

「川へはいつちやいけない」のは誰か？ 物語内ナレーターの機能と効果 —「ポスト・ナラトロジー」で読むウルフ、谷崎、賢治—

平中 悠一

要旨

文学の感動は個人の主観に属する読者の自由な領域で、そこには上下も順位もない。だがその感動には普遍性があり、その感動を支える基盤は作品テキスト自体にもあるはずだ。例えば国語教材ともなる宮沢賢治の「オツベルと象」の不思議な読後感。その源には何らかのテキスト的な構造がやはりあるだろう。今日文学研究の主流はテーマ論で、1980年代に注目されたジュネットのナラトロジーに代表されるテキスト分析に昔日の勢いはない。ナラトロジーは本国フランスでは高校の国語教育に取り入れられ成果を上げているが、2010年代以降「全ての小説はコミュニケーションであり、そこには必ず語り手が存在する」というナラトロジーの「公準」を否定するノン・コミュニケーション理論が研究者には無視できないものとなっている。「小説はコミュニケーションではなく、語り手不在の場合もある」とする後者との決裂が、高度なテキスト分析をより困難にしているが、地理的・言語的に遠く離れた日本から見ると、この両者は二者択一ではなく併用の可能性もありそうだ。本稿では現在の欧米のこのテキスト分析の新潮流を取り入れ、ノン・コミュニケーション理論が分析するヴァージニア・ウルフと、谷崎潤一郎、宮沢賢治の作品に構造的な共通性を提示し、日本の二十世紀小説の「語り」がいかに関連時代のウルフの文学的美学とも同時多発的に響き合い、競い合っていたかという点に照明を与えたい。ひいては読者の自由な感動を肯定し、普遍的な根拠を与えるひとつの視座として、共有可能な客観的読解を求めたい。

キーワード：アン・バンフィールド、「オツベルと象」，「卍」，国語教材，Virginia Woolf，ノン・コミュニケーション理論

1. はじめに

「おや、〔一字不明〕、川へはいつちやいけないつたら。」

宮沢賢治（1896～1933）の「オツベルと象」は国語教科書にも度々とりあげられた有名な作品だが、この結末は、多くの読者にとって謎めいたものとして印象に残っているだろう。インターネットを見ても、一般の読者の様々な「謎解き」を見つけることができる。たとえば、象の失敗の教訓に学ばずまた迂闊な行動をとろうとしている聞き手、または当の象自身を戒めている、というようなものから、はたまた、殺伐とした世をはかなんだ象が入水自殺をしようとしている、というようなものまで、まさに想像力の自由な飛翔を慫慂した日本の国語教育の成果をまざまざと見る観がある。そしてそれは、事実読書の喜びであって、どれが正しいといえるものでもない。どれがどう優れている

とか、どう間違っていると議論したり、順位付けたりすることなく、あくまでも読者の領分として、その主観的な想像の自由は守られるべきだろう。

他方、文学研究においては客観的な分析が求められる。とはいえ何が客観的な根拠となるかといえば、話はそう単純にはいかない。一般に、作家研究により何らかの補助的な文献（日記、書簡、草稿ほか）に依拠し作品のある部分について作家の意図を仮に特定できる場合であってさえ、残された作品が作家の意図通りに完成されているかどうかはまた別の問題であり、独立したテキスト分析の必要性はいぜんとして残る。

たとえば、「オツベルと象」のこの結末の持つ意味あるいは価値は、現在の「ポスト・ナラトロジー」的な小説ナレーション（語り）に対する知見を参照することで、一定の機能と効果を持つ構造として、客観的に分析することができる¹。つまりこの結末の「謎」に、一定の客観性をもった「解答」を与えることができる。もちろんそれはそうした一般読者の自由な想像力を妨げるものではない。むしろ、その多様な想像の起点となるテキストの構造を明らかにするものとなるはずだ。さらにいえば、この機能と効果は単に特定の作品にのみ見られるものではない。宮沢賢治と並べて、同じく十九世紀末生まれで二十世紀に活躍した谷崎潤一郎（1886～1965）さらにイギリスのヴァージニア・ウルフ（1882～1941）をここでは例に挙げよう。上述の構造を分析の軸に据えることで、これらほぼ同時代の作家たちは、言語と文学的伝統、文体や文学的美学の違いを越えて、ひとつの共通した小説文の機能と効果を追求したと見るのが可能になる。

上で現在の「ポスト・ナラトロジー」と仮に呼んだものは、1970年代以降日本の文学研究者の間でも盛んに論じられたジェラルド・ジュネットより続くナラトロジーと、その理論の「公準」を否定する立場、とりわけアン・バンフィールドに代表される議論が交錯する、現在の小説ナレーション分析の理論的状況のことを指している。後者の議論はジュネット理論を国語教育に大きく取り入れたフランス（後述）においても2010年前後以降無視できないものとなっているが、本稿ではただし、バンフィールド理論がジュネット理論（ナラトロジー）を全面的に否定すると見るのではなく、それを含みこみ、総合するかたちでひとつのパラダイム的な乗り越えが行われている、という立場をとる。

バンフィールドの主張はまず *Unspeakable Sentences*（言われぬ文²）で確立されることとなった。ジュネットの代表作『物語のディスコース』に十年遅れるが、ジュネットと同じくエミール・バンヴェニストをひとつの主要な先行研究としている点でナラティヴ（物語）理論的には同じ源流を持つともいえる。さらにその理論的アイディアの直接的契機となったのが、アメリカで活躍した日本の言語学者黒田成幸の日本語を論拠とした小説テキスト分析の諸論であり、さらに時代は遡るが、同様にバンヴェニストに（さらにケーテ・ハンプルガーにも）依拠したハラルト・ヴァインリヒの『時制論』も重要な示唆を与える著作と考えられる。本稿では「ポスト・ナラトロジー」的な分析の基礎となる文献として、主にこれらを参照する。

