

物語論における焦点化

花 輪 光

1. はじめに

視点 (point de vue), 視像 (vision), 焦点化 (focalisation) などの問題は、最近の物語論のなかでどのように考えられているのか。Todorov (1972, p. 411) によれば、物語的視像は、あらゆる表象的=再現的ディスクールに内在するものであるが、しかし今日、この問題は二重に後退している。それというのも、視像の範疇は、少くとも一部の現代文学が表象=再現の拒否に向かうかぎり、重要性を失うからであり、また他方、この概念は、かつてそう信じられたように文学的成功の秘密を明らかにするものではなく、いくつかの弁別的特徴を含み、要するに記述的価値しかもたないことがわかったからである。

Todorov が言う二重の後退のうち、第一の点については異論の余地がなく、第二の点についてはおおむね賛成できよう。しかし、それが記述的価値をもつためには、まず基本的な特徴が明らかにされなければならない。この方向に沿っておこなわれた視点概念の再検討のうち、Genette (1972) の試みは、とくに重要であると思われる。英独仏における視点論の概観 (1970 年まで) は、Rossum-Guyon (1970) に譲って、ここでは Genette の視点概念を中心に見ていきたい。

2. Genette の三分法

視点論に対する Genette の最大の寄与は、それまでの視点概念に漠然と含まれていた二つの審級、固有の意味での視点と語りとの審級とを切り離し、前者を物語叙法 (mode) に組み入れ、後者を物語態 (voix) の範疇に入れた点にある。この二つの審級の区別は、他の論者によってすでに予感されていたとしても、これほど明確に指摘されたことはなかったと言われる (たとえば、Scholes, 1974; Tamir, 1976; Mosher, 1978 参照)。しかし他方、Genette の物語論

のなかで方法論的整備がもっとも手薄になっているのも、また、視点の問題を含む「物語叙法」の部分ではないであろうか。Genetteの「物語叙法」は下位範疇として「叙法の距離」と「パースペクティヴ」を含み、この後者がいわゆる視点論に相当する。前者についてはすでに他の場所(花輪、1976)で検討を試みたので、ここでは「パースペクティヴ」を見ていくことになる。

Genetteが設けた三つのレベル、物語内容(histoire)、物語表現(récit)、語り(narration)との関連で言えば、「パースペクティヴ」の問題、つまり視点の問題は、物語内容と物語表現の關係に属し、物語態の問題は、物語表現と語り、物語内容と語りのあいだの關係に属する。Genetteの物語内容は、Todorov(1966 a)の物語内容(histoire)に相当し、物語表現はおおよそ物語言説(discours)に相当する。視点の問題をこの二つのレベルの關係性において見るという方向は、すでにTodorov(1966 b)によって打ち出されているが、しかし彼の視像論は、英米系の視点論ほどではないにしても、語り手論に向かう傾向がある。たとえばTodorov(1972)は、依然として「語り手の同一性」、「語り手の現前」、「語り手の諸距離」等々を視像の基本的範疇と考えている。彼が基本特性の検討に向かうのは、明らかにGenette(1972)を取り入れた論考(1973)からである。

Genetteの「焦点論」は、いわゆる視点の選択の問題を総括する用語として「パースペクティヴ」を用い、個々の視点のとり方を「焦点化」(focalisation)と呼ぶ。視点(point de vue)、視像(vision)、視野(champ)などの用語があまりにも視覚的であるのに対して、「焦点化」はより抽象的であって、こちらのほうが好ましいからであるという。これは視点の問題をできるかぎり形式化し、物語内容と物語表現の關係性において見ようとする志向によるものであろう。

さて、Genette(1972, pp. 206-207)は、従来の諸説を検討したのち、焦点化(focalisation)につぎの三つの型を設ける。

(1) 非焦点化(non-focalisation)または焦点化ゼロ(focalisation zéro)——一般に、古典的な物語の場合。

(2) 内在的焦点化(focalisation interne)——これはさらに三つに下位区分される。

(a) 内在的固定焦点化(focalisation interne fixe)：たとえば、H. Jamesの*The Ambassadors*は主人公Stretherの視点を通して物語られる。また、同じ作家の*What Maisie Knew*においては、終始一貫して少女の視点だけが

守られている。(b) 内在的不定焦点化 (focalisation interne variable): たとえば、*Madame Bovary* では、まず Charles が焦点化され、つぎに女主人公 Emma、つぎにまた Charles が焦点化される。Stendhal にあつては、それははるかに素早く、とらえがたい形でおこなわれる。(c) 内在的多焦点化 (focalisation interne multiple): たとえば、書簡体小説では、同一の事件が数人の手紙の書き手の視点を通して描かれる。映画で言えば『羅生門』がそうである。

(3) 外在的焦点化 (focalisation externe)——たとえば、Dashiel Hammet の小説では、主人公の考えや感情が知らされることは決してない。Hemingway の *The Killers* や *Hills Like White Elephants* においても同様である。

以上のように、Genette の三分法は、まず、焦点の有無(焦点化された作中人物がいるかないか)、焦点の位置(焦点化がおこなわれるのは作中人物の内側か外側か)によって三つの型を区別し、つぎに、焦点の数ないし移動(視点人物は1人か不特定多数か特定多数か)を基準として三つの下位クラスを設ける。これを図示すれば、つぎのとおりである。

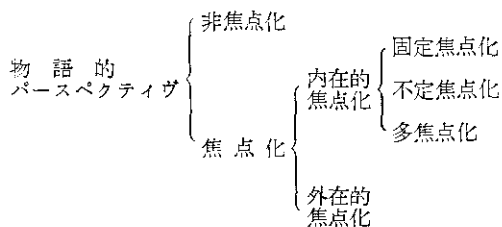


図 I

3. 視点と焦点

一般に視点論が、とりわけ英米系の諸説(たとえば Friedman, Booth)においては、語り手の類型論に傾くのに対して、Genette はむしろ作中人物に注意しているように思われる。Genette (p. 203) が批判する物語叙法 (mode) と物語態 (voix) の混同は、まさに作中人物の視点と語り手の視点との関係性を、一方的に語り手の存在に還元することから生じる。Genette にとって視点の問題とは、焦点化される作中人物の同定の問題 (Quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?) であつて、語り手の自

己同一性の問題 (Qui est le narrateur?) ではない。Genette が「視点」ではなく「焦点化」という語を用いるのも、一つにはそのためであろう。

視点 (point de vue) という語は、本義として見る者の立つ位置を指すが、これに対して焦点化 (focalisation) は、見られる対象の位置に関係する。この方向性の違いのほかに、「視点」は見る者の心理的態度や思考までも含意するが、「焦点」はただ見られるものの位置だけに関係する。Genette が視点という語を避けて「焦点化」を選んだのは、この抽象性のためでもある。Logos 辞典 (Bordas) によれば、視点 (point de vue) は、(1) 見る者が立つ地点、(2) その地点からの展望 (perspective)、(3) (比喩的に) 眺め方や意見、を意味する。視点の意味をこの三つにかぎるならば、「焦点」が常に「対象的」であるのに対して、少なくとも「視点」は常に「主体的」である。広辞苑によれば、日本語の「視点」は「ものを見る立場」と同時に「視線のそそがれるところ」をも指すが、ここでは「視点」と「焦点」を以上のように区別し、「視点」にこの三つの意味を含ませて用いることにする。たとえば、視点人物は視点の主体となる作中人物であるが、焦点人物は他者の視点対象となる作中人物である。

ところで、Chatman (1978, p. 151 以下) によれば、批評用語としての視点 (point of view) は、きわめて厄介なもの一つであって、少なくとも三つの意味を含む。(1) 知覚の視点 (perceptual point of view)、(2) 概念の視点 (conceptual point of view)、(3) 利害の視点 (interest point of view) である。この (1) と (2) が、それぞれ Logos 辞典の (1)―(2) と (3) に相当することは言うまでもない。では、(3) は視点の新しい意味であろうか。

Chatman はこれをつぎの例文によって説明する。

- (3) Though he didn't realize it at the time, the divorce was a disaster from John's point of view.

