HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	一人称リアルタイム語り小説の成立と展開 : 新井素子から綿矢りさへ
Author(s)	小谷, 瑛輔
Citation	層 : 映像と表現, 15, 6-32
Issue Date	2023-03-22
DOI	10.14943/106283
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/88602
Type	bulletin (article)
File Information	15_01_p6-32.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

一人称リアルタイム語り小説の成立と展開

——新井素子から綿矢りさへ

小谷　瑛輔

一　一人称リアルタイム語り小説

語り手が口語体でリアルタイムに自分の体験を語っていく生き生きした文章の小説、それも、リアルタイムに語るかのような文体が部分的に採用されるだけではなく、全体の基調がそうした文章となっている小説が、現代ではたびたび見られる。読者は、そうした小説では語り手が実際に自分の体験をリアルタイムに語っていっているのだと解釈したくなる。たとえば、金原ひとみ「蛇にピアス」[1]と綿矢りさの「蹴りたい背中」[2]という芥川龍之介賞最年少記録ダブル更新の二作などは、そうしたタイプの作品の中のうちでも最も話題となったものと言えるだろう。

こうした文章の小説はいつどのように登場し、定着したのだろうか。また、そうした文章上の特徴は、どのような違いによって他と区別されるものと理解すればよいのだろうか。本稿では、この点について理論的、歴史的な検討を行いたい。

まず、近接する問題についての先行研究を参照し、本稿の関心が先行論とどのように異なるかを述べることで、論点を整理しておこう。

新たな口語体小説という点に関して、これまでもよく注目されてきたのは新井素子である。本稿の立場から見ても新井素子は特に重要な作家だと思われるが、先行研究では本稿とは異な

る観点から検討されてきたので、その相違を整理することで、本稿の関心を明確化したい。

新井素子は、「あたしの中の……」[3]で奇想天外SF新人賞佳作を受賞したときから「女性の饒舌体とか、マンガの吹き出し的なセリフ」「おそらくぼくは、くだらんおしゃべり自体がおもしろくて作品が生きていると感じているのかもしれない。こういう文体は初めてみた。いかにも女の子らしいし、いまだかつてお目にかかったことはない」[4]などと、文体面の新しさに注目されていた。大岡昇平[5]は新井の小説の描き出すものが「マンガの一コマとして空想される」と感想を書いていた。日本語学者の柳父章[6]は、「ラジオの深夜放送を聞く若者たちの投書から始まった」とされる「新口語文」のうち少女の使う「少女口語文」を新井は「そのまま小説文に持込んで使った」のだと分析した。この柳父の歴史的整理は、その後、高橋源一郎[7]や大塚英志[8]らが少女小説について論じるにあたっても依拠するものとなっていく。

これらの中で、特に注目されているのは大塚の論のようだ。近年では大橋崇行[9]や押野武志[10]が大塚の論に挑戦を試みている。

大橋は、新井が影響を受けたものに漫画やアニメ以外にも洋画のコメディもあったこと、柳父以来指摘されるようになっていた雑誌読者投稿欄の影響があったこと、新井以前に六〇年代のジュニア小説の影響に既に口語性の高い文体が見られることに注意を促し、新井の文体が「まんが・アニメ的」だという捉え方を批判している。ここで新井素子の文体の特徴として最も注目されているのは「文法外現象」である。たしかにこの点に注目する限りでは、新井素子の文体は少女雑誌の読者投稿欄などに比べて必ずしも新しかったとは言えないということになる。

押野は、新井自身がジュブナイル小説からの影響を語っていること、「あたし」一人称、短文と改行、助詞止め、オノマトペ、さらには、「…」等の記号の多用」といった特徴において宇能鴻一郎の官能小説が新井のデビューよりも先行していることなどから、新井素子の文体が主に漫画の影響によって成立したという捉え方に留保を付ける。

押野が注目する文体面の特徴は、大橋が言語学の「文法外現象」を援用して取り出そうとしたものと重なる部分が大きい。この点のみをもって新井の新しさを述べるのが必ずしも当たらないというのは、両者の研究によって明らかにされたといってよいだろう。

他方で、これらの研究で十分になされていなかったのが、語りの状況、形態、時間などを見るナラトロジー的な分析である。新井の小説の新しさは、言語学的な特徴として抽出されるもの

よりも、むしろ語りの構造における新しさにあった[11]のではないか。新しそうに見えた言語学的な特徴も、そうした語りの構造による帰結と捉えられるのだ。語りの構造の特徴を捉えずに言語学的な特徴のみを取り出しても、他のジャンルに同様の例を見ることができること自体は当然であり、それでは新井の新しさは理解できない。

平たく言えば、本稿の冒頭に書いた「語り手が口語体でリアルタイムに自分の体験を語っていく」文章が基調となる小説が、新井素子によって確立されたのだ、というのが本稿の見解である[12]。第五節で詳しく論じるが、同時代の人々が「マンガの吹き出し的」「マンガの一コマ」「少女劇画」[13]と、小説とは異なるジャンルの比喩によって語る必要性を感じさせたのも、この語りの構造の新しさのためであったと考えられる。

たとえば、大橋が「このような口語性の高い文体は、新井素子が用いる前に、すでに「ジュニア小説」の一部では用いられていた」として挙げる浅井春美「いのち燃える日に」[14]と永山洋子「おにぎりとボート」[15]は、いわゆる三人称小説[16]である。他方で、「あたしの中の……」や「ずれ」[17]などの新井素子の初期作品は、一人称小説[18]である。この違いは、語りの構造という小説の根本的な点における違いであって、三人称小説に口語性の高い文体のものが存在したことは、新井が新しくないという十分な根拠にはならない。第二節で詳述するが、「口語性の高い文体」が一人称小説の地の文で採用されることには、三人称小説で用いられるのとは異なる固有の問題があるからである。

むしろ、大橋が挙げている例の中で新井の作品に最も近く見えるのは、富島健夫「ふたつの恋」[19]である。「一人称「あたし」の語りになってはいるものの、それ以外の語彙や表現については、文章語を基調としている」と、人称は新井と同じで語彙や表現の面が新井と異なると大橋は整理しているものである。「青江和夫がやってきて／「話があるから、放課後二十分ばかり会ってくれないか」／という。／放課後とくに用はなかったし、ひょっとしたらこの人はあたしを好きだと告白してくれるのではないか。そういえばここ何カ月かのこの人の態度はすこしへんであった。」という大橋の引用を見ると、たしかに「あたし」という一人称が用いられており、また、非過去形の文章が多く用いられているため、これらの点では新井を先取りするもののように見えるのである。

しかし、実は大橋の引用部の最後で句点となっているところは大橋による引用の誤りで、原文では読点となっている。正しくは、「そういえばここ何カ月かのこの人の態度はすこしへんであった、などというムシのいい期待もいくらかあって承知し」と続く。すなわち、この作品は一人称小説ではなく三人称

小説であり、南条良子という三人称で呼ばれる登場人物の心内語が示される直接話法の中に一人称的な表現が出てきているだけなのである。この時期のジュニア小説の文体は、大橋も述べている通り「大半が三人称を基調とした非常に手堅い文章」であって、三人称小説という点で「ふたつの恋」も例外ではないとなると、このジャンルで新井よりも早い例を見出すのは難しいということになるだろう。

他方、新井に先行する作品として押野が挙げた宇能鴻一郎の『人形あそび』[20]は一人称小説であり、その点では新井の文章に近い。また、「あたし、生まれも育ちも東京なんです。／色白の、よく目立つ、女子高校生なんです。」と非過去形が多用される場面もあり、その点でも新井の文体と近いように見える。しかし、作中の大部分を占める、回想される出来事の提示パートは安定して「た。」と過去のニュアンスで語られており、「なんです。」で語られる語りの現在の時点と、そこから回想される出来事、という時間的関係が明確となっている。出来事の時点は過去のこととして扱われ、それを回想する現在の語りについて口語敬体の談話体が用いられるというスタイルは、昔から通用しているものの一つであり、珍しいものでもない[21]。

新井素子の「あたしの中の……」「ずれ」[22]などの作品の特徴は、提示される出来事に過去形が用いられず、現在形が多用されるばかりか、出来事の時点での感慨であることを思わせる表現が多用され、しかも伝達節にまとめる言葉によってそれが心内語に回収されることがほとんどない、ということにある。そうした文章自体が語りの基調を形成しているのである。本稿で「語り手が口語体でリアルタイムに自分の体験を語っていく生き生きした文章」というのは、こういった特徴を指す。

