

# 「作者」と「語り手」

——作業仮説としての、試論断片——

浅 沼 圭 司

かつて、あるエッセーにおいて、芸術制作の近代的なありかたとしての「表現」(a representation)について述べたことがあるが、そのとき、その構造を基本的に規定するものとして、絵画においては、「透視法の線」(a ligne perspective)を、音楽においては、「調性の線」(a ligne tonale)を、そして小説においては、「語りの線」(a ligne narrative)を、それぞれあげたことがある。いずれも十分な検討をへぬままに提起された、明確な規定を欠く操作的な概念にすぎなかったが、ここでは、「物語」における「作者」と「語り手」の問題を考えるために、「語りの線」を操作的な概念として用い、ひとつの作業仮説を構築することをこころみたい。なお以下では、カオス的な様相を呈する——と思われる——問題を切り分け、いくぶんかでも接近可能な状態にちかづけるために、ヘーゲル、アウエルバツハラの論説が、「解説格子」として使用される。

\*

ところで、「小説」は、ヘーゲルがいうところの現代 (heuerste Zeit)、すなわち、「本来の叙事詩」である「古

代的な叙事詩」にとつて不可欠な条件が失われ、そのために叙事詩に固有の芸術形式をばはや受けいれられなくなった時代における、散文による叙事詩にほかならないだろう。<sup>(2)</sup> もっともヘーゲルは、「小説」(近代的叙事詩)について、その膨大な『美学講義』において、ごくわずか言及していない——このことは、かれの美学思想の根本からみて、またかれの「叙事詩」および「散文」にたいする考え方からみて、ある意味で当然といふべきだろうが。しかしここでは、このことについて詳細に述べることはおこなわない。「小説」が、近代における「叙事詩」としてとらえられながら、「叙事詩」本来の形式を失っているとされていることだけを指摘するにとどめる。

\*

ヘーゲルにしたがえば、古代的な(本来の)叙事詩においては、語り出されるものは、「一民族や一時代の本来總体的な世界との関聯におけるかずかずの事件」<sup>(3)</sup> なのだが、かりにもつとも典型的なケースを想定するならば、ある民族の創始者が、ひとつのまとまり(総体)としての「民族」がかたちづくられるまでの過程を、一種の「お告げ」として語ることを、トランス状態——プラトンの「狂気」といつてもいい——におちいったひとが聞きとり、みずからの声で語りつたえる、そういう過程がとられるのではないだろうか。この創始者は、一般のひとびとからみて、たしかに超越的な存在であり、語り手は、完全にこの存在に帰依(献身)し、そのことを伝える(模倣する)だろう。ここでは、語り手そのものの存在は、聞き手の意識からほぼ完全に消えうせると考えられる。ヘーゲルは、「根源的総体としての叙事詩の作品は一民族の説話であり書紀であり聖典(die Sage, das Buch, die Bibel eines Volks)」<sup>(4)</sup> であり「絶対的に第一義的な諸書」(absolut erste Bücher)であると述べているが、ある意味では、古代的叙事詩の源泉としての超越者の存在について述べたものと読むことができるだろう。

いずれにしても、ここでは、「物語」の創始者（本来の「語り手」と「語り手」（具体的な「語り手」）のあいだの、絶対的な距離ないし差異をとらえておけばいい。

\*

「小説」は、結論的にだけいえば、作者の創出した「物語的世界」(le monde diégétique)が、作者によってそこに送りこまれた「語り手」の言語活動によって構造化されたもの、そう考えられるのだが、ここでいう「物語的世界」とは、ある人物の生の全体をささえる世界であり、あるいはその人物に、直接的・間接的に、内的・外的に、現実的・非現実的にかかわるすべての「ものごと」——存在と現象——の総体を意味する。このことからいえば、「物語的世界」は、わたくしどもの「世界」を、なんらかの程度、そしてなんらかのかたちで反映しており、全体としてはこの世界の法則を受けついでいるといえるのだが、にもかかわらず、それが作者によって想像された——表象化された——世界であることもたしかである。「物語的世界」は、多様な「ものごと」の錯綜した聯関からなっており、そのものとしては明瞭な分節構造をもっていないが、主要と判断されるべきことを——そしてそれを構成する対象や現象をも——選択しながら「報告」する「語り手」の「語り」(言語活動)が、それを分節化し、直観的に把握可能な規模と「まとまり(全体性)」——アリストテレスにならつていうならば、<sup>(5)</sup>はじまりと、おわりとその中間のすべて——をあたえると考えられる。

\*

いうまでもないことだが、「小説」は「作者」による直接的な「語り」ではない。作者は、「物語的世界」を創始したあと——この世界は、世界の創始者(超越的存在)としての作者にとつてはいざしらず、読者(通常の存在)にとつては、いまだ分節した構造もまとまりももたず、その意味ではなおカオス的であるというべきだろう

——、自分の権限のほぼすべてを「語り手」に譲渡して、そのすがたをかくす。この「語り手」は、作者によって想像的に作りだされたものであり、しかもひたすらに「語る」存在にほかならず、その意味では実体のない存在なのだ。 「物語的世界」内では、時空の制約を超えた、絶対の遍在性 (Ubiquité, die Allgegenwart) をあたえられ、「物語的世界」の住人にたいしては完全に透明である。世界の創始者も語り手もそのすがたをかくしながら、しかしなお語り出されるもの、それが小説なのかもしれない。だとすれば、ロラン・バルトが、小説における声 (声部) (les voix) の起源の曖昧さについて語るのは、むしろ当然なのかもしれない。<sup>(6)</sup>

語り手の透明という点では、小説も古代的な叙事詩もおなじである——本来の叙事詩との根本的な差異にもかかわらず、小説がなお「叙事詩」としてとらえられているのは、このことによるのかもしれない。しかし、いうまでもないことだが、小説の「語り手」は、世界(物語的世界)の創始者にたいする帰依の念のゆえに透明になつたのではない。この語り手は、物語的世界のなかで、絶対の遍在権をもつという点で、その創始者(作者)とけつして「完全に」ではないにせよ、ほぼ対等の位置にあるといえるのだから。作者は語り手のかげに身をかくし、語り手は身をかくした作者とほぼ合体することによって、それぞれ透明になるのだから——作者は、語り手にその権限のほぼすべてを譲渡することによって身をかくすのだが、語り手は、譲渡された権限のゆえに透明になるのだから。あるいはこのことに小説の秘密(からくり装置)——サルトルだったら、「回転ドア」(Le tourniquet) というかもしれない——があるのだろうか。

\*

作者によって創造された物語的世界の、そのものとしての時間は、作者から発し、作者に吸引されてゆくのだろうから、そこでは通常の意味でのほぼしまりもおわりもない——当然普通の意味での時間の秩序(クロノロジカ

ルな秩序)もない。「物語的世界」の住人にとっては、時間はあるときにはじまり(誕生)、あるときにおわる(死)、相対的で直線的な時間なのだろうが、この世界そのものの時間は、作者から発して作者にむかう、その意味で循環する(反復する)時間であり、いいかえれば、永劫にほかならないのかもしれない。しかし、語り手が語りはじめたその瞬間に、「物語的世界」は脈動をはじめ——分節を開始し——、語りおわった瞬間に、脈動をおえる——ある全体が、「物語」が生起する——。語りの時間は、基本的には、語りはじめの瞬間から、語りおわりの瞬間にむかつて流れる、線状の時間——クロノジカルな秩序をもった時間——なのだが、この時間の秩序(粹組)によって、「物語的世界」は、はじめて、それに特有の、しかも認識可能な時間的秩序——クロノジカルな秩序——を獲得すると考えられる。たしかに「語られるもの」(できごと)のレヴェルでは、クロノジカルな秩序はしばしば破られるだろうが、語りの時間そのものは、つねに語りはじめの時点から語りおわりの時点にむかつてのみ流れてゆく。というよりは、この時間的な秩序(粹組)があるからこそ、「語られるもの」にはクロノジカルな秩序を超えることがゆるされるのだろう。そしてこの語りの時間的な粹組は、語り手が語りはじめ、語りおわることによって生じたものであり、語りはじめと語りおわりは、結局は語り手(作者)によって任意に決定されるのだから、そのものとしては恣意的なものでしかないが、「小説」にとつては、その成立のための不可欠な条件であり、その意味では絶対的なものである。

\*

「推理(探偵)小説」のなかに、「倒叙」とよばれる形式ないしジャンルがある——江戸川乱歩(平井太郎、1994-1965)が使いはじめたことばだと思いが、『幻影城通信』ほか参照)、たしかではない——。F・W・クロフツ(Freeman Wills Crofts, 1879-1957)が得意としたジャンルである。いうまでもなく犯行(殺人)が終了した時

点から物語がはじまり——犯人は最初からあきらかにされる——、犯行の動機、犯人のアリバイ工作などを、犯行以前の時点に遡って描いてゆくものであり、とくにめずらしいものではない。たしかにできごとは、クロノロジ―を無視して、犯行以前、つまり語りはじめと対応する時点以前へと遡ってゆくが、しかしこのことは、語りの時間がその開始以前にまで遡ることを意味しない。「語り」が着実に（線的に）進行するなかで、その進行線上に、犯行以前のできごとが、随時、いわばよび出されるのである。「樽」を例に、もうすこし具体的にいうならば、犯行以前のできごとは、フレンチ警部が、その捜査を進める過程であきらかにされてゆくのだが、かれの捜査というできごとと、それについての「語り」は、不可逆的にのみ進行する。絶対的な枠組のなかでの、クロノロジカルに進行する語りの時間、そのなかで、同様にクロノロジカルに進行する捜査というできごとの時間、そしてクロノロジ―を超えて語られる（よび出される）、犯行（犯人）にかかわるできごとの時間。一見単純な構成をもつと思われるクロフツの推理小説でさえも、すでにみつつのことなつた時間の戯れによって織りなされているのである。いうまでもなく、ここで不変であるのは、そして普遍であるのは、語りの時間だけである。基本的には、語りの時間の枠組の内部では、語りの時間との関係を適切に保つかぎり、できごとの時間はクロノロジ―を超え、錯綜することが許されるのだろう。

\*

推理小説が正統的な学術の対象になることはまされたが、「語り」の検討にとつては、かなり興味ぶかい対象になりうるのではないだろうか。<sup>(8)</sup>たとえば、推理小説においては、「語り」は、一般的には、探偵や捜査官の「推理」の推論的ないし論述的（discursive）な枠組の外に出ることができず、そのために他に比して単調なることをまぬがれないが、語りの過程が推論の過程と重なりあうために、その枠組はきわめて強固なものとなり、か

えつてその内部のできごとの多彩な織りなが可能になることもありえ、独自の語りの技法を生み出すこともありうるだろう。たとえば、推論の過程の明示は、推理小説の必須の条件であるが、他方では、読者の興味を最後までひきつけるために、「真犯人」を最後まで隠しとおすことも要請されるだろう。おそらくそのために、さまざま「トリック」が案出されることになるのだろうが、それと関連して「語り」に関する技法が探究されることもあるだろう。一例をあげれば、通常の三人称的な「語り」にたいする、主人公（おおくは私立探偵）による一人称の語り——いわゆる「ハードボイルド」はおおむねこのかたちをとっている——、あるいは事件関係者の記録ないし日記という形態をとった語り、そして、極端な場合には、犯人自身による語り、など。強固な枠組の存在のために、こうした「語り」の技法や「語り」の在り方が、比較的明瞭に、あるいは規定的にあらわれることも予想され、物語の検討にたいして格好の事例を提供するとも考えられるのだが、詳細は他にゆずるしかない。

