

# 語りの言語とは何か

## —— 小説における描写を中心に ——

赤羽 研三

1. 話モードと語りモード
2. デュクロの発話行為論
3. ヴァインリッヒの「説明」と「語り」
4. 語りモードと「語り手さえ存在してはいない」
5. 語りの時称
6. 因果性の連鎖
7. 物語論との関係、語りの体制
8. 語りモードと話モードの混合
9. 自由間接文体 (SIL)
10. SIL と内的独白との違い
11. SIL と語りの連続
12. 描写
13. 沈黙と物質的現前
14. 「見る」と情報の観点
15. 「見る」と「見える」
16. 語りと半過去、単純過去
17. ものをものとして現前させる
18. 「もの」とリアル
19. 描写とミメシス
20. 言葉の不在と驚き、パトス
21. 中動態
22. リアルとアクチュアル
23. 小説を読むということ

小説を書いたり、読んだりすることで、書き手や読み手は何を経験しているのだろうか、さらに、その経験が人間の生においてどのような意味をもつのだろうか、これが、私がここのところ問いかけてきたことである。私は、小説の経験を、「語り」という発話行為の観点から考えようとしてきた。そして、それをいくつかの論文、そして『冒険としての小説』という著書、また一番最近では、自由間接話法に関する二つの論文で扱った。本稿もその延長線上にあり、その狙いは、今までの分析の結果をまとめながら、小説における「描写」を通して語りの別の面を明らかにしようとするものである。小説を語りの言語行為から考えるというのは、小説の言葉がどのような力をもっているのかを問うことである。言葉の力という観点から考えるとは、書き手も、読み手の立場に立たなければならないということの意味する。書き手にとっても、言葉の力の効果は言葉を受ける側に立ってはじめてわかることだからである。

発話行為という観点から小説の言語を考えてきたと書いたが、その基本にあるのは、言語学におけるポリフォニー理論の提唱者として知られているデュクロの発話行為 (énonciation) 論である。オースティンの言語行為論を受け継ぐ彼の考えの独特なところ、新しいところの一つは、発話者がいて、発話行為があり、その結果、発話が生まれると

いうふうには考えないところにある<sup>1)</sup>。まず生み出された発話 (énoncé) があり、その意味を理解するために発話行為、すなわち発話状況、そして発話主体を考慮する必要があるというものである。あらかじめ発話主体がいて、その主体の意志的、意識的行為の遂行によって発話が生まれるわけではないということである。すなわち、発話主体は、発話が生み出される前に存在するのではなく、発話行為がなされることによって事後的にその存在が位置づけられるということの意味する。ここで、発話主体を最初に設定しないということ、生み出された発話の意味を読み取る段階で、発話主体を、そして発話状況を想定するということは本稿にとってひじょうに重要な点である。あくまでも出発点は発話であり、その読みなのである。

この考えにしたがえば、作者 (創作者) とは、そうした言葉の力を巧みに引き出す存在ということになる。作者が、何らかの意図や狙いをもっている、それを実現するためには言葉のもつ効力に頼らなければならないのである。作者は、無意識的であるにせよ何らかの意味で読み手を想定しているはずで、その意味では作者自身、自分の書いたものの読み手にならなくてはならない。本稿で、そうした狙いや意図によって位置づけられる作者の側ではなく、あくまでも言葉の力、効果から何かを受け取る読み手の側から考えようとするのは、このような理由による。たしかに、個々の現実の読み手は、作者の想定した読み手とは完全に一致するわけではない。作者が狙った言葉の効力をすべて感じ取ることはできない。逆に読み手からすると、作者が必ずしも、言葉の力を巧みに引き出せていないと感じることもある。というわけで、ここで読み手の立場に立つとは、言葉の力が巧みに引き出されていると思われるところに焦点を当て、その意味を考えようということになる。そこで、本稿では、生み出された言葉 (発話) から想定せざるをえない発話主体を、とりあえず「書き手」と呼びたい。そしてその「書き手」を、様々な狙いや意図をもって推敲し、創作する主体である「作者」と一応区別しておきたい。

## 1. 話モードと語りモード

---

1) デュクロは、彼独自の「発話行為」の概念を次のように説明している。本稿で展開されるはずの議論と深いところで呼応するので、長い引用しておきたい。「私は、発話の現われ (apparition) が構成する出来事、事象を「発話行為」と呼ぶことにしよう (….) 私が、われわれの本は発話行為の観点から発話を研究していると言うとき、発話の生成過程を再構成することによって、それらの発話の出所となる意図、あるいはそれらの発話を可能にする認知的メカニズムを明らかにすることによって、それらの発話に光を当てようとしているのだと言いたいわけではない。私が用いようとしている発話行為の観念には心理的なものはまったくない。その観念は、発話が話す主体 (sujet parlant) によって生み出されたという仮説さえ含んでいない。実際私はこの観念に、純粋に意味論的機能を与える。(….) 私に必要なのは、人が歴史的事実の中に、様々な時点と空間点における発話の出現 (surissement) を数え入れることなのである。発話行為とはこの出現なのである。」(Ducrot, 1980: 33-34) この点については、赤羽 (2000: 173-175) で取り上げた。

そこでまず、語りの発話行為を考えるために、すでに何度も書いてきたので少し気が引けるのだが、基本的なこととして、「話モード」と「語りモード」の違いから始めなければならない。ここで発話行為から出発するというのは、小説をまとまった全体をもつ作品として、そのストーリーとかプロット、あるいはメタ・レベルの介入といった物語の構造として考えるのではなく、読み手が、ディスクールを構成する発話とそのつど出会う経験を通して小説を考えるということである。それは、限りなく長くなりうる小説における物語の流れではなく、ささやかに見える細部の場面に目を向けるということである。そうした細部にこそ、小説の言葉の本源的な力が現われているのではないかと考えるからである。

それでは、そうした言葉の力はどのようなかたちで現われるのか。それを考えるために、まず、小説の発話行為の基本のありかたを「語りモード」と呼び、それを、日常の発話行為である「話モード」との違いによって明らかにするところから始めなければならない。「語り」はとりあえず小説の発話行為の基本と考えられるからである。それを小説の基本とすることに関してはいろいろ議論があり、ここで、限りなく多彩な小説の問題を語りの問題に縮減しようというわけではない。とはいえ、「語り」の本質的な問題が十分明らかにされてきたとは思えない。そこで本稿は、「語り」の本質的と思われるいくつかの面を多少でも明らかにすることを目指したい。

さて、この二つの発話モード（様態）の区別は、言うまでもなく、バンヴェニストの「話 (discours)」と「物語＝歴史 (histoire, récit historique)」の区分によっている。すなわち、「話モード」はバンヴェニストの「ディスクール」に、「語りモード」は「物語＝歴史」に相当する。バンヴェニストは、「話」を、発話の「いま」、「ここ」という状況のなかで、話し手 (locuteur) が聞き手 (auditeur) に対してなされる発話モードと規定する。ここで何よりも強調したいのは、「話」は、話し手が「何らかの仕方です」に「影響を与えようとする意図のあるあらゆる行為」(Benveniste, 1966:242/223)<sup>2)</sup>と規定している点である。というのもそれは、オースティンから始まる言語行為論に関わり、私には、「話」と「語り」との違いをはっきり示す特徴ではないかと思われるからである。そして、私の考える話モードは、オースティンの言語行為論を大きく展開させたデュクロの「発話行為」論に完全に依拠している。これも何度も書いているが、簡単に概説しておきたい。

## 2. デュクロの発話行為論

デュクロは発話行為を、情報の伝達を基本として考えるのではなく、発話者とその受

---

2) 以下の参照指示で、原文と訳文の両方あるものについては、(原文 / 訳文) というかたちで表記する。

け手とのあいだの力関係によって捉えている<sup>3)</sup>。たとえば、疑問の発話は、聞き手に応えることを要求し、命令の発話は、それに従うことを求める。すなわち、こうした発話は、何かを強要する、訴える、尋ねる、命令するといったかたちで、話し手と聞き手を拘束し、何らかの責任と義務を課すのである。情報伝達とされている事実確認的発話においても、話し手は何かを断言すれば、その真偽について責任を負うことになるし、受け手のほうからすれば、その真実性に対して同意を求められる立場に置かれることになるからである。いずれにせよ、一つの発話は話し手と受け手に、何らかの対応を迫るある状況を生み出すことになる。「話」において大事なものは、その発話行為それ自体によってただちにこのような拘束関係が生じるということである。こうしてデュクロは「話」を、話し手と受け手とのあいだに働くダイナミックな力関係、拘束関係として捉えようとする。そのとき、「わたし」と「あなた」は、自らをそうした責任と義務を引き受ける存在として意識することになる。われわれは基本的に誰かに話かけてもらいたいという願望をもっている。他方、面倒なことを押しつけられたりはしたくないと思っている。というわけで、この拘束関係は、好ましい場合と厄介に思える場合がある。ただいずれにせよ、そこにある関係性、つながりが打ち立てられる。日常の発話行為である「話」はこうした両面をもつ人間関係のなかで成立しているというより、人間関係そのものを成立させている。それに対して、「語り」の発話主体は話し手とは違って、語っても断言しないのであり、その点で基本的に、読み手とのあいだに拘束関係は生じない。それでは、このことがどういうことを意味するのだろうか。この問題をこれから考えていきたい。

バンヴェニストは、「語り」を、「わたし」と「あなた」、そして「いま」、「ここ」といった直示語が指示する発話状況から切り離されたところでなされる発話モードと規定している。そして、二つの発話モードを、人称や時称、そして直示語によって区別しようとしている。しかし、バンヴェニスト自身も認めている通り、そうした文法的な要素だけでは「話」と「語り」を簡単に区別できない。ここではその複雑な問題に入ることとは避けて、とりあえず、「語り」においては、今述べた、「わたし」と「あなた」のあいだで生じる力関係、拘束関係がないという点を確認して先に進みたい。

### 3. ヴァインリッヒの「説明」と「語り」

ところでドイツの言語学者ヴァインリッヒは、『時制論』のなかで、バンヴェニストと同じように時称の考察から、「語り(Erzählen)」と「説明(Besprechen)」という二つの「発話態度(Sprechhaltung)」を区別した(Weinrich, 1964:33-54/37-69)<sup>4)</sup>。その区別は、

---

3) デュクロがいろいろなところで取り上げているこの考え方については、赤羽(2000:160-166)で論じた。

4) ヴァインリッヒのこの考えについては、赤羽(2007、157-160)で紹介した。

バンヴェニストの「物語」と「話」の区別にほぼ対応する。ヴァインリッヒは小さな子どもたちに向けた童話の例でわかりやすい説明を行っている。「説明の世界 (Besprochene Welt)」においては、「話し手は緊張し、その発言は鋭さを増している。つまりそこで問題になっている事柄は、話し手と直接かかわりをもっているものであり、聞き手の方でも他人事ではないという身構えで受け止めてほしいからである。話し手と聞き手は互いに関わりをもっている。彼らは働きかけ、またそれに反応しなければならない。そしてディスクール (Rede) は一つの行為である。すなわち関与している二人の状況に多少なりとも変更を加え、その二人に多少なりとも義務を負わせる行為である。」(36/41)

