

物語における重層話法——試論

青 柳 悦 子

はじめに¹

物語という言語行為は、記述的な言語行為や日常における行為遂行的な言語行為など、その他の言語行為とどのように違っているのだろうか。〈物語言語〉はどのような特質をもっているのだろうか。

〈物語〉には大きく、二つの側面があると拙論者は考えている²。一方はストーリーを形成し、情報を適宜配置して物語世界を作り上げていく側面であり、これを「構築的側面」と呼びたい。ここには、筋を構成する出来事の記述ばかりでなく、物語世界の構築に寄与するものとしての描写や、物語内容の構図を支える人物設定なども含めて考える³。もう一方は、ストーリー形成には貢献しない要素によってなるもので、こちらはむしろ、物語が自ら構築したものや基盤として利用した原理等に揺さぶりをかけるような働きをする。これをとりあえず「揺動化的側面」と呼びたい⁴。「物語」と呼ばれるようなものは、小説

¹ この論文は、日本フランス語学会シンポジウム「語りのストラテジー」（2003年5月31日、於：獨協大学）内での発表「物語における重層話法——研究の端緒として」の一部を発展させたものである。

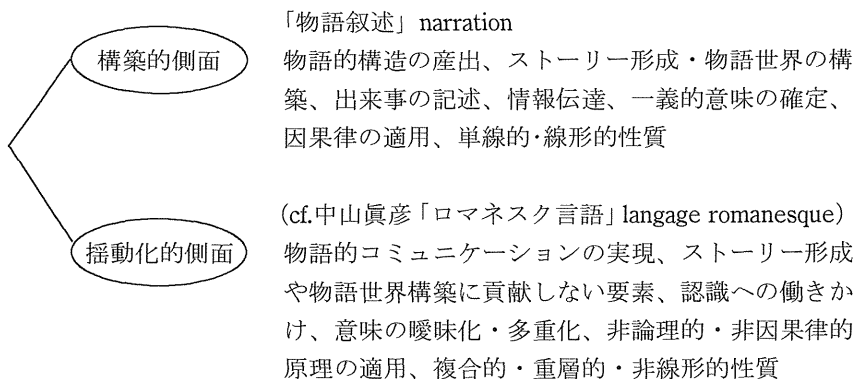
² 概略については〔青柳2003〕を参照。

³ したがって、さまざまな言語における物語文体の分析に際して頻繁に参照されるホッパーの提示した「前景」(foregrounding)／「後景」(backgrounding)という考え方と一致しないことに注意いただきたい。「前景」はメインの筋立てを構成する要素（「主筋的事象」）から成り、「後景」は「それ自体は主要な出来事を叙述しない」補足的な材料（「副次的事象」）を提示する言語とされる。「後景」のなかでもホッパーの論考で焦点の置かれる背景描写は、拙論で言う「構築的側面」に寄与するものであり、注釈・説明的な要素は「揺動化的側面」に加担することが多いだろう。ホッパーの二分法と拙論の二側面論の大きな違いは、ホッパーの場合はテキストの成分を「前景」か「後景」かのどちらかに配分するが、拙論の考え方では、一つのテキスト切片は、同時に構築的側面と揺動化的側面をもちうと考える点である（Cf. [Hopper 1979]）。

⁴ 中山眞彦の一連の研究（〔中山1999, 2000, 2001, 2002〕ほか）も同様の二側面を考えている。中山の研究における「レシの言語」が本研究の「構築的側面」に、「ロマネスクの言語」が本研究の「揺動化的側面」に対応すると考えてよい。

作品に限らず、映画やテレビドラマやマンガなど視覚的素材を用いた表象作品、うわさ話、回想、自己認識、現実の理解と把握（その学問的代表として歴史学が挙げられる）、夢、あるいはブランド・イメージなどなど、私たちの生のなかで至るところに存在する。そうした「物語」たちもみな、構築的側面を土台としつつ多かれ少なかれ揺動化的側面を有しているのではないだろうか。ある種の筋立てや世界構築は「物語」の必須条件であるだろうが、その筋が何か別の“意味”を発生させなければ、わたしたちは「物語」と認めることさえしないのではないか。

物語の二側面



本論文は広く言ってこの「揺動化的側面」の一例として、物語的言語のなかで複数の発話者を背後にもつような言説に焦点を当てようとするものである。そうした言説の語り方を、とりあえず「重層話法」と呼ぶことにしたいが、重層主体的な語り方というのは、ストーリー（筋＝狭義の物語）の構築には関わらないが、実は「物語る」という行為にとって本質的なありようなのではないかと本論は考えている。

日常の言語活動においては、一つの発話の背後には一人の発話者が存在する。逆に言えば、なんらかの審級のなかに位置づけられる一人の発話者の発話行為の結果として発話が生じる。しかし「物語る」という言語行為はそれとは違うあり方を示しているのではないだろうか。

日本語でも「話す」「言う」と「語る」「物語る」は異なるニュアンスをもつ。

精神治療のなかで患者の経験を「物語」へと移行させることの重要性を随所で説いている河合隼雄は、「話」は日常主体としての<私>が自分の資格で発話する行為であり、それに対して「語り」（「物語」）では筋が現われると同時に「自我のコントロール」が減り、「ある個人が語りながら個人を越えている」という状態が生まれるという。また、いわゆる「アイデンティティ」が「私は私である」という規定そのものであるのに対して、人間には「私は私であって、私以外のたくさんの何ものか」なのだという認識が必要なのだと河合は述べる。自己が自己でもあり他者でもあるというそうした認識を私たちにもたらしそこそ「物語る」という行為あるいは物語を享受するという行為の本質にほかならない⁵。また、ユング派精神治療を学んだ河合は十分に西洋の諸々の物語に通じているが、西洋の物語にではなく（西洋の物語とは反対に）、日本の物語にこそ、こうした間主体的な主体の成立の契機や、因果的・論理的ではない認識の獲得の可能性を見ていることは、ここで指摘するまでもなく彼の多くの著作で知られている⁶。

「物語る」という行為は、私たちが生身の人間としての制約を離れた言語行為をおこなう可能性を示しているように思われる。とりわけ本論文で注目したいのは、さきにも述べたように、日常言語ではおよそ不可能な複数の発話者を背後にもつような発話の産出である⁷。

1960年代からフランスを中心に活発となった<ナラトロロジー>では、物語行為は *narration* として捉えられてきた。*narration* とはむしろ「叙述」であり、虚構世界の出来事を記述するという言語行為を中心に考えるものであろう。たしかに、バルトやジュネットやトドロフなどナラトロロジーを牽引した理論家たちは、ことばを主体の発話行為として捉えたパンヴェニストの言語論を範とし、通常の発話行為のアナロジーとして物語行為を分析したと言える。物語言語分析の古典であるジュネットの『物語のディスクール』[Genette 1972]⁸でも、テ

⁵ 河合 1993:p.15, 39, 252 ほか。

⁶ 河合 1993:p.29sq. 「物語」の本質的特性についての秀逸な考察が随所で示される対談集『物語をものがたる』[河合 1994] およびその続編 [河合 1997, 2002] で題材とされるのも、当然、日本の物語たちである。

⁷ ただし日常の言語活動でも伝聞報告表現の中には、そうした複数主体的な萌芽をもつ発話の産出がおこなわれている。これについては本論文IVで扱う。

⁸ のちの論文「虚構の行為」のなかでは、虚構物語行為の特殊なあり方を考察しているが (G. Genette, «les actes de fiction», in [Genette 1991])、基本的にジュネットは今日まで、文学的な（虚構物語創作の）言語活動を日常の言語行為と相同的なものとして説明する立場を採っている

クストの背後には一人の発話者（虚構上の語り手）が想定され、その語り手はある発話審級の時空間（私たち通常の発話者の発話の審級と同様の時空間）に存在するものと想定されていた。そしてこの著作では、語り手が物語世界の出来事を叙述する（narrer）という点から、さまざまな叙述の技法（速度、頻度、距離、焦点化、「態」など）が整理されていた。それらはほとんどすべて、上記の図式で言えば、物語の「構築的側面」に関わるものだと言える。

そこで、「物語る」という言語行為を、経験や出来事をみずからの責任で直接語るというニュアンスの *narration* ないし *narrer* という概念を離れて、違った用語で、すなわち *raconter* [再び＝語る、物語を語る] という用語で考え直してみたい。*raconter* には、すでに存在する物語を物語る、というような、語り直しのニュアンスが含まれる。*raconter* という用語は、「物語る」という言語活動が、他者の物語行為に自己の物語行為を重ねていくという、重層的な言語活動であることを示唆するのではないだろうか。

本論文は、「物語る」という言語活動を通じて、複数の主体の重ね合わせ（合一化ではなく）が生じるさまに着目するものであるが、複数の主体が現われる話法としては自由間接話法が有名であるので、自由間接話法の一般的な捉え方と、本研究の問題意識の違いを簡単に示して導入としたい。次に、重層話法の典型的な例と考えられる小説作品（ミラン・クンデラ『存在の耐えられない軽さ』と川上弘美『いとしい』）を分析する。最後に、重層話法の研究を今後展開するにあたって示唆的な日常の言語現象を採りあげた先行研究を瞥見して、（他者のことばを）物語るという言語行為における、複数の主体の重層化について押さえておきたい。

I. 予備的考察——主体間の分断としての自由間接話法

フランス語で、*discours indirect libre* ないし *style indirect libre* と呼ばれる自由間接話法は、間接話法と直接話法の間形式として定義される。英語ではフランス語の術語をそのまま訳して *free indirect discourse* と呼ばれることが多い。ドイツ語では *erlebte Rede* 「体験話法」と呼ばれる。ほかにイエスペルセンの用語として *represented style* 「描出話法」と呼ばれることもある。その特徴は、従属節導入の伝達表現部が削除されること、時制と人称が伝達者（小説の場合、語り手）の言説に合わせられること、しかし意味内容と構文あるいは

(cf. [Genette 1999:p.21])。

表現面で元話者（作中人物）の言説を反映していることである。効果としては、小説の場合、語りの文（語り手による地の文）でありながら、登場人物の意識を、登場人物自身の視点で提示することが可能となるという点が、まず挙げられる⁹。また「描出話法」「体験話法」という呼び名も、作中人物の思考を生き生きと描き出し、作中人物の体験を読者もそのまま共体験するような印象を与える、という観点からつけられたものである。

一方で自由間接話法では、「主人公たちをありのままに描き出すと同時に作者の主観的なまなざしのもとに置く」（P. ギロー）ことが可能になるとされる¹⁰。語り手と登場人物の主観が融合されたり、両者の二重の視点が実現されるとも言われる。しかし実のところ、内容や表現は登場人物に由来し、それを引用・伝達するにあたっての時制と人称変化という機械的なフィルターの部分が語り手に由来するという、役割分担がおこなわれているにすぎない場合が多い。研究にあたっては、作中人物に帰される主観（内容的特徴）と語り手に帰される媒介機能（文法的特徴）に注目して分析をおこなうのが通例である。

自由間接話法の代表的な実例として、意識的・組織的にこの技法を用いた最初の作家として有名なフロベールから引用しておこう。なお以下の論で、脚注または本文中で示すフランス語ないし英語原文に添える拙筆者による日本語訳はあくまで参考と考えていただきたい¹¹。次の2例はいずれも、『感情教育』で、主人公フレデリックがアルヌー夫人への思いに苦しんでいるさまを描いている。

Quand donc la reverrait-il? Frédéric se désespérait.¹² [Flaubert 1869:p.91]

Que faire d'ailleurs? Lui dire qu'il l'aimait? Elle l'éconduirait sans doute; ou

⁹ たとえば[川口・岡本 1998:p.131「自由間接話法」の項]参照。

¹⁰ Cf. Demougin 1985:article «discours».

¹¹ 自由間接話法を日本語に訳す場合には、登場人物の内言に近い形になる。これは日本語には間接話法における時制の一致という現象がないことと関係している。また、人称代名詞等の変化もかなり自由である。また西欧語で書かれたものとのテキストで自由間接話法で表現されている文が、疑問文や感嘆文の形をとっている場合はそれが作中人物の言葉や思考の転記であることがわかりやすいが、記述的な文の場合、地の文なのか自由間接話法なのかを判定することも容易でないことがある。自由間接話法を日本語に訳す際に、実際にどんな解釈や文体の揺れが生じるかを複数の訳書を比較して検討した研究としては、[山口 1993]が充実している。

¹² 参考訳：いったい、いつになったら彼女に会えるのだろう。フレデリックは希望を失いかけていた。

bien, s'indignant, le chasserait de sa maison.¹³ [Flaubert 1869:p.98]

フレデリックの思考が、彼の抱いた内心の言葉を写しとるかのように表わされている。ただその提示の際に語り手という媒介者の仲介を経ていることが、動詞時制（半過去形および過去未来としての条件法現在形）と、フレデリックを指す三人称の代名詞 *il*（「彼は」）、*le*（「彼を」）によって示されているにすぎない。

自由間接話法は、物語文のなかで（叙述をおこなう地の文のままで）、登場人物の思考をありありと再現する手法として用いられてきた。ドリット・コーンの用語で言うとおりの、まさに「物語化された・独白」（*Narated monologue*）である（cf. [Cohn 1978]）。自由間接話法の手法を英語では先駆的にそして全面的に用いたことで有名なヴァージニア・ウルフの『ダロウェイ夫人』では、作中人物の思考を再現するという要請と、それを物語叙述の体制のなかで提示するという要請との合体として、自由間接話法がみごとに用いられている。以下は、有名な、作品冒頭の部分である。

MRS. DALLOWAY said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. [Woolf 1925:p.5]¹⁴

下線部は典型的な自由間接話法の文で、作中人物ダロウェイ夫人の内心の言葉をできるだけ忠実に転写しつつ、時制と人称は、作品の書き出しで彼女を外側から記述する場合と同様、過去形・三人称を用いている。下線部文頭の *for* 「というのも」という文章語的な接続詞も、語り手の介在をわずかにだが示している点も注意しておこう。ともあれテキストの内容はもっぱら主人公ダロウェイ夫人のおこなった思考である。この作品では語り手の姿はなきに等しい（これに対してフロベールの『感情教育』では、主人公フレデリックに対する語り手のときに皮肉なスタンスが特徴的である）。語り手は透明な媒体としてダロウ

¹³ 参考訳：じゃあ、どうしたらよいのだろう？ あなたを愛していますと言うのか？ きっと拒絶されるだろう。それどころか腹を立てて彼女の家から出入り禁止になってしまうかもしれない。

¹⁴ 参考訳：ダロウェイ夫人は自分で花を買ってくることにしようと言った。
 というのもルーシーは仕事で手一杯だから。ドアはみんな蝶番ごとはずしてもらおう。ランブルメア商会の職人が来てくれることになっている。

エイ夫人の思考を伝達しているのである。ここではまさに「意識の流れ」を描き出すことが目指されているわけである。ただし本論文の観点から注意しておきたいのは、主人公の「意識の流れ」を叙述する（英 *narrate*、仏 *narrer*）という体制だけは堅持されている点である。いわば出来事を再現叙述するのと同様に、内心の思考を再現叙述するのである。アウエルバッハが『ミメーシス』の最後でウルフ（『灯台へ』）を採りあげて、ウルフのおこなったこともまた現実描写であるとして、ホメロス以来のミメーシス文学の系譜のなかに位置づけたことに注意したい[アウエルバッハ 1967: (下)第20章]。この碩学によれば、ウルフは意識を描出する（叙述する）ということを通して、「客観的現実の探究」をおこなったのだという。すなわち意識を構成する言葉を客体化＝客観化＝対象化し、それを（主人公たちの行為を叙述するのと同様に）物語叙述の体制の中で提示したのである。作品は結果的には作中人物の心中をありありと読者に伝えるとしても、ここには——逆説的にも——、意識主体としての作中人物の言語活動（主体的発話行為）と、それを叙述する作品の言語活動（物語叙述行為 *acte de narration*）との分断がより画然と現われていると言えるのではないだろうか¹⁵。

ドイツ語における自由間接話法（「体験話法」）についても同様の観察ができそうである。体験話法を分析した三瓶裕文は、この手法を「物語の作中人物の発言や思考を、仲介者として「読者」に伝えるために」語り手に提供されている一連の言語的手段の一つとしている（[三瓶 1996: p.616] 強調点引用者）。この話法は、「作中人物の思考・意識の描出」を目的としており、読者の視点を作中人物へ誘い「読者による作中人物の思考・意識の共体験」を生み出すという。その際、語り手の媒介は最小限の機能を果たすのみで、それは周囲の地の文との違和感を生じさせないことであると三瓶は主張する¹⁶。すなわち、意識内容は作中人物にもっぱら帰され、語り手の働きはそれを媒介伝達する（できるかぎり透明な）物語叙述機能にのみ還元されるということである。ここには

