

モーニカ・フルーデルニク 物語論入門 (V)

——語りの構造 (続), 語りの表層——

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」(続), 第5章「語りの表層」の訳である。『言語と文化』第47号 (2023年1月) 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7月) において自由間接話法に関わる第7章と第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1月) では同書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, 第50号 (2024年7月) に引き続き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。なお紙幅もあり, 訳注は断念, 例文も一部は省略ないし縮小した。また今回は互いの事情で著者のフルーデルニク教授に問い合わせる十分な時間が取れず, 試訳のままになっているところがあることもお断りしておきたい。

第4章 語りの構造 (続 原文47ページより)

焦点化, パースペクティヴ, 視点 (Fokalisierung, Perspektive, Point of view)

[映し手の叙法 (Reflektormodus)]

示すこと (showing), つまり外見上の直接呈示は, ただ対話場面や劇や映画のコンテキストにおいてのみ生じうる。しかしながら小説においても, 物事のある作中人物のパーспекティヴから描くことが可能である。この場合この作中人物は, その思考や知覚を通して出来

事が読者に伝えられる焦点化子 (Fokalisator) あるいはレンズとして機能する。作中人物はいわばその意識に、あるカメラを植え込んでいる。シュタンツェルの小説理論ではこのような人物は「映し手人物 (Reflektorfigur)」と呼ばれる。

[ペルソナルな語りの状況 (Die personale Erzählsituation)]

一人 (あるいは幾人かの) 映し手人物 (たち) が叙述を支配するペルソナルな語りの状況の例として、ここでは以下のように始まるアレクサンダー・ティスマの小説『カポー (強制収容所で囚人の中から選ばれた看守)』(1987年, 1997年独訳) を取り上げる。

彼 (俺) はヘレーネ・リフカを見つけた! 彼女であることを認め、彼女であると確信した。彼 (俺) をだますために一連の幻影の輪が閉じたなら別だが。 (拙訳)

[エーティック (非示差的) なテキストの冒頭 (Etischer Textbeginn)]

物語は主人公ラミアンの知覚と記憶を通して映し出されている (filtern)。この小説の始まりは、いわゆるエーティック (非示差的) なテキスト冒頭の典型的なシグナルを含んでいる——人称代名詞「彼 (er)」に先行する事柄がない、見つけること、確かめることの完了の表現が、完了形 (Imperfekt) のかわりに過去完了が用いられている、ヘレーネ・リフカの名前も説明なしに自明のように言及されている。言説は、すべての関連が主人公ラミアンにとって明らかである彼の思考世界に対応している。読者は、この関連——そしてラミアンのアイデンティティ (身元) を——これからゆっくりと再構成しなければならない。

[パースペクティブ (Perspektive)]

私たちはここではさしあたり、物語は基本的にある語り手の視点 (Perspektive) から、また作中人物の視点から、最後にある中立的な非人称的な (カメラアイとも呼ばれる) 視点から書かれうることを確認しておきたい。映画のことは、この関連で別に10章で検討する。つまり人称的な視点 (Sicht) か非人称的な視点か、外的視点か内的視点かに区別される。この場合「人称的」とは、視点化の人物は、人類学的な形態として作られ、その人物には主観的な立場が与えられている。それに従って4つの異なる視界 (Sichtweise) が区別される。

[新しいモデル (Ein neues Modell)]

このモデル (図9) では、外と内の概念は、そこから見られる位置として定義される (物語世界のレベルに関して外と内)。「人称性 (Persönlich)」はパースペクティブが人類学的な

物語論入門 (V)

視点の場所	人称的	他者の意識の呈示	非人称的
外 (物語世界外的)	語り手人物	あり	中立的視点
	1人称の語り手	なし	
内 (物語世界内的)	映し手人物	なし	0

図9：焦点化の種類 (Fokalisierungsarten)

審級 (語り手) に固定されていて、その意識は何を見ているか (パースペクティブ) を解釈し、自分自身についても述べることができる。「非人称」はそのようなことはなく、——焦点化の審級は自分自身について述べることはない。1人称の語り手は、人称的な語り手ではあるが、外的と内的なレベルに置かれうる。映し手人物はその定義上自分の固有の意識環境がわかるので、映し手の叙法において内的な非人称 (中立的) 視点はない。このモデルはイデオロギー的なパースペクティブ (Uspenskij 1975年 9章参照) や同様に作中人物たちに帰せられうる文体的要素 (特異性) を除外している。後者は私の見方では声 (Stimme) のカテゴリーに属する。

提案された術語は、ジュネットやシュタンツェルとは異なる (9章参照)。私は、現行の焦点化のモデルをととても混乱したものと思っているので、この点私はこの基準 (Vorgabe) とは距離をとっている。ただ説明のためにのみここでは現行の術語を指摘しておいた。バルをさらに洗練化したニエラグデン (Nieragden 2002) の最近紹介されたモデルはここでは扱わない。

[視点とパースペクティブ (Point of view und Perspektive)]

アングロサクソンの言語圏では伝統的に「視点 (point of view)」が使用されている、それはドイツ語の語りのパースペクティブ (Erzählperspektive) に相応する。ここではとりわけ、話がある人物 (映し手人物) の意識を通して映し出されている物語を、様々に定義されている「外的視点」が存在する物語と区別することが問題となる。語り手の叙法と映し手の叙法と結びついたシュタンツェルの内的パースペクティブと外的パースペクティブの対立は、この区別を一つのモデルに捉えようとするものである。その際言語が帰属すべき審級 (語り手、映し手の意識) の強調は (語り手/映し手) という叙法の対立にあり、一方パースペクティブの対立においては外からの (そして無制限に) 虚構世界への視点 (外的パースペクティブ) と内からの、つまり映し手人物の知識と知覚に制限された視点 (内的パースペクティブ) が対照化されている。

[焦点化 (Fokalisierung)]

意識, 言語, 位置 (物語世界的／外的) と視点 (Blickpunkt) を相互に結びつけるモデルの代わりにジュネットとその後ミーケ・バルは, 視点 (point of view) の概念の革命的な構造改変を行い, 語り技術的な術語「焦点化 (Fokalisierung)」を導入した。このモデルの基礎となっているのが「誰が見ているか (wer sieht)」というパースペクティブの概念と「誰が語っているか (wer spricht)」という声の概念が基本的に分けられたことである。

ジュネットは, ゼロ焦点化 (focalization zéro) と対の制限された視点 (内的焦点化と外的焦点化 focalization interne und focalization externe) を区別した。ゼロ焦点化は, アオクトリアルな語り手が物語の世界の上に立ち, この世界を見下ろし, 作中人物の心の中を覗き込むことができ, またさまざまな場所を「訪れる」ことができるシュタンツェルのアオクトリアルな語りの状況に対応している。このパースペクティブは限定されていない。それに対して, 内的, 外的焦点化は限定されていて, 内的な場合はある行為する人物の視点に, 外的な場合は, 世界や他の人々 (内面視は不可能) への外的な視点に限定されている。