これはデュクロの話モードの説明とほぼ同じである。それに対して語りモードに相当する「語られた世界 (erzählte Welt)」とはどのようなものだろうか。それは、「聞き手と話し手の存在は直接には関与しない」世界、「無時間的に語られる世界」であり、「日常の場から遠く隔たっている」世界である (47/56)。「子どもたちは、自分の小さな体験世界とは別に、単に語られただけの世界」、「自分の影響力の及ばない」世界があることを、童話を通して学ぶ (51/63)。そして、語りの時称の「機能は、ある伝達の聞き手に、この伝達は物語に「すぎない」という通報を与え、その結果聞き手がある平静さをもって聞けるようにすること」なのである」(36/42)。さらに言えば、「物語としての語りのテキストの性格にとって、その話が真実であるか虚構のものであるかは重要ではない。」(36/42) つまり、現実の出来事であっても、それが話し手にとっても受け手にとっても自分に直接関わらない事柄として提示されるとき、発話行為は「語り」になるのだ。この点で、文学以外の何か書物を読む場合、日常会話のような緊張関係は弱いとしても、何らかのかたちで自分に関わる情報を得ようとして読むとしたら、それは話モードということになるだろう。それは逆にその情報が聞き手に何らかの緊張と行動を強いるとしたら、その発話が現実の出来事を表しているということになる。したがって、ここで現実か虚構かという問題はその発話がどのように受け取られるかにかかっている。虚構の物語世界に入っていくとは、相手と向かい合った緊張関係から解放されることである。このようにヴァインリッヒもまた、「説明の世界」と「語りの世界」の違いを、単に時称や直示語によってではなく、発話が「聞き手から特定の直接の反応を期待するような性質のものであるか否か」(36/42) によって説明している点を強調しておきたい。

三人の言語学者の考えをまとめよう。普通の日常会話においては、発話が行なわれれば、必然的に発話者は自らを「わたし」という話し手のポジションに、聞き手はその発話の受け手のポジションに身を置くことを強えられる。それには義務と責任が伴い、双方の緊張した関係が、「話」という発話行為の体制を作り上げる。発話行為は単なる情報の伝達ではなく、対話者間の関係の即座の変容を引き起こす力関係の場なのだ。

#### 4. 語りモードと「語り手さえ存在してはいない」

それでは、それに対して語りモードがどのような特徴をもっているかをさらに検討したい。バンヴェニストは、次のように述べている。歴史＝物語では、「語り手さえ存在してはいない。出来事は、それが歴史＝物語の視界に現われるにつれて生じたものとして提示される。誰一人話す (parle) 者はいないのであって、出来事自体がみずから物語る (se raconter eux-même) かのようである (semblent)」(Benveniste, 1966: 241/223)。この考えは多くの議論を呼んだが、本稿が目指すのは、このことが何を意味するのかを明らかにすることである。ついでに、ここで、「話す (parler)」と「物語る (raconter)」が明瞭に区別されていることも指摘しておこう。

さて、histoire という語は「歴史」と「物語」という意味で用いられるのだが、ここでバンヴェニストは、そこで挙げている例から考えるとまず歴史のことを想定しているようである。そうだとすると、歴史上の出来事はまさに起こったことであり、その出来事の記述においては語り手がいなくても納得できるだろう。だが、物語のほうはまた別というふうにも考えることもできるかもしれない。なぜなら、虚構の物語は、歴史とは違って、創作されたものだからである。たしかに、その意味では、物語において発話主体は確かに存在する。したがって、「語り手さえ存在してはいない」というときの「語り手」は、そうした発話主体とは別の存在と考えなければならない。本稿の関心の中心は、「語り」には、それを引き受ける語り手がいなくて、「語り」という発話行為の特殊な性格に向けられる。そのとき、「出来事自体がみずから物語るかのよう」というバンヴェニストの説明にあらためて注目しなければならない。それは、「みずから物語る (se raconter) という再帰動詞に現われている中動態性である<sup>5)</sup>。中動態については後で簡単にではあるが触れるので、ここではとりあえず、その問題提起だけして先に進みたい。

#### 5. 語りの時称

この問題を考えるために、バンヴェニストが「話」と「語り」に当たるものの区別を人称と時称の面から行っていることに注目したい。まず「話」と「語り」の区別を時称

---

5) バンヴェニストがこの再帰動詞 (se raconter) のかたちで、「語り」を説明していることにも注意したい。それは、國分が『中動態の世界』(2017) のなかで、彼が重要視する中動態的な世界のヴィジョンをバンヴェニストが提示していることを高く評価していることと連動するからである。再帰動詞は中動態の現われの典型的なもののひとつなのだ。國分のこの著作は、中動態という文法学的概念の言語学的考察を踏まえながらも、その深い意味が何かという、文法の枠を超えた根源的な哲学的問いかけを行っていて、その狙いは、本稿の狙いとほぼ一致するように思われる。また、森田『芸術の中動態』(2013) も、芸術作品の受容と制作という観点からこの態の重要性を論じていて、参考になる。というわけで、中動態については、以下の論のなかのいろいろな箇所でも指摘されることになるだろう。

の観点から説明しようとするとき、フランス語の過去時称が都合がいいのは、その「複合過去」と「単純過去」という二つの過去時称が、基本としてそれぞれ、「話」の時称、「語り」の時称に対応する点にある。複合過去は、発話行為の「いま」から振り返った過去を現わす。その点で複合過去は、発話行為の「いま」を基準点とする「現在形」、「未来形」とともに、「話」の時称を構成する。それに対して、単純過去の発話においては、「話モード」に不可欠な発話者の「わたし」と「あなた」、そして「いま」、「ここ」という発話状況が、書き手や読み手の意識から消えるのである。それは、「話」にあった、話し手と受け手のあいだの拘束関係がなくなるということの意味する。またこうしたことから、人称という点では、「語り」は三人称が基本ということになる。このことによって読み手は、発話主体が自分に向かって何を言おうとしたのかといったことを気遣うことなく、物語世界に入ることが可能になる。これが、バンヴェニストの「出来事それ自体が語るかのように」、そして「誰一人話す者はいない」ということの意味である。そこで問われるのは、「誰一人話す者はいず」、「出来事自体がみずから物語るかのように」な物語世界に入ると読み手の経験とはどのような経験なのかということである。

さらに付け加えたいことがある。単純過去は、歴史的事実を表わすときに用いられる。そしてそのときは、出来事は歴史的な時間のなかに定位される。しかし、小説という虚構世界の場合はどうだろうか。そこでは出来事は、発話状況を構成する世界からは切り離された虚構世界のなかに位置づけられる。ある意味では当然のことだが、虚構世界での単純過去は、歴史的出来事の記述の場合とはその働き方が少し違うのだ。このことは、小説において単純過去と「いま」という直示語とが、まれではあっても共起しうることによって確かめられる。虚構世界において読み手は、物語世界を過去というよりも、発話の「いま」から切り離された別の世界での「いま」として経験することを意味しているように思われる。語り手がない、というのは、「話」モードの発話状況を構成する、「いま」、「ここ」、そして「わたし」と「あなた」が消えるということである。そのために、虚構世界での「いま」に身を置くことができるのである。その「いま」は、発話行為の「いま」とは根本的に異なっている。

ところで、単純過去は、起こってしまって、受け入れるしかない出来事であることを語っている。それは歴史的事実の場合も、虚構の物語の場合も同じで、その真偽を問うことができないものとして提示される。そのために、発話主体は発話内容に関してはまったく関与することができない。その点で単純過去は、回顧的な過去時称で、発話主体が大きく関わり、その発話内容の真偽を問うこともできる複合過去と対照的である。しかし、虚構世界において、ある出来事が単純過去によって、決定的に起こってしまったというかたちで提示されているからこそ、それなら次はどうなる、次にどうするという関心を惹き起こし、物語が動き出す。そして、それが物語の駆動力になる。物語の特権

的な時称である単純過去の、物語を前に進ませる性格はそこから来ると考えることができるだろう。

単純過去は「遠い過去」を表わすと言われるが、その「遠さ」とは、単純過去で提示される出来事が、それは書き手と読み手の「いま」の世界と決定的に切り離された世界の出来事であり、直接に両者には関わってこないことに起因する<sup>6)</sup>。単純過去の発話主体は、「話し手が聞き手から受け取るような反論、共感、批判、同意などから切り離された存在」(大久保、1990:305)であり、読み手も同様の状態にある。そこから、そこで提示される出来事に対する隔たりから両者の平静さのようなものが生まれる。これは客観性に基づいているというわけではないのである。

## 6. 因果性の連鎖

しかしもちろん、小説(物語)のディスクールは、このような出来事がただ並べられて構成されているわけではない。語りは出来事を連鎖として構成するが、往々にして、その連鎖は因果的なものとして現れてくる。そして、その物語が、「こうすれば、ああなる」という、何かの真理の主張のために用いられ、それを読み手に秘かに押しつけることになるということが少なくない。虚構世界の出来事を語りながら、それを隠れ蓑に、そこからひそかに何かを主張することはいくらかでもある。物語の方向性が見えてくると、それこそ語り手の意図が見えてきて、読み手はそれに対して、話モードにあるような押しつけの印象を抱くこともしばしばだろう。何かを主張するような存在としての語り手が見えてくると、それは話モードになるということである。だが、それは文学本来のありかたからはずれる。ただ、小説の面白味は、様々なところに見出されるが、因果的な連鎖によって結末に向かって直線的に進んでいくところにはない<sup>7)</sup>。小説のもっとも重要な役割は、因果関係や心理を明らかにすることではなく、その虚構の仕組みを通して生(実存)を経験することであり、それを通しての問題提起なのである。

## 7. 物語論との関係、語りの体制

さて、本稿の出発点となるのは、以上のような言語学に由来する考え方だが、それは、小説の語りを対象とする点で、当然のことながら、物語論と交差する。とはいえ、本稿の目指すところは物語論からは少しずれる。そこで、物語論の細部に関わる厄介な議論に立ち入ることは避けて、とりあえずジュネットの理論をその代表として取りあげ、本稿で関わる基本的な問題だけに限って、それとの比較をしながら論を進めていきたい。

---

6) 私は、物理的にその場にいる「いま」とは根本的に違う、物語世界での「いま」を、「現前」というかたちで分析したハンプルガー(赤羽、2007:161-164)、そして、神話的な叙事詩のもつ過去の「現前」について論じたシュタイガーの考えを簡単に紹介した(赤羽、2011:85-86)。

7) 小説の面白味の基本を私は、物語の流れのなかで、その時々々の出来事の起伏、紆余曲折に求めた(赤羽、2015)。



ここでついでに、用語についての補足をおこう。まず、ジュネットは、「語りのディスクール (discours narratif)」という用語で、小説のディスクール全体を考えている。すなわち、きわめて多様な面をもつ小説のディスクール全体を対象にしている。そして、「物語の内容」を *histoire*、「語りのディスクールあるいはテキスト自体」を *récit* と名づけた (Genette, 1972 : 72/17)。本稿では、以下、*histoire* に当たるものを「物語」(邦訳は「物語内容」と訳し、*récit* に当たるものは「レシ」か「物語のディスクール」という用語を当てたい。そうすると、「物語 *histoire*」とは、「現実の出来事または虚構の出来事の継起と、それらの出来事を結びつける連鎖・対立・反復等の多様な関係」(71/15)ということになる。

私は小説における発話行為は話モードとは違うものであり、それを「語りモード」と呼んだ。しかし、語りモードが小説の発話行為に固有のもの、基本的なものだとしても、小説のディスクールがそれだけで構成されているわけではない。小説は、詩的なもの、劇的なもの、エッセー的なものを雑多に取り入れることができるジャンルなのだ。さらに、語りに限っても、一人称小説などでは、話モードの語りという形式が広く用いられていて、それはバンヴェニストの「語りモード」の語りからはずれるのである<sup>8)</sup>。加えて、すでに述べたように、物語の因果性が見えてきたりして、そこに何らかの主張が少しでも読み取ればそれは一瞬で話モードに変わってしまう。基本的に単純過去によって展開される物語の発話においても、評価などの主観性を現わす表現が一つでも入れれば、語り手はその姿を現わすことになる。

