

フィクションの言語

——人称体系を中心に

中山 眞 彦

ご紹介いただいた中山です。

ただいま、福沢先生と久富木原先生がご披露なさった、本愛知県立大学の「一人称の会」の研究計画は、スケールが大きくかつきわめて独創的であり、私は、この大学の先生方が人文科学の分野において先端的な研究をなさっていることを理解し、感銘を受けています。

本日の私の話は、ここにいらっしゃる多くの皆さん、文学や言語学の勉強をいま始めつつある学生の皆さんを対象としますから、先生方の研究のレベルにはとても達しませんが、基礎的な面では相通じているはずだと確信しております。

私の話の主題は言語であります。「言語」と一口に言いますが、大きく分けて二種類があります。ひとつは、日本語、英語、スペイン語といった、国家とか、民族とか、大小さまざまな共同体で使用する言葉という意味での言語です。

もうひとつには、たとえば法律用語というものがあります。六法全書はそのような難しい言葉で埋まっていますね。私などはまさにちんぷんかんぷんです。また自然科学の言語があります。これも私には馬の耳に念仏です。ところが法律用語は、英語やドイツ語に直訳すると外国の人でもその道の人は直ちに了解するらしい。科学の言葉はさらにいっそう世界共通的です。今日では世界中の科学者が英語で論文を書いています。要するに使用する目的や方法（法律を定める、科学論文を書く）によって特徴づけられる言語というものがあります。

法律用語や自然科学の言語と同じような基準でもって、と言うわけにはゆかないかもしれませんが、目的・方法別の言語の一つとして「フィクションの言語」というものがある、と提案するのが本日の私の趣旨です。国別・民族別の言語の違いを跨いだ恰好の、一種の世界普遍的な言語であります。いささか触れ込み、思い込みの感がありますが、これを前提にして話します。とはいえ実際には違いが残ります。英語と日本語では、同じフィクションのテキスト（小説の文体）にかなりの違いがあります。たとえば動詞の

時制の違いという、国語レベルでの違いが、国を超えるはずのフィクションの文体にも影響を及ぼしています。おなじ西欧でも、英語とフランス語では動詞時制の仕組みがかなり異なっています。こういったことは文学の研究にとってとても重要な問題ではありますが、今日はそのに踏み込むことはいたしません。久富木原先生たちの「一人称の研究」はまさに文学研究のこの核心地帯を掘り下げようとしています。今後次々に発表されるはずの成果に大いに期待しています。

今日の私の話は、繰り返しますが、文学の研究のほんのとばかりにとどまります。世界共通的なフィクションの言語というものがある。なければならぬ。それであってこそ小説を文学として鑑賞することができる。そういったことを話したいと思います。

☆ ☆ ☆

「フィクションの言語」に対照させて「現実生活の言語」というものを考えてみます。べつに目新しいものではなく、私たちが日常普段に用いている言語です。友人や家族との会話、メディアの情報、等々。肝心なのは、フィクションの言語はこの現実生活の言語との対照関係においてこそ、その本質が見えてくるということです。だからまずは「現実生活の言語」の特徴を再確認する必要があります。

その第一の特徴は厳密な人称体系です。日常の生活のなかでは「わたし（一人称）」が「あなた（二人称）」に向かって話します。すると「あなた」が「わたし」に言葉を返しますが、このとき、もとの「あなた」はいま話し手の「わたし」になり、もとの「わたし」は聞き手の「あなた」に変わります。一人称と二人称が入れ替わりながら言葉を交わす。これが日常の会話の仕組みですね。

「わたし」と「あなた」は何について語り合うのか。もちろん自分たち自身のことも話題にします。しかしそれだけではなく、知り合いの、あるいは世間で評判の「あの人」「あの事」についても語り合います。これらは三人称です。代名詞にするなら「彼」「彼女」「これ」「あれ」などとなります。

あまりにも当たり前ですね。とはいえ、このことはぜひともおさえておかなければならない。フィクションの言語ではこの人称体系ががらりと変わるからです。それが本日の話の重要なテーマのひとつです。

「現実生活の言語」の第二の特徴は、話の内容です。本当の事を言わなければならない。嘘についてはいけない。このルールを守らなかつたら、社会生活は成り立ちません。

その教訓としてオオカミ少年の例があります。オオカミ少年は一度「オオカミが来た」と嘘をつきましたから、以後、言うことを信じてもらえなくなりました。ところがある日、本当にオオカミが来ました。少年は必死に「本当にオオカミが来た」と叫んだので

