。ここで両者の違いは、話し手の視点の違いにあると仮定しよう。

- (3) **授与動詞の視点制約** 「クレル」は、話し手の視点が、主語（与える人）よりも与格目的語（受け取る人）寄りの時にのみ用いられる。「ヤル」は、話し手の視点が主語寄りか、中立の時のみ用いられる。



クレル E (与格目的語) > E (主語)

ヤル E (主語) ≥ E (与格目的語)

この仮説に従えば、(1)と(2)の違いは、図(4)の示す通りとなる^{*28}。

- (4) 授与動詞の視点制約
「太郎ガ花子ニオ金ヲ……」(久野暉『談話の文法』p. 142)

*27 原文のまま。本来は「比較してみよう」と表記されるべき。

*28 同, pp. 141-142

久野は「授与動詞の視点制約」として、「太郎ガ花子ニオ金ヲ……」という授受関係を、ここでも「カメラ・アングル」を用いて説明している。

要するに、「太郎が花子にお金をくれた」と言う場合には、話し手は花子の方に共感しているので、花子寄りのカメラ・アングルで語っていることになる。一方、「太郎が花子にお金をやった」と言った場合には、語り手は太郎の方に共感している場合と、太郎と花子の間で中立の立場を保っている場合が考えられるということである。

日本語では「太郎は私にお金をくれた」という文では、「私に」の部分が省略されることが多い。与格の部分が省略されない「太郎が花子にお金をくれた」という文では、「花子」は太郎の身内かごく親しい人物であることが分かる。談話における人間関係を把握する際に、日本語話者は久野の示した視点制約を無意識のうちに使いこなしているわけである。

「カメラ・アングル」に喩えた説明は、文の話し手が誰の立場に立っているかという点で「視座」が、また何について話しているかという点で、「注視点」が関わっていると考えられる。久野が示した例で言えば、文の話し手の位置が「視座」、文で言及されるJohnとMaryが「注視点」、「視座」と「注視点」の距離が「共感度」に相当すると言えよう。

その他、文学テキストを対象とする研究にとって示唆的なものとして、「視点ハイアラーキー」が挙げられる。

発話当事者の視点ハイアラーキー 話し手は、常に自分の視点をとらなければならない、自分より他人寄りの視点をとることができない*29。

1 = E (一人称) > E (二・三人称)

これは自分の立場からものを述べなければならない、ということの意味している。久野が示しているように、「太郎ガ僕ニオ金ヲヤッタ」が非文であるのは、話し手は僕であるので、僕の視点からものを述べなければならないのに、「ヤッタ」は主語（ここでは太郎）寄りの視点を取る場合があるので、そこに矛盾が生じるためである。

*29 同, p. 146

談話主題の視点ハイアラーキー 談話に既に登場している人物に視点を近づける方が、談話に新しく登場する人物に視点を近づけるより容易である^{*30}。

E (談話主題) ≥ (新登場人物)

久野の分析によれば、主題の「は」を用いたとしても、語り手は中立的な視点から述べている場合が多いということである。それを説明するために、久野は以下のような例文を掲げている。

(22) 太郎ハ最近景気ガイイ。誰カガ (太郎ニ) オ金ヲクレタニ違イナイ。

(23) 太郎ハ最近景気ガイイ。誰カガ (太郎ニ) オ金ヲヤッタニ違イナイ。

(22)は、明らかに「誰カ」より「太郎」寄りの視点からの記述である。他方、(23)は、太郎を遠くから眺めている文である。この様に、「太郎」が、先行文脈の主題として確立されていても、E (太郎) = 0の視点を保てることは、記憶にとどめておく必要がある^{*31}。

すでに登場している人物は「談話主題」として提示されるのに対し、「新登場人物」は主格助詞の「ガ」を伴って現れる。久野が(23)の例で示したのは、談話主題となったからといって、話し手は談話主題に共感せずに中立の立場をとる可能性があるということである。主題として扱うことと、共感を示すことは必ずしも結びつかないのである。ただし、この場合でも、話し手が「新登場人物」の「誰カ」の方により共感を示すことはあり得ないと主張しているわけである。

表層構造の視点ハイアラーキー

一般的に言って、話し手は、主語寄りの視点を取ることが一番容易である。目的語寄りの視点をとることは、主語寄りの視点を取ることより困難である。受身文の旧主

*30 同, pp. 148-149

*31 同, p. 149

語（対応する能動文の主語）寄りの視点を取るのは、最も困難である^{*32}。

E（主語）>E（目的語）>E（受身文の旧主語）

話し手は主語寄りの「視点」、つまり主語の人物に共感した立場で言う場合が多いが、その例外は「くれる」「よこす」など一部の動詞ぐらいである。一方、「受身文の旧主語」というのは、受身文に変換する前の能動文で主語だった部分のことである。例えば、「花子が**太郎**ニナグラレタ」という文に対応する能動文は「**太郎**ガ花子ヲナグッタ」であるから、「受身文の旧主語」は「太郎」である。

以上、久野暲の『談話の文法』のうち、テキストを分析する際に参考となる主要な項目を示した。その他、同書では文中の「自分」という語の指示対象や、「来ル」「行ク」の動詞や、話法の問題などにも触れている。それまで文学研究の対象と考えられていた「視点」の問題を、文法的に分析しようとした点で画期的な研究である。久野は「話し手」という用語を用いているが、ここでなされた分析は、文章の分析にもそのまま当てはまるものである。ただし、例文の大半が作例である点には留意する必要がある。というのも、作例の文による分析においては、分析する文自体が不自然であると、そこから導き出される結果が信頼性の乏しいものとなる危険を、常にはらんでいるからである。さらに、用例の文がどのような文脈で使われているか、といった観点からの分析も必要となる。

牧野成一は久野暲が『談話の文法』で扱った授与動詞に関連して、「話者が共感を持つ話者側の者」について敷衍した論を展開している^{*33}。久野が示した例文「(1)太郎ガ花子ニオ金ヲクレタ。」の場合、花子は太郎が共感を持つ友人、もしくは太郎の身内と考えられる。牧野が示しているのは、身内であっても「心理的に共感出来ない身内の場合を想定」した次のような文である。

(1)(a) 家を勝手にとび出して行った父にあの女は金を???くれていたようだ。

やって

*32 同, p. 169

*33 牧野成一『ことばと空間』, 東海大学出版会, 1978

(b) 迷子になった息子に警官はおいしいものを食べさせてくれた。
???やった。

(1)(a) の文で父は生物学的にも法律上でも話者側の人間だが、この文脈では父に共感を持ってないのだから、くれるではなくて、やるを使わなければならない。(1)(b) では話者側の息子に共感を持ってない理由はないのだから、くれるは使えるが、逆にやるは使えない^{*34}。

牧野はその一方で、小説の主人公に読者を共感させるための、次のような例文を提示している。

(2) 春樹はまち子によく手紙をくれた^{*35}。

この例では読み手はまち子に共感することが求められており、この文の前後に想定される場面は、まち子にごく親しい人物の視座か、または、まち子の視座から展開しているという前提が示唆されているのである。

「話者が共感を持つ話者側の者」や「心理的に共感できない者」に関して、のちに牧野は「ウチ人称」「ソト人称」という用語を採用する。

ウチ人称：話し手か話し手が発話時に心理的に自分のウチの人だと認知している人。

ソト人称：話し手が発話時に心理的に自分のソトだと認知している人^{*36}。

牧野は日本語では二人称は「ウチ人称」であるという点を強調して、以下のような例文を示している。

*34 同, pp. 25-26

*35 同, p. 26

*36 牧野成一『ウチとソトの言語文化学』, アルク, 1996, p. 73

- (3) a. 花子は (通行人／*僕／*君) にチョコレートあげた。
b. 花子は (僕／君／*通行人) にチョコレートくれた^{*37}。

牧野は「日本語では、会話の相手には原則として共感を持っている」として、日本人が多用する「あいづち」も共感の強化に役立っている点を指摘している。また牧野は、「もらう」と共起する助詞「から」と「に」の違いにも注目する。

- (9) a. 私は恋人 (に／から) ダイヤの指輪をもらいました。
b. 私はプリンストン大学 (から／*に) 奨学金をもらいました^{*38}。

上記の例文について牧野は、aの文では「に」が普通で、「から」を無意識に選んだら、二人の関係は危ういとしている。bの文では「プリンストン大学」は組織であるから、愛校心に燃えている場合でも「に」は使えないとしている。

牧野は「引用文」も「共感度」の問題が関わっていると指摘している^{*39}。引用には他人の発言をそのまま反復する「直接引用」と、もとの発話を忠実に引用したかどうかは分からない「間接引用」、それに引用の伝達動詞（「言う」）が落ちた「中間引用」、いわゆる「自由間接話法」がある。その違いを牧野は、以下のような3つの例文で明らかにしている。

- (9) 花子は「あたし、もうあんな男に会いたくないわ」と言っていたよ。
(Hanako said, "I don't want to see that kind of a guy anymore.")

- (10) 花子はもうあんな男に会いたくないと言っていたよ。
(Hanako said that she did not want to see that kind of a guy anymore.)

*37 同, p. 73

*38 同, p. 77

*39 牧野成一『くりかえしの文法』, 大修館書店, 1980

(12) 花子はあるな男には会いたくなかった。

(Hanako did not want to see that kind of a guy anymore^{*40}.)

(9)の直接引用が「出来るだけ引用に客観性もたせる引用法」であるのに対し、(10)の間接引用では、話し手の主観性が強まり、(12)の中間引用では話し手は「花子」に一番強く共感していると、牧野は指摘している。そこから引用文に関して、「共感度の高い方から、中間引用>間接引用>直接引用のようなハイアラーキーがある」としている。(12)の中間引用に関しては、願望の助動詞「～たい」が下接しており、日常会話では用いられないという「人称制限」が、小説文では適用されないという現象につながってくる。(12)の文が小説内に存在したとすれば、読み手は花子に共感し、花子の視座から物語の空間を眺めることになる。

ここで示したのは、牧野の研究のごく一部に過ぎないが、久野が提示した「共感度」の問題の裾野を広げ、小説文における表現効果なども視野に入れたものとなっている。

2.3.3 人称制限

「ほしい」「うれしい」などの感情形容詞や、願望の助動詞「～たい」が下接する文は、日常会話では主語が一人称に限られる。神尾昭雄は「情報のなわ張り」という観点から、日本語の「心理文」について、以下のような文例を示して説明している。

- (63) a. ぼくは気分が悪い。
b*. あなた、なんだか怒ってる。
b'. あなた、なんだか怒ってるみたいね。
c*. 母はさびしい。
c. 母はさびしそうだ^{*41}。

非文となった例について、神尾は「日本語では、これらの文の表わす情報は、心理状

*40 同, pp. 30-32

*41 神尾昭雄『情報のなわ張り理論』1990, pp. 130

態の体験者、すなわち2人称および3人称主語の指す人物のなわ張りに属し、話し手のなわ張りに属さないと考えられる」としている^{*42}。話し手が二人称の「あなた」や三人称の「母」の感情を語ることが、日常会話では許容されないからである。「あなたは楽しい」のような文が許容されるのは、催眠術師が被験者の心理を支配しているような特殊な場合に限られるとしている。

益岡隆志は「芸術家になりたい」といった「人の内面を直接言い表した」ものを「情意演出型」、「太郎は芸術家になりたがっている」といった「表現者が観察によって得た知識（認識）を表している」ものを「演述型」と名付け、人称制限について論じる場合に両者を区別する必要性を主張した上で、「演述型における人称制限を、「私的領域に関わる語用論的問題であると断じている^{*43}。ただし、神尾昭雄の「情報のなわ張り理論」に関しては、「私的領域に関わる問題」と「表現者が伝達情報を確実なものとして認定するか否か」という問題が混在しているとしている。というのも、神尾の「情報のなわ張り理論」では、「弟は借金を返したよ」といった文が可能になるのは、話し手のなわ張りに属するからということになるが、これは単に表現者の「真偽の認識」の問題に過ぎないというのが、益岡の主張である。

澤田治美は形容詞や形容動詞の連用形を含めた「文副詞類」に関して、「主観性」「客観性」といった観点から日英語の対象分析を行っている^{*44}。澤田も接尾語の「がる」の人称制限の問題に触れているが、文学作品における「視点移動」を扱っている点が、文学テキストにおける「視点」の問題を考える上では興味深い。

(182) a. ジムはビートルズが聴きたい (たかった)。

b. ジムはビートルズを聴きたがっている (たがっていた)。

(183) 先日私と君がさんざんビートルズのすばらしさを語ったものだから、ジムは

*42 同, p. 130

*43 益岡隆志「表現の主観性と視点」『日本語学』11-9, 明治書院, 1992, pp. 28-34

*44 澤田治美『視点と主観性』, ひつじ書房, 1993

今とてもビートルズを聴き*たい
たがっている*⁴⁵。

澤田は(18)aの文が「文学の世界」でのみ許される理由として、話し手の視点がその文の主語の側に移動していることを挙げている。「小説の作者は、作中人物の心を自由自在に読み通す創造主であり、いかなる作中人物の立場にも立てる位置にある」からだとして説明している。そのためには、発話主体の「私」や聞き手の「君」は切り捨てられなければならない。(18)の例が非文となるのは、それが「私」と「君」の存在によって、「私」のジムへの「視点移動」が不可能なためだと、澤田は分析しているのである。こうした「視点移動」の仕組みを、文学テキストと日常言語との対比で明らかにしている点は注目に値する。

また、澤田は同書で、次のような2文を比較対照することで、再帰代名詞「自分」を用いた場合は、視点は主人公（宗十郎）にあるのに対し、代名詞「彼」を用いた場合には「話し手」（＝語り手）の側から描写がされているとしている。

(2)彼らは夕方坊に帰った時に、自分（＝宗十郎）が去ったことに気付くだろう。

(3)彼らは夕方坊に帰った時に、彼（＝宗十郎）が去ったことに気付くだろう*⁴⁶。

主語による人称制限に関しては、すでに寺村秀夫が、「太郎ハ水がホシイ」といった文の不自然さと、それが解消される場合について言及している*⁴⁷。「太郎」のような三人称の名詞を主語とした場合には、「ホシイ」の後ろに「ト言ッテイル」「ソウダ」「ラシイ」などを下接させる必要がある。ただし、感情形容詞などが過去形となる場合、不自然さは解消される。

同論文で寺村は、次のような例文を示している。

*45 同, p. 283

*46 同, p. 289

*47 寺村秀夫『日本語のシンタクスと意味Ⅱ』, くろしお出版, 1984, pp. 345-351

(97) 太郎ハ水ガホシカッタ

寺村はこれを「感情表出のモード」ではなく、「一種の報告、主張」であるとした。「太郎ハ水ガホシイ」を文の命題を表す「コト」とするなら、文末の「タ」は、「らしい」「そうだ」などと同様、発話者のモードの一つとして捉えているのである。

(97)のような文型は、日常会話では通常は現れない。「ホシカッタ」の後ろに「のだ」「んだ」など、原因・理由や説明や主張などを表す表現が下接するのが一般的である。(97)の例が登場するのは、小説の地の文である。小説が作者から読み手への「報告」「主張」であるとするなら、寺村の説はもっとものように見える。

しかし、「タ」をモードであると考える主張に対して、金水敏は否定的見解を述べている^{*48}。金水は(5)のような例を示して、「タ」が下接することで、文の持つモードが「感情表出」から「主張」に変わったという意見に疑問を呈している。

- (5) a 「その時太郎は、どんなだった」
- b 「うん、*? 水が欲しかった」

(5)bの文も、「らしい」「ようだ」などを下接すれば非文とはならないことから、「タ」によっても主語の人称制限は残っており、「タ」を「らしい」や「ようだ」と同等のモードとして捉えることを批判している。

また同論文で金水は、「小説や昔話などの地の文では、誰の心理状態でも自由に描写できるのであるから、始めから人称制限というものが存在しないのではないか」と述べている。

小説の文章が「人称制限」を持たないという金水の指摘した問題を、工藤真由美はさ

*48 金水敏「「報告」についての覚書」『日本語のモダリティ』仁田義雄・益岡隆志編
くろしお出版, 1989, pp. 121-129

らに掘り下げて論じている^{*49}。工藤はテキストを日常会話で用いられる「はなしあい」と、小説の地の文のような「かたり」とに大別している。テンスや人称は、前者では「発話主体による発話行為の場（わたし・いま・ここ）」にアクチュアル（直接的）に関係づけられている直示的な機能であるが、後者ではそれが失われているとしているとして、以下のような例を示している^{*50}。

「お互いに海を渡ることでは苦勞しているな」
戒融は言って笑った。同じように海を渡ることでは苦勞しているといっても、一緒にして貰っては困ると普照は言いたかった。（井上靖「天平の甕」）

工藤によれば、小説の文での「発話主体」は「作者」であり、三人称の登場人物の感情を、「作者」が直接的に述べている。それが可能となるのは、「3人称も、現実の発話主体（1人称）との人称的対立を失うがゆえに、〈発話対象者〉という人称的な意味を実現しえない」からだとされる。工藤はさらに、「3人称者（作中人物）は、はなしあいにおけるような〈発話対象者〉という人称的意味・機能を実現せずに、主体的価値（1人称性＝わたし原点性）を付与されることが可能となってくる」とも述べている^{*51}。

上記の例に則して言えば、作者と登場人物である「普照」との人称的な対立は消え、「普照」は作者による〈発話対象者〉ではなく、したがって、「らしい」「ようだ」などを下接することなく、一人称の「私」と同様に感情を直接述べるのが許されるわけである。工藤はまた、「かたり」の主導時制形式は、基本的に過去形であり、現実の発話行為時への直示的な関係づけのない「叙事詩的時間」の提示であるとしている^{*52}。

さらに工藤は、三人称主語と感情形容詞の共起、「今」という時間表現と過去形の共起も可能であるとして、以下のような例も示している^{*53}。

*49 工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテキスト 現代日本語の時間の表現』、ひつじ書房、1995

*50 同、pp. 165-220

*51 同、p. 174

*52 同、p. 169

*53 同、p. 206

「それじゃ話はこれまで……」
と、周平は背を向けて行ってしまった。
その小柄な背を眺めながら、香山は寂しかった。またもや裏切られたかと感じた。
(北杜夫「輝ける碧き空の下で」)

ぎんは初めて家長が父から保坪に変わったことに気付いた。考えてみると当り前のことが今のぎんには不思議だった。
(渡辺淳一「花埋み」)

このようなことが可能になる理由として工藤は、「文学的テキスト固有の、外的視点と内的視点の二重視点化の手法＝描出話法の存在」を挙げている。外的視点（視座）とは、ここではテキストを表現する作者である。外的視点である作者にとって、「香山」や「ぎん」は〈発話対象者〉であるが、内的視点である「香山」や「ぎん」は、感情を直接述べる事が許されている。また、「不思議」という「今」の感覚は「内的視点」に属し、「不思議だった」と過去形で表すのは「外的視点」である。一つの文の中で両者は共起している。文学のテキストを「かたり」として、日常会話の「はなしあい」と対比させ、さらに前者の特質として「外的視点と内的視点の二重視点化の手法」を挙げた工藤は、小説の地の文に頻出する人称制限の違反が、なぜ可能になっているかを的確に説明していると言える。

一方、仁田義雄は「人称制限」の問題を、「現象描写文」「判定文」という観点から、より広く分析している^{*54}。仁田は「現象描写文」においては、ガ格の主語は原則的に三人称に限られるとして、以下のような用例を示している^{*55}。

(7){*私/*君/子供}が運動場で遊んでいる。

これは「話し手である一人称者や聞き手である二人称者をガ格に取りえない」という

*54 仁田義雄『日本語のモダリティと人称』, ひつじ書房, 1991

*55 同, pp. 79-80

現象である。「現象描写文」が目映ったままを言語化したものだということを考えれば、自分自身の姿を目にすることは、ビデオに録画した自分の姿を目にしたときなどを除けば想定しにくい。また「運動場で遊んでいる」相手に対して、その時点での相手の行為について言及する必要性もない。ただし、小説の地の文では必ずしも不自然とは言えない。仁田はこうした「人称制限」は、「心の中で発話する自己に対して、対象化された自己が分裂的に存在する独話において」解除されるとして、以下のような例を掲げている。

(8) ウィスキーも日本酒もちゃんぽんにのみちらした私がこうしてしずかに雨の音をききながら、床のなかにじっとしている～

一方、「判定文」においては、二人称である「聞き手」の決意を、「話し手」が述べ立てる状況も通常の対話では想定しにくい^{*56}。

(14)*君は明日彼女を{叱る／叱るだろう}。

二人称ガ格の述べ立て文が想定しにくい原因に関して、仁田は「話し手から聞き手への情報伝達」という観点から説明する。話し手が述べ立てる内容は、「話し手は知っていたり充分了解したりしているが、聞き手は知っていなかったり充分には了解していなかったりするものである」のに、聞き手が決意する内容を、聞き手よりも話し手が知っているという状況は想定しにくいからである。同様に、聞き手の感情や感覚においても、二人称ガ格が来ることはないとして、仁田は以下のような例を示している。

(19){私／*あなた}は母が恋しい。

話し手である私が、あなたの現在の感情を知ることは、日常では想定しにくいからである。ただし、「人称制限」の機能が働かない小説の地の文では、こうした文例も存在し得るのである。野村眞木夫は小説文における「人称制限」が、三人称の人物ばかりでなく、

*56 同, pp. 80-87

二人称の人物でも行われている具体例を示している*57。

それに比べれば、誇り高くお客を夜行列車から追い出すフランス鉄道職員は健康で気持ちいい、ああ、だから、あなたはストライキを応援したい。

(多和田葉子「容疑者の夜行列車」)

ブルマーを穿いて、揺れる短い髪の少女。白いスニーカーの裏側が、彼女が土を蹴りあげる度に見える。君は、どうしても追い越したかった。

(辻 仁成「ゴーストライター」)

「あなた」「君」「お前」などの二人称が、同一の作品内で一人称の「私」と共存した場合、二人称の人物は「私」から観察される対象となるのが一般的である。また、野村は二人称ばかりでなく一人称の人物も、外部から観察されている例も示している*58。

「もう二三日したらお父様がいらっしゃるわ」

或る朝のこと、私達が森の中をさまよっているとき、突然お前がそう言い出した。

私はなんだか不満そうに黙っていた。するとお前は、そういう私の方を見ながら、すこししやが暖れたような声で再び口をきいた。

(堀辰雄「風立ちぬ」)

日常会話における「はなしあい」では波線部のような表現は現れない。主語が一人称の文の述語に「ソウダ」「ラシイ」などを下接させてはならない制限が、小説の地の文である「かたり」には存在しないのである。なぜそのようなことが可能なのか。それは、波線部の「私」が外部から描かれていることが関係している。語り手の「私」は物語の空間の外部に存在し、「語られる対象」としての「私」を外部から観察しているわけである。その観察する視線が波線部の「不満そうに」の形で現れているのである。野村はこの問題に関して、「人称のいかんにかかわらず対等に客体化する表現方法が選択され

*57 野村眞木夫「コミュニケーションの組織とテキストにおける人称 人称の様相についての問題提起」『上越教育大学研究紀要』27, 上越教育大学, 2008, pp. 145-155

*58 同上

ている」と述べ、「このテキスト独自の文体論的な選択」と位置づけている。野村の研究は、小説文に頻出する人称違反の問題を掘り下げている点や、二人称小説における人物を、コミュニケーションという観点から分析している点で興味深い^{*59}。

2.3.4 欧文脈

無生物や抽象概念などの「非有生名詞」が主語に立ち、「ある物が（人）を～にした」といった構文は、欧文を直訳したものだと考えられる。「欧文脈」や「直訳体」と言われる構文が日本語に取り入れられた経緯は、森岡健二の詳しい調査がある^{*60}。それによると、「欧文脈」はオランダ語を漢文訓読式に読み下したことから始まったとされる。明治以降、西洋文学を模範とした日本文学においては、ヨーロッパ言語の直訳から生じた「欧文脈」が、一部の作家に採用されるようになった。

したがって、「欧文脈」について分析するには、文法と表現の両面からの研究が必要となる。両者を別項目で扱うのを避けるため、便宜上、文法研究の流れの中で、表現研究についても触れることにする。

吉川武時は「悪天候が彼らの船出をさまたげた」のような文を、「無生物主語・他動詞構文」として、この種の構文を「人間が関与する表現」と「原因構文」の2種類に分類している^{*61}。

人間が関与する表現

昔から筆まめにかくことが、**書く人を成長させ**、世の中を進歩させてきました。

[物] ガ [人] ヲ

原因構文

その泣き声は、彼のまわりへ、いちどに**父や母を集まらせた**。

*59 注57参照

*60 森岡健二『欧文訓読の研究』, 明治書院, 1999

*61 吉川武時「無生物主語をめぐる問題点について」『日本語学校論集』, 東京外国語大学外国語学部附属日本語学校, 1976, pp. 123-137

吉川の示した例では、上記の2つの文に構文上の差異は感じにくい。「原因構文」の例では「悪天候が彼らの船出をさまたげた」のように、主語に人間と明らかに無関係のものを置いた方が、吉川の意図するところが理解しやすいと思われる。吉川の研究では、使役の助動詞を含んだ文も、「無生物主語・他動詞構文」に含めているが、これは妥当な判断だと思われる。というのも、他動詞と「自動詞+使役の助動詞」は、必ずしも明確に分類できるものではなく、連続したものととらえるべきだからである。

「共感度」と「視点ハイアラーキー」の項目で触れたが、この種の構文が日本語として異常なのは、久野暉が主張するように、話し手が主語寄りの視点を取ることが容易なのに、目的語寄りの視点をとっていることと無関係ではない^{*62}。久野の例では目的語の位置に「話し手」を想定しているわけだが、吉川の示した例のように目的語に三人称の人物が来た場合も、日本語としては「有標」となる。主語が「非有生名詞」の場合、目的語の位置に人物が位置しているので、アニメシーの低い存在が、アニメシーの高い人物に働きかける状況が、日本語としては異常と考えられるのである。

文学の表現においては、従来の言い回しにはない新しさが、常に求められるものである。オランダ語や英語を漢文訓読式に解釈したのが「欧文脈」の起源であっても、文学の世界で新しい文体としての位置を獲得したことは事実である。「欧文脈」を考える上で、表現効果という観点からこの種の文体を整理していくことは必要であるし、表現研究をする場合にも、文法研究の観点を見逃してはならないのである。

「欧文脈」と呼ばれる文体で、日本語としてもっとも違和感を与えるのが、非有生名詞が主語に立つ他動詞構文である。この種の文体を分析するには、主語に立つ名詞のアニメシーとともに、他動詞の「他動性」も考慮する必要がある。

村木新次郎は他動性の強弱によって、他動詞を以下のように分類している^{*63}。

*62 久野暉『談話の文法』,大修館書店,1978,p.169

*63 村木新次郎「ヴォイスのカテゴリーと文構造のレベル」仁田義雄編『日本語のヴォイスと他動性』,くろしお出版,1991,p.10

「XがYにはたらきかけ、Yを変化させるもの」
語根を共有する自動詞と対応しているものが多い。
殺す 壊す つぶす 折る 曲げる あける 出す

「XがYにはたらきかけるが、Yの変化に無関心な（変化するかどうかはわからない）もの」 対応する自動詞を欠いている。
なぐる 打つ たたく 押す ける さわる なでる

「XのYに対する態度」をあらわしている。
待つ さがす 求める→Xが不特定であるというような条件が加わると、自然な受動文ができる。

「XのYに対する精神的な活動」をあらわしている
思い出す しのぶ 察する 感じる→これらの受身形は自発文と近接関係にある。

この村木の分類を参考にして、筆者は「非有生主語」の他動詞構文についての分析をしている^{*64}。その内容については、第7章「欧文脈」で詳しく論じていくことにする。

その他、「欧文脈」に関する表現研究では、中村明が「直訳体」に関して、「[摩擦]の原理に立つ文彩の一つ。変化をつけるなどの目的で、ことさら外国語からの直訳の調子の表現を交ぜる修辞技法」と定義している^{*65}。また、山中桂一は、「無生主語」（植物・物体）、「具象主語」（状態・現象）、「抽象主語」（評価・観念）を一括りに「非有生主語」と呼んだ上で、「非有生主語」を用いた構文の多くが擬人法であると述べ、「意識の混濁」「主体統御能力を超えた感情」の描出手段であるとしている^{*66}。

*64 高野敦志「非有生主語の他動詞構文について」『表現研究』90, 表現学会, 2009, pp. 30-39

*65 中村明『日本語の文体・レトリック辞典』, 東京堂出版, 2007. pp. 283-284

*66 山中桂一『日本語のかたち』, 東京大学出版会, 1998. pp. 112-123

2.4 認知科学

2.4.1 静的視点と動的視点

視点の問題を認知科学の立場から論じた研究に、宮崎清孝・上野直樹の共著『視点』がある^{*67}。同著の前半部分で上野は、「視点」における知覚の問題を扱っている。ここで注目すべき観点は、「動的視点」と「静的視点」である^{*68}。上野によれば、前者は「実在としての対象」を、後者は「見えとしての対象」を見ることだという。したがって、「見るということは、基本的には動的視点の活動にほかならない」としている。人間は移動しながら外界を見ることが多いからである。しかし、外界を観察するには、静止した位置から見るということも必要となる。「静的視点とは、動いている途中で立ち止まったという状態」であるという。それによって、人間は眼前のイメージを「見え」として感じ取るのである。

2.4.2 見え

宮崎・上野の共著『視点』の後半において、宮崎は文学作品を対象にして、視点の問題を論じている。宮崎が注目しているのは、小説を読むとはどういうことかということである。文学作品にはイメージ豊かな描写があり、そこにはさまざまな人物が登場して行動する。読み手はその人物に「共感」し、さらには感情移入することで、登場人物に「同化」して物語の世界を体験するわけだが、宮崎の主張ではそこに「視点」の問題が大きく関わってくるのである。

他者の理解とは、その他者が文学作品中の登場人物である場合も含め、その他者に視点を派遣し、その視点の内側にその他者の気持ち、感情を生成してみようとする過程であり、いいかえれば派遣した視点の内側のあり方を知ろうとする試みである。

*67 宮崎清孝・上野直樹『視点』認知科学選書1, 東京大学出版会, 1985

*68 同, pp53-55

ると考えられる^{*69}。

読み手が視点を設定するという具体的な内実はこれからの各章で明らかにされていくわけだが、ここでまず簡単にいっておけば、それは読み手が作品の中の登場人物や語り手の位置に仮想的に自分をおき、そこから作品の中をみていこうとすることである^{*70}。

要するに、読み手は登場人物や語り手の「視点」(視座)に立って物語の世界を眺め、その人物と同化することでその感情を理解するというのである。それを宮崎は「仮想的に自己をおき」と表現しているわけである。

そのプロセスは、読み手が作品内の描写からイメージを生成する過程で成し遂げられる。一つの文章が誰の立場で書かれているか分からなければ、読み手による作品内の人物への同化は起こらない。登場人物に設定された「視点」(視座)から見えるさまを、宮崎は「見え」という用語で説明している。設定された眼から読者が物語世界を眺めることが、真の作品理解につながるというのである。

読み手が三次元的な性格をもった仮想的世界を生成し、その中に仮想的な自己を派遣することである。そのとき読み手は仮想的世界の中で適切な一点をさがしだし、そこに仮想的な自己を配置する。それと同時に、作品の中に現れる諸対象をこの世界の中に配置してみる。仮想的自己と諸対象の配置が“決まった”とき、一つの鮮明なイメージが視点から見られた見えとして生成される^{*71}。

「仮想的自己を派遣する」とは、言い換えれば、読み手が「視点人物」の立場に身を置いて、作品の世界をバーチャルな形で体験するということである。それがうまくいかなければ、論理的に意味はとらえられても、外側からの表面的な理解にとどまるだろう。このように、読み手が文学作品を鑑賞するという行為には、「視点」に関わる心理的な

*69 同, p. 103

*70 同, p. 107

*71 同, p. 115

動きが潜在しているのを明らかにした点で、宮崎の研究は次項の西郷竹彦による国語教育研究と深い関わりがあると言える。

2.5 国語教育研究

2.5.1 内の目・外の目・共同体験

西郷竹彦は、国語教育の立場から「視点」の問題を論じている^{*72}。同書の初版と改版では異同があり、当然のことながら後者の方が分かりやすく書き直されているので、それらの理論を新版から引用し、意味するところを考察することにする。

小説を読んでいて、私たちはそこに描かれている人物なり情景なりを、じかにこの目で見てるように感じていますが、実はそれは錯覚です。

小説にかぎらず、すべての文芸作品が、かならずある視点から——ということは、ある「だれ」かの目から——見えるように描いてあるということです。

文芸の世界が、その世界のなかに登場するある人物の目をかりて、内側から描いているとき、それをその人物の〈内の目〉で見た世界といいます。そしてその人物を視点人物といいます。

文芸の世界をその外側から、つまり、その作品に登場する人物を外側からとらえ描いているときには、それを〈外の目〉でとらえた人物といいます^{*73}。

西郷の「内の目」とは、登場人物が見ているかのように描いた情景であり、それによって、読み手はその描写を読むことによって、その人物（視点人物）に「共感」し、さ

*72 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸教育著作集17, 明治図書, 1975

西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998

*73 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, p. 25-26

らに「同化」することも可能となる。それによって、宮崎清孝が述べたように、「一つの鮮明なイメージが視点から見られた見え」が読み手の意識に生成されるわけである^{*74}。

しかし、作品を理解するには、それだけでは不十分であると西郷は考える。というのも、「内の目」だけでは、その人物を外から眺めることができなくなってしまうからである。そこで、その人物を外側から見る目、「外の目」も必要になってくる。文芸作品の登場人物は、内面と外面が描かれていなければならない、その両方があるこそ、全き人間の姿が読者の心にイメージとして浮かび上がるわけである。

筋の〈つづき〉を読む読者は、話者の〈外の目〉から主人公を異化するとともに、主人公の〈内の目〉をくぐることによって、主人公に同化するという複雑な体験をさせられます。このような同化体験と異化体験のうらおもてにかさなりあった、ないまぜになった体験を共同体験と名づけています^{*75}。

西郷の言う「共同体験」とは、主人公へと「同化」と「異化」が一体になったものである。作品の主人公は「内の目」から描かれるとは限らないので、その人物を「外の目」から描くことで、主人公の外観や動作が読み手の意識にイメージされるとともに、読み手が主人公を批判的にとらえることも可能になる。主人公が語り手によって対象化された場合、主人公は描かれる光景の一部となるわけである。

2.5.2 視点人物・対象人物

西郷竹彦によれば、「内の目」から描かれている人物が「視点人物」とであるとされている。では、作品内で「視点人物」によって見られている人物は、どんな特徴を持っているのだろうか。それについて西郷は、後者の人物を「対象人物」と名づけ、「視点人物」と対照しながら定義している。

*74 宮崎清孝・上野直樹『視点』認知科学選書1, 東京大学出版会, 1985, p. 115

*75 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, p. 150

文芸作品にはすべて「見ているほう」(視点)と「見られているほう」(対象)があります。西郷文芸学では「見ているほうの人物」を視点人物と名づけ、「見られているほうの人物」を対象人物と名づけます。

一人称の視点においては、〈私〉が視点人物で、その他の人物はすべて対象人物です。三人称客観の視点においてはすべて客観化する視点(話者)はありますが、ある主観をもった人物は存在しません。ただ見られているほうの対象人物のみがあるだけです。三人称限定の視点の作品でその特定の人物は、視点人物として他のすべての人物を見ている存在であり、同時に外の視点から見られている存在でもあります。三人称全知の視点の作品では、すべての人物が見ているほうであると同時に見られているほうでもあるのです。

作品によっては、視点人物があっても、見られているほうの人物、つまり対象人物のない場合もあります。

人物のあるなしにかかわらず、すべての作品は視点と対象の関係によって構成されていることは原則です。

ところで、視点人物と対象人物には、表現の上でつぎのようなちがいが見られません。

| | | |
|------|------|------------|
| 視点人物 | 内(心) | よくあらわされている |
| | 外(姿) | あらわされていない |
| 対象人物 | 内(心) | あらわされていない |
| | 外(姿) | よくあらわされている |

内(心)と外(姿)の表現が両者逆の関係になることがわかります。したがって、対象人物の内面(心理・心情・思考……)を直接に読者が知ることはできません^{*76}。

西郷は国語教育の立場から、「視点人物」と「対象人物」の問題を扱っている。国語教育は単に日本語の運用能力を獲得させるためだけのものではない。文学作品を読ませ

*76 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, pp. 140-141

ることで、人の心を理解させるという情操教育的な側面がある。教師が作中の人物の気持ちを生徒に問いかける際には、「視点人物」について質問すべきである。「視点人物」の気持ちは本文の中に描かれているが、「対象人物」については気持ちを推測する手がかりはないので、「対象人物」の気持ちを生徒に問いかけることほど愚かなことはない。西郷が「視点人物」と「対象人物」の違いにことさらこだわるのも、国語の授業における注意を教師の側に促すためである。

2.6 文学研究

2.6.1 間隔論

現代日本文学の基礎を作った夏目漱石には、イギリス留学の成果と言える『文学論』がある。文学作品の言語は通常の言語とどのように異なるのだろうか。その冒頭で漱石は「凡そ文学の内容形式は（F + f）なることを要す。」と述べている^{*77}。要するに、文学は認識的要素（F）と情緒的要素（f）が結合したものだと言うのである。fの現れ方によって、文学的効果にも違いが見られることになる。

視点論と最も関わりがあるのが、第八章で説かれる「間隔論」である。漱石はこれについて、「章と章、節と節の関係より起る効果を考量するにあらずして、寧ろ篇中の人物の読者に対する位地の遠近を論ずるものとす。」と述べ、「読者と篇中の人物との距離は時空両間に於て、他に妨げなき限り、接近せしむるを以て幻惑を生ずるの捷徑とす。」とまとめている^{*78}。文学作品は虚構の文章によって、作中の世界を現実であるかのように、読み手に錯覚させなければならない。そのためには、読み手と登場人物の距離を、できるだけ接近させる必要があるというわけである。

時間的に接近させる方法として、漱石は「歴史的現在」を挙げている。文学の常套手段であり、この他に良策があるとは考えられないとする一方で、「陳腐なる技法を今更の如く論議するは徒らに紙筆に災する」として、否定的見解を述べている^{*79}。一方、空

*77 夏目漱石『夏目漱石全集』9, 岩波書店, 1966. p. 27

*78 同, pp. 383-384

*79 同, p. 384-385

間的に接近させる方法としては、形式的な「間隔論」である人称の問題を取り上げている。

形式にあらはるゝ篇中の位地を変更するとは彼と呼び彼女と称して冥々に疎外視するものを変じて、汝となし、更に進んで余と改むるに過ぎず、従つて頗る器械的なり。然れども単に此称呼を更ふる丈にて間隔の縮小するは何人も否定し能はざるの事実なりとす。彼とは呼ばれたる人物の現場に存在せざるを示すの語なり。彼を以て目せられたる人物の、呼ぶ人より遠きは言語の約束上然るなり。此故に彼を変じて汝となすとき、現場に存生せざる人物は忽然として現前に出頭し来る。然れども汝とは我に対するの語なり。呼ぶに汝を以てするとき彼是の間に猶一定の距離あるを免かれず。彼に比すれば親密の度を加ふる事一級なるも遂に個々対立の姿を維持するに過ぎず。只汝の我に変化するとき、従来認めて以て他とせるものは俄然として、一体となつて些の籬藩に隔てらるゝ事なし。此故に彼は篇中の人物を読者より尤も遠きに置くものなり。汝は之を作家の眼前に引き据ゑるの点に於て其距離を縮め得たるものなり。最後に余に至つて作家と篇中人物とは全く同化するが故に読者への距離は尤も短縮せるものなり^{*80}。

ここで漱石が主張していることは、三人称小説のように登場人物を「彼」として対象化すると、読み手との距離が開いてしまう。「汝」（あなた）と呼びかけた場合、登場人物は作家の眼前に引きつけられるが、人物を対象化していることには変わらない。一人称小説のように、登場人物を「余」（私）とした場合には、作家と登場人物が同化することで、読み手自身が登場人物の目で物語世界を見る「幻惑」も生じやすくなるということ、念頭に置いた説明であると考えられる。

漱石自身も認めているように、「間隔論」には「機械的」な側面が強い。確かに一人称小説の方が三人称小説よりも、読み手が登場人物に同化しやすいことは否定できない。しかし、「汝」（あなた）と呼びかける作品の場合、読み手は一人称の立場から「汝」に働きかける場合と、語り手から「汝」と呼びかけられる立場に立つ場合とに引き裂かれ、いずれの視座から物語世界を見るかというジレンマに立たされる。また、文学作品

*80 同, p. 388

を読む行為は、読み手が自発的に「幻惑」の世界に身をゆだねるものであるから、三人称小説で描かれる登場人物が「彼」と表現されていても、同化すること自体に困難が生じるわけではない。さらに、読み手が登場人物に同化しやすいかどうかは、作者が作中人物を批判的に描いているか、同情的に描いて作者の自我を主張していないかという点の方が大きく作用する。これに関連して、夏目は前者を「批評的作物」、後者を「同情的作物」として、哲学的な「間隔論」を形式的な「間隔論」より優位に置いている^{*81}。

したがって、上に引用した形式的な「間隔論」は、文学作品に対する作者と登場人物、読み手の関係を論じた点では、視点の問題を先験的に論じた観があるが、「彼」と「汝」「余」の遠近と、読み手との関係を論じた引用部分は、あまりに「機械的」とは言わざるを得ない。

2.6.2 平面描写

明治期の自然主義の作家である田山花袋は、虚構よりも事実を告白することを重視した。私小説という分野を切り開いたが、その一方で書く行為には自覚的であった。ただし、それは表面的事実を書けという主張にとどまっている。客観的な写実のみで、果たして真実を描くことになるかどうか、疑問の余地は十分にある。

単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に対してもその内部に立ち入らず、たゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現象をさながらに描く。云はゞ平面的描写、それが主眼なのです^{*82}。

作者の主観を排除しようとする態度は、遺伝法則に基づき科学的に人物を描こうとした、エミール・ゾラなどのフランス自然主義の立場とは、対照的であると言わざるを得ない。そうしたところに、日本の「自然主義」が作家の身辺雑記的な「私小説」に流れた原因の一つがあると思われる。

*81 同, pp. 386-387

*82 田山花袋『『生』に於ける試み』『早稲田文学（第2次）』34, 金尾文淵堂, 1908, pp. 31-37

2.6.3 一元描写

大正期に入ると、岩野泡鳴が「一元描写」の主張をしている。これは優れた小説を書くためには、一人の人物から見た世界に限ることによって、物語世界に深みを持たせようとする考えである。「全知的視点」、いわゆる「神の視点」によって、登場人物それぞれの心理が描かれてしまうと、かえって平板で作り物のような作品になってしまうことへの警鐘である。これは要するに、作品の中に複数の「視点人物」を配置してはならないという考えで、「制限的視点」に分類される手法である。

けれども、まじめなものなら、今一步も二歩も踏み出し、概念のかな網をうち破って、その底から人生の深刻な姿を具体化させるのである。それには、作者が自分の独存として自分の実人生に臨むが如く、創作に於いては作者の主観を移入した人物を一人に定めなければならぬ。これをしないではどんな作者もその描写を概念と説明とから免れしめることができぬのだ。その一人（甲なら甲）の気ぶんになつてその甲が見た通りの人生を描写しなければならぬ^{*83}。

