

## 横光利一「機械」における〈四人称〉の問題

—「語り」の方法として—

教 誓 悠 人

はじめに

昭和十年、横光利一は「純粹小説論」（改造）昭和十年四月）を発表した。以来この文章をめぐっては、〈純粹小説〉〈四人称〉といった意味収斂の困難な術語、概念語や、〈文芸復興〉というテーマの見かけ上の大きさが影響し、様々な解釈が生み出されてきた。とりわけ〈四人称〉という概念については、未だその確定的な解釈がなされていないのが現状である。

本稿は、横光が提唱した〈四人称〉の実践の場として主に「機械」のテクスト分析を進めてゆく中で、横光作品における〈四人称〉を、先行研究より具体的に「語りの方法」として捉えなおす試みである。そのために、まず先行研究において〈四人称〉を巡る言説がどのように編制されてきたかという点、及び「純粹小説論」というテクストから読みうる〈四人称〉の可能性についてまとめておく。

### 一 「純粹小説論」における〈四人称〉について

まず、〈四人称〉を巡る言説の流れを概観する。

発表の約二ヶ月後に行われた「純粹小説」を語る<sup>1)</sup>という横光自身の参

加した座談会の中で、豊島與志雄が〈小説作法の一つとしての四人称〉でなく〈もつと深い意味の四人称といふものを考へてゐるのでせう〉と述べている。中島健蔵は〈作者ではなくても、何か表面では大した役割はないやうであつて、細工をして、全部を動かしてゐるものがあつて〉〈作中の人物の一人として関与してゐるといふやうな〉とその存在を措定しようとし、〈その変なもの、小説構成の要素とでもいふか、人称代名詞臭くなつたんぢやありませんか〉と述べる。谷川徹三はそれに対し〈それを場と言つちやいけないですか〉と述べ、〈現実の空間時間〉ではないと、<sup>2)</sup>ここで繰り広げられる〈小説〉を持つ〈特定の場合〉における〈エネルギーを持ち得る〉場として〈四人称〉を捉えてみせる。しかし横光はいずれの意見に対しても、明確な肯定も否定も行っていない。

昭和三十七年には中村真一郎が「純粹小説論」再読<sup>2)</sup>の中で、〈作者の人間像の側からでなく、方法論の問題から、小説を考へる批評家が、もう出て来てもいい〉と述べて旧来の方法論軽視の批評のあり方を批判し、〈純粹小説論〉のなかで、具体的に方法の問題として、最も重要なのは、やはり『第<sup>3)</sup>四人称』の設置である〉と述べている。中村は〈四人称〉の方法を、作品内の〈多数の一人称の並列〉を支配する四人称、という解釈により、やや

具体的に設定し直している。この解釈は「花花」（婦人之友）昭和六年四月（十二月）、「時間」（中央公論）昭和六年四月、「寢園」（東京日日新聞）「大阪毎日新聞」八月〜十二月、「文芸春秋」昭和七年五月〜十一月）における登場人物及び語り手を想定していると思われるが、三人称との違いを明確に打ち出していない点は指摘しておいてよい。

昭和五十年には、川端柳太郎が「四人称の現代性―横光利一の「機械」」の中で注目すべき解釈を示している。この論文における方法論としての「四人称」とは、私小説における作者（の人間性）と未分化な「私」（及び「私」の視点）から、〈作者の眼〉（視点及び影響力を行使する触媒としての視線）を分化して強調すること、となる。言い換えれば語り手「私」への不信を煽る作者、という関係構図が抽出されているのである。

語り手「私」が作者から相対化され、操られている点を重視している川端に対し、構造的に対立するのが薄井教靖による「横光利一「純粋小説」の試み」である。薄井は単体の人間ではなく〈人間関係〉を捉えるための概括的な視点Ⅱ〈単なる物語機構〉として〈三人称全知視点〉を挙げる。そして〈四人称〉を、〈全知視点〉（神の視点）でありながら作中人物化している物語機構のことⅡ〈超越的な言表主体〉であると定義する。しかしそれは〈イデオロギ〉であり、横光の意志ではありながらも極めて実現が困難であり、横光も「寢園」以降の長編小説においてさえ、そのような語り手を十全には設定できずに終った、としている。

近年では「純粋小説論」における〈四人称〉を巡る言説は、多くが〈作家精神の位置〉<sup>⑤</sup>や、その社会性<sup>⑥</sup>といった巨視的なレベルで処理されており、具体的な方法論として扱ったケースは少なくなっている。先行研究とその流れ

を踏まえた上で、改めて「純粋小説論」というテクストを分析する。

「純粋小説論」は〈文芸復興〉とするための〈純粋小説〉という二つの骨子によって書かれている。その中で示された、〈純粋小説〉の具体的な成立条件のみを順に抽出すると、次のようになる。

