

表現よみとは何か

(第9章)

——朗読で楽しむ文学の世界——

渡 辺 知 明

第3部 表現よみの文学理論

第2章 小説の文章と文体

「ジッドのドストエフスキー論を（中略）読んで考えさせられ、（中略）「海」という作品をずたずたに切りきざんで、「僕」という男の顔を作中の随所に出没させ、日本にまだない小説だと友人間に威張ってまわった。（太宰治「川端康成へ」『文芸通信』昭和10年10月）

1 文学理論はなぜ必要か

表現よみを始めて間もない人から「どんな文章を表現よみしたらよいのですか？」と尋ねられることがよくあります。そんなとき、わたしは「文学作品とよべるような小説で、できるだけ評価の定まった作品を選んでください」と答えます。それでも、どんな小説を選んだらよいのか迷ってしまうようです。

たしかに「小説」と名のつくものはいろいろあります。小説とは人物が登場して行動するすじのある話のことです。ざっとあげても、時代小説、歴史小説、社会小説、大衆小説、推理小説、探偵小説、冒険小説などがあげられます。しかし、すべてが文学作品というわけではあり

ません。文学とよばれるには、いくつかの条件があります。

ひとくちに文学を定義するのはむずかしいのですが、わたしの考えを簡単に述べておきましょう。文学とは、文章によって人間そのものと人間関係における真実を追求するものです。人間の感情・心理・性格・行動などを描くことをつうじて、人間の生き方や考え方を批評するものです。そして、人間と人生とについて考えさせてくれるものです。また、文章の表現においても、芸術とよぶにふさわしい美しさをもっています。文章のよい作品は、よんでいると快くて、文章そのものに味わいがあります。それに対して、文章の悪い作品はぎくしゃくしているうえに、ことばの響きも美しくありません。

小説の文章は一見して分かるように散文のなかではもつとも複雑な構造をもっています。フランスの思想家アランも「散文はその本性上、調子を変え、筆致やとらえ方に変化を与えようとする傾きがある。散文の完全な作品が小説となるのは、このためである」といつています。

小説は種々さまざまな文章をとりいれて、多種多様な変化に富んだ展開をします。その一つ一つに「文体」と呼べる特徴があります。ある部分は格調高い論文の文体、ある部分は小さなものを繊細に描写する文体、登場人物の会話のやりとりは戯曲の文体、ときには、作者の文体とはちがった手紙や日記の文体がとり入れられることもあります。

しかし、小説は種類のちがった文章のたんなるよせ集めではありません。そこには、小説独自の構成原理があります。ところが、これまでの小説理論では、もっぱら内容が語られるば

りで、小説がどのような文章で書かれているのかという点はほとんど問題にされません。しかし、文章の問題は表現よみにとっては重要です。表現よみをするためには、小説の文章の構造と特徴を理解する理論が必要です。作品の理解も文章の表現を正確によみとることから始まるのです。

2 「会話と地の文」と「描写と説明」

小説の文章の第一の特徴は、単一の文体で統一されたものではないという点です。それでも小説の全体はひとつのまとまりをもっています。では、小説の文章はどのような原理で統一されているのでしょうか。

小説の文章の組立ては、一般には「会話と地の文」や「描写と説明」という区別で考えられています。これらの区別はわかりやすいものですが、小説の独自の性質をとらえてはいません。

「会話」と「地の文」という二区分は戯曲のト書きと台詞という解釈につながります。この考えて小説を朗読すれば、会話はセリフとしてよみ、地の文はト書きのつもりで解説口調となります。また「描写」と「説明」という区別は、あらゆる種類の文章についていえることであり、小説の文章に独自のものではありません。

小説の「地の文」の内部にも文章の微妙な変化が見られます。「地の文」と「会話」にこだ

わずかに小説の文章の全体を見れば、作者がいくつかの文体を組合わせて構成したと考えられます。すると、大きく段落ごとの文体の変化はもちろん、一文ごとにも、一文の内部でも単語ごとに文体が変化するのが見られます。

わたしが一般的な朗読から感じるのは、小説の文章構造の理解不足です。小説の文章は立体的な組立てを理解してよまねばなりません。そのためには、これまでの小説の理論とはちがった小説の文章理論が必要です。

