

反転可能な「は」と「が」による心象の描き分け ——文芸作品における表現技法としての「は／が」選択——

松 本 隆

要旨 助詞の「は」と「が」の中には、どちらを選んでも文意に大差がなく、そこから受ける印象だけが異なるものがある。小説をはじめとする文芸作品では、こうした反転可能な「は／が」を、表現技法のひとつとして使い分け、微妙なニュアンス差を伝える事例が観察される。「は／が」の働きの違いを、そこから思い描かれる心象の差異に関連づけて解釈する見方が提案されている。本稿では、「は」を主観的な「寄り」の心象、「が」を客観的な「引き」の心象に対応させて、小説などの情景描写文における「は／が」の働きを検討した。その結果、「は／が」が、作品全体の構成と展開、細部における心象の構図調整、読者の視線誘導や心理操作などの機能を果たしていることを認めた。

キーワード：村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」、中島敦「山月記」、
太宰治「走れメロス」

The differences in imagery provoked by the interchangeable Japanese particles WA and GA: WA / GA choice as a rhetorical technique in literary works

MATSUMOTO Takashi

Abstract Although the Japanese particles WA and GA differ in meaning and usage, occasionally they can convey almost the same meaning, with the only difference being the impression left by the sentence. We can observe many examples in which the rhetorical use of the interchangeable WA / GA particles conveys subtle differences in the meaning of expressions used in literary works such as novels. Some researchers have proposed an explanation of the differences in function between WA and GA, in relation to the imaginary pictures drawn in readers' minds provoked by the two particles. This paper hypothesized that WA corresponds to a subjective close view and GA to an objective distant view, and examined depictive descriptions which contain WA/GA in literary works such as novels. The conclusion was that WA and GA are concerned with the construction and development of the entire story, the detailed compositional adjustment of the story's imagery, the direction of the reader's gaze, and the psychology of the

反転可能な「は」と「が」による心象の描き分け——文芸作品における表現技法としての「は／が」選択——
reader.

Key words: MURAKAMI Haruki “Tsuchi-no naka-no kanojo-no chiisana inu (Her little dog in the ground)”, NAKAJIMA Atsushi “Sangetsu-ki (The moon over the mountain)”, DAZAI Osamu “Hashire Merosu (Run, Melos!)”

1. はじめに：「は」と「が」で異なる文章の印象

まず最初に、「は」と「が」の反転によって文章から受ける感じが大きく変わり、両助詞が単なる文法項目でなく表現技法（レトリック）の手段（メイナード1987: 102-107, 1997: 103-113, 自見2005, 2011）になりうることを、実例の観察で確かめておきたい。下例1のAとBは、1960年代に世界中でヒットした「雪が降る」（原題Tombe la neige、作詞作曲Salvatore Adamo）の邦訳2種である。両訳を比較しやすいよう、1番の歌詞と間奏部の台詞を左右に並べ、注目すべき部分に下線を付した（2番の歌詞は省略）。両訳とも原文の趣旨を汲んだ意識のため、詞の内容が隔たる箇所がある。

	【例1】 A. 安井かずみ訳「雪が降る」	B. 岩谷時子訳「雪が降る」
1番	雪は降る あなたは来ない 雪は降る 重い心に むなしい夢 白い涙 鳥は遊ぶ 夜は更ける あなたは来ないいくら呼んでも 白い雪がただ降るばかり	雪が降る あなたは来ない 雪が降る 心のなかを 夜更けに白い涙が降る 空で鳥が寒さに啼いて あなたは来ない むなしい愛 ただ降る雪 つめたい仕打ち
台詞	雪は降る あなたの来ない夜 雪は降る すべては消えた	雪が降る あなたが来る筈はない 雪が降る なにもかも真っ白

ここでは、左側の歌詞をA訳、右側をB訳と呼ぶことにしよう。2種類の歌詞は好対照をなし、A訳は全体的に「は」を基調とする一方、B訳は「が」を基調にしている。二重下線を付した「雪 {は／が} 降る」と4行目の「鳥は遊ぶ／鳥が…啼いて」の箇所、AB間に「は／が」の異なる選択が観察される。単線を付した両題目の「雪が降る」と、歌詞の1行目と5行目の「あなたは来ない」は、AB間で「は／が」が一致する数少ない例である。

波線部分は、AとBがそれぞれ独自の訳し方をしており、相互の対応が見ら

れない。A訳の4行目「夜は更ける」と台詞の「すべては消えた」を「が」に言い換えても文意に大差は生じない。同様に、B訳の台詞「あなたが来る筈はない」の波線部を相互に入れ替え「あなたは来る筈がない」に変えても基本的な意味つまり待つ相手が来ないということの蓋然性は変わらない。

では、A訳6行目「白い雪が…降る」とB訳3行目「白い涙が降る」の場合は、どうであろうか。どちらも「は」による言い換えは可能である。特に「は」を基調とするA訳では無理なく「は」も選択できる。B訳においても「白い涙は降る」と言えないことはないが、「が」を基調とする文脈にそぐわず不釣り合いな印象を与え、また独立した文として見ても違和感がある。つまりB訳「白い涙が…」の「が」には、表現技法の入り込める余地がほとんどないといえる。