すが、少年の場合は「本当に」という文言がまったくの逆効果であって、真に受ける人はおらず、その結果大変な事態になってしまいます。

この話のポイントはふたつあると思います。ひとつは、人が口にした言葉は真実でなければならぬ、ということ。「わたし」がこの約束を守ることで、そして「わたし」がこの約束にしたがっていると「あなた」が信じてくれることで、「現実生活の言語」が営まれているわけです。オオカミ少年は普段から模範少年とは言えないような、かなりのワルだったかもしれない。それでも最初の「オオカミが来た」だけは、人びとが本当のことだと信じたのでした。

そしてその裏返しがあります。もし真実でない事を言う人がいたら、その人は社会からはじきとばされます。オオカミ少年は大きくなって社会生活のなかに入れてもらえないのではないのでしょうか。就職口はまずないでしょうね。それどころか、「お腹が減った」「寒くて凍えそうだ」と訴えても、また嘘を言っているのだと、相手にされない恐れさえあります。実に、本当の事を言うという約束は、現実を生きるための絶対的なルールなのであります。

ところがフィクション（小説の類）は、およそこの世にあり得ない事を、まるで臆面もなく綴ります。次に取り上げる村上春樹の『1Q84』では、夜空に月が二つ浮かんだりします。それはそれとして今日とくに注目したいのは、内容は一見日常にもあり得ることではあるが、しかしその書き方がおよそ現実生活の言語の原則に反しているといったケースです。まさにフィクションの言語の一大特徴をなす語法であります。

ところで『1Q84』を読んだ人は手を挙げていただけませんか。おや、あまりいませんね。本はやたらに売れたはずですけど、実際に読んだのは私のような暇な爺さんだとは、いささか淋しいですね。それはさておき、前編の出だしから引用します。傍線強調は引用者中山です（以下同様）。

青豆というのは彼女の本名である。父方の祖父は福島県の出身で、その山の中の小さな町だか村だかには、青豆という姓をもった人びとが実際に何人かいるということだった。（引用中略）しかし青豆という名前を持つ人物は、これまでに彼女が訪れたどの都市にも、どの町にも、一人として見あたらなかった。そのたびに彼女は、大海原に単身投げ出された孤独な漂流者のような気持ちになった。

（村上春樹『1Q84』新潮文庫、Book 1、前篇、13頁）

「青豆」という珍しい名前、この小説の若い女性主人公が、日本のどこに行っても自

分と同じ名前の人がないことを非常に気にしています。その「彼女」の気持ちが傍線文に強く表現されています。

かりに「青豆」という名の女性が皆さんの近くにいると想定してみてください。「あの学科のあの人じゃない？『大海原に単身投げ出された孤独な漂流者』という表現は実によく分かる。彼女（青豆さん）はきっとそんな気持ちなのだ。そうに違いない」と、皆さんは考えます。一人称の「わたし」として考えます。あるいは二人称の「あなた」に向けて、「そうに違いないよね」と語りかけます。

このように現実生活の言語では、三人称の人物の心の中については、「きっと……なのだ」と推測したり、「そうに違いない」と想像したりしますが、「……なのだ」と断定することは、よほどでない限りありません。そういった場合も、つつい「わたし」の主観的な判断を押し付ける口調になって、無理が露呈するのではないのでしょうか。

これを敷衍して言うなら、「わたし」は「わたし」以外の人間の気持ちを本当に語ることはできません。親しい「あなた」の本心さえも、実はよく分からないことが少なくない。ましてや「彼」「彼女」の気持ちなど知りようもない。推測することは自由だが、確実ではありません。

確実ではないことをあたかも確実であるかのように綴っている『1Q84』の書き手は、オオカミなどいないのに「オオカミが来た」と叫んだあの少年に類するとは言えないでしょうか。いや、そう言ってしまったら村上春樹に気の毒だ。小説が書けなくなるではないか。まさにそのとおり。小説は現実生活の二大原則、人称のルール、本当のことを言うルールにあえて違反してこそ、小説になり得るのであります。