小説の文章はさまざまな分野の文章によって組立てられています。その一つ一つには「文体」とよべるほどのちがひがあります。文体というと一般には作家個人の文章の特徴とされますが、じつは小さなレベルから大きなレベルまで、さまざまな段階のものが 있습니다。ここでのいうのは、文章のジャンルという大きなレベルです。たとえば、小説の書きだしでは舞台となる情景の「説明文」、事件の始まる時間や場所は「解説文」で書かれます。人物が登場すると「紹介文」、人物の外見は「描写文」になり、人物の考えは「叙情詩」になり、人物の行動を批評する文体は「論文」です。

表現よみは小説の内容ばかりでなく文章の形式面も表現します。そもそも小説を深く味わおうとするなら、小説の内容と同時にその表現も見るべきです。それなのに、たいていの人は小説の表現をよまずに内容ばかりよもうとします。文学作品の批評においても、その多くは作品の内容と文章とのかかわりがあいまいです。作品理解の根拠として文章まで触れることはまれ

です。どの語・どの句・どの文・どの段落から、批評されるべき内容が読み取れたのか示されません。しかし、表現よみでは、一つ一つの語、一文一文を残らずよみますから、作品の内容と作品の表現とがしっかり結びついて、作品の内容を文章のウラづけとともに深くつかめるのです。

(1) 文体とは何か

一般に文体といえば「漱石の文体」「志賀直哉の文体」など作家の個人的な文章の特徴と考えられています。が、「文体」にはいくつかのレベルがあります。

第一は、個人的レベルから考えた作家個人の文体です。それは作家独自のものです。また、同じ作家の作品であっても一つ一つの作品には文体のちがひがあります。ノーベル賞受賞作家・大江健三郎は「作家は一つ一つの作品を書くごとに文体をつくる。それこそが芸術としての散文の本質である」という意味の発言をしています。

第二は、小説の種類を考えると、「○○小説」とよばれるような分野ごとの文体です。推理小説の文体、純文学の文体などといえば、それぞれの特徴が思い浮かべられるでしょう。

第三には、小説という作品ジャンルの特徴を示す文体です。小説は、詩や随筆などとは区別された文体をもちます。同じ言語を使って書かれている文学でも、小説は詩や戯曲とはちがった作品構成の原理をもっています。

ここで問題にするのは、以上のうち第三レベルの文体です。個々の作家の文体のちがいや、作品ごとの文章の種類のちがいはなく、「小説」という文学のジャンルに共通する原理としての文体です。

では、小説の文体構造は、詩や戯曲などどのような点で区別されるのでしょうか。内容からみれば、小説にはすじがあつて人物の内面を描けるという特徴があります。しかし、問題は小説の文章の構造です。

小説の文章はいろいろなタイプの文体で組立てられています。その点で明らかに詩とはちがっています。これまでの文学の理論では、小説は詩の延長上にある散文芸術だとされてきました。それで、小説の文体も詩と同じ角度から研究されました。詩はモノローグ形式の文学だといわれます。作者自身のひとりごとのような形式で書かれます。それと同じように、小説もモノローグ的な単一の文体で構成されると考えられました。小説に人物の会話や第三者のコトバなどが入れられても、たんなる作者によるレトリックであると考えられました。そこには小説という文学ジャンルの文章構造という視野はありませんでした。結局、小説独自の文体の構成原理は意識されなかったのです。

また、作品の思想を理解するときにも、作者の思想と登場人物の思想についての無理解が生じました。作者の主張と登場人物の主張とを混同してしまいました。登場人物が考えを述べた会話を拾いだして、それを作者や作品の思想であると思いました。また、ジャンルとしての小

説の文体は考えられず、一人一人の作家の文章のちがいはかり強調されました。そこからは、小説に共通する文章構造の理解は生まれなかったのです。

そのような小説理論に不満をもって、小説のジャンルに共通する文章構造を研究したのがソヴィエトの思想家ミハイル・バフチンでした。この人の研究の出発点は小説の原理である「作者と主人公の問題」でした。バフチンは、なぜ作者が「主人公」を立てて人間を研究するのかという問題を立てました。そして、ドストエフスキーの小説の文章構造を研究して、小説の文章構成の基本は「対話」の原理にあると結論づけたのです。

(2) 対話とは何か

対話は小説の文章構成の基本原理です。そもそも人間と人間との考えのやり取りが「対話」によって成り立つのですが、それを文章構成の方法に発展させると、小説というジャンルになるとバフチンは考えました。ドストエフスキーは、その方法を意識的に小説の構成に生かした作家の代表とされました。

