

語り口の変容 — 近代と現代のあいだ —

佐藤 和正

SATOU Kazumasa

一 「犯人はあの人だ」 — 受け手を意識する登場人物たち

アニメやドラマを見ていて、登場人物の台詞に違和感を感じることがある。たとえばアニメ「名探偵コナン」で、犯人の目星がついたときに主人公コナンの発する「犯人はあの人だ」というせりふ。あれはだれに語っているのか。コナンの推理は独り言のようなもの（視聴者に聞こえる独り言というのもおかしいが）のはずだが、「あの人」という言い回しは視聴者を意識しない限りでてこないのではないか。だとするとコナンたち作中人物は見ている我々を知らないはずなのに、我々に語りかけている……

普通、アニメやドラマの登場人物たちは、物語の世界でリアルに存在しているという建前上、その外部にいる受け手を意識できない。実際には受け手に状況を理解させるための台詞であっても、独り言か、別の登場人物への語りかけとして処理される。もし登場人物が、彼らの世界の外側にいる視聴者に直接語りかけることができるのであれば、彼らは見られる存在であることを意識していることになり、どんなに

シリアスな内容であっても我々から見れば見せるための演技に過ぎなくなってしまうだろう。コナンの「犯人はあの人だ」というせりふは（もちろん、お楽しみはCMを見た後で、ということのだが）、彼がこちら側の視聴者の存在を意識していることを露呈してしまう。我々は犯人を知っているが、あなたたちのためにあえて名前を伏せ、クライマックスを引き延ばし、ドラマを盛り上げているのだと、視聴者は彼らに告げ知らされているのである。そのとき、彼らは自らがフィクションであることを了解していることになってしまう。そうした登場人物たちの物語に、虚構のなかの虚構に、視聴者は感情移入できるのだろうか。

私を感じる違和感をあえていえばこういったところだろう。もちろん、「名探偵コナン」を我を忘れてみる人などいない、リアリティーなどを期待するほうが間違っている、と言われればそれまでなのだが、そうした、作中世界は我々の世界とは独立しているという物語の規範からの逸脱は、多くの視聴者がそれを不自然だと感じなくなってしまうほどに一般化しているように思える。私などはやはりどこ

となく違和感を感じてしまうのだが、アニメ番組で次回の予告を主人公が視聴者に向かって語ることなどは、今や当たり前のように行われている。これは古典的な虚構の世界の枠組みが崩れ、物語と読者の関係が変化してきていることを示しているのではないか。

たとえばゲームの中でキャラクターがゲームの操作方法を突然説明し始める。ロールプレイング・ゲームなどでは、ゲームは異世界で、現実とは別の生を体験したいと願うのではないだろうか。しかし、ゲームの操作方法そのものはこちら側の世界に属する作業であり、本来マニュアルに書かれるべきものだ。それがゲームの中でキャラ（さすがにストーリーとは直接関係のないキャラである場合が多いが）によって説明されるとき、こちらとあちらが奇妙につながってしまう。こうしたゲームの作りは必ずしもマニュアルを読まないゲームへの親切心だけで行われているわけではなさそうだ。受け手の側の「リアル」であることの感触が、かつてとは変わってきているのだと思う。

こうしたサブカルチャーに見られる表現の変化は、そのまま我々消費者のニーズの反映であるともみなすことができる。映画やゲーム、アニメ等のサブカルチャーは物語として消費者に受容される。それは我々がどのような物語をおもしろいと感じるかが変化しているということであり、そういう変化にサブカルチャーは敏感に反応している。かつての受け手が物語に求めたりアリティート、現在のそれとはどのようなに違っていて、そうした変化はなにによってもたらされたのか、現代の小説を中心に考えてみたい。

