

小説における声と叙法の交差

ジャック・レヴィ

後に「ナラトロジーの古典」という位置づけを受けることとなるジェラルド・ジュネットの『物語のディスクール』(一九七二)と題された「方法論の試み」のなかで、それまでは視点技法や自由間接話法と称されてきた十九世紀・二十世紀小説における主観性の表象を「焦点化」と呼び改めたことが文学研究の行方を決定づけたことはよく知られている。しかし、この焦点化という用語は、それまでの物語理論にみられる「視点」と「態声」との混同の批判に基づき、フィクションの物語言説における地の文を構成する話者の「語り声」との識別を前提に提案されたものであるにもかかわらず、その識別がその後の文学研究や文芸批評における「焦点」というタームの幅広い応用に反映されてきたとは必ずしも言いきれない。この問題を本論は検証していくこととする。

ジュネットにとって焦点化とは、まず、フランス語の前置詞 *sur* が示すように作中人物に対して、またはへの、語り手によって行使される視界と情報の制限である。よって、もとはヘンリー・ジェイムスが編み出した「黙説法」をとまなう「視点人物」や、それ以前から用いられてきた「自由間接文体」とも呼ばれる自由間接話法などの技法の総称としての焦点化は語りにおける叙法の在り方そのものを示すこととなる。作中人物に「焦点」を置くことよって視界が制限され、その人物のパスベクテイブ、ヴィジョン、意識、経験などと呼ばれてきた主観性を軸にして語られる物語言説の場合は「内的焦点化」、特定の人物に語りの視野を限定しつつも、その人物の内面には一切触れずに、その外面と行動のみを、いわば客観的に描写した語りならば「外的焦点化」と呼ばれる。さらに、右の二つのどちらかの

叙法が局地的かつ不定的に見受けられるものの、物語世界の全貌を押さえているかのように映る、三人称多元型の従来の「全知の語り手」による語りは「焦点化ゼロ」として判別されている。また、『フィクションとディクション』（一九九一）でより詳細に論じられることになるように、虚構的物語言説とフィクションとはみなされない物語言説を分ける基準は、端的に地の文を構成する話者がフィクションの場合は語り手であり、フィクションでなければ作者であるとされるのだが、この点は焦点化の理論と複雑に絡み合うことにもなる。

ジュネットが『告白』や『フランス革命』の「語り手」について云々することに、いったい何の意味があるだろうか？²と問うているように、「語り手」の概念は虚構的物語言説に限られる。なるほど、虚構の物語言説には（その後方もしくは前方に）物語る誰かがいて、またその語り手の向こうには、書く作者がいるとする彼の主張は自明のことのようにも聞こえるであろう。にもかかわらず、作者と語り手の関係を巡っては物語研究者のあいだでの論争がたえないのはなぜか。その論争は主に、いわゆる「無人格」や「匿名」の語りによる三人称小説の場合、どこにも見当たらない語り手は単に不在であり、作者が「話す」（＝「語る」）のではなく「書く」ことによって作中人物の主観の表象を「構築」しているのだとみなす物語研究によるものである。しかし、虚構的物語言説における語りの声は必ず語り手のものであるとする主流のナラトロジーに対して反論する

ケータ・ハンブルガー（一九五七）の文学理論を引き継いだアン・バンフィールドをはじめとするこれらの研究者たちの論述の紹介を進める前に、語り手の「審級」としての「機能」または「権能」に依拠することによって物語言説のフィクション性が保持されることが問題にされるさい、しばしば引用される『物語のディスクール』のくだりを読み返そう。

とはいうものの私見によれば、このテーマを扱った理論的研究（それらは、本質的には単なる分類に終始している）は、遺憾ながらその大半が、本書において私が叙法と呼んでいるものと態（＝声、*mode*）と呼んでいるものとを混同しているのである。言い換えるなら、どの作中人物の視点が、語りのパースペクティブを方向付けているのか、という問題と、語り手はだれなのか、という全く別の問題とが、あるいはより端的には、だれが見ているのか、という問題と、だれが語っているのか、という問題とが、混同されているのだ。³

この主張は、小説の技法にまつわる諸問題のうち、制限的な「視点」を選択することによって生じる物語言説の形態が最も研究の対象とされてきたことをふまえて、多くの研究者が作中人物のパースペクティブの枠内にとどめられる語りをその視点人物の「声」とみなしてしまう傾向に対する異議申立てであ

るだけではなく、従来の物語内容と物語言語に物語行為という三つ目の項目を加算し、語りの内容と叙法（小説なら虚構と叙述）とは別に態Ⅱ声の次元を開拓しようとするジュネットの方法論の核心であるともいえよう。たしかに、それまでは（実はその後も）、作中の人物の主観性の自由間接報告などの技法による表象とその「成功」がたいいて、「語りの声」の形態として位置づけられてきたのは事実である。いいかえるならば、三人称なら作中人物、一人称なら「私」の経験そのものに「焦点」を置くプロセスを、作者ないしは語り手が身を引き、いわば消滅されることによって語りそのものが視点人物に委託されているとみなす傾向がいかに根強くかつ回避しがたいものであるかがここで問題とされているのだ。その背景には、ウエイン・ブラス（一九六二）⁴が、作中人物の存在の表象・劇化を評価基準とする視点理論への批判として、現代のフィクションにおいて多様な形で演出される声はあくまでも語り的手段でしかない主張しつつも、そうした視点人物を語り手と呼び、「暗黙の作者」と識別するといった議論があるのだが、そこでも態として「声」（誰が語っているのか）と叙法としての「視点」（誰が見ているのか）が混同されていることには変わりないとジュネットは反論し、（今日も一部では引き継がれている）「暗黙の作者」の概念は、当時「語り手」のカテゴリーが一般的ではなかったためブラスによって提案されたものであり、厳密には実際の作者か語り手のどちらかに帰するものであるとしている。しか

し、叙法と態Ⅱ声の「混同」はなぜこうも避けがたいのであるう。たとえば、三人称小説における視点人物についてブランシヨが、一九六四年に「語りの声」と題された論文で次のように書いているのは興味深い。

