

極東証券寄附講座

# 文学部は考える 4

# 私

を考える



## 「答えのない問い」の考察と発信——文学部の授業へのお誘い

慶應義塾大学文学部の公開講座は今年で四年目を迎えるました。本講座は二〇一〇年秋の「恋愛を考える」に始まり、二〇一二年「絆を考える」、二〇一二年「夢を考える」、そして今年二〇一三年の「私を考える」と、いずれも私たちの生活と人生に深く結びつく問題をテーマに開講してきました。毎年四回設定された講座は、毎回二名の講演と一名のコーディネーターによる討論の形をとり、全員を私たち文学部所属の教員で組織しました。その総数は今まで教員四八名、講座数一六回に及びます。私たちは慶應文学部の持つ「七専攻」分野の全領域を網羅し、多角的な視座からアプローチを試み、高校生と市民の皆様を対象に「答えのない問い」の真相を探ってきました。これらの成果は「文学部は考える」シリーズの単行本として毎年刊行しており、広く読者の皆様にお届けしています。初年度はたった一冊の本がボツンと出ただけでしたが、こうしてシリーズ四冊を並べてみると、私たち慶應義塾大学文学部の持つ学問領域の広さとその有機的な結びつきのダイナミズムがはつきりと浮かび上がってくるように思います。

私は四年前の公開講座初年度の巻頭言を「ハイテクとグローバリズムの時代に、なぜ今「文学部」なのか……」ということから書き起きました。それは、世界中同時に伝わるスピードで大量な情報の渦の中での、実は同質で単一な価値観のみが巨大化しているのではないかと痛切に感じていたからです。私はこういう時代だからこそ、多様な価値の存在を学問の基礎に据える文学部の発想が重要なのだと確信しています。私たちの毎日を振り返ってみると、皆がほかの人々と同じであることを追い求めるあまり、とも

すれば前のめりになつて突つ走りそうになつてゐるよりも見えてします。「文学部は考える」シリーズの本は、そういうときに足を止めて、もっと視野を広げてみましょうという呼びかけでもあります。公開講座は一年一年と着実に積み重ねられ、多くの皆様のご参加を得てさまざまなテーマが深められてきました。今、私たちにはこういう豊かな時間がますます大事になつてきているように思います。

二〇一三年の公開講座は「私」について考え方というテーマとなりました。「私」とは何か、それは人間存在の最も根源に横たわる問題であると同時に、私たち文学部にとって学問研究の基礎を形づくる領域とも言えるテーマでした。今年は文学部の哲学、倫理学、美学美術史学、日本史学、西洋史学、東洋史学、国文学、中国文学、英米文学、図書館・情報学、心理学、人間科学の各分野の教員が担当しました。この本を手にされた皆様は、毎回の講座が一方的な講演ではなく、担当した研究者三名に参加者の皆様を交えた討議が展開され、豊かな内容の忘れがたい時間を持つたことがお分かりになると思います。今年は猛暑の中での開講となりましたが、参加された多くの方々にこの場を借りて御礼申し上げます。本講座は極東証券株式会社のご寄付により運営される公開講座であり、本書を含む「文学部は考える」シリーズ四冊もすべて同社のご協力を得て刊行されました。最後になりましたが、同社の私たち文学部に対する常日頃からのご協力に心からの感謝の意を表したいと思います。

二〇一三年一〇月 慶應義塾大学 文学部長

関根  
謙

## 第一章

感受性（パトス）としての「私」

コーディネーター 池谷のぞみ（図書館・情報学専攻）

7

## キリシタン史における「痛み」

Part 1

浅見雅一（日本史学専攻）

9

## 私の／と痛み／感受性としての私

Part 2

斎藤慶典（哲学専攻）

28

## パネルディスカッション

48

## 第二章

## 文学の中の「私」

コーディネーター 杉野元子（中国文学専攻）

55

Part 1  
「わたし」の物語／一人称小説の不思議

吉田恭子（英米文学専攻）

57





Part 2 「わたくしという現象は……」

松村友視（国文学専攻）

80

パネルディスカッション

103

第三章

アイデンティティを紡ぐ——記憶、心、文化

コーディネーター 清水明子（西洋史学専攻）

111

記憶から見た「私」

伊東裕司（心理学専攻）

113

Part 1



Part 2

「わたし」と「病」の境界線（うつの医療人類学）

北中淳子（人間科学専攻）

128

パネルディスカッション

147

## 第四章 近世に生きる「私」

コーディネーター 谷 寿美(倫理学専攻)



Part 1

芸術家における「公」と「私」(モーツアルトの場合)

西川尚生(美学美術史学専攻)



Part 2

旅人による「私」(オスマン帝国史の観点から)

藤木健二(東洋史学専攻)

旅人による「私」(オスマン帝国史の観点から)