次に引用するのはプルーストの『失われた時を求めて』です。二十世紀世界文学を代表する大作ですね。第一巻『スワン家の方へ』より。小説の中で小説論をおこなっています。

現実の人間同士は、どんなに深く共感し合っても、多くは五感をとおして知り合うだけだから、相手はやはり不透明なままであり、まるで石の塊のようにわれわれの感性をはねつける。(引用中略) 最初の小説家の功績は、魂の浸透を拒むこのような部分を、これと同量の、われわれ読者の魂が同一化できるような、非物質的部分でもって置き換えた点である。この新種の人間存在の行動や心の動きが真実であると思えるのは、われわれが作中人物になりきるから、人物がわれわれのなかで造られるからである。(プルースト『失われたときを求めて』、Bibliothèque de la Pléiade, I, p. 84. 中山訳)

表現がすこし難しいですね。こういうことでしょうか。現実生活のなかで人の気持ちを知りたいと思ったら、その人の表情なり身振りなりを手掛かりにするほかはない。ところが表情や身振りは人の心の中をごくかすかに、しかも曖昧に映し出すだけである。これに反して小説では、さっきの村上春樹の文章のように、青豆はこういう「気持ちになった」と言い切ることができる。読者の心が作中人物の心とじかに接触し、「読者の魂が同一化できるような、非物質的部分」すなわち言葉になりきったひとつの心（魂）が、いま読者に向き合っている。小説はそういったことができるのであり、そういったことができる言語テキストとして、小説というものが誕生し今日の隆盛を見ているわけです。

ここで「小説」をいわゆる散文形式の物語作品に限定する必要はなく、文学一般の代名詞に相当する、と了解してよろしいでしょう。現実生活の言語のルール（三人称人物の心中を量り知ることはできない）にあえて違反する言語、「フィクションの言語」と呼ぶべき言語を作り出すことによって、今日では小説に代表される文学が地上に出現したということです。

フィクションの言語は、三人称存在の心が透明になるだけではありません。さっきのブルーストの引用の最後の文の「われわれが作中人物になりきる」に注目しましょう。読者の「わたし（たち）」が作中人物「彼」「彼女」になりきる、ということです。だとすると、もとの「わたし」はいったいどうなるのでしょうか。次に引用するのはスペインの現代小説の一節です。バルセロナに住む若い男女、男はフリアン、女はベネロベが駆落ちの約束をしました。フリアンは駅でベネロベを待っています。ところが彼女は親に捕まえられて身動きできません。その彼女を空しく待ちながらフリアンが行うことは、現実生活としては信じ難いこと、他方、小説の読者としてはまさにそうあるべき姿であります。

フランサ駅はがらんとしていた。早朝のプラットホームは、磨きあげたサーベルに似た鋭い光りを反射し、湾曲しながら、霞のむこうにすいこまれている。フリアンは円蓋天井の下のベンチに腰をおろして、本を一冊とりだした。言葉の魔力にとらわれたまま、何時間も時がたつにまかせた。肌も名前も入れかわり、自分が別の人間になった気がした。影に生きる人物たちの夢に身をゆだね、自分には、もうこれ以外の聖域も、逃げ場もないのだと感じた。ベネロベがここには来ないことが、彼にはわかっていた。思い出だけを道づれに、ひとりで列車に乗ることもわかっていた。（サフォン『風の影』、木村裕美訳、集英社文庫、下、73頁）

駆落ちという人生一大事を前にして、これはなんということでしょう。読書に熱中した青年は、「肌も名前も入れかわり、自分が別の人間になった気がした」とあります。たしかにここでは読書の環境があまりに異常である。しかし次のような場面を想像してみてもいかがでしょうか。べつだん変わったことではない。皆さんが自宅で小説に読み耽っています。主人公は王子様か王女様、あるいは怪傑か怪盗、皆さんはその人物にまぎになりきって、うっとりするような幸せを味わいつつあるか、あるいは獅子奮迅の戦いの真っ最中です。そこに皆さんのお母さんがふとやってきて、「隣のおばあさんの呼び名は何さんだったっけ」とたずねます。おそらく皆さんはとっさに、ただちに、何の抵抗も感じずに、「〇〇さんだったと思うけど」と応対することはまずないのではないのでしょうか。後で返事をすることはあっても、その瞬間はお母さんを無視する。うるさい、と思うかもしれない。関係ないよ、ほっといてくれ、が本音でしょう。「関係ない」とは、となりのおばあさんを「彼女」とし、質問者のお母さんを「あなた」とする「わたし」ではないということです。皆さんの心はいまは小説のなかの人物に乗り移っている。現実生活の言語圏を抜け出しているのであって、もはや◎◎家の子女ではありません。まさしく「肌も名前も入れかわっている」のです。