二　一人称「ル」形小説における口語体の問題

とは言え、過去形を基調としない小説が、それだけでただちにリアルタイムに自分の体験を語っていると見なされるわけではない。日本語の近代小説では、過去のことについてあたかも現在のことのように語っているような現在形を交えた文体の作品は、必ずしも珍しくはないからだ。このあたりについては丁寧に考えておく必要がある。

この点を考える上で参考になるのは、日本語学において、動詞の基本形の「ル」と過去形の「タ」の対立にはテンスの側面とアスペクトの側面がともに乗り入れている[23]とされてきた問題である。テンスというのは、語り手の現在よりも前にあったものは過去、語り手のいる時間にあるものは現在、という、語り手から見た時間的な位置の区別である。他方でアスペクトと

いうのは、語り手を基準とするのではなく、語られている対象が完了した状態にあるのか、未完了の状態にあるのかという区別である。「タ」で終わる文には、過去のテンスを表現する場合と完了のアスペクトを表現する場合があり、「タ」形のみから単純に時制を判断することができないのである。「ル」も同様である。これは、古典語において過去を表す「き、けり」と完了を表す「つ、ぬ、たり、り」が区別されて用いられていたのが近代語で「タ」の一語に収束したためとも言われている[24]。

もちろん、テンス的意味かアスペクト的意味かを判断するために何の手がかりもないわけではない。日本語学において、語られている対象に関する語り手の態度の側面は、ときにテンスも含めた概念としてムードという概念で捉えられ[25]、ムードとテンスは密接に関係することが分かっている。テンスやムードというものは積極的に示される場合もあれば消失することもあり、ムードやテンスが積極的に示される文章の場合には「ル」「タ」はテンスを示すものとなりやすく、ムードやテンスが消失する場合には「ル」「タ」は専らアスペクトを示すものとなる。

たとえば三人称小説では、当事者しか知り得ないことについて、「らしい」「ようだ」といった語り手からの推量のムードの表現を省いて事実として語ってしまう文体を基調とする場合が多い[26]。こうした場合、文章全体がテンスやムードを抑制していると読まれることになり、たとえば過去の出来事について語っていく文章でときどき「ル」形を用いてもテンスを意味することにならず、単に未完了のアスペクトで示されているものとして意味が通るということになる。「テンス的対立」が失われ、「過去形も非過去形も、〈発話時以前＝過去〉〈発話時と同時＝現在〉というテンス的意味を実現しない」[27]ということになるのである。

ただし、これらの日本語学の研究で念頭に置かれてきたのは、主に三人称小説であった。一人称小説に比べて三人称小説の方が、語り手の存在感が希薄になるものが一般的であり、分析しやすいということがあったのだろう。

しかし現代小説には、一人称小説で「ル」形が多用される作品も多数存在する。たとえば新井のデビューした時代を代表する作品として七〇年代の芥川龍之介賞受賞作から探すとするならば、野呂邦暢「草のつるぎ」[28]、村上龍「限りなく透明に近いブルー」[29]、三田誠広「僕って何」[30]などはその例として挙げられる。

手記や日記などに自身の過去の体験を記す際、現在形を使うことは考えにくいため、こうした小説は、このような手記が存在するという設定の小説として解釈すると、やや不自然になっ

てしまう。しかし、三人称小説で焦点化した語りがよく用いられるのと同様、一人称小説においても、語っている現在の「私」が過去の出来事の中の「私」に焦点化して語っていると考えれば、語っている現在の「私」のムードを消去していることはあり得るという理屈になる。

たとえば、こうした小説では「らしい」のような推量のムードを表現する言葉も多用されている。これらの大部分は、語っている時点の「私」ではなく出来事の最中にある「私」がそう推量しているということが明らかである。つまり、ムード表現があっても、その基準は語り手ではなく、焦点化された語られている時点の「私」の視点になっているのである。これと同様に、「ル」形も、語っている「私」にとってのテンスが表現に反映されにくくなっていると見られるのである。つまり、未完了のアスペクトを意味するものとなっているということであるが、かくして、一人称で過去の出来事について「ル」形を多用した小説が成立することになる。

ただし、これらの小説の文章がムードやテンスを消しているものと言えるかどうかは微妙だと見なされてきたようである。たとえば、ここでは芥川賞の選評[31]で「素朴な語り口」「若者の話で、おしゃべりのズラズラしゃべりまくる筆で、このおしゃべりが特長」「ダラシのない文章」と評された「僕って何」を例に挙げて見てみよう。

この作品は、「ル」形が多用される場面で「その日は僕の当番だった」という、過去から振り返る表現が用いられる箇所があり、「ル」形であっても実際には現在の語り手の位置する時点から見ると過去の出来事についての回想だと明確に読めるように書かれているのだが、文章の配列に工夫がこらされていて、単に出来事の時点の「僕」に焦点化しているという以上に、出来事時点の「僕」に密着した印象を与える語りとなっている。

どこかそれほど遠くないところからけたたましいマイクの声が聞こえてくる。たぶんいつものように文学部校舎の中庭でB派の連中が集会をやっているのだろう。文学部自治会はB派の拠点になっていて、タオルで覆面をし、時には角材やパイプを手にした学生たちが、常時、中庭のあたりをうろついている。一般の新入生の中にも、ものめずらしさも手伝って中庭の集会に参加している者がいるようだが、僕には関係のないことだ。

引用部のはじめの文「聞こえてくる。」は、まさに、出来事の最中の「僕」に焦点化した文だと言える。他方、最後の「僕には関係のないことだ。」は、心内語として引用される形で示

されるべきものについて「と僕は思った」が省略されて提示された自由間接話法[32]の文と解釈するのが自然だろう。

本作は、自由間接話法的な文がひとしきり続いた後に「僕は自分自身に呟いてみる」と、それまでの語りが自分への呟きであったことが明かされる冒頭を持つが、この箇所は、それ以降の自由間接話法的な箇所についても、事後的に、あるいは暗に「僕は自分自身に呟いてみる」と回収され得るものである、という解釈を促す仕掛けになっている。二つ目の「たぶん〜だろう」の文は、単に当時の「僕」に焦点化した文と読むか、自由間接話法として「と僕は思った」が省略されたものと読むか、いずれの解釈も可能そうである。こうした中間的な表現も含めてグラデーション的に様々な種類の文が用いられることによって、自由間接話法と区別しにくい文が全体を覆っているかのような印象を読者に与えることになっている。「ダラシのない文章」と評されたのは、自由間接話法なのか単なる焦点化なのかを厳密に区別しにくくさせる文章配列上の工夫[33]について言い当てたものと考えられるのである。

しかし、これは区別しにくい文が混じっているということであって、新しい語りの構造が産み出されたということではない。語りの構造としては、出来事当時の「僕」に焦点化しているだけで話法は用いていない文の地位は確保されているし、自由間接話法の文の地位も確保されている。その点で新井の小説とは区別されるのである。

三　「あたしの中の……」の新しさ

新井素子「あたしの中の……」は、一見すると「僕って何」と似た手法の小説のようにも見えるが、「僕って何」とは全く構造が異なる語りの小説である。

本作は、記憶喪失になった「あたし」による、それ以前の記憶を踏まえることができない語りによって展開する部分が多くの部分を占めるが、冒頭で、記憶喪失前の「あたし」による、全て覚えていた時点からの語りが展開している。そこでも記憶喪失後以降と同様のスタイルの文章が基調となっているのだが、「あたし」は物語の最後まで記憶を取り戻すことはできておらず、出来事を体験し終わった後の「あたし」が記憶喪失前の出来事を再現することは不可能である。序盤の記憶喪失前の語りについては特にそうだが、出来事が一通り終わってからの回想として見ることが難しいのである。文体が同様である以上は、序盤だけではなく全体としてもそのような文章と見るのが自然である[34]。「僕って何」が、いかにリアルタイムの語りに見えたとしてもあくまでも回想であることが確かであったのに対し、

「あたしの中の……」の語りは、回想の語りではなさそうな印象を与えるのである。

そして文章も、それに相応しいものとなっている。

一人で興奮している。彼、これで本当に刑事が務まるんだろうか。——なんてこっちも落ち着いちゃいられない。大体、今度は殺人犯ときたもんだ。化物、バス転落事故偽装犯人、ついに殺人犯にまでされちまった。