対話は質問と答えから成り立ちます。二人の人間が向かい合つて、一方が質問をすると相手がそれに答えます。それから、また質問を返すという具合にすすみます。

これが人間の思考の出発点です。このような「対話」は古くギリシャ時代から、ソクラテスの「弁証法」あるいは「問答法」として知られていました。このような方法が身につけば、わ

わざわざ質問と答を口に出さなくても、心の中で対話の相手を想定して対話的に思考できます。それを文章の形式で発展させたものが小説です。

小説を書く過程も対話による思考操作です。「一つの文を書く→その文への質問を予想する→その質問に答えるつもりで次の文を書く」という繰り返しです。しかし、それはたんに個人の意識内の思考ではありません。書き手の内には自分以外の人たちへの意識があり、質問をしかけるのは意識内に設定された「他人」です。つまり、対話は意識内に想定された自分と他人との間に展開されます。その「他人」を比喩的に「社会」とよんでもよいでしょう。つまり、対話は社会を意識した個人によって成立するのです。

詩の文章と比べてみると、小説の文章の対話的な特徴がよく分かります。詩は作者自身によるモノローグの展開のかたちをとります。とくに抒情詩は、作品のコトバすべてが作者に支配された表現として書かれます。もちろん、情景を描写したり、作者の説明の文章をはさむ小説に近い形式の作品もありますが、詩としての感動はうすくなります。詩では作者の感情や思想が直接に表現されるほど感動が深いものです。

小説の場合はまるで反対です。作者が直接のべるコトバはほとんど出てきません。むしろ、作者のナマの声や思想が出てしまう作品は価値の低いものとされます。多くの場合、作者は「語り手」を立てて作品を構成するので、作品の世界は語り手によって見られるものとなります。語り手がその世界の状況を説明したり、人物の心理や会話を表現するかたちをとります。

そこに、さらに登場人物（＝主人公）の意識が加わるために、小説の文章の構成は複雑になるのです。

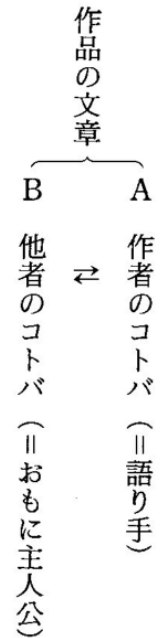
小説で描かれるのは登場人物にかかわる事件（できごと）です。そこにいる「主人公」や何人かの「登場人物」について、「語り手」が語ります。さらに作品の背後には、その事件を作品にまとめようとする「作者」がいて、「語り手」と「登場人物（＝主人公）」とに思想的な「対話」をさせます。つまり、作者は語り手や登場人物たちを相互に組合わせて対話をさせ、そのような思考作業によって人間にかかわる問題をテーマとして深めるのです。

3 作者の「コトバ」と他者の「コトバ」

小説における対話には、大きなレベルから小さなレベルまで、さまざまな段階がありますが、いちばん大きなレベルの対話について説明しましょう。作品の文章のなかのコトバは図のように二つに区分されます。

小説の文章は、作者の立場から使う「A作者のコトバ」と、作者が語り手以外の人（＝他者）から引用する「B他者のコトバ」との二つに分かれます。それぞれさらに細かく区分できますが、ここでは単純に二つに分けておきます。カッコ内に書いたように、一般に作者のコトバは「語り手」が代表し、他者のコトバは「主人公」に代表されます。小説構成の上では、「主人

公」は作者にとって、「自分」ではない「他者」です。



A 作者のコトバ……作品世界の客観的な「事実」を示すのは「作者」の役割です。小説における「事実」とは、もちろん現実世界の事実ではなく、フィクションです。「作者」は、時・所・場・人物・事件など、作中の事実を伝えたり、注釈をつけたり、批評を加えたりします。オーソドックスな作品では、この「文体」が作品の大部分をしめます。よみ手は「作者」の述べる「事実」に信頼を置いて小説をよみますから、時にはその常識を逆手にとって、狂人を主人公にした作品を書く作者もいるわけです。

B 他者のコトバ……「作者」の立場から書かれていないコトバのすべてを意味します。おもに二種類のコトバがあります。第一は、人物（登場人物）の会話や、人物自身のひとりごとやつぶやきのようなコトバです。たいてい「」や――で記されますが、地の文の中にうもれていることもあります。第二は、世間一般で使われているコトバや世間での評価の加わったコトバの引用です。そこには、作者の批評的なアクセント（強調）が加わるのが普通です。それ