\*

小説とは、語り手（作者）によつて創始され、終末をあたえられる「語り」の線的に進行する時間の線上に（時間枠の枠内に）、任意に配置された多層的なできごと（できごとの時間）から構成される、ひとつの集合体（ensemble）である、さしあたってそういえるかもしれない。できごとは、おおくの場合、断片に切断され、その断片は、場合によつては、クロノロジーをまったく無視して配列され、一見してカオス的な様相を呈することもあるが、語りの基本的な時間的枠組と適切な関係——語りの基本的な基準点との遠近関係——におかれるならば、そのことによつてみかけ上の秩序を獲得するといえるだろう。「語り手」は、「物語的世界」のなかでその視点（le point de vue）——むしろ「語りの点」（le point de narration）とすべきだろう——を、自由に——時間的

にも、空間的にも——移動させるのだが、その移動は、すべて語りの時間の進行と厳密な対応関係にある。こうして、語りはじめの時点——それは作者によつて「物語的世界」のなかに任意に定められた、基本的な（起源的な）「語り手の位置」であり、そこから「語り」が開始する点であるという意味では、「語りの起源点」(le point originel de narration)ということもできるだろう——を基準点とし、そこから発する「時間の直線」を軸線とする、「時間的遠近法」ないし「語りの遠近法」について語りうるのではないだろうか。

\*

「時間的遠近法」とは、結局は、「物語的世界」内で生起する (geschehen) 多様なできごとを、「語りの起源点」を基準として、時間的な遠近関係においてとらえ、かつ提示することにはかならないだろう。このことから、「時間的遠近法」を「できごと」(das Geschehen) に関する「遠近法」としてとらえることができるだろうし、この点を強調すれば、それを「歴史的遠近法」(die geschichtliche Perspektive) とよぶことも不可能ではないだろう。このような「歴史的遠近法」が「本来の叙事詩」においてありえないことはあきらかなのだから、その背景には、それを可能にした、歴史的状況ないし歴史意識のなんらかの変化を想定すべきだろう。

ところで、エーリツヒ・アウエルバッハは、その著書『ミメーシス』において、「遠近法的歴史意識」について述べている。<sup>(11)</sup>「十六世紀が、遠近法的歴史意識をかかなりの程度にそなえていたことを指摘しておかなければならない。」<sup>(12)</sup>「ここでいわれている遠近法的歴史意識とは、いったいどのようなものだろうか。アウエルバッハのこ

とばを借りてみよう、「……人文主義は、それ以前のいかなる時代もつていなかたような歴史の奥行きをみる力を生み出した。人文主義は古代を歴史の奥にあるものとみて、中間にある中世の暗黒時代をこの古代を背景としてながめている。人文主義が個々の理解、解釈においてたとえどんなあやまちをおかしたとしても、ともか

くこのような遠近法的視点が獲得されたことに変わりはないのである。<sup>(13)</sup>「歴史の奥行きをみることに、それが「遠近法的視点」に立つた歴史把握であり、歴史意識なのだろうが、それが「人文主義」の時代に獲得されたということは、人文主義以前——あるいは十六世紀以前——には、そのような把握ないし意識が成立していなかったことを意味するはずである。

\*

アウエルバッハは、中世キリスト教社会に特有の現実ないし歴史の解釈方法として、「比喻形象的解釈」をあげている。これは、ある意味で、さきの「遠近法的歴史意識」に対立するものと考えられる。「比喻形象的解釈」とは、「甲乙二つの事件あるいは人物の間の関係を定め、甲はそれ自身のみならず乙を意味し、また乙は甲を包含する解釈であつて、一つの比喻形象の甲乙二つの両極は時間的にはなれてはいるけれども、両者とも現実の事件または人物として時間の内部に存在している。両者は歴史的命題である去り行く流れの中に含まれ、その相互関係の理解、精神の洞察（インテレクトゥス・スピリトゥアリス）のみが精神的活動である。<sup>(14)</sup>時間的にはなれたふたつの歴史的できごとを、関係づけてとらえる精神のはたらかないし解釈とすることができるだろう。アウエルバッハが例としてあげているのは、旧訳聖書の挿話を、新訳聖書に出てくる事件の比喻形象あるいは予言とするような——たとえばアダムの眠りを、キリストの死の眠りの比喻的な形象として、イサクの「いけにえ」のようなできごとを、キリストの受難をあらかじめ表象するものとするような——解釈である。ここでの問題にひきつけてとらえなおせば、実際上は、時間秩序的にも因果関係的にも、なんの関係もないふたつのできごとのあいだに、一定の関係が存在するものとして把握することと考えてもいいたろう。アウエルバッハのことばを借りれば、「水平」な次元においては、理性によつてはけつして確立しえないような関係にあるできごとが、神の配慮によ

つて——その意味で垂直的に——結びつけられるのである。現在に束縛されたまなざしにとつては、世界ないし現実解釈の不可欠の条件であるべきことのあいだの時間的な前後関係や因果関係は、過去のみならず未来をもみとおす神のまなざしにたいしては、まったく問題性を失うのだろう。逆にいえば、絶対的な神によって保証された枠組の内部においては、歴史的な遠近法はその意義を失うのだろう。

\*

アウエルバッハは、「譬喩形象的解釈」を中世キリスト教社会に特有のものと考えているのだが、一般化してとらえれば、なんらかのかたちで個別的な人間を超えた存在によって支配される世界において、成立可能なものといえるのではないだろうか。「神話」のおおくは、「譬喩形象的」な世界解釈としてとらえられるだろうし、場合によつては、意図的に「譬喩形象的」な記述をとることによつて、すでに神話的な根拠を喪失した世界において、神話的秩序の再生をくわだてることもありうるのだろう。この国の中世においておこなわれた、記紀神話の、とくに書紀神話の再生のころみなどを、さらにいえば歴史の神話化をはかった「皇国史観」などを、このような観点からとらえることも、たしかに可能のように思う。さらにいえば、「伝承」や「民話」などをささえる世界は、キリスト教的な神のように明確な超越的存在によつて統御されてはいないにせよ、なお個的存在を超えた力によつて支配されており、そこで「譬喩形象的解釈」が優位を占めるのも、当然といふべきだろう。また、純粋な「創作」としての「物語」が、伝承的記述の装いをまとうことによつて、全体としては「遠近法的な」記述のなかに、時間秩序的にも因果関係的にもおい関係にあるべきことを関聯づけるような記述（解釈）をまぎれこませたり、あるいはこのふたつのことなつた語りを混在させることがあるが、技法論的な観点からみると、きわめて興味ぶかい現象である。

\*

人文主義とは、このような、神の保証する枠組が解消することによって成立したものののだろうか、その成立が十六世紀という、ルネサンスを経過した時期に設定されているのも、むしろ当然というべきだろう。アウエルバッハは、このような枠組の変動による「ミメーシス」——文学的表現——の変化を、きわめて豊富な引用をとおして、克明にあとづけているのだが、そのことについてここであらためて紹介する必要はないだろう。ただモンテーニュについての、つぎのような記述は、ここでの問題と密接に関連するのではないだろうか。「このようなキリスト教的な枠組からはなれることによつて彼（モンテーニュ）の得た自由は、はるかに刺激的で、アクチュアルで、なんの保証もないという不安な感情と結びついたものである。まず最初に人々の注意をひいた、あの混乱してしまうほどにおびただしい現象の数々は、圧倒的な印象を彼に与えた。世界は、外なるものであれ、内なるものであれ、巨大ではてしなく、つかみどころのないように思われた。そういう世界の中で、自己の位置をさだめるといふことは、なかなか実行しがたいことであつたのだが、緊急のこともあつた。<sup>(16)</sup>」

神（超越的存在）に根拠をもつた枠組が消滅することによつて、そのなかで特定の場をあたえられ、関係づけられていた——秩序づけられていた——できごとのおおくが、漂流しはじめ、相互的な関係を失い、無秩序なものとしてあらわれたのではなかつただろうか。突然現出したこのようなカオスに、あらためて秩序をあたえること、それがモンテーニュの生にとつて緊急のことがらだつたにちがいない。そしてそのためには、この世界のなかに、自分の位置を、自分自身で——自分以外の支えなしに——、明確に定めることが必要だつたのだろう。「自己定位とはすなはち、なんの確乎たる支点もなしに、生活において住み心地のよさを作り出すという課題のことをいふ。<sup>(17)</sup>」「生活における住み心地よさ」とは、「世界」が、「生活世界」が、自分にたいして、調和のとれた、

秩序あるものとして、いいかえれば、その全体が認識可能なものとしてあらわれることにほかならないだろう。そしてこのようにしてさだめられた自己の位置こそが、遠近法的な「視点」にほかならない。もちろんこのような視点は、さだめられた、不変不動のものではない。むしろできごとの充満した、カオス的な世界を、その都度——自己の要請にしたがって——、統一的なものとしてあらわし出すためには、「視点」はたえず変化するのになければならないだろう。そして「視点」のたえずなる変化にもかかわらず、世界全体が統一あるものとしてあらわれうるのは、その「視点」の変化を通して不変のものとして保たれている——あるいはそのようなものとして要請される——自己の「同一性」(Identité)が、あるいは人格性 (la personnalité) が——あるいは、さらにその根底に、人間的な(人間化された)理念 (l'idée humaine) が、「普遍的人間性」(l'humanité) が——あるからなのだろう。

\*

時間的な延長を含むものとしての世界が、キリスト教的な枠組の崩壊とともに、カオス的なものとしてあらわれたとき、この世界のある点に自己を定位し、世界を認識にふさわしいものとして自己にたいしてあらわし出すことが不可欠となったと考えられるが、それは、ある意味では、世界を対象化し、あらためてその表象を形成することにほかならないだろう。「世界像」(das Weltbild)の形成である。とすれば、このようにして形成された表象(世界像)を対象とし、言語という媒体によって叙述(再現前化)したものが「小説」と考えるべきなのだろうか。

\*

絶対的な原理によって世界(自然)内にさだめられた位置、世界原理にたいする帰依・献身——いいかえれば

世界原理にたいする自己の透明化——、みずからにたいしてあらわられるがままの世界の受容と反復、それが「模倣」の特質だとすれば——ただし「模倣」は、ここでは、その原初的なすがたでとらえられている——、世界内での自己定位、その位置からくわだてられる世界（自然）の対象化、そして世界の表象の形成、形成された表象像の再現前化、これらが、「表現」成立のための基本条件であると考えられる。この点からすれば、「本来の」叙事詩とは叙事的な「模倣」にほかならず、それにたいして近代の小説は、叙事的な「表現」ととらえられるかもしれない。