二 読者と物語世界をつなぐ語り手の役割

かつて、たとえばコナンの大先輩であるシャーロック・ホームズが活躍するコナン・ドイルの推理小説で、助手のワトソンが事件を語り、読者が主人公であるホームズの考えていることを直接知り得なかったのには、それなりの意味があった。ホームズは気難しく、凡人には理解しがたい人物であり、我々読者は、より我々に近い存在であるワトソンからホームズの人となりや彼がかかわった事件を知らされる。多くの場合、語り手であるワトソンもホームズから事件について聞き出したのであって、それを読者に知らせる、というかたちをとるから、事件はブラックボックス化され、解釈の解釈を読者は聞かされることになる。読者にとってホームズは犯人と同じように謎めいた存在であり、むしろそうした理解しがたさがホームズのかっこよさであり、魅力であった。事件に迫ることは、そのままホームズという謎に迫ることでもあって、そこに物語のおもしろさが生まれる。だが、「名探偵コナン」のように事件を解決するものがそのまま語り手のような存在である場合、基本的には主人公が知りえたことがそのまま見る我々の知りえたこととなる。推理を見せ場とする物語である以上、謎解きは最後に行われなければならないのだが、謎を謎として持続させるため、視聴者との距離を置こうとすれば「犯人はあの人だ」のように、知っているけど言わない、というかたちになってしまう。そのとき、場合によっては作品世界と読者は無媒介に結ばれ、読者とのなれ合いの関係が作られてしまう。逆に言えば、ワトソンのような語り手の存在は、

そうした作品世界と読者とのなれ合いを阻止し、作品世界を自立させるための、謎を謎として演出するための方法であったと考えることができる。

もちろん、アニメの場合、とりわけわかり易さが必要なテレビ番組の場合、小説のように主人公を読者から間接的にしか見えない存在にしてみようことは困難だろうが、そうした事情とは別に、登場人物たちを視聴者のより身近なところに置こうとしているように見える。コナンは頭脳明晰な探偵でありながら同時にちよつと生意気だが気さくな高校生であり、さらには薬によって小学生にされたしまった、という設定で登場する。毎回独立したエピソードが続いていくが、自分を小学生に変えてしまった謎の組織を追いかけるというのが、あえて言えば物語の本筋となる。殺人事件というハードな内容でありながら、謎解きは主に、多くの視聴者と年齢的に近いと思われる高校生や小学生によって行われるのである。視聴者が身近な存在に感じることと、謎めいた存在にすることが相容れないのは当然である。

ところで、こうした、語り手によって謎を演出する方法を日本の近代小説にもとめれば、夏目漱石あたりが元祖といえるだろう。小説の中で問題にされる、謎めいた人物に、より読者に近い位置から語り手をうまく使って迫っていく。

漱石の『ころろ』や『行人』、『彼岸過迄』では、主に語られるべき対象は、先生であり、一郎であり、須永である。彼らは何か周りから見て了解しにくいもの、そのために他者との間に齟齬を生み出す何かを抱えていて、そうした謎に向かって物語は進んでいくのだが、彼ら

について語るのは、彼らの身近にいてより読者に近い、常識を備えた人物、「私」であり、二郎であり、敬太郎である。彼らは読者への橋渡しとして存在していて、だから彼らから見て了解しにくい対象を語るに当たって、聞き手に了解可能な言葉を探す^①。読者からみれば、彼ら語り手はある種の翻訳装置のような役割を果たしている。了解したい何かを了解するべく語られた言葉だからこそ、言葉は緊張感を孕み、通常の意味とは異なる意味を帯び始める。そうした意味を受け取ることが小説を読むことなのだろう。

それは、謎を謎のまま残す（もちろん、部分的には読者に了解可能になるわけだが）。言い換えれば謎を安易に我々が了解し、消費してしまわないための防波堤となる。また、主人公が一人称で語る場合と比べれば、主人公の謎の独善性をチェックする機能を持つことになるだろう。主人公は何か悩みを抱えている、しかし、それが彼の独りよがりであれば、語り手である二郎たちは承知しない、言い換えれば読者に語るだけの価値を見出さないだろう。推理小説で言えば、あまりに独善的な推理や物語の進行を彼らがチェックしている。常識のある語り手が介入することで、主人公たちの謎が読者である我々にとっても謎であることが保証されるのである。

