

## 一人称小説のなかの全知性

杉浦, 実  
九州大学教養部

<https://doi.org/10.15017/6796163>

---

出版情報：言語科学. 20, pp.79-88, 1985-03-30. 九州大学教養部言語研究会  
バージョン：  
権利関係：

## 一人称小説のなかの全知性

杉 浦 実

### はじめに

ゴットフリート・ケラー (Gottfried Keller, 1819—90) の代表作『緑のハインリヒ』 (*Der grüne Heinrich*) は、初版(1854—55)において三人称形式で書かれていたのが、25年後の再版(1879—80)では一人称小説に書き改められた。初版においては、主人公ハインリヒが復活祭の朝、スイスの故郷の町を後にし、ミュンヘンへ絵の修業に旅立つところから始まる(再版の第3部第10章に当たる)。ミュンヘンで手ごろな部屋を見つけたあと、その部屋においてみずからの手記を読むという形で幼少時代が語られる。このところがじつは一人称形式になっていて、いわゆる枠小説の体裁をとっている。再版は一貫して一人称形式で書かれ、みずからの血統のこと、父母のこと、少年時代のこと…と、年代記風に語られていく。

ケラーは初版にたいし、かなり不満を抱いていたようで、在庫本を残らずとり寄せ、焼き捨て、しかるのち改作にとりかかっている。改作にさいしてケラーはなぜ一人称形式に書き改めたのか、その理由をはっきりしないが、W. カイザーによれば、初版における三人称形式と一人称形式の混在が、ケラーには不統一のように思われたためらしい。すなわち、「すべてを俯瞰し、すべてを知悉し、客観的で、広いパースペクティブ」を持つ三人称形式と、「一個人の体験に限定され、つねに主観的で、狭いパースペクティブ」を持つ一人称形式、この両者が同一作品のなかで混在することが作者には不統一のように感じられた、というのである。<sup>1)</sup>

改作の理由は、もちろん形式面の不満だけではなく、ケラーは個々の表現内容についても不満を洩らし、初稿完成時にすでに改訂を目論んでいたようである。とくに、初版において、主人公が芸術家として失敗し、ミュンヘンから帰郷したとき、母の葬列に出会い、母の死の原因がじぶんにあると責任を感じて、やがて彼も後を追う、という筋書きになっているのにたいし、再版では重要な変更が加えられ、主人公(私)は母の臨終に立ち会い、母の死の悲しみを克服してのち、アメリカから帰国したユーディトに助けられて、政治家として生涯を全うすることになる。

『緑のハインリヒ』の三人称小説から一人称小説への改作は、この内容上の変更と無関係ではありえないと考えられるが、本稿の主題と直接関係がないので、これ以上追究することはさし控えたい。

いっぽうに、三人称形式においては、事件の推移や人物の行動、思考、心理などが作者の高い視点からすべて見通される、いわゆる「全知性」(Allwissenheit)がその特徴とされ、多面的・多層的な表現が可能であるが、反面、長大な作品になればなるほど統一性が保たれがたい。一方、

1) Wolfgang Kayser: *Die Vortragsreise*. Studien zur Literatur, Francke Verlag, Bern 1958, S.82.