2.6.4 内部視点・外部視点

木村毅の『小説研究十六講』は、著者の言葉を借りれば、『小説神髓』以後初めての組織的研究書として自負することが許される^{*84}ものである。小説を創作しようとする者に、小説の歴史から目的、プロットの方法、描写や方法まで体系的に論じたものである。視点研究に関しては、第十講「視点および基調の解剖」に詳しくまとめられている。「内的視点」と「外的視点」の分類、「全知的視点」や「制限的視点」などを概括

*83 岩野泡鳴「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」『新潮』29-4, 新潮社, 1918

岩野泡鳴『岩野泡鳴全集』11, 臨川書店, 1996, pp. 313-322

*84 木村毅『小説研究十六講』, 新潮社, 1925, p. 3

的に紹介している。

川端康成の『小説の構成』もテーマやプロットの立て方など、具体的な創作法を提示する中で、「視点」の問題を取り上げている。ただし、「内部視点」「外部視点」の定義に関しては、川端の方が簡にして要を得ている。

そこで小説の視点の決定は小説が主体的に内部的に統一された視点をもつか、客体的に外部的に統一された視点をもつか、の問題になるのである。即ち小説が「我」といふ人称によつて主観的にその小説形式の内部に統一した角度をもつか、或は「我」といふ人称が存在せず、客体的にその小説形式の外部に、いはず作品から離れた作者の視角のうちに統一があるのか、といふ区別になるのである^{*85}。

更に「内部視点」に関しては、形式的には一人称の人物がいながら、主人公は他に在るため実質的には「外部視点」に近い「副次的視点」や、一人称の人物の話が複数集められて一つの作品を構成する「複数的視点」などを挙げている。「外部視点」に関しては、明治以来の作家による視点論の再評価をしている。田山花袋の「平面描写」を「全知的視点」ではなく、「印象主義的な客観主義」とし、岩野泡鳴の「一元描写」を「制限的視点」として定義し直している。

川端の同書の分類を踏襲しながら、より細かく分類したのが大場俊助である^{*86}。「内部視点」を「私小説（第一人称小説）の形式」とし、それを作中の私が主人公になる「単元的視点」、作中の私が脇役になって、主人公の観察者となる「副次的視点」、作中の私が複数となる「複数的視点」に分類している。三人称小説は「外部視点」とし、作者の作中人物に対する態度が主観的な外部視点を「浪漫的視点」、写実的で客観的な外部視点を「写実的視点」としている。大場はそれらをさらに下位分類しているが、言語形式による分類とは言いがたく、文学研究の領域に属するものである。

*85 川端康成『小説の構成』, 三笠書房, 1941, pp. 172-173

*86 大場俊助『小説論序説』, 芦書房, 1967, pp. 225-276

2.6.5 第四人称

小説の「視点」の問題について、昭和初期に活躍した横光利一は、身辺雑記的な「私小説」に反発を感じ、純文学と通俗文学を一つにした「純粹小説」を提唱した。それと同時に「第四人称」という用語を示して、従来の一人称小説の限界を乗り越えようとした。

それは自意識といふ不安な精神だ。この「自分を見る自分」といふ新しい存在物としての人称が生じてからは、すでに役に立たなくなった古いリアリズムでは、一層役に立たなくなつて来たのは、云ふまでもないことだが、不便はそれのみにはあらずして、この人々の内面を支配してゐる強力な自意識の表現の場合に、幾らかでも真実に近づけてリアリティを与へようとするなら、作家はも早や、いかなる方法かで、自身の操作に適合した第四人称の発明工夫をしない限り、表現の方法はないのである^{*87}。

横光は「第四人称」という大仰な用語を提示しているが、これは要するに「自分を見る自分」という自意識を描けという主張に他ならない。「視点」の問題としてとらえるならば、ことさらに革新的な意見であるとも思われない。自らの意識に自覚的であれという論は傾聴に値するとしても、「自分を見る自分」を描く具体的な方法が提示されているわけではないからである。

以上、作家による視点論のうち、主要なものを概観してきた。これらは創作法を学ぶ者に説いた実践的な方法論である。また、中心として扱われているのは、作中の人物と「視点」(視座)の関係である。これらは「人物視点」に関する研究であると言える。ただし、小説を書く者にとっては示唆的であっても、小説という虚構のテキストにおける「視点」の問題を、言語という観点から学問的に論じたものではない。したがって、小説における「視点」の問題を、学問的に解明するためには、文学と言語学の知識に基づいた学際的な研究が必要となるのである。

*87 横光利一「純粹小説論」『改造』17-4, 改造社, 1935

横光利一『横光利一全集』23, 改造社, 1950, p. 193

2.7 表現研究

2.7.1 作者の顔出し

小説の描写の中に、作中人物の判断などが「心内語」の形で現れることがある。その一方で、作中の出来事を要約したり、時代背景を説明したりする部分に、作中人物のものではない主体が、判断を下している場合もある。文体論という研究分野を開拓した小林英夫は、作中人物に帰することができない判断を、作者の判断がテキスト上に現れたものと考え、「作者の顔出し」と呼んでいる。「顔出し」という名称が示すように、小林はそれを、作者が物語の空間に直接介入するようなものに限っていない。

作者の顔出し——作者は客観的事実を述べたあとで、それにたいする作者の判断を加える。これによって読者は、筋を操っている作者の存在を意識せざるをえないのだ^{*88}。

小林は大岡昇平の『武蔵野夫人』を資料として、「作者の顔出し」の例を数多く挙げている。文体印象を与える「文体素」の一つとして、小林が「作者の顔出し」をどうとらえていたかを知るために、その一つ一つを見ておく必要がある。各文には便宜的に番号を振っておく^{*89}。なお、文中の「はげ」とは、登場人物の一家が住む武蔵野の一角の俗称である。

(1) ……そのためには秋山がなんといほうと「はげ」に頑張らねばならぬ、と考へて、自分の眼が一種邪悪な光に輝くのを、勉は気がつかなかった。

(2) ……かうして彼と共通の愛情を、競争者の前で示すのが快かつたからである。矢は当たつた。富子と並んで席を占めながら、道子は除け者にされたやうに思つ

*88 小林英夫「文章研究と文体論」『小林英夫著作集6』, みすず書房, 1976, p. 196

*89 同, p. 197 に引用された大岡昇平の『武蔵野夫人』。なお、最後の例の「同志」は「同土」の誤植と思われる。

た。

- (3)……富子のために弁解すれば、この時彼はたゞ道子を引き立てるために悪口をいってゐるにすぎなかつた。
- (4) 彼が「はげ」に寄りつかなかつたのが、幾分従姉を尊敬してみたためであり、今日久し振りで訪問する気になつたのが、さういふ生活に倦きたためだとすると、彼もまだ少しは見込がある。
- (5) この感情はかなり恋に似てゐるが、彼女自らさう呼んでゐない以上、断定するのは早すぎる。
- (6) 道子が勉との従姉弟同志の愛情を恋の障害と感じたのに反し、勉がそこに恋の下地を見たのは、ちよつと興味がある。

小林が「作者の顔出し」として下線を引いた部分を見ると、これらが作者の判断によるものであるかは疑問である。(1)に関して言えば、思考している人物「勉」が、自身の表情に気がつかないという言及であり、そこには確かに「勉」を外部から見る眼が存在する。しかし、それが作者の眼であるとまでは断定できない。(2)にしても、「矢は当つた」という判断をする主体は存在しても、読み手は描写の一部として気づかない恐れがある。(3)以降になると、「弁解」「見込」「断定」「興味」といった、判断する主体が不可欠な表現が顕在しているため、物語の世界を説明する存在が感じられる。

小説をはじめとする文学作品を書いたのは、作者であるということは事実である。しかし、文学作品を分析するにあたっては、テキストが虚構であるということを忘れてはならない。作中で述べられた判断は、あくまでも作中においてであり、作者が下した判断だと断定できないのである。

小林が示した用例を見る限りでは、そうした判断をする主体が、作者である大岡昇平であると断定はできない。ここで言えることは、誰だかはっきりしない表現主体が、そうした判断を行っているということである。小林がここで「作者の顔出し」として取り出した例の多くは、樺島忠夫・寿岳章子の共著『文体の科学』における「非人称の眼」

に相当する^{*90}。

2.7.2 小説の言表類型

野口武彦は小説の文章を四つのタイプに分類することで、「小説の言表類型」の全体像を示している^{*91}。

根本的にいって、小説の文章はすべてこれら四つの文のタイプに分類される。いかえれば、小説言語はことごとく右の四つの言表類型の配置をもって構成されているのである。作中に想像上の時空を出現させる遠近法とは、じつをいえば、これら言表類型から読者の脳裏のスクリーンに射影されるものにすぎない。

四つの言表類型は、それぞれ文中での作者の自己表示度に応じた区分として定義することができる。第一の会話¹は、作中人物の言表そのものの言表であるから、これは自己表示度ゼロと見なせよう。第二の再現²は、どこまでも作中人物の行為が前面に出て、それを語る作者は姿を見せない。しかしまた、語る機能としてはそこに存在するのであるから、これは自己表示度のうすい言表と規定できよう。第三の記述³では、語る出来事を圧縮し、省略し、説明的にしている分だけ作者が前面に出る。つまり、語られなかった部分に作者の影がにじみ出る。これは自己表示度のつよい言表である。第四の介入⁴については、わざわざ説明するまでもないだろう。これは自己表示度フルの言表である^{*92}。

野口の分類は、作者が小説のテキストを書いたという前提に立っている。その点では、小林英夫の「作者の顔出し」と同様の立場に立っている。ただし、小林における「作者の顔出し」と、野口における「四つの言表類型」が、どのような関係にあるかは、十分な検討が必要である。小林が『武蔵野夫人』で示した用例を見る限りでは、小林における「作者の顔出し」は、状況を説明する際に、判断や評価を下す句が付け加えられてい

*90 樺島忠夫・寿岳章子『文体の科学』, 綜芸社, 1965, p. 102

*91 野口武彦『日本語の世界 13 小説の日本語』, 中央公論社, 1980

*92 同, pp. 58-59

る点で、野口においては「記述」に相当すると考えられる。野口における「介入」とは、文全体で作者が意見を述べるような「作者の直接介入」を指すものと思われるが、上記の説明を見る限りでは、「記述」と「介入」の分類は必ずしも明確であるとは言えない。

2.7.3 眼のある叙述・非人称の目

樺島忠夫・寿岳章子の共著『文体の科学』は、文学テキストを言語学の方法を用いて分析する方法を、体系的に紹介した著作であり、表現に即して文体を調査する際の基本的な文献である。例えば、三人称小説などを分析する場合、単なる情景を描写する場合と、表現主体の判断などが示される場合がある。同書では「その叙述を行う主体の存在が予想される表現」を、「眼」のある叙述と呼んでいる。

そこで、推定、評価、感情、疑問、詠嘆の表明のように、その叙述を行なう主体の存在が予想される表現を、inferences, judgment に当るものとして、「眼」のある叙述とよぼう。reportsに当る表現は、叙述の主体を特に予想する必要がない叙述である。たとえば

火星人が六人地球に到着した。

は、叙述の主体が予想されなければならぬ表現ではないが、
火星人が六人地球に到着したらしい。

は、「らしい」と推定する主体が予想される表現である^{*93}。

表現主体の判断を示す指標が現れた場合、その判断をした者は誰だろうか。文学作品を実際に書いたのは作者であることは事実である。しかし、文学テキストが虚構の産物であるということに留意すれば、テキストの中に「眼」のある叙述が現れた場合に、その判断をしたのが「作者」だと即断するのは短絡的である。たとえ、作者自身が「作者」と名乗って、テキストに直接介入するような特殊な場合があるとしても^{*94}。また、この種の判断が作中人物の「心内語」の中に登場することもある。その場合は、作中人物の

*93 樺島忠夫・寿岳章子『文体の科学』, 綜芸社, 1965, pp. 100-101

*94 特殊な例としては、芥川龍之介の「羅生門」などがある。

判断とするのが妥当と考えられる。

このように、叙述の主体の存在が予想されるが、その主体は作中人物でも作者でもなく、特にこれとその主体を限定できない、そういう叙述を、「非人称の眼による叙述」とよぶことにする^{*95}。

樺島・寿岳の共著『文体の科学』では、「「眼」のある叙述」を分析的に分類する過程で、「作中人物」や「作者」の判断に帰することができない叙述を、「非人称の眼による叙述」としたわけだが、文学テキストの表現主体については、明確に触れられていない。虚構の産物である文学作品の表現主体を、安易に「作者」と呼んでしまうと、テキストに現れた「「眼」のある叙述」を、作者の思想に短絡的に結びつけてしまう弊害が生じるからである。

樺島忠夫はのちに、この弊害を克服するために、虚構の産物である文学作品の表現主体を「語り手」と呼び、「「眼」のある叙述」に相当するものを、「語り手の顔出し」と呼び変えている^{*96}。生身の「作者」とは別に、「語り手」を表現主体に据えることで、虚構の産物である文学作品の表現主体を、短絡的に「作者」と呼ぶ危険を避けることができるからである。

語り手の顔出しとは、叙述を行う人（それは作者とは限らない。作品中に設定される語り手であったり、非人称の目を持つ注釈者であったりする）が文章の表面に姿を見せる表現である^{*97}。

また、樺島は「語り手の顔出し」を、具体的に以下のように分類している。具体的な用例は挙げられていないが、「語り手の顔出し」の全体を、指標の強弱に基づいて、単語レベルから文レベルへと漸増的にまとめている。

*95 樺島忠夫・寿岳章子『文体の科学』, 綜芸社, 1965, p. 102

*96 樺島忠夫「文体・表現特性をとらえる手がかりについて」『表現学論考』, 今井文男教授還暦記念論集刊行委員会, 1976

*97 同, p. 221

顔出しの弱い指標から強い指標へと順に並べると次のようになろう。

- 1 接続詞・接続助詞・副助詞の使用に語り手の気持・態度が表われている。
- 2 「～ようにみえた・～にちがいがなかった・～らしかった・～かもしれない」などの印象・推測・確信の文末表現が、それを行う主体を明示せずに述べられている。
- 3 「～すればよかったのだが」「これが△△の悪い癖で」「おかしなことに～」などの批評・評価・意見・気持の表現を、それを行う主体を明示せずに文中にはさみこんである。
- 4 読み手に対する働きかけ——呼びかけ、さそい、あいづち要求・判定要求・疑問・反語・指令など——の表現である。
- 5 一人称代名詞を使った叙述になっている。

このいずれを含むかによって、語り手の顔出しの度合をとらえることができる。

1、2だけだと、読者は、あまり語り手の存在に気づかないが、4あるいは5の表現に接すると、語り手を意識することになる^{*98}。

本研究の第5章においては、上記の樺島の分類を敷衍する形で、実際の文学作品において、「語り手の顔出し」がどのように現れるか、具体的に提示することにする。

2.7.4 原視点・配賦視点

今井文夫は俳句などを例にして、表現過程における「視点」の問題を扱っている。「表現主体がオリジナル (original) に持っている視点」が「原視点」である。対象を見るのは、「原視点」から配られた視点、「配賦視点」である。表現するとは、「見通された空間を配賦視点がことばに乗って、いろいろ見て廻ることだ」という。これを今井は具体例を示して説明している^{*99}。

*98 同 p. 221

*99 今井文夫「視点の構造」中村明編『日本語のレトリック』, 筑摩書房, 198

「犬が走ってるよ」という文でいえば、まず配賦視点の「わたくし」が、「犬が」という「体」をあらわすことばに乗り、それから「走ってる」という「用」をあらわすことばで代理に経験し、場所を移動し、それが「よ」という文末で、もとの原視点に帰るといふ過程をとる、ということである^{*100}。

今井は人間が表現する過程を、「視点」の問題との関わりで論じているのである。一方、根岸正純は「原視点」や「配賦視点」など、「視点の動きを追って、表現過程の細部における様態を定式化している」ものを、一括して「機能視点」と名づけている^{*101}。

2.7.5 創作視点

中村明は今井文夫による表現過程の定式を敷衍させ、執筆中の文学作品を「創作動機」と「作品意図」を通して見る作者の眼を、「創作視点」と名づけ、実際のテキストに現れる視点を、「叙述視点」と名づけている^{*102}。

ただ、厄介なことは、視点人物の外に、ほとんど常に、それを操る黒幕が存在するということである。作中の視点を操作・調節する生身の人間としての作者の眼であると考えてもいいが、通常はその時どきの創作動機と作品意図という二枚のレンズを通して覗いているはずなのだ。(その点で、いわゆる原視点とは違う。) そういう作者の眼を仮に創作視点と名づけよう。すると、作品に働く創作視点は作中の叙述視点(いわゆる配賦視点の一連の動きを流れとしてとらえたものにほぼ相当)の動きを支配していると考えられる^{*103}。

中村がここで触れている「原視点」と「配賦視点」とは、先述した今井文夫の用語で

*100 同, pp126-127

*101 根岸正純「視点論の課題」『表現学論考 第二』, 今井文夫教授古稀記念論集刊行委員会, 1986, pp. 49-52

*102 中村明「文体としての視点」『言語生活』354, 筑摩書房, 1981

*103 同, p. 64

ある。人間の主体が持つおおもとの「原視点」を、「創作視点」と区別している点で、生身の作者と、ある作品を書いている時点での作者を混同することを戒めているのである。のちに中村は、「創作視点」と「配賦視点」の関係を、夏目漱石の『吾輩は猫である』を例に出して説明している^{*104}。

このあたりで、私の勝手な用語を使わせていただきますが、「創作視点」と「叙述視点」ということばを、ある随筆風の書き物のなかで、使ったことがございます。例えば、『吾輩は猫である』という作品の場合の叙述視点というのは、これは猫であるわけですが、しかし、「吾輩は猫である」と書いてあるからといって、これは猫が書いたと考える人は、まず、いませんね。叙述は猫の視点からなされていますけれども、しかし、その猫に「吾輩」と言わせている陰の存在があると普通の人は考えるわけです。(中略)

それは、創作の動機とかあるいは作品の意図とかいったレンズを通して見ている、その作品における作者の眼であって、あの場合で言えば、それはもう夏目金之助の目ではなく、『吾輩は猫である』という作品における漱石の目である、というふう考えるわけです^{*105}。

夏目金之助という生身の人間の眼が「原視点」に相当し、『吾輩は猫である』という作品を書いている作者の眼が「創作視点」である。その「創作視点」からテキストの随所に配られた視点が「配賦視点」となる。『吾輩は猫である』では、「配賦視点」は「吾輩」という猫の語りの中に認められる。中村がここで述べている「視点」は、今井の場合と同様に、文学作品が書かれる表現過程を表すためのものである。「原視点」と「配賦視点」の間に、「創作視点」を置くことによって、生身の作者と、文学作品を書いている作者の眼を混同する恐れがなくなったわけである。

*104 中村明「視点を映す表現」『早稲田大学国語教育研究』7, 早稲田大学国語教育学会, 1987

*105 同, pp. 2-3

2.8 言語過程説とその周辺

2.8.1 言語による思想の伝達

時枝誠記は『国語学原論』の序において、言語の本質を「主体的な表現過程の一の形式である」とし、その理論を「言語過程説」と名付けている^{*106}。「言語過程説」でよく言及されるのは、文法論における「詞」と「辞」であり、時枝は「概念過程を含む形式」を「詞」、「概念過程を含まぬ形式」を「辞」と呼んでいる。時枝の図式では、助詞は「辞」に分類されているわけだが、「概念過程を含まぬ形式」という定義に合致するのは、「感嘆詞」や「終助詞」などに限られるのではないかという疑問が生じる。それに関して、「連体修飾文が詞・辞弁別の基準となる」とする奥津敬一郎の主張は説得的である^{*107}。

言語過程説の中で、本研究が関わってくるのは、時枝の『国語学原論』における「言語の存在条件」と、『国語学原論 続篇』における「言語による思想の伝達」である^{*108}。まず、前者について時枝は、「主体」「場面」「素材」の三つを挙げている^{*109}。「主体は言語に於ける話手であつて、言語的表現行為の行為者である」とし、「私は読んだ」という表現において、「私」といふのは、主体そのものでなくして、主体の客体化されたもの^{*110}であるとしている。要するに、言語の表現主体と、言語で表現された主体との混同を戒めているのである。「場面」に関しては、以下のように説明している。

場面は場所を充す処の内容をも含めるのである。この様にして、場面は又場所を満たす事物情景と相通ずるものであるが、場面は、同時に、これも事物情景に志向す

*106 時枝誠記『国語学原論』, 岩波書店, 1941, p. 5

*107 奥津敬一郎『生成日本文法論』, 大修館書店, 1999, pp. 19-85

*108 時枝誠記『国語学原論』, 岩波書店, 1941

時枝誠記『国語学原論 続篇』, 岩波書店, 1950

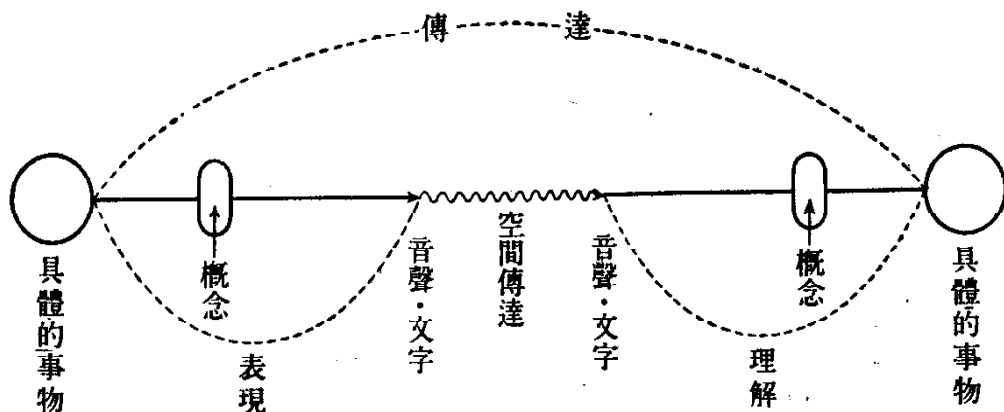
*109 時枝誠記『国語学原論』, 岩波書店, 1941, pp. 41-51

*110 同, pp. 41-43

る主体の態度、気分、感情をも含むものである。(中略) 故に場面は純客体的世界でもなく、又純主体的な志向作用でもなく、いはゞ主客の融合した世界である*111。

「素材」に関しては「言語を主体の表現行為と見る立場に於いては、事物にしる、概念にしる、表象にしる、それらは凡て、主体によつて、就いて語られる素材であつて、言語を構成する内部的な要素と見ることは出来ない」と述べている*112。これは時枝の言語観の中心にある思想であつて、言語が人間の外部に客観的に実在する考え方を否定するものである。

時枝は『国語学原論 続篇』では、言語における表現の問題をより掘り下げ、さらに言語と文学の関係についても言及している。「言語による思想の伝達」と題された第一章も、言語活動全般を扱ったものであるけれども、表現研究をする場合には示唆的なことが多く述べられている。



話手甲から、聞手乙に受渡されるものは、空間を経由して来る音声、文字だけである。更に云へば、それは空間を伝つて来るある種の物理的な波に過ぎない。我々は、決して、話手から、思想そのものを受渡されるのではないといふことである。例へば、話手甲が、眼前に経験した「海」を、音声「ウミ」或は文字「海」によつて表

*111 同, pp. 43-44

*112 同, p. 51

現したとする。これが、聞手乙の聴覚或は視覚を刺戟する。聞手乙は、この刺戟に基づいて、特定の概念なり、表象なりを、頭に浮べて、ここに伝達が成立するのである。この際、乙が、甲から与へられた思想は、実は、甲から受渡されたものではなく、乙の主体的な連合作用によつて、乙自ら形成したものにほかならないのである^{*113}。

例へば、瀬戸内海に育つた人が、温和な白砂青松の海を、「ウミ」と表現する時、犬吠埼のやうな太平洋の怒濤が打ち寄せる海岸に育つた聞手は、「ウミ」といふ音声刺戟から、全く異つた光景を思ひ浮かべるに違ひないのである^{*114}。

ここで時枝は、話し言葉を例に出しているが、言語というものは実体的なものではなく、表現主体によって表された言葉も、間接的な形でしか理解主体に伝わらないということである。音声や文字によって表された言葉は、思想そのものではなく、表現主体の思想が言語というコードに変換され、それを解読する理解主体が、表現主体の意図したとおりに理解するという保証はないのである。時枝はそれを「ウミ」という単語を例に出して説明しているわけである。

文学テキストの場合、現実に言語活動を行っているのは作品の書き手であり、それを理解するのは読み手である。ただし、手紙などを媒体とした日常生活における言語活動と異なるのは、読み手が不特定多数であることと、書き手が表現する内容がフィクションである点である。第三章「言語と文学」で、時枝は文学を「言語過程説」の立場から説明している。

主体的なものは、常に客体的なものを通して表現されるといふことは、そのまま文学にも適用出来ることであつて、文学において客体的なものは、作品に盛られた人物とその行動、事件、或は自然である。主体的なものは、その人物、事件、自然の取扱ひにおいて表現される。更に、そのやうな人物、事件、自然を取上げたことに、作者の主体的なものが、表現されるといふことが出来る。我々が、作品に描か

*113 時枝誠記『国語学原論 続篇』, 岩波書店, 1950, p28

*114 同, p. 32

れた人物、事件、自然等の客体的なものに興味を奪はれてゐる時でも、無意識のうちに、作者の主體的なものを感得してゐるのである^{*115}。

作品の中に作者の主體的なものが表現されるということは、大筋では正しいと言える。ただし、作品によっては、作者は語り手の口から、作者自身の思想と異なる内容も表現するのである。日常の言語活動においても、表現主体が本心と異なった内容や、あえて誤解を生むような表現を用いることがあるのを忘れてはならない。

時枝は「言語過程説」を文学に当てはめて述べようとしているが、思想内容はもはや言語研究の対象外である。ただし、文学を研究するには思想に触れる必要があり、言語学と文学の学際的な研究の難しさが、時枝の説明からも感じられる。このように、『国語学原論 続篇』は、言語研究の枠にとらわれることなく、言語学と文学の学際的な研究の道筋も開いた点で、表現過程を定式化しようとした「機能視点」の研究に対し、先駆的な位置を占めるものと考えられる。

2.8.2 主観的脈絡

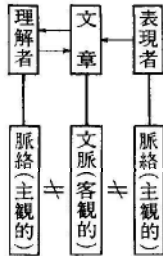
時枝は「言語過程説」で文学の表現と理解の問題を扱っているが、永野賢も書き言葉における表現が、いかに誤解を伴いやすい困難なものであるかについて強調している^{*116}。以下に永野の主張を引用する。下記の図は引用箇所を示されたものである。

表現者には表現者の脈絡があり、それは表現者としての主観的なものであるが、表現者はそれを文章の文脈として定着させるのである。そのようにして成立した文脈というものは、一応文字の行列の形で客観的な存在となるわけである。そして、そのような文脈を理解者が理解者としての主観的な脈絡の世界に取り入れる。逆の方向の矢印は、理解者が理解者の立場で文章に立ち向かうという意味を表わす。このような関係を数学の符号で示すと、文脈と脈絡とは、必ずしもイコールで結ぶことはできず、根源的には不等号で結ばざるをえない。これが文章論におけるきわめ

*115 同, p. 125

*116 永野賢『文章論総説』, 朝倉書店, 1986

て重要な、基本的な考え方となるのである。



以上のように、読み手は書き手の意味内容を、文章の文脈を通してのみ理解せねばならず、しかも、書き手の脈絡が完全に文章の脈絡と一致しているということは保証しがたいし、読み手自身の脈絡が文脈をゆがめるといふ危険もある。読み手は自身の脈絡への傾倒をできるだけ排除しつつ、客観的な文脈を、そのまま受けとることがまず大切である。そのような慎重な態度のうえに立つてこそ、書き手の脈絡に接近することができるわけである^{*117}。

時枝は『国語学原論 続篇』において、「空間伝達」に内在する表現伝達の難しさを述べていたが、永野賢はそれをより明確な形で説明している。表現主体が文章の「脈絡」において言語化したものは、表現主体の思想を必ずしも十全に表現したものとは限らない。客観的に存在する文章との間に、すでに表現することの難しさが存在するのである。さらに、理解する段階でも、理解主体は文章を脈絡によって、主体的に理解するので、誤解が生じることが少なくない。ただし、永野が強調していることは、表現の伝達の難しさではなく、読み手が書き手の脈絡に近づいて、誤解の少ない形で理解することである。

2.8.3 物語のコミュニケーションモデル

山岡實は、物語のコミュニケーションモデルを提示している。「現実の作者Writerは、自分が書くことばをすべて虚構上の語り手Speakerに委託し、自分は姿を消してしまう」と述べ、物語の作者をテキストと切り離し、虚構上の語り手Speakerが、聞き手Hearerに語りかけているとする。一方、現実の読者Readerに関しては、「現実の作者Writerあるいは虚構上の語り手Speakerに直接話しかけられたものを聞くのではなく、虚構上の語り手Speakerが一般的読者である虚構上の聞き手Hearerに話しかけていることを、間接的に立ち聞きしていることになる」と述べている^{*118}。

*117 同, pp. 44-45

*118 山岡實『語りの記号論 増補版』 松柏社, 2005, pp. 42-45

山岡は物語の「虚構上の語り手Speaker」を設定することで、「現実の作者Writer」に関する言及を避けている。小説における「一人称小説」「三人称小説」の枠にとらわれない形で、「虚構上の語り手Speaker」を両者に共通するテキスト上の語り手として設定することが可能となる。

2.9 まとめ

以上、「視点の定義」を示した上で、「文法研究」「認知科学」「国語教育研究」「文学研究」「表現研究」「言語過程説とその周辺」という形で、先行研究の主要なものをまとめた。文学作品を日本語学の立場から分析する表現研究は、学際的なものであるだけに、一つの研究であっても、特定の学問領域には収まりきらないことが多い。むしろ、学際的な態度を押し進めて、多角的に文学作品を分析することが、今までの研究では見えなかった側面を明るみに出すことにつながると考えられる。

次章ではまず「小説の形式と視点」について論じて、文学テキストにおける視点の問題を、表現効果という観点から概括的にとらえることにする。

第3章 小説の形式と視点

3.1 はじめに

本研究は文学テキストのうち、小説の文を「視点」の観点からとらえ直すことを目的としている。第3章では「視点」による小説の分類を概観することで、日本語学においていかなる問題が潜んでいるか検証する。「視点」に基づいて小説を分類しようとする試みは、創作する作家の側から率先してされてきた。

古くは夏目漱石による「間隔論」がある^{*1}。これは三人称小説よりも一人称小説の方が、読み手との距離が近くなるという主張であり、機械的な分類はやや粗雑な印象を免れない。木村毅の研究はいかに小説を書くかという実践的な方法を、体系的にまとめた点では画期的な業績である^{*2}。ただし、海外の文学作品を描かれた内容との関係から論じているので、「視点」の問題を日本語学的にとらえるには、川端康成の簡潔な分類の方が全体像をとらえやすい^{*3}。ただし、引用されている例が少なく、用例に基づいた細かな分析はされていない。大場俊助の研究も体系的ではあるが、小説の内容に踏み込んだ細かい分類がされており、文学研究としての性格が強い^{*4}。

国語教育の分野では、西郷竹彦が小説の中に「視点人物」「対象人物」が登場するかという観点から、「一人称の視点」「三人称客観の視点」「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」という小説の分類を行っている^{*5}。西郷の研究の特徴は、国語教育の一環として、「読み手」による作品理解に、焦点を当てている点である。

本章においては、川端による「内部視点」「外部視点」の分類に則り、西郷の「視点人物」「対象人物」という用語を用いながら、小説の形式が表現上いかなる問題をはら

*1 夏目漱石『文学論』, 大倉書店, 1907

夏目漱石『夏目漱石全集』9, 岩波書店, 1966

*2 木村毅『小説研究十六講』, 新潮社, 1925

*3 川端康成『小説の構成』, 三笠書房, 1941

*4 大場俊助『小説論序説』, 芦書房, 1967

*5 西郷竹彦『文芸学講座(I) 視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, pp. 140-141 本研究(2.5.2参照)

んでいるか調査する。資料としては、明治期から昭和期の文学作品の中で、先行研究で言及されていたり、小説の形式に関して顕著な特徴を表すものを例として示すことにする。

3.2 内部視点

3.2.1 一人称

一人称で書かれた小説は、語り手が「作品世界」の内部に存在するのが普通である。そこから川端は、一人称小説を「内部視点」に属するものとして位置づけている^{*6}。作品は「私」の視点（視座）から描かれている。語り手の「私」が回想する形で、物語が展開していくのが一般的である。

- (1) 翌日何の気もなく教場へ這入ると、黒板一杯位な大きな字で、天麩羅先生とかいてある。おれの顔を見てみんなわあと笑った。おれは馬鹿々々しいから、天麩羅を食つちや可笑しいかと聞いた。すると生徒の一人が、然し四杯は過ぎるぞな、もし、と云った。四杯食はうが五杯食はうがおれの銭でおれが食ふのに文句があるもんかと、さつさと講義を済まして控所に帰つて来た^{*7}。(夏目漱石「坊っちゃん」)

一人称小説においては、一人称の語り手が「視点人物」となる。「視点人物」が誰であるか、読み手は考える必要がない。「おれは見た」「おれは聞いた」と書かなくても、「おれ」の見た光景、いわゆる「見え」を描写するだけで、読み手は一人称の語り手の視座から物語世界を見るのである。引用した「坊っちゃん」の例では、波線部が「おれ」から見た光景であり、いきなり情景を描写しただけで、「おれ」が見ていることは明白である。二重下線部の主語は「おれ」を指している。主語が省略された場合、それだけ読み手の「おれ」への「同化」は容易になる。

「坊っちゃん」に登場する「おれ」には、漱石の松山での体験が反映していても、作者

*6 川端康成『小説の構成』,三笠書房,1941,pp.172-173

*7 夏目漱石『夏目漱石全集』2,岩波書店,1966,p.267

の漱石からは自立した「語り手」である。言語形式という点から考えた場合、語り手の「私」が、作者自身をモデルにしているかどうかは、表現の問題に影響を与えるわけではない。三島由紀夫の「金閣寺」も、作者とは無関係である語り手の「私」が、「私」の「視点」(視座)から、物語を展開しているのである。

- (2) 五月の夕方など、学校からかへつて、叔父の家の二階の勉強部屋から、むかうの小山を見る。若葉の山腹が西日を受けて、野のただ中に、金屏風を建てたやうに見える。それを見ると私は、金閣寺を想像した*8。(三島由紀夫「金閣寺」)

三島の「金閣寺」の場合、波線部が「見え」となっている。それが語り手に金閣寺を想像させるわけだが、私はの部分省略されても、「叔父」という語があるため、一人称の語り手が述べていることは明白である。このように、一人称小説では、語り手との人間関係を示す語が、語り手の「私」の存在を読み手に知らせるわけである。

「内的視点」の利点としては、「視点」(視座)が一定しているため、読み手が語り手の「私」に「共感」し、さらには、「私」と「同化」することが容易であることが挙げられる。ただし、「私」自身が見聞きしたことを中心に物語が展開するため、「私」が知り得ないことは、物語で述べられないという短所も存在する。自己を語りたがらないような人物が主人公の場合、語り手として登場させると不自然な設定とならざるを得ない。

そのような場合、作者は作中の語り手を本来の主人公以外の人物に設定し、主人公について外側から観察されることを中心に記述していくという方法がとられる。作品を鑑賞する読み手は、語り手の話に耳を傾けることで、語られる主人公がどんな人物であるか想像できるのである。

- (3) 良秀と申しましたら、或は唯今でも猶、あの男の事を覚えていらつしやる方がございませう。その頃絵筆をとりましては、良秀の右に出るものは一人もあるまいと申された位、高名な絵師でございます。あの時の事がございました時には、彼是もう五十の阪に、手がとゞいて居りましたらうか。見た所は唯、背の低い、骨と皮ば

*8 三島由紀夫『三島由紀夫全集』10, 新潮社, 1973, pp. 9-10

かりに痩せた、意地の悪さうな老人でございました。それが大殿様の御邸へ参りま
す時には、よく丁字染の狩衣に揉烏帽子をかけて居りましたが、人がらは至つて
卑しい方で、何故か年よりらしくもなく、唇が目立つて赤いのが、その上に又気味
の悪い、如何にも猥めいた心もちを起させたものでございます*9。

(芥川龍之介「地獄変」)

語り手は「私」という一人称を使用することを、なるべく回避することで、「私」が
前面に出ることを避けているが、文末に注目すると、丁寧語や推測表現が現れているよ
うに、語り手が存在していることは明らかである。これは「副次的視点」と従来、呼ば
れてきた手法である*10。語り手は無口な絵師良秀の外見と人柄を述べて、良秀が我が娘
を焼き殺して地獄絵を描くという異常な出来事を外面から描いていく。この語り手はあ
くまでも作中人物であるため、この作品は「内部視点」で統一されているのだが、語り
手の存在がさらに希薄になり、一人称の「私」が非人称化していくと、「三人称小説」
における語り手との違いは乏しくなる。

(4) 或日の事でございます。御釈迦様は極楽の蓮池のふちを、一人でぶらぶら御歩き
になつていらつしやいました。池の中に咲いてある蓮の花は、みんな玉のやうにま
つ白で、そのまん中にある金色の蕊からは、何とも云へない好い匂が、絶間なく
あたりへ溢れて居ります。極楽は丁度朝なのでございませう*11。

(芥川龍之介「蜘蛛の糸」)

芥川龍之介の「蜘蛛の糸」の場合、語り手が一人称の「私」という形で、作中に登場
することはない。引用した同作品の冒頭の部分で、語り手はお釈迦様と極楽の情景を、
外部から描いているのである。子供に読み聞かせるための童話などでは、「だ」「であ
る」の常体ではなく、「です」「ます」の敬体が好んで用いられる。この作品で注目す

*9 芥川龍之介『芥川龍之介全集』2, 岩波書店, 1977, p. 184

*10 川端康成『小説の構成』, 三笠書房, 1941, pp. 183-184

川端はここでは、具体的な例を示していない。

*11 芥川龍之介『芥川龍之介全集』2, 1977, p. 227

べきなのは、語り手がお釈迦様に対して敬意を示している点である。語り手の登場人物への待遇表現が用いられている点で、語り手が顕在する「一人称小説」の性質を示している。また、目の前の状況から、語り手はその場面が朝であると推測している。その点も、一般に「三人称小説」と言われるものとは異なる。試みに原文を敬体から常体に書き改め、敬語表現も削除することで、語り手のお釈迦様に対する敬意も除いてみる^{*12}。

(4) 或日の事である。釈迦は極楽の蓮池のふちを、独りでぶらぶら歩いてみた。池の中に咲いている蓮の花は、みんな玉のやうにまっ白で、そのまん中にある金色の蕊からは、何とも云へない好い匂が、絶間なくあたりへ溢れて居る。極楽は丁度朝なのだらう。
(芥川龍之介「蜘蛛の糸」原文を改変)

書き改めた文を見ると、語り手の存在がきわめて希薄になっていることが分かる。語り手が作中人物ではないため、ほとんど三人称小説のように見える。かろうじて、段落末の「だらう」が、一人称小説の語り手のような存在を示しているのである^{*13}。

3.2.2 二人称

小説を「視点」(視座)から分類した場合、一人称の語り手が存在する「内部視点」の作品と、登場人物がすべて三人称で書かれた「外部視点」の作品に大別されるという点は、すでにこの章の冒頭で確認した通りである。「あなた」と呼びかける形で書かれた小説を、「二人称小説」と呼ぶ場合があるが、これは二人称の人称代名詞が出現するだけで、たとえ「私」という一人称が省略されていたとしても、「内部視点」である「一人称小説」の変種に過ぎない。

この種の小説に関して、野村眞木夫は作品内に出現する「一人称」「二人称」「三人称」の組み合わせを調査し、一人称・二人称・三人称が混在する小説において、「願望

*12 高野敦志「芥川龍之介の小説に見られる視点の重層性」『早稲田日本語研究』15, 早稲田大学日本語学会, 2005, pp. 28-29

*13 なお、芥川の「蜘蛛の糸」が、「三人称全知の視点」の性質を示している点については、第8章において論じる。

表現」「感情表現」の出現が、一人称では「無標」、二人称・三人称では「有標」としている*14。

まず、語りかけ形式を取った小説を、分析することにするが、これは野村の分析では、「呼びかけ性」が前面に出ている作品ということになる。ここでは芥川龍之介の「報恩記」の例を出し、どのような問題が出てくるか見る*15。

(5)阿媽港甚内の話

わたしは甚内と云ふものです。苗字は——さあ、世間ではずっと前から、阿媽港甚内と云つてゐるやうです。阿媽港甚内、——あなたもこの名は知つてゐますか？ いや、驚くには及びません。わたしはあなたの知つてゐる通り、評判の高い盗人です。しかし今夜参つたのは、盗みにはいつたものではありません。どうかそれだけは安心して下さい。

あなたは日本にゐる伴天連の中でも、道徳の高い人だと聞いてゐます。して見れば盗人と名のついたものと、少時でも一しよにゐると云ふ事は、愉快ではないかも知れません。が、わたしも思ひの外、盗みばかりしてもゐないのです*16。

(芥川龍之介「報恩記」)

この場面での語り手は阿媽港甚内で、聞き手は有徳な伴天連である。カトリックの告解をしている場面であると想定される。「あなた」は伴天連という以外に詳しい記述はない。したがって、読み手は伴天連の横で話を聞いているか、伴天連自身になって告解に耳を傾けているといった印象を持つ。聞き役に徹すればいいのであり、聞き手である伴天連に「同化」すればよいのである。しかし、聞き手である伴天連の正体が分からないため、「共感」するのは語り手である阿媽港甚内に対してである。

*14 野村眞木夫「コミュニケーションの組織とテキストにおける人称 人称の様相についての問題提起」『上越教育大学研究紀要』27, 上越教育大学, 2008, pp. 145-155

*15 高野敦志「芥川龍之介の小説に見られる視点の重層性-「羅生門」「蜘蛛の糸」「報恩記」において」『早稲田日本語研究』15, 2006, pp. 24-34

*16 芥川龍之介『芥川龍之介全集』5, 1977, p. 334

聞き手が想定されていない告白体の作品なら、読み手は「語り手」に「共感」し、さらに物語世界に没入した場合には「語り手」と「同化」するのである。読み手の「共感」と「同化」は程度の差に過ぎず、対象はあくまでも「語り手」である点が、「報恩記」の場合と大きく異なるのである。

芥川の「報恩記」の場合、「阿媽港甚内の話」「北条屋弥三右衛門の話」「「ぼうろ」弥三郎の話」の三章の構成で、それぞれ異なる人物の語りや、作者が並べた「複数的視点」の形を取っている^{*17}。「内部視点」の作品であるため、それぞれの語りやを総括する作者の姿は、作品の内部には現れないが、異なる語りやを組み合わせさせた意匠という点に限って、作者の存在がうかがわれるのである。

芥川の「報恩記」では一人称の語りやを並べた「複合型」であるのに対し、作品の前半が一人称の語りやで、後半で語り手が「お前」と呼びかける「複合型」の変種もある。大城立裕の「カクテル・パーティー」がそれに当たる。前編では私は米軍基地でパーティーに招かれている。後編ではパーティーの時間に、私の娘が米兵に襲われまいとして、崖から突き落とすという事件が起きて、それが娘の名誉に関わる裁判沙汰となる。後編において、前半の「私」を「おまえ」と呼び変えて、対象化しているという解釈が可能である。