物語が謎を目指し、謎の解消で終わることは、物語の原型である昔話を見るとわかりやすい。異類の婚姻譚などが典型的だが、何らかの事情（たとえば困っていたところを助けられた等）で現世と異郷との間につながりが生じ、交流が生まれるが、相手の相容れることのできない、それゆえに異郷の存在といえるようなところがあらわになるこ

とで、再び二つの世界は接点を失い、閉じられる。人間が「見るな」の禁止を破って見てしまった時点で、彼女は人間の姿を失い、向こう側の、本来彼女が属している世界へと帰っていかなければならないだろう。人間の姿をした異類は現世と異郷の接点の象徴であり、本来の姿を現すこと、矛盾や禁忌の解消はすなわち現世と異郷の結び目の解消であり、物語の終焉を意味する。謎の発生から解消へと至る過程が物語の骨格を形成する。

このように昔話の構造を捉えれば、推理小説も、漱石の小説も、謎の性格こそ異なれ、そうした物語的な構造をふまえていると見ることが出来る。「このころ」の先生やホームズはそもそも異界の住人であり、それを言葉によってこちら側の世界にもたらそうとするのだが、しかしそれはどこまでいってもこちら側に属する語り手の見方、解釈に他ならない。そのようなかたちで小説の中に異郷を構築する。

こうした漱石やドイルの小説の構造を念頭に現在の小説を見た場合、どのように異なるのだろうか。

三 現代の語り―その1

ぼくは時々、世界中の電話という電話は、みんな母親という女性たちのお膝の上かなんかにのっているのじゃないかと思うことがあつた。特に女友達にかける時なんかがそうで、どういうわけか、必ず「ママ」が出てくるのだ。もちろんぼくには（どなるわけじゃないが）やましいところはないし、出てくる母親たちに悪気があるわけでも

ない。それどころか彼女たちは、（キャラクターはくれないまでも）まるで巨大なシャンパンのびんみたいに好意に溢れていて、まごまごしているとはくを頭から泡だらけにしてしまうほどだ。（庄司薫『赤頭巾ちゃん気をつけて』冒頭部分）

おそらくこのような庄司薫の語り口を、日本の小説の現代的な語り口の源流とみなすことができるだろう。冗談を言い、謎めかしてオチをつけ、読者を飽きさせない。（ ）の使い方はたとえば椎名誠のエッセイなどに受け継がれていくもので、地の文に比べ読者に直接語りかけてくるような印象を与える。マンガでいえばおそらく枠と枠の間とか、吹き出しの外に書き込まれる言葉にあたるだろうし、自分の言葉に自ら突っ込みを入れる作家の語り口に通じる。こうした語り口の採用は、語る側の意識が多層化してきていることを示すだろう。一人の語り手でありながら、ある立場Aで語る語り手と、それとは少し違った、たとえばAをさらに外側から眺める語り手Bとに分化し、AとBを両方示そうとするとところで（ ）が採用されたと思われる。こうした語り口は、語り手の思い入れを対象化し、相対化する。一人称の語り手でありながら、先に述べたような三人称の語り手の機能の一部を代行することになる。このような語りの多層化を、おそらく現在の表現の特徴の一つとして挙げる事が出来るだろう⁽²⁾。また、「巨大なシャンパンのびん」の比喩は後の村上春樹が使う比喩を彷彿させる。いずれも読者に対するサービス精神が旺盛で、そういう意味でそれまでの文章とは異質な、画期的なものだと思う⁽³⁾。

片側の窓に、高知湾の海がナマリ色に光っている。小型タクシーの中は蒸し風呂の暑さだ。棧橋を過ぎると、石炭工場の白い粉が風に巻き上げられて、フロント・ガラスの前を幕を引いたようにとおりにすぎた。(安岡章太郎『海辺の光景』の冒頭部分)