一人称形式においては、「私の眼」を通して見、体験されることが描かれるため、統一性が保たれ、深い心理描写が可能である反面、表現の一面性と狭さが避けられがたい。

ここで注意しなければならないことがある。それは、三人称小説における全知性と一人称小説における私の眼はあくまで虚構である、ということである。三人称小説においては、事件の結末があらかじめ見通されているかのごとく、用意周到に伏線が張られたり、人物の内面が細密に描かれたりする。たしかに作家は創作にさきだって、素材に関し、可能なかぎりの資料の収集と実地調査を試みる。しかし、資料はしょせん資料であって、それのみで作品は成り立たない。作家の想像力によって補われる部分の方がむしろ多いと言ってさしつかえない。人物の言動や内面についてすべてを知ることが、神ならぬ人間作家にとって不可能なことであり、大部分は創作なのである。いかにもすべてが知りつくされ、いかにも事件が真実らしく、そう描かれるにすぎない。他方、一人称小説において、作品上の「私」が作者自身であるかのごとく混同されることがよくある。いわゆる私小説の「私」のように、じっさい作者自身と同一視してよければあいもあろうが（私小説においても、フィクションの自由は作家に保証されている）、一般論として、作品のなかの「私」と作者とは別である。作家の眼はたえず作品の外にあって、作品全体を見渡している。技法上、登場人物のなかのひとりである「私」の眼を通して見、あたかもみずからの体験をじかに語るかのごとく、描くにすぎない。この方が読者の親近感を獲得しやすいからである。

さて、一人称小説のばあい、「私」の視点に限定されるため、「私」の視野の外でおこったこと、すなわち「私」の知りえないことは描くことができないはずである。ところが、かりに「私」の知らないことであっても、作品の構成上、事件の推移や人物の内面などについて、どうしてもこまかく描き出しておきたい、あるいは描き出しておかなければならない、その必要性に作家が迫られることがあろう。そういうばあい、作家はこの矛盾をどのように解決するのだろうか。

## 1. クルト・ダーヴィト『生きながらえた女』<sup>2)</sup>のばあい

ドイツの作家である私は、執筆中の小説に行きづまりを覚え、素材として扱った事件の現場であるポーランドのある町へ調査旅行に出かける。案内してくれることになったポーランド女性グヌータは、じつは当の事件のなかで、仲間とともに死んだはずの元パルチザンであった。グヌータは私を、かつてパルチザンたちが滞在し、あるいは行動した現場へ案内するとともに、私に事件の真相をくわしく語る。

パルチザンたちがある連絡員の家の地下室にかくまわれたときの模様が10ページにわたって述べられるなかで、つぎのような描写がある。

Und nun sahen sie ihn nicht mehr vom Kellerfenster aus. So sahen sie aber auch nicht, daß er um das Gebäude herumgelaufen war und auf der Seite zur Straße wieder zum Vorschein kam, wo er jetzt gemächlich an der Hausfassade entlanglief. Plötzlich wedelte sein Schwanz vor dem

2) テキストは Kurt David: *Die Überlebende*, Verlag Neues Leben, Berlin 1982, 10. Aufl.

Kellerfenster.

„Der Hund“, sagten sie alle vier fast zur gleichen Zeit. (S.136)

そこで、地下室の窓からは犬の姿がもう見えなくなった。犬が建物のまわりをぐるっと廻って、道路に面した側にふたたび現われ、それから建物の正面に沿ってゆったりと歩いていくのも見えなかった。とつぜん、地下室の窓のまえで、犬が尻尾を振った。

「犬だ」四人が四人とも、ほとんど同時に言った。

犬が建物のまわりを廻って、地下室の窓のまえに現われ、尻尾を振るまで、犬の動作は地下室内の四人のバルチザンには見えていない。ダヌータも当然見えていない。見えていないことを私に語るはずがないのに、私が知らないその犬の動作があたかも知っているかのごとくに描かれている。これをどう判断すればよいのか。

まず第一に考えられることは、この地下室の場面は、10ページにわたって体験話法で、したがって三人称形式で書かれている。作者がこの三人称形式につられて、一人称小説の私の視点を忘れ、ついうっかり枠を踏みはずしてしまった、と技法上の誤りとみなす立場である。第二は、なるほど技法上の誤りかもしれないが、前後が三人称形式になっているため、まったく不自然さを感じさせない程度のミスであって、許容しうるとする立場である。第三は、表現を深めるための技法として積極的に評価する立場である。すなわち、犬がドイツ兵たちのところからまっすぐに地下室の窓のまえまでやって来て尻尾を振った、とするよりも、一度姿が見えなくなり、しばらくして不意に目のまえに現われて尻尾を振った、とする方が、緊張感をいっそう高める効果がある。三人称形式によって不自然さも解消されている、とする考えである。