\*

ところで、作者に特有の「世界像」と「小説」とは、単純に一对一の対応関係にあるのではなく、二者は「物語的世界」によつて媒介されていると考えるべきだろう。「物語的世界」は、たしかに作者によつて想像的に創出されたものだが、それは、「物語」としての統一と秩序をあたえられる以前の、ある人物（主人公）にかかわるべきこと（ことがら）の総体にほかならず、そのものとしてはなお表現にふさわしい分節した構造をもたず、その意味でカオス的狀態にあると考えられた。作者のおこなう創出は、ときに神の創造に比されるが、神の創造は、いうまでもなく「無からの創造」(creatio ex nihilo)であり、その世界は、そのなかに、ありとあらゆる存在と、それらの関聯から生起するべきことのすべてを包含するが、それについて、作者の創出する世界は、さきに述べたように、ある特定の人物（存在）にかかわる存在とできごとの総体にほかならず、その点では、作者——という特定の存在——にとつての世界と共通した性質をもつと考えられる。なるほど人物は、作者によつて創造されたもの——「被造物」——ではあるが、あきらかに作者に特有の表象的世界（世界像）のなかに存在するものとして、想像的に措定されたものにほかならない——作者は、人物を、すくなくともその原像を、自分の

「世界」のなかに求めるしかないだろう。だからここでの創造者（創出者）と被造物とのあいだには、神と被造物のあいだにあるような、絶対的な距離と差異は成立していない。作者は、ある意味では、創造主の地位を神から篡奪したのであるが、そのことによつてあの垂直の方位の秩序ないし枠組は崩壊し、創造者と被造物は、水平の方位に並存することになったのである。このことからいえば、作者による創出——表現——は、その絶対的な根源を喪失することによつて、あきらかに「たしかさ」を失い、ある「あやうさ」を余儀なくされることになる。<sup>(18)</sup>

\*

「物語的世界」とは、世界を表現するために——特有の世界像を形成し、再呈示するために——、作者が、世界のなかにみずからがさだめた位置を、人物に譲渡することによつて、想像的に現出するものではないだろうか。ところで、世界の像としての統一が、世界のなかに独自の位置をさだめる特定の存在にたいしてあらわれるものだとすれば、その位置を他者としての人物に譲渡することは、その統一そのものが崩壊することを意味するだろう。また、人物は、みずからの意志によつて、世界のなかに位置をさだめたのではなく、他者としての作者からその位置を譲渡されたにすぎないのだから、人物にたいしても世界は統一的な像としてはあらわれないだろう。人間が世界のなかにみずから位置をさだめること、それはとりもなおさず神に根拠をもつ枠組の崩壊を意味するのだつたし、まさにその崩壊によつて世界がカオスとしてあらわれたのだつたが、創出された——現出した——「物語的世界」もまた、さしあたっては、人物にたいして、そして作者にたいしてさえ、カオスの世界であつたにちがいない。作者は、みずからの創出した「物語的世界」にたいして、秩序をあたえ、認識にふさわしい分節した構造を付与し、それとともに統一的な世界像を所有する存在——いいかえれば、人格的存在——として人物を形成する必要があるのだが、しかしこのことを、作者みずからが物語的世界のなかに位置をさだめることによ

つて実現することはできないだろう——なぜなら、このことによつて物語的世界は作者固有の世界像に再還元されることになるからであり、なによりもまず、この世界と作者のあいだには、存在上のいやしがたい差異があるからである。そして混沌たるものとしてあらわし出した——創出した——世界に、あとから、しかもみずから秩序を付与することは、ある意味では自己のいとなみの否定にほかならないだろう。作者が、みずから創出したこの世界に、自己の権限のほぼすべてを、より正確にいうなら、できごとを観察し、選択し、記述する権限のすべてを譲渡した「語り手」を送りこむのは、あきらかにこのためにほかならない。「語り手」は、物語的世界のなかで、すくなくともできごとの観察と選択と記述に関しては、絶対的な権限をもつ——それは、ほかならぬ創作者（創造主）としての作者から譲渡されたものなのだから——。「語り手」の「語り」によつて、物語的世界はコスモスに転じ、人物もまたその存在の統一の根拠としての人格を獲得するのだろう。

「語り手」は、こうして、作者によつてこの世界のなかに送りこまれた地点（時点）——「語りの起原点」——を起点として、みずからの観察と記述にふさわしい視点——「語りの点」——を求めて、この世界のなかを、自由に、あらゆる相対的な差異と制約を無視して移動しながら、そのときどきに、みずからの位置をさだめる。「語り手」の自己定位である。物語的世界のなかの、ある時点におけるすべての存在と現象は、その時点でひとつの視点を選択した「語り手」のまなざしにたいする関係——視点との遠近関係——によつて統合されるところに、ひとつびとつ「語りの点」は、「起原点」との遠近関係において、明確な秩序をあたえられるだろう。そして、「語り手」の「視点の変化が、いかにあらゆる制約を超えたものであつたとしても、その視点の変化によつて、この世界内での絶対者としての「語り手」の自己同一性がそなわれることは、いささかもないだろう。語りはじめのときから流れ出す語りの時間は、こうして語りおわりの瞬間まで、とだえることなく、統一を保ち

ながら、流れつづけるだろう——さきに「語りの線」とよばれたものは、この流れにほかならない。そして変化する視点ごとに、統一的なものとして観察され、記述された、ある時点における「物語的世界内」の現象は、語りはじめと語りおわりという物語的時間（「語りの線」）のふたつの極との関係——それとの遠近関係——によって、秩序と統一をあたえられるだろう。これがさきに「語りの遠近法」として名ざされたものにほかならない。

\*

以上は、おもにアウエルバッハに触発されながら、まったく恣意的に提起された作業仮説にすぎないが、しかしこの仮説をとおして、「語り手」について、とくにそれとかかわる「技法」について考察する、すくなくともふたつの視点があきらかになつたように思う。

\*

### 第一の視点。

古代的（本来的）な叙事詩においては、語り手は、狂気（トランス状態）のなかで、みずからを超え出たもの——たとえば民族の創始者、あるいは神話ないし伝承の総体など——にたいする透明を実現すると考えられた。語り手の語るものは、これら超越的なものことばにほかならないのだから、「語られるもの」の真実は、「語られるもの」そのものの内部にあり、自足しているといえよう。

一方、近代的（非本来的）な叙事詩としての小説においては、「語られるもの」は、作者によつて恣意的（想像的）に創出された「物語的世界」内のできごとであり、さらにいえば、この世界内を任意に移動する「語り手」に特有の視点（語りの点）からとらえられたできごとである。ここには、できごとの真実を保証するものは、ひたすら作者と語り手の内部にしかない。すでに古代的な叙事詩においても、語り手が、できごとにたいする絶対

的な透明に甘んじることをやめ、みずからの視点から語りはじめようとしたとき、「語られるもの」の真実は、自足的であることをやめ、その根拠を失った——あるいは語り手の主観内に移行した——と考えられる。そのとき、語り手（叙事詩人）は、みずからが語るものになりたいする、聞き手（受容者）の信憑を完全なものにするために、その根拠がなお普遍的、絶対的なものにあることをしめさなければならなかったと思われる。たとえば「序歌」(prooimion)と呼ばれるものの機能を、このこととの関聯でとらえることもできるだろう——「かの人を語れ、ムーサよ……ゼウスの姫なる女神よ、み心のままに、いずこよりも物語をはじめ給え。」<sup>(19)</sup>こうして、ここでの語りの根拠が、語り手ではなく、女神にあることがしめされるのだろう。また、「いまはむかし、竹とりのおきなといふものありけり」(『竹取物語』)から「むかし男ありけり」(『伊勢物語』)にいたる、あるいはまた「むかしむかしあつたとき」などの書き出し(語り出し)の定型も、ある意味では、「語られるもの」の真実を、語り手の主観外に、伝承という客観的な総体におこうとするものだととらえることも、あるいは可能かもしれない。

しかし小説における作者—語り手には、そのような外的なよりどころはない、というより、一切の外的なものとのつながりを断ち切ったところに、近代的な作者の、そして語り手の成立根拠があるのだろう。にもかかわらず、作者—語り手は、みずからがあざないあげる想像的なできごとを、なお受容者に信憑してもらわなければならない——サルトルだったら、読者の自由に訴えて信じてもらおうというかもしれないが——。この問題を、語り手の設定の仕方によって解決することは、ある程度可能だと考えられるし、語り手にかかわる多様な技法が成立する根拠のひとつは、たしかにここにある。たとえば、絶対的な第三者としての語り手になりたいして、語り手を入物のひとりに合致させることによって、それにある実質をあたえ、語られるできごとにたいする信憑性をたかめ

るなどのところが考えられるだろう——「一人称小説」（私小説）、「書簡体小説」、「日記体小説」などを、この観点からとらえることは可能だろうし、ごく特殊な例としては、太宰治が『晩年』の短編『女学生』などどころみだ、「女性一人称」による記述<sup>(20)</sup>なども、きわめて興味あるケースと思われる。そして、さきあげた推理小説における語り手の問題も、この枠内で考えることができるだろう。

\*

## 第二の視点。

もつとも原初的な叙事詩においては、語り手は、「語られるもの」の本来的な起源である存在にたいして、完全に透明になり、結果として聞き手の意識にたいしても透明になると考えられた。それにたいして、小説における語り手は、物語的世界のなかで時空を超えて遍在するのだから、この世界内の住人（人物）にとつては超越的な、したがって不可視的な（透明な）存在である。語り手はたしかに作者の分身なのだが、この分身は作者のすべてを受けついでいるのではない。語り手が受けついでるのは、ただ観察と記述の能力（権限）のみであり——語り手は、観察し語る機能そのものであり——、いつさいの具体的な内実を欠いている。語り手は、こうして読者にたいしても透明となる。読者は、だから、特定の具体的な語り手の語りに出会うのではなく、その起源から切り離された「語られたもの」そのものに出会うのだろう。物語的世界の創出者としての作者にたいする透明ではなく、人物と読者にたいする透明——さきに言及した作者と語り手の「回転装置」について、ここでも考えることができるだろう。

ところで、「表現」が成立するための条件として、さきあげたみつつのほかに、もうひとつ、加工と形成の過程をとおした、媒体（材料）の対象（表象）にたいする透明の実現をあげなければならない。造形芸術などの

場合、媒体（材料）はもともと強固な物質性をもっており、対象（表象）にたいしては本来的に不透明であり、したがってその透明化のための作業——そしてそのための技法——が、制作においてきわめて重要な位置を占めている。小説の媒体は、いうまでもなく、「言語」であるが、言語は、他の媒体とくらべた場合、本性的に透明であつて——このことは「ことば」だけでなく「書かれたもの」についても妥当する——、したがつてその加工・形成——透明の実現——は、他の場合と同様のものではありえず、技法のありかたも、造形芸術などの場合とは異なつたものとなるだろう。

小説においては、語り手は、そのものとしてはカオス的である物語的世界を、統一した表象に統合し、しかもその表象を受容者（読者）の意識にたいするほほ直接的な現前にもたらしつという、重要な、というより本質的な役割をはたすが、それと同時に、さきに述べたような、人物と読者にたいする二重の透明をも実現しなければならぬ。そして、この透明が実現したとき、小説という近代的な叙事的表現が成立したと考えられる。古代的な叙事詩がゆらぎはじめた時点から、小説の誕生にいたるまでの過程は、ほかならぬこの透明の実現のための方策（技法）の探究の過程でもある。語り手の設定とともに小説の重要な技法である二重の透明化のための技法は、こうして、ある程度歴史的に記述されるべきことになる。

