

文章表現の視点 ―「視点跨渡」について―

船 所 武 志

（平成18年3月31日 提出）

視点論は、文論、談話文法をはじめ、情報理論、さらには、認知科学に及んで、幅広く話題となっている。特に顕著な分野が、文学作品、近代小説における視点であろう。本稿では、文章表現における視点論のなかで、とくに物語・小説にみられる視点移動のありように着目する。視点は、時間的な流れに即して、あるいは、空間的な場面移動として、語り手の視点あるいは視点人物に伴って文単位で一貫したものとしてあらわれる。ただ、特殊なケースとして、通常の視点移動とは異なった様相を呈しているものがあり、異なる場面を跨ぐ形で出現するものがある。これを「視点跨渡」と名づけた。芥川龍之介の『蜜柑』や森鷗外の『舞姫』に認められるものがそれである。いずれも、一文のなかで、異なる時空間の場面を跨ぐ形を呈している。前者は、視点人物の意識において自らの視点を他者に移動させる典型例と見て、空間的場面の「視点跨渡」として捉えた。一方、後者は、視点人物であると同時に語り手として、物語世界を回想の場面へと誘導する機能をあらわすため、時間的場面の「視点跨渡」をあらわしているとみた。

キーワード：視点、視点移動、視点跨渡、場面、叙述

1. 視点の所在

文章における視点とはどのようなものか、久野（1978）に、以下のような簡潔な指摘がある¹⁾。

物語りの中で、登場人物が、したり、見たり、感じたりしたことを、作者が第三者として客観的に記述するのではなく、その登場人物の目を通して、その登場人物に成り切って、記述することがあることは、よく知られた事実である。この現象は、作者の登場人物との「自己同一視化」現象、或いは、作者の登場人物に対する「感情移入」現象と呼ばれ、文学作品の研究上、一つの重要な研究分野を構成している。

この研究分野が「視点論」である。論説・評論や随筆においても、その文章表現には、筆者・作家の「眼」が働くものである。日常の談話において

は、個々の発話者の「眼」が働くものである。したがって、すべての文章、言語表現には、視点の存在をとりたてることができよう。ただ、小説においては、多様な視点をとりたてうということである。上記の引用に続いて、夏目漱石の『三四郎』の冒頭二文について、「第一文、第二文は、作者が、三四郎の観察を第三者として客観的に記述しているのではなく、作者が三四郎になりきって、三四郎の観察を生形の形で提出した文である。」と説明している。

【事例1】

①うとうととして眼が覚めると女は何時の間にか、隣の爺さんと話を始めてゐる。②この爺さんは慥かに前の前の駅から乗った田舎者であ

る。③発車間際に頓狂な声を出して、駆け込んで来て、いきなり肌を抜いだと思つたら背中に御灸の痕が一杯あつたので、三四郎の記憶に残つてゐる。④爺さんが汗を拭いて、肌を入れて、女の隣りに腰を懸けた迄よく注意して見てゐた位である。(夏目漱石『三四郎』による)

換言すれば、①・②文は、三四郎の視点に立つて述べられた現象文(①)、判断文(②)ということになるであろう。つまり、三四郎の眼から見て、女と爺さんの行動が描写され(①)、三四郎の爺さんに対する判断が説明的に叙述された(②)ものといえよう。そうした物語世界を、作者漱石が創り出しているのである。よって、「作者が三四郎になりきって」ということばになるのも当然である。煩雑なのは、③文である。「発車間際に頓狂な声を出して、駆け込んで来て、いきなり肌を抜いだと思つたら背中に御灸の痕が一杯あつた」までは、三四郎の眼から見てとらえた現象で、爺さんの行動と姿である。ところが、この叙述内容を従属節として含んで、「ので、三四郎の記憶に残つてゐる。」と続く。記憶とは、②文の判断の確かさを証かしての謂である。その意味では、三四郎の内面に視点が置かれているといえようが、人物呼称は「三四郎」である。一人称の自称詞ではなく、三人称の他称詞である。視点人物が一方で客体化されている。ここに、物語・小説の視点論における特徴がある。作者が小説を書くという行為と主人公が物語世界で行動するという行為とは、まったく異なった次元のことと解しておきたい。