右の箇所の前後は鍵括弧で括られた登場人物の発話部分となっており、右の引用部だけで一つの段落をなしている。「ちゃいられない」「きたもんだ」「されちまった」といった特徴的な文末表現からも、出来事時点での「あたし」の心内語であるように通常なら解釈されそうなものと言える。冒頭の「一人で興奮している。」も、たとえば「僕って何」のような小説の中にあれば、出来事の時点に焦点化した文ではあっても自由間接話法の一部ではないと解釈されるだろうが、「あたしの中の……」の中では、たとえばより明確に話法的な表現である「うわー、一人で興奮しちゃってるよ」に修正しても特に解釈が変わるわけではない印象を与える。つまり、自由間接話法的な文だけで段落の全体が構成されていることになるのである。

しかも、これは例外的な箇所ではなく、むしろ作品全体を覆う基調となっている。引用部の次の地の文には「あたしは苛々してまた同じことを繰り返す」という、自由間接話法と解釈する必要のない文も混じるのだが、それが基調とは言えず、自由間接話法的な文の方が分量的に圧倒している。自由間接話法的な文が基調の文章の中に、状況説明的な文がわずかに混じっているというバランスなのである。

こうなると、基調となっている自由間接話法的な文を、自由間接話法そのものだと見なすことが難しくなる。「話法」というのは、話法ならざる「地の文」との対比において、例外的に心内語などが引用される箇所が話法として解釈される[35]わけだが、ここでは地の文の基調が話法的なものになっているからである。比喩的に言えば、話法という建物を建てるための土台となる地面が崩壊していて、建物にあたるものが地面の役割を果たしているため、地面と建物という対比が成り立たないのだ。もちろん、鍵括弧で囲まれた発話部分は存在しており、それと地の文の対比は存在する。しかし、地の文の中における自由間接話法とそうでない箇所の対比は成立していない。

新井の文体が新奇なものであるかどうかについて批判的に検討した大橋や押野の研究において新井以前の事例として挙げられてきた作品を見ても、同じ性質を持ったものは見当たらない。

同時期のものも含めて具体的に確認しておこう。

まず、後から書かれた手記であることが明確に分かるように書かれている小説の場合は、語り手にとっての現在の出来事をリアルタイムに言語化しているわけではないことが明確に分かる。庄司薫「赤頭巾ちゃん気を付けて」[36]では、「あとになって思えば、ぼくはその時」「これ以上書くと、あいつがそれこそほんとに舌かんで死んじゃいそうだからやめるけど」のように、事後的に書かれた言葉であることが分かる表現が含まれるため、一見口語性が高い印象を与えたとしても、リアルタイムの言語化ではないことが明確に判断できるようになっている。新井が文体の参考にしたと自ら述べる小林信彦『オヨヨ島の冒険』[37]にも、「だけど、そんなことをいちいち書いていたら、それだけで一冊の本ができるくらいだから、やめておこう」と、手記であることを示唆する表現がある。「わ」「ネ」「サ」などの終助詞によって「当時の女子高生の話し言葉をリアルに写しとった文体として評価された」（押野前掲論文）ことで知られる橋本治『桃尻娘』[38]も、「これ以上のことはもう書きたくありません」と、この小説の言葉全体が事後的に書かれた言葉であることが示唆されている。栗本薫『ぼくらの時代』[39]、村上春樹「風の歌を聴け」[40]なども同様で、あとから書かれた言葉であることが明示されている。

また、もっと古いものも含め、ジュネット[41]の言う「同時的な語り」の採用を試みた作品も、新井の導入した語りの構造とは異なることを確認しておこう。ジュネットは、「同時的な語り」の例として「内的独白」の手法を採用した作品を挙げているが、この手法を意識的に取り入れようとした日本語の作品として、川端康成「針と硝子と霧」[42]「水晶幻想」[43]が知られている。しかし、これらにおいても、同時的な語りだと思わせる表現の採用は部分的で、それらは括弧の中に括り入れられ、地の文に直接採用することは避けられている。新井のように、回想ではない語りが基調となるものではないのである。

四　同時的な語り／活動弁士的な語り

さて、語り手にとっての眼前の出来事を言語化するというのは、いかなる語りの状況を想定すればよいのだろうか。出来事を前にしてペンを動かし続けている異様な状況が積極的に想定されている場合はそれでよいだろうが、多くの場合はそのような解釈は異様すぎて成り立たない。出来事の最中に発声し続けているという解釈も同様である[44]。

そうなると、考えられる主要な可能性は残るところ二つである。

一つは、登場人物が、出来事を経験しながら、その最中において発している心内語が地の文になっているという場合である。しかし、ヴィゴツキー[45]が「内言の第一のもっとも主要な特質は、そのまったく独自な構文法である」「その特質というのは、外言とくらべたばあいの内言の外見上の断片性、不完全さ、省略のなかにある」「省略された、断片的な、取留めのない、わけのわからない、理解し難い言語であろう」と述べたように、そうした作品を書くためには本来、断片的で他者には何のことを言っているのか分かりにくい言葉を再現しなければならない。かつて「内的独白」の手法を試みた文学作品の独白の再現箇所などはその例である。逆に、他者が十全に意味を理解できる程度に整った言葉としてしまえば、短いものであればまだしも[46]、数段落単位、小説全体の規模となってくると、この人物はなぜわざわざ人に分かるような形に整えてこれほど長く文章を心の中で紡ぎ続けているのだろうか、という疑問を読者に持たせ、不自然の感を与えることになってしまう。

もう一つ考えられるパターンは、いわば無声映画の活動弁士的[47]な状況である。これは、語り手自身の過去または架空の体験が紙芝居や活動写真のように提示されている前で、その画面の外側に弁士としての語り手が立っており、画面の中の物語を視聴者に向かって実況解説するような状況である。そもそも、小説の語りはしばしば「実況」になぞらえられて理解されてきた[48]。三人称の語りは、出来事の時点に密着して語ると、たしかに実況中継のようになる。そして、活動写真の弁士は第三者にしか務められないわけではない。画面の中にも登場する人物が、自身を主人公とする出来事を再現した活動写真や紙芝居の前にも立って、そのときの内心をあたかも現在の自身の思いであるかのように、すなわち活動弁士のように語ってみせる状況も想定可能である。それを文字にして適宜引用符や改行などを加えて整えれば、回想ではない語りの文章が出来上がる。

実際、そのように解釈させる作品は、新井素子の登場以降、少なからず発表されている。近い時期のものとしては、高千穂遙「ダーティ・ペアの大冒険」[49]を挙げることができる[50]。この作品は、感嘆詞、エクスクラメーションマークやクエスチョンマークなどが多用され、多くの新井作品と同様に「あたし」という一人称が採用されており、「ちなみにあたしは身長百七十一センチ、体重は五十四キロ。サイズは上から九十一、五十五、九十一。理想的といっていいプロポーションだわ。（中略）一方、ユリはといえば、身長百六十八センチ、体重五十一キロ。サイズは八十八、五十四、九十と、あたしよりわずかに小柄だけど、柾棺で、肩までまっすぐにのびた髪がとても美しい子なの。」と、物語世界内には存在しない相手に向かって自己紹介

をするくだりもある。こうした表現が含まれる作品の場合、「現われたのは、あたし好みの若い美形である。うっく！　思わず、よだれがあふれそうになった。あわてて口もとに左手をやる。」のような、語り手の眼前の出来事が語られているように見える文章があったとしても、語り手は出来事の時点に存在しているかのように演じているに過ぎず、実際には出来事が展開している場ではなくそれを見ながら第三者に向けて紹介する場に立っているのだと分かる。まさに活動弁士的な語りである。

この時期は、映像作品では陳腐になってしまうとしてかつては避けられていた[51]ヴォイスオーバーが、日本のテレビドラマにおいて積極的に用いられるようになっていく時期でもあった[52]。ナレーションをヴォイスオーバーさせるものには、登場人物の出来事の最中での心内語を語るタイプ、登場人物ではない語り手によるナレーションが入るタイプなども多いが、その中には、「それぞれの秋」[53]や「前略おふくろ様」[54]、「あ・うん」[55]、「北の国から」[56]などのように、出来事に立ち会っていない第三者に向けて登場人物自身が説明するナレーションを採用するものもあり、そうしたタイプが次々と登場してくるのがこの時期である。こうしたドラマは、物語世界と、そこでの出来事について登場人物自身がその外から無声映画の活動弁士にように語る世界との入れ籠構造を、作品内で表現したものと言ってよいだろう。それと同様のこと[57]を小説で再現すれば、活動弁士型の語りの構造を持つ小説が可能になるのである。