結局、実際の小説のディスクールは多様なかたちで、様々な度合いで展開される「語りモード」と「話モード」の混合とすることができる。しかし、小説は虚構世界で展開される以上、そこでの話モードは、現実世界の発話行為での話モードとは基本的に異なることを確認しておかなければならない。

一人称小説は一般に話モードで語られているように思われるが、とはいえその形態は多様である。そこで、語り手の「わたし」が前面に出てきて自分のことをしゃべるように語る場合で考えてみたい。ここでは、語り手は読み手に語りかけている。ただしその読み手は、「語り手 (narrateur)」の呼びかけに応じる物語世界内の読み手、ジュネットの用語では、「語りの受け手 (narrataire)」(Genette, 1983 : 138/90)ということになり、実際の読み手とは区別されなければならない。なぜなら、語り手が語りかけているのはあくまでも読みの受け手にあって、実際の読み手は、「語りの受け手」とは少し離れた場でその話を聞いていて、それにいちいち応答する必要がないからである。すなわちそこには、日常の「話モード」において、「わたし」と「あなた」のあいだに認められる直接の拘束関係はないのである。繰り返せば、「話モード」は、一人称によって規定

---

8) また、二人称小説もかなりある。赤羽 (2005) で、ビュートルの二人称小説『心変わり』を分析し、「あなた」の現われ方が多様であることを明らかにしようとした。

されるというのではなく、あくまでも、「わたし」とその受け手との拘束関係によっているのである。

このタイプの一人称小説において、物語論では、語り手によって語られる自分を「作中人物のわたし」として、「語り手のわたし」と区別するが、その区別とは別に、あえて言えば、作中人物＝語り手の背後に「書き手」と呼んでもいい存在を想定しなければならない。というのも、ここでの面白さ、すなわち文学性は、多く、悪戦苦闘しながらなんとか自分を説明しようとしても、語られた自分とのあいだのにずれが生じてしまうところから生まれてくるように思われるからである。一人称で語る語り手は、虚構空間の舞台に登場していて、その発話行為の場自体がすでに、語られる物語世界とは別の虚構の場だということなのである。そうすると、そこには、二重の虚構空間が成立するということになるだろう。この場合、語り手自身も、物語世界内の作中人物とは位相を異にしているとしても、やはり作中人物のひとりであり、その存在を、小説のディスクール全体の発話主体である書き手と区別しないわけにはいかないのである。

というわけで、虚構の物語世界での「話モード」を、今まで説明してきた、現実世界での「話モード」とは区別する必要が出てくる。そこで本稿では、まぎらわしいが、「語りモード」と「話モード」からなる小説の発話体制を、「語りの体制」と呼び、現実世界の「話モード」による体制と区別したい。また、物語論でいろいろ議論されているとおり、読み手にも区別が必要になってくるが、本稿の範囲ではとりあえず、この「語りの受け手」と実際の「読み手」の区分で満足したい。そして、以下の考察の対象を基本的に「語りモード」に限定し、「話モード」による語りの体制については、機会を改めて論じたい。

ところでジュネットは、バンヴェニストの「語り」と「話」の区分については懐疑的である。両者が混じり合っているのが普通だとすれば、語りのディスクール分析における、その区別の有効性は疑わしくなってくるからである<sup>9)</sup>。これに対して本稿は、「純粋な」「語り」の場面がまれであろうとも、その区別には大きな意味があるのではないかという見通しで論を進めてゆきたい。

ジュネットの言うように、バンヴェニストの規定する「語り」の場合も、多くはけっして純粋ではない。ということは語り手の存在が見えることが少なくないということである。このように考えると、途中で物語世界外からうさく口をはさむ語り手も、物語世界とは別の位相にあるもう一つの虚構空間内の声であり、それは、語りの受け手に向

---

9) ジュネットは、バンヴェニストの、「出来事自体がみずから物語るかのよう」という言葉を取りあげ (Genette, 1983: 66/104)、次のようにコメントしている。「『物語』と話の対立は、決してそれほど絶対的なものではないし、それら二つの状態はいずれも、決して純粋な状態で見いだされることはない。」(67/104) また、「物語は私にとって話の一形式にすぎなかったということであり、この形式の内部において発話行為の標識が宙吊りにされることがあっても、それはせいぜい一時的でしかも不安定な形にすぎない、ということだったのである。」(67/105)。

けられている。語りの受け手は読み手とは区別されるので、それに応答する必要はない。また語り手のほうも、日常の話モードの、自らの発話内容の真実性の責任を負う発話者ではない。語り手がいい加減なコメントをしても、それはただちに作者の発話ということにはならず、作者はその声の責任を必ずしも引き受ける必要はないのである。ただし、先述したように、作者はそうした虚構を隠れ蓑にして何かを主張しようとすることは少なくない。そのときはまさしく、日常の話モードが現われているということになり、事情は変わってくる。

## 8. 語りモードと話モードの混合

そこで、語りモードのテキストの分析に入る前に、まず、語りモードと話モードが物語のテキストでどのように現われるのかを、二つのモードの混じり合う、サン＝テグジュペリの『星の王子さま』のテキストを通してごく簡単に見ておきたい。ここでは、「語りモード」が「話モード」とどのような点で異なるかを具体的にを見せてくれるからである。

この童話は、語り手の「わたし」が自分の過去の体験を語るというかたちをとっている一人称小説である。この童話には、過去形で語られる部分でも、フランス語の二つの過去時称、「語りモード」の時称である単純過去と「話モード」の時称である複合過去の交替が見られる。ただ、バンヴェニストも付け加えているように、一人称（二人称もある）か三人称か、また現在形、複合過去かあるいは単純過去かという文法的基準では、十分「話」と「語り」を区別できない。ここで話モードといっても、物語るという「語りの体制」内の話であって、すでに述べたように、現実世界での話モードとは少し異なっている。

具体的に見ていこう。物語は「六つ (j'avais six ans) のころ、わたしは一度、すばらしい挿絵を見たことがあります (j'ai vu)」(Saint-Exupéry, 13/9) と、一人称、複合過去と、話においても語りにおいても用いられる半過去とから成る発話で始まる。これは、読み手の子どもたちに、話モードで語りかけているということである。ここで読み手は、語り手が直接に自分に話かけられているという感じをもつのではないと思われる。ただしそれはあくまでも、語りの場のことで、現実の読み手は、その「語りの受け手」に自らを重ね合わす必要はない。

さて、そうした導入部を経て、語り手は、ひとりで飛行機に乗っていて、サハラ砂漠で不時着した過去の出来事を話します。そして、最初の晩、砂漠で寝っていると、子どもの「羊を描いてちょうだい」という声がして、「わたし」は慌てて跳び起きる。そのあたりまでは話モードで語られる。ところが、「というわけで、わたしは驚きのあまり眼を丸くして、この幻みたいな男の子 (apparition) を見つめました (regardai)」(16/14) で

突然、語りモードの単純過去が現われる<sup>10)</sup>。とはいえ、その後すぐに話モードによる語り手の解説が入る。ただ、物語が佳境に入りにしたがって、単純過去の語りモードの発話がふえていく。この移行は何なのだろうか。それは、大人が子どもにこの本を読んでもあげるといった口頭の語りで考えるとはっきりすると思われる。受け手が物語世界に没入するようになると、話かけてくる存在が邪魔になってくるからである。すなわち、物語世界に入り込んでいった子どもは、自分に語りかけられている、すなわち、わたしはあなたに向けて話しているから、そのつもりで聞いてほしいという、話しかけがうるさくなっていく。耳を澄ませて物語世界に入るようになると、語り手が目の前にいても、聞き手は、語り手の存在を意識することがなくなり、語り手はたとえその場にも、透明な存在でいてほしいのだ。すなわち、「語り手さえ存在して」いず、「出来事自体がみずから物語るかのよう」なモードがふさわしいということになる。そのことによって同時に、受け手は発話の受け手としての自分を意識しなくなり、自由に物語世界を飛翔することができるようになる。これが物語に聞き入るといえることである。なぜこのことを強調するのかと言えば、「話」を特徴づけるような話し手と受け手の拘束関係がなくなり、新たな発話体制が構築されるという点に「語り」の最も大事な点があるからだ。まとめると、語りモードにおいては、発話者との拘束関係から解放されて言葉を受け取るということになり、そこが話モードと根底的に異なっているということである。

このように、「語り」において読み手は、「話」でのように話し手と受け手が対峙し、何らかの意味で緊張した関係に置かれた発話の場から離れて物語世界のほうを向き、その世界に入って行くのである。書き手と読み手は、話し手と聞き手とはまったく違った関係にあり、そこで成立する枠組のなかでこそ読み手は自由に物語世界に入り、その世界を経験することができる。語りは、ある意味ではたえず応答を迫られる「わたし」、「あなた」の関係からとりあえず離れた世界を構築することなのだ。これはヴァインリッヒの説明の通りである。

しかし、注目すべきは、『星の王子さま』では、いったん、単純過去という語りモードの時称に移っても、ところどころで、突然話モードの複合過去の発話が出てくることである。これは一人称小説では普通のことである。バンヴェニストも言っているとおり、話モードと語りモードは一瞬で交替しうる。この作品で興味深いのは、まったく同じ動詞が、あまり隔たっていないところで、二つの異なったモードで表わされていることである。すでに言及した単純過去の「私は見ました (Je regardai)」の10行ほど前に、同じ「見る (regarder)」という動詞の複合過去形、「わたしはよく見ました (J'ai bien

---

10) この箇所では単純過去が用いられたのにはそれなりの理由があるように思われる。「幻」と訳されている apparition は「現われ」という意味でもあり、その存在が突然主人公の目の前に現れた驚きは、回顧的な複合過去よりも、主体の関与しえない、外から距離をもって見ていることを現わす単純過去のほうが適していたからだと考えられる。apparition と、それに伴う「驚き」という現象の意味については、以下で触れることになるだろう。

regardé)」が出ている。また、すぐ次の頁にも、3行を隔てただけで dessiner (描く) という動詞が、Alors j'ai dessiné という話モードの複合過去と Je dessinai という語りモードの単純過去で書き分けられている。二つの異なる過去時称は、いずれも「わたしは描きました」ということで、日本語に正確に訳し分けることはできない。この使い分けはどのような理由によるのだろうか。それは、たとえば、口頭の語りで聞き手が退屈してきたりするときに、ときどき聞き手に語り手の存在を意識させるために、すなわち、語り手と聞き手の接触を確認させるために、一時的に語りモードから話モードに切り替えているのではないかと考えられる。このような童話での語りの場合は、語りの話モードも、日常の話モードに近くなると言えるかもしれない。

しかしいずれにせよ、物語世界に一度入り込んでしまうと、読み手は語り手の存在を意識しなくていい関係、話モードでの、何かを求められているという緊張関係をもたない関係を望んでいるはずである。少なくとも、虚構世界に没入するというのは、そういう世界に入るとのことなのだ。そのことは、読み手(聞き手)が語りの言葉に乗って物語を追うことを意味する。そのとき、読み手の意識からは語り手の存在は消え、また自分のことも忘れて、語りの言葉の力に身を委ねるのである。さらに言えば、語り手自身でさえも物語世界に引き込まれてしまえば、自分が語っているという意識は希薄になるだろう。繰り返せば、小説を読むとは、語り手の存在を意識することなく物語世界に入り込むことなのである。逆に語り手あるいは作者の存在が気になるとき、発話主体の主張がはっきりしてきて、それを押しつけられていると感じられるとき、たとえば、教訓めいたコメントが入るような場合には、その世界に入り切っていないということになるだろう。ただ、語り手の介入がおもしろい場合もあり、それを単純に否定的に取るわけにはいかないだろう。いずれにせよ、小説を読むという行為には多様な面があり、それらを検討することはまた別の問題となる。