2. 場面と視点

言語表現の場と場面とを区別して、船所(2005ab)では、場が言語表現を支える現場であり、言語表現の外部に存するのに対して、場面は、言

語表現による表象としての空間であり、言語表現の内部に存するものである、と述べた。ものごとは、表現行為によって、あるありかたを呈して言語表現に定着させられる。これを「事態化」と称しているが、ものごとをどのように捉えるか、どのようなありかたを呈して言語表現に定着させるのか、といった点においては、言語表現化する対象としてのものごとと表現主体とのかかわりににおいて、「視点」の概念が不可欠となる。文章表現では、先に見たように、複雑な視点の様相が考えられるので、そのあらわれ方によって、種々の考察がなされている。

土部(1973)では、「表現意図」の内実として識別される「表現目的」と「表現態度」との後者を、さらに「表現姿勢」と「叙述態度」とに識別し、「表現姿勢」には、「対表現内容」と「対相手」とが見わけられ、前者すなわち「表現内容に対する意図(目的・姿勢)」のあらわれを「視点」と呼んでいる。さらに、以下のような記述がある。

「視点」については、多く、「叙述者」(話主・語り手)のありかたおよびそのかかわりかたについて分析されている。内部視点ないし一人称的視点、外部視点ないし三人称的視点——全知視点・限定視点・客観視点——などが識別される。が、もちろん、「叙述者」のありかたの分析がおのずからそこにも及んでいるように、表現主体による「表現内容の処理のしかた」の内実、そのあらわれかたの究明も重要である。末尾の指摘にあるように、「表現内容の処理のしかた」の内実、そのあらわれかたの究明の一環として、とくに視点の移動に着目していきたい。文章の視点について、糸井(1986)では次のようにまとめられている。

これまでの研究で、次のように視点が区分されている。まず大きく全知視点と限定視点に二分され、更に後者は、非人称視点と人称視点と

文章表現の視点

に区分される。後者の人称視点は、限定視点ともいわれ更に三人称視点と一人称視点とに分けられる。(中略)これらは、作品全体を貫いている「叙述の目」を規定するもので、作品の方法を決定づける根本条件となるものである。

区分法については、川端(1941)にも内部視点・外部視点に分ち、人称本位に考えない旨が述べられている。森鷗外の『雁』では、登場人物「僕」が語り手となるので一人称視点となるが、「僕」によって語られる世界では、三人称視点として機能しているかに見える。他の登場人物の内面にも言及するので、「僕」の存在が希薄になる。作品末尾には、語り手としての語る現在に戻るために、作品は一貫性を有しているが、単純に区分しえない証左であろう。本稿では、区分法の検討は措いて、まず、文章例から視点をどのように捉えるか、そのように視点が設定されていることの表現効果について触れておきたい。

【事例2】

①二人は小声で何か話し始めた。②おれにはよく聞えない、又聞きたくもない。③おれは空を見ながら清の事を考へて居る。④金があつて、清をつれて、こんな奇麗な所へ遊びに来たら無愉快だらう。⑤いくら景色がよくつても野だ杯と一所ぢや詰らない。⑥清は皺苦茶だらけの婆さんだが、どんな所へ連れて出たつて恥づかしい心持ちはしない。⑦野だの様なのは、馬車に乗らうが、船に乗らうが、凌雲閣へのらうが、到底寄り付けたものぢやない。⑧おれが教頭で、赤シャツがおれだつたら、矢張りおれにへけつけ御世辞を使つて赤シャツを冷かすに違ない。⑨江戸っ子は軽薄だと云ふが成程こんなのが田舎巡りをして、私は江戸っ子でげすを繰り返して居たら、軽薄は江戸っ子で、江戸っ子は軽薄の事だと田舎者が思ふに極まつてゐる。⑩こんな