\*

これまでに述べられたことと関聯して、「読者」の問題についてもあらためて検討する必要があるだろう。古代的な叙事詩においては、語り手と聞き手は、ともに本来の語り手たる超越的存在にたいして絶対的な帰依（献身）の状態にあり、そのことが語り手を聞き手にたいして透明にするのだと考えられる。しかし、超越的存在によつて語り出された原初的な物語——たとえば神話——が伝承される過程で、この存在にたいする語り手の帰依

の度合は、次第に減少する傾向をしめすのではないだろうか。狂気（憑依）のさなかで語るがゆえに、みずからの語る行為にたいする自覚をまったく欠如した段階から、やがて語る存在としての自己、あるいはみずからの語る行為にたいする反省的意識が生じてゆくのではないか。そのあらわれのひとつとして、さきあげた「序歌」などを考えることもできるだろう。このような過程と並行して、聞き手の側でも、超越的存在にたいする帰依の念は減少してゆくと考えられる。語り手は、こうして、みずからの語るものの真実を、みずからの語りのみによって、聞き手に納得させなければならぬ。このことは、語り手が聞き手の存在を意識せざるをえなくなったことを意味するのだが、それとともに、やがて多様な語りの技法が成立してゆくことになるだろう。こうして語り手は、ひたすら眼前に存在する聞き手にたいして、そして聞き手のためにのみ、語ることになるだろう。逆にいうなら、その時々々の聞き手の在り方が、語り手の語りを規定することになるだろう。

聞き手から読者への転換は、いうまでもなくエクリチュールの介在によってもたらされる。そして、エクリチュールにおいては、発信者と受信者は、もはや同時共存の関係にはない。受信者からみて発信者（メッセージの起源）が不在となるだけでなく、発信者（書き手・作者）からみて、受信者（読者）も不在となる。このことから、小説における語りは、不在の、不特定の読者にむけられたものとなり、したがって読者からの規定を、原則として受けないという結論をひき出したとして、さほど論理の飛躍とはいえないだろう。もともと、叙事詩がその純粹な古代的性格を失う過程において、作者と読者が比較的ちいさな、しかも濃厚な雰囲気をつたえた社会に共存している場合も想定可能であり、そのような社会においては、作者と読者のあいだに、ある疑似的な共存関係が成立しており——同一の、しかも明確に規定された語りのコードないしはそれを含んだ文化のコードが、二者によつて共有されており——、また作者と語り手の分離もなお完全な状態にはないといえるのではないだろうか。

したがって、そこでの語りは、読者によるほぼ直接的な了解を前提にすることが可能となり、逆にいうなら、読者からの規定をかなりの程度こうむることになるのではないか。たとえば『源氏物語』のあの錯綜した語りの構造——「語りの点」の、融通無碍ともいうべき変化など——は、おそらくこのこととふかく関係しているのだろう。

近代的な叙事詩（小説）においては、読者も、作者—語り手も、相手にたいして、たがいにほぼ完全に透明になると考えられたし、そこに小説の特質があることも、おそらくは——原理論的には——否定しえない。しかし、そう断定するだけでいいのかどうか。たしかに、ここでは、作者—語り手と読者の共有するコードは規定性を欠き、おのずからの了解を成立させるにはたりないだろう。しかし、小説においては、既存のコードによる了解を前提に語りがおこなわれるのではなく、二者に共有されるべき、しかもある規定性をもったコードを、語りの過程において産出することがくわだてられるのではないだろうか。そしてその結果、語り手（作者）と読者のあいだに、古代的な叙事詩におけるそれとはことなつた、独自の関係が成立することも考えられるだろう。しかしこれらの問題は、ここではすべて検討の枠外におかれる。

\*

以下にここらみられるのは、ここで述べられた枠組の内部に問題を限定し、さらにはこのふたつの視点からのまなざしを交錯させながら、「語り手」についての記述を、いくぶんか展開することである。

\*\*

作者は、物語的世界内で生じるできごとの観察と記述の権限を、語り手に譲渡することによって、テキストの

表面からすがたを消すのだったが、一方語り手は、譲渡された権限のゆえに、人物と読者にたいする透明を実現すると考えられた——このことについてはさきにややくわしく述べられた。作者と語り手は、こうして、いわば相互的な「かくれんぼう」を戯れているのだが、バルトのいう小説における複数の「声(声部)」の錯綜も、結局はこの戯れと、たえずその視点(語りの点)を変化させる透明で超越的な語り手とに起因するものと考えられる——バルザックの中編『サラジヌ』(Sarrasine)の「一節を引用しながら、バルトは、そのエクリチュールが、主人公、語り手、作者、作者としてのバルザック、あるいは男性としてのバルザック、ロマン主義という特定のイデオロギー、ブルジョワジーという特定の階級、あるいは普遍的な知といった、多様な声の戯れからなることを指摘している。<sup>(21)</sup> 作者は、おおくの場合、語り手の背後にかくれて声(地声)を出さないが、ときにテクストの表面にあらわれて、語られたものに説明を加えたり、自身の見解を表明したりもするのだろう。

しかしながら、人格的存在としての作者からの、分身としての「語り手」の分離——それは、ある意味では、存在からの機能の分離といえなくもないのだが——と、二者のあいだの相互的な「かくれんぼう」の戯れとは、かならずしも当初から円滑におこなわれたのではなかった。分離するための、戯れを戯れ出すためのさまざまな努力——技法の探究——がなされなければならなかった。いまこのことについて詳細かつ具体的に論じるための余裕をもたないが、いくつか簡単な例をあげることはできるだろう。

\*  
\*

たとえば、セルバンテスの『才気あふるる郷士ドン・キホーテ・デ・ラ・マンチャ』(Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, 1605, 1616)。そのできごととの総体は、アラビアの歴史家シード・ハメーテ・ベネンヘリによってアラビア語で書き記されたものであるが、そのノートをこの物語の書き手(作者)

がトレードの市場で入手し、それをあるモーロ人にカステイリア語に翻訳させたものを、筆録したものとされている<sup>(22)</sup>。この物語を最初に書き記したのは歴史家だと、わざわざ断わっているのは、ドン・キホーテが実在の人物であり、この物語が、かれに関する伝聞や資料にもとづいたものであると装うことによつて、作者の存在を読者からかくすため——テクストの表面から消すため——だと考えられる。もちろん、ありそうにもないでござとと、現実味を帯びたでござとをないませるといふ目的もあつたのだらうが。そして、ドン・キホーテのでござとと読者のあいだに、書記者—翻訳者—筆録者という媒介項を介在させたのは、一方では、書き手(作者)のはたす役割を単なる筆録に限定することによつて、その存在を読者の意識から隠蔽し、他方では媒介項相互の戯れ——「送りどけ」と「送りがえし」——によつて、起源の存在を曖昧化し、語る(書く)という機能そのものに還元するためのものではなかつただらうか。いずれにしても、あの錯綜した構造は、作者と語り手を分離し、作者と語り手の相互的な消滅の戯れをあらわし出すというはたらきをもつことは、あきらかである<sup>(23)</sup>。

\* \*

たとえば、ラファイエット夫人の『クレヴの奥方』(Marie-Madeline Pioche de La Vergne, comtesse de Lafayette: *Princesse de Cleves*, 1678)。その冒頭には、刊行人から読者にあてた文章がおかれており、作者の評判が若ばしくないため、作品までつまらぬものとされたり、逆に、作者の名声ゆえに作品がたかく評価されることもありうるので、あえて作者名をあかさず、読者のとらわれない判断に委ねるむね、述べられているが、本文のまえにおかれたこのテクストは、むしろ作者名をかくすための単なる口実にすぎないと考えられる。作者名を秘すことによつて、特定の人格的存在とかかわりのない、その意味で中性的な(機能としての)語り手によつて語られたものにすぎないというかたち(みかけ)を、この物語にあたえること、それがこの文章のおもな目的だつ

たのではないか。そして、このような操作によつてこそ、陰影に豊んだ心理描写とニュアンスにみちた文体——これは、この小説の特色として、ほぼ通念的に語られることば（クリシエ）の借用なのだが——が可能になったのだろう。「非人称的記述の持つさまざまな可能性と、間接話法による独語（モノローグ）の内省を結合することによつて、ラファイエット夫人は彼と私、語りと分析、作者の存在と不在の、もつともみごとな化合物を完成したのである」という指摘は、たしかに当をえたものであるが、このような特質は、いうまでもなくラファイエット夫人そのひとの資質のもたらしたものであるにしろ、作者と語り手の分離とそのあいだの相互的な「かくれんぼう」なしには、ありえないものであることもあきらかである。

\*  
\*

たとえば、ドゥ・ラクロの『危険な関係』（Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos : *Les liaisons dangereuses*, 1782）。書簡体という特異な形式をもつたこの小説についても、さきとおなじことがいえるだろう。書物の冒頭で、まず刊行人が、「社交界で収集した書簡集」というこの本の副題にもかかわらず、ここに収められた書簡の真偽が保証できないこと、それはむしろ小説（フィクション）とみなすべきこと、さらに述べられている内容がほとんどありえないと思われること、などについて述べている。そのあとにさらに編者による序文がつづくのだが、そこでは、この本が社交界のひとびとから集めた書簡を編集したものであること、ただし、書き手の名前は削除してあること、多様な文体と文章上の誤りはそのままにしておいたこと、などが述べられている。これらの文章の付加は、おそらくは書簡体という形式の擁護あるいはそれについての釈明を意図したのだろうが、それとともに、一方では、書簡の書き手——編者という関関を明示することによつて、全体としては作者の隠蔽をはかりながら、他方では、必要な場合には、作者——編者の存在を前面にもたらし、書簡の仮構性を露呈するとい

う役割をはたしているとも考えられるだろう。

むしろここでは、「書簡体小説」という特異なジャンルについて語るべきかもしれない。三人称的な記述（描写）をまったく欠いたこのジャンル——そして、この点に関するかぎりでは同類のものといえるだろう、「一人称小説」、「日記体小説」、「告白体小説」などのジャンル——についても、「語り手」について語ることがはたして可能なのだろうか。一人称小説においては、語り手が「わたくし」として設定されている、あるいは、透明な語り手の視点が主人公である「わたくし」の視点と完全に合致している、そういえるだろう——ジュネットのいう「内的集束」(focalisation interne)が、物語全体に適用された、ごく特殊な事例とみることができかもしれない<sup>(25)</sup>。日記体小説や告白体小説は、一人称小説の特殊形と考えることもできるだろう。書簡体小説の場合には、語り手の視点は、それぞれの書簡の書き手と合致しているとみることができし——「語り手」は、ここでは、「書き手」と合致しているとみるべきかもしれない——、あるいは、完全に透明な語り手が、それぞれの書き手の書いた手紙を盗みみて、そのまま記述、報告しているとみなすこともできるだろう。

これらのジャンルは、小説の語り手の特権ともいうべき、物語的世界内での絶対的な遍在を、あえて制限した、その意味では特異なジャンルというべきかもしれないが、他方では、小説の特質——作者と語り手の分離と語り手の透明——を、ある意味ではきわめてトリッキーに活用したものにほかならないといえるかもしれない。あるいは、現出したカオス的な物語的世界を全体的な表象に統合するために、もつとも有効で手早い方策として、物語的世界の中心に「わたくし」を定位し、「わたくし」によつて経験され、語られたものとして、統一的な表象を成就すること、つまり「わたくし」による語りという形態をとつたのが、これらのジャンルであると考えられることもできよう。たしかに、この「わたくし」が、ときに作者と同一視され、そのことによつて物語が崩壊する危