焦点化の審級と焦点化の対象, 同様に可視と不可視の焦点化の対象を区別することでミーケ・バルはこのタイポロジーをさらに洗練することに成功した。ジェームズ・ジョイスの若き肖像 (『若き芸術家の肖像』1916年) のようなペルソナル小説においては, 映し手人物のステファン・ディーグラスが焦点化の審級で, 自分自身だけは不可視の焦点化の対象であるが, その環境や他の人物においてはただ可視的な焦点化の対象を考察する。フィールディングの『トム・ジョーンズ』のようなアオクトリアルな小説においては, 焦点化の審級は虚構世界において可視, 不可視の両方の焦点化の対象を見る語り手のもとにある。(バルはこれを語り手としての焦点化主体 (narrateur-focalisateur) と呼んだ。) 例えば『デイヴィット・コパフィールド』のような1人称小説においては, 結局焦点化の審級はなるほど語り手ではあるが, 語り手はステファン・ディーグラスのような映し手人物と同様にパースペクティブの制限がある。つまり自分自身を除けば, 彼は目に見える焦点化の対象のみを知覚することができる。つまりバルは, 「制限されたパースペクティブ (limited perspective)」を不可視の焦点化の対象 (他者の内面) に関する外的な視点のパースペクティブの制限として説明する (自分視はいつでも可能である)。

それと比較して私は上記のモデル (図9) でパースペクティブの制限には語らず, そのかわりに他者の意識の接近をいわばテーマ的にカテゴリーとして導入した。そのことでアオクトリアルな語り手も自分自身の意識への自分視 (Selbtsicht) が可能となる (ただしそれはただ語りのレベルにおいてのみ導入できるにすぎないが)。

[パースペクティブの構造 (Perspektivenstruktur)]

「パースペクティブ」の概念はしかしながら最近マンフレート・プフィスターのドラマ理論に依拠してアンスガー・ニュニングにより、文学作品のパースペクティブ構造のコンテキストでも使用される。ここでは(確かに大抵語り手が存在しない)ドラマのテキストの意義ないしテキスト意図を様々な「パースペクティブ」(聴衆や個々の登場人物のパースペクティブ)の比較や調整によって見つけ出すことが問題となる。個々の人物のイデオロギー的な立場はすべて同じ方向を示しうる(閉じられたパースペクティブ)、その結果投げかけられた問いに対する統一的な答えが暗に含意される。他方様々な世界像はまったく異なった方向を示しうる。それとともにパースペクティブの構造は開かれた状態である(開かれたパースペクティブ)。それゆえ伝統的な物語においては、語り手の観点(Viewpoint, bzw. Point of view)は、しばしば特権を与えられた閉じたパースペクティブである、パースペクティブの構造はしかしまた、語り手と作中人物の間に一義的に視点が決定されえないときには、開かれた状態でありえた。ジョージ・エリオットの小説のような19世紀の小説は閉じたパースペクティブ構造の典型的な例であり、ヴァージニア・ウルフの小説のような現代のテキストは、登場人物の「本当のこと(Wahrheiten)」が一つのコンセンサス(含意)に圧縮されえない開かれたパースペクティブ構造の典型である。

これで重要な物語理論的なカテゴリーに関する簡単な概観を終りとする。次にテキストの表層に目を転じたい。

第5章 語りの表層 (Die Erzähloberfläche)

この章で扱いたいと思うのは物語の言語的な形態化(Ausgestaltung)である。要点を言えば言葉や文章がいかにも物語になるかという問いである(このフレーズはヘルベルト・グラベスの古典的な論文「文がいかにも人物になるか」を示唆している[Grabes 1978])。つまりここで関心となるのはいかにも物語が構成されているかではなく、たいてい言語学的に記述可能な要素が、テキストや言説のレベルでいかに読者の反応をコントロールする、ないし虚構的な世界そのものを構想するのに貢献するのかということである。

[文章がいかにも虚構世界になるのか (Wie aus Sätzen fiktionale Welten werden)]

まず第1に、語(語彙)の上にある文章が、作中人物、場面、出来事と時間的な決定ないし経過を投影することによって物語の言語が(可能な)世界を作り出していることから始めなければならない。読者の想像力(Fantasie)なしにはそのようなことは不可能で、読者はその読書行為において、曖昧で定められていないままであったとしても、しばしば具体的な

イメージや表象でその無規定箇所 (Unbestimmtheitsstellen) を埋めていく。劇や映画と異なり、物語ではかなりは無規定のままで、(それは服や家具の配置や髪の毛の色など) 読者によって具体化されなければならない。言語による物語が無規定的に開かれていることは容易に説明できる。次のような小説の冒頭を例にとってみよう。

ある日、ちょうど真昼の太陽が燃えさかっているとき、南太平洋の、高い山脈のいただき、壮大にして孤独華麗なある島の岸辺に、たくさんのボートが近づいてきた。それは我々から遠く離れたその地方の、黒人たちが乗っているのではなく、ヨーロッパ風の服装をした婦人たちによって一杯占められ、そういう人たちによって、權を操られているという点で、注目に値するボートだった。全体が遊山旅らしくも見えず、殊にボートはジグザクに進み、そして絶えず起る乗手たちの表面快活な金切声につれて、しばしばその進路を変えた。その声から察するに、陽気な手で舵を取っているようでもあった。

ところでこの遠足のよって来た原因は、決して伊達ではなく、幸なことに海が全く静かな時に起ったものの、それらのボートは救助艇であり、そして婦人たちはその遭難者であった。(ハウプトマン『女人島の奇蹟』逸見廣訳 2 ページ、訳は一部文体など変更)

南海の島の浜への救命ボートの上陸の記述に、島の大きさ、形と状況、ボートの数、種類や状態についても、ボートの乗員の数、外見や服装に関して具体的にはなにも述べられていない。特に時間的な設定もわからないままである。やっと3ページ後で、嫌われたドイツ人への仄めかしが、話は多分1870年の戦争の後での入植に違いないことを示唆する。しかしながら、最初読者は旅行会社のパンフレットの南海の島の型にはまった場面を呼び覚ますだろう。私個人的には、ここで期待に満ちたものとして導入された黒い男たちをともなったボートの指示で、場面を18世紀に戻し始めた。そのことは後に「すべてがロココ夫人に似て」という表現によりさらに強められた。私がそれで言いたいことは、読者は、その想像においては全く自由であるが、テキストを通り過ぎて読まないように、想像力を再三制御しなければならない。——虚構世界の具体化は、テキストの文面にそって吟味されなければならない、ということである。その場合多くの曖昧なままかもしれない——一人の読者が、南海の島の具体的な形を描写することも、難破した女性たち各々の髪の色を規定することもないだろう。劇では、さらに映画では、そのような具体化は必要ない。小説の読者は、服装(やそれにともなって物語の時間的な背景)をあまりに具体的には決めないでおくことができるのに対して、映画の監督はこれを最初から決めなければならない。——つまり私たちは、ロココ夫人か、1920年代の夜会服の女性かのいずれかであることを、またのちに発言する女性画家が、小さいか大きい、黒髪か褐色か、ブロンド髪かを映画では見ることになる。そ

