

小説における視点

野村夏治

Point of View in Fiction

Natsuji NOMURA

観念小説・心理小説の誕生

言うまでもないが、芸術作品も他の分野の創造と同じく常に新しい天地を求めてやまない宿命を担っている。作家の描く作品の一つ一つが新しい実験であると言ってよい。

精神分析学による無意識界の照明と、ベルグソンによる内面的時間の発見は、従来は漠然と外面的な現実の投影の場と考えられていた人間の内面的世界に、作家もその関心を集中させることとなった。19世紀の小説の武器であった客観描写、フロベールの細密描写の方法は、内面的な現実への究明に向けて進んでいく。20世紀の小説における一般的な傾向は、内面性を主体的に描写しようとする姿勢である。作家の外に観察される客観的な現実があるのではなく、現実が作家の内部に投入されてはじめて生きた現実となる。客観と対比した主観でなく、それを含んだ主体が作品の生まれる場となる。現代小説の人物は孤独のかけを色濃く持ち、極めて受け身の生き方をするおののきやすい感受性を持つ。このような主人公の性格を輪郭づけることは困難となる。現代小説は反社会的な孤独の鏡に変貌し、筋を喪失してしまう。

このようにして本質的に新しい境が開かれ、幾多の新しい作品が生まれたが、その一つが Virginia Woolf (1882-1941) の『灯台へ』(1927) である。この作品の冒頭では、遠くの闇に光輝く灯台が見え、明日灯台までピクニックに行こうという計画(10年後に実現する)になっているのだが、作者が描こうとしているのは灯台へ行くことをめぐって夫婦・親子間の感情の微妙な動きなのであって、灯台へ行くことではない。この小説から私たちが得る印象は、海図もなければ、目印の島影も灯台もない、全く五里霧中の海の中を進んでいくという、もうろうとした印象なのであって、これが20世紀小説の特徴であり、魅力なのである¹⁾。

小説の中に人間の意識を創造しようとする試みは、人間を分析するための新しい試みである。アンリ・ベングソンやウィリアム・ジェイムズのような哲学者によれば、人間の意識は絶えることのない流れとなって流れているという。作家は、感情・思考・記憶などが次々に別の主題へ、過去から現在へ、想像から客観的現実へ移行する、次々に浮かんで消えていく意識の変化をありのままに描写しようとした。したがって事件は間接的に作中人物の意識を通して描かれる。経験は限定されることもなく完結することもない。言い換えれば、意識はわれわれが人間としての経験を認知する場であるということである。ここでは作品の筋立てとか、人物の性格づけなどの従来の小説の技法が軽視され、内的独白などの技法を用いて、まだ言葉にならない混沌とした意識をそのまま表現しようとするのである。この意識の流れの文学はフッサール(1859-1938)の現象学のあり方と基本的に一致する。小説の主題は人間の精神となった。

小説というジャンルは、18世紀では、大体主人公の誕生から始まって結婚か死で終わる。19

世紀の全体小説の特徴は、スタンダールのように、語り手が何事にもとらわれず、公平に、全知の視点、神の位置に仮構して物語を語ることであった。中産階級の日常生活が巧みに描かれてはいるが、彼らの精神と感受性の動きは十分に描かれているとは言えなかった。ジードは、トルストイの小説では人物は人工的であり、全部固定化されていて、非常に不自然な感じを与えらる²⁾。この人格の不変という文学的仮説は19世紀的な決定論的人間観に基づくものである。人格は固定するものでなく変わりうるものと現在では認識されている。読者は、作者から人物についての説明、つまり、性格描写を押し付けられるより、自ら想像を働かせて物語に参加することを好むようになる。作者は、物語の中においても、劇の場合と同じように顔を出すべきでない、という考え方が大いに受け入れられるようになる。

この新しい小説の方法を主張し、実践したのは Henry James (1843-1916) である。彼は1875年パリへ行き、ツルゲーネフやフロベールらの近づきを得、同時に創作の上で多くのものを学んだ。特に前者からは小説作法で重要なのは物語でなく、作中人物であることを学んだ。彼は欧米の風俗、習慣等の相違から生ずる倫理的・心理的な問題を取り扱ったが、彼は自然主義的な外面描写から抜け出て、内面的な心理描写へと向かう。この心理的リアリズムは『一貴婦人の肖像』(1881)において一つの頂点に達する³⁾。彼は、当然のことだが、この作品において、自ら創造した女主人公の心を全部書くのをためらったのである。