A訳とB訳を見比べると、両者から受ける印象が「は」と「が」によって大きく左右されていることを確認できる。つまり表現技法の一手段として「は／が」選択が機能しているのである。

文法的な制約が緩く「は」と「が」のどちらでも選ぶことができ、また意味に大差が生じないような場合、伝達意図に応じた使い分けができる。文法的な制約とは、例えば従属節内では「は」が用いにくい等の状況をいう（第3節と6節で後述）。また意味的な制約の例として、上記AB両訳の1行目と5行目「あなたは来ない」が挙げられる。もし「が」を選ぶと排他・限定的な含みが強まり文意を曲げてしまうため、ここで「は／が」選択を表現技法として用いるのは困難であり、AB両訳とも「は」を共用する結果になっている（注参照）。

2. 「は／が」の伝達効果と映像の画角差との対応関係

前節で見比べた「雨は降る」と「雨が降る」の差異について、従来の文法は例えば、前者を有題の判断文、後者を無題の現象文に類別するなどして、文の性質の違いを説明してきた。また文章展開の観点から、ある文脈に初めて登場する新情報に「が」を用い、既出の旧情報を「は」で標示する、という談話の情報構造面からも「は／が」の働きが説明されてきた（野田 1996: 108-112）。

さらに空間の認識や表象あるいは事態把握の方法が「は／が」で異なるとする見方も提示されている（高橋 2003、浅山 2004、熊谷 2011）。その代表的な先行研究を以下に紹介し、文章における「は／が」と、映像における画角（被写体の捉え方）とを対応させ、両者の伝達効果上の類似点を比較検討する。

次の表1は、浅山（2004）と熊谷（2011）が論じる「は／が」の特徴を、映像の画角に対応させたものである。浅山（2004: 129-130）によれば、「は」は他の主語候補を意識させない「単独」のものとして主語を提示し、「が」は複

数の主語候補を意識させる「集合」の一部として主語を提示する助詞だという。これと同様の主張を、熊谷（2011: 48-49）は、助詞の機能を映像になぞらえて「「は」は対象を枠で囲って他を見えないようにし、「が」は他を見せたまま一つを選択させる、という働きがある」と説明する。

【表1】文章表現における「は／が」の特徴と映像表現との対応

	「は」	「が」
浅山	他を意識させない単独候補	他候補を意識させる集合の一部
熊谷	対象を枠で囲って他を隠す	他を見せたまま一つを選択する
映像	寄れば主観	引けば客観

映画などの動画作品では、撮影と編集の技法を駆使して、受け手側の心理的な反応が巧みに操作されている。その基本的な技法のひとつが画角の選択である。対象を画面いっぱい大きく写すのが「寄り」の映像、逆に画面の一部に対象を小さく収めるのが「引き」の映像である。このような画角差による伝達効果の違いを解説した書物では「引けば客観、寄れば主観」という成句がよく用いられる（例えば、浦岡 1994: 282）。

「が」が、遠景の一部に対象を小さく収めた映像に対応することは、例えば、①「どこまでも広がる水田が山と出会うところに、ぼつんと一軒、主人公の家があります」という文でも実感できるであろう。この例文は映像づくりの入門書（奥村ほか2010: 124）がズームインの効果を、例えばこんな感じ、と説明するのに用いた文である。ズームインとは引きの遠景映像から徐々に対象へ寄っていく撮影技法であり、逆のズームアウトは対象を映像の枠内に大きく写した近景から徐々に引いて周囲を見せていく技法をさす。同入門書はズームアウトを解説するのに、②「主人公の住む家は、どこまでも広がる水田の中に、ぼつんとあります」という文を用いている。ズームした状態の「家」を文頭に配し「は」で標示しているのである。

映像の心理学（中島 1996: 175）では「ズーミング・インは、見る者が実際に対象に近づいて、1つの対象へ注意を選択的に向けていくという行為に替わるものであり、反対にズーミング・アウトは、対象から遠ざかって周りの対象に注意を分散させていく、という行動に等しい」と説明する。

確かに上記の例文②「主人公の住む家は…水田の中に…あります」では意図的に選択した対象である「家」に注意が向いており、いっぽう例文①では広大な田園風景の一部に「家」が含まれる心象が想起される。ある対象を主題に取り上げて述べる「は」は、撮影範囲を狭めた「寄り」の映像と同じく、詳細な

描写に向く。いっぽう「が」の文は、対象を特定せず広範囲の被写体を包含する「引き」の映像と同じく、客観的な印象を受け手に与える。

熊谷（2011: 53-57）は「は／が」と画角の対応関係を、童話「桃太郎」冒頭部を素材に例証した。また浅山（2004）は、独立した一文内の「は／が」を中心とした研究であるが、文章・談話における「は／が」と視覚的イメージの関係にも言及している。これらの研究を受けて次節以降、表現技法としての「は／が」選択を、おもに画角との対応から掘り下げていく。

3. 「は／が」選択が誘発する心象の形成

現在活躍中の作家のなかでも文章が映像的（野崎 2013: 13-15）とされる、村上春樹の作品をまず取り上げてみよう。下の例2は、短編の冒頭から2段落を引用したものである。この作品はほぼ全体を通して「雨」の描写が物語の展開に織り込まれている。情景を思い浮かべながら読んでいただきたい。

