

『明暗』の視点をめぐって

On the Point of View in *Meian*

松井朔子*

In a chapter entitled “On the Distance” in *A Study of Literature* (1907), Sōseki deals with the problem of narrative point of view and mentions the two major attitudes the author can take towards his work: “the critical” and “the sympathetic”. Sōseki must have been conscious of his own narrative technique when he wrote *Meian* (Light and Darkness) (1916), the most novel-like work ever written by a Japanese novelist.

“The shadow of the author” is not altogether eliminated in *Meian*. The reader may feel the presence of the omniscient author throughout, and in some places hear his voice which is a “projection of (his) sensibility and intellect”.¹ In this sense *Meian* may be called “a critical work”. Dramatic irony is effectively used in a relatively small number of places. A humorous tone is occasionally noticeable but not sustained throughout the work.

Meian may be regarded as “a sympathetic work” on the whole. Direct and narrated interior monologues are employed to make the reader sympathize and identify with character. Sōseki is more successful with O-Nobu than with Tsuda. His severely critical analysis of Tsuda’s character somewhat spoils the reader’s interest and sympathy. And yet, the distance between

* MATSUI, Sakuko シドニー大学シニア講師

the author and the character seems too short in some of Tsuda's interior monologues. Perhaps Sōseki's thematic concerns predominated over the artistic unity of the novel.

Note 1. Robert Scholes, Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, (Oxford University Press. 1966, paperback 1968), p.196.

夏目漱石は『文学論』(1907)第4編第8章「間隔論」で、文学作品の作者、作中人物、読者の間隔について論じています。これは彼自身断っている通り、形式の面から「機械的」にのみ論じた、今日の文学理論における視点の問題の、ほんの糸口に触れた程度のもではありませんが、1907年という早い頃にこういうことを書いているのは極めて先駆的な業績で、彼の小説技法への深い関心を示すものでしょう。『明暗』(1916)はこの9年後に書かれたのですが、漱石作品中最も小説らしい小説といわれるものですから、その技法を彼自身の「間隔論」から検討してみたいと思います。

読者に「幻惑を生じさせる」(これはリアリズムの幻惑と言ってよいでしょう)ための一番の早道は、原則として、読者と作中人物との間の距離を縮めることだと、漱石は言います。そしてその「空間短縮法」の重要な一方法に「著者の影を隠す」ということがあるとします。「著者の影を隠す」のを大切なことだと考えるのは、著者による telling、つまり著者が小説中の出来事を要約したり、説明したり、自分の意見や判断を述べたりすることを嫌って、フローベールの『ボヴァリー夫人』以後の所謂客観小説を近代小説の本道と考えた、パーシー・ラボックの *The craft of Fiction* (1921) の主旨と方向を同じくするものと言えるでしょう。

『明暗』も大体から見て近代的な客観小説です。しかし「著者の影」が全く隠されているかといえば、そうではありません。勿論現在の小説研究では、如何なる客観小説においても、著者の影が全く見られない、あるいは著者の

声が全く聞こえないということは、有り得ないというふうに言われております。^(iE1)なお、漱石は「著者」と一言で片付けていますが、^(iE2)これも現在の文学理論では、著者とは別な「語り手」があること、また著者も、一つ一つの作品における所謂著者の「声」、^(iE3)あるいは the author's “second self”——著者の「分身」、あるいは the implied author——作品において暗示されている著者^(iE4)というものがあることなどが言われています。しかし『明暗』の考察に当たって、今は強いてこれらを区別して論じる必要もないかと思われますので、以下漱石の言葉に従って、著者あるいは作者としておきます。

