

# 詩学と解釈の通路

## ——芥川龍之介の小説を視座として

小 谷 瑛 輔

### 一 語り手の欲望？

人が何かを語るとき、そこには、いかに語るかという語り手の欲望が必ず反映されることになる。もちろんその欲望があまりに露骨で見え透いたものになってしまえば、偏った語りという印象を与え、ある印象を与えたいという当初の狙いは達成されにくいものとなってしまおう。そこで、いかに語るかという欲望には、「そこには語り手の欲望など一切反映されていないかのように語りたい」「語り手の欲望は隠しておきたい」という再帰的な欲望がしばしば入り込んでくることになる。

もちろんこれは、現実の人間が何かを語るときの話である。稿者が担当した『テクスト分析入門』<sup>(1)</sup>第八章は、まさにこうした視点から芥川龍之介「南京の基督」<sup>(2)</sup>を分析したものだ。果たして小説、特に三人称小説<sup>(3)</sup>における語り手についても右と同じような考え方を適用できるものだろうか。実はこの点については複雑な議論があり、自明のことではない。

つまり、以下のような疑問が持たれ得るのである。三人称小説の語り手の目の前には果たして、その語り手が想定し得る聞き手というものが存在していて、語り手はその聞き手に対してこのように思われたい、というような人間的な欲望を持って語っているのだろうか？ 三人称小説

の言葉というのは、もしそのような具体的な聞き手を想定することが必要な言語なのだとすれば、そもそも人間同士のコミュニケーションの場に位置付けられた語り手の言葉としてではなく、根本的に別の特徴を持った言語として理解するべきではないだろうか？ 三人称小説の語り手というのは人間的な欲望を持った主体として想定するよりは、出来事を再現してみせる非人格的な「機能」<sup>(4)</sup>として捉えるべきではないだろうか？ 語り手が語った出来事というのはその作品内においては唯一絶対の真実と捉えるよりなく、「全知の視点」「神の視点」などと比喩的に言われるように、人間とは異なる者の存在を想定するべきではないだろうか？

もしそのように考えるならば、そもそも語り手に欲望を読み取るなどということとは外的な議論ということになるだろうし、「語り手の欲望は隠しておきたい」という再帰的な欲望などは、なおのこと無縁ということになるだろう。

もちろん、そのように考えておくのが妥当なように思われる小説というものは存在するかもしれない。しかし、稿者の担当章では、芥川の作品はそうした「機能」としての語り手という理解では捉えきれない問題を表現しているという認識に基づき、人間的な欲望の制約に影響された語り手ということ考えた。

だが、語り手の人間的な欲望という側面を考えることは、どのような

条件において要請され、どのような場合には不要となるのだろうか。そうした条件はどのように検討可能なのだろうか。その点は、拙稿でも十分に明らかにしなかった点である。

本稿では、芥川龍之介の作品を題材として、最新のナラトロジーの議論を参照しながらこの問題について検討する。これを考えることによって、単に芥川龍之介の作品の特徴の分析が進展するだけでなく、どのような問題を考えるためにどのような理論を参照することが相応しいのかがより明確になり、さらには詩学の問題として検討されるべき論点が導き出されることにもなるだろう。

ナラトロジーに代表される詩学という研究領域は、個別の作品についてのよりよい解釈を目指す研究とは逆に、文学作品がどのように書かれたのかのように解釈されるかについての一般的な説明を与えるものだが、結果的には解釈のためにも有益なモデルを提供してきたと言える。他方で、詩学が十分な一般性を備えているのかどうかは具体的な作品の解釈への適用によって吟味されるべきであり、個々の作品の解釈を検討する中でもしそれが不十分であることが見えてくるのだとすれば、その知見は逆に詩学の課題へと投げ返されることによって、詩学の発展に寄与し得るものとなる。

日本近代文学研究は、文学理論が流行した時代以降、ナラトロジーを有効な道具として活用し続けてきた。しかし、逆に近代文学研究の成果からナラトロジーの発展に寄与するような問題提起はあまり活発には行われてこなかったのではないだろうか。

その理由の一つとして、ナラトロジーが主に欧米語の文学作品を念頭に置いたものであって、欧米語とは大きく異なる言語的特徴を持つ日本の文学作品での議論をそのままナラトロジーの一般的な議論に反映させることが難しかった、ということがあるだろう。

しかし近年、橋本陽介『物語における時間と語法の比較詩学』において、「比較詩学」<sup>6</sup>、すなわち言語ごとの特徴を踏まえたナラトロジーの必要性が改めて提唱され、まとまった成果が示されるに至った。これ自体、近年停滞していたとされるナラトロジーの進展を示すもので、日本語の小説を分析する我々にとつて朗報に違いないが、これが「比較詩学」という展望のもとに示されたということは同時に、日本近代文学研究から詩学へと議論を投げ返す通路が整備されたということをも意味する。

本稿は『テキスト分析入門』第八章の補論と位置付けられるが、前述したような課題を検討することによる、作品解釈からの詩学への問題提起の試みでもある。

## 二 「機能」としての語り手？

語り手は人格的な存在か、という点についてナラトロジーで議論されてきた問題の中心は、三人称小説の語り手を、語り手と聞き手という二人の人間の間のコミュニケーションモデルを適用して理解してよいかどうか、ということである。この点について、橋本の整理に沿って確認しておこう。

エミール・バンヴェニストは、歴史記述や三人称の物語においては、「だれ一人話すものはいないのであって、出来事自身がみずから物語るかのようである」と述べた。ケーテ・ハンブルガーは小説における語り手を人物のように捉えることを否定し、「機能」として捉えるべきだと主張している。これらを受けて、アン・バンフィールドは、三人称小説を語り手―聞き手のモデルで理解することをより明確に否定した。

橋本は、「語るのとは言語活動」<sup>11</sup>であるとして述べたロラン・バルトの考えもハンブルガーが「機能」という言葉で示した発想と同様のものだと捉え、さらに、バンフィールドらの語り手不在論を明確に批判したジェ