全体の構成としては、ひとまず「ポスト・ナラトロジー」とここで呼んだ現在の状況について本稿との関連性を基準に簡単な概観を行った後、バンフィールドが直接分析している作品でもあるウルフの例を見、さらにその構造分析を同時代の日本語小説、谷崎、賢治のテキストに適用してみたい。理論的な現状の確認の上に、具体的な分析を提示することで、現在のナレーション理解の理論的な進展が文学テキスト分析の新たな方法論を開示すること、また、その方法論がさらには日本の国語教材として広く用いられる作品にも十分適用できることを例示し、客観的な文学教育（中等教育

を含めた日本の文学教育)の可能性をも示唆したい。これが本稿の狙いである。

2. ナラトロジーから「ポスト・ナラトロジー」へ

ナラトロジーは、一時のブーム的状况のあと、日本の文学研究では一般にはほとんど顧みられなくなっているが、その後もさまざまに発展、分岐し、精緻化を進めた。しかし、バンフィールドの理論がそれらとは決定的に異なるといえるのは、もはや「クラシック (古典的)」と呼ばれるジュネット理論以来、その近年の末裔に至るまで³、ナラトロジー派が一貫して前提とする、その「公準」を否定するためだ。新旧にかかわらず、ナラトロジーはすべての小説を機能 (審級) としての語り手 (ナレーター) から、機能としての読者へのメッセージと捉える⁴。それに対し、バンフィールド (1982) は小説文にナレーター不在の部分があることを論証する。そしてこのナレーター不在のおよぶ範囲は、最終的には、三人称で書かれた小説の全体にまで広げられる。一方ジュネットは、全ての小説は本質的に一人称である、と考える。つまり彼にとってナレーターの不在などありえないのである⁵。しかしバンフィールドと異なり、ジュネットにはナレーター常在の論証はない。言語の本質をコミュニケーションに見ている以上、そこには前提としてかならず話し手に当たる主体が存在する。それが小説ではナレーターとなる。一方ナレーター不在を論じるバンフィールドにとって、言語や小説はコミュニケーションに尽きるものではない (ここでは「コミュニケーション」を上述の「発信元→メッセージ→受信先」の構造に等しいものと単純化して考える)。バンフィールドはナラトロジーを「小説をコミュニケーション構造へと帰着させる」理論として批判する (「コミュニケーション理論」と略称する)。逆にバンフィールドの理論は「小説の本質はコミュニケーションではないと見る」理論といえる (「ノン・コミュニケーション理論」と略称する)。しかし繰り返すが、本稿の立場では、後者は前者をひとしなみに否定するものではない。自伝のかたちを模した一人称のフィクション小説では明らかに語り手が存在する。つまりバンフィールド理論は、小説テキストにはナラトロジーでそのまま分析できるコミュニケーションの構造を持つ部分と、ナラトロジーでは分析できないコミュニケーション構造を持たない部分がある、といっていると理解することができるだろう。

バンフィールドを中心とするこのノン・コミュニケーション理論に対する一般の認知は、ナラトロジーに比べると大幅に遅れた。その要因はいくつか考えられるが、たとえばバンフィールドに先立つ黒田理論は日本語という、西欧語から見て、いわばニッチな言語の分析を論拠としているがゆえに、非日本語話者にはその妥当性の如何を批判的に検討することが容易ではない。バンフィールドは黒田と同じチョムスキアンで、その論証は生成文法理論に基礎付けられている。これもまた文学研究者に遠ざけられる大きな理由となっただろう⁶。また、先行するナラトロジーからの激しい攻撃も特筆に値する⁷。しかしそれ以上に、「有用性」の問題もあったのではないだろうか。つまり、ナラトロジーはすべての小説に語り手の存在を前提する。それによって、ジュネットのいうとおり、すべての小説を本質的に一人称の小説と同様にみなして分析することができる。ところがノン・コミュニケーション理論は、ナレーターの常在を否定する。ナラトロジーが豊富に与えた様々な分析方法は、条件付きで、ローカルにしか用いることができなくなってしまう。つまり理論としての普遍性を失ってしまう。バンフィールド (1982) が、それに代わるどのような分析の可能性を与えてくれるというのだろう。ただナラトロジーの有効性を大きく損ねるだけではないのか。

さらにいえば、そもそもナラトロジーの「有用性」自体も問題だったのかもしれない。例えばジュネット『物語のディスコース』はプルースト『失われた時を求めて』に従来の小説とは異なる独自の

リズムを見出す。説得力のある、知的には非常に興味深い読解だろう。しかし、その読解がいかにも鮮やかであることを別にして、ブルーストの作品自体の理解が、それでどれほど、そしてどのように進展したのかと問われれば、その知見は、独自のリズムがあるということそれ自体からあまり大きな広がりを持たなかったのではないだろうか。あるいはナラトロロジーの当初のブームと現代の衰勢の理由もそのあたりにあるかもしれない。ナラトロロジー自体に高い価値を見出さなければ、そのナラトロロジーをさらに否定する理論という「触れ込み」を持つ新しい理論（ノン・コミュニケーション理論）を研究しようとする人は少ないだろう。またナラトロロジーよりも、「テキスト論」として様々なテーマ論の百花繚乱が生まれる理由、さらには根強い作家研究を正当化する根拠もそこにあったのではないだろうか。つまり、ナラトロロジーに対するある種の失望である。しかし小説テキストをそれ自体として分析するテキスト分析は、ある段階で必ず必要となることは事実だろう。さもなければ、文学研究、小説研究は、いかに多様で豊かであっても、その本体である作品テキスト自体ではなく、ただその周囲をぐるぐる回る研究に終始してしまうことになる。