れゆえ小説の映画化においては、その好きな登場人物が全く異なって描かれているのを見て、しばしば幻滅が生じることがある。

言語的なテキストは、つまり想像のための多くの自由空間を許すが、いつもまたテキスト的な具体化により、この想像を制御している。私たちが、しばしばある小説の登場人物の名前を（特に20世紀の1人称小説においては）、例えばある直接話法の中に再現された電話の会話の中で初めて知るといった場合だけでなく、他の情報も小説の中で少しずつ (peu à peu) あとから与えられたりする。つまり読みは期待によって特徴づけられているプロセスであり、——今までのテキストの言葉による投影である。——この期待は、部分的には確認され、固定化される（小説の南海の島は旅行広告であらゆるクリシェーにかなり相応している）。また、部分的には変更、具体化されなければならない。小説の可能な世界の想像上のイメージはそのように目に見えて完結し、擬似—指示対象的な質をともなった確固とした標点 (Bezugspunkt) になる。詳しくはこの点はさらに7章において述べることになるだろう。

ここではともかく虚構世界がテキストにおいてどのように投影されるか言語学的な視点から説明されることになる。

空間・時間 (Raum / Zeit)

[ダイクシス (Deixis)]

物語の虚構的な空間は、口頭の語りにおいても同様に、語り手の言語あるいは登場人物の会話、例えば「ここベルリン」あるいは「世界の別のはて」といったフレーズによる直接的なダイクシスによって喚起される。1人称の人称代名詞が話し手を表示するように、「ここ」はベルリンの話し手の現在地を知らせ、「世界の別のはて」はヨーロッパにおける一つの現在点を含意している。その際小説は、通常同じ指示枠組みでの話し手（語り手）と読者の位置確認、つまり例えば先の例では、ヨーロッパ、ドイツあるいはベルリンからの事物へのパースペクティヴを前提とする。読者の座標と一致しない直接ダイクシスの具体的、空間的固定はテキストの虚構性を強める。例えばある語り手が「ここ火星は寒い。私は天王星と一緒にいたときのことを懐かしく思い出す」という文章を私たちに示せば、私たちは多分地球外が舞台のサイエンスフィクションであると考え、さらなるセッティングの特異性に驚くことはない。

[場面ないしセッティング (Schauplatz bzw. Setting)]

大抵の写実的な物語は、頻繁に実際の地名を示し、虚構的な行為者を、創作されたセッティングに巧みに埋め込むことによりその世界性 (Welthaftigkeit) を作り出す。どれくらい多くの小説がロンドン、ウィーンあるいはモスクワを舞台にしていることか、どれくらい多

くの風景記述が、(チロルでのスキー休暇, 山小屋, 山の頂上, リンドウやエーデルヴァイス) というわずかな示唆から自動的に具体化する, いわゆる地域に関する私たちの知識から利を得ていることか, それらはある小説の場面を同様に虚構的なものにする——ディケンズの小説における文学的なロンドンはまだ現実のロンドンではない——(マッターホルンの麓の小さな村で) といった前置詞フレーズの実在の地名の具体的な指示は虚構性を覆い隠すが, 作品の筋の場面の(読者の) 想像上の形態化の達成を助ける。いくつかの別の例(例えば特に小説の言語の呈示, 7章参照)と同様に, 語りテキストにおける「現実性」は, シグナルとして読者に既知のパターンを呼び起こすクリシェーの使用によって喚起される。

【記述 (Beschreibung)】

場所確認のためのダイクシスや空間的な前置詞フレーズとならんで, とりわけ場面を性格づけ, 形態化する記述がある。記述は加えて小説の登場人物ないし物語の人物の叙述においても重要な役割を果たす。あらゆる記述は極めて重要な, 評価するアспектを含んでいる。それは焦点をあてた客体や主体を選び出し, それらに(大きさ, 髪の色)といった中立的な特性から(「なげやりな態度 (lässige Haltung)」「みずみずしい草原 (saftige Wiesen)») といった文化的, 社会的にコード化した形容詞から, (われわれのテキスト例では「壮大にして, 孤独華麗な島の岸辺に (Dem Ufer einer herrlich und vetrlassen prangenden...Insel)», 人物では例えば「狡猾な眼差し (ein verschlagener Blick)」「不快な笑い声 (ein widerwärtiges Lachen)」「魅力的になまめかしい動作 (eine entzücken kokette Geste)») などの価値を含んだ性格づけにいたる付加語を与える(説明や記述に関する優れた論文としては Sternberg (1974), Bal (1982), Mosher (1991) などがある)。

多くの伝統的な物語の始まりは, しばしば文法的に以下のように表される定式で始まる。

[前置詞フレーズ—時間], [前置詞フレーズ—場所] 動詞 [形容詞] [名詞フレーズ]

【前置詞フレーズ, 名詞フレーズ (Präpositionalphrase Nominalphrase)】

ここでは前置詞フレーズと名詞フレーズである。

前世紀の中頃, フランケン地方にある金持ちの男がいた, その男は ...

今世紀の初頭, ザクセンにある貧しい家族が住んでいた, その家族は ...

あるいはいささか詳しい形態化:

1832年, ドイツの温泉場ヴィルトバートにおいて, 湯治の時節の幕が開かんとする日

のことである。

このドイツの静かな町を夕闇が包みつつあった。乗合馬車の到着が今か今かと待たれていた。町一番の宿屋の門前には、この年の最初の客たちの到来を待ちかまえて、ヴィルトバードのお偉方の面々がそれぞれ妻を従えて集まっていた——住民を代表して町長、温泉を代表して医師、宿屋を代表してその亭主という顔ぶれであった。これらいわば選りすぐりの面々の向こう、宿屋の前にある小綺麗な広場にこじんまりと群れをなしているのが町の普通の人々で、そこかしこには、ドイツの古風な衣装をまとった田舎の連中も混じって静かに馬車の到来を待っていた——男たちは短い黒のジャケット、きつめの黒いズボンに三角の海狸の帽子といういでたちで、女たちは長いふわりとした髪を一本にきつく編み込んで背中に垂らし、短い綿のドレスのくびれた部分は肩甲骨に達するほど高い位置にあった。(ウィルキー・コリンズ『アーマデイル』横山茂雄訳 臨川書店 2000年 5ページ)

夕刻という時間の明記、旅館の入口という場所の圧縮、その際詳しく記述される当地の3人の重要な人物とまわりにいる村の人々への焦点化により、私たちはウィルキー・コリンズの『アーマデイル』のこの冒頭の具体的な時期や場所を知ることになる。(ただ最初だけを引用した)この最初の段落で、空間、時間と主人公が明らかに呈示される。次に、さらに5月であり、ドイツのシュヴァルツヴァルト(黒い森地方)にいることも知りうることになる。

[時間の規定 (Zeitbestimmung)]

この一節はさらに純粋言語的な性格の、さらなる指示を含んでいる。晩の始まりの描写における「始まっていた」という進行形の使用は、この静かな状態に突如として起こる、つまり馬車の到着とそれによる物語の重要な人物の登場という出来事がじきに生じるであろうという背景情景のもとにいることを知らせる。このように時間的枠組みは、示された年から5月へ、そして特別の晩への規定の瞬間へ凝縮する。ここから本来の物語の出来事が始まる。

[つながり (Sequenzen)]