Chatman によれば、この例文においては、John の心理や知覚や概念はまったく問題にならない。John には離婚の結果がわからなかったのだから、(1) ないし (2) のような意味において“見ている” (seeing) わけではない。視点という語がここでは「John に関するかぎりにおいては」と同義なのである。

ところで、ここには視点論の重大な問題が隠されているように思われる。つまり、作中人物の視点の問題である。すでに見たように、視点という語は「見る者の立つ位置」と「見る者の知覚・概念内容」を指す。物語論で用いられるのも、一般にこの二つの意味であろう。ただ、その視点の主体は当然のこととして最初から語り手であるとされる(視点論がとかく実質的な語り手論や作家

論につながっていくのは、この第二の意味を通してである)。しかし、視点は作中人物の視点であってもよいから、物語の視点論は当然二つの視点を考慮しなければならない。

実際、Chatman の例文 (1) と (2) では、John の視点が問題になっているが、例文 (3) では話し手の視点が問題になっているのである。例文 (3) を、Chatman の例文 (1), (2) と比べてみよう。

- (1) From John's point of view, at the top of Coit Tower, the panorama of the San Francisco Bay was breath-taking.
- (2) John said that from his point of view, Nixon's position, though praised by his supporters, was somewhat less than noble.

これを物語のなかの文として眺めるなら、例文 (1)―(3) にはいずれも語り手が予想され、語り手はある視点から John を“見ている”(描いている)と考えられる。(1) と (2) では、語り手の視点は、John の視点に近づいている。あるいは、語り手が John の視点に立っているといてもよい。しかし、(3) には、そのような意味での John の視点は見当らない。Chatman の説明にもあるように、ここでは John の知覚も思考も問題にならず、もっぱら語り手の考え(視点)だけが示されている。「John にとって災難だった」と考えているのは語り手なのである。

要するに、例文 (1) と (2) には、語り手によって焦点化された John の視点が認められ、語り手の視点は多かれ少なかれ John の視点に同化する傾向にある。(3) には焦点化された John の視点は認められず、語り手の視点だけが一方的に示されている。Chatman のいわゆる「利害の視点」とは、焦点人物が固有の視点をもたない焦点化のことである(このような焦点化は語り手による「主題化」と同義であろう)。言いかえれば、(1) と (2) は一般に語り手の内在的視点を表わし、(3) は外在的視点(この場合は、いわゆる全知の視点)を表わすものである。

4. 誰の焦点化か

焦点化 (focalisation) という用語にもまた二つの方向性が含まれていて、それが Genette の視点論を曖昧にしている。つまり、(1) 焦点化の対象は何か(何が見られているのか、何が主題化されているのか)、(2) 焦点化の主体は誰か(語り手か、作中人物か)という問題である。Genette はこの点を明確にしない

まま、もっぱら(2)を規準にして焦点化と非焦点化を区別しながら、外在的焦点化を規定するときは、(1)だけに拠っているように思われる。

Genetteによれば、焦点化されていない物語は、いわゆる全知の語り手をもつ古典的な物語に相当する。この場合、焦点化がおこなわれえないということは、(1)のような意味で焦点がないということではありえない。というのも、語り手はその都度ある対象をとりあげて描き、ある作中人物を記述の対象とするのは当然のことだからである。非焦点化とは、ある作中人物の視点を通して他の作中人物や出来事が眺められない、ということでなければならない。つまり、あらゆる部分が、ある作中人物の視点からではなく、語り手の視点から物語られるということである。仮に作中人物の「知覚」や「概念」が問題になっても、それが視点を構成するようには見えず、語り手の視点が支配するということである。したがって、あらゆる作中人物は等しく語り手の視点に包括され、視点対象として「見られる」形で存在する。

これに対して、第2の型(内在的焦点化)の物語は、ある作中人物の視点から物語られる。つまり、その作中人物は語り手の視点対象であるだけでなく、語り手と「ともに見る」状態にある。あるいはむしろ、作中人物の視点が語り手のそれにとって代わる(と見なされる)。したがって、第1の型と第2の型を区別するのは、語り手だけが見るか語り手と作中人物が見るかの違いである。

ところが、第3の型(外在的焦点化)では、焦点化がおこなわれるにもかかわらず、焦点人物は第2の型のように「見る」わけではない。物語は語り手の視点から語られ、焦点人物は「見られる」状態にある。この点、第3の型は第1の型と本質的に違わない。ここでは「焦点化」という用語が、語り手の視点対象となる作中人物の選定を意味することは明らかである。しかしそれなら、第2の型に三つの下位クラスを認めたように、第3の型の場合も、視点人物の数によって、同じ三つの下位クラスを設けないのはおかしい(図I参照)。

もちろん、第1の型と第3の型のあいだには、いわば語り手の視力の差がある。「視線の方向」は同じであっても、「視線の深さ」の差がある。第1の型(いわゆる全知の語り手)は、作中人物の内面について自由に(本人が知っている以上に)語ることができるが、第3の型(いわば客観的な観察者)は外部から見知ること(したがって本人の知っている以下のこと)しか報告しない。作中人物の心理ではなく外界が問題になるときも、時間空間を超えた神のごとき能力と人間的な能力の差が記述の仕方に現われてくる。Todorov(1966, p. 141 以下; 1967, p. 79 以下)は、このような観点から、「知の程度」という概念

を導入して、Pouillon (1946, p. 74 以下)の類型をつぎのように定式化した。《背後からの》視像 (vision « par derrière ») にあつては、語り手>作中人物、《ともにある》視像 (vision « avec ») では、語り手=作中人物、《外側からの》視像 (vision « du dehors ») では、語り手<作中人物である。

しかし、「知」の概念は視線の方向性に見られる不整合性を解消しない。この不整合性は、Genette が引き継いだ Pouillon に由来するように思われる。Pouillon によれば、視像 (vision) は上記のように三つに分けられ、これがそれぞれ Genette の非焦点化、内在的焦点化、外在的焦点化に対応する。《ともにある》視像では、「物語の中心となる唯一の作中人物」が選ばれ、語り手は彼と「ともに」他の作中人物たちを眺め、出来事を経験する。語り手はもちろん彼の内部でおこることも知っているが、ただそれが本人の意識に立ち現われるかぎりにおいて知るのである (p. 74)。これに対して《背後からの》視像では、語り手はある作中人物の内部に身を置くのではなく、外部から彼の行為を眺め、ことばを聞きとり、「彼の心理を客観的、直接的に考察する」。したがって、《ともにある》視像と《背後からの》視像の差異は、非反省的な意識と反省的な認識との差異にほかならない (p. 85)。

