

近代前後の写実小説と自己言及性

ニコラ・モラー

自己言及性について

自己言及性 (self-reference)、あるいは自己反射性 (self-reflexivity) というのは、文字通り、あるもの、あるシステムがそれ自身について言及できる能力のことを指す。芸術一般では、表象する主体と表象される対象との関係を問題化した作品がこの範疇に入るとも言える。文芸作品においては、現実を完全に、あるいは忠実に表象できないのではないか、という芸術家の不安からこうした志向が生じる傾向がある。なお文学の領域では、フィクションについて考察するフィクションの場合、作者が作中でその作品自体に言及すると、語り水準の境界侵犯が起こり、フィクションの幻想が破れたりして、自己言及の現象が起きる。こう

した現象は、時代、芸術思潮や作者自身の文芸観によって、拒否されたり、許容されたり、また時には敢えて求められたりもする。たとえば、西洋文学史のカテゴリーで言えば、古典主義や写実主義とは異なり、バロック、ロマン主義、場合によってはモダニズム、さらに何よりもポスト・モダンにおいて、文学作品の自己言及性に好意的になる傾向があると言われている。

自己言及性はこのように小説の歴史を通して現れ、小説の根本的な要素をなすと言っても過言ではないだろう。むしろ文学史にとって異常な現象は、近代小説の典型とも言われる十九世紀の写実小説の方ではなかったか、という極端な声すらあるのである。

文学史における自己言及性は文学そのものの発祥とも

に現れた。『源氏物語』の螢の巻やホメーロスの『オデュッセイア』を想起すればうなずけよう。日本近代文学の成立前後に焦点を合わせると、十九世紀をはさむようにして、一方に戯作、他方に私小説があり、どちらも自己言及性に富んだ文学として注目されるのである。

戯作一般では語りの水準が複層化されることが珍しくないが、その中で類型化された赤本・黒本などのパロディーとして文学史に登場した黄表紙は、特に自己言及性の高いジャンルとして注目されるべきであろう。草双紙自体を題材にしたり、作者自身を登場させたりする作品も少なくなく、その例として、恋川春町、朋誠堂喜三二、芝全交の名などが挙げられる。作品の自己反射性を活かして、制作過程そのものを明かす黄表紙が一時期にはやったわけで、出版史の資料としても早くから注目されてきたのである。その中でも特に、山東京伝『御存商売物』（一七八二年）、『作者胎内十月図』（二八〇四年）、十返舎一九『的中地本問屋』（二八〇二年）、または式亭三馬『腹之内戯作種本』（二八一一年）などがよく知られている。これらはいずれも自己言及の極端な例であろうが、「表現機構」の仕組みを隠さずに、むしろ表に出すその特徴は、日本の近世文芸全般にわたるものと言つてよい。自作の途中でタバコの宣言をする山東

京伝、あるいは人形を操る人形使いの姿が見える浄瑠璃の世界なども皆この美意識の表れとして解釈したい。

他方、近代小説の成立過程では、作者と語り手は区別され、作者の介入も制限されるようになる。つまり、作者を作品世界の外に追いつき動きが見られるのである。しかし、作者の姿が完全に消えたわけではない。一方では、作家に関する情報がメディアに流され、他方では、主人公として作品世界に再登場するようになるからである。その二つの傾向が絡み合つて、「私小説」という日本独特のパラダイムが生み出されたのだとこれまで指摘されてきた。²⁾ こうして、黄表紙などとは全く異なる形で作者自身と思わせる人物が登場したり、小説を書く過程を取材したりする小説は、少なくとも私小説の成立以降は珍しいものではない。こうした二つの要素を合わせた典型的な例として、志賀直哉の『和解』（一九一七年）と永井荷風の『溼東綺譚』（一九三七年）を挙げることができる。

自己言及的な文学の歴史において、戯作と私小説という二つのピークの間には、写実主義という革命が訪れる。先にも述べたように、写実主義は表現の主体とリアリティーとの関係をあまり問題化しない。フローベールまたは坪内逍遙も小説を実社会を映す鏡と定義しているが、その定義の

裏面には鏡としての言語装置をなるべく読者に忘れさせようと努力することに小説家の義務があるという発想が潜んでいる。作者自身はもちろん、語り手の影も薄くして、話者が自立しているかのように見せかけるということ。こうした創作意識のもとでは、作者が作品世界に顔を出すことがルール違反と見られる傾向が強い。

にもかかわらず、作者と語り手が意識的に区別されつつあつた明治二十年代の小説においては、入れ子構造、作者の介入、冗漫な語り手など、語り手の構造を読者に意識させるケースが数多く存在する。こうした表現は最近まで、戯作の影響下にあつた明治中期の文学の未熟さを物語るものと解釈されてきたが、本稿ではその意味や役割を比較文学的なアプローチから考察してみたい。

比較文学的なアプローチのために

いくつかの例を挙げてみよう。

読者の方もごらんのように私は順調な歩みを始めたわけですが、このジャックの恋物語を一年でも二年でも三年でもあなたにお聞かせせずに、ジャックとその主人とをひき離して、二人を気の向くままにありとあらゆる偶然にまかせてひきずりまわすかいなかは、ひと