五　「あたしの中の……」のアニメ・漫画的一人称ナレーション

新井素子「あたしの中の……」も、こうした活動弁士的な語りに近い構造を持っている。出来事の時点の「あたし」の感慨が今現在のことであるかのように一人称で語られる一方、「まあとにかく、どういう状況なのかは勝手に想像してみて下さいな」と、読者に対して呼びかける表現も用いられる。活動写真や紙芝居などのように「あたし」を主人公とする物語が再現されていて、その物語の外の「あたし」はその再現を見ながら、読者に対して語りかけつつ、また、あたかもその世界の中でその時点で思ったことを言っているかのように演じてみせもする。これらの点は、少し後に発表される「ダーティ・ペアの大冒険」と同様である。なお、「あ、今どんな状況なのか、みなさん大体判ったでしょ」というように、語り手「あたし」がこの物語を伝えようとしている宛先は「みなさん」と呼称される[58]。

アニメ作品においては、そのような構造が提示される例がそれまでに定着していた。同様の手法は六〇年代には既に見られ

るようだが、たとえば一九七一年から一九七二年に第一シリーズが放映された「ルパン三世」のオープニングでは、「俺の名はルパン三世」と名乗る声が「今週は、どんな事件を巻き起こしてやろうかな」と、物語世界内ではなく視聴者側の時間の感覚に基づいて視聴者に語りかける。各登場人物や、彼らが活躍する状況が一続きの出来事の再現ではなくいくつかの場面を組み合わせて高度に編集された形のアニメーションで描き出され、声はそれについて紹介をしていく。これは、ある完成した映像作品がまず想定され、さらにその映像作品に対して声で解説がなされて、その両方を組み合わせたものが次の段階の高次の映像作品となっている、という構造を想定させる。

新井自身、「マンガ『ルパン三世』の活字版を書きたかった」[59]と述べ、これについて大塚は前掲論文で「これは原作のコミックではなくアニメ版を指すと思われる。この時点でジャーナリズムは「アニメ」と「マンガ」なる語の使い方に全く慎重ではなかった」と論じているが、実際、アニメ「ルパン三世」のオープニングは、「あたしの中の……」の語りの構造に近い当時のものとしては代表的なものといってもよいだろう。

ただし、「あたしの中の……」では、語りが音声言語ではなく書記言語であることを示唆する表現も繰り返されている点は、この語りを活動弁士やアニメのアナロジーで捉えることを躊躇わせる要素である。本作では、「同時に台詞は書けないから、秋野さん、山崎さん、お医者様の順で書いとくね」「山崎氏の言うことを書き出すと次のようになる」「あたしと一郎さんの目がきらっと輝いたとかって書くと、何となくうまく前とつながらないし」「読者の為に書いておく」などと、書いていることへの自己言及が繰り返されるのである。この語りが「あたし」によって書かれた言葉であるとすれば、活動弁士のように物語世界の出来事がアクティブに動き続けている中でリアルタイムで口頭で演じたり説明したりしているという映画やアニメのような形態を想定することではうまく理解できなくなる。出来事が順に提示されつつ、書き手がそれを見ながらナレーションを文章で提示することができるようなメディアを想定する必要が生じてくるのである。

当時、そのようなメディアの想像力を提供していたものといえば、やはり漫画であろう。

この時期は、漫画において、主人公を一人称で呼ぶ語り手が、出来事の最中の登場人物としても言葉を発し、また読者に対する説明の意識を持って語りもするという、二重化したナレーションの構造を持つ作品が登場することが指摘されてきた時期と近接している。

吉本隆明が[60]新井素子デビュー以後となる八一年の山岸凉子

「籠の中の鳥」[61]をこの意味で画期的なものとして挙げたのが、この問題に関する議論の嚆矢である。しかし実際には、吹き出し外の一人称のナレーションが出来事の最中の感慨をそのまま語ることも読者を意識した説明をすることもあるという活動弁士的な構造を持つ作品は、竹宮恵子「地球へ…」[62]など、新井素子以前から存在する。

この「地球へ…」の序盤のある場面では、吹き出し外に「……ぼくは／ジョミー・マーキス・シン／14歳／正式には明日が〝目覚めの日（14歳の誕生日）〟だ／秒速三万キロで／急降下したような／吐き気！」と書かれている。コマの中に描かれる主人公は「くっそ…」「……フウ！」とただただ吐き気に苦しんでいて、このように冷静に事態を整理できるような状況にない。また何より、そのときの彼は名前と年齢を自己紹介するような相手も持っていない。しかし主人公を「ぼく」と一人称で指示しているように、この語りはジョミー・マーキス・シン当人によるものでもある。

漫画においてこういった手法が定着してくるのはいつ頃からなのだろうか。岩下朋世[63]は、吉本が「籠の中の鳥」に見出したような手法が六〇年のちばてつや「ユカをよぶ海」の初出版[64]にも「この物語の主人公／橘ユカ／それはわたしです」という形で見られることを指摘している。

しかし実は、「ユカをよぶ海」のこのくだりをもって、この時期から一人称ナレーションが漫画本編で用いられる手法となっていたと見てよいかは微妙である。岩下は触れていないが、この箇所は漫画本編というよりも、雑誌連載版に固有の、多様な形態を持った読者へのおまけメッセージのバリエーションのうちの一つだからである。

たとえば、「ユカをよぶ海」の連載第一回[65]には「あなたの、きよらかなひとみでみまもっていただければさいわいです（ちばてつや）」といった作者から読者へのメッセージがコマの一つのようにして掲載されているものがあり、同じページには「まちにまった、ちば先生のすてきなつづきまんが、「ユカをよぶ海」のはじまりです」のように雑誌編集者から読者へのメッセージがコマの外に記載されてもいる。また別の回[66]では、コマの中に看板が描かれ、その看板に「これまでのおはなし……」として前回までのあらすじが文章で示されている。こうした、自律した作品世界そのものには厳密には属さず、誌面に掲載される各種案内の役割を曖昧に併せ持つものとして挿入される読者向けメッセージの多様な工夫のバリエーションのうちの、凝った趣向の一つが、「この物語の主人公／橘ユカ／それはわたしです」という、あたかも主人公が読者に語りかけるかのような演出であった。つまり、本編とは微妙に区別される、

おまけとしての位置付けを持った部分だったのである。

これらの他のおまけメッセージとともに、「この物語の主人公／橘ユカ／それはわたしです」のコマは、単行本版[67]に収められた際に削除されており、ナレーションは主人公を「ユカ」と三人称で呼称するものだけに統一されている。これらの工夫は、作品本編とでも言うべき単行本版に残るような部分では、用いることが適切でないものと位置付けられていた。

とは言え、こうした雑誌版固有のおまけ的な部分も含め、試行が繰り返されていくうちに、登場人物が一人称で読者に語りかけるナレーションが漫画の技法の一つとして定着していったのだと考えられる。雑誌での読者へのメッセージとの中間的な形態とは別の工夫もあった。少女漫画において、一人称ナレーションによって高度な内面描写を達成にしたものとして大塚英志[68]が早くに指摘したのは、六二年の石森章太郎「江美子ＳＴＯＲＹ」[69]だが、これは物語世界外の存在である読者を意識した言葉ではなく、物語世界内で書かれた作文の内容であることが示唆され、それが結果的にナレーションのような効果も持つという仕組みになっていた。前掲の岩下論は、丹野ゆうじ「南の風北の風」[70]を、同様に作文の内容であることを示唆しつつナレーション的な言葉が提示される、より早い例として挙げている。作文という形以外の工夫としては、「カガミさんカガミさん／一月二日生まれのドミニク・シトロンは今日で十五よ！」[71]と、鏡に向かった独り言という設定で、読者に対しては自己紹介として機能し得る言葉が導入されているものもある。このように、主人公の一人称の言葉による説明的ナレーションという、物語世界内から見れば語りの状況の位置付けが難しい言葉を、慎重に物語世界内に位置付けることによって提示する工夫が試みられていたのである。わざわざこうした凝った工夫がなされていたのは、物語世界外の読者とコミュニケーションする主人公の一人称ナレーションというのは主人公が存在する場について一貫した理解を与えることができなくなってしまうため採用できない、という感覚が前提としてあったということだろう。「地球へ…」などの発表される七〇年代後半までに、そうした抵抗感が、右のような様々な試みを経て、また「ルパン三世」のようなアニメ作品の影響も受けて、徐々に薄らいでいったのだと考えられる。

新井素子の「あたしの中の……」は、こうしたアニメ・漫画の新たな一人称ナレーションの構造のようなものを読者の側が想定しなければ理解しにくい語りの構造を採用していた。同時代の人々が、こぞって「マンガの吹き出し的」「少女劇画」「マンガの一コマ」と、漫画を連想したのは、そして、大塚英志が七〇年代に読んで「アニメの『ルパン三世』を小説で読んでい