ラール・ジュネット<sup>(12)</sup>においても、実は「真の語り」の位置は語られる物語世界の外に設定されているとして、「ジュネットが言う「語り手」もハンブルガーの言う「物語の機能」と本質的な差はない」と結論付ける。このように整理すれば、実はナラトロジーの多くの論者が、人格的ではない、「機能」としての語り手というものを認めているということになる。語り手を手を人格と見なす立場を明確に示している、フランツ・シュタンツェル<sup>(13)</sup>のような論者もいる。橋本はこのシユタンツェルについても、ウエイン・ブース<sup>(14)</sup>の言う「内包された作者」のレベルにおいて、実質的にハンブルガーの言うような「機能」の水準はやはり認めているとして、いずれの論者においても、語り手については「機能」が重視されてきたことが一致していると整理していく。さらに橋本は、「語り手」に主観や人格を認める立場は、その背後に「内包された作者」や「アレンジャー」のような別の存在を指定しなければならなくなるとして、そのことを否定的に捉え、物語における言表生産の主体として、主観的、人格的側面については創作主体である「非超越的作者」によって集約、単純化していくことを目指す<sup>(15)</sup>。語り手が示すかのように見える主観を「非超越的作者」のものと考え、「非超越的作者」以外に人格的なものを認める必要がない枠組みを提示しようとするわけである。

ここではまず、語り手を「機能」として捉えるハンブルガーらの立場がこうした理論の流れにおいて一つの軸となつている点に関して、近代文学研究の立場から吟味してみたい。

橋本も野口武彦<sup>(16)</sup>以降の議論を参照しながら整理しているように、語り手が「機能」であるべきだということ、つまり人格的な存在として示されるべきではないということは、西洋的な物語叙述の典型的なあり方を「小説」として日本に移入することを目指した坪内逍遙において、既に自覚的な問題であった。

逍遙は、日本において近代小説の理念を初めて宣言したものとされる『小説神髓』<sup>(17)</sup>において「作者が人物の背後にありて屢々糸を牽く様子のあらはに人物の挙動に見えなばたちまち興味を失ふべし」と述べ、語り手なるべく読者に意識されない存在とすることを提唱した。前近代の戯作などでは、語り手は読者に対して露骨に主観を語り、読者に呼びかけ、まさにコミュニケーションのように書かれることが当然にあったわけだが、西洋のような小説を日本でも目指すとすれば、それを禁じなければならぬと逍遙は考えたのだ。

こうした提唱を念頭に文体の模索が開始された。よく知られるように、言文一致体の嚆矢とされる『浮雲』<sup>(18)</sup>を書いた二葉亭四迷は、逍遙と相談しながら、三遊亭円朝の落語を参考に新たな文体を編み出そうとした。しかし、落語の言葉というのほもちろん、現実の人間が聴衆に対して語りかけるものであつて、コミュニケーションそのものである。実際、二葉亭が悩んだのはたとえ「私が……でういます」調にしたものか、それとも、「俺はいやだ」調で行つたものか<sup>(19)</sup>といった選択についてであつたが、現在から見れば「ございます」も「いやだ」も、三人称小説の文末としては語り手が顕在化しすぎているように感じられるのである。「私が」にせよ「俺は」にせよ、一人称の主語の文を前提に考えている時点で、そもそも典型的な西洋の三人称小説の文体とは異質なのであつて、どうやら日本語で物語を語るときに、「作者が人物の背後にありて屢々糸を牽く様子のあらはに」なることを禁じる、という感覚は、決して自明のものではなく、苦勞して築き上げなければならぬ制度だったようなのである。そして語り手の顕在化の度合いを低めた文体の模索の過程がまさに『浮雲』第二篇、第三篇の執筆に見出される、というのがこれまで多くの先行研究で指摘されてきたことであつて、本稿もこれには大筋で異論はないのだが、それによってコミュニケーション

ンではないものとしての小説文体が当然のものとして確立したのか、という点については、少し立ち止まって考えてみたい。むしろ、これが当然のものではなかったというところに、日本語の小説における表現の様々な可能性が潜んでいたのであり、近代小説はそれを様々な形で展開させてきたはずだからである。

### 三 語る水準の前景化

現在でも純文学の象徴のような固有名となっている芥川龍之介がその好例となることは、日本文学においてはこの問題が無視できない大きさを持っているということを示しているように思われる。彼はまさに、逍遙の先述した方針に必ずしも乗らないということにこだわり続けた作家であった。

小説の形を取った最初期の芥川の文章と言われる未定稿「老狂人」は「私」が主人公となっている一人称小説だが、文末には敬体が用いられており、聞き手への敬意を示す形で語り手が顕在化している。また『新潮』に初めて掲載した小説「老年」<sup>(21)</sup>は、一見するとよくある三人称小説のような文体に見えるのだが、「中洲の大将の話では（中略）」と云ふ」と、物語世界内の人物からの伝聞が語られる内容の情報源となっていることが示されていて、つまりそうした噂話を聞くことよってこの物語を語る事ができている、物語世界内の人間としての性質が示されている。<sup>(22)</sup>ジュネットは、三人称小説はいつでも語り手が自己の姿を現すことよって一人称小説に変貌し得るとして、三人称小説と呼ばれているものも実は全て潜在的な一人称小説と考えるべきことを主張し、それに代わるものとして語り手が登場人物を一人称で指示する等質物語世界的、それが有り得ない異質物語世界的の区別を立てた。<sup>(23)</sup>「老年」のこうした語りのあり方は、単に語り手が潜在的に一人称的な存在であるとい

うことに留まらず、等質物語世界的な語り手であることを示唆するものとなっている。

デビュー期の代表作と位置付けられる「羅生門」<sup>(24)</sup>では異質物語世界的な語り手が採用されているが、王朝時代の人物に対して当てられる「self-mentalism」という横文字は近代的知識人としての語り手のイメージを浮かはせ、「旧記によると」「作者はさつき（中略）と書いた。しかし」などの言葉も、語り手の書記行為を前景化する。商業誌デビュー作「芋粥」<sup>(25)</sup>でもやはり「旧記」が語り手の情報源として参照され、「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、知つてさへゐてくれれば、よいのである」と読者に語りかける文体が用いられ、新作家の登龍門『中央公論』に初めて掲載した「手巾」<sup>(27)</sup>では、語り手は「従つて読者には（中略）感を与えるかも知れない。が、」と読者の持つ印象を付度し、あるいは「さう解釈しようとする人があるならば、それは自分の書く心もちを、わざとシニカルに曲解しようとするものである」と読み方を指示するような文体となっている。