以上のような経緯を踏まえて、本稿では、「語り手」を、物語のディスクールに姿を現わしたり、消したりする存在として規定したい。そして、語り手と語りの受け手によって構築される語りの場自体ではなく、語り手の姿が消える、古典的な三人称、単純過去を基本とする語りモードがどのようなものかに焦点を絞って議論を進めていきたい。そして、そのような拘束関係、義務と責任のない語りモードの経験の積極的な意味とはどのようなものなのかを考えたい。

拘束関係のなさという点では、文学以外の、不特定多数の読者に向けて書かれたもの、たとえば、評論、論文、エッセー等でもそのことが適用できるように見えるかもしれない。たしかに、その場合読者は、直接に応答する必要はない。しかし、それらはいずれも基本的に、広い意味での訴えかけがあり、読み手を説得しようという狙いがある。それは明らかに上で述べた拘束関係に当たる。読み手は暗黙のうちにも、同意を求められるからである。

逆に、日常の会話においても、物理的な点で長さに制約があるとしても、時間的な流れのなかで展開され、あるまとまりのある話には語りを認めることができるだろう。それは多く、何らかの主張の例証として用いられると思われるが、つねにそうというわけではない。受け手はそれを黙って聞くだけで特別な応答は求められない場合、それは語りモードに近いと言える。このように、二つの体制に分けたが、どちらか曖昧な場合もあることは認めなければならない。

## 9. 自由間接文体 (SIL)

さて、バンヴェニストの「出来事自体がみずから物語るかのように」、そして「誰一人話す (parle) 者はいない」、「語り手さえ存在していない」ということが何を意味しているのかという、本題に戻りたい。この発言は、物語論においては多くの批判を招くが、まずは、バンヴェニストが、「かのよう (semblent)」(241/223) を入れた点に注目したい。これは、繰り返せば、語りの発話主体がいなくということではなく、読み手は発話主体を意識する必要なしに読み進むことができるということの意味している。このような問題意識のなかで、私は自由間接話法について書いた。その際私は、自由間接話法においては「語り手はいない」と主張したバンフィールドの考えから出発して論を立てた<sup>11)</sup>。というわけで、この問題を考えるために、補足を加えながら、自由間接話法を簡単に紹介したい。というのもこの語法は、本稿の中心テーマである「描写」と深いつながりがあり、語りの発話行為とは何かを考えようとするときに多くの材料を与えてくれると思われるからである。そこで最初に、用語について一言補足をしておけば、本稿は、自由間接話法 (discours indirect libre) という用語ではなく、フランスで多くの論者が用いている自由間接文体 (style indirect libre) という用語 (以下 SIL と略) を採用したい。その語法は、作中人物の声を語り手が採り入れる「話法 (discours)」というカテゴリーから大きくはみ出すからである。

ところで、現代の哲学者ランシエールは、SIL を「文学の偉大な創出 (invention)」(Rancière, 1998b: 194/74) とまで言っている<sup>12)</sup>。ランシエールはその内容を具体的に説明していないから、どういう意味で言っているのかははっきりしない。ただこの言葉は、少し大袈裟なようにも見えるかもしれない。とはいえ、SIL は、それまで部分的に用いた作家はいたが、フローベールによって広範に用いられ、とりわけ小説においてそ

---

11) 赤羽 (2016, 2017) を参照のこと。

12) また彼が、そのすぐ後で、ドゥルーズが虚構 (fiction) と区別する fabulation (仮構行為) に言及している点も興味深い (Rancière, 1998b, 195/74-76)。SIL の問題から、私は、ランシエールの他の著作で、「文学(Littérature)」の考え方の流れを辿るなかで、SIL に触れ、それが「もはや他者を通して一つの声を語らせるためではなく、声のいかなる痕跡も消し去るために」(Rancière 1998a: 114) 用いられているという言葉を取りあげた (赤羽, 2017: 75)。ここで「文学」は、ランシエールにおいては、古典的な、「表象=再現 (représentation)」に基づく「文芸 (Belles Lettres)」と対比されて用いられている (Rancière, 1998a) こともつけ加えておきたい。

の役割が決定的なものになった。このことを考慮すると、その言葉は、語りの本質に関わる SIL の革新性を述べたものだと解釈できるだろう。

もしそうだとすれば、その革新性はどこにあるのか。私がバンフィールドの論に依拠した理由はまさに、彼女がその革新性を何とか言おうとしたのではないかと考えるためである。SIL では、作中人物の声が聞こえてくるのだが、それは語りの地の文と同じ人称と時称を通してであり、人物の声が逐語的に採り入れられているわけではない。このことから、ロイ・パスカルの、語り手と作中人物の「二重の声」という折衷の解決策が生まれる。これに対してバンフィールドは、SIL には語り手はいないとして、「二重の声」の考え方を批判した。バンフィールドへの批判は多いが、その批判は、とりわけ「語り手はいない」という主張に向けられている。たしかに彼女の説明に不十分な、誤解を与えかねない点は少なくない。しかし、「二重の声」という考え方は、SIL の二重性を指摘はしても、それが何を意味するのかという問いには踏み込んではいないのである。誰が語っているのかという問いを立てると、決まってそれが、作中人物か、それとも語り手かという二分法に還元されてしまう。しかし、SIL は、それを決定しない語法である点で革新的な価値をもっているように思われる。「二重の声」と言って済みますのではなく、さらに、その価値とは何かを問うことが求められているのだ。

ところでジュネットは、SIL においては、「語り手が作中人物のディスクールを引き受ける、というかむしろ、作中人物が語り手の声によって話すのであって、かくしてこれら二つの審級は、渾然一体 (confondues) と化す」と言っている。SIL では、人物の思い等が語りの地の文に紛れ込んでいるという点で、この指摘は間違っていない。ただ、ここでも問われなければならないのは、その「渾然一体」ということが何を意味するのか、それがどのような効果をもたらしているのかである。すなわち、誰が語っているのか、あるいは、語り手がいるかないかを問うのではなく、語りの主体とは何なのかを改めて考え直す必要がある。そのことは、語りというものを、書き手と読み手の経験から考えようとするとき極めて重要であるように思える。というのも、SIL が重要なのは、それが単に作中人物の声の表現の仕方のひとつにとどまらないからである。バンフィールドは SIL が、日常言語では用いられない、すなわち *unspeakable* という点を強調したが、それは、この新たな語法が、新たな事態の出現であり、読み手に新たな経験をもたらすためのように思われるからである<sup>13)</sup>。SIL はどのような意味で「文学の偉大な創出」とは言わないまでも、新たな「創出」となるのか、それを問うことが求められている。SIL の具体例をあげての細かい説明はすでに他で行ったので、ここでは、そこから見えてきた帰結を紹介するだけにとどめたい。

---

13) 日常でも用いられる SIL として、相手の発話をイロニックに反復するエコー発話が挙げられるが、そうした SIL とは違って、小説での、過去形による SIL は虚構言語に特有のものであろう。バンフィールドと同様、本稿でも、エコー発話での SIL は除外し、過去形、三人称の SIL だけを対象に論を進めたい。

バンフィールドの理論において注目に値するのは、彼女が、ラッセルの反省的意識と非反省的意識の区別に基づいて SIL を論じている点である<sup>14)</sup>。たしかに、SIL も様々なかたちで用いられている。SIL というかたちを取っても必ずしも目を引くような効果は感じられないという場合も少なくないだろう。そのなかでとりわけ目覚ましいと考えられる SIL 独特の使用法がある。それが、非反省的意識が表出されている場合である。そのことは、語りモードで外から語られていた地の文のなかに、明確な説明、導入節なしに、いきなり作中人物の声が入り込んでくるというかたちで現われている。これが、SIL の何よりの特徴と言える。語っていると、ふと浮かんできた思い、突如見舞ってくる疑念といったものが口をついて出てきてしまうという事態が、非反省的意識の表出ということである(赤羽、2016:348)。本来の中性的な語りのなかに、いきなり現われる感嘆文や疑問文などは、それらが SIL であることを顕著に示すしるしのひとつである。すなわち、SIL とは、そこに作中人物の声が反映されているとしても、その人物が誰かに向けて、まとまったかたちで意識的になされた発話ではないということである。

## 10. SIL と内的独白との違い

ところで、SIL は、人物の主観的な思いの表現としばしば考えられ、内的独白の一つのあり方とされたりしてきた。たしかに SIL は、口にされた発話よりも、作中人物の内話(discours intérieur)や夢想の場合に用いられることが多い。しかし、SIL が意識の現われと言っても、内的独白とは決定的に違うものである。

すぐに気づく違いは、内的独白は、一人称の語り手の「話モード」の語り全体に及んでいることである。脈絡のない、そのときどきの思い(意識)が切れ切れに語られたとしても、それはひとりの人物の、何かを言い表わし、誰かに伝えようという話モードでの思いという点で一貫している。それに対して、SIL は、語りの地の文に、地の文の部分と同じ人称、時称で紛れ込んでくるのであり、そこに両者の違いがある。それは一文のときもある。ある一定の長さで続く場合でも語りの地の文を押しよけるようなことはなく、あるところでまた、もとの、本来の語りに戻るのである。

ところでジュネットは、内的独白においては「語り手が姿を消して、作中人物が語り手にとって代わっている」(Genette, 1972:194/203)とし、それはむしろ、「直接的ディスクール」(Genette, 1972:194/202)と呼ぶべきだと言っている。だが、ここでの「直接」は単に、作中人物自身が思っていることをそのまま語ろうとしているという意味である。

ところが、SIL においても「直接的に」語られているという印象があるのだ。SIL の「直接性」は、いわば発話の内容よりも、突発的に現われてくる思いのもつ情動の強度

---

14) 「反省的意識」と「非反省的意識」については、赤羽(2016:361-364;2017:68-69)で説明を行った。



に起因するように思われる。この点で、SILの「直接性」は、内的独白のそれとは決定的に違っている。SILは内話とか夢想とかを表わすことが多いと述べたが、ここで大事なのは、それはいわゆる、外面から切り離されて、閉じられた近代的「内面」の表現ではないということである。「内面」を直接に「わたし」の声として表現するのではなく、また、語り手が、人物の内面に入り、それを客観的に記述するわけでもない。SILに「語り手」という発話主体を認めるとしても、その発話主体とは、いわば、この人物の意識自身の突然の発露に驚き、圧倒され、みずから姿を消して、むしろその声に身を委ねているかのようなのである。つまり、語り手は、能動的な語り手の役割から身を引いているというふうに見えるのである。これが、SILでは語り手を介さず、あたかも非反省的意識が「直接に表出」されているかのような印象の意味である。内的独白においては、「わたし」の思いを伝えようとする意識がどこかに感じられて、発話自体の「直接的な」発露という面を曇らせるのである。このことから、「本来の語り」では「出来事自体がみずから語る」ようだとすれば、それにならって、SILでは「意識自体がみずから語る」と言えるのではないだろうか。これこそが「語り手はいない」ということの意味のように思われる。

そうだとすれば、物語のディスクールの中核をなす「語り」、すなわち、バンヴェニストの定義する本来の語りと、SILから構成される語りにおいては、語り手は後景に退き、出来事や意識自体がみずから語るように思われてくる。意識は心の内にあるとしても、それがどこからやってくるのかわからないのである。発話主体からすれば、それは「外」なのだ。

またSILには、作中人物だけではなく、由来のはっきりしない匿名の声が響いていることが明らかにされている<sup>15)</sup>。このことは、語り手自身も気がつかない声にみずから身をゆだねていることをはっきり示している。

## 11. SIL と 語りの連続

さらに、SILは、語り手の声と作中人物の声が「渾然一体」となっているだけではなく、純粋な語りのなかに混入して、本来の語りとの境界も不分明になっている場合がある<sup>16)</sup>。これは何を意味するのだろうか。

そこでこのことを、小熊が、半過去の問題として挙げた例で考えたい(小熊、2002: 128-132)。

(1) ジャンヌは旅の準備を終えて、窓辺に近づいた。雨が降っていた。

---

15) 阿部(2017:126-132)は、SILにおいて、作中人物以外の、いろいろなタイプの匿名の声が聞こえていることを明らかにしている。

16) 赤羽(2017:72-75)でも、語りの地の文とSILの境界の曖昧な例を検討した。

Jeanne, ayant fini ses malles, s'approcha de la fenêtre. Il pleuvait.

