

## 語りの技法に関する一考察 — 人称、話法、時制を中心として —

### A Study on Narrative Techniques

— Mainly on Person, Speech and Tense —

坂 淳 — Junichi SAKA

#### 序

19世紀後半より、小説の「語り」について様々な試みが行なわれるようになった。ヘンリー・ジェイムズが『ねじの回転 (*The Turn of the Screw*)』(1898年)で行なった第一人称の語りに関する実験、ヴァージニア・ウルフやジェイムズ・ジョイスの「意識の流れ」の技法など、19世紀後半から20世紀前半の時期は、「語り」というものを徹底的に追及した時期であった。無論、それは英米に限らず、フランスやロシアでも様々な試みが行なわれていた。

こうした作家達の努力に続いて、批評の世界でも新しい理論が数多く生み出され、20世紀後半は批評の多様性を追及する時代となった。マルクス主義批評、新批評、構造主義批評、ポスト構造主義批評、ノースロップ・フライなどの神話研究に基づく批評、フェミニズム批評、そしてポスト・コロニアル批評など、百花繚乱の様相を呈するに至った。この点についてはテリー・イーグルトンの『『文学理論』の時代』<sup>1)</sup>に詳しい。

そうした中で、小説の様々な「語り」の技法とその効果についての研究も進んできた。用語として完全に定着してはいないようであるが、それは通例「物語理論 (narratology)」と呼ばれる。やがて1980年代になると、一段落した新しい批評理論の勃興を再評価し、その中で物語というものの性質と語りの効果を冷静に分析する著作が次々に現れてくる。例えばウォレス・マーティンの『近年の物語理論』<sup>2)</sup>や、スティーヴン・コウハンとリンダ・シャイアーズの『テリング・ストーリーズ』<sup>3)</sup>などである。

このような流れを踏まえつつ、特に小説における語りの人称の問題、描出話法の効果、時制の選び方の3点に留意しながら、19世紀後半から20世紀までのいくつかの小説における語りについて分析し、21世紀における小説の語りがどのような方向に向かうのかを考えてみたい。

#### 1. 語りの技法について—語りの人称

語りの技法の基本として、まず第一に人称の問題がある。物語の最も古い語りの型は、三人称主語を用いる語りである。日本語で言えば「昔々あるところに、〇〇と××がおりました」、英語でならば“Once upon a time, there was …”の型で、すべての登場人物が三人称の主語で語られるものである。イギリス最古の叙事詩『ベオウルフ』の語りも、日本の源氏物語の語りもこの型である。

次いで、やや遅れて一人称“I”の語りによる物語が生まれてくる。語り手が作中人物の一人という型である。これもイギリスでもすでに中世には見られる語り方であり、それ自体非常に新しいというわけではない。中世におけるイギリスを代表する一人称の語りといえば、ジェフリー・チョーサーの『カンタベリー物語 (*Canterbury Tales*)』(1387年)であろう。その後、イギリスで一人称体が本格的に興隆したのは、ダニエル・デフォーの『ロビンソン・クルーソー (*The Strange and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*)』(1719年)やジョナサン・スウィフトの『ガリバー旅行記 (*Gulliver's Travels*)』(1726年)のような漂流記ないし航海記が流行した頃のことである。すぐ後にはサミュエル・リチャードソンが書いた『パメラ (*Pamela or Virtue Rewarded*)』(1740年)という書簡体小説も現れた。人間の内面を深く追求したという意味で、これがイギリス初の近代小説と評価する人もいる。当然ながら書簡体も一人称の語りとなる。しかし、これらの漂流記や書簡体小説を除けば、やはり主流は三人称小説であった。

その後のイギリス小説において、注目すべき一人称小説が登場するのはロマン主義の影響と言えよう。時代としては既にヴィクトリア朝に入っているが、その作風は明らかにロマン主義的なものとして、シャーロット・ブロンテの『ジェイン・エア (*Jane Eyre*)』

(1847年)や、その妹であるエミリー・ブロンテの『嵐が丘 (*Wuthering Heights*)』(1847年)などがあげられる。一人の登場人物が語り手となるということは、作品のすべてがその語り手の主観を通して読者に伝えられるということであり、作品全体が主観性の強いものになる。個人の主張や情念を大胆に打ち出すことを特徴としたロマン主義には、大変馴染みの良い語りの形式なのである。

