

## 体験話法についての考察 (2)

### — 1人称語り手の問題点

深澤恒男

#### 序

トーマス・マンの「魔の山」(1924)には、報告的機能に限定されてはいるが、それでも体験話法の用法がみられると同時に、理論的には存在しえない筈の「わたしたち」語り手が登場する。

語り手がなるべく前面に出ないようにしている体験話法の用法と、それが前面に出ている「わたしたち」語り手の存在は、まるで逆の方向のようにみえるが、一体、これはどうなっているのであろうか。この小論では、このまったく反対と思われる現象を、語り手の「語り」機能の側面から考察してみたい。

#### I

体験話法の機能を考える上で、演劇と比較することで、その問題点を探ってみたい。先ず、演劇の場合、3人称の作中人物、例えば彼なり、彼女なりが、自ら話し出すときには、小説の場合のように3人称で話し始めるのではなくて、常に1人称「私」で話し出すことに特徴がある。現在の話のストーリーだけでなく、過去の話であっても、演劇では、3人称の作中人物の「私」は、「いま、ここ」で話が起こりつつあるように、現在形で話すのである。従って、常に「私」の「いま、ここ」を基点としている。舞台上の登場人物と観客との一体感が生み出される原因も、「いま、ここ」を基点とする時間の一致にあることは言うまでもないであろう。

小説の場合なら、語り手の「私」の「いま、ここ」を基点とするために、当然のことながら、作中人物との時間の隔たりが生まれ、作中人物の「あのとき、あそこ」となったが、演劇の場合、「私」の「いま、ここ」を基点にしているということは、語り手がまったく姿を消していることを意味する。今、語り手が姿を消していると言って、存在しないと言ってはいないのは、演劇の場合、その脚本を作家から独立した一つの芸術作品と表現するならば、「卜書」などには、小説の場合での語り手による叙述形式がみられるからである。いずれにせよ、完全に姿を消していると言っても、仮に存在しないと言っても、演劇の場合には、明白な形で語り手の挿入がないので、小説の場合のような過去形の問題は生じない。

ところで、演劇と小説の立場から、体験話法を考えてみたらどうなるのであろうか。小説の場合では、1人称や2人称の場合でも体験話法は存在するが、数の上からいって圧倒的に多いのは、3人称小説の場合である。それは、語り手(伝達者)が、作中人物(発話者)に直接には言わせず、代わりに、先ず、発話者を「彼」と規定し、その「彼」をして間接的に

「私」と言わせることに特徴がある。間接的と言ったのは、作中人物に代わって語り手が発話するからである。従って、「私」と言うのは実質的には語り手なのである。体験話法（自由間接話法）に関するシュタインベルクの理論<sup>1)</sup>に基づき、英語の一文をその理論に従って分析すると、体験話法の理論上の前提となる文は、間接話法の文ではなく、直接話法の文とされる。

He said, "I'll leave for the coast tomorrow<sup>2)</sup>."

この直接話法の文から、先ず導入文 (he said) が取られ、引用符 (" ") が無くなり、人称の置換 (1人称から3人称へ) が行われ、次に時制の転換 (will から would へ) が行われて終わりとなる。これで体験話法の文となる。

He would leave for the coast tomorrow.

前提となる直接話法の文から、導入文を失くせば、まったく演劇の場合と同じく、彼一作中人物の「私」の直接語りとなる。それに対し、体験話法の文は、実質的には、

I said that he would leave…….

の意味の文になり、彼一作中人物に代わっての、私一語り手による間接語り (I said) となる。

このように、体験話法の難しさは、彼の「私」の形での直接語りではなく、語り手が介入し、一見すると、まるで彼の「彼」であるような間接語りをすることに、その原因がある。そのように、ある意味で面倒な体験話法を、何故、数多くの作家が使用しているのか。その使用上のメリットはどこにあるのかが、次に問われなければならないだろう。演劇の場合の2人の登場人物の会話に相当するのは、小説の場合では、2人の人物の対話形式であろう。しかし、演劇の場合での、1人の登場人物の独白の形式を、もし小説形式で行うならば、どんな形が考えられるだろうか。当然のことながら、それは、1人の作中人物の内的独白の形で行えば良いことになる。