漱石は「著者の影を隠す」には二つの方法があるとし、第一は著者と読者が一体となること、ただしこれは形式上難しいものであると言って、それ以上説明はしていません。しかし実質的には、著者の「批判的眼光」が読者を心服させたならば、読者は著者と相当一体化して作中人物に対してと言えるのではないのでしょうか。例えば漱石が以前に愛読したジョージ・エリオットやジョージ・メレディスの小説なども、広い意味でこの「批評的作物」のカテゴリーに入れられるのではないかと思います。作家の加賀乙彦氏は『明暗』の作者に全知全能の神の如き著者、omniscient author を認め、「作者は完全に作中人物の上に立ち、作中人物の心を縦横に解剖する。その批評の勢が文章に張りを与えている。作者は神として、作中人物の心の動きに絶対の責任を持つ、いや持とうとする姿勢に貫かれている」^(iE5)とされていますが、確かにこの意味でこの作品は「批評的作物」の要素を持っています。

時には明らかに著者自身の言葉で人物を批評している所もあります。私の数えた所では、直接的な批評の言葉を使っているのが8箇所位、否定文を用いて著者の批判を暗示している所が4箇所位です。あわせて12箇所位ですが、うち半分は津田に関するもので、概して批判は厳しく、お延に関しては、4箇所ほどあり、その半分は明らかに同情的です。(ついでながら『明暗』の叙述にきわめて否定文の多いことは既に指摘されています。^(iE6)ヘンリー・ジェイムズの *The Ambassadors* (「使者たち」) を分析したイアン・ワット氏の言う通り、「否定は自然界には存在せず、ただ人間の意識にのみ存在する」^(iE7)もの

で、『明暗』においては、作中人物の意識を示す場合と作者の観察を示す場合と両方あり、時にはそのどちらかと決め難い場合——これは肯定文でもよくありますが——も見られます。)ともかく、この長い小説で明らかに著者のコメントと見られるものの数は少なく、1箇所、例えば147章のお延と津田の「戦争」に関するあたりのように、ちょっとメレディスを思わせる所もありますが、大体にそう強く「著者の自我」を感じさせるものではありません。むしろ『ボヴァリー夫人』におけるフローベールのコメント同様に、「数は少なくとも意味が深く……作者の感受性と知性を投影したもの^(G#8)」と言えるのではないかと思います。

もう一つ、著者と読者の一体化ということに関連して考えられるのは、作家の小島信夫氏もこの小説の「演劇的ともいう方法」^(G#9)を指摘されていますがドラマティック・アイロニーです。著者と読者が一つとなって作中人物に対する——つまり作中人物の知らないことを読者が知らされていると、当然そこにアイロニーが生じます。『明暗』において最も明白なのは、津田の秘密を知らないお延がこのアイロニーの犠牲ということで、作品の一つのプロットをなしています。ほかにもっとこまかいことでも、作者の叙述やコメントが、その語られている作中人物の知っている以上のことであったり、まれには、語られている事件の起っている時点を越えたところまで、読者をつれて行ったりもしています。^(G#10)ついでながら、これとは逆に、作者がわざと読者から隠していること、勿論この一番大きなものは、津田が何故清子に逃げられたのかということですが、また津田と小林は昔からの友達ということになっているのに、今は何故あれほどまで嫌い合わなければならないのか、また小さいことですが、津田が病院で出会った男の一人は誰だったのかというようなこともあります。漱石はアイロニーとは丁度反対の文学的技巧であるミステリーをも巧みにないまぜて、この長い小説の興味としています。

漱石の「著者の影を隠す」第二の方法は、著者と作中人物の一体化です。「著者の自我を没し^(G#11)」てと言いますと、例の「則天去私」のモットーが思い出されますが、私はこれに関連して既に少し書いておりますので、ここでは間

隔の問題についてだけ考えてみたいと思います。

漱石は形式的に三人称、二人称、一人称、と区別して、主人公の人称によって読者との間隔が縮まると述べていますが、先にも申しましたように、著者が一人称の主人公と「全く同化する」とは限りませんし、また三人称の主人公でも、これも先にちょっと言及しましたジェイムズの「使者たち」の主人公ストレーザのように、統一的視点を持つ人物となつて、「人物や事件に関する著者自身の判断を明らかにしたり、読者の判断を支配したり」^(註12)することがあります。