険がないのではないが、実現される表象の統一性からみて、それは十分に冒すにたる危険ではなかつただろうか。むしろ、「わたくし」と「作者」のあいだの「危険な関係」をあえて引き受けたところに——あるいは意図的に利用したところに——、たとえば「告白」文学や「私小説」の成立根拠があるのかもしれない。しかしこれはまたべつに論ずべき問題だろう。

\*  
\*

近代をとおしての芸術の自律的な展開のなかで、「表現」における主観的契機が次第にその重みを増し、やがて対象的（客観的）契機を凌駕するにいたる、という予測がさきにたてられたが、近代とともに成立した（と考えられる）小説は、どのような展開をしめたのだろうか。たとえば絵画の場合、形成の直接の対象となるのは、画家にとつての対象的世界そのものではなく、画家によつてとらえられ、統一性と規定性をあたえられた、その表象であると考えられたが——このことからみれば、絵画の形成過程は、「対象的世界—画家による表象化—表象の再現前化（客観化）」と図式化してとらえられるだろう——、小説の場合、直接的な形成の対象になるのは、このような統一的、規定的な表象そのものではなく、むしろあの「物語的世界」ではないだろうか。小説の形成は、したがって（作者による）「物語的世界」の創出と、それを対象とした（作者の分身としての語り手による）形成という、二段がまえのものとなるのではないか——このふたつの過程は、しかし単なる時間的前後関係にあるのではなく、錯綜した関係を保ちながら、同時に進行するものと思われる——。したがって表現は、ここでは、単に表象の再現前化というだけではできず、「物語的世界」という、それ自体がすでに表象であるものから、さらに現出したもの——「語り手」にたいしてあらわれたものとしての「物語的世界」の表象——の再現前化というべきことになるだろう。絵画の場合にならつていうなら、小説の形成過程は、「対象的な世界—作者の「経験世

界」(le monde vécu)<sup>(26)</sup> — 作者によるその表象化<sup>(27)</sup> — 語り手によるその表象化<sup>(28)</sup>とでも図式化されるのだろうか。

\* \*

このような形成過程からみるかぎり、小説においては、主観的契機が、むしろ本性的に優越した状態にあるとみることも可能だろう。ヘーゲルは、周知のように、文学を芸術の展開の最終段階にあるものとしてとらえ——かれにおいては、文学全体が主観性の優越したジャンルとしてとらえられている——、文学そのものがさらに叙事的(episch)、叙情的(lyrisch)、劇的(dramatisch)というみつつの段階をへて展開すると考えているのだが、そのヘーゲルが、叙事詩の近代的形態としての——かれにとっては同時代的ともいうべき形態としての——ロマン(小説)などについて、ほとんど言及していないのは<sup>(29)</sup>、ある意味で当然というべきかもしれない。なぜなら、叙事詩は、ロマン的叙事詩としてのキリスト教的叙事詩あるいは騎士道的叙事詩においてその極に達し、やがて主観的契機が絶対的に優越する叙情詩にその道を譲るとされているのだから<sup>(30)</sup>。

\* \*

成立した小説の内部における主観的契機の優越は、物語的世界が作者の「経験世界」から遊離する過程として、具体化されるのではないか。ヘーゲルは、ロマン的叙事詩の第三のグループとして、古い時代の文学の研究に触発され、あたらしい時代の芸術趣味(der Kunstgeschmack)に基礎をおいたものをあげている。具体的にいえば、古代、中世など過去の時代の文学に題材を求めるものであり、セルバンテスやタッソあるいはミルトンらの作品が例としてあげられている<sup>(31)</sup>。ヘーゲルにとって、かれの時代の全状況(der ganze heutige Weltzustand)<sup>(32)</sup>は、真の叙事詩にとって欠かすことのできないもろもろの要請と対立するものであり、したがって叙事詩の題材をそこに求めることは、その頽落をもたらすものでしかないだろう。題材を、過去の——真の叙事詩が可能であった時

代の——文学の研究がもたらしたものに求めることは、たしかに、もはや叙事詩にふさわしくない時代において、叙事詩を可能にするための方策のひとつであったにちがいない。このことは、ここでのコンテキストに即して言えば、既存の叙事的作品に触発された表象という、作者にとつてその「経験世界」以外のものに、物語的世界の根拠を求めたものと考えられる。「もつとも、このように結論することは、きわめて危険なことかもしれない。なぜなら、読書——一般化して言えばイメージの受容——もまた世界経験のひとつの在り方なのだから。しかしここでは、さしあたっての問題の検討のために、「経験世界」を、対象的世界と主体の関聯において現出するものに限定し、それ以外は括弧に入れておく。」

おなじようにして、物語的世界の根拠を、たとえば民族的な伝承文芸のなかに求めることも考えられるだろう。これらのケースは、過去の作品の研究によつて触発された「芸術趣味」の所産としての、表象に根拠をおいたものであり、過去の作品に直接題材を求めたものではない——かりにそうだとすれば、その場合には、すでに「引用」について語らなければならないだろう——。それとはべつに、物語的世界の根拠を、作者の想像力の所産——「想像されたもの」(imaginaire)——に求めたり、あるいは、いわゆる「異郷趣味」(Exotisme)に触発された表象にその根拠を求めることも考えられるだろう。具体的にいうなら、叙事的表現のロマン主義的な形態ともいふべき「メールヒエン」、あるいは異郷に題材を求めた小説やある種の「冒険小説」など。これらが根拠をおいたのは、いうまでもなく作者の想像力の所産にほかならないのだから、主観的契機の優位は、ここでかなり明瞭なものになっていると考えるべきだろう。

作者がその「経験世界」から離れることなしに、主観的契機を優越させる場合も考えられるのではないだろうか。対象としての世界と作者の生(経験)との関聯から生じる「経験世界」——いわば第一次的な表象世界——

を根拠にしながら、それを構成する要素的な表象を自由に変形し、あるいは再配分することによって現出する、あたらしい——いわば第二次的で、より内面化された——表象世界、あるいは成就し、固定したものとしての「経験世界」ではなく、流動し、または現に形成されつつあるものとしての「経験世界」。むしろ「経験世界」ないし表象世界そのものにとらえかたに、根本的な変化が生じるのかもしれない。それは、単純に、外的な世界の内面への置き換えにとどまるのではないだろう。第一次的な表象は、それが形成されるやいなや、多様な第二次的な表象を喚起し、それとの錯綜した関係のなかで変容し、ついには外的世界の受容の在り方をも変えてゆくのではないか。「生きた表象の世界」は、錯綜する過程において、流動的にかたちづくられてゆくだけではなく、対象としての世界そのものとも混じり合って、それさえも変質させてゆくのだろう。このようなあたらしい世界においては、さきに述べられた意味での時間的（歴史的）遠近法もまた変質せざるをえない。世界は、もはやかつてのように、対象の総体として生の枠組を形成するものではありえず、したがって主体も、そのなかで、明確な「自己定位」をおこなえないのだから。そしてそこから現出する物語的世界にも、そして語り手ないしその記述の在り方にも、たぶん根本的な変化が生じるだろう。

\* \*

アウエルバッハは、『ミメーシス』の最後の章（二〇章）の大半を、ヴァージニア・ウルフの『灯台へ』の記述に費やしている。かれは、この小説の第一部（The Window）の第五章全体を引用するのだが、ここではその冒頭部分だけを、例として引いておく。

「それに、もし明日お天気じゃないからって」ラムジー夫人はそう言いながら、通りすがったウイリア

ム・バンクスとリリー・ブリスコーのほうへちらり視線を投げた。「お天気の日が二度ないわけじゃあないでしょ。さあ、そら」——彼女はこう言いかけながら、リリーの魅力はあの色白の、すぼんだような顔を斜めにはしる、釣りあがった眼にあるのだが、利口な男でないかわかるまいと心に思った——「さあ、そこへ立って、足の寸法をとらしてちょうだい」けっきょく燈台へ行けるということになれば、靴下のすねの部分をもう一、二インチ編みたくなってはならないかどうか、しらへる必要があつたのである。

彼女はほほえんで——ウィリアムとリリーの二人は結婚すべきだという、素敵なおもいつきがとつさにうかんだので——、編口に真鍮の針を交叉させたままの、まだら模様の靴下をつかむと、シエイムズの脚にあててみた。

「坊や、じつとしていらっしゃい」夫人は言った。燈台守の子供のために寸法台の役をさせられるのかとやつかんで、シエイムズはわざとちやもぢやもぢつていた。そんなことをしてたら、長すぎるか、短かすぎるか、お母さまにはわからなむじやありませんか。そう、彼女は言った。<sup>(33)</sup>

'And even if it isn't fine to-morrow', said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Banks and Lily Briscoe as they passed, 'it will be another day. And now', she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, 'and now stand up, and let me measure your leg,' for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second — William and Lily should marry — she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and

measured it against James's leg.

'My dear, stand still,' she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked. <sup>(34)</sup>

この章で語られているできごととは、夏の別荘に滞在中のラムゼー夫人とその末息子ジェームズのあいだに生じらるべきこと——「明日は灯台へゆけるといふジェームズの期待が、予想される悪天候を理由に、父親によつてうち砕かれたあとで」、ラムゼー夫人が、灯台守の子供にプレゼントするストッキングの長さを、ジェームズの足にあわせて測るというできごとである。

アウエルバッハは、引用文の詳細な分析をおこなつたあとで、この文章の統一は、人物たちの些細な外的な行動——灯台ゆきが駄目になり、しかも自分のものではないストッキングの測り台にされるので不平満々のジェームズをあやしなから、ラムゼー夫人がストッキングの寸法を測るというできごと——によつて作られているが、このできごとの記述のなかに、他の多様な要素——人物たちの意識内の経過、あるいは他の人物らのできごと——がはさまこまれ、些細な行動の描写に費やされるべきそれよりもはるかに多くの時間が、これらの要素の記述に費やされると指摘している。<sup>(35)</sup> いま、こころみに、この章全体から、以上のできごとに直接関係していると思われる部分だけを抜き出してみよう。

'And even if it isn't fine to-morrow', said Mrs. Ramsay... 'it will be another day. And now', she said,

... stand up, and let me measure your leg', ... 'My dear, stand still', she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked... she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg... she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James: 'Stand still. Don't be tiresome, so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it... 'It's too short, 'she said, ever so much too short.'... Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had been harsh in her little boy on the forehead. 'Let's find another picture to cut out', she said.