は単語や句で示される場合や、文の形（主部＋述部）で引用される場合があります。「」や――などの記号がないので、よみとるには注意が必要です。

多くの小説は基本的に作者のコトバで構成され、部分的に「他者のコトバ」を取り入れます。作者がどのようなコトバをとりいれるかによって、それぞれの作品の特徴が生じます。

バフチンは小説にとりいられる「他者のコトバ」の文体として四つの分野をあげています。

① ユーモア小説における他者（世間）のコトバ……ディケンズなどの書くユーモア小説では、作者が「語り手」を立てずに、直接に物語る形式をとります。そのとき、作品は作者自身のコトバのほかに、世間で使われているようなコトバを文章の部分部分にとりいれます。そのようなコトバを引用することによって、作者は何らかの態度決定、つまり批評や意味づけをするこ
とになります。

引用によって作者のコトバと世間のコトバとは互いに「対話」の関係に入りますが、この場合、引用の基本的態度は肯定（好ましい）・否定（好ましくない）に分かれます。肯定の場合には「語り手」の態度に賞賛・感嘆などの調子が生まれますが、否定の場合には、皮肉やくすぐりなどのユーモアをとまいます。そのような批評がユーモア小説の特徴です。

② 「仮の作者（書きコトバ）」・「語り手（話しコトバ）」……小説の構成の基本は「作者」が直接に語るものです。その登場の仕方を、バフチンはコトバの特徴から二つに区別していま

す。作者が「書きコトバ」で語る「語り手」を立てたときには「仮の作者」とよび、「話しコトバ」で書かれるときは「語り手」と呼んでいます。

日本の小説では、「仮の作者」を立てた場合、「語り手」は「私」などの人称を持たずに書かれる場合が多く、主人公も三人称としてあつかわれます。それに対して、「私」などの一人称で書かれる場合は、作品の調子が「語りコトバ」になっています。

③主人公のコトバ……主人公が自分自身の立場から話す会話やひとりごと・つぶやきの文体をさします。これには「」や――などの記号がついているので、その文体の形は明らかです。しかし、地の文にもこのコトバが入りこんでいるので小説は複雑になります。

主人公のコトバには「作者」とのかかわりで小説独特のおかしな表現があるので注意が必要です。一般の表現では「私は腹が痛い」とはいえますが、「彼は頭が痛い」というのはヘンです。なぜなら「彼」の痛さを感じられるのは彼自身しかないからです。それなのに小説では、しばしば「作者」は主人公の内面に立ち入って、主人公のコトバを代行できるのです。

④挿入的ジャンル……これははつきり引用の形式をとるので、会話と同じくらい分かりやすい表現です。日記・旅行記・自伝・手紙などの文章がそのまま引用されます。それは明らかな「他者のコトバ」です。これらの引用文は作者のコトバから区別された文体なので、引用する場合に作者は肯定・否定の態度を定めることになります。

さて、以上の四種類の文体構成は、どのような小説に見られるのでしょうか。もともと、一般的なのは、②の「仮の作者」や「語り手」を立てるもので、現代小説のほとんどがこの形です。①は小説というよりも、随筆や日本の私小説に代表されますが、子ども向けの物語や通俗小説の一部にも見られます。

しかし、基本的に①と②で書かれた小説でも、さらに③や④の文体がとり入れられているので、小説の文章は複雑になるのです。

小説にはさまざまな人物が登場して、さまざまな意見を述べるので、わたしたちは、どれか一人の人物から作者の主張を読みとろうとしがちです。しかし、作品の全体が作者の思想の表現であり、作者の責任は作品全体におよぶものですから、結局、最終的な責任を負うのは作者です。

それは作品の創造過程を考えてみれば納得できます。作者が「語り手」を立てて、「主人公」との対話で作品を構成する場合で説明しましょう。

まず、作者は「語り手」を決定し、「主人公」とその他の登場人物を配置します。しかし、人物の扱いは戯曲とはちがって平等ではありません。作者は「語り手」のコトバを基本に使いながら、所どころで「主人公」のコトバを引用します。その場合、会話はカギに入れられて「語り手」の責任から除外された形をとります。人物の会話は「語り手」のコトバとはちがった文体で表現します。そこにも作者の表現力が発揮されますが、引用は形式上のもので、

