

翻訳

モーニカ・フルーデルニク 物語論入門 (IV)

——語りの構造——

鈴木康志 (訳)

解題

本稿はモーニカ・フルーデルニク (Monika Fludernik) の『物語論入門』2006年 (*Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG.) の第4章「語りの構造」の翻訳である。『言語と文化』第47号 (2023年) において第1章「物語と語り」と第2章「物語理論」の翻訳を行い、第48号 (2023年) において自由間接話法に関わるに第7と第8章の翻訳を行った。本来ここまでの予定であったが、昨年は物語論のフランツ・K・シュタンツェル教授が100歳を迎えられたこともあり、第49号 (2024年) では同書9章のシュタンツェルの物語理論の部分のみ翻訳を行った。これに一定の反響があったこと、さらにわが国ではドイツ語圏の物語論の紹介が充分でないこともあり、フルーデルニクの翻訳を今しばらく続けることにしたい。

第4章 語りの構造 (Erzählstrukturen 原文32ページ)

[叙述のレベルと叙述されたもののレベル(Darstellungsebene und Ebene des Dargestellten)]

どの物語においても基本的に二つのレベルが区別されうる。叙述された世界のレベル (物語内容) と伝達 (Vermittlung [媒介]) のレベルである。小説においてはこの叙述のレベルは語り言説あるいは語り報告で、それは1人称物語やアオクトリアルな3人称物語では語り手の報告である (1人称物語の例はギュンター・グラスの『ブリキの太鼓』とチャールズ・ディケンズの『デイヴィット・コッパフィールド』、アオクトリアルな物語の例はゲーテの『親和力』やヘンリー・フィールディングの『トム・ジョーンズ』あるいはバルザックの『ゴリオ爺さん』である)。この語り手人物は一方においてストーリーの登場人物でもありうる (1人称物語では語り手は自分自身の経験を報告する)、あるいは他方、登場人物の世界の上に立ち、この世界をアオクトリアルに記述することができる (アオクトリアルな語り手)¹⁾。つまりアオクトリアルな語りの言説は、暗示的ないし明示的に呼びかけられる読者に物語を語る語り手の発話を装う。他方この伝達 (媒介) のレベルは後退し

てしまっていて、その結果読者は語り手がいないかのような印象をもつことがある。これはとりわけ出来事がある小説の登場人物の思考世界によってフィルターに掛けられ呈示されている現代の心理小説にあてはまる。F. K. シュタンツェルは、そのようなテキストをいわゆるペルソナルな語りの状況（以下9章参照）のプロトタイプの例として分類した。

【語り手人物 (Die Erzählerfigur)】

語り手の機能の際立ち、ないし隠ぺいは英語圏では、「表立った (overt) 語り手」対「隠れた (covert) 語り手」(チャットマン) という概念によっても書きかえられている。ある明白な語り手人物 (overt narrator) は、はっきりと陳述者として現れ、1人称(「私」)の人称代名詞を越え、その見解を表明し、同時に文体的そして物語的に目立つ語り手人物である。シュタンツェルは人格化された語り手 (personalisierter Erzähler) と呼び、英語では「劇化された語り手 (dramatized narrator) (Booth 1961年)」という概念も用いられている。明白な語り手の特別に形式化された変種は、シュタンツェルによれば「肉体化された私 (Ich mit Leib)」である。語り手人物はそのような場合は、その外見記述に至るまで詳しく性格づけられる。そのような語り手人物はナレーションのレベルで行動し、デスクに座り、実のなったリンゴの木を眺め、頭をかき、妻や子供、前歴やはっきりとした性別さえももつ。フィールディングの小説『ジョウゼフ・アンドルーズ』(1742年)において語り手は、矛盾した情熱によって引きさかれているブービー夫人の苦悩を語る、その際語り手は、彼女の優柔不断さ (Hin- und Hergerissensein) を法廷での陪審員のジレンマと比較している。

作者はかつてウェストミンスター法廷で、これと同様の光景を見たことがある。ブランドン弁護士は右側、パズル弁護士は左側についていたが、(報酬が完全に同じ額なのか) 判定の天秤は交互に左右の秤皿に傾くのだ。[...] ついには聴者の頭脳が混乱して何が何やらわけもわからず [...] 人間の良心の内部にも往々にして起こることで、羞恥心と正直とが一方の綱を引けば、賄賂と必要とが反対側の綱を引く。——いや、比喩だけならべていよとならば、いくらでもならべてご覧にいれようが、「賢者には一言にしてたる」とやら。比喩とても同じこと、数ばかりならべ立てるのが自慢でもあるまい。作者も筆を一転して、必ずや読者が心痛の種としておられるようわれらが主人公の動静をうかがうとしよう。(フィールディング『ジョウゼフ・アンドルーズ』(上) 朱牟田夏生訳 岩波文庫 65-66ページ)

語り手自身がそのような公判にいた(つまり「肉体化された私」)、その後はしかし主に比較を行う語り手として目立つ、つまりメタ物語レベルに従事し、そして物語に、ないしむしろ

主人公のジョウゼフ・アンドルーズにもどることで終わる。

いくつかのポストモダンな物語においては、テキストの物語内容は縮小され、短編小説の主要関心が、デスクにすわり、テキストを生み出すことのできない絶望した語り手に向けられる。隠れた語り手人物は、それに反して目立たず、はっきり現れず、あるいはある程度陳述者として現れるにすぎない。

チリ王国の首都サンチャゴで何千という人が亡くなった、あの1647年の大地震が起こるときに、罪に問われていた一人の若いスペイン人、イエロニモ・ルジェラは閉じ込められた牢獄の柱にもたれ、自分で首をつって死のうとしていた。(クライスト『チリの地震』)

[映画と語り手 (Film und Erzähler)]

映画において叙述のレベルを形成するのは視覚的、聴覚的な印象の結合である。それに対して物語論者や映画批評家は様々な概念を打ち出した。チャトマンは「映画的な語り手 (cinematic narrator)」があるという見解を取る、ヤーン (Jahn) は FCD (filmic composition device) と呼び、ボードウェル (Bordwell) とブラニガン ((Branigan) はそれに反して映画メディアに語り手を設定することを拒否している²⁾。同様にパレーや漫画における叙述レベルもメディアによって様々であり、特に絵画や音楽では (Wolf 2002年参照)、(絵画における) 時間的な連続ないし叙述された世界 (人物, 対象, 音楽における筋) の要素を叙述レベルと結びつけるのはむずかしい。例えばリヒャルト・ワーグナーにおいては、繰り返されるモチーフや人物は一連の音と符合づけられている、しかしペルリオズの『幻想交響曲』のような標題音楽ですら、そう簡単には虚構世界と関係づけられない多くの聴覚的な物質が残っている。

[聞き手 (Die Leserfigur)]

語り手と並んで、受容者のレベルでは聞き手 (英 *narratee*, フ *narrataire*) が立てられなければならない。聞き手は虚構的な姿でもありうる——語り手は、彼の話例えば友人つまりある特定の人物に語る、その人物はプロットのレベルでいかなる行為をすることはなく、いわば「舞台裏 (Off)」で存在するにすぎなくても、語り手同様に虚構世界に属している人物である。しかしながら聞き手は大抵小説にあって、彼らがしばしば、潜在的あるいは顕在的に男性ないし女性として示されたとしてもあいまいなものである。ローレンス・スターンの有名な“Dear Madam”の呼び名やジョージ・エリオットの男性読者の喚起「読者は……軍人のような姿勢をとったり……することのない、並外れてかしこい方であるにちがいない。」(『フロス河の水車場』工藤・淀川訳117ページ) は典型的な例である。しばしば読者はなに