この抽出されたべきことの描写（語り）は——全体の意味が把握不可能にならないよう配慮したために、余分なものも含まれているが、抽出を厳密におこなえば、その量はさらに減少するにちがいない——、使用したペンギンブック版で五頁、およそ百五十行におよぶこの章の、ほんの一部分を占めるにすぎない。そして、この描写（語り）のなかに、ラムゼー夫人の意識に生じるものもろのこと、たとえば、別荘内の様子、増えるばかりの書物、長男アンドルーのこと、スイス生まれの女中とその癌を病む父親のこと、ちらと見かけたウイリアム・バンクスとリリー・プリスコーに関するさまざまなことなどが入りこみ、さらにはラムゼー夫人との電話での会話のあとで、バンクスの内部に生じたこと、そしてかれがそのとき仕事をしていたホテルの建築現場の様子などまで

が入りこむのである。

いうまでもなく内的過程の描写や、複数のできごとの同時的、並列的な描写は、すくなくとも近代の小説においては、けつしてまれてない。あの全能で透明な語り手が、人物の内面にその視点を移して（集束させて）、その様相を描写することは、むしろ慣習化した技法でもあった。しかしアウエルバッハは「この記述のほとんどすべては、登場人物の意識に反映したものととして表現されている。」という。AはBの、BはCの、CはAの意識に反映したものととして表現されるとすれば、ここでの記述は、それぞれの人物の意識への、相互的な反映として、あるいは反映の戯れとして特徴づけられるしかないだろう。このことと関聯して、アウエルバッハは、「いったいこの段落で語っているのはだれであろうか」と、ある意味ではきわめてバルト的な問いを発しながら、「おそらくこの物語の作者自身だろう」とみずから答えている。<sup>36</sup> いうまでもなく、この作者を、かつての確信に満ちた全能の作者と同一視することはできない。「作者みずからがしばしば作中人物のように振舞い、疑わしげな、問いかけるような、たずねあぐむような様子で、作中人物についての真実は、それら人物同士や読者にとつて不明確であるばかりでなく、作者自身にとつても明らかでない」。<sup>37</sup> しかし、たとえかつての作者とは大きくことなっているにしても、作者をただちに語り手とすることは、ここでもなお不可能ではないだろうか。語っているのは、依然として語り手であるはずだ。たしかに、かつてのようには絶対的な遍在権をもたず、人物にたいする透明性をも失い、すっかり自信を喪失して、その記述（報告）もまた確かさを失ってはいるが——さきに引用したアウエルバッハの文章は、むしろその主語である「作者」を「語り手」に置き換えて読まれるべきではないだろうか。語り手は、ここでは、物語的世界のなかでの絶対的な権力を奪われて、人物とほぼおなじレベルにおかれているように思われる。とすれば、この語り手は、読者にたいする透明度をも、同様に減じているはずである。読者

の詮索すぎのまなざしも、語り手のむこうに作者をうかがうことは、もはやできないだろう。語り手は、権力を喪失した代償として、作者からの自立を、いくぶんかはたしはじめているのだろうか。明確な時間的遠近感を失い、確かさを喪失した語り手によって、意識への反映の相互的な戯れが語られる。その語りにかろうじて統一をあたえているのは——なお遠近関係を成立させているのは——、外的なできごとについての語りなのだが、それすらが、ストックキングの寸法をはかるといふとるにたらない、些細な——世界の統一にはほとんどかかわりをもたない——できごとについての、しかも重複のおおい、明確な方位をもたないものすぎず、それによる統一は、たとえ可能であつたとしても、きわめて脆弱なものといわざるをえないだろう。

\* \*

外的な世界とのかかわりに限定するなら、そして「夢のなかでは、われわれは、確実性のかわりに、曖昧模糊とした幻影を、生活の風景にあてはめるにすぎない。そして、宛も幻灯の映写が、原板の変わること、次から次へと移って行くように、忘却によつて瞬間瞬間に飲まれて行く現実、まえのものが常にあとのものによつて取つて代わられて消え失せるものである」<sup>(38)</sup>のなら、病気がちで、とくにその晩年を一室に閉じこもつて暮らしたというブルーストの表象世界は、かならずしも人並みはずれて豊かなものではなかつただろう。だから、『失われし時を求めて』の表象の豊穰さは、その根底に、忘却からとりもどされた現実によつて再構築された、もうひとつの表象世界をもつと考えるべきなのだろう。しかしながら、『失われし時を求めて』の全体は、「見出された時」(Le temps trouvé)——とりもどされた現実——の記述というよりは、むしろ「失われし時」を求めるとき——現実を忘却からとりもどす——過程そのものについての記述にほかならないのではないか。ヴァルター・ベーンヤミンが、「想起する作者にとって、主役を演じるのは、かれがかつて体験したものでまったくなく、その

想起を織りなす作業、記憶というペーネロペイア的な仕事にはかならない」(Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenken.) というのも、たゞこのことを指すのだらう。<sup>(38)</sup>

しかし忘却のなかに失われた現実とは、意図的には——あるいは意識的には——とりもどすことができないだろう。それは、プルーストのいう「意図せざる記憶」(mémoire involontaire) によつておこなわれるしかない。あのあまりにも有名な「プチット・マドレーヌ」の挿話は、偶然のできごととの出会い——紅茶に浸したマドレーヌの味覚——がもたらす恍惚感が、忘却の淵から現実をよみがえらせる過程を、きわめて精緻に記述したものである。全編をとおして、できごとの時間は、なかば停滞しているといつていい。というより、一般的な意味でのできごとの時間は、むしろ停止しているというべきかもしれない。だからおそらくこの小説は、進行するできごととの、そのときどきの時点から、過ぎ去つた時をその都度回顧するという体裁さえもつてはいない。「体験されたできごとはそのときかぎりのものであり、すくなくとも体験のひとつの領域にとどまっているのにたいして、追想されるものは、それ以前に、そしてそれ以後に生じたすべてのことがらにたいする鍵にほかならず、したがつてかぎりをもたない」(Denn ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlosssen, ein erinnerntes schranklos, weil nur Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam.)<sup>(39)</sup>。あるできごとが忘却からとりもどされると、その追想がさらにべつ追想のきつかけになつてゆき、こうして追想の戯れが生じるのだが、この戯れはたしかにかぎりなく続くにちがいない。そして忘却からとりもどされた現実とは、まさにイメージにはかならないのだから、プルーストのこの小説は、イメージの自由な、従来の通念からいえばほぼカオス的な、戯れそのものとさえいふべきだろう。『失われし時を求めて』の根柢にあるのは、プルース

トによつて統合的なものにつくりあげられたイメージ、言いかえればブルーストの「世界像」(Weltbild)でさえもはやなく、ブルーストのはてしない追想のいとなみが紡ぎ出した——「世界」という統合的で全体的な枠組をほぼ完全に欠如した——イメージのカオス的な集合にほかならない。

\*  
\*

この小説が、これまで述べてきたような特色をもつているとすれば、語り手＝私は、作者＝ブルーストとほぼ合致するとみるべきなのだろうか。たしかに、作中人物のおおくは、ブルーストの生活世界のなかにモデルを求めることができるようだし、たとえばコンプレーなどにしても、現実の町ではないにしても、特定の町との強い類似が指摘されたりするようだ。なによりも、この小説の中心が、ベンヤミンのいうように、「その想起を織りなす作業、記憶というペーネロペイア的な仕事」にあるとすれば、「想起」と「記憶」の主体、つまりブルーストこそが、ここでの語り手でなければならぬともいえるだろう。しかし、かりにそうだとしても、ここでの作者＝ブルーストは、生活者としての、あるいは人格的存在としてのブルーストではもはやなく、ひたすらに想起し、イメージをかき集め、錯綜したイメージからテクストを織りなすという、果てることのない、いわばシーシユポスのな作用に還元された存在、ベンヤミンの表現を借りるなら、「そのすべての時間をひたすら作品にささげ、もつれあつたアラベスク文様のただひとつをもとらえそこなうことのないように」して生きようと決意したブルーストなのではないか。かれが「昼を夜にかえて、薄暗い部屋に閉じこもり、人工的な光のもとの」のみ生きようとしたことは、この意味できわめて興味ぶかい (Darum hat Proust am Ende seine Tage zur Nacht gemacht, um im verdunkelten Zimmer bei künstlichen Lichte alle seine Stunden ungestört dem Werk zu widmen, von den verschlungenen Arabesken sich keine entgehen zu lassen.)<sup>(4)</sup>。

芸術的な創造のために実人生が崩壊にいたるのは、たとえば十九世紀末の「呪われた詩人たち」(Goethe maudis)や、この国の例でいえば、いわゆる破滅型の私小説家などがしめすように、かならずしもめずらしいことではない。ただ、これら「呪われた詩人たち」の場合には、創造者と生活者の乖離が進行しながらも、二者が決定的な分裂にいたることなく、そのあらがいのなかで、結局は前者が後者を破滅に追いやるか、あるいは二者がいわば「ともだおれ」の憂き目をみるか、そのいずれかであったというべきだろう。それにたいしてプルーストの場合、二者は乖離というよりはむしろ完全に分裂する傾向をしめし、それぞれがある自律をもちながらも、やがて生活者が創造者の背後にそのすがたをかくすにいたったというべきではないだろうか。そしてプルーストは、たとえばロカンタンのように、書くことよって実存の偶然を脱しようと思つたのでもなかつた。<sup>(42)</sup>イメージの戯れに身をおくことよって、かれはすでに実存の偶然から救済されていたのだと思われる。いわば「存在」と化した作者とでもいうべきだろうか。かれにおいては、語ること、書くことは、ことばの完全な意味で、自己目的化し、あるいは自律しているといえるだろう。作者とは語る(書く)存在にほかならず、人格的な、あるいは生活的な存在性は、そこでもはや意味を失っているのかもしれない。逆にいうなら、語り手は在来の意味での作者からの自立を、すでに果たしていたというべきなのだろうか。とすれば、ここで語るべきは、むしろ存在と化した語り手、存在の不透明と密度(density)をおびた語り手なのかもしれない。たしかにいえること、それは、さきに指摘した小説の形成過程が、ここでほぼ崩壊していることだろう。「対象的な世界―作者の経験世界」という差異はもはや成立しえないのだし、それにともなつて「作者によるその表象化―語り手によるその表象化」という二重の表象化も、もはやありえないことになるのだから。

\*  
\*

『失われし時を求めて』のなかには、想起されたことがらないしは喚起されたイメージの記述だけではなく、それらについての反省や感想、あるいは絵画や音楽などについての、なかば美学的とでもいふべき省察、さらにはもろもろの事象に関する、哲学的な反省（思索）などが含まれている。それらは、一見したところ、アドルノがあるエッセーでいうように、<sup>(43)</sup>まるで「小説に関する、フローベール以前の古い慣習」(die ältere vor-Flaubertsche Übung des Romans) から引き出されたかのような、語り手の語りになりたいする作者の「反省」——コメントないし感想——といったおもむきをもっているようにも思われるが、しかしここには、さきに述べたように、語り手と作者の差異はすでに存在しない。というより、想起ないしイメージの喚起と、哲学的思索のあいだの差異は、ブルーストにおいてまったく消滅しているといふべきだろう。まず想起されたイメージがあり、そのあとでそれについての省察がおこなわれるのではなく、ふたつは、あたかも異なつた声部が重なりあいながら同時進行するポリフォニックな音楽のように、意識のひとつの流れのなかに織りこまれていくのだろう。そしてこのことは、この交響的 (symphonique) な小説を支えるものが、もはや在来の意味での物語的世界ではなく、それとして自律した、ある意味ではカオス的な、表象そのものであることと、そして先述した意味での語り手の作者からの自立と、もちろん無関係ではないだろう。アドルノは、さきに引用した箇所ですぐあとで、描写されたことがらについての「反省」が、意識下の連想と分かちがたく結びついて、「大きな美的連続体」(das große ästhetische Kontinuum) に統合されていると語っているが、記述と「反省」の、あるいは表象と思索の差異の消滅と、そのあげくに成立する有機的な統合関係について述べたものと解することができるだろう。

