

文学「理論」と読者反応「批評」——

マンスフィールドの「物凄い幸せ」を読む

中 井 紀 明

I

私は最近ナラトロジー（「語りの理論」）に興味を持っている。それは、理論を研究することに異議を唱えたナップとマイケルズの二人がナラトロジー、文体論、韻律論を例外として反対しなかったのに対して、彼らの背後に控える読者反応批評の親玉スタンリー・フィッシュがナラトロジーもやはり読みの場を独占しようとする「理論」として拒絶するからである¹⁾。新批評の流れの中で勃興する現代の様々な批評理論に学びながら批評の実践の改良に悪戦苦闘している一人の日本人研究者の立場から言うと、フィッシュの弟子を自任し「読者反応批評」²⁾を実践していても作品によっては何も語るべき反応、つまり「論文」に纏められるような反応が起ってこない時には、やはり華々しい「理論」が青い鳥に見えてくるのである。新批評の影響を受けた者として、ナラトロジーの中で特に私が興味を引かれるのは作品のフォームを考察する部分である。

フォームの定義はいろいろあることは承知しているが、本稿では次の意味で使っている。作者が自作原稿を読み直してうん、よし、これでよい、これでいこうと決めた時は、作者は作者が過去に書いたものを読者の立場で体験してその体験の中で、自分の意図を読者が正しく追体験できると確信できた時だ。自分の意図を託し、またこれによって自分の意図を読者に伝え得る

と確信した単語群の配列を作者は見出したのである。作者の組織化の結果としてのこのフォームには読者の反応を誘導して作者の意図に導く何かがあるのではないか。作者が現存していようが、過去の人であろうが、意図は作者に「聞く」と言う性質のものではない。意図とはテキストのフォームを読者が体験して読者が推測せざるを得ないものなのだ。

フィッシュは作品のフォームは読者が作ると明言している³⁾。もしそうなら、読者がそれを作り上げるのにナラトロジーのフォームを扱う部分が役立つのではないか。ナラトロジーがフォームの意義を説明しようと言えらるなら、読者反応批評はフォームを体験することによって作り上げていく。両者はだぶっていることはないか。語り手の問題とか、登場人物の意識の表し方とかナラトロジーが扱う問題意識の観点から作品を見たらどうなるかを検討しながら、これが読者反応とどう繋がってくるかを明らかにしてみたい。

文学研究における様々な分野の理論の有益性を計る基準として、対象である文学という制度の多様な点をいくつかでも体系的に整合性をもって説明できるかどうかを考えられるが、理論の有益性を測るもう一つの基準として読者反応の活性化に貢献するかを設定してもよいのではないか。その理論は読者の反応を豊かにするのか、作品をその理論の故に読者はより豊かに体験できるのか、と作品を読みながら問うのである。フィッシュらが主張するように読みの場には有害なものとして忌み嫌わずに、案外役に立つものとして理論は選別して利用すべきではないのか。本稿ではナラトロジーを一つの作品の読解に応用してその文学研究における有益性を検証することにする。実践批評を余りしないで観念論に走りがち他の理論と違って、ナラトロジーには、文学研究者にとっては有難いことに、しっかりした実践批評の裏打ちがあるものがあり⁴⁾、実践批評に役立つと思われるからである。

作者の残したテキストのフォームに身を任せて揺り動かされること、それへの読者の反応の中に作者の意図を読みとること、これがフィッシュの読者反応批評だ。その揺さぶられ方にフォームを説明するナラトロジーの知識が影響を与えないか。理論の影響を受けない反応などないのだから、作品のフォー

ムを説明しようと努力しているナラトロジーの助けを借りて反応を豊かにしない手はないと私は思う。作品のフォームの特徴・意義を探ろうと、学習したてのナラトロジーの知識を作品の分析の中に持ち込んでくると、ナラトロジーを適用しながら読者反応、つまり自分の反応を私は観察している。読者反応批評を私は今しているのである。

II

「物凄い幸せ」は三十才の女性の意識の展示と語り手による解説である。この短編では語り手は登場人物の一人（バーサ）の意識の中に入っていく、後述する三つの方法を駆使してバーサの人物像を描いていく。読者が体験することは二つの視点の存在だ。一つはバーサの心の中、もう一つはそのバーサを外から内から見ている語り手である。バーサの視点とこれをより大きな展望が持てる所から見ている語り手の視点の二重の焦点からこの物語は語られて行く。ナラトロジーの優れた概説書に付録として巻末に収録されるくらい、「物凄い幸せ」の語りはナラトロジーの分析に向いていると判断されている⁵⁾。しかしその概説書のあちこちに散りばめられた作品「分析」に私はどうも満足できないのであった。その原因を考えてみると、それはどうも私の中にフィッシュから学んでいた読者反応の考えが巣くっているためらしい。学習したてのナラトロジーの杓子定規な「適用・応用」にフィッシュがブレーキを掛けているらしいのだ。「〈語られ手〉、そう名付けたからといってどうなんだ」「〈語られた独白〉、〈心理の語り〉、そんな区別がどうだというのだ」と、ナラトロジーから学んだ概念の「例」をテキストの中に読み取り得意がっている私に彼は絶えず絡んでくる。「それよりお前がどうテキストを体験したかが重要なのだ」と私の中のフィッシュは宣う。この作品論をここで纏めてみることになったのは、このフィッシュの抗いに抗して習いたてのナラトロジーを作品論の中で具体的に生かすことができるかと私は考えたからである。ナラトロジーの標本展示としての冷ややかで「科学的な」作品論ではな

