The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	小説の視点とウィリアム・サマセット・モーム：「木の葉のそよぎ」と「キャジュアライナの木」を通して
Author(s)	竹内, 孝治
Citation	Osaka Literary Review. 1962, 1, p. 83-91
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25806
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

小説の視点とウィリアム・サマセット・モーム

—『木の葉のそよぎ』と『キャジュアライナの木』を通して—

竹　内　孝　治

大抵の小説に於ては，ある事件を述べる場合著者は読者にその事件をそのまま起った通りに描写して伝える．この方法は最も便利であり簡単であるから広く用いられるのは当然のことであるが，実際面において，我々が普通日常生活において或る事件を理解する場合は必ずしも，直接に事件の起った場所に居ない限り，又はその場所に居合わせていた人に聞かない限り，そう簡単には事の次第を知り得ないのが普通である．大抵の場合は人ずてに聞くなり，新聞を見たりして事の真相を知る，いや，と言うよりはむしろ「こうなのだな」と漠然と理解するにすぎないのだ．そしてその理解は果して正確に事実をとらえたものと言い切れるものであろうか．まして人間そのもの，人間性の如き把握しにくきものを小説において主観的に描写することは危険であり，たとえ描写しても，それは信じ難いものであり，著者の狭き一偏見を述べたにすぎないことにならぬとも限らない．小説中のすべての事情をこの様な方法で述べるには，その著者がすべての場面に居合わせ，且全く正しい判断力を持っていなければならない．即ちこの場合著者は神の如き立場に立たねばならぬことになる．従って読者は小説を神的存在，神の立場に立った著者から受け取ることになる．この様な方法から我々の日常行っている理解の方法に近ずけようとする試みは，いろいの小説家によってなされてきた．書翰体の小説，一人称小説などはその例である．

さて短篇小説においてモームはどの様な方法をとっているか．こういう立場から彼の代表的短篇集『木の葉のよぎ』[1]及び『キャジュアライナの木』[2]を考察して見ると，そこに収められている作品でモームは極力小説の視点を自分から登場人物に移し，且その視点をその登場人物のみに固定して他の人物に移すのを避けようとする努力を見せている．小説という形態をとる以上作者がどうしても述べなければならぬ所があり，従って作者から小説の視点を完然に奪いとってしまうことは不可能ではある．尤も一人称を登場人物として用い，それに焦点をしぼることによって著者の述べるべきことを登場人物が述べている様な錯覚を導びく一人称小説においては完全に視点は一つであるが，現にモームもこの一人称で小説を書く形式が気に入り，好んでこれを用いようとしている．しかしストーリーを発展させるプロットの構成において完然に視点を一つにしぼることはその一つの視点の人物が小説中のすべての場面に関係しなければならず長篇はともかく簡潔を必要とする短篇においてはこの方法は彼も採用しにくかったのであろう．そこで彼はこの二編に収められている大部分の短篇に於ては所謂「三人称」を巧みにあやつり，視点を出来るだけそこにしぼろうとしている．即ち彼は神的立場に立つ便利さと一人称小説のかもし出す真実性を共に生かそうとする折衷法をとったのである．

彼がこの形式を用いるに当って，次の三点が大きな問題になるわけである．

1. 如何にして作者にある視点を登場人物の「三人称」に移すか．
2. プロットを構成する場合ストーリーのあらゆる場面に関係し得る一人の三人称の登場人物を作ること，逆に言えば，ただ一人の人物のみを通してストーリーを読者に伝えることが出来るようにプロットを構成すること．
3. 視点を一つにしぼれぬ場合は二つの視点をどこでどういう風に変えるか．

次にこれらの問題点を各々簡単に考察したい.

1. 著者から三人称の登場人物への視点の移動.