彼の影響を受けた作家に J. ジョイス、V. ウルフ、カフカ、プルーストラがいる。James Joyce (1882-1941) は、最初の短編集『ダブリン市民』(1914)ではフロベールの忠実な弟子であった。当時の小説の危機は、言い換えれば、フロベール的な方法の危機であった。G. Flaubert (1821-80) は、近代小説におけるリアリズムを確立し、自然主義への道を開いた。彼の著作は、彼の感性及び想像力豊かな精神と、正確な資料に基づいて冷静に客観的に描こうという意図とを対立させる、絶えざる葛藤の反映であった。心理描写の方法を確立するにはフロベールを乗り越えなければならなかった。ジョイスは、フロベールの手法を用いて更に精密な自らの心理描写を試み、『若き日の芸術家の肖像』(1916)を書き、『ユリシーズ』(1922)に至る。

その方法とは、一言にして言えば、作者は何らの先入見を持たず、自己の精神の最も透明な鏡として、外部の世界をそこに映すということである。彼の鏡が人物の内部を深く映し出すとき、そこに見られる描写は、あくまでフロベール的な情景描写の密画である。ほとんど作者の介入もなく、聴き手すら想定されずに無遠慮に語られる最も有名で最も長く、かつ巧妙な(そのため人工的な印象を与える)内的独白は、『ユリシーズ』の終章を占めるブルーム夫人の独白である。ジョイスは新しい小説史の序章を飾る作家であると同時に、フロベールの手法を押し進めたという意味で19世紀小説の極限の最後の実験者であった⁴⁾。

視点とヘンリー・ジェームズ

中村真一郎は、19世紀の小説における描写の一例を書いているので、引用してみよう⁵⁾。

19世紀の小説では、例えば次のように書きます。「二人は抱き合って眠っていた。窓の外は夕やみが迫りつつあった。」ところが、二人が抱き合って寝ていたとか、窓の外に夕やみが迫っていたとか、そういうふうにと書くと、理屈の上では、そこに第三者がいたことになる…。

しかし作家は、そこに二人だけがいて、それを見ている第三者を設定しているわけではありません。とすると、書かれていることはうそだということになる。そういうふうには見えない

はずだ、見ているものがだれもいないのに、二人がどうしていたかわかるはずがない。

それからまた、19世紀の作家は、こういう文章を書くわけです。

「男は、目の前の女の顔をふけたなと思いながら見ていた。女は男のまなざしに、いつもの癖しか見出していなかった。」

この文章もやはり上から見ていて、こっちはこう思っている、あっちはこう思っているということがわかる人が書いているのです。つまりこの人は、人間ではなくて神なのである。そして、これは人間の条件の中に生きている人間の現実ではない——これはうそだ、という考えがある。

このような虚構と作為の印象を与えないためには、作家は作品からできうるかぎり姿を消さなければならない。そのためには、物語が神の立場から見下ろして登場人物のすべての内面を見通しているように書かれるべきではなく、一つのきまった視点から見られ語られるのがより真実に近いことになる——というのがジェームズの帰結であり、彼はこの方法を実践した⁶⁾。

H. ジェームズは、小説構成上、最も重要なものは作家の視点であり、それは常に一つの作品では一人の主人公に集中すべきであるとした。彼は、主人公の見聞きする部分、認識しうる部分しか小説に書かない。この中心人物の経験を通して作中の事件や他の人物の生活や相互関係が次第に明るみに出されていく。そして他の人物の言動を通して深く内面の世界に入り、精密な心理分析を行った作品を書いたのである。

「視点」という概念はヘンリー・ジェームズによって発想され、Percy Lubbock (1879-1965) によって理論化された。ラボックは、『小説の技法』(1921)において、トルストイ、フロベール、サッカレー、ジェームズらの小説の構成の分析的研究を試み、統一された視点をもたぬ『戦争と平和』を構成的中心がないと批判した。彼は“dramatic”という方法の例としてジェームズの *The Ambassadors* (『使者たち』) (1903) を挙げる。物語は Strether という一人物の視点を通して発展する。読者は彼と視点を共有することによって、彼の意識内の動揺、変化などが直接に劇化されるのを見る。小説の技法についてジェームズほど意識的であり、鋭い感覚を持った作家は従来いなかった。彼は、作中人物の一人に語りの視点を統一するという狭い視点が劇的要素と緊迫感をもちうるという方に関心を抱いたのである。