① 〈純文学〉にして通俗小説であること。  
② 物語内容における偶然的出来事が、〈日常性〉の〈集中〉から当然起きた場合か、その出来事が〈一層それまでの日常性を強度にした場合〉に限られること。

③ ②を実現するためには〈短篇〉では不可能であるから、長篇でなければならぬということ。

④ 〈作中に現れたある一人物〉だけが〈物事を考えてゐる〉と思わせる（日本の純文学）の小説ではなく、〈多くの人々がめいめい勝手に物事を考えてゐる〉という世間の事象に自覚的であること。

⑤ ④を実現するような〈スタイル〉を用いて、複数の人物の〈思ふところのある部分がある関連に於て〉とらえ、〈作者の思想と均衡させつつ〉、〈中心に向つて集中〉させること。

⑥ ⑤のような〈廻転〉と〈集合〉を阻害するような〈自意識〉Ⅱ〈自分を見る自分〉という〈新しい存在物としての人称〉を表現するために、〈四人称〉を〈発明工夫〉し、〈新しく人物を動かし進める可能の世界〉を実現すること。

〈四人称〉という名詞が初めて登場するのは条件⑥であるが、右のように列挙してみると、〈四人称〉という概念は条件④⑤から連続して問題化されていることが分かる。分かりやすく言い換えると、〈四人称〉は物語内容に

おける登場人物の視座、関係性、動きといったものを、複数性を念頭に置いて包括的に捉え、かつそれぞれの〈自意識〉Ⅱ〈自分を見る自分〉までを表現するための、〈発明工夫〉である、と解釈出来る。

こうしてみると、言うまでもなく「純粋小説論」の読者がこのテキストに残された情報のみで〈四人称〉を十全に理解することは不可能である。横光が述べているのは〈四人称〉についてであって、自身がどのように〈発明工夫〉を成し遂げたのか、またそれは具体的にどのような方法だったのか、と言う二点については、意味収斂の困難な文章の中で巧妙に語られないままにされている。その点については、

私は目下現れてゐるさまざまな文学問題に触れつつ廻り道をして純粋小説に関する覚書を書きすすめて来たが、人間をいかに書くかといふ最後の項には、触れることをやめやう。これは作家各自の秘密と手腕に属することであり、云ひ得られることでもない。

というくだりを理由として考えることもできるだろう。「純粋小説論」から〈四人称〉について読み取れるのは、その機能までであり、実践の様態については作品から読み解いていくしかない。右の引用部分に続き、横光は「上海」(『上海』改造社 昭和七年)、「寝園」(『紋章』(改造)昭和九年一月〜九月)、「時計」(『婦人之友』昭和九年一月〜十二月)、「花花」(『盛装』(婦人公論 昭和十年一月〜十一月)、「天使」(『東京日日新聞』昭和十年七月)を「純粋小説」として認めている。しかし、横光の言葉を鵜呑みにし過ぎるあまり、これらの長篇のみが〈純粋小説〉つまり〈四人称〉の実践の場であ

る、などと考えるはならない。「純粋小説論」で示された〈四人称〉の機能について考えると、骨子は複数の登場人物を独特な形で(動かし進める)ような場を表現すること、また〈自分を見る自分〉を顕在化させること、という二点にある。それが読者により伝わりやすいテキストをこそ、まず分析する必要がある。今回「機械」を扱うのは、そうした理由による。

冒頭で述べたように、本稿では、横光作品における〈四人称〉を、物語における「語り」の方法」としてより具体的に位置づける作業を行う。その都度使用する概念語や術語の意味内容が混乱を招く事を防ぐため、次のように措定しておく必要がある。まず、本文における術語「物語言説」「物語内容」「語り」はG・ジュネット『物語のディスクール―方法論の試み―』(花輪光十和泉涼一訳 書肆風の薔薇 昭和六十年)に依拠している。今挙げられた三つの術語の低位範疇に属する諸術語もまた同様である。また本稿において「テキスト」という時、それらは〈テキストの外部というものは存在しない〉というJ・デリダ<sup>(8)</sup>の言葉に依拠した意味内容を持つ。すなわち、文字で記された言葉(本稿では「エクリチュール」をこの意味に限定する)のみならず、服飾、絵画、映画、音律に至るまで、受け手に解釈される事で何かしらの情報量を有する全ての事物を包括的に指す。

右の前提を踏まえた上で、まず一般論を立て、次第に具体的な方法論としての〈四人称〉の機能性へと収斂させていく。

## 二「語る事」の不可能性

「語る」といい、「書く」といい、自動詞は常に何らかの主語(主体)を

想定している。しかし、日々膨大な数のテキストに囲まれて生きている人間は、本当に動作の主体でありえるのか。

この問題設定についての論考を、まずモード（服飾）を例にとつて行う。

フランスにおける絶対王政下の貴族のモード、イギリスにおけるヴィクトリアンブラック、ココ・シャネル以降現在に至るまで、モードは常に「選ばせ手」の権力を、人々の「選ぶ」という錯覚めいた意識に働かせてきた。山田登世子が『モードの帝国』で指摘しているように、「選ばせる」のはルイ十四世であり、革命家シヤネルであり、また現在では写真入り雑誌の生み出す言説である。イニシアティブは服を着る者でもなく、服自体でもなく、「介在する何か」こそが持っているのだ。