これについては、西郷竹彦が作者大城立裕と大江健三郎の対談「政治と文学」『文学界』1967年10月号を引用して、詳しい分析をしている。大城によれば、「お前」と二人称で表現する方法を思いついた理由として、「自問自答させていたら、まだるっこしくて、しょうがない。テクニックだけの問題ではなく、他を責めることが自分を告発することにもなるという関係、主体と客体が未分の状態を表現するにはどうしたらいいか」と考えたと述べている^{*18}。ここでは作者の創作意図は一応脇に置いて、実際のテキストから何が読み取れるかを、まず見ることにする。

前章

*17 川端康成『小説の構成』, 三笠書房, 1941, p. 184

*18 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, pp. 173-186

- (6) もう十年になる。あれ以来、私はひとり歩きの楽しみも、いくらかセーブされた。とくに基地周辺では用心せざるをえなくなった。独身ならまだしも気楽なものだが、「子どもには責任をもってよ」と妻はいうのだ。用心するにこしたことはない。戦前なら、沖縄の島のなかで、どこの辺地へ行こうと安穏なものだったが、もうそういう世間ではなくなったのだから^{*19}。 (大城立裕「カクテル・パーティー」)

後章

- (7) 「中国は、戦争中に日本の兵隊どもから被害を受けた。いま沖縄の状態をみれば、その感情も理解できるのではありませんか」
そのとき孫氏は、小川氏の顔をじっとみつめた。その顔に一瞬怒りのような翳がはしって、それが刹那に消えるとしたいに悲しみの表情が蔽ってきて、お前をおどろかせた。いけない、とお前がさどったときは間にあわず、孫氏はしずかに唇をひらいた^{*20}。 (同)

前章における「私」が後章の「お前」と同一人物であると見ることは可能で、これは作者大城の主張でもある。前章の「私」は、アメリカ軍の占領下で圧迫を感じている立場である。後章では「お前」は、日本人が中国人に対して加害者だったことを思い出す。前章の「私」を対象化し、批判的に自分自身を「お前」として語っているというわけである。

では、作者が主張するように、後章の語り手は前章の「私」自身と同一人物なのだろうか。そうした読みが可能かどうか、試みに引用した後章の「お前」を「私」に書き換えてみる。

- (7)' 「中国は、戦争中に日本の兵隊どもから被害を受けた。いま沖縄の状態をみれば、その感情も理解できるのではありませんか」

*19 大城立裕『大城立裕全集』9, 勉誠出版, 2002, p. 90

*20 同, p. 115

そのとき孫氏は、小川氏の顔をじっとみつめた。その顔に一瞬怒りのような翳がはして、それが刹那に消えるとしだいに悲しみの表情が蔽ってきて、私をおどろかせた。いけない、と私がさとったときは間にあわず、孫氏はしずかに唇をひらいた。

仮に後章の「お前」を「私」に書き換えると、「お前」と呼んで叱責している印象は弱まってしまう。原文の場合、過去の事実を語っているのだが、叱責しているのはテキストが語られる時点であり、過去の事実と叱責の間における時間的なずれが前景化している。それが自分で自分を叱責するという、主人公の葛藤を印象づけているのである^{*21}。

ここまでは、「あなた」という二人称の呼びかけが、作品の内容との関連で必然性がある点を見てきた。特定の人物への語りかけ、語り手が自身を対象化して批判的に語るなど、現実社会で行われている言語活動を、文学作品が模しているために、読み手が作品に接する際に戸惑うことは少ないのである。

ところが、語り手自身の正体が不明で、しかも語り手と「あなた」との関係も明示されていない場合は、読み手は作品をどう理解したらいいか困惑する。倉橋由美子の「夜の旅」がそれに相当する。

野村眞木夫はこの作品の解釈の一つとして、語り手と「あなた」が同一人物で、「自己言及」しているという可能性を示唆している^{*22}。しかし、この作品は「カクテル・パーティー」の場合と違って、語り手が自分自身を「あなた」と呼ぶ必然性は明らかではない。むしろ、テキストの「語り手」から、「あなた」と呼びかけられる人物に発せられた、他者への批判と見るのが、一般の読み手の受け止め方であると考えられる。

*21 野村は大城の「カクテル・パーティー」を、「自己言及性」を特徴とする作品であるとしている。

野村眞木夫「コミュニケーションの組織とテキストにおける人称 人称の様相についての問題提起」『上越教育大学研究紀要』27, 上越教育大学, 2008, pp. 145-155

*22 同上

(8) つまりあなたは捨てられたのだ、あなたはこの《捨てられた》ということばのなかにもぐりこむとよい、そうすれば屈辱のほてりで皮膚をあたためることもできるだろう、あなたにはそれがかえって快いほどだ……あなたは微笑する、《裏切られた女》という通俗的な役柄をひきうけたふりをしているあなたの狡猾な微笑……するとあなたの不安はうまくこの変装の外におしやられてしまったような気がする。あなたは眼をあける、海からのつよい風があなたの眼に吹きつけ、眼の裏側までひりひりさせる^{*23}。
(倉橋由美子「暗い旅」)

「私」という一人称の名詞は見られないが、二重下線の部分には、語り手の存在が感じられる。語り手は「つまり」で要約し、「のだ」で断定し、「とよい」で指図し、「ほどだ」で評価しているのである。「あなた」という人物は、語り手にすべて支配され、心の内まで見透かされている。波線部分は一人称の人物しか発することがないはずの表現だが、ここでは「あなた」の感情を、語り手が人称制限に違反して語っている。語り手がまるで「あなた」に対して、催眠術でもかけているかのようなのである。

この作品の語り手は正体不明である。日本語で「あなた」と呼びかけるのは、通常、相手とのコミュニケーションを期待していることが前提となる。にもかかわらず、「暗い旅」では語り手と「あなた」との関係は明らかにされず、「あなた」と呼びかける動機も判然としない。

このような作品に接して読み手が困惑するのは、ここで描かれた内容を、現実のどのような状況に比定したらいいか、全く手がかりがつかめないからである。二人称の語りかけが現れる作品の場合、読み手は語られる内容に耳を傾ける「聞き手」と「同化」するか、語り手自身の語る内容に「共感」する立場を選択すると考えられる。「暗い旅」のような作品の場合、読み手は催眠術にでもかかるようにして、「作品世界」に入り込むしかない。

この作品が実験作という印象が強い原因としては、引用した二重下線部のような判断や命令をしながら、通常は眼前にいる相手に使う「あなた」という呼称で語りかけている点である^{*24}。語り手が作品の内部にいるのか外部にいるのか判然としないのも、読み

*23 倉橋由美子『倉橋由美子全作品』3, 新潮社, p. 49

*24 「語り手の顔出し」については、第5章で詳しく論じることにする。

手を混乱させる要因となっている。

3.3 外部視点

3.3.1 三人称限定の視点

これは岩野泡鳴が、「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」の中で主張した「一元描写」の手法に則っている^{*25}。一人の人物、つまり、主人公の「視点」(視座)から見える世界しか描かないというもので、「制限的視点」に属しているのである。その場合、主人公は「視点人物」となる。読み手は「視点人物」に「共感」し、さらには「視点人物」に「同化」することで、物語世界に対して「鮮明なイメージ」、つまり「見え」を持つことになる^{*26}。「視点人物」が見ていると仮想される「見え」こそが、読み手に対して「視点人物」と「同化」することを促すのである。

- (9) ふと耳に、潺潺、水の流れる音が聞えた。そつと頭をもたげ、息を吞んで耳をすました。すぐ足もとで、水が流れてゐるらしい。よろよろ起き上つて、見ると、岩の裂目から滾々と、何か小さく囁きながら清水が湧き出てゐるのである。その泉に吸ひ込まれるやうにメロスは身をかがめた。水を両手で掬つて、一くち飲んだ。ほうと長い溜息が出て、夢から覚めたやうな気がした。歩ける。行かう。肉体の疲労回復と共に、わづかながら希望が生れた^{*27}。(太宰治「走れメロス」)

*25 岩野泡鳴『岩野泡鳴全集』11, 臨川書店, pp. 313-322

なお、西郷竹彦は『文芸学講座(I)視点・形象・構造』(1975 改版1998)において、三人称小説を「三人称客観の視点」「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」の順に説明しているが、本研究では「視点人物」の役割を重視する観点から、「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」「三人称客観の視点」の順に論じることにする。

*26 宮崎清孝・上野直樹『視点』認知科学選書1, 東京大学出版会, 1985, p. 11

*27 太宰治『太宰治全集』3, 筑摩書房, 1989, p. 174

ここに引用したのは、「走れメロス」の一節である。妹の結婚式を終えて、竹馬の友セリヌンティウスのもとに戻る途中、メロスが泉のそばで休んでいる場面である。下線部を見ると、メロスが耳にした音や意識の状態が、斜体字の部分には心の中で思ったこと、いわゆる「心内語」が描かれている。こうした描写こそが、読み手を「視点人物」であるメロスに「同化」させるのである。破線部ではメロスの動作を、語り手は「吸ひ込まれるやうに」と喩えている。メロスの行動を外側からも描くことで、メロスという人物像に関する視覚情報も、読み手に提供しているのである。また、波線部の「岩の裂目から滾々と、何か小さく囁きながら清水が湧き出てゐる」の部分が、メロスが目にしたと仮想される「見え」、文末の「のである」が、この作品の「表現主体」、この作品を書いている「語り手」による、水音の原因についての説明である^{*28}。

このように、「三人称限定の視点」においては、読み手が「同化」する対象を、「視点人物」一人に限定することで、読み手の作品理解への負担を減らすことができる。ただし、「限定的視点」をあまりに厳格に守ると、破線部のようにメロスを外側から描くこともできなくなる。したがって、「視点人物」を外側から描いたり、「視点人物」ではない「語り手」からの説明を加えたりすることは、読み手の理解を深める上では望ましいと言える。

- (10) 喬は彼の部屋の窓から寝静まつた通りに凝視つてゐた。起きてゐる窓はなく、深夜の静けさは暈となつて街燈のぐるりに集まつてゐた。固い音が時どきするのは突き当つていく黄金虫の音でもあるらしかつた。

其処は入り込んだ町で、昼間でも人通りは少く、魚の臓腑や鼠の死骸は幾日も位置を動かなかつた。両側の家々はなにか荒廢してゐた。自然力の風化して行くあとが見えた。紅殻が古びてゐ、荒壁の塀は崩れ、人びとはそのなかで古手拭のやうに無気力な生活をしてゐるやうに思はれた。喬の部屋はそんな通りの、卓子で云ふな

*28 太宰治の「走れメロス」は、大部分がメロスの「視点」(視座)から書かれているが、一部に暴君ディオニスの心内語が挿入されている。厳密な意味では「制限的視点」を逸脱しているが、「制限的視点」を厳格に守った場合の副作用について触れるため、あえて用例として取り上げた。

ら主人役の位置に窓を開いてみた^{*29}。

(梶井基次郎「ある心の風景」)

その一方、梶井基次郎の「ある心の風景」は、三人称で書かれているけれども、「視点人物」喬から見た光景「見え」や、喬が感じたことが中心に物語が進んでいく。下線部は喬を外側から描いているとも、喬の視点（視座）から描いているとも言え、その点に関しては明確ではない。後者の解釈が成り立つのは、下線部の喬という名前を「私」に、彼を「自分」と替えてしまっても、一向に不自然さが生じないからである^{*30}。

下線以降の部分も、喬が見たり、感じたことばかりである。「限定的視点」をほぼ忠実に守っていると言える。ただし、二重下線部が、喬がその時点で感じているなら「らしい」と表現するところを、「らしかった」とすることで、喬が感じた時点と、文で表現した時点との違いを明示し、喬の心の世界を対象化しているのである。喬の外見が描かれていないと取れることから、「内部視点」で描かれる一人称小説と、きわめて近い位置にあると言える。

3.3.2 三人称全知の視点

「三人称全知の視点」は、いわゆる「神の視点」で描かれており、語り手によって、多くの登場人物の内面が語られている作品が該当する。特定の「視点人物」に対して読み手が「共感」することは難しい。登場人物が下人と老婆である芥川の「羅生門」の場合も、主人公である下人の内面は描写されるよりも、語り手によって説明されてしまう。しかも、この作品では語り手は「作者」という名で、作品に直接介入しているのである。

- (11) 作者はさつき、^{さくしや}「下人が雨やみを待つてみた」と書いた。しかし、^{げにん}下人は雨がやんでも、^{かくべつ}格別どうしようと云ふ当てはない。(中略)その上、今日の^{そらもやう}空模様も少からず、この平安朝の下人の Sentimentalisme に^{えいきやう}影響した。甲の刻下りから^{さる}ふり出

*29 梶井基次郎『梶井基次郎全集』1, 筑摩書房, 1999, p. 9

*30 私小説におけるこの問題に関しては、以下の研究を参照。

望月奈良江・熊倉千之「日本の近代小説に於ける語り手の視点」『日本語学』6-11 明治書院. 1987, p. 77

した雨は、未^{あが}に上るけしきがない。そこで、下人は、何を措いても差^{さしあた}り明^あ日^すの暮^{くら}しをどうにかしようとして——云はばどうにもならない事^{こと}を、どうにかしようとして、とりとめもない考^{かんが}へをたどりながら、さつきから朱^す雀^{じやく}大路^{おほぢ}にふる雨の音を、聞^きくともなく聞^きいてゐたのである。

雨は、羅^ら生^{しやう}門^{もん}をつゝんで、遠^{とほ}くから、ざあつと云ふ音をあつめて来る。夕闇は次第に空を低くして、見^みあげると、門の屋根が、斜^いら^がにつき出した甍^{さき}の先に、重た^{くら}く^{くも}す暗い雲を支へてゐる*31。

(芥川龍之介「羅生門」)

引用した部分を見ると、前半で作者は下人の置かれた状況を、フランス語を用いながら術学的に説明している。下人が作者によって語られる対象であることは明白である。そのために、読み手が下人に「同化」することはきわめて困難である。下線部の「考へをたどりながら」や「聞^きくともなく聞^きいてゐた」という部分を見ると、下人の知覚を描写しているようにも見えるが、文末の二重下線部は、語り手（作者）の判断を示す表現で結ばれている。

後半には直示表現である「来る」という動詞がある。下人がいる位置に雨が襲来し、下人の視点（視座）、ここでは羅生門の下からの眺めが描写されているのである。後半の部分だけを見ると、下人が「視点人物」となっており、この一節に限れば、読み手が下人と「同化」することは困難ではないだろう。

(12) 下人は、すばやく、老婆^{きもの}の着物を剥ぎとつた。それから、足^{あし}にしがみつかうとする老婆を、手荒く屍骸^{てあら}の上へ蹴倒^{けたほ}した。梯子の口までは、僅^{わづか}に五歩を数へるばかりである。下人は、剥ぎとつた檜皮色の着物をわきにかゝへて、またゝく間に急な梯子を夜の底へかけ下りた。

暫^{しばらく}、死^まんだやうに倒^たれてゐた老婆が、屍骸^{なか}の中から、その裸^{はだか}の体を起したのは、それから間もなくの事である。老婆は、つぶやくやうな、うめくやうな声を立てながら、まだ燃えている火の光をたよりに、梯子^{はしご}の口まで、這つて行つた。さうして、そこから、短^しい白髪^{しろが}を倒^たにして、門の下^{のぞ}を覗きこんだ。外^{そと}には、唯、黒洞々たる夜があるばかりである。

*31 芥川龍之介『芥川龍之介全集』1, 岩波書店, pp. 128-129

下人の行方は、誰も知らない^{*32}。

(芥川龍之介「羅生門」)

これは「羅生門」の結末の部分である。下人は老婆に襲いかかり、梯子を下りて逃走していく。それを観察しているのは、老婆ではない。というのも老婆は波線部が示すように、「死んだやうに倒れてみた」からである。舞台を撮影するように、特定の人物の視点（視座）からではなく、場面の全体を描写しているに過ぎない。下線部は老婆が目にしたはずの光景であり、この部分だけ見れば老婆が「視点人物」のようであるが、「羅生門」という作品を貫いているのは、概括的に説明したり、状況を外側から描写する語り手の視点（視座）である。

このように、部分的には「視点人物」の特徴を示す人物が複数現れても、作品全体としては、特定の人物から見えると想定される描写中心には物語は展開していない。状況が描写されていても、それは舞台をカメラが撮影しているように、外側から描いているに過ぎないのである。

3.3.3 視点の移動

「三人称限定の視点」では、「視点人物」が一人の人物に限られるため、読み手が容易に「視点人物」に「共感」し、さらには「同化」することができた。現実の世界では、個人は自分自身の視点（視座）からしか、ある出来事を体験することができない。「視点人物」を一人に限るということは、日常の我々の経験に照らし合わせれば、ごく自然なことなのである。

ただし、「三人称限定の視点」には弱点もある。ある出来事の真実を知るためには、複数の人物の視点（視座）から描写する方が、事実を多角的にとらえ、その全体像を把握することができるのである。先述したように、複数の人物による一人称の語りを並置した「複数的視点」の作品には、芥川龍之介の「藪の中」や「報恩記」があるわけだが、こちらの場合も一人称の語り束ねられているに過ぎない。

一つの作品の内部で視点が移動する例として、中村明は川端康成「千羽鶴」を挙げてい

*32 同, 第1巻, pp. 135-136

る^{*33}。ここでは、三島由紀夫の「潮騒」をとりあげる。

(13) 安夫は狼狽した。蜂を追ふことに忙殺されてみて、さて初江をも又思ふままにつかまへたが、自分が咄嗟の間にどんな働きをしたか、その順序のほどはわからなかつた。とにかく彼は初江をつかまへた。再びその稔りのよい體を苔の上に押し倒したとき、抜け目のない蜂は、今度は彼の尻にとまつて尻の肉を深く刺した。

安夫はとび上ると、逃げ馴れた初江はこのたびはうしろへ逃げた。木の間をくぐつて、羊歯の葉がくれに、走りながら大きな石をみつけた。その石を片手にかざすと、やつと息切れを収めた初江は、泉のかたはらを見下ろした。

初江はそれまで正直のところ、自分の救ひの神が何ものだかわからなかつた。しかし泉のかたはらで踊り狂つてゐる安夫を訝しく眺めるうちに、すべては気のきいた蜂のしわざだつたことがわかつて来た^{*34}。 (三島由紀夫「潮騒」)

この作品は新治と初江のラブ・ストーリーだが、引用した部分では、横恋慕している安夫が初江に襲いかかろうとしている。前半の場面では、まず安夫の視点(視座)から描写がされている。下線の部分は安夫の内面が描かれている。安夫は初江をつかまえるが、初江は安夫の腕から逃れてしまう。それを境にして後半の場面では、今度は初江の視点(視座)から安夫が描写されている。波線の部分は、初江の内面や視覚に関する描写である。

安夫から初江が逃れることを境にして、「視点人物」の交替が行われているのである。短編と違って、事件の全体像を描く必要がある長編では、岩野泡鳴が主張したような「一元描写」を貫けるとは限らない。ただし、多人数の登場人物の内面や知覚が描写される「三人称全知の視点」では、読み手が特定の人物に「同化」することは容易ではない。

*33 中村明「視点を映す表現」『早稲田大学国語教育研究』7, 早稲田大学国語教育学会, 1987, pp. 10-11

*34 三島由紀夫『三島由紀夫全集』9, 新潮社, 1973, p. 84

3.3.4 三人称客観の視点

では、人物Aから見ている視座が、人物Bから見ている視座に移動することを、「視点の移動」と定義する場合、次々と異なる場面が連写されていく横光利一の「蠅」のような作品は、どのように解釈すべきなのだろうか。これを果たして「視点の移動」と呼ぶべきだろうか。「蠅」という短編を読んで気がつくのは、まず、映画のように状況を中心に描写していることで、登場人物も会話も、目に見える風景の一つとして描かれている点である。「蠅」に関しては、すでに西郷竹彦が作品の主題、思想などからどのように鑑賞すべきか詳しく論じている^{*35}。ここでは「視点」の問題に限って見ていくことにする。

(14)

一

真夏の宿場は空虚であつた。ただ眼の大きな一疋の蠅だけは、薄暗い厩の隅の蜘蛛の巣にひつかかると、後肢で網を跳ねつつ暫くぶらぶらと揺れてゐた。と、豆のやうにぼたりと落ちた。さうして、馬糞の重みに斜めに突き立つてる藁の端から、裸体にされた馬の背中まで這ひ上つた。

二

馬は一条の枯草を奥歯にひつ掛けたまま、猫背の老いた馭者の姿を捜してゐる。

馭者は宿場の横の饅頭屋の店頭で、将棋を三番さして負け通した。

「なに。文句を云ふな。もう一番ぢや。」

すると、廂を脱れた日の光は、彼の腰から、円い荷物のやうな猫背の上へ乗りかかかつて来た。

「一」の場面では、蠅が馬の背中に這い上がった状況を、誰が見ているかは不明であ

*35 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, pp. 389-409

る。蠅を外側から見ている眼があるだけである。「二」に入ると、馭者が将棋をさしながら会話をしているが、馭者も宿場の風景の一つに過ぎない。

三

宿場の空虚な場庭へ一人の農婦が駆けつけた。彼女は此の朝早く、街に務めてゐる息子から危篤の電報を受けとつた。それから露に湿つた三里の山路を駆け続けた。

「馬車はまだかのう？」

彼女は馭者部屋を覗いて呼んだが返事がない。

「馬車はまだかのう？」

歪んだ畳の上には湯呑が一つ転つてゐて、中から酒色の番茶がひとり静に流れてゐた。農婦はうろうろと場庭を廻ると、饅頭屋の横からまた呼んだ。

「三」に入ると息子から危篤の知らせを受け取った農婦が登場するが、この農婦も外側から描かれているだけで、農婦からしか見えない描写が見られないことから、「農婦」は西郷竹彦の用語を用いれば、「対象人物」に過ぎないのである^{*36}。「六」に入ると、田舎紳士が登場する。「けれども、昨夜銭湯へ行つたとき、八百円の札束を鞆に入れて、洗ひ場まで持つて這入つて笑はれた記憶については忘れてゐた」とあり、紳士の内面を描いているようだが、忘れてゐるという状況をその時点で本人は把握できないことから、紳士の内面を推察できる存在が他にいることが想定される。

「九」で馬車が出立し、「十」が最後の場面となる。冒頭では男の子が馬車の上から風景を眺めているらしいが、男の子が何を見ていたかは描写されていない。

十

馬車の中では、田舎紳士の饒舌が、早くも人々を五年以来の知己にした。しかし、男の子はひとり車体の柱を握つて、その生々した眼で野の中を見続けた。

*36 西郷のいう「対象人物」とは、「視点人物」が見ている対象であるが、ここで「農婦」は、この作品の語り手から見られている。

「お母ア、梨梨」

「ああ、梨梨」

馭者台では鞭が動き停つた。農婦は田舎紳士の帯の鎖に眼をつけた。

「もう幾時ですかいな。十二時は過ぎましたかいな。街へ着くと正午過ぎになりま
すやろな」

馭者台で喇叭が鳴らなくなった。さうして、腹掛けの饅頭を、今や尽く胃の腑の
中へ落とし込んで了つた馭者は、一層猫背を張らせて居眠り出した。その居眠りは、
馬車の上から、かの眼の大きな蠅が押し黙つた数段の梨畑を眺め、真夏の太陽の光
りを受けて真赤に栄えた赤土の断崖を仰ぎ、突然に現れた激流を見下して、さうし
て、馬車が高い崖路の高低でかたかたときしみ出す音を聞いてまだ続いた。併し、
乗客の中で、その馭者の居眠りを知つてゐた者は、僅かにただ蠅一足であるらしか
つた。蠅は車体の屋根の上から、馭者の垂れ下つた半白の頭に飛び移り、それから、
濡れた馬の背中に留つて汗を舐めた。

馬車は崖の頂上へさしかかつた。馬は前方に現れた眼匿し中の路に従つて柔順に
曲り始めた。しかし、そのとき、彼は自分の胴と、車体の幅とを考へることは出来
なかつた。一つの車輪が路から外れた。突然、馬は車体に引かれて突き立つた。瞬
間、蠅は飛び上つた。と、車体と一緒に崖の下へ墜落して行く放埒な馬の腹が眼に
ついた。さうして、人馬の悲鳴が高く発せられると、河原の上では、押し重つた人
と馬と板片との塊りが、沈黙したまま動かなかつた。が、眼の大きな蠅は、今や完
全に休まつたその羽根に力を籠めて、ただひとり、悠々と青空の中を飛んでいつ
た^{*37}。

(横光利一「蠅」)

下線部を見ると、馭者の居眠りを知っているのは蠅だけであることが示唆されている
が、文末が「蠅一足であるらしかつた」とあることから、蠅の内面を描いたのではなく、
やはり、その状況を判断している存在が他にいと考へられる。蠅が馬車から飛び上が
つたあと、馬車が墜落していく過程や、河原に墜落したあとの状況が目に見えるように
描かれている。その場面を見たのは誰だろうか。蠅しか存在しないようであるが、蠅の
「視点」(視座)から見た光景だと断定はできないし、蠅をこの場面の「視点人物」の

*37 横光利一『横光利一全集』1, 改造社, 1948, pp. 157-167

ように考えて、読み手が蠅に「共感」したり、蠅と「同化」することも不可能である。最後に青空の中を蠅が飛んでいく場面が描かれており、やはり蠅も外側から見られているからである。

こうして全体を眺めると、横光利一の「蠅」では「視点人物」は存在せず、各場面を物語世界の外側から観察する眼が存在するだけである。これが「蠅」という作品の語り手の眼である。したがって、場面の展開があっても「視点の移動」はなく、「蠅」では作品外部から観察する語り手が一貫して、各場面を観察しているに過ぎないということが分かる。言い換えれば、「対象人物」と蠅、周囲の状況が描かれているだけで、語り手の視点しか存在せず、見ている位置（視座）と、見ている対象（注視点）が移動するだけで、空間を自在に移動する「三人称客観の視点」（＝語り手の眼）のみが支配していると言える。

3.4 まとめ

小説の場合、「一人称小説」と「三人称小説」に大別される。前者は「内部視点」、後者は「外部視点」に属する。「二人称小説」と呼ばれるものは、「あなた」などの二人称が作中に現れるものを指すが、これは一人称の語りの変種に過ぎない。ただし、倉橋由美子の「暗い旅」などには、人称制限に違反する描写があり、それと表現効果がどのように関わっているか、解明されるべき問題が残されている。

「一人称小説」の場合、日本語では一人称の「私」が、しばしば省略されるところから、テキストの一部を見ただけでは「三人称小説」との区別は困難である。

読み手の理解という点から見ると、一人称小説では、読み手は主人公である語り手に「共感」し、さらには語り手と「同化」することが可能である。しかし、主人公以外の人物が語り手となっている「副次的視点」の場合、読み手は語り手の話に耳を傾けるようにして、語られる対象の人物に対して、「共感」を抱くことができるが、「同化」することはできない。「二人称」による呼びかけが存在する場合、読み手は語り手に「共感」すべきか、または呼びかけられる「あなた」と「同化」すべきか、判断に迷うようになる。しかも、語り手が誰であるか不明である場合、読み手の鑑賞はより困難になると思われる。

「三人称小説」は「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」「三人称客観の視点」に分類される。「三人称限定の視点」の場合、物語の展開を担う「視点人物」が一人に限

定されているため、読み手は「視点人物」に「共感」し、「視点人物」の内面の描写や知覚したと想定される描写を通して、「視点人物」と「同化」することも可能である。特定の人物の立場に沿って理解を進めていけばよいので、読み手にとっての負担が少なく、それだけ深い鑑賞が可能となる。

また、「視点人物」に対する内面や知覚の描写が大半を占め、「視点人物」の外側描写や作品の語り手からの評価がほとんどない場合、「視点人物」の名前を「私」に置き換えてもほとんど違和感が生じないことがある。「私小説」に多く見られるこうした傾向は、それらの作品が「内部視点」で描かれる一人称小説と、きわめて近い位置にあることを示している。

それに対して、「三人称全知の視点」の場合、多数の登場人物の内面や知覚が描写されてしまうため、一見すると「視点人物」が複数登場するように見える。しかし、現実の世界では、複数の人物の内面や知覚を理解することなどはないため、読み手の各人物に対する「共感」は浅くなる。内面や知覚を描写した人物が複数登場するということは、書き手にとっても負担が大きく、そのために、語り手が各人物を描写するのではなく、説明的に記述してしまうことにもつながる。読み手による「共感」や「同化」が、特定の人物の内面や知覚の描写に依存していることを考えれば、人物を説明的に記述することは、物語を知的に理解させても、物語の世界に引き込まれる感動から遠ざけることになる。

ただし、場面が切り替わっているだけでは、「視点の移動」が起こっているとは言えない。読み手が「共感」し、さらには「同化」しうるような描写や人物が複数存在し、読み手が「視点人物A」から「視点人物B」に、「同化」の対象を切り替えるような描写の変化が見られなければならない。横光利一の「蠅」のような作品は、各場面が切り替わっても、空間を自在に移動する「三人称客観の視点」（＝語り手の眼）のみが支配していると言える。

以上、小説のテキストに関して従来なされてきた分類に基づいて、テキストの語り手と、鑑賞する読み手との関係でとらえ直し、読み手が物語世界の人物にいかに関与し、さらには「同化」するかを見てきた。読み手が「共感」および「同化」する対象は、一人称小説では語り手であり、テキストに明示されているわけだが、三人称で書かれた小説では、実際にテキストを読み進めなければ、「視点人物」が存在するか否か、誰が「視点人物」であるかも分からない。

そこで、第4章では、読み手が三人称小説を読み進めるに当たって、どのようなプロ

セスで物語世界に没入していくかを検討したのち、読み手がいかなる指標をもって「視点人物」を特定していくかという問題を、明らかにしていくことにする。

第4章 共感および同化

4.1 はじめに

第4章では三人称小説において、読み手がいかに作品の世界に親しみを感じ、その中に没入していくか、そのプロセスとともに、特定の人物に「共感」し、さらに「同化」していく際の指標について考察することにする。

読み手が物語世界に没入していくと、特定の人物に対して親しみを抱き、読み手自身をも揺り動かすようになる。本研究ではこれを「共感」と定義する。さらに「共感」が深まると、読み手は現実の自分を忘れて、あたかも特定の人物に移り、物語の人物の目で物語世界を生きるようになる。宮崎はこれを「見え」と読んでいるが^{*1}、この「見え」が生じている状態を、読み手と「視点人物」の「同化」と定義する。

本章では、読み手の作品理解への一助となるように、まず、三人称小説の冒頭を取り上げ、読み手がどのように物語世界に没入していくかを見る。次に、読み手が「同化」する対象となる「視点人物」が、なぜ主題化されるかについて考察する。さらに、読み手がどのように「視点人物」を認めるか、文法的な指標を整理することにする。これによって、読み手がいかに「視点人物」に「同化」していくか、その全体像をとらえることができると考えられる。

4.2 視点人物とは

西郷竹彦によれば、「視点人物」は「内の目」から描かれ、小説の登場人物の中で物語世界の人物や事物を「見ているほうの人物」である^{*2}。「視点人物」が問題になるのは、小説が三人称で書かれている場合であり、一人称の語り手が登場する場合には、そもそも「視点人物」が誰であるか考える必要がない。

*1 宮崎清孝・上野直樹『視点』, 1985, p. 115. この部分の執筆は宮崎。

*2 西郷竹彦『文芸学講座(I) 視点・形象・構造』西郷竹彦文芸教育著作集17, 明治図書, 1975は、1998年に恒文社から改版が出ている。本文の異同があるため、本研究では改版のページを記すことにする。pp. 25-26を参照

「視点人物」を読み手が特定する手がかりの一つとして、係助詞の「は」と格助詞の「が」の問題がある。それに関連して、メイナード・泉子・Kは、「は」を伴って主題化された人物の視点から物語が描写される傾向があるとしている^{*3}。

三人称小説においては、読み手が作品を鑑賞する場合に、「視点人物」をすみやかに特定することが、「視点人物」への「共感」を促し、さらには仮想的に「視点人物」と「同化」することによって、作品への理解が深まるのである。

4.3 作品の冒頭

ここでは作品の語り手が、読み手をどのように物語世界に引き込んでいくかという観点から、芥川龍之介の小説の冒頭を分類することにする^{*4}。この種の研究で問題となるのは、単独の作家に関して調査をすると、分析の精度は上がるけれども、その普遍性はどうかということである。短編作家である芥川は、作中に「作者」を直接介入させたり、「副次的視点」「複数の視点」など、小説のスタイルに関して実験的な試みをしている。芥川という作家を調査対象に選んだのも、多種多様な用例が収集できると考えられたからである。

芥川の場合、まず「説明」から始める場合と、それを経ずにいきなり「描写」から入る場合に大別できる。「説明」は読者に知的な情報を与えるのに対し、「描写」は物語世界が目に見えるように想像することを促す。作品の背景が詳しく説明されると、読み手の「視点人物」に対する理解が深まる反面、仮想的に「同化」するまでに時間がかかる。

一方、人物の外見が「描写」されずに、いきなり内面描写がされて「視点人物」の特徴を示す場合もある。その場合に読み手は、何の心理的準備もないまま、人物への「共感」、さらには「同化」を強いられるわけである。

以下にその分類を示すことにする。芥川の場合の冒頭を「説明」と「描写」に大別したのち、それらを下位分類することにする。なお、本稿の引用文において各種の下線な

*3 メイナード・泉子・K『談話分析の可能性』、くろしお出版、1997、pp. 108-109

*4 岩波書店版『芥川龍之介全集』全12巻（1977-1978）を使用する。ただし、漢字は新字体に改める。

どの符号を加えたのは高野である。「視点人物」は**太字**で表し、下線部では「視点人物」に関する指標、波線部では「視点人物」から見た光景(=見え)、斜体字は「視点人物」の「心内語」、二重下線部は「語り手」による説明や働きかけ、その他、強調したい文などには破線を引き、強調したい単語は文字を囲んだ*5。

A 説明

①物語の背景に関する説明(「おぎん」「将軍」「煙草と悪魔」など)

- (1) 煙草は、本来、日本になかった植物である。では、何時頃、舶載されたかと云ふと、記載によつて、年代が一致しない。或は、慶長年間と書いてあつたり、或は天文年間と書いてあつたりする*6。 (「煙草と悪魔」)

これは歴史小説のスタイルを取っているものに多い。物語を始めるに当たってまず、その時代背景を読者に知らしめる必要があるからで、歴史の考証を行つたりするのは、テキストの語り手と考えられる。ここではまだ、「視点人物」と目される悪魔は登場していない。

②人物の紹介(「或敵打の話」「芋粥」「杜子春」など)

- (2) ^{げんけい}元慶の末か、^{すゑ}仁和の始にあつた話であらう。どちらにしても時代はさして、この話に^{だいじ}大事な役を、^{やく}勤めてゐない。a 読者は唯、平安朝と云ふ、遠い昔が背景になつてゐると云ふ事を、知つてさへみてくれれば、よいのである。——その頃、^{せつしやう}摂政藤原基経に仕へてゐる侍の中に、b 某と云ふ五位があつた*7。 (「芋粥」)

*5 第4章は以下の論文をもとにし、用例などを増補したものである。

高野敦志「芥川龍之介の小説と『視点人物』の指標」『文体論研究』51, 日本文体論学会, 2005

*6 芥川龍之介『芥川龍之介全集』第1巻, 岩波書店, 1977, p. 275

*7 同, 第1巻p. 203

この例では、「某と云ふ五位があつた」（破線部b）と、主人公五位が紹介されている。当該の人物が初出であるため、格助詞「が」が用いられている。その説明に先立って語り手が読み手に働きかけをしている（二重下線a）。物語が展開する前に作中人物への知識を読者に提供しているのである。

③人物の説明（「秋」「鼻」「六の宮の姫君」など）

(3) 信子^{のぶこ}は^{ちよしたいがく}女子大学に^{とき}ゐた時から、才媛^{さいえん}の名声^{めいせい}を担^{にな}つてゐた。a ^{かのちよ}彼女が^{さうばんさくか}早晩作家として文壇^{ぶんだん}に打^うつて出^でる事^{こと}は、殆^{ほとん}ど誰^{たれ}も疑^{うたが}はなかつた。中にはb ^{かのちよ}彼女が^{さいがくちゆう}在学中、既^{すで}に三百何枚^{なんまい}かの自叙伝^{じじよでんたいせうせつ}体小説^かを書^かき上^あげたなど吹聴^{ふいちやう}して歩^{ある}くものもあつた。が、学^{がく}校^{がく}を卒業^{そつげふ}して見^みると、まだ女学校^{ちよがくかう}も出^でてゐないc ^{いもうと}妹^{てらこ}の照子^{かのちよ}と彼女^かとを抱^{かか}へて、後家^{ごけ}を立て通^{とほ}して来^きた母^{はは}の手前^{てまへ}も、さうは我儘^{わがま}を云^いはれない、複雑^{ふくざつ}な事情^{じじやう}もないではなかつた*8。

（「秋」）

人物の存在を「～がいた」という形で導入せずに、いきなり人物の説明を始めるパターンである。「秋」では「視点人物」の信子が係助詞の「は」とともに冒頭に登場している。信子が既知の人物であるかのような錯覚を、読み手に引き起こす効果がある。その直後で「彼女（信子）」が格助詞「が」を伴っているのは、aの場合には連体修飾節の一部だからであり、bの場合には吹聴された内容であるからに他ならない。下線部cの「妹」という語も信子から見た人間関係を表しているので、信子が「視点人物」であることを裏付けている。

B 描写

①光景（「運」「お富の貞操」「枯野抄」など）

(4) 目のあらい簾^{すだれ}が、入口^{いりぐち}にぶらさげてあるので、往来^{ようりゆう}の容子^{ようす}は仕事場^{しごとば}にゐても、

*8 同, 第3巻p. 428

a よく見えた。清水へ通^{かよ}ふ往来は、さつきから、人通りが絶えない。(中略)
 その人の往来を、仕事場^{しごとば}の中から、何と云ふ事もなく b 眺^{なが}めてみた、一人の青侍
 が、この時、ふと思ひついたやうに、主^{あるじ}の陶器師^{すゑものつくり}へ声をかけた*9。(「運」)

物語の場面を描写することで、その「光景」に読み手を引き込もうというパターンである。これは観劇と比較して考えると分かりやすい。舞台の幕が開いても、観客の目に映るのは舞台装置のみである。読み手はその「光景」をイメージすることで、とりあえず物語がどこで展開するかを確認するのである。下線部 a には「よく見えた」とある。どこから見ているかは分かっても、誰がこの光景を見ているかは不明である。二段落目になってようやく、その光景を眺めていたのが青侍だったのが判明する(下線部 b)。「視点人物」の「青侍」は初出であるため、格助詞「が」が接続している。

②人物の行動(「神々の微笑」「少年」「トロツコ」「南京の基督」「舞踏会」「羅生門」ほか多数)

(5) 或春^{あるはる}の夕^{ゆふべ}、Padre Organtino は^はたつた一人^{ひとり}、長いアビト(法衣^{はふい})の裾^{すそ}を引きながら、南蛮寺^{なんばんじ}の庭^{には}を歩いてみた。
 庭^{には}には松^{まつ}や檜^{ひのき}の間に、薔薇^{あひだ}だの、檜^{ぼら}櫨^{かんらん}だの、月桂^{げつけい}だの、西洋^{せいやう}の植物^{しょくぶつ}が植^うえてあつた。(中略)
 オルガンテイノは寂^{さび}しさうに、砂^{すな}の赤^{あか}い小径^{こみち}を歩^{ある}きながら、ぼんやり a 追憶^{ついおく}に耽^{ふけ}つてみた。羅馬^{ローマ}の大本山^{だいほんざん}、リスボアの港^{みなと}、羅面琴^{ラベイカ}の音^{おと}、巴旦杏^{はたんきやう}の味^{あじ}、「御主^{おんあるじ}、わがアニメ(靈魂^{れいこん})の鏡^{かがみ}」の歌——さう云^{うた}ふ思^いひ出^では何時^{いつ}のまにか、この紅毛^{こうもう}の沙門^{しゃもん}の心^{こころ}へ、懷郷^{くわいきやう}の悲^{かな}しみを b 運^{はこ}んで来た*10。(「神々の微笑」)

観劇にたとえて言うなら、最初から舞台に人物が登場している場合である。人物を外側から描写したのち、その人物が目にした対象(波線部の部分)や、それによって喚起された意識を提示するのである。人物名には係助詞「は」または格助詞「が」が接続可

*9 同, 第1巻p. 310

*10 同, 第5巻p. 173

能であるが、ここでは冒頭からPadre Organtinoが主題化されている。下線部 a 以降はオルガンティノの追想の内容で、下線部 b は「～て来た」という直示の表現によって、彼が「視点人物」であることが裏付けられている。読み手を「視点人物」に少しずつ「共感」させていく方法で、芥川の三人称小説では最も多いパターンである。

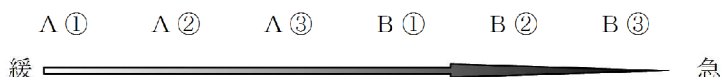
③「視点人物」の内面描写（「あばばば」「黄粱夢」「寒さ」など）

- (6) 保吉やすきちはずつと以前からこの店の主人を a 見知みちつてゐる。
 ずつと以前から、——或あるひはあの海軍かいぐんの学校がくかうへ赴任ふにんした当日たうじつだつたかも知れない。
 彼かれはふとこの店みせへマツチを一つ買かひにはひつた。店みせには小さい飾り窓かざまどがあり、窓の中まどなか
 には大將旗たいしやうきを掲かげた軍艦ぐんかん三笠かさの模型もけいのまはりにキュラソオの壇びんだのココアかんの缶かん
 の干し葡萄ほぶどうの箱なだのが並ならべてある。が、軒先のきさきに「たばこ」と抜ぬいた赤塗あかぬりの看板かんばんが出で
 てゐるから、勿論もちろんマツチも売うらない b 筈はずはない*11。 (「あばばば」)

冒頭からいきなり「視点人物」の五感や知識、意識に言及しているパターンである。「視点人物」（ここでは「保吉」）があたかも、既知の人物であるかのように扱われているため、係助詞「は」が接続している。「見知つてゐる」（下線部 a）という表現に続いて、斜体字の部分には、「保吉」の「心内語」となっている。それ以降の店の描写も、「保吉」の目から見た光景と推測されるし、下線部 b の推測も「保吉」を「視点人物」として認定する指標となっている。

語り手がどのように読み手を物語世界に引き込むかという観点から、芥川芥川の小説の冒頭を6つのパターンに分類してみたわけだが、では、それらは相互にいかなる関係にあるのだろうか。最初の3つのパターンは「説明」から入る場合で、そこには物語を操る「語り手」の存在が見え隠れしている。残りの3つは「描写」から入る場合であり、読み手は「語り手」の存在を意識することなく物語の世界に自ずと引き込まれていく。図1は小説の冒頭と読み手の引き込まれ方を、「緩急」という観点からとらえたものである。

*11 同, 第6巻p.238



註 A ①物語の背景に関する説明 A ②「視点人物」の紹介 A ③「視点人物」の説明
B ①光景 B ②「視点人物」の行動 B ③「視点人物」の内面描写

図1 小説の冒頭と読み手の引き込まれ方

4.4 「視点人物」と主題化

ここでは、「視点人物」を認定する際の指標の一つとして、主題化の問題について検討することにする。西郷が「視点人物」とともに挙げている「対象人物」についても確認しておく必要がある。西郷の定義によれば、「対象人物」とは「外の目」から描かれた「見られているほうの人物」である^{*12}。両者を文法的に解明する手がかりの一つとして、係助詞の「は」と格助詞の「が」の問題があると考えられる。4.2でも触れたように、メイナード・泉子・Kは、「は」を伴って主題化された人物の視点から物語が描写される傾向があるとしている^{*13}。