作者の責任は「主人公」の内部にもおよびます。

作者は「語り手のコトバ」で説明や注釈をしながら、必要な部分では「主人公のコトバ」を引用したり、批評をくわえたりして作品をつくりあげてゆきます。もちろん、作品がはつきりした対話形式をとらない場合でも、双方の間の対話的な関係は作者に意識されています。ここに小説というジャンルのもつ批評性の根源があります。

作品の批評で登場人物の性格や心理などが問題にされることがあります。そのときも、人物の性格や心理が「語り手のコトバ」「主人公のコトバ」のどちらかで書かれているかを区別する必要があります。「語り手」の立場から書かれた人物の心理・性格は客観的になり、「主人公」の立場から書かれると主観的になります。書かれた内容だけでなく書かれたコトバのちがいかから人物に対する作者の評価がわかるのです。

そのように、作者はあるときは「語り手のコトバ」で人物を客観的にながめて描き、あるときは「主人公のコトバ」で主人公自身の内部を描きます。その場合、「語り手」の考え方と「主人公」の考え方との間にズレが生じることもあります。その考え方のズレが、さらにつきの対話を生み出してゆきます。それが小説の原動力です。

小説は単にストーリーを追って組立てられるものではありません。このような対話によってテーマを深くほりさげるものです。そこから小説の本質である人物（＝人間）のモラル（行動様式）への批評が生じるのです。

4 小説の対話構造

ここで日本の小説の対話構造の实例を見ましょう。日本で小説の方法やその新しい形式に強い関心をもった作家のひとりに太宰治がいます。太宰治は「二十世紀旗手」という題名の小説も書き、その中で「二十世紀小説」というコトバも使っています。ここで例にあげるのは、作品集『晩年』（昭和11年6月）におさめられている「道化の華」です。初期の作品ですが、太宰が新しい小説形式にめざめた記念碑といえます。

（1）ドストエフスキーと太宰治

「道化の華」は、太宰の最初の心中事件を素材にしています。女といっしょに海に飛び込んだ男が自分だけ命をとりとめて病院に入院したという話です。見舞いに来た友人たちとの交流や、つきそいの看護婦といっしょに近くの山に登るエピソードなどが書かれています。

「道化の華」が発表されたのは昭和一〇年五月ですが、その三年前の夏に書かれた「海」という作品がもとになっています。「海」はごくふつうの形式で書かれた作品でした。それが「道化の華」に書きかえられる経緯は「川端康成へ」（『文芸通信』昭和10年10月）という文章に書かれています。それによると、「海」は「たいへん素朴な形式で」「作中の『僕』とい

う男の独白などは全くなく、「物語だけをきちんとまとめあげたもの」だったそうです。それが、次のような経過で「道化の華」に書きかえられました。

「そのとし（引用者注・昭和七年）の秋、ジツドのドストエフスキー論を御近所の赤松月船氏より借りて読んで考へさせられ、私のその原始的な端正でさへあつた『海』といふ作品をずたずたに切りきざんで、『僕』という男の顔を作中の随所に出没させ、日本にまだない小説だと友人間に威張つてまはつた」。

太宰がここに発見して実行したのは「対話」の理論です。バフチンの「対話」理論と同じく、太宰が小説の対話構造を発見したのもドストエフスキーの縁からだったという点に、現代小説の運命が感じられます。

（２）「道化の華」の書きだし

「道化の華」の書きだしの四段落だけを引きます。それぞれの段落が独立した文体によって組み入れられています。形式段落ごとに丸数字をつけてあとで分析します。（次ページ参照）

（３）「道化の華」書きだしの文体

書きだしの四段落で、それぞれの文体が小説の構成要素となつて対話的な効果をあげています。この四つの文体の特徴を一つずつ調べて、どのように表現してよんだらよいか考えてみます。

①「ここを過ぎて悲しみの市。」^{まち}

②友はみな、僕からはなれ、かなしき眼もて僕を眺める。友よ、僕と語れ、僕を笑へ。ああ、友はむなしく顔をそむける。友よ、僕に問へ。僕はなんでも知らせよう。僕はこの手もて、園を水にしずめた。僕は悪魔の傲慢さもて、われよみがへるとも園は死ね、と願つたのだ。もつと言はふか。ああ、けれども友は、ただかなしき眼もて僕を眺める。