¹⁵ [山田 1993] は『灯台へ』を分析し、テキストによって意識の流れを辿られたり話した言葉が（自由間接話法で）再現される主要登場人物が、ときに、その台詞を聞くほかの登場人物の目から眺められていることを指摘している。これもまた、意識の客体化という姿勢の表われだと言えるだろう。

¹⁶ 「体験話法が地の文と同じ過去時制ということは、読者にとって、体験話法と読み取りにくいものの、「時制の段差」がないので、地の文を読んでいるつもりがいつのまにか殆ど無意識に体験話法の描く作中人物の意識、作中世界に没入していくことになる」[三瓶 1996:p.623]。

機能の截然たる分化があると言える¹⁷。

西欧語の自由間接話法を日本語に訳すときには、内的独白¹⁸のかたちで、直接的に登場人物の発話が再現されることが多い (cf. [松井 1959, 1983] [山口 1993] [曾根 1995] ほか)。しかし日本語にも直接話法と間接話法の間中に位置づけられるような、元話者の視点や発話要素を残しながらそれを伝達する伝達者の立場を加味して伝える報告文体がある。中間話法 ([井上 1983] ほか) とか「準間接話法」 ([鎌田 1988]) と呼ばれる¹⁹。

日本語の文学作品においても、中間話法は存在する²⁰。例を挙げよう。

それから二人は宿の下駄を突っかけて、外へ出た。鼻緒の固い、はきにくい下駄だ。番頭が玄関の外まで送ってきて、行っていらっしゃいましょう。それが皮肉のようにもきこえるし、からかっているような気もする。
西村は少なからず恥ずかしい。恥ずかしさがなんとなく嬉しくもある。 (石

¹⁷ 中国語における自由間接話法においても同様である。中国語の場合も、作中人物の要素と語り手の要素の混在という「テキスト干渉」の現象が見られるというが、実際には、作中人物の発話痕跡としての語彙やモダリティ表現と、作中人物を指す三人称に類する代名詞や所有形容詞 (たとえば英語の she に当たる「她」) の混在が自由間接話法の指標とされる。すなわち発話と (できるだけ透明な) 媒介伝達との機能分化を基本形としている [Hagenaar 2002]。

もちろん日本語以上に動詞「時制」が存在しない中国語では、語り手の思考を表わすのか作中人物の思考を表わすのかが不確定な例は一層頻繁となる。

¹⁸ 自由直接話法とも呼ばれる。直接話法から伝達動詞による導き (He said, 「と彼は言った」などの部分) と引用符号を取り除いた形。元話者の言葉や思考がいきなり、そのまま、再現される。本論では以下、「内的独白」という用語を用いる。

¹⁹ 寺倉弘子の言う日本語描出話法は、元話者の発話をそのまま再現したいわゆる内的独白と、たとえば元話者自身を「自分」というやや間接化した指示表現で示すような若干の媒介を経た再現を無差別に指している [寺倉 1995]。

²⁰ 山岡實の言う日本語物語文の伝達様式IVにあたる。すなわち登場人物の視点が採られているが、その登場人物を、物語世界の同時点に移動した語り手が外から見ているという様式である [山岡 2001]。

日本語の小説言語の特質について啓発力に富む研究をおこなっている曾根博義は、日本近代文学の発生当初 (すでに『蒲団』) から、人物の内面を描きながらその人物を三人称・過去形で提示する文体が創始されていたことを指摘している [曾根 1991]。曾根は田山花袋の「描写論」(明治44年)で、「記述」とは異なる「描写 (ペインティング)」を田山がめざしていたことに注目する。曾根によれば、誰かの知覚を通して事象を描くこの「描写」では、知覚の主体は実は不明であるとする。「(雨戸を閉める音が聞こえた)」。知覚主体は語り手でもあり作中人物でもあって、結局のところ空白のこの知覚主体を読者が埋めるのだという。日本語の「た」が過去形の記述をおこなう要素ではなく (あるいはそれと同時に)、事象を今まさに起こっている現在のこととして意識化する言語要素だという議論 (山岡の言う、眼前に完了した出来事を描く「完了のた」とともに今後さらに注目したい)。

川達三『四十八歳の抵抗』より、〔山岡 2001:p.113〕に引用)

「恥ずかしい」という、日本語では第三者についての記述としては使用できない感情表出表現を用いている以上登場人物西村の発話がテキスト上で言語化されているわけだが、一方で「西村は」とその主体を外から描写するスタンスがとられている。おそらくはその次の文も同様であろう。登場人物の気持ちをほぼ再現しながらも、「～もある」という説明表現で明らかなように、西村を記述しようとする語り手の存在が言語化されている。

上に挙げた日本語作品の例もまた、語り手が、登場人物の発話ないし主観を、媒介者として伝達するという事例である。媒介者として仲介する際に、媒介の痕跡が残されているが、語り手の主観表現・主体的表現と言うには程遠い。

このように、自由間接話法（ないし日本語における中間話法）では、少なくとも古典的な例に限って言えば²¹、登場人物の視点と語り手の視点の二重化が見られるとはいっても、通常それは、きわめて便宜的である。登場人物の思考や発話を引用・再提示する際の、ほとんど無機的なフィルターとして語り手の介在がみられるにすぎない²²。典型的な自由間接話法では、テキストのうちいくつかの要素（語彙や構文）を登場人物に、ほかのいくつかの要素（時制・人称変化など）を語り手に、と振り分けて考えることができる。

なお、自由間接話法では、テキストに記されている内容が、語り手から発したもののなのか、登場人物から発したもののなのか「曖昧な」ケースが頻繁にある。たとえばやはりフロベールの『感情教育』から挙げてみるが、

(1) Comment n'avait-il pas songé à elle, plus tôt? (2) La faute venait de

²¹ 自由間接話法を含む報告文体の研究および言語のポリフォニー性の研究については、Authier (-Revus)のおこなっている研究などを参照すべきであるが、今回は十分に検討することはできなかった。今後の機会にゆずりたい。なお赤羽研三はデュクロのポリフォニー論をめぐって興味深い研究を続けている〔赤羽 2000, 2001a, 2001b, 2002a, 2002b, 2003〕

²² こうした立場をもっとも鮮明に打ち出す一人がバンフィールドである。彼女は、とりわけ内的思考を伝える自由間接話法を研究し、自由間接話法に置かれた言説は（作中人物という）一人の意識主体のみを有する——ただしそれは三人称で示される意識主体であり、「発話」をおこなうことが不可能な主体である——とする〔Banfield 1982〕。極端な説であり多くの批判を受けてはいるが、自由間接話法と通常の発話行為とのズレを考察するには貴重な示唆も含む。

Deslauriers, et il s'avance vers la boutique²³. [Flaubert 1869: p.41]

明らかな自由間接話法の文(1)の後に続く文の前半部である(2)は——後半部は明らかに語り手による記述である——、フレデリックの内心の声の反映とも考えられるが、語り手側からの記述の可能性も否定はできない。自由間接話法研究ではたえずこうした「言葉の帰属」(attribut du dit)——誰が言ったことなのか——が問題とされる([Rogier 1999]でも絶えずこうした「帰属」をつきとめる作業がなされている)。「曖昧」というのは、語り手に属するのか作中人物に属するのかが不確定だという意味、すなわち一方だと考えた場合に、もう一方だとする可能性を完全には排除できないという意味である。本来はそのどちらかに帰属するはずだが、(残念ながら)決定に至らないというわけである。

本研究で「重層話法」と呼びたいのはそうした「曖昧な」例ではなく——自由間接話法に限らず——より積極的に二重の帰属を主張するような言説である。言い換えれば複数の主体の意識が言語を通じて、二つながら同時に強く浮かび上がってくるような語り方である。作中人物の意識を語り手が単にリレー伝達するのではなく、語り手も登場人物もどちらもそれぞれにその言説の意識主体であるような言説、あるいは二重の発話主体をもつような言説である²⁴。現在のところそれには二つのタイプを考えている。

第一は、登場人物がおこなう発話・思考と、語り手が主体的におこなう発話・思考が一つの文で同時に表わされている例である。二つの異なる発話が一つの文に括られているのであるから、これを「括復的重層話法」と呼びたい²⁵。この手法が最も鮮烈に用いられている作品として、以下にミラン・クンデラの『存在の絶えられない軽さ』(フランス語版)を分析する。第二は、他者の言

²³ 参考訳：(1)なぜ自分は彼女 [=アルヌー夫人] のことを、もっと早く考えなかったのだろうか？ (2)デローリエのせいだ [「そうした誤りはデローリエからもたらされたものだ」とも訳せる]、そしてフレデリックは店の中へと入って行った。

²⁴ バフチンが小説の言語がもつ可能性として自由間接話法を採りあげ、彼の多声性の観点から——すなわち「作者」の声と作中人物の声とのぶつかりあいの可能性として——「混成化 (ハイブリディゼーション)」という概念を提示していたことを思い出したい [バフチン 1989, 1996]。本論文が「重層話法」として扱おうとしているのは、ある意味ではこのバフチンの「混成化」をもっとも推し進めた現象であると言える。

²⁵ 「括復的」という用語は、ジュネットの「括復法」*itératif* からの借用である。『物語のディスクール』において「括復法」とは、物語世界の中で複数回生じた (はずの) 出来事を物語テキスト上ではただ一度だけで物語る手法を指していた [Genette 1972:chap.3]。

葉をもとにした言語行為ではあるが、引用・伝達というような元の発話の——程度の差はあれ忠実な——再現ではなく、はるかに積極的に、みずからの創造的言語活動として再言語化をおこなうようなケースである。これを「冗説的重層話法」と呼びたい²⁶。すなわち「語り直し」のタイプである。「語り直し」というモードを意識的に用いた作品は近年増えてきているように思われる。以下では、川上弘美の『いとしい』を採り上げて分析する²⁷。

II. 括復的重層話法——クンデラ『存在の耐えられない軽さ』

ミラン・クンデラの『存在の耐えられない軽さ』は、＜小説＞というものの存在意義をきわめて意識的に考究する作業を通じて作られた作品だと言える²⁸。言い換えれば虚構の人物を創作して、そうした人物たちをめぐる物語を物語るということの意義を問う作業がこの作品の土台を成している。この作品では、テキストのある部分が、語り手に属すと同時に作中人物に属すケース、すなわち本研究で言う「重層話法」が、顕著に観察される。そこでは、語り手の存在度と作中人物の存在度が反比例の関係には置かれず、共に大きくなる。一つのテキスト切片が、作中人物の意識を直接的に反映する言説である一方で、それとは別の（ただし同内容の）語り手の意識を伝える言説ともなっている。

作品の成立事情と使用する版について述べておこう。この作品はチェコ語で書かれ、1984年にフランス語訳が出版された。フランス語版はその後、著者の綿密な検討の下に改訳されて1987年に再刊された。本研究が分析の対象とするのは、著者認定のこのフランス語決定版である。英語版[Kundera 1984]と日本語版[クンデラ 1989]もそれぞれチェコ語からの訳である²⁹。日本語の特殊性が大きく反映してしまう日本語版は、言語的分析の対象とはしがたい。また英語版では、本研究で以下に指摘するような言語特徴が現われず、その代わり

²⁶ 「冗説的」という用語もまたジュネットの『物語のディスクール』から借りたものである。ジュネットにおいて「冗説法」*paralepse*とは変則的な語りの技法の一つで、テキストがある視点（ジュネットの言葉では「焦点化」）をとった場合に本来は報告しえない事柄を述べてしまう逸脱的な物語言説のこと[Genette 1972:pp.211-213(邦訳 pp.227-232)]。

²⁷ 語り直しが重要な機能を果たしている作品として、ほかにポール・オースター『リヴィアサン』と多和田葉子『三人関係』がある。この二作については、次の機会に論じたい。

²⁸ 拙論者は以前にこの作品を通じて間主体的な相互関係のありようを素描したことがある[青柳2001a]。本章はこの研究を発展させたものである。

²⁹ チェコ語版は1985年になってカナダの出版社(Toronto, Sixty-Eight Publishers)から公刊された。

に過去形・三人称を用いた一般的な物語文を使用していることが多い。これはおそらく英語物語文の強い保守性の現われでもあるだろうが、とりわけ英訳者マイケル・ヘンリー・ハイムがいわば「読みやすい」物語を目指したためだと考えられる。クンデラがハイムの英語訳の「忠実さ」に対して強い疑念を抱き、激しく不満を表明していることはよく知られている[赤塚 2000:p.212sq.]。これに対しみずから詳細に検討したフランス語版に対してはチェコ語版と同等の権威を、ときにはそれ以上の権威を³⁰、クンデラは与えている[赤塚 2000:p.205sq.]。

以下では「重層話法」が集中的に現われる箇所の一つ、作品冒頭近くの第 I 部—3（以下、I-3 のように表記する）を詳細に検討したい[Kundera 1987:pp.17-20]。

さて、I-3 でもっとも注目したいのは、次の二つの疑問文である。

Veut-il qu'elle le rejoigne, oui ou non?³¹

Vaut-il mieux être avec Tereza ou rester seul?³²

この二つの文はどちらも、作中人物トマーシュが発した自問の文とも、トマーシュについて語り手が発した疑問文とも、どちらにも解釈できる。しかし解釈が「曖昧な」ケースとは異なってそのどちらであるかが問題なのではない。同時にそのどちらでもあるものとして提示されているのである。作品は周到な準備を重ね、意図的に、その二つの解釈が両立するように仕組んでいる。これらの文の背後には、自問する作中人物トマーシュと、彼を眺めながら人間についての思考を展開する語り手の、二人の別々の主体が潜んでいる。二つの主体を同時に立ち上がらせ、二つの主体が別々のものでありながら重なって出現するようにさせるためには、すなわち「重層話法」が成立するためには、どのような手立てが必要であろうか。

³⁰ チェコ語テキストとフランス語テキストのどちらを重んじるべきかという赤塚若樹氏の質問に対して、クンデラはトロントの亡命出版社（シックスティ・エイト・パブリッシャーズ）から刊行された自作のチェコ語版には数多くの誤りがあることを指摘し、フランス語訳の「価値の真正さ」を強調している。クンデラ 1996 年 7 月 23 日赤塚宛の手紙からの情報[赤塚 2000:p.210]。

³¹ 参考訳：俺は、彼女に自分のところへ来てほしいと望んでいるのかいないのか？／トマーシュは、彼女に彼のもとへ来てほしいと望んでいるのかいないのか？

³² 参考訳：テレザいるのと独りでいるのと、どちらの方がよいのか？

では、この二つの文を重層話法として成立させるためにこの作品がおこなっている準備を以下に見てみる。その一つは、語り手の顕在と物語世界へのコミットであり、もう一つは語り手のそうした姿勢に由来する現在形の使用である。

1. 語り手の顕在化

この作品はかなり特異な書き出しで始まる。すなわち「軽さと重さ」と題された第Ⅰ部の冒頭（I-1, I-2）は、ほとんど作者と同一視してよい語り手が饒舌なばかりに繰り広げる抽象的・哲学的な議論から成っているのである。I-1 では永劫回帰（われわれの経験がそっくりそのまま無限に繰り返される、という考え）をめぐる議論が展開され、I-2 では、われわれの人生における「重さ」（永劫回帰・永遠とつながる）と「軽さ」（流動性／人生の一回性・存在の希薄さとつながる）の対立をめぐる議論が展開される。しかも語り手は、あからさまに自分を「私」と呼び、この議論が語り手の「私」という個人の立場からおこなわれていることを強調する。

語り手が作中人物についてコメントしたり、自身の考察を展開したりする「語り手の自意識の顕在化」はクンデラの小説ではしばしば見られる。小説テキスト上に、その小説を語る語り手やその小説を執筆する作者の主張が盛り込まれるのは、一般に「メタフィクション」的な逸脱の手法として知られているものでもある。こうした「作者的語り手の侵入と逸脱」は、赤塚若樹が指摘するように、初期の短編「エドワルドと神」（1969年に発表、短編集『微笑を誘う愛の物語』所収）や『生は彼方に』（1969年執筆とされる）でも目を惹く特徴であり、とりわけ1975年にフランスに移住した翌年から執筆に入った『笑いと忘却の書』（1978年脱稿）で顕著となる〔cf. 赤塚 2000: pp. 348-358〕。『存在の耐えられない軽さ』（1982年脱稿）は、この手法をすでに使い慣れていたクンデラが、あらためてこの手法の効果と可能性を自覚的に問い直した上で、小説全般にわたって採用した作品と位置づけることができよう。作品のあらゆる箇所 にちりばめられた語り手＝作者側からの長短のコメントや、わざわざ節を設けて展開される語り手＝作者の考察（とくに「理解されなかったことばの小辞典」「理解されなかったことばの小辞典（続き）」「理解されなかったことばの小辞典（最終回）」）が作者の戦略的自覚を明確に示している。上に指摘した作品冒頭の2節にわたって展開される考察も同様であろう。