しかし、演劇での観客の存在を重く考えて、読者を強く意識し、観客の眼前で演じられているかのような効果を、小説にもたらすとすれば、どんな方法が考えられるだろうか。内的な心理ドラマを、今起こりつつあるように読者の眼前で演じる技法として、どんな方法が考えられるだろうか。

小説の過去形は、物語り手が介入し、時間的隔たり<sup>3)</sup>が生まれ、語り手の「いま、ここ」から、作中人物の「あのとき、あそこ」となることから成立する。しかし、物語理論の基本的な時間構造から、過去形が過去形の実質機能を失なう<sup>4)</sup>ことによって、作中人物の虚構の「いま、ここ」が生じるが、それも体験話法の理論からいえば、前提となる文から導入文を取った形 ("I'll leave……") での、作中人物の「私」の「いま、ここ」から、語り手の新たな介入によって、またもや時間的隔たりが生じ、語り手 (He would leave……) の「あのとき、あそこ」が生じる。語り手の文からすると、文法的には確かに過去形である。とすると、「もうすでに生じてしまった」、「もうすでに行われてしまった」の過去形が想定されると思うが、しかし、語り手の発話が、「すでに体験されたもの」として虚構されたもの、演じられたものであり、彼一作中人物になり代わっての発話であることを忘れてはならない。従って、実質的には、彼一作中人物の「いま、ここ」で演じられているかのように、世界が読者の前で展開されることになる。語り手は、心理的な内面のドラマを、あたかも作中人物

が発話しているかのように、その声を代わって発するのである。こうした体験話法の役割は、もともと心理小説の中でこの話法が多用されてきたことと無関係ではない。しかしながら、体験話法の成立のための基本的条件の、語り手と作中人物の二重視点<sup>9)</sup>が常にバランス良く保たれているわけでもない。体験話法の報告機能、特に語り手による叙述や、「語り」が強まり、語り手が直接に作品の前面に出てくる傾向が著しくなると、対等な二重視点のバランスがくずれ、徐々に体験話法は成立しずらくなっていく。むしろ、その逆の方向、作中人物支配の方向<sup>6)</sup>が強まっても、同じ結果になることはいうまでもない。

ところで、体験話法といっても、その前提となる小説が、1人称小説なのか、それとも3人称小説なのか、によって問題の質も違ってくる。また、私一語り手と彼一語り手の場合でも、その置かれた状況は違ってくる。私一語り手の特徴は、彼一語り手の場合と違って、作品の中での1人の作中人物として存在することである。彼一語り手のような、内において、それでいてコメントのさいに作品の外にいるような、ある種のあいまいな性格はない。私一語り手は、もし作品の主人公が「私」であるならば、作中人物と同一人物となる。この場合の私一小説で、体験話法の成立する条件がきびしいのは、結局、この同一人物であることから生じている。同一人物であることによって、体験話法の成立に必要な、語り手と作中人物との間のある種の距離をとるのが難しくなるし、二重視点の微妙なずれも生まれにくい。体験話法の多彩な使用の仕方、つまりアイロニーとか、夢と現実の落差とか、過去と現実の違いとかいった、さまざまな局面での使用は生まれにくい。

そのことは、同一人物であることによって生じただけでなく、私一語り手では、彼一語り手に比べ、叙述より「語り」機能が強く、語り手が作品の背後に隠れていることができず、どうしても作品の前面に出てきてしまうことにも原因がある。