とりあえず『海辺の光景』を、庄司薫以前の小説のスタンダードな語り口の例として挙げてみよう。『赤頭巾ちゃん気をつけて』では単純な風景描写はほとんど表れない。物語を語る以上、どこで何をしているかといった情報は不可欠なのだが、そうした事実に対する語り手の立場のほうに重心が置かれているため、事実だけが語られることはほとんどないのである。もちろん、『海辺の光景』の風景描写にしても、そうした風景を見ている語り手のうちに何らかの思いがあることは間違いないのだが、それは風景に仮託され、直接語られることはない。こうした差が『赤頭巾ちゃん気をつけて』のほうで、聞き手の存在を念頭において語っているように感じられる理由だろう。また、『海辺の光景』は決してつまらない小説ではないが、現在の読者から見れば、文章の量に比べて、そこから受け取る情報というか、〈意味〉が少なく感じるのではないだろうか。ちょうど昔のアニメを見るとひどく間延びして見えて、暇を持て余してしまうような感覚といえはいだろうか。先に述べたことともかわるが、一つには『海辺の光景』の文章は細部を積み重ねることによって全体として〈意味〉を持ちうるような、全体の中で位置付けられることによって初めて生きてくるような文章であるのに対して、『赤頭巾ちゃん気をつけて』の文章は一段落だけで

も読者にとって完結した意味を持ちうるような文章だからだろう。「ナマリ色」の海や、「蒸し風呂の暑さ」は小説全体を覆うような暗喩として機能していると言えないこともないのだが、読み始めた時点では読者に対して〈意味〉をほとんどもたらさない。小説の舞台がどこであり、語り手が現在どこにいるかというようなことは、それ自体としては現在の読者の興味をほとんど引かないだろう。

最初から読者の興味をひきつけるような〈意味〉を生成しようとするれば、読者に対して多少なりとも選択的にならざるをえない。たとえば知らない相手に話し掛ける場合には、どのような話題を共有できるかを少しずつ確かめ、また相互に共有可能なコンテキストを新たに生み出し積み重ねながら、次第に固有の領域へと至るほかない。しかし気心の知れた仲なら、そうしたコンテキストの生成を経ずに一気に自分の興味へと話題を向けることが可能だろう(もちろん、既にそのようなコンテキストが成立しているから可能となるのだが)。『赤頭巾ちゃん気をつけて』の語り口は、最初から既に読者と一定のコンテキストや文脈を共有するかのよう振舞い、それに実際呼応する読者が選ばれる。女の子に電話をかけた時に母親が出てきたときの戸惑いの感覚は、タクシーの中で感じる蒸し暑さの感覚よりは了解できる読者を選ぶだろうし、だからこそ、心当たりのある読者は『赤頭巾ちゃん気をつけて』の語り手のほうを、より自分の感性に近い、「わかっている」相手として位置付けることになるだろう。相手の語り手が自分に近い存在であると感じた時点で読者は既に選ばれているのである。学生が日常的に行動をとるに作るグループが、ゼミやサークルの仲間

というような比較的大きなまとまりから、二、三人の、気心のしれたグループへと変化してきていること、そのためコミュニケーションのあり方が変容してきたことをかつて指摘したが⁴⁾、『赤頭巾ちゃん気をつけて』の語り口はそのような読者のコミュニケーションの変容に早い時期に対応したものとみることができるといえる。

こうした両者の語り口の違いは、当然ながらそれぞれの語り手が何を語ろうとしているのかということと関係する。『海辺の光景』では、信太郎の現在の家族のあり方と、時々挿入される過去の家族のあり方が交差することで、次第に彼らの置かれている状況が見えてくる。彼の母や父への違和感や複雑な思いは、家族の現在と過去が明らかにされることで初めて読者に了解されるのである。しかし、『赤頭巾ちゃん気をつけて』では、小説の終盤に至って初めて明らかにされる謎、といったものは存在しない。