この難点を、ナラトロロジーの「公準」を否定し、一度はナラトロロジーによりいわば葬り去られたノン・コミュニケーション理論をナラトロロジーと併用することで、乗り越えることができないだろうか。テキストそれ自体を分析する、より有用性の高い、「ポスト・ナラトロロジー」的な考察をそこに見出すことができないだろうか。この試論では、以下にその可能性を探ってみたい。

3. なぜ突然「あなた」と呼びかけ始めるのか（ウルフ『波』の場合）

バンフィールドの重要な分析対象のひとつはヴァージニア・ウルフであり、ここでもまずは新訳も刊行された『波』（1931）から分析を初めてみよう。『ダロウェイ夫人』（1925）『灯台へ』（1927）『オーランドー』（1928）などに続くウルフ作品の中でも実験性の高い長編小説だ。六人の人物の詩的な独白の交替で構成されており、ウルフ自身「新しい種類の劇」「散文だけど劇」「小説そして詩」などと日記に着想を記しているが⁸、ちょうど舞台の上に並んだ人物それぞれに順に照明があたり発話が終わると闇の中へ消えていく、とでも形容できるような形式を持っている。そこに各章を区切るかたちで海、波、庭、室内等の基本的に無人の情景が点描され、日の出から日没まで一日の陽の動きに従い分割され順に挿入されていく。原文では斜体で印刷されたこの「幕間」は三人称の物語文、バンフィールドのいう非人称で視点を担う主体が不在の文、無人カメラにたとえられる叙述にあたるが⁹、作中人物に帰することのできないナレーションは、この「無人の情景」と、各人物の発話開始時に挿入される人物名を明示する挿入句「（誰々）はいった」に限られる。後は六人の人物それぞれによる一種の「台詞」、ひとり語り、すなわち一人称の語りとなる。つまりバンフィールドがナレーター不在を論証した非コミュニケーション的な三人称文はこの作品では周延的で、『波』のいわば本体においては、ほぼ全面的に「語り手」が存在することになる。

さて、今回注目したいのは、これら人物の語りを終結する、「「では、まとめてみよう」、バーナードは言う。¹⁰」と始まる最後の独白で、作品全体をこのバーナードの視点から改めて語り直す内容を持つ。バーナードはそもそも作品中最初に語り始める人物であり、各章の人物独白の口火を度々切る。記述者のな性格も示すことから、ナラトロロジー派のドリット・コーンは作品『波』全体をこの人物に具現化されるひとつの精神の産物とし、六人の人物に分節化して語られるのはこの最終独白にまとめられるひとつの通時的な自伝的回想であると見る¹¹。確かにそれは単一のナレーター（審級）による読者へのコミュニケーションというナラトロロジーの「公準」的構造に作品理解を従わせる読

解になる¹²。しかしナレーション（語り）の観点から見ると、この部分でさらに興味深いのが、このバーナードの最終独白のほぼ冒頭に、対話相手を示す二人称代名詞「あなた」が設置されている点である。

ジュネット、さらにバルトも参照するバンヴェニストの人称論では、一人称と二人称は互いを前提する。一方バンフィールド（1982）はバンヴェニスト理論のこの部分を修正し、二人称のみが一人称を前提すると論じる¹³。つまり、一人称の存在はコミュニケーション構造を自動的に含意しない。コミュニケーションを成立させるには「私-あなた」のペアが必要であり、むしろ不可欠なのは「あなた」の存在だと論じる。バーナードが突然「あなた」と呼びかけ始めるこの最終独白は、したがってバンフィールドのノン・コミュニケーション理論に照らしても、明白なコミュニケーション構造を示しているといえるだろう。しかし、さらに注意深くこのバーナードの「あなた」への語りかけ、そのコミュニケーションのあり方を見てみよう¹⁴。

「(略) お互いに見知らぬ仲だから (あなたには一度、アフリカ行の船の上でお会いしたように思うが)、思うままに話ができますよ。(略)」(略)「(略) あなたが見るわたしは、食卓で向かい合っている、こめかみの髪が半白になった、やや鈍重な初老の男だ。わたしがナプキンを取ってひろげるのを、あなたは見る。自分のグラスに葡萄酒を注ぐのを見る。それから、わたしのうしろでドアが開き、人々が通り抜けるのを見るのだ。(略)」(川本訳 221～222 頁)

ここでバーナードが語りかけている人物は、同じテーブルにつき、初老となった彼の姿を見、その奥でドアが開くのを見ている。したがって、これらの情報にここで初めて接する読者とは一致しない。つまり、二人称代名詞「あなた」が指すこの語りの受信者は読者ではない、ということが解るだろう。ナラトロジー的に分析すれば、この「あなた」は物語世界内の聞き手であり、バーナードは物語世界内の語り手ということになる。『波』の終結部をほぼ独占する長いバーナードの独白の冒頭に設置される「あなた」は、この構造を明示する。一方、上述したコーンの解釈では、複数の語り手により演劇的に進んできたこの作品は、ここに至ってひとつの自伝的回想の様相を呈するということになる。それは言い換えれば、物語内の一人物だったバーナードが、物語全体を統一し物語世界外の読者へコミュニケーションを行うひとつの審級（物語世界外ナレーター）に見えてくる、ということだ。しかし、そこに設置されたこの「あなた」は、あくまでも物語内の一語り手であり物語世界外の読者に語りかけてはいないというバーナードの語り手としてのステータスを確認する機能を持つ。結果この作品の一人称の語りは、物語内ナレーター、バーナードによる物語内の独白によって終息し、斜体で印刷された非人称の無人の情景が最終一行に鮮やかに回帰し結ばれる。このような理解が「ポスト・ナラトロジー」的には、すなわち、ナラトロジーとノン・コミュニケーション理論の併用によって可能となる。物語内ナレーターはジュネットのナラトロジーによれば物語世界外に向けてコミュニケーションを行うことができない、否、物語外の世界、読者の存在自体を認知しない。それが物語内ナレーターの特性である。そしてナラトロジーは常に作品世界外の読者に向かいコミュニケーションを行うナレーター（審級）の存在を前提する（物語世界外ナレーター）。一方ノン・コミュニケーション理論の分析では、そのような前提には根拠がない。テキスト上に記されていない発話の主体（この場合はナレーター）を英仏語小説の物語文に付加することはできない、というバンフィールドの論証に従えば、この作品は読者とのメディアムを持たないまま、つまり物語世界と読