モードは常に、彼（女）達についてのイメージを生み出す。制服に限らず、人々の服飾は、彼（女）達を見る者に対し、彼（女）達が自己について語り出すよりも先に彼（女）達を紹介する。それらのモードが喚起する「彼（女）のイメージ」が、見る者の内部で即座に言語化し、テキストとなる事に留意が必要である。このような留意に自覚的な者達は、常に着る服を選ぶ事に慎重になる。テキスト化してゆくモードは彼（女）を生かしても殺しもする。集団において、モードは共通言語と化し、時には異化のための装置ともなるからである。雑誌を始めとするメディアの存在意義は、服装選択の拠り所として再び強度を増す。

このような循環の中では、もはや「着る」と言う言葉さえ、屈折なしに使用するのには困難となる。「着させられている」という言い換えが、より現実味を帯びて迫ってくる状況。重要なのは、「着せ手」の存在を注視し続けることである。着せているのは表面的にはデザイナーであり、「ショップ」の

店員であるが、それ以上に制度、広告、社会構造、モードにまつわる諸々のエクリチュール、等である。モード及びモードの補助的な媒体とは、まさしくM・フーコー<sup>(10)</sup>が使う意味での〈ディスクール〉なのだ。しかもそれは、身体に内在化されていくことでこそ効果を發揮する。鷺田清一は『モードの迷宮』の中で次のように述べている。

わたしたちの身体の表面には、「美しさ」、「正しさ」に関する規範が網の目のように張りめぐらされている。この見えない一連の規範は、身体の間々にまで浸透していて、どのような細部のズレも、どのような小さな逸脱も、漏らさず暴きたてていく。

身体の外から身体の中へと、テキストの発する情報は侵入する。そして規範は内在化され、着てよい服と着てはいけない服、してよい行為としてはいけない行為を選別していく。人は生きていく中で選択を行い続けるが、「自分」とは、決して選択の完全な主体などではない。内在化された検閲のまなざしが、常に行為との間に介在する点に留意が必要である。

ここへきて「着る」を「語る」に置き換えてみた場合、両者の距離はさほど遠くないことは言うまでもない。日本列島に生まれた人間の多くは「日本語」「出身地方の方言」を習得していくが、その両方が極めて曖昧な概念である事に自覚的であることはあまりなく、そうした言語を使用することへの疑問は巧妙に隠蔽されてゆく。微視的に分析すると、事態はより複雑になる。ある事物、例えば「丸くて赤い果物」を指す名詞にしろ、それが「リンゴである」と「語る」ことは慣習（網目状に蓄積したディスクールによる編制）

により保証されているが、それが「映画である」、と語ろうものなら何らかの屈折を要求される、と言った具合である。つまりここで言うディスクールはある物体を「リンゴ」と呼び続けることで他の物体から異化するとともに、人々に「リンゴ」と呼ぶことを強制し、そう出来ない者を異化する作用点として機能するといえる。そして内在化された検閲は、多くの人々に「映画である」と言うことを許さない。ディスクールは、常識の範囲内に人々を保護する教育的な成果、安全な予防線でもある。

しかし、時に暴力的な様相を採ってディスクールが機能する場合もある。[1][2]やナチスによる人種差別のように表面的な例もあれば、サイードが『オリエンタリズム』<sup>(1)</sup>において看破したように、膨大なテキストによって巧妙にオリエンタルを異化した西欧社会のような例もある。安易に諸々のディスクールに取り込まれ過ぎないためにも、「選ばせる事」「異化する事」という二重の機能に常に自覚的である必要がある。

横光の〈四人称〉概念はその点と密接に関連している。例えば〈自分を見る自分〉と横光が言う時、自分の思考は自分自身が統御しうる、という樂觀的な認識への批判的なまなざしがみてとれる。横光作品の登場人物たちが、しばしば自分の思考と行動に疑いを持たされていること自体が、〈自分を見る〉という行為を顕在化させる小説作法に他ならない。言うまでもなく、横光がここに述べてきたような形での〈ディスクール〉という概念を持つていたはずはないが、それに近似した問題意識を持っていたことは、「純粹小説論」内で〈自意識〉を〈不安な精神〉と称していることからもうかがえる。ここでの〈自意識〉は、過去における自分の行為や自分の思考の様態を、一旦突き放して対象化し、見据えようとする分析意識、と言い換えることがで

きるだろう。しかも、そうした分析意識自体が時間的な営みであるため、たちまち過去の産物に変わってしまう。すると〈自意識〉は絶えず更新され続ける人間の状態の一断面として捉えられる。そのような〈自意識〉がエクリチュールの形式で表現される場合、物語内容におけるその時々の状態変化の様相によっては、書かれた人物Aの意識があたかも別人Bのそのように変転することもありうる。