るみたいだ」と思ったと証言しているのは、「あたし」という一人称の表現や文法外現象が少女漫画によくあったからという理由よりもむしろ、こうした語りの構造面の新奇さが、アニメや漫画において形成されてきたものに近いものと受け止められたからだと考えるべきだろう[72]。

六　「ずれ」の一人称リアルタイム語り

ここまで、「あたしの中の……」の語りは「同時的な語り」そのものではないということを見てきた。語っている者自身は、物語世界の外側におり、自身が登場する過去または架空の出来事が何らかの形で眼前に再現されているのを見ながら、その中の自分になりきって感慨を口にしたり、ときに読者に説明したりしているだけだからだ。こうした語りの構造は、語り手が登場する出来事を眼前に再現することのできる、漫画なりアニメなりのメディアを想定しさえすれば理解可能になる。

他方で、ジュネットが「同時的な語り」と呼んだリアルタイムの語りは、理論的には不可能ではないにせよ、実際に小説で導入しようとすると大きな困難があるのだった。先にも述べた通り、出来事の最中の人は通常、声を出して語ったり文字を書き付けたりすることはできないからだ。また、心内語なのだとすれば、「内的独白」で試みられたように断片的で他者には分かりにくいものと通常なってしまい、小説の地の文全体をそれによって構成すると、出来事が読者に分かるような整ったものとすることができなくなる。そこで、「あたしの中の……」では、擬似的なリアルタイム語りとして、アニメ・漫画的なナレーションの構造を導入していたのである。

しかし、新井素子の最大の功績は、「あたしの中の……」のスタイルを確立したことではなく、そこからさらに一歩進んで、リアルタイム語りを実現しようとしたところにある。それを試みたのが「あたしの中の……」発表の二ヶ月後に発表された「ずれ」であった。

ええい、めんどくさい、スリッパなんてどうでもいいや。あたしはドアをあけて洗面所の鏡の前へいこうとした……んだけれど、これまたどういうわけかノブに手がかからない。やけになったあたしがドアをけとばすと——足がするりとドアを抜けてしまった。え！　え？　これ、一体全体どういうことよ？

あたしはドアから足をひき抜いて、あらためて自分の手をみつめた。窓からさしこんでくる月の光で見ると……うす白い影みたいなもので……実体になっていない……。

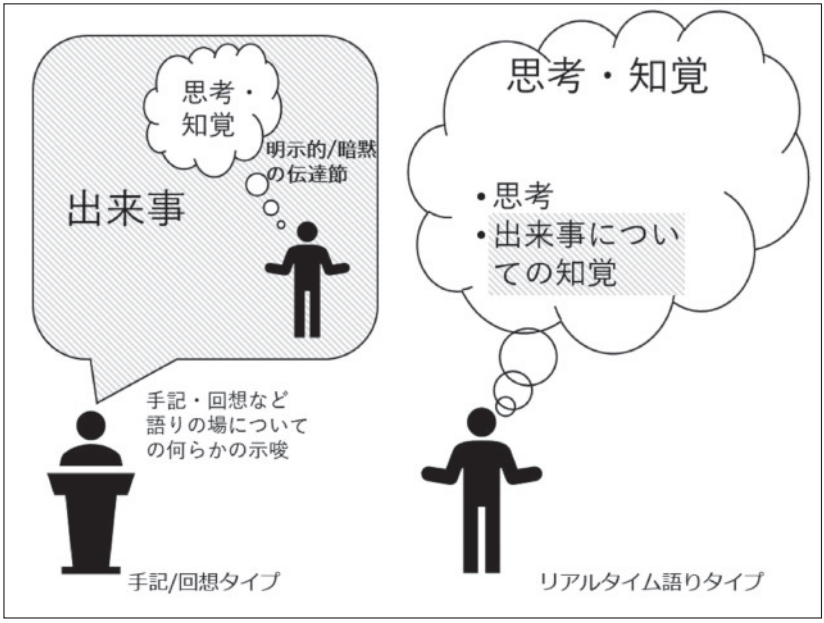
「ずれ」の語りは、右のように、感嘆詞や「！」「？」「…」なども多用して出来事を体験している時点の感慨を直接表現するものである。こうした語りの特徴自体は「あたしの中の……」にも見られたものと言ってよいが、「ずれ」が「あたしの中の……」と大きく異なるのは、読者への呼びかけや、回想と分かる表現、この言葉が書かれたものであることについての自己言及といった、語りの行為が行われている状況を把握するための手がかりの提示が避けられているという点にある。

そういった表現があれば、いかにリアルタイムの語りのように見えても、この語りは実際には出来事を再現したメディアの前に立っている人物によって行われていると理解することができた。「あたしの中の……」はそのようなものであった。しかし「ずれ」では、そのように考える表現が排除されることによって、本当のリアルタイムの語りのように解釈させるものとなっているのである。逆に言えば、「あたしの中の……」の語りの構造が確立すれば、「ずれ」の語りの構造まではほんの一歩である。しかし、その一歩によって、全く異なるタイプの語りの構造が生まれることになる。

一人称小説では、通常の手記や回想の形式を取る語りでも、リアルタイムの語りでも、眼前に起こっている出来事と、その出来事に際しての思考や知覚との、両方が扱われる。その点ではこれらの語りは共通していて、異なる語りの構造を混同させやすくなってしまう一因にはこの共通性があるだろう。しかし、実際にはこれらの語りの構造は全く異なるものである。

通常の手記、回想のタイプでは、語られていることは基本的に出来事自体であり、また、この語りが手記ないし回想であるということについての何らかの示唆があることが多い。そして、その出来事の中の一つとして、一人称で指示される人物が特定の思考や知覚を持ったという出来事も位置付けられる。この位置付けは、「と思った」などの明示的な伝達節によって示される。先に「僕って何」について見たように、その作品の伝達節の示し方の特徴がどこかで印象的に示されていれば、他の箇所では伝達節を省かれていても、思考や知覚が語られれば暗黙の伝達節として、すなわち「と思った」などに格納されるべき内容として了解されることになるだろう。

他方で、思考や知覚が伝達節に格納されずに提示される場合、それは語られる出来事の一つとしての位置付けを失い、直接的な語りの対象という位置になる。語られている言葉が手記や回想であることについての自己言及があれば、出来事の最中の思考や知覚そのものではないことは分かるが、それもなければ、その小説における語りは出来事についてのものではなく、その出来事の最中の思考や知覚を直接表現したものだという意味に



なる。この場合も、出来事についての描写が入ることはあり得るが、それは、語り手の思考や知覚の中の一つとしての、出来事についての知覚や印象、という位置付けを持つことになる。それは、手記、回想タイプの位置付けとは異質な位置付けである。これらの二つの語りの構造は、似たように見える面があったとしても、全く異なるものとなるのである。

ただし、何度か述べた通り、リアルタイムの語りには、出来事の最中に小説の文章のように整然とした長い心内語を紡ぎ続けているというのは通常の人間にはあり得ないように読者に感じさせてしまうという難点があった。すなわち、リアリズムでは用いにくいのである。

そこで新井が取った手法は、リアリズムではなくファンタジーの中でそれを導入するということだった。「ずれ」の主人公「あたし」は、鏡の中の存在と交流する幽霊である。そもそも、誰かが書いた手記などであれば、それが何らかの経路で読者の目に触れることになるということに一種の現実味があるが、幽霊が発した言葉が読者の手元に文章として届いているということは、言葉の流通の経路としてあり得ないことである[73]。そのあり得なさは、他者が状況をよく理解できる程度に整った文章の形を取った心内語が存在することのあり得なさを超えている。しかし、我々は幽霊の一人称という程度のファンタジーは

読み慣れているので、小説の読書においては、それもあり得るものとして受け入れることが可能である。かくして、その世界では一つ一つのことに理解可能な文章で対応する心内語を発し続ける人物というものが、さほど不自然を増すことなく導入され得るということになる。

新井の「グリーン・レクイエム」[74]は、男性主人公視点のパートと女性主人公視点のパートが組み合わされた作品だが、男性主人公視点のパートが三人称の通常の小説的な文体で描かれるのに対し、女性主人公パートが「あたし」の一人称のリアルタイム語りとなっているのも、同様の事情である。男性主人公は通常の人間としての能力しか持たない存在だが、女性主人公はテレパシーの能力を持つ宇宙人であり、そうであるがゆえに、不自然を特段増すことなくリアルタイム語りを導入できる。一般に、テレパシーというのは、人に思考を伝えたり、人の思考を読み取ったりするという空想的な設定であるが、こうした設定においては、思考は他者に理解可能な程度に言語化されているという、非ヴィゴツキー的な人間観が前提されている。心内語が延々と言語化されていて、それが小説の地の文となるような小説を、新井はこうしたファンタジーのリテラシーを背景に実現したのである。