## II

トーマス・マンの『魔の山』<sup>7)</sup>には、1人称複数形の「わたしたち」語り手が到る所で登場する。この「わたしたち」語り手とは一体何なのだろうか。通常、私一語り手(伝達者)に対し、それを聞く相手である君一聞き手(受信者)がいるが、その語りの場での、私一君の両者を含め、「わたしたち」と表現することはむしろ可能である。それを作品の中で考えれば、私一語り手に対し、君一聞き手である読者を加え、その両者を「わたしたち」と称する可能性である。しかしながら、『魔の山』に数多く現われる「わたしたち」には、その解釈だけではおさまらない場合もみられるのである。それは、「わたしたち」が直接に聞き手である読者に対し、「読者諸君」と呼びかけている箇所が10数ヶ所も見られるからである。とすれば、少なくともこれらの箇所では、「わたしたち」に読者は含まれないことになる。

それでは、今度は、この「わたしたち」に作中人物の主人公ハンス・カストルブを含め、それで「わたしたち」と言って、読者に呼びかけているのであろうか。その可能性も否定できないが、しかし、「わたしたち」語り手は、前半では、主人公に対し「彼」と呼んでいたが、後半の、主人公が下界へ出て行くさいには、突然、主人公を直接に「君」と呼ぶようになる。とすれば、この箇所でも「わたしたち」に主人公は含まれないことになる。また、一見すると、語り手と読者との関係のように、私一君の関係のようでもある。しかしながら、

良く考えてみると、これは実におかしいことなのである。なぜなら、彼一作中人物を「君」と呼ぶのは、どう考えてみてもおかしいのである。それとも、1人称複数形の特権で、「わたしたち」だから、つまり私一君のある種の関係だから、そこには必然的に「君」が内在するということなのだろうか。

では、この「わたしたち」とは、そもそも何なのだろうか。「わたしたち」が1人称複数形だから、「私」の複数形として理解して良いのだろうか。しかし、「私」語り手が、作品の中で作中人物として確固たる存在物になっているのに対し、「わたしたち」は作中人物として存在しうるものであろうか。複数形の語り手は実際に存在しうるものであろうか。丁度、体験話法で伝達者と発信者が同時に二つの声を発話することができないのと同じで、発話するときには、伝達者か発信者のいずれかの、一つの声なのである。従って、それと同じように、「わたしたち」語り手の存在とその複数の発話とは、そもそもおかしいのである。しかしながら、この「わたしたち」語り手は理論的にいくらおかしくても、実際に作品の中で使用されているのだから、何らかのそれなりの理由が存在しなくてはならない。そこで考えられるのは、「わたしたち」語り手が、一方では、私一語り手のように作品の中で形象化された存在となっているかのような錯覚を読者に与え、他方では、彼一語り手と同じように、実際には、作品の中で的人物とはなっていないことである。こうした、ある意味で矛盾した二つの性格をもっているように思われる。一方で存在するかのように思わせ、他方では実際には存在していない。それは、架空の存在でありながら、あたかも存在しているかのように見せている語り手でもある。これは、Th.マン流に表現すると、「物語の精神<sup>9)</sup>」でもある。ある場合には、それが「私」と言い、ある場合には「彼」と言うこともできる変化自在の存在でもある。

しかし、「わたしたち」は、「物語の精神」とは違って、1人称複数形の語り手であり、1人称相応の性格をもつことになる。その架空の語り手が、読者に対し直接呼びかけたり、他方、主人公に対しても精神の高揚したさいには、「君」と呼びかけたりもする。但し、読者に呼びかけるさいには、あたかも語り手と主人公の一体となった「わたしたち」が存在するかのような錯覚を与え、また、主人公に対し呼びかけるさいには、語り手と読者の合体した「わたしたち」が実在するかのような気持ちにさせることに成功している。

いささか脱線するが、Th.マン流のアイロニカルな観点から、この「わたしたち」語り手の問題を考えると、別な解釈も可能になる。Th.マンの考え<sup>9)</sup>に従えば、人間の生命、人間そのものが無数の細胞から成立している。このように細胞の単位で考えれば、恋愛も単なる細胞の燃焼と解釈されうる。従って、細胞の単位で人間の生命を考えれば、人間は自分自身を「私」と呼ぶべきか、それとも「わたしたち」と呼ぶべきか、分からなくなってしまうのである。つまり、「私」でもあり、「わたしたち」でもあるということになってしまふ。そうなると、「わたしたち」語り手について問題視することもそう必要なくなる。案外、この解釈が正しいのかもしれない。