このように考えていくと、「純粹小説論」における〈自意識〉Ⅱ〈自分を見る自分〉Ⅱ〈四人称〉という問題提起を元に、いくつかの分析方法が見出せる。一つは横光作品における内在化された自己検閲のまなざしが、物語内容においてどのように顕れているか、という点についての分析。もう一つはそれを表現する語りのありかたについての分析である。

### 三 語りレベルでの時間推移と語り手の状態変化

物語機構としての「語り手」について、ジュネットは〈言うまでもないことだが、この番級が、ある物語作品の全体にわたって必ずしも同一で不変的なものであり続けるわけではない〉<sup>(1)</sup>と述べている。屈折なくこの言葉を解し、卑近な物語に於てはめてみると、例えば太宰治「人間失格」(「展望」昭和二十三年六月〜八月)の〈はしがき〉〈あとがき〉における〈私〉と、〈手記〉の書き手である大庭葉蔵とが別人であることが、〈この手記を書き綴った狂人〉という〈あとがき〉の〈私〉による大庭葉蔵の対象化、といった直接の指標に見出される、という類の分析をする事が出来る。

このように純粹な形で先に挙げた公理が適用出来る語りの形式は、物語構

造が入れ子型である場合や、芥川龍之介の「藪の中」(「新潮」大正十一年一月)のように、複数の語り手が並立する物語言説に見出すことができる。

一方、語り手が物語内容の外部にあり、「三人称全知視点」の形式をとる語りのあり方や、語り手が物語内容の内部にあり、登場人物Ⅱ語り手である形式(例えば語り手による過去物語)においては、多くの場合、当然のように語り手が同一不変であるように思われる。しかし注意しておく必要があるのは、語るといふ行為は時間の移り変わりの中に位置付けられる営みであり、語り手が語っている最中にも彼(女)の時間は流れていく、という点である。物語言説には、語り手レベルでの時間の進行の中で、語り手に何らかの状態変化が起ったという指標が示されている場合がある。

語り手の状態変化は、時に物語内容を根本から疑うべき装置になりもする。読者はエクリチュールに接する際、ページを順序の逆にくる事で視覚的に物語言説を遡ることが出来る。すると、「一九〇頁における語りが、二〇頁における語りと齟齬をきたしている」という類の発見をする場合がある。また、語り手の語り始めと語り終わりが時間的に推移していることを、時刻や年代などの指標で示す場合もあるだろう。

整理すると、物語の語り手についての三つの場合が予想できる。

- ① 状態変化からくる語り手への不信を全く喚起させずに、終始自らが同一不変であることを示しうる語り手。
- ② はからずも自らの状態変化を語りの中で露呈してしまうものの、自らが同一不変であることに疑いを持たない(持たされていない)語り手。
- ③ 進んで自らの状態変化を露呈し、自ら語りへの不信を積極的に煽ろうとする語り手。

厳密に言えば①のような語り手は、語りという時間的な営みの中では存在できない。ほとんどの物語の場合は②のように何らかの状態変化や齟齬を露呈してしまう。ここで問題としたいのは、③のケースである。ここでの語り手は、自らの状態変化に自覚的であり、その結果自分の語る内容を受け手に信じさせまいとするような存在である。この場合、語り手の進める物語内容の時間は遅滞、逆行、倒置しがちであると予想できる。なぜなら、この語り手はしばしば出来事を時間軸に沿って語ることをやめ、分析者に、批評家に、そして「機械」におけるように告白者になりかわってしまうからである。語り手は語られる「私」と語っている「私」に積極的に眼を向け、それは(自分をみる眼)を語りのレベルで直接的に表現する。

ここまでの論を踏まえ、「四人称」の目的である(人物を動かし進める可能の世界)という、物語内容と語りを横断する構造を明らかにするために、次節において「機械」のテキスト分析を行う。

#### 四 「機械」における四人称の実践

〈私の近頃の長篇の土台となつた慣習の多くはここに遣入つてゐる〉(「機械」序)〈単行本「機械」 創元社 昭和十年〉に収録)という横光の言葉が示すように、「機械」には以降の長篇における方法論の一部が、語りの方と物語内容において非常にラディカルに顕れている。

「機械」の語り手(私)は、物語内容のほとんどを過去形を用いて後置的に語るため、見かけ上物語内容の進行時間外にあり、また作中人物と同一人

物であるらしき指標がいくつも見出せる。主人公「私」による過去の回想という、典型的な一人称の語りの構造である。

初めの間は私の家の主人が狂人ではないのかときどき思った。

語り手は、このように語りを開始する。(ときどき)と(思った)という二文節の括復法(物語内容の過去に数度生起した事柄を一度に語る方法)により、語り手は自分がかつてある一定の期間(私の家)に住んでいたことを示す。ここで言う(私の家)は、厳密に言えば(私)が住み込みで働いていたネームプレート工場のことである。物語内容は(九州の造船所から出て来た)時点に始まり、(三人の中の屋敷が重クロム酸アンモニアの残った溶液を水と間違へて土瓶の口から飲んで死んでみた)時点まで続くように見える。そして語り手による屋敷の死の分析へと物語言説は受け継がれる。