二人称による空間短縮法について、漱石は脚本をあげ、小説における会話の重要性を指摘しています。『明暗』の会話の部分は加藤周一氏も言われる通り、^(註13)劇的な効果をあげている所があります。また場面によってはリアスティックで、しかも小説全体のテーマに寄与している所もあります。津田が手術の前日、叔父の藤井の家で話している所(26～30章)や、お延が従妹の見合の翌日叔母の岡本の家で話している所(60～76章)です、どちらにもこの小説の主題の結婚ということが出て来て、作者は実に巧みに、会話の中にアイロニーを利用しています。自分自身の結婚において不誠実な津田が、お金さんの見合結婚について批判する所は、小説全体にとって重要な意味を持つものでしょう。^(註14)お延の岡本家での場面は、恐らくこの小説の中で一番巧く書かれている所ではないかと思われませんが、^(註15)お延の置かれている皮肉な状況に対する叔母の言葉(68章)のアイロニーは、水際立ったものです。

こういうふうの一つの場面がクライシスをなし、またそれが作品全体のクライシスにつながって行くというのは、ヘンリー・ジェイムズの後期の作品に見られる特徴で、またクライシスとまでは言わなくとも、一つ一つの場面やシンボルなどが、小説全体の統一的効果につながるといふことがあります。『明暗』はしかしジェイムズほど厳密に集中的でなく、時々、本筋にあまり関係のない息抜きのような場面があります。こういう場面の会話は軽い滑稽の気分がありますが、これはあるいは漱石の『文学論』の別の所で説いている、^(註16)対照の効果のための手法の実践と見られるかもしれません。『明暗』が「全体

の精神に於いて、正に彼のエゴイズムを笑う Meredith の comic spirit に觸れてゐる^(註17)」という指摘もありますが、実際の滑稽味は部分的なもので、小説全体の tone にはなっていません。津田の叔父の家での場面や津田の小林とのやりとりなど、喜劇的に扱った方がもっと諷刺性が出て面白くなったかも知れないのですが……。

これは『明暗』が全体から見て、漱石の「同情的作物」に入る方、つまり作者は「自我を主張せず」「只篇中の人物と盲動」し、人物の「愚昧」「浅薄」「狭隘」にもひたすら同情するという方に近いものだからかも知れません。『明暗』は勿論三人称の主人公で、語り手の視点は主として主人公の津田と主人公のお延にあります。ウェイン・ブース氏がその *The Rhetoric of Fiction* に言うように、一般に、作中人物の内面を語ることは、「その人物を一時的に語り手に変える」ことになり、「もし作者が特にすぐれた美徳・美点を持たぬ人物に読者の強い同情を得たければ、その内面描写を詳しく深く生々しく^(註18)」やればよいわけで、「作中人物の思考や感情を描く詳しい、ゆきとどいた内面の表出、特に直接的あるいは叙述的の内的独白の手法によるものは、読者をして作中人物に対する同情を起こさせ、作中人物と一体化させる^(註19)」という原則が認められるようです。漱石がこれをどう利用しているか調べてみますと、私の数えた所では、直接的な内的独白、つまり引用符を用いて直接話法として書いている所が、全巻で長短あわせて、23箇所（ただしこれは短かい直接文の前後に比較的長い間接的表白のあるものも含めてで、このうち津田のが14箇所、お延9箇所）、間接的な表現ではあるが、広い意味で内的独白と考えてよいと思われるものが、全部で9箇所位（津田3箇所、お延6箇所）あります^(付記1)。ただ、直接、間接いずれも、何頁にもわたってえんえんと続くようなのは一つもなく、これは恐らく新聞の連載小説という制約もあったからでしょうが、長くてせいぜい1頁か2頁位で、こういうのは、津田のが直接間接あわせて11箇所（うち直接が10箇所）、お延は10箇所（うち直接は8箇所）あります^(註20)。