事を考へて居ると、何だか二人がくすくす笑ひ出した。⑪笑ひ声の間に何か云ふが途切れとぎれで頓と要領を得ない。

⑫「え? どうだか……」⑬「……全くです……知らないんですから……罪ですね」⑭「まさか……」⑮「バツタを……本当ですよ」

⑯おれは外の言葉には耳も傾けなかつたが、バツタと野だの語を聴いた時は、思はず屹となつた。⑰野だは何の爲かバツタと云ふ言葉丈ことさら力を入れて、明瞭におれの耳に這入る様にして、其あとをわざとぼかして仕舞つた。⑱おれは動かないで矢張り聞いて居た。

⑲「又例の堀田が……」⑳「さうかも知れない……」㉑「天麩羅……ハ、ハ、ハ、ハ」㉒「……煽動して……」㉓「団子も?……」

㉔言葉は斯様に途切れとぎれであるけれども、バツタだの天麩羅だの、団子だのと云ふ所を以て推し測つて見ると、何でもおれの事に就て内所話しをして居るに相違ない。(夏目漱石『坊っちゃん』による)

文章全体は、「おれ」という一人称によって事象が捉えられ、言語表現として事態化されている。登場人物であると同時に語り手でもあるという「おれ」を設定したのは、言うまでもなく作者漱石である。したがって、この文章の最も原初なる視点は、漱石である。今井視点論の「原視点」に相当する。設定された「おれ」という語り手兼登場人物は、「視点人物」として原視点から配賦された視点(今井視点論の「配賦視点」)を有するものと解せる。一方で、作品世界内部に、作者の登場はないので、語り手で視点人物でもある「おれ」が配賦視点とはいえ、表現主体であるかのよう仕組まれているのである。

人物の行動描写(①・⑩)も視点人物である「おれ」を通して描かれている。したがって、地

の文の大半に、「おれ」の心理描写が置かれ、多分に評価語が含まれることになる。会話描写においても、「おれ」に聞えたことばのみが、描き出されている。ここに、場面と視点との関係が如実に表れているものと解せる。すなわち、描き出された描写によって、事態場面が呈示されることになる。呈示された事態場面は、言語表現として創出された物語世界の断片的事態である。そのような事態の捉え手（見る主体、事例2では聞く主体でもある。）として視点人物の存在が感得される。物語・小説の作者は、通常、このような語り手や視点人物の存在設定から出発するが、読者は、叙述を読むことによって、語り手・視点人物の存在設定を感得するものであろう。その上で、読者自身は語り手ないし視点人物に視点移入することができるものと解しうる。

このように考えてみると、場面形成をなす最小単位は、事態場面の最小単位を形成する文レベルということになる。したがって、異なる文では、隣接していても視点が変わりうる。逆に述べると、一文においては、通常、視点の異なりは許されないという原則が成り立つ。久野（1978）のいう法則、「カメラ・アングルの一貫性 単一の文は、単一のカメラ・アングルしか持ち得ない」が適応されるものである。カメラ・アングルとは、視点の謂である。

単文構造は勿論であるが、複文構造においても通常、カメラ・アングルの一貫性は保たれる。ところが、物語・小説においては、この法則を意図的に違えて作品を成立させている例がある。作品構造にかかわる視点移動の特殊例として、本稿では、とらえておきたい。

3. 視点の移動

糸井（1993）では、視点の移動には、次の二種があるという。

① 視点人物の転換による場合。

② 視点が時間（空間）とともに移動する場合。

①については、「同時間における別々の人物の、それぞれの視点からの出来ごとの認識を空間で語るという手法と、——例えば、芥川の『藪の中』のような作品の場合——、継時的に、一人の人物から別の人物へと視点が移って、出来ごとが叙述される場合とがある。」として、後者の例には、芥川の『羅生門』を指摘している。②の場合については、以下のような説明がある。