しかし実は、ここで物語内容の水準が過去から語りの現在進行時へと移行している点に注意が必要である。読者は「語り手が回想する過去の情景」に続いて、「屋敷の死を分析する語り手の現在」という新たな物語内容をも目にしていく。並行して(軽部が疑はれた)という後説法が挿入されている点にも注意が必要であり、語りは語りの現在時と過去を交互に行き来しながら、より複雑な様相を帯びる。語り手は語り進めながら、自分が屋敷を殺した可能性について、あたかもこれまで思い当たらなかったかのように思い当たってみせ、(私はもう私に分らなくなつて来た)という現在完了形を用いる。つまり屋敷の死を分析する語りを進めていく中で、語り手自身のレベルにおいても一定の時間が経過し、その過程で語り手自身になんらかの心象の変化

が起こったと言う事をうかがわせるのである。「機械」の語り手には、前節③で示した公理が純粹に適用できそうである。

結論を急がずに、もう一度子細に物語言説を眺めてみよう。実は物語言説の冒頭において、(私)は自らの(仕事)について次のように述べている。

此の穴へ落ち込むと金属を腐蝕させる塩化鉄で衣類や皮膚がだんだん役に立たなくなり、臭素の刺戟で咽喉を破壊し夜の睡眠がとれなくなるばかりでなく頭脳の組織が変化して来て視力さへも薄れて来る。(傍点引用者)

語り手(私)は、ネームプレート製造所という職場の環境により、自分自身の脳の状態に異常が発生していることを告白している。この情報が冒頭に配置されているということは、語り手が「私の言葉を信頼するな」と最初から語り手の受け手に指示している、いうことである。つまり、語りの進行とともに(私)が分からなくなつて来た」と現在完了形で言ってみせることは、すでに物語冒頭で述べたことの重複となり、機能しないはずである。まとめると、(私はもう私に分らなくなつて来た)という語りのレベルでの状態変化は、物語内容の(私)と語り手(私)と云う審級のレベルでは、本来虚構である物語内容における、語り手の詐術と処理して差し支えないということになる。なぜ語り手はこうした詐術を用いたのか。その理由としては、屋敷の殺害に関する自分の意図的な関与を否定しようとするため、と考えることが可能であろう。単に「屋敷を殺したのは私ではない」と述べるより、(私)が分からなくなつて来た」と述べて屋敷殺害の可能性を自ら示唆してみせる方

が、意図の隠蔽という面では有効に機能するからである。つまり、語り手(Ⅱ)〈私〉は巧妙に屋敷殺害の責任が自分にはない事を、語り全体を通して暗示しようとしており、語りながらの状態変化を装っている、という読みが成立する。つまり、屋敷殺害の可能性を思い当たってみせたのである。補足しておく、屋敷の死に語り手が意図的に関与した、とまで結論付けることは、当然ながら不可能である。語り手(Ⅱ)〈私〉が、自らの意図的な関与を疑われることを恐れており、受け手がそのような疑いを持たないことを語り手が期待している、という点までが物語言説から読み取れる情報であることに留意しておきたい。

しかしこのように言うことも出来るだろう。語り手が、塩化鉄に侵された〈狂人〉である、と自らを指した時、その言葉を素直に解釈する事は不可能である。真偽の修辞法において「私は嘘つきである」という言葉がいかなる整合性をも導き出せない事を想起すれば、当然のことである。私が「正直者」であれば、「嘘つきである」という言葉は齟齬をきたすことになるし、「嘘つき」であるとするれば、「正直」に答えたことになり齟齬をきたすからである。そこで「塩化鉄」に侵された〈狂人〉である物語内容の〈私〉と、語り手〈私〉とは当然別人格であると考えて、過去の物語内容全てが語り手の(作者ではない)作り話だと拡大して解釈する事もできる。言い換えると、過去の〈私〉が語り手〈私〉ではない以上、〈私〉という一人称で語られる過去の(物語内容)全てがメタレベルにおける「過去の告白」としては成立し得ないという事である。すると語られた過去の物語内容は全てが疑わしいものとなってしまう。ここでの語り手は、過去の回想をする者ではなく、虚構の物語内容を語り進める者となってしまう。この点をして、作品としての「機械」