物語ることは、自明のことではない。語るという行為は、周知のように、通常登場人物の誰彼によって担われるが、それはその人物が直接語ることによって、自分が生きた、もしくは生きつつあるの語り手となるからではなく、そこから物語の展望が構築されるような中心をこの人物が形成するからなのである。この観点から、あらゆることが見渡せるのだ。かくして、特権的な「私」が存在することになる——たとえそれが、三人称で呼ばれ、自分の知識の可能性や立場の抱える限界を踏み越えないよう、最大限に配慮する登場人物の「私」だとしても。それはジェームズの大使たちの王国、語りの神聖性を一人の自由な主体の実存に從属させる、主観主義的な方式が支配する王国である。⁵

ヘンリー・ジェームズがその代表者とされる「主観主義的な方式の支配」を「正当」と認めながらも決定的なものではないとし、そうした「方式は語る行為と意識の透明性とが等価であり得るといふ間違った主張をしている」とみなし、カフカの語りにおける外部性としての「中性的なもの」へ論述を進めるプ

ランシヨがどこまで叙法と態 \parallel 声を引き離して語りの無人格性の実体化に至るのかについては、ここでは解釈を控えておく。むしろ、そこで「主観主義的な方式の支配」と呼ばれる、「焦点」が置かれた作中人物の主観 \parallel 意識を、(時には、ランシヨを引き合いに)語り手の声に取って代わる審級としてとらえようとする傾向がナラトロジの分野においても顕著であることに関心を寄せることとしよう。

たとえば、物語言説は常に焦点主体と焦点対象によって紡がれるとし、「見られている」だけの対物描写は外的焦点化、「見られている」作中人物が自ら「見る」場合は内的焦点化とする、ミーケ・バル(一九七七)によるジュネットの焦点化理論の修正は、叙法に固執することによって招かれる態 \parallel 声の機能の相対化の一例であろう。また、フランスの物語研究者のうち、態 \parallel 声と叙法との識別をジュネットの「歴史的功績」と認めつつも、アラン・ラバテル(一九九七)⁶はミハエル・バフチンの多声性(ポロフォニー)やアン・パンフィールドの発話理論などを取り入れて、そのミーケ・バルの理論を引き継ぐかたちで発話言語学の応用による「発話論的」とも呼ぶるナラトロジ \parallel を現在も繰り広げている。その説では、視点人物は話者 \parallel 語り手から切り離された、いわば自立した「発話者」という位置付けを受ける。ミーケ・バルと同様、対物描写を含め、物語言説ではつねに焦点化が行われていて、それは語り手か作中人物かのどちらかによる視点の二者一択の叙法とみなされ、焦点化

ゼロの可能性は否定される。結局、焦点化ゼロとジュネットが称していた、すべてを創作する作者がその語りを「全知の語り手」に譲り渡すより伝統的物語言説も、(ラバテル自らが研究の対象とし、そのように称する)「叙法的主体」の特権化と、その「叙法的主体」によって焦点化される対物のしかるべき発話論的分析によって、作中人物の「内」側からか、語り手 \parallel 話者による「外」側からかのどちらかの視点に回収され、結果として「焦点化」は「視点」というタームに戻されることになる。しかし、そうした焦点化の解釈は、次のミーケ・バルの批判に対する反論がすでに示していた通り、ジュネットの考え方と当然相容れないものである。

私の考えでは、焦点化を行う作中人物というものも、焦点化された作中人物というものも存在しない。焦点化されたという表現は物語言説そのものにしか適用しえないし、また焦点化をおこなうという表現は、たとえ何者かに適用されるとしても、それは物語言説に対して、焦点化を行う人物すなわち語り手——あるいは虚構の約束から逸脱してもかまわないなら、作者その人、言い換えれば焦点化を行う、または行わない権限を語り手に譲渡する(または譲渡しない)人物——に対してではないはずだ。⁷

焦点化の動作主は作中人物ではなくあくまでも語り手、ある

いは事物的物語言説なら作者であると主張するのは、三人称による非人称的な語りに限らず、一人称の語りや入れ子状の物語など、語り手が作中人物として表象されている場合も、語りの審級としての機能が見落とされては困るからということでもあろう。そこで思い起こされるのは、「あらゆる言表行為の主体が自身の言表においてそうであると同様に、語り手は自身の物語において『一人称』でしかあり得ない」という同じく頻繁に引用されるジュネットによる指摘だが、この論拠をきつかけに展開されるのは決まって無人格な語りに語り手の審級をみとめることの妥当性や、語り手の存在論的身分をめぐる議論である。そこで、あらゆる一人称の語りも「客観的」な無人格の物語に転換しうるのかといった問いかけに問題を裏返すこともできるであろうが、人称の移転や任意性についてはあとで触れることにする。しかし、作者と語り手を混同しているとか、「暗黙の作者」の次元を無視しているなどといった批判を、ジュネットが一部の物語研究者から受ける理由はここですでに明らかであろう。それは、(三人称一元視界とおおむね同格の機能を持つ二人称を含め)一人称であるのが三人称であるのが、語り手としてその人物が表象されているようがいまいが、「語り手」が「審級」として有効なカテゴリーであるのは虚構的物語言説に限られている、すなわち、すでに述べたように、虚構性が発生することによって強いられるのは、非人称の物語のように語り手が人物として表象されていないときも含めて、この作

者と語り手の乖離であるとジュネットが考えるからである。

それゆえに、態Ⅱ声と叙法の関係に関して、ジュネットはその相互依存を前提とする「物語状況」というチームに対してはいささか懐疑的に、このようにくぎを刺している。

(……) 確かに、叙法と態の与件を同時に考慮に入れた「物語状況」の類型論を考えてみることは、正当である。正当ではないのは、そのようにして得られた分類を「視点」という唯一の範疇のもとに提出したり、あるいは、明白な混同を土台にして二種類の限定関係が競合しているような一覽表を作成したりすることなのだ。