筆者は、これが作者の意図的な技法であるかどうかは断じがたいにしても、一応第三の立場をとる。作家は、作品の外から作品全体をたえず見渡すと同時に、作品の細部にも視点を移して、きめ細かな表現効果をねらう。一人称形式の狭いパースペクティブにあきたらず、表現に深みと広がり求めて、「私」の視点の枠を越えようとする。そういう意志が働くのは自然の成り行きである。体験話法によって不自然さを回避し、一人称小説の枠をはみ出た表現を試みたもの、とするのが妥当な解釈だと思うのである。

この作品にはあともう一箇所、おなじような表現が見られる。バルチザンたちがある農家の納屋に潜んでいた。バルチザンのひとりが負傷し、看病に当たっていたダヌータが彼を救うために、仲間の制止をふりきり、薬を求めて医者のもとへ走る。納屋を出るときにドイツ兵に気づかれたらしく、ダヌータが納屋の手前の森のはずれまで戻って来たときには、納屋はちょうど総攻撃を受けようとする寸前であった。納屋は炎上し、仲間は残らず殺された。そのときの模様を、納屋の廃墟をまえにして、ダヌータが私に語る。この場面も、バルチザンたちが納屋に潜入するところから、納屋が炎上し、ドイツ兵がバルチザンの生き残りを捜索するところまで、34ページにわたって、体験話法で語られている。

Danuta war am Stamm der Kiefer herabgeglitten und kniete vornübergebeugt auf dem Wald-

boden, die Hände auf das von Tränen überströmte Gesicht gedrückt. Sie sah nicht mehr, wie die später drüben ihre Toten und Verwundeten zu den Lastwagen schleppten und wie sie nachher um die Scheune herumstanden und Zigaretten rauchten, wie einzelne später mit Knüppeln in der Asche umherstocherten und andere zur Straße zurückgingen. (S.205)

ダヌータは松の幹によりかかりながら、くずおれると、まえにつんのめるように森の地面に跪いてしまった。涙でぐっしょり濡れた顔に両手を押し当てた。彼女にはもうなにも見ることができなかった。連中はその後、向こうの方で、味方の死者や負傷者をトラックのところまでひきずって行った。それから納屋のまわりにつっ立ち、たばこをふかしていた。しばらくして何人かは棒切れで灰のなかを掻きまわし、残りの者は街路の方へ引き返して行った。

ドイツ兵たちが死者や負傷者をトラックへ運んだり、納屋の焼跡のまわりでたばこをふかしたり、灰のなかを引掻きまわしたりするのを、ダヌータは見えておられなかった。それにもかかわらず、見ていたかのように詳細に描き出されている。全知性がつい顔を出してしまったという風に。仲間の全員が殺され、ダヌータだけが生き残ったこの納屋の場面は、『生きながらえた女』のいわばクライマックスであり、作品の表題およびテーマ（「愛と規律」「罪の意識」など）とも深くかわる重要な場面であって、作者としては、やはり詳細に叙述しておきたいところである。さきの地下室の場面と同様に、体験話法のなかでの全知性の登場ゆえに、不自然さはまったく感じられない。

## 2. 伊藤左千夫『野菊の墓』<sup>3)</sup>のばあい

民子は泣き出しさうな顔つきで僕の顔をじいっと視てゐる。僕も只話の小口にさう云ふたまであるから、民子に泣きさうになられては、かはいさうに氣の毒になつて、

「(中略)それだからこれから時々遊びにお出でよ。お母さんに叱られたら僕が咎を背負ふから……人が何と云つたつてよいぢやないか。

何といふても兒供だけに無茶なことをいふ。無茶なことを云はれて民子は心配やら嬉しいやら、嬉しいやら心配やら、心配と嬉しいとが胸の中で、ごつたになつて争ふたけれど、とうとう嬉しい方が勝を占めて終つた。(中略)宇宙間に只二人きり居るやうな心持にお互になつたのである。(110ページ以下)