この長い小説で、広い意味で内面的独白と見られるものが32箇所、比較的

長いのは21箇所というのは、考えようによっては数が少なく、頁数から見ましても、一番多いのはやはり、普通の叙述と、心理や事件の解剖的な叙述の文、次に会話の文でしょうから、内的独白が読者の作中人物への態度を決めさせる一番大きな働きをしているとは言えないかも知れません。^(付記2)しかし津田もお延も「すぐれた美德・美点を持つ」人物ではなく、「愚昧」ではないけれども、津田は「浅薄」、お延は「狭隘」で、読者の同情を得るためにはやはり、内面の表出は大切な手段だったでしょう。お延の内的独白は彼女の登場する所に適当に配置されていて、このまだ21か2の若い世間知らずの、情熱的な、あまり美人でないが虚栄心、競争心の強い、利口だがナイーブな性格とその立場に対して、十分に読者の共感が得られるよう、よく書かれていると思います。

津田の内面独白の最初のは第2章、医者に診てもらったあと、電車に乗って考えている所で、これはこの小説の極めてすぐれた導入部として、既によく知られています。病気について去年の疼痛と現在の不安、肉体から精神に連想して、彼のうけた心の傷痕、何故そうならなければならなかったのか、偶然と必然の問題、彼の恋人との関係、現在の結婚の状況など、実に多くのことが、新聞小説の一回分に巧みに盛り込まれていて、読者を津田に近づけると同時に、小説のテーマも示しているのです。^(註21)

ところが残念なことには、このあと津田に関する解剖的批判的叙述と小林との対話とが多くなって、例えば小林に対する津田の態度や、お延が岡本から借りて来たジョークの本のことから、「愛と虚偽」というテーマに関連して津田の性格が解剖されている所(115～116章)など読みますと、津田があまりにもつまらない人物のように思えて、読者は同情と興味を失ってしまう恐れがあるようです。勿論ここで津田が「自分で自分の立場がわからない」人物とされていて、この小説のプロットは、こういう人物がその行動と対人関係を通じて結局は自己を知ることになるという所にあると想像されるのですが、その過程がもうすこし読者の同情をつなぐように、あるいはいっそ津田の人物造型をアイロニカルな書き方をした方が小説として面白くなったことで

しょう。

津田の内面表出の重要なものは、吉川夫人に関連した所と、お延との対決の後などですが、これらも特に読者の同情をそそるというものではありません。しかし後の方、温泉行きのあたり(171章)からは、また少くとも読者の興味をそそるもので、幾つかの独白は最初の第二章のと照応しており、小説のテーマとも関連しています。

作者は津田との間にある程度の距離をとってはいるようですが、全体には近過ぎるのではないかという気がします。それにも拘らずあまり同情を起さされないのは、やはり途中の解剖で、読者に津田像が出来てしまっているからかと思われます。あるいは作者と津田との距離が、はっきりしないせいかも知れません。たとえば、津田が何のために東京からわざわざこの温泉場に来たのかと自問自答する所ですが、清子への未練を夢にたとえるのは、津田の自己欺瞞の感じがしないものでもありません。しかし漱石の書き方は、読者にはっきりとアイロニーを感じさせるものではありません。そのすぐ後(173章)で津田が「今のうちならまだ何でも出来る」という自分の置かれた状況を「自由」^(註22)と見ている点なども、これがそのまま作者の考えではないかと思われませんが、それならば作者はこういう津田を読者がどう受取ると予期しているのかと問われれば、この書き方からだけでは答えにくいと思います。勿論未完の小説だからわからないのは当然だと言われるかも知れませんが、これだけ書かれているのですから、ある程度わかった方が面白いのではないかと思います。これに続いて、津田にとって「三つの途」^{みち}があるという所も、この「複雑」な「不可思議」な人生が、そう簡単に割り切れるものではないだろうと思われ、これが津田だけの考えていることで、作者はそれに批判的なのだとはっきりわかれば、読者の態度も決められるのですが、漱石のほかの小説や評論に見られる分類癖を思い出せば、あるいはこれは作者自身の考えでもあるのかも知れぬとも思われて来ます。作者と作中人物の間隔の操作は、津田の場合、お延の場合よりよほど難しいもので、作者はあまり成功していないと言えそうです。