I-1の末部に挿入されている、おそらく読者にかなり違和感を引き起こすにちがいない次の一節「最近のことだが私は信じがたい感情にとらわれた。ヒッ

トラーについての本をめくっていたとき、何枚かの写真を見て、私は感動させられた。それらは私に自分の少年時代を思いおこさせたのである」³³ [Kundera 1987:p.14] は、語り手の現前を強調するためのものとしても、特異な面をもつ。なぜならここでは、語り手＝作者が、抽象的な思考主体としてではなく、自ら身体を持ち、経験を持つ、世界内での生きた存在として提示されているからである。小説作品が普通提示する虚構世界に、生身の現実存在を関わらせようとする点で、通常のメタフィクションよりもさらに「侵入と逸脱」の度合いは一段と大きい。この作品は、単に「語り手の自意識」が顕在化されているというだけでなく、語り手＝作者（＝読者）の生のレベルをも作品世界に引き込もうとしているのである。

このようにこの小説の冒頭部は、語り手がこれから展開される物語内容の透明な伝達叙述者ではなく、この小説の主要な構成員——登場人物たちと同等の資格をもつような——であることを強調する。語り手＝作者という人間が、人間をめぐる議論を展開するためにこそこの小説があるということを、この作品は作品そのものの前提として読者に提示しようとする。そのために、小説としてはかなり奇妙な I-1、I-2 は置かれていると言える。

そのあとに続くのが、本論文で詳細に検討したい I-3 である。トマーシュとテレザを主人公とするこの小説のメインストーリーがここから始められる。

以下の分析によって、クンデラの作品の特徴である語り手の顕在化が、作品内でいかなる機能を果たすのか、なぜ語り手の顕在化がクンデラの小説にとって必要であるのかも明らかにすることができるだろう。

2. 現在形を使用した物語世界の記述

I-3 に入って、まず注目したいのは、単純過去形で物語世界内の出来事が提示され始めたあと、現在形を使用して作中人物が（三人称で）記述されることである。その最初の例は以下の通りである。

Elle resta chez lui une semaine puis, une fois rétablie, elle retourna dans la ville où elle habitait, à deux cents kilomètres de Prague. Et c'est ici que se

³³ フランス語原文： Il n'y a pas longtemps, je me suis surpris dans une sensation incroyable : en feuilletant un livre sur Hitler, j'étais ému devant certaines de ses photos; elles me rappelaient le temps de mon enfance...

situe le moment dont je viens de parler et où je vois la clé de la vie de Tomas : il est debout à la fenêtre, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et il réfléchit :³⁴ (第4段落)

このあとも、I-3 のテキストでは、向かい側の壁を眺めるトマーシュの姿が、何度か現在形で描写される³⁵。

Il regarde dans la cour, les yeux fixés sur le mur d'en face, et cherche une réponse.³⁶ (第8段落)

A présent, il est debout à la fenêtre et il invoque cet instant.³⁷ (第10段落)

他にもトマーシュの様子(および思考態度)が現在形を用いて記述されている。

Il revient, encore et toujours, à l'image de cette femme couchée sur son divan :³⁸ (第9段落)

Tomas se répète le proverbe allemand :³⁹ (第18段落)

以上の観察からまず指摘したいのは、一般に(インド・ヨーロッパ語系の)欧米語の物語文では起こらないとされる、物語世界の時点への語り手の移動が起きていることである。すなわち物語世界の出来事を過去形で語る語り手が、いつのまにか作中人物と同時点に立ち、現在形を用いて作中人物を描写している

³⁴ 参考訳：彼女は一週間彼のところで過ごし、回復すると、ブラハから二百キロ離れたものの町へ帰って行った。ここで、私がさきほど話した、私がトマーシュの人生の鍵だと考えるあの瞬間が訪れる。彼は窓のところに立ち、中庭ごしに向かい側の建物の壁に目を据え、そして考えている――

³⁵ その後、第12段落では同じ情景が半過去形で提示される。Il regardait les murs sales de la cour... 「彼は中庭の汚い壁を見つめていた……」。本論、後の分析参照。

³⁶ 参考訳：彼は向かい側の壁に目を据え、中庭を見ている、そして答えを探している。

³⁷ 参考訳：いま、彼は窓のところに立ち、その瞬間のことを思い出す。

³⁸ 参考訳：彼はまたしても彼のソファーに横たわったあの女のイメージに戻る。

³⁹ 参考訳：トマーシュはドイツのことわざを繰り返す。

のである⁴⁰。語り手は、トマーシュを三人称 (il「彼は」など) で示すことにより、語り手側からの記述であることを明示しつつ、時制としては現在形を用いて、物語内容と同時点に立っている。

現在形を用いた物語内容の記述が、この小説できわめて意識的に用いられたものであることは、それを可能にするかなり技巧的なコンテクストからもはっきりと分かる。この小説のストーリー一部分の開始点である I-3 冒頭は、次のように始まっている。

Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois.⁴¹ (第1段落)

まず語り手が何年も前から、そして今も、トマーシュのことを考え続けているということが je pense「私は考えている」という現在形によって示されていることに注意しておこう。さて、引用中の ces réflexions「こうした考え」とはさきに概説した、この小説の I-1 と I-2 の部分を指す。すなわち、人間にとっての「重さ」と「軽さ」という問題、人生の反復と一回性の問題についての語り手の考察がまずこの小説の土台にあり、その基盤の上ではじめて作中人物が提示されるのである⁴²。ここで「私は彼のことが分かった」と訳せる je l'ai vu

⁴⁰ 英語と日本語の物語文における伝達様式を比較した『「語り」の記号論』において山岡實は、英語の物語文では、語り手が物語内容と同時点に立つことはないと明確に論じている。これに対し日本語では、しばしば——きわめて頻繁に——語り手が物語内容の時点に移行し、作中人物を同時点から眺めて描写する[山岡 2001]。これは「主筋的事象」を述べる「た形」と「副次的事象」を表わす「る形」の交替として、時制よりも物語モードの観点から説明することもできる[曾我 1984]。

フランス語でも一般には英語と同様に、語り手は登場人物と同時点に立って登場人物を描写することはない。ここで注目したクンデラのケースはかなり特殊な——いわば日本語的な——例であろう。ただし、「過去における現在」の機能をもつ半過去形を有するフランス語の方が、英語よりも物語世界の時点への移行という点では多少柔軟であるのかもしれない。

『存在の耐えられない軽さ』の英語版では上に本文で指摘した、第 4、8、10、9、18 段落のいずれでも、過去形が用いられていて、物語内容の時点への語り手の移動は生じていない。これはこの小説にとっては遺憾なことであろう。

⁴¹ 参考訳：私は何年も前からトマーシュのことを考えている。しかしこうした考えに照らすことで、初めてはつきりと彼のことが分かった。

⁴² 第Ⅱ部冒頭のあからさまな宣言を参照のこと——「もしも著者が読者に、自分の作中人物たちが実際に存在したと信じ込ませようと努めるなら、それはばかげたことである。彼らは母親の肉体から生まれたのではなく、いくつかの喚起力をもつ文章や鍵となる状況から生まれたのだ。トマーシュはアインマル・イスト・カインマル（一度は数に入らない）という文から生まれた。テレザはおなかの鳴る音から生まれた」Il serait sot, de la part de l'auteur, de vouloir faire croire au

は、すぐ後の文章でもう一度繰り返されたときに明らかであるように、「私が彼を見た」という意味でもある。

Je l'ai vu, debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face[...] ⁴³ (第1段落)

まず語り手がトマーシュを目の前に「見る」ということから虚構世界の創出が始まる。初めは *je l'ai vu* 「見た」と複合過去形で、すなわち過去の経験として示される。しかし物語が開始されると語り手は、自分がどうしたらよいのかわからずに思案する作中人物トマーシュを目の当たりに、同時点に立って眺めることになる⁴⁴。現実にはありえないが、「物語を語る」という行為にとっては本質的な状況——すなわち虚構を通じて他者の経験に接するという体験——がここに顕示されている。

この設定は、語り手の哲学的・実存的な問いと、虚構の物語とが不可分の関係にあることを示すものである。フランス語であれば単純過去形を用いて提示される物語世界は、一般には、私たちの現実とは無縁の、異次元の世界、かけ離れた世界として認識される。クンデラは、小説というものが、そのような私たちの現実の生とは隔絶された、いわばおまけのようなもの、私たちになんらかの気晴らしや慰安をもたらすための架空世界なのだとは考えていない。私たちが自分の生を生きるにあたって必要不可欠な場が小説であり、私たちは小説を通じて他者の生にまさに直面しなければならない。それが唯一、生というものを考えるやり方なのだ⁴⁵。こうした小説観ゆえにクンデラは、(単純過去形で物語世界を提示した上での) 現在形による物語世界の描写という特異な手法を敢えて用いたのではないだろうか。

lecteur que ses personnages ont réellement existé. Ils ne sont pas nés d'un corps maternel, mais de quelques phrases évocatrices ou d'une situation clé. Tomas est né de la phrase *einmal ist einmal*. Tereza est née de borborygmes. [Kundera 1987:p.63]

⁴³ 参考訳：私は彼を見た、彼が自分の住居の窓のところに立ち、中庭ごしに向かいの建物の壁にじっと目を据えて立っているのを [……]

⁴⁴ 作品の終わり近くでも再びこの手法が用いられている。この小説の山場のひとつと言える VII-2 では、ほぼ全体にわたって、もう一人の主人公テレザが、現在形で記述されている(英語訳および日本語訳では現在形の使用はフランス語版ほど多くない)。

⁴⁵ 人間は自分の人生を俯瞰することもできないし、自分の人生の意味を知ることができない。この考えは、別の場所で「霧の中の道」を進む者という比喩を用いて説明されている [Kundera 1993:part.8]。

3. 括復的重層話法 [1] : 複数の発話の重なり

1) 時制の変換なしの自由間接話法とその効果

トマーシュが現在形を用いて同時点から見つめられ始めたあとで、重層話法は現われる。この章の冒頭で典型例として挙げた最初の文は次の引用中の (6) であるが、実はその前から、作中人物トマーシュと語り手の両方の思考主体を浮かび上がらせる重層的話法は始まっている。もう一度第4段落から続けて引用しよう。

Et c'est ici que se situe le moment dont je viens de parler et où je vois la clé de la vie de Tomas : il est debout à la fenêtre, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et il réfléchit :

(1) Faut-il lui proposer de venir s'installer à Prague? (2) Cette responsabilité l'effraie. (3) Qu'il l'invite chez lui maintenant, elle viendra le rejoindre pour lui offrir toute sa vie.

(4) Ou bien, faut-il renoncer? (5) Dans ce cas, Tereza restera serveuse de brasserie dans un trou de province, et il ne la reverra jamais.

(6) Veut-il qu'elle le rejoigne, oui ou non?⁴⁶ (第4-7段落)

引用した最初の段落の終わりは、そのあとに続くものがトマーシュの思考内容であると暗示する (et il réfléchit : 「そして彼は考えている——」)。この流れからすると (1) の文は、トマーシュの思考であるはずだ。したがって (1) の文は、作中人物トマーシュの内的独白 (トマーシュの発話そのままの再現) であると考えられる。

ところがそれに続く (2) が現在形でトマーシュを外から記述した語り手による文だとも考えられるため、さきの判断にわずかが揺れ戻しが生じる。(1)

⁴⁶ 参考訳：ここで、私がさきほど話した、私がトマーシュの人生の鍵だと考えるあの瞬間が訪れる。彼は窓のところに立ち、中庭ごしに向かい側の建物の壁に目を据え、そして考えている——

(1) 彼女 [= テレザ] に、プラハへ住みに来るように誘うべきだろうか。(2) そんな責任は彼 [／俺] を恐れさせる。(3) もし今彼 [／俺] が自分のところに彼女を呼び寄せたら、彼女は彼 [／俺] のもとへやってきて彼 [／俺] のために一生を捧げるだろう。

(4) それとも放っておくことにするべきか。(5) この場合には、テレザはある辺鄙な町の軽食堂のウェイトレスのままでいることになり、彼 [／俺] はもう二度と彼女に会うことはなくなるだろう。

(6) 彼女に彼 [／俺] のところへ来てほしいと彼 [／俺] は望んでいるのかいないのか?

の疑問文は語り手が、トマーシュがとるべき行動について選択肢の一つを提示したものかもしれない。続く(3)がこうした疑念をさらに強める。(3)の文は実際かなり微妙である。(2)からの続きとして、そしてとりわけ(2)と同様トマーシュが三人称で指示されているため(il「彼は」、chez lui「彼のところに」、le「彼のもとへ」、pour lui「彼のために」)、語り手による推察だと考えることもできる。とりわけ前半の接続法を用いた従属節は語り手の書き言葉の文体を窺わせる。しかし「今」という副詞・単純未来時制・「来る」という動詞の使用は、トマーシュ自身の立場からこの推察がなされたのではないかという印象も与える。トマーシュの思考の転記だとすれば、(3)の文は、現在形による自由間接話法(人称代名詞のみを変換したもの)ということになる。結局のところ(3)は、作中人物と同時点・同じ立場に立つ語り手のおこなった推察なのか、現在形の自由間接話法を用いて語り手によって媒介伝達されたトマーシュの推察なのか、どちらとも決めがたい(この時点ではいわゆる「曖昧な」ケースにとどまるとも言える)。

(1)～(3)と同じことが、(4)(5)についても生じる。

こうした二重性(曖昧さ)が高まったところで、一文で一段落を構成する非常に前景化された疑問文(6) *Veut-il qu'elle le rejoigne, oui ou non?* が現われる。当然、この疑問は誰が発したものかが問題とならずにはいない。二つの解釈が可能である。

A) トマーシュの発した疑問文。

自分がどうしたらよいかわからないトマーシュが、自分が何を望んでいるのか自問した疑問文を転記したもの。 *Veux-je qu'elle me rejoigne, oui ou non?* 「俺は彼女に来てほしいと望んでいるのか、いないのか」という疑問文を、作中人物と同時点に立つ語り手が、人称代名詞だけを変えて媒介伝達したもの。時制の変換を伴わない現在形の自由間接話法⁴⁷。

B) 語り手の発した疑問文。

考えあぐねているトマーシュを同時点から眺めている語り手の発話そのもの。「彼は望んでいるのかいないのか？」というトマーシュをめぐる疑問。

文の構成要素からはどちらの判断も可能である。ここでとくに注意したいのは、

⁴⁷ 時制変化を伴わない自由間説話法については今後さらに研究したい (cf. [Rogier 1999: p.149])

(6) *Veut-il qu'elle le rejoigne, oui ou non?* という文のうち、どの要素が主人公に、どの要素が語り手に帰されるかという分配が問題なのではなく、一つの文がそっくり主人公のものであるのか、あるいはその文がまるごと語り手のものであるのが問題だということだ。しかもすでに確認したように作品のコンテキストはその両方の解釈それぞれを成立させるように働いている。したがってここではそのどちらでもあり、主人公の発した疑問と、それとは別に語り手が発した疑問が、テキスト上では一つになって示されていると考えるべきであろう。すなわち括復的重層話法である⁴⁸。

2) 内的独白と語り手の発話の重複

少し先の第 16 段落にも、上記例 (6) と同様に一文で一段落を構成する前景化された疑問文が現われる。これが冒頭に挙げた二番目の例であり、より完全な重層話法の例である。

(7) *Vaut-il mieux être avec Tereza ou rester seul?*⁴⁹ (第 16 段落)

この文にも上記例 (6) と同様の二重性が指摘できる。

A) トマーシュの発した疑問文——トマーシュの発話の直接的提示 (内的独白)

B) 語り手の発した疑問文——語り手の発話の直接的提示

この文は、非人称構文であり、作中人物トマーシュへの言語的指示は存在しない。そのため、(現在形を用いた) 自由間接話法だったとしても、(6) の場合と

⁴⁸ ここでロジエが極限的な例として掲げた、セルキグリーニの論文からの紹介例を参照してみたい[Rogier 1999:p.132]。

Paul vient de téléphoner. Il est très déprimé.