ジェイン・オースティンのような古典主義的な均整や客観性は失われるが、ロマン主義的な情熱、あるいはロマン主義小説の母体ともなった怪奇派小説的なサスペンス(『ジェイン・エア』にも幽閉されたパーサの笑い声という形で含まれる)などを盛り込むには好都合なのである。ヘンリー・ジェイムズの『ねじの回転』などは、そうした一人称の語り手の主観性と怪しさを極限まで追及した作品と言ってよいだろう。名前さえ出てこない一人称の語り手(女家庭教師)の言うことは、信じられるのか信じられないのか、読者には最後まで分からず、彼女がいると主張している幽霊の存在も、ついに断定できない。読者は最後まで語り手の主観に振り回されて終わる。一人称小説の危うさを意図的に利用した作品である。『嵐が丘』も、一人称の語り手を入れ小細工のように積み重ねながら、複雑な語りの連鎖を構築している。<sup>4)</sup>

三人称小説の語り手は、神のように全知の存在であり、すべての登場人物の行動や心理まで知っていて、それを読者に伝えてゆく。そこに鳥瞰的な客観性も生まれるのだが、登場人物のことを神のように何でも知っている語り手というものは一体何者かという疑問や不自然さはぬぐえない。また、常に読者と登場人物の間にこの全知の語り手が存在しているというわずらわしさもある。その点、一人称小説では、登場人物でもある語り手の声を直接に読者が聞くことが出来るという良さがある。しかし一方で、一人の登場人物が「私は・・・を見た。」といった調子で語るわけであるから、その人物が知らないことは読者も知り得ないし、その語り手が見聞きしていないことは読者も見聞の仕様がないうという制約がある。ここから、一人称小説は主観的になるという傾向が生まれるのである。

もっともこの制約は、公平で中立的な人物を語り

手に選ぶことで、ある程度は解消できる。F.S.フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー (*The Great Gatsby*)』(1925年)におけるニック・キャラウェイなどはその成功例と言ってよいだろう。

では、上記のような三人称体と一人称体の問題が、作家において、また作品においてどのように問題となるのか、その生涯のうちに一人称から三人称への劇的な転換を図ったロシアのドストエフスキーなどを例に取って考えてみたい。

ドストエフスキーの例に入る前に、この問題については小説家であり翻訳家でもある村上春樹氏が、実に興味深いことを述べているので見てみよう。大学生との対話の中で、村上氏の小説が一人称体であったり三人称体であったりしているのはなぜか、『カラマーゾフの兄弟』みたいな小説を書きたいと言っていたことと関係があるのか、という質問に答えているところである。

僕が『カラマーゾフの兄弟』みたいな小説を書きたいと言ったのは、一種の総合小説、十九世紀的な総合小説という文脈で言っています。総合小説とは何かというと、定義が難しいんですが、いろいろな世界観、いろいろなパースペクティブをひとつの中に詰め込んでそれを絡み合わせることによって、何か新しい世界観が浮かび上がってくる、それが総合小説だと僕は考えています。ということは、パースペクティブをいくつか分けるためには、人称の変化というのはどうしても必要になってくるんですね。<sup>5)</sup>

一人称体と三人称体という問題は、一方の極端に告白文学あるいは私小説、他方の極端に客観的事実報告のルポルタージュやジャーナリズムなどがあり、およそ散文の全体を包括するほどの広がりがある。村上氏の言う「総合小説」と三人称体の問題は、すでに当のドストエフスキーにおいて起きていた問題であった。次にドストエフスキーの主要な小説の語り手の人称をまとめておきたい。<sup>6)</sup>

- 『貧しき人々』(一人称の書簡体、1845年)
- 『虐げられし人々』(一人称、1861年)
- 『死の家の記録』(一人称で、ある男の手記とその発見者の語り。1862年)
- 『地下室の手記』(一人称、1864年)
- 『罪と罰』(三人称、1866年)
- 『白痴』(三人称、1868年)
- 『悪霊』(三人称的な一人称、語り手は人格として結晶

しておらず、作中人物に関して全知に近い。

1873年)

『未成年』(一人称、1875年)

『カラマーゾフの兄弟』(三人称、1880年未完)

このように、ドストエフスキーも『虐げられし人々』から『地下室の手記』まで、当時としては新しい一人称体で書いておきながら、村上氏の言うところの総合小説に近い『罪と罰』(1866年より雑誌に連載、翌年単行本出版)を構想するに至って、敢えて古典的な三人称体に戻ったわけである。この間の事情については、批評家の小林秀雄の研究があるが、<sup>7)</sup>その小林の研究にも出て来るドストエフスキーの『『罪と罰』創作ノート』(『罪と罰』の構想や下書きを書いた手書きノート)を見てみれば、ドストエフスキーがいかにこの問題で悩んでいたかが分かる。始め、彼は一人称体で『罪と罰』を書くつもりでいて、相当量の下書きも書いており、次のような書付がその中にある。