の破綻部分と見ることもできるだろう。

つまり、「機械」という小説からは、語り手の存在をどのように仮定するかによって、いくつかの異なるレベルから解釈を導きだす事ができる。まず語り手〈私〉Ⅱ登場人物〈私〉という物語内容レベルの読みを試みてみよう。語り手は〈初めの間〉〈狂人〉ではないかと思っていた〈主人〉の、様々な奇行を列挙していく。金を落とす主人の行動には理由がなく、それは最終的に〈酒を飲もう〉という軽部の発案(と語り手が主張するもの)の原因となり、屋敷の死へと直線的につながる。語り手はこれらの過程をして〈私たちを推し進めてくれている〉〈機械〉の計量のしわざだと訴え、事態の焦点を曖昧にはぐらかそうとする。〈主人〉の行動の奇怪さは、塩化鉄に侵された〈狂人〉の例証として、つまり同様の〈狂人〉である自身の屋敷殺害への意図的な関与を否定しようとして、語り手が描写していることは言うまでもない。以上が等質物語世界的なレベルでの読みである。

しかし、先に述べたように、塩化鉄という装置によって、語り手〈私〉が登場人物〈私〉と同一であることは疑わしくなっている。物語内容と接続しているのかどうか極めて不明瞭な語り手〈私〉、という独特なレベルで、ひとまず読みを試みてみよう。これは、「機械」の語り手が、ジュネットによる「等質物語的なタイプ」「異質物語なタイプ」という区別では指定しきれない、特殊な存在の仕方をしているということであり、特筆しておきたい点であろう。

物語言説の末尾は次のようになっている。

私はもう私に分からなくなつて来た。私はただ近づいて来る機械の鋭い



先尖がじりじり私を狙つてゐるのを感じるだけだ。誰かもう私に代つて私を審いてくれ。私が何をして来たかそんなことを私に聞いたつて私の知つてゐよう筈がないのだから。

ここで語り手が述べている事は極めて本質的である。語り手がミメーシスの高い描写を用いて過去を再現させようとしても、言語による現実の若干の模倣、というレベル以上の再構築は不可能なのだ、ということ暗喩してゐるからである。つまり、物語とはディエゲシスに過ぎないという一般論を導き出しているのである。〈言葉によるミメーシスは言葉についてのミメーシスでしかありえないということだ。それ以外のこととなると、ディエゲシスの様々な程度しか存在しないし、またそれしか存在しえないのである〉<sup>(15)</sup> というジュネットの言葉のラディカルな例証として機能する部分である。結局のところ過去に自分がした行為さえ、言葉によって完璧に特定するのは不可能なのだ。それは、再現装置としての「言葉」の限界を示すとともに、先に述べた〈自意識〉の状態変化にも関連する二重の問題点を持つ。語られる時点からいくらかの時間(11ととする)を経過した語りの現在時において、語り手がある出来事を語り直そうとする場合、その間に積み重ねられた経験が、なんらかの影響を語りにもたらすからである。語り手〈私〉と語られる〈私〉はいまや別人である、などという場合、単にそれがレトリックではなく、相当に具体的な言葉としても機能することを見逃してはならない。

その二重の意味で「機械」物語内容は一挙に形骸化され、読者の注意は語り手の語り自体へと引き付けられる。一般的な語り手が、物語内容の伝達者

という仕事に従事するのに対し、この語り手は〈塩化鉄〉という装置を用いて物語内容を積極的に疑わしいものとし、語りという作業自体へと不信の眼を向けさせようとする。もはや物語内容は過去の現実の完璧な再現ではない。それゆえに、語られる〈私〉は括弧付きの「過去の現実」の模倣の産物に過ぎない。語り手〈私〉は「過去の現実」を再現しようとし続けているが、彼の言葉は〈塩化鉄〉のおかげで疑わしいものとなっている。その意味で両者は、必ずしも同一人物とは言えないのである。

「機械」の語りの営みにおいては、言語の量が増えれば増えるほど、物語内容は意味の収束が困難となり、屋敷の死の真相はエクリチュールの中でいくつもの解釈の可能性を示し始める。語り手の語りには、自分の語りへの不信を煽ることに従事し始める。まとめると、「機械」の語り手は「物語内容を伝え、解釈する者」と「物語内容の伝達を阻む者」という、一見すると並立しがたい二重の役割を演じているのである。前節③の公理は、ここへきて「機械」の語り手に純粹に適用されることになる。

このような、形式的な語り手(前者)を操作し、それへの不安を煽る物語言説と、語り内に内在化された語り(後者)のあり方とを、〈四人称〉とはとらえられないだろうか。〈私〉がわからなくなったと語る語り手は、語りによる現実の再現の不可能性とともに、〈見えざる機械〉、つまり自分たちを統御し操つている存在を暗示しようとする。この〈機械〉については、運命などという言葉で安易に捉えるよりは、人間や事物の諸関係が動力となつてもたらす運動の様態、という形で捉えるべきだろう。そこには抜きがたく様々なディスクールが様々な形で介在する。社会はフーコーが指摘するように無数の諸関係によつて成り立っており、無数の「選ばせ手」が存在し、<sup>(15)</sup> 遍在