津田が「自分で自分の立場のわからない」人物として描かれているのは、先に述べた所だけではありません。^(註23)吉川夫人に「あなたは延子さんを可愛がっていらっしゃるでしょう」と言われて、イエスともノーとも「何方にでも自由に答えられる彼の心の状態」、「事実彼はお延を愛してもみだし、又そんなに愛してもみなかった」というような所(135章)や、同じく吉川夫人に、清子に未練があるだろうと問いつめられて「ちっともありません」という津田の答が、「嘘を言うつもりでなかった」が「全然本當を云っているのでもない」(138章)と自分で気付く、というふうです。こういう人物は、もし作家がアイロニーという庖丁を用いて料理しようと思えば、これほどいい材料はないだろうと思われるのですが、残念ながら、漱石は、津田という人物の造型よりも、漱石自身が抱えていたと思われる切実な問題、例えば、未来のはかり難さ、人間存在の不安、自由意志と決定論の衝突、人間の心の不思議といったようなことに、津田を通じて文学的表現を与えるという課題の方に関心を持ったようです。これはつまり、津田にはわからないが、作者にはわかっていること、津田の自己発見、覚醒につながることも、もしかしたら、津田のみならず、作者自身にもわからなかった問題の方に、興味を持っていたとも言えるでしょう。

本当に興味深い内面の表出というものは、その人物が、のがれ難いディレンマに陥った時、また解き難い問題に直面した時に、行われるものだと思います。しかし津田個人のディレンマが、人間存在一般のディレンマに通じるとなると、在来のリアリズム小説の表出しようを超えたもの、あるいは言葉というものの限りを尽しても表現不可能なものであったかも知れません。20世紀になって、意識の流れや不条理の文学が初めて迫り得た種類の問題への関心が、19世紀的リアリズムの伝統が大切なものとする小説の特質を損ったとしても、これは先駆者漱石にとって、そう不名誉なことではなかったと言えるべきでありましょう。

注

- 1 例えば Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, (The University of Chicago Press, 1961), p. 71; Robert Scholes, Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, (Oxford University Press, 1966, paperback 1968), p. 270; M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Fourth Edition, (Holt, Rinehart and Winston, 1981), p. 132など参照。
- 2 実際は1箇所だけ、一人称の方法を論じた所で写生文を例にあげ、その「説話者」と一人称の主人公と作家との区別をしているから、この問題に全く気付いていなかったわけではない。
- 3 Abrams 前掲書 p.132。
- 4 Booth 前掲書 p.71。
- 5 加賀乙彦 『日本の長篇小説』(筑摩書房 1976) 7頁。
- 6 高木文雄 『漱石の道程』(審美社 1966) 231～232頁。
- 7 イアン・ワット 青木次生訳 『『使者たち』第一節の分析』篠田一士他編 『世界批評大系 7』(筑摩書房 1975) 323～324頁。
- 8 Scholes, Kellogg 前掲書 p.196。
- 9 小島信夫「作家論、作者の意地っ張り」『夏目漱石全集 13 明暗』(角川書店 1974) 465頁。
- 10 よく言及される、176章の、温泉場で津田が初めて清子を見るシーンのほか、153章の、津田と医者との問答に関連して、その病状について、またお延についても、104章の初めで、津田とお秀が話している病室へ現われたお延が、夫の表情から感じることや、111章の、お秀を送り出したあと、津田と顔を見合わせる所などがある。
- 11 “Some Reflections on Tanizaki Jun'ichirō's Criticism of Sōseki's *Meian*” と題して、1983年9月東京で行われた、XXX I International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa で発表、これは“View of an Elder Novelist—A Consideration of Tanizaki Jun'ichirō on Sōseki's *Meian*” と改稿して、1983年10月シドニーの Oriental Society of Australia の年次総会で発表し、同会会誌次号に掲載の予定。
- 12 Abrams 前掲書 p.144。
- 13 加藤周一「漱石に於ける現実——『明暗』について」『加藤周一著作集6』(平凡社 1978) 190頁。
- 14 大岡信氏はこれを津田の「二重性」、明るい部分(結婚に関する立派な見識)と暗い部分(自身の結婚生活の「不真面目」)の共存として指摘されている。『大岡信著作集 4』(青土社 1977) 478頁。