かするように要求されることもある「その翌日フィリップはどんなに気もはれればとディーン家を訪問したかは読者のご想像にまかせる」（同訳284ページ）。聞き手はある登場人物に変化するほど具体化されることすらある。イタロ・カルヴィーノの『冬の夜ひとり旅人が』では、読者はドアを閉めるように命じられる。後にわれわれは、読者のこの小説を買った本屋への遠出についても知ることになる（後述参照）。具体化のこのスカラーの端に、内包された読者がいる。内包された読者はテキストから構成された受容人物で、読者は、内包された読者を理想的な読者位置として作り出すが、実際の読者がその位置をとることはない。

[外的な語りの構造と内的な語りの構造 (Äußere und innere Erzählstrukturen)]

叙述レベルと叙述された世界のレベルの区別とならんで、さらに基本的な構造も区別される。例えばどんなメディアでも物語は外的にも内的にも構成されている。

[パラテキスト (Paratexte)]

外的なパラテキスト的構造要素は、例えば本の表紙（タイトルのページ）、裏面のこの本へのコメント、裏面あるいは序文に印刷された書評の抜粋、著者や著者の別の作品ないししばしばその出版社によって同じシリーズですでに出版された本などの情報、さらに目次、序文、案内、編者の解説的な注釈、文献目録などである。その著『パラテキスト (スイユ)』³⁾でジェラルド・ジュネットは、編者のペリテキストのカテゴリー、著者の名前、作品タイトル、献辞、先頭に置かれたエピグラム、数種の序文と、導入、テキスト内のタイトル、注と作品最後のいわゆるエピテキストを区別する。私たちはすでに3章でこのパラテキストの幾つかについて述べた。映画では例えば上映において、最初の宣伝や映画スタッフ一覧 (die Credits) などをそのようなパラテキストに加えることができる。

小説テキストの視覚的な形姿も、それが模倣に動機付けられていない限りは、外的な語り構造に数えられうる。ここでは文字の大きさの印刷的な要素、テキストにパラテキスト的に添えられている傍注や図などである。作者と出版上の責任の境界はしかしながらこの分野では引きにくい。

それに対して物語において、(会話における)音の強さ、(語り手のイタリックでない発話との比較での)内的発話、あるいは(虚構世界における事実の所与に対する)ファンタジーを体系的に表すように導入されている(イタリック、ボールドや大文字)のような文字タイプの区別は、内的な作品構造の部分として議論しなければならない。映画では例えば露出、パースペクティヴ、ズームあるいはフェード(ぼかし)によって類似の効果が得られうる。

ここでは主に出版や商品化特有のパラテキストを語りの的に重要なものと分けることが問題となる。そこで例えば小説や映画のタイトルは明らかに作品に属し、(大抵編者ではなく著

者によって決められる)。他方タイトルは物語そのものの部分ではなく、そのメタ物語の要素の一つである。映画においてタイトルは、例えばドラマにおける「配役」表に相応するスタッフ一覧のように、しばしば始まっているストーリーの一部とみなされるので、タイトルは物語作品の一部であることはあきらかである。類似のことが章配分の本質的な構造要素や章の表題にもあてはまる。幾つかの長編小説は、巻に分かれ、その巻が再び章に分かれるような部分をもっている（例えばビクトアール・ユゴーの『レ・ミゼラブル』ドイツ語訳『不幸な人々』）。

[章 (Kapitel)]

章は、初期近代においてはじめて段々と現れ始めた。しかし英文学より、ドイツ文学において早く現れ、劇の幕の区別のように章も、もとは章の区分のなかった作品においても多様に取りつけられた。18世紀半ばに入ると近代以来で再び章区分のない小説が増加する。章は、存在したとしても、その機能は時として内容より読者のため、章はテキストを読者向けに分け、必ずしもプロットの重要な切れ目を表すものではない。

これらすべての注意 (caveats) にもかかわらず、章がテキストのまとまりとして、しばしば3つの機能を果たすことは確かである。

1. 章は、ジャンル技術的、美的そしてメタ物語的な問いに対する語り手の個々の説明を可能にする。これが特にはっきりと見られるのがフィールディングの『トム・ジョーンズ』であり、この作品では小説のどの巻も語り手が当該作品の詩学について述べることで章が始まる。

2. 章は場面の变化あるいは他の登場人物への交替を際立たせる。新しい章は、別の語りの筋への場面変化、しばしばフラッシュバック、物語内物語あるいは引用されるドキュメント（往復書簡や日記の記入等）への場面変化を読者に容易なものにする（Nischil 1981年, Fludernik 2003年参照）。

3. メタ物語の要素としての章の見出しは、語り手にメタ虚構的な遊びを可能にする。その遊びは、章の見出しの表現のうちに、つまり章の区切りの意図的、気ままな選択、あるいは章変化のメタ物語的なコメントのうちに反映される。

[例文 (Beispiele)]

特に目立ち、ユーモアに満ちた章の一部ないし章の見出しは、例えばフィールディングの『トム・ジョーンズ』(1749年)に見出される。

あとの場面は歓喜と弁解と世辞ばかり、当事者の口から聞いてこそ快いだろうが、受け

売りのまた聞きでは退屈しごく。されば我らもこのへんで対話を打ち切って、万事があわれソファイアの破滅をめざして用意されたその宿命の時刻に飛ぶといたそう。

さあれこれはこの物語の全篇を通じていちばんの悲劇、我らも独立の1章で扱うとしよう。(第15巻4 朱牟田夏雄訳 岩波文庫(4) 22ページ, 以下も朱牟田訳)

この箇所は、次の章で彼女の父親の予期しない到着で無に帰することになるソファイアのレイプを計画しているペラストン夫人とフェラマー卿の会話で終わる。章の最後は、場面と時間の変化を予告し、その章の出来事より効果的な呈示のためのメタ物語的な注釈を添える。この小説の章の表題も、どのように語り手が読者を意図的に騙し、いかにユーモアの目的のため、章の内容にすら矛盾するタイトルが用いられるかを説明する。すでに引用した4章では「婦人が弁舌を悪用すればいかに危険な弁士となるかを示す」という表題である。そのような教訓的な表題とならんで読者への効果に合わせた表題もある、「この章、一部は読者の心を動かし、一部は読者を驚かせようか」(第15巻5)、内容を神秘的な仕方で覆い隠し、緊張を生み出すもの「短くも甘い1章」(第15巻8)、構成に関するもの「物語はやむをえず後方をふりかえる」(第16巻8)、そして機知に富んだヴァリエーション「まことに恐ろしい1章、大方の読者、夜、ことに一人のときなど、あえて本章に進み入るなかれ」(第7巻14)。それと比較できるドイツの章の表題は『阿呆物語』(1668/69年)とヴィーランドの『アガトン』(1766/67年)からの以下のような例だろう「この話が作り出されたという疑惑を幾人かのうちに呼び起こすものとはどれか?」(『アガトン』第2巻4)、「何において、歴史記述家は一致した無思慮の罪を犯すのか」(同書第5巻6)、「6章は短く、敬虔のあまりジムブリチウスは気絶する」(『阿呆物語』第1巻6)、「前章より短く、楽しく」(同書第2巻21)(ジャンルとしての章の表題については、ドイツ文学では Wieckenberg 1969年、フランス文学では Schnitzler 1983年参照)。