く、私が感動をもって読みの体験をできた一つの作品の作品論として纏めてみることにした。作品から伝わってくる言葉の巧みで緊密な使い方、しっかりした構成の下で意図を着実に肉付けしていく技量、男と女の関係への研ぎすまされたような感覚と、その感覚を読者に伝えながら作品の背後でじっと読者を見据えている作者、こういったものへの関心が私を作品論へと向かわせたのであった。

「これは何をするか」とフィッシュはテキストの一語一語を読みながら問うていく。フィッシュのこの「方法」はテキストの表面に並ぶ語群のフォームに注目し、一語一語をおろそかにしないようにしようとする方法であるが、この「方法」と小説の中で登場人物の意識を表すフォームに注目するドリット・コーンのナラトロジーの一研究は相入れないだろうか。コーンによれば第三人称での物語で登場人物の意識を表す仕方は基本的に三つある⁶⁾。「心理の語り」(psychonarration)「引用された独白」(quoted monologue)「語られた独白」(narrated monologue)⁷⁾である。語りの速度の観点から言うと、「心理の語り」は「要約法」,「引用された独白」は「情景法」,「語られた独白」は「要約法」の様な形にした「情景法」である⁸⁾。

「心理の語り」とは「心に関する動詞」(mental verbs)に先導されて語り手が登場人物の心の中・意識を第三人称で過去形、間接話法で読者に語るものである。「語り手」が登場人物の意識の中を見てそれを解釈して読者に伝える。(Mary approached the house. *She wondered if she was late.*)
 「引用された独白」は語り手が登場人物の意識を読者のために直接そのまま引用する。(Mary approached the house. “*Am I late?*” she thought. “*Should I tell them why I was delayed?*”) 語りの部分は第三人称で過去形、登場人物の心(イタリック体)は第一人称で現在形・直接話法を使っている。「語られた独白」は登場人物の心を登場人物のことばで表すが、語りの部分も登場人物の心も第三人称で過去形である。登場人物の心の中に入り、登場人物の言葉を「引用」しながら、それでもその屈折した「引用」が「語り手」を意識させる手法である。(話法は直接話法と間説話法の間とでも言おう

か。例文では疑問文の語順は直接話法と同じであるが、時制と人称は、語り手の視点を通すために、間説話法に「屈折」する。〔Mary approached the house. *Was she late? Should she tell them why she was delayed?*〕)

この分類は、先人の「理論」化した知恵を数多くの作品の読みで検証して彼女の知恵を加え、経験則として公式化したもので、ボトム・アップの知恵である。これがフィッシュが忌み嫌うトップ・ダウンの「理論」になるのは、個々の読者の反応で浄化しないで、結論だけを振りかざして作品に適用する時である。全ての理論は使いようによって知恵になったり独断になったりする。まず実際に作品を読んで三つの「意識を表す方法」の具体例を読んでみよう。次に長々と引用するのは冒頭の四節である。

Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at — nothing — at nothing, simply.

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss — absolute bliss! — as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe? . . .

Oh, is there no way you can express it without being “drunk and disorderly”? How idiotic civilization is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?

“No, that about the fiddle is not quite what I mean,” she thought, running up the steps and feeling in her bag for the key — he'd forgotten it, as usual — and rattling the letter-box. “It's not what I mean, because — Thank you, Mary ” — she went into the hall. “Is nurse

back?” (116)

この冒頭部分で語り手は「心理の語り」をしながら語り手としての能力をいきなり誇示する。この語り手はバーサ・ヤングという女性の名前、年だけではなく、彼女が何を望んでいるかまで知っている。この語り手は、小説の中でのみ長年の慣習として認められてきた特権として、第三人称のバーサの心の中に自由に入れるのである。数多くの不定詞を列挙して、バーサについてはこれだけ詳しく知っていると言いつつ、語り手は全知の語り手としての資格証明を読者に示し、読者の信頼をまず勝ち得ようとしている。具体的な不定詞の連続は語り手としての説得力を増している。

第二節では語り手は一転して、第一人称で“you”に語りかける。第一節では語り手がバーサの心の中に入って言わばバーサの視点がまず提示されたのであるが、本節では語り手もこの物語ではもう一方の視点を構成することが明らかにされる。この物語は「二重焦点」で語られていくことがここで分かる。語り手はこの二つの視点の両方に関わっていくのだが、それらをこの物語の語り手として語りの効果を考慮しながら自由に操作していく。この二節での“you”は全て読者、もっと厳密に言えばプリンスのいう「語られ手」(“narratee”)⁹である。語られ手とは語り手から物語を語られるためにテキストに登場する人である。『千夜一夜物語』で言えば、語り手はシャーラザット、「語られ手」は王である。この物語で言えば、語り手に要請されているような、自分を三十才の女性の立場に置いて考えてみることの出来る人(多分女性)である。この短編では、語られ手は不特定多数の読者を作者の問題意識へと誘導する役割を担っている。語られ手は読者への方向指示の役割、つまりこれから扱うのはこういうテーマだからこういう問題意識を持って欲しいという読者への方向指示の役割をここでは果している。