えに私の一存にかかつているわけです。

(『ディテロー』「運命論者ジャックとその主人」、一七九六年初版)

王寺賢太・田口卓臣訳、白水社、二〇〇六年
思案に迷ふ岐路ふたまたみち、西すれば悟りの路みち、東すれば迷ひの路、と行司の作者は悟つても、御当人は迷ひながら暫時躊躇の足を停めて傍への木椅子ベンチに腰をすゑ…

(石橋忍月『お八重』第八回、一八八九年)

敬うべき司祭がアングレームの坂道を登っていくあいだ、これから司祭がいかなる利害の絡み合いの中に足を踏み入れようとしているのか説明しておくのも無駄ではあるまい。

(バルザック『幻滅』、一八三七〜四三年)

野崎敏・青木真紀子訳、藤原書店、二〇〇〇年)

中背の男は二階へ上ツて仕舞ツた帰ツて来ぬ間にチヨツピリ此男の小伝をと言ふ可き所なれども…

(二葉亭四迷『浮雲』第一編、一八八七年)

私の本の中には作者の身動き、作者の意見、一毫たりとも出てほしくない。

フローベール書簡、一八五二年二月八日

作者が人物の背後にありて屢々糸を牽く様子のあらはに人物の挙動に見えなばたちまち興味を失ふべし

(坪内逍遙『小説神髓』、一八八五〜八六年)

登場人物を糸を使って操る全知全能の「作者」を登場させるディデローと石橋忍月、語り手の存在を強く読者に意識させるバルザックや二葉亭四迷、作者の介入を警戒するよりに呼びかけているフローベルや坪内逍遙。作者・語り手の顔出しをめぐるこれら様々な表現の類似にはあらためて驚かされる。こうした文学表現は、これまでそれぞれの言語圏の文芸評論において個別に論じられてきてしまっているもので、ここではその伝統を比較文学的な面から対話させてみたい。

西洋における自己言及的表現の研究

自己言及は、西洋の文学論では早くから取り上げられてきた問題で、時代や場所によって様々な概念で考えられてきた。近代小説の歴史で初めて論じられたのは、おそらくドイツロマン主義の時代において「ロマン主義的イロニー」(Romanische Ironie)が問題にされた時であろうが、現代批評史の流れでは、新たに次の二つの系譜が現れた。

一つは、フランス構造主義が主張した「メタレプシス」(metalepse)という概念に凝縮されている。どのような物語も、これを一種のコミュニケーション行為として考えた

とき、そこには「語りの水準」が少なくとも二つ并存している。すなわち、語り手・聞き手が位置している世界と物語世界とである。また、作品(より正確には第一次物語言説)内の登場人物が語り手となる場合もある。物語世界内の人物によって語られる話を第二次物語言説として位置付けることができ、作品の全体は語りの水準が複層化して、いわゆる枠物語の形式、あるいは入れ子構造をなす。このいずれかの水準が境界侵犯される現象を「メタレプシス」(転説法)と呼んだのは、構造主義時代にフランスの物語論の嚆矢となったジェラルド・ジュネットであった。³⁾

もう一つの系譜は、アメリカ・ポストモダンイズムが重視した「メタフィクション」(metafiction)という言葉に象徴される。ジュネットなど、フランスの構造主義者とはほぼ同時に、一九七〇年代にアメリカの文学理論家は文学の自己言及性を別の角度から取り上げ、「メタフィクション」と名付けた。⁴⁾メタレプシスは修辞学・物語論から問題意識が提出されているのに対して、メタフィクションはフィクション論の観点から取り上げられてきた。よって、それらはモダニズム、特にポストモダン文学の課題(リアリティ批判)を受け継ぎ、その源流を十七・十八世紀の文学(フィールディング、スターンなど)に求めながら、反小説(反写実主義)

の系譜を築き上げたのである。

この場合、いずれのアプローチ（メタレプシス・メタフィクション）にも共通点があり、同じような作品に重点を置き、同じく写実主義の根本とされてきた「フィクションの幻想」を侵犯する表現が注目されてきた点で共通している。一方、一九九〇年代以降、アメリカでも、フランスでも、より厳密な分析が行われた⁵⁾。後に詳しく触れるが、メタフィクション（*metafiction*）とメタナレーション（*metanarration*）、（フランスでは存在論的メタレプシスと修辭法的メタレプシスなどと呼ばれている）とが区別されるようになったのである。前者（先の例でいうとディデロー）は従来指摘してきたようにフィクション世界が作者の意思によって作られたことを明らかにし、後者（例えばバルザック）はあくまでも語りのテクニクにすぎず、必ずしもリアリズムの幻想を破ることでなく、むしろそれを支える役割を果たすこともあるという。

日本における自己言及的表現の研究

日本では、「メタレプシス」あるいはその日本語訳の「転說法」という言葉がなかなか定着せず、そのためか、私の知っている限り、あまり自立した研究対象にはなっていないようである。「メタフィクション」については、一九八

〇年代後半から一九九〇年代にかけて一時流行した時期もあったが、日本の文学研究ではあまり取入れられなかったし、適応されたとしても、筒井康隆や丸谷才一のようなポストモダン作家が中心で、それ以前の作品はその考察の範囲に入れられることがなかった。