小熊は、この下線部 Il pleuvait に二通りの解釈があるとする。一つは、「雨が降っていた」という、訳で示した語り手に帰される描写、もう一つは、ジャンヌの心の思いを表わす SIL で、訳せば「雨が降ってるわ」となる。小熊はこれを「二重視点性」と呼び、解釈が二通りあるという点を重視する。たしかに文脈によってどちらかの解釈のほうが妥当ということがあるだろう。ただ、解釈の複数性の指摘にとどまらず、どちらかに決定できない場合もありうるということをここでは強調したい<sup>17)</sup>。とりわけこのような場合は、実際に発話したというより内話がふつうであり、作中人物が見た光景と、そのときの思い、あるいは発した言葉が不分明なかたちで表わされていて、両者を分けることが難しいのである。文学はまさに、このようなどちらかに決定する必要が必ずしもない状態、どちらでもありうる状態を生み出そうとするのである。

さて、ジュネットは、誰が見るのかと、誰が語るのかが、物語論で混同されてきた事実を指摘し、それを分けて論じる必要を説いた (Genette, 1972:203/217)。それは、具体的には、語り手と焦点人物 (personnage focal) の混同というかたちで現われる (Genette, 1972:205/220)。これは正当な指摘だろう。しかし、それで問題が解決するわけではない。

例(1)の下線部で示した、この何でもない発話が興味深いのは、まず、語り手と作中人物の二重の声にとどまらず、「見る」と「発話する」という違う次元の事がらが分かちがたく結びつき、融合している点にある。というのも、「見る」と「語る」の境界がはっきりしなくなっているだけでなく、作中人物の見た光景の単なる描写か、あるいはその人物のつぶやきなのかをはっきりさせる必要性が失われ、その区別が無意味になっている事態が起こっているからである。こうした事態は、虚構のディスクールのなかでは、新たな世界を切り開く可能性を示しているように思われるのである。

ここでさらに、簡単に、SIL と自由直接語法を比較してみたい。自由直接語法においても、単純過去を軸とする典型的な語りの流れのなかに、説明も導入節もないまま、いきなりそれとは異なった声が入り込んでくる。この点で、自由直接語法は、まとまった一人称の語りである内的独白とは違って、SIL と同じような「直接性」がある。ただ、SIL が自由直接語法と決定的に違うのは、語りの地の文と時称、人称の面で連続的

---

17) ソシユールとスティウルは似た例を挙げ、本文での例に即してそこでの論を紹介すれば、「雨が降っていた」のを見ているのは、この場合、ジャンヌと考えるのがふつうだが、必ずしもそうではないと言っている。文脈によっては、ジャンヌがそれに気づかず、他の人物、あるいは語り手が見ていることも考えられる、というのだ (Saussure et Sthioul, 1999: 174)。すなわち、誰が見ているのかは文脈によって変わりうるということである。この例については、赤羽 (2004: 148-149) で触れた。

なことである。過去形の語りのなかでの自由直接話法は、それとはっきりと見分けられるが、SIL は、語りの地の文との連続性のために、そのなかに埋め込まれて、見えにくくなっている。そのために、SIL は語りの地の文と見分けがつかない場合も出てくる。このように、自由直接話法と比べると、SIL のもつ基本的な特性がよりはっきりと見えにくくなるのである。

ところで、SIL を日本語に訳すとき、自由直接話法のかたちで行うのが慣例のようになっている。日本語には SIL に相当する語法はなく、他に適当な訳は考えにくい。自由直接話法は SIL にもっとも近い訳ということになるが、やはり、日本語の自由直接話法とフランス語の SIL は異なっている<sup>18)</sup>。現在形と一人称の自由直接話法とは違って、SIL は三人称、過去形である点を忘れることができないのである。SIL には、過去形、三人称の語りのもつ、ある遠さ、隔たりがあるのだ。そのために、非反省的意識の表出の場合、読み手はその発話の直接の受け手であるとは感じず、その人物の発話を直接的に「聴く」というより、発話行為そのものを少し隔たったところから「見ている」ような印象を受ける。これは、発話行為の「いま」とは別の空間内の出来事として示す半過去形の特性に起因しているように思われる。こうした半過去の特性はまた、SIL と描写の近接性も明らかにするのだが、これについては、16 章でもう少し詳しく触れる予定である。

ここでついでに、直接話法との違いについて付け加えておこう。そこでの「直接」は、語りの流れのなかでは、地の文と括弧によってはっきりと区別され、明瞭に統御されていて、SIL で感じられる「直接」とは根本的に異なっている。直接話法、自由直接話法の効力は、読み手に直接に語りかけているという意味で直接的なわけではなく、また単に逐語的にということにとどまらず、その言い回しの独自性に焦点を合わされていると考えることができるだろう<sup>19)</sup>。

このように見てくれば、日常の発話行為では用いられない特異な発話形態である SIL の発話主体は、話モードの発話主体とは相当に違ったものと考えざるをえない。このことから、SIL では、作中人物の非反省的意識が、語り手が直接に介入することなく、別のモード、すなわち、語りモードで現われていると言うことが可能になるのである。

フランス語では、SIL は半過去時称ということになっていたが、最近の研究は、外から語られる単純過去形の発話においても SIL が認められるという主張がなされるよう

---

18) 阿部 (2017: 132-137)は、フランス語では DIL が、日本語では DDL が基本的に用いられるという点について、それぞれの言語構造固有の制約に起因するところが少なくないことを指摘している。そのことは間違いなさだろう。ただそれを考慮しても、そのような制約が薄れつつある現代でも、相変わらずフランス小説で、半過去、三人称というかたちが幅広く用いられることの意味は残るだろう。

19) ジュネットは『失われた時を求めて』において、直接話法の会話での、それぞれの人物たちの「喋りかた」の特徴に注目している (Genette, 1972: 200-203/212-216)。

になった。こうした考えは、主観性を表わすしるしが、たとえば、「客観性」を表わすとされる単純過去形の発話にも見られることから生まれる。単純過去形の発話での主観性の現われを、SIL と呼ぶかどうかについてはいろいろ議論がある。私はデュクロが取り上げている例でそれに触れ、それに伴う論争も紹介した<sup>20)</sup>。それを SIL と呼ぶかどうかは、SIL の定義に関わってくることであり、ここではこの問題にこれ以上立ち入ることは控えたい<sup>21)</sup>。

## 12. 描写

ところでバンフィールドは、本来の語りと、SIL の二つによって語りの文体が構成されるとした。この両者の分かちがたさという点からしても、SIL が語りモードの一翼を担う重要な語法ということがはっきりわかるだろう。

さて、SIL の問題の考察はこのくらいにして、本稿の中心にしたい描写の問題のほうに移りたい。ただ、すでに触れたように、SIL と描写には似たところが多いことを念頭に置いて議論を進めることにする。

ところで、従来、「語り」は、ごくおおまかに言えば、本来の「語り (narration)」と「描写 (description)」の二種類に分けて考えられてきた。本来の語りとは、これまで取り上げてきた、バンヴェニストの定義になる語りのことである。基本的に単純過去形の発話が担う、次はどうなる？という、物語を前に進める語りである。そこでは、物語において出来事は孤立して提示されるのではなく、次にどうなるという連鎖のなかで受けとられる。それに対して、小説では、行動や出来事を現わすのではなく、風景描写、物語の背景や状況、人物の生い立ちや様子を現わす描写、説明の部分がある。そうした描写の例として、バルザックの『ゴリオ爺さん』の、登場人物たちの社会的な状況を細かく報告する、長くこまごまとした、冒頭部分の描写がしばしば挙げられる。こうした説明的な描写において大事なのは、物語の展開の理解に必要な情報＝知である。また、生動性を与えるための描写というものも、レトリックなどではしばしば取りあげられる<sup>22)</sup>。

ただ、いずれの「描写」も、行動＝筋 (action) を基本とする、アリストテレス詩学の理論の流れのなかでは二次的、補助的な役割しか与えられてこなかった。「本来の語り」と「描写」の対比は、フランス語では、大雑把に、単純過去と半過去という二つの時称

---

20) 赤羽 (2015: 366-369) を参照のこと。

21) 主観性のしるしが単純過去の発話にもしばしば見られるとしても、それをつねに語り手に帰すことができるわけではない。物語世界内に姿を現わさない匿名の人物、あるいは人びとのこともある。それについては、デュクロがポリフォニーの例として出した『感情教育』の冒頭の一節を論じた、赤羽 (2002: 151-153; 2004: 151-156) も参照のこと。

22) 物語のなかで描写がどのように位置づけられてきたかについては、Hamon (1993) を参照のこと。

によって表わされる。描写を基本的に担うのは、フランス語では一般的に半過去という時称である。言語学者のヴァインリッヒは、単純過去が物語の「前景」をなす出来事の展開を担い、半過去はそうした出来事の「後景」を描くものとして説明した(Weinrich, 1964 : 91-95/123-129)。つまり、そうした描写はあくまでも、物語を脇から支える「後景」をなすものではあっても、「前景」の物語の展開そのものに直接的に関わるわけではないとされてきた。

それに対して、そうした二次的な役割しか与えられてこなかった描写とは大きく異なり、単なる物語の背景にはおさまらない描写が現われてくる。それが顕著なかたちで現われてきたのは、SIL の場合と同じように、フローベールの小説においてである。そのことは偶然ではない。両者には深い関係があるのだが、それについては後で触れる。それは、物語の展開を理解するのに必要な状況や人物の説明となる描写ではなく、また、単に生動性を際立たせるためのものでもない。それは、物語の展開に直接関わらず、物語の流れに気を取られていると、ほとんど見過ごしてしまうような細部の描写である。まず、例を挙げよう<sup>23)</sup>。

- (2) シャルルは馬を木につなぐと、小道に駆け込み、待った。三十分たった。さらに時計を出して十九分かぞえた。突然、壁に物の当たる音がした。鎧戸は開かれていて、留め金がまだ揺れていた。

翌日九時からシャルルはもう農場に来ていた。(フローベール『ボヴァリー夫人』42頁)

Tout à coup un bruit se fit contre le mur ; l'auvent s'était rabattu, la cliquette tremblait encore.