しかしながら私の見方では、章を均一的にすえた小説はない。章の切れ目の多くは実用的な性格のもので、——長い語りを受容しやすい「少量 (Häppchen)」に分割する。それに対して幾人かの作家たちは、特に19世紀の作家たちは、章を作るエキスパートである。連載雑誌による作品の発表により、ディケンズのような作家にとって、結末をいつも特にハラハラと終わらせること、どのエピソードにもできるだけあらゆる語りの筋を明らかにし、個々の連絡部分を3章から4章の続きとしてよりはっきりと形づくるのが必然となった。

章と似た構造モデルは映画においても見られる。しかも場面の変化が(『10年後』『牧場では』)のような文字要素で示されるような早期の映画だけではない。私の知る限り、このアスペクトは今まで映画批評ではまだ充分には注意を払われていない。特にテレビ映画では、その間この構造は挿入されるコマーシャルにより明らかに際立出されている。その際こ

こでもサスペンスの要素は中断の位置づけに影響を与える。

内的な語りの構造 (Innere Erzählstrukturen)

[語りのレベル (Erzählebenen)]

初めに様々な語りのレベルが区別されうる。そこで語りのよく知られたコミュニケーションモデルによれば (A. Nünning 1989年, Coste 1989年, Sell 2000年), 語り手 (つまりテキストに設置される語り手人物) が聞き手とコミュニケーションするレベルがある。語りないし語りコミュニケーションのこのレベルは, 暗示的に (implizit) あるいは明示的 (explizit) に形態化されうる。そこでリアン・ファッシーグの『罪びと, マクダレーナ』(1995年)における女性語り手は, 彼女の相手に明示的に語りかける, 「いまあなたは私の話をしっかり聞くのです, 司祭様」。この虚構的な人物は女性の語り手の呼びかけが向けられた人物である。この人物は, テキスト内に (ただ単にプロットレベルで作りに上げられただけではない) 登場人物で, 聞きはするが, 叙述された世界のレベルで出来事に介入することはない人物である。語り手の報告のコミュニケーション状況は懺悔のそれである。他の小説は, その相手を納得させ, 惑わしあるいは幻惑しようとする語り手を提示する。そのような虚構内的な読み手/聞き手人物 (司祭は, たとえコミュニケーションレベルであったとしても, 虚構上に「存在する」) とならんで, 相対的にあいまいのまま, 現実の読者と同一視されるかもしれない, あるいは読者が, 場合によってはそれとは距離をとりたいような聞き手が頻繁に存在する。ピクトリア女王時代の女性小説において, 女性の語り手が, 「親愛なる読者 (dear reader)」に呼びかけるとき, 現実の読者への内的な関係も示唆されている。それに対して聞き手のおろかさを非難するローレンス・スターンの「親愛なるマダム」のコメントは, 読者がこの聞き手からアイロニカルに距離をとる, メタ虚構的な道化に寄与している。

[内包された作者ないし内包された読者 (Impliziter Autor bzw. Leser)]

少なからぬ物語理論家は, 語り手人物と聞き手のこのコミュニケーションにさらにいわゆる内包された作者 (implied author (Booth)) と内包された読者 (Iser) のコミュニケーションの第二セットを設定する。内包された作家は, 実際には登場人物ではなく, 作品全体の意味を一つのものとして捉える一人の読者ないし解釈者の構成体である。『リトル・ドリット』において, ディケンズは社会的な強制の優位を表明しようとしている, という文章は, 小説の読みとその小説の意味に関する推測に基づいた作者の意図を作り上げている。ここでディケンズは歴史的なチャールズ・ディケンズ (現実の作者) とではなく, 読者が作品意図から作り出す像と同一視すべきである。それと同様に, 内包された読者 (英 *implied reader*, フ

lecteur implicite) は現実の読者ではなく、作品から受容態度を読み取る解釈者の構成体である。そこで多くのディケンズの小説では、あらゆる社会批判的な要素にもかかわらず、非常に市民的な世界観が体現化されている、その内包された女性読者が、ビクトリア女王時代の労働倫理感、性的な現実の隠ぺいに義務づけられているのを感じるようなテキストになっているとすることができるだろう。

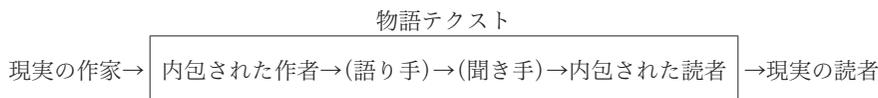


図4 語り—コミュニケーション的状况 (Chatman 1978年151ページより引用)

[語り手の機能 (Funktionendes Erzählers)]

語り手はいったい語りテキストの中でどのような機能をもっているのだろうか。ここではまずコミュニケーション機能に集中した。しかしながら語り手は他の一連の機能をもっている、それを簡単に述べることにしよう。以下の記述は、語り手の機能を多分最も詳細に記述したニュニング (Nünning (1989, 1997)) に基づいている。第1に語り手は、語られた世界を呈示する語り技術的な機能をもっている。この機能では、語り手は隠れたままでいることができ、明示的な語り手として現れる必要はない。第2は、語り手がコメントしたり、解説したりする機能、語り手はなぜ出来事が生じたのかを説明し、出来事を政治的、社会的な状況に還元し、登場人物のモチベーション等々を解釈する。この機能は明示的な語り手人物、大抵語りテキストにおいて「私」で登場する語り手人物をも必要とする。重要なことは、このコメントが物語の叙述された世界と関係していることである。そのような評価や説明は、まず第一に特定の登場人物に対する読者の共感や反感を喚起すること (共感操作) と語られた世界ないしその受容に対する規範システムを発展させることを目的としている。第3は、語り手は、例えば「人間は話すことによって墮落した動物である」あるいは「男の子は男の子であろうとする」といった、いわゆる格言的現在の文で、一般的に当を得たテーゼを述べるモラリストや哲学者のふりをする。ここでは同様に明示的な語り手の発言は、仮にそれが暗示的には登場人物の世界に適合されなければならないとしても、ただ単にその登場人物の世界だけでなく、世界そのものに向けられている。語り手は、虚構世界における出来事を一般的に有効な法則の例として示すためののみ、格言的な洞察を述べる。語り手の一般的に有効な発言も、読者によるテキストの解釈を軽減させる規範システムの作成に役立つ。第4に、語り手は物語のコミュニケーション状況と関係する仲介的な機能をもつ (聞き手への呼びかけ、語り出来事のメタ物語な発言)。もちろん、語り手報告の文においては、これらの機能はお互いばやけてしまう。例えばある人物を記述する報告的な文が、評価するような形容詞

が付けられる場合、つまり 1 と 2 の機能が組み合わされている場合などである。

[信頼できない語り手 (Der unzuverlässige Erzähler)]