仲のよい僕(満13歳)と民子(満15歳)が二人きりで畑へ茄子をもぎに行ったときの場面である。じぶん自身のことばにたいして、「何といふても兒供だけに無茶なことをいふ」と、第三者のおとなの立場からのような評価を加えている。一人称形式のなかで不意に作者(三人称形式の視点)が顔を出した感である。しかしこの小説は、「十年餘も過去つた昔のこと」(103ページ)を回

3) テキストは『左千夫全集』第二巻、岩波書店、昭和51年。

想して書くという体裁をとっているのです。僕の視点は二十歳台の男のそれであり、十年余も昔の幼いじぶんのことばを評して「何といふても児供だけに」という表現になったのである。

ところが、このあと、民子の胸中を見透したような心理描写が続く。あたかも客観的事実を述べるかのような調子の表現になっている。全知性の視点に立っての表現になっている。おそらく十余年昔の民子の心を推測して、当然そうだったにちがいないという確信のもとに、こういう表現になったのであろう。僕は、民子が他の男のもとへ嫁ぎ、流産のあと世を去ったと聞いたあとも、みじんも民子を疑ってはず、民子の愛を堅く信じている。全知性の視点からの民子の心理描写は、したがって、僕の民子にたいする愛の強さを表わすほかのなにものでもない、と解釈できよう。

### 3. 遠藤周作『沈黙』<sup>4)</sup>のばあい

この小説は、まず「まえがき」が「ローマ教会に一つの報告がもたらされた」という書き出しではじめられ、ポルトガルのイエズス会が日本に派遣したクリストヴァン・フェレイラ教父が切支丹禁制下の長崎で拷問を受け、棄教を誓ったこと、その真相を究明するために三人の若い司祭がポルトガルから日本へ新たに派遣されるようになったこと、日本における切支丹迫害の苛酷さなどが、まるで史書のように、もちろん三人称体で、淡々と叙べられる。つぎに第1章から第4章まで、日本へ派遣された司祭の一人セバスチアン・ロドリゴの書簡（もちろん一人称体）が続く、澳門での日本渡航準備中のこと、長崎から16レグワの距離にあるトモギという漁村に無事上陸し、信徒との接触が叶ったこと、危険を冒しても徐々に活動の範囲を広げていくうちに、村が探索を受け、村人が捕えられ、処刑されたこと、みじめで辛い日本信徒の殉教と神の沈黙のこと、最後にロドリゴ自身が密告によって役人に捕まったことなどが、ロドリゴの内面の変化の描写とともに、克明に記される。このあと第5章から第9章まで、ふたたび三人称形式にもどり、ロドリゴが師フェレイラ教父と出会って、師の棄教が事実であることを知ったこと、ロドリゴ自身も棄教を余儀なくされたことが劇的に描かれる。

さて、ロドリゴの書簡のなかで、ロドリゴが知る由もないことがらが、彼がつぶさに見聞したかのように述べられている箇所が見出される。密告者キチジローとともに、トモギの村人モキチとイチゾウが役人に拉致され、踏絵を踏まされることになる。三人は、あらかじめロドリゴから奨められたとおりに、踏絵を踏む。

だが、これで許されると思っていたのが間違いでした。居並んだ役人たちの頬にうす笑いがゆっくりと浮びました。彼等は三人が踏んだという結果よりその時の顔色をじっと窺っていたのです。

「お前らは、それでお上をだましたつもりか」と役人のうちの年とった者が申しました。(中略)