この『風の影』という小説は、ほんの十年ほどまえに書かれた作品ですが、現代小説にありがちの抽象性や理屈っぽさとは打って変わって、中世以来のヨーロッパの小説史上で用いられた各種各様の仕掛けのオンパレードといった感じです。お化け屋敷、顔のない人間、放火、殺人、幽閉、等々。くわえて、おおよそ現実離れした純愛、熱愛、悲恋の数々。そのなかに、読者が作中人物になりきってしまうという、これまた現実離れした、しかし実際にあるべきことを、主要なテーマのひとつとして書き込んでいます。小説を読み、書くということが、人間の生き様の無視できない部分であることを、先の駆落ちの場面などで誇張的に主張していると言えます。

☆ ☆ ☆

これまで述べたことをまとめましょう。現実生活の言語では本当の事だけを口にしなければならぬ。これに対してフィクションの言語では、「フィクション」を「虚構」と訳すことが多いように、本当ではない「虚」を綴ることが許される。作り話であっても構わない。それが本当の事かどうかを問うこと自体が野暮の骨頂である。

ところがフィクションと呼ばれる作品（つまり小説）は、「本当」「真実」という観念に対してそのように斜に構えているだけではありません。小説は、そして一般に文学は、こう問いなおします。「本当」とはいったい何か。何が「真実」であり、何が「虚言」であるか。そう問いなおすことで、小説は実は現実生活の核心に躍り出ます。

昨年の原発事故に関して各方面の人たちが論陣を張ったなかでも、文学関係者の発言が際立って熱を帯び、その論旨が鋭いことに皆さんは気づいていることでしょう。事故以前は原子力発電はクリーン・エネルギーだと言われていました。政府の公式見解もそうだったと記憶します。そして日本人の大多数が、そのなかに私も入っていたと自認するのが正直だと言わなければなりません、原子力エネルギーはクリーンである、本当にそうだ、と信じていたわけです。それが一変して、原発は恐るべき放射能汚染の発生源となりました。

本当とは何でしょうか。原発問題に例をとる限りは、そしてこれこそもっとも重要な例ではありますが、本当の事とは、「それが本当であるとその時代の大多数の人びとが信じている事」であり、それ以上ではないと言うべきでしょう。このように「本当の事」がきわめて曖昧な観念であることがわかったからには、これをもって現実とフィクションを分ける境界線とすることはできません。小説は（一般に文学は）この見せかけの線を乗り越えて、現実生活に立ち返るわけです。

いいかえれば、語られる内容を元にして現実とフィクションを区別することは困難である。これに対して、語る言語の有り様に基づいて現実とフィクションを対比することは可能です。フィクションにおいては、そしてフィクションにおいてのみ、「彼」「彼女」の心が透明であり、読者「わたし」が作中人物「彼」「彼女」に乗り移ることができます。このことをいくつかの例文を通して見てきました。

フィクションの「彼」「彼女」は架空の人物であるとは限りません。歴史上実在の人間でも、その心が透明であるかのように語るならば、ただちにフィクションの人物になります。いわゆる歴史小説がそうですね。数日前の新聞にロシア遠征のナポレオンのことが書いてありました。真冬に首都モスクワまで接近したナポレオン軍ですが、ついに糧食尽き果て、寒さに凍え、人馬は倒れるといった有様です。この窮地を母国フランスに伝えた暗号文が最近発見されて、オークションにかけられ、数千万円の値がついたとの報道でした。以上は歴史的事実、いわゆる本当の事です。ところがもし誰かが、「そのときナポレオンは遠征の無謀さを、オオ・ミスチック、と歎いたのであった」と綴ったとしたら、そのような文書が資料として残っていないかぎりには、それはフィクションです。ナポレオン自身が語らなかつたその心中を描写するのは小説以外ではありません。

☆ ☆ ☆

フィクションの言語は現実生活の言語の人称システムを突き崩す、ということにこだわり続けます。読者「わたし」が作中人物「彼」「彼女」になりきる。まるで「わたし」は「彼」「彼女」であるかのように心を動かす。同じことを逆に言えば、「彼」「彼女」を

「わたし」のなかに取り込んでしまう。先のブルーストの引用に、「われわれが作中人物になりきるから、作中人物がわれわれのなかで造られるから」とあつたのを思い出しましょう。