第三節の“you”は誰だろうか。二つの可能性が考えられる。一つは第二節の“you”つまり語られ手である。もう一つは自問自答しているバーサである。私は後者だと考えるが、最初に読んだ時には両方に取りれるように書か

れているということが重要なことだ。読者は第二節からの読みの惰性で、第二節の語り手が一人称で第二節の語られ手に問うていると思う。第二文も第三文も一人称の語り手の意見と思える。

第四節を読み始めて読者は第三節に戻らざるをえなくなってくる。語り手のだと思っていた考えを、バーサがバーサの意識の中で否定するからである。(私の中の読者反応を経験してみないと、冒頭第三節の“you”が誰なのか、第三節が語り手の語りなのか、バーサの「引用された独白」なのか決定できない。ナラトロジーはここでは読者の読みの中に出てくる反応の助けを借りなければその実力・知識力を発揮できないのである。さらに、ここでは「彼女が考えた」ことを、「彼女が言った」かのように直接「話」法で「引用」していることにも注意しよう。)この冒頭の文を読んで第三節の第三文がバーサの意見だということに読者は気付く。さらにこの第三文の“you”がバーサが自問自答している“you”だということになると、第一文の“you”がバーサではないという理由はどこにあるのか。このように第四節から遡って読んで行くと、第三節はバーサの意識の描写だということになる。(さきほど注目した第四節の冒頭は引用符のある「引用された独白」で、これは引用符のない「引用された独白」である。)“she thought”以下は“running up the steps and feeling in the bag for the key”から“rattling the letter-box”まで語り手が外から見たバーサについて語る。その間“she'd forgotten it, as usual”という、彼女の意識を語り手がかいま見て読者に報告している「心理の語り」が入っている。この節の最後の引用符のある部分は二つともバーサが話したのだろうか。前者の後半部は明らかにメアリーにバーサが言った言葉であるが、前半部は独り言を言ったのか、彼女の意識の「引用された独白」なのかははっきりしない形で書かれている。

次にあげる二つの引用は二重焦点の典型的な例である。

What she simply couldn't make out — what was miraculous — was how she should have guessed Miss Fulton's mood so exactly and so

instantly. For she never doubted for a moment that she was right, and yet what had she to go on? Less than nothing. (130)

第一文ではバーサの視点が語り手の「心理の語り」で間接的に提示されるが、第二文では“she”から“right”までの「心理の語り」でのバーサの視点があからさまな語り手／作者のコメント（“For”と“and yet”以下）に挟まれて提示され批判される。

次の例では最初から最後まで多くの疑問符は誰の視点からの疑問符だろうか。

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?

For ever —for a moment? And did Miss Fulton murmur: “Yes. Just that.” Or did Bertha dream it? (131)

第一文は先導する「心に関する動詞」がないから、語り手の「心理の語り」ではなくバーサとフルトンの「語られた独白」と断定できるだろうか。複雑な第二文は誰の視点だろうか。文頭の“Both”そして“understanding each other perfectly”とか“wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?”の「心に関する動詞」を含む語群に出会ってまず私が思うことは、この作品ではバーサ以外の心の中に入らない語り手がここではそれを破ってフルトンの中に入っているのかという疑問である。この疑問は“as it were”とか文末の疑問符で否定される。“as it were”や疑問符は完全に語り手の視点だからである。つま

り第一文も第二文も「語られた独白」とも「心理の語り」とも取れるようなフォームで書かれているが、読者の読みの体験の中では「心理の語り」と読者に徐々に思われるようなフォームでここは書かれていると言える。第二節は完全に語り手の視点になる。三つの疑問は全て語り手の問いである。バーサとフルトン二人の視点とも取れる視点で語っていきながら、バーサ（とフルトン）の疑問に思えたものがいつしか語り手の疑問になりこの節全体が語り手の語りや「心理の語り」になり、その中に語り手の疑念が充満してくる。このように読者の私はこの節を体験する。この節では語り手はバーサの心の中には入れない語り手、入れないから疑問符を打たざるをえない語り手にわざととなっている。

この語り手は全知の語り手だが他の登場人物の意識には一切入らず、ただひたすらバーサの意識の中に入り続ける。他の人ではなく特にバーサの意識が面白いのだ、語るべき何かつまり語り手／作者のテーマがあるのだと言わんばかりの一途さである。彼女の意識の中に入って、そのまま忠実にその意識を描写しているように思えるが、彼女の心の中の動きは語り手の素材であり、語り手はそれを一定の方針で「物語」に変えている。語り手の視点とバーサの視点が明らかに対比されて併置されている時だけではなく、バーサの視点がそもそもテキストの特定の位置に置かれているということ自体が語り手の意志であるから語り手の視点を感じさせる。本論文ではバーサの夫がある女とできていることをここで本論文の読者に明らかにするが、「物凄く幸せ」では作品の最後まで明らかにされていない。これは「物凄く幸せ」の語り手がそのような戦略を採っているからである。語りの素材である出来事の順序は、目的・用途によって語られる順序が違ってくことになる。明らかに語り手は素材を編集している。この作品では「情景法」でも、編集された「情景」、語り手が傍らに立って解説している「情景」の連続だ。これはバーサ批判のための距離と場を確保するためである。一応バーサの中に入ってバーサの視点で語るけれど、あくまでも語り手の批判的視点がこの短編の主たる視点だ。語り手がある程度登場人物の中に入り続けるといつしかその登場人