- 15 小島信夫氏も「この小説の中では、岡本と延子の場面が大へん好き」と言われる。(前掲論文462頁)
- 16 第4編第6章中の対置法
- 17 平田禿木 「夏目さんの訃に接して」『英語青年』1917年1月号(研究社) 219頁。なお禿木は、「書き方とか技巧とかいふ点ではないのですが」とことわっていて、まことにその通りだと思われる。
- 18 Booth 前掲書 p.164, p.378。
- 19 Tom Gibbons, *Literature and Awareness*, (Edward Arnold, 1979), p.35。
- 20 直接話法は必ず引用符(かぎかっこ)に入れてあるので数えやすいが、内面の間接的表出では読み方によって数え方が多少違って来るかも知れない。しかし場合によっては、日本語に「自分」という表現があるため、直接、間接の区別がさほど必要と思われぬ所もある。漱石自身少し混乱したのか、終の方で1箇所だけだが、引用符内の文で「自分」という主語で始めながら、途中で「彼」になっている所がある。(172章)なおこの箇所については、例えば、三好行雄、石井和夫、石崎等、大野淳一「共同討議 『明暗』と則天去私」『国文学』1978年5月号(学燈社) 159～160頁などに言及がある。
- 21 この意味で、「偶然」とか「不可思議な力」とかに関する津田の考えは、作者自身の考えに近いと取ってよいだろう。猪野謙二氏の見解が前掲三好他座談会に言及されている。(161頁)
- 22 この「自由」という言葉を作者(語り手)のものとするのが普通的那样である。例えば前掲の三好他座談会の石崎氏など。(161頁) Kathryn Sparling, “Meian: Another Reading”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 42, No.1 (June 1982), p.148では、この語を“misplaced”として、“freedom”を“autonomy”と読むべきであると提案している。
- 23 こういう「どちらとも言える」状態あるいは気持は、津田のみならず、お延にもある。私の数えた所では津田に9箇所、お延に6箇所ある。(もっともお延の場合はほとんど全部論理的な説明が与えられているが)相原和邦『漱石文学』(塙書房 1980)は「二つのファクターの対立によって」形作られる「矛盾叙法」を『明暗』の叙述の特徴としていて、作品全体から120例数えあげている。(93頁)

付記1 ここに記した数字は口頭発表の時と少し違っている。これは発表後の質疑応答の時間問題になった箇所なので、後でもう一度調べてみた。

「引用符を用いて直接話法として書いている所が、全巻で長短あわせて、23箇所」としたが、実際は3行以下の極めて短いものは省いた。また、発表の時この

数字は「17箇所」と言ったが、後から調べてみて、最初は一つに数えていたものでも、内容的にみて二つに分けたものもあるし、引用符の中の直接文があまり短いので最初は間接的と見なしたのも、今回は機械的にこちらのカテゴリーに入れたので、この数字となった。従ってまた、発表の時「13箇所」と言った間接的なものの数字は少し減って、9箇所となった。