ところで、たとえばフローベールの小説が、アウエルバッハのことを借りれば、「原理的、即物的な厳肅さをもって、事物そのものに語らせる」<sup>(44)</sup>「即物的な厳肅さという様式」をもってしているとすれば、それはウルフやブ

ルーストの小説の対極にあるといふべきなのだろうか。主観的契機の優越が、近代に内在する傾向だとすれば、フローベールは近代の潮流の外部に位置しているとみるべきなのだろうか。これらの問題に答えるためには、フローベールにおける語り手の問題について、あらためて検討する必要があるだろう。たしかに、語り手の作者からの分離こそが、叙事的ジャンルの近代的形式ともいふべき小説（ロマン）の成立根拠であった。しかし語り手は、作者の創造した物語的世界内のできごとを観察し記述する機能のみを、作者から譲渡されたにすぎないのだから——あるいはむしろ物語的世界内のできごとを観察し、記述するためにのみ、作者によって作り出され、物語的世界に送りこまれたにすぎないのだから——、全体としては作者に従属し、その支配下にあることは否定できない。作者こそが、神にも比すべき全能の創造者、つまり天才なのであり、作者に禁じられていることは、すくなくとも小説の制作については、ないのだった。だから語り手による物語的世界内のできごとの観察や記述にたいして、作者が感想を述べ、意見を陳述することもまた、作者の自由なのであった。

\* \*

「スタンダールやバルザックにおいては、ほとんど小止みなく登場人物や事件についての作者の意見をきかされる。……ところがフローベールの作品には、こうしたことが全くない。作中人物や事件に関する作者の意見は、全く表明されない。……彼の役割は、事件を選択し、これを言葉に移しかえることにかざら<sup>45</sup>れている。」ところで「事件を選択し、これを言葉に移しかえる」のは、この文章のコンテクストにしたがうかぎり、作者ではなく「語り手」でなければならぬ。だから、アウエルバッハのこの文章を、フローベールにおいては、作者が後退し、語り手が全面にあらわれていること、あるいは作者が「語り手」の背後に消滅していることを意味しているものと読むことができるだろう。その意味では、ここでも作者からの「語り手」の自立の傾向について語ること

ができるはずである。「即物的な嚴肅さ」という様式」あるいは小説上のリアリズムとは、「語り手」の自律によって、あるいは、語り手の記述に恣意的に介入し、それについての感想を述べ、意見を開陳する作者の後退ないし消滅によって、成就されるものなのだろうか。たとえば、

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides ; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du brouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affaiblissement. Charles était long à manger ; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée.”<sup>(46)</sup>

しかし、日常わけでもエンマに我慢がならなかったのは、階下の広間での食事時だった。ストーブはくすぶり、ドアはきしみ、壁は汗をかき、石畳はじとじとしている。生活の苦い味わいがそのままそっくり自分の皿に盛られているように思われた。そして蒸し肉の湯気にまじって、もうひとつのむかつくような息吹きが彼女の魂の底から立ちのぼった。シャルルはいつまでも食べている。エンマは榛(はしばみ)の実をかじったり、食卓に肘をついて、手もちぶさたなままに、ナイフの先で蠟びきのテーブル掛けの上に筋をつけた<sup>(47)</sup>りした。

これは、アウエルバッハによって引用された『ボヴァリ夫人』の一節なのだが、たしかにここには、呈示され

たできごとになりたいする、作者の感想あるいは注釈はまったくみられない。だからすべては語り手による語り(記述)とみるべきなのだが、アウエルバッハはこの文章について、「食卓にある夫婦を描いた一幅の絵である」が、「二人が食卓についており、読者がこちら側に立ってそれを眺めている、というわけではない。」と述べている<sup>(48)</sup>。このことは、ここでの語り手が、夫婦の食事というできごとの外にその視点(語りの点)をおき、できごとを完全に第三者的に記述しているのではないことを意味しているだろう。この点をあきらかにするために、いま引用文の前半とその部分の草稿を比較してみよう。

Aux heures des repas, il fallait descendre manger dans la salle. Elle n'avait pas faim. Charles mangeait lentement. Le poêle fumait, et la porte de la cuisine cirait toutes les fois que Félicité entrerait, on se salisait les mains en touchant à sa serrure, des vents coulis passaient par les carreaux, les pavés étaient froids.

食堂の情景は、草稿では、ほぼ完全に、第三者的な視点から記述されているといえる。完成稿においても、記述は全体としては第三者的である。しかし、「Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus」——「けれどとくに食事の時間こそが、彼女には耐えがたいものだった」——というエンマの内的状態に関する記述がなされたあとに、「dans cette petite salle au rez-de-chaussée」——「一階のこのさいな食堂」——以下の文章がつづくとき、「avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides:」——「くすぶる暖炉、きしむドア、汗をかいた壁、じっとりした床」——は、食堂の客観的な描写

というよりは、たしかにアウエルバッハのいうように、おぞましいものとしてエンマのまなざしに映った食堂の記述に転換するのではないか。だから、この部分を、読者の特権を駆使して、思いきって自由に読み解くならば、「けれどとくに食事の時間こそが、彼女には耐えがたいものだった、一階のこのちつぽけな食堂……暖炉はくすぶってはかり、ドアはぎしぎしい、壁はいつだって汗をかいているし、床ははじめじめしつばなし。」とでもなるのだろうか。おなじように、草稿の“Charles mangeait lentement.”が、決定稿において“Charles était long a manger.”にかたちを変え、しかもその位置を移動させて、エンマのまなざしに映った食堂の記述と、“elle grignotait quelques noisettes…”以下の、エンマのいらだちをあらわす動作の記述のあいだにおかれたとき、「シャルルはのんびり食べるのだった。」という慣習の記述から、「シャルルはいつだってだから食べるのだった。」という、エンマの目に嫌悪すべきものとして映ったシャルルの食事の記述に転化するのだろうか。たしかに語り手は、できごとを、その外側から、ただ第三者的に記述しているのではないようだ。といって、語り手がその視点をエンマの内部に移して、エンマの内面の様子を記述しているのでもないし、また一般的な一人称小説のように、その視点をエンマの視点に合致させ、エンマのみたものを、エンマのことで語っているのでもない。たしかに、アウエルバッハのいうように、できごとは、エンマの意識に反映したものとして読まれるのだが、といてここにウルフ的な表現をみるのは誤りだろう。草稿から決定稿への変化は、いうまでもなく語りの点の變化を意味しない。それは、おそらくは、バルトの言う「現実的な効果」(effet de réel)<sup>(49)</sup>あるいは「過度の明確さ」(excès de précision)<sup>(50)</sup>の探究のもたらしたものなのだろう。

ここには、ウルフにみられるような、意識への反映の相互的な戯れはない。にもかかわらず意識への反映として読まれるのは、ひとつには「半過去」という特異な時制——明確な時点との対応関係を欠いた、完結性をもた

ない、したがって流動し、錯綜し、重層的な関係の表現に適した時制——の反復使用によるのだろうが、他方では、とくにエクリチュールのレヴェルにおいて執拗におこなわれる代替、削除、加筆そして置換などの結果、「暖炉はくすぶり、台所のドアはフェリシテが出入りするたびにきしり、隙間風がガラス窓から入りこみ、ノブにふれるたびに手は汚れ」という状態ないしできごとが、「くすぶる暖炉、きしむドア、汗をかいた壁、じつとりした床」という、ある時の推移のはてに、もはや動かしがたい「もの」(objects)として固定されたことによると考えられる。読者は、それを、エンマの内面において、そのようなものとして沈黙し、固まった「もの」として読むのだろう。記述は、全体として、たしかに「即物的な厳肅さという様式」をもっており、読者にたいして、たしかにそれ以外にもはやありやうのない世界——「現実」——が呈示されるのだが、しかし読者は、同時に、エンマの意識に反映したものとしての「現実」をも読みとる。このふたつは、ひとつの読みにおいて、いわば共存し、かさね合わせられているのだから、逆にいうなら、記述そのものもまたこのふたつを共存させていることになるだろう。ある意味では、近代的な、超越的で透明な語り手の語りが、ここでその極に達しているといえるのだが、そのことが、語りの点の分裂とことなつた語りの点の共存を、いいかえれば語りの点の曖昧化を招き寄せているのだろうか。ちなみにジュネットによれば、『ボヴァリ夫人』の語りは、「内的集束」のタイプに属し、そこではシャルル、エンマそしてふたたびシャルルへと語りが集束するとされているのだが、引用された箇所では、エンマへの集束がおこなわれているというのだろうか。しかしながら、ジュネットのあげるみつつの集束——、「集束ゼロ」(focalisation zero)、「内的集束」とそして「外的集束」(focalisation extreme)——のうち、ひとつだけが物語の全体に適用されることは、かれ自身も認めているように、むしろまれであり、<sup>(51)</sup>一般にはこのみつつが適宜に配分されるのだろうかし、さらにいえば、複数の集束が曖昧にかさなりあうこともありうるので

はないだろうか。ジュネットのいうみつつの集束は、あくまでも、超越的で透明な語り手が、そのときどきにさだめる視点（語りの点）に関する、類型ないしは理念型とみなすべきものであって、個々の（具体的な）語りの点（視点）に直接対応するものではないし、また「語り」を一義的に規定するものでもないだろう。

\* \*

視点の分裂と曖昧化は、いうまでもなく、語り手の分裂と曖昧化を意味するだろう。語り手が、作者の絶対的な支配下にあるのなら、語り手のこのような分裂と曖昧化はありえないはずだ。語り手は、物語的世界に明確な構造をあたえるために、そのためにのみ、作者によってそこに送りこまれたのだから。作者は、テキストの表面から完全にすがたを消しただけでなく、その代償として獲得したはずの、語り手にたいするその支配権をも失ってしまっただろうか。語り手は作者の支配を逃れ、自律しかかっているのだろうか。草稿と決定稿において、できごとそのものには、あるいは語りの基本構造には、いささかの変化もない。二者の差異は、あきらかにテキストないしエクリチュールのレヴェルにのみある。ひらたくいえば、語り手の分裂と曖昧化は、作者「フローベール」が、文章の推敲——テキストの織りなおし——にそのすべてを傾注する過程で生じた。「即物的な厳肅さの様式」を実現するためには、作者がすがたを隠し、語り手の語りへの介入をみずからに禁じる——言いかえれば、テキストの表面からも、その背後（そのかなた）からも消えうせる——と同時に、語り手ができごとにたいする第三者的な立場を維持することが不可欠となるが、そのためには、作者は、なおテキストの背後ないしかなたにあって、語り手にたいする絶対的な支配権を確保していなければならないだろう。作者「フローベール」は、ここで、一方ではテキストからそのすがたを完全に——ということとは、その表面からも背後（かなた）からも——消しながら、他方ではなお語り手にたいする支配権は維持するという、危険な、ある意味では矛盾した、あるいは