そこから主題化された人物が「視点人物」、主題化されていない人物が「対象人物」という図式が予想されるが、実際はそれほど単純なものではない。そこで、芥川の「トロツコ」を引用し、ちょっとした実験をやってみることにする。

(7) その内に線路の勾配は、だんだん楽になり始めた。「もう押さなくとも好い。」
——良平は今にも云はれるかと内心気がかりでならなかつた。が、若い二人の土工は、前よりも腰を起したぎり、黙々と車を押し続けてゐた。良平はたうたうころへ切れずに、怯づ怯づこんな事を尋ねて見た^{*14}。 (「トロツコ」)

この場面においては、主題化された人物「良平」が「視点人物」であることは、下線

*12 本章の注2を参照。

*13 本章の注3を参照。

*14 芥川龍之介『芥川龍之介全集』第5巻, 岩波書店, 1977, p. 325

部の内面描写を見ても明白である。一方、波線部の「若い二人の土工」も主題化されてはいるものの、外面描写しかされていないところを見ると、「視点人物」から見られる対象、つまり「対象人物」の特徴しか示していない。

では、試みに、「視点人物」である「良平」を描写した文と、「対象人物」である「若い二人の土工」を描写した文、それぞれの係助詞「は」を格助詞「が」に改めてみる。ただし、「が」は述語が複数あるような、長い文の文末まで修飾できないことを考慮に入れ、以下のように比較する文自体も短くしておく。

(8) 若い二人の土工^は、黙々と車を押し続けてみた。(二人の土工→「対象人物」)

(8)' 若い二人の土工^が、黙々と車を押し続けてみた。(二人の土工→「対象人物」)

(9) 良平^はたうたうこらえ切れなかつた。(良平→視点人物)

* (9)' 良平^がたうたうこらえ切れなかつた。

内面描写がされている「良平」の文では、係助詞の「は」を格助詞の「が」に改めると非文になってしまう。外面しか描写されていない「二人の土工」に関しては「は」も「が」も可能なことが分かる。つまり、内面が描かれるような場合には、その人物は主題化される必要があるということである。ただし、外面しか描かれない「対象人物」の場合であっても主題化されることはあり得る。そこで「視点人物」と認定するには、主題化されているだけでは不十分で、それ以外の指標も同時に求めなければならない。

4.5 「視点人物」の指標

「視点人物」の指標にはどのようなものがあるのだろうか。芥川龍之介を資料として調査した結果を、以下に示すことにする。「視点人物」といっても、単に見ているだけでなく、他の感覚や意識に関わる表現と密接なつながりがある。以下に文法項目ごとに例文も掲げながら説明する。

4.5.1 五感に関する指標

①視覚に関する指標

(10) 利仁は、微笑を含みながら、わざと、五位の顔を見ないやうにして、静に馬を歩ませている。両側の人家は、次第に稀になつて、今は、広広とした冬田の上に、餌をあさる鴉が見えるばかり、山の陰に消残つて、雪の色も灰に青く煙つてゐる。^{*15} (「芋粥」)

(11) 素戔鳴は岩角に佇んだ儘、迂散らしく相手の顔を見やつた。実際この元気の好い若者がどうして室の蜂に殺されなかつたか？ それは全然彼自身の推測を超越してゐたのであつた。^{*16} (「老いたる素戔鳴尊」)

(12) ……保吉は歩みをつづけたまま、茫然と家々の空を見上げた。空には南風の渡る中に円い春の月が一つ、白じるとかすかにかかつてゐる。^{*17} …… (「あばばば」)

(13) 彼は海へ張り出した葭簾張りの茶屋の手すりにいつまでも海を眺めつづけた。海は白じると赫いた帆かけ船を何艘も浮かべてゐる。長い煙を空へ引いた二本マストの汽船も浮かべてゐる。翼の長い一群の鷗は丁度猫のやうに啼きかはしながら、海面を斜めに飛んで行つた。あの船や鷗はどこから来、どこへ行つてしまふのであらう？ 海は唯幾重かの海苔粗朶の向うに青あをと煙つてゐるばかりである。^{*18} (「少年」)

視覚に関する指標には「見る」「見やる」「見上げる」「眺める」などがある。太字の部分は「視点人物」と目される人物である。(10)の例では利仁は五位の方は見ないようにして馬を進めており、利仁が目にしたとされる光景、いわゆる「見え」が波線部分である。(11)の例では素戔鳴尊は葦原醜男の顔を見やり、斜体字の部分で「心内語」を發している。(12)の例では保吉は空を見上げており、保吉が目にした光景が波線部分である。(13)の例では彼(＝保吉)の目にした光景が波線部分に、「心内語」が斜体字の部分に表さ

*15 同、第1巻p.213

*16 同、第4巻P.89

*17 同、第6巻P.249

*18 同、第6巻p.439

れている。

「視覚」に関する指標においては、「視覚」に関する動詞が示されるだけでは、「視点人物」として認定するのに十分ではない。その種の動詞だけでは、その人物を芝居の舞台におけるように、外側から見るだけにとどまる可能性があるからである。「視点人物」として認定するには、「視覚」に関する動詞とともに、その人物が目にしたとされる光景や、その人物の「心内語」が描かれている必要がある。なお、「視覚」がとらえた対象は光景として文で表現されており、読み手が「視点人物」に「同化」するのを容易にしている。

②聴覚に関する指標

(14) 無言の何分かが過ぎ去つた後、**突然**少将は室外に、かすかなノックの音を聞いた。

「おはひり。」

その声と同時に室の中へは、大学の制服を着た青年が一人、背の高い姿を現した^{*19}。
(「将軍」)

(15) 「^{こま}困りますなあ。」

^{をとこ}男はぼんやりかう云つた。^{なん}何だか^{たうわく}当惑そのもの^{にんげん}の人間になつたやうな^{こゑ}声をして
^{やすきち}ゐる。**保吉**はこの^{こゑ}声を^{みみ}耳にした^{とき}時、^{きか}急に^{せうべん}小便も^み見えないほど^ひ日の^く暮れてゐるのを^{はつけん}発見
した^{*20}。
(「文章」)

(16) ^{かれ}彼は^{いき}息を^の呑みながら、^{ねつしん}熱心に^{みみ}耳を^{かたむ}傾けた。すると^{かさ}重なり^あ合つた^{やまやま}山々の^{おく}奥から、^{いま}今
まで忘れてゐた^{しぜん}自然の^{ことば}言葉が^{こゑ}声のない^{いかづち}雷のように^{とどろ}轟いて^き来た^{*21}。(「素戔鳴尊」)

聴覚に関する指標には「聞く」「耳にする」「耳を傾ける」などがある。太字の部分は「視点人物」と目される人物である。(14)の例では、中村少将が息子である青年を部屋

*19 同、第5巻p. 167

*20 同、第6巻p. 417

*21 同、第4巻pp. 70-71

に迎え入れる場面である。「突然」とあることから、少将にとって「ノックの音」が予期しないものであることが分かる。(15)の例では、保吉が他家の木戸で小便をして、咎められる場面である。この声を「耳にした」時、保吉は我に返って辺りが薄暗くなっているのを発見する。(16)の例では、彼(=素戔鳴尊)が「耳を傾ける」と、今まで忘れていた自然の音が「轟いて来る」。

「聴覚」に関する指標においても、「視点人物」が聞いた音声「かすかなノックの音」「この声」「今まで忘れていた自然の言葉」が明示されている。「聴覚」の対象は語句で表されているに過ぎないので、読み手が「視点人物」に「同化」するのは、「視覚」の場合ほど容易ではない。

③嗅覚に関する指標

(17) ^{へいちゆう}平中^{ほとんときちが}は^{はこ}殆^{ふた}気違ひ^とのやうに、とうとう^{はこ}筥^{うす}の蓋^{かういろ}を取つた。筥^{みづ}には薄^{はこ}い香色^{うす}の水^{かういろ}が、
たつぷり^{はんぶんほど}半分程^{なか}はひつた^こ中に、これは濃^{かういろ}い香色^{もの}の物^{しづ}が、二つ三つ^{そこ}底^{しづ}へ沈^{しづ}んでゐる。
と思^{おも}ふと夢^{ゆめ}のやうに、丁子^{ちやうじ}の匂^{におひ}が鼻^{はな}を打^うつた。これが侍^{じじゆう}従^{まり}の糞^{まり}であらうか？
いや、^{きちじやうてんによ}吉祥^{まり}天女^{はす}にしてもこんな糞^{へいちゆう}はする筈^{まゆ}がない。平中^{へいちゆう}は眉^{まゆ}をひそめながら、一
番上^{ばんうへ}に浮^ういてゐた、二寸程^{すんほど}の物^{もの}をつまみ上^あげた。さうして髭^{ひげ}にも触^ふれる位^{くらゐ}、何^{なん}度^ど
も^{にほひ}匂^かを嗅^{なほ}ぎ直^みして見^みた。匂^{におひ}は確^{たし}かに紛^{まぎ}れもない、飛^とび切^きりの沈^{ちん}の匂^{におひ}である*22。
(「好色」)

(18) ^{ぼうぜん}オルガンティノ^{らうじん}は茫^{かほ}然^{なが}と、老^{かへ}人の顔^{かへ}を眺^くめ返^{れきし}した。この国^{うと}の歴史^{かれ}に疎^くい彼^{れきし}には、
折角^{せつかく}の相手^{あひて}の雄弁^{ゆうべん}も、半分^{はんぶん}はわからずにしまつたのだつた。
「支那^{しな}の哲人^{てつじん}たちの後^{のち}に来^きたのは、印度^{いन्द}の王子^{わうじ}悉達^{した}多^{あるた}です。——」
老人^{らうじん}は言葉^{ことば}を続^{つづ}けながら、徑^{みち}ばたの薔^{ぼら}薇^{はな}の花^{はな}をむしると、^{うれ}嬉^{うれ}しさ^{うれ}うに^{にほひ}その匂^かを嗅^か
いた。*23。
(「神神の微笑」)

(19) ^{をんな}女^なはまだ慣^なれなさうに、そつと^{あかご}赤^{むね}児^とを胸^とに取^とつた。

*22 同、第5巻p. 96

*23 同、第5巻p. 184

「まあ、御可愛い。」

敏子は顔を寄せながら、鋭い乳の臭ひを感じた*24。

(「母」)

嗅覚に関する指標に関しても、匂いを嗅ぐ行為と同時に、どんな匂いだったか明示されなければ、「視点人物」と特定することはできない。(17)の例では、侍従への思いを断ち切るために、平中は侍従の排泄物を奪い取ろうとしたが、中に入っていたのは丁字の匂いのする模造品だったという場面である。匂いを嗅いだ平中は、斜体字部分のように「心内語」を発している。

(18)の例では、老人が「匂ひを嗅いだ」とあるが、その匂いがどうであったか具体的な表現はない。また波線部のように「嬉しさうに」とあることから、老人を眺め返し観察する人物、オルガンティノの存在が認められる。したがって、ただ「匂ひを嗅ぐ」という表現があるだけでは、「視点人物」と特定するには十分ではない。匂いをかいで、その匂いがどのようなものであったかという描写が、同時になされている必要があるのである。

(19)の例では、肺炎で我が子を失った敏子が、他人の赤子を見て感嘆の声を上げ、乳の臭いを感じている。「臭ひを嗅ぐ」行為は外部から観察できるが、「臭ひを感じる」ことは当人しかできない。したがって、「臭ひを感じた」という表現のみでも、敏子を「視点人物」と認めることができるのであるが、この例では「鋭い乳の」というような、臭いを特定する表現をともなっている。

④味覚に関する指標

(20) そんな事が、何度か続いた或夜の事である。男は、屏風のやうな岩のかけに蹲りながら、待つてゐる間のさびしさをまぎらせるつもりで、高らかに唄を歌った。沸き返る浪の音に消されるなど、いらだたしい思ひを塩からい喉にあつめて、一生懸命に歌ったのである*25。

(「貉」)

*24 同、第5巻p. 71

*25 同、第1巻p. 353

- (21) ^{へいちゆう}平中^{はこ}は^{かたむ}管を傾けながら、^{みづ}そつと^{すす}水を啜つて見た。^{みづ}水も^{ちやうじ}丁子を^{にかへ}煮返した、^{うはす}上澄
^{しる}みの汁に^{さうあ}相違ない。
 「^{かうぼく}するとこいつも^か香木かな？」
^{へいちゆう}平中は^{いま}今^あつまみ上げた、^{すんほど}二寸程の^{もの}物を^か噛み^みしめて見た。すると^は歯にも^{とほ}透る^{くらあ}位、
^{にが}苦味の^{まじ}交った^{あま}甘さがある^{*26}。 (「好色」)

味覚に関する用例は乏しい。(20)の傍点部分「塩辛い」は、単語自体は「属性形容詞」であり、料理の味が説明されているだけでは、そこに「視点人物」が存在することにはならない。ただし、(20)の例では、恋しい娘に会えない悲しみに流した涙を、男は喉で塩辛いと感じているのである。「いらだたしい」という「感情形容詞」の助けもあって、味覚を感じる主体の存在が感じられるのである。

(21)は「嗅覚」の指標でも引用した「好色」の、後続する場面である。平中は斜体字の部分で「心内語」を発し、模造品の排泄物を口に入れて味わっている。甘さもただ「甘い」というだけでは「属性形容詞」である。「苦みの交った甘さがある」と判断する主体があるからこそ、この場面に「視点人物」の存在が感じられるのである。

⑤触覚に関する指標

- (22) **劉は**、この時、^{はじ}始めて、^{あせ}汗が眼にはいと、^ししみるものだと云ふ事を、^し知つたのである。そこで、^{しんめう}屠所の羊の様な顔をして、^{しんめう}神妙に眼をつぶりながら、^てぢつと日に照りつけられてみると、^{こんど}今度は、^{ひふ}顔と云はず体と云はず、^{うへ}上になつてゐる部分の皮膚が、^{あるいた}次第に或痛みを感じるやうになつて来た。皮膚の全面に、^{うご}あらゆる方向へ動かうとする力が働いてゐるが、^{ひふ}皮膚自身は、^{ひふ}それに対して、^{だんりよく}毫も弾力を持つてゐない。それでどこもかしこも、^{ひふ}ぴりぴりする——とでも説明したら、^{うご}よからうと思ふ痛みである^{*27}。 (「酒虫」)

- (23)「当年は梅雨が長いやうです。」

*26 同、第5巻p.96

*27 同、第1巻p.178

「兎角雲行きが悪いんで弱りますな。天候も財界も昨今のやうぢや、——」
お絹の夫も横合ひから、滑かな言葉をつけ加へた。丁度見舞ひに来合せてみた、
この若い呉服屋の主人は、短い口髭に縁無し眼鏡と云ふ、寧ろ弁護士か社員に
ふさはしい服装の持ち主だつた。**慎太郎**はかう云ふ彼等の会話に、妙な齒痒さを感
じながら、剛情に一人黙つてゐた^{*28}。 (「お律と子等と」)

触覚に関する指標もまた、用例が乏しい。知覚の中で特に原始的な感覚であり、痛み
や痒みに関するものばかりである。「痛い」「痒い」という形容詞の形でも、「人称制限」
が発生し、主語は一人称の語り手、もしくは三人称小説における「視点人物」となる。
ここではそうした知覚「～を感じる」という形式で現れており、「感じる」主体の存在
を明示している。ただし、(22)の例が肉体の知覚であるのに対し、(23)の場合は、語源的に
は触覚に由来する表現なのだが、実際の意味はもどかしさという意識を表している。

4.5.2 意識に関する指標

①判断に関する指標

(24) 馬琴はたうとう噴き出した。が、笑の中ですぐ又語をつぎながら、
「それから？」
「それから——ええと——癩癩を起しちゃいけませんつて。」
「おやおや、それつきりかい。」
「まだあるの。」

太郎はかう言つて、糸鬢いとびんやつこ奴の頭を仰向けながら自分も亦笑ひ出した。眼を細く
して、白い齒を出して、小さな齧あぐほをよせて、笑つてゐるのを見ると、これが大き
くなつて、世間の人間のやうな憐れむべき顔にならうとは、どうしても思はれない。
馬琴は幸福の意識に溺れながら、こんな事を考へた^{*29}。 (「戯作三昧」)

*28 同、第4巻p. 267

*29 同、第2巻p. 74

(25) 最後に、内供は、^{ないてん げてん}内典外典の中に、自分と同じやうな鼻のある人物を見出して、^{じんぶつ}せめても幾分の心^{こころ}やり^{しやり}にしようとさへ思^しつた事^{こと}がある。けれども、目連^{もくれん}や、舍利弗^{しやりほつ}の鼻が長かつたとは、どの^{みやうもん}経文にも書^かいてない。勿論^{もちろん}竜樹^{りゆうじゆ}や馬鳴^{ばめい}も、人並^{にんぺい}の鼻を備^ほへた菩薩^{ぼさつ}である。内供^{ないく}は、震旦^{しんだん}の話^{ついで}の序^{ついで}に蜀漢^{しやくかん}の劉玄德^{りうげつたく}の耳^{みみ}が長かつたと云^いふ事^{こと}を聞^きいた時に、それが鼻^{はな}だつたら、どのくらゐ自分^{自分}は心細^こくなくなるだらうと思^しつた^{*30}。

(「鼻」)

(26) 「妾ね、あいつにすつかり、話してしまつたの。」

「何を？」

「今夜、みんなで藤判官の屋敷へ、行くと云ふ事を。」

次郎は、耳^{みみ}を信^{しん}じなかつた。息苦^{いきく}しい官能^{くわんのう}の刺激^{しき}も、一瞬^{いつしゆん}の間に消^きえてしまふ^{*31}。

(「偷盜」)

(27) **洋一**は何時^{いつ}か叔母^{しよぼ}よりも、彼自身^{かれみづか}に気休^{きやす}めを云^いひ聞^きかせてゐた。

其処^{そこ}へ丁度^{ていど}店の神山^{かみやま}が、汗ばんだ額^{かぶ}を光^{ひか}らせながら、足音^{あしおと}を偷^{ちゆう}むやうにはいつて来^きた。成程何処^{どこ}かへ行^いつた事は、袖^{そで}に雨^{あめ}じみの残^{のこ}つてゐる縞^{しま}の羽織^{うゑ}にも明^あらかだつた。

「行^いつて参^まりました。どうも案外^{あんがい}待^{まち}たされましてな。」

神山^{かみやま}は浅川^{あさがは}の叔母^{しよぼ}に一礼^{いちれい}してから、懐^{ふところ}に入れて来^きた封書^{ふうしよ}を出^だした^{*32}。

(「お津と子等と」)

判断^{はんぱん}に関する指標^{しゆひょう}となるものとしては、動詞^{どうし}の「考^かえる」「思^しう」「信^{しん}じる」や、陳述副詞^{ちんじよふし}の「なるほど」などがある。(24)の例^{れい}では、「視^し点人物^{てんにんぶつ}」である滝沢馬琴^{たきざくばきん}の「考^かえた」内容^{ないよう}、いわゆる「心内語^{しんないご}」が斜体字^{しゃたいじ}の部分^{ぶぶん}に示^しされている。(25)は内供^{ないく}の「心内語^{しんないご}」に動詞^{どうし}「思^しう」が下接^げした例^{れい}である。ただし、「～と思^しつた(～と思^しつた)」というよ^ように文末^{ぶんまつ}に現^あれた場合は、「視^し点人物^{てんにんぶつ}」と断定^{だんてい}できるのだが、「と思^しつた」が文中^{ぶんちゆう}に現^あ

*30 同、第1巻p. 142

*31 同、第1巻pp. 393-394

*32 同、第4巻pp. 241-242

れ、「事がある」などの文末表現が下接すると、それだけでは「視点人物」と判断するに十分な指標とはならない。内供の説明をしている「語り手」の存在が感じられてしまうからである。

その一方、(26)の例のように、「信じなかった(信じなかった)」と文末が否定になる場合は、次郎が「信じない」と否定的に判断しているわけで、読み手は「視点人物」の存在を感じ取れるのである。

(27)のように陳述副詞の「なるほど(成程)」も、「視点人物」の存在を感じさせる指標となる。「なるほど」が存在するからこそ、斜体字の部分が洋一の「心内語」と判断されるのであり、それがなければ、語り手による説明として解釈されてしまう。陳述副詞はそれが含まれる文を「心内語」とすることで、心理描写された人物を「視点人物」とであると判断する手がかりとなるのである。

②推測に関する指標

(28) あるあきも深まった午後、**保吉**は煙草を買った次手にこの店の電話を借用した。主人は日の当たった店の前に空気ポンプを動かしながら、自転車の修繕に取りかかっている。小僧もけふは使ひに出たらしい^{*33}。(「あばばば」)

(29) **この自分の**憎しみも、兄にはわかってゐないやうだ。や、元来兄は、自分のやうに、あの女の獣のやうな心を、憎んではゐないらしい。たとへば、沙金とほかの男との関係を見るにしても、兄と**自分**とは全く眼がちがふ。兄は、あの女が誰と一しよにゐるのを見ても、黙つてゐる。あの女の一時の気まぐれは、気まぐれとして、許してゐるらしい。が、**自分は**、そういかない。**自分**にとっては、沙金が肌身を汚す事は、同時に沙金が心を汚す事だ。或は心を汚すより、以上の事のやうに思はれる。もちろん**自分**には、あの女の心が、ほかの男に移るのも許されない。が、肌身をほかの男に任せるのは、それよりも猶、苦痛である。それだからこそ、**自分は**兄に対しても、嫉妬をする。すまないとは思ひながら、嫉妬をする。してみると、兄と自分との恋は、まるでちがふ考が、元になつてゐるのではあるまいか。さうして

*33 同、第6巻p.245

そのちがひが、余計二人の仲を、悪くするのではあるまいか^{*34}。 (「偷盜」)

- (30) 川の水はもう沓を濡しながら、鋼鉄よりも冷やかな光を湛へて、漫々と橋の下に拡がつてゐる。すると、膝も、腹も、胸も、恐らくは頃刻を出ない内に、この酷薄な満潮の水に隠されてしまふのに相違あるまい。いや、さう云ふ内にも水嵩は益高くなつて、今ではたうたう両脛さへも、川波の下に没してしまつた。が、女は未だに來ない^{*35}。 (「尾生の信」)

推測を表す助動詞も「視点人物」の指標となる。「視点人物」の「心内語」の中に、この種の推測の助動詞は含まれることが多い。(30)の例では、保吉が店の内部を観察することで、小僧の不在を「らしい」という助動詞で推測している。(31)の例では、自分(=次郎)と兄(=太郎)との葛藤が「らしい」「ようだ(やうだ)」「まいか」という語で表されている。なお、芥川の小説の文末に頻出する「ようだ」の例の大半は、「推測」ではなく「比況」の「ようだ」である。

(30)の例では、女を待ち続けて自分の死を予感している尾生が、自身の身体が満潮に呑まれていくさまを、「相違あるまい」という複合助動詞の形で推測している。否定的な推測を表す助動詞「まい」は、古めかしい用法であるためか、三人称小説の「心内語」では、「相違あるまい」「違いあるまい」という形で現れる場合が多い。

- (31) あの利巧さうな女の童は、撫子重ねの薄物の栢に、色の濃い袴を引きながら、丁度こちらへ歩いて来る。それが赤紙の画扇の陰に、何か筥を隠してゐるのは、きつと侍従のした糞を捨ててに行く所に相違ない。その姿を一目見ると、突然平中の心の中には、或大胆な決心が、稲妻のやうに閃き渡つた^{*36}。 (「好色」)

- (32) 左近は一瞬間ためらつた。ここに求馬が居合せないのは、返へす返へすも残念である。が、今兵衛を打たなければ、又何処かへ立ち退いてしまふ。しかも海路を立ち

*34 同、第1巻p. 389

*35 同、第3巻pp. 368-369

*36 同、第5巻p. 94

退くとあれば、行く方をつき止める事も出来ないのに違ひない。これは自分一人でも、名乗りをかけて打たねばならぬ^{*37}。 (「或敵打の話」)

- (33) 中央停車場の外へ出て、丸の内の大きな星月夜を仰いだ時も、俊助はまださつき不思議な心もちから、全く自由にはなつてゐなかつた。彼には大井がその汽車へ乗り合せてゐたと云ふ事より、汽車の窓で手巾を振つてゐたと云ふ事が、滑稽な位矛盾な感を与へるものだった。あの悪辣な人間を以て自他共に許してゐる大井篤夫が、どうしてあんな芝居じみた真似をしてゐたのだらう。或は人が悪いのは附焼刃で、実は存外正直な感傷主義者が正体かも知れない^{*38}。 (「路上」)

- (34) 彼はトンネルからトンネルへはひる車中の明暗を見上げたなり、如何に多少の前借の享樂を与へるかを想像した。芸術家の享樂は自己發展の機会である。自己發展の機会を捉へることは人天に恥づる振舞ではない。これは二時三十分には東京へはひる急行車である。多少の前借を得るためにはこのまゝ東京迄乗り越せば好い。五十円の、——少くとも三十円の金さへあれば、久しぶりに長谷や大友と晩飯を共にも出来る筈である。フロイライン・メルレンドルフの音楽会へも行かれる筈である。カンヴァスや画の具も買はれる筈である。いや、それ所ではない。たつた一枚の十円札を必死に保存せずとも好い筈である^{*39}。 (「十円札」)

「推測」が「視点人物」の指標となっている例には、連語の一種である複合助動詞の形をとっているものが少なくない。(31)の例では、平中が侍従の局への思いを断ち切るために、侍従の排泄物を捨てにいく所「に相違ない」と、確信している場面である。斜体字の部分は平中の「心内語」である。(32)の例は敵討ちを使命と感じる左近が、ためらいを感じながら、今兵衛を討つのを逃すと、行方を突き止められないと確信している場面である。「に違ひない (に違ひない)」を含む斜体字の部分が左近の「心内語」になっている。

*37 同、第4巻p. 107

*38 同、第3巻p. 138

*39 同、第7巻p. 80

(33)の例では、俊助が大井篤夫の人柄について、「だろう（だらう）」「かもしれない（かも知れない）」という推測をしており、斜体字の部分が俊助の「心内語」である。(34)では「想像した」以降の斜体字の部分が、彼（堀川保吉）の「心内語」である。ここでも「はずである（筈である）」という確信を表す表現が、「心内語」の内部に含まれている。

(35) **下人の眼は**、その時、はじめて、其屍骸の中に蹲つてゐる人間を見た。檜肌色の着物を著た、背の低い、瘦せた、白髪頭の、猿のやうな老婆である。その老婆は、右の手に火をともした松の木片を持つて、その屍骸の一つの顔を覗きこむやうに眺めてゐた。髪の毛の長い所を見ると、多分女の屍骸であらう^{*40}。（「羅生門」）

(36) その上、寒さもめつきり加はつたので、老年の内供は寝つかうとしても寝つかれない。そこで床の中でまじまじしてゐると、ふと鼻が何時になく、むず痒いのに気がついた。手をあてて見ると少し水気が来たやうにむくんでゐる。どうやらそこだけ、熱さへもあるらしい^{*41}。（「鼻」）

(37) 鼻は——あの顔の下まで下つてゐた鼻は、殆嘘のやうに萎縮して、今は僅に上唇の上で意気地なく残喘を保つてゐる。所々まだらに赤くなつてゐるのは、恐らく踏まれた時の痕であらう^{*42}。（「鼻」）

(38) 二歩、三歩、五歩、——十歩目に保吉は発見した。あれはポオル・ゴオギャンである。或はゴオギャンの転生である。今にきつとシャヴルの代りに画筆を握るのに相違ない^{*43}。（「保吉の手帳から」）

「陳述副詞」の中には、視点人物の「推測」を示すものもある。(35)の「羅生門」の例で

*40 同、第1巻p. 131

*41 同、第1巻p. 148

*42 同、第1巻p. 146

*43 同、第6巻p. 95

は、下人が屍骸にまたがった老婆を観察している。波線部分は下人から見た光景、いわゆる「見え」である。それに続く斜体字の部分で、「たぶん（多分）……であろう（であらう）」と呼応する形で、下人の「心内語」が示されている。(36)の例では、内供は鼻がかゆいのに気づいて触れた後、「どうやら……らしい」という形で状況を推測している。斜体字の部分が内供の「心内語」である。(37)の例では、内供が鏡で自分の鼻を観察している場面であり、引用した部分全体が内供の「心内語」になっている。「恐らく……であろう（であらう）」という形で、鼻が赤くなった原因を推測している。(38)の例では、斜体字の部分が保吉の「心内語」であり、保吉は機関兵がゴオギャンに空似していることに気づき、機関兵の将来を「きっと（きつと）……に相違ない」という形で推測しているのである。

③意思に関する指標

(39) 何よりもまず、「家」である。(林右衛門はかう思つた。) 当主は「家」の前に、犠牲にしなければならない。殊に、板倉本家は、乃祖板倉四郎左衛門勝重以来、未嘗、瑕瑾を受けた事のない名家である。(中略) その名家に、万一汚辱を蒙らせるやうな事があつたならば、どうしよう*44。 (「忠義」)

(40) 保吉はまづポケットから Spargo の「社会主義早わかり」を出した。幸ひ電話には見台のやうに蓋のなぞへになつた箱もついてある。彼はその箱に本を載せると、目は活字を拾ひながら、手は出来るだけゆつくりと強情にベルを鳴らし出した。これは横着な交換手に対する彼の戦法の一つである。いつか銀座尾張町の自働電話へはひつた時にはやはりベルを鳴らし鳴らし、たうたう「佐橋甚五郎」を完全に一篇読んでしまった。けふも交換手の出ない中は断じてベルの手をやめないつもりである。

さんざん交換手と喧嘩した挙句、やつと電話をかけ終つたのは二十分ばかりの後である。保吉は礼を云ふ為に後ろの勘定台をふり返つた。すると其処には誰もゐない。女はいつか店の戸口に何か主人と話してゐる。主人はまだ秋の日向に自転車

*44 同、第1巻p. 333

の修繕しゅうぜんをつづけてゐるらしい。保吉やすきちはそちらへ歩き出あるさうとした。が、思おもはず足あしを止とどめた*45。
(「あばばば」)

意思に関する指標としては、助動詞の「よう」がある。(39)の「忠義」の例では、家老の前島林右衛門の「心内語」が斜体字の部分で示されている。文末が「よう」である地の文は、「心内語」に含まれるのである。(40)の前半部分では、陳述副詞の「断じて」と複合助動詞の「つもりである」にはさまれた部分が、保吉の意思として記述されている。後半部分では複合助動詞の「(よ) うとする」が指標となっている。ただし、保吉が歩き出そうとする行動は、外部からも観察可能なため、単独では指標とはなり得ない。保吉が「勘定台をふり返った(ふり返った)」あとに、保吉から見た光景(＝見え)が波線部で示され、保吉の「心内語」が斜体字の部分で示されているために、「歩き出そうとした(歩き出さうとした)」とした表現が保吉の意思として認められるのである。

④感情に関する指標

(41) 読経どきやうは直すぐにはじまつた。保吉やすきちは新内しんないを愛あいするやうに諸宗しよしゆの読経どきやうをも愛あいしてゐる。
が、東京とうきやう乃至ない東京しとうきやう近在きんざいの寺てらは不幸ふかうにも読経どきやうの上うへにさへ大抵たいていは墮落たらくを示しめしてゐるらしい*46。
(「文章」)

(42) 信輔しんぷはこの貧困ひんこんを憎にくんだ。いや、今もなほ当時の憎悪にくみは彼の心の奥底おくそこに消し難い反響はんきやうを残してゐる。彼は本ほんを買かはれなかつた。夏期学校なつきがくへも行いかれなかつた。新しい外套あたらひも着きられなかつた。が、彼の友だちともだちはいづれもそれ等それらを受用じゆうようしてゐた*47。
(「大導寺信輔の半生」)

(43) 二人ふたり(＝葦原醜男あしはらうしなと須世理姫すよるひめ)が宮みやの中なかにはいつた時とき、素戔鳴すさのをは又また椋むくの木こかげに、器用きように刀子たうすを動うごかしながら、牡鹿をじかの皮かはを剥はぎ始はじめた。が、彼の心こころは何時いつの間まにか、妙めう

*45 同、第6巻pp. 245-246

*46 同、第6巻p. 414

*47 同、第7巻p. 178

な動揺を感じてゐた。それは丁度晴天の海に似た、今までの静な生活の空に、嵐を先触れる雲の影が、動かうとするやうな心もちであつた*48。

(「老いたる素戔鳴尊」)

感情に関する指標では、「愛する」「憎む」「感じる」などの動詞があるが、これらの感情は外部からも観察可能なため、一人称の主語にのみ下接する「人称制限」には該当しない。したがって、これらの動詞が単独では、「視点人物」の指標とはなりにくいのである。

(41) の例は保吉が葬儀に参列した場面であるが、「らしい」を含む斜体字の部分が保吉の「心内語」となっているため、「愛している(愛してゐる)」という動詞を含む文を、読み手は保吉の視点(視座)から理解しようとするのである。(42)の例でも、「憎んだ」という表現を、信輔に「同化」した読みにするために、「彼の友だち」という表現は寄与しているのである。(43)の場合は、娘の須世理姫が見知らぬ青年葦原醜男を連れてきた直後の場面である。「動揺を感じていた(感じてゐた)」という表現に続いて、破線部に「動揺」の具体的内容が示されているため、素戔鳴を「視点人物」とする読みが成立するのである。

(44) 牧野の妻はかう云ふと、古びた肩掛に顔を隠しながら、突然しくしく泣き始めた。すると何故か黙つてゐたお蓮も、急に悲しい気がして来た。やつと金さんにも遇へる時が来たのだ、嬉しい。嬉しい*49。(「奇怪な再会」)

(45) 平吉はしぼつた手拭で、皮膚が赤くなる程、ごしごし体をこすりながら、稍遠慮するやうな調子で、かう云つた。が、自尊心の強い馬琴には、彼の謙辞をその儘語通り受け取られたと云ふことが、先づ何よりも不満である。その上平吉の遠慮するやうな調子が愈々気に入らない。そこで彼は手拭と垢すりとを流しへ抛り出すと半ば身を起しながら、苦い顔をして、こんな気焰をあげた。

「尤も、当節の歌よみや宗匠位にはいくつもりだがね。」

*48 同、第4巻p. 85

*49 同、第4巻p. 400

しかし、かう云ふと共に、**彼は**急に自分の子供らしい自尊心が恥づかしく感ぜられた^{*50}。
（「戯作三昧」）

感情形容詞の「悲しい」「嬉しい」「恥づかしい」などは、日常の言語では一人称の主語にしか接続しないという「人称制限」があるが、小説の文章では三人称の主語にも接続し、それによって主語に立つ人物が「視点人物」である指標となるのである。(44)は牧野の妾であるお蓮の妾宅に、牧野の妻が訪れる場面である。「嬉しい」という形で形容詞が文末に来ているために、斜体字の部分がお蓮の「心内語」であるのが分かる。形容詞「悲しい」に「気がして来た」という表現が下接しているので、その文はお蓮の感情を説明していることになり、お蓮を「視点人物」とする指標にはなるものの、お蓮の「心内語」にはならない。(45)は滝沢馬琴が小間物屋の平吉と銭湯で会話する場面である。下線部のように、形容詞「恥づかしい（恥づかしい）」の後に「感ぜられた」という用言が下接しているため、馬琴が「視点人物」とすると認定できるものの、馬琴の「心内語」とはならず、馬琴の感情を説明した文となっている。

⑤希望に関する指標

(46) この時、**彼**（＝何小二）の眼と空との中には、赤い筋のある軍帽をかぶった日本騎兵の一隊が、今までのどれよりも早い速力で、慌しく進んで来た。さうして又同じやうな速力で、慌しくどこかへ消えてしまった。ああ、あの騎兵たちも、寂しさはやはり自分と変わらないのであらう。もし彼等が幻でなかつたなら、自分は彼等と互に慰め合つて、せめて一時でもこの寂しさを忘れたい。しかしそれはもう、今になつては遅かつた^{*51}。
（「首が落ちた話」）

(47) 次手に蟹の死んだ後、蟹の家庭はどうしたか、それも少し書いて置きたい。蟹の妻は売笑婦になつた。なつた動機は貧困の為か、彼女自身の性情の為か、どちらか未

*50 同、第2巻p.47

*51 同、第2巻p.95

に判然しない^{*52}。

(「猿蟹合戦」)

希望を表す助動詞「たい」は、地の文に組み込まれた「心内語」の中に現れる。(46)の斜体字の部分は何小二の内心を描写しており、「自分」という語は何自身を表している。「心内語」の存在が、誰を「視点人物」と認定する指標となっているのである。ただし、助動詞「たい」は必ずしも、「指定人物」の「心内語」を特徴づけているわけではない。(47)の場合は、猿蟹合戦について述べる「語り手」の存在を示す指標である。したがって、助動詞「たい」が出現した場合は、作中の「視点人物」の希望を表すか、物語の表現主体である「語り手」の希望を表すか、注意して見る必要がある。

⑥記憶に関する指標

(48) **信輔**は中学へはひつた春、年とつた彼の叔父と一しよに、当時叔父が経営してゐた牧場へ行つたことを覚えてゐる。殊にやつと柵の上へ制服の胸をのしかけたまゝ、目の前へ歩み寄つた白牛に干し草をやつたことを覚えてゐる。牛は彼の顔を見上げながら、静かに干し草へ鼻を出した^{*53}。(「大導寺信輔の半生」)

(49) **下人**は、それらの死骸の腐爛した臭気に思はず、鼻を掩つた。しかし、その手は、次の瞬間には、もう鼻を掩ふ事を忘れてゐた。ある強い感情が、殆悉この男の嗅覚を奪つてしまつたからである^{*54}。(「羅生門」)

(50) **保吉**は巻煙草を思ひ出した。が、忽ち物売りに竹籠返しを食はせた後、すっかり巻煙草を買ふことを忘れてゐたのを発見した^{*55}。(「十円札」)

(51) 内へ帰つて見ると、うす暗い玄関の沓脱ぎの上に、見慣れたばら緒の雪駄が一足

*52 同、第6巻p. 57

*53 同、第7巻p. 177

*54 同、第1巻p. 131

*55 同、第7巻p. 75

のつてゐる。馬琴はそれを見ると、すぐにその客ののつぺりした顔が、眼に浮んだ。
さうして又、時間をつぶされる迷惑を、苦々しく心に思ひ起した^{*56}。（「戯作三昧」）

記憶に関する動詞が「視点人物」の指標となる例を示す。これには「覚える」「思い出す」「思い起こす」などの動詞がある。(48)は信輔が覚えている内容が説明的に示された後、記憶自体の映像が波線部に表れている。「覚えている（覚えてゐる）」という表現だけでは、信輔の記憶が語り手によって説明されている印象があるが、波線部のように記憶の内容が「見え」として示されることで、読み手は信輔の記憶を介して、信輔に「同化」することが可能になるのである。それに対して、人間は何かを忘れていた間は、忘れていたことを自覚できない。(49)の例では「羅生門」の中で、下人が鼻を掩うのを「忘れていた（忘れてゐた）」と説明しているのは語り手である。この作品では、下人は「視点人物」の特徴を部分的に示しながらも、全体的には語り手によって説明される対象となっており、二重下線部の文末も、下人が「鼻を掩う事を忘れていた」理由を、語り手が説明してしまっている。「忘れていた」ということは、「思い出す」ことによつてはじめて、当人に自覚される。(50)の例はその具体的な例である。保吉が巻煙草について「思い出した（思ひ出した）」ことは、「忘れていた（忘れてゐた）のを発見した」ことの言い換えにほかならない。記憶の回復を示す動詞には、他に「思い起こす」がある。(51)の波線部は馬琴の意識によみがえった映像である。思い起こしたイメージが示されることで、読み手は馬琴の意識と「同化」することが可能となるのである。

記憶に関する指標では、単に動詞が提示されているだけでは、語り手が作中人物の意識について、説明しているという印象を受けやすい。意識の中をよぎる映像が「見え」として提示されてはじめて、読み手は作中人物の「視座」から、作品を理解することが可能となる。「忘れる」という動詞に関しては、作中人物の意識状態を語り手が外側から説明している印象が強く、「忘れていた」ことに意識が及んではじめて、作中人物は「視点人物」の特徴を帯びるのである。

*56 同，第2巻，p. 54

4.5.3 人物に関する指標

①一人称の人物が出てくる場合

(52) **彼女**はその晩床にはいると、思はず涙がほろほろ落ちた。こんな処を照子が見たら、どんなに一しよに泣いてくれるであらう。照子。照子。**私**が便りに思ふのは、たつたお前一人ぎりだ。——**信子**は度々心の中でかう妹に呼びかけながら、夫の酒臭い寢息に苦しまされて、殆夜中まんじりともせず、寝返りばかり打つてゐた*57。
(「秋」)

「視点人物」の指標が問題となるのは、三人称小説においてである。一人称小説では「私」や「僕」などの語り手が、作品全体を語ったということが想定されている。したがって、語り手以外に「視点人物」を探すことはできない。例外としては、三人称小説の「心内語」に一人称の「私」が含まれる場合が挙げられる。(52)の斜体字の部分が信子の「心内語」である。下線部の「私」は「信子」のことである。そこから、「信子」が「視点人物」であると分かるのだが、「私」という代名詞は、斜体字の部分を「心内語」と判断させる指標の一つに過ぎない。

②再帰代名詞が用いられる場合

(53) **次郎**は、沙金の眼が、野猫のやうに鋭く、自分を見つめてゐるのを感じた。さうして、その眼の中に、恐しい力があつて、それが次第に自分の意志を、麻痺させようとするのを感じた*58。
(「偷盗」)

(54) 蛮僧は、うす笑をしながら、語をついで、「腹中に酒虫がある。それを除かないと、この病は癒りません。貧道は、あなたの病を癒しに来たのです。」
「癒りますかな。」**劉**は思はず覚束なさうな声を出した。さうして、自分でそれを

*57 同、第3巻pp. 434-435

*58 同、第1巻p. 395

恥ぢた^{*59}。

(「酒虫」)

- (55) これらの答の中で、どれが、最よく、当を得てあるか、それは自分にもわからない。自分は、唯、支那の小説家の Didacticism に倣つて、かう云ふ道徳的な判断を、この話の最後に、列挙して見たまでゝある^{*60}。
(「酒虫」)

- (56) 遠藤はもう一度、部屋の中を見廻しました。机の上にはさつきの通り、魔法の書物が開いてある、——その下へ仰向きに倒れてゐるのは、あの印度人の婆さんです。婆さんは意外にも自分の胸へ、自分のナイフを突き立てた儘、血だまりの中に死んでゐました^{*61}。
(「アグニの神」)

再帰代名詞の「自分」が用いられた場合、「自分」と示された人物が「視点人物」となる場合がある^{*62}。(53)の「偷盗」の例では、次郎のことが「自分」と言い換えられている。破線部の動詞「感じる」が、次郎を「視点人物」と判断するもう一つの指標となっている。同様のことは、(54)の「酒虫」でも言えるわけで、劉を「視点人物」として認めるには、動詞「恥じる(恥ぢる)」も関わっているわけである。