いったい小説のなかの人物、そして小説に読み耽る人間は、何人称なのか。フィクションの言語では人称の区別が揺れ動きます。その痕跡が作家が残した下書きなどに残っていることがあります。次はカフカ『城』の推敲過程を調べた、ドイツ文学者池内紀氏の報告です。

1922年1月、カフカはこの地の小さなホテルに入り、着いたその日に長編『城』に取りかかった。正確にいうと1月27日の夜のこと。

残されたノートによると、彼はまず、こんなふう書き出した。

「主人が客に挨拶した。二階の部屋があげてある」

このように書いていって、カフカはそれを斜線で消している。そして新しく書きはじめた。

「わたしは夜おそく村に着いた。村は深い雪に覆われていた」

これもまた斜線で消して、またあらためて書き出した。

「Kは夜おそく村に着いた。あたりは深い雪に覆われ、霧と闇につつまれていた」

やっと納得がいったのだろう。そのまま書きすすめた。いつものやわらかいペン字で、すこし踊るような字体、直しといったものがほとんどない。

(池内紀『カフカの書き方』、新潮社、138頁)

カフカの小説『城』は、城がそびえる(?)村あるいは町に、外部から一人の男(測量技師だということになっている)が入って来る場面で始まります。上の引用は小説のまさに書き出しです。

この書き出しを小説家カフカは二度書き直している。最初は外来者が三人称(「客に」)、次にそれを改めて一人称(「わたしは」)、再度書き直して三人称に決定(「Kは」)、という次第です。

世界文学を見渡せばこのようなケースはいくつも見つかりますが、今日は例をカフカにとどめておきます。大事な点は、小説のこのような書き方が、現実生活の言語の二大原則をまるで東にして、一挙に覆っていることです。かりにオオカミ少年が、「隣の人がオオカミを見た」と言ったあと、「いや、ぼくがオオカミを見た」と言い直し、再度「実はK君がオオカミを見たのだ」と訂正したとしたら、誰もそれに耳をかす人はいなかった

たでしょう。そのほうがかえってよかったかもしれない。発言者や当事者を確定できない文言は信用してもらえません。いったい「客」「わたし」「K」なる人間は何者か。どこで何をしている人物なのか。まったく雲を掴むような話ではないか。こんな無意味なことをもったいぶってながながと書き綴る、小説などという代物に付き合っている暇がない。けだし健全な精神の持主の言というべきかもしれません。

☆ ☆ ☆

ところで文学の歴史を振り返ってみると、小説がフィクションという独自の言語で書いたテキストであるということが世に認められるようになったのは、さほど昔のことではありません。小説（物語）も実際にあった事を書いていると見なすのがむしろ通念でした。つまり小説と歴史の間の区別はさほどではなかったのです。本日の最後に取り上げるわが『源氏物語』もそうでした。紫式部がこの大長編小説を書いたのは11世紀初頭。当時の平安朝は藤原氏による摂関政治の時代でした。天皇は政治の実権を持たず、いわば脇に押し退けられた恰好です。ところが『源氏物語』の作品内世界はさにあらず。大臣たち（これは藤原一族に相当します）の上に天皇（光源氏の父、兄、光源氏の実子、など）が君臨して国家の舵取りをしています。そのような時代が実際にあった。紫式部の1世紀前、10世紀の初めには、天皇が自ら理想の政治をおこなっていた。『源氏物語』の読者は、天皇親政の輝かしい過去を見出すべく、この作品を読んでいたのです。つまり『源氏物語』の読みどころは歴史的事実にあったわけです。

この読み方を一新したのが本居宣長でありました。『源氏物語』（そして一般に文学作品）は、歴史的事実が書いてあるから読むに値するのではなく、また、高邁な思想が披瀝されているから価値があるのでもなく、もっぱら人の心を言い表すことによって存在意義を得る。いわゆる「もののははれ」論、または文学自立論であります。人の心は「わたし」の体験録にかぎらない。「彼」「彼女」の心のなかを想像して造形してもかまわない。こうしてフィクションが日の目を見たわけです。

西欧の文学史にもこれに似た情況がありました。古い小説の代表がアーサー王と円卓の騎士団の物語です。今日ではアーサー王は架空の人物だと判明していますが、この物語が盛んに作られ読まれた時代では、イギリスの名君としての実在を疑う人はおりませんでした。それだけでなく、不可思議に充ち満ちた円卓の騎士たちの冒険はすべて実話であるとみなされていました。なぜならば情報源が特定できるからです。というのも、一つの冒険が終わると、冒険の騎士自身が、あるいは冒険を目撃した人間が、森の隠者のもとに駆けつけて、一部始終を口述する。その記録が流布したものが、あるいはこれに大なり小なり手を加えたものが『アーサー王と円卓の騎士団物語』という書物だ、と