物が語り手になるとブースが言っているが¹⁰⁾、この短編では「語られた独白」になることはあっても、決してバーサの語りになることはない。バーサ自身が語り手として語り出す間を語り手は与えないのである。読者反応から言えば語り手が語っている地の文なのか、登場人物のなのか分からないようなフォームで、「語られた独白」か「心理の語り」かが時に区別できないフォームで、この作品は書かれている。読者の読みの体験の中では「心理の語り」と「語られた独白」が時に区別がつかないことにコーン自身も気付いている。(前掲書p. 106) つまりコーンのナラトロジーの中に読者反応の考察がすでに含まれているのである。コーンはテキストを読まずに「心に関する動詞」がないからこれは「語られた独白」だと断言するのではなく、彼女の読者反応を体験して二つの区別がしにくいと断定しているのである。(「語られた独白」か「心理の語り」か分別は難しいところがあるが、それを登場人物の意識だと体験することはなんら難しいことではない。) 語り手の語りだと思っていたら、実は登場人物が独白していたという驚きがこの作品の「語られた独白」にはないか。それほどこの作品では語り手が表に出ていることが多いのではないか。

これだけバーサの心の中に入ることが多いのに、何故語り手を置き、語り手がバーサを三人称で書くのか。一人称で書けば彼女の意識を表わすのは簡単なことだ。しかし語り手／作者は彼女を「最高の書かれざる劇に満ち溢れたロンドン」(132)に置き、彼女の意識をこの都市で生きている人々の間で三人称で突き放して書くことを選択する。語り手とバーサの距離をこれだけ意識させられると、バーサが見・思う視点を語り手が見ている視点が批判として見えてくる。より大きな視点に立つ語り手はバーサをコメントするだけでなく、彼女の現状把握が全く逆な箇所を「引用」し続ける。世の中の影の部分に全く免疫性のないこのようなおめでたい女性の脆さを距離を置いて語り手は読者に知らせ続ける。人生に対して余りにも無防備、不用心なバーサは、全知の神に似た語り手の手の平で踊っている趣がある。語り手にはバーサへの哀れみではなく、女性はこれでよいのかという批判が感じとられるの

である。語り手を意識させないで登場人物を表に出していこうとするジョイスのような作家の語りとは違って、語り手は自らの評価・コメントを表に出してバーサの意識を表し続けている。突き放して情景を淡々と連ねるということはこの短編の語り手にはできない。評価をひっきりなしに入れなければならないほど、語り手のバーサ批判は強いということである。語り手はバーサに接近・侵入を繰り返しながら、微妙でパラドクシカルな箇所、作品の語りの流れについての語り手・作者の意図に従って、都合の良い部分だけを選別し語っている。「物凄い幸せ」を感じ続ける主人公バーサを只一点に向けて引っ張って行く、編集した話を語る語り手の背後に、女の運命は不安定だと認識している作者がいる。この物語は一人称バーサの物語ではなく、一人称の語り手が三人称でバーサを語りながら、語り手／作者のイデオロギーを表明する物語なのである。この作品のフォームの特徴を形成しているのは、「心理の語り」「語られた独白」（「心理の語り」と読者に体験された「語られた独白」を含む）が多用されていることであろうが、「心理の語り」「語られた独白」が多用されるのはそれらがバーサ以上に「語り手」を読者に意識させるためではないか。

バーサ・ヤングのどういう点が語り手／作者によって批判されているのだろうか。まず第一に上げられるのは単純・お人好し・世間知らず・現状把握が甘いということである。第二は社会問題に無関心、問題意識が皆無だということである。第三は彼女が不感症の女性であったということである。

これらの点を詳しく見て見よう。この物語は幸福の絶頂期にある一人の主婦が夫の浮気の露呈に驚愕する物語であるが、語り手は彼女の現状把握が事実と全く正反対であることを執拗に指摘し続ける。彼女は単純で世間知らずなのだ。彼女の視点から語られるところによると、パール・フルトンは社交クラブで知合いになった彼女の「掘り出し物」で、彼女はすぐにフルトンを好きになったのであった。（実は彼女の夫ハリーが既に愛人関係にあったフルトンをクラブに連れて来たらしい。）最初からこの美しい女性の奇妙さ・不自然さを察しながらも、夫のはぐらかしに気付かないばかりか、夫のはぐら

かし方に、とんでもないことに、魅了されたりしている。彼女はとんでもない、時に全く正反対の認識を作品の最後まで続けていく。

次の引用ではまず彼女の視点からパール・フルトンが彼女をまともに見ないことに彼女が気付くことがまず語られる。第一文のセミコロン以下では、セミコロン以前でバーサの気付いたことに対するバーサなりの説明が「語られた独白」で行なわれる。

Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly. Her heavy eyelids lay upon her eyes and the strange half smile came and went upon her lips as though she lived by listening rather than seeing. But Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them — as if they had said to each other: “You, too ?” — that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling. (128)

第一文の後半部は「語られた独白」だろうか、「心理の語り」だろうか。第二文はバーサから見・感じたフルトンの様子が語られる。“strange”と感じているのも“as though she lived by listening rather than seeing”と感じているのもバーサである。この文には例えば“felt”という“mental verb”（「心に関する動詞」）が省略されていると考えるなら、ここは「心理の語り」と考えよう。第三文は“knew”という「心に関する動詞」が出てくるから、バーサの視点からの典型的な「心理の語り」である。最後の彼女が感じている“what”とは「物凄い幸せ」である。彼女は、フルトンも彼女と同じく物凄い幸せを感じているが、それが共通の原因、つまり共通の男（夫ハリー）だなどとは夢にも思っていない。

次の例の第一文（「心理の語り」）では彼女は事実とは正反対の結論に達している。二つの「心に関する動詞」（“realized”と“decided”）に先導された「心理の語り」では、見当違いも甚だしい彼女の意識が語られる。

From the way he stood in front of her shaking the silver box and saying abruptly: “Egyptian? Turkish? Virginian? They’re all mixed up,” Bertha realized that she not only bored him; he really disliked her. And she decided from the way Miss Fulton said: “No, thank you, I won’t smoke,” that she felt it, too, and was hurt.

“Oh, Harry, don’t dislike her. You are quite wrong about her. She’s wonderful, wonderful. And, besides, how can you feel so differently about someone who means so much to me. I shall try to tell you when we are in bed to-night what has been happening. What she and I have shared.” (132-33)

「引用された独白」になっている第二節の最後で、彼女が言っている“what”は、またしても夫ハリーであるなどとはバーサは全く気付かないのである。

フルトンが夫の愛人であるという啓示がある作品の最後近くになっても、彼女の思い込みは変わらない。人前で愛の言葉を交わすことを控えざるをえないハリーが愛人への思いが押しえつけられていることに耐えられなくなって、フルトンを送りに来たバーサを“Let me help you”と言って押し退ける。この時バーサは心の中で次のように考える。(第一文の前半部は「心理の語り」、第二文は「語られた独白」である。) “Bertha knew that he was repenting his rudeness—she let him go. What a boy he was in some ways—so impulsive—so—simple.” (135)彼女は夫がフルトンを嫌っていると相変わらず考えている。

次に第二の点を考える。若くてよき友達として夫婦は愛し合っているし、可愛い赤ちゃんに恵まれ、お金の心配はない、立派な家と庭、作家・詩人・画家、社会問題への意識の鋭い人たちといった友人たちに囲まれ、本もあるし、お気に入りの洋服屋さんもいる、夏には海外に行き、料理番は素晴らしいオムレツを作る。自分の身の回りは完全である。(123) 彼女には近代のフェ

ティンズムが見られるのだ。友人たちは一幅の絵のようなきれいな飾りとして見られている。(129) パーティーのために果物を買うのにカーペットと果物の色の配色・調和に心を配ったり、応接間でのクッションの位置を工夫したり、パーティーの準備が万全であるように全てをきっちり切り盛りする、満足仕切った主婦。三十才の女としてこの生き方で全く問題がないのかという正に一つの社会問題としての女性問題に彼女は全く関心がない。

最後に第三の批判点について考えよう。この物語は家庭という一点に留まる主婦として作中に出てくる女性、黙って見られ・観賞されるためにだけだ咲く梨の花のような女性、そして触れても反応しない不感症の植物的存在の女性が、作中に出てくる動き回る猫（バーサが生理的に毛嫌いする徘徊する猫）のように性的喜びを求める動物的存在（ハリーやフルトン）に為すすべもなく翻弄される物語である。彼女が不感症であることは、夫とフルトンの関係が彼女にもようやく分かる直前になって読者に明らかにされる。

For the first time in her life Bertha Young desired her husband.

Oh, she'd loved him— she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And, equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other —such good pals. That was the best of being modern.

But now —ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to?
(133—34)

結婚もし一子を儲けているのに初めて夫に性欲を感じるということはどういうことか。“that way” というのは性的にということである。彼女は性的に夫を愛せなかったのである。夫の方はもちろん性的に彼女を求めている。

自らが不感症であることに最初は彼女は大層心配したのだが、そのうちに気にならなくなったという。“good pals”で満足している夫婦は果して望ましい夫婦像なのだろうか。夫婦関係における性関係の軽視はバーサの最も重大な欠陥なのである。彼女は作品の冒頭部で彼女の物凄い幸福感を閉じ込めておくだけのものであるなら何故肉体が与えられているのかと問うているが、肉体が与えられている意義の一つはもちろん動物的本能・性欲のオーガズム（物凄い性的絶頂感）の為にである。

我々が作品の冒頭で体験した「物凄い幸福感の象徴としての飲み込まれた太陽」という強烈なイメージは、その強烈さで読者の中に生き残り続け、彼女が不感症だという事実の暴露を契機に彼女の陥っているパラドックスに繋がっていく。太陽を飲み込んだような内側からの物凄い幸福感に満たされながら、肉体は性の喜びを感じて燃え上がることはないというパラドックスである。バーサは心の中の太陽にも例えられる物凄い幸福感と彼女の肉体との関係を、バイオリンの名器とケースの関係にたりしているが、バーサに中では飲み込んだ太陽は「消化」されそのエネルギーが血となり肉となり性のエネルギーに変換されるのではなく、ただそこに存在し光を放出するだけなのか。このパラドックスには語り手のバーサへの態度、つまり批判が感じられる。