語り手人物が、社会的に有効な規範を、その見解や態度によって犯すため、その信頼を失うとき、ある特別な場合が生じる。そのような信頼を失った語り手 (英 *unreliable narrator*, フ *narrateur non-fiable*) は (虚構的) 現実をゆがめて呈示する。その理由は、語り手人物が、脅迫観念に取りつかれているためか (そこでトルストイの『クロイツェルソナタ』の内的物語の語り手を憑りつかれたものと呼び、彼の結婚解釈を気の狂ったものと捉えることができる)、その言説から不道德あるいは陰険な人間として暴露されるためか (フォークナーの『響きと怒り』のジェイソン・コンプソン) ないし出来事の事実の背景を理解していない (しかし読者は行間から擬似的に真理を読み取っている) 素朴な同時代人であることが判明されるからである。ナイーブな信頼できない語り手の例は、マライア・エッジワースの小説『ラックレント城』(1800年)における使用人である。ドイツ文学ではトーマス・マンの『ファウスト博士』(1947年)の周縁的な 1 人称語り手のゼレヌス・ツァイトブロームが信頼できない語り手である。なぜなら彼はアドリアン・レーヴァーキューンの秘密をただ不正確にしか捉えていないからである。

信頼できない語り手は、これを「発見」したウェイン・C・ブースのモデル内では、内包された作者と結びつけられる。読者は、内包された作者に、1 人称の語り手の見解と異なる考えがあるとみなしたときのみ、その 1 人称の語り手が信頼できないと見抜く。信頼できない語り手はあたかも内包された作者が 1 人称の語り手の背後で読者とコミュニケーションしているかのような印象を呼び起こす。1 人称の語り手は、読者が信じると値しないと正体を暴く登場人物として意図的に構想されている。信頼できない 1 人称の語り手は、それゆえ虚構性の印であり——実在の 1 人称語り手は自ら正体を明らかにし、彼らは作品の解釈や作品意図によってこっけいなものにされることはない (Löschnigg 1997年)。それに対してアンsgar・ニュニグ (Ansgar Nünning) は受容理論的に基づいた信頼できない語り手の分析を呈示した (1998年)。その分析ではテキスト上のシグナルや疑いの要素も指示される。そこでエドガー・アラン・ポーの短編小説の多くの 1 人称語り手のように、彼が継続的に嘘をつかないことを断言する場合は、語り手は疑わしいものとされる。

[誤りを犯しうること (Fehlbarkeit)]

信頼できないことが、アオトリアルな語り手や移し手人物にも帰せられうるかどうかは、物語研究者では意見が分かれている。シーモア・チャトマンは語り手人物に「誤りを犯しうること (*fallibility*)」という概念を導入した。ジョイスの『ユリシーズ』のブルームは

信頼できないのではなく、その限られた視点により、誤りを犯しうるのだろう。

[語り手としての登場人物 (Figuren als Erzähler)]

語り手人物と聞き手の間のコミュニケーションレベルの下で、さらに内的なレベルが定められる。虚構世界においては、つまりさらに登場人物でありながら、語り行為を行う語り手も存在する。彼らは、他の登場人物に問いかけたり、彼らにある物語を語る。そのような物語内物語は物語内容のレベルで生じる。(ジュネットの用語でいえばそれらは物語世界内である)。語られた物語内物語(つまり物語のうちに提示された世界)はバルが物語世界下と呼んだ、物語下のレベルにある。(ジュネットはそれをメタ物語世界と呼んだが、接頭辞 meta は「メタ言語学的」のようにある事柄に関してコメント、つまり上位の言説レベルを指すように思われるので、うまくない用語である)。

[枠物語 (Rahmenerzählung)]

物語内物語と並んで枠物語もある。枠は(以下角ばった括弧を表す)、ただ物語の冒頭だけ、最後だけ、物語の冒頭も最後も、あるいは追加的、継続的に置かれうる。ネルス (Nelles 1997: 147-49) は、最初の型を「前付き (introductory)」, 二つ目を「ターミナル構成 (terminal framing)」と呼んだ。ドイツ語では A は導入枠, B は最後枠, C は包囲枠, D は継続枠と言えるだろう。(MacHale (1987: 117) はタイプ A と B を「クローズフレーズの欠けた」ないし「オープンフレームが欠けた」と性格づけている)。

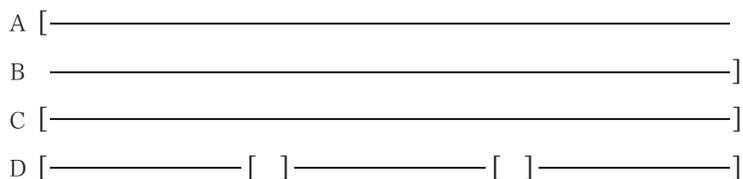


図5 枠物語の4つのタイプ

[枠物語の例 (Beispiele)]

例えばヨーゼフ・コンラートの小説『闇の奥』は、1人称の語り手マーロウとその友人たちがテムズ川でボートに乗っている場面で始まり、それからマーロウの話しが続く、そして最後に再び話を聞いたボートの中の男たちのもとになることになる。ヘンリー・ジェイムズの『ねじの回転』では、それに対して物語の冒頭が枠になっていて、その中で友人たちのグループが、本来のストーリー朗読にいたるまで怪談を交代しながら話す。継続的な枠構造の例はシュトルムの『白馬の騎士』である。そこでは教師がその物語内物語を再三中断する

(以下11章参照),あるいはトルストイの短編『クロイツェルソナタ』(1889年)である。慣例的でないのがBの最終枠物語である。ここでは頻度の高いのは,物語内物語が語られずに,トーマス・ピンチョルの『重力の虹』のように,読者がテキストの最後にそこからはじき出されるビジョンである,そこでは(少なくともある読み方では)小説全体が,主人公スロースロップが,たった今見ていた映画と判明する。

[多様な枠構造 (Mehrfache Rahmung)]

作中人物が物語を語るときには,これらの登場人物が属している語りレベルも,ある枠構造を呈示する。枠構造と物語内物語はつまり互いに中に組み込まれた帰納的な要素である。

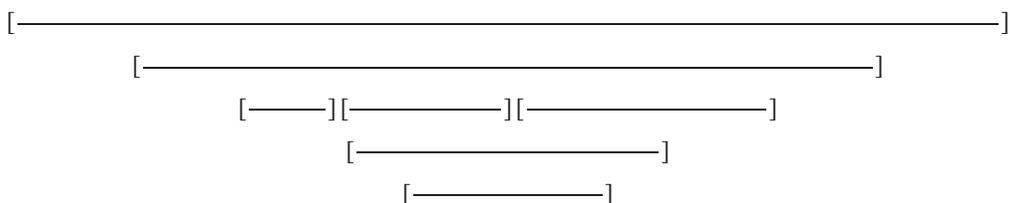


図6 枠物語と物語内物語

複雑な枠構造をもった最も有名なテキストは『千一夜物語』である (Ryan 1986年参照)。枠物語の最新の研究 (Nelles 1997年)は,枠構造が,垂直と水平の語りレベルでありえることを強調している。つまり組み込まれた話は『千一夜物語』のように,そのつど一人の登場人物が語る話でもあり,この話の中にまた一つの物語が語られる(垂直の軸),組み込まれた物語は,またそのつど物語世界内的のレベルにくるまれる。組み込まれた物語は,垂直性が明示的に明確に示されることなく,相互に並んで存在しえる。解釈のうちにはじめて,問題のテキスト部分が「組み込まれている」ことを認識する。ネルス (Nelles)はさらに認識様態的な枠と存在論的な枠,つまりただ登場人物の思考世界にのみ存在する組み込まれた物語と実際に虚構世界において生じた枠物語を区別している。