「ただ今、お前らの息づかいが荒くなったのを見逃しておらぬぞ」

「いいえ、わしら上氣ばしておりません」モキチは懸命に叫びました。「切支丹じゃあなかです」

4) テキストは新潮文庫、昭和56年(第2刷)。

「なら、更に言う通りのことをやってみよ」この踏絵に唾をかけ、聖母は男たちに身を委してきた淫売だと言ってみよと命ぜられました。(中略)

「唾かけぬか。言われた言葉の一つも口に出せぬか」

イチゾウは両手に踏絵をもたされ、警吏にうしろを突つかれ、懸命に唾を吐こうとして、とてもできぬ。キチジローも頭をたれたまま身動きしない。

「どうした」

役人にきびしく促されるとモキチの眼から遂に白い涙が頬を伝わりました。イチゾウも苦しうに首をふりました。二人はこれで遂に自分たちが切支丹であることを体全部で告白してしまったのです。キチジローだけが、役人に脅され喘ぐように聖母を冒瀆する言葉を吐きました。そして、

「唾……」

そう命じられて、彼は踏絵の上に、拭うことのできない屈辱の唾を落したのです。(69ページ以下)

キチジローは牢から出され、姿をくらませたまま行方知れず、モキチとイチゾウの二人は10日間牢に放置されたのち、水磔に処せられる。だから、奉行所での吟味の委細について、ロドリゴは知る手立てがなかったはずである。それにもかかわらず、役人たちの取調べの様子が動作、表情にいたるまで、その場に居合わせたかのごとくに描写されている。

さらにこのあと、モキチとイチゾウがトモギの海岸で水磔に処せられる場面が続く。その一部始終をロドリゴは海岸近くの山の上の炭小屋から眺める。人びとの動きはあるいは手にとるように見えたかもしれないが、人の話し声までは聞きとれたとはどうも思えない。しかるに会話の様相がくわしく報告されている。

夕暮、オマツが姪と監視の男に食事をもっていき、あの二人にも食べものをやっていいかとたずね、許しをえてから小舟でやっと二人に近づきました。

「モキチよ、モキチよ」

オマツがそう声をかけますと、

「はい」モキチは返事をしたそうです。今度はイチゾウ、イチゾウと申しましたが、年とったイチゾウはもうなにも答えられませぬ。しかし、彼がまだ死んでいないことは時々、首をかすかに動かすのでわかりました。

「きつかやろうね。辛抱するとよ。パードレさまもわしらもみんなオラシヨば祈りよるけん、二人がパライソ(天国)に行くやろうって思うとるとよ」

懸命にオマツがそう励まし、持ってきた干し芋を口に入れてやろうとしますと、モキチは首をふりました。どうせ死ぬのなら一刻も早くこの苦しみから逃れたいと思ったのでしょうか。

「婆さま。イチゾウさんに」とモキチは申しました。「食べさせてやってくれんね。わしはもう憶えられませぬ」(72ページ以下)

一箇所だけ「……モキチは返事をしたそうです」と、いかにもだれかから聞き知ったかのよう  
に擬装されているが、当時ロドリゴが信徒に会うことさえひじょうに困難な状況のなかで、水磔

のときの会話のやりとりをだれかから聞いたとは思えず、まさに擬装だとみなしてよからう。

奉行所の場面にしろ、水碓の場面にしろ、「私」の知りえないことが、なぜこのように見聞きしたかのごとく詳細に描かれねばならないのか。キチジローの呟き「なんのために、こげん苦しみばデウスさまはおらになさっとやろか……パードレ、おらたちあ、なあんも悪かことばしとらんとに」(68ページ)はロドリゴの胸を鋭い針のように痛くつきさし、司祭の心の中でしだいに重荷になっていく。そして「神が人々の歎きの声に腕をこまぬいたまま、黙っていられるような気がして」(76ページ)、ロドリゴは神の沈黙に疑念をはさむようになる。ロドリゴの内面の変化を導く重要な契機をこの両場面は担っているものであり、詳細に叙述しておかなければならない作品の論理が働いたのである。「私」の視点を超えて、全知性の視点が要求されたのである。フィクションだからと言ってしまえば、問題は一挙に片付いてしまうだろうが、このばあいはそればかりでなく、むしろ作品の論理の力が作者をして全知性の視点をとらしめた、と考える方が正しい解釈であろう。しかも、視点の転換が不自然さを伴わないのは、作者の非凡な筆力によるとしか言いようがない。