的に権力を働かせる。一方物語は、一見すると機構としての語り手によって物語内容を十全に伝えられ、語り手によって統御されているように見える。しかし物語の語り手も、「三人称全知視点」などという場合ではなく、物語内容に組み込まれている場合は、その中で具体的に語られる、あるいは抽象的に暗示される「語らせる者」、つまり「語らせ手」の権力構造の元に組み込まれている。「語る」ことは、同時に「語らざれる」ことでもある。何に語らされているかを十全に伝えざる事は、ディスクールのあまりに複雑な性質上不可能であるにせよ、その状況を受け手に気付かせ共有する事はできる。その意味で、自らがある物語を語ってみせ、同時にその物語内容を形骸化し、「語り」という作業を無効にする、という「機械」の手順は有効なのである。

〈新しく人物を動かし進める〉存在を、「機械」においては個人レベルではなく複数の登場人物や登場事物の諸関係に関連させている。〈市役所〉からの依頼や金を落とす〈主人〉の行為、あるいは〈軽部〉の暴力性といった諸要素は、物語内容を展開させる装置となつてはいるものの、どれか一つが中心的な役割をするわけではない。物語内容に無造作に並列されたそれらの装置が、化学反応的に組み合わせられて因果関係を成立させる。その結果の〈屋敷の死〉こそが、横光が「純粹小説論」で主張した〈日常性（必然性もしくは普遍性）〉の集中から、当然おこつて来るある特種な運動の奇形部<sup>1)</sup> Ⅱ 〈純粹小説における偶然〉に他ならない。

その中で、全ての登場人物の行為が常に「反射」として描かれている点に注目しなければならない。あてもなく九州から上京した〈私〉が〈ネームプレート工場〉を選ぶ過程。〈塩化鉄〉により〈狂人〉と化した〈主人〉の行

動。古参の工具である〈軽部〉の嫉妬。〈市役所〉からの注文。それらは一見至極真つ当な日常の行為、必然であるように見えて、〈集中〉すると〈奇形部〉、つまり〈屋敷の死〉につながる。外的な事物に対する、当事者の屈折のない反応を「反射」と呼ぶならば、それは人間が身体を規制するディスクールの諸関係に屈折なく従う状態を言い換えたものとも考えられる。「覚醒前」のその状態から、〈自分を見る自分〉へと意識を「覚醒」させること、それが「機械」の語り手の、語り手の原動力となつていてのではないか。つまり、ここでの「語らせ手」は、登場人物、登場事物の「反射」の積み重ねによつて生じた〈奇形部〉Ⅱ 〈屋敷の死〉という結果によつて、語り手に感覺され始めた〈見えざる機械〉Ⅱ 諸関係の連鎖がもたらす化学反応の様態<sup>2)</sup> と考えられる。それが〈奇形部〉の原因であり、また「語る」という極限的な反射行為を、語り手〈私〉が自分自身に促す要因となつていて。

もう一度「機械」における〈四人称〉の装置を整理してみよう。まず物語内容に〈塩化鉄〉という装置を置き、〈主人〉を媒体として機能させることで、同じく〈塩化鉄〉に侵された語られる〈私〉と語り手〈私〉が〈狂人〉である可能性が示され、語り全体への不信が煽られている。語りにおいては、〈近づいて来る機械の鋭い先尖〉という表現によつて、語り手が透明な物語機構ではなく、他我としての権力構造に規制され、語りの内容を統御されている事を示している。物語言説においては、ダイアログの全てが引用符に括られず、登場人物の発話が語り手によつて語りなおされている。それによつてミメシス性を低くし、また「私」以外の登場人物の描写の際に外的焦点化の方法を用いて、物語世界を「私」の認識のみに一旦還元し、その上で形骸化するというラディカルな方法が採られている<sup>3)</sup>。

まとめ

本稿で考察してきたことをまとめると、〈四人称〉を登場人物の複数性に  
みに還元して理解しようとする従来のいくつかの解釈に対しては、それは物  
語内容のみのレベルでの方法であつて語りレベルでの問題ではないのだ  
という反論をすることが出来る。「四」とは、一人称、三人称に大別されて  
きた「語りの審級」としての人称の問題に対して、具体的には語り手のよう  
に言葉を発しないにも関わらず物語を統御している語りの審級という、語り  
手（あるいは登場人物）を操る無言の存在を讀者に暗示するような物語のあ  
り方なのではないか。その姿は二、で述べたように、あらゆる物語に「選ば  
せ手」という形で遍在しているにも関わらず、巧妙に隠蔽されている。それ  
を語りによって直接露出させた物語が、「機械」なのである。その意味で語  
り手を狂わす〈塩化鉄〉とは、物語内容において非常に使い勝手のいい装置  
であると言える。

この問題設定と解釈は「純粹小説論」において横光が述べた〈自分を見る  
自分の眼〉（人物を動かし進める可能の世界）という、〈四人称〉について述  
べた部分と最も関連する。ある人物を〈動かし進める〉ものは「ある人物」  
ではない、と言つことである。「機械」においては