語られる世界は、刻々にあれこれの状態を生み出しながら時間とともに変化する事態の世界である。時間とともに、又空間を視点は移動するということが問題となる。眼前において刻々に事態が変化する、作中人物の行動が展開するのを、その人物にそって描いていくと、そこに移動する視点がぎざみこまれる。しかし一方、時には、ある瞬間、その場面がみせる状態を捉える視点がある。これは静止する視点と言うべきであろう。ここに視点と、テンス・アスペクトとの関係が存在することが知れる。

刻々に変化する事態は、言語表現において通常一つの文が担う。一文一文の積み重ねが一つの場面を形成するのだが、一文においても、そこに叙述された内容が一つの事態場面を形成しうる。よって、文末のテンス・アスペクトが関係するのも必然である。逆に述べると、事態場面は、一文によって形成される文場面が最小単位として考えられる。文場面においては、視点も静止するが、その積み重ねが視点の移動をもたらす。したがって、一つの文においては、先述の久野（1978）の「カメラ・アングルの一貫性」が適応されるのだが、小説の叙述では、この法則が意図的に違えられることがある。一文において、視点が移動することになる、特殊な例ではあるが、一方で、作品成立において、きわめて重要な一文となる。一文によって呈示さ

文章表現の視点

れるはずの事態場面が、その一文において、転換を果たすことになる。そうした場面転換を仕組む視点移動とも言えよう。二つの場面を跨ぐ視点移動となることから、「視点跨渡」と呼んでおきたい。

視点跨渡の一つは、空間的場面の跨渡である。次の事例がその典型例と考える。

【事例3】

①汽車はその時分には、もう安々と隧道を迂りぬけて、枯草の山と山との間に挟まれた、或貧しい町はづれの踏切りに通りかかつてゐた。②踏切りの近くには、いづれも見すばらしい藁屋根や瓦屋根がごみごみと狭苦しく建てこんで、踏切り番が振るのであらう、唯一旖のうす白い旗が懶げに暮色を揺つてゐた。③やつと隧道を出たと思ふ——その時その蕭索とした踏切りの柵の向うに、私は頬の赤い三人の男の子が、目白押しに並んで立つてゐるのを見た。④彼らは皆、この曇天に押しすくめられたかと思ふ程、揃つて背が低かつた。⑤さうして又この町はづれの陰惨たる風物と同じような色の着物を着てゐた。⑥それが汽車の通るのを仰ぎ見ながら、一斉に手を挙げるが早いのか、いたいけな喉を高く反らせて、何とも意味の分らない喊声を一生懸命に迸らせた。⑦するとその瞬間である。⑧窓から半身を乗り出してゐた例の娘が、あの霜焼けの手をつとのぼして、勢いよく左右に振つたと思ふと、忽ち心を躍らすばかり暖な日の色に染まつてゐる蜜柑が凡そ五つ六つ、汽車を見送つた子供たちの上へばらばらと空から降つて来た。⑨私は思はず息を呑んだ。⑩さうして刹那に一切を了解した。⑪小娘は、恐らくはこれから奉公先へ赴かうとしてゐる小娘は、その懷に蔵してゐた幾顆の蜜柑を窓から投げて、わざわざ踏切りまで見送りに来た弟たちの労に報い

たのである。

⑫暮色を帯びた町はづれの踏切りと、小鳥のやうに声を挙げた三人の子供たちと、さうしてその上に乱落する鮮な蜜柑の色と——すべては汽車の窓の外に、瞬く暇もなく通り過ぎた。⑬が、私の心の上には、切ない程はつきりと、この光景が焼きつけられた。⑭さうしてそこから、或得体の知れない朗な心もちが湧き上がつて来るのを意識した。(芥川龍之介『蜜柑』による)

【事例3】については、土部（1973）の以下の指摘がある。

「降って行つた」のではなくて、「降って来た」のである。事物論理上——車中にある「私」の「見かた」（視点）においては、蜜柑は自分のがわ（⑧車窓）からむこうがわ（⑧子供たちの上）へ「降って行つた」ものであらう。が、心理上——「懶げ」な「私」の「感じかた」（視点）においては、蜜柑は「心を躍らすばかり暖な」ものとして「空から降って来た」のである。（中略）／今井文男氏のひそみにならえば、「原視点」はこの「暖な、朗な心もち」にあり、冒頭からここにいたるまでの「懶げ」な心もちは、ここに「自己還帰」するべく、ここから「配賦」されたものである。