いうことになっていたからです。

つまり小説にはその元となる実話がある。小説は歴史的記録を書き直したものにほかならない。この建前が17世紀初頭のセルバンテスまで続いています。『ドン・キホーテ』の筆者はある日、スペインの大都会トレドの市場の店先で、字がびっしり詰まった原稿の束を見つけました。面白そうだと購入したのはいいが、文字がアラビア語なので読めません。そこでアラビア語に堪能な人に頼んでスペイン語に訳してもらおうと、『アラビアの歴史家シデ・ハメーテ・ベネンヘーリによって著されたドン・キホーテ・デ・ラ・マンチャの伝記』となりました。歴史家が書いたのだから実在の人間の伝記に決まっています。これに少しだけ手を加え、大体はそのまま出版したのが、近代小説の祖と呼ばれる『ドン・キホーテ』上下二巻である、というわけです。

歴史書に基づいているという主張はもちろん見え見えの建前です。筆者はこの見え見えにまるで便乗するかのように、およそ世間にはあり得ないような奇想天外な話を連発します。風車を悪の巨人だと見なしてつかかってゆく話は誰でも知っていますね。まずは本当のことだとは思えません。しかし絶対に本当ではないのか、と問い詰められると、断言をためらいます。そのような風変わりな人間がこの世に一人ぐらい居てもいいのではないか。それを許容することで世間の息苦しさがすこしなりともやわらぐのではないか。先に触れた「本当」の根源的な曖昧さであります。また、やはり先に触れたことですが、内容の真実性とは別に、言語の用法の問題があります。『ドン・キホーテ』にも明らかに本当ではない事をあえて断言する文がいくつもあります。そのような文がまさにこの小説を活性化していると言っても言い過ぎではありません。例を挙げます。ドン・キホーテは三回の冒険の旅を行いました。第一回目は単身で。二回目と三回目はサンチョ・パンサという従者を連れて旅立ちます。その二回目の出来事のひとつです。例の風車の冒険の翌日のこと。「二人が」とはドン・キホーテと従者サンチョ・パンサのことです。

二人がこのような会話を交わしていたとき、道の行く手に、それぞれラクダにまたがった、二人のサン・ベニート会の修道士の姿が現われた。いまラクダと言ったのは、彼らの乗っていたロバがそれほど大きく見えたからであるが、その大きなロバにまたがった修道士たちはほこりよけの大きな眼鏡をかけ、日傘をさしていた。

(引用中略) ドン・キホーテはこの一団を目にするが早いか、従士に向ってこう言った。

「拙者の目に狂いがなければ、(引用中略) あれに見える黒衣の連中は、かどわかし

「できたどこかの姫君を馬車にのせて連れ去らんとする妖術師たちに違いない」
(セルバンテス『ドン・キホーテ』、牛島信明訳、岩波文庫、前篇(1)151頁)

「サン・ベニート会」とは教会組織のひとつの名称ですが、さて「ラクダにまたがった」二人の修道士の「姿が現われた」とは、まったく真実に反する文言です。ラクダがいるのは地中海の向うのアフリカであって、スペインにラクダは棲息しません。純粋な歴史書ならばこんな嘘は書かないでしょう。実際に「いまラクダと言ったのは……」と間違いを訂正しています。しかしもう遅い。相手は「ラクダにまたがった」「妖術師」だ、と見てとったドン・キホーテは、剣を振りかざして突進します。前日、うなりを発して回転する風車に向って突き進んだように。

本当らしさを重んじるなら、「ドン・キホーテの目には、それぞれラクダにまたがった、二人の……」と書くべきでしょう。しかしそれでは説明がくどすぎて、文の勢いが殺される。ドン・キホーテはやる気を失ってしまうのではないのでしょうか。歴史書の真実と小説の面白さはまったく別種類なのですね。