しかし、「自分」が出現するからといって、「視点人物」であるとは限らない。(55)は「酒虫」の結末の部分で、三人称小説の最後に語り手が登場して、語り手自身が「自分」と名乗っている例である。ここでは(53)(54)の場合とは違って、意思や感情に関する表現と共起していない。また、Didacticism(教訓主義)という英語を、過去の中国を舞台にした小説で用いている点で、「物語世界」の外部に属する「語り手」の「視点」(視座)から表現されていることが分かる。また(56)の場合には、遠藤が「視点人物」であって、波線部は遠藤が見たと想定されている光景である。「自分」という語は婆さんを受けているが、婆さんは死んでいるのであるから、遠藤が見た対象に過ぎないのである。このように、「自分」という語が単独で現れても、ただちに「視点人物」と判断するのは危

*59 同、第1巻p.176

*60 同、第1巻p.182

*61 同、第4巻p.372

*62 澤田治美『視点と主観性』,ひつじ書房,1993,p289

陰である。

4.5.4 直示表現に関する指標

①時間に関する直示表現

(57) ^{やすきち}保吉は^{じらいはんとし}爾来半年ばかり、^{がくかう}学校へ^{かよ}通ふ^{わうふく}往復に^{たび}度たびこの^{みせ}店へ^か買ひ物に^{もの}寄つた。もう^{いま}今
では^め目をつぶつても、^{みせ}はつきりこの店を^{おも}思ひ出す^だことができる。天井^{てんじやう}の梁^{はり}からぶ
^{さが}ら下つたのは^{かまくら}鎌倉の^{ちが}ハムに^{ちが}違ひない*63。 (「あばばばば」)

(58) すまないのは^{なに}何も^{あさひ}朝日を出さ^だずに^{みかさ}三笠を出したばかりではない。保吉^{やすきち}は二人^{ふたり}を見比^{みくら}
べながら、^{かれじしん}彼自身もいつか^{びせう}微笑したのを感じた。
女^{をんな}はその^ご後いつ来て^き見ても、^{かんちやうだい}勘定台の^{うし}後ろに^{すわ}坐つてゐる。尤も^{もつと}今では^{いま}最初の^{さいしよ}
やうに^{せいやうがみ}西洋髪などには^ゆ結つてゐない。ちやんと^{あか}赤い^{てがら}手絡をかけた、^{おほ}大きい^{まるまげ}円髻に^{かは}変
つてゐる*64。 (「あばばばば」)

夕形を基調とした描写の中に、「今」という直示表現が組み込まれると、文末は非夕形となるのが普通である。読み手は仮構的ではあるが、物語が進行している時点に身を置くように促される。(57)の例では斜体字の部分が保吉の「心内語」となっている。直示表現の「今」は、「視点人物」の心内語と共起するわけだが、「心内語」が伴わない場合には、「視点人物」を認定するには注意を要する。(58)の場合は、下線部が示すように、保吉が「視点人物」であり、「今では～」で表現されている「女」は、保吉が観察する対象に過ぎないのである。要するに、「今では」という表現は、保吉の視点(視座)に関わる直示表現なのである。

②空間に関する直示表現

*63 芥川龍之介『芥川龍之介全集』、第6巻、岩波書店、1978、pp. 239-240

*64 同、第6巻p. 242

(59) 猪熊の婆ママに分れると、**次郎は**、重い心をいだきながら、立本寺の門の石段を、一つつつ数へるやうに上つて、その所々剥落した朱塗の丸柱の下へ来て、疲れたやうに腰を下した。流石の夏の日も、斜につき出した、高い瓦に遮られて、こゝまではさして来ない^{*65}。 (「儉盜」)

(60) 女の目はおどおどしてゐる。口もとも無理に微笑してゐる。殊に滑稽に見えたのは鼻も亦つぶつぶ汗をかいてゐる。保吉は女と目を合せた刹那に突然悪魔の乗り移るのを感じた。この女は云はば含羞草である^{*66}。 (「あばばばば」)

(61) 酒虫を吐いて以来、何故、劉の健康が衰へたか。何故、家産が傾いたか——酒虫を吐いたと云ふ事と、劉のその後の零落とを、因果の關係に並べて見る以上、これは、誰にでも起りやすい疑問である。現にこの疑問は、長山に住んでゐる、あらゆる職業の人人によつて繰返され、且、それらの人人の口から、あらゆる種類の答を与へられた。今、ここに挙げる三つの答も、実はその中から、最、代表的なものを選んだのに過ぎない。

第一の答。酒虫は、劉の福りう ふくであつて、劉の病ではない^{*67}。(以下略) (「酒虫」)

場所に関する現場指示の直示表現も、「視点」の問題と関わりを持つ^{*68}。例えば、代名詞の「ここ」や連体詞の「この」がそれに相当する。(59)の「儉盜」では、下線部のここは「視点人物」である次郎の空間的な位置を示している。「来る」という直示的移動動詞については、次項で論じるが、ここでは次郎が「夏の光」から隔てられていることを示し、読み手の次郎への「同化」を促しているのである。(60)の「あばばばば」では、

*65 同，第1巻p. 387

*66 同，第6巻p. 244

*67 同，第1巻p. 181

*68 小泉保『言外の言語学』，三省堂，1990，pp. 78-95

話し手に近い空間を、小泉は「話し手の領域」、遠い空間を「話し手の領域外」と呼んでいる。「話し手の領域内」を指す「ここ」「この」が、小説のテキストでは「視点人物の領域内」を示すことから、「視点人物」の存在を示唆するのである。

波線部が保吉から見た光景、「見え」に相当し、下線部の「～を感じた」で保吉の心理状態を示した上で、目の前にいる女を、連体詞「この」を用いて、「この女」と表現しているのである。(59)も(60)も物語内部の空間を指示しており、直示表現があることで、「視点人物」を認定する上で、補助的な指標となっているのである。

ただし、こうした指示表現も「文脈指示」の場合がある。(61)は「酒虫」の結末の部分である。「これ」は破線部を表し、「この」疑問は直前に示された疑問を表している。「ここ」は第一の答などが示される文章内の位置を示している。「文脈指示」の表現を用いて説明しているのは、この作品の語り手であり、指示表現を用いた「語り手」の存在を読み手は感じ取るのである。

③直示的移動動詞

(62) 弔辞はもう今日までに二つばかり作つてゐる。最初の弔辞は盲腸炎になつた重野少尉の為に書いたものだった。当時学校へ来たばかりの彼(＝保吉)は重野少尉とどう云ふ人か、顔さへはつきりした記憶はなかつた*69。(「文章」)

(63) 平中は眼の色を変へたなり、女の童の行く手に立ち塞がつた。そしてその笛をひつたくるや否や、廊下の向うに一つ見える、人のみない部屋へ飛んで行つた。不意を打たれた女の童は、勿論泣き声を出しながら、ばたばた彼を追ひかけて来る。が、その部屋へ躍りこむと、平中は、遣戸を立て切るが早いか、手早く懸け金を下してしまつた*70。(「好色」)

(64) そんな事が何度か繰返される内に、だんだん秋が深くなつて来た。信子は何時か机に向つて、ペンを執る事が稀になつた*71。(「秋」)

(65) かくして三人の賢人は共に旅を続けた。東方に見えた星は彼等に先立つて、遂に

*69 芥川龍之介『芥川龍之介全集』、第6巻、岩波書店、1978、pp407-408

*70 同、第5巻pp. 94-95

*71 同、第3巻p. 435

其小児のある所へ来ると、其上に止つた。星の止つてゐるのを見て、彼等は我を忘れて喜んだのである。

家の中に入ると、彼等は小児が母のマリヤと共にゐるのを見た。そこで身をひれ伏して、彼等は其幼な児を礼拝した。それから其財宝をひらいて、金と乳香と没薬とを捧げたのは、福音書に書いてある通りである^{*72}。 (「バルタザアル」)

直示的移動動詞である「来る」が、「視点人物」の指標となる場合がある^{*73}。それは「物語世界」を描写した部分に現れる。(62)は「視点人物」である保吉が移動した例であるが、移動する人物はむしろ、「視点人物」でなく、「視点人物」から見られる人物、いわゆる「対象人物」であることが多い^{*74}。彼(=保吉)が「視点人物」と認められるのは、彼が「来た」からではなく、下線部のような記憶に関する指標があるためである。(63)は「視点人物」のいる位置に、「対象人物」が接近してくる例である。管を奪い取った平中に女の童が接近する様子を「～て来る」で表している。対格で表された「彼」(=平中)が「視点人物」となっている。これは空間的な移動の場合だが、それが時間的な移動に移し替えられ、「開始」を意味するようになったのが(64)の例である。時間を提示した直後に現れる信子が、「視点人物」であると判断できる。

ただし、(64)の例では三人の賢人が「東方に見えた星」を観察しているが、ここではキリストである「其小児」が「注視点」となっており、星が「其小児」のもとに移動し、三人の賢人も小児のいる家に移動する。特定の「視点人物」は存在せず、キリストである小児を中心に、「語り手」が星と三賢人の移動を物語世界の外部から観察しているのである。

*72 同、第1巻pp. 22-23

*73 久野暉『談話の文法』,大修館書店, 1978. pp253-266

久野は「来ル」を、「話し手が動く主体である場合」と「話し手が動く主体でない場合」に分類している。

*74 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, pp. 140-141

4.5.5 授受表現に関する指標

①与格寄りに「共感度」が高い動詞

(66) 女は無言の儘、膝の上のプログラムを私に渡してくれた。が、それには何処を探しても、『影』と云ふ標題は見当らなかつた^{*75}。(「影」)

(67) 又或新進の豪傑の佐藤を褒め、僕を貶した時、佐藤は僕にかう云ふ手紙をよこした^{*76}。(「佐藤春夫氏」)

(68) 少時の後茶店を出て来しなに、巻煙草を耳に挟んだ男は、(その時はもう挟んでみなかつたが) トロツコの側にゐる良平に新聞紙に包んだ駄菓子をくれた。良平は冷淡に「難有う」と云つた。が、直に冷淡にしては、相手にすまないと思ひ直した^{*77}。(「トロツコ」)

(69) ここまで考へた時に、彼(=馬琴)はそれと同じやうな出来事を、近い過去の記憶に発見した。それは去年の春、彼の所へ弟子入りをしたいと云つて手紙をよこした、相州朽木上新田とかの長島政兵衛と云ふ男である。この男はその手紙によると、二十一の年に聾になつて以来、廿四の今日まで、文筆を以て天下に知られたいと云ふ決心で、専ら読本の著作に精を出した。八犬伝や巡島記の愛読者であることは、云ふまでもない。就いてはかう云ふ田舎にゐては、何かと修業の妨になる。だから、あなたの所へ、食客に置いて貰ふ訳には行くまいか。それから又、自分は六冊物の読本の原稿を持つてゐる。これも馬琴の筆削を受けて、然るべき本屋から出版したい。——大体こんなことを書いてよこした^{*78}。(「戯作三昧」)

*75 芥川龍之介『芥川龍之介全集』、第4巻、岩波書店、1977、p. 214

*76 同、第6巻p. 395

*77 同、第5巻pp. 326-327

*78 同、第2巻p. 62

(66)は一人称の語り手が登場する「影」の末尾の部分、(67)は小説の文ではないが、ここでは比較対照するために引用した。授受表現「くれる」「よこす」が与格目的語（受け取る人）寄りのカメラアングルをとることは、久野がすでに指摘していることである*79。 (68)も(69)もともに、与格目的語が語り手の「私」、筆者の僕（＝芥川）となっている。「私」「僕」などの一人称名詞の位置に、三人称小説の登場人物が来た場合には、その人物が「視点人物」とであると判断される。

(67)の「トロッコ」では、巻煙草を耳に挟んだ男が良平に駄菓子を与えている場面で、「くれる」の与格目的語の位置に、一人称名詞ではなく、三人称の固有名詞「良平」が来ている。読み手は「良平」寄りのカメラアングルで書かれているところから、「良平」に「同化」して、「良平」の「視点」（視座）から物語世界を理解しようとする。(68)は「戯作三昧」の一節で、「彼」というのは滝沢馬琴のことである。下線部の「よこした」には、ともに与格目的語が省略されているが、本来は「馬琴によこした」とあるべきところである。「くれる」「よこす」の場合、与格目的語は省略されることが多いのである。

4.6 まとめ

第4章においては、三人称小説を資料として、読み手がいかに「視点人物」に「共感」を覚え、作品の世界に没入することで「視点人物」と「同化」していくかを考察した。第一に、読み手がいかに作品の世界にいかに関心を覚えていくかという観点から、三人称小説の冒頭を、芥川龍之介の小説を例にして分類を試みた。

- 1 作品の冒頭は「説明」から始める場合（A）と、いきなり「描写」から入る場合（B）に大別できる。
- 2 読み手が物語世界に引き込まれていく緩急を示すと、図2のようになる。

| | |
|---------------|---------------|
| A①物語の背景に関する説明 | B①光景 |
| A②「視点人物」の紹介 | B②「視点人物」の行動 |
| A③「視点人物の説明」 | B③「視点人物」の内面描写 |

*79 久野暉『談話の研究』, 1978, pp. 141-163

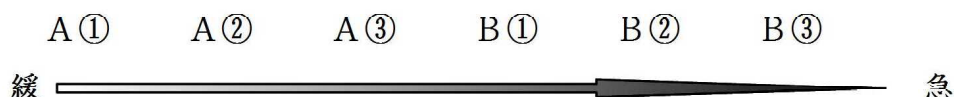


図2 読み手の引き込まれ方

第二に、人物の主題化と「視点人物」との関係について考察した。「視点人物」は「主題化」されるが、主題化されていても「対象人物」に過ぎない場合があるのが確認された。

第三に、三人称小説に登場する多くの人物の中から、読み手はいかなる指標に基づいて「視点人物」を認定するか、その全体像を明らかにすることを試みた。「視点人物」の指標は、地の文で人物が描写された場合と、地の文に組み込まれた「心内語」の内部に出現する場合がある。陳述を表す助動詞や副詞、また一人称代名詞や再帰代名詞は、もっぱら「心内語」の内部に出現する。

「視点人物」の指標として掲げたものの全体を概観すると、以下のようになる。

I 五感に関する指標

- ①視覚に関する指標「見る」「見やる」「見上げる」「眺める」
人物が目にしたとされる光景や、その人物の「心内語」が続く。
- ②聴覚に関する指標「聞く」「耳にする」「耳を傾ける」
聴覚の対象は語句で表されている。
- ③嗅覚に関する指標「匂い（臭い）を嗅ぐ」
匂いがどのようなものであったかという描写が必要。
- ④味覚に関する指標「甘さがある」
属性形容詞だけでは不十分で、味覚を判断する主体が必要。
- ⑤触覚に関する指標「痛みを感じる」
形容詞の「人称制限」と関わる。

II 意識に関する指標

- ①判断に関する指標

何を思考したかが明示される。「心内語」を伴うことが多い。

《動詞》「考える」「思う」「信じる」

《陳述副詞》「なるほど」

②推測に関する指標

それが含まれる文は「心内語」となる。

《助動詞》「らしい」「まい」

《複合辞》「に相違ない」「に違いない」

《陳述副詞》「たぶん」「どうやら」「きっと」

③意思に関する指標

それが含まれる文は「心内語」となる。

《助動詞》「よう」

《複合辞》「つもりだ」

《陳述副詞》「断じて」

④感情に関する指標

感情形容詞の「人称制限」に関わる。

《動詞》「愛する」「憎む」「感じる」

《形容詞》「悲しい」「嬉しい」「恥ずかしい」

⑤希望に関する指標

それが含まれる文は「心内語」となる。

《助動詞》「たい」

⑥記憶に関する指標

意識の中をよぎる映像が「見え」として提示される。

《動詞》「覚える」「思い出す」「思い起こす」

III 人物に関する指標

①一人称の人物が出てくる場合

「心内語」に一人称の「私」が含まれる。

《代名詞》「私」「僕」「おれ」

②再帰代名詞が用いられる場合

意思や感情に関する表現と共起する。

《代名詞》「自分」

IV 直示表現に関する指標

①時間に関する直示表現

「心内語」に含まれ、文末は普通、非タ形となる。

《名詞》「今」

② 空間に関する直示表現

現場指示の「直示表現」

《代名詞》「ここ」

《連体詞》「この」

③直示的移動動詞

空間的な移動と時間の開始

「対象人物」が移動し、「視点人物」自身は移動しないことが多い。

《動詞》「来る」

V 授受表現に関する指標

①与格寄りに「共感度」が高い動詞

与格目的語の位置に来る人物

《動詞》「くれる」「よこす」

このように、第4章においては、読み手が「視点人物」に「共感」し、「同化」していくしくみが概観された。以前、その全体像は明らかにしていたが^{*80}、今回は単なる分類にとどまらず、それぞれの指標がどのような条件で現れるかを示した。これによって、「視点人物」がどのような形で小説の文中に現れるか、その実態が明らかになったのである。

次章においては、通常は非人称化しているはずの「三人称小説」の表現主体（＝語り手）が、いかなる条件でテキスト内に顔出しするかという問題について考察する。

*80 注5参照。

第5章 語り手の顔出し

5.1 はじめに

小説の表現主体については、慎重な扱いをする必要がある。これは小説という文学テキストが、作家の作り出した虚構の産物だからである。小説を実際に書いたのは作者であるが、小説の語り手を作者と同一視することは、小説が虚構の産物であるという点を見落としている。したがって、小説の中で主張されたことを引用し、それをそのまま作者の主張だとするのは危険である。あくまでも、作者が虚構の世界という条件で述べた内容だからである。

小説の表現主体は、ある作品を表現した仮想的な「語り手」なのであり、小説を書いている生身の作者とは区別すべきなのである。ただ厄介なのは、小説のテキストの中に、作者自身の思想と同定できる主張がなされる場合もあるからである。文学研究はその点を明らかにするのであるが、小説という文学テキストを、表現研究として調査する場合には、作者の思想に関する判断を中止して、ある作品を表現した仮想的な「語り手」を表現主体とすることが妥当である。

文体論という研究分野を開拓した小林英夫は、小説のテキスト内で、作中人物に帰することができない判断を、作者の判断がテキスト上に現れたものと考え、「作者の顔出し」と呼んでいる。小林によれば、それは「作者は客観的事実を述べたあとで、それにたいする作者の判断を加え」たものなのである^{*1}。ただし、「顔出し」という名称が示すように、小林はそれを、物語の空間に直接介入して意見を述べる例に限らず、文末の助動詞なども含めている。

しかし、小説はあくまでも虚構のテキストであり、作者は自身の信条に反する判断を、語り手にさせている可能性がある。小説の表現主体は、ある作品を表現した仮想的な「語り手」と見るべきであり、小林の「作者の顔出し」という用語は、樺島忠夫がのちに唱えたように、「語り手の顔出し」と改めるべきなのである^{*2}。

*1 小林英夫「文章研究と文体論」『小林英夫著作集6』, みすず書房, 1976, p. 196

*2 樺島忠夫「文体・表現特性をとらえる手がかりについて」『表現学論考』今井文男教授還暦記念論集刊行委員会, 1976, p. 221

文体論研究のもう一方の開拓者である波多野完治は、『文章心理学』の中で志賀直哉の「雨蛙」と谷崎潤一郎の「金と銀」の文体を比較している。波多野は両作家の名詞や動詞の使用頻度や文長などを比較し、志賀の文章を「体言型」で非常に省略が多いのに対し、谷崎の文章を「大きなリズムをもって大きく流れていく」「用言型」としている^{*3}。ここで問題となっているのは、作品を書いた作家が持つ文体である。作家が持つ文体の特徴をとらえることであって、表現の内容自体を分析の対象としているわけではない。したがって、テキストの表現主体が誰かという問題は、作家の文体を比較する際には触れる必要がないのである。

先に言及した樺島だが、最初から「語り手の顔出し」という用語を使用していたわけではない。樺島・寿岳の『文体の科学』においては、三人称において、「その叙述を行う主体の存在が予想される表現」を、「「眼」のある叙述」と呼んでいる^{*4}。「「眼」のある叙述」のうち、「叙述の主体の存在が予想されるが、その主体は作中人物でも作者でもなく、特にこれとその主体を限定できない」叙述を、「非人称の眼による叙述」と呼んでいた^{*5}。のちに樺島は「作者」や「作品中に設定される語り手」とともに、「非人称の目を持つ注釈者」を含めた全体を、「語り手の顔出し」と定義し、指標の強弱に基づいて、単語レベルから文レベルへと階層的に整理しているのである^{*6}。

樺島忠夫の「語り手の顔出し」という用語は、実際の小説のテキストに当てはめて考えるとどうなるか。小説は「一人称小説」と「三人称小説」に大別されるが、「一人称小説」においては、テキスト全体が「作品中に設定される語り手」、「私」による表現であると想定されている。本文のテキスト内に「作者」や「非人称の目を持つ注釈者」が介入する余地はない。樺島の表現研究の功績は、「非人称の眼による叙述」を指摘した点にあると考えられる。それは「三人称小説」において確認されうるものである。

なお、一口に「三人称小説」といっても、「視点人物」が出てこない「三人称客観の

*3 波多野完治『文章心理学〈新稿〉』大日本図書、1965。pp. 149-208

*4 樺島忠夫・寿岳章子『文体の科学』1965, pp. 100-101

*5 同p. 102

*6 注2参照。なお、「非人称の目を持つ注釈者」は、樺島・寿岳の『文体の科学』における「非人称の眼による叙述」の「表現主体」と考えられる。

視点」、特定の「視点人物」しか登場しない「三人称限定の視点」、「視点人物」が複数登場する「三人称全知の視点」がある*7。「三人称限定の視点」や「三人称全知の視点」の作品において、小説の作者がわざわざ「作者」と名乗って、テキストに介入してくる例は、きわめてまれであると考えられる*8。「三人称小説」に現れる「語り手の顔出し」というものは、「非人称の目を持つ注釈者」による顔出しに限って抽出すべきである。実際にテキストを分析すると、地の文に作中人物による「心内語」が挿入されている場合が多い。「非人称の目を持つ注釈者」による顔出しの例を抽出するには、作中人物の「心内語」を除外する必要がある。

5.2 調査の目的および方法

第5章においては、三人称小説における「語り手の顔出し」について検討することにする。先述したように、樺島の研究では「語り手の顔出し」を、顔出しの弱い指標から強い指標へ、単語レベルから文レベルへと段階的にまとめている。ただし、それは「語り手の顔出し」を概観したものであり、具体的な例を示して分析したものではない。本章における調査目的は、単一の作品において「語り手の顔出し」がどのように現れるか、その全体像を具体的な例を示して検証することである。ここで言う「語り手の顔出し」とは、樺島の定義した「語り手の顔出し」のうち、「非人称の目を持つ注釈者」による「非人称の眼による叙述」に相当する。用例を整理するにあたっては、文法的な判断基準を示すとともに、表現効果についても検討することにする。

資料として新潮社版『三島由紀夫全集』第4巻(1974)所収の「愛の渴き」を用いる。この作品は三島の他の「三人称小説」と同様に、「三人称全知の視点」に相当する。語り手からのコメントや注釈がきわめて多く、単一の作品における「語り手の顔出し」を、全体像の形で提示するには最適である。調査にあたっては、地の文のみを用いることにし、助詞、助動詞などの付属語レベルから、感嘆や疑問など文レベルの用例を挙げて、顔出しの程度を調査する。その際、先述した樺島の「語り手の顔出し」の指標を参考に

*7 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, pp. 140-141

*8 芥川龍之介の「羅生門」は、「作者」と名乗る語り手が本文に介入している。

した。これによって、「語り手の顔出し」という現象が、実際の文学作品にどのように現れるか、具体的に提示することが可能となる。

5.3 分析の結果

ここでは理解しやすいように、まず分析結果を示し、次に各項目の例文を提示して、説明を加えていくことにする。図1は「語り手の顔出し」の分析結果である。

| | | |
|---|---------|-------------------------------------|
| 弱 | a | 語り手が潜在 ……文の主語が作中人物や事物である場合 |
| | a-a | 読み手への働きかけがない |
| ↑ | a-a-a | 価値判断がない (1) |
| | a-a-b | 価値判断がある |
| | a-a-b-a | 接続表現…接続詞および接続助詞 (2)(3) |
| 語 | a-a-b-b | 文末表現……助動詞および複合助動詞 (4)(5) |
| り | a-a-b-c | 文頭および文中……副詞および形容動詞連用形 (6)(7) |
| 手 | a-a-b-d | 肯定文(否定文)の命題に示される (8)(9) |
| の | a-a-b-e | 感嘆文で感情的側面を示す (10)(11) |
| 顔 | a-b | 読み手への働きかけがある |
| 出 | a-b-c | 文末表現による情況説明 (12)(13)(14) |
| し | a-b-d | 反語 (15)(16) |
| | a-b-e | 自問 (17)(18) |
| ↓ | b | 語り手が顕在 ……文の主語が語り手であると考えられる場合 |
| | b-a | 読み手への働きかけがない (19)(20) |
| 強 | b-b | 読み手への働きかけがある (21) |

図1 「語り手の顔出し」の分析結果

「語り手の顔出し」の弱いものが上に、強いものが下に並べてある。その判断基準を以下に示す。第一に、「語り手」が潜在するか、しないかで二分した。文の主語が作中人物や事物である場合を、「語り手が潜在」とし、文の主語が「語り手」と考

えられる場合、「語り手が顕在」するとした。第二に、「読み手への働きかけ」の有無で二分した。第三に「価値判断」の有無で二分した。第四に、「語り手の顔出し」は、付属語よりは文において強く、文においても、平叙文よりは感嘆文の方が強いとした。以下に具体例を示して分析を進めていくことにする。

- (1) 悦子は妊婦のやうな歩き方をする。誇張したけだるさの感じられる歩き方をする。彼女自身はこれを意識してゐなかつたし、注意して矯める人もなかつたので、その歩き方は、悪戯小僧が友だちの衿首にそつとぶらさげる紙のやうに、彼女の強いられた目じるしになつた^{*9}。

人物の単なる外面描写のみなら、ビデオで撮影した映像と同様に、そこに語り手の眼は感じられない。下線部には人物の心理まで観察している語り手の眼が感じられる。語り手は悦子自身以上に彼女の心理を理解しているのである。価値判断が示されていない点では、「語り手の顔出し」の中ではもっとも周縁的なものである。文法的指標はないが、対象を観察する語り手の眼は感じられる記述となっている。

a - a - b **価値判断がある**

a - a - b - a 接続表現……接続詞および接続助詞

- (2) 杉本家の電話はすでにベヒシュタインのピアノと共に売られてゐた。電報が電話に代つて、大阪からのさして急を要しない用件にも使はれた。杉本家の人たちは深夜の電報にもおどろかない。
しかしこの電報をひろげてみた彌吉の顔には喜色が充ちた。差出人は国務大臣である^{*10}。

接続詞は文と文の論理的関係を示すものであり、前後の文の関係が逆接であること

*9 三島由紀夫『三島由紀夫全集』4, 新潮社, 1974, p. 177

*10 同, p. 249

を、語り手は明示しているわけである。「しかるに」「ところが」「とはいうものの」などの逆接が多く用いられる。小説文においては、接続詞は省略してしまって、文と文の関係を読者の推測に任せる場合が多い。

(3) 軽い脳貧血だったが、医局で暫時の休養を強ひられた^{*11}。

夫良輔の看病疲れで失神した悦子の状況を説明している部分である。「が」「けれども」「ても」などの接続助詞は、節と節の論理的関係を示すものであるが、「くせに」などのような非難のニュアンスを伝えているものを除けば、語り手の存在は見過ぎされてしまうことが多い。

a - a - b - b 文末表現……助動詞および複合助動詞

(4) が、一向それは息子や妻が期待したやうな別荘らしい有閑生活の根據地とはならず、家族を従へて週末ごとに大阪から自動車に来て、日光に親しみ畑いぢりをたのしむための足がかりとなつたにすぎなかつた^{*12}。

悦子の舅、杉本彌吉が米殿村^{まいでんむら}に移ってきた経緯を説明している部分である。「にすぎなかつた(にすぎなかつた)」という文末表現を加えることで、示された事実に低い評価を与えている。事実を記述した部分に、語り手の評価が付け加えられている形である。文末まで目を通した段階ではじめて、読み手は語り手の評価や判断に気がつく。文の命題に陳述が付加されている例としては、「筈がない」「かもしれなかつた(かもしれなかつた)」「らしかつた(らしかつた)」「にちがいない(にちがひない)」など、彌吉や悦子をはじめとする登場人物の心理を語り手が断定せず、推測する表現が目立った。なお、様態を表す「そうだ」(雨はまだ来さうにない)などは、作中人物の「心内語」と考えられるので、本研究の対象には含まれない。

*11 同, p. 223

*12 同, p. 179

(5) 悦子は耳もとで、焼かれた竹が炸裂する爽やかな音をきいた。どんな不快な響きも、今の彼女の耳には爽やかに聞かれたであらう^{*13}。

波線部は物語が現在進行していることを示す直示表現である。下線部は語り手の立てた仮定に対する推測である。「全知視点」に立つ語り手は、現在進行中の登場人物の知覚に関してさえ言及することがある。

a - a - b - c 文頭および文中……副詞および形容動詞連用形

(6)なかんづくかういふ夜なべの仕事の際の謙輔の迷惑顔は^{みもの}見物である^{*14}。

文頭に来ている点では接続詞と似ているが、副詞の場合には文中の語句を修飾する。「なかんづく (なかんづく)」によって、「かういふ夜なべの仕事の際の謙輔の迷惑顔」を取り立てているのは、語り手であると考えられる。なお、波線部を含めた文全体は、語り手の価値判断が「肯定文 (否定文) の命題に示される」例に該当する。

(7)彼女は死ぬまで良人が手洗をかむことを禁じ、人前で鼻くそをほじくることを禁じ、舌鼓を打つてスープを啜ることを禁じ、火鉢の灰に痰を吐くことを禁じた。これらはむしろ社会の寛容に委ねられれば、豪傑肌の愛称のよりどころにもなりうる悪癖の数々である^{*15}。

悦子の舅、彌吉の亡妻の彌吉に対する態度を語り手は説明している。「むしろ」という副詞の中に、より適切な表現を提示しようとする語り手の存在が感じられる。ここでは副詞は文中に挿入されている。同様の例としては、「恐らく」「どうやら」「いわば (いはば)」や、形容動詞の「明らかに」などがある。

*13 同, p. 282

*14 同, p. 226

*15 同, p. 181

a - a - b - d 肯定文（否定文）の命題に示される

- (8) こんな彌吉を鼻持ちならないものに考へてゐた長男の謙輔が、却つて誰よりも早く父親のもとへ身を寄せる成行になつたのは皮肉である^{*16}。

分裂文で文末に価値判断を示す表現が現れた例。助動詞や複合助動詞と同じ位置に語り手による判断が示されている。

- (9) 「あなたの俳句と来たら、月並俳諧の最たるものね」
……こんな調子の、地面から四五寸足の浮いたやうな会話が永々とつづいたが、一貫した感情の主観がそこにあつて、その主題といふのは、千恵子が良人の「学識」に捧げてゐる限りない尊敬の念であつた。一昔前の東京のインテリにはかういふ夫婦がめづらしくなかつたものである^{*17}。

謙輔の嫁、千恵子が良人に感じている思いを述べた後、語り手は下線部で時代背景について説明している。「ものである」は当時の習慣を示している。その他に、語り手の人生観を表すものなどがある。

a - a - b - e 感嘆文で感情的側面を示す

- (10) 良輔の心得てゐる甘つたれた女を喜ばす四十八手の一つにすぎない……ただあのとき、良輔は本気で悦子を喜ばすつもりだつた。本気でこの新妻を騙るつもりだつた。何といふ誠実^{*18}。

語り手は良輔の内心を説明した後、良輔に対して皮肉混じりに感嘆の声を上げている。文で価値判断を示すだけでなく、感情的側面が加わっている点で、語り手の存在はよ

*16 同, p. 182

*17 同, p. 275

*18 同, p. 208

り前面に感じられる。

- (11) 良輔の熱病が、再び二人を二人きりの孤独に置いた。悦子は思ひがけなく彼女を再び訪れたこの無慙な幸福を、何と残る隈なく、何と貪婪に、何といふあさまし
さで享樂し尽くしたことであらう^{*19}。

語り手は悦子の心理状態を、外側から観察し、驚きの声を上げている。

a - b **読み手への働きかけがある**

a - b - c 文末表現による情況説明

- (12) 大阪へ出て来ても、阪急終点の百貨店で買物をすまして、そこからきびす踵を返して、また電車に乗ってかへるだけである。映画も見ない。食事はおろか、お茶を喫むでもない。街の雑踏ほど悦子のきらひなものはなかつたのである^{*20}。

語り手は「のである」を用いることで、読み手に悦子の行動の理由を説明している。「のである」は文法的に省略可能だが、その場合、文と文の連関が希薄になり、因果関係を読み手に推測させることになる。

- (13) 悦子は、この最後の一夜に、形式上の秘密にもあれ、秘密を持ちたいのだ。三郎との間に、最初で最後のものかもしれない秘密を持ちたいのだ。三郎と秘密を頒ちたいのだ。三郎がつひに彼女に何一つ与へてくれぬにもせよ、彼からこの些か危険でないこともない秘密を与へてもらひたいのだ。それくらゐの贈り物は、是が非でも彼から要求する権利を、悦子は感じるのだ。……^{*21}

*19 同, p. 208

*20 同, p. 173

*21 同, p. 361

悦子の心の動きを、語り手は悦子の身になって共感的に示している。「のである」に改めると、高みから悦子の心理を説明している印象が強まってしまう。この「のだ」は英語などには翻訳が難しい。

- (14) それからの二時間ちかくを、悦子は闇のなかで、おそろしい待ち遠しさですごした。この焦慮と徒らな熱い夢想とは、三郎とのあひびきを無限に喜ばしいものに思ひゑがかせた。彼女は三郎に憎まれたいための告白のおつとめを、恋心に浮かされて祈禱を忘れる尼僧のやうに忘れるのであつた^{*22}。

「のであつた」「のだつた」は、詠嘆を表す文語の「けり」に相当すると言われる。ここで語り手は悦子の心の動きに共感して、説明調の「のである」を用いて「忘れたのである」とする代わりに、詠嘆の「のであつた（のであつた）」を用いている。

a - b - d 反語

- (15) 良輔はやさしい微笑を髭だらけの頬にうかべて、(こんな微笑を彼が悦子に見せたことが一度でもあらうか)、息をはずませながら、かう言つた。
「この病気を、君にうつしてやれないのが残念だ。君なら、僕より十分持ちこたへる^{*23}。

括弧内は語り手による注釈である。形は疑問文であるが、反語で否定的見解を述べている。語り手が見解を述べてしまっているので、読み手はそれを受け入れるしかない。

- (16) しかし彼のあの柔らかな甘い猫のやうな弁解、舌たるい大阪訛りを故意にまじへた、彼のあの丹念に煙草の火を灰皿にねじ伏せて消す仕草を思はせる弁解にまして、悦子の苦しみを増すものがあらうか^{*24}。

*22 同, p. 362

*23 同, p. 218

*24 同, p. 204

亡夫良輔に対する悦子の印象を、語り手が説明している箇所である。形式的に疑問文の形を取っているだけで、反語として否定的な見解を語り手は述べている。ただし、波線部のように、イメージの共有を示唆する「あの」という連体詞から、悦子の視点（視座）から述べているという印象も与えており、語り手と登場人物の視点（視座）が重なっていることが分かる^{*25}。

a - b - e 自問

- (17) あの光りを浴びた時、彼女は何を感じたのか？ 解放をか？ 嫉妬からの、眠れないあまたの夜からの、突発的な良人の熱病からの、避病院からの、すさまじい深夜のうはごとからの、臭気からの、死からの^{*26}。

語り手が断定的な評価を下さず、自問自答する形で悦子の人物像を明らかにしようとする。衝動に突き動かされている主人公の内心は、外側から推測するしかない。語り手はその謎解きに読み手を誘っているとも考えられる。疑問を多数示すために、倒置文が用いられている。

- (18) あの晩の一時に彌吉が繕い物をしてゐる悦子の部屋へ入つて来て、パイプを吹かしながら、悦子がよく眠れるかどうかたづねたとき、彼女は何を感じたのか？^{*27}

ここでも語り手は、悦子の内心を読み手に推測させようとしている。

b **語り手が顕在**……文の主語が語り手であると考えられる場合

*25 宮地裕「文章論の視界」『国語学と国語史』, 明治書院, 1977

同論文の中で、宮地は小説における重層的な「視点」のあり方を示している。

*26 三島由紀夫『三島由紀夫全集』 4, 新潮社, 1974, p. 230

*27 同, p. 229

b - a **読み手への働きかけがない**

- (19) 悦子の指はそれに触れたいとひたすら願った。どういふ種類の欲望かはわからない。比喩的にいふと、彼女はあの背中を深い底知れない海のやうに思ひ、そこへ身を投げたいとねがったのである^{*28}。

波線部の「それ」は三郎の背中である。2番目の波線は、「どういふ種類の欲望かは（悦子の指には）わからない」という意味である。下線部で語り手は、悦子の心中を喩える表現を模索している。その文の主語は「語り手」であると考えられる。日本語では主語が省略されることが多いからである。

- (20) 医院は代替りをして、若い医学士が院長である。縁無眼鏡のこの軽薄才子は、死んだ父親や親戚一統の田舎者氣質を嗤つてゐたが、杉本一家の別荘人種氣質だけは目の上の瘤なので、道であふと猜疑心をちらつかせた愛想のよい挨拶をした。何の猜疑心かといふと、銀流しの都人士気取りを見破られはすまいかといふ猜疑心である^{*29}。

語り手が説明を付加している例である。波線部の「猜疑心」を受けて、「何の猜疑心かといふと」と反復する形で、語り手は「猜疑心」に説明を加えている。

b - b **読み手への働きかけがある**

- (21) この瞬間における悦子の諦念を、もしくは単なる自墮落を、安逸を、どう解釈すべきであらう^{*30}。

下線部の主語は省略されている。語り手もしくは一般的な「人」を示していると

*28 同, p. 285

*29 同, pp. 288-289

*30 同, p. 230

思われる。登場人物に対する分析に、読み手を誘っていると見られる。

5.4 まとめ

5.4.1 「語り手の顔出し」の指標

ここまで三島の「愛の渇き」を資料にして、「語り手の顔出し」の弱いものから強いものまで例文を挙げて説明した。5.3の図1において、すでに分析結果は示してあるが、表1は「語り手の顔出し」の特徴のうち、実際に現れた例を、改めて表の形に整理したものである。

| 語り手 | 読み手への働きかけ | 価値判断 | 単位 | 特徴 | 文型 |
|-----|-----------|------|----|-----------------------------|---------|
| 潜在 | ない | ない | 文 | 人物の内面を記述。文法的指標なし。 | a-a-a |
| 潜在 | ない | ある | 語 | 文と文を結びつける接続詞。語と語を結びつける接続助詞。 | a-a-b-a |
| 潜在 | ない | ある | 語 | 文末の助動詞、および複合助動詞。 | a-a-b-b |
| 潜在 | ない | ある | 語 | 文頭・文中の副詞、および形容動詞連用形。 | a-a-b-c |
| 潜在 | ない | ある | 文 | 肯定文（否定文）の命題に示される。 | a-a-b-d |
| 潜在 | ない | ある | 文 | 感嘆文。語り手の感情が付加。 | a-a-b-e |
| 潜在 | ある | ある | 語 | 文末の「のだ」「のである」「のであった」 | a-b-c |
| 潜在 | ある | ある | 文 | 疑問文。反語。形式は疑問文だが、内容は否定的見解。 | a-b-d |
| 潜在 | ある | ある | 文 | 疑問文。自問。読み手への問いかけを含む。 | a-b-e |
| 顕在 | ない | ない | 文 | 肯定文。主語が語り手であると推測される。 | b-a |
| 顕在 | ある | ある | 文 | 疑問文。読み手への問いかけを含む。 | b-b |

表1 「語り手の顔出し」の特徴

5.4.2 語り手の潜在と顕在

「語り手が潜在」する場合は、主語が作中人物や事物であるのに対して、「語り手が顕在」する場合は、文の主語が「語り手」と考えられる。ただし、日本語で書かれた小説では、「語り手」を示す主語は省略され、明示はされないのが一般的と考えられる。語り手が顕在する例が乏しいのは、語り手の存在が、物語の世界に読み手が感情移入するのを妨げるからである。

5.4.3 読み手への働きかけの有無

読み手への働きかけには、①文末の「のだ」「のである」で、状況や因果関係を語り

手が説明する場合、「のであった」で詠嘆をさらに付加する例がある。②反語によって疑問文の形で問いかけながらも、実際には否定的見解を示す例がある。③自問の形で語り手が断定的な評価を下さず、人物に対する分析に読み手を誘う例がある。なお、「作中人物の眼による叙述」の場合なら出現可能な呼びかけ、さそい、あいづち要求、判定要求、指令などは見られなかった^{*31}。

5.4.4 価値判断の有無

登場人物の内心を記述しているだけでは、語り手の価値判断は認められない。価値判断が認められる例としては、①接続詞が文と文の論理的関係を、接続助詞が節と節の論理的関係を明示している。②文の命題に下接した助動詞や複合助動詞などの陳述に語り手の価値判断が示されており、これらは文末に読み進めるまで読み手に気づかれない。③文頭及び文中の副詞や形容動詞連用形は、文中に含まれているために、文を読む過程で読み手に気づかれる。④肯定文、否定文といった文単位で語り手が評価を下す場合、価値判断は文の命題の一部に組み込まれている。⑤感嘆文によって、語り手の感情まで読み手に感じられるようになる。

なお、語り手と登場人物の視点（視座）が重なり合っていたり、語単位の指標が文単位の指標に包含されることが少なくない。

5.4.5 「愛の渴き」の特徴

- ①主人公の悦子自身が理解していない心理を語り手が説明している点、語り手が価値判断を多く示している点、語り手自身が人物に感嘆している点、読み手への問いかけや「語り手」を主語にすると考えられる文の存在など、語り手が作品の外部から介入する例が非常に目立つ。
- ②「視点人物」の知覚や内面を描写するなどの「人称制限」の違反は、語り手が非人称化することで可能になったと考えられる。非人称化したはずの語り手が、一人の人間として、作中人物などに評価やコメントを加えたり、問いを発したりすること

*31 注2参照

は、非人称化に反するばかりでなく、読み手が「物語世界」に仮想的に没入することを妨げかねない。一方、「愛の渇き」の主人公の悦子のように、衝動的に動く人物を描く場合、その内心は悦子自身にも十分把握されておらず、語り手は自己の見解を述べて説明を付加する必要がある。また、読み手に疑問を投げかけることで、物語への参加を促し、人物に対する謎を一緒に解くという形で、語り手は読み手と同じ目線に立とうとしている。

- ③「三人称全知の視点」の小説においては、語り手はすべての人物の心理を理解し、事実関係を一方的に読み手に説明する傾向が見られる。作品の世界を理解する上で、読み手は語り手に対して受け身の立場に立たされがちである。「愛の渇き」は全知の視点に立ちながらも、語り手自身が読み手と同じ目線に立つことで、読み手の想像力が展開する余地を残している。

5.5 おわりに

以上、第5章では、「語り手の顔出し」という現象が、実際の「三人称小説」ではどのように現れるのか、三島由紀夫の「愛の渇き」を資料にして整理した。「語り手の顔出し」の強弱、およびその判断をする際の指標についてもまとめた。それによって、樺島忠夫が概括的に提示した「語り手の顔出し」の全貌を、実際の文学作品から例を示すことで、具体的な形で明らかにすることができた。

第4章では「視点人物」の指標を中心に整理し、第5章では「語り手の顔出し」という現象について分析した。いずれの章においても、読み手が「視点人物」に「同化」したり、「語り手」から「読み手」への働きかけがあるかどうかなど、読み手の作品理解に直接関わる問題を扱ってきたのである。