③大庭葉蔵はベッドのうへに坐つて、沖を見てゐた。沖は雨でけむつてゐた。

④夢より醒め、僕はこの教行を読みかへし、その醜さといやらしさに、消えもいりたい思ひをする。やれやれ、大仰きはまつたり。だいいち、大庭葉蔵とはなにごとであらう。酒でない、ほかのもつと強烈なものに酔ひしれつつ、僕はこの大庭葉蔵に手を拍つた。この姓名は、僕の主人公にぴたり合つた。大庭は、主人公のただならぬ気魄を象徴してあますところがない。葉蔵はまた、何となく新鮮である。古めかしさの底から湧き出るほんたうの新しさが感ぜられる。しかも、大庭葉蔵とかう四字ならべたこの快い調和。この姓名からして、すでに画期的ではないか。その大庭葉蔵が、ベッドに坐り雨にけむる沖を眺めてゐるのだ。いよいよ画期的ではないか。

しよう。

①引用された文体……書きだしの一行「ここを過ぎて悲しみの市。」^{まち}はダンテ『神曲』から

「語り手」の引用したコトバです。作品の内容を予告するように、ある種の象徴的な意味がこめられています。作品の対話構成に直接つながるものではありませんが、作品の基本的な雰囲気をつくりあげています。このような文語体の文章は肯定的な意味で使われると作品の格調の高さを感じさせますが、逆に批判的に引用すればパロディーとなって滑稽な調子を生みだすこともできます。ここでは、格調の高さをねらっているので、堂々としたよみ方になります。

②主人公のコトバ（＝ひとりごと・つぶやきの文体）……この段落だけきりはなして読むと、まるで叙事詩をよむような感じがします。主人公「大庭葉蔵」の心中のつぶやきを文章にした主観的な文体だからです。しかも、わざわざ文語体で書かれているために、よみ手に事態の深刻さを感じさせます。この段落には、①から引き継いだ調子が生きています。ただし、現実の「内言」は、こんな形でコトバになるものではありません。その意味で、この表現はフィクションです。この文体は主人公の心と同一化した気分でのよむことになります。

③「語り手 1」の叙事的文体……この段落の二つの文は「語り手」による事実の説明の文体です。日本の小説では「語り手」が姿を見せずに客観的態度で書かれるのがふつうです。ここで作者の作品構成のベースとなる「語り手」が登場しますが、人物としての人格を持たないので、バフチンのいう「仮の作者」にあたります。一般にいわれる「描写と説明」の「説明」とは、この文体で書かれた部分を意味します。この「語り手 1」の役割は、主人公の客観的な状況を「事実」として説明することですから、アナウンサーのような客観的なよみになります。

す。

④「語り手 2」の批評的文体……これも「語り手」の文体ですが、③の「語り手 1」とはちがった態度で書かれているので、こちらは「語り手 2」と呼びます。太宰が「海」をずたずたにして、この文体を書き加えたことに「道化の華」への転換の本質がありました。この文体は、旧作「海」の内容と文章に対する批評者の役目をはたします。「批評」を基本的任務として、その態度で貫かれています。ですから、表現よみするときには、客観的な口調の「語り手 1」とはちがった批評的な態度を含んだよみになります。

③と④との文体のちがいは、それぞれの文章の文末表現のちがいかからもよみとれます。③の内容は過去の事件の「叙述」を目的に書かれたので、文末も過去形「てゐた」で終わります。しかし、④の内容は基本的に現在形で書かれ、文末の多くは現在形で終わります。ここには、現在の時点からその事件を「批評」し「評価」する作者の態度が表現されているからです。

さて、「道化の華」の書きだしのごくわずかの部分を見ましたが、このような対話の構造はたいていの作品に見られます。太宰治を例にあげたのは、小説の方法について意識的なもので構造が見やすかったからです。太宰治のほかの作品にも文体の変化や対話構造の明らかなのが多くつもあります。その代表として、「女の決闘」（昭和15年1月～6月）と「ろまん燈籠」

（昭和15年12月～16年6月）との二つをあげておきます。

小説における対話構造は、ここでとりあげた段落単位の文体の変化はもちろん、さらに文と

文とのつながりや一文の内部といった細かい部分にもあらわれるものです。表現よみをするこ
とによって、そのような細かい対話構造までが明らかにになります

(渡辺知明『表現よみとは何か―朗読で楽しむ文学の世界』1995明治図書出版)