ポールが電話してきたんだ。彼はとっても疲れている [んだって]。

Il est très déprimé. は元話者の発話の転記なのか、この報告者の独自の観察なのか、どちらとも言いがたい。セルキグリーニは、両者のどちらかにこの文を帰すのは妥当ではないとしている。現在形の自由間接話法とする解釈と、語り手(報告者)の直接の発話とする解釈の両方が成り立つという点では、われわれの例と同質のケースと言える。ただし、この例では、元話者と語り手の融合は、元話者が言ったかもしれない台詞(«Je suis très déprimé»)を語り手=報告者がみずからおこなう記述に利用しているという可能性からきている。いわば引用再利用的重層話法と言えるだろうか。したがって、元話者の発話要素は、語り手の発話の情報源として利用されているにすぎないということもできよう。なお伝聞をもとにした発話がもつ重層性については本論 IV を参照のこと。

⁴⁹ 参考訳: テレザといふのと独りでいふのと、どちらの方がよいのか?

は異なって、想定される元のトマーシュの発話そのものと変わりがない。つまり完全な内的独白の言説になっている。テキストに現われているのは、トマーシュの直接の声である（A の解釈）。しかも、それはそっくりそのまま語り手の声でもありうる（B の解釈）。語彙的・構文的に見てもこの文は、作中人物の独り言と考えると、共感をもってトマーシュを眺める語り手の発した疑問と考えると、どちらもまったく違和感がない。

そこでコンテクストが問題となるが、上に見てきたように（またこれから検討するように）、作品のコンテクストは、私たち読者にどちらかの解釈を取捨選択するのではなく、どちらの解釈も捨てがたいように思わせる。トマーシュはどうしたらよいか思い悩んでいるのだし、一方語り手はトマーシュを見つめながら思考を展開する主体として登場したのだから。この作品はこうした準備によって、作中人物の主体的発話と語り手の主体的発話が同一の文において並立するような物語言語を出現させているのである。背後に二つの別々の主体をもつような、完全に多声的な言説、もっとも巧みな括復的重層話法がここに示されている。

なお、さきの例の(1)(4)もまた非人称構文であったことに注意したい。内容的にも(7)と同じ問いの提示である(1)(4)に対しても、(7)と同じ二重性を読みとるべきであったという印象がますます強くなる。(1)と(4)は形式的には主人公の思考として導入されたように見えるが、実は語り手によるトマーシュをめぐる問いであるとも解釈できる。第5、6段落全体がこうした二重性を醸し出している。(7)が重層話法だということになれば、遡及的に(1)(4)および第5・6段落全体も重層話法として改めて認識されることになるだろう。

ここではきわめて目を惹く特異な疑問文を通して、登場人物の問いと語り手の問いが、それぞれの立場から、しかし同時におこなわれるさまが示されている。登場人物と語り手のどちらの発した問いなのかかわからない、という単なる曖昧さを通り越して、二つの声を重ねて響かせ、それぞれ別々に（別の次元において）問いかけ・模索する二つの主体が提示されていること——少なくともそう解釈しなければこの作品の意味の大半が失われてしまうこと——に注意したい。

括復的であるということは逆に、一つの文に複数の発信源を与えるということである。そのための方策として、上に分析したような時制変化なしの自由間

接話法および内的独白（自由直接話法）の利用⁵⁰のほかに、この作品でより頻繁に用いられる手法として以下の二つの方法を挙げておきたい。

4. 括復的重層話法 [2] : 語り手の議論と作中人物の思考の相互推移

その一つは、語り手による議論・注釈と思われた文章が、あとから作中人物のものだったとされるケースである。

I-3 で見てみよう。この節の第 10 段落以降は、テキストに現われている文が作中人物トマーシュの思考を表わすものか、語り手の思考を表わすものかが、読者にとって絶えず揺れ動くようなかたちで書かれている。通常の小説での記述とは異なり、この段落でもやはり時制（この段落では半過去形を用いた過去時制）が意識主体の判別に役立たない。トマーシュが、テレザが初めて訪ねて来たときのことを回想しているため、トマーシュの思考もしばしば過去形（半過去形）によってなされるからだ。半過去形は作中人物トマーシュの回想的発話を用いる時制でもあり、トマーシュを記述する語り手が使用する時制でもある⁵¹。

⁵⁰ 時制変化なしの自由間接話法的一种として、複合過去形を用いた自由間接話法という特殊な例もこの作品では見られる。複合過去形の使用は、物語叙述としても特異である。

Le voyage au Cambodge lui paraissait soudain ridicule et insignifiant. Au fond, pourquoi est-il venu ici? A présent, il le sait. Il avait fait ce voyage pour [...]. [Kundera 1987:p.400].

カンボジアへの旅行が彼 [= フランツ] には急にばかばかしく意味のないものに思えてきた。実のところ、どうして彼はここに来たのか。今では、彼はその答えを知っている。彼がこの旅行をしたのは [.....]

Elle avait le cœur lourd de remords : c'était à cause d'elle qu'il avait quitté Zurich pour rentrer à Prague. C'était à cause d'elle qu'il avait quitté Prague. Et même ici, elle avait continué à le harceler...

Ils sont arrivés au bout. D'ici, où pourraient-ils encore aller? [...]

Mon dieu, fallait-il vraiment venir jusqu'ici pour qu'elle ait la certitude qu'il l'aime! [Kundera 1987:p.449-450]

彼女 [= テレザ] の心は悔恨ですっかり重くなっていた——彼がチューリッヒを離れてプラハに戻ったのは彼女のせいだったのだ。彼がプラハを離れることになったのも彼女のせいだったのだ。そしてここでも彼女は彼を困らせ続けてきた [.....]

彼らは行き着くところまで来てしまった。ここから、さらにどこに彼らはいけるというか? [.....]

神様! 彼が彼女を愛しているという確信を彼女が持つために本当にここまで来なくてはならなかったのだろうか?

訳文では語り手の立場から訳したが、どちらの例も、登場人物の内心の声として読みとると同時に、彼らを見つめる語り手の側からの言説としても読みとるべき重層話法だと考えられる。

⁵¹ 作中人物のおこなう回想を通じた語り手と作中人物との重複化の現象についてはドリット・コーンの「物語られた記憶」Narrated memories の分析および『ボヴァリー夫人』を詳細に検討

さて第 11 段落はどのように解釈するべきだろうか。

Mais était-ce l'amour? Il s'était persuadé qu'il voulait mourir à côté d'elle, et ce sentiment était manifestement excessif : il la voyait alors pour la deuxième fois de la vie!⁵² (第 11 段落)

すでに冒頭の Mais était-ce l'amour? 「しかしそれは愛だったのだろうか」が、トマーシュの発した疑問文とも語り手の発した疑問文とも解釈できてしまう。前の段落で（おそらく）トマーシュが表明していた自分の抱いた感情を愛以外の何物でもないとする意見を、トマーシュみずからが転覆させたものなのか、それともこのトマーシュの説に語り手が反論したものなのか、どちらの解釈も成立する。テレザのそばで死にたいと強く思ったトマーシュの感情（第 9 段落で回想されている）をここで excessif 「行きすぎ」だと判断しているのはトマーシュ自身なのか、語り手なのか。しかしこの段落を読み進んで、そうした感情の発作は実は自信のない卑怯な男のヒステリーにすぎないのではないか、という込み入った議論にぶつかるとき、こうした論議をおこなっているのは語り手にほかならないように思えてくる。しかし第 12 段落は、この議論がトマーシュのものだったと読者に思わせる次の文から成っている。

Il regardait les murs sales de la cour et comprenait qu'il ne savait pas si c'était de l'hystérie ou de l'amour.⁵³ (第 12 段落)

このような後からおこなわれる発話の帰属先の明示（この作品では枚挙にいとまがないほど頻繁に用いられている）は、それまで述べられていたことを一元的に作中人物に帰し、曖昧さを解消するものではない。語り手のおこなってきた思考はたしかに語り手によるものであるが、それと同じ内容を作中人物も思考していたという重複を示すものと考えられる。

した[大野 1992]を参照のこと。大野は半過去形の動詞が二重性を可能にする鍵であると指摘している。

⁵² 参考訳：しかしそれは愛だったのだろうか。彼は彼女のそばで死にたいと強く思った。この感情はあきらかに行きすぎたものだった。彼が彼女に会ったのはそのときで二度目に過ぎなかった！

⁵³ 参考訳：彼は中庭の壁を見つめていた、そしてヒステリーなのか愛なのか自分にはわからないということを読めた。

このように第 12 段落の記述が遡って第 11 段落の内容をトマーシュの思考した内容であるとする結果、むしろ第 11 段落はますます多重化を強める。語り手の思考だったとする解釈が否定されてトマーシュのものだとする解釈に塗り替えられるのではなく、最初の解釈に後の解釈が付加されるのだ。したがって帰属先の変更をおこなうような言及は、すでに述べられたテキスト切片を、語り手の思考内容であると同時にトマーシュの思考内容でもあるものとするのであり、これも括復的な重層話法の一つであると言える。

別々の人間が思考を共有する。ひとりひとりの人間が個別的であってなおかつ普遍的なつながりをもっているというテーマは（『不滅』ではっきりと示されているように）クンデラにとって根源的なヴィジョンであることも付記しておこう。

5. 括復的重層話法 [3] : 主体の重複化の場としての普遍的命題

同様の現象は、現在形で提示される普遍的真理を介しても生じる。

やはり I-3 で見てみよう。さきの部分から 1 段落はさんだ続き、第 14-15 段落である。

Il s'accablait de reproches, mais il finit par se dire que c'était au fond bien normal qu'il ne sût pas ce qu'il voulait :

L'homme ne peut jamais savoir ce qu'il faut vouloir car il n'a qu'une vie et il ne peut ni la comparer à des vies antérieures ni la rectifier dans des vies ultérieures.⁵⁴ （第 14-15 段落）

第 14 段落は次に（第 15 段落で）トマーシュの思考内容が紹介されることを予想させる文意となっており、段落末のコロンがさらにそれを強調する（第 4 段落末のコロンと同様）⁵⁵。実際第 15 段落は、一貫して現在形で記され、トマーシュの思考内容がそのまま提示されたと考えることが可能である。ひとまず

⁵⁴ 参考訳：彼は自分に腹を立てていたが、しまいに結局自分が何を望んでいるのかわからないのはまったく自然なことだと思い至った――

人間というものは自分が何を望むべきかを決して知りえない。なぜなら人生は一度きりで、それ以前のいくつもの人生と比較することもできないし、それ以後の人生で訂正するわけにもいかないのだから。

⁵⁵ 英語版ではどちらの箇所もコロンをういずピリオドで終わっていて、次の段落の重層性を喚起する働きは文意のみに任されて希薄化している。

はそう読むべきであろう。しかし一方で、読み進めるとここで示されている説は、トマーシュに帰属するというよりは、いかにもこの小説の語り手が読者に向けて提示している真理ないし命題だと思えてくる。なぜなら作品冒頭 I-1、I-2 で展開された語り手の議論に直接関わる内容であり、文体としてもいかにも分析的な文章語であるからだ。このように、この小説では、作中人物の思考した内容として普遍的な命題が示され、この普遍命題を通じて語り手の思考と作中人物の思考が重ね合わされた形で読者に提示されることがしばしばある。

I-3 でも、最後にもう一度同じ手法が用いられている。さきに紹介した典型的な重層話法の文（第 16 段落）のあと、第 17 段落ではあきらかに語り手による抽象論と思われる議論が（物語世界の出来事とは離れて）長々と展開される。そのあと、この節の最終段落が次のように示される。

Tomas se répète le proverbe allemand : *einmal ist keinmal*, une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout.⁵⁶ （第 18 段落）

その前の第 17 段落で展開された議論を要約するような格言が、トマーシュの繰り返し唱えた言葉として紹介される。これによって、まるでその前の第 17 段落全体が、トマーシュの思考を実は紹介していたものであったかのような捉え直しが読者に課される。

さらにトマーシュの繰り返した格言 *einmal ist keinmal* の言い換えとして最後の文（Ne pouvoir vivre...）が提示されている。この文は誰の発したものでしょうか。格言に続いて、トマーシュ自身が、自分のことばで格言の意味を敷衍して（心中で）述べたものとも考えられる。しかし一方で、この段落でトマーシュを現在形で提示し、トマーシュの傍らに立っている語り手が、トマーシュの思考を引き継ぎながら、語り手自身の提示する人間的真理として述べているようにも考えられる。やはり小説冒頭（I-1、I-2）で展開された議論の文脈から考えれば、最後の文は、語り手に帰される主張だと考えるのがより妥当である

⁵⁶ 参考訳：トマーシュはドイツのことわざを繰り返す——*einmal ist keinmal*、一度は数のうちに入らない、一度きりは一度もないに等しい。一度しか人生を生きられないなら、全然生きないのと変わりがない。

う。しかしテキストは、それを語り手だけのものではなく、トマーシュとともに思考されているものとして提示しているのである。

括復的重層話法は、一方で語り手と登場人物の思考・発話をそれぞれ別のものとして措定しながら、もう一方ではその内容の一体性を強調する。重層話法を通して、主体は個人の閉域を超脱し主体どうしの重なり合いに赴くのであり、言説を通して個から普遍への運動へ参加するのだと言えよう。

6. クンデラにみる小説＝物語の可能性——「共感」の装置として

クンデラがこの小説で、語り手の思考と作中人物の思考が重なり合うような手立てを駆使したのは、彼の考える小説の存在理由に基づいてのことである。クンデラは、哲学やエッセイではけっしておこなうことのできない、しかし人間にとって重要な思考形態があるという。それが「小説的〔＝物語的〕思考」(*pensée romanesque*)である。

クンデラはこの小説的思考を哲学的思考に対置する。一般に哲学的作家と呼ばれるドストエフスキーやムージルも、小説においてのみ偉大な思想家となるのだとクンデラは言う⁵⁷[Kundera 1986:p.101-102; 1993:p.276]。「哲学は登場人物も状況もない抽象的な領域で思考を展開する」のに対し、小説的思考は直接的に思惟を展開させるのではなく、具体的状況におかれた登場人物たち(他者)を通して、迂回的に展開させる。それは純粋な抽象的・理念的思考ではなく、かならず人間が生きる具体的条件や個別的状況に基づいておこなわれる思考である⁵⁸。したがって哲学が体系的であり必然的に体系化へと向かうのに対して、小説的思考は問いの発生装置となりむしろ人間の諸問題の真に実験的な思考の場となるという。

真に小説的な思考(ラブレー以来小説が知っているような)はつねに非体系的であり、統御されないものである。それはニーチェの思考に近いものであり、実験的なものである。それは私たちを取り囲むすべての思想体系

⁵⁷ 「ムージルは、彼の小説〔＝物語〔ロマン〕〕のなかでのみ偉大な思想家となる。彼の思考は、具体的な作中人物がおかれる具体的な状況によって養われることを必要とする。一言でいって、それは哲学的思考ではなく小説的思考なのだ。」[Kundera 1993:p.276 (cf.邦訳 p.269)]。本節では原文紹介を省略する。引用はこれまで同様拙訳による(既訳参照)。

⁵⁸ これまでの思弁的な哲学とは異なって、生きた人間の場のなかで思考し生きた人間に働きかける「臨床」哲学を提唱する鷺田清一が、けっして直線的・体系的には進展しない迂回的な「ランドネ」(野山の散策、回遊)の思考を提唱していたことを思い出したい[鷺田 1999:p.260]

に突破口を開く。それは（とりわけ作中人物たちの媒介を経て）考察のあらゆる道を検討し、それら一つ一つの道の果てにまで行こうとするものである。[Kundera 1993:p.206 (cf.邦訳 p.199)]

哲学的思考は私たちの日常的思考と同じ規定のなかでしかおこなわれない。それらはすでに制御された常識的ないし論理的法則にしたがって展開されるにすぎないのである。そうした思考においては一人一人の人間は、「自己」という閉じられた立場（通常の発話者の立場）から記述的断定行為(affirmation 断言)をするのみである。しかし小説＝物語のなかでは、人は、個人としての規定を離れ、思考不能なことを思考することができるようになる。