しかし、メタレプシス・メタフィクション的な現象は別の角度から論じられてきた歴史がある。それは古典の世界でよく知られる「草子地」という概念に近いもののだが、それは必ずしも近代文学の研究にはあてはめられず、近世文学の領域においてさえ、あまり応用されていないようである。十九世紀文学にかぎって言えば、例えば一九八〇年代から、明治期の小説が新たな観点から取り上げられるようになり、物語論や小説表現史の面で作者・語り・人称などの諸問題として研究されてきた⁶⁾。その流れの中で、特に作者の自己言及的表現と関連して参考になるのは、久保由美「近代文学における叙述の装置」（『文学』一九八四・四）と宇佐美毅『小説表現としての近代』（おうふう社、二〇〇四）の研究であると思われる。

参考までにいくつか作品の例を出してみよう。

① 作者日く本編中に写しいだせる書生の如きは概ね書生界の上流を占るものなり〔中略〕余は故意に上流

の風儀を写しぬ活眼家幸に咎むる勿れ。

② 其服装をもて考ふるに。さまで良家の子息にもあらねど。さりとて地方とも思はれねば。府下のチイ官吏のサン「子息」ならん歟。とにかく女親のなき人とは。袴の裾から推測した。作者が傍観の独断なり。

(坪内逍遙『当世書生氣質』、一八八五・八六年)

③ 中背の男は二階へ上ツて仕舞ツた帰ツて来ぬ間にチヨツピリ此男の小伝をと言ふ可き所なれども：

(二葉亭四迷『浮雲』第一編、一八八七年)

④ 兩人の物語途切れしを幸ひ爰に今日の出会の始末を説かんに聞たまへ：

(尾崎紅葉『風流京人形』、一八八九年)

久保由美は、近世小説から近代小説への流れの中で、表現の主体である叙述者(つまり語り手)の確立と発展の過程を考えようとした。彼女はその展開を大きく三つの段階に分けている。

1. 語り手 = 作者 (江戸後期小説)

2. 叙述者1 = 作者 (明治戯作、①、②)

3. 叙述者2 ≠ 作者 (③、④)

大きな流れとしては、作者が語り手と区別されるようになり、作者の存在が物語世界の外に排除され、姿を消して

いく展開が示されている。

このような研究の流れを受けて、宇佐美毅は、さらに坪内逍遙の小説を細かく分析した。宇佐美は『当世書生氣質』に頻繁に顔を出している「作者」と名乗る人物を二つに分けて考える必要性を強調している。①のように物語世界の外に立ち、のち批判の対象となり、徐々に姿を消していく「作者」と、②のように物語世界の中に立って、今日言う「語り手」に変貌していく「作者」との区別がそれである。また、自立した語り手の成立と並行して、内面描写という近代小説の抱えていた課題が浮かび上がり、その解決法として近代の語りが向かったのが、一人称小説であったという事実がしばしば指摘されている。なぜなら、他人の内面を何の媒介もなし直接に描くことには抵抗感があつたからである。

このように日本における先行研究は、その語り手の芽生えを明治二十年代の作品に見いだした。ただし、日本の研究者は、一九八〇年代のナラトロジーの根本をなしている「語り手」という概念自体が歴史的な産物であるという事実をほとんど意識せず、それを無前提に導入して利用してきたように思われてならない。一方でそれも無理はないという事情もある。ナラトロジーはもともとと普遍性を目指す

もので、個々の歴史的対象への関心の薄い思想だからである。こうした限界は、後の研究で指摘されるようになるのだが、その成果は日本ではあまり知られていないと思われるので、ここでシルヴィ・パトロン著『語り手―物語論序説』を簡単に紹介してみたい。

語り手の誕生

作者でも登場人物でもなく、別の、自立した存在として「語り手」という概念が現れたのは、おそらく近代文学の成立と同時であろうが、「語り手」という言葉（フランス語では *narrateur*、英語では *narrator*）を使った理論的な言説が現れたのは、フランスやイギリスでは意外に遅く十九世紀前半のことであった。例えば、アンナ・バーボールドというイギリス生まれのロマン主義詩人は、一八〇四年にリチャードソンを紹介する文章で、十八世紀から受け継がれた語り手の技法を次の三つに分けて考えている。

1. *narrative* また *epic* (叙述) の方法では、作者自身が登場人物の行方を語っている。
2. *epistolary correspondence* つまり書簡体小説では、登場人物の間に交わされた書簡のみが語りを支えている。

3. *memoirs* (回顧録、回想録、自叙伝) では、登場人物が自分の身の上話を語っている。

書簡体小説は十九世紀に入ると、急に姿を消してしまっているので、ここでは問題にしない。(1)と(3)にはそれぞれ三人称小説と一人称小説の原型が見られる。ところが、面白いことに、*narrator* (語り手) という言葉が使用されるのは、(1)に対してではなく、(3)の、作者が設けた空想の登場人物のことを指す場合だけである。⁽⁸⁾

なお、バルザックにも同じような語りの分類が見られる。例えば、バルザックは、一八三五年に出版された『谷間の百合』という小説で、登場人物の内面をうまく探ろうとして、一人称の語りを設定してみた。その自序で、次のように語っている。