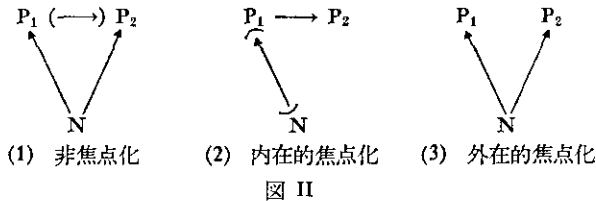
他方、《外側からの》視像は、純粹に感覚主義的な立場から、観察可能な「外側」を描くものである。しかし、Pouillon によれば、この視像は独立した型とはなりにくく、《背後からの》視像の特殊な場合にすぎない (p. 112)。したがって、Pouillon の三分法は、より基本的な対立、《背後からの》視像と《ともにある》視像の対立に還元される。つまり、語り手が内部から見るか外部から見るかの違いであり、作中人物が語り手とともに見るか、語り手に見られるだけかの違いである。

Genette の三分法についても同じことが言えよう。彼の外在的焦点化は、Pouillon の場合と同じように、非焦点化の特殊な形と考えることができる。それは、非焦点化の外在性にある種の制約がつけ加わったものであろう。とすれば、Genette の三分法もまたより基本的な内在的 / 外在的焦点化の対立に還元されることになる。

しかし、Genette の場合はそれだけではない。Genette (pp. 208-209) によれば、非焦点化と内在的不定焦点化もときとして区別しがたく、非焦点化の物語はしばしば恣意的な内在的多焦点の物語として分析できるという。このような意味では、内在的焦点化は、非焦点化の内在性にある種の制約がつけ加わったものと言える。非焦点化は、ある意味で内在的焦点化と外在的焦点化の無差

別な混合であり、内在性と外在性がいわば中和される場なのである。語り手の視点が作中人物の内部にあるか外部にあるかを規準にすれば、非焦点化は外在的焦点化と同じ側にあるが、作中人物の内面に対する言及を規準にすれば、内在的焦点化の側にある。非焦点化と内在的焦点化を区別するのは、内在性の度合い（作中人物の視点が認められる程度）であって、「知の程度」は作中人物の視点が成立するための条件なのである。

作中人物 (P) の視点と語り手 (N) の視点の関係を図示すれば、およそつぎのようになる。P₂ は P₁ 以外の作中人物を表すだけでなく、他のどんな対象であってもよい。括弧内の部分 (→) は、Genette によれば存在しないが、実際には、多かれ少なかれ存在する視点を表す。



5. 見ることとということ

Auerbach (1946) の古典的な定式によれば、内在的焦点化における視点人物は「見る者として見られる」存在である。彼がとりあげて以来有名になった、*Madame Bovary* のつぎの一節(第一部九章)を見よう。

(C) (1) Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; (2) toute l'amertume de l'existence lui semblait servir sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. (3) Charles était long à manger; (4) elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée.

Auerbach によれば、この一節は、食卓にある夫婦を描いた一幅の絵であるが、その絵は読者の目の前に直接置かれているというわけではない。その前の数ページで Emma のことが多く語られているので、むしろ読者には、まず彼

女が見えてくる。そして読者は彼女の眼を通してこの画面を見ている。つまり、「直接にはエンマの内心の状態を見ているのだが、そのエンマの内心から、エンマの感知の光によって間接的に彼らの食事の進行する様子を見ているのだ」(邦訳下巻、p. 238)。語り手は「エンマの意識内容を述べ、エンマが感ずることをありのままに表現」しているわけではない。この画面は二重になっていて、「画面を照らす意識の光は、たしかにエンマから発せられるのだが、彼女もまたその画面の一部として、その中に存在している」(p. 239)。つまり、「彼女はただ見ているばかりでなく、見る者として見られている」(p. 240)のである。

Emma が「見る者」として感じられるための要件を、Auerbach の注釈のなかに探してみよう。まず、Emma の主題化ないし焦点化を示す文脈。彼女のことはすでに数ページ前から「多く語られている」。つぎに、Emma の意識内容への言及。たとえば、(1) の *elle n'en pouvait plus*, (2) の *lui semblait, du fond de son âme*, など。とりわけ、(1) の *elle n'en pouvait plus* までの部分は、この一節全体のテーマを示し、そのあとに続く具体的な記述を客観的なものとしてではなく、彼女のいらだちの原因や展開として読みとらせる。さらに、この一節全体を浸す「意識の光」が Emma に関係づけられるということ。この一節全体を支配する半過去は、決して一回かぎりの食事の場面を示すものではない。それは、何回も繰り返された場面のいわば要約であり記憶である。たとえば、(3) の文 (*Charles était long à manger.*) を単なる事実の報告と見なすことは、少なくともこの一節の文脈のなかでは不可能であろう。この半過去は、自由間接話法における半過去とまったく同様、報告された事実が、ある主体の意識を通過したものであることを感じさせる。その意識は語り手のものであってもよいが、ここではそれが Emma のものとして読みとられるのである。

しかし他方、この一節には、もう一つの意識が現われている。Auerbach によれば、それは作者の意識である。経験主体としての Emma に対して、表現主体としての語り手の意識である。「ここでの語り手は、エンマではなく作者である。《くすぶるストーブ、がたがたいう戸、汗をかいた壁、じめじめした床》。これらはすべていうまでもなく現にエンマが感じ、その眼に映じている物象である。だが、エンマには、こんな風に彼女の不快の原因を数えあげることではできないだろう。《あらゆる生活の苦しみが皿にもって出されたみたいだった》。エンマがそんな風を感じていることはたしかだ。だがこのようなこと

を実際に言おうとしても、エンマにはできそうにない。彼女にははっきりと自分の内心を説明するだけの知力もなければ、冷静な自己省察の誠実もない」(pp. 239-240)。

「ここでの語り手はエンマではなく、作者である」という断りはかなり奇妙に見える。描かれた人物と、それを描くことばの主体が、原則として異なることは言うまでもないからである。「画面を照らす意識の光」は、「たしかにエンマから発せられる」と感じられ、Emma は「見る者」として読みとられるが、しかし、Emma の「経験」と語り手の「表現」との距離は大きい。そこで、Emma の「意識内容」と「表現」能力とのギャップがたえず問題になる。「これらは…エンマが感じ、その眼に映じている物象」であるが、彼女は自分の不快の原因を「こんな風に…教えあげることにはできない」だろう。「そんな風を感じていることはたしか」であるが、「実際に言おうとしても、エンマにはできそうにない」、等々。

この「見ること」と「言うこと」の距離は、たしかに Emma を「見られる者」とするにあずかっているが、しかし視点の審級と語りの審級を混同してはならない。経験主体(視点人物)と表現主体(語り手)は、あくまでも異なった二つのレベル(物語内容と語り)に属している。作中人物の視点とは物語内容のレベルにおいて、ある意識(主体)に関係づけられるかぎりでの「知」(知覚、思考、感情)である。同様に語り手の視点とは語りのレベルに位置づけられるある意識の「知」である。しかし、語り手の視点というのは、ある意味で矛盾している。語り手は作中人物と同じように「見る」わけではなく、常に「語る」のである。この意味では、Emma は「見る者として語られる」存在である。あるいはむしろ、語り手は「見る語り手」(認知の主体)と「語る語り手」(表現主体)とに分節され、前者だけが「見る者」としての Emma に対応し、同じレベルに位置づけられると言えよう。