この作品ではバーサは梨の花と太陽、フルトンは猫と月に結び付けられている。バーサが梨の花だとしたら、フルトンは発情する猫である。太陽を飲み込んだバーサが昼の女としたら、月の光を出すフルトンは夜の女である。明確に対比して表現されているこの象徴主義がこの作品で何を意味するかは私には定かではないけれど、フルトンが性の魅力・快楽でハリーを虜にしていることは間違いない。夫の性的な活動を作品の最後まで見抜けないでいる性に無知な女の像は、語り手／作者がバーサを批判している三点の中でも最も辛辣なものである。作品の最後で夫の浮気の露呈に動転したバーサがどうしようも呆然自失しているが、夫を愛しているなら夫を取り返すのだ。どうしたら夫を取り返せるのか。それが分かった時、それはバーサが真の意味で女

になった時ではないか。女盛りの30歳の女が、不感症で夫婦間の性的関係がうまくいっていないのに、物凄い幸福感を感じているということ自体がそもそもおかしいことなのである。

私は恥ずかしいことにマンスフィールドの伝記については全く知らない。(私の中の新批評的な訓練の結果が、まずテキストが重要なのであって伝記は二の次だ、伝記を読まずに逆にテキストから伝記を作り出す位の読みをすることは恥ずべきことではない。この論文を書いている私の中にはこのような甘えに似た不精がある。) この作品のナラトロジーの観点からの読解をしながら、私の脳裏からどうしても離れなくなってきた「理論」はフェミニズムである。この作品はフェミニズムに造詣が深い読者には非常に豊かに反応してくれるテキストだと私は思う。マンスフィールドはフェミニストではないか、女性と性についてははっきりとした主張をもった女性作家ではないか。バーサの描き方は単なる批判ではない。この批判の背後に女はかくあるべしという女の主体性についてはっきりとした主張を持っている作者が明確に感じられるのである。

III

知覚は理論に支配されている。もし私の知覚を支配するその理論が間違っていたり、思い込みであったり、全面的な真実ではなく半分だけ真実であったりしたりしたらどうなるのか。知覚は時に錯覚であり、とんでもない思い込みからくる誤解がいつでも起こりうるのだということを絶えず意識しなければならない。我々は時の流行のイズムに迎合してそれに従って無理矢理読んでいるところはないか。テキストを無理矢理このイズムに押し込んでいるところはないか。テキストはこのイズムで生きるのかと問うて見ることも必要なのである。他の知覚方法の可能性を一瞬たりとも疑うことなく絶えず知覚の特定の理論負荷性を除去する必要がある。毒になった理論を除く解毒剤が必要なことは知覚の場の否定することのできない恒常的現象なのではないか。

読者の反応が意味だといってもその最初の稚拙な反応¹¹⁾全てがいつも意味だと言えるほど、作者が苦勞して作り上げたテキストは甘くはない。私の知覚を支配している理論は何か、この理論は本当に正しいのか、この作品の場合には当てはまるのか、この理論に指図されたこの知覚で良いのか、もっと違う知覚方法は考えられないのか。理論の思い込みをフィッシュの問いの繰り返しで打破する可能性を探ればよい。「これは何をするか」と問うて反応を待つばかりではじり貧になる可能性があるから、時には「これは何をするか」ではなく、「こういう考え・理論ではこうならないか」と理論を無理矢理押しつけて問うことも必要なのではないか。さらに「これはこうしかしないのか」と問うたり、「これは何をするか」をまた繰り返すのである。そして我々の中に起こってくる反応を利用したり・批判・修正したりして我々の読者反応とすればよい。「読書百遍意自ら通ず」とことわざに言うから、これを百遍繰り返すべきなのだろう。このように考えると、単純なフィッシュの問いは構造主義とか脱構築主義とか精神分析とかフェミニズムといったイズムと並立する理論ではなくて、このイズム過剰の時代にあつてイズムに縛られるのを防止する反応の促進剤・潤滑剤、反応の固定化・陳腐化・惰性化の防止剤、毒になったイズムからの解毒剤といったものではないだろうか。解毒剤であるべきなのにこの役割に満足出来ずに、解毒剤よりよりステータスの高いと思われがちな「理論」・必須の栄養素のごとく振舞う「理論」に、「理論反対！」と叫んで敵愾心を燃やすのはいかがなものだろうか。「理論」に八つ当たりせずに、彼らは解毒剤としての有益性を主張すればよいではないか。文学の多様性に呼応した文学研究の多様性を現代の文学研究者は模索している、文学理論の百花繚乱ぶりはこの模索の現れだと言えるなら、この模索をフィッシュ一派のように一刀両断のもとに切り捨てようとするなどすべきではない。

フィッシュ一派は「文学的」になろうとし過ぎではないか¹²⁾。トップ・ダウンの理論で「客観的な」読みを確保すると考えるのはとんでもない考えであるが、しかし文学作品の読みの中から学んだボトム・アップの知恵のみで