プロットとしての物語内容 (Die Geschichte als Plot)

[プロット (Plot)]

ドイツの物語研究は,ほぼ物語の言説レベルに集中してきたにもかかわらず,物語内容のレベルももちろん同様に重要である。そのためにはまず第一に,ここではフェアベルではなく,プロット,つまり物語ないし映画あるいは劇としてのメディア化に先行する,すでに首尾一貫し,動機的にも構成化された物語内容が問題になることを予め断っておかなければなら

らない（第1章参照）。

物語内容のレベルは大抵の物語理論においては、自明のように場面設定（セッティング）と行為項（アクタント [actant]）の組み合わせとして叙述される。逆説的に、伝統的な物語内容の基礎要素はただ存在的な、つまり静止体質にある。行為項や場面は物語テキストにおいては大抵記述部分として機能している。行為の連続、——作中人物の行為——によって始めて時間的な基礎状況が生じる。そこでチャトマンはストーリーレベル（物語内容レベル）に「事象 (events)」と「存在者・物 (existents)」を分けた。しかしながら行為項を典型的に人間的なものとして見れば、その行為をその存在的な様相の一部として捉え、場面も動的に、つまり外から主人公に影響を及ぼす出来事や発展を含んだ環境と見ることもできる。プロット研究の最良の概観は Wenzel (2004年) 所収のヤン・フィリップ・ブッセのものである。

[プロットのつながり (Plotstränge)]

プロップやブレモンの研究は、直線的なシークエンス（連続）の構造化に限られていた——メルヘンでは結局途上の主人公の行為は、彼に課せられた課題の実現のために重要となるのに対して、後にはプロットの様々なつながりの結合と多様性が注目の中心になる。そこで比較的長い作品は、しばしばいくつかの場面や行為の担い手をもつ、それらは場面の変化によって、あるいは時間の飛躍あるいは田舎の邸宅から町の住居へ、戦場の軍隊から、その家族への言説的な変化によって構成的に相互に結び付けられなければならない、その際様々な主人公とその物語内容がいかに時間的に相互に調整されうるかという複雑な問題も生じる。二人の人物（グループ）の出会いに際して、物語は回顧的に新たに導入される人物の前史に入ってゆき、その物語を時宜にかなった状況にするのは、好まれるテクニックである。ドラマでは使者の報告はよくあるし、しばしば手紙（つまり物語内物語）がこの目的のために導入される。

[二者択一の世界 (Alternative Welten)]

最近の研究では特に潜在的な筋のつながりと論理的に相いれない筋が指摘されている (Ryan 1991年)。読者は、主人公が待ち望む出来事の発展、(例えば主人公がその愛する女性を手に入れるという希望を、共感をもって追う、だが一方実際のプロットではこのハッピーエンドは突然襲いかかる出来事によって挫折される、あるいは先に延ばされる)。ポストモダンな物語は、空想歴史 (Uchronie (Rodiek 1997年)) あるいは前歴史的な小説の戦略をも人気あるものとした (Helbig 1988年) : そのようなテキストでは、歴史から逸脱する出来事が描かれる。例えばフィリップ・K・ディックの『高い城の男』(1962年) のように連合軍

が第二次世界大戦で負ける話である。いくつかのサイエンスフィクションにある、並んで存在する異なった世界もプロットの構造に高い要求をする。サイエンスフィクションの存在論的な遊びに典型的なプロットにおける分岐はすでにプレモンで論じられていた。プレモンは、あらゆる局面に二者択一の展開の一つの決定、例えば主人公が城にやってきて、(A) 城に入るあるいは (B) そのまま騎行を続けるという選択を設定した。相互作用的なサイバーテキスト物語においては、例えば読者は話がAあるいはBで進むか決定することができる。二者択一のプロット筋をもつ物語においては、二つの出来事が「現実」であり、AとBとそこから続く発展が並んで存在する。ヒラリー・ダンネンベルク (Hilary Dannenberg) は、この実験を「存在論的プロットティング (ontological plotting)」というタイトルで議論した⁴⁾。

物語内容のレベルから今度はコミュニケーションのレベルへ、したがって語り手に取り組むことになる。

語り手：人称 (Der Erzähler: Person)

[1人称物語と3人称物語 (Ich- und Er-Erzählung)]

語り手と語り手によって「語られる」人物との関係、それは物語理論では「人称」という術語で表され、物語の構造の基本的な考察へのきっかけをも与えてくれる。日常の口頭での会話を考察すると、その中には私たち自身に起こった多くの物語が見出される。例えばクルトは、タクシー事故で危うく死にそうになったインドでの体験を報告する。このように1人称物語は一方ではわくわくさせる出来事に焦点を合わせるが、他方、クルトの描写によって出来事が真実であることも証明される。クルトは、ただ単にここで今日これらすべてを報告するだけでなく、自らその場において、自分自身その事故に見舞われたのである。1人称の語り手はストーリーの「登場人物」の一人であるので、ジュネットは1人称物語を「等質物語世界的 (homodiegetisch：語り手＝登場人物)」と呼んだ、またクルトが主要登場人物で、彼自身の体験した冒険が描かれるので、「自己物語世界的 (autodiegetic)」とも呼んだ。

この種の話は日常言語に多いが、都市伝説の場合のように、大抵以前私たちに報告してくれた他者に起きたことを私たちが語る物語もいくつかある。スーパーマーケットでバナナの結球に隠れていて、それが台所で大騒ぎを引き起こす巨大な蜘蛛はそのような話の典型的な例である。ここでは語り手と主人公は別の人物で、それをジュネットは「異質物語世界的語り (heterodiegetisch：語り手≠登場人物)」と呼んだ。口頭の語りとは異なり、文学においてはしばしば命名もされている3人称語り手の世界は、小説の登場人物の世界とはまったく異なる世界である。例えばフォンターネの『シュテヒリール湖』(1899年)におけるおとぎ話おじさんの語り手は、ニューヨークの両親の体験について私たちに報告する、私たちにとっ

て友人がもつ輪郭はまったくない。この友人、例えばペーターは語っている間私たちの前に立ち、腕を振り回す。しかしながら文学では伝達（媒介）のレベルは、たいてい物語にとって二次的なものとして体験され、語り手人物はしばしば声以外のなにもものでもない。

[1人称複数物語 (Wir-Erzählung)]

1人称／3人称物語（ないし等質一／異質物語世界的）のこの区別はしかしながら、さらなるヴァリエーションを隠している。つまり一方が語り手人物ないし聞き手と他方作中人物の関係の内にさらなる多彩なヴァリエーションがある。口頭の語りにおいてよくあるヴァリエーションは、複数1人称物語のそれである。夫婦、兵士たち、スポーツ選手たち、生徒たち、ボーイスカウトたち、彼らすべてが論議を呼ぶことを一緒に体験し、それについて1人称複数形で報告する。ずっと稀ではあるが、複数の他者についても語りながら、話され、記述されることもありえる。ナラトロジーにおいてはとりわけユーリ・マーゴリンが1人称複数物語の研究に尽力した (Margolin 2000年等)。