【例2】村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」より冒頭2段落

窓の外では雨が降っていた。雨はもう三日も降りつづいていた。単調で無個性で我慢強い雨だった。

雨は僕がここに着いたのと殆んど同時に降りはじめた。翌朝目を覚ました時にも雨はまだ降っていた。夜眠る時にも雨は降りつづいていた。そんな繰り返し三日つづいた。雨はただの一度も降りやまなかった。いや、そうじゃないかもしれない。実際には雨は何度か降りやんでいたのかもしれない。しかしもし仮に雨が降りやんでいたとしても、それは僕が眠ったり目を離したりしているあいだのことだった。僕が外に目をやっている限り、雨は休むことなく降りつづいていた。目が覚めるといつも雨が降っていた。

（村上春樹『中国行きのスロウ・ボート』中公文庫1997年改版191頁）

2段落からなる短い文章の中に計10例の「雨 {は／が} …」が含まれている。稿者（松本）の判断で、反転可能な「は／が」6例に二重下線を付し、原作以外の選択がほぼ不可能な「は／が」4例に単下線を付した。「は／が」選択には個人間に揺れの生じる場合が知られており（長友 1991, 1992、自見 2011）、上記の判断が絶対的なものではないが、これを一応の目安に話を進めていく。

幅広い読者から支持を得ている村上作品は「は／が」選択という観点からみて、文法の規範（その一部については後述）に沿った素直な表現が多い。そのため、読者は技巧を意識せぬまま、抵抗なく作品世界に誘い込まれていく。

第1文「…雨が降っていた」では、語り手たる主人公「僕」が見たままの情景を「が」で描写している。そして第2文以降、しばらく「は」が続く。これは第1文で既出の名詞となった「雨」を受けて、その主題について思考する「は」の典型的な用法である。最後から2つめの文「…雨は…降りつづいていた」まで連続して「は」が選択されている。引用した下から3行目「…もし仮に雨が降りやんで…」のところで「が」が用いられているが、これは仮定条件の従属節内という文法的制約の強い環境下であり、選択の余地なく自動的に選ばれた「が」である。

二重下線部6例のうち、最後の「…雨が降っていた」以外は「は」で揃えられている。最後の「…雨が…」も「は」に反転させて、全体を「は」で統一することも可能なはずだが、原作はそういう選択をしていない。降りやまぬ雨を眺めながら、過去の回想にふけり、最後にまた現実の雨に言及する。現実世界を客観視する最初と最後の「雨が…」(いわゆる「現象文」の「が」と、その間に挟みこまれた観念の世界における主観的な「雨は…」(いわゆる「判断文」の「は」)が描き分けられている。

もちろん読者はそういう理屈を意識することはない。しかし主人公に同調して読み進める過程で、情景が頭の中に思い浮かび、作品世界に導かれていく。最後の「…雨が…」で主人公が見たままの情景に引き戻す描写は、さりげない技巧といえよう。

文章表現を映像表現として翻案するなら、第1文「…雨が降っていた」は、窓外の降雨ばかりでなく、窓枠さらに室内までも含めた「引き」の広い画角の映像によって表現できよう。これに対し第2文以降の「雨は…」は、雨そのものに「寄った」心象を読者内に想起させるはずである。

この例2の雨の描写と、先の例1のA訳における雪の描写を比べると、A訳冒頭の「雪は降る」という出だしの特異さが際立つ。A訳は、例2の第1文「雨が…」を飛ばして、いきなり第2文の「雨は…」から始まるような唐突さがある。小説にせよ映画にせよ、作品の冒頭は状況を設定する説明的な描写から入るのが一般的である。文章では主題を特定しない「…が…」による客観的描写、映像では広い範囲を提示できる「引き」の画角が、冒頭の状況説明に向いている。まず大まかな情報を広く浅く提示したのち、次に特定の主題について細かく説明していくのが、無理のない情報提示の手順である。例1B冒頭「雪が降る あなたは来ない」は、そういう意味で一般的な談話の流れに沿っており、周囲の降雪状況を描写したのち、主題である「あなた」に関心を向ける。「引き」から「寄り」への画角の移行を連想させる展開である。他方、A訳「雪は降る あなたは来ない」は冒頭の歌い出しから、あるいはそれ以前から「雪」が関心の

的となっている。じっと「雪」を凝視する印象の強いA訳に対し、B訳の「雪」は「あなた」を待つ視界をおおう舞台設定の一部のようである。

例2に代表される散文の一般的な展開に比べて特異に見える例1Aであるが、語数の限られる詩歌では冒頭からいきなり主題を「は」で提示する先例を容易に見いだせる。例えば、北原白秋「城ヶ島の雨」の冒頭「雨はふるふる 城ヶ島の磯に／利休鼠の 雨がふる／雨は真珠か 夜明けの霧か／それともわたしの 忍び泣き…」や、熊本県民謡「田原坂」の冒頭「雨は降る降る 人馬は濡れる／越すに越されぬ田原坂…」は、例1Aの「雪」と同じく「雨」が冒頭から「は」で標示され、歌い出しから強い関心の向いていることが受け手に伝わってくる。