空間指示と異なり、時間的なマーキングは、ただ時の副詞ないし時間的な前置詞フレーズとダイクシス(「今」「今日では」)によって語彙化されている。テキストのさらなる形態化においても時間規定は空間的な関連よりもより単純な仕方になされる。時間的なつながりは(「その後」「それから」「後に」「翌日」といった時間副詞のつながりによって伝えられる。大きな時間的な飛翔(省略)は特に章の始まりや場面変換との関連でしばしば「6年後」「翌日」「その次の朝」といった形になされる。時間規定の二つの特殊性、——アナクロニーと同時性——はしかしながら時間規定にとって固有なものである。

[同時性 (Gleichzeitigkeit)]

時間規定において、同時性は様々な筋の入り組みを結び付けるのにしばしば役立つので、際立った役割を果たす。「ザイフェルト一家がまだ食事をしていたとき、コシュート騎兵大尉はプラハ行きの電車に乗った」。接続詞や時間副詞もまた重要な役割を与えられ、その際英語の進行形やフランス語の半過去などの時間使用も重要である。それに加え、完了した展開（出来事）をある時点で「組み入れる」可能性も生じる。「そうこうするうちに (Inzwischen)」(英語では *meanwhile*, フランス語で *pendant ce temps*) は過去完了形とともに、同じ仕方で出来事のつながりを結果として生じた状態と一致させる。年代順とそれゆえ時間的な連続が規則的であり、その結果共時態 (Synchronie) は逸脱として際立つ一方、空間的なものにおける事情はまったく逆である。空間は静止的で、標示する必要があるのは空間の変換である。多くの物語では、二つの場面が交互に変わったりもする。本質的な筋の展開は、登場人物たちがある場面から別の場面へ旅し、分かれていた筋の入り組みを結びつけるときに生じる。

[アナクロニー (Anachronien)]

すでに4章で述べたように、アナクロニーは、物語の年代順に反する——語り報告は以前の出来事に向いたり (後説法 *Analepse*)、あるいは後の出来事に向いたりする。この時間的な飛躍もしばしば語りテキストの時制によって標示される——一般的な物語の過去 (英, 過去, *F*, 単純過去) との関係で、その前の過去を表す過去完了による後説法 (数年前彼は一度ある宿に泊まった (*Vor Jahrn hatte er einmal in einem Wirthaus übernachtet.*)。彼女は最初あるパーティーでジェーンに会った… (*She had first met Jean at a party...*), 予弁法 (*Prolepse*) は、過去時制の物語のコンテキストでは条件法 (*Konditional*) で表される。「今後長く彼はこの言葉を思い出すことになるだろう (*Noch lange würde er sich dieser Worte besinnen.*)。20年後彼はこれらの言葉を恐怖で思い出すだろう (*Twenty years later he would recall these words with terror.*)」。

前段落の所見は本来すでに物語における時制使用に関する後の章の内容に属している。時制は物語の表層のほとんどあらゆるアスペクトにおいて大きな役割を果たしている。テキスト表層における空間と時間形態とならび、次に言語的手段による小説の登場人物の成立や筋の輪郭の呈示について述べてみたい。

小説の登場人物 (Charaktere oder Romanfiguren)

[イーミック (示差的) な小説の冒頭 (Der emische Textbeginn)]

ヘルベルト・グラース (1978年) のどうしたら「文が人物」になるのだろうかという

問いにもどってみよう。語りテキストにおける登場人物呈示に関してあらゆる論理的な位置関係や結びつきの可能性を議論したウーリ・マーゴリン (Margolin 1990, 1995, 1996) によって多くの研究がなされた。語りテキストや読者の視点からは、人物 (対象物と場所も同様に) 指示によって導入されることが基本である。つまり通常は不定冠詞と分類定式、つまり不定詞 + (形容詞) 名詞句 (indf. ART + (Adj.) NP), 例えば「ある小さな町にあるとき一人の裕福な農夫が住んでいた」のようないわゆるイーミックな小説冒頭で始まるのが基本である。この不定の名称は、次に定冠詞と／あるいは命名によって具体化される。「その農夫はゲオルゲという名で、3人の娘があり、そのうち最も若く、うつくしい娘はアラベラと呼ばれていた。」(「娘たち」、「最も美しい」) という関連のつながりは読者にとって方向づけの助けとなる。伝統的なアオクトリアルなテキスト、つまりある3人称の語り手が彼自身には該当しない物語を述べる物語においては、このような不定冠詞から定冠詞や命名への変化は規則的に生じる。それは回想的な1人称物語においても頻繁に生じる。

[記述的な指示 (Deskriptive Referenz)]

特に19世紀においては、登場人物を純粋に名前に関係づけるのとは別のオプションも見出される。そこではすでにゲオルケと名付けられた者が、次のテキストではしばしば「その農夫」「その父親」として現れる。多くのヴィクトリア時代の小説には「シルクシャツを着た男」といった小説の登場人物の全体に代わる部分名称化 (die pars-pro-toto-Kenzeichnung) も広まった。(父—娘) といった代喩や換喩も、それが物語の社会的、空間的、視覚的そして性格学的コンテキストを解明するので、物語の登場人物の導入において重要な構成的な役割を果たす。筋の入り組みも発話／答え、挑発／要求、陰謀／復讐、嫉妬／殺人等と同様に (原因—作用) という転喩を基礎としている。メタファーやメトノミーに関しては詳しくは7章で扱う。

[イーティック (非示差的) な小説の冒頭 (Der etische Textbeginn)]

現代の物語、とりわけ内的焦点化を優先する、つまり出来事その人物の知覚から描くために映し手人物を導入する物語は、虚構世界の人物や事柄を、予め与えられた、既知のものとして、それゆえ紹介する必要のないものとして示す。そのようなイーティックなテキスト冒頭箇所では、直接の命名化、先行するもののない人称代名詞の使用 (いわゆる「指示対象のない代名詞」あるいは「非連続な配列シグナル」 [Backus (1965)]、同様に定冠詞をともなった名詞フレーズ (いわゆる親密化の冠詞 [Bronzwaer (1970)]) がよく見られる。

彼女はベランダに座っていた

(サマセット・モーム 『環境の力』)

不安の日々が先行していたその日のことだった。真夏だった、というのも春には、私は、秋に立ち去るだろうことを知っていた。毎日下男、下女がもはや歩くことのない土地とも別れた。夜は一人で空の大きな部屋の藁布団のベッドで過ごし、一日中汗をかき、他の者が私の前で流した汗を誇った。しかし私は、今誰に属しているのかもはやわからない。何千という思い出、物語。誰も役に立つ言葉を述べない。いつもただ過去だけ、いつも私は誰かがやる、あるいはやったことを聞く、しかし人がやることができるだろうことを聞くことはない。そして私ができるだろうことを全く聞いていない。私は自分で何を始めるのか。

(フランツ・インナーホーファー『日の当たらない場所』1979年 拙訳)

彼は手に一通の手紙を持っていたが、目をあげてぼくの顔を見つめ、それからまた手紙を見、それからまたぼくを見た。彼のうしろに、水飼い場に連れて行かれる馬たちの代赭色がかかった赤褐色の斑点が行ったり来たりするのが見え、あまりに泥が深くしてくるぶしまでもぐりこんでしまうほどだったが、いまでも覚えているのは、たしかその夜の間に急に氷がはりつめ、ワックがコーヒーを部屋に運んできたとき、犬どもが泥をくらったぜ、といったことで、ぼくは一度もそんな言い回しを聞いたことがなかったから…