Le lendemain, dès neuf heures, il était à la ferme. (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 73)

これは、シャルルがエンマの父親のルオー爺さんに、エンマとの結婚を申し込む場面である。シャルルはルオー爺さんに娘のエンマと結婚したいという気持ちをなかなか打ち明けることができずにいる。シャルルのそうした気持ちを察していたルオー爺さんは、娘をシャルルと結婚させるのは悪くないと考え、同意の意志を伝える。ただ、娘の気持ちも聞いてみてから返事をしたいと付け加える。そして、娘が結婚に応じたなら鎧戸を開けて知らせるから、家の裏でそれを待っているようにと言いおいて家に入る。シャルルは言われたとおりに待っているが、なかなか鎧戸が開かないので、心配になってきて時計を見る。そうすると突然、音がして、同意のしるしの鎧戸が開けられているのに気づく。そしてその後で、二重下線を付した「留め金がまだ揺れていた」という描写

---

23) この例については、赤羽(2006 : 126-129)で論じた。そのため、記述には重複する部分がある。

が続くのだが、このなんでもない留め金のゆれは鮮明な印象を残すはずである。ここで問いたいのは、こうした効果がどこから来るのかということである。ここで重要なのは、シャルルの喜びの気持ちは一切描かれてはいず、ささやかな留め金の描写のあとすぐに、引用したところにある通り、「翌朝九時からシャルルはもう農場に来ていた」と、翌日の話に移る。しかしここでも、この描写によって、シャルルのはやる気持ちが表わされているのだ。錠戸が開けられたということはそれからの物語の展開にとって重要な出来事だが、留め金のゆれはまったくそのような役割はもちえない。しかし、実にさりげなくなされた留め金のゆれの描写によって、シャルルをとらえただろう情動が、レトリックの用語を用いれば換喩的に表出されているのだ。ここで、外部の力による直接の変様 (affection) という意味の面を強調して、心理的な「内面」の「感情」ではなく、「情動 (affect)」という用語を用いたい。さらに驚かされるのは、「錠戸」でさえなく、その「留め金」のゆれというきわめて微視的なものに焦点が合わされている点である。それは、絵画的というより、まさに映画的な描写で、フローベールのこうした描写に注目したジュネットは、「クローズ・アップ」(1969:239/272) と呼んでいる。まだ映画がなかった頃にこのような、映画の一シーンのような描写がなされていたことに驚かされる。これは、物語の展開を構成する一部というより、ジュネットの言う「音楽的瞬間」(238/271)、あるいは「詩的瞬間」と言えるものになっている。描写は、もはや単に筋の補足的な役割にとどまるのではなく、それだけで独立した価値をもつようになっているのである。

### 13. 沈黙と物質的現前

次の例は、ジュネットが一部取り上げ (Genette, 1969:236-237/270)、また、文学におけるこうした描写の意味に注目しているランシエールも言及している例である (Rancière, 1998b, 185-186:61-62)。

エンマの父親が足の骨を折り、それを若い医者シャルルがエンマ父子の家に往診のために何度も寄るようになったときのことだ。

- (3) シャルルのほうでは、自分がなぜこうもいそいそとベルトー通いをするのか、考えてみようともしなかった。たとえ考えたにしても、おそらく彼は自分の熱心さを、なにしろ大怪我だからと思うか、さもなくば当てにしている礼金のせいにしたろう。だが農場への往診が、日ごろの味気ない仕事のなかで、ひとときわ際立った楽しみとなっていたのは、はたしてそんな理由からだったろうか? (...)

彼女はいつでも玄関前の階段のいちばん下の段まで彼を見送った。馬がまだまわされていないときには、彼女はそこに立って待った。別れの挨拶はすんでいるので、もう話すこともない。外気が彼女をつつんで、うなじのほつれ毛を乱したり、

前掛けのひもを腰の上になぶって、吹き流しのようによじらせたりした<sup>[1]</sup>。あるとき、ちょうど雪解けのころで、庭では木の皮が濡れそぼち、屋根の雪が溶けだしていた。彼女は玄関口にたたずんでいたが、パラソルを取って来て、それを開いた。鳩羽色の絹のパラソルに日の光が透いて、彼女の顔の白い肌をゆらめく照り映えて染めた。彼女は傘の下から淡い暖かさでほほえみかけた。ぴっちり張った木目模様の傘の絹地へ、ぼつりぼつりと落ちる雫の音が聞こえていた<sup>[2]</sup>。(『ボヴァリー夫人』、30-31 頁)

(...) le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles.<sup>[1]</sup>

(...) on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue.<sup>[2]</sup> (*Madame Bovary*, pp. 64-65)

引用した最初のパラグラフで、語り手は、シャルルがいそいそとエンマの家に通うようになった理由は何だったのだろうかと問いかけている。この部分は、フローベールにはあまり多くはないが、語り手が説明を行っている。問題にしたいのは二番目のパラグラフだ。そこで繰り返されているのは、シャルルを見送るときのエンマの様子と彼女を取り巻く玄関前の描写がすべてである。注目したいのは、ここでも、(2)の例と同じように、物語の展開に必要な説明とは違った描写がなされていることである。とりわけ、下線部 [1] と、下線部 [2] に注目したい。ジュネットは、フローベールのこうした描写に「二重の沈黙」を認めている。ここで、このフローベールの沈黙に着目するジュネットは、後で問題にする物語論者としてのジュネットとはかなり異なって、本稿の方向性と根本的に合致していることを付け加えておこう。

さて第一の沈黙は、ジュネットの説明にしたがえば、「作中人物たちが世界や自分たちの夢に耳を澄ますために話すのをやめた」(237/279) ことから来る沈黙である。それは、作中人物たちが言葉を発しないという意味での沈黙だ。(2)の例での鑑戸の留め金のふるえの場合も、短いがその一例である。引用した(3)の一節でも、「もう話すこともない」とあり、その後は、二人の会話はなく、基本的にエンマの姿の描写だけになる。

それに対して、第二の沈黙は、「対話と筋 (action) のこの中断が小説の言葉そのものを宙吊りにし、しばらくの間、いわば声なき問いの中に小説を吸収してしまう」(237/270) ことのための沈黙である。(3)の例で、下線部 [2] の雫の音に聞き入っているのはとりあえずシャルルと言えるのだが、それにとどまらない。すなわち、その沈黙は作中人物たちのものであると同時に、まさしく書き手と読み手の沈黙なのであり、このことがひじょうに重要であるように思われる。さらに、ジュネットがこの「沈黙」を「文

学そのもの」とさえ書いていることも付け加えておきたい (242/275)。

このような細部の描写に対して、ジュネットは次のように書いている。「(描写の) 展開は物語世界での機能 (fonction diégétique) を逸脱して不動の魅惑 (fascination immobile) の中にそれ自体で広がってゆき、おそらくフローベールはその女主人公以上にこの魅惑に囚われているのである。」(236/269) それでは、書き手フローベールを魅惑するものとは何なのだろうか。それは、ジュネットの言葉を借りれば、その「物質的現前 (présence matérielle)」(227/261) であり、書き手はその魅惑に囚われて言葉を失っているのだ。読み手も同じであることをここで付け加えたい。この描写は、物語の展開に寄与するのではなく、そこから逸脱し、その「物質的現前」それ自体に圧倒的な重要性を与えられているかのようなのだ。こうして、このささやかとも見える描写は、「沈黙」というかたちでフローベールにおいて物語の前面に出てくる。そして、これこそが、19世紀後半から20世紀にかけて、ヨーロッパ文学全体に圧倒的な影響力を及ぼしたフローベールの文体の一つであり、そこにこそ、文学的なものの固有の魅力の一つを見出すことができるのではないだろうか。問題はその意味をもう少し詳しく考えることである。

ここで、シャルルがエンマに惹かれているということはいっさい語られてはいない。にもかかわらず、この描写だけによって、ここにシャルルがエンマに魅惑されていることが明瞭に見てとれるのである<sup>24)</sup>。その点で、ジュネットは、「物語の動きの宙吊り (suspension du mouvement narrative)」(235/269) として、「描写が、筋を犠牲にしてそれ自体で展開していく」とまで書いている (234/268) が、このような描写は、物語の展開にとってまったく無意味というわけではない。シャルルを魅惑するエンマの姿を描くこうした場面の積み重ねによって、シャルルやエンマの内面は一切描かれていないのに、二人が結婚へと進んでゆく流れが自然に納得されるようになるからである<sup>25)</sup>。いずれにせよ、ここに見られるのは単なる生動性のための描写ではない。作中人物の内面に入ってその心理を描くのではなく、作中人物が見ている光景描写だけによって、その光景を見つめる人物の不明な意識を浮かび上がらせるのである。そのことによって、読み手もまたその描写に見とれるのである。

それまでほとんど見られなかった、フローベールによる新たなタイプの描写の例を二つだけ見てきた。ただこのような描写はフローベールにおいてもまだ一部にとどまることも付け加えておかなければならない。

それでは、ジュネットの言う「物質的現前」、あるいは「物質的なものの現前」という言葉から出発して、こうした描写がどのような意味をもつのかを考えてみたい。「現

---

24) ランシエールは、この箇所を、ドゥルーズの、「被知覚態 (percept)」と「情動 (affect)」によって説明している (Rancière, 1998b : 185/61)。

25) この点に関しては、Rancière (1998a : 112-113) を参照のこと。



前」とは「もの」が、「現われてくる」ということである。他方ジュネットは、その事態を「観照 (contemplation)」(234/267) という語でも説明を行っている。ところで、描写されたものを、作中人物のみならず、書き手と読み手は「見る」のだが、それでは、言葉を通して「見る」とはどういうことなのだろうか。ここに描写の重要な問題が現われている。描写の問題は知覚に関わる。ただ、そのなかで圧倒的に多いと思われる視覚の「見る」で代表させて、論を進めたい。

#### 14. 「見る」ことと情報の観点

ところで、物語論、言語学ではたえず、誰が語っているのかとともに、誰が見るのが問われた。ジュネットは「見る」ことの問題を「焦点化」というかたちで理論化した。語り手と区別された「焦点人物」の概念は有効である。しかし、語りにおいて、「見る」という問題が、誰が見るのか、語り手か、作中人物か、そして、外から見なのか、内から見なのかに限られてしまっているように思える。たしかに誰が見るのかについての検討は詳細なものになっている。語り手とは別の主体、ジュネットの用語では、焦点人物が設定される。そして、作中人物に帰することができないが、その場に居合わせた匿名の視線を担う存在の多様なありかたが指摘されている。たしかに、誰の発話かと同様に、誰が見ているのか、誰の眼に映った光景かということは、物語の流れを把握するために欠かせない。

このようななかで、ジュネットは基本的に、誰が見ているかについての問題を、「物語情報の制御」(Genette, 1972:184/188) とか、「物語情報の制限」(Genette, 1983:51/81) の問題として説明している。ある人物があることを「知っているのか」、「知らないのか」ということは、物語の筋立ての理解に大きく関わるからである。推理小説などの場合は、このことは、ひじょうに重要であろう。

しかし、本稿の関心は、小説のディスクールでの、こうした知=情報が重要性をもたない面に向けられている。その点で、語り手の想定が必ずしも必要とされないのである。物語のディスクールにおいて、「見る」ことをすべて情報の問題に還元してしまうことはできない。誰が見ているのかという問いが大きな意味をもたなくなる場面があるということ認めなければならない。物語の流れを追うことが二次的なものになってしまうという事態が起こるのである。誰に属する情報かということではなく、そのつどの世界の見え方が重要になる場面があるということである。それが大事なのは、読み手の物語世界の経験の質は、その点に関わってくるからである。ここでの問題は、認識するという意味で「見る」ことではない。フローベールの描写における、作中人物、そして書き手と読み手の沈黙を問題にしてきたが、こうした描写においては、情報=知は問題になっていない。沈黙としての描写というのは、読み手に対して心理や感情の説明をしたり、何かの情報を伝えようとしていないということの意味する。そうではなく、ここで読み