「引き」から「寄り」へと段階を踏む例1Bの自然な談話展開に比べ、冒頭から「寄り」の映像を突きつけるような1Aは唐突である。「雪は降る」という歌詞に違和感を覚えた受け手は、この一般的でない「は／が」選択の合理的な解釈に迫られる。すんなりと受け入れられるB訳よりも、心に引っかかるA訳は、そのぶん印象的であり記憶に残りやすい。

4. 「は／が」のもつ構図調整と視線誘導の機能

この節では前節の例2と同じ短編小説の中程に飛んで、「は／が」によって構図調整と視線誘導がなされる事例を観察する。下の例3は、雨の降るホテルに滞在中の主人公「僕」が、そこで知り合った別の宿泊客「彼女」に、喫茶室で本を手渡す場面である。

【例3】村上春樹「土の中の彼女の小さな犬」前出の文庫版208～209頁

僕が席に戻ると、ウェイターが平たいコーヒー・カップにコーヒーを注いでくれた。白い細かい泡が表面を覆い、やがて消えていった。僕はテーブル越しに彼女に本を渡した。彼女は本を受けとり、タイトルを眺め、それから小さな声で「ありがとう」と言った。[…中略…] 彼女はテーブルの上に本を重ねて置き、コーヒーをひとくちだけ飲んだ。それからもう一度カップを下に置き、グラニュー糖をスプーンに軽く一杯入れてかきまわし、クリームをカップのふちから細く注いだ。クリームの白い線が綺麗な渦を描いた。やがてその線は混りあい、薄い白い膜になった。彼女は音を立てずにその膜をすすった。

指は細く、滑らかだった。彼女は把手を軽くつまむようにしてカップを支えていた。小指だけがまっすぐ空中に伸びていた。指輪も、指輪のあともなかった。

先の例2と同じく単下線部は原作以外の「は／が」選択が難しい箇所を示す。二重下線部つまり1行目「ウェイターが」と、下から3行目「指は」は反転も可能な箇所である。「ウェイター」は、これより以前に何度か登場しており、既出の旧情報である。いっぽう彼女の「指」あるいは手の描写は、ここが初めてで新情報になる。そのため情報構造だけからいえば、原作と反対の「ウェイターは」「指が」にしたほうが理にかなう。しかし読者の心象形成に及ぼす影響からいうと、原作の選択のほうが効果的である。

「引き」の心象を喚起しやすい「が」で「ウェイター」を標示することにより、「は」の標示を基本とする「僕」や「彼女」の「寄り」の心象との区別が明瞭になる。主要人物2名を「は」で大きく描いて前景に置き、端役である「ウェイター」を「が」で小さめに背景化することで、心象の構図が整理される。

「指」を標示する「は」は、「寄れば主観」の「は」、「引けば客観」の「が」という、映像と文章の対応を示す好例である。この作品の後半で、題名にある「彼女の小さな犬」が死んだのち「彼女」の手指によって「土の中」に埋められ、腐敗後に掘り返すという思い出が語られていく。作者からすると「指」の描写は、いわば伏線として、読者に印象づけたい箇所なのである。その伝達意図を果たしているのが「は」であって、「引き」の客観的な「が」では弱い。文法にかなう一般的な「が」でなく「は」を選び、しかも段落を改めることによって、主人公「僕」が「彼女」の「指」を凝視している様子が伝わりやすくなる。

映画などでは主観ショットという撮影・編集の技法がよく用いられる。ある登場人物の目から見た風景を映し出す一般的な技法である。「指は…」の段落は主人公「僕」から見た主観ショットに相当する。映像の受け手は主観ショットを通じて「主人公が得た視覚的情報（外面）が主人公の意識（内面）の変容をうながす要因として直接作用する場面に立ち会う」（加藤 2015: 197-198）ことになる。文章においても同じことがいえる。読み手は、主観描写を通じて、主人公が見たのと同じ心象を仮想していく。

上の例3では、主人公「僕」が向き合う「彼女」の「指」をクローズアップするような「は」を選んでいいる。「は」による主題化と、映像の接写は、どちらも対象に意識を集中し、詳細で濃密な描写をするのに用いられる。

さて次の例4aでは、これと正反対の描き方がなされている。反転可能な二重下線の「が」で標示された「有為子」は、主人公「私」に精神的な影響を及ぼし続ける主要登場人物である。

【例4a】 三島由紀夫『金閣寺』新潮文庫2003年改版18頁8～12行

一むらの木立のかげに、黒い人影が集まって動いている。黒っぽい洋服を着

た有為子が地面に^{すわ}坐っている。その顔が大そう白い。まわりにいるのは、四五人の憲兵と、両親である。憲兵の一人が弁当包みのようなものを差出して、怒鳴っている。

視点人物である主人公「私」は、やや離れた場所から事件の成り行きを見守り、顔面蒼白となる「有為子」に関心を寄せている。しかしながら「有為子」と「その顔」には「が」が選ばれている。先の例3において「は」で標示された「彼女」と「指」が「寄り」の心象を想起させたのに対し、この例4では「有為子」も「その顔」も、あたかも「引き」の映像の一部にすぎないように描かれている。事実だけを淡々と描写するような筆致である。