なるほど、この声と叙法という二種類の限定関係を「競合」させるのではなく、叙法の選択が、叙法とは識別されるべき態Ⅱ声にどのように作用されているのかに論点をおくことによつて、物語言説の叙法にまつわる諸問題の要とも呼べるジュネットの焦点化論理はいたってシンプルかつ柔軟に設定されているとも言えるのだろう。繰り返しとなるが、焦点化は語りの審級としての語り手が物語言説に対して選択する視界の「制限」にすぎない。物語世界における「情報」を基準とした場合、内的焦点化において、語りの審級は作中人物の主観視界によって得られる「情報」しか提供せず、外的焦点化ならば、心理的説明を一切省くことによつて、その作中人物のふるまいを追うだけ

のより少ない情報にとどまる。逆に、伝統的な三人称多元小説における「全知の語り手」は、視界の制限抜き焦点化ゼロに依拠することによって、人物の内面をはじめ、自由自在にあらゆる情報を操ることとなる（正しくは、この焦点化ゼロは、どこにも焦点が置かれないう焦点化の不在ではなく、時には一人あるいは複数の人物に焦点を置く「不定焦点化」を含む）。この分類はあくまでも虚構的物語言説を対象にして提案されたものであり、歴史記述、自伝、回想録、紀行文、レポタージュなどの事実的物語言説の場合、話者の声はいかに目立っていようが控えていようが、それは語り手ではなく実際の作者の語りの声とみなされるわけだが、その場合、「作者」は、原則として、知っていることのみ、かつ知っていることのすべてを語るといった「約束」に縛られる。しかし、「記録的」テキストであるはずの事実的物語言説に虚構的物語言説で用いられる自由間接話法などの叙法が禁じられていることでは決してない。特に自伝の場合、フィリップ・ルジュンヌも指摘しているように、語る「私」ではなく作中人物としての「私」の経験に的を絞る（内的）焦点化技法の行使は珍しくなく、それはテキストの虚構化を促すものでもある。ネーミング自体一種の矛盾を抱え込むオト・フィクション（II）「それは私であり、私ではない」自己（虚構）をめぐる議論を参照するまでもなく、ノン・フィクションとしての自伝とフィクションとしての自伝的小説を分ける境界線の規定を定めるのがいかに難しいかはよく知られている。

真実と虚構の関係が結局そうであるように、それは（作者と語り手の関係）おそらくもつとも捉えがたく（そのため物語研究者の間に論争が生じる）、時に最もあまい関係なのだ。いったい『オーレリア』（ネルヴァル）や『ナジャ』（アルトン）の境位を一刀両断に論じられるものがあるだろうか？¹⁰

それにしても、主観の表象（人の心をのぞき込める」という特権）をフィクションの証、ひいては文学性の規定基準とまでみなすケーテ・ハンブルガーの跡を継ぐ文学理論家は、どうして近年の小説においては姿を消しつつあるともいえる自由間接話法による叙法をこども特権化するのだろうか。また、虚構と呼ばれるものが本来は物語の内容、すなわち想像上の人物と出来事にまつわる主題論的範疇に属するはずであるにもかかわらず、その理論家たちは形式上の問題として論じてきたのだろうか。その理由をジュネットは次のように説明しようとしている。

ケーテ・ハンブルガーに従えば、物語的虚構を特徴づけるテキストの指標は当然、ほとんどが叙法の項目に集中することになる。こうした「徴候」はすべて、作中人物の主観に直接接近するという同じ一つの特徴に帰することができる。ちなみにこのように関係づければ、アリストテレス的な伝統（すなわち、本質的に、虚構性のテー

マ的な特徴によって文学を定義する伝統」を、虚構の一見フォルマリズム的な定義を媒介として復活させる類の詩学の逆説を取り除くことができる。つまり、虚構的物語言説の諸特徴はなるほど形態論の次元に属してはいるがそれらの特徴は、物語言説の虚構的な性格、すなわち「私」原典」(Ich-Origo)を構成する様々な作中人物が想像上のものであるという性格が原因となつて生じる結果に過ぎないのである。物語的虚構だけが我々を他者の主観に直接接近させてくれるとすれば、それはなにか奇跡的な力によるものではなく、この他者が虚構の存在(あるいは、「戦争と平和」におけるナポレオンのように虚構として扱われた歴史的人物)だからであつて、作者はこうした人物の思考内容を報告するような振りをしながら実はそれを逐一想像しているのだ。人が確実に推察できるのはみずから創作するものだけである。そこから、わざわざ正当化(それについてあなたは何を知っているのか)しなくとも「第三者」に感情と思考を付与できる様々な動詞や内的独白といった、あれらの「指標」が現れてくる。こうした指標の中でも最も特徴的かつ効果的なものが——というのも、極端な場合には言説全体に浸透して、知らぬ間に人物の意識を参照させるからだが——、以下の例のように、とりわけ過去の諸時制と時間・空間の指呼詞との共存を説明する自由間接語法である——「M……はこれを最後にとヨーロッパの港を歩き

回つた。というのも、彼の船は明日アメリカに発つからであつた。」¹¹

作中人物の主観に読者を直接アクセスさせてくれる叙述を文学研究の優位的対象とし、その条件となる主観の表象による虚構性を文学性の決定基準とするケーテ・ハンブルガーの「構成主義的」(あるいは「本質主義的」)理論が、地の文の話者にあたる語りの審級としての態「声」の作用をいわば覆い隠してしまつているというのがジュネットの右の説明の前提でもある。また、語り手とその物語内容との関係をめぐる人称論に関しては、一人称と三人称の区別が伝統的物語論においてもっとも「盛大に論じられてきた」とするウェイン・ブースと、「論じられることが決定的に不足している」とするドリット・コーンの両者のはざまに立ち、物語内容(「虚構」)を伝える(「創作する」)ためには、ヘンリー・ジェームズが主張していたようにあらかじめ選ばれた叙法「視点が特定の人称の選択を強いるのではなく、むしろ逆にその人称の選択によって、「黙説法」や「冗説法」といった技法を用いて叙法における不具合を修正しようとする技術は磨かれるとしてもいるのだらう。その観点からすると、虚構の場合、三人称多元視界の異質物語世界的な語り手の偏在ぶりとは異なり、三人称一元視界の異質物語世界的な語り手、それ以上に一人称の同質物語世界的な語り手はあらかじめ視界の制約が課されているがゆえに、良きも悪しきも、その抜け道と