振り返ってみれば、一般的な三人称小説の語りというものも、現実の会話ではありえない言葉なのであった。しばしば指摘されてきた[75]ように、そこでは新たな言葉が創出されたのである。また、「一人称の人物が小説の主人公になりうる」[76]という今では当然視されていることがらもまた、明治時代に新しく「発見」されたものだった。そして、それらと同様に新井のアニメ・漫画的ナレーションも、リアルタイム語りも、それまでの感性ではあり得ないと思われていた言葉のあり方の創出であったのだ。それが創出され、定着したあとは、人々にとって単に見慣れたもの、あり得るものとなってしまい、それ以前にはあり得ないと思われていたような特殊なものであるという側面は見えにくくなってしまう。そして新井は、ファンタジーの設定と合わせることによって、この革新をいとも自然にやってのけたのである。

七　一人称リアルタイム語りの展開

新井の「ずれ」のような語りは、やがてジュニア小説やファンタジー以外のジャンルにも用いられることになる。たとえば山田詠美「あなたの高尚な悩み」[77]では、次のような語りが展開される。

「時田くん、あなたって、人間出来てるよね。私、なんか羨しい」

ぼくは、思わず、チーズを喉に詰まらせた。人間が出来てるだって!? ぼくは、一度も、自分自身をそんなふうに思ったことはない。ぼくは、ぼくなりに、色々なことに失望して、卑劣な感情に身を任せることもある。ただ、そんな自分も自分自身なのだと、傍観してしまうくせがあるだけなのだ。

本作は、こうした語りの構造が一般文芸誌で用いられたものとしては比較的早い例ではないかと思われるが、こういったものを積極的に採用していったのが漫画家の出自を持つ作家であることは、やはり注目される。このことは、新井の開拓した二種類の語りの構造が定着していく上で、少女漫画のリテラシーを持った作家が大きな役割を果たしたことを示唆する。

少女小説で「主人公のしゃべりことばによる一人称」を採用した例として大塚英志[78]が挙げた『夢みるように愛したい』[79]の作者、折原みとも、やはり少女漫画家であった。こちらは、「あ、いや、これはべつに感情表現の一種じゃなくて、ほんとうに、ほんとうに、あたしの目の前は真っ白だったの。」といった読者に向けた説明がなされるので、「あたしの中の……」型のアニメ・漫画的一人称ナレーションの方に分類される。

大塚は、九〇年代になると「自己を無限に対象化していくような少女まんがの手法」が放棄されていったと指摘し、右の折原のような少女小説もその流れをなぞったと論じているが、少女小説において、アニメ・漫画的一人称ナレーションを採用することが「自己を無限に対象化していく」ことの放棄に繋がるのは、本稿のナラトロジー的な整理を踏まえれば、必然的なものであったことが理解されよう。小説におけるアニメ・漫画的一人称ナレーションでは、主人公を一人称で指す語り手は、出来事の最中にいるかのような言葉の使い方をするが、そう演じているだけで、実はその物語世界の外側に立っている。「自己を無限に対象化していく」のは、語り手自身が出来事の最中で自身の言葉を対象化することによって起こるものであるから、アニメ・漫画的一人称ナレーションではそもそも生じ得ないのである。他方で「ずれ」のようなリアルタイム語りは、必ずしも「自己を無限に対象化していく」ことの放棄には繋がらない。次節で見るが、綿矢りさなどがこの語りの構造を、自己を掘り下げていく作品において活用し得たのは、そのためである。

さて、新井の開拓した語りの構造の拡大と定着の過程としては、小説以外のジャンルへの波及も見るべきであろう。このスタイルの影響を特に大きく受けたのはゲームである。そこで大

量に生産されることになる作品が、この語りの構造を、若者層には見慣れたものとしていくことになる。

たとえばファミリーコンピューターの初期のアドベンチャーゲームの一つ「探偵　神宮寺三郎　横浜港連続殺人事件」[80]では、テキスト部分が主に主人公の一人称によるモノローグによって示される。冒頭の「ひのでという　せいねんの　いらいで、オレはヨコハマへ　やってきた。」などは、プレイヤーに向かって自己紹介をしてみせるアニメ・漫画的一人称ナレーションとも取ることができようし、またリアルタイム語りと取ることもできる、やや曖昧なものと言えるが、いずれにしても新井の産み出した語りの構造と言ってよいだろう。こうした文章を自然に受け止める感性は、少女漫画等によって培われた部分があることも考えられるが、新井のような小説の存在抜きには難しかったと思われる。漫画の場合、主人公のモノローグは、一つ一つは、一つのコマに示される短いものに過ぎない。その程度であれば、小説では引用として示される心内語と近い規模のものであって、旧来の小説読者にとっても読み慣れたものと言える。しかしアドベンチャーゲームに示される一人称リアルタイム語りのテキストは、小説ほどではないにしても漫画の一コマの心内語よりもずっと長いものであるし、ゲーム全体のスケールで見れば、大量の心内語を他者にも分かるように整った形で紡ぎ続けている奇妙な人物ということになってしまいかねない。それを不自然なものと受け取らないリテラシーは、それまでに小説ジャンルで長大なリアルタイム語りの文章が生み出されていることによって形成されたのである。

そしてそのリテラシーは、ゲームのジャンルにおいてこうした語りの構造を採用する作品が無数に産み出され、それらが人気を獲得していくことによって、さらに一般化していくこととなった。スーパーファミコンの人気ソフト「弟切草」[81]や、成人向けPCゲーム「同級生」[82]、各種コンシューマー機で発売された「ときめきメモリアル」[83]など、各プラットフォーム、各ジャンルで画期をなしたとされるような作品で、アニメ・漫画的一人称ナレーションやリアルタイム語りが採用され、それぞれから影響を受けた作品が大量に出現していった。そして、こうしたゲームでリテラシーを養った層から、さらにさまざまなジャンルに波及していったのである。

おわりに——語りの構造への自己批評性

アニメ・漫画的ナレーションは、幼い印象を与えるためか、ジュブナイル向けのジャンルでは用いられるが、一般文芸雑誌などの作品には多くは取り入れられなかった一方、リアルタイ

ム語りは、現在の一般文芸雑誌でも見られるようになっている。特に、漫画やゲームなどのサブカルチャーの影響が大きくなっていた二〇〇〇年代には多く見られるようになる。話題作から典型的な例を挙げれば、本稿の冒頭でも挙げた金原ひとみ「蛇にピアス」、白岩玄「野ブタ。をプロデュース」などで、リアルタイム語りが採用されている。

しかし、想起しておきたいのは、リアルタイム語りというのは、そのように他人に理解できるような整った心内語をこれほど長く紡ぎ続ける人間が存在するのかという疑問を与えてしまうものだということである。いかに見慣れたものとなったとしても、それは単に慣れたというだけのことで、この問題は解消したのではない。

現代文学におけるリアルタイム語りの採用は、実は、こうした問題を逆手にとって、自己言及的、自己批評的に小説の資源として活用する試みでもある場合が多い。新井の「ずれ」の主人公は幽霊、「グリーン・レクイエム」の主人公はテレパシーを用いる宇宙人であることが作中で明示されていて、リアルタイム語りはそうした設定における人間像を充填するものとしても機能していたが、リアルタイム語りを採用して文体面で話題となった町田康「くっすん大黒」[84]では、そうした語り自体が独り言として言及され、そのような独り言を紡ぎ続けてしまう主人公の情けなさがテーマとなっていく。独特の文体が注目された舞城王太郎『煙か土か食い物』[85]は、常人離れして頭の中で思考が動き続けているエキセントリックな人物として主人公が設定され、リアルタイム語りの手法はそれを裏付けるものとなっている。同じく舞城の『阿修羅ガール』[86]では、第一部では主人公がイマジナリーフレンドと頭の中で会話する人物として設定され、第三部ではヴィゴツキーが論じたような支離滅裂な内言が地の文に採用される。伊藤計劃『ハーモニー』[87]では、SF的な設定によって、心内語が長く地の文を構成すること自体についての説明が与えられる。語りの構造が物語世界内の設定と有機的に結び付いて、作品を駆動するエネルギーとなっているのである。