191

174

157

155

## 第二章

# 文学の中の「私」

「近代的自我」を知った明治以降の日本人作家たちは  
「私」のあり方に苦悶しながら詩や小説を残しました。

小説の登場人物をいきいきと描くことのできる  
「語り手」や、その「声」についても考えていきます。





講 師  
**松村友視**

まつむらともみ ◎1982年慶應義塾大学博士課程文学研究科単位取得退学、1998年同大学文学部教授、2011年から同大学大学院文学研究科教授。明治期の日本文学を研究対象とし、とりわけ日本文学と西洋近代の接点に関心を寄せる。著書に『自然と文学 環境論の視座から』(共著、慶應義塾大学出版会)など。



講 師  
**吉田恭子**

よしだ・きょうこ ◎1996年京都大学修士課程人間科学環境修了、2001年イスコシン大学ミルウォーキー校博士課程修了(Ph.D.)。2009年慶應義塾大学文学部准教授。英語での小説の創作、アメリカ現代小説と創作教授法の関係を研究している。著書に『情の技法』(共著、慶應義塾大学出版会)など。



コーディネーター  
**杉野元子**

すぎのもとこ ◎1991年慶應義塾大学博士課程文学研究科単位取得退学。2007年同大学文学部教授。専門は1930~1940年代の中国文学。特に満州族出身の小説家で劇作家の老舎、日本軍占領下に活躍した中国人文学者などを研究している。著書に『ユートピアの文学世界』(共著、慶應義塾大学出版会)など。

# Chapter 2

Part 1

## 「わたし」の物語 ～一人称小説の不思議

吉田 恭子  
英米文学専攻



### 虚構を真に見せる小説世界の言葉遣い

小説とは何でしょう。最低限の定義は「散文で書かれた想像上・架空の物語」となるでしょう。では、そのように定義できる小説はどのような言葉遣いで書かれているのでしょうか。

人の営みにはさまざまな種類の言葉の使い方、言説があります。会話、対話、独り言、講義、説教、日記、手紙、法律文、契約書、論文、ジャーナリズム、歴史、詩、戯曲、歌、などなど。小説の言葉遣いと小説以外の言葉遣いはどう違うのでしょうか。

まず、書かれた文章であること。

次に、最初に定義したように、散文であること。これは韻文、つまり詩の文でないということです。リズムや韻や音節についての決まりがなく、段落をあらためるとき以外は改行しま

せん。

最後に、小説に書かれた内容は虚構・架空ですが、言葉遣いは、「こうである」と断言しています。ふつう西洋の言語では、事実と反することを述べる場合、英語の間接話法や仮定法のように、「今言っていることは、事実ではないのです。誤解しないでくださいね」というシグナルが点灯しています。それをせずに現実でないことを断言すると、ウソをついていることになります。

ある朝、グレゴール・ザムザがなにか気がかりな夢から目をさますと、自分が寝床の中で一匹の巨大な虫に変わっているのを発見した。

フランツ・カフカ『変身』（高橋義孝訳、新潮文庫、一九五二年、原著一九一五年）

このように小説は、断言します。小説の言葉遣いとは、書き言葉で、散文であり、架空の事象を断言している言説である、とまとめられます。小説というのは、実に油断もスキもないものなのです。

とはいって、小説は人にウソをついてだますための言説ではありません。小説が実はつくりごとであるという知識は作者と読者の間で共有されています。小説という特殊な言説が成立するには、作者のみならず読者のおかげでもあります。読者は、内容がウソであると重々承知で

あるにもかかわらず、小説世界で起こる事象が眞実であるかのようにのめり込んで楽しめます。小説の読者は、「ウソだけどホント」の言説を引き受けられる、かなり複雑な言説を脳内で處理できる人たちです。

この「ウソなのにホント」な度合いを「本当らしさ」と呼び、小説世界に「没入」するため、いつたん現実の諸事情や常識を棚上げにする読者の意識の働きを、ロマン派詩人サミュエル・ティラー・コールリッジ(\*1)の提唱した概念「意図的不信の宙づり」をもじって、「現実の棚上げ」と呼ぶことにします。この「棚上げ能力」は、読者が一方的に身につけたのではなく、小説家らと共に同で試行錯誤を経て、徐々に培われた能力です。

さて、小説の「本当らしさ」とはどのようなものでしょうか。

一つは、つくり話だからこそ描き出せる、人間性や人間社会の営みについての普遍的眞実を指します。文学作品の価値はこの眞実の探求にある、という認識は広く共有されています。それとは別に、架空の小説世界がつくり出す「もつともらしさ」もあります。その言葉遣いに、ほころびがなく、一貫性があり、架空世界独自の規則に則って回っている。架空世界を律している、いわゆる世界観に対してウソをついていない、という意味での眞(マコト)です。これを「蓋然がいぜん性が高い」と言います。