作中人物の視点は言い方にあるのではなく、言われたことにある。彼女にそうした言い方ができるかどうかではなく、言われたことが彼女の「知」の限界内にあり、彼女の意識に適切に関係づけられるかどうかにある。Emma が(2)の文を発することはもちろんありえない。しかしその内容を Emma の経験内容として彼女の意識に関係づけることはできる。そのかぎりにおいて、Emma は「見る者」として感じられると言えよう。もちろん、それが Emma のことばとして解釈できるならば、彼女の「見る」度合いはさらに増す。たとえば、会話や内的独白では、作中人物の視点が語り手の視点に取って代わる。しかし

その場合にも、語りの審級における交替がおこなわれるわけではなく、作中人物が語り手となるわけではない。ただ、「ことば」（語り手）と「出来事」（作中人物）の関係が「ことば」と「ことば」の関係に変わることによって、「叙法の距離」が小さくなり、これが視点の度合いを増すのである。

このような意味では、「叙法の距離」に対して Genette (p. 186 以下) が設けた二つの下位範疇、「出来事の物語表現」(récit d'événements) と「ことばの物語表現」(récit de paroles) の区別を「パースペクティブ」の領域にも適用することができよう。もちろん、「出来事」と「ことば」は常に明確に区別できるものではない。とりわけ、作中人物の思考感情が問題になるとき、それが内的な「出来事」なのか「ことば」なのかを言うことは困難である。しかし一般に「ことば」の報告には三つの型 (discours narrativisé, transposé, rapporté) が考えられ、報告される「ことば」が出来事化される度合いに応じて、ミメシスの程度は小さくなる (Genette, p. 190 以下)。これにならって、「ことば」と「出来事」の対立を、「引用」ないし「転記」と「記述」の対立としてとらえるならば、視点人物の「見る」度合いは、彼の意識内容がことば化される度合いに応じて大きくなると言えよう。

6. 内在性の度合い

すでに見たように、Genette の内在的焦点化は、「焦点化」の有無によって非焦点化と区別され、もっぱら作中人物の内面への言及の有無によって外在的焦点化と区別され、さらに「焦点」の数ないし移動の有無によって三つの下位クラスに分けられる。したがって、「焦点化」は、対象の選択(主題化)を意味する以上に、対象となる作中人物(視点人物)による第二次の焦点化でなければならない。これが内在的焦点化を特徴づけるものであって、問題はそれがどの程度認められるかという点にある。言いかえれば、「主題化」された焦点対象が「主体化」される度合い、内在性の度合いが問題である。

Genette (p. 209) は、内在的な焦点化が厳密に適用しがいことを認める(これは、外在的な焦点化についても言えることであろう)。内在的な焦点化の原則からすれば、視点人物は決して「外側から描かれず」、指示されず、彼の考えや知覚は決して客観的に分析されない。したがって、つぎのような記述は「厳密な意味での内在的焦点化ではない」という。

- (A) (1) Sans hésiter, quoique prêt à rendre l'âme de dégoût, Fabrice se jeta à bas de son cheval et prit la main du cadavre qu'il secoua ferme; (2) puis il resta comme anéanti; (3) il sentait qu'il n'avait pas la force de remonter à cheval. (4) Ce qui lui faisait horreur surtout c'était cet œil ouvert. (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*)

しかし、この一節は「厳密な意味での内在的焦点化ではない」どころか、むしろ非焦点化に近い。というのも、ここには明らかに外在的焦点化の文が見られるからである。もちろん全体としてみれば、内在的焦点化が優勢であると言えよう。Fabriceの内面に言及する文(1)も、彼の意識内容を「記述」する文(3)と(4)も、ともに内在的視点によっている。しかし、文(2)は完全に外在的視点に属している。comme anéantiという形容をFabriceの意識に帰すことはできないからである。文(1)における論理的分節(quoique...)や(4)における説明的な構文(Ce qui...surtout...c'était)もまた同じように語り手の存在を示すが、しかしその「表現」は外在的であっても、「内容」はFabriceの意識に関係づけられないわけではない。この点で(2)の文とは決定的に違う。Genette (p. 207)によれば、Stendhalにおける視点人物の交替は「素早くとらえがたい」というが、ここでは内在的、外在的視点の素早い交替(したがって、非焦点化に近い両者の混合)がおこなわれているのである。

実際、Genette (p. 208)は、焦点化が一般に物語の一部分にしか適用されないことを認めている。彼が言うよりもさらに細かく検討するならば、焦点化の度合いはおそらく語句や文ごとに異なってくるだろう。この一節についていえば、後半のほうがより内在的である。文(2)を中心に考えるならば、文(1)は、あたかも外在的視点による記述のなかに、異質な要素(quoique...dégoût)が混じったと見ることさえできる。つまり、Genette (p. 213)のいわゆる「言い過ぎ」(paralepse)によって、外在的焦点化のとちゅうで作中人物の意識に対する言及がおこなわれた、とも見えるのである。

これに対して、つぎの一節の主観表現がより直接的であることは明らかであろう。

- (B) (1) Il regardait cependant M^{me} Dambreuse, (2) et il la trouvait charmante, malgré sa bouche un peu longue et ses narines trop ouvertes. (3) Mais sa grâce était particulière. (4) Les boucles de sa chevelure avaient comme une langueur passionnée,

(5) et son front couleur d'agate semblait contenir beaucoup de choses et dénotait un maître. (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*)

この一節は、認知の対象でもあり認知の主体でもある作中人物 Frédéric (H. James のいわゆる反射人物) の視点を通して語られている。まず (1) の文で Frédéric の「知覚」の視点が示され、つぎに (2) の文で「概念」の視点が示される。この (2) は、(A 3) と同じく語り手が作中人物の意識内容を報告する典型的な構文である。(3) 以下は Frédéric の思考内容と見なすことができるが、(2) のように間接的な報告スタイルをとっていない。(4) の *comme une langueur passionnée*, (5) の *semblait* と *dénotait* (この *dénotait* は、Todorov, 1973, p. 60, が指摘するように、*signifiait* と同義であろう) は、いずれもある意識の存在を予想するが、それは決して語り手の意識ではない。いずれも Frédéric の解釈を示すものとして読みとられる。

しかし他方、それが解釈として示される(感じられる)ということは、逆に断定を留保する語り手の視点が現われているということでもあろう。(3) 以下が Frédéric の意識内容の直接的表現であるとはいえ、(1) の *cependant*, (2) の報告スタイル (*il la trouvait charmante*) によって、明確に指示された語り手の視点は、(2) 以下の Frédéric の視点に対して微妙な距離を保っているように見える。

実際、内在的焦点化にあっても、多くの場合、視点人物の意識と並んで語り手の意識が認められることに変わりはない。限定視点(内在的焦点化)の手本とされる H. James の *The Ambassadors* にしても、この現象が認められることは、I. Watt (1960) も指摘するとおりであって、Booth (1961, p. 91) のように、主人公 Strether が多くの場合自分のことを物語るとする解釈は無理であろう。Strether はあくまでも視点人物 (James の言う反射人物) であって、語り手は別にいる。Watt (p. 535) によれば、James の視点の独自性は、焦点化によって語り手の存在を消し去るというよりも、むしろ、物語のどの地点にも少なくとも三つの主観的な層(登場人物の視点、語り手の視点、読者によるこの両者の関係の認識)が含まれているような、多元的な視点構成にあるのである。