省察は小説のなかに入ったとたん、その本質が変わるのです。小説の外では私たちは断言(affirmation)の領域に居ます。誰もが自分の言葉に確信をもっています——政治家然り、哲学者然り、門番然り。小説の領土のなかでは、人は断言をおこないません。それは遊びと仮説の領土なのです。小説的省察は本質的に問いかけであり、仮説的なものです。[Kundera 1986:p.101 (cf.邦訳 p.88-89)]

本論文の立場からすると、クンデラが小説に体系化的構築の場（「構築的側面」）ではなく「遊び」と「仮説」による「問いかけ」の場（「揺動化的側面」）を見出し、それを本質と捉えている点が興味深い。そうした揺動性こそが、小説を気晴らしではなく哲学と並ぶ（しかし哲学とは異なった）「思考」の領土とするのである。

クンデラが強調するとおり、この小説的思考を成立させるのに必要なのは、登場人物という他者の迂回を経由することである。本論文でもみたとおり、クンデラは自作のなかでも誇張的なまでに自分の哲学的な抽象的議論を頻繁に展開する。だがそれは（個人的な断言の延長である）哲学的思考とは根本的に異なる、他者と共におこなう思考なのだと彼はみずから述べている。あるインタビューから引用しよう。

〔小説のなかで〕私がしゃべっている場合にさえ、私の省察は何らかの登場人物に結びついています。私はその人の態度やものの見方を、その人の代わりに、その人にできるよりももっと深く考えたいのです。『存在の

耐えられない軽さ』の第二部は身体と心の関係についての長い省察で始まります。そうです、たしかにしゃべっているのは作者です。しかしながら彼が言うことは登場人物テレザの磁場のなかでのみ有効なのです。それはテレザのものの見方なのです（彼女自身が表明することは絶対にないとしても）。[Kundera 1986:p.103 (cf.邦訳 p.139)]

他者の生を通して思考すること、それが物語＝小説 roman のかけがえのない可能性である。だからこそクンデラは「抒情的」lyrique なものを（全体主義的「キツチュ」と並んで）絶えず攻撃する。抒情的とは個人の閉域に立てこもることにほかならないからだ。したがってクンデラによれば「抒情性」lyrisme は小説の敵である。小説を「抒情化」lyriser する動き、すなわち「小説からその本質的なアイロニーを奪い、外部世界に背を向け、小説を私的告白に変質させる」[Kundera 1986:p.179] 動きに警戒しなければならない。こうして絶えずクンデラが主張しているのは、哲学や政治の言語の単線性・単声性とは異なっており、小説の言語の本質は、非線形的な動きのなかで多声的（ポリフォニック）な言語活動を展開することにあるという点である。小説＝物語のなかでこそ主体の重層化による新たな思考が可能になるのである。

こうした主体の重層化による思考を、クンデラは別の言葉で「共感」と呼ぶ。『存在の耐えられない軽さ』の中でこの「共感」という人間の能力が主題化されて論じられた部分を引用しよう。語り手は、西ヨーロッパ的な概念での compassion が、受苦という意味を基本とし、そこから他人の不幸や苦しみを共有すること、つまりは同情というネガティブな要素にのみ関連する狭い意味しかもたないことを指摘する。その上で、チェコ語にあるような、より広い意味での compassion という概念の理解を提唱し、その意義を強調する。

共感 compassion（共＝感情 co-sentiment）を抱くこと、それは他者とともに他者の不幸を生きることができるということを言うが、さらにまた、不幸以外のいかなる感情、たとえば喜び、不安、幸福、苦悩でも、その他者とともに感じるができるということでもあるのだ。すなわち、こうした意味での共感こそ〔……〕、愛情をともしう想像力が発揮しうる最高の能力であり、心情のテレパシー術にほかならない。[Kundera 1987:p.37]

作品のなかで、このように議論されている「共感」は、そのまま、この作品の

存在理由の説明でもある。ここで言われている「共感」はもちろん同じ世界に属する人間どうしの感情の共有でもあるが、私たちが虚構物語作品の読みを通じて、虚構上の人物や状況に思いを馳せる体験のことでもある。物語というのは、単に理解しただけでは、読んだことにならないだろう。物語を読むとは、愛情（場合によっては嫌悪を）を抱きながら作中人物たちを想像世界のなかで見つめ、彼らと共に（あるいは彼らの傍らで）考え、感じることにほかならない。まさにこうした小説観から、『存在の耐えられない軽さ』は作られている。私たちが作中人物たちに寄り添いながら自ら考え、共に感じるような機会を提供すること、その作中人物たちのさまざまな心情（悲哀や喜びや不安）をテレパシーによって受けとり自分のものとしてひしひしと感ずること、それがこの小説で目指されていることであろう⁵⁹。本論文で分析してきた、この作品に特徴的な重層話法の物語技法は、この小説を「共感」の装置とするためのものだと言える。

ところでここで確認しておきたいのは、この「共感」は、いわゆる「感情移入」（仏 *empathie*, 英 *empathy*）とは異なる側面を有することである。「共感」とは他者に没入することではない。相手に対して自分は異なる人間としてありながら、その上で、他者の感情を想像的に共有したり、みずから同じ感情を感じとったり同じ思考を思考したりすることである。自己と他者の主体が別々に堅持されるところに「共感」は初めて成立するのである。

定評あるクンデラ論を上梓しているフヴァーチュクの指摘するように、『存在の耐えられない軽さ』の語り手が繰り広げるコメントは、読者にとってときに恣意的に感じられ、必ずしも読者の同意を誘うものではない。だからこそ、読者はみずから作中人物たちをめぐる独自の思考、語り手＝作者の見解を凌駕するような豊かさをもつ思考を展開することになる[Chvatik 1995:pp.166-167]。おそらくこの作品は、読者が語り手＝作者の導きに添いつつも、語り手＝作者に一体化しきらないように配慮しているのである。ときに独断的で饒舌すぎる語り手の語りの効果はまさにその点にあるだろう。私たちはテレザやトマーシュ

⁵⁹ クンデラは、現代の文学がもはや閉じた内面を扱うことには意義を見出せない状態にあることを指摘する。「ブルーストにとって、人間の内面世界は私たちが驚嘆させてやまないひとつの無限、ひとつの奇跡でした」。しかしそうした時代はすでに過去のものだと言う。今や（カフカ以降）現代の文学は、人間の内面そのものではなく、内部世界と（圧倒的に強大な）外部世界の関係、自己の内部世界と他者の内部世界の必然的な連繫をこそ問題としなくてはならないということである[Kundera 1986:p.40-43 (cf.邦訳 p.27-31)]。

そのものとはなれないのと同様に、語り手＝作者とまったく同一の立場に立つことはない。私たち読者が読書のなかで他者に没入してしまうのではなく、私たち自身の主体的思考を維持することによってのみ他者（作中人物）への「共感」が成り立つということ、また他者（語り手）との問題意識の共有と対話が成り立つということを、この作品は主張している。

これまでの自由間接話法をめぐる研究でも、しばしばこの感情移入という言葉が使われてきた⁶⁰。自由間接話法において、語り手は自己を作中人物に「譲り渡す」などともよく言われる。また内的独白の場合には、語り手は自己を滅却して、意識や視点あるいは語りの場を作中人物に完全に「明け渡す」とされる。クンデラが、『存在の耐えられない軽さ』で膨大な数の自由間接話法や、頻繁な内的独白の技法を用いながら新たに開発しようとしたのは、単に作中人物の思考や感情を生き生きと描き出す（言い換えれば、作中人物の意識に没入する）ための手法ではなく、作中人物と語り手という異なる主体の「出会い」を言語化する方法であったと言えるのではないだろうか。

クンデラの小説では、語り手が作中人物の傍らに立ちコミットすることから生じる異なる主体の「共感」が、背後に複数の主体、複数の発話を読みとらなくてはならない文章（括復的重層話法）を生み出していた。

現代のほかの小説をみると、異なる主体の重ね合わせが見られるテキストは、「語り直し」という言語行為を通じて生じているケースが目につく⁶¹。他者の物語を語り直すというあり方——もちろんそこに「共感」（傍らに寄り添い、共に感じ思考する）を含むものだが——が、物語る（＝物語り直す）主体

⁶⁰ 自由間接話法を *empathetic narrative* としてその歴史的変遷を研究した [Adamson 1994, 1995] を参照のこと。この研究に言及して、自由間接話法を単に「感情移入」の話法とみなす研究も少なくない。

ただしアダムソンの研究自体は決して一面的なものでなく、とくに [Adamson 1995] では、過去時制の体制のなかで *now* 「今や」という語が現われる事例を 17 世紀からたどり、最初は時間的定位の機能、次に回想における過去の自分の経験の直接化の機能、そして 19 世紀以降は他者の経験の虚構的体验化の機能をもつようになってきたと指摘している。さらに現代では「実験的ルポルタージュ」の手法へとつながっていると観察するアダムソンは、自由間接話法の歴史を「脱主体化 *de-subjectivisation*」のプロセスとして捉えている。こうした見方は本論文にとってもきわめて示唆的である。ただし本論文は「脱主体化」と同時に「重層主体化 *sur-subjectivisation*」がおこなわれる傾向に目を向けたものである。

⁶¹ 「語り直し」という現象への注目は、[青柳 2001a] のコラムで示しておいた。本章はそこで素描されていたプログラムの一端を手がけたものである。

の滅却を意味するのではなく、他者と自己との相互作用によるかけがえのない契機を作り出している例をみてみたい。それはまさに、バフチンやメルロ＝ポンティが、あるいはほかの多くの思想家が論じてきた、間主体的な主体性のあり方を示すもののほかならない。

Ⅲ. 冗説的重層話法：語り直しによる間主体性の発現——川上弘美『いとしい』

1. 他者を通じた自己の生の実現

川上弘美は、自己と他者がめりこみあうような関係を生きる様子、まさに間主体的な主体のありようを短編によって描き出すことを得意とする作家であるが⁶²、その川上弘美が、本論文でいう重層話法を意識的・効果的に用いた作品として『いとしい』を挙げることができる。『いとしい』は川上弘美にとって初めての長編小説で、いくつかのきわめて魅力的なモチーフを含むものの、全体の構成としては散漫で、傑作とはいいがたい作品であろう。しかし「語り直し」⁶³による重層話法の使用の点では、この小説は非常に優れている。

設定を必要部分だけ、かいつまんで紹介しておこう。語り手「私」は登場人物の一人であるマリエ。マリエには、1年も歳の違わない姉ユリエがいる。マリエは現在、ある女子高校に教員として勤めており、恋人に露天商のようなことをしている紅郎がいる。紅郎は、マリエの教え子ミドリ子の兄である。極度に繊細で鋭敏な神経をもつミドリ子は精神の安定を崩している。「私」マリエと紅郎との関係はどうも希薄になりつつある。マリエ＝ユリエ姉妹の母親は画家のチダさんと恋愛関係にあるようだが、姉ユリエはそのチダさんへの恋に破れたあと、茫洋とした感じのオトヒコさんと恋に落ち、一緒に暮らし始める。紅郎は妹ミドリ子と近親相姦的な同棲に入る。「私」マリエが紅郎との別れを受け止めるところでこの小説は終る。

⁶² 川上弘美の文学における間主体的な人間のありようについては[青柳 2001b]で論じた。その言語的手法については[青柳 2004]も参照のこと。

⁶³ フランス語における自由間接話法の歴史的研究をおこなった[岡野 1972, 1979]は、それが現われる最も初期の作品として 12 世紀の武勲詩『ロランの歌』を分析しているが、この作品に現われる自由間接話法の例 15 のうち、10 例までもが、誰か他の人の言葉を伝える直接話法の台詞のなかで自由間接話法が現われる「物語の中の物語」の形をとっていることは興味深い[岡野 1972:p.94]。語り直しは物語世界そのものを重層化する文学的手法として、きわめて古い歴史を持つということである。岡野によれば、使者が伝言を述べたり、使者に伝言を依頼する場合が多いというが、そうした点も含めて、重層的物語構造をもつ作品として典型的な『アラビアン・ナイト』との相似点も興味深い[cf. 青柳 2000]。

要するにこの作品では、主人公自身には大した事件はおこらない。もともとぼんやりとしていた恋愛関係がはっきりと終るというだけのことである。この小説のほとんどの部分は、語り手「私」が、自分の周囲のさまざまな人物たちに起きた事柄を紹介する文章によって成り立っていると言える。したがって出来事＝筋だけをみるならば、語り手マリエは「主人公」とは言えないのかもしれない。さまざまな人物たちそれぞれが魅力的な、一種の群像小説と捉えることも可能であろう。しかし重要なのは、紅郎や、姉妹の母や、姉や、チダさんや、ミドリ子や、オトヒコさんといった周囲の人々をめぐる出来事が——そして出来事のなかで彼らが抱いた感情までもが——、伝聞と想像を通じて語り手「私」の言葉で再提示されているという点である。マリエにとっての主要な出来事とは、周囲の人物たちの体験する出来事なのとも言える。マリエ自身の恋愛関係はいささかもドラマチックな展開を見せないが、彼女が語り直して伝える、奔放な姉がおこなったらしいチダさんへの強引な接近とその結果の挫折や、母とチダさん、そしてチダさんのもう一人の愛人ミドリ子をからめた微妙で緊迫感のある関係、さらに姉と「変化し始めた」オトヒコさんとの日々は、なんと生彩に富んでいることだろうか。

「私」マリエは、単独の行動主体として自立しているのではない。マリエの「主体」は、他者たちとのかかわり、他者たちと自分との重なりとの総合のなかから浮かびあがってくるようなものである。まさに、パフチンの強調するような、自分の輪郭線上に、外部との接触のなかに現われてくるような主体像をここにみることができる⁶⁴。

2. 語り直しによる共作——他者の救済

川上文学では、この間主体的なあり方は、人間（擬人的な生物を含めて）どうしのどこか心温まるような交流につながる。『いとしい』でも、語り手である「私」が他者の生をある意味では引き受け直すという作業が、語り直しの行為のなかでおこなわれている。それが奇異でありながら、ほとんど感動的な効果を生むのが、ミドリ子のケースである。

高校生のミドリ子は、小学校時代から彼女に好意を寄せ彼女につきまとうてきた鈴木鈴郎の、今で言うストーカー的な行動によって精神的に追い詰められ

⁶⁴ パフチンにおける主体の本質的他者性の考えが、バンヴェニストやラカンよりも一層ラディカルであったことは[青柳 1997]に示した。

た状態になっている。自分の感情をコントロールすることが不得手で行き詰ってしまったミドリ子は職員室にいるマリエのもとへ相談に来るが、言葉で自分の感情を整理して話すことができない。以前には、ミドリ子は鈴木鈴郎との件からの精神的ショックで半年間、言葉話すことができなくなってしまったとされている。職員室に相談に来たミドリ子の台詞は、高校生のものとは思えないほどたどたどしい。「あのねせんせい」「たすけて」「たすけてせんせい」「すずもとがね、このごろ毎日なの」「そう、毎日やってくる」。ミドリ子はこう口にするので精一杯である。テキストでは、おそらくミドリ子の断片的に語った台詞を「私」がまとめ直したものとして、以下のように事情説明が続く。

(1) 鈴木鈴郎が、やってくるようになっていた。(2) 今や高校生となった鈴木鈴郎が、毎朝ミドリ子のところにやってくるのだという。(3) ミドリ子が電車に乗るために改札口を通り抜けた瞬間から、鈴木鈴郎はミドリ子のあとにつき従うのだという。(4) 満員の朝の電車の中、鈴木鈴郎はひとり一人ぶん離れた位置^{そうく}にいて、ミドリ子を凝視する。(5) 今や鈴木鈴郎は小柄ではなく、長身瘦^{そうく}躯の、これは昔どおり色白の、少年とも青年ともつかぬものになっていた。(6) 少年とも青年ともつかぬ鈴木鈴郎が、ミドリ子をただただ凝視するのだという。[川上 1997:p.117]

このくだりでは何度も「という」⁶⁵を適宜繰り返して、ミドリ子からの伝聞をもとにしていることが確認されているが、とてもこの文章は伝聞報告に終わる内容ではない。(1)でまずミドリ子の言葉を受けて、(2)(3)でミドリ子の語ったことを要領よく媒介伝達するという伝達者のあり方を基本姿勢と定めつつも、(4)では語り手は、朝の電車で鈴木鈴郎にまわりつかれたミドリ子と同時点に立ち、ミドリ子の傍らに寄り添う。ちょうどこの(4)の文は、クンデラでみた、現在形・三人称の記述スタイルである。ミドリ子の語った内容の媒介的再現であるが、語彙には語り手マリエに属すると思われる要素が入り込んでいる（「ひと一人ぶん離れた位置にいる」）。そのため、ミドリ子に感情的に寄り添う語り手マリエが、想像的にミドリ子を目のあたりに見つめて書いた文のようにも思えてくる。さらに(5)での鈴木鈴郎についての記述は、ミドリ子に