私はとりわけ後者、架空世界をつくり出す法則、技術のほうに興味を持っています。一人

称の語りを例に、具体例を見ながら、小説の言葉遣いについて考えたいと思います。

### 言葉遣いが読者の気持ちをつなぎとめる

さあ、小説の一ページ目を読み始めます。小説の冒頭において、読者は語り手に全幅の信頼を置いています。この法則は、三人称の語り手にも当てはまりますが、とりわけ一人称の場合、大きな意味を持ちます。というのも、三人称の語り手は、実体を伴わない言説のみであるのに対し、一人称の語り手は、主役や脇役という小説の登場人物でもあるからです。

誰かが語る内容を全面的に信じて丸呑みにすることが、日常生活であるでしょうか。読者は一人称の語り手がいつたいどのような人物なのか、何一つ知らないにもかかわらず、この人物を無条件に信頼する心の準備がすっかりできあがっているのです。これは、考えてみると驚きです。小説という言説が持つ独自のパワーの源として、この心理的影響力は無視できません。

ですから、一人称の語り手の役割を担う登場人物は特権的な立場にあります。とはいっても、語り手はいつまでも読者の寵愛を受け続けるとは限りません。小説の語り手が読者に全面的に好かれるのは、現実世界と比べると逆説的ですが、読者が語り手のことを何も知らないが

ゆえのことなのです。物語が進行すると同時に、登場人物でもある語り手の性格や行動規範が直接・間接的にあらわにされます。それにつれて、当初の好意が薄れてしまうこともあるでしょう。

これ以上小説の語りに耳を傾けたくないとき、読者はいつでも本を閉じ書棚にしまって、「棚上げ」させていた現実に戻ることができます。小説は現世的利益を得るために読まれるものではありません。小説は架空であるがゆえに、その存続も不安定で、あてにならないものなのです。一行一行の言葉遣いが読者を小説世界につなぎとめていると言えます。この語りの口調を「声」と呼ぶことにしましょう。

## 読者の感覚に語りかける小説の「声」

創作料(\*2)の現場では、「声」という概念がしばしば使われます。これは昔の日本の文艺批評でいうところの「文体」、つまりstyleに近いのですが、「文体」は、それが書かれたものであると同時に、仕草・ふるまいであるという印象を与えます。長年の文章修行によって作家が身にまとうスタイルが文体です。これに対し、「声」は聴覚に訴えるものであり、鍛錬で身に付いたり、意識して備わつたりするものではありません。

ある創作の教科書によると、voiceとは、電話をとった瞬間に相手が誰かわかるような、独

自分の語りの声、すなわちトーンやペースやリズム、語の選択であり、さらにこれらが統合された言葉遣いが彷彿とさせる語り手の人間像・人格そのもの、と説明されています。

実際に小説を書いてみると、一人称の語りは、三人称の語りに比べて制約の多い技法だとわかります。たとえば、語り手は自分の見たこと、かかわったこと、人づてに聞いたことは語れます、ほかの登場人物の心中を語ることはできません。また、一人称の語り手は、三人称と違つて、小説の登場人物でもあるので、ほかの登場人物同様、奥行きのあるキャラクターに造形されていなければなりません。しかも、それを語り手自身の直接・間接の言及によつて、読者に伝えなければならないのです。たとえば、一人称の語り手の外見を自然な形で描写したり、一人称の語り手自身の死を伝えたりするのは至難の業です。

そのような技術上の制約があるにもかかわらず、なぜ作家は一人称の語り手を採用するのでしょうか。批評家や作家には、一人称のほうが、物語に直接的な緊迫感(無媒介性)を与えられると主張する人たちがいます。ちなみに、イギリス小説の起源は一人称の物語で、ダニエル・デフォーの『ロビンソン・クルーソー』は回想録形式をとっていますし、サミュエル・リチャードソンの『パミラ』は書簡体小説です。これらの形式には、直接的な本当らしさや他人の日記をのぞき見るようなぞくぞくした悦びが伴うと考えられたのでしょう。



## 「しゃべり」であり「文字」である小説の言説

一人称の語りは物語内の語り手の立ち位置により、大きく二つに分類できます。一つは語り手が主人公の場合。もう一つは、語り手が脇役や目撃報告者である場合です。まず、語り手が主人公の例です。

こうして話を始めるとなると、君はまず最初に、僕がどこで生まれたとか、どんなみつともない子ども時代を送ったとか、僕が生まれる前に両親が何をしていたとか、その手のデイヴィッド・カッパ・フィールド的なしようもないあれこれを知りたがるかもしねない。

でもはつきり言つてね、その手の話をする気になれないんだよ。そんなこと話したところであくびが出るばかりだし……

J·D·サリンジャー『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(村上春樹訳、白水社、二〇〇三年、原著一九五一年)