なる方法を探ろうとすることにもなる——たとえば、その実例として、近年の日本の小説では、保坂和志をはじめ、複数の作家が、本来一元視界があらかじめ強いられているはずの一人称の多元化、あるいは「三人称化」を図ろうとしている姿が渡部直己によって鮮明に浮き彫りにされている。¹²

しかし、三人称一元視界なら主人公、不定焦点化の多元視界なら時には複数の登場人物の視点を通して、「匿名」の語り手によって虚構が語られる小説の場合、視点人物における主観の表象が地の文を構成する話者の声と識別されることもなく、語りの声として位置付けられてしまうといった、ジュネットが「混同」とみなす事態は現在も珍しいことではない。そのような研究や批評においては、決まって「作者」と「語り手」が入れ替え可能な同義語として扱われることになる。まして、作中人物としての「私」の経験に対して厳密な焦点化が行われる「一元視界」の自伝的小説あるいは私小説ともなれば、一人称で語られていようがなからうが、物語世界内の知覚、思考と感情の経験に制約される作中人物としての「私」に視界をとどめ、姿を消そうとする地の文を構成する話者、すなわち己の「経験」を一人称もしくは三人称や二人称で語り手として語っている、それもフィクションの一員であるはずの「私」の存在は忘れられ、作者の範疇に還元されるのも常であるようだ。結果として、一般的な虚構的物語の受け止め方において、話者の声は作者か一作中人物のものとしてとらえられ、作者のものであれば、そ

れは作者の像を示す、アイロニーなどの距離をおいての「暗黙の作者」か、作者の余計な「介入」とみなされてしまう。しかし、「暗黙の作者」という考えを退けるジュネットにとつては、虚構性が発生する時点で「作者」と呼ばれる存在は語り手から機能的に引き離され、実際の作者以外なものでもない。ひいては、メタフィクションなどで登場する入れ子状の「作者」は、いくら実際の作者像と重なるうとも、語り手ないしは作中人物でしかありえない。

なお、「作中人物が知っていることよりも少なくともしか知らないうい」、ハメットやヘミングウェイ、ロプブグリエなど、「客観的」とも形容される、作中人物の主観性に一切侵入せずに、その「行動」のみが叙述されている外的焦点化による、二十世紀初頭のアメリカ文学をはじめとする多くの小説にみられる物語言説を、「視点」や「意識の流れ」の表象としての内的焦点化を軸にした十九・二十世紀文学とは逆の語りの態度にありながら、同じく典型的な虚構であるとジュネットは言う。が、その見解に反論するかたちで、発話論言語学に基づき「話者」と「発話者」の区別を自分の物語理論に織り込んだアラン・ラバテルや、主観性の表象を小説Ⅱ虚構における物語言説の神髄とみなすアン・バンフィールドなど、一部の物語研究者はそのような作品のなかでも、すべての発話文が話者Ⅱ語り手によるものとは限らず、実は作中人物の視点に付与すべき例はいくらでもありと指摘している。さらには、内的小および外的焦点化技法以前

の、より伝統的物語言説における、背後から語るいわゆる「全知の語り手」たる話者、すなわち「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」タイプの、焦点化が不定もしくは行われていない焦点化ゼロというジュネットの用語になによりも不満を持ち、その放棄を要求している。その理由は、物語言説において焦点化（＝視点）は常に行われていて、一元であろうが多元であろうが、外的か内的のどちらかであり、内的焦点化ならば、焦点化の対象であると同時に語りの主体でもあるとする作中人物の存在を——ケーテ・ハンブルガーがそれを（虚構性としての）文学性の証とみなしているのと同様に——優先しているからである。つまり、語り手が、無人格の語りなど、不在であるテキストにおいては、表象されていないものは虚構の一員とみなされえないとし、一人称や作中人物として現れる場合は、作者によって設定された外的もしくは内的視点を担わされている作中人物としてしか認めないのだ。そして、当然、それらを「構築」、すなわち語っているのではなく「書いて」いる審級は「作者」と認定されることとなる。ただ、そうした立場を貫くことによって、虚構的物語を定義するための線引きはかなり厄介なものとなり、実際、そこでの虚構性をめぐる議論の難しさは増すばかりでもある。逆に、ジュネットがこの三つの語りの態度という構図を堅持するのは、作品によって、とくに長編小説の場合、『物語のディスクール』の基盤的テキストでもある『失われた時を求めて』がそもそもそうであ

ったように、その三つのうち一つの叙法が主要であっても、内的焦点化、外的焦点化と焦点化ゼロ（たとえば、誰も絶対に行うことのできない、ベルゴットのいまわのきわの思考は、「元説法」としての焦点化ゼロの介入とされている）それぞれが入れ替えることもしばしば見届けられるからでもある。当然、彼にとつて、虚構的物語においてそのような焦点移転が行われうるのは、あくまでも作者とは分離された語りの審級としての語り手の存在あつてのことである。

この「作者」と「語り手」の関係をめぐる論争は語彙の争いとも映るかもしれない。しかし、ジュネットの理論への諸異論が、この問題を批判の論拠にしていることに変わりはない。というのも、態＝声としての語りの審級の定義次第で、語りの叙法の扱いが大きく左右されるからである——小説技術の歴史的問題として、虚構性が物語形態に及ぼす作用とそのつど形成される焦点化の解釈、等。ただし、ジュネットは虚構的物語の作者がそのテキストを「構築」または「書いて」いるという事実を否定しているわけでは当然なく、作者の審級の問題は詩学一般の研究課題であり、ナラトロジーは、虚構的物語言説の場合、地の文の構成を作者に託されたとする語りの態＝声の域にとどまり、その彼方にある「作者」を研究対象にすべきではないという考え方を擁護しているだけであるともいえる——それは、彼の理論に対抗する一部の研究者がこの「態＝声」の範疇は、相容れないものたちの同形異議語であり、放棄すべきと主張するゆ

えんでもあるのだが¹³。

さて、『物語のデイスクール』にもどることにしよう。地の文を構成する話者が「作中人物が知っていることしか語らない」、内的焦点化を主な技法とする物語言説における「声」態」と「視点」焦点化」はどのような関係にあるのかについて、エドゥアール・デュジャルダンの『月桂樹は切られた』によって生み出されたジャンルが「内的独白」と呼ばれるのは適切さを欠いているとし、「直接的言説」と呼ぶほうが良いとしたうえで、次のことが述べられている。