⁶⁵ 「という」伝聞形が、忠実な再現報告を逸脱する創造的伝聞を可能にする言語装置であることについては、本論文IVでの考察を参照のこと。

よる観察というよりは、語り手マリエの側からの、想像力と表現力を縦横に駆使した（要約というよりは敷衍による）説明であるように思われる⁶⁶。ところが(6)ではこのいかにも、大人である語り手の視点による形容「少年とも青年ともつかぬ」をもう一度使いつつ、ミドリ子からのかなり直接的な伝聞情報であるかのように、再び「という」伝聞報告文体が使用されている。

このように、『存在の耐えられない軽さ』で語り手とトマーシュ（およびほかの作中人物）とのあいだに見られた思考・発言主体の揺れと重なりが、ここでは、作中の登場人物でもある語り手マリエとミドリ子とのあいだに観察される。トマーシュとテレザの孤独な生が、『存在の耐えられない軽さ』の語り手と読者によって見守られコミットされることで、いくぶんかその不憫を埋め合わされるかのように思えたのと同様のことがここで起こっている。マリエ＝語り手という他者によって、言葉にうまくできない訴えを聴いてもらい、理解してもらい、想像的に加担してもらい、マリエ自身の言葉で物語り直してもらうことで、ミドリ子は多少とも救われたように読者は感じるのではないだろうか。そこには具体的な救済は何もないのだが、「聴く」ということ⁶⁷、そしてその上で、加担した形で語り直すということのもつ間主体的な交わりのかけがえのなさが示されている。上記引用(4)と、とりわけ(5)の、語り手がやや前面に出すぎている語り直しの文が、饒舌な傲慢さではなくある種の温かさを発するゆえンである。

元の発話の伝聞報告ではなく、そこに過剰な想像的付加を施し、さらにみずからの発話として語り直すような言説も、複数の主体・複数の発話を一つに重ねて示す。これをさきに示しておいたように「冗説的重層話法」と呼ぶことにしよう。

冗説的重層話法によるミドリ子への寄り添いと語り直しが最も大胆に展開されているのが、以下の部分である。「私」がミドリ子に、鈴木鈴郎に見つめられるのがいやなのかと訊くとそれほどでもないようであるし、では具体的にほかに何があったかと尋ねると「よくわからない」としかミドリ子は言えない。そんなミドリ子からは職員室では思うように話がひきだせそうもないので、「私」マリエはミドリ子の意向を訊いて、二人で図書室に移る。長くなるが引

⁶⁶ やや古風な文体特徴（「これは……の」、「～とも～ともつかぬもの」）や語彙（「長身瘦躯」）や認識の観点（少年と青年の過渡の状態に対する外からの客体的なまなざし）などによる。

⁶⁷ 「聴く」については[鷺田 1999]を参照。本論文は随所で鷺田の論考に呼応するものである。

用しよう。

郷土史と詩歌の書架の間で、私はミドリ子から『くわしい』話を聞くことになる。ミドリ子はとりとめもなく喋った。とりとめもなく喋られたのは、次のような内容であった。

すずもととすずろうが来るの。

すずもとは、いつでもやってくるの。

そばに来るのではない、ほんの少し離れたところに来る。

歩いている背後にからみついてくるものを感じれば、それはすずもととすずろう。

すずもとはなにも言わない。

でも、なにも言わないすずもとからは、無言の波動が伝わってくる。

きみはかわいい、きみはうつくしい、きみは弱い、きみは偽善的である、きみは無邪気である、きみは狡猾である、きみは柔和である、きみはきよらかである、きみはよこしまである、きみはみにくくある。

そういう波動が伝わってくる。

すずもとによってわたしはいつも青ざめさせられ、立ちすくまされ、無口になり、暗澹^{あんたん}たる心地にさせられます。

けれどもすずもとをわたしは拒めない。

すずもとにつけられるのが、わたしは快いのです。

しらずしらずのうちに、わたしはすずもとのいる暗いものかげ暗い隅に走り、すずもとの言説に聞きいり、すずもとにひれ伏してしまいたくなる。

すずもとはなにも言わないのに、ただ凝視するだけなのに、わたしはすずもとにひきよせられずにはおられない。

わたしはすずもとを拒めない。

このままでは今にすずもとはひそひそとわたしの中にしのびこみ、思うがままにわたしを扱い翻弄^{ほんろう}するにちがいないのです。

それを想像すると、膝ががくがくし、背中いちめん汗にぬれ、鼻の奥がつんとしてくるのです。

それでもわたしはすずもとを拒めない。

すずもととすずろうは、わたしを土のなかに埋めて、土をかけて、上

からとんとんと靴で踏みつけることでしょう。
 指ひとつ動かさず。
 言葉ひとつ発さず。
 わたしは土から出られない。
 出られないし、出たくないのかもしれないのです。
 せんせい、たすけて。たすけてください。

ミドリ子の口は半開きだった。これだけのことを語ったあとも、ミドリ子はとりとめがない。[川上 1997:p.120-121]

ミドリ子が語ったおおよその内容とされる部分は、内的独白の技法を用い直接的吐露としてミドリ子の思いを記したものである。しかしこのほとんど散文詩と呼ぶべき（とてもミドリ子のものとは思えない）文章を産出した主体は一体誰なのだろうか。

鈴木鈴郎をひらがなで記すのは、ミドリ子の口調の再現であり、1・2行目は、ほとんどミドリ子の言葉の転記と言えそうな文である。この部分全体が2字下げで引用の体裁をとっていることにも注意したい。しかし3行目からは表現文体が明らかにミドリ子のものではないものになる⁶⁸。いかにも川上弘美作品の語り手らしい語彙・文体が出現する。それに伴って、表現されている内容自体も、どこまでがミドリ子のカタコトの言葉の敷衍なのか、どこからは語り手の想像・創造なのか分からなくなってくる⁶⁹。さらに「しらずしらずのうちに、わたしはずずもとのいる暗いものかげ暗い隅に走り、ずずもとの言説に聞きいり、ずずもとにひれ伏してしまいたくなる。」という文は、明らかにミドリ子の語ったことの代弁といった次元をはるかに超えて、言葉遣いのみならず主体的感情までもが語り手の側から（ほとんど自分自身のものとして）創出され表明されている。しかしこの語り手の独壇場と思われるような文さえ、たしかにミドリ子の状態——恐怖すると同時に魅惑されるような状態——を背後に根拠として横たえている。ミドリ子という基層の上に重ねられるものとして初めて語り手の言葉は産出されるのであり、こうした「共感」のありさまと、

⁶⁸ 「背後にからみついてくるものを感じれば、それは……」など枚挙にいとまがない。

⁶⁹ たとえば、「きみはかわいい……きみはうつくしい……」という「無言の波動」を、ミドリ子は受けとったのだろうか。

異なる主体どうしの融合の状態こそ、このかなり奇妙な冗説的文章の、いわば感動の核であろう。

この“転写文”の中の告白主体を指す「わたし」という言葉遣いにも注意したい。はじめはミドリ子の言葉を（異物のように）そのまま再提示し、次に語り手の語彙・文体（「無言の波動」が伝わってくる、etc.）に移行したあとで初めて、第9文から「わたし」が用いられる（「すずもとによっていつもわたしは……」）。この「わたし」は、語り手マリエが発話をミドリ子に譲り渡した証すなわちミドリ子のみを一人称主体として指すのでもなく、また逆に、語り手マリエを指示対象とする呼称でももちろんない。ミドリ子のあやうい主体とそれに接近しようとする（これもまた実はあやうい）語り手の主体の重なり合ったところに初めて成立するような「わたし」であり、多重主体的な、ないしは間主体的な主体の可能性がこの「わたし」によって示されているのだと言えよう。

「指ひとつ動かさず。／言葉ひとつ発さず。／……」と詩的リズムが最高潮に昂まり、擬古的な文体「～ことでしょう／～かもしれないのです」によってミドリ子自身の発話から遠く離れたところで、最後にあえてミドリ子の台詞が直接的に再現され（「せんせい、たすけて。たすけてください。」）、強引に語り手の詩的文体がミドリ子に帰される。こうした流れのなかに置くことで、ミドリ子の子供じみたぎこちない言葉遣いが詩的で深みをもった表現として据え直される。ミドリ子と「私」マリエとの合作として、心情の吐露そのものでもある詩的世界が創出されるのである。

このくだりは、他者の語りを冗説的に語り直す主体としての語り手の能力が、もっとも効果的に発揮された部分であろう。

3. 創造活動としての語り直し——生の融合

『いとしい』からもう一箇所、語り直しのとくに魅力的な部分を挙げるとすれば、作品後半でおこなわれる、姉とオトヒコさんとのエピソードの紹介だろう。

姉によれば、ある日からオトヒコさんは半透明の膜のようなものに包まれて眠り続けるようになったという。事情を訊ねられて口をきりはじめた姉の言葉を中断するようにして、テキストでは、地の文すなわち語り手マリエの側からの叙述として、オトヒコさんの変化が報告される。「一週間前、オトヒコさんは酔って帰った。[……（酔って床にのびたオトヒコさんの身体を）] 姉は寝

室まで引きずった。引きずりながら、オトヒコさんに膜が張りつつあることに気がついた」と、姉を客観描写しながら姉の話を再現するようにして始まる。物語内容と同時点に立ち登場人物を外から眺めるという日本語物語の語り手特有のスタンスに「私」マリエは立っている。しだいに語り手マリエは姉自身に同化した位置をとる。「揺すってみるが覚めない。／オトヒコさん、と甘い声で呼びかけてみても、覚めない。／オトヒコさん、次にはこわい声で呼びかけてみるが、やはり覚めない。」ここで用いられている「甘い声で」「次にはこわい声で」という説明的形容は、姉自身の説明の再現というよりは、語り手が姉の立場に立ってこの場面を再現しつつも一方で姉を外から描写する他者としての視線を維持していることの現われだろう。

この節で（おそらく姉から聞いた情報をもとに）語り手は、姉に同化して姉の立場から叙述したり（「グラフを書くことは、オトヒコさんの休眠開始から数日後に思いついた。あんまり気持ちよさそうに眠っているの、憎くなって数えてみた。）」、姉をむしろ外から描写したりする（「かなしくなってオトヒコさんの横に座ってしくしく泣いているうちに、暮らしはじめてからオトヒコさんと交わした会話を姉はどんどん思い出した」）〔川上 1997: p.162-163〕。

こうした二重の姿勢のなかで、姉とオトヒコさんしか知らない二人のやりとりが報告される。その際に、語り手は、『存在の耐えられない軽さ』の語り手に似て、あえてみずからの疑問を差しはさみながら再現をおこなう。

姉は〔……〕「まだまだまだまだ」と言い言いしていたのだろうか。共に暮らしても、わたしを好きなの、わたしをどのくらい好きなの、いつから私を好きだったの、いつからわたしをいちばん好きになったの、いつまでわたしを好きなの、いつまでわたしを一番好きなの、と言い言いしたのだろうか。

オトヒコさんはいちいち答えたものだったかもしれない。君が好きだよ。僕の今までの一生にあらわれたどんなさめ鮫よりもどんなメタセコイアよりもどんな揚子江の流れよりも富士にかかるとなかさぐもどんな笠雲よりも好きだよ。会ったその瞬間から好きだったろうかいやいやそうではなかったそんなに簡単なものではなかった会うごとほふくに少しずつ匍匐前進するように好きになっていたのだった〔川上 1997:p.164-165〕

想像的疑問の提示のなかで、語り手は姉の言ったかもしれない台詞を創出し、

それをまるで姉の内的独白であるかのような形で展開する。姉からの伝聞をもとにしているらしいが、もはやこれは語り手の過剰に拡張的な（他者の体験の）追体験を再現したテキストとなっている。そしてこの想像的追体験による冗説的な語り直しの視点があってこそ、姉とオトヒコさんのすれちがいは、すれちがっている当人たちには分かりようのない仕方で、人間の複雑微妙で不安に満ちたかわりあいの様相として立ち現われてくるのだ。この作品のなかで終始ドライで強引で浅薄な人間として現われてきた姉ユリエのいじらしさも、ただ茫洋としているだけのようにも思われがちなオトヒコさんの極端に繊細な意識も、語り手の加担なくしては浮かびあがることはなかったと思われる（オトヒコさんについては、姉ユリエによる媒介と語り手マリエによる媒介の二段階の介入を経ていることになる）。語り手マリエは、自分の実人生においてはミドリ子にも通じるような繊細過敏な感受性と物事を割り切って考えることのできない性質のために、はかばかしく立ち回ることができない。しかしここでは、そのマイナスにも働きかねない能力が、他者への寄り添いの力として遺憾なく発揮されている。

オトヒコさんは半透明の膜のなかで眠り続ける。その一方でオトヒコさんの「影のようなもの」が現われて、今のオトヒコさんの気分・状態について姉に説明するらしい。

僕はただいま眠っているところである。[……] ほんらいの僕は膜のなかで細部を変化させながら、なんだかわからないものになってゆく。なんだかわからないものは面白い [……]。[川上 1997:p.169]

テキストの地の文に直接記されているこれらの言葉は、眠るオトヒコさんから、オトヒコさんの影のようなものへ、そして姉ユリエへ、さらに語り手マリエへと、何重にもわたる媒介とそのつどの介入を経て提示されているわけである。

言葉が一人の発話主体に還元されないこと、むしろ複数の主体を経て実現される言葉（その言葉によって初めて形をとる思考・意識・感情）の方が、人間にとっては貴重であることがままたる、ということはこの作品は複雑な語りの手法を通して訴えている。それゆえにこそこの作品では、個人的な主体というものがはっきりと否定されさえする⁷⁰。それがオトヒコさんの消滅と新生オト

⁷⁰ オトヒコさんの「影のようなもの」もすでに、オトヒコさん本人であるかのごとく姉と会話

ヒコさんへのすりかえである。姉によれば、オトヒコさんの脇腹から出芽したものが成長してやがて人間のかたちをとるようになり、同時に元のオトヒコさんはしぼんでいつてついには剥がれておちた、という（それにともなってオトヒコさんの影のようなものも出現しなくなる）。姉はもうすでに、この、なんだかわからない「新たなもの」を（おそらくオトヒコさんとして）好きになって生きていく気持ちでいる。もしかしたら、生まれた時から何重もの主体をそれと知らずに根源的に背負っているこの「新たなもの」は、それだけに一層豊かな存在であるのかもしれない。

『いとしい』は、人が直接的に自分の生を生きることよりも、迂回的に他者の生に重ねて自分の生を生きることの豊かさを語っているように思われる。したがってこれは主人公の恋愛を描いた「恋愛小説」⁷¹ではない。むしろ自分の恋人以外との、恋愛とは異なる人間どうしの重ねあわせの関係を生きることのいとしさを描いた作品だろう。それでも敢えてこの作品を恋愛小説と呼ぶとすれば、自分ではない、他人の恋愛を、いとおしいものとして生き直すような恋愛小説、物語ることを通じて生き直される他者たちの恋愛小説という意味においてであろう。他者の恋愛を生き直すことへの欲望は、小説（＝物語）と恋愛とが古来なぜ切り離せない関係にあり続けているのかを明かしているのかもしれない。

IV. 重層話法研究の展開に向けて

一つの文が背後に複数の発話主体をもつ、という現象について、今後さまざまな角度から研究を進めたい。本論文Ⅱ、Ⅲで示したように、こうした重層的な話法は、物語言語（小説言語）の重要な特質の一つと考えられる。しかし一方で、ことばの重層性への視点は、私たちの言語理解一般にも新たな見方を提

することがあった。「ところでユリエはどうして僕のことが好きになったのか。[……] ユリエはほんとうに僕のことが好きなのか。思い違いじゃないのか」。姉ユリエはもはやオトヒコさんとオトヒコさんの「影のようなもの」を区別しなくなる「そういえばこないだあなたのうさぎの話をしてくれたのは、あなただったかしら、それともあなたの影みたいなものだったかしら、あら、この場合のあなたというのは膜の中のオトヒコさんなのかしらそれとも今あたしの前にいる影のようなものであるあなたなのかしら、わからなくなってきてしまいました、あたしは自分のことも好きだけれど、それでもやっぱりあなたであるオトヒコさんのことがしんから好きなのだと思います [……]」[川上 1997:p.170-171]。なお、どちらもテキストに地の文として、つまりは語り手の介入を暗示する形で示されたものである。