者と完全に切断されたまま終結する、という強い印象を与えることになる。読者は、読者の存在にまったく関知しない物語世界内人物の、読者に対しては完全に非コミュニケーション的な独白を、ただ一方的に読むことになる。本稿ではテキストに表れた構造とその機能のみを考察し、作家の意図は問わず、また問うための紙幅もないが、作品世界の読者に対するこの排除性、非コミュニケーション性を表す造形の価値は、ウルフの文学的美学を想起すればさらに明快に理解されるだろう¹⁵。

4. 丸括弧内のコメントの価値（谷崎『卍』のかたち）

このようにナラトロジーの「公準」（物語世界外ナレーターの常在）をノン・コミュニケーション理論を参考に外してみると、これまで把握しにくかった構造が見えてくる。物語内ナレーターの機能を用いたこのウルフ『波』に類する例などは、現代日本文学にも多様に見出させるのではないかな。最も明瞭な一例として、同時代の谷崎潤一郎『卍』（『波』出版と同年 1931 年単行本化）がまず挙げられる¹⁶。

従来のナラトロジーで分析すると、どうも「座りが悪い」という印象が『卍』の構造にはある。この作品は、そのほぼ全体が人物園子のひとり語りに独占されており、一見自伝的な一人称の小説として読めてしまう。ところがその自然な理解を、まず第一章に現れる（ ）に入ったコメントが阻んでくる。

（作者註、柿内未亡人はその異常なる経験の後にも割に寡れた痕がなく、服装も態度も一年前と同様に派手できらびやかに、未亡人と云ふよりは令嬢の如くに見える典型的な関西式の若奥様である。彼女は決して美女ではないが、「徳光光子」の名を云ふ時、その顔は不思議に照り輝いた）¹⁷

この（ ）内のコメントのかたちは、続く第二章や、作中に持ち込まれる架空の「パラテキスト」のいわば作中ペリテキストのようなかたちでも差し挟まれる¹⁸。そして全巻の最後にもう一度、念を押すように配置されている。

（柿内未亡人は突然はらはらと涙を流した）

これら（ ）内の「作者註」は、一読明らかなように『卍』全編を貫く園子の語りの聞き手に属するものあり、それは園子の語りを作品外の読者に伝える記述者、媒介者でもある¹⁹。ナラトロジーで分析すれば、この（ ）内のコメントの主体「作者」は物語世界内に人物として存在し（等質性）、物語世界外（読者）へのコミュニケーションを担う「等質物語世界外ナレーター」にあたる。するとこのナレーターに向かって語りかけている園子は物語世界内の人物であり「物語世界内ナレーター」となる。とはつまり『卍』は一人称の自伝的な小説でなく、読者へ語りかける権能を持った（園子の物語を三人称で語るべき）統一的ナレーターを持つ、とナラトロジー的には理解できることになる。が問題は、すなわちこの理解の「座りの悪さ」とは、その根拠が限定的な、しかもいかにも付随的欄外的に（ ）に入れられた（控え目に、大勢に影響を与えまいとするかのような）「作者註」によるものだということで、物語のほぼ全域を司る主要な語り手は事実上園子であることは動かしがたい²⁰。そして『卍』の（ ）内のコメントの果たす機能は、まさにこの読解を導くことだろう。ナラトロジーは

すべての小説文を読者に対するコミュニケーションとして捉え、読者へ語りかけるメディアムとしてのナレーターの常在を前提する。しかしノン・コミュニケーション理論は、ナレーターの徴し(マーク)が不在の文にナレーターを補って読む根拠はない、と主張する。不在のナレーターの「声」を空耳のように聞き続ける必要はない、ということだ。そもそも『卍』の「作者」=ナレーターの限定的な、しかも()に入った介入は、読者と作品世界内をつなぐこの「声」を忘れることを促している。さもないとより遍在的に(忘れられないように)この「声」は介入することになっただろう。結果として読者は『卍』という作品のほぼ全編において、ひたすら自分の目の前のいる作品内の「作者」に対し、滔々と喋り続けている園子の語りに直面することになる²¹。園子は物語世界内のナレーターであり、読者に向かってコミュニケーションを行っているわけではない²²。()内の「作者」、物語世界外ナレーターのコメントは、そのことを読者に思い起させる機能を持つ。『卍』の持つ構造は、つまりその大部分において、読者に読者の存在すら知らない園子の語りを直接的に提示するかたちとなる。ナラトロジー的な物語世界外ナレーターの仲介を持たず、物語世界内の語りをいわば直に読者に差し出す。ナラトロジーの物語世界内ナレーターという概念に、ノン・コミュニケーション理論を加味すれば、このような理解が開かれる。『卍』という作品の「語り」、ナレーションが読者に与えるひとつの衝撃は、この圧倒的にコミュニケーションに満ちた饒舌な世界が、読者にとっては限りなく断絶された世界であるというコントラストが生む、強烈な非コミュニケーション性に存する、といっている。それは物語内ナレーターに物語世界外の読者が直面する時、生まれる感覚だ。()内の読者へのコメントは、いわば「隠し味」のように、この独特の感覚(読後感ならぬ読中感)を支持する機能を果たす。仮にこの()内の「作者註」がなければ、読者はフィクション読書の常として、園子のひとり語りの聞き手のポジションに自らを自然に据えてしまうだろう²³。あるいは「正当な」聞き手とまではいわずとも、後期谷崎の得意とした日記体作品の場合と同様に、「盗み聞き(読み)」の主体の位置にやすやすと身を置いてしまうだろう²⁴。そのようないわば読者としての「座りのよさ」を揺るがすように、この()内の「作者註」は設置される。同時代に英国でウルフが追求していた文学的美学にこの谷崎作品のナレーションの手法が極めて接近していたことは、この上論じるまでもないのではないかな。