その作品のはしばしで、作者はある人物を設定して自分の名前でも語らせた。「中略」《わたし》で語ることは、作者にとって危険がないわけではない。「中略」多くの人々は今でも、作家が作中人物たちに与える諸々の感情の共犯関係を書き手に求めるといふ馬鹿げた行爲を行っているし、彼が《わたし》を使った場合、ほとんどすべての人々が書き手と語り手を同一化しようとしてきた。

(バルザック『谷間の百合』、一八三五年、奥田恭士著
『バルザック―語りの技法とその進化』、二〇〇九年より、
冒頭の一文は筆者訳)

パトロンによると、これはフランス文学史で作者と語り手をはっきりと区別した最初の発言であるという。

要するに、一人称小説では語りを担うのは作中の登場人物でもあり、その人物は「語り手」と呼ばれ、自分の身上話あるいは目撃者として他人の身上話を語る。また、三人称小説では、語りを担うのが作者だと解釈されがちで、それを指して「語り手」と呼称するケースは、当時まだ珍しかったのである。フランスで、三人称小説の語り手を作者とはっきり区別するようになるのは、バルザックあたりからであると思われる。

この「語り手」が意識され理論化されるようになった十九世紀前半、少なくともフランスでは、作者・語り手が頻繁に物語世界に顔を出し、様々なコメントを加えるようになる。しかし、十九世紀半ばになると、「語り手」と名づけられる作者の存在は厳しく批判されるようになる。バルザック自身もこうした点を多少とも意識していたし、フロールになる、作者の顔出しに対する抵抗がはつきりと表現されるようになる。

ある著書にその作者が姿を表し、自分のことを話し出すやいなや、幻覚は破れる。

(バルザック「ルヴェ・パリジェンヌ」誌、

一八四〇年九月二五日)

私の本の中には作者の身動き、作者の意見、一毫たりとも出てほしくない。

(フロール書簡、一八五二年二月八日)

なお、ゾラはフロールを自然主義の先駆者として高く評価したが、それに対してバルザックの文学意識を厳しく批判した。

自然主義の小説家は自分の物語の背後に姿を消したふりをしていいる。(中略)これは小説の在り方を一変させた新しい美学なのである。バルザックの小説を見てみよ。作者は絶えず語りに介入し、ことごとに自分の意見を開陳し、自分の作品から導き出すべきと彼が信じる様々な教訓を述べ立てる。作者はいつもそこにいて、読者に説明するのだ。

(ゾラ「ヨーロッパ通信」、一八七五年十一月)

このように、十九世紀半ばを軸に、作者と語り手が徐々に区別されるようになると同時に、作者が語りの世界の外に追い出されたのである。

いくつかの例文にざっと目を通しただけだが、それでも、作者と語り手が区別されていく過程、その過程で一人称の語りが果たした重要な役割、そして作者が物語世界から排除されていく過程など、フランスと日本との多くの共通点が見えてきた。しかし、共通点を並べただけで、話を終わらせるわけにはいかない。メタ言説的な表現は、語りの技法でもあれば、テクストのフィクション性に対する主張でもある。語りの糸を操るのが、物語世界の作者自身であるにせよ、あるいは物語世界内の語り手であるにせよ、いずれにしても、自らの姿を隠さずに読者に見せた瞬間、自己言及的な行為に出ることになる。しかし、いずれの場合も、同じ役割、同じ意味があるとは言えない。これは重要なポイントで、この点は近年のメタレプシスやメタフィクションの研究では、はっきりと区別されるようになってきている。

リアリズムを補強するメタナレーション

メタフィクションとメタナレーションとの区別は、十八世紀と十九世紀の文学との区別にも重なるし、滑稽小説と写実小説との区別にも重なる。それを把握するには、バルザック以前の文学にまでさかのぼって見る必要がある。例

えば、一八世紀文学における典型的な自己言及的表現には、先にもあげたデイデローの用例がある。

この点に関する構造主義のオーソドックスな解釈は次のようなものである。⁹⁾すなわち、このようなメタレプシスのな語りは、滑稽な遊びであると同時に、それをも超えたもので、登場人物の運命をほしほしに操る小説家の想像力の自由を積極的に表に出す方法である。と同時に物語が作者の空想の産物であり、自由に書き換え可能なものであるということ自ら明かして見せる方法でもある。つまり、反写実的なものだと言える。

それに対して、バルザックの作品に表れるようなメタレプシスは、最近の研究では、必ずしも写実主義の要請から外れるものではなく、むしろ写実的なリアリティを与える役割を果たすこともあると指摘されている。物語が作者の空想の産物に過ぎないものであるという、その虚構性を顕在化するよりは、むしろ読者を想像力を通して間接的に物語世界に溶け込ませる効果を目指す、という解釈が主流になってきた。メタレプシスを侵犯行為、つまり作品のフィクション性を表に出す現象と定義していた従来の解釈を一変させる発想である。

冒頭に挙げた、二葉亭とバルザックの引用を比べてみる

と、双方とも、物語の時間と語りの時間が一見並行しているかのようである。しかし、語り手が「中背の男」であれ「司祭」であれ、登場人物について情報を提供した後、つまり男が二階に上がった後も、あるいは司祭が坂道を登り終えた後も、登場人物の行動を語り続ける。それは決して写実主義の要請から外れたものであるとは言えない。むしろ物語世界の流れにリアリティを与える効果を目指すためのものだと思われる。