この小説が画期的だった理由はいくつもありますが、なんといつてもホールデン・コールフレーリド少年の語り口、「声」にあります。一九四〇—五〇年代のアメリカはまだお上品で、公共の場での言葉遣いはかなり保守的でした。ホールデンの言葉遣いは、下品ではないものの、

crap や phony といった、大人の前で口にすると厳しくたしなめられる表現が繰り返し登場します(\*3)。しかし、こういった語の選択こそが、ホールデンという架空の人物に、反抗心が強い一方傷つきやすく、纖細で自分の気持ちに正直な青年という人格を与え、小説世界に信憑性と臨場感を与えているのです。

冒頭でホールデンは、読者が友だちであるかのように話しかけてきます。読者は無条件に語り手を信頼する傾向があると述べましたが、ここでは語り手も無条件に読者を信頼しています。もちろんこの百何十ページもある小説で語り手がずっとしゃべりを続けていているのは現実的でなく、逆に、これだけの長さの回想録をしゃべり言葉で書き続けることもあり得ないので、この voice は、活字化された声、しゃべりであり文字でもあるという中間地帯の、小説という特殊な言説、作者と読者の共同体の中だけで成立する、想像上の「声」なのです。

続いて、時代をさかのぼり、マーク・トウェインの『ハックルベリ・フィンの冒険』(以下、『ハック』)の冒頭を見ます。

みんなは、おいらのことなんか、知らねえだろう。『トム・ソーヤーの冒険』ってえ本を読んだことがなかつたならな。だが、そんなことはどうだつていい。あの本を書いたのはマーク・トウェインという人で、あのおじさんの言つたことは、本当のことだ。だいたいはな。いくつかは、ホラを吹い

ているところもあったが、だいたいは本当のことを言っていた。だが、そんなことは、大したことじゃねえ。おいらの見たところ、誰だつてウソをついているんだ、一度や二度はな。

マーク・トウェイン『ハックルベリ・フィンの冒險』（大久保博訳、角川文庫、二〇〇四年、原著一八八四年）

この声も「しゃべっているような」語りです。面白いのは、ハックはしゃべっていると同時に、自分の語りが書かれた言葉であることも間接的に認めている点です。しかし、「教育を受けていない南部プア・ホワイトの子ハックにこの長大な回想録が書けるのか」というのは本質的でない疑問です。しゃべっているのか、書いているのか、というのはどうでもよい。なぜなら、方言を交え、必ずしも文法的でないハックの声はあまりにみずみずしい躍動感に満ちていて、魅力的な無駄話が満載で、いかだでミシシッピ川をのんびり下っていく冒險を語るのに、これほどぴったりくる「声」はないからです。

『ハック』は、『トム・ソーヤーの冒險』（以下、『トム』）の続編ということになっています。『ハック』がアメリカ文学史上揺るぎない古典となつていては、ハックの人種を超えた友情、当時の規範に反しても心の命ずる正義感に従うという『トム』に比べるとはるかに深刻なテーマのためであるとも言われます。それも確かに見逃せませんが、少し見方を変えて、作家の視点で見てみましょう。

文学的にはトウェインの二世代ほどあとになるモダニズムの作家、アーネスト・ヘミングウェイが『ハック』について次のようにコメントしています。

「あらゆる現代のアメリカ文學は『ハックルベリー・フайн』というマーク・トウェインの一篇の作品から出ているのです。お読みになるんなら黒ん坊のジムが子供たちのもとから盗まれるところでお止めにならないと。そこがほんとうの終りなのですから。あとはごまかしにすぎません。でもぼくが読んだのではそれがいちばんいい作家です。あらゆるアメリカ文學はあれから出ています。それ以前には何ひとつありません。それ以後もます何ひとつないといつていいでしよう」

アーネスト・ヘミングウェイ『アフリカの緑の丘』

（西村孝次訳、三笠書房・ヘミングウェイ全集、一九五六年、原著一九三三年）

少し気になるコメントです。ヘミングウェイは、『ハック』をアメリカ文学空前絶後の傑作であると断言しながら、物語として余分な結末があり、不完全であると批判してもいるわけです。だとすれば、ヘミングウェイにとって、『ハック』はそのプロットや物語ゆえに傑作なのではなく、別の側面において唯一無二であると言えないでしょうか。

ヘミングウェイはアメリカ文学における文章のスタイル、描写の様式、言葉遣いに革新的な

影響を与えた作家です。彼が、作家目線で『ハック』を賞賛しているとしたら、それはおそらくその言葉遣いについて触れているのです。彼が繰り返し「あらゆるアメリカ文学」と述べていることに注目しましょう。日本文学と違つて、英語で書かれた文学＝アメリカ文学ではあります。ヘミングウェイは、アメリカ南部の最下層に育つた野生児の息づかいが感じられるようなハック自身の「声」を念頭に、空前絶後の「アメリカ文学」と評価したのではないでしょうか。