こういったリアルタイム語りの問題を最も積極的に小説の資源として活用しているのは綿矢りさであろう。既に論じたことがある[88]のでここでは簡潔に述べるのみとするが、「蹴りたい背中」では、「頭の中でずっと一人でしゃべっている」ような寂しさを抱えている人物が主人公となり、「勝手にふるえてろ」[89]では、妄想の中で恋人と通じ合っている人物が主人公とされ、「私をくいとめて」[90]はイマジナリーフレンドものである。これらの作品では、このように心の中で空しくも言葉を紡ぎ続けてしまう寂しい状況や自身の性格が、主人公自身によって問

題視され、それが物語を強力に駆動していく力となっている。

これらの現代小説は、リアルタイム語りという、語りの構造の抱える問題そのものに注目し、その不自然さを新たな小説の資源として見出してきた。現代小説のこうした展開を考えるためには、本稿で見てきたようなナラトロジー的な分析と、多様な他ジャンルと影響を与え合ってきた歴史的な経緯とを押さえることが重要なのである。

1 金原ひとみ「蛇にピアス」（『すばる』二〇〇三年一一月）

2 綿矢りさ「蹴りたい背中」（『文芸』二〇〇三年秋号）

3 新井素子「あたしの中の……」（『奇想天外』一九七八年二月）

4 星新一、小松左京、筒井康隆「新人賞選考座談会」（『奇想天外』一九七八年二月）。前者は筒井康隆、後者は星新一の発言。

5 大岡昇平「成城だより」（『文学界』一九八五年四月）より、同年二月八日の日記

6 柳父章「「少女小説」の衝撃」（『思想の科学』一九九一年一〇月）

7 高橋源一郎「文芸時評〈上〉 ラカンのぬいぐるみ」（『朝日新聞』一九九一年一一月二五日）

8 大塚英志「「ルパン三世」的リアリズムとキャラクターとしての〈私〉」（『文学界』一九九九年八月）

9 大橋崇行「少女の文体」（『ライトノベルフロントライン1』青弓社、二〇一五年一〇月）

10 押野武志「少女独白体の新展開」（『昭和文学研究』二〇一二年九月）

11 たとえば、新井素子は宇能鴻一郎文体だという見方については、大森望、三村美衣『ライトノベルめった斬り！』（太田出版、二〇〇四年一二月）の三村の発言で、同時代にもそのような主張があったが当時「なにバカなこと言ってるんだろうって思ってた」と否定的に言及されている。ただし、三村もそれらが異なるものであることの根拠については明確化できていない。本稿の議論はこうした同時代の直観を裏付けるものと位置付けられよう。

12 ただし、この見解そのものは、たとえば涼元悠一『ノベルゲームのシナリオ作成技法』（秀和システム、二〇〇六年八月）に「実況調一人称」を「はじめて自覚的に用いた作家のひとりが、新井素子先生」と示されている通り、本稿の新見ではない。これから述べていくように、本稿の眼目は、理論的な整理によって先行論の論点の不十分さを明らかにすること、新井素子以外も含めた多くの作家と多様なジャンルを視野に入れた歴史的な整理を改めて試みること、「あたしの中の……」と「ずれ」の語りは異なる手法が採用されていることを明確にすること、また新井や綿矢らの小説作品はそうした語りの構造を対象化することによって物語内容の新たなリソースとして活用したという稿者のこれまでの議論に接続すること、などにある。

13 星新一、小松左京、筒井康隆「新人賞選考座談会」（『奇想天外』一

九七八年二月）の小松左京の発言。

14 浅井春美「いのち燃える日に」（『小説ジュニア』一九六八年八月）

15 永山洋子「おにぎりとボート」（『別冊小説ジュニア』一九七〇年一月）

16 ジェラール・ジュネット『物語のディスクール』（水声社、一九八五年九月）の用語で言えば「異質物語世界の物語言説」である。ただし、本稿ではいずれの表記でも大きな問題が生じないため、一般に通用している「三人称小説」を用いる。

17 新井素子「ずれ」（『いんなあとりっぷ』一九七八年四月）

18 ジュネットの用語では「等質物語世界の物語言説」の中でも特に「自己物語世界的」なものとなる。これも、以後「一人称小説」と記す。

19 富島健夫「ふたつの恋」（『小説ジュニア』一九七〇年六月）

20 宇能鴻一郎『人形あそび』（光文社、一九七四年一二月）

21 たとえば大正期のものを挙げれば芥川龍之介「片恋」（『文章世界』一九一七年一〇月）、同「南瓜」（『読売新聞』一九一八年二月二四日）など。太宰治などにも多数見られる。本稿で取り上げた七〇年代以降の日本の現代小説に影響を与えたとしばしば論じられる野崎孝訳、サリンジャー『ライ麦畑でつかまえて』（白水社、一九六四年一二月）なども、談話体の一種と位置付けられよう。回想される出来事が過去のこととして語られている作品には、本稿で主題となる新井の作品のような問題はないのである。

22 新井素子「ずれ」（『いんなあとりっぷ』一九七八年四月）

23 寺村秀夫『日本語のシンタクスと意味Ⅱ』（くろしお出版、一九八四年九月）

24 大野晋『日本語の文法を考える』（岩波書店、一九七八年七月）

25 平田由美「虚構の時間と時制の形式」（『人文学報』一九九〇年三月）

26 ただし、後述するように、こうした場合でも、焦点化した人物による推量が「らしい」「ようだ」で語られることはある。ここで問題にしているのは、焦点化した人物からの推量ではなくそれとは異なる語り手からの視点での推量がムード表現に反映されないことについてである。

27 工藤真由美『アスペクト・テンス体系とテクスト』（ひつじ書房、一九九五年一一月）

28 野呂邦暢「草のつるぎ」（『文学界』一九七三年一二月）

29 村上龍「限りなく透明に近いブルー」（『群像』一九七六年六月）

30 三田誠広「僕って何」（『文藝』一九七七年五月）

31 「芥川賞選評」（『文藝春秋』一九七七年九月）より。順に中村光夫、瀧井孝作、安岡章太郎のコメント。

32 日本語の場合、「日本語の場合、直接話法と間接話法は統語形式の相違としては必ずしも明確に区別されるものではない」（藤田保幸「話法」『日本語学研究事典』明治書院、二〇〇七年一月）ため、自由直

接話法と自由間接話法の区別が付きにくいことが指摘されている。そうしたことを踏まえて体験話法、描出話法など、様々な術語で呼ばれるが、ここでは一般によく用いられる自由間接話法の名称で呼ぶこととする。

33 こういった点を「特徴」ではなく「工夫」と捉えるのは、自然に見えるものは微細な工夫の高度な組み合わせによって達成されているものだと見るHarold Garfinkel, *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1967. 以降のエスノメソドロジーの発想に近いものだろう。

34 「あたしの中の……」の後半には、「後で聞いた話なんだけど」と、出来事が一通り終わった後から語っているように見える箇所があるが、これは次のブロックの「そして今」の時点が語りの現在で、その時点では既知の事を指していると考えることができる。この場合、「同時的な語り」を基調とする小説の中で、部分的に「挿入的な語り」が用いられているということになる。また、「が判ったのは、ずっと後だった……。」という箇所もあるが、これも同様で、小説内の出来事の全てが終わった後ではなく、次のブロックの現在時よりは前と解釈することができる。

35 佐藤武義「地の文」、藤田保幸「話法」（いずれも『日本語学研究事典』明治書院、二〇〇七年一月）

36 庄司薫「赤頭巾ちゃん気を付けて」（『中央公論』一九六九年五月）

37 小林信彦『オヨヨ島の冒険』（朝日ソノラマ、一九七〇年三月）

38 橋本治『桃尻娘』（講談社、一九八一年九月）。ただし、引用部は初出には存在せず、単行本に書き改められた際のものである。とはいえ、この箇所が含まれないバージョンも、こういった文言を加えて自然な文章だったいうことは言える。

39 栗本薫『ぼくらの時代』（講談社、一九七八年九月）

40 村上春樹「風の歌を聴け」（『群像』一九七九年六月）

41 ジェラール・ジュネット『物語のディスクール』（水声社、一九八五年九月）

42 川端康成「針と硝子と霧」（『文学界』一九三〇年一一月）

43 川端康成「水晶幻想」（『改造』一九三一年一月）、同「鏡」（『改造』一九三一年七月）

44 たとえば、出来事が完結していない段階で口頭で「しゃべって」いる語りという特異な設定を持つ石川淳「普賢」（『作品』一九三六年六月〜九月）についても、「語っている時には、原則として他の行為はできないし、逆に他の行為をしている時は語ることはできない」（佐藤秀明「饒舌のゆくえ」小田切進編『昭和文学論考』八木書店、一九九〇年四月）として、ジュネットの分類するところの「同時的な語り」として解釈することは避けられ、出来事がひと段落するごとに語りの時間が持たれる「挿入的な語り」のパターンとして解釈されている。