文学研究を押し進めて行けると考えるのも余りにも狭量で考えが甘いのではないか。他の理論からエネルギーの供給を受けなければ息切れしてしまうのだから、こんな理論など使わなくとも読者反応で十分出来ると肩肘を張る必要などない。一語一語順番に文学作品のテキストだけを「読ん」でいくのが唯一の読みではない。本稿でしたように、時には突き放して「心に関わる動詞」が省略されているのか、引用符があるか、直接法か間接法か、言葉は語り手のか登場人物のか、人称は何か、時制は何か、語順はどうなっているかと調べていくことも読むことなのである。読みの場を活性化して読者反応を豊かにするものであれば、いつでも理論を補給・利用すればよい。

「この理論（伝記的事実、脱構築主義、精神分析学、フェミニズム、マルクシズムなどなど）ではテキストはこう読めないか」一点張りの時には、その独断性から逃れるのに「これは何をするか」は良い問いではあるが、逆に「これは何をするか」一点張りの時には「この理論ではテキストはこう読めないか」が再び新鮮になってくる。つまり両方とも我々に必要な方法なのである。理論は必ず読みの場に読者反応として出てくる。不得手な部分、知らない部分は各理論に任せて読者反応批評は読みの場に出てくる様々な反応を整理・管理・統括して読者の反応とすればよい。読みを活性化するためには反応の複数化そして複数の反応間の覇権闘争を読みの場に起こせばよい。フィッシュの方法は全ての理論と共存できかつそれらを全てを読者反応とフィッシュは呼ぶことができるとしたら、これに並ぶ理論などあるだろうか。

フィッシュの問いはテキストと読者の間に必ず介在しなければならない読みを活性化しようとする意志であるが、この意志を、実例を豊富に入れた「読みの手引書」を作成して、解釈の「方法」としようとしたら必ず失敗する。フィッシュの「方法」が引き起こす特殊な反応だけが「読者反応」で、これを記述することが読者反応批評だというわけではないからである。読みの反応に出てくるどのような理論もフィッシュの問いに呼応し、読者反応になる。フィッシュは方法とか理論を提起しているのではなく、読むという行為を活性化しようとする意志を読者の中に呼び起こそうとしているのだから、

活性化を阻害する、読みの場を独占して思い込み・錯覚に固定しようとする「理論」に彼が反対するのは当然のことである。フィッシュの方法は、文学分野で言葉を意識せざるを得ない人々の知恵の中から生み出された、言葉を知覚することに関わる「生活の知恵」である。知覚を支配した理論からの解放を通してフィッシュの方法が読者反応をより適切な知覚へと導くようにすればよい。

この作品でのバーサの心の表し方とその結果としてのフォームをコーンの分類によって私が説明した以上のものを、フィッシュの「これは何をするか」の問いだけに期待できるだろうか。今はこれ以上のことが私には全く考えられないのは、コーンの分類を知ったが故にコーンに依存した分類がここでの私の反応に独占的になってしまっているからだろうか。あるいはこれ以上の多彩な反応を起せない私の「理論」の狭さだろうか。多分両方であろう。しかし、ナラトロジーに叩き台を提供されて私がそれに反応したということは、それだけ私の中の読者反応が活性化されたということで私は喜ぶべきなのである。理論の役割は叩き台を提供することであり、その点でコーンは十分役割を果たしたのではないか。我々は「世間知らず」の理論の矛盾を読みの現場で是正するぐらいの意気込みでテキストを読むべきである。

本稿で検証してきたように、ナラトロジーと読者反応批評は相補い合える存在である。コーンのナラトロジーは読者反応を配慮し、拙論の読者反応批評の試みはナラトロジーの助けを借りたからである。私がフェミニズムを知っていたらフェミニズム的反応が、マルクス主義を知っていたらマルクス主義的反応が、精神分析学がと次々に私の読者反応になってくるのではないか。

「感情を考慮する誤謬」は誤謬であると主張してフィッシュは新批評の一つの「教義」を否定したかに見えるが、「感情を考慮する誤謬」の「否定」は否定と言うよりは、新批評が自らの知覚に不必要に課した制限(読者の感情を除けという制限)の撤廃であった。新批評は、何よりも、作品の綿密な読みによる読者の養成を目的にしていた。新批評は読者教育の手段であった。フィッシュの読者反応批評は新批評のこの「読者の養成」という文学教育を

引き継いでいるのである。読者反応批評は、今世紀の認知科学に幅広く見られる、知覚の主観性の発見に呼応する流れの一つであり、知覚の主観性を文学作品の読みの場で最も強力に主張した者としてフィッシュの功績は評価すべきである。今後は周囲に充満し一層攻勢を深めている諸理論に対して、実際の読みの場で瀟過するような態度で私は接したい。フィッシュを現代という理論の時代を生き延びるための処世術としたいと思う。