『蜜柑』という作品の成立を支える⑧文については、上記の解説で語り尽くされたように思われるが、ここでは、一文における視点移動の特殊な例として確認しておきたい。⑧文は、a「窓から半身を乗り出してゐた例の娘が、あの霜焼けの手をつとのぼして、勢いよく左右に振つたと思ふと」とb「忽ち心を躍らすばかり暖な日の色に染まつてゐる蜜柑が凡そ五つ六つ、汽車を見送つた子供たちの上へばらばらと空から降つて来た」との2つの成分に分かちうる。aは、すぐ傍にいる「例の娘」の様子を「私」の視点から描いている

が、bでは、文末に示されているように、「子供たち」の位置に視点が置かれていることが明白である。③文から⑥文によって呈示された事態場面に明らかなように、「子供たち」の姿は、暗鬱なものとして「私」の目に映っており、作品冒頭で明らかな「私」の心中（「疲労と倦怠」）と重なってくるのが読み手には伝わることになる。一文内において、視点の位置が変化することは通常考えられないものであるが、芥川は、表題に「蜜柑」としているように意図的にこの一文を描いている。土部（1973）が示すように、心理的文脈がこの一文を成立させていると考えられよう。視点の位置の変化は、異なる二つの場面に跨って視点が移動していることを表している。事物「蜜柑」に象徴されるように、「私」をとりまく事態場面の「暗」から「明」を、一文によって瞬時に場面転換を行う必要があった、と解せよう。注意深い読み手ならば、見逃すことのできない一文であり、むしろ、「視点跨渡」と銘打つまでもなく必然と感ぜられるかもしれないが、ここでは、二つの事態場面を跨渡する視点移動として捉えなおしておきたい。

空間的な事態場面の視点跨渡に加えて、時間的に相異なる二つの事態場面を跨渡する視点移動の事例がある。

【事例4】

①余は幼き比より厳しき庭の訓を受けし甲斐に、父をば早く喪ひつれど、学問の荒み衰ふることなく、旧藩の学館にありし日も、東京に出て、予備費に通ひしときも、大学法学部に入りし後も、太田豊太郎といふ名はいつも一級の首にしるされたりしに、一人子の我を力になして世を渡る母の心は慰みけらし。②十九の歳には学士の称を受けて、大学の立ちてよりその頃までにまたなき名誉なりと人にも言はれ、某省に出仕して、故郷なる母を都に呼び迎へ、楽しき

年を送ること三とせばかり、官長の覚え殊なりしかば、洋行して一課の事務を取り調べよとの命を受け、我名を成さむも、我家を興さむも、今ぞとおもふ心の勇み立ちて、五十を踰えし母に別るゝをもさまで悲しとは思はず、遙々と家を離れてベルリンの都に來ぬ。

③余は模糊たる功名の念と、検束に慣れたる勉強力とを持ちて、忽ちこの欧羅巴の新大都の中央に立てり。④何等の光彩ぞ、我目を射むとするは。⑤何等の色沢ぞ、我心を迷はさむとするは。⑥菩提樹下と訳するときは、幽静なる境なるべく思はるれど、この大道髪如きウンテル、デン、リンデンに來て両辺なる石だゝみの人道を行く隊々の士女を見よ。⑦胸張り肩聳えたる士官の、まだ維廉一世の街に臨める窓に倚り玉ふ頃なりければ、様々の色に飾り成したる礼装をなしたる、妍き少女の巴里まねびの粧したる、彼も此も目を驚かさぬはなきに、車道の土瀝青の上を音もせで走るいろいろの馬車、雲に聳ゆる楼閣の少しとぎれたる処には、晴れたる空に夕立の音を聞かせて漲り落つる噴井の水、遠く望めばブランデンブルク門を隔てゝ緑樹枝をさし交はしたる中より、半天に浮び出でたる凱旋塔の神女の像、この許多の景物目睫の間に聚りたれば、始めてこゝに來しものゝ応接に違なきも宜なり。⑧されど我胸には縦ひいかなる境に遊びても、あだなる美観に心をば動さじの誓ありて、つねに我を襲ふ外物を遮り留めたりき。（森鷗外『舞姫』による）