事実上著者から完全に三人称の登場人物に視点を移すのは，前述の如く，小説という形態をとる以上不可能ではあるが，或る程度までかなり移せることは事実である．所謂「描出話法」においては三人称に視点があると考えて間違いなかろう．尤も程度の問題であって作者と登場人物のどちらに視点があるのかはっきりとは言えない場合も考えられる（これがこの形式をモームが尊重した理由でもあると思われるが）．描出話法及びこれに類するものを使って視点を登場人物に移そうとしている彼の技巧は実にたくみなものである．先ず登場人物の内面を描写し，次にその人物に外部の人物や物事を知覚させる．そしてそれらをその人物の眼を通して描写していくのだ．この過程はこの形式の根幹をなすものであり，これをうまく乗り越えなければ，物語全体が視点の曖昧なものとなってしまう．それ故彼はこの移動の過程を何度も何度も繰り返すのである．小説の始めの部分は作者がその視点の人物を描いている場合が多い．これはこの人物の描写は当然作者の視点からしかなし得ないのであるから（視点が二つある場合は別である）これは始めの部分でしておいて，それから以後はほとんどその登場人物の眼を通して描写した方が最後までうまく行く場合が多いからである．何故なら作者に移りがちな視点を常に登場人物に保っておくには視点の位置があまり変らない方が良いからである．又読者にこの人物に対する共感を抱かせるために[3]も，物語の最初にこの移動が行われるのが必要であるのかも知れない．会話体の個所に於ては（勿論ここには視点の人物がいなければならぬ）視点は登場人物に置き難い．たとえ置いたにしても，そこにあるようには見えないのである．従ってその前後に視点の位置を読者に再確認させる必要がある．彼がこの移動の過程を会話体の前後にしばしば用いるのはこのためである．

2. 視点を一つにしぼること.

小説の視点を一つにしぼることは簡潔を必要とする短篇小説にあっては大変困難なことである．便利な，作者が神的立場に立つ方法があるにもかかわらず，この面倒な，たった一人の人物に視点をしぼるということはストーリー・テラーをもって任じている彼にとっては克服しなければならぬ第一の難関である．尤も物語を得意とする彼にはそれほどむつかしいものとは感じられないであうが，いやむしろこれを楽しんでいる様にさえ見受けられるのだが．現に彼でさえ短篇においては視点を完全に一つにしぼり切れなかったのである．この問題はさておき，とにかく視点を一つにしぼるに際してその視点の人物がその場に登場していない場面は描写し得ないわけであるから，その場面がストーリーの発展に必要な場合如何にしてそれを描写するかが大きな問題となる．つまり視点の人物が如何にしてそれらを知るようになったかの過程を明確に案出しなければならないのである．直接あるいは間接に他の人から聞いて知る方法，事件の結果によって理解する方法，回想形式をとり入れて知った過程をぼかす方法，夜陰に乗じて，密かに見て知る方法，人ずてによって漠然と知る方法，又これらの組み合わさった方法などその場その場に応じたいろいろの手段を講じている．これらはいずれも日常我々が物事を知る方法に近く，又それにもっともらしい口実を付け添えて実に真実らしく読者に感じさせるのは彼のストーリー・テラーとしての側面をよく表わしている．視点を一つにしぼるこの形式において読者はその登場人物がいかにして事件を理解して行くかの順序過程，方法も一つの面白さである．小説の視点を唯一人の人物に制限するという難関は，戯曲作家としての経験が大いに役立ったことは事実であろうが，モームによって，完全にではないにしてもかなりうまく乗り切られているように思う．

3. 視点を一つにしぼれない場合．

視点を一にしぼれない場合もあり得る．特に視点のある人物の描写が重大で，数多い場合は視点を他の人物に移した方が良い場合がある．尤もこ

の視点の人物以外に比較的その性格が重要な役割を果さぬ人物ですべての事件に関係ある人物があればこれに視点をおけるがこういう人物がいつも見い出されるとは限らないわけである．とは言っても視点を作者にのみ置くのは彼のストーリー・テラーとしての手腕を発揮出来ない．それ故もう一つ別の視点をこしらえてそれを通して一つの視点のとどかぬ場面を描写する手段をとる．即ち視点の登場人物間の移動という問題が起る．この移動は一つの小説にあっては一度ないしは二度までであってそれ以上は許されない（彼がこの形式を取る場合のことであるが）．一度かえただけでも相等真実味を失い，作者を神的存在に逆もどりさせるのだ．しかもこの場合読者に感ずかれないようにうまく転換する必要がある．この種の転換が行われているのはこの二編の中に収められている十二の短篇のうちわずか *Red* と *The Force of Circumstance* と *Before the Party* だけであるが，いずれも前に触れた比較的登場人物に視点の置きにくい会話体の機に乗じてうまく視点の位置を移しているのは興味ある事実である．これらの視点の転換はなるほど物語の真実性，真迫性を減ずることは事実だが，その反面，主要人物の内面，外面の両面の描写を可能にするばかりでなく，戯曲的な効果を揚げるためにも大いに役立つものである．この視点の転換は，良し悪しは別として，彼の持論，小説家の目的は教えることでなくて楽しませることであって，従って狙う効果のためには真実性をも犠牲にする[4]という意見を考え合せると納得出来る．これが彼が短篇小説にこの形式を用いた一つの理由である．