ジェームズは視点についての考え方もフロベールから学びとったのではなかろうか。『ボヴァリー夫人』は、終始全知の語り手兼潜在する作者によって語られるが、しかし視点はかなり変化する。映画に使われる幾多のカメラ・アングルのように、例えば、あるときは、エンマ・ボヴァリーという一女性の目を通して述べられる。彼女は、他の男に恋をしているため、夫シャルルを見る目が違ってくる。その視点は、彼女が目にするものだけでなく、その瞬間の彼女の感情や思いを具体的に表現する⁷⁾。心の動きをいっそう忠実に映すために作家は視点移行の実験を行っている。フロベールは、「視点」を次々に変えて対象を効果的に叙述することを得意として、またその技法を苦心して開拓した作家なのである⁸⁾。

工藤好美は次のように言う⁹⁾。「ジェームズに視点の問題を気づかせたものは、近代認識論の相対主義であろう。……これらのさまざまな事情がジェームズに視点の問題に気づかせ、小説の技法としては、その視点を登場人物の眼に固定させた。この方法は近代絵画における遠近法を連想させる。遠近法は画家の眼を基本として、それに近いものを大きく、遠いものを小さく描く。……しかし遠近法もルネッサンスの末期には規範的な権威を失いはじめた。ジェームズの視点も遠近法のこの消長とあるアナロジーをもっている。一人の人物の眼に置かれた視点は、

いかなる意味においても絶対を主張することはできない。……しかしジェームズが小説の技法として創始した視点は、その制限を知っている。視点の技法は一人の人物が見るものを描くのであるが、見えるものの向こうに見えないものがひろがっている。彼の視覚は盲点や死角で制限され、見えるものさえしばしば偏見で着色され、ゆがめられている。」

ここで想起されるのがかつて浮世絵がフランス印象派に強い影響を与えたことである。彼らにとって浮世絵のもっていた遠近法は衝撃的なものであった。部分部分は写実的でありながら、固定した視点からの遠近法には浮世絵は従わない。印象派の受けた影響は小説にも及んだのであろう。ジェームズの技法は彼が「絵画」「場面」と呼んだ二つの面をもつ小説の概念と切り離しては考えられないという¹⁰⁾。次は板坂の指摘である¹¹⁾。「小説という建物は窓を一つだけ持っているのではなくて、窓は無数にあると称し、小説における時間、空間の19世紀的遠近法に新しい方法を生み出したヘンリー・ジェームズなどが、直接間接にフランス印象派の影響を受けていることを考え合わせると、浮世絵が20世紀の文芸に与えた影響は、われわれの想像以上のものがあったかもしれない。」

一人称視点と三人称視点

物語を語る方法として作家から見た視点は一人称視点と三人称視点の基本とされ、特例として、二人称視点が増えられる。

E. M. Forster (1879-1970) は、『小説の諸相』(1927) で、3種類の視点を考えている。観察者の視点と、万有視点つまり必要に応じてすべての人物の中に視点をおいて内側から見る態度、さらに、作中人物のひとりに視点を固定する方法の三つである¹²⁾。L. T. ディキンソンは四つの視点を挙げている¹³⁾。1. 第一人称 (主人公または身近な人物) の語り手 2. 制限付き全知 (第三人称限定) の視点で、知っていることの全部を語らない、3. 全知の視点 4. 客観的 (劇的) な視点で、語り手は間接的に言葉と行動だけで物事を表しているので劇のようになる。

C. Brooks と R. P. Warren は *Understanding Fiction* (1943) において、視点を次のようにまとめている¹⁴⁾。

物語の一登場人物としての語り手	出来事を内面から分析する 1. 主役が自分のことを物語る	出来事を外部から観察する 2. 端役が主役のこと物語る
物語の登場人物でない語り手	4. 分析を事とする著者か万能の著者が物語り、著者の思想や感情を書きこむ	3. 著者が外部の観察者として物語る