[2人称テキスト (Du-Texte)]

特に興味深いケースは聞き手の物語が描かれる2人称小説である。ドイツ語では、語りのレベルと物語内容のレベルの間の登場人物関係のこのヴァリエーションはむしろまれである。一方英語圏の文学やロマンス語圏ではこの語りの作品は多く存在する。例えばイタロ・カルヴィーノの小説『冬の夜ひとりの旅人が』は読者への呼びかけで始まり、次にいかにこの聞き手が本屋に行き、小説を買ったかが描かれる。

あなたはイタロ・カルヴィーノの新しい小説『冬の夜ひとりの旅人が』を読み始めようとしている。さあ、くつろいで。精神を集中して。余計な考えはすっかり遠ざけて。そしてあなたのまわりの世界がおぼろにぼやけるにまかせなさい。ドアを閉めておいたほうがいい。向こうの部屋ではいつもテレビがつけっぱなしだから。ほかの連中にすぐ言いなさい、《テレビは見たくないんだ！》と。連中に聞こえなければ、声を張り上げなさい、《本を読んでいるんだ、邪魔しないでくれ！》と。でもあんなにやかましい音では、あなたの声はおそらく連中に聞こえはしまい。そしたらもっと大きな声で怒鳴りなさい、《おまえはイタロ・カルヴィーノの新しい小説を読もうとしているんだ！》と。それとも、そう言いたくなければ、黙ってなさい。そして連中があなたのことをほっとしてくれるように祈ろうじゃありませんか。

楽な姿勢になりなさい、座るなり、横になるなり、身体をまるめるなり、寝そべるなり。仰向けに横たわるなり、横向きに寝るなり、うつぶせになるなり。ソファの上な

り、長椅子なり、揺り椅子なり、安楽椅子なり、クッション椅子の上なり。ハンモックがあれば、その上なり。もちろんベットの上なり、その中なり。あるいはヨガのポーズで、逆立ちの姿勢になるなり、だがその場合は当然本をさかさまにして。

確かに、本を読むのに理想的な姿勢というのはなかなか見つけにくいものだ。昔は書見台の前に突っ立って本を読んでいた。人間はじっと立っているのに慣れていたので。馬に乗っていて疲れると、そんなふうにして休息したものだ。以前は馬上でも本を読むなんてことを考えたものは誰ひとりいなかったが、でも今では鞍にまたがり、本を馬のたてがみの上に置くなり、特別製の馬具で馬の耳の間につるすなりして本を読むというのはなかなか気の利いた考えかも知れない。あぶみに足を入れた姿勢というのは本を読むのにとっても楽にちがいなさろう。足を高くしておくというのが読書を楽しむための第一の条件だからだ。(イタロ・カルヴィーノ『冬の夜ひとりの旅人が』冒頭、脇功訳 松籟社より)

カルヴィーノでは、読者は、初めのうちは個人的に記述された行為へと要求されるように感じる。後になってはじめて未完了過去の使用とともに、2人称(あなた)が虚構的な人物でなければならないことが明らかになる。

多くの2人称テキストは、語り手人物であるのか聞き手であるのかわからず、「あなた(du)」でもって指示される小説の人物の主観的な視点から記述される。このことは、例えばある女性が自分の人生をいわば遡って体験し、そのことにより結局、彼女の死と誕生の思い出が重なるイルゼ・アイヒンガーの『鏡の話』にあてはまる。

ポストモダンの文学における人称代名詞の実験は、この可能性をさらに最高にまでせり上げ、新たに考えだされた人称代名詞あるいは非人称代名詞 *es* (英語の *it*) あるいは *man* (フランス語の *on*) などによるテキストを試した (Fludernik 1996年222-36ページ)。

基本的に確認されることは、これらすべての人称代名詞 (*er, sie, du, wir, er*) は物語の主人公に関係していることである。人称代名詞的に現れる語り手は、それが例えば3人称小説であっても、あるいは2人称テキストであったとしても、いつも「私」である。語り手は話す(それゆえ「私」)であり、語り手が話す人とは「彼」「彼女」「私」「あなた」などである。ただ語り手自身がまた登場人物である場合のみ1人称小説である。この術語的な混乱は、ジュネットの術語(等質/異質物語世界的物語)によって巧に避けられる⁵⁾。

時間 (Zeit)

コミュニケーションレベルと叙述された世界レベルの関係とならんで、物語の時間的な形態化も本質的な構造要素である。ここでは一方では叙述された世界の出来事の順序が、叙述

レベルでの出来事の配列と比較され、他方では物語内容と物語言説の時間拡張の関係も考慮される。

[時間のテンポ, 語る時間と語られた時間 (Zeittempo: Erzählzeit und erzählte Zeit)]

この語られた時間はしばしば「テンポ (速度)」という概念のもとで扱われる。基本的には語りのテンポでは、どのくらいの読み時間, あるいは見る時間が出来事のどのくらいの期間になるか問題になる。語りのテンポは語る時間と語られた時間との関係 (Günther Müller 1948年) から生じる。語りの時間と語られた時間が等時 (isochron) になるのは極めてまれである。大抵ジュネットの術語の不等時性 (Anisochronien) が考察される。ジュネット, チャトマンその他にしたがって5つの基本的な可能性に分けられる。

[縮約的叙述 (Raffung)]

a) 語りの時間 (英 *discourse time*, フ *récit*) は, 物語内容に対して (語られた時間 英 *story time*, フ *histoire*) かなり縮約させる (英 *summary*, フ *sommaire*)。例として小説の冒頭や終りにしばしば主人公の青年時代あるいは主要筋のあとの主人公の人生 (例えば結婚後) が1章でまとめられる。そのように次の虚構的な例では, 主人公の子供時代 (1章) はかなり縮約され, 4ページで呈示される。一方後の章では (例えば大学での勉強の始まり) は3カ月の出来事が5ページにまとめられる。

| | | | |
|-------|---------|-------------|----------|
| テキスト: | 1章 | 2章 | 3章 |
| ページ数: | 3,4,5,6 | 7,8,9,10,11 | 12,13,14 |
| 筋の年月: | 20年 | 3カ月 | 1日 |

図7a 語りのテンポのモデル

b) 物語は軽度に縮約される (図7aの2章参照) レンメルトはこれを「時間縮約の語り (zeit-raffendes Erzählen)」 (Lämmert 1955年84ページ) と呼んでいる。

[等時法 (Isochronie)]

c) 物語は出来事と同じ長さ続く (英 *scene*, フ *scène*, ド *Ischronie*, 一致した語りとも (zeitdeckendes Erzählen [Lämmert; Martinez / Scheffel, 43ページ])。この場合は本来登場人物の発言の逐語的な再現あるいは相互に続く短かで素早い行為, 例えば殴り合いの記述に際しては生じうる。「彼は階段を上り, そのドアをノックした」はすでにゆがめられている——階段を昇ることはノックよりも明らかに長い, 語りテキストでは同じスペースをとっている。映画は出来事を一般に同じ時間の経過で再現するので, 本質的によりミメシス的であ