(クロード・シモン『フランドルへの道』平岡篤頼訳 白水社 7ページ)

ドイツ語テキストもフランス語テキストも1人称物語であるにもかかわらず、二つのテキストとも体験する私の視点から焦点化されている。つまり物語において「その」日が規定され、詳しく説明される必要もなく、「彼」や「ワック」が、すでに既知の人物である登場人物の視点から焦点化されている。エーティックな関連モデルが最も極端に現れるのは内的モノログで、例えば『ユリシーズ』におけるモーリ・ブルームの独白、そこでは彼女は繰り返される男性の人称代名詞（彼(he)、彼に(him)）でまったく様々な男たちを指し、それを読者はコンテキストで苦勞してやっと推論できるだけである。モーリはもちろん誰かのことを考えているし、わかっている。ただ、独白で、会話のエチケット（グライスの「会話の格率」）から理解を容易にしなければならない対話者に話しているわけではない。

[付加語 (Attribute)]

今までのレフェレンスアスペクトと並んで、特にまた記述的な形容詞や一般的に修飾語位置(modifier-Position)における付加語による登場人物のさらなる形態化についても言及されなければならない。私たちがすでにコリンズの『アーマデイル』で見たように、筋における登場人物の間接的な性格づけと並んで、副詞にも中心的な役割が与えられる。副詞は評価と具体化の両面で、身振り、筋や発言をアレンジするからである。作中人物が言ったり、

したりすることではなく、どのように彼らが行い、言うかが、しばしば重要である。「ゆったりと」「興奮して」「人差し指をあげて」「甲高い語調で」「その際彼は当惑して床を見た」など。小説の登場人物の外見ないし性格の詳しい、逐一の記述と比較して、テキストに全体に配分されている何重もの形容詞と副詞は、人物の性格づけにおいてはるかにより大きな役割を果たしている、例えば：

美しくて、聡明で、裕福なエマ・ウッドハウスは、暖かな家庭に育った朗らかな性格の女性だったが、彼女にはどこやら生活上の一番いい恵をいくつか一身に集めたようなところがあって、生まれてこの方21年ちかく、不安や悩みごととはほとんど無縁な生活を送ってきた。
(オースティン『エマ (上)』工藤政司訳 5 ページ)

筋と輪郭づけ (Handlung und Konturierung)

物語において筋の輪郭づけはどのように生じるのだろうか。物語研究においては特に（それで、それから、そしてさらに）といった筋のつながり、ないし（動機付け：「王が死んだ、そしてその悲しみのあまり王妃が死んだ。」フォースター 1927年）という論理的なプロット型に注目が置かれた。小説のような比較的長いテキストにおいてはこのアプローチは、大きなマクロ構造をこのような仕方では記述できないので、不十分である。ここではむしろ筋の入り組みやその結びつき、ならびにサスペンスの高まりを見ることにする。

[プロットの入り組みの構造化 (Strukturierung von Handlungssträngen)]

まず筋の入り組みは、ドラマと同様に、わき筋の主要筋のテーマ的なアスペクトの反映に役立つ、例えば類似の問題を異なった仕方で解こうとする二組のカップスの対照化のように。しばしば主人公（あるいは女主人公）は、逆の道を取り、主人公に中庸をあてがう二人の登場人物と比較される。（例えば、ジェーン・オースティンの『高慢と偏見』において、ヒロイン、エリザベスの結婚に対する態度は、妹のジェーンの過剰な感情や生活苦で愛による結婚ができない友人シャーロットの態度と対比される。[英訳より]）さらにテキスト特有なものは、筋の入り組みの間に伝えられる仕方である。それは大抵、すでに記した「～の間」と「～そうこうする間に」といった型にはまった文句による同時性 (Synchronisierung)、あるいは同時発生モデル (Koinzidenzschema) における主要筋とわき筋の重なりによって生じる (Dannenberg 2004)。わき筋はそれが主要筋と交差し、人物を会わせる時に初めて本来の意味をなす。サスペンスの契機として予見可能な登場人物の出会いとは別に、「わき筋」を後から埋め合わせるきっかけを後説法の形で与える人々 (グループ) の出会いもしばしば生じる。(例えば、X が Z に会い、Z がこの出会いの前に Z の人生で起きたすべてを語る

こと：ジュネットの後説法 [ここの記述の具体例の問いに対するフルーデルニク教授の回答])

[サスペンス (Spannung)]

緊張は具体的な出来事が先取りされるときに生じる。例えば『百年の孤独』の冒頭の主人公の処刑への示唆、推理小説における殺人の再構成を導く死体の発見など。緊張の瞬間（サスペンス）は重要な情報の回避によっても、つまり後に初めて暴かれる秘密の導入によっても生じる。アン・ラドクリフのスリラー小説『ユードルフォの謎』には一連のそのような瞬間がある。例えばサントベールがその手紙と肖像画を、娘のエミリに小説の冒頭で焼却するように命じたサントベールの妹の殺人に関する説明。『ユードルフォの謎』においてはこの秘密が、彼女の強迫観念的な関連によって生き生きと持続される。例えば肖像画に父がキスしたことをエミリが回顧することが繰り返し述べられる（未知の美女との恋愛関係を推測させることにより、読者を惑わす状況）、あるいはある物体をみたときエミリの内に引き起こる恐怖を暗に示唆させる度々の記述。それは彼女が黒いベールの後ろで見たもの——随分後になって、ほとんどか片手間に、それは死体ではなく、エミリを失神させた、蟬で作られた骸骨であったことが述べられる。

[換喩 (メトノミー Metonymie)]

緊張のシグナルとしての繰り返しと並んで、特に読者の推測を引き起こす換喩的構造に言及しなければならない。すでにライアン (Ryan) は1986年の論文「組み込まれた語りと物語価値」においてプロットはただ単に事実の筋によってだけでなく、主人公のプラン、別のプロットや願望によっても規定される、つまり緊張は登場人物の決定によっても生み出されることを立証した。——例えばエミリは逃れることができるだろうか、あるいはモントーニはこれを適宜に阻止するか。他の箇所では、いわば換喩によって記述が読者の内に恐怖の話を呼び覚ます、例えば彼女の叔母が捕らえられている塔に入り、エミリが拷問椅子を発見したときなど。この遺物は機能しないことが明らかになるが、エミリと読者をモントーニの残念さに関する最悪の緊張へと刺激し、小説において言及されてはいるが、詳しく記述されていない異端審問官たちの地下牢での実際の拷問の共鳴を呼び起こす。

それ自体構造的な緊張の契機は、テキスト表層の形態化のパラメータと完全に該当し、言語学的に記述可能な幾つかの戦略とテキスト的に固定されうる (Fill 2003)。

口頭の話とエピソードのモデル (Mündliche Erzählung und das Episodenschema) [相互作用 (Interaktion)]