ところで、「魔の山」での、彼一語り手は主人公ハンス・カストルプと一体となった形で、通常はあまり前面には出てこないが、それでも、コメントとか、反語的なことを言うさいなどに出てくることもあるし、特に時間論などでは積極的に出てくる。それは、この作品が時間小説としての側面をもっているからでもある。Th.マンが作品を解釈するさい言ってい

る<sup>10)</sup>ように、この作品が時間それ自体と同時に、時代の状況そのものが問題になっているからである。それ故、各章の初めなどで時間についての考察が、彼一語り手によって頻繁に行われている。それは、この時代のニヒリスティックな状況が、「魔の山」のベルクホーフの結核療養所にもっとも象徴的に表われており、そこの病人たちは時間喪失の状況に知らず知らずに巻き込まれてしまっているからである。

他の問題点としては、「魔の山」の舞台が一つの結核療養所のみを設定されていることと関連している。一つの空間に限定されているので、色々な場所に沢山の人が移動することや、それに関連した大きなストーリーの展開は不可能になっている。そうしたことが、時間小説となっている別の間接的な理由でもある。従って、この作品では、一つ一つのエピソードを積み重ねることで、作品をふくらませ、ストーリーを展開することに成功している。それがエピソードそれぞれにタイトルがついている理由でもある。

更に、時間喪失の状況に作品構造を設定していることから、年代記的な構成は不可能であるし、ストーリーを時間の進展と共に進める展開にも無理がある。従って、ストーリーを進ませ、全体の構成をまとめる機能として、彼一語り手が前面に出てきて、時間論<sup>11)</sup>を行うことになった。時間論自体を、単なニヒリスティックな状況の分析や、哲学的意味づけに使うだけでなく、作品をコントロールし、ストーリーを進ませる機能的な役割としても、時間論を語り手は使用しているのである。

それ故、彼一語り手は、通常では主人公と一体となっていて、たまにコメントなどで少し姿を現わしたりしているが、時間論になると、たちまち彼一語り手は主人公を押し退け、前面に姿を現わし、コメントを行う。そして時間についての考察が最高潮に達すると、そのとき、この彼一語り手に代わって、「わたしたち」語り手が登場し、読者に直接呼びかけたり、更に気分が高まると、今度は、主人公に対し、「君」と呼びかけたりもする。

### III

「わたしたち」語り手の登場は、「魔の山」での特別な例として理解すれば良いのであろうか。それとも、体験話法の種類や、使用方法に関連させ、私一語り手がやがては作中人物として独立していく結果、体験話法が消滅することにつながるかと理解すれば良いのか、である。

体験話法の成立には、語り手と作中人物の二重の視点が必要なことはすでに述べている。といっても、ことはそう単純ではない。なぜなら、どんな Th.マンの作品でも、アイロニカルな調子は失なわれることがないからである。それは、彼の生い立ちや、幼児期に形成された、二律背反の意識が彼の根底に流れているからである。とすれば、体験話法成立に必要な二重視点は、彼の二律背反の意識から生まれているアイロニカルな調子と共に、作品構成上でも、作中人物と語り手の微妙な視点の差を生み出しているのではないだろうか。特に、語り手の視点を常に作中人物の視点に対置させ、そこに微妙な差を見出す文体技法や、作品構成がみられるからである。そこから、アイロニカルな調子が生まれたり、また、語り手の視点を強めると、つまり、語り手の「語り」の要素を強めると、コメントとか、批判とかの種類が増えることにつながる。

その低地のどこかの健康的な小娘に、世間的に平和で有望な方法で、いわゆる「心」をプレゼントし、世間的に有望で常識的な、結局は満ち足りた感情に自分をゆだねている、どこかの若者なら、そんな愛情一杯の歌に満足し、気に入ることだろう。ハンス・カストルプとショーシャ夫人との関係には——「関係」という言葉は、彼の責任に帰するのであって、わたしたちはそれに対する責任を拒否するが——そのような詩は全然似つかわしくない。