M. ボウルトン は、三つの基本的な視点を挙げている。第一の視点は、小説家が「わたし」という一人称を使って一人の人物の役を演じたり、あるいは「彼」という三人称を使ってその人物の行動を追跡する方法である。第二の視点は、小説家自身が神のような全知の語り手となって、自分の興味をひく事柄を物語る方法である。第三の視点は、複数の視点である。この場合は、小説家が複数の人物の役を次々に演じ、あるいは複数の人物の行跡を連続して追跡する。さらに、ごくまれな第四の視点として、ボウルトン は、小説家が小説の中でその視点を抹消する方法である、と言う。これは、いわゆる客観的証拠と称するもの (例えば一連の記録書類)

を何の注釈もつけずに、読者に提供する方法である¹⁵⁾。

R. ハンプリーは、第一人称の「わたし」で語る人物として少なくとも三種類をあげている。第一のタイプは、『ハックルベリ・フィンの冒険』のハック、『ライ麦畑でつかまえて』のコールドフィールド、『ガリヴァー旅行記』のガリヴァーなどが含まれる。このタイプの語り手は作者とは全く異なった人物であると主張し、それぞれ独自の手法で自己の経歴を語っていく。彼らは「告白的」語り手と呼んでもよい。じょう舌で、代名詞の「わたし」を多用し、絶えず読者に話しかける。第二のタイプの語り手としては、『ロード・ジム』のマーローである。彼は物語の語り手であり、告白的語り手と同様に明らかに作者とは区別されるとはいえ、彼の場合には自分の身の上話とか体験よりもたまたま目にした一連の事件に焦点を合わすことになる。この二つの型の中間的存在に、『偉大なるギャツビー』のニック・キャラウェイのような語り手、つまり自分と密接にかかわりをもつだれか他人の身の上話を語るタイプが考えられる。いずれにせよ、一人称の語りでは、語り手は仮の作者により皮肉をこめた取り扱いを受けやすい。すなわち、語り手の声が自己の正体を漏らしたり、あるいは仮の作者が直接顔をのぞかせたりする¹⁶⁾という。ところで、このような一人称小説が時代を越えて青年に働きかける大きな理由の一つは、おそらく「わたし（実はおまえ）」の提示の仕方にあるのではなからうか。読者は、テレビの主人公に対するのと同じように、自らを作中人物と同一視しているのではなからうか。

W. L. ゲーリンは、1. 自己の物語の語り手としてハック、マーロー、キャラウェイのほかに『日はまた昇る』のジェイク・バーンズをあげ、2. その有利な立場から三人称で物語を語る『使者たち』のストレザー、3. 全知の例として『戦争と平和』、『虚栄の市』、『オリヴァー・トゥイスト』、『サンクチュアリ』をあげている¹⁷⁾。

ところで、W. ブースは次のように述べている。上記のストレザーは常に三人称で語っているが、大部分は自分の物語を語っているのであるから、『使者たち』は一人称小説と酷似していて、一人称小説と三人称小説の機能上の違いは小さい。したがって、人称の違いを強調するより語り (telling) と劇的な提示 (showing) を比較して、dramatised narrator (劇化された語り手) と undramatised narrator (劇化されない語り手—作中人物として登場しない語り手という意味) との区分を考慮する必要がある。後者の例として彼は A. ヘミングウェイの「殺し屋」(Men Without Women 1921) をあげている¹⁸⁾。彼は『小説のレトリック』(1961) の著者であるが、彼は H. ジェイムズや J. ジョイスに批判的である。ジェイムズの『ねじの回転』(1898) に登場する女家庭教師が見たと思う幽霊は彼女の抑圧心理の幻覚か、実際に登場しているのか、という議論が生まれたが、これは作者のあいまいな叙述による、としている。ジョイスの『若き日の芸術家の肖像』の価値を認めた上で、彼はそのあいまいさを批判している¹⁹⁾。

ヘンリー・ジェイムズのリバイバルののろしが1943年の彼の生誕百年祭を契機として燃え上がってからもう20年になり、彼は今やアメリカ文学史上の最高峰に立っているのである²⁰⁾。

ところで、小説中の人物を第一人称の語り手に設定する方法は、ジェイムズが作家の「視点」を束縛する不自由なものとして嫌ったのであるが、アメリカの小説には *Moby-Dick* (1851) を始めとして一人称小説が多いのはどんな理由によるものであろうか。その理由の一つを、大橋は、アメリカの作家が、直接聴き手としての読者に語りかけたいという衝動を小説的に屈折させて、読者との間の一種の劇的な、自由な小説空間を創り出そうとする傾向の、端的なあらわれであり、彼らがこうした方法を繰り返し用いることができたのは、聴き手としての読者が地域的、人種的、ならびに社会的に常に新しく、流動的に生起してきたこと、および「語り」の言葉としての口語体が、(殊にトゥエーン以後) そうした多層な読者に直接訴えかける強い生