この文章は、映像における「引けば客観」と、文章における「が」の働きとの対応を示す好例である。映像ではシーンの冒頭や場面転換に「引き」の画像を用いるのが一般的で、文章では新出の情報を「が」で標示しながら状況説明がなされる。文章冒頭で新出情報を提示するのに「が」が向くことは既に述べた通りである。また映像の「引き」に相当する「が」は、先行文脈が一区切りし、後続文脈に移り変わる際の場面転換・舞台設定にもよく用いられる。上の例4aに先行する文脈では事件の発生が語られ、後続する文脈で事件が急展開していく。例4aはこれから繰り返される事件の山場へと続く導入部に当たる。

例4aの数行後に続くのが、下の例4bである。先の4aで「その顔が…」と描写されていたが、下の4b（2行目）では「その顔は…」に転じている。

【例4b】三島由紀夫『金閣寺』前出4aと同じ文庫版19頁4～10行

私はといえば、目ばたきもせず、有為子の顔ばかりを見つめていた。彼女は捕われの狂女のように見えた。月の下に、その顔は動かなかった。

私は今まで、あれほど拒否にあふれた顔を見たことがない。私は自分の顔を、世界から拒まれた顔だと思っている。しかるに有為子の顔は世界を拒んでいた。月の光りはその額や目や鼻筋や頬の上を容赦なく流れていたが、不動の顔はただその光に洗われていた。

「目ばたきもせずに…見つめ」る先にある顔がここでは、先ほどの4aと異なり、「は」で標示されている。主人公の「私」は、月光に白く浮かび上がる「有為子の顔ばかりを見つめて」おり、先ほど4aで描かれた「まわりにいる…憲兵と、両親」の姿はもはや「私」の眼中にない。ただあるのは「有為子の…世界を拒んで」いるような「不動の顔」だけである。まさに「有為子の顔」のクローズアップであり「額や目や鼻筋や頬」まで描写が細かい。

映像作品では「引き」と「寄り」の画角を組み合わせ、変化をもたせて観衆を引きつけるのが編集の基本とされる。同じく文章においても「は」と「が」の使い分けによって、読者が思い描く心象の画角に変化を生じさせ、文章の構成や場面の転換を伝わりやすくしている。

5. 作品全体の流れを統制する「は／が」

「引き」の描写機能を担う「が」と、「寄り」として機能する「は」を組み合わせ、作品全体の構成を統制する事例として、中島敦の短編「山月記」を取り上げてみたい。中国の古い奇譚から題材を得た本作は人食虎に変身し人間の心を失いかけた詩人「李徴」と、かつての朋友が月明かりの山中で偶然再会する物語である。獣に成り果てた「李徴」は茂みから姿を現さず「声」だけが聞こえてくる。この作品全体を通じて、重要語の「声」は25回使用され、うち23例が「李徴」の「声」である（残る2例は「李徴」以外の「声」）。23例中「は／が」が後接する「声」13例を、下に例5として、作品に登場する順に抜き出した。

【例5】中島敦「山月記」全体の構成に関わる「声」は／が + 動詞

- (1) 叢の中から人間の声で「あぶないところだった」と繰返し呟くのが聞えた。
- (4) しのみ泣きかと思われる微かな声が時々洩れるばかりである。
- (5) ややあって、低い声が答えた。「如何にも自分は隴西の李徴である」と。
- (6) 李徴の声が答えて言う。自分は今や異類の身となっている。
- ↑ (8) 草中の声は次のように語った。今から一年程前、自分が旅に出て…
- (13) …息をのんで、叢中の声の語る不思議に聞入っていた。声は続けて言う。
- ハ ↓ (15) 李徴の声は叢の中から朗々と響いた。
- (16) …李徴の声は、突然調子を変え、自らを嘲るが如くに言った。
- ↓ (18) 李徴の声は再び続ける。何故こんな運命になったか判らぬと、先刻は…
- (20) …(虎に還らねばならぬ時が)近づいたから、と、李徴の声が言った。
- (21) 言終って、叢中から慟哭の声が聞えた。
- ハ (22) 李徴の声はしかし忽ち又先刻の自嘲的な調子に戻って、言った。
- (23) 叢の中からは、又、堪え得ざるが如き悲泣の声が洩れた。

(中島敦『李徴・山月記』新潮文庫1989年改版8～17頁)

「は／が」以外の助詞が後接する用例は欠番として除外した（例えば(2)や(3)など）。(1)は「声」と「が」が離れているものの「…^{うぶや}眩くのが…」の「の」を「声」の繰り返しを避ける用法と解釈して一覧に含めた。これまで同様、二重下線部は「は／が」の反転が可能、単下線部は反転が難しい用例である。また「声」とそれを受ける「動詞」の下に破線を付けた。なお語検索にウェブサイト「青空文庫」内の文書データ（底本は例5下欄と同じ）を利用した。