それゆえ、内在的な焦点化に見られる二つの段階は、「内側から」見ることと「内側を」見ることの違いによって表わされよう。これは「焦点化」という語の両義性(二重の方向性)に対応するものであって、「内側から」は「作中人物が見る」(語り手は彼とともに見るというよりも、彼に視点をゆずる)という

ことであり、「内側を」は言うまでもなく「語り手が見る」ということである。実際、Pouillon も言うように、厳密な意味での内在的焦点化は、作中人物を非反省的な意識としてとらえるということであって、その内面において見るということではない。「内側を」見るやり方は、多かれ少なかれ外在的であり、したがって非焦点化に通じる。

内在的焦点化とは、単に語り手の視点が視点人物の内側にあるというだけでなく、その視点が作中人物の視点とともに外側に向かっているということである。視点人物の内面に対する言及がたえず外在化されるのに対して、外界の描写は容易に内在化されるという逆説が、ここから生じる。逆に、完全な外在的焦点化、いわゆる客観描写が困難となるのも、またそのためであろう。Genette によれば、主人公 Fabrice に見えるものしか描かないつぎの記述は、完全に内在的な焦点化である。

(C) Une balle, entrée à côté du nez, était sortie par la tempe opposée, et défigurait ce cadavre d'une façon hideuse; il était resté avec un œil ouvert. (*La Chartreuse de Parme*)

もちろん、この一節を内在的焦点化とするためには、文脈が必要であろう。酒保の女と連れだって戦場に行く Fabrice がその前の部分ですでに焦点化されていないとしたら、また、Fabrice に向かって言う酒保の女のせりふ（「そばに寄ってみな…ほら、顔をやられている」）がその直前にないとしたら、この一節(C)の視点は容易に酒保の女か語り手のものとなるであろう（ce は語り手にしか帰しえないが、d'une façon hideuse は、誰の意識にでも関係づけられる一般的な言い方である）。しかし、焦点化された外界の記述は、文脈が許すかぎり優先して視点人物に関係づけられるように思われる。Robbe-Grillet の *La Jalousie* は、視点人物の内側も外側も決して描かず、ただ彼の周囲にあるものを焦点化することによって、この逆説を組織的に利用した例である。

内在的焦点化が完全に実現されるのは、ただ、「内的独白」や Robbe-Grillet の *La Jalousie* のような限界作品においてである、と Genette が言うのもゆえなしとしない。主観表現は多かれ少なかれ間接的にならざるをえず、内在的焦点化はそれだけ外在化される。純粹主観の直接的表現を目指す内的独白が、作中人物の「心理」の「記述」を避け、それを「内的なことば」として提出する方向に向かうとすれば、*La Jalousie* の方向は、逆に、見られる対象を描くことによって見る意識を浮び上げらせることにある。これが内在的焦点化の二

つの方向であり、二つの極であろう。

7. 視点の片寄り

内在的な焦点化に種々の度合いがあり、視点の方向性に相違があるように、外在的な焦点化にも無数の段階があり、視点の片寄りがある。厳密な意味での外在的焦点化には、「客観的な」語り手の視点しか現われず、語り手の視点はあらゆる視点対象から等距離にあって、作中人物の客体化は最大になると考えられる。しかし原則としてはそうであっても、実際には、客体化の度合いは一律ではない。Genetteをはじめ、多くの評家が常に外在的視点の例としてあげる Hemingway の短編 *The Killers* の冒頭の文を列挙してみよう。

- (1) The door of Henry's lunch-room opened and two men came in.
- (2) They sat down at the counter.
- (3) 'What's yours?' George asked them.
- (4) 'I don't know,' one of the men said.
- (5) 'What do you want to eat, Al?'
- (6) 'I don't know,' said Al.
- (7) 'I don't know what I want to eat.'
- (8) Outside it was getting dark.
- (9) The street-light came on outside the window.
- (10) The two men at the counter read the menu.
- (11) From the other end of the counter Nick Adams watched them.
- (12) He had been talking to George when they came in.

ここには、たしかにカメラの比喩を用いたくなるような、ある空間的構造が感じられるが、それは単に (1) の文の *came in*, (8) の *outside*, (9) の *outside the window* などが、屋内にいる語り手の視点の位置や動きを明示するからだけではない。語り手の「知の程度」もまた視点の位置に関係している。語り手は、(1) の固有名詞 *Henry* とその所有する建物の用途 (*lunch-room*) をすでに知っている。語り手の視点は完全に外在的というわけではなく、いわば *Henry* 寄りなのである。これに対して、*two men* は、完全に知らない男たちとして、いわば他人の眼で眺められている。

同様に、(3) の *George* と *them* の対比は、語り手の視点が *George* 寄りであることを示す。入った来た男たちのうち、一人の名前 (*Al*) は、(4) の文でようやく明らかになる(それも仲間のせりふを通して知らされる)。そのあ

と、語り手も (6) の文でこの名前を使う (said Al) が、もっと先のほう(ここには引用してないが、31 番目の文)では、ふたたび Al に対して距離をおく ('I'll take ham and eggs,' the man called Al said.). (11) の Nick Adams と them, (12) における He [Nick] と George の関係についても同様である。語り手の視点は Nick の側にあり、この話が始まる前にすでに Nick と George の会話に立ち会っていたことを示している (He had been talking ~)。

こうした視点の片寄りは何を示すのであろうか。個々にみれば、two men に対する語り手の視点はより外在的であり、George-Nick に対する視点はより外在的でない。外在的焦点化の対象となっているのは、もちろん two men のほうであろう。しかし、この対比的な「二つの視点」は、それぞれ無関係に独立したものとして示されるわけではない。two men に対する語り手の視点は、George-Nick の側に寄った語り手の視点である。つまり、いくぶんかは George-Nick の「視点」ないし「視線」を含む視点である。視点の片寄りが直観的に読みとらせるのは、おそらくこうした新しい視点(他の作中人物の「視点」を含む語り手の視点)であろう。

(12) の文はまた、時間的な視点の移動(フラッシュ・バック)をとめない、語り手の注釈や説明として感じられるという点で、それ以前の文とは性質を異にする。視点は文字どおり空間的なものにかぎらず、時間的、心理的、社会的な関係にも適用されるべきである。いわゆる場面 (scene) と要約 (summary), 示すこと (showing) と告げること (telling) などの範疇化にしたがって、外在的視点を前者だけにかぎる必要はないであろう。この時間的移動は、(8) や (9) の文に見られる空間的移動と本質的に異なるものではない。問題は、それがあある作中人物の意識に関係づけられるかどうかであろう。内在的焦点化が常にある視点人物の「ここ」と「いま」に拘束されるのに対して、外在的焦点化はこの点自由である。ただ、ここに見られるような注釈説明は、語り手の視点をいっそう Nick 寄りにするものと言えよう。

久野 (1937) は、こうした視点の片寄りを共感度と呼ぶ。つぎの三つの例文のうち、(a) における話し手の視点は、John からも Mary からも等距離にあり、共感度はゼロ、(b) の視点は John 寄り、(c) の視点は Mary 寄りである。外在的な焦点化はいわば共感度ゼロの状態なのである。

- (a) Then, John hit Mary.
- (b) Then, John hit his wife.
- (c) Then, Mary's husband hit her.