この他にも芥川は様々な文体の作品を発表していくが、その多くが、語り手が人格としての役割を隠して「機能」のように振る舞うべきだとする規範を拒むかのようなものとなっている。

また、芥川の作品で頻繁に用いられるのが入れ籠構造である。語る水準をあえて前景化しなくてもその物語世界内の出来事を記述するだけで十分に作品として成立しそうな物語に、それを語る水準を対象化する記述をわざわざ加えたような作品も多い。早い時期のものとしては「酒虫」<sup>(28)</sup>が挙げられる。主人公の体験した出来事が一通り語られた後、その出来事を語り継いできた人々による解釈について三つのパターンを示してみせ、「これらの答の中で、どれが、最よく、当を得てゐるか、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、ある」として、最も「当を得」た語り方が「わからない」とする「自分」の問題を対象化する。作中で示される出来事は実は多くの人々が語ってきたものでもあるとして、それが多様に語られてきたこと自体も含めて改めて「自分」によって語られる、という重層化した入れ籠構造が短い記述の中で展開するのである。

語る水準について本格的に記述して、その水準に何かしら出来事を展開させる、というわけでもなくかわらざる選ばれるこうした書き方は、あたかも入れ籠構造にしておくこと自体が大きな目的であるかのようにならざるを得ないものである。そしてこの後も、多様な入れ籠構造が、芥川の発表する作品に繰り返し現れることになる。その中には、第一次物語言語を語る「自分」などの語り手について、作者芥川龍之介を重ねてイメージすることが出来そうなものもあれば、そうではないものもある。

このような、坪内逍遙的な規範への拒否の反復は、全知のように見える三人称的な語り手によってなされる物語においても、それを語る者の存在はいつでも一人称的な存在として前景化し得るのだという、ジュネットが注意を促したあの問題への意識を喚起する。

「機能」のように見える語り手、すなわちコミュニケーションモデルで捉えられるような様々な人間的な限界からは無縁であるかのように見える語り手も、実は人間的な限界に制約されたコミュニケーションの中で語っているのかもしれない、いつでもそうした人間的な相を露出し得る可能性を持っているということ。それが芥川の作品が注意を促し続ける点なのである。

#### 四 知り得ないことについての語り

はじめに触れた通り、ナラトロジーの議論においては、人間のコミュニケーションにおける発話と「機能」としての語り手の言葉とを全く異なるものとして区別するべきだとする立場も示されている。そうした立場で重視されるのは、三人称小説の語りは現実のコミュニケーションとは「言語意識」が根本的に違い、テンスやアスペクト、話法といった言語学的なレベルで明確に差があるということである。橋本は、欧米語とは異なる日本語の特殊性も視野に入れた上で「現実の場に話し手と聞き手がいて、「いま」と「ここ」が定まっている場合と物語とでは、言語表現が異なる」と述べている。もしそうだとすれば、物語の語り手のように見えていた存在が、「現実の場に話し手と聞き手がいて、「いま」と「ここ」が定まっている」ような語り手に変貌する、などということも、容易には起こり得ないということになるはずである。

確かに、物語の言語表現と現実のコミュニケーションの言語表現の間の差異についての橋本の指摘はある程度正しいようにも思われる。しかし、この差異がどの程度根本的なものなのかということには、吟味の余地があるだろう。

この点についても、芥川は一定の示唆を与える作品を書いている。彼の作品では、安定した三人称小説のものとしては破格のようにも見える文体がしばしば用いられるのである。拙著<sup>(20)</sup>で既に触れたことのある例だが、いくつか確認しておこう。

一つは、「羅生門」における老婆の長い弁明の場面である。これは初出や初刊<sup>(30)</sup>では一般的な間接話法が用いられていたが、現在の形<sup>(31)</sup>になる際に、発話部分にカギ括弧が付され、語尾は「だぞよ」「ぢやわいの」など、明らかに地の文とは異なり、老婆自身の声であることを印象づける

ものに改められた。簡単に言えば、間接話法が直接話法のように書き改められたのである。しかし注意したいのは、その発話を承ける地の文は「老婆は、大体こんな意味の事を云つた」のままにされているという点である。直接話法というのは語り手による要約を経ない発話のそのままの提示であるような印象を与えるが、「大体こんな意味の事」という承け方は、それがあくまで語り手による要約を経たものであるということを示し、そこに齟齬が生じている。「羅生門」の語りは、どのような他の形式よりも語り手の操作の余地が残りにくいはずの直接話法の形式においてさえ語り手による要約が関与しているということをあえて示すことによって、積極的に物語世界を編集する語り手自身の像を印象づけているのである。

あるいはこれは、改稿時に直接話法への変換のために必要な修正をすっかり忘れてしまった作者のミスと捉えるべきだろうか？ そう捉えて処理することはもちろん簡単なのだが、芥川が、語り手の権能を大きめに見積もるような語りを様々な形で提示し続けていることを踏まえれば、そう捉えることは適当ではないように思われる。

分かりやすい例は「南瓜」<sup>32)</sup>である。この作品では「僕」が「君」に「よ」「ね」などの語りかけの語尾を持つ言葉によって「あいつ」の話をしているのが文体の基調となっているが、「たつた一人」を除いて「そこにゐた手合ひにや」「わかりやしな」かった外国語の発話の内容が何であつたかについて確定的に語ってみせる。しかし奇妙なのは、それが理解できた「たつた一人」の成金、奈良茂というのが、その瞬間に殺された人物だつたということである。その瞬間に死んだ人物だけに分かつたことを、果たして語り手はどのようにして知り得たのだろうか<sup>33)</sup>。もちろん、死者の認識を語ることも、三人称小説であればそれほど特殊なものでもなく許されるわけだが、ここでは物語世界内に身体を持つ語

り手がそれを語るのである。この語り手は、「もとより洒落だと心得てゐたから」など、奈良茂の内面についても把握しているかのようによし、見ていないはずのこと、知り得ないはずのことを時には断定的に語ってしまうのだが、物語世界内に身体を持つ人間は他者の内面を断定的に語れるはずがない、というルールを仮に前提にするならば決して許されないはずの語りが、平然と展開していくのである。