例5を見ると、物語の導入部と終結部に「声が…」を用い、核心部で「声は…」を選択していることがわかる。物語の締め括りに近い(22)で「声は…」が再登場しているが、これは本文からの引用にある通り「先刻の自嘲的な調子に戻って」発話した箇所なので「は」に「戻って」いるのである。

本作は「は／が」によって「声」の性質を描き分けている。かつてと変わらぬ人間「李徴」が朋友に語りかける内容のある発話としての「声」だけが「は」で標示される。他方「が」は、(4)しのび泣き、(21)慟哭、(23)悲泣、といった言語にならない感情表出の「声」を標示している。また「が」は、核心部(8)～(18)の前後、つまり(6)と(20)の「李徴の声」にも選択されている。これら2箇所の「声」は人間「李徴」による意味のある言語音であるが、(6)は物語の導入部から核心部へ、(20)は核心部から終結部へ移行する節目に当たる。前節で述べたように、場面転換では「が」を用いて客観的に描写することが多い。

「引けば客観」の「が」、「寄れば主観」の「は」という、構図と構文の対応関係を想定すると、この作品全体の文章構成が理解しやすい。大きくいって本作は、物語の展開にともない、画角が「引き→寄り→引き」へと推移する。物語が佳境に入ると「声が…」から「声は…」に変わり、読者は草中へと視線を導かれ、見えざる虎が潜む「叢」を凝視し、数奇な回顧談を傾聴することになる。そして草中の「声」が心の内を語り終えると、「は」から「が」に標示が切り替わる。心象としては、緊迫した「寄り」から、弛緩した「引き」へと戻り、読者も緊張感を解きつつ、物語は終結へと向かう。

文章の「は／が」や、映像の「寄り／引き」の選択は、表現に緩急をつける伝達手段として機能する。例5「山月記」では物語全体の序破急つまり「導入→展開→終結」という構成が「が→は→が」という一連の選択によって文章に具現化されている。また先の例2「土の中の彼女の小さな犬」でも「雨が→雨は→雨が」という流れで作品の出だし冒頭2段落をまとめていた。

6. 「は」の繰り返しによる緊迫感の持続

前の節では「山月記」が、大枠として「声が→声は→声が」という流れに沿って展開し、序盤と終盤の「声が…」に挟み込まれた中核部分の「声は…」が山場を盛り上げていることを観察した。「は／が」の切り替えが作品全体の統括に関わる事例であった。

さて「は」と「が」は、どちらか一方を集中的に用いることで特定の表現効果を醸し出すこともできる。例えば太宰治の「走れメロス」では、主人公メロスに許された制限時間を象徴する「陽」とその類語に「は」を繰り返し用いている。そのたびに読者は切迫した感覚を呼び覚まされる。例6として「陽」とその類語「日／太陽／斜陽」が「は／が」を伴い、その後ろに動詞が続く全10例を抜き出した。語検索にインターネット電子図書館「青空文庫」サイト内の文書データ（底本は例6下欄と同じ）を利用した。

【例6】太宰治「走れメロス」全編をとおした「陽 {は／が} + 動詞」

- ①村へ到着したのは、翌の午前、陽は既に高く昇って、村人たちは…
 - ②雨も止み、日は高く昇って、そろそろ暑くなって来た。
 - ③一刻といえども、むだには出来ない。陽は既に西に傾きかけている。
 - ④灼熱の太陽がまともに、かっと照って来て、メロスは幾度となく眩暈を…
 - ⑤斜陽は赤い光を、樹々の葉に投じ、葉も枝も燃えるばかりに輝いている。
 - ⑥私は、正義の士として死ぬ事が出来るぞ。ああ、陽が沈む。ずんずん沈む。
 - ⑦「…あの方をお助けになることは出来ません。」「いや、まだ陽は沈まぬ。」
 - ⑧「いや、まだ陽は沈まぬ。」メロスは胸の張り裂ける思いで…
 - ⑨言うにや及ぶ。まだ陽は沈まぬ。最後の死力を尽して、メロスは走った。
 - ⑩陽は、ゆらゆら地平線に没し、まさに最後の一片の残光も、消えようと…
- （太宰治『太宰治全集3』ちくま文庫1988年刊319～334頁）

10例中8例を「は」が占め、「が」は④と⑥の2例にしか使われていない。④の「太陽」は時間の経過を象徴する意味が希薄なため中立的な客観描写の「が」を選んだと考えられる。⑥はメロスが見たままの風景で、第2節で触れた無題の現象文の「が」に当たる。

8例を占める「は」のうち、反転可能な二重下線部の5例はすべて「は」が選ばれている。⑦⑧⑨の単下線部3例は「まだ陽は沈まぬ」の繰り返しであり、「が」に置き換えると中立的な表現でなくなる。否定の構文「(名詞)は(自動詞)ない」において自動的に選ばれる「は」であるが、そもそも「まだ陽 []」

沈まぬ」に「は」が選ばれるのは、西に傾いた斜陽に発話以前から意識が向いているためである。

迫り来る制限時間を象徴的に示す「陽」は、主人公メロスにとって文字通り死活問題であり、読者の心象にも重大事として投影され続ける必要がある。この作品では、中盤以降における緊迫感の巧みな盛り上げ方によって、生命を賭して友情を守り抜くというテーマが陳腐に陥らず、爽やかな読後感に結びつく。