しかし、それ自体で無色の対象詞というものはありえない。たとえば (a) の例文をある物語的文脈におくならば、John という固有名詞そのものが、さきほどの Hemingway の場合と同じように、ある視点の片寄りを示し、John の主語化そのものが、John 寄りの視線を示すであろうことは容易に想像できる。しかもその場合、then は、物語的論理にしたがって、単なる時間的継起を表わすよりも、むしろ因果関係のニュアンスをおび、視点が John のほうに傾くのを助けるだろうと思われる。

久野の言う「視点」は、たぶん「利害の視点」に近いが、とにかく久野によれば対象詞の選択は話し手の視点を表わす一つの言語手段である。物語のなかで、一人の作中人物が種々の名前と呼ばれる場合も、これに該当しよう。たとえば、*Le Rouge et le Noir* の語り手は、主人公 Julien Sorel を、Julien, Julien Sorel, le jeune homme, notre héros, notre ami, Monsieur Sorel, mon fils など、さまざまな名前で呼び、二人称の tu や vous を用いて直接話しかけているが、これらはいずれも異なった視点の位置を示すものである。外在的焦点化の場合だけにかぎらず、作中人物の呼称の選択と、語り手や作中人物の視点との関係は、きわめて興味ある問題であろう。

Uspenski (1972) によれば、*Frères Karamazov* の Dmitrij Karamazov は、他の作中人物によってつぎのように呼ばれている。

- (1) Dmitrij Karamazov (法延で)
- (2) Frère Dmitrij または Frère Dmitrij Fedorovich (Alesha や Ivan Karamazov が直接話しかけたり、他人に彼のことを話す場合)
- (3) Mitja, Dmitrij (上記2名のほか、F.P. Karamazov や Grushen'ka などが)
- (4) Miten'ka (世間の噂のなかで)
- (5) Dmitrij Fedorovich (ある特定の個人にかぎらない一般的呼称)

ところで、この小説の語り手は、地の文のなかで、(4) 以外の名前をすべて使う。Uspenski によれば、その使い方は、それぞれ作中人物の視点を反映しているという。たとえば、作品の冒頭では、語り手は一般的、中性的な呼称である (5) を多用し、(3) Mitja は括弧に入れて使っている。つまり、Alesha や Ivan などが用いるこの名称を、いわば引用しているのである。

Hemingway の短編にさえ見られる、このような視点の片寄りは、たしかに外在的焦点化のコードに対する真の違反、Genette のいわゆる「言い過ぎ」(paralepse) ではなく、外在的な「焦点化」(主題化) の曖昧な性質に由来する

ものである。外在的焦点化に対する真の違反は作中人物の内面への言及である。Genette はこの点を強調して、Dashiell Hammet の小説を例にあげ、ここでは「主人公がわれわれの目の前を動きまわるが、われわれは決して彼の考えや感情を知ることを許されない」(p. 207) と述べ、さらに、Hemingway の *Hills Like White Elephants* では、それがさらに極端になって謎めいてくると言う。また他の箇所 (p. 213) では、バルザックの例をあげて、外在的焦点化における「言い過ぎ」は「ある作中人物の意識に踏みこむこと」にあると明言している。ところが、Genette は焦点対象の様態についてはまったく触れていない。「焦点化」という以上、その対象は「固定」しているのか、「不特定多数」なのか、「特定多数」なのか。内在的焦点化と同じ三つの下位クラスが、どうして外在的焦点化の場合には考えられないのか。それはおそらく外在的「焦点化」が、内在的「焦点化」と違って、積極的に特徴づけられないからである。外在的な焦点対象とは、視点の片寄りによって他のものよりも外在的に見える対象にすぎないのである。

しかしいずれにせよ、焦点対象を表わす語に現われる視点の片寄りは、何らかの内在的傾斜を生み出す。視点の片寄りには二つの段階が考えられる。まず視点対象の選択と指示に由来する片寄り、つぎに真のコード違反(作中人物の内面への言及)である。そしてこの過程がしばしば内在的焦点化への漸次的移行に利用されることは言うまでもない。

一般に小説の導入部では、外在的焦点化がおこなわれ、語り手は「無知な」態度をとる。たとえば、Flaubert の *L'Education sentimentale* (第4節) は、「Un jeune homme de dix-huit ans à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras...」という記述で始まり、語り手は彼をまったく知らないかのように語り始めるが、つぎの第5節では、その人物をいきなり名指しで紹介する(« M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine, où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller faire son droit. Sa mère, avec la somme indispensable, l'avait envoyé au Havre voir un oncle, dont elle espérait, pour lui, l'héritage... »)。語り手は、外在的な焦点化をおこなったのち、より外在的でない中間段階を経て、内在的焦点化(第9節)に移行していくのである。

Hemingway の語り手は、この第二段階から始めているが、外来の二人の男に対しては、第一段階の外在的焦点化をおこなっている。*L'Education sentimentale* の第5節は、全体として前節に対する「説明」であって、Heming-

way の文 (12) に相当する。しかし、ここに見られる前望的な表現や後望的な表現、内面への言及 (*languir, espérait*) はすべて Frédéric の意識 (知) に関係づけることができ、Hemingway の場合よりもはるかに内在化されている。また、たとえば Zola の *Germinal* では、主人公が最初は «un homme» と出てくるが、彼が自己紹介をして «Je me nomme Étienne Lantier» と名乗ると、つぎには語り手も Étienne という固有名詞を使う。すでに述べた Uspenski の例 (*Frères Karamazov* の冒頭における括弧つき Mitja) は、これに準ずるものであり、Hemingway も AI に対してはこの手続きを踏んでいる。冒頭における語り手の「無知」はいわば一つのトポスであって、導入部が終わると、より外在的でない視点に移行するのが常なのである。

要するに、完全な外在的焦点化(客観描写)は文学的神話の一つであって、完全な内在的焦点化よりもおそらく困難であろう。語り手の視点は多かれ少なかれ片寄りを持ち、外在的焦点化は多かれ少なかれ内在化される。そして Genette によれば、内在的 / 外在的焦点化を区別するのは、もちろん焦点化の有無ではなく、焦点対象の数でもない。作中人物の視点の存在であり、その内在性の度合いである。外在的焦点化は作中人物の視点の欠如によって特徴づけられる反面、視点の片寄りによってたえず中和されると言えよう。

10. 全知性と非焦点化

Genette の分類はまず焦点の有無を規準とした(焦点化と非焦点化)。したがって、文字どおりに解すると非焦点化の物語には「焦点」がない。つまり、焦点化という用語がもつ二重の意味において、語り手の視点対象となる特定の人物(または事物)もなければ、その人物による焦点化(視点)もない。しかし、Genette はこれもまたパースペクティブの一つの型であると見なし、いわゆる全知の語り手による物語であるとした (p. 206, p. 222)。彼は非焦点化についてほとんど説明していないが、焦点対象をもたないこの型における「視点」とは何であろうか。