この話は高校生の「薫くん」が、女友達の由美に電話をかけ、些細な行き違いでけんかになってしまったところから始まる。男女（といっても高校生だが）の仲が何か決定的な理由で（たとえば漱石の「ころ」の先生と奥さんのように）壊れてしまうのではなく、あくまで些細なズレ、当人以外にとっては笑い話でしかないような違和が問題になっている。しかしそれは当人にとって決してどうでもよいような問題ではない。そうした日常的な些細な対人関係の違和こそが我々にとっての関心事であり、それ以外の決定的な重大事など、どこを探しても見つからない、そういう時代の小説であり、そういう世界を描くのに必要とされる文体が採用されている。おそらく庄司薫は語り手や

登場人物が大きな問題を抱えていて、そのことがアイデンティティとなるような、そういう小説に異を唱えたのだらうし、そのためにより身軽な文体を必要としていた。

「薫くん」は由美との会話で生じたしこりをもって異界ならぬ東京の自宅の近辺をさまよい、いくつかの出来事を経てしこりを解消し、最後に由美と再会するところで終わる。しかし、こうしたストーリーは外枠として、とりあえず物語の形式を保つために機能しているだけで、おそらく由美に特別な位置は与えられていない。読みどころはむしろ彼の、日常的な出来事に対する見方や感じ方にある。「薫くん」は決して奥手ではないし、むしろ誰とでも気軽に話せるようなキャラクターなのだ。外部の世界と自分の間にフィルターを置き、それを通して見た外部を読者に示す。そのため、一步退いたところで自分を見ているような印象を読者に与える。彼は、彼の周りにいる過激な連中とは違って日常的で平凡な生活を受け入れているのだが、かといって無条件に受け入れているわけでもない。そうした微妙な位置にいるからこそ、彼の目から見られた世界の提示が小説として成り立ちうるのだが、そういうところは『三四郎』に始まる伝統的な青春小説と変わらない。上京した三四郎は故郷とはまったく異なる世界に驚き、未知の世界を受け入れていく。そうした物語的な落差、謎はやがて美柊子という一人の女性へと引き継がれる。美柊子に戸惑いながら惹かれていく三四郎は、しかし、彼女の真意を最後まで理解することが出来ない。最後に婚約者として登場する男とともに美柊子は物語の舞台から去り、三四郎も読者も取り残されたまま物語は終わる。後に残される寂寥感

こそが『三四郎』の提示する青春なのである。

それに較べれば『赤頭巾ちゃん気をつけて』には、そうした、自分が向こう側に行き着くことの出来ないもどかしさや寂寥感も存在しない。「ぼく」は由美のことを誰よりも理解していると自負しているだろうし、だからこそ生じるような諍いが問題となる。謎は万人の興味を引くような謎としてではなく、もっと微妙な違和として現れるため、第三者的で凡庸な、しかしそのためにより幅広い読者につながることできた語り手では役に立たず、一人称的な語り手が選ばれる。現在ではホームズの謎を秘めたハードボイルド的になつこよさで読者を引きつけることは不可能で、だから日常的な視点から読者を楽しませるパフォーマンスを心得た薫君が起用された、といえはわかりやすいだろうか。

現在でももちろん、人と人との間の壁がなくなつたわけではないのだが、それはどこにでも存在するような差異として了解されることで謎であることを止めた。私と彼女との間の違和は、もちろん固有のものだが、しかし、そうした固有性は取り立てて珍しくなく、極端に言えばカップルの数だけある。かつては家の問題だとか、都市と農村の落差だとか、世代間の対立のような普遍的な差異とでも呼べるものがあつて、だから私と彼女との違和は、別のカップルのそれへと容易に繋がることのできたが、次第にそうした共通項となりうる差異が消失していく。そのとき、読者に向かつてことさら私と彼女との間の違和を語る価値をどこに見出せるのか。読者は自分に関係が無いと思えるような他人の問題に興味を持つたりしないのである。語り手の固有性