これは興味深い指摘であると私は思っているが、明治二〇年前後の作品を解釈する際に有力な手がかりになるかもしれない。特に、やや否定的に評価されてきた作者の介入や饒舌な語り手を江戸後期戯作から引きずってきた過度的な、未熟な語りの措置と捉えるのではなく、リアリズムを補強するために積極的に使われた技法とみる解釈も可能なのではないかと思う。

石橋忍月『お八重』、坪内逍遙『当世書生気質』 における作者の介入

周知のように明治二十年代の小説においては、作者が自らに顔を出すことは珍しくはなかった。こうした例はたとえば、坪内逍遙の『当世書生気質』（一八八六・八七年）と

石橋忍月の『お八重』（一八八九年）に求められよう。前者は『小説神髓』の小説理論を裏切った失敗作であると発表当時から見られてきた。また後者は二葉亭や逍遙の叙述のテクニクに大きく学んだと言われており、『お八重』の草稿を書き換え、「作者曰く」などの表現を意図的に取り入れたため、内田魯庵から酷評を受けたことでもよく知られる小説である。たとえ駄作であったとしても、近代小説における叙述の課題を考えるには有意義な例であろう。本稿では特に以下の三点に注目していきたい。

1. 語りの構造（作者と読者）

『お八重』には、内田魯庵も指摘したように、「作者」・「著者」（十五回）や「読者」・「看客」（十一回）と明記される箇所が多く、この作品では明らかに作者と読者との間でコミュニケーションの演じられる場が設定されている。

また、これらにおいて「作者」は直接に「読者」に声をかけたりすることもある。

此不意の嘆息には、無限無数の意味あるべし、業平の読者諸君は、胸に手を当て、考へ玉ふべし。（第四回）
また、読者にも発言の場を与えて語りに反応させることによってそのイメージを膨らませていく。

不忍池の畦道より、廿四五の年配なる紳士、「…」花の折枝持そへて、見合す顔、(看官曰く沼津の段そっくりだぜ)乙女は：

波「…おれのは痴情ぢやない、真正の情交だ、——(読者曰く、どうだか)おれは： (第八回)

小説をあえてコミュニケーションの装置として設置する忍月の試みに、表面的な戯れ意識、あるいは一種の浅はかさが感じられないこともない。それはまさに内田魯庵が批判した点でもある。つまり作者の介入は滑稽小説には相応しいが、人情小説では許されない。これは作者の介入そのものへの批判というよりは文学ジャンルの問題にかかわってくる問題でもある。

『当世書生氣質』の語りも同様に作者と読者のコミュニケーションが構想されている。

作者いはく、本編は全編の脚色(しくみ)に必要ながために、余儀なく描きいでしことなる「…」看官作者が苦心を察して、其想像の到らざるを痛く咎むるなかれと云爾(いふ)

(第七回末尾)

白話小説から借りたと思われる「作者曰く」という表現は、読本にも採用され、戯作に敷衍されて以来、小説家に愛用され続けたが、逍遙、忍月以降、作者と語り手とが意

識的に区別されるようになってから、そのような表現は次第に見えなくなつた。ただし、物語の語り手と聞き手との間のコミュニケーションを前提とする小説は多く存在する。例えば、「語り」の文学の伝統を受け継いだと言われる露伴の初期作品のほとんどはそうである。こうした「語り」の構造から解放された近代写実小説の典型的な表現、例えば田山花袋の『一兵卒』(一九〇八年)の冒頭にあたる「渠は歩き出した」という表現が成立するまでには、なお長い試行錯誤が必要であつた。

こうした現象の裏には近世・近代小説における語りの文学の影響が読み取れるだろうが、注目したいのは具体的な読者・読み手を想定することによってどのような効果が求められるかということである。作者・語り手は読者・読み手をフィクションの世界に案内する役を担うことが多い。例えば恋愛話を売りにする人情本の作者は中産階級婦人を読者と想定しながら、その読者層が疎いと思われる花柳世界の風俗や言葉遣いを丁寧に説明している。実社会に根差す知識を紹介する、メタ言説が作り上げられているのである。あるいは作者が「通」を解する読者に詫びる謙遜のポーズを取りながら、初心者案内的な説明をすることもあるが、これもまた同じメタ言説の表裏に過ぎない。

『当世書生氣質』の主題は、第一回冒頭にもあるように、近代社会の新しい階層をなす学生生活を描写することを目指している。例えば、須河という登場人物の言葉の癖を説明するにあたっては、作者がその姿を現して次のように発言するのである。

作者曰く須河の言語は如何なる地方の言語なるかと不審をいだく人もあるべしこは何処の方言と定まりたるものにあらず書生社会に行はる、駁雑なる転訛言語と思ふべし蓋し書生中には上方の生にありながら態々土佐方言などを真似る者ありて一概に何処の方言とも定めがたければなり
(第一回末尾)