「知の程度」を規準にすれば、この型の物語では、語り手の「全知性」と作中人物の「無知」の差が最大になるのだから、これを指標とする語り手の「視点」が認められるはずである。しかし Genette (p. 203) が言うように、パースペクティブとは、「ある制限された «視点」を選択する(またはしない)ことから生じる情報の制御の仕方」であるとすれば、全知性とは情報を制御しない

ことである。それは制御された情報(作中人物の視点)に対して、常に「言い過ぎ」として感じられる。全知性とは恒常化した「言い過ぎ」なのである。Pouillon の《背後からの》視像について、つぎのように言うとき、Genette (p. 206) が強調するのはこの点である。「語り手は作中人物よりも多くのことを知っている。あるいはもっと正確には、どの作中人物が知っていることよりも多くのことを《言う》のである」と。そしてこの「知る」と「言う」の違いは、視点と語りの審級の区別につながるものであろう。非焦点化における「言い過ぎ」は、たえず語り手の存在を指し示すが、必ずしも「視点」の指標にはならないということである。この点、Gothot-Mersch (1970) による *Madame Bovary* の視点分析は、きわめて示唆的である。

彼女はまず Todorov (1968, p. 116) の定義(「報告された出来事が語り手によって認知され、したがって潜在的な読者によって認知される、そのやり方」)を借りて、物語における視点をつぎのように規定する。視点とは「語り手が出来事を眺め、語り、われわれに眺めさせる際のパースペクティブ」(p. 244)である。Todorov が「認知」と言っているところを、わざわざ「眺め」(視点)、「語る」(語り)と言っている点に注意しよう。また、ついでに言えば、Rossum-Guyon (1970, p. 493) も指摘するように、語り手の視点と読者の視点は、一般に言われるのとは違って必ずしも一致しないと考えられるが、これは当面の問題ではない。

他方、Gothot-Mersch は、Benveniste (1966) の *histoire / discours* という範疇に言及し、「歴史的タイプの物語 [*histoire*] はあらゆる視点の消滅によって定義される、とわたしには思われる」(p. 246)と言っている。彼女によれば、内在的語り手も外在的語り手も存在しないこのタイプは、もっとも純粹な物語形式であって、「ある特殊なパースペクティブによるいかなる歪み」もともなわない。語り手のいない *histoire* は視点のない物語なのである。そして Flaubert の理想はここにあった、と彼女は言う。つまり、「歴史 (*histoire*) を書くように小説を書くこと、そのためには語り手の像 (*image*) を物語から消し去ること」(p. 246)。言いかえれば、「語り手も視点もない物語」(p. 247)を書くことである。

しかし、Flaubert の客観性、非人称性という神話にもかかわらず、*Madame Bovary* や *L'Education sentimentale* に Benveniste の *discours* を特徴づける「自伝的要素」が数多く見出されることは周知のとおりである。*Bovary* について言えば、まず冒頭の有名な nous (Charles の帽子の場面)があり、小説

の最後では、単純過去による記述が複合過去と現在形による記述に取って代わられる(最後の五つの文は、いずれも複合過去か現在形で書かれている)。この点、冒頭と末尾は明らかに呼応している。

これを大きな枠として、語り手の存在を示す指標 (*histoire* に対する違反) は無数にある。Gothot-Mersch によれば、それらは三つの大きな系列に分かれる。

(1) 「物語の正常な展開を乱すあらゆるもの」——たとえば、クロノロジーを乱すフラッシュ・バック(第六章、Emma の子供時代のことが、彼女の結婚のあとで語られる)。記述の相対的速度(Charles の学業、最初の結婚、などの話は、20 行ほどで片づけられるが、結婚式のケーキの話には 15 行ほども費される)。こうしたテンポの変化は、「語り手の介入」(p. 249) を示すものである。また、場面や章の意図的な切り替え(たとえば、共進会の場面)、これも「作家の存在」(p. 249) を感じさせる。

(2) さまざまな形の「作者の介入」(p.250) ——たとえば、一般的考察や格言、比喻や比較、注釈や説明、括弧類(パランテーズ、イタリック、中断符、大文字、など)の使用、感嘆や疑問、*shifter* (たとえば現在形、複合過去が小説のどちゅうにも出てくる)。もちろん、一般的考察や比喻などは、明らかに語り手のものとされる場合にかざられるが、作中人物と語り手(作者)のいずれに帰すことも可能な場合も多々ある。とりわけ自由間接話法が問題となるとき、この振り分けがきわめて微妙なものになることは言うまでもない。

(3) 視野の限定(「全知性の拒否」) ——Gothot-Mersch によれば、歴史的な物語 (*histoire*) は「無知」に席を与えない。「無知」は視点が制限されることによってしか説明できない。語り手がある作中人物の視点をとるか(内在的焦点化)、目撃者としての視点をとる(外在的焦点化)と、その度に全知性が放棄される。たとえば、辻馬車の場面(外在的焦点化)について彼女はこう言う。「最後の文が *une femme* という語によって女主人公を指すとき、作者が視点のない歴史的な物語 [*histoire*] を一時的に断念して、目撃者の位置に身を置いていることは明らかである」(p. 254) と。要するに *Madame Bovary* では、(1) と (2) の系列に属する指標が *histoire* のコードに違反する語り手の存在をたえず示すが、しかしとにかくこの語り手は全知の語り手である。また他方、内在的、外在的な焦点化もおこなわれていて、これは作中人物と同程度(内在的焦点化)かまたはそれ以上(外在的焦点化)に「無知な」語り手を示す。Genette (p. 211) も言うように部分的な視野の限定をとまなう全知性が示されるのであ

る。Gothot-Mersch によれば、この全知の語り手(視点のない物語、非焦点化)と無知な語り手(焦点化)とは矛盾する。こうした「語り手と視点の分離」は「相容れず、非論理的なのである」(p. 254)。

しかし、これは語りの審級と視点の審級を混同するものであろう。ここで語り手の類型論を始めるつもりはないし、Flaubert 論、*Bovary* 論をおこなうつもりもないので、Gothot-Mersch が列挙した語りの指標を検討し、彼女の用語法 (narrateur, auteur, écrivain, Flaubert, etc.) を明確にすることはしないが、彼女の言う「語り手」と「視点」の分離は一考に値しよう。彼女の言う「全知の語り手」とは、文字どおり神のごとく存在の指標をもたない存在であり、「語り手のいない物語」(Benveniste の *histoire*) では、いわば出来事がひとりでに物語られる。しかし、このように何の言語標識をもたない「語り手」は、むしろ「作者」(Booth のいわゆる *implied author*) とでも呼んで、「語り手」と区別するべきであろうが、それはさておき、*histoire* には「視点」が認められないのだろうか。たとえば、Benveniste (1966, p. 241) が *histoire* の例としてあげる Balzac (*Gambara*) の一節の最初の部分を見よう。

Après un tour de galerie, le jeune homme regarda tour à tour le ciel et sa montre, fit *un geste d'impatience*, entra dans un bureau de tabac, y alluma un cigare, se posa devant une glace, et jeta un regard sur son costume, *un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût*. Il rajusta son col et son gilet de velours noir sur lequel se croisait plusieurs fois *une de ces grosses chaînes d'or fabriquées à Gênes*.