この小説の中ですべての問題を掘り下げること。しかしこのような主題で、一人称の物語であって三人称の物語ではない。もし告白であるならば、もう極端に最後まで押しつめて行って、いっさいを鮮明にしなければならぬ。物語のあらゆるモメントが明瞭であるために。[素朴に達するまでのまったく真剣な完全な露骨さ。これがただ一つ必要なものだ。]<sup>8)</sup>

しかし、そのすぐ後で、以下のように書いている。

更に一つのプラン。

作者の物語、目にこそ見えね、いっさいを知っている人間で、一刻も主人公から目を放さぬ人としての物語。「すべてはそれほど偶然に生じた」という言葉を発するほど。<sup>9)</sup>

ところがこれでも終らず、その少し後で、また次のように書いている。

新しいプラン

犯人の物語  
八年前<sup>10)</sup>

そしてまた、しばらく一人称体で草稿を書いているのである。だがさんざん悩んだ末、結局は「更に一つのプラン」にある三人称体に落ち着き、現在の

ような姿になった。それまでは特定の個性的人物の告白や手記という形で限られた数の登場人物しか出てこない作品を書いていたドストエフスキーが、貧乏学生のラスコーリニコフを膨大な数の人間に出会わせ、殺人から自首に至る一連のドラマの渦に巻き込もうと企図した結果である。いくつもの異なったタイプの人間をちりばめ、ぶつかり合わせ、そこにドラマが生まれる様を総合的に描こうと思えば、三人称体で書いた方がバランスの良い記述が行ないやすい。一人称体では、語り手である人物の物の見方、人生観を通じてしか世界が描けず、様々な人間の係わり合いを鳥瞰的に描くことは出来ないのである。また、一人の人間の記憶力から考えても、語り手一人が語れる事柄には限りがあるべきであり、そこにも制約がある。『罪と罰』のスケールの大きさと登場人物の多様さは、物理的にも一人称体の限界を超えていたのである。

そしてこれと同様のことを、現代作家の村上春樹氏も考えているわけである。一人称体と三人称体が作家に与える制約と可能性は19世紀でも現代でも全く変わっていないことが分かる。この問題は21世紀にまで受け継がれているのである。

殺人をテーマとした作品と人称の問題という点で、少し付言しておきたい。『罪と罰』とほぼ同時代のイギリスの小説に、トマス・ハーディの『ダーバヴィル家のテス』(*Tess of the D'Urbervilles*) (1891年)がある。『テス』も『罪と罰』と同様、三人称体の小説である。三人称体としたことによって、その主人公テスの心理と行動にも、ラスコーリニコフの場合と同様、多くの謎を残し得ている。ラスコーリニコフもテスも言わば状況に追い詰められた殺人者であるが、なぜ殺したのかはおそらく本人もよく分かっていない。そういう殺人を、全知の語り手が不自然なく描いている。一人称体であれば、本人が直接読者に語ることになるので、殺人という行動のみならず「なぜ殺したのか」までも本人が読者に説明せねばならなくなる。殺人を心理としてではなく行為として描くのであれば、三人称体の方が適切だったのである。

一人称体で語り手が自らの殺人を語るという設定にするには、主人公が自分の殺人を他人に語って聞かせたいという告白癖を持っていなければならない

という問題も出てくる。殺人者のそのような心理を一人称体で巧みに描いた例としては、アメリカのエドガー・アラン・ポーによる「黒猫（“The Black Cat”）」(1843年)がある。読者は、殺人者本人の赤裸々な告白によって、殺人の動機と心理を聞くことになる。ドストエフスキーは自らが編集していた雑誌でいくつかのポーの短編をロシア語訳で紹介しており、ポーの才能を高く評価していた。殺人の話を一人名で書けばどうなるかは熟知していたであろう。ラスコーリニコフも、警察の人間や殺人現場を改装していた職人にまで自分の殺人を告白したいという衝動に駆られている。ドストエフスキーも『地下室の手記』などは一人称で書き、告白という語りには精通していた。しかし幾つものタイプの人物が総合的に絡み合う場としての『罪と罰』では、敢えてそれを捨てたのである。

## 2. 描出話法について

「描出話法 (Represented Speech、イエスペルセンの用語。現代の物語理論では、Narrated Monologue とも呼ばれる。<sup>11)</sup>」は、直接話法と間接話法の間隔的な話法として、20世紀前半における英米の小説において盛んに用いられるようになった技法である。地の文と台詞とがはっきりと分かれていた従来の小説に対して、描出話法を用いた小説は、物語の展開と、登場人物の意識の流れとが渾然一体となって絡み合う、それまでにない特徴を手にしたのである。ジェイムズ・ジョイスは長編小説でも多用しているが、これは特に短編小説において効果が大きいように思われる。短時間で、読者をいきなり登場人物の内面に引き込むことが出来るからである。

描出話法の例をあげてみよう。小説中に恋人に裏切られた女性が出てくるとする。その失望感が、地の文で “She was filled with despair that she had not known before.” と描かれたとする。続く文は以下から選ぶとしよう。

直接話法：She thought, “I will never fall in love again.”