#### 4. 有島武郎『生れ出づる悩み』<sup>5)</sup>のばあい

作家である私が札幌に住んでいたころ、一人の少年がじぶんの描いた絵を見てもらいたいと訪ねて来た。幼稚な技巧ながらふしぎな力の籠った絵であった。

みずからの才能に自信もなく、貧しい漁民の子として遊学の資力もなく、画家志望をあきらめた少年は郷里の岩内へ帰り、たくましい漁夫に育つ。苛酷な労働と惨めな生活のなかでも絵画への夢は断ちがたく、閑を見つけては故郷の山を描きつづける。

この作品の主人公は「私」ではなく、荒あらしい漁夫として一生を終えるであろう埋もれた青年芸術家であって、私が呼ぶところの「君」なのである。そして、岩内の漁夫たちの生活、北の海での操業、暴風、船の顛覆、雪の中でのスケッチ、自殺未遂のことなどが、すなわち「君」の生きる姿が、ひとつのすぐれた魂の悩みが克明に描かれる。「若し僕がこの小さな記録を公けにしなかつたならば誰もこのすぐれた魂の悩みを知るものはないだらう」(159ページ)と、「君」のことを記録にとどめておくために執筆した、というのがこの小説の枠組みとなっている。

まず、「私が私の想像にまかせて、こゝに君の姿を寫し出して見る事を君は拒むだらうか。私の鈍い頭にも同感といふものの力がどの位働き得るかを私は自分で試して見たいのだ。君の寛大はそれを許してくれる事と私はきめてかゝらう」(104ページ)とまえおきして、北海道の一漁村での冬の船出の光景がじつに細密に描かれる。ついで、ある年の3月、出漁中暴風にあい、君の船が顛覆、九死に一生を得て、岩内の海辺に辿りつく、その様子が、じっさいに体験した者でなければ描きえないような想像を絶する有様が、迫真力のある筆致でもってリアルに描き出される。

「君、君はこんな私の自分勝手な想像を、私が文學者であると云ふ事から許してくれるだらうか。私の想像は後から後からと引き續いて湧いて来る。それが中つてゐようが中つてゐまいが、

5) テキストは『有島武郎全集』第三巻、叢文閣、大正13年。

君は私がかうして筆取るその目論見に悪意のない事だけは信じてくれるだらう。而して無邪氣な微笑を以て、私の唯一の生命である空想が勝手次第に育つて行くのを見守つてみてくれるだらう。私はそれを頼つて更に書き續けて行く」(138ページ以下)と中置きされて、「君」のことがさらに書き継がれていく。

ここで「私の自分勝手な想像」とか「私の唯一の生命である空想」というのはもちろんこの作品の道具立てにすぎない。想像力は小説の武器であつて、想像力なくして小説は書けないのである。わざわざ想像とか空想とかを表面に出してことわっているのは、ほかでもない、一人称小説の私の視点の枠内では「君」を描ききることができない、想像で書くのである、と宣言しておいて、全知性の視点に切り換えているのである。

鱈の漁期が終つたころのある日、君は家を出て、スケッチのために山へ向かう。一心不乱に描きこんでいくが、生きた山は刻々に様相を変え、その生命をスケッチ帖に固定させることができない。日が暮れ、不満を残したまま帰らざるをえなくなる。君が山に向かってスケッチしているあいだ、じつは君の家ではつぎの漁の準備などの作業で繁忙を極めている。君はじぶんの才能への不信と厳しい現実生活とに憂うつな気持ちをつのらせ、ふと自殺への誘いに引き寄せられる。