注

- 1) 拙論「文学理論は止めるべきか」『国際文化論集』14(September 1996)では、フィッシュの影響を受けているように見えるの二人の批評家 (Steven Knapp と Walter Benn Michaels) が, “Against Theory,” *Critical Inquiry*, (Summer 1982)で文学理論に青い鳥を求める文学研究者に警鐘を鳴らしているのを見、私の論評を加えた。フィッシュは次の単行本(『理論反対』と略称)所収の二人への「支援」論文で理論としてのナラトロジーにも反対する。*Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago, 1985), 129.
- 2) 拙稿「〈アフェクティヴ・ファラシー〉から〈アフェクティヴ・クリティシズム〉へ—文学研究における読者の主観性」『同志社アメリカ研究』14 (March 1978) 及び「読みの体験性と文学研究」『思想』704 (1983年2月号) 参照。
- 3) Stanley E. Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass., 1980), 163. “Literature in the Reader: Affective Stylistics,” *New Literary History*, (Autumn 1970), 123–162.
- 4) 本論で取り上げたドリット・コーンの書にはドストエフスキー, トルストイ, チェホフ, マン, カフカ, バルザック, フローベール, ジイド, ウルフ, ジョイス, ジェイムズ, フォークナーといった小説家からのおびただしい引用がある。
- 5) Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, 1986). 以下 “Bliss” (「物凄い幸せ」)から引用する場合には, Katherine Mansfield, *Bliss and Other Stories* (London: Constable & Company Limited)を本の友社が復刻したものを使う。引用ページ数は引用文の最後の()の中に示す。
- 6) Dorrit Cohn, *Transparent Minds—Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, 1978), 104–7. なおここにあげた例はマーティンの前掲書(140頁)から借用した。

- 7) “represented speech and thought” とか “free indirect discourse” などとも言う。第三人称でのこの方法と「引用独白」、そして第一人称での現在形・直接法での意識の表し方(That’s the house. I wonder if I’m late.)がいわゆる「意識の流れ」の三つの意識の表し方である。(マーティン前掲書140頁。)人間の意識を小説の中で表現するためのフォームの発見は19世紀小説家の偉大な発見だとマーティンは言っている。(前掲書130-42頁。)
- 8) 物語の標準的な語りの速度(tempo)は「省略法」(ellipsis)「要約法」(summary)「情景法」(scene)「伸長法」(stretch)「休止法」(pause)の五つがある。バルは「素材の中の出来事の時間」(TF=time of fabula)と「語りの速度」(TS=time of story)とを比べて、次のような式にしている。

ellipsis $TF=n$ $TS=0$ thus $TF>\infty TS$ (語りは省略されているので素材の方が限りなく長い)

summary $TF>TS$ (語りは要約で短いので素材の方が長い)

scene $TF=TS$ (多少の違いはあるがほぼ同じ)

slow-down (stretch) $TF<TS$ (素材より語りの方が長い)

pause $TF=0$ $TS=n$ thus $TF<\infty TS$ (素材について語るのは休止して語りは他のことに脱線している)

Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto, 1985), 71.

- 9) Gerald Prince, “Introduction to the Study of the Narratee,” in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane Tompkins (Baltimore, 1980).
- 10) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), 164.
- 11) フィッシュは「最初の読み」にこだわり過ぎていないだろうか。解釈学でいう部分と全体の「解釈学的循環」を彼は考慮に入れているのだろうか。また読みは最初の読みだけではないということをフィッシュは考慮していないのではないか。時間的に先に起こった反応を後での反応が否定すること、初めての読みで体験したことを2回目3回目の読みで否定することはごく普通に我々が体験することである。体験すること全てが意味だなどとはとても言えないのである。
- 12) トップ・ダウンの理論に余りにも拒絶反応を示すのは、フィッシュ一派の中の新批評的名残りなのかも知れない。アフェクティブ・ファラシーは否定したけれど、彼らは明らかに新批評の伝統の中にあり、「文学的」であり続けたいのであ

ろう。読者反応批評は、文学作品の読みで培われた体験を中心に据えてそれと読んでいるテキストとの間の火花を「読者反応」批評としたいように思えるふしがあるが、これは余りにも「文学的」であろうとし過ぎで狭量過ぎないか。「文学的」な反応などというものはない。どんな理論でも作品の反応の中に出続けるといつしか「文学的」な反応と見なされるようになる。

Literary “Theory” and Reader-Response “Criticism” —A Reading of Katherine Mansfield’s “Bliss”

Noriaki NAKAI

Stanley Fish is against all theories, narratology explicitly included; they are, according to him, deprivations of reading in favor of objectivity based on “theoretical machine.” I argue in this article that Dorrit Cohn’s narratological theory of the presentation of consciousness in fiction is compatible with Fishian reading. Her “narratological” reading includes her “responses” to the text; her “narratological” reading could contribute to “her” response criticism. Fishian response criticism can encompass all theoretical insights, because all theories are obliged to appear as readers’ responses in the process of reading.

I present my version of reader response criticism of “Bliss.” Although I have learned much from narratologists such as Dorrit Cohn, Gerald Prince, Wallace Martin, Mieke Bal, in my reading of the story I try to avoid their predilection toward scientific objectivity and exemplify readers’ responses to the text in the subjectivity of the readers. Through my reading experience of the form of Mansfield’s text, I was manipulated by the presence of the ideological and feminist Mansfield. Through the experience of the textual form, the implied author, “implied” I mean “by me,” exploits and directs my reading experience.