5. 「川へはいっちゃいけない」のは誰か? (賢治「オツベルと象」のエニグマ)

上記の『卍』の分析は、ナラトロジーの「公準」を維持しても実質的に行える議論だとジュネット論者ならいうだろう。そこで大規模にならざるをえない理論的論証の代わりに、ここでは同種の構造を持つ作品としてもう一例、宮沢賢治「オツベルと象」を挙げて、本稿の試みる「ポスト・ナラトロジー」的分析の有効性を具体的に提示しておこう。概要の紹介も不要な周知の作品だろうが、「…ある牛飼ひがものがたる」と副題され、各章題は、第一日曜、第二日曜、第五日曜、と時間経過、あるいは物語の時間を表している。工場主オツベルと、オツベルに搾取される象の物語は、「オツベルときたら大したもんだ」と開始され、搾取するオツベルへの語り手の感服で鮮やかな印象を残す。「なぜぎよつとした? よくき〔く〕ねえ、何をしだすか知れないぢやないか。」「オツベルかね、そのオツベルは、俺も云はうとしてたんだが、居なくなつたよ。／まあ落ちついてききたまへ。」などと、そのナレーション(語り)は明らかにコミュニケーションのかたちを示している²⁵。

もはや明らかだろうが、本稿冒頭で「謎めいた」と形容したこの作品の結末においても、物語内ナレーターの機能が行使されている。その効果は、ウルフのバーナードの「あなた」の場合にやはり近

似している。念のため簡単に確認すると、この作品の語り手「牛飼ひ」は、一人称の語り手として、上記引用のとおりコミュニケーションのマーク（発話態度のモダリティ）に満ち溢れたことばづきを駆使し、この物語を語り続ける。読者はその週末の物語の場に参席し、牛飼ひの話の続きを聴いている感覚を味わう。それはあたかも物語的なコミュニオン（聖体拝領）のアナロジーのようだ。ところがその親密で特別なコミュニケーションの構造は、最後の一行で出し抜けに打ち砕かれる。

おや、[一字不明]、川へはいつちやいけないつたら。

確かに牛飼ひは、これまで一度も読者に語りかけているなどとはいわなかった。それは読者の勝手な思い込みだ。その事実を、読者は最後に唐突に突きつけられる。牛飼ひは読者に語りかけてはいなかったし、読者の姿さえ見えてはいなかった。牛飼ひは物語の中で物語の中の誰かに物語している、物語内ナレーターだった。その語りの場に、読者は立ち入ることなどできない。いや、かつて一度も立ち入ったことなどなかったのだ。牛飼ひが読者の存在を知らないように、読者は彼が語りかけている誰かが別にいることも、その語りの場に川があることも、そして読者の入ることのできない物語の中のその語りの場では、誰かが川へ入って（行こうと）していることも、何ひとつ知らなかったのだ。そして読者は気づくのだ。そこに自分はいなかったのだ、と。

この結末の巧みさ、技術の高度さは、ヴァインリヒが『時制論』でお伽話の結末の価値を分析した部分を参照すると一層鮮明になる。

「あるとき」という信号の後、しばらくの間童話の世界だけが続く。そしてかつて子供たちに童話を語って聞かせた経験のある人は、誰でも子供たちがその物語にどれほど夢中になるか知っているだろう。つまり子供たちは、自分の小さな体験世界とは別に、単に語られただけの世界があることを知るのだが、彼らはまさに童話によってそのことを初めて学ぶのである。（略）彼らが語られた世界と本当の世界の間をまだ確実に区別できないうちは、彼らを語られた世界から明瞭かつ確実な記号を用いて連れ戻すことがとくに重要である。そのため、童話では導入部と同様に終結部も型どおりに明白である²⁶。

ヴァインリヒの記述どおり、「オツベルと象」の終結部は曖昧さのない物語の終わり、現実世界への回帰を印す。つまり語り手が物語内ナレーターであると明示することによって、作品世界と現実との明確な断絶を突きつける。とはいえ、思春期の読者にとって（あるいは大人にとってさえ）「オツベルと象」のこの結末は、やや薬が効きすぎたものかもしれない。あまりに鮮やかに不意を打たれたために、その衝撃は後を引く。それほどこの物語世界から引き剥がされる感覚はトラウマ的なのだろう。