「君よ!! この上君の内部生活を付度したり揣摩したりするのは僕のなし得る所ではない。それは不可能であるばかりでなく、君を瀆す事だ」(158ページ)。これまでさんざん君の内部生活を付度し、揣摩してきて、いまさらそれが「僕のなし得る所ではない」もないが、この文言は小説に終結の契機を与えるための手にすぎない。

『生れ出づる悩み』は、一人称形式のなかに「君」を登場させ、君のことを記録にとどめないではおれないと、君を描きつつ、私の心の中で君の存在がいかに大きな位置を占めているかを述べようとする、特異な形式をとっている。いまかりに、はじめから終りまで私の姿を現わさずに、君のことで終始しておれば、三人称小説とかわからない視点で描くことができたであろう。この小説は、一人称の狭い視点に立って、さらに「君」に焦点を絞って書いている。本来ならばひじょうに限られた狭いパースペクティブの枠内でしか書けなかったであろうが、「想像」といういわばフィクションの宝刀を抜いて、全知性の視点を獲得したのである。

しかし、「想像」という刀をふりかざしたがために、かえってわざとらしいという印象を与える結果になってしまったのではなからうか。つまり、私が作家であるとしても、またかりに、ひじょうに想像力に富む人間であったとしても、あの暴風のなかでの操船と顛覆の場面を、想像力だけに頼って、あれほどリアルに真に迫って描くことができようかと、逆に疑問が湧いてくるからである。<sup>6)</sup>

## むすび

サトウサンペイの漫画「フジ三太郎」(朝日新聞朝刊に連載)につぎのようなのがある。

6) 作者自身は、この小説の主人公のモデル木田金次郎から、難船の状況をくわしく聞いて、知っていたと思われる。1920年12月28日および1921年2月13日付木田金次郎あて書簡(『有島武郎全集』第十巻、1068ページおよび1105ページ)参照。

1コマ目：三太郎が自室で布団に入って寝ている。仰向けの姿勢で、鼻提灯をふくらませている。壁穴のそばからネズミが2ひき三太郎の方を見ている。「給料前の休日とかけてなんととく？」と書いてある。

2コマ目：どこかの動物園。大勢の見物客を前にして、コアラが2ひき、ユーカリの木にだきついてじっとしている。「コアラととく」

3コマ目：2コマ目とおなじ場面。「その心は？」

4コマ目：1コマ目とおなじ場面。三太郎は横を向いて寝ている。あいかわらず鼻提灯をふくらませ、やはりネズミ2ひきに見つめられている。「ほとんど動かない」

筆者が興味深く思ったのは、三太郎の寝姿をネズミが2ひき見守っていることである。三太郎自身はじぶんの寝姿を見ることができないので、これをもし一人称体の文で表わすとして、「私は鼻提灯をふくらませ、仰向けの姿勢で眠っていた」と書くことはできない。そこでネズミが証人として、「あなたは鼻提灯をふくらませ、仰向けの姿勢で眠っていましたよ」と教えてくれる。1ひきよりも2ひきの方が証言価値は高い。

一人称小説において「私」の視点の背後に作者の「原視点」が控えていることはすでに述べたとおりであるが、通常、原視点はその分身である分視点を、さまざまなレベルにおいて作品のなかに配置させる。「私」の視点は分視点のひとつにすぎない。視点の転換はときに表現に変化を与え、内面化を深める働きもする。本稿でとりあげた「私」の視点から全知性の視点への転換も、視点の転換の種類として位置づけるべきであろうが、作品に無限の広がりや深さを与える可能性を秘めた手段として、とくに注目に価するものである。ただ視点の転換は、作品の展開に従って自然な形でなされねばならず、文体上不自然さを伴わない範囲において許されることであって、濫用を慎むべきことは言うまでもない。ばあいによれば、「フジ三太郎」のように、ネズミを登場させてもよいのである。

## Die Allwissenheit im Ich-Roman

Minoru Sugiura

Bezeichnend für den Er-Roman ist die Allwissenheit des Autors, der alle Geschehnisse und Verhaltensweisen, Gedanken und psychischen Vorgänge der Romanfiguren durchschaut. Im Er-Roman kann man zwar alles von einem höheren Gesichtspunkt aus vielseitig und vielschichtig ausdrücken, aber je länger das Werk ist, umso uneinheitlicher kann es werden.