語り口の変容 — 近代と現代のあいだ —

をどれだけ読者の固有性へと関連づけられるか、そうした困難に答えなければならぬ。だから、語り手は自分が語り出すときの場所を意識せざるをえないし、自分の固有の問題をよりさめた目で眺め、なお語るに足る何かを付加していかなければならない。自分だけが大問題を抱えているかのようなポーズはもはや滑稽でしなくなつてしまふ。そうした状況の中に登場したのが「薫くん」的な語り手だったのである。

四 現代の語り—その2

私がこの世でいちばん好きな場所は台所だと思う。

どこでも、どんな中でも、それが台所であれば食事を作る場所であれば私はつらくない。できれば機能的でよく使い込んであるといいと思う。乾いた清潔なふきんが何枚もあつて白いタイルがぴかぴか輝く。

— 中略 —

私、桜井みかげの両親は、そろって若死にしている。そこで祖母が私を育ててくれた。中学校へ上がる頃、祖父が死んだ。そして祖母と二人でずっとやってきたのだ。

先日、なんと祖母が死んでしまった。びっくりした。

家族という、確かにあつたものが年月の中でひとりひとり減つていって、自分がひとりここにいるのだと、ふと思ひ出すと目の前にあるものがすべて、うそに見えてくる。生まれ育つた部屋で、こん

なにちゃんと時間が過ぎて、私だけがいるなんて、驚きだ。

まるでSFだ。宇宙の闇だ。

葬式がすんでから三日はぼうつとしていた。(吉本ばなな『キッチン』)

「私がこの世でいちばん好きな場所は台所だと思う。」と突然語り始められるこの小説の語り方が、「薫くん」的な、一定のコンテクストを前提にしたような語りの延長線上にあることは明らかだろう。小説を読み進めれば「台所」が正統なもの、健康的なものから少しだけ外れている主人公のポジションを示していることがわかるのだが(みかげは健康的な恋人といるよりも、おかまのお母さん?と情緒が「めっちゃくちゃ」な息子の住む家のほうが安らぐ)、書き出しの部分だけでも一定の了解は可能だろう。台所が好きで、台所で寝ることは、彼女のあり方の一つの現れであって、そうしたエピソードが積み重ねられることで、読者は彼女をより身近な存在として了解していく。

ところで、自分を「桜井みかげ」と自ら名乗る語り手「私」は、どこから語っているのだろうか。語り手「私」が、語られる過去を経て立っている地点から語っていると考えるのが妥当だと思うが、どこかあのコナンの「犯人はあの人だ」と同じように、語られている桜井みかげその人が、自ら読者に向かって語りかけているような印象を与える。

『キッチン』は、基本的には祖母が死んだ後、田辺家に居候している時点から、過去の物語として語られるのだが、たとえば引用した部分

の「家族という、・・・」の文章では、「ここ」という指示語でわかるように、語り手が、語られている時点のみかげに入り込んで、憑依するように現在のこととして語る。過去の出来事としてではなく、まさに驚いている瞬間の思いとして表現しようとするのである。過去を現在として語る語り方は決して珍しくはないのだが、吉本ばななはこうした方向をもう少し推し進める。

「まるでSFだ。宇宙の闇だ。」が、小説の文章として破格に見えるのは、「まるで」「宇宙の闇」といった言葉が小説の言葉としてこなれていないこともさることながら、この言葉を語る主体が消えてしまい、「驚き」の即自的な表現に近づけようとしているからであろう。言語表現は多かれ少なかれ、対象を客体化することでは成り立たない。しかし、もし可能な限り「驚き」そのものを表現したいと感じたとすれば、どのような表現が選ばれるのだろうか?先の文章を、「まるでSFのようだ」と、私は感じた」と過去形におき直してみるとよくわかる。このような言い回しでは「驚き」は過去の出来事として客体化され、現在の自分はそのから距離を置いてしまう。この距離を可能な限り縮めようとすれば、文章から語る主体(主語)は消え、表現の背後に隠れてしまうだろう。驚いている最中に、驚いている自分を意識できないのと同じ理屈である。