次章では一人称の「語り手」や「視点人物」が、「対象化」される問題について検討することにする。これは、なぜ一人称の「語り手」や「視点人物」に、「同化」しにくい文型が用いられたかという疑問を、明らかにすることにつながる。さらには、人物が対格の位置に置かれる文型において、「一人称小説」と「三人称小説」で表現効果の違いがあるかという問題についても分析していく。

第6章 対象化

6-1 はじめに

第4章では「視点人物」について、第5章では「語り手」の問題について扱ってきた。「視点人物」とは西郷竹彦の用語で、登場人物のうち、「物語世界」の人物や事物を「見ているほうの人物」である^{*1}。それらの章で扱ったのは「三人称小説」であった。「三人称小説」に登場する「視点人物」は、多くの場合、主題化されて主語の位置に現れる^{*2}。その文法的な根拠についても、すでに明らかにされている^{*3}。一方、「一人称小説」における「語り手」は、一人称の語り手である「私」が主題化されることが多いと考えられ、その点に関しては三人称小説における「視点人物」と共通する。

第6章においては、一人称小説の「語り手」や三人称小説の「視点人物」が、対象化され、対格で表される場合について考察する。小説のテキストは、読み手が「物語世界」に没入しやすい形で、描かれるのが一般的である。読み手が一人称小説の「語り手」や、三人称小説の「視点人物」に、「同化」しにくい形で表現されるのはなぜか。それを明らかにするのが、本章の研究目的である。それによって、文学テキストを対象とした表現研究において、「視点」に関する文法研究を応用していく道筋が、明らかになることが期待される。

この問題を解決するために、まず、文法的な観点から考えることにする。「語り手」や「視点人物」が他者に働きかける場合、主題化されて能動文の主語になることが無標となる。その反対に、他者から働きかけを受ける場合には、「視点人物」や「語り手」は主題化されて受動文の主語となるか、対象化されて「対格」となる能動文の形をと

*1 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, pp140-141

なお、「視点人物」は「三人称小説」のうち、「三人称客観の視点」には登場しない。

*2 メイナード・泉子・K『談話分析の可能性』, くろしお出版, 1997, pp. 108-109

*3 久野暁『談話の文法』, 大修館書店, 1978, p. 169

なお、本研究では小説のテキストを分析の対象としている関係上、「話し手」という久野の用語の代わりに「語り手」という語を用いている。

ると考えられる^{*4}。

次に、小説の形式について考察する。私小説の作家が、作者自身をモデルにした小説などを表現する場合、「一人称小説」の告白体か「三人称限定の視点」か、いずれかを選択することが考えられる。「一人称小説」の語り手「私」と、「三人称限定の視点」の小説に現れる「視点人物」は、ともに「主題化」されることが多いと考えられ、両者に大きな違いはないとされる^{*5}。では、「一人称小説」の語り手「私」と、「三人称小説」の「視点人物」が、対格の形で対象化された場合、両者に何か違いが生じるのだろうか。

この問題を分析するにあたっては、主語が「非有生名詞」となり、「有生名詞」が目的語となる翻訳調の文体についても、確認しておく必要がある。欧文脈、直訳体とも呼ばれる翻訳調の文体は、オランダ語を漢文訓読式に読み下したところから始まった^{*6}。ただし、「非有生名詞」が主語となり、「語り手」や「視点人物」が対格で表される構文は、すでに文学表現として定着しており、単に日本語らしくないというだけでは片付けられなくなっている。山中桂一はそうした構文を表出価値の面からの分析を行っている^{*7}。山中は「非有生主語」の多くが擬人法であるとし、「表現の異常が心理的な理由によって正当化されている」と述べている

6.2 調査の目的

この調査の目的の第1は、小説の「語り手」や「視点人物」が主題化されずに対象化される原理を明らかにすることである。主題化されるのが無標である「語り手」や「視点人物」が、なぜ対格で表されるのだろうか。その理由を考えると同時に、その表現上の効果を解明していくことである。

*4 「語り手」が働きかけを受ける場合として、「私にくれる」「私によこす」など、語り手が与格で現れる場合も考えられるが、今回の研究では触れないことにした。

それらの動詞の特性に関しては、久野暲の研究で説かれている（注3参照）。

*5 熊倉千之・望月奈良江「日本の近代小説に於ける語り手の視点」『日本語学』6-11, 1987, p. 77

*6 森岡健二『欧文訓読の研究』, 明治書院, 1999

*7 山中桂一『日本語のかたち』, 東京大学出版会, 1998, pp. 112-123

第2の目的としては、一人称小説の「語り手」と三人称小説の「視点人物」とでは、対象化される傾向に違いがあるかを解明することである。その分析を行うに当たっては、主語の位置に「有生名詞」「非有生名詞」のいずれが来るかに注目することにする。

なお、今回の研究においては、人物自身の延長と考えられる心理なども、その存在が動詞「いる」によっては表されず、本来「意志性」を有さないことから、「非有生名詞」に含めて考える。分析にあたっては、「有生名詞」「非有生名詞」の両者が主語となり、一人称の「語り手」や三人称の「視点人物」に働きかける構文について、表現の違いを明らかにし、その傾向を明らかにしていくことにする。

6.3 分析の方法

この問題を解明するために、「非有生名詞」の主語が対格の人物に働きかける構文を多用した梶井基次郎の小説から用例を収集した。「語り手」および「視点人物」が対象化される原理を明らかにするには、多数の作家の用例を収集する必要があるが、今回はその前段階として、単一の作家の用例に限ることにした。それによって、収集される用例が限定される反面、一人称小説の「語り手」や三人称小説の「視点人物」が対象化される問題が、単一の作家においてどう表れているかという点が明らかになる。なお、「非有生名詞」の主語が対格の人物に働きかける構文に関しては、第7章においてコーパスを用いた分析を行うので、本章はその予備調査の意味でもあるのである。

文型資料としては筑摩書房版『梶井基次郎全集』（1999）を用い、その中から習作や未完成の作品を除いて、一人称で書かれた13編と三人称で書かれた7編を用いることにした^{*8}。

一人称の「語り手」が対象化されているとき、その理由を文脈を考慮に入れて分類することにする。その際、主語の位置に「有生名詞」と「非有生名詞」のいずれが出現しているか見る。三人称の「視点人物」に関しても同様の調査を行う。ただし、「対格の一人称名詞（語り手）」や「対格の視点人物」は、地の文の主節、従属節、等位節の表層文に現れる場合のみ取り上げる。会話や引用された部分、および文中において連体修飾節に埋め込まれたり、準体助詞によって句や節が名詞化され

*8 使用する資料に関しては、本章の末尾を参照。

ている例は除いた*9。なお、以下に引用する原文に関しては、強調するために字体を改めたり下線を引いたりした*10。本章の末には今回の調査で現れた用例を、一人称小説における一人称名詞が「対格」に現れる場合と、三人称小説における「視点人物」が「対格」で現れる場合に分けて、表の形で示すことにする。

6.4 「語り手」が主題化される場合

分析を始めるに先立って、「語り手」が主題化されて他者に働きかける場合を確認しておく。ここでは「語り手」は能動文の主語として現れ、物語は主題化された「私」の視点から描かれている。鎖線部が示すような「私」に関する視覚や意識に関する表現は、その指標と考えられる。

- (1) 休憩の時間を残しながら席に帰った**私は**、すいた会場のなかに残つてゐる女の顔などをぼんやり見たりしながら、心がやつと少しづつ寛解して来たのを覚えてゐた*11。
(「器楽的幻覚」)

宮崎・上野が指摘しているように、読者は作家が登場人物に設定した「視点」(視座)

*9 連体修飾節に埋め込まれたり引用されたりした部分は、書き手によって必然的に対象化されている。対象化するか否かを書き手が選択できてはじめて、そこにレトリック効果というものが生じる。したがって、「狂人のやうな悶えでそれを引き裂き、私を殺すであらう酷寒のなかの自由をひたすらに私は欲した」(「冬の蠅」といった用例は採集の対象から省いた。ただし、「何かを私を居堪らずさせるのだ」(「檸檬」といった例では、「のだ」は助動詞化していると考えられるので用例に含めた。なお、名詞や代名詞が省略されている場合は、文脈から補って考えた。

*10 本章は以下の論文をもとに、まとめ直したものである。

高野敦志「対象化された語り手および『視点人物』」『文学研究科紀要』53-3, 早稲田大学大学院文学研究科, 2008

*11 梶井基次郎『梶井基次郎全集』1, 筑摩書房, 1999, p. 150

から物語世界を眺める^{*12}。語り手の「私」に共感し^{*13}、さらにはその「私」に同化しながら作品を読み進めていく。その点では次に示す受動文の場合も同様である。

(2) **私は**幼い時よくそれを口に入れては父母に叱られたものだが、その幼時のあまい記憶が大きくなって落魄れた私に 蘇 つて来る故だらうか、全くあの味には幽かな爽かな何となく詩美と云つたやうな味覚が漂つてゐる^{*14}。(「檸檬」)

(2)においては、「私」は働きかけを受ける側に立っている。「父母は私を叱つたものだ」という能動文を想定してみると、原文における下線部が「父母」から「語り手」への働きかけであるのが分かる。ここでは一人称小説について述べたが、三人称小説についてもあてはまることである。「語り手」や「視点人物」を主題化する場合が無標であり、小説の文章では通例となっている。

6.5 対象化された「一人称名詞」

「語り手」や「視点人物」は必ずしも主題化されるわけではない。主語の位置に人物や事物が現れるために、「語り手」や「視点人物」が対象化されて「対格（目的語）」で表される場合も少なくないのである。ここではまず、一人称の「語り手」が対象化されて、主語の位置に「有生名詞」がくる場合を考えてみる。

(3) やがてその子の顔がこちらを向いたので私は微笑みかけました。然し女の児は笑つて来ません。然し首を洗はれる段になつて、眼を向け難くなつても上眼を使つて私を見ようとします^{*15}。(「橡の花」)

*12 宮崎清孝・上野直樹『視点』1985 pp. 103-107

*13 久野暉『談話の文法』,大修館書店, 1978, p. 134

同書において、久野は「文中の名詞句の指示対象 x に対する話し手の自己同一視化を共感 (Empathy)」、その度合いを「共感度」と呼んでいる。

*14 梶井基次郎『梶井基次郎全集』1, 筑摩書房, 1999, p. 8

*15 同, pp. 325-326

この場面ではまず、「私」が「女の児」に微笑みかける。鎖線部には「女の児」を意識する「私」の視点が感じられる。下線部の文において、省略された主語は「女の児」である。「女の児」の動作を描くために、「語り手」の「私」が対象化されているわけである。また、直前の文と下線部の文の主語を統一しようとする意識も、ここでは働いているものと思われる。

主語の「有生名詞」が「私」以外の人物であるものは、分析対象とした梶井の用例中では、(3)で示した場合以外には見当たらない。この種の用例が1例しか見られないのは、梶井の一人称小説では「語り手」が内面を語ることに重きが置かれ、「私」に働きかける人物が乏しいからだと思われる。一方、(4)の例では主語の位置に「檜鳥」が来ている。

- (4) 檜鳥が何度も身近から飛び出して私を愕ろかした。道は小暗い谿巖を廻つて、
何処まで行つても展望がひらけなかつた。このままで日が暮れてしまつてはと、
私の心は心細さで一杯であつた^{*16}。 (「冬の蠅」)

ここでは(3)の例とは異なり、直前の主語とそろえるために「有生名詞」が主語の位置に現れたのではない。「檜鳥」という名詞はこの作品においては初出だからである。あえて「檜鳥」を主語に立てた理由を考えるために、試みに(4)の下線の文を受動文に変えてみる。「私は何度も身近から飛び出す檜鳥に愕ろかされた」と直すと、「述定」の代わりに「装定」が用いられるため、「檜鳥」という対象に注意が向けられ、連体修飾節に埋め込まれた動詞「飛び出す」から、事態の動作性が失われてしまう。また、「檜鳥が何度も身近から飛び出して私は愕ろいた」というふう^にに自動詞を用いても、原文が持つ「私」が「檜鳥」によって圧倒されたという効果は出ないのである。

次に、主語が「非有生名詞」の例を見てみる。一口に「非有生名詞」と言っても、それには「有生名詞」に近接したものから、画然と区別されるものまでである。(5)で

*16 同, p. 175

は主語は主題化された「(乗合) 自動車」となっている。人が乗って動ける状態の自動車の場合は、単なる物体であるとは言えず、背後にそれを運転する人物が想定される。その分、翻訳調であるという印象は薄いと考えられる。

- (5) 冷^{つめた}い山^し気が沁^{しみ}みて来た。魔女^{またが}の跨^{ほうき}った箒^{ほうき}のやうに、自動車は私を高い空へ運んだ。一体何^{どこ}処^こまでゆかうとするのだらう。峠^{トンネル}の隧道^{トンネル}を出るともう半島の南である^{*17}。 (「冬の蠅」)

(4)で行ったのと同様に、原文を受動文に書き改める実験を試みる。「私は自動車に運ばれた」と変えた場合、それは私の状態が表現されたに過ぎないのに対し、「自動車は私を運んだ」と書くと、自動車の「運ぶ」という事態の動作性が前面に出る。また、それを直喩表現(斜体字に改めた部分)で修飾するには、自動車は主語の位置に来る必要がある。

「私」に働きかける「非有生名詞」には、語り手の感覚や意識が語り手自身から分立したものもある。それらは語り手自身によって対象化され、主語の位置から語り手自身に働きかける。そのために、「語り手」が主語の部分と目的語の部分に分裂しているとも言える。

- (6) 読者は幼時^{いたづら}こんな悪戯^{いたづら}をしたことはないか。それは人びとの喧噪^あのなかに囲まれてゐるとき、両方の耳に指で栓^{せん}をしてそれを開けたり閉ぢたりするのである。するとグワウツ——グワウツといふ喧噪^{だんぞく}の断続^あとともに人びとの顔^{おちい}がみな無意味に見えてゆく。人びとは誰もそんなことを知らず、またそんななかに陥^{おちい}つてゐる自分に気がつかない。——ちやうどそれに似た^{こどくかん}孤独感^{こどくかん}が遂に突然^{こま}の烈^{こま}しさで私^{こま}を捕^{こま}へた。それは演奏者の右手が高いピッチのピアノ^{こま}ニッシモに細かく触れてゐるときだった。人びとは一斉^{せい}に息を殺してその微妙な音に絶え入つてゐた。ふとその完全な窒息^{かくぜん}に眼覚めたとき、愕然^{かくぜん}と私はしたのだ^{*18}。

*17 同, p. 75

*18 同, p. 151

(「器乐的幻覚」)

この例では「それに似た孤独感が……私を捕へた」と書くことで、「孤独感」を擬人化している。「突然の激しさで」という突発性や強度は、主語である「孤独感」が持つ性質であるので、この場合も能動文で表される方がふさわしい。(6)の例では「捕へる」という他動詞が用いられているが、この種の構文では自動詞や形容詞に、使役の助動詞を付加した例も目につく。

- (7) すばしこく^{えだうつ}枝移りする小鳥のやうな不定さは私を^{しん きろう}いらだたせた。蜃気楼のやうなはかなさは私^{せつ}を切なくした。そして神秘はだんだん深まつてゆくのだつた。私に課せられてゐる暗鬱な周囲のなかで、やがてそれは幻聴のやうに鳴りはじめた。束の間の閃光が私の生命を輝かす。そのたび私はあっあっと思つた^{*19}。(「笈の話」)

これは語り手が笈の水音に耳を傾けている場面である。ここでは二重下線部の抽象名詞句が「私」に働きかけている。「不定さ」や「はかなさ」は、語り手の外部に存在している笈の水音に対して、語り手が下した評価なのであるが、それが擬人化されて「私」の感情をかき乱しているのである。下線部の「いらだたせる」は、自動詞「いらだつ」に対応する他動詞がないため、その代用として使役の助動詞を付したものである。「いらだつ」という心理状態を「誘発」する意の用法である^{*20}。形容詞「切ない」に動詞「する」を接続した「切なくする」の場合も、「私」に「切ない」という心理状態を誘発させている。

「すばしこく^{えだうつ}枝移りする小鳥のやうな不定さに私はいらだつた」「蜃気楼^{しん きろう}のやうなはかなさに私は切^{せつ}なくなつた」というように、「語り手」を主題化する形を取った場合には、「語り手」が自分自身の感覚に圧倒される印象は薄まってしまう。「非有生名詞」のうち、(6)の「孤独感」や(7)の「不定さ」「はかなさ」など、とりわけ抽

*19 同, p. 156

*20 森田良行『日本語文法の発想』, ひつじ書房, 2002

同書の第11章では使役の用法が、「誘発」を含め10種類に分類されている。

象度の高い名詞を主語にした構文は翻訳調の印象が強いが、梶井の文章では一つの表現技法として生かされている。こうした緊迫感を醸し出すには、「語り手」を対格で表した原文の方が効果的なのである。

6.6 対象化された「視点人物」

ここでは「視点人物」が登場する三人称小説の場合を考えてみる。語り手は「視点人物」が誰であるかを明示しなければならない。「視点人物」を特定する指標に使われる動詞の多くは、「視点人物」が主題化された場合に現れる^{*21}。

- (8) 石田はその路を通つてゆくとき、誰れかに^{とが}咎められはしないかと云ふやうなうしろめたさを感じた。なぜなら、その路へは大つぴらに通りすがりの家が窓^{ひら}を開いてゐるのだった。そのなかには肌脱ぎになつた人^{はだぬ}がゐたり、柱時計が鳴つてゐたり、味気ない生活が蚊遣り^{かや}を燻^{いぶ}したりしてゐた。そのうへ、軒燈にはきまつたやうにやもりがとまつてゐて彼を気味悪がらせた^{*22}。

(「ある崖上の感情」)

この例では破線部の意識に関する記述が指標となつて、石田が「視点人物」であることが分かる。ところが下線部においては、「彼(石田)」は対象化されており、主語は「有生名詞」の「やもり」である。読み手が「彼」に共感しにくい構文が選ばれているのである。そのために、「気味悪がらせる」という表現が用いられている。「～がる」という語法が、「彼」を外から見られる対象、いわゆる「対象人物」にしているわけである。

*21 第4章および、久野璋『談話の文法』,大修館書店,1978,pp.141-142を参照。「視点人物」の多くは主題化されるが、「くれる」「よこす」などの動詞では、「視点人物」が与格の形で現れることがあるが、それは久野の研究から敷衍して考えられることである。

*22 梶井基次郎『梶井基次郎全集』1,筑摩書房,1999,p.194

読み手を「彼」(＝視点人物)に「同化」させるだけなら、「やもりがとまつてみて気味悪かった」と書いた方が効果的だろう。ここでは「彼」を外側からも描くことで、読み手に「彼」が気味悪がる様子を想起させている。これによって、「彼」は「視点人物」として内側から、また「対象人物」として外側から描かれたことになる。内面と外面がともに描かれた方が、人物像は読み手に把握しやすくなるのである。

その一方で、梶井の一人称小説に多く見られる主語が「非有生名詞」の文が、三人称小説にも少ないながらある。次の例では主語が「視点人物」の「彼(喬)」の思考となっている。

- (9) どうして喬がそんなに夜更けて窓に起きてゐるか、それは彼がそんな時刻まで寝られないからでもあつた。寝るには余り暗い考へが彼を苦しめるからでもあつた。彼は悪い病気を女から得て来てゐた*23。 (「ある心の風景」)

「視点人物」の喬たかしを一人称の「私」に変えれば、梶井の一人称小説「檸檬」や「冬の蠅」に見られる構文となる。喬が「視点人物」であることを明確にするには、「寝るには余り暗い考へに彼は苦しんでゐるから～」「寝るには余り暗い考へに彼は苦しめられるから～」というように、喬を主題化した方がいい。「視点人物」を対象化すると、その人物が「視点人物」であるという印象が薄れる。その一方で、梶井の一人称小説に見られる主人公の意識が主人公自身を圧倒する印象を読み手に与えるのである。

6.7 「語り手」や「視点人物」の描かれ方

ここで梶井の作品において、どのような原理で人物が描かれているかまとめることにする。まず、語り手の「私」や「視点人物」が主語の形で主題化されるのが無標である。ところが、「語り手」や「視点人物」は対象化され、「対格」で現れることもある。そ

*23 同, p. 95

れらがどんな原理でなされたかをまとめると、以下のようになる。なお、() 内の数字は本稿で挙げた例文の番号である。

無標……「語り手」や「視点人物」は主題化され、読み手はそれらに共感しやすい。

- ①能動文を用いて、人物の五感や意識が描かれる。(1)
- ②受動文を用いて、人物が他者から働きかけを受ける場面が描かれる。(2)

有標……「語り手」や「視点人物」が対象化されるため、読み手の共感は妨げられる。

- ①直前の文に現れる主語と、後続の文の主語を統一する。(3)
- ②他者の動作性を前面に出す。(4)(5)
- ③他者が当該の人物を圧倒する効果を出す。(4)
- ④当該の人物の意識や感覚が自身を圧倒する効果を出す。(6)(7)(9)
- ⑤三人称小説において、当該の人物の心理的動揺などを外側から見えるように表現する。(8)

6.8 主語の出現傾向

梶井の小説において、一人称小説と三人称小説の場合に、主語となるものに偏った傾向が見られるかどうか確認しておく。前者において「語り手」が対象化されている場合と、後者において「視点人物」が対象化されている場合を比較すると、両者には明らかな差が認められる(本章末 表1および表2参照)。

一人称小説において「語り手」が対象化されているとき、「非有生名詞」が主語となり、対格の「私」に働きかける例がきわめて多い^{*24}。そのために、翻訳調の気取った文体的な印象を与える。それは語り手の意識が語り手自身を圧倒する形で働きかけるといった表現効果をもたらしている。それが緊迫した空気を読み手に感じさせる大きな要因となっている。また、「語り手」が主語と目的語(対格)に同時に現れる例も「冬の蠅」などに見られ、自分自身を思惟の対象とする内省的な側面が現れている。

一方、三人称小説において「視点人物」が対象化されている例は、一人称小説に

*24 全33例のうち、「非有生名詞」を主語とするものが20例ある。

において「語り手」が対象化されている例の半数以下である*25。しかも前者の場合、主語における「有生名詞」と「非有生名詞」の出現の比率は拮抗している*26。「非有生名詞」が主語となる翻訳調の文体を用いる傾向が、一人称小説の場合より弱いと考えられる。ただし、「非有生名詞」が主語で「視点人物」が対格となる例は、「冬の日」や「ある心の風景」などには認められる。それらは主人公の意識が主人公自身を圧倒するという点で、梶井の「一人称小説」との類似性を感じさせる。

「非有生名詞」を主語として人物に働きかける構文を用いる傾向が、一人称小説において顕著に表れているのはなぜか。それは緊迫し追い詰められた自身の内面を描くためには、この構文が有効であるということが挙げられる。そのために日本語らしくないと思われる構文を、あえて語り手が頻用したと考えられる。会話を用いて他の人物との関わりを描いた三人称小説では、その傾向が弱くなっているが、自分自身をモデルとした「冬の日」などの場合には、主人公の緊迫した意識を描くために、あえて「非有生名詞」を主語とした構文が用いられていると考えられる。

6.9 おわりに

第6章では語り手や「視点人物」が主題化されずに、対象化される原理や表現効果について分析した。「語り手」や「視点人物」が対象化されるため、読み手の共感は妨げられる一方、直前の文との主題の一貫性を維持したり、動作性を前面に出したり、心理的に圧倒される表現効果が認められた。また梶井基次郎の作品においては、「三人称小説」より「一人称小説」において、「非有生名詞」が主語となって人物に働きかける構文が好まれているが、これは「一人称小説」「三人称小説」という形式だけではなく、不安や孤独が主人公を心理的に圧倒するという場面の有無も関係していると思われる。

本章では梶井基次郎の作品を資料にして、「非有生名詞」が人物に働きかける構文の持つ表現効果を、小説の形式との関連で整理してきたわけであるが、次章では「非有生

*25 対格で表された語り手（一人称名詞）は、一人称小説では33例あったが、対格で表された「視点人物」は、三人称小説では15例しかなかった。

*26 三人称小説の場合、全15例のうち、主語が有生名詞のものが7例、非有生名詞のものが8例だった。

名詞」が主語となり人物に働きかける構文の特徴と表現効果を、より多くの資料を調査することで明らかにしていく。

使用する資料について

完成された梶井の一人称小説は、作品数では三人称小説よりも多いものの、総分量では三人称小説よりも少ない。その不均衡を少しでも補正するため、1966年発行の筑摩書房版『梶井基次郎全集』では習作扱いされておらず、完成された書簡体小説である「橡の花」も分析の対象とすることにした。「橡の花」を習作ではなく作品として収録した全集としては、他に1934年の六蜂書房版、1959年の筑摩書房版がある。1966年発行の全集の編者淀野隆三は、全集の月報3(1966)で、「『橡の花』は、梶井君の言うように、彼の他の作品とくらべたら或いは『レベル以下』かもしれないが、これを一般的に見れば、世間の小説に優るとも劣らぬ作品である」と評している。

なお、「橡の花」を含めた一人称小説の総分量は、三人称小説の8割程度である。前者は「愛撫」「笥の話」「器樂的幻覺」「Kの昇天」「交尾」「桜の樹の下には」「蒼穹」「泥濘」「橡の花」「路上」「冬の蠅」「闇の絵巻」「檸檬」、後者は「ある崖上の感情」、「ある心の風景」「過去」「城のある町にて」「雪後」「冬の日」「のんきな患者」である。

最後に、6-3で述べたように、今回の調査で現れた用例を表の形でまとめておく。表1は一人称小説における一人称名詞が「対格」に現れる場合である。表2は三人称小説における「視点人物」が「対格」で現れる場合である。

| | 主語 | 助詞 | 対格 | 述語 | 述語の形態 | 作品 |
|-----|------------|-----|----------|----------|---------|-------|
| 有生 | (女の児) | (は) | 私 | 見る | 他動詞 | 椽の花 |
| 有生 | 私 | は | 五六年も前の自分 | 思い出す | 他動詞 | 椽の花 |
| 有生 | (私) | (が) | 私自身 | 慰める | 他動詞 | 檸檬 |
| 有生 | (私) | (は) | 私自身 | 想像する | 他動詞 | 蒼穹 |
| 有生 | 私 | は | 私自身 | 腰装する | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 有生 | 私 | は | 自分 | 予定する | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 有生 | 私 | は | 自分 | 鞭打つ | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 有生 | 自分 | は | こちらの自分 | 失う | 他動詞 | 泥濘 |
| 有生 | こちらの自分 | は | その自分 | 眺める | 他動詞 | 泥濘 |
| 有生 | (冬の蠅) | (は) | 私 | 寝ねている | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 有生 | 椋鳥 | が | 私 | 愕ろかす | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 有生 | 椋鳥 | は | 私 | 脅かす | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 有生 | 二匹の白猫 | は | 私(をして) | 幻想させる | 自+使役 | 交尾 |
| 非有生 | ～不足さ | は | 私 | いらだたせる | 自+使役 | 鏡の話 |
| 非有生 | その奇妙なたくらみ | は | 私 | ぎょっとさせる | 自+使役 | 檸檬 |
| 非有生 | 変にくすぐったい気持 | が | 私 | 微笑ませる | 自+使役 | 檸檬 |
| 非有生 | ～という発見 | は | 自分 | 喜ばせる | 自+使役 | 路上 |
| 非有生 | 平野の眺め | は | 私 | 倦かせる | 自+使役 | 冬の蠅 |
| 非有生 | 何か | が | 私 | 居堪らずさせる | 連語+使役 | 檸檬 |
| 非有生 | 何か | が | 私 | 追い立てる | 他動詞 | 檸檬 |
| 非有生 | そう言ったもの | が | 私 | 慰める | 他動詞 | 檸檬 |
| 非有生 | 生活態度の強さ | が | 私 | 圧迫する | 他動詞 | 椽の花 |
| 非有生 | ～孤独感 | が | 私 | 捕える | 他動詞 | 器乐的幻覚 |
| 非有生 | 秘やかな情熱 | が | 私 | 満たす | 他動詞 | 闇の絵巻 |
| 非有生 | 私の「疲労」 | は | 私 | 解放しない | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 非有生 | その幸福 | は | 私 | 傷つける | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 非有生 | そのこと | は | 私 | 驚かす | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 非有生 | 裘のようなもの | は | 私 | 圧迫する | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 非有生 | 自動車 | は | 私 | 運ぶ | 他動詞 | 冬の蠅 |
| 非有生 | 不思議な戦慄 | が | 私 | 通り抜ける | 自動詞 | Kの昇天 |
| 非有生 | この空想 | は | 私 | 悲しくする | 形+する | 愛撫 |
| 非有生 | はかなさ | は | 私 | 切なくする | 形+する | 鏡の話 |
| 非有生 | 妄想 | は | 自分 | 弱くみじめにする | 形+形動+する | 泥濘 |

表1 一人称名詞が「対格」で現れる場合

| | 主語 | 助詞 | 対格 | 述語 | 述語の形態 | 作品 |
|-----|--------------|----|-------|-----------|-------------|---------|
| 有生 | その女 | は | 彼(生島) | 遇する | 他動詞 | ある崖上の感情 |
| 有生 | その婆さん | は | 吉田 | 睨む | 他動詞 | のんきな患者 |
| 有生 | 大槻 | は | 行一 | 送る | 他動詞 | 雪後 |
| 有生 | その女(中婆さん) | は | 吉田 | 開口させる | 自+使役(誘発) | のんきな患者 |
| 有生 | 米を磨いている女 | も | 轟 | 立ち停まらせる | 自+使役(結果) | 冬の日 |
| 有生 | 喧嘩をしている子供 | も | 轟 | 立ち停まらせる | 自+使役(結果) | 冬の日 |
| 有生 | やもり | が | 彼(石田) | 気味悪がらせる | 形+接属+使役(誘発) | ある崖上の感情 |
| 非有生 | ～余りに暗い考え | が | 喬 | 苦しめる | 他動詞 | ある心の風景 |
| 非有生 | 一日一日 | が | 轟 | 引き摺る | 他動詞 | 冬の日 |
| 非有生 | 何 | が | 轟 | 騙る | 他動詞 | 冬の日 |
| 非有生 | 残像 | が | 彼 | 導く | 他動詞 | 過去 |
| 非有生 | それ(激しい車輪の響き) | は | 彼 | やっつける | 他動詞 | 過去 |
| 非有生 | ～秋の先駆 | は | 峻 | ひきとめておかない | 他動詞+複合辞 | 城のある町にて |
| 非有生 | この考え | は | 轟 | 悲しくする | 形+する | 冬の日 |
| 非有生 | ～訝しい甘美な気持 | が | 轟 | 切なくする | 形+する | 冬の日 |

表2 「視点人物」が「対格」で現れる場合

付記 述語に関しては、テンスやアスペクトなどは除いて現代仮名遣いで表した。括弧内の名詞や助詞は文脈から補った。代名詞は可能な限り先行する名詞に戻した。

第7章 欧文脈

7.1 はじめに

第6章では梶井基次郎の小説を資料にして、語り手や「視点人物」が対象化される条件を整理し、小説のスタイルとの関係についても考察した。「私を」という形で「語り手」が対象化される用例では、約8割で、主語に「非有生名詞」が用いられていた。一人称の「語り手」が対象化される大きな要因として、「非有生主語」が確認されたわけである。

第7章では読み手にとって馴染みの少ない、日本語として違和感が伴うこの種の文体が、なぜ文学テキストに用いられてきたかという問題を扱う。そのためには、「欧文脈」「直訳体」などと呼ばれるこの種の文体が、日本語に入ってきた経緯を確認した上で、どのような文型があり、それぞれの文型には、いかなる表現効果があるのかという点を明らかにする必要がある。それによって、読み手の「作品世界」への「共感」を妨げかねない文体を、表現する作者の側が選択した意図も見えてくる。

まず、「欧文脈」「直訳体」の歴史的経緯については、第6章でも触れたように、森岡健二による詳細な研究がある^{*1}。森岡によれば、オランダ語を漢文訓読式に読み下したところに始まったとされる。明治以降、西洋文学を模範とした日本文学において、ヨーロッパ言語の直訳から生じた「欧文脈」が、一部の作家に採用されるようになったと言われる。

本章においては、「欧文脈」と言われるものの中から、第6章との関連で問題となった、「非有生名詞」が主語となり、語り手の「私」が対格の形を取り、他動詞などが来る文型を調査対象とする^{*2}。この種の問題を解くためには、文法研究の方法を参考にする必要があり、語り手が主語の位置に来て「私は」と述べるのが「無標」であり、語り

*1 森岡健二『欧文訓読の研究』, 明治書院, 1999

*2 第7章は以下の論文をもとにしている。

高野敦志「非有生主語の他動詞構文について」『表現研究』90, 表現学会, 2009

なお、他動詞以外にも、自動詞や形容詞に使役助動詞が下接した場合も含めることにする。注7も参照。

手が対格の形で「私を」で表示されるのが「有標」であるのは、久野暉による視点研究などで明らかになっている*3。ただし、久野の研究で扱われる例文の多くは作例と見られ、その仮説が実際の文でどこまで有効かは検証する必要がある。

また、表現研究の立場から、中村明は「直訳体」に関して、「[摩擦]の原理に立つ文彩の一つ。変化をつけるなどの目的で、ことさら外国語からの直訳の調子の表現を交ぜる修辞技法」と定義している*4。「非有生主語」を用いた構文に関しては、山中桂一はその多くが擬人法であると述べ、「意識の混濁」「主体統御能力を超えた感情」の描出手段であるとしている*5。

一口に「非有生主語」といっても、抽象名詞から、自然現象、心理作用、身体の一部を表す名詞に至るまで多岐にわたると考えられる*6。述語に関しても、前述した他動詞のほかに、自動詞や形容詞に使役助動詞が接続したものもある*7。

本章では「非有生主語」を持ち、語り手の「私」に働きかける文を収集することで、

*3 久野暉『談話の文法』,大修館書店,1978,p.169

久野は「主語」「目的語」「受身文の旧主語(対応する能動文の主語)」の順序で、「話し手」が文中に現れやすいとしている。なお、本研究では小説を資料と扱うことから、久野が用いた「話し手」の代わりに、「語り手」という用語を使用することにする。この「語り手」は一人称小説では作中の「私」であり、随筆などでは書き手自身に相当する。

*4 中村明『日本語の文体・レトリック辞典』,東京堂出版,2007,pp.283-284

*5 山中桂一『日本語のかたち』,東京大学出版会,1998,pp.112-123

*6 山中(1998)では「個人の延長」とされた「彼の足」なども、有生の動詞「いる」と共起しないところから、広義の「非有生名詞」と判断し、調査対象の中に含めた。

*7 吉川武時「無生物主語をめぐる問題点について」『日本語学校論集』,東京外国語大学外国語学部附属日本語学校,1976

吉川は「無生物主語・他動詞構文」の用例の中に、使役助動詞が下接したものを含めている。本研究でも調査対象とした。

非有生主語の他動詞（使役）構文の意味的特徴を整理することにする^{*8}。それによって、「作品世界」への「共感」を妨げかねない文体を、表現する作者の側が選択した意図も明らかになる。

本章ではより普遍的な結果を得るために、コーパスを用いた分析を行う。資料としては、『新潮文庫の100冊』『新潮文庫絶版100冊』『明治の文豪』『大正の文豪』を用い、非有生名詞を主語に持ち、対格の「私」を伴った他動詞構文を、使役構文も含めて342例収集し、それらを次の3つの観点から整理した^{*9}。

第1に、国立国語研究所編の『分類語彙表 増補改訂版』の「中項目」を用いて「非有生主語」を分類した^{*10}。その際、同書に出現しない例に関しては、類義語から判断した^{*11}。

第2に、用いられた述語の他動性に基づいて、他動詞および使役助動詞を伴った自動詞などを、村木新次郎、および工藤真由美の論文を参考にして、他動性の高い順に6段階に整理し、その出現傾向を調査した^{*12}。

*8 対格の形で対象化されるのは、「語り手」の「私」に限るわけではない。その人物の目から作品が展開する「視点人物」も、対象化されうるという点では同じである。ただし、今回は「語り手」の「私」が対象化される現象を調査の目的とするため、三人称小説で「視点人物」が対象化される問題は扱わないことにした。

*9 今回、調査対象とするデータからは、翻訳作品は除外した。また用例は地の文に限ることとし、「私」が連体修飾節に埋め込まれた用例は除いた。述語が否定された用例も外した。主語が複数の述語にかかる場合は、述語の数を文の数とし、複数の主語が一つの述語にかかる場合には、主語の数を文の数とした。要するに、主語と述語のペアーから出現数を計ることにしたのである。

*10 国立国語研究所編『分類語彙表 増補改訂版』,大日本図書,2004

*11 形式名詞を「底の名詞」とした連体修飾節に関しても、調査対象に含めることにした。判断に際しては文脈に従い、「あるドクトルの言つたこと」（島崎藤村「海へ」）などは「言語」に分類した。

*12 村木新次郎「ヴォイスのカテゴリーと文構造のレベル」仁田義雄編『日本語のヴォイスと他動性』,くろしお出版,1991

工藤真由美「現代日本語の受動文」『ことばの科学4』むぎ書房,1990

第3に、非有生名詞と対格の「私」の「意味役割」に基づいて、対象となる構文を6種類の文型に整理し、表現効果の違いを明らかにした^{*13}。その際、国立国語研究所の「表層格」「深層格」に関する研究を参照した^{*14}。なお、用例の引用に当たっては、全集などを参照し、表記の異同に関しては全集に則ることにした。

7.2 非有生主語の出現傾向

国立国語研究所編の『分類語彙表 増補改訂版』の「中項目」を用いて、非有生主語の出現数を調べた結果を以下に示す。カギ括弧に掲げたのが「中項目」で、数字は延べの出現数、→に具体例を示す。

- 「心」 124例(36.3%)
→思い・考え・気分・望み・野心・好奇心・自尊心・恐怖・安心
- 「言語」 35例(10.2%)
→言葉・文章・話・手紙・一言・一行・叫び・書籍・雑誌・沈黙
- 「様相」 22例(6.4%)
→姿・美・混沌・調子
- 「身体」 19例(5.6%)
→顔・容貌・目・瞳・口・首・手・体躯・巨体
- 「自然」 17例(5.0%)
→光・闇・影・音・水音・静寂・静けさ・匂い・残照・木漏れ陽
- 「天地」 11例(3.2%)
→谷・空・太陽・灘・光景
- 「存在」 11例(3.2%)
→消失・共存・秘密・ないこと・いること
- 「生活」 10例(2.9%)

*13 日本語においては、格助詞で表される「表層格」と、動作主や場所、道具などの「意味役割」を担う「深層格」が考えられる。

*14 国立国語研究所編『日本語に於ける表層格と深層格の対応関係』,三省堂,1997

- 生活・旅・下宿・大食
「待遇」8例(2.3%)
- 意地悪・束縛・魅惑・促し
「時間」8例(2.3%)
- 時間・歳月・月日・永遠
「機械」7例(2.0%)
- 自動車・ジープ・汽車・俵・ボーイング七四七・一艘のランチ
「量」7例(2.0%)
- 量・強さ・多いこと
「植物」7例(2.0%)
- 花・灌木・樺
「行為」7例(2.0%)
- 態度・用事
「力」6例(1.8%)
- 力
「交わり」5例(1.5%)
- 戦い・邂逅・応対・饗応

上記以外に38例(11.1%)あった。「心」「言語」「身体」などは数の上では多いが、「非有生」という観点からは周縁的であり、「人物の延長」と考えられる。「自然」「天地」などは自然現象に属し、「待遇」「時間」「量」などは抽象性が高い。また「植物」は日本語では非有生扱いだが生物であり、「機械」は背後に操作する人物の存在が感じられる。対格の「私」に働きかけるこれらの名詞は、「人物の延長」であったり、背後に人物が想定されたり、それ自体で動きがあったりする場合が多く、いわゆる「アニマシー」の相対的な高さが感じられる例が目立つ^{*15}。

*15 「アニマシー」は「有生性」「生物性」と訳される。対象が生物らしいかどうかを心理的に判断するものである。

7.3 他動性に基づく述語の整理

非有生主語を伴う他動詞、および使役構文に用いられる述語を、「他動性」が高い順に6種類に整理し、その出現傾向を見ることにする^{*16}。なお、数字は出現数で、→に具体例を示す。

①対象を物理的に変化させる述語 6例(1.8%)

→刺す・突き刺す・傷つける・変える・痛めつける・老衰せしめる

②対象の位置を変え自律性を奪う述語 84例(24.6%)

→動かす・運ぶ・駆る・押し流す・浸す・連れ出す・行かせる・駆り立てる・とらえる・閉じ込める・制する・立たせる

③対象に物理的に働きかけるが変化までは含意しない述語 42例(12.3%)

→襲う・打つ・射る・包む・噛む・殴りつける・圧迫する

④対象を心理的に変化させる述語 155例(45.3%)

→慰める・脅かす・励ます・驚かせる・悲しくする・幸福にする・安堵させる・感心させる・愕然とさせる・有頂天にさせる

⑤対象に対する態度を表す述語 55例(16.1%)

→待つ・見る・招く・出し抜く

⑥対象に対する心的な活動を表す述語

「思い出す」「しのぶ」などが考えられるが、1例も見られなかった。

*16 厳密に「他動性」を考える場合には、他動詞「立たす」と使役表現「立たせる」は区別しなければならないが、本研究は「非有生主語」と共起する述語の傾向を見ることを主眼とするので、両者を②「対象の位置を変え自律性を奪う述語」に分類した。

全体的に見て、「対象を心理的に変化させる述語」が半数近くを占めており、『分類語彙表』による非有生主語の分類で、「心」が最多の項目だったことと照応が見られる。次いで「対象の位置を変え、自律性を奪う述語」が多い。「傷つける」「打つ」などは、一義的には対象に物理的に働きかける動詞だが、実際の文脈では「心を傷つける」「心を打つ」といった心理状態を表すために用いられる場合が大半である。「対象の位置を変え自律性を奪う述語」においても、「恐怖が私を捉える」「私を郷愁に駆る」といった例が目立つ。「自動車が私を運ぶ」といった物理的移動を表す例は、きわめて少数なのである。他動性の強弱を問わず、非有生主語の他動詞（使役）構文は、心理表現に用いる場合が無標であると考えられる。

7.4 「意味役割」による構文の整理

「意味役割」とは述語と項の意味関係を示したものであり、研究者によって設定に異同がある。非有生主語の全体は、広義では「無意志主体」と考えられるが、本研究では、「原因」「人物の延長」「(狭義の) 無意志主体」に整理した^{*17}。その方法として、国立国語研究所の「深層格」の分類基準におおむね従った^{*18}。項の「意味役割」を判定する場合、動詞の形を（他動詞→自動詞 能動→受動）などに変え、主語のガ格をデ・ニ・ニヨッテでほぼ同意の原因-結果構文に言い換えられる場合は、「人物の延長」や「無

*17 「非有生主語」は動詞「いる」と共起しないことから、広義の「無意志主体」と考えられるが、有生である人間の一部分をなす身体や心理活動は、「非有生名詞」としては周縁的であるので「人物の延長」とし、それ以外の自然現象や植物、機械を「(狭義の) 無意志主体」として区別する。さらに、注の19で述べるように、原因-結果構文に言い換えられる場合には、あえて直訳体である「欧文脈」を選択したと考えられるので、国立国語研究所(1997)の分類基準に基づいて「原因」とした。