コミュニケーション的なマークのちりばめられたナレーションでここまであたかも（子どものように）自分がそのお伽話の語りの場に居合わせるかの感覚になっていた読者から、一瞬にして物語の世界はけっして立ち入ることのできない、無縁の場所となる。あれほど親しんだ、その物語の場に、実は自分はいなかった。誰も自分に語りかけてなどいなかった。このとり残されたような、名状しがたい疎外感。あるいは、子どもの頃、母親の手だと思って握った手が見知らぬ誰かの手だった時のあの決まりの悪さ。これもこの物語内ナレーターの機能（すなわち、物語世界内的コミュニケー

ション性)を用いた文学的効果といえるだろう。「オツベルと象」の終結部に日本の国語教育で育った読者たちが止むに止まれず答えのない想像を飽くこともなく投げかけ続けているのは、この文学の構造の為せる業ではないだろうか²⁷。

6. おわりに

以上、本稿では「ポスト・ナラトロジー」的な試みとして、欧米で確立された小説テキストのナレーション分析の理論を英語小説とともに日本語小説に適用してみた。

文学研究の方法論としては、ジュネットの本国フランスでもナラトロジーはテーマ論の隆盛の前にいまや顔色なしといえよう。ただしひとつだけナラトロジーが目覚ましい勝利を収めている分野がある。国語教育だ。フランスの高校では、そもそも読解力だけでなく表現力も割合客観的に採点できる出題法が確立されており、そこで問われる論述の技術は大学での論文執筆の基礎をそのまま形成している。その主要な出題法が「総合 dissertation」と「立論 commentaire composé」だが、後者においては通常、解答の方法論を解答者が複数選択できる。その選択肢にジュネットの「焦点化」の概念が入っている。つまりフランスの高校生は、ジュネットの「焦点化」の概念を使って国語の試験解答を書くことができる²⁸。作文教育を離れても、たとえば謎めいた構成を持つフランソワ・オゾン監督作品には「焦点化」の概念できれいに分析できる個所が目につく。ここにフランスの国語教育の影響があったとしても不思議はない。ジュネットもいうように、視点や焦点化という概念自体がそもそも視覚芸術からの借用だったことを思えば、小説文と同等以上に映画に親和性が高いのはむしろ自然だろう。分析理論であるナラトロジーが創作に影響するというのは転倒のようだが、これこそジュネットやナラトロジーの命名者として知られるトドロフらの「詩学」の目指すところだろう。

さて翻って日本の場合を考えると、かつてナラトロジーがいち早く日本に受容されたのは、コミュニケーション理論が日本語の持つコミュニケーション性（バンヴェニストのいうディスクール性）にマッチしたということもあるだろう。ナラトロジーによるテキスト分析は衰退しても、日本の国語の試験の、文のいわんとするところを問おうという出題法などには、全ての文をコミュニケーションと見るナラトロジー的な「公準」がいまだに生き続けているのかもしれない。

しかし本来的にコミュニケーション文である論説文はともかく、小説文の場合、そのような単純なコミュニケーションの構造に全てが収斂するものではないと見るほうが自然だろう。ヴァインリヒは物語文（レン文）の性格を次のように分析している。「(略)話し手と聞き手は、物語の続く間、語られた世界という舞台 *theatrum mundi* の中で演じる人物であるよりもむしろ観客で」あって、「ここで行われる発話には、聞き手と話し手の存在は直接には関与しない」と。(『時制論』五六頁)

今回見た賢治や谷崎、ウルフの例は、この物語文の基本的な構造を実現し、「物語世界外ナレーター」と読者を結ぶコミュニケーションの構造を、物語のいわば埒外に排除したもの、と見ることもできるだろう。

すべての文に統一的な語り手（審級）を常に前提するナラトロジーの一点透視図法的なパースペクティブの持つ階層的な小説観が、日本の伝来の文学はもちろん、現代小説にも一概に当てはまらないのは確かだろう。日本語小説文のテキスト構造分析も、今後ノン・コミュニケーション理論を併用し、ナラトロジーの「公準」が強いる限界を取り外すことにより、より有用性の高い、広がりのある客観的な読解を可能とするのではないだろうか。今回本稿で見たウルフ、谷崎、賢治という同時代作家たちのテキストにおける物語内ナレーターの機能と効果の分析が、その手がかりとなれば幸い

である。

註

¹ 標題にも掲げた「物語内ナレーター」の、小説ナレーションに対する現在の知見によって理解される機能と効果の分析を指すが、これは本稿が問題とする「ポスト・ナラトロジー」的状況から可能となる小説テキスト分析の一例に過ぎない。この現在の理論的状況についてはすぐあとに説明する。なお、本稿の分析は明示的な言語的マークの存在・不在にもとづいており、客観的な（客観的に反証可能な）構造の分析となる。

² Ann Banfield (1982) Routledge & Kegan Paul. 邦訳がないためバンフィールド (1982) と呼称する。

³ 「ポストクラシック」ナラトロジーとも呼ばれる。以下のサイトを参照 (2024 年 6 月 26 日閲覧)。

Meister Jan Christoph, “Narratology,” *The Living Handbook of Narratology*, Created: 26. August 2011, Revised: 19. January 2014.

<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>

Baroni Raphaël, « Narratologie postclassique / Postclassical Narratology », *Glossaire du RéNaF*, mis en ligne le 10 septembre 2018.