もし二重下線部を「が」に反転させてしまったら、読者が心に思い描く太陽は風景の一部にすぎず、メロスを駆り立てる太陽とは別のものになってしまう。読者が主人公に共鳴し、心のうちに作品世界が仮想されるには、読者もまた主体としてその場に立ち会うような身体感覚が呼び覚まされねばならない。本作では、主観描写の「は」の多用によって、そうした効果が高められている。

特に文⑩は破格の文構造をなしており注目に値する。文全体を引用すると「陽は、ゆらゆら地平線に没し、まさに最後の一片の残光も、消えようとした時、メロスは疾風の如く刑場に突入した」となる(同文庫本332頁)。同一文中で「陽」と「メロス」の両方を「は」で標示しているが、「陽」が「…時」の従属節内にあるとみなすなら「陽が…」としたほうが文法にかなう。その場合、主節の「メロスは…」が大写しの前景として引き立つ。ただし「陽が…した時、メロスは…した」という文法どおりの選択では、従属節の「陽」が主節の「メロス」の背景に退いて迫力を欠いてしまう。文構造の主従関係を無視し「陽」と「メロス」をともに「は」で標示することによって、両者が大写しの心象として前面に押し出される。文法的な適格さよりも、表現効果を優先させた選択の結果である。本稿冒頭に掲げた例1のA訳「雪は降る あなたは来ない」にも相通じる、「寄り」の心象が連続する変則的な「は／が」選択である。

7. おわりに：構文と構図の対応

最後に、ここまで述べてきたことを3項目に集約し、今後の課題と展望を付け加え、本稿のまとめとする。

(ア) 反転可能な「は／が」は、そのどちらを選ぶかによって、受け手が心に描くイメージ(心象)が異なる。文法的な制約が緩く、選択の余地がある「は／が」は、表現技法として活用できる。送り手は伝達意図に応じて「は／が」を選択し、受け手は「は／が」に託された伝達意図を感知し心象を形成することになる。

(イ) 文章における「は／が」選択と、映像における画角の使い分けは、受け手に与える印象の面で類似した働きをなす。「は」は主観的な「寄り」の映像、

「が」は客観的な「引き」の映像と共通した効果を生む。

(ウ) 表現技法としての「は／が」選択は、大局的には作品全体の構成と展開に関与し、局所的には構図調整・視線誘導・心理操作などの働きをなす。

以上が、反転可能な「は／が」選択の実例から帰納した結論である。本稿では、文法の難題とされる「は／が」の使い分けを、映像の画角差に翻案し可視化することを通じ、言葉による説明を介さず、心象として直観的に把握する方途を探索した。母語話者に内在する「は／が」選択に関する暗黙知としての文法を、客観的に記述し尽くすのは容易でない。言葉を言葉で記述する文法にはどうしても、もどかしさが伴う。「は／が」から受ける直観的な印象を、共感的な別の表象で置き換えられれば、言葉による文法説明を一部なりとも省くことができる。本稿は、「は／が」選択と画角とを比喩的に関連づけ、見えないものを見えるものとして解釈可能なことを例証した。ただし今回の分析は、文芸作品から心象を形成しやすい情景描写だけを素材に選び、また観察事例も少ないため、調査範囲を広げ考察を深めていく必要がある。

注

表現技法としての反転可能な「は／が」選択について、先行研究に拠りながら、解説を補足する。下の資料1は、川端康成「雪国」冒頭部を素材として、被験者に「は／が」選択を求めた長友（1991, 1992）による調査の結果である。また資料2は、同様の手法で森鷗外「杯」冒頭部を素材にした自見（2011）の調査結果である。各テキスト内の斜線「／」は原作（両資料とも新潮文庫を利用）で改行・改段落されている箇所を示す。

さて資料1を見ると、川端康成は「雪国」の第2文を「夜の底が白くなった」としているが、被験者の43.7%は原作と異なる「は」を選んでいる（資料1①矢印の右側）。この調査（文庫本で冒頭2頁分の範囲内）で、原作と異なる選択が最も多かったのが、⑨「駅長は…」の68.1%であった。

また資料2の森鷗外「杯」では、⑱「娘の一人は…」の45.7%が最も多く、⑲「^{ほおずき}酸漿が…」の31.4%がこれに続く。資料2も「雪国」の調査方法にならない文庫本の冒頭2頁分が調査範囲とされ、本稿で「中略」とした箇所と同率2位が1例含まれる。

これらの調査から「は」と「が」は、まったく同じ文環境のもとで、語順等もそのままに、両方とも許容される場合のあることがわかる。このような反転可能な「は／が」がある一方で、⑪や⑯のように片方しか使えない「は／が」もある。

優れた書き手は、同一の文環境でどちらも選択できる「は／が」を伝達意図に応じて使い分け、読み手はそこに託された微細な違いを感じ取ることになる。例えば「雪国」において、⑥は原文のままの「男は…」のほうが、「男」つまり「駅長」に主人公の「島村」が意識を向けて注視する感じが強く伝わる。また資料2「杯」の⑱と⑲も、原文のままの「娘の一人が…」「酸漿は…」のほうが、「水の上」で「くるくると廻る」酸漿