*18 国立国語研究所編『日本語に於ける表層格と深層格の対応関係』,三省堂,1997, pp. 94-95

意志主体」ではなく「原因」と考えることにした^{*19}。

7.5 本研究で扱う「意味役割」

「原因」……原因-結果構文に言い換え可能な場合の主語。非有生主語が原因となり、その結果は文中に述語の形で顕在する。

「人物の延長」……個人の身体や心理活動に相当する主語。人物の一部であるため、非有生名詞としては周縁的である。(原因-結果構文に言い換え不能な場合)

「(狭義の) 無意志主体」……自然現象や植物、機械などが主語となる。(原因-結果構文に言い換え不能な場合)

「経験者」……心的状態を経験している場合の「私」

「対象」……物理的に働きかけを受けている場合の「私」

「終点」……述語に表された動きの向けられた名詞

上記の「意味役割」に基づいて、非有生主語の他動詞（使役）構文を、以下の6種類に整理した。

A 原因-結果構文に言い換え可能

①原因+経験者 (+終点)

②原因+対象 (+終点)

*19 例えば、「苦しめる」という他動詞を「苦しむ」という自動詞や「苦しめられる」という受動態に置き換える。

「私の反省は死ぬまで私を苦しめる」(林芙美子『放浪記』)は、「私は反省によって死ぬまで苦しむ(苦しめられる)」と言い換えられるので、下線部は「原因」と判定する。今回は「いらだたせる」といった使役表現も扱う関係上、「小鳥のような不定さは私をいらだたせた」(梶井基次郎「笥の話」)も、「小鳥のような不定さによって、私はいらだった」と言い換えられるので、下線部は「原因」と判定した。

B 原因-結果構文に言い換え不能

- ③人物の延長+経験者 (+終点)
- ④人物の延長+対象
- ⑤無意志主体+経験者
- ⑥無意志主体+対象

以下に例文を示しながら、それぞれの文型の特徴を述べることにする。なお、文中の下線や波線は、説明のために加えたものである。

①原因+経験者 (+終点) 166例 (48.6%)

動詞の形を(他動詞→自動詞 能動→受動)などに換え、主語をデ・ニ・ニヨッテに変えることで、ほぼ同意の原因-結果構文に言い換えられる。この型が最も多く見られる。あえて直訳体である「欧文脈」を用いることで、心理的経験を起こす原因を前景化している。「私」が心理的に変化した結果は、述語の部分にもっぱら現れるが、機能動詞「する」の場合には、「終点」(波線部分)に現れる。

- (1) だが、母の死んだ時、私は死ぬ決心をしたのではない。とりなしてくれた母がいなくなって、父との憎みあいがとめ度もなく**私**を苦しめはじめていた^{*20}。

(田宮虎彦「足摺岬」)

- (2) 彼女の首筋にはオーデコロンの匂いがした。夏の朝のメロン畑に立っているような匂いだった。その匂いは**私**を何かしら不思議な気持ちにさせた^{*21}。

(村上春樹「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」)

*20 新潮社編『新潮文庫の絶版100冊』, 新潮社, 2000

田宮虎彦『田宮虎彦作品集』第3巻, 光文社, 1956, p. 162

*21 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

村上春樹『村上春樹全作品』4, 講談社, 1990, p. 25

(1)に関して語り手は、「父との憎みあいによって、とめ度もなく私は苦しみはじめていた」という形でも、同一の事態を表現できたわけだが、「私」が「苦しむ」主体であるというより、苦しみを一方的に受ける対象であることを示している。その働きは(1)では「私」にマイナスに作用しており、心理的に圧倒されている印象を与える。(2)は女性の傍らに立った「私」が、香水の匂いをかいでいる場面である。

②原因+対象 (+終点) 14例 (4.1%)

原因-結果構文に書き換え可能で、あえて直訳体である「欧文脈」を用いた点では①と同様であるが、対格の「私」が何らかの働きかけを受けていても、それが心理的な経験として、明示されていない場合である。

(3) 私^{わたくし}はたゞ人間^{にんげん}の罪^{つみ}といふものを深く^{ふか}感じ^{かん}たのです。其^{そのかん}感じ^{わたくし}が私^{わたくし}をK^をの墓^{まい}へ毎
月^{げつ}行^ゆかせます*22。 (夏目漱石「こころ」)

(4) ひょっとすると、いま書きかけている物語こそ、いい物かもしれないというかすかな
な望^{のぞ}みが、私^{わたし}を机^{つき}に縛^{しば}りつけていたからである*23。 (三浦哲郎「帰郷」)

(3)の例では、友人Kを自殺に追い込んだのではないかという罪悪感によって、語り手の「先生」はKの墓を詣でるわけだが、下線部の「その感じ」は、「私」に行動を強いるほどの固定観念となっている。(4)の場合も、物語を書くことへの執念が、語り手の「私」を机に縛りつけているのである。いずれの場合も、本来、語り手の一部である心的状態（「その感じ」や「かすかな望み」）が、語り手自身から独立し、あたかも外部の存在であるかのように、語り手自身を動かしているという印象を与える。

*22 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

夏目漱石『夏目漱石全集』6, 岩波書店, 1966, p. 282

*23 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

三浦哲郎『三浦哲郎自選全集』1, 新潮社, 1987, pp. 233-234

B 原因-結果構文に言い換え不能

③人物の延長+経験者 (+終点) 50例(14.6%)

主語には語り手の「不安」「不満」「恐怖」「悲しみ」「倦怠」など、感情を表す名詞が来て、動詞には「とらえる」「襲う」などを伴う^{*24}。小説などで多用された結果、慣用化され違和感の乏しくなった表現が多い^{*25}。主語の部分に「私」が心理的に変化した状態が現れることが多い。

(5) 前方の湿原にも何も動く気配がなかった。何かの手違いで、みなは突破を中止したのではないだろうか、と恐怖が私を捉えた^{*26}。(大岡昇平「野火」)

(6) 再び私を、生活の魅惑、あるひは生活への嫉視が虞にしようとした。金閣を焼かずに、寺を飛び出して、還俗して、私もかういふ風に生活に埋もれてしまふこともできるのだ^{*27}。(三島由紀夫「金閣寺」)

(5)の例では、「私」は第二次大戦中フィリピンの最前線に送られ、戦場での恐怖という心理的経験をしており、「私」が変化した状態は、「恐怖」で表されている。なお、

*24 (5)の例で考えると、「恐怖によって私は捉えられた」と言い換えられそうだが、「恐怖」は原因ではなく、「私」を捉えた存在である。「恐怖」は語り手が危険な状況に直面して感じる、語り手自身の心理状態である。

*25 「丁度それに似た孤独感が遂に突然の烈しきで私を捕へた。」(梶井基次郎「器樂的幻覚」)や、「突然咽をしめつけられるやうな恐怖が私を襲ってきた。」(堀辰雄「風立ちぬ」)など、昭和初期にはすでに現れており、大岡昇平や三島由紀夫、獅子文六、島尾敏雄、村上春樹など戦後作家の作品でも、この種の表現は用いられている。

*26 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

大岡昇平『大岡昇平全集』3, 筑摩書房, 1994, p. 84

*27 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

三島由紀夫『三島由紀夫全集』10, 新潮社, 1973, p. 208

(6)は主人公の「私」が金閣を焼くのをためらい、普通の生活に踏みとどまるか迷っている場面である。波線部と機能動詞「する」を合わせ、「虜にする」で一つの動詞相当と考えれば、「私」の心理的变化は、主語である下線部に現れていると言える。

④人物の延長+対象 40例(11.7%)

語り手の「私」、もしくは第三者の身体や心理が「私」に働きかける場合である。この文型は「主語が身体」の場合と、「主語が心理的なもの」の場合に、さらに整理できる。

(7) 掌に汗の流れるような感じがしたので眼をやると、血でした。ここに飛びこんだ時、どこかでぶつけたにちがいありませんでした。

「パードレ」岩かげの間に小さい眼が、じっと**私**を窺^{うかが}っていました*28。

(遠藤周作「沈黙」)

(7)は「主語が身体」の場合である。潜伏する司祭である私を、信者のキチジローが窺っている場面である。「小さい眼」はキチジローのものだが、この時点では司祭には誰の眼か分からないため、「小さな眼」と述べたのであり、視覚的な描写として全く自然である。

(8) 私^{わたくし}は時々奥^{ときどきおく}へ行^いつて奥^{おく}さん^{おこ}を起^{おこ}さうといふ気になります。けれども女^{をんな}に此^{この}恐^{おそ}ろしい有^{あり}様^{さま}を見^みせては悪^{わる}いといふ心^{こころ}持^{もち}がすぐ**私**を遮^{わたくし}ります*29。

(夏目漱石「こころ」)

(8)は「主語が心理的なもの」の場合である。友人Kが自殺した現場を、下宿先のお嬢

*28 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

遠藤周作『遠藤周作文学全集』2, 新潮社, 1999, p. 236

*29 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

夏目漱石『夏目漱石全集』6, 岩波書店, 1966, p. 269

さんに見せてはならないと、語り手が決意する場面である。「私」の延長である「心持」が私自身に働きかけるという特異な状況を、分析的に描いている。

⑤無意志主体+経験者 13例(3.8%)

背後に操作する人物が想定される機械類や、自然現象、正体が明示されていないものまで、主語となるものには幅がある。心理的な経験を「私」にもたらし点では共通している。「無意志主体」が「私」に働きかけ、なおかつ、心理的経験を引き起こす状況が特殊であるため、出現数が限られたものと思われる。

(9) 巴里人が誇りとするといふシャンゼリゼエの大街路まで行くと、右からも左からも飛んで来る無数の自動車が慣れない**私**を脅かした^{*30}。(島崎藤村「エトランゼエ」)

(10) 私は松の根方にもたれた。その濡れた冷たい樹の肌は**私**を魅した。この感覚、この冷たさが私だと私は感じた。世界はそのままの形で停止し、欲望もなく、私は満ち足りてゐた^{*31}。(三島由紀夫「金閣寺」)

(9)はフランスに滞在した島崎藤村が、パリの町で慣れぬ自動車に脅威を感じる場面である。(10)では金閣を焼く直前の「私」が、松の樹に接触することで、樹の冷たさと自分自身の冷たさに相通じるものを感じている。

⑥無意志主体+対象 59例(17.3%)

状況を視覚的に描写する表現に多く用いられ、「私」の位置関係や移動する状況を示すことが多い。日本語としてはごく自然なものである。

*30 新潮社編『新潮文庫の絶版100冊』, 新潮社, 2000

島崎藤村『島崎藤村全集』8, 筑摩書房, 1967, p. 229

*31 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

三島由紀夫『三島由紀夫全集』10, 新潮社, 1973, p. 269

- (11) 太陽がフロント・ガラスから射しこんで、**私を**光の中に包んでいた。目を閉じるとその光が私の顔をあたためているのが感じられた^{*32}。

(村上春樹「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」)

- (12) 胃袋を突っ張らせ、まだ目を白黒させていた**私を**乗せて、パンナムのボーイング七四七は勇躍、一路アメリカ本土を目差し飛び立った^{*33}。

(藤原正彦「若き数学者のアメリカ」)

(11)は停車中の乗用車で、フロント・ガラスから射しこんだ日光に包まれた状況を、感覚的に描写している。一方、(12)はアメリカに研究者として招かれた語り手が出発する経緯を説明している。

7.6 他動性および文型との関連性

最後に、『分類語彙表』「中項目」の分類で、用例が多く集まった上位5種の主語について、述語の他動性、「意味役割」に基づく文型との関連性を調査した。

| 他動性 | 心 | 言語 | 様相 | 身体 | 自然 | その他 | 全体 |
|-----|-----|----|----|----|----|-----|-----|
| ① | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 4 | 6 |
| ② | 44 | 2 | 6 | 3 | 2 | 27 | 84 |
| ③ | 21 | 1 | 3 | 0 | 6 | 11 | 42 |
| ④ | 54 | 25 | 9 | 1 | 7 | 59 | 155 |
| ⑤ | 5 | 6 | 4 | 14 | 2 | 24 | 55 |
| ⑥ | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 全体 | 124 | 35 | 22 | 19 | 17 | 125 | 342 |

表1 述語の他動性と主語の出現数

*32 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

村上春樹『村上春樹全作品』4, 講談社, 1990, p. 584

*33 新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995

藤原正彦『若き数学者のアメリカ』, 新潮社, 1977. p. 24

表1は7.3で論じた述語の他動性について、主語の出現数を示したものである。「心」「言語」「様相」「自然」に関しては「全体」と同様に、④「対象を心理的に変化させる述語」が最も多い。特に「言語」の場合、約7割(25/35)が④の述語となっている。一方、「身体」では⑤「対象に対する態度を表す述語」の用例が最多となっている。これは⑤の「待つ」「見る」などの述語と「身体」に属する主語が共起しやすいことを示している。

| 文型 | 心 | 言語 | 様相 | 身体 | 自然 | その他 | 全体 |
|----|-----|----|----|----|----|-----|-----|
| ① | 58 | 24 | 11 | 3 | 6 | 64 | 166 |
| ② | 10 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 14 |
| ③ | 37 | 3 | 5 | 1 | 1 | 3 | 50 |
| ④ | 19 | 3 | 0 | 15 | 1 | 2 | 40 |
| ⑤ | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 10 | 13 |
| ⑥ | 0 | 2 | 4 | 0 | 9 | 44 | 59 |
| 全体 | 124 | 35 | 22 | 19 | 17 | 125 | 342 |

表2 意味役割による文型と主語の出現数

表2は7.4で示した「意味役割」による文型について、主語の出現数を示したものである。「心」「言語」「様相」に関しては、「全体」と同様に、①「原因+経験者(+終点)」の文型が多い。特に「言語」では7割弱(24/35)が①の文型となっており、語り手の「私」に心理的变化をもたらす直訳体の表現が、いかに多用されているかを示している。③「人物の延長+経験者」の文型については、7割強(37/50)が「心」が主語の場合となっている。これは「恐怖が私を捉える」「不安が私を襲う」といった慣用化された表現が多用されることと関連がある。「身体」では8割弱(15/19)が④「人物の延長+対象」の文型となっており、「顔が私を見る」「手が私を押しのける」のように、視覚的な描写表現に用いられている。「自然」に関しては、⑥「無意志主体+対象」の文型が最も多い。「暗闇が私を包む」「光が私を射る」といった表現が、それに相当する。

7.7 まとめ

以下に、本章の調査結果をまとめる。

「非有生主語」の他動詞（使役）構文は、語り手の「私」が心理的経験をする場合に多用される。「心」に属する名詞が圧倒的に多く、「言語」「身体」などを含め、「アニメシー」が高い名詞が8割弱を占める。半数近くが「対象を心理的に変化させる述語」であり、「他動性」は相対的に低い。

6つの文型を概観すると、「原因-結果構文に言い換え可能」な文型が半数を占める。語り手が心理的に圧倒される状況を表すために、あえて日本語としてはこなれない言い回しを選んだという表現意図が感じられる。「非有生名詞」を「原因」として主語に立て、因果関係を前景化している点が、こなれなさの大きな要因である。

全用例の残り半数が、「原因-結果構文に言い換え不能」な文型である。心理状態を表す慣用化された表現のほか、語り手の位置関係や移動の状況などを視覚的な描写で表す場合が目立ち、あえてこの表現を選んだという印象は弱く、日本語としての違和感が乏しいものが多い。

「非有生主語」と述語の他動性、および文型の関連では、特に「身体」に異なる傾向が見られた。「身体」が物質的に人物の一部であり、「非有生」という観点からは極めて周縁的であることが関係している。

近代文学において、「欧文脈」はどのような働きを担ったのだろうか。西洋文学を模範とした近代以降の日本文学が、西洋語の直訳体を導入したことに関しては、作家が原文で西洋文学を理解することによって、西洋語の言い回しが作家自身の文体にも影響したということが考えられる。また、新しい文学を創造するためには、今までにはない文体を導入する必要もあったものと考えられる。ただし、直訳体のすべてを無批判に導入したわけではない。作品に現れた用例の多くは、心理的経験を表現するために用いられているからである。語り手が心理的に圧倒される状況を表すという表現効果を、書き手である作者の側は求めていたと考えられる。これは山中桂一の主張を裏付ける結果となった^{*34}。心理表現に関わらない場合には、「アニメシー」が低い語を擬人化して主語に

*34 山中桂一『日本語のかたち』, 東京大学出版会, 1998, pp. 112-123

立てることを避ける傾向も見られる^{*35}。一方、「非有生名詞」が主語であっても、「直訳体」の印象が薄いものも含まれているという点にも留意すべきである。

今回の研究では、調査対象を明治以降に限ってしまったために、それ以前の文学作品で、「非有生名詞」を主語とする文が、どの程度存在したかについては、別途研究する必要がある。通時的な観点からの考察も、データが昭和20～30年代に偏っているためになかったことも、今後の研究課題としたい。

7.8 おわりに

第7章では第6章を発展させる形で、より多くの資料をコーパスの形で参照し、日本文学の表現の一つとして位置づけられる「欧文脈」を、「他動性」や「意味役割」など、文法的観点から整理することを試みた。「欧文脈」と一括りで考えられがちな表現には、どのようなものがあるか、実際の文学テキストを対象として調査したことで、しばしば論議的となる「日本語らしい表現、日本語らしくない表現とは何か」という問題にも、一石を投じたものと考えられる。

次章においては、小説における表現と理解の問題について検討する。作者の執筆し表現した「物語世界」を、読み手がどのように受容するか、その伝達のプロセスと、小説の形式との関係について仮説を提示する。

*35 要するに、主語の「アニマシー」が低く、「私」の「意味役割」が「対象」である場合には、直訳体の日本語で表現することは難しい。The law prevents me from giving you files. のような文は、「ファイルは法律上お渡しできません」とでも訳すしかない。

第8章 小説における表現と理解

8.1 はじめに

第3章から第7章までは、「視点」をめぐる諸問題を扱ってきたが、本章においては、小説における「視点」の問題を、表現と理解のプロセスという観点から考察することにする。まず、「言語過程説」を提唱した時枝誠記や、文章論の研究者である永野賢が、表現と理解についていかなる見解を持っていたか見る。次に、認知科学との関連で文学作品の鑑賞について論じた宮崎清孝、国語教育研究の立場から、「視点人物」と「対象人物」の違いを論じた西郷竹彦の主張を概観する。さらに、山岡實の「物語におけるコミュニケーションモデル」などを検証した上で、「小説における表現と理解」のプロセスを、第3章で論じた小説の形式との関連で、仮説として提示することにする。それによって、大枠でとらえられてきた表現と理解のプロセスが、小説の形式といかに関わってくるかが明らかになると考えられる。

8.2 文章における表現と理解

ここではまず、文章一般における表現と理解の問題について触れることにする。言語の本質を「主体的な表現過程の一の形式である」とし、その理論を「言語過程説」と名付けた時枝誠記は、代表的著作『国語学原論』の続篇において、言語における表現の問題をより掘り下げ、「言語による思想の伝達」を図式化している*1。

時枝が強調しているのは、言語というものは実体的なものではなく、表現主体によって表された言葉も、間接的な形でしか理解主体に伝わらないということである。音声や文字によって表された言葉は、思想そのものではなく、表現主体の思想が言語というコードに変換され、それを解読する理解主体が、表現主体の意図したとおりに理解するという保証はないのである。

文章研究に業績を残した永野賢も、書き言葉における表現が、いかに誤解を伴いやす

*1 時枝誠記『国語学原論 続篇』, 岩波書店, 1950, pp28-32

本研究 (2.8.1参照)

い困難なものであるかについて強調している。永野は表現者の思想が理解者に伝わるまでの、二つの困難について言及している。まず、表現者の思想には主観的な「脈絡」があり、それを文章化する際に、客観的な「文脈」に定着する。さらに、理解者は自身の主観的な「脈絡」に取り入れる。表現者の「脈絡」と文章の「文脈」、理解者の「脈絡」は、「根源的には不等号で結ばざるをえない」としている^{*2}。ここで永野は、思想内容を言語化する過程と、言語から思想内容を理解する過程で、歪みが生じる危険性を指摘しているのである。ただし、永野が強調しているのは、伝達が不可能だということではなく、そうした困難を踏まえた上で、理解者が主観的な「脈絡」を排除して、客観的な文脈をそのまま受け取り、表現者の「脈絡」に近づくため、慎重な読みが重要であるという点である。

永野がここで論じているのは、文章一般についてであると考えられるが、作者が虚構の内容を文章化し、読み手が小説として鑑賞するプロセスを考えるには、文学作品の理解という観点を考慮することが不可欠である。

8.3 「見え」と「視点人物」

宮崎清孝は上野直樹との共著『視点』の後半において、登場人物に感情移入することで、「読み手が作品の中の登場人物や語り手の位置に仮想的に自分をおき、そこから作品の中をみていこうとする」過程に注目する^{*3}。その位置から見える物語世界が、宮崎の言う「見え」である。それによって、読み手は登場人物や語り手と「同化」することで、作品への理解が深まるというのが宮崎の主張である。

宮崎の言う「見え」は、西郷竹彦の定義した「視点人物」と密接に関わり合う概念である。西郷は小説において、「見ているほう」(視点)と「見られているほう」(対象)があると述べている。その上で、「見ているほうの人物」を「視点人物」、「見られているほうの人物」を「対象人物」と定義している。「見え」は西郷の言う「視点人物」の

*2 永野賢『文章論総説』,朝倉書店,1986,pp. 44-45

本研究 (2.8.2参照)

*3 宮崎清孝・上野直樹『視点』認知科学選書1,東京大学出版会,1985,p. 107

本研究 (2.4.2参照)

位置から見える物語世界の光景である。また、西郷は作中の「視点人物」「対象人物」の有無から、小説を「一人称の視点」、「三人称客観の視点」「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」に大別している*4。

8.4 作者と語り手

時枝誠記は『国語学原論 続篇』において、文学作品の理解に関して、「言語過程説」を文学に当てはめて論じている。時枝は「主体的なものは、常に客体的なものを通して表現される」とし、「文学において客体的なもの」は、作品の人物、事件、自然などの「客体的なもの」と位置づけている。その上で、作者の「主体的なもの」は「客体的なもの」の取り扱いにおいて表現され、読み手は「作品に描かれた人物、事件、自然等の客体的なものに興味を奪はれてゐる時でも、無意識のうちに、作者の主体的なものを感じてゐる」とする*5。

作品の中に作者の主体的なものが表現されるということは、大筋では正しいと言える。ただし、作中の「語り手」は時として、作者の思想と相容れないような考えを、作中において述べることもある。小説に書かれた内容は、あくまでも虚構である。小説の内容が虚構であるからには、作者という人間とは別に、作品における「語り手」を表現主体として位置づけることが必要となってくる。

その一方で、中村明は夏目漱石の『吾輩は猫である』を例にして、「『吾輩は猫である』という作品における漱石の目」、猫に「吾輩」と言わせている陰の存在を「創作視点」と名付けている*6。

*4 西郷竹彦『文芸学講座(I) 視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, p. 140-141 本研究 (2.5.2参照)

本研究では「視点人物」の役割を重視する観点から、「一人称の視点」「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」「三人称客観の視点」の順に論じることにする。

*5 時枝誠記『国語学原論 続篇』, 岩波書店, 1950, p. 125 本研究 (2.8.1参照)

*6 中村明「視点を映す表現」『早稲田大学国語教育研究』7, 早稲田大学国語教育学会, 1987. pp. 2-3

中村は表現する側の立場から、猫の背後にある『吾輩は猫である』を書いた漱石の目について触れたわけだが、読み手が理解する立場から考えると、虚構である作品『吾輩は猫である』の語り手は、吾輩と称する「猫」なのである。いずれにせよ、表現する立場からも、作品を理解する立場からも、作者と作品の語り手は峻別すべきなのである。

8.5 物語のコミュニケーションモデル

山岡實は物語のコミュニケーションモデルを提示している。「現実の作者Writerは、自分が書くことばをすべて虚構上の語り手Speakerに委託し、自分は姿を消してしまう」と述べ、物語の作者をテキストと切り離し、虚構上の語り手Speakerが、聞き手Hearerに語りかけているとする。一方、現実の読者Readerに関しては、「現実の作者Writerあるいは虚構上の語り手Speakerに直接話しかけられたものを聞くのではなく、虚構上の語り手Speakerが一般的読者である虚構上の聞き手Hearerに話しかけていることを、間接的に立ち聞きしていることになる」と述べている^{*7}。

一般的読者が「間接的に立ち聞きしている」という山岡の枠組みでは、読み手が「視点人物」の視座から物語世界を眺めるといった側面を、伝達プロセスの中に組み込むことが難しい。本研究では、宮崎清孝の「見え」を作品を深く理解する重要な契機と考えるため、「虚構上の聞き手Hearer」という抽象的な存在は考えないことにする。

8.6 小説の形式と伝達プロセス

8.6.1 一人称の視点

本章においては、小説の形式によって伝達プロセスに違いは生じるか、具体例を参照しながら仮説を提示することにする。これは先述したように、時枝誠記の「言語による思想の伝達」、永野賢の「主観的脈絡」、宮崎清孝の「見え」や西郷竹彦の「視点人物」の概念などを参照しつつ、小説における伝達プロセスと、小説の形式との関わりを仮説として提示するものである。論じている内容を視覚的に理解しやすいように、「表現と

*7 山岡實『語りの記号論 増補版』松柏社、2005、pp. 43-45

伝達のプロセス」は図示することにした。

図1～5は小説の形式の違いによって、書き分けられている。それぞれの図の微妙な違いが、読み手の作品理解に大きな影響を与えるのである。ここでは第3章「小説の形式と視点」で行った分析を掘り下げていく関係上、一人称の視点から説明を進めていく。

一人称の視点、いわゆる一人称小説に関して、西郷竹彦は「〈私〉が視点人物で、その他の人物はすべて対象人物です」と述べている*8。語り手の〈私〉が「視点人物」なのであるから、三人称小説を読む場合と違い、「視点人物」が存在するか、存在するなら誰か、などと考える必要はない。「一人称小説」では、「私」と称する語り手が、顕在しているのが一般的である。

夏目漱石は「文学論」の中で「間隔論」を展開し、三人称の「彼」や二人称の「汝」と比較し、「最後に余に至つて作家と篇中人物とは全く同化するが故に読者への距離は尤も短縮せるものなり」と述べている*9。漱石はここでは、作者と作品の語り手を区別していないようである。「吾輩は猫である」を書いている漱石と、「吾輩」と称する猫が異なることを知っている読み手には、「間隔論」における漱石の記述には粗雑な印象を受ける。同様に、「坊っちゃん」は漱石の松山での体験が部分的に反映しているにせよ、「坊っちゃん」の語り手〈おれ〉は作者とは直接関係がない。

漱石の言わんとした点を、作者と語り手の区別を加味して言い換えるなら、一人称小説においては、「作中の語り手と読み手の距離はもっとも短縮する」ということである。語り手である坊っちゃんと、読み手の距離が近いということは、読み手が坊っちゃんの「視座」に立って、坊っちゃんのみで物語世界を見ることが容易であるということである。

(1) 翌日何の気もなく教場へ這入ると、黒板一杯位な大きな字で、天麩羅先生と書いてある。おれの顔を見てみんなわあと笑つた。おれは馬鹿々々しいから、天麩羅を食つちや可笑しいかと聞いた。すると生徒の一人が、然し四杯は過ぎるぞな、もし、と云つた。四杯食はうが五杯食はうがおれの錢でおれが食ふのに文句があるも

*8 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, p. 140-141

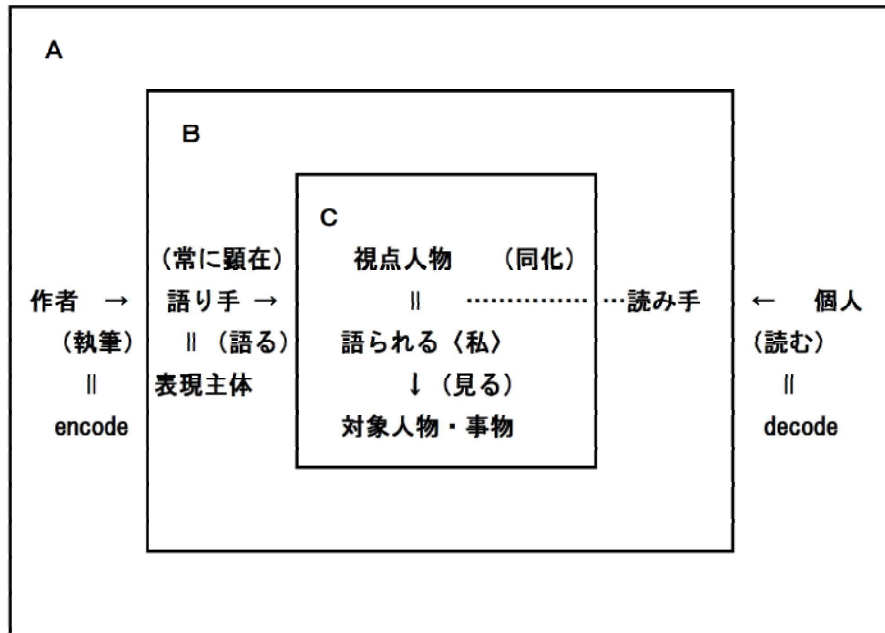
*9 夏目漱石『夏目漱石全集』9, 岩波書店, 1966. p. 388

んかと、さつさと講義^{かうぎ}を済^すまして控^{ひかへ}所に^{じよ}帰^{かへ}つて来^きた^{*10}。(夏目漱石「坊っちゃん」)

一人称小説は、一人称の人物、「坊っちゃん」の場合は「おれ」が「視点人物」に決まっている。そのため、第4章で分析した「視点人物」の指標を考慮するまでもないのである。「おれは見た」「おれは聞いた」と書かなくても、「おれ」の見た光景、いわゆる「見え」を描写するだけで、読み手は「おれ」の視座から物語世界を見るのである。引用した部分では、波線部が「おれ」から見た光景であり、いきなり情景を描写しただけで、「おれ」が見ていることは明白である。二重下線部の主語は「おれ」である。主語が省略された場合には、それだけ読み手の「おれ」への「同化」は容易になる。

ただし、語り手である「おれ」が顕在し続ける一方、「おれ」自身の外見や動作を、語り手が言及しにくいという弱点もある。読み手には「視点人物」である「おれ」(＝語られる〈私〉)の内面の情報しか伝わらないのである。図1に一人称小説における伝達プロセスを示す。

*10 同, 第2巻, p. 267



A = 現実世界 B = 言語世界 C = 物語世界

図1 一人称小説における「伝達」プロセス

「作者」である夏目漱石は、A「現実世界」において、「坊っちゃん」という作品を構想し、執筆することで言語化する。構想された内容はencode、記号化されるのである。B「言語世界」は言語化された作品「坊っちゃん」である。「言語世界」における「表現主体」は、「坊っちゃん」という作品における「語り手」(＝おれ)である。語り手は顕在しており、読み手は語り手の存在を意識し続けなければならない。C「物語世界」はイメージされた世界である。「視点人物」は語り手によって語られる〈私＝おれ〉である。読み手は「語り手」(＝おれ)に「同化」し、その視座から「物語世界」を眺めるのである。ただし、「作者」が意図していた「物語世界」のイメージが、「読み手」が思い描くイメージと同一であるという保証はない。というのも、「読み手」は「物語世界」を「作家」と直接共有できないからであり、言語化encodeされた作品を、解読de

-codeしなければならないからで、解説の過程で読み手の主観の影響を受けることは避けられないからである。時枝誠記が述べているように、表現する側が温和な白砂青松の海をイメージして「海」と表現しても、読み手が太平洋の怒濤を思い浮かべる可能性はある*11。

芥川龍之介の「地獄変」のような作品は、川端康成の分類では「副次的視点」に属する*12。無口な主人公良秀の代わりに、作中人物である語り手は、自分自身ではなく、娘を焼き殺して地獄絵を描いた絵師の行動を、もっぱら外面から描いている。読み手はこの語り手の視座から、絵師良秀を眺めることになる。主人公の良秀が「対象人物」となっているのである。

敬体で語り続けるために、語り手の存在は感じられるが、存在感がきわめて希薄な「蜘蛛の糸」の場合、「三人称小説」における語り手との違いは乏しくなる。

(2) 或日の事でございます。御釈迦様は極楽の蓮池のふちを、独りでぶらぶら御歩きになつていらつしやいました。池の中に咲いてある蓮の花は、みんな玉のやうにまつ白で、そのまん中にある金色の蕊からは、何とも云へない好い匂が、絶間なくあたりへ溢れて居ります。極楽は丁度朝なのでございませう*13。

(芥川龍之介「蜘蛛の糸」)

芥川龍之介の「蜘蛛の糸」の場合、語り手が一人称の「私」という形で、作中に登場することはない。語り手はほぼ非人称化していると言える。引用した同作品の冒頭の部分で、語り手はお釈迦様と極楽の情景を、外面から描いているのである。子供に読み聞かせるための童話などでは、「だ」「である」の常体ではなく、「です」「ます」の敬体が好んで用いられる。語り手の存在が感じられるのは、下線部のお釈迦様に対する敬語や推測の表現である。登場人物に対する待遇表現が認められる点では「一人称小説」の性質をとどめているものの、語り手が「作品世界」に登場せず、お釈迦様ばかりか、お

*11 時枝誠記『国語学原論 続篇』, 岩波書店, 1950, p. 32 本研究 (2. 8. 1参照)

*12 川端康成『小説の構成』, 三笠書房, 1941, pp. 183-184

なお、芥川龍之介の「地獄変」に関しては、本研究 (3. 2. 1参照)

*13 芥川龍之介『芥川龍之介全集』 2, 1977, p. 227

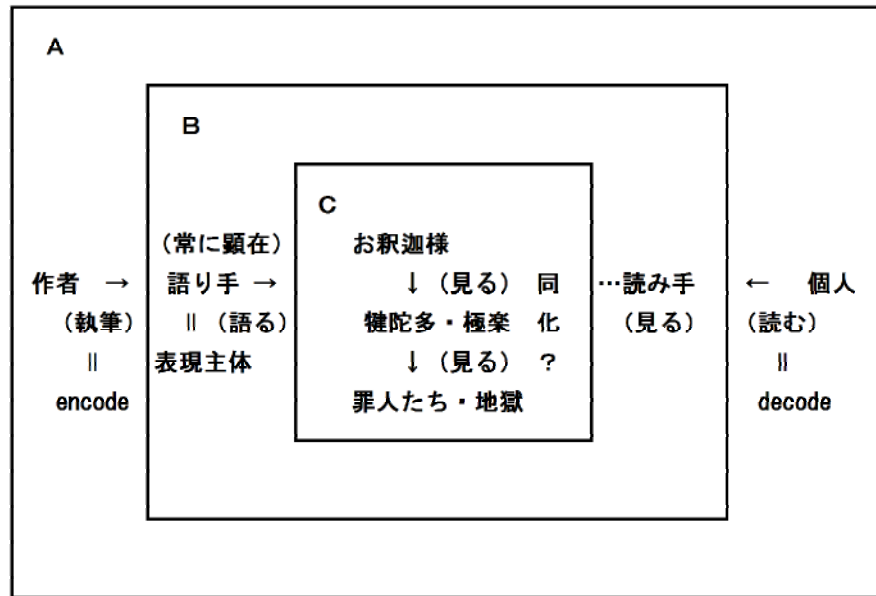
釈迦様が眺める対象である犍陀多の目から見える光景まで描いている。要するに、一人称の語り手だったら、第三者の知覚や内面を直接語ることはできないのに、それを語っているということは、語り手が人間から全知の神と化すことによって、「人称制限」にとらわれなくなっているのである。「蜘蛛の糸」は「三人称全知の視点」の性質を強く示しており、お釈迦様は極楽の蓮池から犍陀多を見、犍陀多は罪人たちを見るといった三重構造になっている^{*14}。

要するに、語り手が非人称化し、「人称制限」にとらわれなくなることで、「視点人物」の知覚や内面について述べたり、誰が見ているのか不明な場面が、次々に切り換わったりするのである^{*15}。語り手が一人の人間ではなくなり、神のごとく振る舞うのが「三人称小説」なのである。したがって、語り手が一人の人間に戻って、作中人物などに評価やコメントを加えることは、非人称化した語り手には、本来許されないはずなのである。にもかかわらず、「語り手の顔出し」が顕著になる場合がある。それについては、第5章ですでに論じたとおりである。

ここでは、一人称の語りの性格を部分的にとどめながら、複数の人物の知覚や内面を描写している点で「三人称全知の視点」の性格を示している「蜘蛛の糸」を、「一人称小説」と「三人称小説」の境界域に属する作品として位置づける。図2に芥川の「蜘蛛の糸」における「伝達」プロセスを示す。

*14 高野敦志「芥川龍之介の小説に見られる視点の重層性「羅生門」「蜘蛛の糸」「報恩記」において」『早稲田日本語研究』15, 早稲田大学日本語学会, pp. 24-34

*15 特定の人物のみが「視点人物」となるのが、「三人称限定の視点」であり、「視点人物」が複数登場するのが「三人称全知の視点」、「視点人物」が登場しないのが「三人称客観の視点」である。



A = 現実世界 B = 言語世界 C = 物語世界

図2 芥川の「蜘蛛の糸」における「伝達」プロセス

この作品の場合、語り手が非人称化しているために、構造的には後述する「三人称全知の視点」の図と類似している。ただし、敬語や推測表現があるために、顕在しているのである。語り手はお釈迦様の知覚した光景と、犍陀多が知覚した光景を描く。「視点人物」が交替しているのである。読み手はお釈迦様に「同化」すべきか、犍陀多に「同化」すべきか迷うことになる。多くの読み手は、出来事を芝居でも眺めるように、外側から鑑賞することになる。さらに、「蜘蛛の糸」の語り手は、物語世界に介入せずに、あくまでも作品の外から語り続ける。したがって、この「語り手」自身は、「視点人物」とは言い難い。語り手のお釈迦様への待遇表現がなければ、この小説は「三人称全知の視点」の作品と変わらなくなる。

一人称小説の中には、作中で「お前」「あなた」と呼びかける作品がある。第3章で

は大城立裕の『カクテル・パーティー』や、倉橋由美子の『暗い旅』を引用した。「二人称小説」と呼ばれることもあるこの種の作品については、野村眞木夫の研究などがある^{*16}。ただし、「小説の形式と伝達プロセス」に関しては未解明な部分も多く、今後の検討課題とすることにする。

8.6.2 三人称限定の視点

西郷が「三人称限定の視点」の小説として分類したものは、古くは岩野泡鳴が「一元描写」として提唱した形式の小説である。作者の主観を移入した人物を定めて、その人物が見た通りに世界を描くことで、物語世界に深みを持たせる手法である^{*17}。「視点人物」の位置から見える物語世界、宮崎清孝の言う「見え」によって、読み手の作品への理解が深まるという考え方は、岩野泡鳴の主張と軌を一にすると考えられる。両者の違いをあえて指摘するとすれば、岩野の場合は小説を書く側からの主張であり、宮崎の場合は作品を理解する読み手の立場からの主張であるという点である。

- (3) ふと耳に、滲々、水の流れる音が聞えた。そつと頭をもたげ、息を呑んで耳をすました。すぐ足もとで、水が流れてゐるらしい。よろよろ起き上つて、見ると、岩の裂目から滾々と、何か小さく囁きながら清水が湧き出てゐるのである。その泉に吸ひ込まれるやうにメロスは身をかがめた。水を両手で掬つて、一くち飲んだ。ほうと長い溜息が出て、夢から覚めたやうな気がした。歩ける。行かう。肉体の疲労

*16 野村眞木夫「コミュニケーションの組織とテキストにおける人称 人称の様相についての問題提起」『上越教育大学研究紀要』27, 上越教育大学, 2008, pp. 145-155

野村眞木夫「テキストから見た日本語の人称 日本語の小説における人称表現とその階層性」『上越教育大学研究紀要』28, 上越教育大学, 2009, pp. 145-156

*17 岩野泡鳴「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」『新潮』29-4, 新潮社, 1918

岩野泡鳴『岩野泡鳴全集』11, 臨川書店, 1996, pp. 313-322

本研究 (2.6.3参照)

恢復と共に、わづかながら希望が生れた^{*18}。

(太宰治「走れメロス」)

下線部を見ると、メロスが耳にした音や意識の状態が、斜体字の部分には心の中で思ったこと、いわゆる「心内語」が描かれている。第三者の知覚や心理を語るということは、非人称化した語り手が、「人称制限」にとらわれていないということである。こうした描写こそが、読み手を「視点人物」であるメロスに「同化」させるのである。波線部の「岩の裂目から滾々と、何か小さく囁きながら清水が湧き出ている」という部分が、メロスが目にしたと仮想される「見え」で、文末の「のである」が、この作品の「語り手」による、水音の原因についての説明である。破線の部分では「語り手」が、メロスの動作を「吸ひ込まれるやうに」と喩えている。「限定的視点」をあまりに厳格に守ると、破線部のように、メロスを外側から描くこともできなくなる。

語り手は非人称化しているために、「視点人物」を内側からも外側からも描くことが可能となっている。要するに、一人称の語り手は非人称化することで人間らしさを失い、登場人物に乗り移って、三人称の特定の人物の知覚や内面とともに、その人物の外面上について描写したり、説明を加えたりするのである^{*19}。それによって、「三人称限定の視点」は「一人称の視点」よりも優れた形式となるのである。

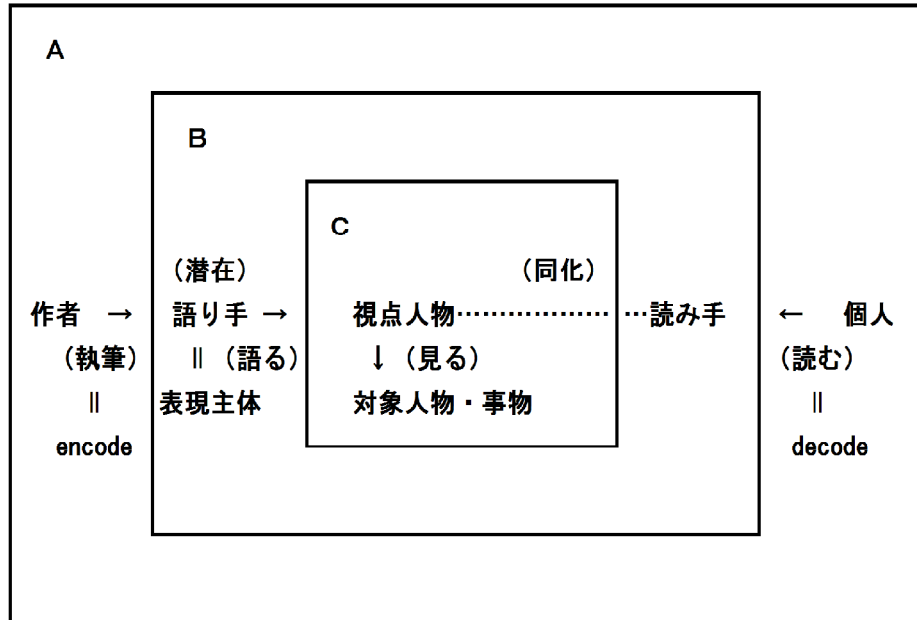
図3に「三人称限定の視点」の小説における「伝達」プロセスを示す。

*18 太宰治『太宰治全集』3, 筑摩書房, 1989, p. 174

*19 小説の地の文において、語り手の「発話主体による発話行為の場（わたし・いま・ここ）」の直示的な機能が失われている点については、以下の先行研究がある。

工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテキスト 現代日本語の時間の表現』, ひつじ書房, 1995, pp. 165-220