なお、作者の啓蒙的なスタンスはこの程度にはとどまらない。後に述べるように、『当世書生氣質』では「作者」を名乗る語り手がたびたび物語世界に視点据えて、物事を「作者」の「岡目の評判」「作者」の「傍観の独断」で「推測」するのだが、登場人物の描写を「素人(眼)の鑑定」「素人の考へ」「田舎漢の眼」などという視点から捉えることもしばしばある。

残る一個は、年の頃二十六、七の好男子、官員とも見えず、商人ともつかぬ言語恰好、素人の鑑定では
代言人かとおもはれたり。
(第一回)

〔…〕トいひつつ襖をおしひらくは、年の頃二十二、三の書生風。その打扮は〔…〕田舎漢の眼で見たらば、さる省の中鯨の、近所あるきかとも怪まれん。そもこの書生は何者ぞといふに、前にもしばしば風評ありし倉瀬蓮作といふものにて、越後新潟の生れなれども、已に七、八年東京にありしゆゑに、最早故郷の方言は大概なほりたりと察したまへ。
(第三回)

登場人物の身なりを細かく描写するのは、この時代に芽生えたジャーナリズムの影響もあって、近代小説の向かった一つの方向であったが、このような場面には、人物の描写から何が推測できるか、という「素人」読者の目を養う効果が目指されているとも読める。事情のすべてを説明するよりそれを読者に悟らしめることこそが「作者」たる語り手の目指すところなのである。

斯く書生輩が志を、得遂げざるには故あれども、その原因の關係塩梅、頗る陰妙不可思議にて、皆一様とはいふべからず。〔…〕その隱密なる魂胆をば、写しおだせる物語も、それとはいはず語らずして、読む人々に悟らしむる、覆車の誠、因果の關係、善きも悪きもあからさまに、作者が自儘の考案もて、いはぬが花か、読む人が自得るも花か
(第一回)

「素人の眼」で見る語りの視点のほかに、「推理家」という語りの視点も何回か現れてくるが、それはおそらく『当世書生氣質』の理想的読者像を体現する表現であろう。

この点に関連して石橋忍月も坪内逍遙も、明治二十年代の作家のほとんどは、創作活動のかたわら批評活動も行っているという事実は見逃せない。近代文学を象徴する「雑誌」と「新聞」という新しいメディアは、文学論や作品批評を小説の読者層に広め、徐々にその小説を見る目を養う役割を果たした。その現象は、啓蒙的なメタ言説（序文から作者の介入、さらに語り手の思想が述べられる部分まで）が徐々に近代小説から姿を消したことも無関係ではなからう。

参考までに、読者に対するこのような啓蒙的な態度はバルザックの文体を特徴づけるものでもあると言われている。否、バルザックのみでなくユーゴーもそうであり、それはヨーロッパ全体の十九世紀前半の文学の主流を占めるものでもあった。

2. 語りの整理

次に、戯作時代から頻繁に使われてきた常套手段として、物語の筋を整理する役割を担う作者が介入する表現について考えたい。一、二例のみにしほって挙げると、

此松井と云へるは第一回に於いて読者にお目に掛つた後、久しく御無沙汰致したる人物、今では小名浜新一と呼ぶ、其訳は、「今に分る徐々に下条を読み玉へや。」

（『お八重』第九回）

あるいは、先にも挙げた次のような例もある。

作者いはく、本編は全編の脚色しくみに必要ながために、余儀なく描きいでしことなる〔…〕

（『当世書生氣質』第七回末尾）

また語りの整理機能と関係する例としてしばしば出てくるのは、登場人物の発言を省略して、物語内容の一部を語る行為である。

波〔…〕と是よりお八重の来歴を語り出す、終始を略記せんに

お八重の父は、元関西某藩の士族にして〔…〕

（『お八重』第三回）

作者いはく。以下の話譚は、小町田黎爾が守山への話なれども、小町田の言葉をもていはしめては、十分にその情実を述べつくしがたきおそれあり。殊には、文の冗長になり行かむかとおそるる故に、わざと平常の物語のやうに写しだいぬ。見る人その心して読ませたまへ。

今はむかしとなりぬ。白山の御社のほとりに〔…〕

（『当世書生氣質』第四回）

このような整理機能としての作者・語り手の介入は十八世紀末から物語の長編化に伴って頻繁に使われた手段である。時間をおいて出版された数編からなる物語には、込み入った筋立てや複雑な人間関係を整理する必要が出てくるのは当然であろう。

「作者」とも呼ばれる語り手は高いレベルから語りを支配し整理するのだが、その機能においては完全な自由には恵まれている。例えば、『お八重』には、語りという装置が筆に例えられ、時空を自由に動く能力を持つことが主張されている箇所もある。

筆と云へる一種の活動物は、縦令翼なきも、縦令脚なきも、一瞬千里の速力を以って、空中飛行の自在力を備ふるなり、今迄西京の事実を探偵せしも、再び帰つて又東京に御腰みこしを据ゑ、そして話柄も三四ヶ月後の事と知るべし、抔なとイヤに長たらしく断つて説き出すは