この文は『魔の山』の第4章の「食卓の会話」から引用したもの<sup>12)</sup>である。ここで使用された体験話法は、主人公ハンス・カストルプの思考に波長を合わせて叙述しているというよりは、むしろ語り手がやや前面に出て、主人公を皮肉な調子で、やゆしたり、もじったりしている。そして、「語り」の要素が強くなっていることは、「関係」の言葉に関連し、条件付きのコメントの箇所、「わたしたち」語り手が直接に登場することによって証明されるのである。

体験話法の形式での語りを「間接語り<sup>13)</sup>」と称するならば、「わたしたち」語り手の形式は、「直接語り」と言えよう。「わたしたち」がある箇所で用いられたとすると、通常は、その箇所では語り手の「間接語り」は影をひそめ、語り手が前面に出て、「直接語り」を始めることを意味する。そうはいっても、例文でしめされているように、体験話法の種類が内面的色彩の濃いものでなく、報告的機能<sup>14)</sup>に限定されたとはいえ、同じ箇所で、体験話法での「間接語り」と、「わたしたち」の「直接語り」が同時に見られるのは、何を意味するのだろうか。

それは、Th.マンにとっては「語り」が主題であり、たとえそれが、「直接語り」であれ、「間接語り」であっても、また語りの姿勢が、積極的で外的であっても、他方、消極的で、内的色彩の強いものであっても、結局は同じ意味になってしまうことではないのだろうか。

舞台上の登場人物と観客との関係は、私一君（たち）の関係に要約されるが、そんな関係を、小説の中にもたらず試み、特に舞台の独白形式をモデルにして、体験話法の形式で再現する試みではなかったのか。彼一作中人物になり代わって、私一語り手が読者の前で演じてみせるのが、体験話法の意味ではなかったのか。とすれば、多義的な「わたしたち」語り手も、「わたしたち」一君たち（読者）の関係となり、やがては「わたしたち」が「私」へと収斂されていく、一つの過程だと理解できないであろうか。

では、なぜ「直接語り」にせよ、「間接語り」にせよ、このように「語り」にこだわるのであろうか。「語り」とは、結局、ごく簡単に表現すれば、「私から君へのメッセージ」と表現されるのではないだろうか。君の中へ自分自身を含めることはむろん可能である。そして、このメッセージとは、まさか死への共感を示すメッセージではあるまい。きっと生へのメッセージ<sup>15)</sup>であるのに違いあるまい。

## 注

- 1) Steinberg, Günter: *Erliebte Rede*, Teil I, II, 1971, Alfred Kümmerle Verlag, S. 246-247.
- 2) J.チルダーズ/G.ヘンツィ: *現代文学・文化批評用語辞典* (杉野健太郎, 中村裕英, 丸山修訳), 1998, 松柏社, S. 183.

- 3) Jaus, H.R. : Ursprung und Problematik des modernen Zeitromans, 1955/1970, Zeitgestaltung in der Erzählkunst, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 112-114.
- 4) Hamburger, Käte : Die Logik der Dichtung, 2. Auflage, 1968, Klett, S. 56-78.
- 5) Stanzel, Franz K. : Theorie des Erzählens, 3. Auflage, 1985, Vandenhoeck, S. 247-248.
- 6) ————— : a.a.O., S. 247-248.
- 7) Mann, Thomas : Der Zauberberg (1924), 2. Auflage, S. Fischer Verlag, S. 9-10, usw.
- 8) ————— : Der Erwählte (1951), S. 10.
- 9) ————— : Der Zauberberg, S. 387.
- 10) ————— : Einführung in den Zauberberg, Band 11, S. 602-.
- 11) ————— : Der Zauberberg, S. 145, 257, 479, 748.
- 12) ————— : a.a.O., S. 198.
- 13) リクール, ポール : 時間と物語II (久米博訳), 1988, 新曜社, S. 156.
- 14) Hoffmeister, Werner : Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil, 1965, S. 82.
- 15) Mann, Thomas : Der Zauberberg, S. 684.