間接話法：She thought that she would never

fall in love again.

描出話法：She would never fall in love again.

直接話法では彼女の心の声が、語り手によってそのままの形で紹介される。彼女の気持ちは直接に伝わるが、介在者としての語り手の存在を意識せずにいられない所が欠点である。

間接話法では、彼女の存在は遠く感じられる。彼女が感じたことの中身だけが語り手を通じて伝えられ、実際に彼女の心に去来した感情、言葉などははっきりとは伝わらない。「もう恋はしない。」という事を思ったらしいと分かるだけである。

これらに対して描出話法は、まず上記2話法における主節が省略され、伝達動詞がない。従って、語り手の存在を意識させずに、彼女の心の声を直に読者に見せることが出来るのである。描出話法の例を、その前段の文から訳出すれば、

彼女はそれまでに経験したことのない絶望感で一杯になった。もう二度と恋なんかするもんですか。

などとなる。心の声である二文目に引用符は不要である。引用符を用いたのでは、直接話法と選ぶところはない。日本に初めてジョイスが紹介された頃、描出話法に慣れていなかった当時の研究者はこれをいかに翻訳すべきか迷い、土居光知が内心の声にカッコを付けて翻訳してしまったということも実際にあったのである。<sup>12)</sup>

読み手にも翻訳者にも慣れは必要ではあるが、地の文と登場人物の心の声が一体となり、読者が彼女の意識の中に入り込んだような効果を得られるところが、この話法の最大の特徴である。

描出話法は「意識の流れ (stream of consciousness)」技法の一つであるが、20世紀初頭にフロイトの深層心理学が文学者に靈感を与えたことなどによって、登場人物の意識の奥深くを描きたいという機運が高まり、意識的に用いられるようになった。では実際の文学作品に即して、描出話法の効果を検証してみたい。

### 3. 「イーヴリン」の場合

#### — 意識のドラマにおける描出話法

ジョイスの「イーヴリン (“Eveline”)」は短編集『ダブリナーズ (*Dubliners*)』(1915年)<sup>13)</sup>に収録された短編小説で、主人公の若い女性イーヴリンが、母親が狂死した後、厳しい父親との暮らしに疲れ、恋人と駆け落ちしようとし、土壇場で気持ちが挫けて失敗するという話である。この作品の語りは三人称であるが、全編を通じて描出話法が駆使されているため、全体の印象としてはかなり主観的な物語である。分量的に見ても、地の文よりも描出話法による意識の描写の方が多という破格なものである。『ダブリナーズ』の中でも、そのような作品は他にない。地の文か、描出話法か、判断が難しい文もあるが、この作品が意識のドラマであることはこの分量比からも伺い知ることが出来る。読者は基本的に、自宅の部屋に座ってこれまでを回想しているイーヴリンの心の中を読んでゆくことになる。

描出話法で彼女の心に去来する風景は、彼女の家と、子供の頃から近所の子供と遊んだ空き地、働いている店、食料を買いに行く時のこと、そしてフランクに劇場に連れて行ってもらった時のこと、そして母親の最期など、ごく身近な情景ばかりである。ところが船乗りのフランクと駆け落ちしようとしている行く先は、ダブリンから見れば地球の裏側にあるブエノス・アイレスであり、イーヴリンの計画の無謀さと非現実性は読者には見えている。彼女はその距離の遠さを実感することさえ出来ていない。海の向こうで想像も及ばないという有様である。

その彼女が行動を起こすのは、作品の終盤、狂死した母親の狂気の叫びを思い出し、ぞっとして家を飛び出した所からである。この時すでに物語の6分の5が終わっている。この作品は基本的に意識のドラマなのである。そして次の瞬間には、フランクと一緒に船に乗る港に近いノース・ウォール駅にいる。その間のことは何も書かれていない。そこは意識の空白部分で、無我夢中のイーヴリンは何も覚えていないのである。ここから最後の港のシーンまでの間、描出話法は飛び飛びにしか現れない。「もしこのまま行けば、明日にはフランクと海の上で、ブエノス・アイレスに向かっているんだわ。二人の航路は予約

済み。まだ引き返せるかしら？フランクがいろいろしてくれたのに。(pp.40-41)」「彼が私を海の中に引きずり込もうとしている。私、溺れ死んじゃう。(p.41)」「いや！いや！いや！そんなことできない。(p.41)」くらいである。彼女は錯乱状態でまともに物を考えていないので、地の文でつながらなければ言葉にならない。そして最後は手すりにしがみついたまま茫然自失の彼女が、三人称体の語りで客観的に描写されて終わる。彼女の心は麻痺(パラリシス)状態であり、内面のドラマは空白で、描出話法で描けることは何もない。