を間近で接写するようなイメージを思い浮かべやすくする。実際、資料2の直後には「酸漿」に関する「娘」たちの会話が続き、彼女らが水の上に投げられた「酸漿」の動きを見守っていたことが示される。原文の「は／が」選択によって、読み手は作中人物のまなざしに重ね合わせて「井桁の外へ流れ落ち」る「酸漿」の動きを見つめることになる。

【資料1】川端康成「雪国」における原作と異なる選択（長友1991, 1992）

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底 [①が→は43.7%] 白くなった。信号所に汽車 [②が→は24.5] 止まった。／向こう側の座席から娘 [③が→は7.4] 立ってきて、島村の前のガラス窓を落とした。雪の冷氣 [④が→は5.7] 流れ込んだ。娘 [⑤は→が5.2] 窓いっぱいになり出して、遠くへ叫ぶように、／「駅長さあん、駅長さあん。」／明りをさげてゆっくり雪を踏んで来た男 [⑥は→が24.9]、襟巻で鼻の下まで包み、耳に帽子の毛皮を垂れていた。[…中略…] 汽車 [⑦が→は8.7] 動き出しても、彼女 [⑧は→が4.4] 窓から胸を入れなかった。そうして線路の下を歩いている駅長に追いつくと、／「駅長さあん、今度の休みの日に家へお帰りって、弟に言ってやって下さあい。」／「はあい。」と、駅長 [⑨が→は68.1] 声を張りあげた。

【資料2】森鷗外「杯」における原作と異なる選択（自見2011）

温泉宿から鼓が滝へ登って行く途中に、清冽な泉 [⑩が→は0.0%] 湧き出ている。／水 [⑫は→が28.6] 井桁の上に凸面をなして、盛り上げたようになって、余ったの [⑬は→が25.7] 四方へ流れ落ちるのである。／青く美しい苔 [⑭が→は5.7] 井桁の外を掩うている。／夏の朝である。／泉を繞る木々の梢には、今まで立ち籠めていた霧 [⑮が→は5.7]、まだちぎれちぎれになって残っている。／万斛の玉を転ばすような音をさせて流れている谷川に沿うて登る小道を、温泉宿の方から数人の人 [⑯が→は0.0] 登って来るらしい。／賑やかに話しながら近づいて来る。／小鳥 [⑰が→は5.7] 群がって囀るような声である。／皆子供に違いない。女の子に違いない。[…中略…] 娘の一人 [⑱が→は45.7] 口に銜んでいる丹波酸漿を膨らませて出して、泉の真中に投げた。／凸面をなして、盛り上げたようになっている水の上に投げた。／酸漿 [⑲は→が31.4] 二三度くるくると廻って、井桁の外へ流れ落ちた。

参考文献

- 浅山友貴（2004）『現代日本語における「は」と「が」の意味と機能』第一書房
浦岡敬一（1994）『映画編集とは何か：浦岡敬一の技法』平凡社
奥村健太／藤本貴之（2010）『映像メディアのプロになる！：テレビ業界の実像から映像制作・技法まで』河出書房新社
加藤幹郎（2015）『映画とは何か：映画学講義』文遊社
熊谷高幸（2011）『日本語は映像的である：心理学から見えてくる日本語のしくみ』新曜社
自見まき子（2005）「宮沢賢治の童話における「は」と「が」の一考察：「ステージング」

反転可能な「は」と「が」による心象の描き分け——文芸作品における表現技法としての「は／が」選択——

を手がかりにした「は」と「が」の談話機能」埼玉大学留学生センター『留学生教育』7号23～49頁

自見まき子（2011）「「は」と「が」の揺れから解く小説における作者の場面構成力」埼玉大学国際交流センター『国際交流センター紀要』5号45～58頁

高橋純（2003）「「は」の機能の本質：テキストを視野に入れた認知言語学的方法」日本エドワード・サピア協会『日本エドワード・サピア協会研究年報』17号61～76頁

中島義明（1996）『映像の心理学：マルチメディアの基礎』サイエンス社（新心理学ライブラリ）

長友和彦（1991）「「は」・「が」の揺れと既出名詞に付く「が」」広島大学教育学部日本語教育学科『言語習得及び異文化適応の理論的・実践的研究(3)』13～20頁

長友和彦（1992）「「は」・「が」運用の変異性（variability）と系統性（systematicity）」お茶の水女子大学『お茶の水女子大学人文科学紀要』45号237～250頁

野崎歆（2013）「文学から映画へ、映画から文学へ：文学と映画の「あいだ」を考える」野崎歆／編『文学と映画のあいだ』東京大学出版会、1～21頁

野田尚史（1996）『「は」と「が」くろしお出版（新日本語文法選書1）

Maynard, Senko K. [泉子・K・メイナード]（1980）『*Discourse Functions of Japanese Theme Marker-Wa*』Unpublished Ph. D. Dissertation. Northwestern University.

メイナード泉子 [泉子・K・メイナード]（1997）『談話分析の可能性：理論・方法・日本語の表現性』くろしお出版