同じことは「龍」<sup>34)</sup>にも言える。この作品では、主人公に起こつた出来事がそれより後の時代から語られるという入れ籠構造を持っているが、それを語る翁は、「一人もその白状をほんたうとは思はなかつた」主人公の告白について、それが確定的な事実であるという前提で語っていく。だが、誰も本当とは思わなかつたのであれば、なぜ翁はその内容が事実であると知ることができたのか。物語世界内に姿を見せない語り手の場合ならばさほど問題にならないことが、こうして語り手が物語世界内の人間としても登場すると、奇妙な事態のように立ち現れることになるわけだが、芥川はそうした語りの構図を、まるで意図的に選んででもいるかのように、たびたび用いているのである。

こうしたことが反復されると、知り得ないはずのことを知っているかのように語るといことが、三人称小説の語り手ならぬ普通の人間の発話としてはあり得ないのか、あるいはあり得るのか、という微妙な問いを改めて喚起することになるだろう。

立ち止まって考えてみるならば、あり得ないと捉えられることもあるそれが、少なくとも日本語においてはそれほど特別なことではないといふことが想起されよう。「羅生門」も「南瓜」も「龍」も、一般に語り手はどのように振る舞うことが許されるか、という問題について努めて意識的に読めば、確かに右のようないふことが問題となってくるわけだが、ほとんどの読者はこれらについてそれほど文章が破綻した作品としては

捉えてこなかった、というのが実際のところである。つまり、物語世界内に身体を持つ語り手が、その物語世界内の直接は知らないはずのことについて確定的に語ったとしても、さほど異常なこととは捉えない感性を日本語の小説の読者は持っているのではないだろうか。

このような日本語における物語的な文の特徴を考える上で示唆的なのは、橋本の「オーバーラップした語り」というアイデアである。「基本的に物語世界の外側の位置に語りの位置が固定され、そこから客観的に眺められる」ような英語などの言語における自由間接話法とは異なり、日本語の場合は「人物の視点や内的感情、内的言語に同化する」ことが多く、「語りが登場人物に重なってはいるが、依然として別々の主体としてあり、完全に同化しているわけではない」という特殊な文体で語られる、それを「オーバーラップした語り」と呼ぼう、というのが橋本の提案である。「人物「彼」の位置に移動しているのが、「彼」のパス

ペクティブから語っているにもかかわらず、その「彼」自身も同じ流れの中で言語化できるのである。これは、語りが完全に「彼」に同化しているのではなく、彼のすぐそば「背後」といつてもいいような位置から語っていることを示している」というのがその典型的なあり方で、語り手が客観的位置から語っているのか、物語状況内から語っているのかを英語のように明確に区別することのない語り方が許容される感覚が共有されてきたというわけだが、右に述べたこともまさにこうした曖昧さによって由来する問題と考えれば説明がつく。欧米語のように語り手の位置が確定され、その位置から可能な語り方が固定されるような言語であれば破格になってしまいう文が、日本語の物語文においてはさほど不自然ではないものとして通用し得るといふわけである。

また橋本の「競馬実況モデル」は、こうした芥川作品に見られるような問題にもう一つ興味深い示唆を与えている。そこで指摘されているの

は、テレビでVTRを見ながらなされる競馬実況の言葉にも、三人称小説の語りに見られるような特徴が見られるという事実である。橋本はこの例から「物語の用法は本来に特殊で例外的なものなのだろうか」と述べ、「観察可能な対象物として脱同一時間軸化して叙述する」ことが日本語においては物語文だけでなく様々な場合にあり得ることを指摘する。日本語の物語に見られる文の特徴が、三人称小説の語りだけではなく現実の人間の発話としても用いられ得るものであるとすれば、これはつまり、三人称小説の語りが人間の発話とは全く異なる特徴を備えることによって区別されるのではなく、文体そのものによってはそうした区別が十分に示されないことを示している。

このように考えると、こうした問題が必ずしも芥川の問題だけではないことが分かってくる。たとえば探偵小説において、探偵が直接には知り得ない犯行場面に関して、場合によっては犯人の動機や内面さえ含めて確定的に語るといふことは、当然のようになされる。もちろん、登場人物としての探偵にそうした語りが許されているのは、現実の探偵がそのように語ったとしても不自然ではないということに基づいている、あるいはそれとパラレルに認められるのであるし、そうであれば当然ながらそれは職業的な探偵だけではなく、他人の内面を推理して探偵的に語るあらゆる人間において認められ得る語りであると見なされているということでもある。

芥川の発表した文章の中にも、そうした典型的な探偵小説の文体による作品「未定稿」<sup>(7)</sup>がある。探偵役となる本多は、「昨夜はあの降りに、余程御酩酊のやうでしたな。何しろああ河岸を変つて、御飲み直しになつたのぢや、いくら先生でもたまりますまい」と、自分では見ていなかったはずの情景についてありありと推理してみせる。ここでは「やうでしたな」「まい」などの推測のニュアンスを含む文末表現を基調とし

ながらも、「ああ河岸を変つて」という確定的な言葉遣いによって語られていことに注意したい。もちろんこれは、非凡な探偵だからこそ可能となる特殊な語り方と見ることもできようが、対話の相手である柳北先生は、これがそうした本多の特殊な能力によるものだと気付いて「どうして又君は、そんな事を知つてゐるのだい」と驚く前に、「うっかり釣込まれて」自然に返事をしてしまつてゐる。

確かに日本語においても、どのように知り得たのか分からない他者の言動や内面についての確定的な語りは、典型的には三人称小説によく見られるものと言つてよいだろうが、会話においてそれが不自然に感じられるのは、必ずしも言語感覚上の破格のためとは理解されていないのではないだろうか。相手がそういった発話をするのが可能であることを「うっかり」受け容れて返事をしてしまう程度には文法的にも自然に受け止められるのであり、しかるのちに実際問題として「どうして又君は、そんな事を知つてゐるのだい」という疑問が生じる、というのが、日本語における事情であろう。