物語は、「太田豊太郎」の帰国の途上、回想によって展開する。したがって、一人称の自称詞「余」が選択され、登場人物であると同時に語り手でもあるということになる。事例4では、二つの形式段落からなるが、各々が文段を形成している。前半（①・②）では、ベルリン渡航までの半

文章表現の視点

生が語られ、後半(③～⑧)では、渡航時の街の姿と自らの心中とが語られる。前半では、過去の助動詞「き」が基調となっているのに対して、後半では、完了の助動詞「たり・り」が基調となっている。文段末を見ると、②文では、完了の助動詞「ぬ」が、⑧文では、(完了・)過去の助動詞「(たり・)き」となっている。語られる物語世界の時間と視点との関係については、各文段末を除いて、前半では、視点の置かれる語る現在(帰国途上)と語られる過去(「幼き比」から「洋行」するまで)とが時間的に異なる関係だが、後半では、語る現在(ベルリン渡航時)と語られる現在(ベルリン渡航時)とが時間的に一致する関係である。

注目すべきは、前半の文段末、②文の末尾である。文段冒頭から語る現在と語られる過去として時間的に差異が生じていたはずなのだが、②文末に至って、「遥々と家を離れてベルリンの都に來ぬ。」とあり、視点をベルリン渡航時に移動させている。完了の助動詞「ぬ」とともに動詞「來」が選択されていることに伴って、語られる過去もベルリン渡航時となり、視点は、語られる現在に一致する。続く③文では、完了の助動詞「り」に加え、近称の指示詞「この(欧羅巴)」(③)、「この(大道)」(⑥)、「この(許多の景物)」・「ここ」(⑦)が多用される。したがって、②文の視点は、語る現在(帰国途上)と語られる過去(ベルリン渡航時)とに跨って、回想的に語られるべき過去を現前する事態場面へと転換を果たし、読み手を回想する事態場面へと誘うことに、その機能がかった。空間に加え時間的にも異なる二つの事態場面に跨渡する視点移動として、視点跨渡の一典型と認めることができよう。

4. 視点論の方途一まとめにかえて一

久野(1978)では、「視点の一貫性」として、

「単一の文は、共感度関係に論理的矛盾を含んではいけない。」との表現に「カメラ・アングルの一貫性」の原則を改めている。前節3では、煩雑を避けて言及しなかったが、この「共感度」の概念を文章表現の視点に援用しえないだろうか。この概念については、「文中の名詞句のx指示対象に対する話し手の自己同一視化を共感(Empathy)と呼び、その度合、即ち共感度を $E(x)$ で表わす。共感度は、値0(客観描写)から値1(完全な同一視化)迄の連続体である。」と規定して、「漱石『三四郎』の書き出しの文は、 $E(\text{三四郎})=1$ の文である」と説明している。さらに、「対称詞の視点ハイアラーキー」として、「対称詞x(例えばJohn)と、xに依存する対称詞f(x)(例えばJohn's wife)がある場合、話し手のxとf(x)に対する共感度に、次の関係が成り立つ。」と規定して、