ここで分かるのは、イーヴリンのように意識の定まらない人間を描くには、三人称体と描出話法の組み合わせは好都合だということである。一人称の語り手とした場合には、語り手が常に周囲の状況や自分の状態に対して意識的でなければならず、イーヴリンのようにとりよめのない夢をしていては、読者に対して語ることなど出来ないのである。語り手は、錯乱状態や「夢中で覚えていない」ような精神状態になることは許されず、常に自分と他人の言動を記憶しておき、事のなりゆきを分かりやすく語ることの出来る冷静さと論理性が求められるのである。ポーの「黒猫」の語り手でも、自分が逆上した時の自分の心理や行動さえ、きちんと記憶していて正確に語っている。肝心の殺人の場面などを、「そこは夢中だったので覚えていないが・・・」などとしたのでは、読者は事実展開を追うことが出来なくなってしまう。「イーヴリン」の三人称体と描出話法の組み合わせは、心の不安定な人間を描くために格好な手法と言えよう。

#### 4. 「拳闘家」の場合 — 主観性と客観性

アメリカの小説家アーネスト・ヘミングウェイの短編小説「拳闘家 (“The Battler”)」は、最初は短編集『我らの時代に (*In Our Time*)』(1925年)に収録されたが、後に『ニック・アダムズ物語 (*Nick Adams Stories*)』に再編された短編小説である。<sup>14)</sup>『ニック・アダムズ物語』は、ニック・アダムズという名の少年が様々なイニシエーションを経験して成長してゆく、一種の教養小説群である。この「拳闘家」では、ニックが貨物列車に無賃乗車

していたところ、車掌に見つかって「こっちにおいで」などと言われ、のこのこと近づいていったらいきなり殴り落とされるところから始まる。列車から落ちたニックはあちこちに怪我をして、自分の失態を悔やんだり、車掌への激しい憎しみを感じたりするのだが、これらが描出話法で描かれている。それは独りよがりな自意識の中で、悔しがったり強がったりしているニックの子供っぽさや、少年らしい青臭さを感じさせて効果的である。

あのいまましい制動手のかさぶた野郎。いつかぶちめしてやる。次に会ったら見逃さねえぞ。うまいことやりやがって。「こっちへ来てみな、兄ちゃん、」やつはそう言いやがった。「君にあげたい物があるんだ。」俺はそれにひっかかったってわけだ。まったく何てガキ臭せえことししまったんだ。もう絶対あんなナメた真似させねえぞ。「こっちへ来な、兄ちゃん、君にあげたい物があるんだ。」それでグワーンと一発食らって線路の脇に手と膝から落ちたんだ。

ニックは眼をこすった。大きなこぶが出来てきていた。青あざになっちゃうな、まあいいさ。もうずきずきしやがる。かさぶた野郎の制動手め。

彼は眼の上のこぶを指で触ってみた。へっ、なんでえ、ただの青あざじゃねえか。タダ乗りしてそれだけですんだんだ。こんなの安いもんだ。こぶが見られたらと彼は思った。だが水の中をのぞいて見ても、見ることは出来なかった。辺りは暗く、どこもかしこも遠い彼方だった。彼はズボンで手を拭いて立ち上がり、それから土手を登ってレールの所までもどって来た。(pp.47-8)

描出話法が駆使されているのはこの部分までで、ここからはいわゆるハードボイルドらしい、淡々とした三人称体で語られてゆく。

ニックはしばらく線路沿いに歩いてゆき、焚き火の明かりを見つける。そこには元拳闘家のアド・フランスがいた。彼と話していると、仲間の黒人バッグズが来る。3人で食事を始めるが、パンを切っていたニックはそのナイフをよこせとアドに言われる。渡してはいけないとバッグズに言われて渡さずにいると、アドの様子がおかしくなってくる。彼はいわゆるパンチ・ドランカーで、ちょっとした切っ掛けで狂気の発作を起こすのである。怒りの発作を起こしたアドはニックに殴りかかろうとする。ニックはうろたえるが、バッグズが後ろから棍棒でアドを殴り倒す。そして発作が起きたらこうするしかないん

だ、心配はいりませんよと言う。毎度のことなのである。この時のニックの心中は敢えて描かれていないが、恐かったにちがいない。相手は元チャンピオン・ボクサーなのである。この後、失神したアドのそばで、チャンピオンだったアドが社会的に転落していった経緯と、二人が刑務所で知り合った経緯などをバッグズから聞く。ニックは時々質問を挟みながら話を聞く。そして、アドが気づく前に立ち去ってくれと言われて、サンドイッチをもらって立ち去り、線路沿いまで来てアドとバッグズの所を振り返るところで物語りは終わる。