物語的な語り口によって身近な他者の出来事や内面を再現してみるという会話は、我々の日常生活でもそう珍しいものではない。特に例を挙げる必要もないだろうが、噂話を物語風に語ることによって聞く人を楽しませる人物は、しばしばコミュニティの人気者として存在している。その語り十分に巧みなものであれば、そうした語りを行う人物に「あなたには他者の内面を確定的に語る資格はないはずだ」などという指摘を行う人はあまりいないだろう。いたとしても、その指摘を行った側が無粋な人物だと見なされてしまうことさえあり得る。橋本の言葉で言えば、「観察可能な対象物として脱同一時間軸化」して語られているということさえ了解されていれば、不自然なく物語的な語りを採用することができるわけである。

芥川に限らないが、典型的な三人称小説の文体によって第二物語言説が語られた上で、それが第一物語言説の語り手によって語られたものであることが示されている、という入れ籠構造の小説というのは、枚挙にいとまがない。「浮雲」以来、欧米的な三人称小説の文体の日本語における確立、定着が図られたことと並行して、そうした作品のパターンも反復されてきたことは、日本人に、もう一つの言語感覚を教え続けてきたのではないか。すなわち、新たに日本語に導入された三人称小説的な語り口というのが、第一物語言説の異質物語世界的な語り手だけに限定されるのではなく、等質物語世界的な語り手にも可能であること、ということつまり、現実の人間が、同じ世界を生きる他者の内面や直接は知らないはずの出来事について大胆に確定的な口調で語ることも、言語感覚のレベルでは必ずしも禁じられたものではない、ということである。

先にも触れたように、もちろんそれは、「どうして又君は、そんな事を知つてゐるのだい」という疑問を喚起する。しかしその疑問は本来、三人称小説の文体を自明としない言語感覚の持ち主にとつては、三人称小説の語り手に対しても投げかけられ得るものだったはずである。たとえば、「旧記」を参照していることを述べつつ、そこには書いていないことは分からないので書けない、などと述べてみせる芥川作品の語りは、そうした疑問への配慮を先取りし、ことさらに前景化したものにほかならない。

異質物語世界的な語り手が直接話法で示される発話を編集してみせたり、等質物語世界的な語り手が知り得ないはずのことを確定的に語ったりする、という芥川の作品が読者に喚起する「どうして」という問いは、三人称小説の文体が成立し得ることへの問いにも地続きに繋がっているのであり、逆に言えば三人称小説を成り立たせるような新たな言語感覚



は、現実には生きる人間にも新たな表現の可能性を与え得る。芥川の場合、そうした言語感覚の可能性を追求したがゆえに、先に触れたような表現を示し続けたのではなかったか。

## 五 焦点化理論の二つの系統

このように見てくると、芥川作品をはじめ、日本の近代小説において語り手を機能として考えること、人格的な側面がないものと前提することは、必ずしも適当ではないということになる。小説の語り手は、一見すると人格のない機能のように振る舞っている場合でも、いつでも人格的な側面を露わにする可能性を秘めているのであり、そうした人格としての役割は、必ずしも内包された作者、ないし非超越的作者といった作者のイメージに帰せられるべきものではなく、やはり語り手のものと考えべき場合もある。どのように語るかという欲望を抱いた語り手というものは、小説において表現され得るものの一つなのである。

だが、我々はまだ「そのように考えることは、どのような条件において要請され、どのような場合には不要となるのだろうか。そうした条件はどのように検討可能なのだろうか」という最初の問いに十分答えてはいない。芥川の場合はそうした側面を積極的に示す作品を多く書いていた、というような作家ごとの傾向は言えたとしても、それはそうした作品が多いことによる結果として産まれる印象であって、条件や根拠ではない。

重要なのは、この条件は、文を個別に取り出して判別できるものではない、ということだ。繰り返して述べているように、人格を持った語り手の場合も、あたかも人格を持たない純粹な機能のように振る舞うことは可能であり、三人称小説とは、語り手にそのように振る舞うことを許す制度でもある。だから、文ごと、場面ごとの単位で見ると観点からは、機

能なのか、人間が一時的に機能のように振る舞っているのかの区別は困難なのである。もちろん、語り手が一貫して機能のように振る舞い続ける作品に関しては、読者の側もそれを機能として捉えておいてもそれほど問題はないだろうが、どこかでその振る舞いに綻びを生じさせている場合には、急に人格としての側面が前景化することになる。

ナラトロジーを、一つの文の分析ないしその周辺のいくつかの文同士の関連の分析を行うものだと捉えるか、または作品全体の文脈や構造を見るものと捉えるか、ということは、この分野を二つに分けるほどの大きな問題であろう。

たとえば焦点化 focalisation というナラトロジーの基本となる術語についても、それを提案したジュネットの時点では、実は両方の側面が入り交じっていた。

ジュネットによれば、「焦点化の公式は、必ずしもある作品の全体に関わるものではなくて、むしろ、一つの限定された物語切片——ごく短いものであってもかまわない——にのみ関わるもの」だとされ、この方向性を引き継いだミーケ・バルやパトリック・オニール<sup>38)</sup>によって文ごとに細かく焦点化が切り替わる様相を記述できるモデルへと修正されていったが、この系統が最も整理された理論と見なされることも多い。これは、文の背後に想定する人格の存在を最小限に見積もる議論と相性がよいものであると、ひとまずは言えるだろう。橋本の「タ形とル形の交替」や話法の分析なども、やはり一つの文を取り出し、あるいはそれを前後の文と比較する程度の範囲を見れば作品全体を見なくても十分にナラトロジー的分析が可能であるような前提に立ったものとなっていた。

しかし一方で、焦点化が「一時的な侵犯」すなわち「変調」を示すことがあることを念頭に置きつつも作品や場面の中で「支配的なコード」がある、とジュネットが述べるとき、ナラトロジーは小さな物語切片で

はなく、作品全体ないしは十分に大きな文脈を見るべきものとしてイメージされていた。

本稿を含め、作品解釈に関心を持つ読者や研究者がナラトロジーに求めるのは、これらのうち後者の問題である。ここまでたびたび示唆的分析として参照してきた橋本の枠組みの本稿の関心から見た場合の惜しむべき点は、この点についてあまり関心を払わなかった点、そして特別に限定された関心と方法に基づいて「語り手」と「非超越的な作者」の関係を設定し、人格的な側面を「非超越的な作者」に還元することによって語り手から人格的な側面を取り払おうと試みた点である。<sup>(40)</sup>