ちなみに『トム』は三人称の語りでした。トムとハックを分かつものは、語りの形、語り手の立ち位置や視線、そして声のあり方そのものなのです。『ハック』に至つて初めて、アメリカ文学はアメリカ語の「声」を獲得したと言えます。

## ニックの性格を表すあいまいな言葉遣い

主人公が語り手の例を見てきましたが、続いては語り手が脇役の場合です。アメリカ文学で有名な例は、スコット・フィッツジエラルドの一九二五年の代表作、ちょうど今四度目の映画化作品が公開されている『グレート・ギャツビー』(または『偉大なるギャツビー』)の語り手ニック・キヤラウエイです(\*4)。ニックは、主人公ギャツビーの豪邸の隣に引っ越してきたサラリーマンで、ギャツビーが恋い焦がれる女性デイジーの親戚でもあります。小説『ギャツビー』の有名な冒頭

部分を見てみましょう。

僕がまだ年若く、心に傷を負いやすかつたころ、父親がひとつ忠告を与えてくれた。その言葉について僕は、ことあるごとに考えをめぐらせてきた。

「誰かのことを批判したくなつたときには、こう考えるようにするんだよ」と父は言つた。「世間のすべての人が、お前のように恵まれた条件を与えられたわけではないのだと」

F・スコット・フィッツジエラルド『グレート・ギャッビー』

(村上春樹訳、中央公論新社、一〇〇六年、原著一九二五年)

これで読者の心をわしづかみにするのは難しいですね。つまり、ニックはそういう「第一印象の弱い男」なのです。高学歴で金持ちの坊ちゃんですが、押しが弱い。なりたい自分になり、欲しいものを手に入れるために突き進む、きらびやかな成金主人公ギャッビーとは対照的な男です。良心的だけど行動より考えが先立ち、他者への配慮ができる、言外の意を察する解釈力や共感力があります。冒頭部分は端的に言えば、自分は生まれついての傍観者である、と読者に明かしている部分なのです。

この小説は話の筋自体は驚くほど軽薄とさえ言えます。そんな物語に奥行き・立体性を与

えているのが、この脇役ニックのためらいがちにも聞こえる端正な語りの声であり、そこから察せられる奥ゆかしい性格であり、主人公ギヤツビーの隣人という立ち位置なのです。

## 視線装置としての「吾輩」の存在

続いては、日本でいちばん有名な一人称の語り手です。

吾輩は猫である。名前はまだ無い。

どこで生まれたか頓と見当がつかぬ。

夏目漱石『吾輩は猫である』(漱石全集一、岩波書店、一九九三年、初版一九〇五—〇六年)

日本一有名な語り手ですが、ある種特殊です。第一、吾輩の語りの声はどのようなプロセスで読者に届いているのでしょうか。これはある意味、吾輩が猫であるからこそ深まる謎ですが、実は、人間を語り手に据えた一般的な小説でも、同じ疑問が当てはまります。今まさに小説世界に生きてアクションしている人物が、同時にひつきりなしに語っている状況——一人称の語り手が現実にいるとしたら、それは、自分や周りのことを常に実況中継している人、とな

ります。

一人称の語り手は小説世界における立ち位置がその語りの質を決定すると言いましたが、それは『吾輩は猫である』(以下『猫』)の場合、どのような仕組みになるでしょうか。

作品の一部を見ながら考察します。苦沙弥先生の家にいつものごとく若い文士たちが集まつてきます。寒月君は大学で物理学を研究していますが、文学もやっている、少し押しが弱い青年です。彼が、新しい芝居を考案したと言います。

「東風君僕の創作を一つやらないか」(中略)「君の創作なら面白いものだらうが、一体何かね」「脚本さ」と寒月君が成る可く押しを強く出ると、案の如く、三人は一寸毒気をぬかれて、申し合せた様に本人の顔を見る。「脚本はえらい。喜劇かい悲劇かい」(中略)「なに喜劇でも悲劇でもないさ。近頃は旧劇とか新劇とか大部やかましいから、僕も一つ新機軸を出して俳劇と云ふのを作つて見たのさ」「俳劇たどんなものだい」「俳句趣味の劇と云ふのを詰めて俳劇の二字にしたのさ」

俳劇の趣向を東風君がたずねます。「俳句趣味」の芝居だから、短く一幕物で、舞台のしつらえは、「舞台の真中へ大きな柳を一本植ゑ付けてね。夫から其柳の幹から一本の枝を右の方へヌツと出させて、其枝へ鳥を一羽とまらせる」鳥の足は「糸で枝へ縛り付けて置くん」だそ