命力をもち続けてきたことによるものと考えられる²¹⁾, という。

複数の視点

複数の視点は多くの小説家によって利用され、実験されてきているが、『嵐が丘』(1847)では、家政婦のネリ・ディーンを語り手として設定し、複数の視点を用的に複雑に構成され、読者と作品世界の距離を短くする計算がなされている。また『ナーシサス号の黒人』(1897)では、コンラッドは、ジェイムズ流の三人称で物語を始め、突然語り手を一人称「われわれ」に変え、10ページのちには再び三人称に戻し、それ以後、船上でのアクションはこの二つの視点のいずれかによって描かれている。こうした視点の変化はきわめてスムーズに、読者が気がつかないほど巧妙に行われている。そして船が帰港してからの最後のページになると、語り手は「われわれ」から「わたし」に変化する²²⁾。ヘンリー・ジェイムズの『黄金の盃』(1904)はプリンスとその妻との二つの視点の巧妙な例である。

André Gide (1869-1951) の『贗金づくり』では、作者の「贗金づくりの日記」の中に作者の分身である小説家エドワードの日記が挿入されていて、観察している「私」が登場する。J. P. Sartre (1905-80) の『自由の道』(1945-49, 四部作の途中で未完)は、原題ではその道は複数である。第一部は「理性の時代」という意味であるが、18の章に分かれ、各場面一人ずつ主人公がいて、その主人公の意識でサルトルは書いている。舞台はパリで、登場人物は2日間にわたってどのように考え、どのように選択し行動するかが書かれている。実存主義によると、人間は本来自由であるから、必然に押し流されるのではなく、現在の瞬間において絶えず選択しながら先へ進んでいくのである²³⁾。この大作が未完のまま終わったのが惜まれる。各章に主人公を設定する手法は、映画で言えば、オムニバス映画である。

ジードの新しい小説技法に影響を受けた作家に Aldous Huxley (1894-1963) がいる。Point Counter Point『恋愛対位法』(1928)に描かれているのは1920年代のロンドンの上流知識階級の腐敗・墮落であるが、音楽の手法である対位法を小説に応用する「小説の音楽化」と、人物の思想のタイプで分類して描く「観念小説」を実験した。十数人の人物の運命が平行的に語られるが、一つの事件に結ばれることはない。彼らは社会の空間的な断面図のように同じくらいの重要性をもち、「対位法的」に現れたり、消えたりする。ここで最も注目すべきは、この作品が個人をでなく社会を主役にしていながら、描かれているのは、モナドのように孤立した個人の集合としての社会であるという点である²⁴⁾。

内的視点と心理小説

視点を外的視点と内的視点に分けて考えてみると、外的視点とは著者が観察者の役割を演じて登場人物の断片的、部分的理解を描写する方法で、内的視点とは登場人物の思考、心理と語りの言述態度を伝達する方法である。R. ファウラーは、言語学と小説の関係を文体から考察しているが、外的視点が写実主義的な描出法となるかどうかはその処理の仕方によるのであり、内的視点でも写実主義的な機能を持つことが可能になると言い、G. Eliot (1819-1880) の『フロス河の水車場』(1860)と『ユリシーズ』を対比している。『フロス河の水車場』の第2パラグラフでは、マギーの感情が「作者の言語」という文体で伝達されていて、17歳の少女の思考が、作者の成熟した文体で述べられていて、感情的な危機に陥った瞬間の彼女の考え方を正確にとらえるといった試みはなされていない。これと対極に立つのがジョイスの意識の流れ風の「心理的リアリズム」である。これは登場人物を語り手の声に従属させるかわりに、語り手が

一歩退くことによって登場人物を独立の主体として解放し、彼の心的体験の特殊性を表現させる手法である、と言い、レオポルド・ブルームが馬車の窓から見える景色に対して連想を働かせる場面を引用しているが、ここでジョイスが用いている文体は、その連想を伝えるのに適当な、極めて個人的な言述の様式である²⁵⁾。