便宜上「直接」としてまとめたが、厳密にいうと、直接話法だけで長く続いていく内的独白は極めて少なく、51章のお延のもの、171章の津田のもの位である。他は皆、直接話法の文の前後にかなり長い間接的表白や叙述の文がある。例えば2章の場合、医者診察のあと電車に乗った津田が、まず去年の疼痛を思い出して、「白いベッドの上に横たへられた無残^{みじめ}な自分の姿が明らかに見えた」など、彼の意識内容の叙述があり、「又考へつづけた」と行為の叙述がはさまって、次に「何うしてあんなに苦しい目に會ったんだろう」という直接文が来る。その後、津田の内的独自の直接文は三つあるが、いずれも比較的短いものである。

もっと極端に短いのが、長い間接的な叙述や表出のあとに来るものもある。例えば143章で、第5パラグラフの「彼女の心は堀の門を出た折から既に重かった」と、お秀から津田の秘密を聞き出すことに失敗したお延の気持の描写から、次のパラグラフは、「……気を遠くの方迄廻してゐた。……痲附いた。……確かであった。……推測された」と彼女の気持の間接的表出がある。次のパラグラフ、「その心理作用が今喰ひ留められなければならなくなった時、通で會った電車の影をお延は腹の底から咒^{のろ}つた。もし車中の人が吉川夫人であったとすれば、もし吉川夫人が津田の所へ見舞に行つたとすれば、もし見舞に行つた序に、——。如何に^う憐^れ憫^なお延にも考へる自由の與へられてゐない其後は容易に出て来なかつた。…」の「もし…」で始まる文は、感情をこめた、お延の気持の直接的表現で、所謂中間話法あるいは描出話法 (represented speech) と見られる。これに続いて語り手の叙述があり、その後二つの短い直接話法の文が出て来る。このような場合も、機械的に全体を直接と数え、長いものと見なした。文体論ではないし、本稿の論旨に関する限り、直接・間接の区別はさほど重要なものではないと思われたからである。

以上からおわかり戴けると思うが、「間接的な表現ではあるが、広い意味で内的独白と考えてよいと思われるもの」と言ったのは、要するに全く直接話法の文を含まず間接話法のみ（たまには後で記すが、描出話法も含む）で書かれた人物の内面の表出と見られるものを指したのである。

発表の後で Chieko Mulhern 氏のお教え下さった Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton

University Press, 1978, paperback 1983) を見ると、中間話法・描出話法（この本では“narrated monologue”と呼ばれる）が、時にはフランス語の“style indirect libre”から、英語でも“free indirect speech”や“indirect interior monologue”などと呼ばれることがある（p.13）としているのに気付いた。私が「間接」の語を用いたのは、誤解を招くものであったかも知れない。なお Cohn 氏は三人称作品の内面表出手法を、Psycho-Narration, Quoted Monologue, Narrated Monologue の三つに分類している。私が間接的と言ったものの多くは Psycho-Narration に当る。

先にも述べたように、直接話法のものには引用符があるので、ここには列記しないが、間接的と数えあげた 9 箇所を記しておく。

- 1 58章中程、朝寝するお延の感じること。
- 2 60章中程、お延の叔父夫婦への感想。
- 3 69章終の方、お延の叔母に対する感想。
- 4 83章中程、小林と話しているお延の、津田についての観察。
- 5 105章初め、お延の観察する津田。
- 6 111章初めからの数パラグラフ、津田を見舞ったお秀が帰った後のお延の気持。
- 7 137章初めの 2 パラグラフ、津田の吉川夫人に関しての考え。
- 8 149章終の方、お延に迫られる津田の考えること。
- 9 165章初めの 4 パラグラフ、未知の青年の手紙を読まれた津田の感想。