口頭の話と多くの中世や前近代のテキストは、私たちが小説によって慣れ親しんだものとは全く異なる物語構造をもっている。口頭の日常の話は大抵短く、その結果小説にみられる構造（張り詰めたサスペンスの高まり、いくつもの場面や筋の入り組み）は現れない。ウィリアム・ラボフ、ヨシユア・ウォレツキーとその後継者たちの研究に依拠すると、口頭の日常の語りは、会話のうちに組み込まれた、つまり会話相手との相互作用に基づく活動とすることができる（古典的な論文は Labov / Waletzky 1968年、ドイツ語の日常の語りに関してはとりわけ Konrad Ehrlich (1980, 1997) の研究があり、フランス語に関しては Gülich 1970年参照）。物語のつながり [ナラティブ・ターン] はしばしばメタ物語的な型にはまった文句（それは私に学校時代を思い出させる。そこに凄いことがあって、それをあなたたちに話さなければならない）で合図される。その際前述の例のように、（ある凄いこと）という話の内容のスケッチによる語りの始まりが暗示され、それはすでに（本来話で問題になるもの）、物語の評価を先取りし、緊張をも生み出す（ラボフはこの内容告知を話の概要 (abstract) と命名した）。さらなる緊張の契機は多くの英語の日常の話においては、物語のハイライトの先取りによって生じる。リヴィア・ポラニー (Polanyi 1978) は、物語がすぐ主人公の中心的な発言に進み、その後初めて重要な背後情報が後で追加され、そして再び文面の繰り返しでハイライトの始まりとハイライトそのものを広く呈示する例を検討した。この戦術は物語を生き生きとさせる。物語において、やっと主題そのものが視界に至るまで、最初は本題からどンドン外れ、取り止めもなく話す同時代の語り手がいかにかフラストレーションを引き起こすか、私たちは知っている。このようなトリックで、口頭の会話では直ちに、あくび、故意の耳そらし、立ち上がり等々でその苛立ちをはっきり示す聴者の関心と注意を生き生きと保ち続けさせることができる。

[コミュニケーションレベルと物語レベル (Kommunikationsebene und Geschichteebene)]

基本的に口頭の日常話においては二つのレベルを区別することができる、——会話者間のコミュニケーションレベルと話そのもののレベルである (Fludernik 1996, 2章)。話のためのフレーミング（最初に物語の性格づけ (abstract)、導入的な背景説明 (オリエンテーション)、及終末に、結びと全評価) は本来コミュニケーションレベルに属し、これらはコミュニケーション状況から話の中へ、そしてその逆に切り替わるスイッチを形成する。コミュニケーションレベルはしかしながら語りの間も活動的、つまり語り手が説明的な発言（遅れたオリエンテーション）ないしコメントにより、聞き手に問いかけるときはいつも活動的である（「君たちも知っているように、森の縁にその家は建っている。」「もちろんそれ

はカールに典型的、カールはいつも向こうみずだった)。聞き手も日常会話では控えめであるわけではない。——彼らは頷き（「ああ」「確かに」「わかる」など）交話的な決まり文句を述べ、しばしばコメントにより介入さえする（「こいつはひどい (Das ist ja die Hohe!)」, 「いつもそんな調子だ! (Typisch!)」「それは本当にひどい。(Das ist ja furchlerlich)」)。

[ディスコースマーカー (談話標識 Diskursmarker)]

物語レベルでは口頭の語りにおいてはエピソード風の構造が示される。それは理想的には三つに分けられる：エピソードの始まり——突発事件をもつエピソードのクライマックス——エピソードの解決部である。プロトタイプの形の語りエピソードは、場所の変換、思いもよらない出来事の遭遇とそれに対する反応をもつ認知的なモデルと関連している。

さて、私はこの靴屋に行き、あたりを少し見回す、誰かがブーツを試着しているのを見る、私の妻だ、彼女、夕食の金もないことになっているのに、そこで彼女のところに行き、話しかけた。

会話のやりとりはしばしば発生→反応の順を交代させる（つまり思いかけない、あるいは責め立てる発言→語り手の機知に富んだあるいは巧みな答弁）。つまり日常の語りにおいては、物語の意味は大抵出来事そのものではなく、——それはルポルタージュができることだろう——語り価値を形成するのは出来事の面白さ、非日常性であり（ラボフの言う「物語価値 (tellability)」）、また物語のモラルである（ラボフの言ういわゆるポイント (point)）。婦人警官との議論の「ポイント」は、誤って駐車した車の運転手が気の利いた答えて、罰金を払う必要なく、抜け目ない者として見せることができることである。上述のブーツの例は、語り手が妻の出費の現場を押さえたと思う、フラストレーションがたまった夫として現れる。ここでは面目を保つことやステータスを守るのではなく、同情喚起あるいは男の集まりで、すでに語られた女性の態度の批判的な例を、さらに極端な例で凌駕させることが問題である。

エピソードは連続して並べられ、物語の最初と最後においては発端ないし解決部が特に標示される、ないし話の概要 (Abstract) とコーダ (Coda しめ) により強められている。プロトタイプの語りのエピソードの3つの転換点は、テキストにおける言語的な標識により示される。標示の三つの仕方は、時間の利用（歴史的現在への変換、英語の場合は進行形の時制やフランス語の半過去も）、語順（時間/場所の副詞の文の先頭化、同じく私の知るところでは英語に限られるが前置詞フレーズの先頭化）、ならびにいわれる談話標識の使用（語彙的な意味ではなく、言説機能をもつ副詞的フレーズ）である。最も明白なものが談話標識の

使用である。これらはデボラ・シフリンにより言語学的カテゴリーとして普及し (Schiffin 1987), 一般的にはこの場合明らかな意味的な意義は持たず, 口頭の話を組み立て, 対話者との相互作用を調整する, ないしテーマ変更を合図するのを助ける文頭の副詞フレーズを一般には示す。典型的な談話標識は英語では well, so, but, anyway, フランス語では例えば alors, puis, mais, enfin, quoi, hein, oui (Gülich 1990), ドイツ語では da, doch, ja, nun, so, also (Weydt 1983参照)。例えば Well, and what are you up to today. の well は「良い (good)」の意味ではなく, 「で, 君は今から何かする予定?」と言ったテーマ変更のシグナルである。このような談話標識は口頭の相互作用であらゆる形で見出される。しかしながらこれらのいくつかは特に物語的機能も果たす。つまり a) エピソードモデルにおける三つの基本位置を示すこと, b) コミュニケーションレベルから語りレベルへの変換, そしてその逆の合図, c) 語り手と聞き手の相互作用を加減することは日常の物語にも当てはまる。

その際ある種の談話標識がただ特定のテキストでのみ生じるというケースはない。大抵の語りの談話標識は (英語ではこれらは so, anyway, but, and, well) は多くの機能で用いられている。同じ談話標識がつまり語りレベルの変化あるいはエピソードの始まりを示す (例えば so)。そして同じ機能 (例えば挿入されたコメントの後の語りの再展開) は異なった談話標識 (so, anyway) によってなされうる。この点に関してはドイツ語では Weydt 1983年57ページ参照。