直接的言説と自由間接話法とは時として、混同されたり不当な比較を受けたりという誤った扱い方をされることがあるが、ここにおいて両者の決定的な差異が看とれよう。要するに自由間接話法においては、語り手が作中人物の言説を引き受ける、というかむしろ、作中人物が語り手の声によって話すのであって、かくしてこれら二つの審級は、渾然一体と化す。これに対して、直接的言説のほうは、語り手が姿を消して、作中人物が語り手に取って代わるのである。孤立した独白、つまりジョイスやフォークナーの場合のように、物語言説の全体を占めているわけではない。独白の場合、語りの審級は文脈によってあくまでも保持されている（ただし分離された形）¹⁴。

ここで「言説」と呼ばれるのは、一人称の語り手や作中人物が口頭または心の中で発する「言葉」（＝「心内語」）のことであり、その言葉がどのようにして物語において伝えられているかが問題とされているのだが、それは作品内で聞こえる、多くの場合複数でもある「声」が、語り手の声、すなわち地の文の語り手を担う声と識別されているか否かの問題でもある。つまり、この「デイスクール」の訳語に「言説」、「談話」や「言葉」ではなく、菅原克也¹⁵のように「発話」を用いるのが妥当であると考えられるが、作中の「発話」と（語り手の言説としての）話者の発話との混同を避け、その関係をどのように定義するのが課題となる。さらに、上の引用のなかで例に挙げられているジョイスやフォークナー（主に『ユリシーズ』の終わりにあるモリー・ブルームの独白や、「響きと怒り」の最小にあるベンジー・クエンティン、ジェイソンの三兄弟が相次いでおこなう独白）にみられるような、孤立した独白のほかに、（例えば、改行とカギ括弧で対話を記すことを嫌う、ジャン・エシュノーズをはじめとする八〇年代以降の一連のフランスの現代作家にみられるように）作中人物の「セリフ」が、一人称言説のまま、カギ括弧を使用せずに短く地の文に織り込まれることも今や普通となっていることがこの問題をより厄介なものにしている。叙述によって一行動の報告として完全に物語化された発話、直接話法を用いて「そのまま」再現された発話と、その二極の間に位置する、移し替えられた、または言い換えられた発話と

いうジュネットの三分類を、菅原克也が提案するように、「叙述」「言い換え」「再現」と別言できるであろう。ただ、「言い換え」にあたる間接話法や自由間接話法の規範的な文法は言語によって異なる。特に日本語においてそれらの話法は、明確な使い分けの基準がないため、組み合わせやすいのだが、そうしたくだけりでは、ジュネットの言うような、語り手の声として

中人物の視点が「渾然一体」する自由間接話法に類似する手法と、語り手に「取って代わる」作中人物の発話を隔てる境界線はよりあいまいなものになりがちでもある。たとえば、日本語で書かれた小説をフランス語に訳そうとすると、一人称や現在形が用いられている、一見直接的言説ともとらえられうる「発話」や「心内語」が、物語言説の構造上、実は語り手の「声」によって発されているからには自由間接報告で対処できるはずのところの方が、地の文の一貫性を保つために通常の間接話法への変換を余儀なくさせられてしまうケースもしばしばみかけられる。一方、自由間接話法などによる語り手の声と作中人物の視点が「渾然一体」する「発話」や「心内語」が日本語訳では間接話法か直接話法のどちらかに置き換えられて、原文にある語りの声と視点の「渾然一体」ぶりが失われることもめずらしくはない。しかし、日本語において自由間接話法は必要ではないからいらぬのだとか、「話法」の技法はそれぞれの言語において異なり、そもそもそりが合うものではないといってしまうば錯乱が残るのみであり、原文における語りの構造を再構築す

ることはやはり翻訳技術の発展にとつていまだ最も切実な問題であろう。なお、発話や心内語を、カギ括弧などを用いらずに、地の文に「再現する」形で織り込む、現代の小説風土では姿を消しつつある従来の自由間接話法などの「言い換え」に取って代わる自由直接話法とも呼ぶうる手法は翻訳をより困難なものにさせているともいえよう。

現在形で書かれた、すなわち語りそのものの行為と物語内容（＝虚構）における行為が同時的に進行し、語り手と作中人物の二つの審級が一体化する、ヌーヴォー・ロマンなどにみられる小説のタイプについて、その「一体化は、物語内容に力点が置かれるかそれとも物語言説のほうに力点が置かれるかによって、二つの相対立した方向で機能することに注意しなければならぬ」とするジュネットの考察にふたたび注目しよう。

「行動主義的」でもつばら出来事のみを語るこのタイプの、現在形に置かれた物語言説は、いかにも客観性の極致を示しているように思われるかもしれない。なぜなら、この種の物語言説では、ヘミングウェイ的スタイルの物語言説にはなお残存していた言表行為の最後の痕跡——過去形の使用によって不可逆的に発生せざるを得ない物語内容と語りを隔てる時間的距離の標識——ですら、物語言説の全面的な透明性の中に消滅し、物語言説はかくしてその自己消却の過程をたどりきつて物語内容だけが残ることになるからだ。

事実、フランスの「ヌーヴォー・ロマン」の作品、とりわけロブグリエの初期作品は、一般にはそのようなものとして受け取られた。それらの作品には「客観的文学」とか「視線派」といった呼び方が行われているが、そうした呼称自体、現在形を全面的に使用することで助長されていた、語りの示す絶対的他動性の印象をよく伝えている。けれども逆に、例えば「内的独白」体の物語言説のように、力点が語りそのもののほうにあるとすれば、「物語内容と語りの」一致は言説のほうに有利に作用することとなり、かくして物語られる行為のほうは単なる口実の状態にまで還元され、ついに廃絶されるかに見える。こうした効果はすでにデュジャルダンにおいて顕著であったし、ベケット、クロード・シモン、ロジェ・ラポルトに及んではいよいよ際立つたものとなりつつある。こうしてみると、現在形の使用は二つの審級を一つに結び合わせ、その結果としてそれらの審級の間に保たれていた均衡を破ると同時に、力点の移動がどれほどわずかでもそれに応じて物語言説全体が、あるいは物語内容の方へ、あるいは語りの方へ、つまりは言説の方へ傾くことを可能にもする、といった具合なのである。そして近年のフランス小説が、一方の極「物語内容」から他方の極「語り」へと容易に移行していったという事実は、おそらく、こうした両方向性と可逆性とを例証しているのだ。¹⁷