無賃乗車という小さな冒険を試みたニックは、車掌に殴り落とされ、いわば社会からささやかな制裁を受ける。そして今度は敵に散々殴られ、社会に押しつぶされて破滅した元チャンピオン・ボクサーと刑務所仲間の男に出会い、その話を聞き、社会の大きさと恐ろしさを学ぶのである。

車掌に殴り落とされた直後の冒頭部分だけ描出話法でニックの心中を読者に見せて、彼の青臭さを読者に印象付けているのは大変効果的である。ニックは自意識の塊で、主観的で独りよがり、社会的に未成熟で分別も足りない。描出話法で彼の心中を描くことで、くどくどと説明せずともそういうことが読者にはっきりと伝わるのである。語り手が説明せずとも、登場人物の心理を描写出来る。作者も語り手も介入しないこのダイレクト感が、最少限の言葉でストイックに語るハードボイルド小説によく馴染む。そして逆に人物の心中を描かずに行動(アクション)で語らせる後半部分と鮮やかなコントラストを成し、ニックが成長し、社会的に客観化されてゆく様子が文体の変化で描かれてゆく。描出話法から三人称の語りに移行することで、主観的存在だったニックが客観化・相対化され、一步社会的な存在になる。その人間ドラマが文体のドラマと一体になって描かれているのである。

このように、描出話法の部分と、三人称による語りを組み合わせることで、登場人物の内面から見た外的世界と、世界の中でのその人物の客観的な姿とを対比する効果が生まれるのである。「イーヴリン」も「拳闘家」も、そのような効果を十分に生かした作品であると評価することが出来るだろう。

## 5. さらなる可能性 — 劇的現在

今一つ、物語理論の中では語られる機会の少ないものであるが、劇的現在の可能性と効果について検証しておきたい。劇的現在とは、演劇のト書きのような現在形の語りを作中に挟むものである。新聞などの見出しにもよく用いられる。文学作品におけるその実例を、日本とイギリスの現代小説から一作ずつあげて検証しておきたい。日本の現代小説からは恩田陸の『夜のピクニック』を、イギリスの現代小説からは Angela Carter の “The Erl-King” を見てみよう。恩田陸は、『ライオンハート』（新潮社、2000年）を見れば分かるように、イギリスの文学、文化にも造詣が深い。

『夜のピクニック』は、その恩田陸のベスト・セラーで、2004年度の第二回「本屋大賞」受賞作である。2005年度になって第26回吉川英治文学新人賞も贈られ、2006年には映画化された。内容が若々しく、さわやかな感動を呼ぶところも人気の理由ではあろうが、語りのテンポの良さも見逃せない。例えば次のようなところがある。

「高見、てめえ、俺に持たせてなんだよ。さっさと半分持てっ」

離れたところで、何かを両手に抱えた戸田忍が声を張り上げた。

「今いくよー、待ってて」

光一郎は地面にしゃがんだまま顔だけ向けて返事をする。

「さあ、立った立った。列が動き出しちゃうと、ますます追いつけなくなるぜ」

光一郎に腕を引っ張られ、貴子は渋々リュックを背負い直した。

「うー、立ち上がるのがしんどい」

身体のあちこちが露骨にみしみしいう。

「さあ、みんな立って立って」

光一郎は、一人涼しい顔だ。こいつ、昼間はいったい何をしてたんだらう？<sup>15)</sup>

ここで注目すべきは、わずかこの10行の中に用いられている技巧の多様性である。まず、台詞と地の文が1~2文ずつ交互に用いられている。原書では、1行ずつになっている。軽快なテンポ感はこのことから生まれてくる。それをさらに促進しているのが地の文の時制で、過去形（張り上げた）、現在形

（返事をする）、過去形（背負い直した）、現在形（みしみしいう）と交互に展開しているのである。

この劇的現在の手法が、今まさに起きているドラマという現前性を高めている。そしてジョイスの「イーヴリン」でも多用されていた描出話法（こいつ、昼間はいったい何をしてたんだらう？）である。アップテンポのドラマ進行の中に、心理描写も素早くはさむ。これらの技法を、さりげなく、しかし効果的に駆使しているのである。劇的現在も、描出話法も、すでに恩田氏の手中にあって、自在に用いることの出来る技法になっている。ただちに映画化された程の内容の素晴らしさもさることながら、この語りの技術があってこそそのベストセラーであろう。