手に求められているのは、情動の「現われ」に遭遇し、それを出来事として経験することなのである。

## 15. 「見る」と「見える」

ここで重要なのは、「視点」とか「焦点化」という概念からはこぼれてしまう、どのように見ているのかという問題である。そこでまず、文学論においてほとんど考慮されていない、「見る」のもつ二つの様相を区別したい。一方に、何かの関心から、能動的に見たいものを選別して見る場合である。そのときは関心のある範囲内で、関係のあるものだけを見ることになる。ところが、見るというより「見えてくる」、向こうから眼に飛び込んでくる、目が吸い寄せられている場合がある。これが「現われてくる」ということだ。能動的な「見る」とは、何かを探していて、自分の関心のあるものだけを見ている。それは対象を捉えようとしている、あるいは何かを見て、それを認識しようとしていることである。ところが、「見える」とは、見る対象を捉えるのではなく、むしろ、何かによって捉えられるのである。これは受動的、というより中動的なありかたなのである<sup>26)</sup>。「見る」とは、見る主体の側からの用語である。それに対して、何か「見えてくる」、すなわち、「現前」は、現われてくるという出来事のほうに重点を置く表現だ。ここで、現れてくる何かはある主体によって見られた「対象」ではない。その「何か」は、人間の前に立たされた存在者ではなく、自立してそこにある存在者なのだ。(2)の例において、鎧戸が開くかどうかはシャルルの最大の関心事である。彼は開くかどうか緊張して見守っている。それは、その後の物語の展開に深く関わることであり、読み手にとっても同様である。それに対して、鎧戸が開かれた後の「留め金の揺れ」は、どうなるのかという緊張感から解放されて、シャルル、そして読み手も、いつまでも陶然となって見ていたいものなのである。

ここでは、光景やものが見える、見えてくる、眼に入ってくる、外から何か押し寄せてくるという受動的、あえて言えば中動的なありかたに注意を向けたい。それは、「見る」と言っても、凝視してしまう、眼が離せなくなってしまうということである。何かを見ているというより、その関係性の状況に身を置いている、ある雰囲気の中に入ることである。「魅了される」というのはこのようなありかたなのだ。

ここでの描写がわれわれの関心を惹くのは、単なる知覚とか認識の問題ではなく、見ている存在に何か現われてくるということなのである。

そこで、この「見えてくる」ということの意味をさらに深く考えるために、特別目覚ましいという箇所ではないが、別の面で興味深い例を見ることにしよう。それはバンフィールドが触れ (Banfield, 1982: 104)、ラバテルが再び取り上げた (Rabatel, 1998: 43)、

---

26) 「見る」と違った、「見える」という日本語の中動的な性格については、森田 (2013: 8-12, 124-126)、國分 (2017: 183-184) を参照のこと。

フローベールの『感情教育』の一節である。ラバテルは、主観性の問題を、「いま」との共起とか単純過去と半過去との違いによってこの箇所を取りあげているだけで、それに関してここで特別言及することはない。この例を私はかつて取りあげたが（赤羽、2004：146-148）、少し別の角度から補足をしてみたい。

(4a) アルヌー夫人は少し息が苦しかった。窓辺に寄って息をついた。

通りの向こう側、歩道の上で、シャツ姿の梱包人夫が箱に釘を打ち込んでいる。辻馬車が通っていく。夫人は窓を閉じ、また腰をおろした。（『感情教育』下、13頁）

M<sup>me</sup> Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer.

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient. Elle ferma la croisée et vint se rasseoir. (Flaubert, *L'Education sentimentale*, p. 273)

ここは、アルヌー夫人が、フレデリックの友人から、フレデリックがある女性と結婚するという話（本当ではないのだが）を聞かされ、彼女ははじめて自分がフレデリックを愛していることに気づくという、物語のひとつの転換点となる場面である。彼女は息が苦しくなって窓辺に行く。このアルヌー夫人の行動は単純過去によって「（窓辺に）寄った（s'approcha）」で語られる。問題はその後の下線部である。ここでは窓の外の通りの光景が半過去で描かれている。一行目の単純過去の文との関係によって、何の指示もないが、アルヌー夫人の目に映った光景であることが明らかである。ここで読み手は、窓辺に近づく夫人の描写からその当の人物の眼に映った光景のなかに自然に入っていくことができる。読み手はアルヌー夫人の身になってその世界を経験する。にもかかわらず、私がここで問題にしたいのは、これを単にアルヌー夫人の視点で見られた光景とって済ますだけでは十分でない気がするからだ。

この描写の重要性を明らかにするためにラバテルは (4a) の例の下線部の文（「通りの向こう側（de l'autre côté）」以下）に「彼女は～に気づいた(Elle remarqua que)」を付加した文を挙げている(Rabatel, 1998：44)。

(4b) 彼女は、通りの向こう側、歩道の上で、シャツ姿の梱包人夫が箱に釘を打ち込んでいるのに気づいた。

Elle remarqua que, de l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse.»

これをもとの(4a)と比べると、文体論的には数段劣ったものになるだろう。なぜだろうか。必要もない「彼女は～に気づいた」を入れて冗長になるためというふうを考える

ことができる。そもそも、言明動詞や知覚動詞を伴う発話の重点は、「言う」とか「見る」という行為にではなく、言われたこと、知覚されたことのほうにあり、その主体が誰かを指示する必要がなければほとんど意味がない。ここでは、その場に夫人しかいず、誰が見たのかは明瞭で、その指示は不要なのである。しかし、その説明で済ますことはできない。彼女は心が乱れて、苦しくなり、外気に触れて心を落ち着かせるために窓辺に行ったのである。窓の外の何かを見ようとしたわけではない。また、何かを見ようとしていたわけではないが、大事なことが眼に入ってきたというのでもない。描かれている光景は特別彼女の関心を惹くものではなく、むしろ、たまたま窓辺に立って眼に入ってきたというだけのごく日常の光景である。自分がフレデリックを愛しているとはっきりと気づいた驚きと動揺のなかにあつて、窓の外の道路の何でもない光景はそれとはまったく呼応していない。彼女の心の状態からすると、ほとんど無意味な情景によって、逆に彼女の何も考えられない空白の心境が見えてくると言えるのかもしれない<sup>27)</sup>。このとりたてて意味のない光景は、彼女の表現しえない気持ちというか情動の現われとして描かれているのである。「彼女は～に気づいた」という導入節を付加することは、見ている人物とその行為をことさら指示することによって、その見ている存在が前面に出てきてしまい、その「見えてくる」というありかたが消えてしまうのである<sup>28)</sup>。もちろん、誰の目から見られた光景かということは重要である。しかしここでは、誰が見るのかは明瞭であり、見られた光景を前面に出すことが大事なのである。しかしそれ以上に、誰の目を意識しない状態こそが、読み手がその人物になり切り、その世界を生きる、経験するという、より高いありかたなのだ。

こうした光景の描写は、本人も特別意識していないこと、口にしようとしていないことを沈黙のうちに語る。ここでも特別、夫人の主観性を示す表現はまったくないのだが、彼女の情動が感じられるような描写なのであり、それが何なのかはまったく説明されていない。だが、読み手は一挙にそれを見ている存在のなかに入って、それを感じる。これを、ジュネットのように、語り手と焦点人物を峻別して、焦点人物はアルヌー夫人だが、語っているのは夫人ではなく、語り手であると言っても、何も言ったことにはならないだろう。もちろん、夫人がみずから描写しているわけではない。また、語り手が中

---

27) このような無意味さが生み出す空白については、赤羽 (2006 : 133-135) でも他の作品の例で触れた。

28) (4a)(4b)のいずれの例も、ジュネットの「焦点化」という観点からは、これはいずれも「内的焦点化」に分類されるだろう。「彼女は～に気づいた」を付加した場合でも、登場人物は、見た内容を意識していると考えられるからである。しかし両者には大きな違いがあり、その違いに敏感でなければならない。ジュネットは「誰かが見た」という指示がなく、見られた光景だけが提示される場合、内的焦点化が完璧だとして、両者を区別しているが、その「完璧」の意味が何かについては特別触れていない (Genette, 1972 : 209:225)。この「完璧な」内的焦点化の重要性は、見ようとしているのではなく、「眼に入ってくる」という点に基づくように思われる。それについては、赤羽 (2004 : 146-148) で言及した。

立的、客観的に語っているふうにも読み手には感じられない。SIL は人物の心の表明、と考えられてきたが、そうではなく、むしろ、意識自体が表出されているのではないかと主張してきた。それは、単に主観的なものの表現の問題ではないのである。情景描写においても、知覚している人物の意識が表出されている、おのずから現われていると考えることができる。そうすると、魅入っているときの、「見る」と「語る」との関係はどのようなものか。魅入っているとき、見ている者はそれを話すということを考えていない。「見る」は沈黙と結びつくのである。自分が魅惑されていることを意識しているはずだが、重要な点は、本人の、口にすることを考えていない情動が光景の描写を通して表出されている、という点である。

繰り返し主張してきた、非反省的意識の「表出」、あるいは「意識自体が語っているようだ」というのは、まさしくこのようなありようを表わそうとしている。見たことを語るのではなく、「見る」ことがそのまま「語る」ことになるという虚構でしかありえない語りが、いま検討した描写のように思われる。それは、すでに例(1)で取り上げた、SIL と情景描写の不可分性とつながる。この印象が、虚構ならではの新たな経験であり、新たなヴィジョンの創出となる。これを日常の「話モード」の枠でなんとか説明しようとするのは、間違っているように思われるのだ。

## 16. 語りと半過去、単純過去

ここで、本稿で問題にしてきた SIL と、描写の特権的な時称である半過去について簡単に触れておきたい。半過去はどの時称にも増して、多様で豊かな用法がある。ここでは、SIL と描写に用いられるものに関り、その範囲内での意味効果を問題にする。私は今までも、物語世界で用いられる半過去を理解するために、前島の半過去論を取りあげてきた。それは、前島の独創的な半過去論が、バンヴェニストやデュクロの「話モード」での発話行為の考え方と似た考え方を基盤にしているという意味で、本稿の方向性と基本的に重なるからである。

前島は、「命令・依頼（禁止）しあう、称賛（罵倒）しあう、感情を伝える、挨拶を交わす」というような「話主と対話主が作用を及ぼし合う対話という位相」からずれた「状況」を「三人称界」と呼び、半過去はその世界と深い関係があることを指摘している（1997:134）。この「対話という位相」は、「話モード」とほぼ対応する。そして、それからずれた位相はまた、「話主が関与していなくても生成している世界」（134）とも説明され、本稿での「語りモード」で展開される虚構世界とほぼ重なる。そして、そのことは半過去が断言しない時称<sup>29)</sup>ということと関わってくる。

このように、話し手が関与していない世界を半過去が描くとすれば、この時称はそのままでは話モードで用いることができないということになる。半過去は非自立的な時称

---

<sup>29)</sup> 春木（1999:23）を参照のこと。

と言われるのはこのためである。それは、「事態 (procès)<sup>30)</sup> の成立・不成立を問題にしない」(126) ために、時を表わす表現、複合過去や単純過去のような事態の成立を示す動詞によって定位された時空間との関係によってしか、自らを位置づけることができないのである。さらに、話モードのみならず、語りモードでも、半過去の発話の多くは、すでに触れた、ヴァインリッヒの「後景」を示すという副次的な役割に留まっている。ところが、語りモードにおいては、そのモードとの親和性によって、その特性がいかになく発揮される場合があるのだ。

本稿は、半過去を基本とする SIL を非反省的意識の表出によって説明したが、非反省的意識とは、発話主体の意識や知覚が関わっているのに、発話主体自身が関与できない出来事の現われのことである。前島は「自問」や「想起」の半過去に言及しているが(138)、そうしたものが、しばしば半過去の SIL で表わされるのも納得される。非反省的意識は、主観性の現われと見られるが、しかし、発話主体が能動的に関与できないものである以上、もはや単純に主観的な「内面」として考えることはできないのである。

このことは、情景や人物の描写についても言えるだろう。前島は、「絵画的半過去 (imparfait pittoresque) 」と言われる半過去について、そこでは「人物の内面に入り込むことなく、現象だけを描写している」(134) と説明している。描写は発話主体の外のものに関わるのだが、他方で、意識に映ったものであり、そこには、「内面」の表現とはまったく別の、ある種の主観性の現われがあることも付け加えておこう。