このように小説は、ひとつには歴史家の立場に立って、客観的な観察と記述をおこなういっぽうでは、作中人物の主観的な想像や憶測をためらうことなく導入します。世の中は両者の組み合わせで成り立っている、というのが小説の思想であります。とかく客観と公平をつくろう社会一般に対して小説は、さまざまな人びとの見解とさまざまな形の欲望がひしめきあうことこそが「現実」の真相であると主張します。したがって小説はやがて必然的に歴史から分かれてゆきます。内容的には歴史的事件を再現するかのような小説も、その文体に注目すれば、歴史書からの離脱が明白です。例としてフローベールの『感情教育』の冒頭を引用します(この小説は1848年のフランスのいわゆる二月革命を主な背景としています)。

1840年の9月15日、早朝6時ごろ、出帆時刻のせまったヴィル＝ド＝モントロー号は、サン＝ベルナル河岸の船着き場で、大きな煙の渦を吐いていた。

あたふた駆けつける人びと。樽や錨索(いかりづな)や、布を積み上げた籠が道をふさいでいる。船員たちにものをきいても返事もしてくれない。押し合いへし合いの雑踏だった。(引用中略) 合図の鐘がさっきから船首で鳴りっぱなしに鳴っている。

とうとう、船が動き出した。倉庫や造船所の船台や工場の立ち並ぶ両岸が、二筋の太いリボンを繰り出すように流れた。

この引用には明らかな間違い、本当ではないことがあります。歴史的事実違反であり、フランス語の間違いでさえあります。目につきにくいかもしれませんが、傍線を施した「船」がそれです。原文では「navire (ナヴィル)」。

場面はパリのセヌ河岸です。「サン＝ベルナル河岸」は実在の地名であり、パリ市のだ真ん中、中の島のサン＝ルイ島に向かい合っています。ここには navire は来ない。といいますのは、navire は大西洋を横断するような大きな船舶を言い、そのような大型船がセヌを遡る限界は、パリのはるか下流の海運都市ルーアンまでです。そこから上流は底が浅い小型船、これを「bateau (バトー)」と呼びます。パリを訪れた方は、セヌ河をエッフェル塔のたもとからちょうどこのサン＝ベルナル河岸のちょっと先までを往復する、観光船「バトー・ムッシュ bateau-mouche」にお乗りになったことでしょう。

さていま河岸で出帆をひかえている船 (navire ではなく bateau) は、その名(「モンロー市号」の意味)からわかるように、モンローという小都市まで行きますが、これはセヌ河をさらに遡ること、直線距離でも 65 キロほどあります。Navire は絶対に航行できない。

小学生以下のフランス語の過ちを、文豪フローベールともあろう人がなぜ犯してしまったのか。というよりは、あえて初歩的な間違いを犯すことでもって表現しようと企てたのは何か。引用テキストを読み返しましょう。

パラグラフが三つですね。第一パラグラフは船の全景を河岸あるいはそれよりも後ろに引いた地点から見渡しています。

ところが第二パラグラフの「あたふたと駆けつける人びと」では、乗船する人びとを描写すると同時に、語り手も自ら船に乗り込む恰好です。通路を塞ぐ樽や籠をまたいでいますね。「船員たちにものをきいた」のはすでに船の中でしょう。

そして第三パラグラフ。「船が動き出した」、その船上に語り手はいます。きっと甲板の上でしょう。ここで「大きな煙の渦を吐く」船、すなわち蒸気船について調べると、面白いことが分かります。蒸気船を実験的に走らせたのは 19 世紀の初めのこと。最初の鉄製の蒸気船は 1822 年のイギリス。セヌ河の蒸気船の絵はフランス新印象派の画家シニャックの連作が有名ですが、シニャックが生まれたのはこの小説の場面 (1840 年) のずっと後の 1863 年です。そこから推測できるのは、いま語り手そして読者が乗り込んだ「ヴィル・ド・モンロー号」は、最近セヌ河に導入された最新型の蒸気船では

なかるうか、ということです。ネット検索で、「19世紀の前半は、蒸気船という新種船舶の生誕期であり、かつ成長期であった」という文言を見つけました。すでに大西洋上では黒煙を吐く navire が多数航行しています。ところがなんと、海から速く離れたパリのセーヌ河でも蒸気船が走るではないか。すごいな、まるで navire みたいだ。これは乗客の歓声ではないでしょうか。「まるで navire 号」のスピードがこれまたすごい。兩岸の風景が(やはり甲板に立っていますね)「二筋の太いリボンを繰り出すように流れた」とあります。昔の日本小学唱歌「汽車 ポッポ」も、「スピード スピード 窓の外/畑も とぶとぶ 家もとぶ」と歌いました。