うです。柳の枝の下には、行水盥<sup>ぎょうすいどん</sup>があり、「美人が横向きになつて手拭を使つて居るんです」。ここで皆は「そりやデカダン」「検閲<sup>けんえき</sup>が入る」などと少し騒ぎます。肝心のお芝居の内容ですが、「花道から俳人高浜虚子がステッキを持つて」「悠々として腹の中では句案に余念のない体で」登場します。

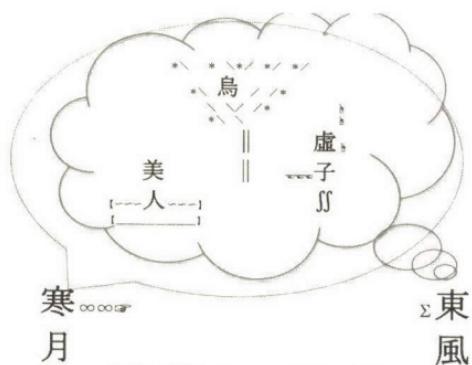
「虚子が花道を行き切つて愈<sup>いよいよ</sup>本舞台へ懸<sup>かか</sup>つた時、不図句案の眼をあげて前面を見ると、大きな柳があつて、柳の影で白い女が湯を浴びて居る、はつと思つて上を見ると長い柳の枝に鳥が一羽とまつて女の行水を見下ろして居る。そこで虚子先生<sup>おおいさん</sup>大に俳味<sup>はいみ</sup>(\*5)に感動したと云ふ思ひ入れが五十秒ばかりあつて、行水の女に惚れる鳥かなと大きな声で一句朗吟するのを合団に、拍子木を入れて幕を引く」

寒月君は得意そうなのですが、皆には大不評です。「あんまり、あつけない様だ。もう少し人情を加味<sup>かみ</sup>」しろとか、「たつたそれ丈<sup>だけ</sup>で俳劇はすさまじいね。上田敏君(\*6)の説によると俳味とか滑稽とか云ふものは消極的で亡国の音ださうだ」とまで言われてしまします。しかし、寒月君は負けずに反論します。

「理学士として考へて見ると鳥が女に惚れるなどと云ふのは不合理でせう（中略）其不合理な事を無難作に言ひ放つて少しも無理に聞えません（中略）何故無理に聞えないかと云ふと、是は心理的に説明するによく分ります。実を云ふと惚れるとか惚れないとか云ふのは俳人其人に存する感情で鳥とは没交渉の沙汰であります。然る所あの鳥は惚れてるなど感じるのは、つまり鳥がどうのかうのと云ふ訳ぢやない、必竟自分が惚れて居るんでさあ。虚子自身が美しい女の行水して居る所を見てはつと思ふ途端にずつと惚れ込んだに相違ないです。さ

あ自分が惚れた眼で鳥が枝の上で動きもしないで下を見つめて居るのを見たものだから、は、あ、あいつも俺と同じく参つてゐるなと瘤違ひをしたのです。瘤違ひには相違ないですがそこが文学的で且つ積極的な所なんです。自分丈感じた事を、断りもなく鳥の上に拡張して知らん顔をして済して居る所なんぞは、余程積極主義ぢやありませんか。どうです先生」

寒月君はがぜん俳劇の新しさを擁護します。もうおわかりだと思いますが、この俳劇の逸話は、小説『吾輩は猫である』全体のミニチュアとして挿入されています。いわゆる入れ子



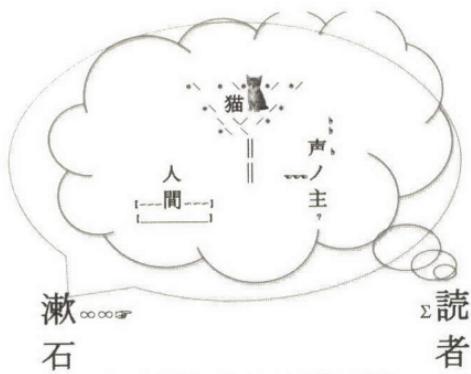
〈図1〉「俳劇」についての語りの構造

構造の一種です。『猫』はもともとは小説というよりも散文による写生スケッチとして高浜虚子主催の俳句雑誌『ホトトギス』に連載されたことを思い返してもよいと思います。

この俳劇の場合も、『猫』の場合も、本来は言葉を語らなない動物が、その立ち位置がゆえに、写生という俳句的スケッチを構成するための視線装置として機能しています。俳劇で鳥は客体である美人を鑑賞するための視線装置です。『猫』でも、猫は人間たちのやりとりを皮肉な距離をとりつつ観察するための視線装置になっています(図1・2)。