<https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/narratologie-postclassique-postclassical-narratology/>

なお、フランスではジュネット以降の文学テキスト分析理論としては、学校国語教育を中心にデュクロの言語学的意味論、ポリフォニー理論がむしろより大きな影響力を誇っているといえるだろうが (Cf. par ex., Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993, Bordas, 1986)、これもディスクール構造を前提とする発話理論であり、ジュネット的ナラトロジーの「公準」を否定するものではない (Cf. Patron, *Le narrateur—introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, 2009, p. 279)。その点で本稿ではバンフィールドの理論に特に注目する。

⁴ 例えばジュネットが参照するバルトはこう書いている。「対象としての物語は、コミュニケーションの伝達物である。物語の送り手が存在し、物語の受け手が存在するのだ。周知のように、言語的コミュニケーションにおいては、わたしとあなたは、絶対に互いを前提する。同様にして、語り手と聞き手（または読み手）を持たない物語はありえない」『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979 (1966)、36 頁。傍点は引用元による。

⁵ ジュネット『物語のディスクール』花輪光他訳、書肆風の薔薇、1985 (1972)、286 頁、『物語の詩学』和泉涼一他訳、同社、1985 (1983)、106 頁を参照。

⁶ バンフィールド (1982)、38 頁を参照。例えばカラーはバンフィールドの提示した問題には「深く立ち入るいとまも、専門知識もない」と『文学と文学理論』折島正司訳、岩波書店、2011 (2007)、305～306 頁においてなお書いている。

⁷ 前掲のジュネット『物語の詩学』55 頁にバンフィールド初期の論文に対する反論が見られる。それに先立ち、ドリット・コーン (1978、仏訳 1981) が同論文をとりあげ否定していた (Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978, p. 294)。ただしコーンは一人称と三人称の小説にはそれぞれ異なる分析法が必要、という立場をとった。『物語の詩学』105～106 頁に関しては、バトロン前掲書 (Patron, 2009) による批判を参照。ジュネットはバンフィールド (1982) を恐らくほとんど読んでいないだろうことも示唆されている。結局小説テキストをコミュニケーションとして理解するナラトロジーは、日常の読書、慣習的読書の精緻化

であり理解も容易であったが、バンフィールド理論はこの文化的規範ともいえる読書の枠組みを相対化してしまったことが問題だったのだろう。

- ⁸ *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier, Vol. III 1925-1930, The Hogarth Press, 1980, p. 128.
- ⁹ 「非人称（非人格）の視点」。この概念はバンフィールド 1987 年論文（「誰も見ていないものを描き出す」）で提示される。“Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Centre” in *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, eds. Fabb, Attridge, Durant, MacCabe, Manchester University Press, 1987. 日本語文献としては平中悠一『「細雪」の詩学』田畑書店、2024、211～218 頁にそのおおよその紹介がある。
- ¹⁰ 『波』川本静子訳、みすず書房、1976、221 頁。青山恵新訳では「とバーナードが言った」。早川書房、2021、273 頁
- ¹¹ コーン前掲書、265 頁。
- ¹² 新訳解説で青山はウルフの伝記や書簡などを挙げつつ作中の六人物は作家の自我の分身であるとし、その同一性を示唆している（364 頁）。一方旧訳の川村は「ウルフ文学の大前提は、現実を整理し、解釈し、説明する語り手の介入を認めないことであろう」としている（282 頁）。ここで川村のいう「語り手」は、ジュネットの「物語世界外ナレーター」（後述）を指している。
- ¹³ バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』岸本通夫他訳、みすず書房、1983（1966）、244 頁。バンフィールド（1982）、113～121 頁。
- ¹⁴ すなわちここで注目したいのは、前掲『「細雪」の詩学』345 頁およびその他で提示した「コミュニケーションの方向」の問題である。
- ¹⁵ 冒頭にも指摘したが、文章が必ずしも書き手の意図どおりに完成しないことは文を書く人ならみなよく知るとおりである。無論大作家と一般人を同列に語ることはできないが、大作家にはその分より高度な要求や美学があるだろうことを勘案すれば、主観的実感としてはほぼ同様の結果が起こっていることは想像に難くない。とはいえ受容者と断絶した作品世界という美学は、たとえばウルフが映画に見出す理想を述べたエッセイ“The Cinema”（1926）などに明確に記されている（*Selected Essays*, OUP, 2008, p. 172-176）。
- ¹⁶ いうまでもなく「語り」については日本文学独自の研究の歴史がある。特に『卍』については河野多恵子『谷崎文学と肯定の欲望』文藝春秋、1976、をはじめ数多くの論考があり、それらと欧米のナレーション理論との連絡は大きな問題だが、十分な検討・考察には論を改めなければならない。ここでは欧米理論からのナレーション分析に専念し、本稿との関連性にしがたい限定的にいくつかの指摘を註記するにとどめるが、文脈をまったく異とするはずの視点からほぼ近似的なテキストの特徴が指摘されている点は示唆的である。
- ¹⁷ 『谷崎潤一郎全集』第 13 巻、中央公論新社、2015、255 頁。結末部は 407 頁。
- ¹⁸ そもそも「註」はジュネット『スイユ』水声社、2001（1987）でもペリテキストとされるが、「作者註」によって導入される「手紙」（前掲全集第 13 巻、276～282 頁）や「誓約書」（同 340～343 頁）といった架空の引用テキストは、それらを註のいわば本体と見れば「パラテキスト」とも捉えられるのではないか。一方初収単行本の巻頭に付された、架空の物語であることを強調し、執筆の経緯を述べる「緒言」は本来の意味でのパラテキスト（ペリテキスト）。同 249 頁。
- ¹⁹ 園子には「先生」と呼ばれる。清水良典はこの「先生」を「いわば谷崎の創造した世界内の便宜的な役割」とした上で、「語り手」と「作者」（「先生」）の距離が明確に存在するとしている。『『卍』—〈声〉のパノラマ』『国文学解釈と鑑賞』2001、6 月号、106 頁、110 頁。