「 $E(x) > E(f(x))$ 」の不等式をたてる。

この共感度の関係に倣うと、【事例3】の「小娘」と「その弟たち」、そして「私」との関係は、
 $1 = E(\text{私}) > E(\text{小娘}) > E(\text{その弟たち})$
となる。ところが、⑧文においては、

$$1 = E(\text{その弟たち}) > E(\text{小娘})$$

となった。ここにおいて、談話の文法ならば、共感度式に論理的矛盾を含んでいる、となるが、物語・小説においては、論理的矛盾を超える表現理論が期待されることになる。

【事例4】においては、「語る現在(帰国途上)の余」(a)と「語られる過去(ベルリン)の余」(b)との関係は、

$$1 = E(a) > E(f(a)) = E(b) = 0$$

となるはずのところ、②文の末尾においては、

$$1 = E(a) = E(f(a)) = E(b)$$

となった。やはり、共感度式に論理的矛盾を含んでいる、といえよう。叙述に現れる十数回の感嘆詞「嗚呼」が(a)・(b)いずれのものの判別

しがたいのもこの共感度式が語っているといえよう。(b)に生じた「人知らぬ恨」が(a)に至っても脳裡から離れないことに起因している、として作品に矛盾はない。

文法論の知見を表現論へ簡単に持込むのは、危険であるが、文章表現を成り立たせているのは、叙述の一文一文であり、その重層性が構造的に主題を支えてもいる。だとすれば、文論、談話文法などの知見を応用しつつ、表現理論を構築する必要がある。また、読者の推論を含む認知科学の知見も同様であろう。表現主体本位の表現原理(例えば、表現行為の中にみられる視点のありよう)とともに、理解主体本位の表現原理(例えば、理解行為の中にみられる視点のありよう)を考察する必要がある。その両者を繋ぐ根柢に、表現内容としてのテキスト本位の表現原理が考察されなければならないのではないと思われる。叙述が呈示する事態場面から割り出される視点の存在とその移動という捉えかたは、テキスト本位でありながら理解主体(読み手)よりの視点論である。本稿では、視点移動の特殊例をみたが、視点の移動とは何か、を問われる例であると思量する。

註

- 1) 久野(1978)は、第2章を「視点」とし、「従来、話者の視点の問題は、文学作品の研究には関係があっても、言語学、特に文法の研究には関係がないものと考えられてきた。本章は、視点の概念が、日常使用言語の文法を分析するための必要欠くべからざる概念であることを示し、視点に関する幾つかの、汎言語的、或いは準汎言語的原則を提出することを目的とする。」と述べている。文論、談話研究の分野だが、視点論の射程を広げるとともに、文章表現における視点論の重要性を示唆している。

【事例】出典

- 1 夏目漱石『三四郎』(漱石全集第五巻 岩波書店)
- 2 夏目漱石『坊っちゃん』(漱石全集第二巻 岩波書店)
- 3 芥川龍之介『蜜柑』(芥川龍之介全集第四巻 岩波書店)
- 4 森鷗外『舞姫』(「新日本古典文学大系 明治編25 森鷗外集」岩波書店)

参考文献

- 糸井通浩(1986)「物語・小説の表現と視点」(『表現学論考第二』今井文男教授古稀記念論集刊行委員会)
- 糸井通浩(1992)「小説冒頭表現と視点—『は／が』の語用論的考察—」(『文化言語学 その提言と建設』三省堂)
- 糸井通浩(1993)「視点と語り」(『表現学論考第三』今井文男教授喜寿記念論集刊行委員会)
- 今井文男(1961)『表現学仮説』(龍二山房)
- 今井文男(1975)『文章表現法大要』(笠間書院)
- 川端康成(1941)『小説の構成』(三笠書房、1983ステイルス社より再版)
- 久野 暉(1978)『談話の文法』(大修館書店)
- 西郷竹彦(1968)『教師のための文芸学入門』(明治図書)
- 西郷竹彦(1998)『文芸学講座Ⅰ 視点・形象・構造』(「西郷竹彦文芸・教育全集」第14巻、恒文社)
- 土部 弘(1973)『文章表現の機構』(くろしお出版)
- 船所武志(2005a)「場面構築と叙述形態—近代小説の文末に着目して—」(表現学会『表現研究』第81号)
- 船所武志(2005b)「文章表現の場面論」(『四天王寺国際仏教大学紀要』第40号)
- 宮崎清孝・上野直樹(1985)『視点』(認知科学選書1 東京大学出版会)