なお、力点が語りそのものの方に移ることによって、語られている行為が廃絶されるかに見える、語りの絶対的他動性によって得られる虚構の客観性や透明性からその対極にある「語り」への移行、すなわち語られている行為と語る行為の両方向性と可逆性が「物語のデイスカール」が書かれた時代におけるフランス小説の傾向であることの一例として、ロブグリエの『嫉妬』が挙げられている。

この作品は、嫉妬しているものは一人もいない小説として客観主義的スタイルで読むことも、あるいは逆に、妻の動静を監視しその情事を想像する夫の純粹な内的独白として読むことも、自由であるからだ。¹⁸

物語世界内においては不在の語り手、あるいは一人称小説であってもその「私」が語り手として表象されずに語られることによつて得られる「透明性」または「絶対的他動性」が、ほんのわずかな力点の移動によつて、その対極にあるはずのいわば「話者性」へと転換するというこの両義性は、その後も様々な形式を用いて更新され続けてきたともいえるであろう。カミユの『転落』、ベケットやデュラスの作品、その他多くの一人称小説が、物語様式から逸脱した「一人台詞」として読まれるし、実際、一語も変えずそのまま舞台の上で演出される作品もある。一方で、たとえば中上健次の『千年の愉楽』や『奇蹟』

がそうであるように、冒頭の「第一次物語水準」で登場する作中人物がそのあとに続く語りの主観として紹介されていようが、叙述の形式上、決して入れ子状のメタ物語でもなければ話者の転換も行われていない、同じ無人格の声によって繰り広げられる虚構もある。上記の例では、語りが他者なるオリユウノオバヤトモノオジの視点を借り、渡辺直己のいう自由間接話法ならぬ「自由伝聞話法」によって、それこそテクスト前面にわたる語りと視点が「渾然一体」されている。そこで読み手は聞き手になりたいして一種の「両義性」が見せかけられているとしても、物語形式そのものには何らの曖昧性もなく、だれが語っているのかという問いには、「混同」を避けようというのなら、作中人物とも作者とも異なる語りの審級によるものであると答えるほかないのだろう。

絶対的他動性によって物語内の「行動」、あるいは逆に語りそのものに重力が置かれていくといったこの両義性の問題は、近年展開されてきたフィクション論における、「語り手」の存在論的身分を巡る議論にも反映されている。作中人物の内面の透明性の特権化に頼ってフィクションの固有性を訴える姿勢、フィクションを語るという行為自体を言語行為論の基準によって定義しようとする理論、様相論理学を用いて虚構的物語世界をある種の実態をそなえた可能世界または仮想現実としてとらえるアプローチ、現実世界の経験が再構成されることによって読者が得られる「虚構的経験」にこそフィクション性の意義が

あるとする立場、または認識心理学の成果をもとに「虚構的没入」のプロセスそのものに重点を置く観点、あるいはテクスト内のテーマ論的内在性が生み出す現実に虚構性の強度を認める批評など、近年展開されてきたフィクション論はフィクションという語そのものの多義性を反映して多様である。しかし、それらの議論においても、たとえば、「言語によるフィクションとは、実際の発話者が知られているにもかかわらず、その発話者以外の発話主体による発話であるかのように受容されるものである」¹⁹といった、サールの定式化を幾分か脚色し、受容の問題にシフトしようとする河田学の言い回しを示すように、物語の発話行為そのものに虚構性の決定基準を見出すことを擁護するか否かが分水線となっているようである。つまり、右の引用も、「記録的」物語ではない虚構的物語の場合、「実際の発話者」としての作者と「その発話者以外の発話主体」としての語り手は異なる審級であるという、『物語のディスクール』におけるジュネットの従来の主張に帰するものでもある。

けれども、これ以上に微妙かつ徹底的に異なっているのは、『ゴリオ爺さん』の語り手とバルザックである。たとえ彼が随所でバルザックの意見を披瀝していても、彼はバルザック自身で「ある」わけがない。というのも、この語り手は作者は、ヴォーケール下宿館とその女將並びに下宿人一同を「知っている」誰かなのであるが、その反面バルザック

クはといえば、それらのものを想像しているにすぎないからである。それでもちろん、このような意味において、ある虚構の物語言説の物語状況は、その書記の状況に決して還元されないのである。²⁰

また、地の文を構成する発話行為は作者によるものであるのか否かというこの問題に関して、同じことの二通りの言い方があるに過ぎないということが『フィクションとデイクション』では明記されている。

サールのように、作者（たとえばバルザック）が彼の物語言説の言明（たとえばウジェエヌ・ラスチニャックの实在）に対して真面目に答えていないということも、われわれがそれらの言明を作者とは別の暗黙の一機能もしくは一番級（『ゴリオ爺さん』の語り手）に関係づけなければならないということも、結局は同じことを二通りの言い方で言っているにすぎず、その時の必要に応じて、（……）どちらかの言い方を選んでいただけである。²¹

三人称一元か多元の物語世界外の「水準」かつ異質物語世界の「関係」にある、物語世界外にとどまる「不可視」かつ「無人格」の語り手でさえ、ホメロスは語り手としての「ホメロス」とは異なるといったふうに、実際の作者とは機能的に異なると