「歴史的タイプの物語 [*histoire*] はあらゆる視点の消滅によって定義される」と Gothot-Mersch (1971, p. 246) は言うが、語り手の存在を示すイタリックの部分を除いても、ここには明らかに外在的焦点化に近いある客観的な視点が感じられる。しかし、視点対象となる若者の「知」を無視した語り手の解釈や評価や注釈(イタリックの部分)が「全知の語り手」を指し示すので、客観的な視点と見えたものが全知の語り手の視点に変わってしまうのである。また逆に、語りの指標が存在しても視点を欠く場合もある。*Bovary* (第二部冒頭) の Yonville の記述を見れば、そこには Gothot-Mersch が (2) の系列に入れた *shifter* (たとえば現在形や複合過去) をはじめとする語りの指標が数多く見出せるだろうが、この冒頭部分は Genette も例としてあげているように視点ゼロ(非焦点)である。

実際、すでに何度も指摘されてきたように、純粋な *histoire* はおよそ実現不可能であって、物語には多かれ少なかれ語り手の指標が認められる。つまり、*histoire* は *discours* に転じ、そこに多かれ少なかれ制約された語り手の像が浮び上がってくる。ましてや Gothot-Mersch の (1) の系列を「語り手」の指標と見なすならば、「語り手のいない物語」が実現される可能性は皆無であろう。一般に全知の語り手と称されるものは、何らかの存在の指標をもつ。しかしこの種の指標は、いわば「語る語り手」に送りかえすものであって、必ずしも「眺める語り手」に関係するものではない。

視点を通して現われる語り手の存在度は、原則として、内在的焦点化の極において最小となり(語り手の視点は視点人物のそれに取って代わられ)、ある種の非焦点化において最大になる(しかし視点に関して言えば、非焦点化とは定義からしてゼロ視点である)。外在的焦点化の極における語り手の存在度は、最小ではないが、稀薄であろう(語り手の視点はいわば完全に中性的、客観的な目撃者のそれに近づく)。こうした語り手のありようをとりあげ、たとえば N. Friedman (1955) のように、Editorial Omniscience, Neutral Omniscience, The Camera, 等々に分類することはもちろん可能であろう。また、Booth (1961) のように、Dramatised / Undramatised Narrator の類別にさらに Reliable / Unreliable Narrator というような心理的区分を設けることももちろん自由であろう。しかし、それは語り手の同一性や存在様式の問題であって、視点に固有の問題ではない。Gothot-Mersch が列挙する「語り手または作者の介入」は、物語態に属する事実であって、必ずしも視点に属するものではない。それは物語内容のレベルで「知の程度」を媒介にはじめて視点の問題に結びつくのである。

Gothot-Mersch の結論によれば、Flaubert は「作者を消し去ること」を理想とし、客観性に到達することを目指しながら、三つの異なる方法、つまり、「*«わたし»* を用いた物語の擬似自伝的リアリズムと、三人称の物語の非人称性と、作中人物の視点による主観的リアリズム」(p. 256) とを併用したという。これを視点に関して言えば、*Bovary* ではあらゆる型の視点が併用されているということであって、この結論が Proust の視点に関する Genette の結論と一致するのは決して偶然ではない。Genette (p. 223) によれば、*A la recherche du temps perdu* は一人称を用いながら、視点の三つの型を併用している。その視点のとり方は、「同時に内と外にいることを許さない」「精神の法則」にさえ抵触するという。しかし、いわゆる全知性なるものは、本来このように合理性

を超えるものではないであろうか。視点(焦点化)概念は、そもそも近代になって登場した合理化の試みの一つにすぎないのである。Flaubertにおける視点の混合、Proustの多調性(polymodalité)または無調性(atonalité)は、内在的焦点化と外在的焦点化を無差別におこなう非焦点化の姿そのものではないだろうか。そこから浮び上がってくる、非論理的で矛盾した語り手像は、視点論の枠によって語り手を論ずることの不可能性を示唆するものであろう。あるいはむしろ、物語のテキストに対して常に統一的な語り手像を求めることの不可能性を示唆するものであろう。

9. 終わりに

すでに Todorov (1968, pp. 117-118) は、Pouillon の三分法が不連続で異質なものであることに疑問を呈し、あらためて視像の特性を記述する方向に進んだ。しかし、Todorov (1973) の試みはまだこの問題を十分に解決していない。Pouillon を引き継ぐ Genette の三分法もまた、異質な規準によって三つの型を区別した。われわれは内在的 / 外在的焦点化を視点のもっとも基本的な対立と見なし、非焦点をその混合項とする方向で考えてきたが、しかし、これによって非焦点 / 外在的焦点化の不整合性が完全に説明できるとは思われない。むしろ、視点の問題を、第二次の焦点化(作中人物の視点)だけに限定し、他はすべて物語態(語り)の問題とするほうが望ましいのかもしれない。非焦点化の位置づけの問題は、物語叙法と物語態の区別をさらに明確にするためにも、まず解決しなければならない問題であるが、そのためには、M. Bal (1977) や Greimas / Courtés (1979) のような新しい試みを参照しつつ、物語態との関係をあらためて検討しなければならないであろう。

Références

- Auerbach, E. (1946) : *Mimesis* (篠田一士、川村二郎訳『ミメーシス』、筑摩書房、1967).
 Bal, M. (1977) : *Narratologie*, Klincksieck.
 Benveniste, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard.
 Booth, W.C. (1961) : « Distance and Point-of-View », in Ph. Stevick(ed.) : *The Theory of the Novel*, The Free Press, 1967.
 Chatman, S. (1978) : *Story and Discourse*, Cornell University Press.
 Friedman, N. (1955) : « Point of View in Fiction », in Ph. Stevick(ed.) : *The Theory of the Novel*, The Free Press, 1967.
 Genette, G. (1972) : *Figures III*, Seuil.

- Gothot-Mersch, Cl. (1971) : « Le point de vue dans *Madame Bovary* », in *CAIEF*, No. 23.
- Greimas, A. J. et Courtés, J. (1979) : *Sémiotique*, Hachette.
- 花輪光 (1976) : 「*「叙法の距離」と語りの審級*」、東京教育大学文学部紀要。
- 久野暉 (1978) : 『*談話の文法*』、大修館。
- Mosher, H. F. (1978) : « A reply to some remarks on Genette's structuralism », in *Poetics*, vol. 7, No. 3.
- Pouillon, J. (1946) : *Temps et roman*, Gallimard.
- Rossum-Guyon, F. von (1970) : « Point de vue ou perspective narrative », in *Poétique*, 4.
- Scholes, R. (1974) : *Structuralism in Literature*, Yale University Press.
- Tamir, N. (1976) : « Some remarks on a review of Gérard Genette's structuralism », in *Poetics*, vol. 5, No. 4.
- Todorov, T. (1966 a) : « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, 8.
- Todorov, T. (1966 b) : « Langage et littérature », in *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.
- Todorov, T. (1967) : *Littérature et signification*, Larousse.
- Todorov, T. (1968) : « Poétique », in O. Ducrot et al. : *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil.
- Todorov, T. et Ducrot, O. (1972) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.
- Todorov, T. (1973) : *Poétique*, Seuil (coll. « Points »).
- Uspenski, B. (1972) : « Poétique de la composition », in *Poétique*, 9.
- Watt, I. (1960) : « The first paragraph of *The Ambassadors* : an explication », in D. Lodge (ed.) : *20th Century Literary Criticism*, Longman, 1972.