以上語り手の視点についていろいろと述べてきたが、語り手の姿勢に着目することは、その語り手の陰にもう一人の「私」—真の内なる私がいることを前提としている。つまり、語り手は言語表現上の私、レトリック上の私、人前に立った公の私にはかならず、この陰に内心の私を重ね合わせに存在せずして、言語表現は成立しえないのである²⁶⁾。

例えば、モデルのある小説においても、一見作者と関係がないと思われている人物も作者の「私」と無縁ではありえない。『ユリシーズ』においては、スティーヴン・ディーダラスが作者の分身と考えられるが、他の主人公であるブルーム夫妻の中に作者の「私」が入ってきていないとは思えない。19世紀の客観的リアリズム小説において人物を全く外部から描こうとした手法の場合にさえも、完全に「私」を捨て去ることがむずかしかったくらいなのだから、まして20世紀の主観的小説においては、あらゆる人物が作者の分身とみなされるのは当然である。ミセス・ブルームが長い内的独白を試みる時、それは作者ジョイスが彼自身の意識を通して見た、いわば想像した他人の内部世界であり、そこに「私」という鏡があってこそ、彼女の世界を映すことができるのである²⁷⁾。

なお、ジョイスは、ディーダラスを指して「彼は」と書いていながら、その文章が途中で「私は」になっていく、ことが指摘されている。これは、主人公のモノローグになっていくと、主人公の意識が主体になるから、文章が自然に変わってくるのである²⁸⁾。

ところで、意識の流れの小説は自由連想の原理に負うところが非常に大きいことは言うまでもない。小説の技法は映画の手法とともに発達してきた。作家は、映画制作者と同じく、心象世界の二重性や流動性を客体化するための技法を案出した。二つ以上の対象、あるいは二つ以上の時間を、同時的に案出するという機能を持つ〈モンタージュ〉は、小説に適用するのにもふさわしかった²⁹⁾。モンタージュから必然的に導き出されるフラッシュ・バック（短いショットをつなぐ）により時制の記述が自由になって、話が過去に戻ったために筋が理解しきれないということもなくなり、今や、未来や願望のイメージさえも画面に自然に投げこむ「フラッシュ・フォワード」も行われている。『ユリシーズ』はわずか一日の物語であって、登場人物の回想や空想を適宜挿入してプロットに必然な因果関係や相互関係を創り出すためにこれらの技法や工夫が重ねられていることは言うまでもない。『若き日の芸術家の肖像』は、第一章の書き出しから完全に内的独白で始まる。父が話してくれたおとぎ話の記憶が主人公の人生の夢を見るような遠い幕開けとなる。幼少時代の幾つかの記憶が自然にモンタージュされていて、読者は語り手の意識の中に知らず知らずのうちに引き込まれて、その記憶をいっしょに体験する。

コンラッドの小説の魅力はその徹底的な視点の転換から生まれる。語り手は、終始皮肉で、醒めた、冷笑的な観察者であり、重要な場面では登場人物を大写しにし、身をよじる被検体をレンズの下で拡大してみせる³⁰⁾。この手法は、映画で言えば、ストップモーション（人物などの動きを一時的に止めて長く提示する方法）とか、クローズアップ、スローアップ、溶暗（画面全体を次第に暗くする）、フェードアウト（次第に明るくする）といった趣向にあたる。カメラの移動、カメラ・アングルの変動などの技法がそのまま小説における場面の描写や視点の移動に用いられている。

読み手の視点

ここまで作者の視点について述べてきたが、今度は読者の視点について考えてみよう。われわれは文やテキストを理解するのにそこに表現されていることだけを読んでいるのではない。そこに表現されていないことでも、必要なら推論をして、穴埋めをして全体を理解するのである。推論はほとんど自動的に行われ、推論されたことも記憶として累積される。つまり、読解は受動的になされるのではない。読者の方から積極的に理解しようとしてテキストに取り組んで始めて意味が通ずるようになるのである。この努力は「行間を読む」とか、言外の意味を汲み取ると呼ばれることもある。理解の過程とは、読者が自らの立場に立って意味を構成していく過程である。これを一種の創造的活動と考えてもよい。