三人称の眼を通して物語りをするというこの方法は勿論モーム独特のものではない．現に以前にもこの形式で小説を書こうとした人も幾人があったし，この形式の創案者であるヘンリー・ジェイムズもかなりの成功を収めたと言われるが，彼ほどこの形式をうまく活用した作家はないと言っても過言ではないだろう．

モームが短篇小説に見せるこの形式への愛着は長編に見せた一人称小説

に対するものに勝さるとも劣らないものだと思わせるぐらい執ようなものである．ここで我々はこの形式の彼の人生観，小説論，彼の性格への適応性を考えよう．

モームの大部分の小説や戯曲の底を流れている中心思想の一つは人間不可知論であると言われる．実際彼の作品の中にはこの思想が何らかの方法で取扱われない作品はないと言っても間違いではなかろう．先ずこの思想と三人称小説の関連を考えて見たい．彼は作品の中で非常に沢山の人間を創造した．この二編の短篇小説集に収められている短篇の中にもかなりの人物が創り出された．彼はこれらの人物に対してどういう態度をとっているだろうか．彼はどんな人物を好み，どんな人物を嫌っているか．これらの人物のどのような性格や哲学が彼に最も近いのだろうか．以上の様な質問に対する答が彼の作品の中に見出せるであろうか．答は「わからない」である．我々は彼の作品の中に，彼の理想に最も近い人物はどれか，又どの人物が彼の称讃に価するかを探す鍵は見い出せないのである．彼は種々様々の人間を我々の目の前に提出してくれる，だがそのどれをも我々に推薦しないし，おしつけもしない．どれに共感するかは読者に任せるのだ．これが約半世紀にわたって広い読者層を保ってきた理由の一つかも知れない．ジョン・ブロフィはこの判決の拒否は臨床主義に由来するものであると述べている[5]．しかしこの判決の拒否もこの形式で書かれているからこそ出来ることなのである．登場人物の眼を通して物語りをするこの方法は登場人物の主観を通して，著者の主観を入れないで客観的に描写することを可能ならしめるからだ．この形式においては著者は読者を視点の人物，観察者の内部に引ずり込みその登場人物の目を通して他の人物の性格を分析させるのだ，それでいて同時に知らず知らずの間にその視点の人物の性格をも分析させるのだ．日常生活において我々は他の人々を見る時，この視点の人物の立場に立って見るのであり，視点の人物が理解するように理解するのである．実生活において我々は誰からも彼らの善悪に関する判断

は得られないのである．ここにこの形式の直迫性が存在するのである．とにかくこの形式は人間性或いは人生の複雑さと不可解さを知り尽したモームが判決を拒否するために物語を客観的に描写するのに大いに役立っていると思うのである．

次に『要約すると』[6]に見られる彼の短篇小説論を紹介して，それとこの形式との関連を考えて見たい．

> I wanted to write stories that proceeded, tightly knit, in an unbroken line from the exposition to the conclusion. I saw the short story as a narrative of a single event, material or spiritual, to which by the elimination of everything that was not essential to its elucidation a dramatic unity could be given. I had no fear of what is technically known as 'the point.'... I preferred to end my short stories with a full-stop rather than with a straggle of dots.[7]

先ず第一の点，小説に大して重要でないあらゆるものを省くことによって戯曲的統一を与えることに関してはこの形式は実にすぐれている．この形式に於ては或る事件を視点の登場人物が知って行く過程を書いて行けばよいのであって，この人物の理解しないことはすべて省略出来る，むしろ省略しなければならないのである．これがこの形式の特徴の一つであるからだ．神的立場から書く形式にあってはどんな事でも書き得るだけに，著者はよほど注意しなければ冗長になりがちであることを考えると，この形式がこの点に関して如何にふさわしいものか容易に理解出来るであろう．