口頭の語りの例が示したように, 私たちが物語を正しく受容するのは, 基本的には物語言語の言語学的に記述可能なアспектのおかげである。この章の最後の節で, 言語的な特殊性が実験にも利用されることを見ることになる。

創造的なテキスト形態化としての時制と人称代名詞 (Tempora und Pronomina als kreative Textgestaltung)

[性の隠蔽 (Verschleierung des Geschlechts)]

すでに4章の物語論的カテゴリー「人称」の説明において, 2人称物語, 複数1人称物語や3人称複数物語の可能性について指摘した。文学的ポストモダンなテキストにおいては, いく人かの女性作家たちが伝統的な型を異化するために, あるいはイデオロギー的な立場を守るために物語の人称と戯れた。英語の学術論文において男性か女性か曖昧な名詞の後の自動的な男性代名詞の使用がこの間タブー視され, 男性的, 女性的アナファーで代用されなければならない。(先生…s/he あるいは he or she) あるいはドイツ語において今や性を問わない教師たち (LehrerInnen) や (man の代わりに) frau がよく使われるように, 何人かの女性作家たちも男性の文法的な鼻眞に対抗し, 形式的に他の選択を行っている。少なくとも英語においては性的に符号化されていない2人称物語は, それゆえしばしば一貫して du (2人

称) で表される小説の主人公の性の覆い隠しにも用いられた。それはいくつかの1人称物語がその文化的偏見や基本前提が破壊されなければならない読者を意図的に混乱させるために、1人称の語り手(女性の語り手)の性を明らかにしないままにしておくのと同じである。英語やドイツ語においては、それは問題ない、男性/女性の主人公の性を明らかに示す状況が記述されないように、ただ注意しておけばいいからである。それに対して大抵の形容詞が修飾する名詞の性を引き受けるフランス語においては(une personne intelligente [聡明な人(女性)])これは非常に難しい。その際、読者にさらに主人公の性について不明のままにさせておくためには、そのような全ての形容詞タイプや構成を避けなければならないからである。

[発明された代名詞 (Erfundene Pronomina)]

広まった選択ではなかったとしても、魅力的なものは、ジューン・アーノルドが小説『料理人と大工』(1973年)において行ったような新しい人称代名詞の発明である。ここではすべての登場人物は職業名称か前方照応的な na でテキストに導入される(例えば、彼女は自分の手を見た (She looked at her hand) の代わりに Na looked at nan hand. になる)。マージ・ピアシーの『時を飛翔する女』では人称代名詞に“per”が用いられる。

[2人称物語 (Du-Erzählung)]

英語やスペイン語では2人称物語が広がっている。ドイツ文学にはわずかなテキストしかない。とりわけドイツ語では、イルゼ・アイヒンガーの『鏡の話』以外、一貫して映し手叙法で、2人称主人公の視点から描かれた2人称物語を私は知らない。それに対して2人称(du)について述べられる2人称物語は頻繁にある。(ここではそのディプロームの学位論文「ドイツ語の物語における2人称(du)形式の使用」ウィーン 2004年)が以下の叙述に刺激を与えたロニー・サムボール (Ronnie Sambor) に感謝したい。

7時です。あなた、いま弟のあなたのいるところは、時間は正確でしょう。精神安定剤の注射は30分前にもうすみましたね。ちょうど、病棟から手術室へ移されてきたところですか。
(クリスタ・ヴォルフ『原発事故』保坂一夫訳 12ページ 1994年)

ここではあなた(du)に対する外部視野が保たれている。2人称主人公の性の覆い隠しあるいは無規定はしばしば英語の2人称には見出せる。

ここはあなたがしばしば娯楽のために訪れる有名なホテルのロビー、あなたは覚えてい

た：大きな黒皮の頑丈なソファと椅子，明るくないチェックの織物 …(以下省略)

(キャロル・ジョイス・オーツ『ある公共の場で』1975年 拙訳)

[man]

2人称 du / you と並んで，非人称 man / one / on もしばしば実験的な物語では好まれている。その際大抵読者の感情移入が主な狙いである。有名な例はモニック・ウィティッグの小説『子供の領分』(1964年)とドイツ語ではゲールハルト・マイヤーの小説『一直線の運河』(1977年)と E. Y. マイヤーの『トゥルブシャッフエン (低木林)』(1973年)である。E. Y. マイヤーの小説は，さらに特殊なものとして，それがとりわけ条件文 (würde 形式) で書かれていることで，それによって私たちは，語りの時制との戯れを考えてみることになる。

(15時57分から16時10分まで) 正確に13分間続いたベルンでの停車は，トランクを積み替えた後，数年来工事中で，今や完成まじかの新ベルン駅を，せいぜいちょっと巡回することはできるが，広く何階もある建物を出ることはできないだろう。何列もの雑誌や新聞陳列があるいくつかの売店は，鈍行列車で10の駅で3～4分の停車により遮断される1時間の旅のため読み物を十分用意する機会を提供するだろう。その読み物は，何らかの雑誌(とりわけドイツ語のグラフ雑誌，日刊，週刊新聞(新チューリッヒ新聞，ベルトボツヘ，ブリック，ブント，エメンスタール紙)からなっているだろう。セルフサービスのレストラン，あるいは急行のビュフェーで，飲み物か軽食をとることは時間が許さないが，しかしビール(地名)で普通のちゃんとした昼食をとれば，どれもこれも心に浮かぶことはないだろう。(E. Y. マイヤー『トゥルブシャッフエン (低木林)』拙訳，上記の「～だろう」部分は würde 形式の箇所訳である。)

この始まりはまだ読者に関連付けて解釈されうるが，これは先に進むとはもはやそうでなくなる。

4日目の滞在日の朝(12月30日火曜日)，昨晚教師と食堂で遅くなったので，[人は] やつと10時ころに目覚め，朝食後，昼食まで続く比較的長い散歩をする，それはハイキング地図にあるようにカントン(スイスの州)の境で，…(中略) 天気が急に変わり，その結果空が雲で覆われ，見通しが悪くなり，正午だと言うのにますます暗くなる。カントンの境をこえてさらに行こうと，[人は] 時間が許すだけ，別の道路側からダウンバッハまで戻ろうと思い立つ。(以下省略，原文の主語は man)

ここでは主人公の思考すら描かれている。(今～しようと思いつ。)

語りの時制の実験 (Experimente mit dem Erzähltempus)

[叙事的過去 (Das epische Präteritum)]

物語は現実的には語られた出来事がすでに過ぎ去ったときになされるというのが基本である。それゆえ伝統的な語りの時制は過去時制である。それでも (スポーツの実況のように) 同時報告のような場合もある。口頭の語りにおいては加えて歴史的現在が広範に広まっている。物語は本来、完了か過去であるが、広い範囲で、特にクライマックスでは現在形が使用される。とはいえ一般的には大方回想的な語りは過去形である。

しかしながら時制のこのような配分は20世紀後半の文学的な語りではもはや妥当しない。すでにケーテ・ハンブルガーが彼女の『文学の論理学』で詳述したように、ドイツ語において普通の語りテキストの過去 (Mitvergangenheit) は「実際」の過去ではなく、テキストが虚構であるシグナルである。F. K. シュタンツェルや時制使用に関するさらなる研究によれば、以下の点は認めなければならない。語りテキストにおける構造条件によって過去時制の直指的機能は確かに完全には破棄されないが、しかしいづれにせよ、強く制約されている。換言すれば通常直指的に話し手の今とこの今から過去のうちにある出来事を示す過去は過去を表す機構をもはや持っていない。