すっかり魂を奪われたように飽きることなく眺めていた。ここにいるのは、明らかに一人前の見事な女性、たとえば「あなたは美しい」とか「きみはきれいだ」とかいった言葉がすべて空しく素通りして

しまうとでもいったような素晴らしい大人の女性にちがひなかった。
（『赤頭巾ちゃん気をつけて』）

「薫くん」が「白衣の下に」「なんにも着けていな」かった女医さんと向かい合って興奮しているシーンで、漱石の『三四郎』でいえば、上京した際に同宿した女性に「あなたはよっぽど度胸のないかたですね」といわれてしまうエピソードに対応している。青年にとって女性が不可解な対象として現れてくる、青春小説の定番となるようなシーンである。引用の「ここ」という指示語で明らかのように、通常物語を終えた時点から語っていた語り手が、この箇所では語られる対象である「薫くん」に同化するかたちで、そこから言葉を発している。しかし、過去形で語られる文体と相まって、性的な興奮はいったん彼の意識のフィルターを通して、興奮している自分を対象化した後に我々に届けられる。

庄司薫の小説の語り口は非常に柔軟で、それ以前の小説に較べればはるかに自在に、微妙な心情にまで入り込むことが出来るような自由度を獲得している。しかし、先に引用したような表現は、『キッチン』などと比べれば、かなり持つて回った言い方のように感じられてしまう。そこに読者との距離が生じてしまう。これらの言葉はおそらく対象を客体化することで不安定な外部を自分の中に定着させる、語ることによって了解可能な対象へと変容させることが目指されている。女医の真意を測りかねて、自分なりに納得しようとしているところで発せられた言葉のように思われる。謎を語る時、それを対象化して了解

しようとする、自分を脅かす存在でなくすこと、乗り越えることが目指される。そうした対象化が小説の言葉の一つの役割であることは明らかである。小説の文体が基本的に過去形になるのは、語られた時点ですべては対象化され、過去の事象となっていくからだ。しかし、吉本ばななの文章は、驚きや謎を了解することよりも、驚きそのものとして受け止める、読者と共有することを目指そうとしているのではないか。もちろん、こうした語り口は吉本ばなな一人によって作られたものではないし、また語り口だけをもつて評価を定めることは出来ないが、このような語り口に彼女の小説のアドバンテージを認めることは可能だろう。

注

(1) 『こころ』の場合、こうした謎解きは最終的には先生の遺書によってなされるが、しかし、先生は読んでくれる相手として「私」を選ぶ。だから、遺書の中の先生の言葉は、他者である私に通じる言葉であろうとする。遺書を書く先生は三人称的な役割を引き受けている。「こころ」遅れることの物語」（『名古屋近代文学研究 11』名古屋近代文学研究会 1993年12月）参照。

(2) 「現代の表現―小説・マンガ・流行語から―」（『和歌山大学教育学部紀要―人文科学―第53集』和歌山大学教育学部 2003年2月）

(3) 『赤頭巾ちゃん気をつけて』の文体については、サリンジャー『ライ麦畑でつかまえて』の影響の指摘が当時からあったようだし、最近では三浦雅士『村上春樹と柴田元幸のもうひとつのアメリカ』（新書館 2003年7月）のように、現代日本の小説の文体をアメリカ文学の影響の中で考えることは確かに有効である。

しかし、それらは現在のところ印象の範囲を出ず、文体そのものについて語る言葉を未だ我々は持っていない。本稿は文体について語ること、文体の歴史を作成するためのささやかな試みである。

（4）「コミュニケーションとしての教育」〔きのくに国文 6〕和歌山大学国文学会（2001年3月）