したときに問われるのは語りの発話行為そのものの「可視性」でもあろう。すでに指摘してきたように、この語り手の機能的自立性に対する異議申し立ては数々ある。もつとも代表的なのが、ジュネットの理論を語る行為のコミュニケーション論的理論（すなわち語り手が聞き手に語りかけているという図式）と位置づけ、それに対抗する「語る行為の詩学論的理論」を擁護する、アン・バンフィールドの *Unspeaking Sentences*（一九八二）と題された物語研究書であろう。「発話不可能」であるがゆえに語り手の不在を裏付けるものとして、彼女が挙げた十九・二十世紀文学の数々の引用文は、ハンブルガーと同様、主に自由間接話法と不定過去の用法にまつわる例文である。それらの発話文においては、その文そのものを発話する声が聴かされているのではなく、三人称による主観性が表象される時点で、その主観と異なるいかなる話者の声も実現されえないと彼女は主張する。また、ブランショにも言及し、「作者は書き、書くことよって姿を消す」プロセスの優先を、コミュニケーション理論をベースにした主流ナラトロジーの批判へと、生成文法の方法論を用いてつなげていく。したがって、たとえば、「恋？ 違うぞ、違う——おれはもう恋などしていない。²²」（土屋正雄訳）あるいは「いや、いや、違う！ もうおれは彼女に恋などしていない！」²³（丹治愛訳）と、いずれもやはり一人称を用いて日本語で訳されている「No, no, no! He was not in love with her anymore!²⁴」などのウルフの引用にみられる、

「意識の流れ」を再現する、自由間接報告として三人称で書かれている作中人物が心の中でつぶやく数々の内心語の発話者は、三人称で表象されるその作中人物の「自己」以外誰でもありえないとされ、自由間接話法におけるダブル・ヴォイスの仮説も否定されることになる。一九八三年に出版された『続・物語のデイスクール』では、もともとは複合過去と単過去を比較した時制論であった、一般的な言語状態の「話」(＝言説、discours)と「出来事自らが自らを語っているように思われる歴史」(＝物語、histoire)とのフランス語における対照性を説くバンヴェニストの有名な論文(一九六六)に「(当初)全面的な同意を与えていた」ことを反省しうえて、「その日には手首でも挫いていた方がよかったのかもしれない」、ジュネットはバンフィードの批判に対してこのように反論している。

生成文法は、いまだ容認されていないというだけのものを、ただちに「容認不可能なもの」と決めつけてしまうのが常であるが、これはまさしくそのような生成文法に特徴的な横すべりである。こうした、単なる仮定上の「発話不可能性」からバンフィードは、大胆にも、以下のような結論を下す。すなわち、この種の言表が存在するテキストはだれかに発話されるはずがない、ゆえに誰にも発話されていない、と。これは、誰も喋っている人なんかいませんよ、だからあなたのお嬢さんはおしなんです、という論法に等しい。コミ

ユニケーションの機能は排除され、作者は「テキストから決定的に消え去る」。作者とともに語り手も姿を消し、言語活動は「客観的認識」と化して、「その主観的アスペクトは不透明になる」のである。²⁵

このくだりでのジュネットは、語り手が聞き手に伝達しているという図式に基づく語る行為のコミユニケーション論的理論に対抗する、日系言語学者S・Yクロダによる語りの非伝達説の擁護者バンフィードの言い分をいささか戯画化しているように映るかもしれない。その反論をいくぶんか和らげ、補足するためにも、マリ・ローラ・ライアンによるアン・バンフィードの理論の説明を紹介することとしよう。

バンフィードは、発言・思考の自由間接報告を幽霊じみた不在の話者に帰するのではなく、彼女が自分で発明した《ひとつの自己にはひとつの表現》なる言語法則を行使して、《表象された自己が三人称で指示されている以上、暗黙の一人称話者などというものはありえない》と論じている。報告する声が個人としての人間(らしきもの)に属さず、物語言説が言語行為として可能なものでないなら、通常の言語伝達に見られる話者や聞き手といった諸項を導入する利点などあるのだろうか、というわけだ。バンフィードはS・Y・クロダ(一九七六)同様に、代理話者や入れ子状

言語行為などの概念を避け、無人格叙述の「非伝達」説を支持する。それに従うなら、テクストが語り手も言語行為も必要としないということになる。クロダやバンフィールドは、ケーテ・ハンブルガー（一九五七）、エミール・バシエニスト（一九六六）以来の伝統に従って、無人格／全知の語りでは「誰も語っていない」、ただ事象が「みずから語っている」だけだと論じる。この虚構様式の文は《わたし》《あなた》という関係をともなわず、その結果「言語行為から解放されている」。²⁶

ちなみに、三人称で書かれた無人格の語りや「視点小説」の作者は通常の言語伝達における話者の立場とは本質的に異なるとする「非伝達説」を説くS・Yクロダが、トルストイなどの日本語訳でみられる人称の転換や、漱石の文における、作中人物の「経験」を表象するために用いられる「自分」、または「悲しがる」ではなく「悲しい」といった主観表現の言語形態の分析に基づいていることは興味深い。また、ナラトロジー全般においては「小数派」ではあるもの、バンフィールドの主張がいまもなお、フィクションにおける語り手の存在論的身分を巡る議論ではしばしば参照され、さらには物語言説内の「視点」を語り手⇨話者から離脱した発話（言表）行為としてとらえる発話論的ナラトロジーや、「語り」に対してエクリチュールの優位性を唱える研究者などに受け継がれていることも記しておくべ

きである。しかし、この「非伝達説」が、語り手が全面的に姿を控えるか消してしまう物語世界の場合とはかく、作中人物の内面に一切（あるいはほとんど）触れない、ジュネットが外的焦点化と呼ぶ叙法を用いた作品や、語られている物語内容⇨虚構よりそれを語る話者の発話行為そのもの、いわば「話者性」に重点が移されているヌーヴォー・ロマン以降の多くの小説にどこまで対応しえるかについては留保することにする。

最後にもう一度、物語内容自体が虚構的であるうがなろうが、作者と話者の機能上の分離が認められる時点でフィクション性は発生するというジュネットによる虚構的物語言説の定義に戻ることしよう。語りの声が作者から乖離された語り手に託されることによって虚構性は保持もされるわけであるが、この語りを任された語り手もしくは態⇨声の審級は、近年のフランス文学において、特異な姿で現れてきている。自伝的小説以外の主流の傾向として、多くの場合、歴史の出来事をいわば「いま・ここ」のフィクション的な時間軸へと色濃く脚色しながら、実在した（ときには架空の）歴史上の人物などの伝記的小説である。パトリック・モディアノ、ピエール・ミシヨン、ジャン・エスノーズやエマニュエル・カレルなど、従来の歴史小説とは異なるそのジャンルに手を染める作家は数多く、またそれぞれの作風は大きく異なる。しかし、共通する特徴として、そこで語りを託されたはずの「話者」の声が作品全体に偏在し、その身分が虚構の一員としての「語り手」なのか、歴史