このように、劇的現在によって得られる効果は、今、目の前でその場面が展開しているかのような現前性であり、映画ないしテレビドラマを見ているようになりアリティと躍動感である。特に『夜のピクニック』は2005年という近年の作品で、登場人物も高校生たちであり、映画ないしテレビドラマの効果を狙っていることは明らかであろう。劇的現在の手法は、下手に用いれば、他の過去形で書かれた語りの部分と相容れなくなり、ちぐはぐな描写になる危険性を孕んでいる。しかし『夜のピクニック』では、節度ある使い方をしているため、語りを阻害することもなく、若い登場人物たちにふさわしい、フレッシュでテンポの良い描写を生み出している。出来事を、起きたそばから現在形でたどるので、語り手による余計な形容や考察が入らず、文は短くなり、軽やかで、アップテンポの描写になる。そういう印象を求める作品においては効果的な手法である。

一方の「エール・キング」は、劇的現在の活用という点ではもっと徹底している。ドラマ全体の基調が、一人称の主人公による現在形の語りなのである。語り手は少女であり、彼女はエール・キング（ドイツや北欧の伝説に現れる妖精の王。黄金の冠をかぶり、あご鬚を生やし、子供を死の国へと誘拐する）によって捕らわれの身となっている。エール・キングによって捕えられた経緯がはさまれると、そこは過去形で語られる。だがそこにも普遍的真理を表す現在形が混じる。物語の始めは過去形の回想で始まり、1頁もたたぬうちに現在形による今の状況の話にシフトする。このように、過去形と現在形が、ほ

ほぼ同じ分量で6回ずつ交互に用いられ、最後はこれからエール・キングを殺すところを主人公が想像している未来形で終わるのである。

あなたの頭を私のひざにお載せなさい。あなたのその緑色の、心の内を照らす太陽のような目を見なくてもすむように。

私の手が震える。

彼が半ば目覚め、半ば夢見心地で寝ている間に、私はその乾いた髪をふた掴みとり、それを結び上げて縄にする。そおっと、彼を起こさぬように、雨のようにやさしい手で、私はその縄をつかって、彼を絞め殺すの。<sup>16)</sup>

先ほどの、ポーの「黒猫」と対比してみると興味深い。「黒猫」の場合は、全編を通じて一人称・過去形の語りである。語り手は、妻殺しの罪で間もなく死刑になる男であり、明日には死刑になるので、今のうちに起きた事を書いておくのだと始めに断っている。ドストエフスキー前期の手記ものも、すべてこの手法である。

しかし、「エール・キング」の語りは、それほど単純ではない。一人称ではあるが、形になって残っている手記や告白文を読んでいるのとは明らかに違う。事件は今進行中であり、語り手は紙に物を書ける状態にない。しかも最後は、これからのことを主人公が想像している未来形の語りである。ここには語りにおける、語る行為そのものの現実性が感じられない。語り手が読者に向かって語っているのではなく、むしろ我々が主人公の意識の中において、囚われの身の彼女の心中を読んでいるような設定である。それでいて心の内面の描写だけでも限らず、出来事の描写もある。語りと意識の中間、ないし混交とも言うべき文章であり、どこか詩のようでもある。そしてそこから生まれる非現実性、非日常性がこの語りの主要な特徴である。これはこの作品のような一種のファンタジー文学には大変効果的な手法であると思われる。ポーの「黒猫」のような過去形の語りでは、事件が終った後にも主人公が生きていて、それで回想をして書いているのだということが読者に分かる。フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』にしても、冒頭で、これからニックの語ることは既に済んだ過去の出来事であることが読者に示

されている。だから、例えば物語の途中でニックが死ぬようなことは絶対はないということが始めから分かっている。しかし「エール・キング」の主人公の少女は、エール・キングに殺されるかも知れない。読者の眼前で、語り手が殺害されるかもしれないのである。

命がけの冒険話においても、少なくとも語り手は生き残ったということが始めから分かってしまうのは、これまでは不可避の制約であった。これはロビンソン・クルーソーの漂流記以来続いてきた、一人称の回想が持つ宿命的制約だったと言ってよいだろう。これを乗り越えたカーターの劇的現在による語りは、まさに劇、いやむしろ映画的手法と言ってよいだろう。文字で再現されたファンタジー映画と言ってもよい。映画のカメラは、言わば非人格的語り手であり、命もなければ存在もしていない伝達者である。主人公が死んでも、カメラは死なない。こうした語りは三人称であれば、ある程度は可能であった。ドストエフスキーが『罪と罰』で選んだ三人称の語りはまさにそういうものであった。「作者の物語、目にこそ見えぬ、いっさいを知っている人間で、一刻も主人公から目を放さぬ人としての物語」であったのだから。