第二の点，短篇小説に終りを持たせることに関してもこの形式は神的立場から書く形式よりも適当な形式であると言える．何故なら神的存在の著者から伝えられる小説にあっては，物語を最後まで書いてしまうと読者の判断の機会を奪ってしまい，不可解な人生に結論を出さざるを得なくなり，従って人間性の神秘さを表わすために中途半端な，奇妙な，漠然とした小

説にせざるを得ないが，この形式にあっては小説は結末を持てるのである．勿論その結論は著者自身の結論ではなく，登場人物の結論であるのだが．*The Fall of Edward Barnard* における結末は Bateman と Isabel の Edward に対する結論であり，*Rain* の最後は Miss Thompson の Davidson に対する結論である．不完全な結論ではあるが一つの事件に解決を与えてくれるものであり，小説に終りを与えるものである．

最後に所謂「落ち」について彼は，ただサプライズ・エンデングだけを狙ったものは非難さるべきであるが，物語の当然の結末であって，論理的に不都合でない落ちはあってもかまわないと言う[8]．確かに *Rain* や *Red* の終りは我々を非常に驚ろかすに充分な落ちである．しかしこれらの短編にも充分な伏線が張ってあるのであって決して落ちのための落ちではないということは誰でも容易に理解出来る．*Red* に於ては Skipper の描写はすべて Neilson の目を通してなされたものであり，判断を誤ったのは著者ではなく登場人物 Neilson である．この *Red* が神的存在の著者から語られるものであったとしたら，これほどまで落ちの効果をあげることが出来たであろうか．神的存在の著者が判断を誤るとすれば著者が読者に虚言を吐いたことになるからである．要するに技術的に落ちと呼ばれるものの善悪はともかくとして，彼の認めるこの落ちを効果的に完成するためにも，この形式，三人称の登場人物を通して物語りをする形式は少からず役立っていると思うのである．

最後に結論として，作者に移りがちな視点を三人称の登場人物に出来るだけ固定させてその視点を通して物語を書いて行くこの形式をモームがこの二編に収められている短篇を通じて執ようなまでに意識的に用いたことは，彼のストーリー・テラーとしての手腕を充分発揮させ，日常の我々の体験に近い方法で，我々読者に小説を授けると言うよはむしろ原始人か炉をとり囲んで語った様に我々に親しく話しかけるように感じさせる相等な真迫性をかもし出すのに大いに役立った．又この形式は彼の人生観や短篇

小説論などに合致した適当な形式であると認めざるを得ない．勿論この形式は彼独特のものではないけれども，以上見て来たように彼に非常に適したものであり，彼ほどこの形式を生かした作家はいないであろうと思わせるに充分である．尤もこの形式にもいくらかの欠点がある（視点をただ一人の人物に限定する困難はその顕著な一例である）．又これ以上彼に適した形式（例えば一人称小説）もあるであろうが少くとも彼が短編にこの形式を用いたのはまさに当を得たものと言えるのではないだろうか．彼をストーリー・テラーにしている要素の一面がこの形式に存すると言えないだろうか．

この形式を用いるにあたって，彼自身も言っているように戯曲作家としての経験が役に立っているであろうし，チェホフ，モーパッサンの影響も考えられる．又彼がこの後多くの一人称小説を書いているから今後これらとの関連性が重要な研究課題となるであろう．

1. W. Somerset Maugham, *The Trembling of a Leaf*, London, Heinemann, 1921.
2. W. Somerset Maugham, *The Casuarina Tree*, London, Heinemann, 1926.
3. W. Somerset Maugham, *Ten Novels and Their Authors*, London, Heinemann, 1954, p. 8.
4. *Loc. cit.*
5. John Brophy, *Somerset Maugham*, London, Longmans, 1952, pp. 12–3.
6. W. Somerset Maugham, *The Summing Up*, London, Heinemann, 1938.
7. *Ibid.*, ch. lvi, p. 143.
8. W. Somerset Maugham, *Creatures of Circumstance*, London, Heinemann, 1947, Preface, pp. 2–3.