以上のうち 4 と 5 には短い文ながら、明らかに描出話法と見られるものが含まれている。（ついでながら。直接的内面表出として計算したものの中にも、先に挙げたように直接文の近くにいずれもやはり短いものではあるが描出話法の文を含むものが 5 箇所あった。全体にこの話法の数も量も少ないことはやはり、この小説の人物造型をアイロニカルな面白さの乏しいものにしてしているといえよう。Cohn 氏も、narrated monologue が語り手に人物に対して同情あるいはアイロニーの態度を取るようにさせることが多いと述べている。（p.117）また、2, 7, 9 の 3 箇所には、R.J.Lethcoe 氏のいう“narrated perception”即ち「人物の意識的に知覚すること……客観的な叙述のように見えるが、注意して読むと、リアリティというよりも意識を書き写したものと考えられるもの」（Cohn 前掲書 p.134）と見なし得るものがある。（これは勿論、直接話法の前後にも見られるもので、私の数えたのは 4 箇所あった。）

付記 2 この数字も前節同様少し変わった。発表の時は 30 箇所と 17 箇所と言った。

なお、宮沢賢治氏は「『明暗』の文体論的一考察——細部表出に沿って——」（『国語と国文学』東京大学国文学会 昭和58年2月）で、『明暗』の文体を「会話法」、「中間話法」（「表出者」の言語中に、登場人物の心理又は心象が混入しているもの）、「客観話法」（「表出者が客観に視座を置く」もの）の三つに分け、その頻度を『破戒』、「蒲団」と比較して、「心理描写という面で特別に、『明暗』がすぐれているのではない、ことがわかるだろう。『明暗』の特殊性というのは、はっきりと、この三話法の均衡性にある、といえるであろう」と結論してられる。

討議要旨

小西氏から、漱石は Henly James の the “Golden bowl” を読んでいるので、その方法を『明暗』ではじめて試みたのではないか、漱石はもちろん大作家だが、どちらかといえばそれまでは素人くささをもっていたが、『明暗』によって西洋にも通じる作家になったと思う。

この小説は温泉へ出かける前と後とで異り、前と後がリフレッシュのようにして対応するように思える。それを *imagery* を手がかりとして考え、明暗という題名を考え併せると、この小説は未完ではあるが、未完の部分を推測することができて、漱石が書こうとした主題が浮かんで来るのではないかと意見があり、

発表者から、今回は「間隔論」から視点の問題に限って分析したが、*imagery* について、たとえばハーバード・ジャーナルに Kathryn Sparling 氏も論文を書かれていて大切な問題と思う、補っていただいて有難うございました、と発言があった。

また Mulhern 氏から、

内的独白が17カ所とのことであるが、それははっきりと鉤括弧で括られたものが、または「と彼は思った」というように行動で示されているものか、

今、米国では *narrative consciousness* が問題とされており、*unsignal monologue* つまり括弧に括られていないが、視点が *narrator* のものでも、作者のものでもなく、人物のものである敘述で、しかも「と思った」とか「彼女は叫んだ」とか行動が付されて居ないものは、ジェームズ・ジョイスに始

まるといわれている。しかし、私は、日本文学では『源氏物語』にもその例があると思うので、もし漱石がそのような手法を試みたとすると、それは日本文学の伝統に従ったものか、あるいは西洋文学に学んだものか、どちらと考えられるか、と質問と問題提起があり、

発表者から、漱石は割にはっきり括弧で括っているが、ただそれは比較的短かくて、その前後に独白的敘述を加えている。それが17カ所で、その他に証拠はないが、私が内的独白と思った所が13カ所ある。ジョージ・エリオットなど19世紀の英国の小説にも内的独白はあると思うので、私は漱石はやはり西洋から学んだのではないかと考えると意見が述べられた。また、

座長から、ジェームス・ジョイスから直接でなくとも、当時心理学が盛んになっていたので、それらの影響があったことも考えられるかも知れない。何れにしてもこれもまた大変興味ある問題の提起であるというコメントがあった。