Im Ich-Roman wird zum Ausdruck gebracht, was vom Ich-Erzähler (literarischen Ich) aus beobachtet und erlebt wird, man hat also die Möglichkeit, ein einheitliches Bild und tiefere psychische Vorgänge darzustellen. Dagegen wird aber die Perspektive eng und einseitig.

Hierbei ist zu bemerken, daß die Allwissenheit im Er-Roman und der Gesichtspunkt des literarischen Ich im Ich-Roman fiktiv sind. Beim Er-Roman werden Andeutungen gemacht,

so als ob die Entwicklung der Handlung ganz vorausgesehen würde, und das Innere der Figuren wird ausführlich dargestellt, so als ob man alles über sie wüßte. Der größte Teil der Darstellung ist aber nur eine Fiktion, denn der Autor kann nicht alles wissen.

Beim Ich-Roman ist das Ich nur eine der Figuren im Werk. Der Autor sieht durch die Augen des fiktiven Ich und stellt das Gesehene dar, als ob er seine eigenen Erlebnisse erzählte. Aber der Autor selbst steht immer über dem Werk und er überschaut ständig das ganze Werk.

Unter der engen Perspektive des Ich-Romans wäre nicht darzustellen, was das Ich nicht wissen kann. Tatsächlich gibt es jedoch einige Ich-Romane, in denen vom Allwissenheitsstand dargestellt wird, was das Ich eigentlich nicht wissen kann.

1. Bei „*Die Überlebende*“ von Kurt David : Was die Hauptfigur Danuta, und also auch das Ich, nicht wissen kann, wird bis ins Detail dargestellt, um den Ausdruckseffekt zu steigern. Hier wirkt das nicht unnatürlich, weil es innerhalb der Darstellung in der erlebten Rede geschieht.

2. Bei „*Nogiku no haka (Ein Grab, von Chrysanthemen umringt)*“ von Sachio Ito : Hier wird das Innere eines vom Ich geliebten Mädchens wie eine objektive Tatsache dargestellt, was die Liebesstärke des Ich zum Mädchen zeigt.

3. Bei „*Chinmoku (Das Schweigen)*“ von Shusaku Endo : Die Zustände beim Verhör im Kommissariat und die Gespräche bei der Hinrichtung müssen hier sehr ausführlich beschrieben werden, obgleich das Ich sie nicht wissen kann, weil diese Szene in dem Werk eine große Rolle spielt, indem sie den Anlaß zur Wandlung der inneren Einstellung des literarischen Ich gibt.

4. Bei „*Umare-izuru nayami (Die Leiden des Künstlerwerdens)*“ von Takeo Arishima : Hier wird das kummervolle Leben eines Künstlers, der vom Ich mit „Du“ angesprochen wird, mit, wie der Ich-Erzähler vorausschickt, freier Phantasie geschildert. Vor allem den Schiffbruch im Sturm schildert das Ich so anschaulich, wie man ihn ohne sein eigenes Erlebnis nicht schildern könnte.

Die Allwissenheit im Ich-Roman, genauer gesagt, die Umstellung von der engen subjektiven Ich-Perspektive zur weiten objektiven Allwissenheitsperspektive ist bemerkenswert als ein wichtiges Ausdrucksmittel, dem Werk unbegrenzte Weite und Tiefe zu geben. Das muß allerdings der Entwicklung der Handlung gemäß und einleuchtend geschehen.