45 柴田義松訳、ヴィゴツキー『思考と言語　下』（明治図書、一九六二年九月）

46 本稿の考察を敷衍すれば、短い心内語であっても、必ずしも現実の内言とは一致せず、それを自然なものと見なす制度のもとでのみリアリティが認められるものであって、そうした制度や文体は創出されたものだということになるだろう。これ自体大きな問題であるが、本稿の扱う範囲を超えるため、これ以上は扱わない。

47 一見似たように感じられるものとして、落語やラジオの一人ドラマのようなものもあるが、それらではこの構図は理解できない。落語や一人ドラマの場合、物語世界内の台詞とナレーションにおいて同一なのは演者であって、役柄である登場人物ではないからである。それはむしろ、通常の三人称的な語りに近い。明治期に三人称小説の語りが産み出される際に落語が参照された歴史も想起されたい。

48 平田由美「虚構の時間と時制の形式」（『人文学報』一九九〇年三月）、橋本陽介『物語における時間と話法の比較詩学』（水声社、二〇一四年九月）、福沢将樹『ナラトロジーの言語学』（ひつじ書房、二〇一五年一〇月）、安藤宏「『あひゞき』の系譜」（『季刊 iichiko』二〇二二年冬号）などに、個別の作品論を超えた示唆的な指摘がある。

49 高千穂遙「ダーティ・ペアの大冒険」（『SFマガジン』一九七九年二月）

50 宇能鴻一郎、新井素子、高千穂遙の関係については大森望、三村美衣『ライトノベルめった斬り！』（太田出版、二〇〇四年一二月）にも言及がある。

51 シナリオ作家協会編『シナリオ講座　第三巻』（三笠書房、一九五八年一一月）などでは「あれは楽でしょうけれど」「何となくイージーの感じはしますね」「そんなもの使えるかと言って蹴った」「楽は楽だけれどもね」「どうも安手の感じがしてしようがない」などと評されている。

52 倉本聰『獨白　2011年3月』（フラノ・クリエイティブ・シンジケート、二〇一一年六月）、倉本聰、碓井広義『ドラマへの遺言』（新潮社、二〇一九年二月）など。

53 山田太一脚本「それぞれの秋」（TBS系列、一九七三年九月～一二月）

54 倉本聰ほか脚本「前略おふくろ様」（日本テレビ系列、一九七五年一〇月～一九七七年四月）

55 向田邦子脚本「あ・うん」（NHK、一九八〇年三月～一九八一年五月）

56 倉本聰脚本「北の国から」（フジテレビ系列、一九八一年一〇月～一九八二年三月）

57 ただし、「前略おふくろ様」と「北の国から」は、ナレーションが物語世界内に宛先を持つ言葉として設定されていて、その点では「ダーティ・ペアの大冒険」などとは異なる。この意味で「ダー

ティ・ペアの大冒険」と同じタイプなのは「それぞれの秋」「あ・うん」である。特に「それぞれの秋」については、「パーソナルなナレーションが斬新だった」（長谷正人「「パーソナルな文化」としてのテレビドラマ」『山田太一』河出書房新社、二〇一三年五月）とされており、ドラマにおいては新しい手法として認識されていたようだ。このように複数ジャンルにまたがって複数の作品が並行して出てくる時代であるため、ここでは、特定の作品から特定の作品への明確な影響関係というのではなく、新たな語りの構造を持つ作品がジャンルを超えて近い時期に多数登場するようになったと捉えたい。その中で小説ジャンルにおける革新者となったのが新井なのである。

58 結末の「ね、みなさん、みなさんもあんまりだと思うでしょ。ねえみなさん……どうして黙ってるの。ねえ。何とか言ってよ。ね、ねえ……ねえってば！」というくだりの「みなさん」は、頭の中に同居するようになった多くの人々や動物たちの意識に向かって語りかけていると取ることもでき、読者に対して語りかけていると取ることもできる。

59 「SF新人賞に千二百人応募」（『毎日新聞』一九七八年一月二二日）

60 吉本隆明『マス・イメージ論』（福武書店、一九八四年七月）

61 山岸凉子「籠の中の鳥」（『プチフラワー』一九八一年九月）

62 竹宮惠子「地球へ…」（『月刊マンガ少年』一九七七年一月）

63 岩下朋世『少女マンガの表現機構』（NTT出版、二〇一三年七月）

64 ちばてつや「ユカをよぶ海」（『少女クラブ』一九六〇年六月）

65 ちばてつや「ユカをよぶ海」（『少女クラブ』一九五九年八月）

66 ちばてつや「ユカをよぶ海」（『少女クラブ』一九六〇年七月）

67 ちばてつや『ユカをよぶ海7』（曙出版、一九六四年一月）

68 大塚英志「まんがはいかにして文学であろうとし、文学はいかにしてまんがたり得なかったか」（『文学界』一九九八年八月）

69 石森章太郎「江美子STORY」（『少女クラブ』一九六二年五月～一二月）

70 丹野ゆうじ「南の風北の風」（『少女クラブ』一九六〇年五月）

71 萩尾望都「この娘うります！」（『週刊少女コミック』一九七五年二月二日）

72 本稿では以後「アニメ・漫画的ナレーション」と呼ぶこととする。「アニメ・まんが的」は大塚がしばしば用いる言葉で、大塚がこの語を用いるのは、本稿で述べるようなナラトロジー的な分析を直観的に踏まえているのだろうとも思われるが、大塚自身はナラトロジー的な問題とは異なる観点から論じている。それゆえ、本稿で「アニメ・漫画的ナレーション」と言う場合の意味は、大塚が直接論じるのとは異なる側面に関するものであるとまずは言うべきだろう。

73 山本亮介「「語り手」という動物」（『「エコ・フィロソフィ」研究』二〇一四年三月）は、夏目漱石「吾輩は猫である」（『ホトトギス』一九〇六年八月）の猫が死ぬ場面と語りの状況の関係をめぐる論考

だが、本稿のここでの論点にとっても示唆的である。

74 新井素子「グリーン・レクイエム」（『奇想天外』一九八〇年九月）

75 野口武彦「近代「地の文」の成立」（『海燕』一九八四年一二月）など。

76 野口武彦『小説の日本語』（中央公論社、一九八〇年一二月）

77 山田詠美「あなたの高尚な悩み」（『新潮』一九九一年七月）。なお、このシリーズの第一作である「ぼくは勉強ができない」（『新潮』一九九一年五月）も、同様の語りが採用されている。こちらには「この時」という、後から回想するときによく用いられる表現が出てくるが、同時的な語りにおいて完了のアスペクトで「タ」を用いるのと同様、一瞬の後の時点から語られていると捉えることも可能である。

78 大塚英志「〈内面の喪失〉への回帰」（『イマーゴ』一九九一年一〇月）

79 折原みと『夢みるように、愛したい』（講談社、一九八八年二月）

80 RABBIT HOUSE GROUP4・シナリオ『探偵　神宮寺三郎　横浜港連続殺人事件』（データイースト、一九八八年二月）

81 長坂秀佳、麻野一哉、山崎修、都築孝史シナリオ『弟切草』（チュンソフト、一九九二年三月）

82 蛭田昌人シナリオ『同級生』（elf、一九九二年一二月）

83 五十嵐孝司シナリオ『ときめきメモリアル』（コナミ、一九九四年五月）

84 町田康「くっすん大黒」（『文学界』一九九六年七月）

85 舞城王太郎『煙か土か食い物』（講談社、二〇〇一年三月）

86 舞城王太郎『阿修羅ガール』（新潮社、二〇〇三年一月）

87 伊藤計劃『ハーモニー』（ハヤカワ書房、二〇〇八年一二月）

88 小谷瑛輔「読む　綿矢りさ「勝手にふるえてろ」論」（『日本文学』二〇一五年六月）、同「一人称小説を映像化すること」（『ユリイカ』二〇二一年一一月）

89 綿矢りさ「勝手にふるえてろ」（『文学界』二〇一〇年八月）

90 綿矢りさ「私をくいとめて」（『朝日新聞』二〇一六年四月一日～一二月一六日）