もちろんこれは、日本語の物語文のテンスやアスペクト、話法に注目してそこから分かることを整理しようという橋本の問題設定に即した限り、それなりに適切なものといつてよいのだが、よく作品解釈で関心の的となるような意味での語りの構造とは大きく異なる関心から出発していることには注意する必要がある。逆に言えば橋本の枠組みがそのようになっているのは、文や場面の単位でそうしたことを見るためには語り手と非超越的な作者の関係という程度の理解をしておけばひとまず十分であるということであって、作品解釈がしばしば関心を向ける意味の語り手の問題を考えようとするものではそもそももないということになる。橋本の言う「非超越的な作者」は個々の小説作品の作者のイメージというよりは、特定の言語で物語風に何かが語られる際に、その言語による言表主体に共通して見られる言語意識、といった問題を指すものである。また、橋本の「語り手」は、個々の小説作品で重層的に構造された複数の物語言説のそれぞれの語り手というよりは、典型的な物語風の文においてその言表のあり方が結果的に示すことになる特定の位置、ということに近い。

一方で、小説作品の解釈において関心が寄せられる語りの問題につい

て、焦点化の分析枠組みとして高い精度を保ちつつ、小説の語り手の言葉が聞き手に特定の印象を与えようとする恣意性を読み取るべきものがあり得ること、誤り得ること、つまりは人格性を持ち得ること、等について主要な関心を向けている理論は、オニールのものである。オニールの「腹話術的効果」、複数の焦点化子が重なる「複合焦点化」、さらに曖昧さや不確定性を含む「複雑焦点化」といった発想は、語り手が常に人格性を持ち得るということを前提として、一つの文に複数の焦点化が働いている様相、複数の人間の思惑が関係し得ることを分析可能な枠組みを提示するものであった。

日本語に特化した橋本の「オーバーラップした語り」などの分析は、言語を問わないものとして抽象度を上げればオニールのもとの重なる点が多いが、オニールと決定的に異なるのは、オニールは語り手に人格性を認め、「たとえ語り手自身に対してであれ、物語は常にだれかに向けて語られているのであり、従って、常に具体的な趣意なり訴えを持っていて、具体的な効果のほどをねらったり、具体的な反応を望んだりするのである」、「あらゆる語りが少なくともある程度は常に信頼できない」などと主張するのに対し、橋本は語りの問題に伴う人格性を「非超越的な作者」に集約させることを試み、語り手がそれ自体としては「機能」であると見て「三人称小説で語られていることに誤謬がない」ことを前提にしたことである。誤謬のない客観的な叙述であることをひとたび前提とすると、そこに恣意が入り込む様々な可能性については見えにくいものとなってしまふ。これによって、オニールの枠組みならば分析し得た、物語全体を踏まえた語りの構造を検討する可能性が否定されてしまったわけである。<sup>(42)</sup>

橋本がそのようにしたのは、ジュネットが「暗黙の作者」の存在を否定したときに「オッカムの剃刀」の発想を掲げたのと同じく、ものごと

を説明するための要素はなるべくシンプルであるに越したことはないという理由からである。しかし、そうした理論家の希望に反して、小説というものは実際には語りの構造をいくらでも複雑に構成し得る。ブースやチャトマンが述べたように、「内包された作者」の概念を保存しておくことが必要な理由は、「信頼できない語り手」を検討しうる可能性を担保しておくためであった。また、『テキスト分析入門』第八章や本稿で見てきたように、一見すると機能のように振る舞う語り手が実は特定の人間的な制約のもとにあり、しかも語り手のそうした事態を表現すること自体が作品の眼目となつていように見える、といった場合もある。これは小説観の問題にもなつてくるが、こうした特徴を小説というジャンルにとつてそれなりに重要なものとして認めるならば、「オッカムの剃刀」は封印し、「人間の数が多すぎる」ことについて我慢して捉え得るモデルを考える必要がある。また、先に見た通り、「競馬実況モデル」という橋本自身が提示した議論は、三人称小説の語り手に特徴的なものと思われる言語意識が、日本語においては現実の人間が口頭で発する言葉と地続きであること、すなわち語り手を必ずしも機能として見るべきではないことを示唆している。

稿者の見るところ、橋本の語り手と「非超越的作者」の設定は、橋本のナラトロジーの中心であり魅力的な成果となつているテンスやアスペクト、話法の分析の成果を大きく変更することなく修正可能であるように思われる。それによって、小説作品全体のコンテキストを踏まえた解釈の議論にもより有益に接合できるモデルへと発展させることができるのではないかと提案してみた。つまり、語り手は人格的であつて語りの内容には恣意や誤謬、人間的な欲望が入り込むものであることを前提にしつつ、その一つの様態として、ほとんど恣意がないかのように装われる場合もある、と見た方が、様々な作品の構造に対応した分析が可

能となるはずなのである。

逆に、作品の解釈に関心を向ける者が現行の橋本の理論を参照する場合にはどのように受け止めれば有益になり得るかについても触れておこう。橋本の理論は、小説作品の語りの構造についての分析というよりは、多くの日本の小説の語り手がその型に依拠して振る舞うような、いかにも物語らしく見える文の典型的な言語意識というものがどのようなものか、ということを整理するものと位置付けられる。語りの構造の重層性などの話は、その外側の問題として考えればよいのである。芥川の多くの作品がそうであるように、日本の小説の持つ曖昧性とも言うべき特徴は、メタフィクショナルな物語の「自己瓦解」<sup>(48)</sup>のための道具として利用されてもいるのであつて、本稿で示したように、橋本の一つ一つの分析はその様相を捉える上で示唆的である。