小説は場面を観察して終わるのではなく、場面のなかに入り込み、作中人物と心の動きを分かち合います。実に小説の第一の楽しみです。

☆ ☆ ☆

さていよいよ本日のハイライト、わが『源氏物語』であります。私は次の引用が世界文学最高のラブシーンだと思っています。そう思う気持ちを皆さんに伝えることができれば嬉しいです。

主要人物の配置は次のとおり。「桐壺の帝」がいます。帝の実子で、次男坊というべきか、しかし皇籍を離れて民間人になった、この物語の主人公がいます。そのような身分を「源氏」と呼び、固有名が「光」ですから「光源氏」。光源氏は「藤壺の宮」に恋い焦がれています。その藤壺は帝の妻、つまり王妃であります。なお光源氏の実母はすでに他界しています。一部に現代語訳を添えて引用します。このとき光源氏は18歳、藤壺の宮は数歳年上。

藤壺の宮、なやみたまふことありて(体調を崩して)、まかでたまへり(宮廷から実家にお戻りになった)。上の(桐壺の帝が)、おぼつかながり(御心配なさって)嘆きこえたまふ御けしきも、いといとほしう(光源氏は帝のご様子をおいたわしいと)見たてまつりながら、かかるとりだにと、心もあくがれまどひて(気もそぞろに)、何処(いづく)にも何処にも、まうでたまはず(光源氏はあちこちに愛人がいます)、内裏(うち)にても里にても(宮廷で勤務中も、自宅に帰っても)、昼はつれづれとながめ(物思いに耽って)暮らして、暮るれば、王命婦(おうみょうぶ。藤壺の侍女)を責めありきたまふ(つきまとして、藤壺に逢えるようにしてくれとお頼みになる)。(その王命婦が)いかがたばかりけむ(策を弄したのであろうか)、いとわりなくて(無理をして)見たてまつるほどさへ(お逢いになるその間さえ)、うつつとは(これが現実のことだとは)おほえぬぞ、わびしきや。

敬語がたくさん用いられていることにまず注目しましょう。藤壺は「なやみたまふ」、帝は「嘆ききこえたまふ」、光源氏は「あくがれたまふ」、等々。これは『源氏物語』の語り方の特徴によるものであって、語り手は帝や光源氏や藤壺たちに使える侍女（女房）であり、日頃身近に接している主人の行状を物語ります。したがって物語の対象になる光源氏などは三人称存在であり、語り手女房「わたし」はこれを敬って敬語を用いるというわけです。

ところが引用テキスト中ただ一箇所だけ敬語がない文言がある。最後の傍線個所です。もし前に引き続いて光源氏に敬語をつけるとするなら、「うつつとはおほえたまはぬ」となるべきでしょうが、そうはなっていない。なおその前の「見たてまつる」は、いまや眼前の藤壺に向けた光源氏の側からの敬語表現であって、すでにこの時点で光源氏その人からは敬語が外されています。

とはすなわち、光源氏はこれまでの三人称存在そのままでは言い難い。まるで語り手女房を押し退けてみずから言葉を発しているようだ。あるいは語り手女房が作中人物光源氏になりきって（人物に「なりきる」という表現はこれまで何度もできましたね、「彼」の思いを「わたし」の胸の中で養っている。

現実生活の言語の制約（人称体系のルール）をすっかり乗り越えています。と同時に、いわゆる内容面においても、現実生活の言葉でもってはなかなか言い表しがたいことを鮮やかに表現しています。光源氏は無理に無理を重ね、父帝を裏切ってまで、長年の憧れの的である藤壺に逢うことができました。とても現実のこととは思えない。しかしもしこれが現実でないのなら、自分の人生はいったい何なのだろう。とはいえこの現実の一瞬を、生活の中で持続させることはやはりできない。恋が無限なるものへの憧れを人の心に抱かせること、その人間が有限の存在にほかならない悲しさ、ここには恋愛のすべてが語り尽くされているのではないのでしょうか。

主人と召使い、「彼」と「わたし」の身分的・文法的較差を乗り越えて、人間の魂が声を発しています。現実生活の言語ではなかなかかなわぬことです。紫式部の才能は、現実生活の言語の諸制約を振り切った、フィクションの言語のなかでこそ花開いたのであります。言語でもってはなかなか表しがたい心の中を、あえて言語を用いて形にする。私はそれを「文学」と呼ぶことにしています。

ご清聴、有り難うございました。