的記述を行使する「記録的」物語言説の「作者」なのか定まらな
 いまま、その二者の間を行き来することによって物語言説の両
 義性、ときには不安定さを究めようとしているといった傾向
 があげられる——それらの作品は、形式からしてれっきとし
 た小説Ⅱフィクションであるにもかかわらず、最近では表紙に
 roman（小説）の代わりに（見聞録という意味としての）*recit*
 と表示されることもある。すなわち、本来の小説では話者によ
 る語りの声が目立れば目立つほどその物語世界の虚構性が顕著
 となるところを修正するかのようになり、それらの「小説」の地
 文を構成する語りの審級は、一人称の主観的表現を用いて「作
 者」の風貌を帯びて、語られている内容の「記録性」を誇張し
 ようとしているかのようにもみえるのだ。が、この自伝ならぬ
 「他伝的小説」の場合、作者が見えるままものを書く振りをす
 ればするほど、その語りを託された語り手は作者と重なりなが
 らも物語世界の一員になろうとするのと同時に、「伝記」の対
 象になる人物が視点人物として叙述されるという焦点移動もし
 ばしば起きるため、物語言説のもともとはフィクションとされ
 ていないはずの内容の虚構性が強化もされるといった構図がこ
 こでも浮上する。ひいては、このタイプの「小説」は、従来は
 同じ水準の物語世界内の「視界」に共存しえないはずの語り手
 Ⅱ作者の一人称による主観的表現と作中人物の視点が交りあう
 といったメタフィクションの手法に類似していることとなる。

では、あらかじめ作者とは機能的に分離された一人称の「話

者性」が導入されるタイプの物語言説の場合はどうなのか。日
 本における近年の小説風土が目立つのは、一人称と三人称との
 あいだでの語りの焦点の特異な移動と往復であるとする渡部直
 己は、それらの作品を、保坂和志のテクストなどに見られる一
 人称の「三人称化」をふくめ、一人称から三人称多元的な語り
 へ移る場合は「越境系」と呼び、三人称から一人称、あるいは、
 柴崎友香の『私がいなかった街で』がそうであるように、一人
 称の語りからその話者とは全く別の話者の一人称の語りへと移
 り変わるタイプの物語言説を「狭窄系」と称している。そうし
 た現象が目立ち、また分類されるのは、当然それ以前の小説
 における態Ⅱ声と叙法の均衡が破られているからである。こ
 こでも、既存の叙法、すなわち視点・焦点技法を際立てるため
 に語りの態Ⅱ声のありかたが更新されているだけではなく、む
 しろ突如として起きてしまった、あるいはなぜか選んでしまっ
 た語りの声の変貌に合わせて新たな叙法技法が開拓されようと
 しているとも言えるのではないだろうか。話者性としての態Ⅱ
 声が消え去る、あるいは逆に顕著になることによってどのよう
 な叙法が形成されるかという問題については、機会を改めて、
 個々の作品に関心を寄せながら考えていくこととする。

註

- 1 ジュネットの議論においてフランス語の *voix* は、語りという発話行為そのものを指している。「態」という訳語は「動詞の表す行為が主語との関連において示す相」の意味に限定されかねないので、「声」ないしは「態＝声」の語を本論は用いることとする。
- 2 『フィクションとディクション』、和泉涼一・尾河直哉訳、二〇〇四年、七一頁
- 3 『物語のディスクール』、花輪光・和泉涼一訳、風の薔薇、一九八五年、二二七頁
- 4 Booth, Wayne C., *Distance et point de vue*, (1961), *Poétique du récit*, Seuil, 1976
- 5 モーリス・ブランショ『カフカからカフカへ』、山邑久仁子訳、書肆心水、二〇一三年、一九三頁
- 6 Rabatel, Alain, *Une Histoire du Point de Vue*, Université de Metz, 1997
- 7 『物語の詩学』、和泉涼一・青柳悦子訳、水声社、一九八五年、七七頁
- 8 『物語のディスクール』、花輪光・和泉涼一訳、風の薔薇、一九八五年、二八六頁
- 9 同上、二二〇頁
- 10 『フィクションとディクション』、和泉涼一・尾河直哉訳、二〇〇四年、七一頁
- 11 同上、六二頁
- 12 渡部直己著『小説技術論』、河出書房新社、2015年
- 13 Paton, Sylvie, *La mort du narrateur et autres essais*, Lambert-Lucas, 2015, p. 94
- 14 『物語のディスクール』、花輪光・和泉涼一訳、風の薔薇、一九八五年、二〇三頁
- 15 菅原克也著『小説のしくみ』、東京大学出版会、二〇一七年
- 16 『物語のディスクール』、花輪光・和泉涼一訳、風の薔薇、一九八五年、二五六頁
- 17 同上、二五六頁
- 18 同上、三五五頁
- 19 河田学著『語る行為の存在論』、大浦康介編『フィクション論への誘い』、世界思想社、二〇一三年、二八〇頁
- 20 『物語のディスクール』、花輪光・和泉涼一訳、風の薔薇、一九八五年、二五一頁
- 21 『フィクションとディクション』、和泉涼一・尾河直哉訳、二〇〇四年、六六頁
- 22 ヴァージニア・ウルフ『ダロウェイ婦人』光文社、二〇一〇年、一三五頁
- 23 ヴァージニア・ウルフ『ダロウェイ婦人』集英社文庫、二〇〇七年、一三八頁
- 24 Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, Penguin modern classics, p. 83 (この例文は上記 xiii © Sylvie Paton, p. 89 からの借用)
- 25 『続・物語のディスクール』、神郡悦子・和泉涼一訳、水声社、一九九七年、一〇五頁
- 26 マリー＝ロール・ライアン著『可能世界・人工知能・物語理論』、水声社、二〇〇六年、一二二頁