る。しかしそこにも選択がいたるところで働いている。車の運転、医者への訪問、睡眠等は映画においても小説と同様にかなり縮約、ないし省略される。

[引き延ばし (Dehnung)]

d) 呈示のレベルは、記述ないし思考呈示より出来事を引き延ばす。映画ではこの場合「スローモーション」のテクニックで応用するだろう。チャトマンは「伸長法 (Stretch)」と呼び、バルは「スローダウン (slow-down)」, レンメルトは「時間を引き延ばす語り」と呼んだ。この最も印象的なものとして、主人公が、その全人生が自らの傍らを通り過ぎていくのを見る死の場面が呈示される時、これを見ることができる。死の比較的短かい瞬間は、多くのページにわたり記述される。

| | | | |
|--------|-------|-------|-------|
| テキスト : | 7 章 | 8 章 | 9 章 |
| ページ数 : | 35-40 | 41-55 | 56-59 |
| 筋の年月 : | 2 日 | 1 時間 | 7 日 |

図7b 語りのテンポのモデル

[休止法 (Pause)]

e) 最後に風景、意識あるいは社会、歴史的背景 (コメント) の記述の機能が、叙述された世界レベルのいかなる出来事とも関連しえない。この場合は35章で示されたような「休止法」(ジュネット) が問題となる。

| | | | |
|--------|--------|---------|--------|
| テキスト : | 33章 | 34章 | 35章 |
| ページ数 : | 320-40 | 341-355 | 356-60 |
| 筋の年月 : | 3 カ月 | 1 日 | 0 |

図7c 語りのテンポのモデル

[省略法 (Ellipse)]

f) 叙述された世界の出来事が叙述のレベルでそもそも言及されないときは、まったく逆の場合が生じる。たいてい緊張の増加に役立つ語りの省略 (時間の飛躍、回避) が問題となる。本来省略は同じく選択に由来する縮約の最も極端な形である。通常物語は細部を積みすぎるので、多くはただ単にフィルターにかけられ、失われる。すでにトリストラム・シャンディーが同名の小説でローレンス・スターンが行ったように、もし物事が生じたようにすべて詳細に彼の人生を正確に描けば、その自伝が完成する前に人は死んでしまう。ここで紹介したモデルは一つのスカラーのモデルである。

しかしながらこのモデルは、ジュネットやチャトマンによれば、語られた時間の計測を許

| | 語りの時間 (ES) | | 語られた時間 (Ets) |
|-----------------|------------|-------------------------------|--------------|
| 場面 (Szene) | 物語 | $ES \approx Ets$ (両者は同じ) | 物語の出来事 |
| 引き延ばし (Dehnung) | 物語 | $ES > Ets$ (ES は Ets より長い) | 物語の出来事 |
| 縮約的語り (Raffung) | 物語 | $ES < Ets$ (ES は Ets より短い) | 物語の出来事 |
| 省略法 (Ellipse) | 物語が止まっている | (EX=) $0 < n (=Ets)$ | 出来事はさらに続く |
| 休止法 (Pause) | 物事はさらに進む | (EX=) $n < 0 (=Ets)$ | 出来事は止まっている |

図8 語る時間と語られる時間の関係の5つのタイプ (Martines / Scheffel 44ページより)

す出来事に完全に焦点が当てられていることが指摘されなければならない。叙述された世界の時間的な拡大が決まっていない (ポスト) モダンな特徴の物語は、時間経過が計られる物語構造にも従わない。そこで次に出来事の時間的な経過がおおい隠されているテキストには空時法 (Achronie) が適用される様に、出来事の実際の「経過」が決められないテキストもある。

[年代順：後説法 (Chronologie: Analepsen)]

同じことが叙述された世界と物語言説の間の出来事の配置ないし順番にもあてはまる。大抵の小説、叙事詩や映画は年代順の構造を示すにもかかわらず、ときにはかなり縮約された過去のシーンが状況によってフラッシュバックされたり、迫力を強めるために物語の冒頭が、出来事の真ん中に (medias in res) 押し込まれたりすると、物語理論はジュネットにならない、特にいわゆる錯時法 (Anachronien)、つまり物語の年代順の逸脱に注目した。最も頻繁に出会うのはフラッシュバック (英 *flashback*, *analepsis*, フ *analepse*) で、ここでは以前の出来事が、しばしば女性主人公の思い出の一部として、あるいはまさに描かれた予期しない出来事の説明として語られる。伝統的な特徴をもった小説においては、錯時法はしばしば語り時制の過去完了への変換で知らされる。映画では過去が総じて主人公の思い出のようにフェード=オーバー (dissolves) により、また白黒撮影術への交替によっても際立たされる。はっきり後説法で書かれた小説の一つがマイケル・オンダーチェの『イングリッシュ・ペイシエント』(1992年)である。その映画化においてもアルマシーのやけどとなる出来事が一連のフラッシュバックによりだんだんと明らかになる。

[予弁法・先説法 (Prolepsis, Achronie)]

逆のタイプ、予弁法ないし先説法 (英 *prolepsis*, フ *prolèpse*) は、この戦略が19世紀の小

説において頻繁に現れるにもかかわらず、すでに稀なケースである。ポストモダンの実験的なテキストに典型的なものが、いわゆる先説法 (Achronic) である——ここではどのような順で出来事が生じたのか確定されていない、そのため呈示が年代順かどうかの年代的な順ないし確定は不可能である。そこで例えばロブ=グリエの小説『嫉妬』(La jalousie, 1957年)の悪名高いムカデは年代順に筋の構造に組み入れられない、とりわけ夫がこの虫を一度叩き殺すのか、あるいはいくつかのそのような場面が問題になっているのかも全く明らかにならない(ジュネットによれば頻度のカテゴリーにおいても、ある出来事が一度[特異的に(singulativ)]報告されるか、同じ出来事がしばしば語られるのか[反復の物語]、ないしいくつかの同じ出来事が短縮されて、一度報告されるかは区別される)。ムカデはテキストの中で、ムカデを忘れることができない主人公の心的な脅迫観念としてもしばしば繰り返し現れ得る。

呈示の仕方 (Darbietungsweisen)

[telling (語ること) 対 showing (示すこと)]

物語の重要な構造的なアスペクトは、二つの基本的な戦略による出来事の呈示にも関係している——つまり語り手人物の語り行為による説明が詳細な物語的叙述と伝達する語り手人物が必要とされないようにみえる擬似直接的叙述である。この区別は、この章の最初に記した際立った語り手人物と隠れた語り手人物の区別に該当するだけでなく、特に間接呈示と直接呈示(シュタンツェル)ないし報告的呈示と場面的呈示(オッター・ルートヴィヒ)の区別にもはてはまる。「語ること」対「示すこと」(これはルーシー・ラボックによる区別)の概念は、映画やドラマにも適用されうる。小説や口頭の物語においては、主にその言説によって出来事が伝えられる語り手人物が存在するが、ドラマや映画ではまれである。もちろんソーントン・ワイルダーの『わが町』(1938年)あるいはベルトルト・ブレヒトの『肝っ玉おっ母』(1939年)のようにそのような人物を登場させることもあるが、映画においても、特に文学作品の映画化の場合は、語り手に出会うことがある。ナレーターの声としてあるいは映画の始まりに挿入される場面にテキストを書いている1人称語り手が現れる場合などである。いくつかの映画では記述のレベルは、ジョン・ファウルズの小説『フランス軍中尉の女』(1970年)の有名な映画化のように、映画作りの中にすら移される。『フランス軍中尉の女』というタイトル映画には、自己内省的な語り手が映画製作者として現れる。