（第四回）

忍月の滑稽さとは質を異にするが、逍遙の語り手も時空を自由に動き、なおかつ読者に声をかけている。

前回いまだ終らざれども、暫くその話を中絶して、同

日同時刻の他の物語にうつる。

（『看官みろびとその心して読みたまへかし。』）

（第十八回の下）

語りの流れが切断されたとき、場面と場面との継ぎ目、各回の間などに、作者あるいは語り手が顔を出して話の後関係を説明する傾向が見られる。語り手はそのスペースを利用して様々な情報を読者に提供することもある。ただし、物語世界を自由に動ける語り手の特権が明示されてはいても、物語世界のフィクション性が問われるとはかぎらない。あえて求めるならば、この両作にはその虚構性を問題化するメタ言説もあろう。例えば、『お八重』には、松葉新一が主人公の園井波之助に「暗撃新聞」を読ませるシーンがある。新聞に載っている記事がそのまま引用されたあと、二人の間に次のような会話がある。

波「それはさうと、なぜ著者はこんな無関係なことを、此「お八重」に写すのだらうネ。

新「そりやア君、「お八重」の意匠は男女地位心情の相関相違を写すに在るんださうだから、こんなこともチヨットつまんで揚げるのも亦た必要サ。

登場人物が『お八重』の「著者」の「意匠」を語り合う、こうした逆説的な発言こそがフィクション世界の自己言及性を暴き出すのである。戯作にも散見するこの手法を、忍

月はおそらく読者を笑わせる効果を目指して用いているのであろうが、逍遙にあつては単なる滑稽さの範囲を超えたものになっていると思われる。『当世書生氣質』は兄妹再会を主眼とする小説だが、登場人物の森山友芳という書生の、次のような名セリフがある。

同胎対面きょうたいたいめんといふ事は、むかしからよくいふ事だが、到底大方は仮作話かりりやわだで、現実リアルにあるのは稀なことだ。

(第三回)

この場合、戯作に常套の主題を受け継いだ、兄妹再会を批判する作者逍遙の姿が透けて見えるのではないだろうか。つまり自作への自嘲の意識がここに生じているわけである。なおかつ、登場人物の運命を操り、読者に向かつてその能力を誇っているディテローなどの例とは明らかにその性格は異なっているのである。

3. 語りの焦点、知識の制限

「作者」は小説世界に対する知識を意図的に制限するところがある。忍月は語りの前後関係や登場人物の行動の意味などがわからないふりをして、作者を登場させることによって、その機能を面白おかしく用いている。

著者には何の事だか分らず、読者にも恐らく解げせざる

べし、然しお米嬢には此意味ある言葉が、多少刺劇を
与へしと見え、低頭謹聴。
(第五回)

このような形で知識が制限された作者は物語世界を観察し、推察するときもある。

お八重の此処すまゐに住居すること如何にして分りしならん、作者も疑ひ読者も訝り玉ふならん、察するに乳母お常の慧眼は、早くも之れを探知して西京に報じ、其処分を仰ぎしものならん歟。
(第八回)

なお、『当世書生氣質』の語り手は、場面に内在する視点に立ち、推察力の高い傍観者でありながら客観的に描くことに努めている点についてはすでに指摘した通りである。

作者・語り手は全知全能の特権を部分的に放棄することによって、登場人物に自立性を与えている。両作の結末の処理法を見てもそれは明らかである。『当世書生氣質』の結末では、「本篇の眼目已に終りぬ」とあって、その後で登場人物のうわさが述べられている。「とか」とのこと」といふ風評ふうへいなどという表現でそれらが伝えられるのである。典型的な例は次の最後の文章に求められる。

お豊はいかにせしか、作者もしらず。任那は一昨年どぞに渡りて、哲学研究の最中なりと聞えぬ。

(第二十回)

こうした手法は忍月にも受け継がれており、『お八重』の終わりに、作中人物の「その後」の行方を語る部分も付け加えられている。その際、「作者」もまた全知の視点を捨てて、「お八重は…との風聞」「お八重と満子の間は…との噂」などといった伝聞調を用い、最後の最後にお八重に寄せられた縁談を「承知するや否や著者にはおぼろ」という文章で結んでいる。作者の知識を制限する方法で作中人物を自立させ、彼らがテクストの外でその生活を続けているかのように見せかける方法であると言ってよい。

知識を制限して登場人物のレベルに視線を据えた語りは臨場感を与える効果がある。近代小説家を非常に悩ませた点ではあるが、こうした例は例えば春水の『春色梅ごよみ』の冒頭に「らむ」「けむ」「か」といった推量形の使われている事実に、その前例を見てとれないこともない。また、先に紹介した『浮雲』第一編の「無人称の語り手」もこの延長線にあると解釈してよいだろう。

読者を啓蒙的に案内しその推察力を養うこと、物語の筋をまとめたり前後関係を整理したりすること、全知全能の特権を捨てて傍観者の立場をとることなど、これらいずれの場合にも作者あるいは語り手の存在が顕在化し、メタ言

説的な表現が用いられている。このような表現をどう解釈すればよいだろう。単に語りの統一性・一貫性のなさなのか。語り手の視点をどこに置くかという作者の躊躇の跡なのか。少なくとも指摘できるのは、いずれの点も近代小説の語りの重要な課題になっている、ということであろう。また、いずれも語りの技法としては従来 of 戯作にも見られるもので、決して新しいものではなさそうである。しかし、たとえ新しさはなくても、近代写実小説という新しい美学を成立させるために必要な措置であったことだけは確かなのである。