さて、ナラトロジーの問題について芥川の作品解釈の立場から言えることを最後にもう一つ付け加えておきたい。ここまで見てきたように、実のところ『テキスト分析入門』第八章で行つた「寄生する語り」の議論は、書籍全体を通じて依拠しているジュネットよりは、オニールの発想に近い形の分析となつている。個々の分析をオニールの枠組みの具体的適用として記述し直していくための紙幅はないが、オニールの「文学的な物語言語は物語言語の背景を自己言及的に扱う傾向が極めて顕著」<sup>(49)</sup>だという文学観や、埋め込み、すなわち入れ籠構造についての、「ナラトロジーの理論は「あらゆる」物語をその埋め込み性という観点から読むように、実は要請している」、「埋め込みという状況は、特別の効果のために偶々採用される付帯的な構造上の過剰などではなく、あらゆる物語の中心的な構造特性にほかならない」といった主張を見れば、このような分析は、芥川の作品のみに言えることというよりは、あらゆる小説において潜在的に可能なものだという考え方も可能であることが分か

る。

そして『テキスト分析入門』第八章で暗に示し、本稿で改めて確認しておきたいのは、そうした分析は実はジュネットの理論の時点でも十分にあり得るものとして示唆されていたということだ。

ジュネットの焦点化は、一方では「一つの限定された物語切片——ごく短いものであってもかまわない——にのみ関わるもの」として提示され、その後の理論家においてもそうしたミクロな部分を分析するための理論としての整理、発展が図られてきたが、他方で、物語全体で、あるいは一つの場面を通して「支配的なコード」を持つものともされていたことは先に見た通りである。そもそもジュネットの焦点化は、トドロフの、「語り手は作中人物よりも多くのことを知っている、というかもっと正確には、語り手はどの作中人物が知っているよりも多くのことを語る」か「語り手は、ある作中人物が知っていることしか語らない」か「語り手は作中人物が知っていることよりも少なくしか語らない」かの三つのパターンによる分類を引き継ぐものでもあった。もし語り手に關して、一定の情報の制約が与えられているような設定がある程度維持されるのであれば、当然ながら、小説がその存在について人格性を示唆する形で提示することも容易だということになる。

物語は基本的に人間的な制約や恣意と関わる語り手によって語られるのであり、焦点化の支配的なコードはそれ自体、語り手について特定の人物像を想像させるものとしても機能し得る。小説はこれらを様々な形で構造化し得るものなのである。ジュネットによる態と叙法の区別を重層的構造の分析に発展可能なものとして組み替えたオニールの理論は、それについて掘り下げて分析しやすくなったものと位置付けることができる。しかし、オニールの理論で分析可能な問題は、ジュネットの焦点化がイメージとして持っていた、語り手が提示できる情報の継続的な制限

という側面において既に半ば捉えられていたのであり、それを応用することによって分析することが可能とも言えるのである。

『テキスト分析入門』第七章にも書いたが、ジュネット『物語のディスクール』の魅力は、あらかじめ用意された枠組みによってテキストを十全に説明し尽くせるような全能感にあるのではない。むしろ、仮に用意してみた枠組みを逸脱していくような箇所こそが最も注視すべきテキストの特徴として見出されるような局面、そしてそれを契機として枠組み自体が更新されていくダイナミズムこそが、理論を読む者に興奮と可能性を感じさせる。ジュネットのナラトロロジーの一貫しないように感じられる部分、未整理あるいは不十分な部分は焦点化についてのものだけではないが、むしろそうしたところこそ、小説作品が示す様々な挑戦的な試みに対応し得る可能性を秘めているのである。

#### 【注】

- (1) 松本和也編『テキスト分析入門』（ひつじ書房、平成二十八年十月）
- (2) 「南京の基督」（『中央公論』大正九年七月）
- (3) 三人称小説、一人称小説という区別の仕方はまさにジュネットが否定したものが、これを採用しているナラトロロジーの理論家も参照する必要があるため、本稿では等質物語世界的／異質物語世界的というジュネットの区別で厳密に考える必要があるかどうかについて随時注意を払いつつ、便宜のためにこの用語を採用しておく。
- (4) 「人格」という言葉は「立派な人格の持ち主」というような価値を志向するものとして人文学においては懐疑の対象となることがしばしばあるが、本稿を含めナラトロロジーの議論で用いられる際にはそういった意味ではなく、後でも説明するように、コミュニケーションモデルを適用して考えるべき存在というほどの意味である。

「人間的」なども同様。

- (5) 通例、ナラトロジーを踏まえた分析においては「作品」という語を避けて「テキスト」という語を用いることが多いが、本稿では「作品」という語を積極的に採用する。その理由はまさに本稿の論旨とも直接関わるが、簡単に書いておくと、芥川龍之介の作品が、テキスト論で第一に棄却されるような「作品」性のようなものをはじめば前景化し、対象化するからである。もちろん、そのようなことも含めて徹底して「テキスト」として分析していく立場もあり得ようが、ジュネットのナラトロジーはよく読めば実はバルト的なテキスト論の立場の採用を必然的に要請するものではなく、したがって本稿ではそこまで「テキスト」の語に拘泥しない。このあたりの問題については拙著『小説とは何か?——芥川龍之介を読む』(ひつじ書房、平成二十九年十二月)の「はじめに」も参照。
- (6) 橋本陽介『物語における時間と語法の比較詩学』(水声社、平成二十六年九月)
- (7) ただし、橋本の引用はそれぞれの理論の邦訳として刊行された書籍の表現と異なる独自の訳となっているところも多く、ここでは橋本の表現ではなくそれぞれの邦訳版の表現を優先して引用する。
- (8) 岸本道夫監訳、エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』(みすず書房、昭和五十八年四月)
- (9) 植和田光晴訳、ケーテ・ハンブルガー『文学の論理』(松籟社、昭和六十一年六月)
- (10) Banfield, Ann. *Unspeakeable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction*. London : Routledge, 1982.
- (11) 花輪光訳、ロラン・バルト『物語の構造分析』(みすず書房、昭和五十四年十一月)
- (12) 花輪光、和泉涼一訳、ジェラルド・ジュネット『物語のデイスクール』(書肆風の薔薇、昭和六十年九月)
- (13) 前田彰一訳、フランツ・シュタインツェル『物語の構造』(岩波書店、平成元年一月)
- (14) 米本弘一、渡辺克昭、服部典之訳、ウエイン・ブース『フィクションの修辞学』(書肆風の薔薇、平成三年二月)
- (15) 語り手に人格性を見出さないということは明言されていないが、橋本は作者とは別に「語り手」を人格的なものと見なすことの難点を次々と挙げて「非超越的作者」という概念による単純化を掲げているため、非超越的作者と別の存在として語り手だけに人格性を認めることを避けようとしていることは明らかである。なお、「語りの主観」という言葉がしばしば用いられるが、「語り≠非超越的作者」という構図が示される例もあるため、「非超越的作者」と重なる場合には「語り」に人格性や主観性を認めることもあるというモデルとなっている。
- (16) 野口武彦『三人称の発見まで』(筑摩書房、平成六年六月)
- (17) 坪内逍遙『小説神髓』(松月堂、明治十八年九月)
- (18) 坪内雄蔵『浮雲』第一篇(金港堂、明治二十年六月)、二葉亭四迷『浮雲』第二編(金港堂、明治二十一年二月)、二葉亭四迷『浮雲』第三編『都の花』明治二十二年七月〜八月)
- (19) 二葉亭四迷『余が言文一致の由来』(『文章世界』明治三十九年五月)
- (20) 葛巻義敏編『芥川龍之介未定稿集』(岩波書店、昭和四十二年二月)
- (21) 「老年」(『新思潮』大正三年五月)
- (22) 早澤正人「偽装された(三人称)」(『芥川龍之介研究』平成二十四年九月)では、この点を含め、本作の語りの特徴が検討されている。