「語ること」と「示すこと」のこの区別は、とりわけシュタンツェルの物語理論において「語り手叙法」と「映し手叙法」という二分法のうちに中心的な対概念となった(後述参照)。本来的にはこの二分法は「報告的語り」と「場面的呈示」のオッター・ルートヴィヒの区別

によっている。ドラマにおけるように場面的な叙述においては、私たちにストーリーは直接呈示されているかのように思われる。しかしながら伝統的には物語は私たちに語られている、ある語り手人物がそれを私たちに報告している。その結果私たちの前で語っている相手、一人の語り手 (teller) を見るのである。

(紙幅のため 4 章最後の「焦点化, パースペクティブ, 視点 (Fokalisierung, Perspektive, Point of view)」は次回に回します)

訳注

- 1) 「アオクトリアルな語り手 (auktorialer Erzähler)」は、シュタンツェル『物語の理論』の邦訳では「局外の語り手」という苦心の訳語が用いられているが、ここでは原語のまま表記する。アオクトリアルな語りとは、読者の信頼を得た権威ある語り手が虚構世界について報告し、その語り手は作品世界には属さず、いわばその世界の上に立っている、そのような語りのこと、一方ペルソナルな語りとは「作中人物の意識を通して物語の出来事が映し出され、読者は作中人物の意識を通して直接虚構世界を見ているような錯覚を抱く」語り、後者の作中人物は「映し手人物 (Reflektor)」とも呼ばれる。
- 2) ジュネット、チャトマンのように邦訳のある研究者をのぞき、本文中の研究者名は文献参照のために原語を付した。ドイツの研究者に関してはドイツ研究滞在中に聞いた音に表記を合わせているが、人名のカタカナ表記は必ずしも容易でないためである。
- 3) Paratexte (1989) はジュネットの『スイユ (Seuils)』(1987年) のドイツ語訳。パラテキストとは書物の様々な付加情報の総体。ジュネットによるとペリテキスト (書物内) とエピテキスト (書物外) に分かれる。
- 4) Dannenberg は *Ontological Plotting* (2005) という論文の最初に以下のように記している。
Ontological Plotting is the analysis of narrative fiction's coordination of the alternate possible world, which give it depth and interest.
- 5) 例えば、シュタンツェルが触れているように (Stanzel (1985: 71)), 1 人称小説, 3 人称小説という区別には混乱がある。なぜなら区別の基準である人称代名詞は、1 人称小説 (Ich-Erzählung) の場合は語り手に関係づけられ、3 人称小説 (Er-Erzählung) の場合は語り手ではなく、作中人物と関係づけられるからである。ジュネットの用語にはこのような問題はない。

第 4 章で引用された文献 (スペースの関係で重要なもののみ)

- Booth, Wayne C. (1961, 21983) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London: Chicago University Press. ウェイン・C・ブース『フィクションの修辞学』米本・服部・渡辺訳 1996年 水声社。
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Bremond, Claude (1973) *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press. シーモア・チャト

- マン『ストーリーとディスコース』玉井章訳 2021年 水声社。
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms*. Ithaca, NY: Cornell University Press. シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』田中秀人訳 1998年 水声社。
- Dannenberg, Hilary (2004) Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions. *The Dynamics of Narrative Form*. Papers in Narratology at ESSE 6 (Strasbourg, September 2002) and Other Contributions. Hg. John Pier. Narratologia, 4. Berlin: de Gruyter. 159–90.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a "Natural" Narratology*. London/ New York: Routledge.
- Fludernik, Monika (2003) The Diachronization of Narratology. In: *Narrative*, 11. 3: 331–48.
- Fludernik, Monika, und Uri Margolin (2004) Hg. *German Narratology*. Sonderheft Style 38. 2–3.
- Genette, Gérard (1972) Le discours du récit. In: *Figures III*. Paris: Seuil. ジェラルール：ジュネット『物語のディスコース』花輪光・和泉諒一訳 1985年 書肆風の薔薇。
- Genette, Gérard (1989) *Paratexte*. Frankfurt am Main: Campus. [Seuils 1987] ジェラルール：ジュネット『スイユ』和泉諒一訳 2001年 水声社。
- Helbig, Jörg (1988) *Der parahistorische Roman: Ein literarhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung*. Frankfurt am Main: Lang.
- Jahn, Manfred (2005) <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>>
- Lämmert, Eberhard (1993 [1955]) *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Löschnigg, Martin (1997) Narratological Categories and the (Non-)Distinction Between Factual and Fictional Narratives. In Pier, John, Hg. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours* 21: 31–48.
- Lubbock, Percy (1966 [1921]) *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape. P. ラボック『小説の技術』佐伯彰一彦訳 1986年 ダビッド社。
- Ludwig, Otto (1891) "Formen der Erzählung." In *Studien I. Gesammelte Schriften*, Bd. 5 Hg. Adolf Stern. Leipzig: Grunow.
- Margolin, Uri (2000) Telling in the Plural: Form Grammar to Ideology. *Poetics Today*, 21. 3: 591–618.
- Martínez, Matías, und Michael Scheffel (1999) *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck. M. マルティネス, M. シェッフエル『物語の森へ』2006年 林他訳 法政大学出版局。
- MacHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. New York/London: Methuen and Co. Ltd.
- Müller, Günther (1948) *Morphologische Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nelles, William (1997) *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. American University Studies, Ser. 19, General literature, 33. New York et al.: Lang.
- Nünning, Ansgar (1989) *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Horizonte 2. Trier: WVT.
- Nünning, Ansgar (1997) Die Funktion von Erzählinstanzen: Analysekategorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30: 323–49.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning (2002) Hg. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5. Trier: WVT.
- Propp, Vladimir (1975[1928]) *Morphologie des Märchens*. Hg. Karl Eimermacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ウラジミール・プロップ『昔話の形態学』北岡他訳 1972年 水声社。

- Rodiek, Christoph (1997) *Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Ryan, Marie-Laure (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press. マリー=ロール・ライアン『可能世界・人工知能・物語理論』岩松正洋訳 2006年 水声社。
- Spielhagen, Friedrich (1967 [1883]) *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schnitzler, Marion (1983) *Die Kapitelüberschrift im französischen Roman des 19. Jahrhunderts: Formen und Funktionen*. Heidelberg: Winter.
- Stanzel, K. Franz (1979, 2001⁷) *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. F. シュタンツェル『物語の構造』前田彰一訳 1989年 岩波書店。
- Wenzel, Peter (2004) Hg. *Einführung in die Erzähltextanalyse: Ktegorien, Modelle, Probleme*. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 6. Trier: WVT.
- Wieckenberg, Ernst-Peter (1969) *Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman von 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wolf, Werner (2002) Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In Nünning/Nünning (2002): 23–104.