一切が明瞭に分かつてゐるかのとき見えざる機械が絶えず私達を計つ  
てゐてその計つたままにまた私たちを押し進めてくれている。

としてその存在が示唆されている。このように人物A（B・C・…）を動かす、  
A（B・C・…）以外の「もの」として、暗黙の存在を設定し、語りにおいて露  
出させる方法は、「上海」「花花」「寢園」といつた横光にとつての「純粹小  
説」諸作品から、「時間」などの短編においても採られている。「花花」と「寢  
園」においては、語り手は異質世界的なタイプであり、「登場人物の心理の  
代弁」「物語内容の描写」「登場人物の行為及び心理の解説」という三つの役  
割を与えられている。語り手は登場人物の心理状態が次々に転換していく様  
子を語つてゆく。例えば「寢園」の登場人物である〈奈々江〉や〈梶〉、〈藍  
子〉の行動や思考は、物語内容の進展に伴い、諸関係の中で次々と変化して  
ゆき、彼（女）らを讀者に識別させるものはその名前のみであると言つてよ  
い。登場人物に対して（あるいは語られた登場人物の心理状態に対して）の  
不信任感を煽つていくこの方法も、登場人物を統御しているものが彼ら自身で  
はない事を気付かせようと機能する点で、語りにおける〈四人称〉と言える  
だろう。〈四人称〉は讀者に対して、語り手や登場人物の自我同一性を揺ら  
がせてみせる装置でもある。

しかし〈讀者を動かし進める〉という点に限つて言えば、「機械」の語り  
が示す〈動態〉は、昭和初期の上海に集う植民を（本国の吸盤）として〈余  
りある土質〉を〈吸い合〉つてゐる者たち、へと換喩し、その動きを経済や  
政治の状況下において表現した「上海」の語りが示す〈動態〉と比較すると、  
やや抽象的で具体性に欠けると言える。横光における〈純粹小説〉という  
まだ曖昧な概念を扱うには、これら「機械」以降「純粹小説論」に至るまで、  
及びそれ以降の作品における〈四人称〉について、今後具体的に論考してい  
く必要がある。



物語言説であり、例えば直接話法で表現される台詞のように、再現能力の高い物語言説を指す。一方「ディエグシス」とは、そうした「再現」な物語言説に対して「叙述」的な物語言説を指す。語り手が、登場人物の台詞を間接話法で言い換えるような場合である。引用したジュネットの言葉を私なりに補足すると、次のように言うことができる。物語内容（あるシニフィエ）を、物語言説（あるシニフィアン）が完璧に再現できない以上、殆どの物語言説はディエグシスであり、意味内容との間に距離を持つことになる。それゆえ「言葉によるミメシスは言葉についてのミメシスでしかありえない」。

(15) 『監獄の誕生—狂気と処罰』M・フーコー 田村俶訳 新潮社 昭和五十一年

(16) 「機械」の語り手にまつわるこのようなパラドックスを、〈四人称〉との関連において論じたものに、田口律男「自意識の牢獄—あるいは四人称の行方—」(『日本の文学』特別集 有精堂 平成元年十一月)がある。語り手〈私〉はすでに屋敷殺害の具体的な方法を〈一度は〉考えており、それが〈無意識裡に、しかし注意深く隠匿されていた〉とする。では、なぜ〈内的後説法〉の形で、語り手は〈自分にとって不利益な証言を自白しつづける〉のか。田口は〈もはや「語り」の機能が平常の自制を失って、無目的に奔流しはじめたのではないか〉(狂人の「語り」に近い)と考察してみせる。そうした語りは〈極限的な姿態〉をさらけだし、〈自己を対象化することの不可能性と通底する事態〉と位置づけられる。こうした〈自意識の無間地獄からの脱出〉のためのストラテジーとして、〈自意識による無限の自己言及||自己喪失に歯止めをかけ、新しい行動原理としての〈道徳と理智〉を認識次元において探索する機能〉||〈四人称〉を関連づけることが提案さ

れている。簡略化を恐れずにとめれば、この論考において「機械」は〈自意識の牢獄の堅牢さを表現するに至った〉といういまだ病的な状態下にあるものとされ、後の長篇で実践されてゆく〈四人称〉がそれに対する処方として位置づけられている、と言えよう。紙幅の制限もあり、論理展開の複雑化を避けるため本文ではとりあげなかったが、〈四人称〉を小説作法上の具体的な問題として定義した数少ない論考の一つである。今後横光の長篇を論じてゆくにあたり、あらためて別稿で考察したい。

「付記」「純粹小説論」及び「機械」の引用文は、『定本横光利一全集』(河出書房新社 昭和五十六年〜平成十一年)に拠る。また引用に際し、旧字は新字に改めた。

(きょうせい) ひると、広島大学大学院博士課程前期在学)