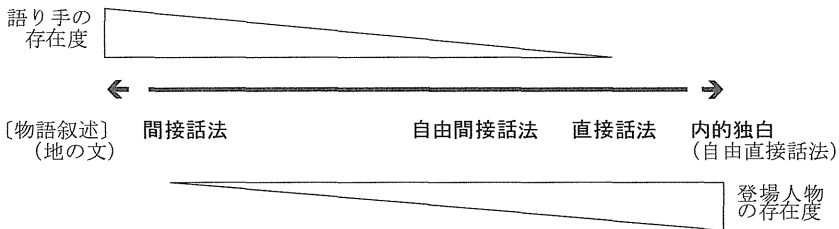
⁷¹ 文庫版カバーの解説、参照 [川上 1997]。

供するだろう。重層話法研究は、文学と言語学の二つの領域において展開されるべきものである。以下では小説作品を離れ、より一般的な言語現象、とりわけ「物語的」契機をいくばくか含む伝聞報告のさまざまな言語現象に目を向けながら、言説の重層主体的なあり方について先行研究を参照しつつ考えてみたい。

1. 連続的移項モデルの問題点

西欧語においても、日本語においても、語り手（報告者）による登場人物（元話者）の思考・発話の報告は直接話法から間接話法へ（あるいはその逆の方向の）連続的変化として図式化される。

いかにして他者の言説が再生産されるか（引用、翻訳、転写など）という観点から、種々の話法を論じたローランス・ロズィエは、間接話法から自由間接話法を経て直接話法へ、さらにそのさきに自由直接話法へと推移する連続体図式を基礎として研究を構築している。ロズィエの図式を発展させて以下に示そう Cf. [Rogier1999]。すなわちこの図式では、語り手が完全にテキストを支配する物語叙述（地の文）が一方の極に置かれ、そこから徐々に他者すなわち登場人物の言葉にテキストが譲り渡されていき、最後に語り手の支配の届かない純粋に他者の発話の領域が生じる、とされている。



この図式は、おそらく誰もが当然のこととして受け入れているものであろう。自由間接話法研究や、そのほかの伝聞表現、報告文体研究をおこなうすべての研究者がこの図式を前提にしているように思われる。

この図式を支えているのは、語り手の存在度と登場人物の存在度が反比例関係にあり、一方が強まれば他方が弱まるとする考え方である。たとえば山岡實の『「語り」の記号論』でも語り手と登場人物は相補的な関係にあると考えられている。登場人物の視点から物語世界が眺められ始めると語り手は「姿を消

す」〔山岡 2001:p.107〕ほか随所〕とされる⁷²。古代ギリシア以来のミメーシスとディエゲーシスの対立ないしは 20 世紀初頭の英米の小説理論におけるショーイングとテリングの対立も、基本的にはテキストにおける語り手の存在度と登場人物ないしは出来事とのあいだの相補的な対立関係として考えられてきた（一般に信じられているこの相補的対立が実作においてはおそらくそれほど遵守されてはいないことを、ジュネットはブルーストの例を挙げて示している〔Genette 1972:pp.187-188, 201-202; 邦訳 pp.194-195, 214-216〕）。

このような語り手と登場人物を対立的に位置づける一般的な考え方（言説の奪い合い図式ないし所有権争いと形容したくなるような発想）に、本論文は疑問を呈するものである。同時に、直接話法の伝達内容部分や、内的独白の表現が、純粋に登場人物の発話のみを提示するものだとする考え方にも反対を唱えたい。これはまた、物語叙述（地の文）が純粋に語り手の物語行為のみを示すものであって、登場人物の視点を反映していることは基本的にはないとするような考え方への反論にもつながるものである。

こうした立場から、種々の先行研究を瞥見して、語り手の存在度が強まると同時に登場人物の存在度も強まるような言語現象、言い換えれば複数の主体の重層化に着目する本論文の立場にとって重要であると思われる指摘を以下に紹介したい。

2. 直接話法における語り手の存在

1) 直接話法における語り手の創造的な語り

一般には、直接話法は、作中人物の発言や思考の文字通りの再現、そのままの繰り返しとされる。しかし直接話法の伝達内容部が、かならずしも作中人物

⁷² 山岡は、言説の「帰属」を登場人物か語り手かの二者択一でおこなう。そのために解釈の妥当性に疑念の湧くケースもある。たとえば以下は三島由紀夫『潮騒』からの例、

彼女は土間に入る。土間には二三足の下駄が乱雑に脱ぎすてである。一足の片方は裏返っている。赤い鼻緒の一足は、海へ行ったあととみえて、濡れた砂が足の形についている。

家の中はしんとして、厠の匂いが漂っている。土間をかこむ部屋は暗いが、奥の部屋のまんなか、窓から鬱金の風呂敷ほどの日ざしがくっきりと落ちている。〔山岡 1999:p.106 に引用〕

山岡は二番目の文（「土間には……」）以下では、土間に入った登場人物「彼女」の視点が支配し、「土間に脱ぎすてられた下駄の様子や家の中の状況を、「彼女」自身が語っている」としている。しかしそうであろうか。あるいは、そう考えただけでよいであろうか。たとえば引用部最後の文にみられる独特の比喩表現は、この描写文が、「彼女」自身が語ったもの（そのまま）ではないことを端的に示しているのではないだろうか。

(元話者)の発言の直接的な再現ではないことが気づかれている⁷³。直接話法が、実はそれほど「直接」的な引用ではなく、さまざまな程度に、伝達者の介入を含んだ、重層的なテキストを生み出していることを見てみたい。

直接話法がもちうる重層性に関心を寄せている鎌田修は次のように明確に述べている。「直接話法の基本的機能は、元話者の発話を繰り返すことではなく、むしろ、ある伝達者の場に、元話者の場と考えられる場を持ち込むことによって、場の二重性を作り出し、そこに劇的効果を提供することであると考えられる」[鎌田 1988:p.62]。

鎌田は直接話法にも、「完全に元話者の発話に近いものから」「何らかの調整がなされているものまで様々」であるとし、具体的に、興味深い例を紹介している。

・あるテレビドラマからの引用（伝達者、男：ある宴会の席でその場に出た食べ物について話している）

男：そうなんだよ。ほら、わかめのぬたっちゅんだろう？ これが食いたくてね。「作れ」っても、「この酢味噌の具合がわかんねえ」って、言うんだよ、うちのやつが。[鎌田 1988:p.61]

下線部は妻の台詞としてはありえない表現であるが、モダリティを表わす終助詞の使用がこの部分が“直接話法”として意識されていることを示している。直接話法でありながら、忠実な引用ではない説得力のある例である。おそらく伝達者の特性やこの伝達者がおかれている発話の状況が被伝達表現に影響を与えており、いくぶんか伝達者の主体的な表現ともなっているのである。

次の例も、直接話法の言い回しとして、よく使われるものである。

・(伝達者：中年女性)

……ねえねえ、紀子さん、母がね、「一度、紀子さんのところへ行け、行け」って言うもんだから、来たんだけど、悪かったかしら。[鎌田 1988:p.61]

⁷³ 直接話法による引用の行為が（元の発話にはなかった）アイロニーの効果を付加する現象については、[Duval 1999]を参照のこと。

下線部で注目すべきは、簡潔すぎる口調よりも、普通の発話やほかの伝達話法ではありえない繰り返し表現が、このように直接話法でのみ許される点である。鎌田はほかでも、面白い実例をいくつか紹介している[鎌田 1994:p.181-183]。

- ・ある賞の受賞者がおこなった記念スピーチ

「お前ようやってきた、ほめてやるぞ」というようなことでこの賞をいただいたのですが……

- ・中年女性の回想

(子供のころ私は)「お前は下品だ」とおばあちゃんに言われどうしてした。

- ・学生どうしの会話

(君に) 今日中に電話をしてくれって、先生がおっしゃってたよ。

いずれも元々の場で使われなかったような表現が、新しい伝達場で再調整がなされて出現したものと考えられる。伝達者の側がなんらかの表現効果をねらっておこなったものであり、ここには——程度の差はあれ——ある種の創造性が発揮されている。直接話法は、直接話法という形式を利用した発話者(伝達者)の発話行為であり、主体的な言語行為である。そこには必然的に重層性が生まれてくるはずである。

このように直接話法における創造性を考えるとき、その極端なケースとしては、実際には引用・伝達ではなく、話者が完全に自分で案出した文を他者の言説であるかのようにみせて語る例が浮かび上がる。上の「お前ようやってきた、ほめてやるぞ」はおそらく元の発話などない創造的案出例であろう。この場合も、自分のものでありながら他人のものでもあるような多重主体的な発話の創出が企図されているのではないだろうか。

2) 内的独白における語り手の存在

直接話法の引用部と同様、内的独白(自由直接話法)の場合にもまた、想定される元話者の表現がそのまま再現されているのではない例が気づかれている。松井三郎は、女性作中人物の思考が内的独白のかたちで提示される場合に、女性言葉が用いられていない例を指摘している——「[……] あんなに喜んで結婚式をあげてから、たった五年どころか、まだ四年にもならないではないか。地べたつき。なんという嫌なことばだろうと芳江は思った。折悪しくユカリの

喜びそうな菓子がない。」(有吉佐和子「青い壺」より)[松井 1983:p.12 に引用]。思考・内言というものは、他者を目の前にした実際の発話とちがって、中性化する傾向をたしかにもつ。その上、この例では「と芳江は思った」という間接話法の結びがあとの文に現われる。「と言った」「と思った」などの伝聞表現は、いくつもの文章にかかる「結束性」を有しているので、前後も間接話法による伝達内容と考えれば、この“変形”には説明がつく⁷⁴。いずれにしても、内的独白と思われる部分を、作中人物の内面の生き生きとした再現とのみ考えるのではなく、どのような異なる次元がそこに介在しているのかについて、より注視する必要がある。

またこの論文で松井は、作中人物＝語り手の思考や発話を地の文に織り込むスタイルで書かれる一人称小説、渡辺淳一の『神々の夕映え』に着目している[松井 1983:p.16-17]。いわゆる内的独白の場合に、実はいかなる変形が施されているかは、今後より詳細に検討されるべき問題であろう。また(本論文ではクンデラの例で見たとおり)、内的独白の手法で提示される作中人物の思考は、語り手のおこなう思考と容易に混じり合う。

内的独白＝自由直接話法を通じた重層話法についてもさらに注意深い研究が必要であろう。

3. 日本語伝聞表現の特殊性

1) 伝聞の明示と重層性

日本語では、他の人から聞いた話を聞き手に伝える場合に、それが伝聞・引用であることを言語的に明示する必要があり、そうしなければ不自然であるのに対して、英語ではその必要がない、という事実が指摘されている。たとえば次のような例である⁷⁵。

Mother: What did Jack say?

Jane: (1) He's coming to visit us soon.

母親：ジャックはなんて言ったの？

ジェーン：(ジャックが) (2) 今度遊びに来るって。 [山口 1998:p.61-62]

⁷⁴ 日本語の間接話法では、話者のモダリティを表わす終助詞や、丁寧表現や女性言葉など、個人的特性を示す指標が落ちる。

⁷⁵ [神尾 1990, 1998] ほかを参考にしている。

「って」に相当する伝聞表現は、英語文(1)では現われていない。また、鎌田修[鎌田 1988]が指摘するように、伝聞内容がいくつもの文にわたる場合、英語では一度は引用節を必要があるものの、その後では伝聞・引用などの表現は不要な場合も多く、必ずしも一文毎にそうした表現を繰り返す必要はない。ところが日本語では、特殊な場合を除いて、伝聞や引用を表わす形式をより頻繁に使う必要がある。では、こうした拘束の違いはどのような効果の違いを生じるであろうか。

上の例で、英語文と日本語文を比べて注意したいのは、(1)の英語文は、ジェーン自身の立場から主張されたものだということ(神尾照雄の用語で言えば、ジャックから聞いた情報が、ジェーンの「情報のなわ張り」に入ったということ[cf.神尾 1990, 2002 ほか])である。すなわち、ジャックという情報の発信源は、ジェーンの介在によって消去され、ジェーン自身を発信源とする情報となる。(1)の文の背後にいる発信主体は、ジェーン一人である。

これに対して(2)の日本語表現では、自分が報告し直す情報の他者性を維持したまま(すなわち神尾の用語で言えば、話し手ジェーンの「情報のなわ張り」外のものとして)報告がおこなわれる。しかもここで英文の *us* を日本語に訳すなら「今度うちに遊びに来るって」とでもなるように、伝達者ジェーンの立場も織り込まれている。

山口美知代が、いくつかの小説での伝聞報告会話例の英語・日本語比較をおこなって明らかにしたように、英語の場合は、直接話法的なやり方で伝達するか、伝達者からの情報提供とするか、どちらかになる[山口 1988]。どちらの場合も、文の背後には、一人の情報発信源が措定される。これに対して日本語の場合は、複数の発話主体を反映した文章が自然である。典型的な例を挙げよう。

Ethel relayed the message. "But, Mr. Brigance, she wants to hire you. Someone told her you're the best criminal lawyer in the country."⁷⁶

エセルはその伝言をつたえた。「ミスター、ブリガンズ、お客さまはぜひあなたに依頼したいとお話です。なんでも、この郡ではあなたが最上の

⁷⁶ 拙論者による直訳調の訳を添えておこう：「でも、ブリガンズさん、彼女はあなたに依頼したいと望んでいるのです。誰かが彼女に、この郡ではあなたが最上の刑事弁護士だと教えたのです」。

刑事弁護士だという話を耳にしたそうですが。』[山口 1998:p.63]⁷⁷

英語では秘書エセルは自分の立場から情報を提示している。これに対して、自然な日本語では、伝聞であることを明示しながら、元話者＝依頼人の立場に立った発話要素（「ぜひ……依頼したい」「耳にした」）と、それを聞き手に伝える伝達者＝秘書エセル固有の立場の表現（「お客さまは」「あなた」「なんでも」）とを混在させる⁷⁸。まるで伝達者は、元話者の主体性と自分の主体性の両方を重ねて演じているかのようである。

伝聞という言語行為のもつモードを、西欧語を中心に考えるだけでなく、日本語が実現している特性にもっと注目することを通じて、言語における重層的な主体の表現の可能性はより明らかになるのではないと思われる。

2) 「という」伝聞表現

「英語は間接的な報告文体、日本語は直接的な報告文体へ傾斜する」(C・ロス)と言われる[井上 1983:p.114 に引用]。一見、元話者の言葉を再現する日本語の方が単純であるように思われるが、そうではない側面もある。さきにみたように、本論文の観点から言い直せば、英語および西欧語は、(情報を自分の「なわ張り」に引き受けた上での)報告者による事実の直接提示、すなわち元話者のレベルを捨象した一元的発話となることが多い。これに対して、伝聞であることを明示する傾向にある日本語は、元話者の主体的発話要素と報告者の主体的発話要素を重層的に重ね合わせたむしろ複雑な主体性の表現となる可能性がある。

井上和子が採りあげた、「という」で終る報告文体は、本論文にとって興味深い例を示してくれる[井上 1983]。「という」で終る伝聞は、かなり忠実に元

⁷⁷ 英語原文は John Grisham, *A Time to Kill*, 1992 より。邦訳は、白石朗訳『評決のとき』(新潮文庫) 1993 より。

⁷⁸ フランス語も、英語と同様であり、引用・伝聞の部分を日本語に訳すときには、同様の変化が生じることを[松井 1983]の挙げるいくつかの例から確認できる。以下に引くのは、フランス語原文では語り手による事実の提示、日本語訳では元話者フレデリックの主体的表現とその伝聞であることの明示、という対照が興味深い例である。

«Mais, saprelotte! qu'est-ce que tu as?» Frédéric souffrait des nerfs. Deslauriers n'en crut rien.