ここで一つ心打たれてしまうのが、俳劇の逸話を語つているのも猫である吾輩だということです。寒月と東風の話に耳を傾け読者に報告する吾輩はいつたいどのような気持ちになっているのでしょうか。実存の危機に瀕しているのではないかと私は心配でたまりません。小説世界の存続に危機を招くこの俳劇の逸話は、『吾輩は猫である』の中で最大の現実棚上げ危機ポイントだと思います。

別の見方をすれば、俳劇の逸話は、看板上は猫が語っているこの小説の種明かしをしていると読むことができます。この小説で、俳劇の虚子にあたる立ち位置にいるのは誰なのか、



〈図2〉「吾輩は猫である」の語りの構造

という謎を呈示すると同時に、寒月のセリフを借りるなら、「自分丈感じた事を、断りもなく猫の上に拡張して知らん顔をして済して居る所なんぞは、余程積極主義ぢやありませんか」と漱石が見得を切つてゐるようにも聞こえます。

## 読者の棚上げ能力を試す『わたしの物語』

小説の魅力はこのように、考えてみると不可思議な一人称の語りに対し読者が見せる柔軟な想像力、その現実棚上げ能力に端的に表れています。世の中にはそんな読者の「現実棚上げ能力」を試す、その限界に挑戦するような小説があります。とりわけ「棚上げ能力」に長けた読者を対象に、好奇心・冒險心の強い作家が無茶ぶりの境界線を探るような小説作品です。アルゼンチンの小説家セサル・アイラの『わたしの物語』もまさしく読者の「現実棚上げ能力」を試す小説の一つです。冒頭部分を見てみましょう。

わたしの物語、というのは、「わたしがどのように修道女になったか」という物語ですが、それは  
だいぶ早い時期、まだ六歳になつたばかりのころに始まりました。始まり方は生き生きとした思い  
出ですので、細かいことまではつきり覚えていません。そのことの前には何もありません。それから、

ただ一つの生き生きとした思い出が始まり、途中で夢を見たりもしましたが、途絶えることなく、ずっと続いて、わたしは修道会の服を着るにいたつたのでした。

セサル・アイラ『わたしの物語』（柳原孝敦訳、松籜社、二〇一二年、原著一九九三年）

この小説の原題は『わたしはどうのように修道女になつたか』です。実際主人公の語り手がどのような糺余曲折を経て修道院に入るに至つたのかという告白録のような冒頭です。続きを読むと見ます。

ロサリオに引っ越した後の話です。生まれてから最初の六年間、お父さんとお母さんとわたしの三人はブエノスアイレス州のある町に住んでいましたが、その町のことはわたしはひとつとして覚えていませんし、その後も一度も行つたことがありません。コロネル・プリングレスという町です。なにしろそんな田舎からやつて来たので、ロサリオはたいそう大きな都市に思われ、ずいぶんとびっくりしたものでした。

父は到着して一日としないうちに、わたしと交わした約束を果たしてくれました。アイスクリームを食べに連れて行つてくれたのです。それがわたしにとっては初めてのことだったと思います。

ここで読者は、この小説はある程度の時間の

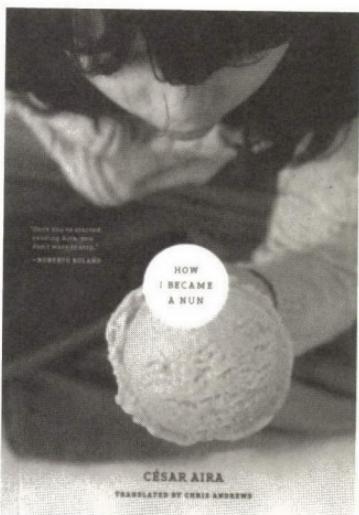


図3) César Aira, *How I Became a Nun*  
(セサル・アイラ「わたしの物語」英語版)

広がりをもつた物語になるだろうという予感を抱きます。語り手は現在修道女になつていてるようですが、物語は彼女が物心ついた六歳のときに始まるので、この小説は彼女の半生記なのだろうと考えます。しかも宗教と無関係な初めてのアイスクリームの思い出から始まるとしたら、かなり長い話になりそうです(図3)。

ところが、この小説は西洋の長編小説の基準からするとずいぶん薄いのです。「どんな工夫を凝らして一五〇ページ程度で半生を語るのかな」というような、小説を読み始めた時点ではほんやりとした期待や不安、そんなさわめきを感じます。

しばらく読み進むと、語り手が小学校に入学し、名前がセサル・アイラだと明らかになります。ここが最初の棚上げポイントですが、作者と同姓同名の人物が登場する小説は珍しくないので、それほど足止めを食いません。作者と語り手が同一人物だと考えるようなら、棚上げ能力的には「問題アリ」です。