読みは映画のフィルムの一コマ一コマの間にある空白に相当する単語と単語の間の空間が修辭的残像作用によって埋められる³¹⁾と言われるが、映画の一画面が示す具体物を単語になぞらえて、その連鎖で映画という言葉が成立するという考えから、モンタージュ論が生まれたと言われる。(最近では、映画は「言語なき言語活動である」と言われている。)映画は、広角の田園風景、慌ただしい商店街の様子、ハイウェイを走る車を見せ、私たちに臨場感を与える。同様に、小説の中に設定されているいくつかの視点が私たちに臨場感を与えてくれる。

読み手は一語一語をその順序に従って読み進むうち、パラグラフや段落、あるいは、章などの、各テキストの段階から収束される視点を探ることになる。作者がこの場面で一体何が言いたいのか、どのような目でこの場面を見ているのかを問うことは、その場面の視点(中継視点とでも言うべきものであろう)、ひいては広く深く見通す視点を読み手が探し求めていることの表れである。読み手のこのような推論が作品理解の前提となる。

最近、認知心理学者による視点の研究が行われているが、この視点は、今私が論じている小説における語りの視点とは異なり、物を見たり考えたりする立場のことである。ところで、この研究によって言語教育における教材の読解の過程が明らかにされている。この研究の成果をふまえて、読み手の立場に立つ理解活動、読み手の視点について考えてみよう。

ある研究によると、視点の構造は動的視点と静的視点に分けられるが、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ず、概念的な理解についても同じことが言えるであろう³²⁾、という。視点を能動的に移動してみることによって、例えば、私たちは作品の中にあからさまに表現されていない情景について、それがどのように見えるものかという問いを生成することになり、作品の中にある手がかりと私たちの持っている知識を組み合わせることでこの問いに答えることになる、ということである。

この研究のうちの「情景の理解と視点」の中の、三好達治の詩「春の岬」〈春の岬 旅のはりの鷗どり 浮きつつ遠くなりけるかも〉の解釈³³⁾について引用する。

情景の理解とは、作品の中に描かれている登場人物や語り手の視点から見られた情景がどのようなものであるかを分かっているとする過程であるが、読み手が視点を設定することが情景理解を深めるのである。視点を設定するとは、読み手が三次元的な性格をもった仮想的世界を生成し、その世界の適切な一点に仮想的自己を派遣し、配置することである。

この詩では、仮想的自己は普通岬にあるとするのであるが、「それにしては春の岬と歌い出し、風景を大きく設定したのは明確さを欠く」という批判が出て来た。これに対して、大岡昇平(1978)は、仮想的自己を船上にいたとしたのである。船の上において、陸の方を見ているとすれば、鷗どりが遠くなっていくのは船が進むからであるとし、旅の終わりにあるのは、鷗では

なく詠者自身であることになる。

このように、文学作品理解の領域においても、視点は常に移動可能なものとして設定されていて、移動可能性が作品の理解を深めていくためのかぎであることが明らかにされている。私たちが作品を理解し、テキストを正確に読み取るためには、作者の意図、心情、あるいは視点を適切に汲みとることが大切である。読み手にとっては、彼が作品を眺める視点を変えてみたり、作者の視点に立ったりすることも必要なことである。

小説と社会

人はこの世に生きてゆきながら、他人との対話、自我との対話を繰り返していく中で、次第に自己の世界を形成していく。日常生活において、世間との接触による発見は自己を拡大し、内面的な苦悶による発見は自己を深化する。私たちの生活は自己の存在の絶えざる意識化によって飛躍していくのである。もし作者と人物（登場人物）と読者とが共通の社会的現実に対しての市民的信頼によって結合しているところに、従来の小説が成り立ったとすれば、小説は「社会」の鏡であり、人は小説の人物に自らの投影を見ることになる。小説が市民階級の文学であるというのは、実はこの社会的人間を描く機能によるのである。しかし、現代の内面的小説、無意識界の表現においても、小説が本来持っていた鏡という機能がなお可能であろうか。

小説は一つの新しい現実像を提出する。つまり、社会と実存とは、作家の目を通して見直される。現代小説の幾つかの特徴は、視点的人物の設定、作者自身の後退あるいは消失、物語性の破壊、語り（telling）から提示（showing）への変質（すなわちオブジェ化）、映画言語への接近、活字による「エクリチュール」の機能開発などであろう³⁴⁾。