「おい、いったい、どうしたのさ?」フレデリックは神経のせいだと言いつけたが、デローリエは信じない。(Flaubert, *L'Éducation sentimentale*; 生島遼一訳『感情教育』より)[松井 1983:p.11]。フランス語原文下線を直訳調に訳せば「フレデリックは神経を病んでいた」とでもなるう。

の発話を再現している場合もあるが、実はかなりのケースにおいて、報告者側からの介入が強く現われている。

たとえば直接話法ではありえない名詞止めの文がよく現われるという（英語では不可能である）。以下は新聞記事からの例である。

夫の義明さんは体調をくずし、会社を休んでいた。午前八時四十分に統子ちゃんを自転車に乗せて幼稚園に送り届けたあと、自宅でるみ子さんの帰りを待っていた。正午のテレビニュースで事件を知った。現場が三人の帰り道だとわかって、家を飛び出した。途中、神明幼稚園の黄色いバッグを見た。胸騒ぎ。しかし、三人がいつも立ち寄る、るみ子さんの兄の八谷邦夫さん(三八)方にいるのではないかと思い、現場から約三百メートル離れた八谷さん方に向かった。そこで三人が犠牲になったことを教えられた、という。(『朝日』五六年六月一八日) [井上 1983:p.116]

「という」は「話し手がその情報源から直接得た情報であることを表わす」が表現はもとの言説の再現である必要はないことが、次の例からもわかる。

だが、マイカー利用者にも言い分がある。市街地が近郊へどんどん延びていくのに、バスなどの公共交通網が追いつけない。路面電車やバスがすぐ運休するので、マイカーで出勤するしかない、というのだ。(『朝日』五六年四月三日) [井上 1983:p.117]

「という」伝聞の形を使って、本二冊分の内容を一文で紹介したり、経済動向調査をもとに読みとった専門的な内容を一般向けにわかりやすく説明することも可能である。すなわちこの「という」は、大もとの情報源が他者にあることを明示しつつ、一方で、媒介者として情報内容を整理し直す権利を保証するような言語標識だと言えそうである。いわば主体の重層化、間主体性のマークである⁷⁹。本論文Ⅲで、川上弘美の『いとしい』から採りあげた例に現われているように、現代の小説における「語り直し」は、しばしばこの「という」表現

⁷⁹ したがって「描出話法」を純粋に「主人公自身の思考、感情を表わすのに用いられる」話法だとする寺倉が、「描出話法」を井上の<という>「中間話法」とは異なるとしているのはうなずける [寺倉 1995:p.88]

をきっかけに大胆に展開されることに注意したい。

3) 「んだって」伝聞表現

井上の「という」の口語版として、鎌田修が分析した「んだって」という終わり方をする伝聞表現を位置づけることができよう[鎌田 1988]。たとえば、

H: どうしたのよ。

T: お母さんが明日お見えになるんですって。[鎌田 1988:p.66]

この「んだって」も、他者の言葉を伝える伝聞表現の体裁をとりながら、きわめて濃厚に伝達者の主体的発話としてそれを再生産（再創造）する言語装置である⁸⁰。たとえば、上記Tの発話が、一年先輩の男性社員Mが「土曜日にお袋がくるから」と言って、ここ数日いつもより早めに退社して自宅を掃除しているということを、同僚の女性社員Hに教えている台詞だとしてみよう。Tの台詞はほぼ全面的にMの発話をT自身の言葉で語り直したものであることになる（「お母さん」および「お見えになるんですって」という女性特有の言葉遣い。「明日」）。Mに関する事態をTがみずから説明した文とも言ってよいだろう。それでもなおかつ、神尾の用語で言えば、Mに関する事柄は、Tの「情報のなわ張り」には入らないものであるかのごとく、他者の「情報のなわ張り」領域に置かれている（伝聞であることの明示）。

井上の「という」や鎌田の「んだって」を通して見えてくるものは、他者の言葉を通して自己の言語活動をおこなうこと、また逆に自己の言語活動に他者を刻み込むことである。私たちはこうした言語活動のなかで、自分という（閉じた）主体を立脚点とする「発話行為」とは違った言語行為をおこない、違っ

⁸⁰ おなじみの2極構造による連続体推移の図式を用いて、鎌田は「んだって」をつぎのように位置づけている[鎌田 1988:p.68]。

(元話者の極)				(伝達者の極)			
直接／準直接	準間接	間接	んだって	そうだ	らしい	ようだ	
—	—/+	+	++	++	+++	+++	

* —は伝達者の存在度の小ささを、+はその大きさを表わす。

しかし本論文の立場からぜひ強調しておきたいのは、こうした単純な表からイメージされるのとは違って、直接話法にも語り手の存在度がかなり高い場合があるし、「んだって」もまた「ようだ」にかなり近いケースから、ほとんど直接的再現のケースまでであるということである。

た主体のあり方を体験しているのではないだろうか⁸¹。

おわりに

無用に煩瑣な解釈を弄することは避けなければならないが、テキストをかならず誰か一人の発話者に帰属させようとする還元主義には警戒しなくてはならない。とりわけ「物語る」という活動においては（日常の会話においても、小説を書くという行為においても）、人はいくぶんか自分ならざるものになり、とりわけ他者に重なり合った状態での生を生きることになるのだと思われる。最後に、『ボヴァリー夫人』のテキストが、さまざまな主体の重層化を実現しているさま、もっと言えば「対象を知覚・認知する主体の単一性・自然性を Flaubert が破壊しようとしている」[大野 1992:p.272]さまを分析しようとした大野晃彦の論文から、『ボヴァリー夫人』執筆当時のフロベールの言葉を引用して、とりあえずこの論を閉じることにしよう。

書くということは！それは自分自身でなくなること、今語っている被造物のなかをくまなくめぐることだ。たとえば今日などぼくは、男と女の両方になり、同時に情人ともなり情婦ともなって、秋の午さがりの森のなか、黄ばんだ葉叢のしたを、馬で散策したのです。ぼくたちは馬であり、木の葉であり、風であり、交わされる言葉たちであり、愛に溺れた臉を半ば閉じさせる朱い太陽でありました。[大野 1992:p.266 に引用]⁸²

（物語を）「書く」（＝物語る）ということが必然的に含む主体の重層化をフロベールは端的に語ったわけだが、本論文IVで見てきたように、それはとくに伝聞的モードの口頭言語活動でも見られる現象でもある。「物語る」という行為に典型的に現われるが、言語活動のさまざまな契機にも潜んでいるこの揺動化的な重層話法について、さらに研究を続けたい。

⁸¹ 直接話法を公的自己（伝達の主体）による公的表現の引用、間接話法を私的自己（思考の主体）による私的表現の引用とする[廣瀬 1988]や、たとえば引用文がいかなる発語内行為をおこなっているかはもっぱら引用文の語り手の判断によるといった観察を含む、砂川有里子による引用をめぐる研究[砂川 1988 など]からも、言説の重層性やひいては「物語る」という言語モードについての刺激が得られそうである。

⁸² 1853 年 12 月 23 日ルイズ・コレ宛書簡。工藤庸子編訳『ボヴァリー夫人の手紙』筑摩書房 p.302 からの引用。

【参考文献】

- Adamson (Sylvia) 1994: "Subjectivity in Narration: Empathy and Echo", in Marina Yaguello ed., *Subjecthood and subjectivity: the status of the subject in linguistic theory*, pp.193-208
- Adamson (Sylvia) 1995: "From empathetic deixis to empathetic narrative : stylization and (de-) subjectivisation as processes of language change", in Dieter Stein & Susan Wright eds., *Subjectivity and Subjectivisation, Linguistic Perspectives*, Cambridge University Press, pp.195-224
- Banfield (Ann) 1982: *Unspeakable sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge and Kegan Paul (trad. fr.: *Pharases sans parole: théorie du récit et du style indirecte libre*, Seuil, 1995)
- Chvatik (Kvetoslav) 1995: *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Gallimard
- Cohn (Dorrit) 1978: *Transparent Minds; Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press
- Demougín (Jacques) dir. 1985: *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, Larousse
- Duval (Sophie) 1999: «Le miroir fallacieux du discours direct; parole rapportée, ironie et illusion linguistique», *Poétique* 119, pp.260-277
- Flaubert (Gustave) 1869: *L'Éducation sentimentale*, Presses Pocket, 1989
- Genette (Gérard) 1972: «Discours du récit», in *Figures III*, Seuil, (邦訳、ジェラルール・ジュネット『物語のディスクール』花輪光・和泉涼一訳、水声社、1985年)
- Genette (Gérard) 1991: *Fiction et diction*, Seuil
- Genette (Gérard) 1999: *Figures IV*, Seuil
- Hagenaar (Elly) 2002: 「中国語における自由間接話法」中里見敬訳・解題、『言語科学』(九州大学大学院言語文化研究院言語研究会)、第37号、pp.85-95
(<http://www.rc.kyushu-u.ac.jp/~naka/translation04a.htm> でも公開)
- Hopper (Paul J.) 1979: "Aspect and Foregrounding in discourse", in Talmy Givón ed., *Syntax and Semantics*, vol.12, Academic Press, pp.213-241
- Kundera (Milan) 1984: *The Unbearable Lightness of Being*, translated from the Czech by Michael Henry Heim, Harper & Row Publishers (coll. faber and faber)
- Kundera (Milan) 1987: *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard (première publication :1984), la traduction française revue par l'auteur, (folio, 1989);
- Kundera (Milan), 1986: *L'Art du roman*, Gallimard (邦訳、ミラン・クンデラ『小説の精神』

- 金井裕・浅野敏夫訳、法政大学出版局、1990年)
- Kundera (Milan) 1993: *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993 (邦訳、ミラン・クンデラ『裏切られた遺言』西永良成訳、集英社、1994年)
- Rogier (Laurence) 1999: *Le Discours rapporté*, Duculot
- Woolf (Virginia) 1925: *Mrs. Dalloway*, Blackwell Publishers, 1996
- アウエルバッハ (E) 1967: 『ミメシス——ヨーロッパ文学における現実描写』上・下、篠田一士・川村二郎、筑摩書房
- 青柳悦子 1997: 「ディスクール思想家バフチンによる他者論」、阿部軍治編『バフチンを読む』日本放送出版協会
- 青柳悦子 2000: 『アラビアン・ナイト』における物語行為——テキストにみるその非特定性と多重性、『言語文化論集』(筑波大学現代語・現代文化学系) 第52号、pp.151-204
- 青柳悦子 2001a: 「小説的思考における他者との融合；トランスパーソナリゼーション——ミラン・クンデラ『存在の耐えられない軽さ』」、付「コラム：＜聴き＝語り＞——自己の基層としての他者」、土田知則・青柳悦子共著『文学理論のプラクティス——物語・アイデンティティ・越境』新曜社所収、pp.55-80
- 青柳悦子 2001b: 「あるようなないような——気配と触覚のパラロジカルワールド」〔川上弘美論〕、土田知則・青柳悦子共著『文学理論のプラクティス——物語・アイデンティティ・越境』新曜社所収、pp.198-222
- 青柳悦子 2003: 「多重的コミュニケーション・システムとしての物語——＜拡張物語論＞へ向けて」『進化経済学論集』第7集、p.344-345
- 青柳悦子 2004: 「川上弘美——様態と関係性の物語言語化」『国文学解釈と鑑賞』別冊「女性作家《現在》」所収、pp.210-218
- 赤塚若樹 2000: 『ミラン・クンデラと小説』水声社
- 赤羽研三 2000: 「デュクロの語用論1——前提——」、『防衛大学校紀要(人文科学編)』第80輯、pp.139-179
- 赤羽研三 2001a: 「デュクロの語用論2」、『防衛大学校紀要(人文科学編)』第82輯、pp.147-169
- 赤羽研三 2001b: 「デュクロの語用論3」、『防衛大学校紀要(人文科学編)』第83輯、pp.19-49
- 赤羽研三 2002a: 「デュクロの語用論4」、『防衛大学校紀要(人文科学編)』第84輯、pp.101-141
- 赤羽研三 2002b: 「デュクロの語用論5」、『防衛大学校紀要(人文科学編)』第85輯、pp.119-163
- 赤羽研三 2003: 「デュクロの語用論6」、『防衛大学校紀要(人文科学編)』第86輯、pp.135-177
- 井上和子 1983: 「日本語の伝聞表現とその談話機能」、『言語』Vol.12-No.11 (1983年11月号)、pp.113-121
- 大野晃彦 1992: 『『ボヴァリー夫人』におけるテキスト世界の構築と自由間接話法』、『慶應

義塾大学言語文化研究所紀要』第24号、pp.251-280

岡野輝男 1972: 「古代フランス語における自由間接話法の歴史(1)——起源から12世紀まで——」、『研究集録 外国語・外国文学』(大阪大学教養部)第20巻第8号、pp.89-112

岡野輝男 1979: 「古フランス語における自由間接話法の歴史(2)——13世紀——」、『言語文化研究』(大阪大学言語文化部)第5号、pp.133-151

鎌田修 1988: 「日本語の伝達表現」、『日本語学』Vol.7-No.8 (1988年9月号)、pp.59-72

鎌田修 1994: 「伝達と模倣と創造: 引用におけるソーシャルダイクシスの現われ」、『京都外国語大学研究論叢』第43号、pp.178-185

神尾昭雄 1990: 『情報のなわ張り理論』大修館書店

神尾昭雄 1998: 「情報のなわ張り理論: 基礎から最近の発展まで」、神尾昭雄・高見健一『談話と情報構造』研究社出版、pp.1-111

神尾昭雄 2002: 『新・情報のなわ張り理論』大修館書店

河合隼雄 1993: 『物語と人間の科学』岩波書店

河合隼雄 1994: 『物語をものがたる』、小学館

河合隼雄 1997: 『続 物語をものがたる』小学館

河合隼雄 2002: 『続々 物語をものがたる』小学館

川上弘美 1997: 『いとしい』幻冬舎(幻冬舎文庫、2000年)

川口喬一・岡本靖正編 1998: 『最新文学批評用語辞典』、研究社出版

クンデラ(ミラン) 1992: 『微笑を誘う愛の物語』千野栄一・沼野充義・西永良成訳、集英社

クンデラ(ミラン) 1995: 『生は彼方に』<新版>西永良成訳、早川書房

クンデラ(ミラン) 1998: 『存在の耐えられない軽さ』千野栄一訳、集英社文庫

三瓶裕文 1996: 「日本語とドイツ語の体験話法について——間接話法と自由直接話法の間で——」、『一橋論叢』第115巻第3号、pp.616-636

砂川有里子 1988: 「引用文における場の二重性について」、『日本語学』Vol.7-No.8 (1988年9月号)、pp.14-29

曾我松男 1984: 「日本語の談話における時制と相について」、『言語』Vol.13-No.4 (1984年4月号、特集「引用」)、pp.120-127

曾根博義 1991: 「小説の言葉と描写」、『早稲田文学』第183号(1991年8月号)、pp.26-35

曾根博義 1995: 「翻訳と日本語の壁——ジョイス受容史の側面——」、『昭和文学研究』第31集、pp.1-11

寺倉弘子 1995: 「「描出話法」とは何か」、『日本語学』Vol.14-No.11 (1995年11月号) pp.80-90

中山眞彦 1999: 「「ロマネスク」と言語——村上春樹『羊をめぐる冒険』とそのフランス語訳

- について」東京女子大学紀要『論集』第50巻1号
- 中山眞彦 2000:「物語／ロマン／詩——村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』について」、
『Signo』第5号
- 中山眞彦 2001:「『ロマネスク』と言語——村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』とそのフ
ランス語訳について」（上・下）、東京女子大学紀要『論集』第51巻1・2号、2001年
- 中山眞彦 2002:「『ロマネスク』と言語——津島祐子『光の領分』とそのフランス語訳につ
いて」、東京女子大学紀要『論集』第52巻2号
- バフチン（ミハイル）1989:『マルクス主義と言語哲学』（原著1929）〔改訳版〕桑野隆訳、
未来社
- バフチン（ミハイル）1996:『小説の言葉——付：「小説の言葉の前史より」』伊東一郎訳、
平凡社ライブラリー
- 廣瀬幸生 1988:「言語表現のレベルと話法」、『日本語学』Vol.7-No.8（1988年9月号）、pp.4-13
- 松井三郎 1959:「Le Style Indirect Libre ——日本語との比較——」、『フランス語研究』（日
本フランス語学会）第23号、pp.10-14
- 松井三郎 1983:「日本語における自由間接話法」、『Études Françaises』（大阪外国語大学フ
ランス語科研究室）、第19号、pp.3-24
- 山岡實 2001:『「語り」の記号論——日英比較物語分析』松柏社
- 山口美知代 1993:「英語自由間接話法の日本語訳：事例研究と今後の研究への問題提起」、
『京都府立大学学術報告 人文』第45号、pp.15-36
- 山口美知代 1998:「自由間接話法と情報の伝達構造：話法・引用の対照研究のために」、『京
都府立大学学術報告 人文・社会』第50号、pp.61-74
- 山田久美子 1993:「モダニズムの手法としての自由間接話法——『灯台へ』の語り手を追っ
て——」、pp.175-189
- 鷺田清一 1999:『「聴く」ことの力——臨床哲学試論』TBSブリタニカ