- ²⁰ 平野芳信は『卍』を「一人称でありながら、内実は三人称である叙述」として捉え（『卍』論（二）—《語り手》の発見『日本文学研究』1987、第4号、126頁）、「なぜ園子が語り手なのか」が、つまり園子が物語内の語り手として存在する必然性が、「肉体的」～「心理的マゾヒズム」への転換に注目する河野説では「説明しているようで説明されていない」と指摘している（同125頁）
- ²¹ 金子明雄「近代小説における<語り>の問題—谷崎潤一郎『卍』を手がかりとして」は野口武彦、榊敦子らの分析を引きながら「先生」の「声や姿」が「意図的に消去されている」とコミュニケーション理論的に分析している。小森陽一他編『物語から小説へ』岩波書店、岩波講座文学3、2002、248頁。ゆえに「園子がひたすら一人称で語り続けているように見えるテキストができあがる」同250頁。
- ²² 「同じ一人称の<語り>とはいっても、「読者諸君」に向かって書かれた手記である「痴人の愛」の<語り>とは全く位相を異にしたもの」と千葉俊二は評している。「谷崎潤一郎『卍（まんじ）』の<語り>をめぐる」『国文学解釈と鑑賞』1994、4月号、114頁。また鳥居邦朗「方法としての<語り>—「卍」を中心に」『国文学解釈と教材の研究』1978、8月号、70頁は「先生にさえわかるならば」それでよく「必ずしも読者にわからない語り方」とし園子の冒頭の語りの代名詞「あれ」（『卍』前掲全集第13巻、251頁）を例に解説しているが、この指摘はコーンがジョイス『ユリシーズ』最終章に非コミュニケーション性を認めた議論と重なる（前掲書229頁）。
- ²³ フィクション文学テキストの読書（レクチュール）の特質は、架空であることを前提にしながらもリアリティを楽しむ、いわば「複眼的（アイロニック）」（カラー前掲書、298頁）に、フィクションを半ば「事実」と混同しながら「虚実の被膜」に遊ぶことにある。ジュネットはこれを「ミメシス効果」と呼んだ（前掲書、1985、192頁）。そのような読書において、フィクション作品内の聞き手であろうはずもない物語世界外の読者が、そのことを十分承知しながらも、自らを物語世界内の聞き手に半ば同定してしまうことは、むしろ通常の一人称小説文ではコンヴェンショナルに前提されている「文化的規範」といってもいい。『卍』の（ ）内の「作者註」介入が阻むのは、この「規範的」な読書だろう。
- ²⁴ ところが『卍』では、読者は「先生」といういわば正式の語り手、つまりレポーター＝報告者をまず与えられており（等質物語世界外ナレーター）、けっして物語世界内の園子の「語り」を「盗み聞き」しているわけではない（即ち読者は異質物語世界外ナレーターとなる）。ただ、この物語世界外ナレーターは園子の「語り」の中に紛れ込み、読者は読書中の大部分の時間においてその姿を（同時に物語的次元の関を）見失う、というかたちになっている。なお、『卍』の「語り」のこの構造は、前掲『「細雪」の詩学』第三部第二章でも詳しく論じた。
- ²⁵ テキストは『【新】校本宮澤賢治全集』第十二巻、筑摩書房、1995、より。バンフィールド理論の論証自体は英仏語の文法に根ざしているため直接日本語には適用できず、日本語文のコミュニケーション／非コミュニケーション性は日本語に基づく分析が必要とされる。「オツベルと象」の語りのコミュニケーション性を位置づける方法はいくつか考えられるが、ここでは日本語文法のモダリティによる分析を提案しておく。益岡隆志『日本語モダリティ探求』くろしお出版、2007、より「発話のモダリティ」を参照。
- ²⁶ ヴァインリヒ『時制論』紀伊國屋書店、1982（1971、1964）、60頁。「あるとき」という童話の開始に呼応する物語世界からの離脱の記号の例として、ヴァインリヒはポルトガルの童話の「わたしのおはなしはこれでおしまい／わたしの口はジャムでいっぱい」、グリム兄弟の「それを信じない人は、一ターラー払いなさい」などの例を挙げている（61～62頁）。ヴァインリヒの論点はあくまでも時制の用法だが、「オツベルと

象」の終結部をこの「記号」の文学的な一形態と見ることもできよう。池上雄三「オツベルと象—白象のさびしさ」『國文學 解釈と教材の研究』1982、2月号、91頁も「この一言で牛飼いのおしゃべりはお終いになり聞き手は安心して散っていくのであろう」としている。そしてそれは、「物語世界内」の「聞き手」については、という話だろう。

²⁷ 宮沢賢治研究も無論数多く、谷崎、『卍』研究同様本稿では到底十分に検討できるものではないが、特に「オツベルと象」を主題とする論のうち、以上のような本稿の観点から興味深いものとして、遠藤祐「〈十一月〉の物語—「オツベルと象」は誰に語られたか」『学苑』2003、10月号、は、川へ向かっているのは「聞き手」である「牛」だろうと想像しているが（22～23頁）、それに先立つ8～9頁の読解はノン・コミュニケーション理論と重なり合う。また藤井彩夏「宮沢賢治「オツベルと象」論—関係の成立と崩壊—」『論究日本文学』第99号、2013、は「白象のさびしい笑い」の意味を優れて現代的に読み解いた注目すべき論考だが（58頁）「語り」の観点からは、作中での白象の呼称の変化について視点（意識の主体）の推移を指摘しており、この議論はナレーション理論でより客観的に分析できるかもしれない（57頁）。

²⁸ この辺りの事情は、教授法の問題点も含めて Rabatel, « L'introuvable focalisation externe : De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur »に詳しい（*Littérature*, n°107, 1997, p. 88-113）。