倒錯的な賭けを賭けていたことになる。作者は、この賭けに、勝ったともいえるし、負けたともいえるだろう。しかしこのことについて、ここでこれ以上たちいつて述べることは——勝ち負けの判定をくだすことは——必要ない。ただこのことが、フローベールの独自のスタイルに、すくなくともその一部分に寄与していること、そして、フローベールの小説に、はつきりいうことはむずかしいのだが、ある種倒錯的な「味わい」(savoir)を与えていることは、否定できないように思われる。いずれにしても、ある意味では近代小説の典型ともいうべきかれの作品のなかで、作者からの語り手の自立がひそかに進行していたことは、たしかないように思われる。そして、純粹な機能に還元された語り手の自律とは、おそらく語りそのものの自律にほかならないだろうし、そのことはさらに、物語において、一般化していえば文学において、言語そのものが表面化することを意味しているのかもしれない。おそらくこれらの点において、フローベール的小説は、ウルフやブルーストのその対極に位置するものではけつしてなく、むしろそれらの先駆といふべきものですらあるのだろう。

\*  
\*

ところで、さきに引用したウルフの文章の統一を支えているものは、人物たちの外的な行動にほかならなかった。このことは、この小説全体の統一が、すくなくともそのある部分を、なお外的なできごと、つまり対象に依存していることを意味しているだろう。しかし、その外的行動そのものが、すでに指摘したように、きわめて些細なものにすぎず——統一の根拠としてかならずしも強固なものではなく——、また人物たちの意識内での経過が、そのなかに頻繁にはいりこんでいるため、統一はきわめて脆弱なものとなつているといわなければならなかつた——すくなくとも統一が在来の意味でとらえられるかぎりにおいて。もちろん、実際には、この小説が統一を欠いているということはできないだろう。しかしその統一は、おそらく、これまでの小説のもつていた統一と

はことなつたもの、べつの構造原理にもとづくものではないだろうか。おなじようなことは、プルーストの場合についてもいえるだろう。プルーストが『失われし時を求めて』全体の構成について、きわめて意識的であつたことは、かれ自身のことばをとおしてうかがうことができるようだ——「私はそれをロマンと名づけています。……一寸見たところ複雑なので捉えにくいけれども、それが非常に厳密な構成をそなえているからです」<sup>(32)</sup>。「私の書物の唯一の長所は、最も些細な部分もしっかりと全体に結びついていることなのです。」しかしこのよ  
うな表明は、この小説が、それまでのもののような構成を、したがって統一をもっていないことを、プルーストが意識していたことを、逆に物語っているのではないだろうか。ここには、厳密な意味での外的なできごととはほとんどないのだから、「語りの線」という構造原理が意味を失っていることはあきらかであり、したがってプルーストのいう「厳密な構成」は、それとはまったくことなつた構造原理にもとづくものにちがいない。そして、おそらくそれゆえに、この小説の「音楽的」ないし「交響的」な構成が語られるのだろう。

\* \*

ことなつた「構造原理」、そして語りの、あるいは語り手の自律と、言語そのものの表面化、おそらくこれら  
のことが、近代から現代にいたる物語ないし小説の展開の根柢にあるものなのだろうか、これらの問題の検討は、  
すべてべつの機会にゆずられる。

\* \* \*

以上でおこなわれたのは、結局、ヘーゲル、アウエルバッハ、ベンヤミンあるいはアドルノらの論説を手がかりに、「物語」における「作者」と「語り手」のありかたという、きわめておおきな、しかも錯綜した問題の連

続体 (continuum) を、断片に切り分けるといふ作業のみであった。例として使用したテキストの解説ないし分析も、十分におこなわれなまま放置されているし、さらに、切り分けられた断片を配列し、首尾一貫した全体に統合する作業は、まったく手つかずのままである。

\*\*\*

この文章は、ここ数年のあいだ、成城大学文芸学部の数人の同僚と不定期におこなってきた「物語」を主題とした研究会において、二度にわたっておこなった報告の下書きとして書かれたものであるが、さらにもとをたどれば、成城大学大学院において、数年にわたっておこなった、そして結局は未完のままにおわった「芸術制作について」と題した講義のノートに、エピソード的に挿入されていた文章を切り出し、気ままに展開したものである。そのことと、研究会での活発な論議のきっかけをつくるという目的に沿って書かれたものであることがかなり、展開不足、論述の唐突さ、説明不足などを招いているが、しかし、先述した切り分けの作業によつて、把握しがたいと思われた問題が、いくぶんか接近可能になったことも否めないもので、研究会で寄せられた意見のいくつかを参照していくぶんか加筆した以外は、そのまま提示することとした。全体は、したがって、作業仮説的な段階を出していない。

\*\*\*

ことなつた領域の研究者が、「物語」という巨大な、そしてゆたかな問題をはらんだテーマについて、自由に語りあつたときの研究会は、きわめて刺激的だったし、なされた報告に関して、おおよそ一時間ほど「まじめ」に論議したあとで、むしろ逸脱を楽しみながらおこなわれる「symposion」は、さらに有益であり、こころよいものだった。

おそらくこれからおこなわれるだろう「symposion」のやいの「amuse-gaenle」にでもと、お礼のこころもかねて、この断片群を研究会メンバーに呈上する。

二〇〇一年二月

註

- (1) 淺沼圭司「名人芸について——芸術創作における近代——」、『美學美術史論集』第十一輯、成城大学大学院文学研究科、一九九七年。
- (2) vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke in zwanzig Bänden 15*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, 3er Teil-3es Kapitel-C-1-3-c, S. 414. 竹内敏雄訳『美学』、岩波書店、二三〇五頁参照。
- (3) *ibid.*, S. 330. 同書二二一四頁。
- (4) *ibid.*, S. 331. 同書二二一五頁。
- (5) 淺沼圭司『映画のためにII』（風の薔薇／水声社、一九九〇年）。二〇頁以下参照。同『読書について』（水声社、一九九六年）。五三頁以下、一七五頁以下参照。
- (6) cf. Roland Barthes: *La mort de l'auteur, Manteia, No 12, 4e trimestre 1968*, repris dans *l'Encre des Complètes Tome II*, p. 491. do: S/Z, Editions du Seuil, 1970, repris dans O. C. p. 671.
- (7) 代表的なものとして『樽』（The Cask, 1920）——主人公はフレンチ警部——などがある。
- (8) シャン・コアンは、『小説』の検討において、『探偵小説』（le roman policier）がふたつの利点——ひとつは、それがきわめて厳格な「コード」をもつこと、ふたつめは、それが（現実とフィクションの両領域にまたがって存在する）「なぞ」（le mystère）を活用していること——をもっていると考え、興味ある分析をおこなっている。

cf. Jean Cohen : *Théorie de la poétique*, Librairie José Corti, Paris, 1995, pp. 242-250.

(9) 最近のものとしては、ゴダールの『闇に浮かぶ絵』(Robert Godard : *Painting the Darkness*, 1989) などな例としてあげられるだろう。

(10) 代表的なものとしては、アガサ・クリステイアの『アクロイド殺し』(Agatha Christie : *The Murder of Roger Ackland*, 1926) をあげることができよう。

(11) Erich Auerbach : *Mimesis. Das dargestellte Wirkliche in der abendlichen Literatur*, 1946, 1949. 篠田一士・川村二郎訳『ミメシス、上・下』、ちくま学芸文庫(筑摩書房、一九九四年)。

(12) 同書『下』、一〇六頁。

(13) 同、一〇七頁。

(14) 同書『上』、一三四頁。

(15) 『ドンキホーテ』などがその典型的な例だが、『源氏物語』なども、このようなものとしてとらえることが可能ではないだろうか。

(16) アウエルバツハ、前出書『下』、八八頁。

(17) 同、八九頁。

(18) 危険を承知のうえで一般化すれば、「模倣」における「たしかさ」と、「表現」における「あやうさ」ということになるだろうし、「真理」の「たしかさ」と「美」の「あやうさ」ととらえることも、たぶん不可能ではない。

(19) 『オデュッセイア』(高津春繁訳、『世界古典文学大系1』、筑摩書房、一九六四年)、三一二頁。

(20) この点については、大学院ゼミにおける学生の発表からあるヒントを得ている。

(21) cf. Roland Barthes : *op. cit.*

(22) 『才智あふるる郷士ドンキホーテ・テ・ラ・マンチャ』(会田由訳、筑摩書房版、一九六五年、『前編』、第二編第九章参照)。

(23) 浅沼『読書について』、第二章参照。

(24) ジャン・ルーセル、『世界の文学3』(中央公論社)、二宮ふさの解説による。

- (25) cf. Gérard Genette: *Discours du récit-essai de méthode*, in *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1997, p. 206 sqq.
- (26) 「生活世界」(die Lebenswelt) とはうごともできるだろう。それは作者の主観にたいしてあらわれた(においでとらえられた)世界であり、そのことを強調すれば、作者の表象の総体でもあるだろう。
- (27) 特定の方位をもった、想像力による、創造的な表象化。「物語的世界」はその結果としてとらえられる。
- (28) この過程は、カオス(無規定的なもの)からコスモス(規定的なもの)への変換過程でもあるのだろう。
- (29) vgl. G. F. Hegel: *op. cit.*, S. 415ff.
- (30) vgl. *ibid.*, S. 402ff.
- (31) vgl. *ibid.*, S. 410ff.
- (32) vgl. *ibid.*, S. 414.
- (33) 大沢実訳(『フーコー』)の引用(48)。
- (34) Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, 1927. Text edited by Stella McNicol with an Introduction and Notes by Hermione Lee, Penguin Books, 1992, p. 31.
- (35) フウエルバハマン、前出書、四三七頁以下。
- (36) 同、四四一頁以下。
- (37) 同、四四八頁以下。
- (38) ブルースト『花咲く乙女たちII』、井上究一朗訳、新潮社、一九五三年。一三五頁。原文は以下のとおり。  
 “. . . nous n'y offrons au contraire au spectacle de la vie qu'une vision douteuse et à chaque minute anéantie par l'oubli, la réalité précédente sévanouissant devant celle qui lui précède, comme une projection de lanterne magique devant la suivante quand on a changé le verre. . .” (Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, *Tome II*, *L'ombre des jeunes filles en fleurs*, Bibliothèque de Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1988, P. 177.)
- (39) Walter Benjamin: *Zum Bilds Prousts*, 1929, in *Gesammelte Schriften II-1*, herausgegeben von Rolf

Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkampff-Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1999. S. 311.

- (40) *ibid.*, S. 312.
- (41) *ibid.*, S. 311.
- (42) cf. Jean-Paul Sartre: *La nausée*, Editions Gallimard, Paris, 1938.
- (43) Theodor Adorno: Valery, Proust, Museum, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955, *Gesammelte Schriften Band 10-1*, Suhrkampff Verlag, Frankfurt am Main, 1977. S. 184.
- (44) アウエルバッハ、前出書『下』三八一頁。
- (45) 同、三七三頁。
- (46) Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, Nouvelle version présédée des scénarios inédits, textes établis par Jean Romnier et Gabrielle Leleu, Librairie Jose Corti, Paris, 1942. P. 365.
- (47) フローベール『ボヴァリ夫人』山田訳、中央公論社版「世界の文学15」一九六五年、七〇頁。
- (48) アウエルバッハ、前出書。三六九頁。
- (49) cf. R. Barthes: L'effet de réel, in *Communication mars* 1968, repris dans *O. C. Tome 2*, pp. 479-484.
- (50) cf. R. Barthes: *Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973. repris dans *O. C. Tome 2*, p. 1507.
- (51) G. Genette: *op. cit.*
- (52) プルーストの書簡から。井上究一朗訳『スワンの恋II』（中央公論社版「世界の文学」）「あとがき」による。