繰り返し言うが、例えばバルザックの語り手は、物語世界を客観的に写すにとどまらず、それを語りながらコメントを加えたり、登場人物に評価を下したり、話の流れを中断して余談に渡ったり、あるいは自らの人生観を延々と述べたりもする。それは決して前近代の名残でもなし、写実主義の拒絶でもない。そのような冗長な語り手を厳しく批判して避けようとしたのは、フローベルやゾラ、十九世紀後半の小説家である。

まとめ

十九世紀のリアリズムはグローバルな現象として捉える

べきだろう。フランスでも、日本でも、リアリズムという新しい美意識が成立した時、作家たちは同じような問題に直面した。本稿で試みたのは、フランスやアメリカのポスト構造主義の研究の成果を取り入れながら、明治二十年代における作者の介入の表現と写真という美意識を関連付けてみることであった。

忍月の『お八重』、逍遙の『当世書生氣質』が失敗作とされ、二葉亭の『浮雲』第一篇は未だ戯作の痕跡が強く、未熟であるというよからぬ評価が二十世紀に入っても長く続いた。そして、一九八〇年代になってナラトロロジが日本に導入されたとき、研究者たちはその根本的な盲点であった、個々の歴史的対象への関心のなさをうまく乗り越えて、明治二十年代の作品を語り手の誕生の流れとして捉え、刺激的な解釈を提示した。

しかし、フランスにおけるジュネネットなどのナラトロロジ以降の研究、すなわちポスト構造主義の研究の成果がほとんど日本へ伝わっていないのは惜しまれる事実である。一九九〇年代以降、自己言及的な現象は、日本ではアメリカ系の文学論に属する「メタフィクション」という概念で論じられるようになった。しかし、「メタフィクション」という角度から見たとき、自己言及性の高い文学、特に二十

世紀文学だけが高く評価され、十九世紀の写実的な作品がまったく研究の範囲から外されてしまうことにもなったのである。しかし、述べてきたように自己言及という現象は必ずしも反リアリズムの手法と捉えるべきではない。フィクション性にかかわるものと語りにかかわるものとの区別こそが重要なのである。

問題点は、明治二十年前後の小説史において二つの変化が並行している点にある。作家たちは語りという措置をより意識的に考えるようになった。その結果、作者と語り手とはつきりと区別されることにもなった。大きく言えば、フィクション世界を作る、作者とストーリーを語る、語り手との分化である。他方、語りの技術や理論も同時に変化した。人称、焦点、時制などに対する理解が変わってきたのである。

言うまでもなく、写真という言語システムにおいて、作家は自分の作品が作り話だということあまり主張しない。しかし、ヨーロッパ、特にフランスでは、十九世紀を通して写真小説の語り方が大きく変わっていく。全知全能の語り手から、登場人物の目線のレベルに沿って自分の姿をくまらず語り手へ。この語りの変遷は世界観の変化を伴う。世界が統一性を失い、読み解きにくくなりつつある時

代に、その世界が個人個人の意識を通してしか捉えられなくなると思えられるようになった。言い換えれば、主観的リアリズムが客観的リアリズムに取って代わったのである。そして、この変遷こそが坪内逍遙らの初期作品にも凝縮されることになったのである。

この論文は日本近代文学会（国際研究集会、二〇一三年十二月一日）及び一九世紀文学研究会（二〇一五年三月二八日）での発表と討論をもとに執筆されたものである。

【注】

- (1) 中村正明編『草双紙研究資料叢書』、第八冊、クレス出版、二〇〇六年。
- (2) 安藤宏『自意識の昭和文学』、一九九四年、『近代小説の表現機構』、二〇一二年、日比嘉高『自己』表象の文学史』、二〇〇二年などを参照。
- (3) Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972 (『フィギュール3』天野利彦・矢橋透訳、水声社、一九八七年)および *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004°。
- (4) William Gass, *Fiction and the Figures of Life*, New York, Knopf, 1970 および Robert Scholes, "Metafaction", *Iowa Review* 1, 1970, p.100-115°。
- (5) Monika Fludernik, "Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafaction." *Poetica* 35, 2003, p.1-39 および Ansgar Nünning, "Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary" in J. Pier (ed.), *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2004, p.11-57などを参照。
- (6) その中でたとえば亀井秀雄『感性の変革』（一九八三年）、小森陽一『構造としての語り』（一九八八年）、野口武彦『三人称の発見まで』（一九九四年）などは今なお参考になる成果をあげている。
- (7) Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, 2009°。
- (8) J. Rotschild, "The Emergence of the Narrator in English Prose", *College English*, no52-1, 1990°。
- (9) 注(3)を参照。
- (10) 注(5)を参照。
- (11) 内田魯庵「忍月居士の『お八重』」(『女学雑誌』一六一号～一六二号、一八八九・五)°。
- (12) 例えば平田由美はそれを「説話の構造」(『近代文学におい

るロマネスクの系譜―露伴の「語り」をめぐって、「国語国
文」一九八五・六)として、また登尾豊は「語りの文体」(露

伴の想像力と文体」、「国文学」一九八〇・八)として定義し
た。