る。本作の語りが特徴的であることの証拠として早澤が挙げる例のほとんどは、シュタンツェルやハンブルガーなど、後のナラトロジーの理論家によって更新されていく古い理論を正しいものと前提にして素朴に当てはめることによって齟齬が生じるように見えるものであって、叙法と態の区別を導入したジュネット以降の理論を適用すれば特に問題なく説明が付き、かつ様々な小説によく見られる文体なので、「老年」の特徴というよりも選択した理論の不適切さを示すものに過ぎない。そのことは、この論文のもととなった国際芥川龍之介学会（平成二十三年十月八日）での同タイトルの口頭発表の際にも篠崎美生子が指摘していた通りである。ただし、本稿でも注目した「中洲の大将の話では」という部分については、やや曖昧ながらも本作の語りが等質物語世界的であることを示唆する表現として注意に値する。

- (23) ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール』（書肆風の薔薇、昭和六十年九月）
- (24) 「羅生門」（『帝国文学』大正四年十一月）
- (25) 書記行為が対象化されているため、語り手と呼ぶよりは書き手と呼んだ方が正確だが、物語言説との関係については語り手と同様に考えられる部分が多いため、ここでは議論が無用に煩雑になることを避けるために語り手という呼び方に統一しておく。
- (26) 「芋粥」（『新小説』大正五年九月）
- (27) 「手巾」（『中央公論』大正五年十月）
- (28) 「酒虫」（『新思潮』大正五年六月）
- (29) 小谷瑛輔『小説とは何か？——芥川龍之介を読む』（ひつじ書房、平成二十九年十二月）
- (30) 「羅生門」（『羅生門』阿蘭陀書房、大正六年五月）

- (31) 「羅生門」（『鼻』春陽堂、大正七年七月）
- (32) 「南瓜」（『読売新聞』大正七年二月二十四日）
- (33) もう一つの可能性として、当の外国語の言葉を発した市兵衛自身が発明したということも想定はし得るのだが、彼はすぐに逮捕されてしまうのであり、考えにくい。また、仮にそうだとすると、市兵衛の説明が正しいかどうかは誰にも判断されず、
- (34) 「龍」（『中央公論』大正八年五月）
- (35) これについても、仲間の法師以外で主人公の白状を本当だと思っ  
て聞いた人物がいた可能性は否定されないが、そのことは語られていないし、仮にそうだとしても語り手がそちらの方が事実であると決める確かな根拠を持つことが難しいことには変わりない。
- (36) 他の例としては「蜜柑」（『新潮』大正八年五月）についての矢野昌邦「芥川龍之介「蜜柑」考」（『明治大学日本文学』昭和五十三年三月）の指摘なども参照。
- (37) 「未定稿」（『新小説』大正九年四月）
- (38) Mieke Bal *Narratology. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck, 1977
- (39) 遠藤健一監訳、バトリック・オニール『言説のフィクション』（松柏社、平成十三年二月）
- (40) 西田谷洋「語り手と視点——村上春樹「タイランド」」（『富大比較文学』平成二十八年二月）は、橋本も同意できるはずのこととして「小説言語において現実の話し手のような人格的な言表行為主体が存在しないと断定するのは一人称小説や無人称小説の語り手を想起すると難し」と批判している。
- (41) この点は橋本氏ご本人からも示唆を頂いた。
- (42) なお、同様のことは作品解釈の立場からナラトロジーの理論に対

してしばしば持たれる不満のパターンであるようだ。中村三春は菅原克也『小説のしくみ 近代文学の「語り」と物語分析』（東京大学出版会、平成二十九年四月）について書評「語り論の方法を概説するとともに作品に適用して敷衍」（『週刊読書人』平成二十九年九月一日）で、「気になる点を挙げるならば、本書は語りによる表現や、読者による理解に対してやや信を置き過ぎていようである。「信頼できない語り手」や「叙述トリック」の存在、また読者による様々なテキストの変奏は、本書の基礎の上になお考量されなければなるまい」と不満を述べている。

(43) 和泉涼一、青柳悦子訳、ジェラルド・ジュネット『物語の詩学』

(水声社、昭和六十年十二月)

(44) 田中秀人訳、シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』（水声社、平成十年五月）

(45) 前掲『物語の詩学』

(46) もっとも、ジュネット自身は物語言説が重層化し得ることをそれなりに説明可能なモデルを提示してはいる。

(47) 具体的には、橋本が「語り手」という言葉で分析しようとしているものの多くをオニールのように焦点化子と呼び、「非超越的作者」として記述し直せないか。「非超越的作者」と呼ぶことによつて全体を調整すれば、作品内で物語言説が重層化することを許容して分析可能な理論となるからである。

(48) オニール前掲書。