実は、棚上げ能力が試されているのはもう一点、セサルが明らかに男性の名前であることです。

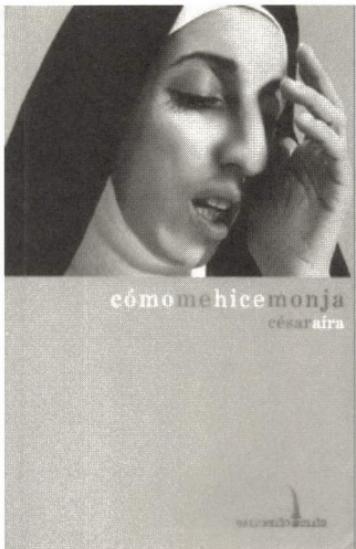
小説の主人公セサルちゃんも周りから男の子と見なされているようです。男の子に生まれたけれど、自分のことを女の子と感じているらしい。「最近は性同一性障害という診断名もあるし、なるほど」と思うのですが、「わたしは女の子」という命題はセサルちゃん的には真実だとしても、尼僧院、カトリック教会的にはどうなのでしょうか(図4)。

セサルちゃんは本当に修道女になれるのか。ここに至つて、この小説の前提がぐらついてきます。

小説も中盤になると謎は深まります。というのも、セサルちゃんがいつまでたっても大きくならないのです。小説内の時間の経過が遅いのです。半分読んでもセサルちゃんは六歳のまま。「この後どれだけスピード一日に修道女になるまでのお話が展開するのかな」と心配する一方で、

「もしかしたら、大人になるまで話は進まないかも」というあきらめの気持ちも湧いてきます。というのも、一つの小説の言葉遣いには内的なリズムがあり、それが中盤を過ぎて破られることはめったにないからです。

この小説の最大の魅力は、物心ついたばかりの自称少女の茫洋としていたながら



〈図4〉 César Aira, *Cómo me hice monja*  
(セサル・アイラ『わたしの物語』スペイン語版)

哲学的とさえ言える意識のフィルターのありようが、子どもの世界観を維持しながら、大人の言葉を駆使して仔細に描かれる点です。だから、小説の読みどころは学校での出来事やセサルちゃんの行動ではなく、その意識のありよう、ちよつと変わった子どもの意識を通じて見直した身の回りの世界で、これが抜群に面白いのです。自分の子どもの頃を思い出すようでいて、同時に異世界の物語でもある感じです。

小説の言葉遣いの内的リズムが物語の進行や広がりを規定している。これは言い換えると、小説の読者にとって、セサルちゃんが男なのか女なのかはつきりしないという、現実的に大事な問題よりも、語り手が紡ぎだす独特の言語世界が維持されるほうが、より優先順位が高いということになります。「セサルちゃんの語りをいつまでも読んでいたい」と思うようになればしめたもの。この時点で現実はかなり棚上げされています。次から次へと訪れる棚上げテストをスルーできるでしょう。小説の結末に訪れる「最終棚上げテスト」に至るまで、自分を試してみたい方はぜひ挑戦してみてください。

以上、小説の言葉遣いが「ウソをあたかも本当であるかのように断言する」という特殊な言説であるために生ずる、小説特有の現象について、一人称の語りを例に、読者の視点、作者の視点から見てきました。

(注)

\* 1 サ缪エル・ティラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1771—1834)は、イギリスの詩人、批評家、哲学者。ウィリアム・ワーズワース(William Wordsworth, 1770—1850)とともに『抒情歌謡集』(Lyrical Ballads)を著し、ロマン主義の先駆けとなつた。主著に詩「老水夫の歌」(The Rime of the Ancient Mariner)、譜論「文学的自伝」(Biographia Literaria)など。

\* 2 クリエイティブ・ライティング・プログラム。アメリカで一九三〇年代に始まつた詩や小説を実際に執筆する大学院課程。

\* 3 crapはアメリカ英語の卑語で「くそ、うんち」、転じて「くだらなーい」「べそ、うな」という意味でも使われる。phonyは回りく「偽の、いんちきの」という意味。

\* 4 「カーネル・ギャツビー」は一九二六年、一九四九年、一九七四年、一〇一三年にアメリカで映画化されている。また、一〇〇〇年には米英合作のテレビ映画作品として、一九九九年には「ユー三一ク・メトロポリタン歌劇場でオペラ作品として制作されている。

\* 5 俳諧の持つ味わい、情緒。

\* 6 上田敏(一八七四—一九一六)は実在のフランス文学者、評論家、詩人。東京出身。小泉八雲に学び、夏目漱石とともに東京帝国大学(現東京大学)英文科の講師を務めた。

## 参考文献

廣野由美子「一人称小説とは何か—異界の「私」の物語—」(ミネルヴァ書房、一〇一一年)

デイヴィッド・ロッジ『小説の技巧』(柴田元幸・斎藤兆史訳、白水社、一九九二年)

大浦康介編『フィクション論への誘い—文学・歴史・遊び・人間—』(世界思想社、一〇一三年)