文学の理解で微妙なことは、実は、文学作品の中に人が読み取るのは自分自身の姿である、という逆説の示す真理である。人は文学作品を鑑賞するのに常に自分の体験を索引として持っている。理解したと思うものも、実は、ある特定の鏡に映された翻訳のようなものであり、読み手の精神が参加して創りあげた解釈である。作品は読み手の心に取り込まれ、他の経験と統合されたものとして意味を持つのである。

ヘンリー・ジェームズは、アメリカに生まれてイギリスに帰化した。ヨーロッパの伝統、遺産を自分の血に受け継いでいながら、ヨーロッパの外にいて、他者の目でヨーロッパの歴史を見るという二重の視点を持っていた。この二重性が彼の作品や評論を価値あらしめているのである。今日、このような多層、多重な視点を持つことは大切なことである。

注

- 1) 中村善也『西洋文学を学ぶ人のために』（世界思想社、1973）p. 22
- 2) 中村真一郎『私の西欧文学 中村真一郎評論集成 2』（岩波書店、1984）pp. 335, 336
- 3) 西川正身、平井正穂『英米文学辞典』（研究社、1985）p. 651
- 4) 中村真一郎『文学の方法 中村真一郎評論集成 1』（岩波書店、1984）p. 11
- 5) 前掲書2） p. 414
- 6) 平井正穂、海老池俊治『イギリス文学史』（明治書院、1986）p. 241
- 7) ロジャー B. ヘンクル、岡野久二、小泉利久訳『小説をどう読み解くか』（南雲堂、1987）pp. 141, 142
- 8) 矢本貞幹『文学技術論』（研究社、1976）p. 141
- 9) 工藤好美「視点と意識と言語—ヘンリー・ジェームズの『黄金の盃』をめぐる(I)—」『英語青年 6』（研究社、1980）p. 10

- 10) R. P. フォーク「アメリカの小説と新批評」『日米フォーラム 1967-3』(米国大使館広報文化局, 1967) p. 78
- 11) 板坂元『日本人の論理構造』(講談社, 1987) pp. 147-150
- 12) 外山滋比古『文学の方法』(大修館, 1978) p. 9
- 13) L. T. デイキンソン, 上野直蔵訳『文学の学び方』(南雲堂, 1985) pp. 60-62
- 14) 藤田清次『イギリス小説概論-主としてエッセイ風に一』(英宝社, 1986) p. 149
- 15) マージョリー・ボウルトン, 田淵実貴男, 今井光規訳『小説とは何か-英米作家を中心に-』(英宝社, 1981) p. 45
- 16) ロバート・ハンフリー, 石田幸太郎訳『現代の小説と意識の流れ』(英宝社, 1983) p. 130
- 17) W. I. ゲーリン他, 日下洋右, 青木健訳『文学批評入門』(彩流社, 1986) p. 126
- 18) Wayne Booth, "Distance and Point of View: An Essay in Classification", *Essentials of the Theory of Fiction*, ed. Michael Hoffman and Patrick Murphy (Durham and London: Duke Univ. P., 1988) pp. 170-175
- 19) 長崎勇一『イギリス小説の思想と技法・付日本の批評文学』(朝日出版社, 1976) p. 34
- 20) ヘンリー・ジェイムズ, 露沢忠枝訳『ねじの回転』(新潮社, 1987) p. 63
- 21) 大橋健三郎『小説のために』(研究社, 1978) p. 154
- 22) 鏡味国彦『現代イギリスの実験小説家たち』(文化書房博文社, 1986) p. 63
- 23) 前掲書2) pp. 412-414
- 24) 前掲書4) p. 23
- 25) ロジャー・ファウラー, 豊田昌倫訳『言語学と小説』(紀伊国屋書店, 1979) p. 146, p. 153
- 26) 赤祖父哲二『現代批評文学論-方法と実践』(中教出版, 1979) p. 56
- 27) 福永武彦『二十世紀小説論』(岩波書店, 1984) p. 171
- 28) 20世紀文学研究会「「I」について」『文学空間10-主人公としての視座』(創樹社, 1983) p. 13
- 29) 前掲書16) pp. 86-89, p. 201
- 30) 前掲書15) p. 63
- 31) 外山滋比古『修辞学的残像』(みすず書房, 1972) p. 31
- 32) 宮崎清孝, 上野直樹『視点 認知科学選書I』(東京大学出版会, 1985) p. 53
- 33) 同上 pp. 113-117
- 34) 前掲書26) p. 225