しかし、一人称の語りで、語り手その人の運命がまったく分からない、この先生きるのか死ぬのかも分からないというサスペンス感を生み出すことはこれまで不可能であった。その可能性を開くのが、カーターが採用したこの劇的現在を基調とする語りなのである。しかも物語の終わりを、今まさに行おうとしているエール・キング殺しの未来形による語りとすることで、読者の不安感、物語の未結性（既に終わった出来事ではないという感覚）を高めているのである。まさに文字によって描かれたサスペンス映画と言ってよいだろう。

すでに19世紀のディケンズなど、映像と馴染みの良い、従って映画化されることの多い作家は存在していた。20世紀のジョイスともなれば、明らかに視覚的效果を狙った描写も多い。「イーヴリン」の以下の描写もそうである。

(・・・) これらの見慣れた品々も、二度と目にすることはないだろう。まさかそれらから離れ離れになる



うとは思ひも寄らなかつた。壁には黄ばんだ写真が掛けられている。しかしそこに写っている司祭の名前は彼女にはずっと謎であった。その下にはこわれたハルモニウム。その横には福者マーガレット・メアリー・アラコークに契約が授けられる場面の色刷り図版。<sup>17)</sup>

ここではカメラで活写するように、向かい側の壁の写真から、下のハルモニウムへ、そこから横の図版へと、視線を移動しながら部屋の様子が描かれている。<sup>18)</sup> こうした三次元的な活写に、過去・現在・未来という三つの時間の語りを織り交ぜて、言わば四次元的な活写にまで発展させた映画の描写法、それが「エール・キング」の語りなのである。そしてこのヴィジュアル時代の21世紀において、こうした映画の、あるいはドラマ的な描写法は、益々多用されてゆくものと思われる。

## 6. 結 び

以上、語りの変遷と、様々な技法の効果を、实例を交えて考察してきた。一人称と三人称という古くて新しい問題は依然として残っている。描出話法はもはや常識的技法である。視覚的なものへの志向が強い21世紀であるから、劇的現在の手法、それがもたらす現前性とスピード感というものが、21世紀の一つのトレンドとなるであろう。しかし、全く新しい語りの手法が現れないとも限らない。19世紀が一人称体の世紀であり、20世紀は描出話法の世紀あったとすれば、21世紀はどのような語りの世紀となるのか、また劇的現在に続く21世紀の語りの技法はどのようなものになるのか。今後の新しい小説の動向を見守りたい。

### 注

- 1 テリー・イーグルトン『『文学理論』の時代—新批評からディコンストラクション』『批評の機能—ポストモダンの地平』大橋洋一訳（紀伊國屋書店、1988年）
- 2 Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (New York; Cornell UP, 1986)
- 3 Steven Cohan, Linda M. Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (New York; Routledge, 1988)
- 4 『嵐が丘』の語りの問題については、エミリー・ブロンテ『嵐が丘』鴻巣友季子訳（新潮文庫、2003年）のあと書き「『嵐が丘』という永遠のスフィンクス」を参照

されたい。

- 5 柴田元幸「特別講座—村上春樹さんを迎えて」『翻訳教室』（新書館、2006年）158～9頁。
- 6 ドストエフスキ『ドストエフスキ全集』全20巻、米川正夫訳（河出書房新社、1971年）を用いて調べた。
- 7 小林秀雄「『罪と罰』についてⅠ」および「『罪と罰』についてⅡ」『ドストエフスキの生活』、新訂小林秀雄全集第六巻（新潮社、1988年）を参照されたい。
- 8 ドストエフスキ「罪と罰—創作ノート」『ドストエフスキ全集6』米川正夫訳（河出書房新社、1971年）571～2頁。
- 9 同上書、573頁。
- 10 同上書、574頁。
- 11 Wallace Martin, p.140. を参照されたい。
- 12 林和仁「モダニズム受容—「意識の流れ」技法の試み—」『比較文学を学ぶ人のために』（世界思想社、1995年）201-2頁、を参照されたい。同論文は「意識の流れ」技法を六つの型に分類して詳述している。
- 13 この章における「イーヴリン」のテキストとしては、James Joyce, "Eveline," *Dubliners*, The Viking Critical Library (New York; Penguin Books, 1996) pp.36-41.を用いた。筆者による翻訳の頁数も同書のもの。
- 14 この章の「拳闘家」のテキストには、Ernest Hemingway, "The Battler," *Nick Adams Stories* (New York; Scribner's and Sons, 1972) を用いた。筆者による翻訳の頁数も同書のもの。
- 15 恩田陸『夜のピクニック』（新潮文庫、2006年）218頁。
- 16 Angela Carter, "The Erl-King," *The Bloody Chamber* (London; Penguin Books, 1993) p.91.
- 17 James Joyce, p.37.
- 18 この部分がそのように描写されていることは、筆者が大学院生だった時に、大澤正佳元中央大学教授に教示を受けた。