なお、非人称化した三人称の語り手が、作中人物などに評価やコメントを加えたり、問いを発したりすることは、非人称化の動きに反すると考えられる。その問題については、本研究(5.4.5)参照。



A = 現実世界 B = 言語世界 C = 物語世界

図3 「三人称限定の視点」の小説における「伝達」プロセス

「作者」である太宰治は、A「現実世界」において、「走れメロス」という作品を構想し、執筆することで言語化する。構想された内容はencode、記号化されるのである。B「言語世界」は言語化された作品「走れメロス」である。「言語世界」における「表現主体」は、「走れメロス」という作品における「語り手」である。語り手は非人称化されて潜在しており、読み手は通常、語り手の存在を意識しない。C「物語世界」はイメージされた世界である。

A「現実世界」に生きる個人は、作品を読むこと、つまり、解読decodeを通して、「走れメロス」の「読み手」となり、「走れメロス」という「言語世界」に参加することになる。ただし、「読み手」が文章の字面を追っている限りは、文字の表面的な意味を理解するにとどまっている。「読み手」が登場人物のメロスを「視点人物」として理解し、

メロスの目でC「物語世界」を見ると、読み手は語り手の存在を忘れ、仮想的にメロスに「同化」する。メロスとなって、「対象人物」であるセリヌンティウスや、シラクスの市を見るのである。深い読みをするほど、「読み手」の心は「物語世界」に、仮想的に移動するわけである。

8.6.3 三人称全知の視点

「三人称全知の視点」の小説の特徴を、西郷は「すべての人物が見ているほうであると同時に見られているほうでもある」と述べている^{*20}。非人称化した語り手が、特定の人物の描写にとどまっていれば、「三人称限定の視点」となる。非人称化した語り手が「神の視点」(視座)に立って、複数の登場人物の知覚や内面を描写するのが、「三人称全知の視点」なのである。複数の人数に関して、語り手は「人称制限」に違反していると言える。多数の「視点人物」が登場するようであるが、登場人物のうち、誰の知覚や心理を描写するか、語り手が物語世界の外部から操っているのである。

(4) 安夫は狼狽した。蜂を追ふことに忙殺されてゐて、さて初江をも又思ふままにつかまへたが、自分が咄嗟の間にどんな働きをしたか、その順序のほどはわからなかつた。とにかく彼は初江をつかまへた。再びその稔りのよい體を苔の上に押し倒したとき、抜け目のない蜂は、今度は彼の尻にとまつて尻の肉を深く刺した。

安夫はとび上ると、逃げ馴れた初江はこのたびはうしろへ逃げた。木の間をくぐつて、羊歯の葉がくれに、走りながら大きな石をみつけた。その石を片手にかざすと、やつと息切れを収めた初江は、泉のかたはらを見下ろした。

初江はそれまで正直のところ、自分の救ひの神が何ものだかわからなかつた。しかし泉のかたわらで踊り狂つてゐる安夫を訝しく眺めるうちに、すべては気のきいた蜂のしわざだつたことがわかつて来た^{*21}。 (三島由紀夫「潮騒」)

*20 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, p. 140-141

*21 三島由紀夫『三島由紀夫全集』9, 新潮社, 1973, p. 84

前半の場面では、安夫の視点（視座）から描写がされている。下線の部分は安夫の内面が描かれている。安夫は初江をつかまえるが、初江は安夫の腕から逃れてしまう。それを境にして後半の場面では、今度は初江の視点（視座）から安夫が描写されている。波線の部分は、初江の内面や視覚に関する描写である。安夫から初江が逃れることを境にして、「視点人物」の交替が行われているのである。

図4に「三人称全知の視点」の小説における「伝達」プロセスを示す。

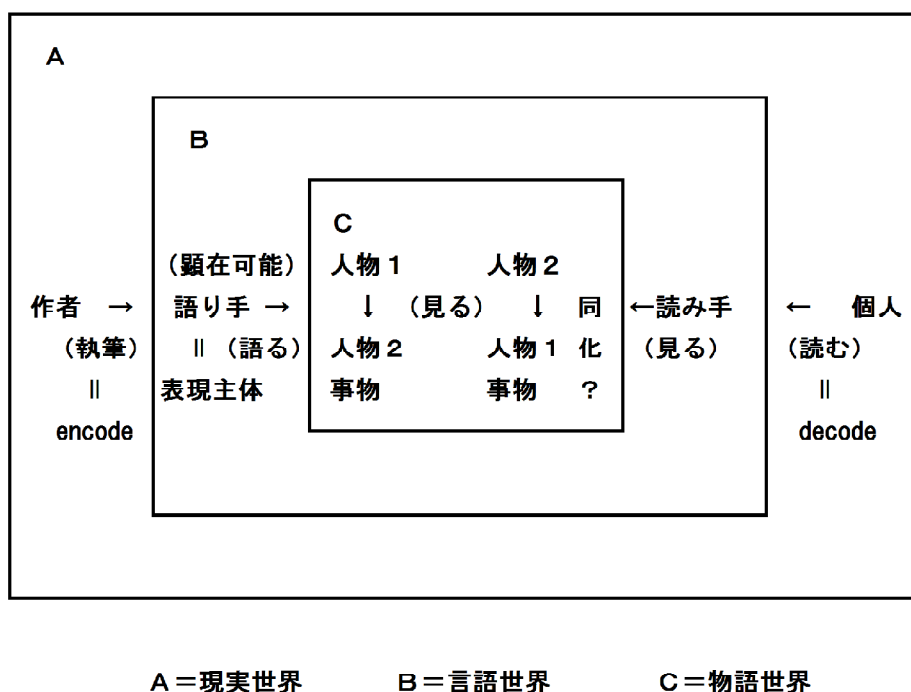


図4 「三人称全知の視点」の小説における「伝達」プロセス

「作者」である三島由紀夫は、A「現実世界」において、「潮騒」という作品を構想し、執筆することで言語化する。構想された内容はencode、記号化される。B「言語世界」は言語化された作品「潮騒」である。「言語世界」における「表現主体」は、「潮騒」という作品における非人称の「語り手」である。この語り手は潜在していることが多い

が、作中人物についてコメントし、評価を加えることがあるという点で、顕在可能な存在である。C「物語世界」はイメージされた世界であり、「作者」が意図していた「物語世界」のイメージが、「読み手」が思い描くイメージと同一であるという保証はない。

ここまでは「三人称限定の視点」の場合と、大きな違いはない。「潮騒」においては、知覚や内面を描かれた人物が多数登場する。引用した場面において、「読み手」は安夫の「視座」から場面を見ようとするが、すぐに初江の「視座」に移動してしまう。頻繁に「視座」が変更されてしまうと、読み手は特定の登場人物に「同化」することが難しくなり、実際の芝居でも見るように、場面の展開を外側からしか見なくなるか、語り手の声を文字通りたどるばかりとなる。語り手が登場人物について、頻繁に評価を下す作品、例えば、三島の「愛の渇き」のような小説では、なおさら、読み手は語り手の説明に耳を傾けることが多くなる^{*22}。

8.6.4 三人称客観の視点

三人称客観の視点の小説に関しては、西郷は「すべて客観化する視点（話者）はありますが、ある主観をもった人物は存在しません」と述べている^{*23}。「視点人物」は現れず、「対象人物」しか登場しないとしている。この種の作品では「語り手」の声を、読み手は聞き続けることになる。風景や人物が描写されていると、「語り手」の存在は忘れることがあるが、誰が見ているのか分からない。「視点人物」が存在しないために、「物語世界」をカメラで撮影しているかのように、観察しているだけである。

- (5) 真夏の宿場は空虚であつた。ただ眼の大きな一疋の蠅だけは、薄暗い厩の隅の蜘蛛の巣にひつかかると、後肢で網を跳ねつつ暫くぶらぶらと揺れてゐた。と、豆のやうにぼたりと落ちた。さうして、馬糞の重みに斜めに突き立つてる藁の端から、裸体にされた馬の背中まで這ひ上つた^{*24}。
(横光利一「蠅」)

*22 本研究第5章参照

*23 西郷竹彦『文芸学講座(I)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998, p. 140-141

*24 横光利一『横光利一全集』1, 改造社, 1948, p. 157 本研究(3.3.4参照)

引用したのは「蠅」の冒頭である。蠅の動きが外側から描かれている。誰が見ているかは不明である。この小説は、一見すると蠅が主人公のように見えるが、蠅のすぐ外側に語り手の視点（視座）があって、蠅に寄り添って風景を語っていくに過ぎないのである。登場する馭者や農婦などの人物は、言葉を発していても、外側から見られる「対象人物」に過ぎない。

したがって、この作品は非人称化した語り手の視点しか存在せず、見ている位置（視座）と、見ている対象（注視点）が移動するだけで、空間を自在に移動する「三人称客観の視点」（＝語り手の眼）のみが支配しているのである。

図5に「三人称客観の視点」の小説における「伝達」プロセスを示す。

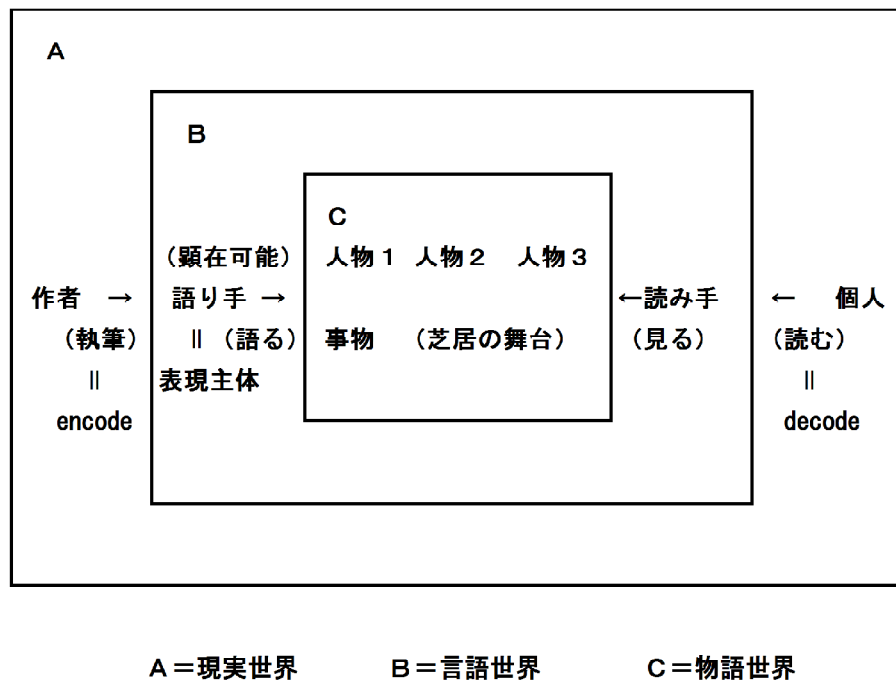


図5 「三人称客観の視点」の小説における「伝達」プロセス

「作者」である横光利一は、A「現実世界」において、「蠅」という作品を構想し、執筆することで言語化する。構想された内容はencode、記号化される。B「言語世界」は言語化された作品「蠅」である。「言語世界」における「表現主体」は、「蠅」という作品における非人称の「語り手」である。C「物語世界」はイメージされた世界であるが、「三人称客観の視点」の小説である「蠅」において、登場する蠅も含めて、すべての人物は「対象人物」に過ぎない。したがって、読み手は「芝居の舞台」でも見るかのように、物語世界の外側から、語り手の語る場面を思い浮かべるだけで、物語の世界から作品を眺めようとはしない。したがって、読み手の作品理解も表面的なものにとどまるのである。

8.7 読み手の理解から見た小説の形式

それでは、読み手の理解を深めるという点では、「一人称の視点」「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」「三人称客観の視点」のうち、いずれがもっとも優れているのか。読み手が「視点人物」に「同化」しやすいかというのが条件となるが、読み手が登場人物を理解する上で重要なのは、当人の知覚や心理だけではない。その人物の容姿などの外見が描かれているかも、理解する上での大きな助けとなる。

読み手の「同化」しやすさだけなら、「一人称の視点」でも「三人称限定の視点」でも大差はない。ところが、「一人称の視点」においては、「語り手」は通常、「語り手」自身の外見には言及せず、動作なども外側から描くことができない。「一人称の視点」の場合、語り手が同時に「物語世界」の「視点人物」となっているため、動作している自分自身を外側から描写することが困難なのである^{*25}。

その一方、「三人称限定の視点」の場合、「視点人物」が特定の人物に固定されているので、読み手による「同化」が容易な上に、「語り手」と「視点人物」は別人なので、

*25 西郷竹彦は「視点人物」は 内（心）がよくあらわされているが、外（姿）はあらわされていないのに対し、「対象人物」は 内（心）があらわされていないが、外（姿）はよくあらわされていると述べている。

西郷竹彦『文芸学講座（I）視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14，恒文社，1998，p. 140-141

「物語世界」で活動する「視点人物」の動きを外側から描写することも可能である。要するに、「視点人物」の外見も同時に読み手に情報として伝わるのである。内と外がともに描かれるという点で、「三人称限定の視点」は、読み手の理解という点でもっとも優れた小説の形式であると言える。

読み手の理解という点で、もっとも劣っているのは、「三人称客観の視点」である。読み手は「物語世界」の中に「同化」すべき人物がないため、物語の展開を外側から観察し続けるしかなく、語り手の言葉に耳を傾けるだけの受身的な姿勢を強いられ続けるのである。

8.8 伝達プロセスと本研究の「視点」

ここまで「小説における表現と理解」に関して、図を用いて仮説を提示してきた。では、文学テキストの「視点」について論じてきた本研究の各章は、伝達プロセスのいずれと関わりがあるか整理しておく必要がある。

第3章「小説の形式と視点」では、「一人称の視点」「三人称限定の視点」「三人称全知の視点」「三人称客観の視点」に大別されてきた小説が、表現上どのような問題をはらんでいるか検証した。いずれの形式で作品を書くかは、作者が選択するものであるが、どの形式で書かれるかによって、読み手の「物語世界」への理解にも差が出てくる。小説の形式を扱ったという点では「文学研究」であるが、読み手がいかに作品を理解するかに重点を置いて論じたという意味では、「表現研究」に属するものである。

第4章「共感および同化」では、主に「視点人物」の指標について論じた。これは作者が小説を書く際に、意識するか否かにかかわらず、利用しているものであり、読み手も、それを前提として受け容れて作品を鑑賞しているのである。書き手である作者と読み手である個人が、小説という「言語世界」に関わる際の暗黙の約束を、全体像の形で提示して見せたものである。その点から見て、第4章は「表現研究」に属するものである。

第5章「語り手の顔出し」では、三島由紀夫の「愛の渇き」を資料として、「語り手の顔出し」という現象の全体像を、付属語レベルから文レベルまで俯瞰することを試みた。語り手が作品に介入して、登場人物にコメントを加えていくことは、読み手が「物語世界」の中に、仮想的に自己を置いたり、登場人物に「同化」することを妨げかねない。ただし、「愛の渇き」の主人公悦子のように、自分自身の心理も理解しきれず、感

情に翻弄される人物を描くには、「語り手の顔出し」が主人公をより深く知る上での手がかりとなるのである。第5章は一作品における「語り手の顔出し」の全体像を明らかにしたという点で、「表現研究」に属するとともに、三島の文体特徴の一端を明らかにした点では、「文体研究」に属するものである。

第6章「対象化」では、「視点人物」や「語り手」が、他者から働きかけを受ける文型を扱った。「視点人物」や「語り手」が他者に働きかける場合は、主題化されて能動文の主語になるが、他者から働きかけを受ける場合には、「視点人物」や「語り手」が主題化されて受動文の主語となるか、対象化されて「対格」となる能動文の形をとると考えられる。第6章では、「視点人物」や「語り手」が「対格」として現れる文型の表現効果について考察した。この種の文型を用いることで、読み手の「物語世界」への理解がいかなる影響を受けるかについて、分析を試みたのである。「視点」に関する「文法研究」に基づきながら、読み手に対する効果を扱った点で、第6章は「表現研究」に属するものである。

第7章「欧文脈」は、第6章の分析を発展させる形で、一人称の「私」が主題化されずに「私を」という形で対象化される現象を、コーパスを用いて分析したものである。これは「文法研究」の手法を用いながら、「欧文脈」「直訳体」と呼ばれる文章を整理し、その表現効果を扱ったものである。本研究の中では、もっとも「文法研究」と関わりが深いのが、読み手にどのような印象を与えるかについて、明治期から昭和期の文学作品で分析した点では、「表現研究」に属するものである。

本章は第3章「小説の形式と視点」で分析した小説の形式の問題を、書き手の表現と読み手の理解という観点から、改めて論じたものである。「認知科学」や「国語教育研究」などに基づいて、小説における伝達プロセスと、小説の形式との関わりについて仮説を提示したものである。この意味でも、第8章は「表現研究」に属するものと言える。

8.9 まとめ

第8章では小説と「視点」の問題を総括するため、小説における伝達プロセスについて仮説を提示した。西郷竹彦の「視点人物」「対象人物」や、宮崎清孝の「見え」などの理論を踏まえた上で、小説の形式によって読み手の理解にいかなる違いが現れるかについて検討した。

一人称小説は、一人称の人物が「視点人物」に決まっている。「私は見た」「私は聞

いた」と書かなくても、語り手である「私」の見た光景、いわゆる「見え」を描写するだけで、読み手は「私」の視座から物語世界を見るのである。ただし、語り手の「私」の外見が描かれることはまれで、読み手はもっぱら「語り手」の内側の情報しか得られない。

一人称の語り手の存在が希薄になり、非人称化した場合、「三人称小説」における語り手との違いは、さほど小さくなる。芥川龍之介の「蜘蛛の糸」のような作品の場合、語り手の登場人物に対する待遇表現や、状況についての推測表現が見られる点では、「一人称小説」と共通する性格が認められる一方、作品世界の外部に語り手の視座がとどまる点や、複数の人物の知覚や心理を描くという「人称制限」に違反している点では、「三人称全知の視点」による小説の特徴を示している。

三人称小説のうち、読み手の「視点人物」への「同化」が容易なのは、「三人称限定の視点」で書かれた小説である。読み手は「視点人物」の感覚表現や「心内語」を通して、「視点人物」であるメロスに「同化」するのである。さらに、語り手が「物語世界」における「視点人物」の動作も描くので、読み手は「視点人物」の内側と外側の両方を理解するのである。

一方、「三人称全知の視点」の小説では、非人称の語り手が「神の視点」(視座)に立って、複数の登場人物の知覚した内容、心理を描写するので、多数の「視点人物」が登場するように見える。しかし、登場人物のうち、誰の知覚や心理を描写するかは、語り手が物語世界の外部から操っているのである。頻繁に「視点人物」が変更されてしまうと、読み手は特定の人物に「同化」することが難しくなり、実際の芝居でも見るように、場面の展開を外側からしか見なくなる。

さらに、「三人称客観の視点」の小説になると、「視点人物」は現れず、「対象人物」しか登場しないため、読み手は「語り手」の声に耳を傾け続けることになる。風景や人物が描写されていると、「語り手」の存在は忘れることがあるが、「物語世界」において、誰が見ているのか分からない。「視点人物」が存在しないために、「物語世界」をカメラで撮影しているかのように、観察しているだけである。その意味では、読み手は「物語世界」に対して、受身的な立場を強いられ続けるのである。

したがって、読み手の理解という観点から、小説の形式を比較した場合、「三人称限定の視点」がもっとも優れており、「三人称客観の視点」がもっとも劣っている。

以上、「小説における伝達プロセス」を、小説の形式との関連で提示したわけである。これによって、まだ未解明な部分が多い、いわゆる「二人称小説」など、前衛的な作品

における理解のプロセスを究明する上での、足がかりができたと考えられる。

第9章では、本研究における成果を確認した上で、残された問題や、今後の研究の展望についてまとめることにする。

第9章 本研究のまとめ

9.1 結論

「文学テキストにおける視点構造」と題した本研究の目的は、主に小説の文章を資料として、書き手の表現が読み手にいかに伝達されるかという構造を明らかにすることであった。小説という虚構のテキストを理解する際、「視点」という問題が大きく関わっている。読み手が小説の文章に接するとき、無意識のうちに従っている約束事があると考えられる。また、同じ内容のことを伝達するのであっても、表現の形式が異なれば、読み手の印象も自ずと異なってくる。本研究によって、文学テキストにおける「視点」の問題が、表現と理解という伝達プロセスとの関連で明らかになった。また、概括的にとらえられてきた伝達プロセスを、小説のスタイルとの関連で解明した点も成果と言える。

本研究全体を通して分かったことのうち、主要なものを以下にまとめることにする。

- ①語り手の存在が希薄になって非人称化すると、「人称制限」にとらわれなくなる。特定の第三者の知覚や内面に言及したのが、「三人称制限の視点」であり、言及する対象の人物が複数になった場合、「三人称全知の視点」となる。(3.2.1および3.3.1, 3.3.2, 8.6.1, 8.6.2, 8.6.3参照)
- ②「三人称限定の視点」に対し、「限定的視点」の法則を厳格に適用した場合、「視点人物」の動きを外部から描写できなくなり、「一人称の視点」との違いも乏しくなる。人物の内部と外部をともに描写できる「三人称小説」の長所を損わないことが、読み手の作品理解を容易にするためには重要である。(3.3.1 および8.6.2参照)
- ③場面が切り替わっているだけでは、「視点の移動」が起こっているとは言えない。「視点人物」が登場せず、誰が見ているか分からない場面が切り替わっている場合、空間を自在に移動する「三人称客観の視点」(＝語り手の眼)のみが支配している。(3.3.4および8.6.4参照)
- ④三人称小説に登場する「視点人物」の指標は、「五感に関する指標」「意識に関する指標」「人物に関する指標」「直示表現に関する指標」「授受表現に関する指標」に大別される。ただし、外部から観察可能な指標の場合には、知覚や意識の内容が描かれる必要がある。(4.6参照)
- ⑤「語り手の顔出し」を弱いものから強いものまで整理する基準として、「語り手の潜

在と顕在」「読み手への働きかけの有無」「価値判断の有無」が挙げられる。

(5.3、および5.4.2、5.4.3、5.4.4参照)

- ⑥「視点人物」の知覚や内面を描写するなど、「人称制限」に違反する非人称化した語り手が、一人の人間として、作中人物などに評価やコメントを加えたり、問いを発したりすることは、非人称化に反するばかりでなく、読み手が「物語世界」に仮想的に没入することを妨げかねない。ただし、衝動的に動く人物を描く場合は、語り手が自己の見解を述べて説明を付加する必要がある。また、語り手が読み手に疑問を投げかけることで、物語への参加を促すことも可能となる。(5.4.5および8.6.1参照)
- ⑦「語り手」や「視点人物」が対格で表される理由としては、「直前の文との主題の一貫性を維持する」「出現した存在の動作性を前面に出す」「心理的に圧倒される効果を狙う」などが認められる。(6.7参照)
- ⑧「非有生名詞」が主語となって人物に働きかける構文は、「三人称小説」より「一人称小説」において好まれている。(6.8参照)
- ⑨「非有生主語」の他動詞(使役)構文は、「原因-結果構文に言い換え可能」な文型と「原因-結果構文に言い換え不能」な文型に大別される。前者は語り手が心理的に圧倒される状況を表すために、あえて日本語としてはこなれない言い回しを選んだという表現意図が感じられる。後者は慣用表現や位置関係、移動の状況を描写するために用いられ、日本語としての違和感は乏しい。(7.5および7.7参照)
- ⑩読み手の理解という観点から、小説の形式を比較した場合、「三人称限定の視点」がもっとも優れており、「三人称客観の視点」がもっとも劣っている。

(3.4 および8.9参照)

9.2 残された課題

以上、「文学テキストにおける視点構造」と題した本研究の成果のうち、主要なものを掲げた。小説の形式に関しては、「一人称小説」の変種として、語り手の「私」が、聞き手の「あなた」に語りかけるスタイルがある。いわゆる「二人称小説」に関しては、小説内にどのような「人称」が現れるかという観点から、野村真木夫による分類が行わ

れている*1。一人称小説は「人称制限」に違反せず、違反することによって三人称小説になると、筆者は考えるわけだが、「二人称小説」の一部には「人称制限」に違反していると疑われるものもある。「人称制限」に違反するような描写が、どのような表現効果を狙って書かれたかなど、解明されるべき問題が残されている。

小説の冒頭の表現に関しては、第4章で分類を試みたが、小説の末尾や、冒頭と末尾の照応関係などは扱えなかった。この種の研究における問題は、特定の作家のテキストのみを扱えば、文学研究としての精度は高まる一方で、表現研究としての普遍性がどこまであるかという疑問が生じる点である。

現在、筆者がもっとも関心を抱いているのは、文末表現と「視点」の関係である。日本語では、過去の出来事であっても、非タ形の形で表現することがある。これは日本語の作品と、翻訳された作品の述語の形を比較する過程で、明らかにされたことである。大佛次郎の小説「帰郷」で、原文では非タ形で表されている部分が、英語ではタ形で訳されているのである*2。過去のことはタ形で、現在のことや恒常的なことは非タ形で、というふうに単純に使い分けられているのではない。

小説の語り手が「物語世界」の外部から、ある事件を過去の出来事として説明する場合、タ形が用いられるが、「物語世界」で「視点人物」が、その時点で体験しているように描く場合には、非タ形が好まれる。ただし、「瞬間動詞」で表される動作においては、「視点人物」が目にした瞬間には、動作が終了しているため、タ形で表されるのが一般的と見られる。「視点」と文末表現の関係を解明するには、テンスとアスペクトに関する文法研究と、表現研究としての「視点」研究の、学際的な調査が求められるので

*1 野村眞木夫「コミュニケーションの組織とテキストにおける人称 人称の様相についての問題提起」『上越教育大学研究紀要』27, 上越教育大学, 2008, pp. 145-155

野村眞木夫「テキストから見た日本語の人称 日本語の小説における人称表現とそ階層性」『上越教育大学 研究紀要』28, 上越教育大学, 2009, pp. 145-156

*2 牧野成一『ことばと空間』, 東海大学出版会, 1978, pp. 44-47

ある*3。

欧米の物語論では、focalization焦点化という概念が用いられている。例えば、三人称限定の視点の小説は、internal focalization 内的焦点化も持ち、三人称全知の視点の小説は、zero focalization 零焦点化を持つと考えられる。本研究で論じた問題と focalizationが、どのような関係にあるかなども、今後の課題としたい。

*3 文学テキストを対象に、テンスとアスペクトを扱った代表的な研究には、工藤真由美のものがある。

工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテキスト 現代日本語の時間の表現』, ひつじ書房, 1995

例文採集資料

芥川龍之介『芥川龍之介全集』1, 岩波書店, 1977
芥川龍之介『芥川龍之介全集』2, 岩波書店, 1977
芥川龍之介『芥川龍之介全集』3, 岩波書店, 1977
芥川龍之介『芥川龍之介全集』4, 岩波書店, 1977
芥川龍之介『芥川龍之介全集』5, 岩波書店, 1977
芥川龍之介『芥川龍之介全集』6, 岩波書店, 1978
遠藤周作『遠藤周作文学全集』2, 新潮社, 1999
大岡昇平『大岡昇平全集』3, 筑摩書房, 1994
大城立裕『大城立裕全集』9, 勉誠出版, 2002
梶井基次郎『梶井基次郎全集』1, 筑摩書房, 1999
倉橋由美子『倉橋由美子全作品』3, 新潮社, 1975
太宰治『太宰治全集』3, 筑摩書房, 1998
田宮虎彦『田宮虎彦作品集』3, 光文社, 1956
夏目漱石『夏目漱石全集』2, 岩波書店, 1966
夏目漱石『夏目漱石全集』6, 岩波書店, 1966
夏目漱石『夏目漱石全集』9, 岩波書店, 1966
三島由紀夫『三島由紀夫全集』4, 新潮社, 1974
三島由紀夫『三島由紀夫全集』9, 新潮社, 1973
三島由紀夫『三島由紀夫全集』10, 新潮社, 1973
三浦哲郎『三浦哲郎自選全集』1, 新潮社, 1987
村上春樹『村上春樹全作品』4, 講談社, 1990
横光利一『横光利一全集』1, 改造社, 1948

新潮社編『新潮文庫の100冊』, 新潮社, 1995
新潮社編『新潮文庫 明治の文豪』, 新潮社, 1997
新潮社編『新潮文庫 大正の文豪』, 新潮社, 1997
新潮社編『新潮文庫の絶版100冊』, 新潮社, 2000

参考文献

- 五十嵐力『新文章講話』,早稲田大学出版局,1909
- 池上嘉彦『「する」と「なる」の言語学』,大修館書店,1981
- 池上嘉彦「日本語らしさの中の〈主観性〉」『言語』28-1,大修館書店,1999
- 磯谷孝「話法と視点」『文体論研究』37,日本文体論学会,1991
- 糸井通浩「物語・小説の表現と視点」『表現学論考 第二』,今井文男教授古稀記念論集刊行委員会,1986
- 糸井通浩「小説の冒頭表現と視点」『表現研究』64,表現学会,1996
- 糸井通浩「表現の視点・主体」糸井通浩・半澤幹一〔編〕『日本語表現学を学ぶ人のために』所収,世界思想社,2009
- 井上和子「日本語の伝聞表現とその談話機能」『言語』12-11,大修館書店,1983
- 今井文男「表現における視点の問題」『表現研究』14,表現学会,1971
- 今井文男「視点の構造」中村明編『日本語のレトリック』,筑摩書房,1983
- 今井文男「私の視点論」『日本語学』4-12,明治書院,1985
- 今井文男・永田友市・根岸正純・森米二「視点の問題」『表現研究』24,表現学会,1976
- 岩野泡鳴「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」『新潮』1918.10,新潮社,1918.『岩野泡鳴全集』11,臨川書店,1996
- 王安「現代日本語における感情形容詞の主観性について」『研究論集』4,北海道大学大学院文学研究科,2004
- 大江三郎『日英語の比較研究 主観性をめぐって』,南雲堂,1975
- 大島眞紀「視点の対照分析」『表現研究』59,表現学会,1994
- 大場俊助『小説論序説』,芦書房,1967.
- 奥津敬一郎「日本語の受身文と視点」『日本語学』11-9,明治書院,1992
- 奥津敬一郎『生成日本文法論』,大修館書店,1999
- 片村恒雄『「のである」の用法—主として芥川龍之介の初期小説における—』『解釈』26-1,寧楽書房,1980
- 片村恒雄『「のである」と『からである』—小説における理由表現をめぐって—』『島田勇雄先生古稀記念ことばの論文集』島田勇雄先生古稀記念論文集刊行会編,明治書院,1981
- 片村恒雄「文学作品の中の呼称—近代」『日本語学』9-9,明治書院,1999

- 樺島忠夫・寿岳章子『文体の科学』, 綜芸社, 1965
- 樺島忠夫「文体・表現特性をとらえる手がかりについて」『表現学論考』, 今井文男教授還暦記念論集刊行委員会, 1976
- 鎌田精三郎「現代日本語感情述語の人称制限について」『城西大学研究年報』人文・社会科学編 25, 城西大学, 2002
- 神尾昭雄「談話における視点」『日本語学』4-12, 明治書院, 1985
- 神尾昭雄『情報のなわ張り理論 言語の機能的分析』, 大修館書店, 1990
- 川端康成『小説の構成』, 三笠書房, 1941
- 木坂基「近代文章史における欧文脈の問題」『表現研究』32, 表現学会, 1980
- 木村毅『小説研究十六講』, 新潮社, 1925
- 工藤真由美「現代日本語の受動文」『ことばの科学4』むぎ書房, 1990
- 工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテキスト 現代日本語の時間の表現』, ひつじ書房, 1995
- 久野暉『日本文法研究』, 大修館書店, 1973
- 久野暉『談話の文法』, 大修館書店, 1978
- 久野暉『新日本文法研究』, 大修館書店, 1983
- 熊倉千之・望月奈良江「日本の近代小説に於ける語り手の視点」『日本語学』6-11, 明治書院, 1987
- 小泉保『言外の言語学』, 三省堂, 1990
- 国立国語研究所編『日本語に於ける表層格と深層格の対応関係』, 三省堂, 1997
- 国立国語研究所編『分類語彙表 増補改訂版』, 大日本図書, 2004
- 小林英夫「言語美学論考」『小林英夫著作集5』, みすず書房, 1976
- 小林英夫「文章研究と文体論」『小林英夫著作集6』, みすず書房, 1976
- 小林英夫「文体論の建設」『小林英夫著作集7』, みすず書房, 1975
- 小林英夫「文体論的作家作品論」『小林英夫著作集8』, みすず書房, 1976
- 小谷野哲夫「「のだ」をめぐる諸問題」『島田勇雄先生古稀記念ことばの論文集』島田勇雄先生古稀記念論文集刊行会編, 明治書院, 1981
- 西郷竹彦「文芸の世界—〈内の目〉〈外の目〉」『婦人教師』1-1~1-5, 明治図書, 1967
- 西郷竹彦『表現論入門』, 明治図書, 1995
- 西郷竹彦『文芸学講座(I) 視点・形象・構造』西郷竹彦文芸教育著作集17, 明治図書, 1975

- 西郷竹彦『文芸学講座(Ⅰ)視点・形象・構造』西郷竹彦文芸・教育全集14, 恒文社, 1998
- 斎藤伸治「無生物主語構文について」『アルテス リベラレス』, 岩手大学人文社会科学部紀要 68, 同人文社会科学部, 2001
- 斎藤伸治「視点と日本語の無生物主語」『アルテス リベラレス』, 岩手大学人文社会科学部紀要 72, 同人文社会科学部, 2003
- 佐伯胖『イメージ化による知識と学習』, 東洋館出版社, 1978.
- 定延利之『よくわかる言語学』, アルク, 1999
- 佐藤信夫『レトリック感覚』, 講談社, 1978
- 澤田治美『視点と主観性』, ひつじ書房, 1993
- 志村有弘『芥川龍之介伝説』, 朝文社, 1993
- 鈴木情一「視点の心情」『日本語学』11-9, 明治書院, 1992
- 瀬戸賢一『認識のレトリック』, 海鳴社, 1997
- 瀬戸賢一「日常のメタファー ―ふだん着の擬人法―」『日本語学』24-6, 明治書院, 2005
- 曾我松男「日本語の談話における時制と相について」『言語』13-04, 大修館書店, 1984
- 高野敦志「芥川龍之介の小説と『視点人物』の指標」『文体論研究』51, 日本文体論学会, 2005
- 高野敦志「芥川龍之介の小説に見られる視点の重層性」『早稲田日本語研究』15, 早稲田大学日本語学会, 2005
- 高野敦志「主題化された人物と『視点』」『文学研究科紀要』51-3, 早稲田大学大学院文学研究科, 2006
- 高野敦志「対象化された語り手および『視点人物』」『文学研究科紀要』53-3, 早稲田大学大学院文学研究科, 2008
- 高野敦志「非有生主語の他動詞構文について」『表現研究』90, 表現学会, 2009
- 田窪行則「言語行動と視点」『日本語学』11-09, 明治書院, 1992
- 田窪行則「視点」中村明編『別冊國文學現代日本語必携』, 學燈社, 2000
- 田島穆「英語の無生物主語分の一考察 ―日本語との比較の観点から―」『宇都宮大学教育学部紀要』47-1, 同教育学部, 1997
- 田中望「日常言語における”説明”について」『日本語と日本語教育』8, 慶応義塾大学国際センター, 1979

- 田中瑩一「現在形文末を持つ文の機能」『表現学論考』, 今井文男教授還暦記念論集刊行委員会, 1976
- 田山花袋『『生』に於ける試み』『早稲田文学』34, 東京堂書店, 1908
- 塚原鉄雄「二元的視点と構文的統合」『表現研究』14, 表現学会, 1971
- 寺倉弘子「『描出話法』とは何か」『日本語学』14-12, 明治書院, 1995
- 寺村秀夫『日本語のシンタクスと意味Ⅱ』, くろしお出版, 1984
- 時枝誠記『国語学原論』, 岩波書店, 1941
- 時枝誠記『国語学原論 続篇』, 岩波書店, 1950
- 時枝誠記『日本文法 口語篇』, 岩波書店, 1950
- 時枝誠記『現代の国語学』, 有精堂, 1956
- 時枝誠記『文章研究序説』, 山田書院, 1960
- 中右実・西村義樹『構文と事象構造』, 研究社, 1998
- 永尾章曹「いわゆる終止形止めと『た』止めについて」『表現学論考第二』, 今井文男教授古稀記念論集刊行委員会, 1986
- 中里理子「文体（和文体・漢文訓読体・翻訳文体）」多門靖容・半沢幹一『ケーススタディ 日本語の表現』, 2005
- 永野賢「表現文法の問題—複合辞の認定について—」『金田一博士古稀記念言語民俗論叢』, 三省堂, 1953
- 永野賢『文章論総説』, 朝倉書店, 1986
- 中村明「文体としての視点」『言語生活』354, 筑摩書房, 1981
- 中村明「言語表現における視点の問題」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 文学・芸術学篇』, 早稲田大学大学院文学研究科, 1987
- 中村明「視点を映す表現」『早稲田大学国語教育研究』7, 早稲田大学国語教育学会, 1987
- 中村明『文章をみがく』, 日本放送出版協会, 1991
- 中村明『日本語レトリックの体系』, 岩波書店, 1991
- 中村明『日本語の文体』, 岩波書店, 1993
- 中村明『作家の文体』文庫版, 筑摩書房, 1997
- 中村明『日本語の文体・レトリック辞典』, 東京堂出版, 2007
- 中村芳久「言語における主観性・客観性の認知メカニズム」『言語』35-5, 大修館書店, 2006

- 夏目漱石『文学論』, 大倉書店, 1907
- 仁田義雄「主格の優位性」『日本語学』4-10, 明治書院, 1985
- 仁田義雄「現代日本語のモダリティの体系と構造」仁田義雄・益岡隆志編の『日本語のモダリティ』, くろしお出版, 1989
- 仁田義雄『日本語のモダリティと人称』, ひつじ書房, 1991
- 日本国語大辞典第二版編集委員会 小学館国語辞典編集部『日本国語大辞典第二版』6, 小学館, 2001
- 沼田善子「とりたて詞と視点」『日本語学』11-9, 明治書院, 1992
- 根岸正純「視点論の課題」『表現学論考 第二』, 今井文男教授古稀記念論集刊行委員会, 1986
- 野口武彦『日本語の世界 13 小説の日本語』, 中央公論社, 1980
- 野田春美『「の(だ)」の機能』くろしお出版, 1997
- 野田尚史『「は」と「が」』, くろしお出版, 1996
- 野村眞木夫『日本語のテキスト』, ひつじ書房, 2000
- 野村眞木夫「コミュニケーションの組織とテキストにおける人称 人称の様相について
の問題提起」『上越教育大学研究紀要』27, 上越教育大学, 2008
- 野村眞木夫「テキストから見た日本語の人称 日本語の小説における人称表現とその階
層性」『上越教育大学 研究紀要』28, 上越教育大学, 2009
- 長谷川孝士「視点に関する覚え書き」『表現研究』15, 表現学会, 1972
- 畠中康男「近代文章史における欧文脈の一考察」『表現研究』32, 表現学会, 1980
- 半澤幹一『「擬人法」試論』『国語学研究』24, 東北大学文学部国語学研究室内『国語学
研究』刊行会, 1984
- 波多野完治『文章心理学(新稿)』, 大日本図書, 1965
- 波多野完治『創作心理学』, 大日本図書, 1966
- 平岡篤頼「書簡体小説」『日本大百科全書 12』, 小学館, 1986
- 細川英雄「形容詞の主観性について」『早稲田日本語研究』1, 早稲田大学国語学会,
1993
- 牧野成一『ことばと空間』, 東海大学出版会, 1978
- 牧野成一『くりかえしの文法』, 大修館書店, 1980
- 牧野成一『ウチとソトの言語文化学』, アルク, 1996
- 益岡隆志「表現の主観性と視点」『日本語学』11-9, 明治書院, 1992

- 益岡隆志「表現の主観性」田窪行則編『視点と言語行動』,くろしお出版,1997
- 町田健『日本語の時制とアスペクト』,アルク,1989
- 松木正恵「「見ること」と文法研究」『日本語学』11-9,明治書院,1992
- 松木正恵「文末表現と視点」『早稲田大学日本語研究教育センター紀要』5,早稲田大学
日本語研究教育センター,1993
- 松下大三郎『改撰標準日本文法』,紀元社,1928
- 三浦つとむ『日本語はどういう言語か』文庫版,講談社,1976
- 三浦つとむ『言語過程説の展開』,勁草書房,1983
- 三尾砂『国語法文章論』,三省堂,1948
- 宮崎清孝・上野直樹『視点』認知科学選書1,東京大学出版会,1985
- 宮崎清孝「文学の理解と視点」『日本語学』4-12,明治書院,1985
- 宮島新三郎「芥川氏の「藪の中」その他」『新潮』36-2,新潮社,1922
- 宮地裕「文章論の視界」『国語学と国語史』,明治書院,1977
- 村木新次郎「ヴォイスのカテゴリーと文構造のレベル」仁田義雄編『日本語のヴォイス
と他動性』,くろしお出版,1991
- メイナード・泉子・K『談話分析の可能性』,くろしお出版,1997
- メイナード・泉子・K『情意の言語学』,くろしお出版,2000
- 望月奈良江・熊倉千之「日本の近代小説に於ける語り手の視点」『日本語学』6-11 明
治書院. 1987
- 森岡健二『欧文訓読の研究』,明治書院,1999
- 森田良行『日本語の視点』,創拓社,1995
- 森田良行『日本語文法の発想』,ひつじ書房,2002
- 森晴秀「作者の介入と作品の統一」『文体論研究』46,日本文体論学会,2000
- 森本正一「視点のメカニク」『表現研究』14,表現学会,1971
- 守屋三千代「指示語と視点」『日本語学』11-09,明治書院,1992
- 茂呂雄二「児童の作文と視点」『日本語学』4-12,明治書院,1985
- ヤコブセン・ウエスリー「他動性とプロトタイプ論」久野暲・柴谷方良編『日本語学の
新展開』,くろしお出版,1989
- 山岡政紀「形容詞文の意味と知覚の主観性」『日本語日本文学』4,創価大学日本語日本
文学会,1994
- 山岡實『語りの記号論 増補版』,松柏社,2005

- 山田純「文における視点」『日本語学』04-12, 明治書院, 1985
- 山中桂一『日本語のかたち』, 東京大学出版会, 1998.
- 山梨正明『認知言語学原理』, くろしお出版, 2000.
- 吉岡正徹「現代日本語における欧文脈の影響」『言語生活』259, 筑摩書房, 1973
- 吉川武時「無生物主語をめぐる問題点について」『日本語学校論集』, 東京外国語大学
外国語学部附属日本語学校, 1976
- 吉本隆明『定本 言語にとって美とは何か I・II』, 角川書店, 1990
- 横光利一「純粹小説論」『改造』17-4, 改造社, 1935 『横光利一全集』23. 改造社,
1950
- 和田敦彦『読むということ』, ひつじ書房, 1997
- Успенский, В. А., *Поэтика композиции*, Москва, 1970 (川崎浹 大石雅彦
訳『構成の詩学』, 法政大学出版局, 1986)
- Genette, Gérard *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1985 (和泉涼一・神群悦子訳『物語の詩学』,
書肆風の薔薇, 1985)
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*, the University of Nebraska Press, 1987 (遠藤健
一訳『物語論辞典』松柏社, 1991)