(語り手がかなりの語り時間を許される) 口頭の物語におけるナラティブ・ターンの場合のように、物語は小説においても、この直接の相互作用から遮蔽されている領域を作り出す。いわゆる叙事的過去の機能的な意味は、特にペルソナルな語りにおけるテキストにある、つまり物語が作中人物の意識から映し出される場所である。このことは明らかに「実在の」生活においては不可能のため、そのようなテキストの虚構的な性格は叙事的過去から導き出されるのではなく、叙事的過去は明らかに虚構テキストに現れるために虚構的に機能するのである。

[現在形の物語 (Präsens Erzählung)]

他方、1人称物語とアオクトリアルな物語においては、一方に回想的な1人称の語り手ないし人格を持った語り手と、他方物語レベルの間には過去の関係にあることは言添えておかなければならない。しかしこの伝統的な関係は21世紀にはもはや所与として前提にすることはできなくなった。というのもドイツ語の過去 (Mitvergangenheit)、英語の過去 (past tense)、フランス語の単純過去 (passé simple) と並んで、そうこうするうちに別の時制が意味を持つようになったからである。例えば (カミュの『異邦人』のように) フランス語の複合過去やとりわけ1880年以来、遅くとも20世紀初頭以来 (Petersen 1992 参照)、過去形に数

の上でも競合するようになった語りの現在形である。現在形の使用は語りの直接性の強調に基づくものかもしれない。まさにペルソナルな物語においても現在形は広く広がっている。しかし現在形の語りはその間にとっても増え、もはや特別の語り戦術とは感じられなくなった。以下は南アフリカの作家アンドレ・ブリンクの小説『沈黙の向こう側 (The Other Side of Silence)』のひとつまでである。

クネーゼベック夫人は机のコーナーを合図する、そこにハンナは彼女の最新作を置くことができる。しかしハンナは立ったままである。

「何を待っているの？」一瞬後、クネーゼベック夫人はたじろぐような彼女のほっそりとした唇のスマイルを無理に作る、(以下省略)

コンテキストから外すと、現在形は映画のようにイメージを喚起しているようにも思われる。しかしながら小説全体を通すとこの効果はほとんど感じられない——効果は減っていく。

それに対して語り時制 (アスペクト) としての条件法、未来形さらに接続法の使用はわずかなポストモダンなテキストに限られている。骨の折れる、それゆえ多分退屈な過去完了は、私の知る限りまだ誰も用いていない。

[要約 (Zusammenfassung)]

この章で示そうと試みたように、テキストの言語学的な表層には評価されるべき価値のある興味深いアスペクトが潜んでいる。それゆえに物語への言語学的な眼差しも重要である。結局、語りテキストは言葉から仕立てられている。この媒体は、その機能とその捉え所のない多様性のうちに考察されなければならない。

使用した邦訳

- G・ハウプトマン『女人島の奇蹟』逸見廣訳 ノーベル賞文学叢書16 本の友社 2006年。
ウィルキー・コリンズ『アーマデイル (上)』横山茂雄訳 佐々木徹監修 ウィルキー・コリンズ傑作選6 臨川書店 2000年。
クロード・シモン『フランドルへの道』平岡篤頼訳 白水社 1970年。
ジェーン・オースティン『エマ (上)』工藤政司訳 岩波文庫 2002年。
クリスタ・ヴォルフ『チェルノブイリ原発事故』保阪一夫訳 恒文社 1997年。

第4章 (続), 第5章で引用された文献 (スペースの関係で重要なものだけを掲載)

- Backus, Joseph M. (1965) „He Came into her Line of Vision Walking Backward“ : Nonsequential Sequence Signals in Short Story Openings.“ *Language Learning* 15: 67–83.
- Bal, Mieke (1982) „On Meanings and Descriptions.“ *Studies in Twentieth Century Literatur* 6. 1–2: 100–48.
- Bronzwaer, W. J. M. (1970) *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Dannenberg, Hilary P. (2004) „A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction.“ *Poetic Today* 25. 3: 399–436.
- Ehlich, Konrad (1980) Hg. *Erzählen im Alltag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ehlich, Konrad (1997) „Alltagserzählung.“ In *RealLexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. Klaus Weimar u.a.. Band 1(A–G.) Berlin/New York: de Gruyter. 49–53.
- Fill, Alwin (2003) *Das Prinzip Spannung: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. Tübingen: Narr.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a “Natural” Narratology*. London/ New York: Routledge.
- Forster, E. M. (1949 [1927]) *Aspects of the Novel*. London: Arnold. E. M. フォースター 『小説とは何か』 米田一彦訳 1969年 ダビッド社。
- 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 風の薔薇。
- Grabes, Herbert (1978) „Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren.“ *Poetica* 10: 405–28.
- Gülich, Elisabeth (1990 [1970]) *Makrosyntax der Gliederungssignale im gesprochenen Französisch*. München: Fink.
- Hamburger, Käte (1957, 1977³) *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett-Cotta. ケーテ・ハンブルガー 『文学の論理』 植和田光晴訳 1986年 松籟社。
- Labov, William, und Joshua Waletzky (1967) “Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience.” *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Hg. J. Helms. Seattle: University of Washington Press. 12–44.
- Margolin, Uri (1990) “Individuals in Narrative World: An Ontological Perspective.” *Poetics Today* 11. 4: 843–71.
- Margolin, Uri (1995) “Characters in Literary Narrative: Representation and Signification.” *Semiotica* 106. 3–4: 372–92.
- Mosher, Harald F. (1991) “Toward a Poetics of Descriptized Narration.” *Poetics Today* 12, 425–45.
- Nieragden, Göran (2003) “Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements.” *Poetics Today* 23: 685–97.
- Petersen, Jürgen H. (1992) „Erzählen im Präsens. Die Korrektur herrschender Tempus-Theorie durch die poetische Praxis in der Moderne.“ *Euphorion* 86: 65–89.
- Polanyi, Livia (1978) „False Starts Can Be True.“ *Berkeley Linguistics Society* 4: 628–39.
- Ryan, Marie-Laure (1986) „Embedded Narratives and Tellability.“ *Style* 20, 3: 319–40.
- Sambor, Ronnie (2004) „Die Verwendung der Du-Form in deutschsprachigen Erzählungen. Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser.“ Diplomarbeit Universität Wien.

物語論入門 (V)

- Schiffrin, Deborah (1987) *Discourse Markers*. Studies in Interactional Sociolinguistics, 5. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanzel, Franz K. (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。
- Sternberg, Meir (1974) „What is Exposition? An Essay in Temporal Delimitation.“ *The Theory of the Novel: New Essays*. Hg. John Halperin. New York: Oxford University Press, 25–70.
- Uspenskij, Boris (1975) *Poetik der Komposition: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Aus dem Russ. von Georg Meyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weydt, Harald (1983) *Partikeln und Interaktion*. Tübingen: Niemeyer.