このように、前島の規定する「三人称界」とは、発話主体が関与できない世界であり、その点で、「語り手はいない」、「出来事そのものが語るよう」、さらには、「意識自体が語るよう」、という本稿の考える物語空間の説明と呼応する。

ところで、この半過去が開く「三人称界」は三人称に限って用いられるという意味ではない。一人称の場合でも、その「自分を分離」し、「その場に居合わせない他者と同じ扱い」にするので、その意味で三人称的になるのである(137)。そのとき、「自分」はいわば「他者」になり、「わたし」の行為は、「話主が関与していなくても生成している世界において捉えられている」ことになる(138)。

それでは、このような半過去に対して、「本来の語り」の特権的な時称である単純過去はどうなるのだろうか。単純過去も半過去とはまったく違った意味で断言しない時称である。半過去が「事態の成立・不成立を問題にしない」(126) のに対して、単純過去のほうは、明瞭に事態が成立していて、つまり出来事が起こってしまっていて、いかんともしがたいものとして提示されているために、発話主体はその出来事の記述内容にまった

---

30) 「事態」は、言語学で、「出来事と状態の両方の」意味を表わす用語である(東郷、2010:17)。この語は「事行」とも訳されていて、前島は両方を混用している。本稿では、「事態」を一般の意味で用いているところもあり、まぎらわしいが、わかりやすいので、この訳語を採りたい。基本的には、「出来事」とほぼ同じ意味で用いている。バンヴェニストの邦訳では「過程」となっている。

く関与できないからである。そのために、書き手も読み手も、単純過去だと、その事態の「外」に置かれ、遠くから見ているという印象をもたらす。それに対して、半過去においては、発話主体は、発話モードの「状況から一步身を引いている」(傍点引用者)(140)という微妙なありかたにある。そのことは、その状況から少し距離を取っているとしても、その状況の場に身を置いていることを示しているのである。そのために、近くから見ている印象が強くなる。こうした点で、半過去は、描写の特権的な時称ということになる。

このように、この二つの時称は、発話主体が事態に関与できないという点で共通点を持ち、語りの基本的な時称となるが、同時に、それぞれの特性に見合ったかたちで、語りの二つの面、すなわち、本来の語りと描写を表わす時称として用いられることが納得される。

ただし、単純に本来の語りと描写がこのふたつの時称にびったり対応するわけではなく、実際はもっと複雑で、半過去も単純に背景の役割に留まっている場合ばかりではない。また、語りを主導し、次々に起こってくる出来事を継起的に語ることを基本とする単純過去も描写の側面をもつことも少なくない。次にどうなるのかという関心が強くなると、出来事は出来事として見えてこなくなる。絶えず、次の出来事や行為に引き継がれる役割に限定されてしまうからだ。ところが逆に、物語のその後の展開よりも、そのときどきの個別の出来事や行為に惹きつけられてしまうことがある。そのとき、その行為、出来事は物語の連鎖のひとつにとどまるのではなく、描写的な価値をもつことになる。とりわけ、それほど大きな出来事でなく、その後どうなるのかがあまり問題にならない場合、それは描写的な性格がより強くなるだろう。

というわけで、単純過去の発話における描写的な面が出ていると思われる場面を一つだけ見てみたい。

- (5) しかし、丘の上まで来ると、爺さんは、むかし、娘を見送って別れたとき、サン＝ヴィクトール街道で振り返ったように振り返ってみた。牧場に沈む夕日の斜光に照りはえて、村の家々の窓は火のように赤かった。爺さんは小手をかざした。視界の果てに堀をめぐらした一郭が見えた。木立がところどころ、白い墓石のあいだに黒い茂みをなしている。やがて爺さんは、小馬がびっこをひくので、小走りに走らせながら道をつづけた。 (『ボヴァリー夫人』 556 頁)

(...) puis il continua sa route au petit trot, car son bidet boitait. (*Madame Bovary*, p. 436)

ここは妻に先立たれ、嫁にやった娘のエンマが自殺し、遺された婿シャルルのところに駆けつけてきて、婿とともに悲しみに浸り、幼い孫娘も「気の毒でみておれん」とその顔も見ずに、ひとり子馬に乗って帰っていくルオー爺さんの描写である。下線部の前

までの爺さんの振舞い、彼の眼に映った光景の描写は、善良な人柄である彼の哀惜の情が表わされているが、そこに特別なものはない。ところが、直訳すれば「やがて爺さんは、小走りに走らせながら道をつづけた、小馬がびっこをひくからだ」となる下線部では、「道をつづけた」という単純過去の行為は、乗っている馬を「小走りに走らせながら」というなにげない描写によって、さらに「びっこを引くので」というその理由の説明によって、この悲しみの場面にはふさわしくない日常的な様相が前面に出てきている。それは、場違いな印象を与え、小さな驚きを与える。だが逆に、そのちぐはぐさを本人は意識していないだけに、その哀れさの印象は、いっそう読み手の心に残る。このように一見、その物語の展開にそぐわない、その点では無意味に見える叙述をなにげなく挿入することで、「小走りに走らせながら道をつづけた」という描写だけではなく、「びっこ」だからだという補足的説明を加えているという点も含めて、その情景は印象深いものに変わる。この単純過去で表わされる行為は、その物語を進めるよりも、描写的な機能のほうが圧倒的に強く、その出来事性を際立たせるのである。ここで描かれているのは、人物の行為である。だが、その描写は、何かの目的でなされる行為を、そうした目的とか意図とかが問題でなくなる、無償とも言える出来事に変容させるのだ。ここには、匿名の存在の視線があり、それに読み手は自らを重ね合わせ、その人物に共感を抱くだろう。だがその人物とのあいだに越えられない溝があることを痛感させられるのである。ところが逆にそれが、一層深い共感を生み出すように思われるのである。

## 17. ものをものとして現前させる

ここで、この「見えてくる」、「眼に飛び込んでくる」という事態のもつ深い意味を、少し哲学的観点から検討してみたい。それは、すでに何度も説明に用いてきた、「現われてくる」という言葉に言い換えることができるだろう。その事態は、現象学での「現象」という概念によって適切に説明される。ハイデガーは、たとえば、『存在と時間』のなかで、「現象」を次のように解説している。

現象 (Phänomen) という用語のもとになっている *phainomenon* というギリシア語は *phainesthai* という動詞の派生語で、この動詞は「おのれを示す (sich zeigen)」ことを意味する。したがって *phainomenon* とは、「おのれを示すもの (was sich zeigt)」、「現示されるもの (das Sichzeigende)」、「あらわなもの (das Offenbare)」ということである。」(Heidegger, 1927 : 28/1,79-80)<sup>31)</sup>

31) 興味深いのは、この後すぐ、ハイデガーは次のように続けていることである。「*phainesthai* という動詞自身は、「日光に当てる (an den Tag bringen)」、「明るみに出す (in die Helle stellen)」という意味の *phaino* という動詞の中動相 (*mediale*) で (...)。」ここで、*phainesthai* を、「おのれを示す」という再帰動詞で訳しているだけではなく、はっきりとそれが中動相 (態) であることに言及しているのである。



ここには「現われ」とは何かが示されている。それでは、その「現われ」、ジュネットの言う「物質的現前」というものは、言葉の次元ではどういうことになるのか。そのことを考えるために、さらにハイデガーの言葉を引いて見たい。彼は、ゲオルゲの詩に触れながら、「語はものをもものとして現前させているのです (Das Wort läßt das Ding als Ding anwesen)」(GA 12 : 220/286)<sup>32)</sup>と言っている。彼は、文学の本源的な言葉の力をこのような点に認めているのである。そうすると、フローベールの描写も、「ものをもものとして現前させている」と言うことができるだろう。さらにここでも、単純過去での本来の語りについてバンヴェニストが述べた、「出来事自体がみずから物語るかのようである」にならって、こうした描写においては「ものそれ自体が語っているかのようである」というふうにも言えるのではないだろうか。ものが何かを語りかけてくるような気がするときがあるということだ。しかし、「もの」は話モードでは話さない。それは、何かを主張したり、相手に何かを求めたり、押しつけてきたりはしないということである。これが「ものが現われてくる」、「ものそれ自体が語っている」ということの意味である<sup>33)</sup>。

ハイデガーはさらに、トラークルの詩を取りあげ、「言葉は語る (Die Sprache spricht)」(Heidegger, GA 12 : 30/31)<sup>34)</sup>と述べ、そのすぐあとで、「人間は言葉に応答する (entspricht) ときにのみ語る (spricht) ことになる」(30/31)と付け加えている。さらに、「そもそも、言葉はその本質に即してみると、表現でも、人間の活動でもない。言葉が語るのである (Die Sprache spricht)」(Heidegger, GA 12 : 16/14)と敷衍している。つまり「言葉が語る」というのは、人間が語るというのではなく、人間は、自ら語り出すその言葉に応答しているだけなのだ、ということである。ここでは、あくまでも「現われ」のほうに重点があるのだ。書き手は、自分で言葉を生み出すというより、「現われさせる」ことによって自分の場所を見出す存在なのだ。これは何を意味しているのだろうか。「もの」は何かを求め、訴えようとはしていない。書き手はそうした「もの」の力にみずからを委ねているのであり、自ら読み手に何かを押しつけたりしようとしていないということである。このようなありようが語りモードにも現われているのである。

さらに、ハイデガーは、「われわれは言葉が語るのを聴くのです (Wir hören das Sprechen der Sprache)」(Heidegger, GA12: 245/314)と書いている。ここでは、「現われ」

32) ここでも、läßt (lassen) という中動態と関係のある使役動詞が用いられていることに注目したい。lassen については、注 36 を参照のこと。

33) また、ハイデガーは詩において「言うこと (Sagen) と話すこと (Sprachen) とは同じではありません」(GA12:311/241)と付け加えている。これはまたきちんと検討しなければいけない問題だが、この Sagen と Sprachen の違いは、「語りモード」と「話モード」の違いと似ているところがあるように思われる。

34) 以下、ハイデガーの作品の『全集』からの参照指示については、GA の後に巻数を入れて行う。

は視覚的な「見る」ものとしてだけではなく、聴こえてくる言葉としても捉えられている。語るとはなによりもまず「言葉が語るのを聴く」ことなのだ。つまり、「現われ」ということから考えると、書き手という発話主体も発話の「受け手」ということになる。結局、最初に何らかの発話主体がいて、発話行為が行われるというのではなく、発話主体自身が、言葉の現われを受け入れる存在として想定することが求められているのである。書き手も、頭のなかに浮かんだ言葉を実際を書いてみて、はっきりとその効果を感じたとき、その発話のなかに書き手としての自分の存在と位置を確認するのである。そのとき書き手は、受け手に向けて言葉を発する以前に、その現われに魅惑されている自己を見出すはずなのだ。語り手を読み手に向かって語りかける発話主体と考えると、書き手とは、あくまでも、現われてくる言葉を受ける存在と言えるかもしれない。そのことによって、書き手は読み手と同等の位置づけになるのである。ジュネットが、フローベール自身も沈黙しているのではないかというときの書き手フローベールとは、読み手に対峙している存在ではなく、読み手と同じように現われてきた言葉に魅了されている存在なのだ。そうだとすれば、言葉、そしてその背後の「もの」の現われに魅了され沈黙している存在、言葉を受け取り、その力に身を委ねている存在として「書き手」を規定できるかもしれない。

このように考えてくると、語り手が「見たもの」を「書いている」と言うだけではまったく不十分だということがわかってくる。現われたものを見て、それを語り手が「見たもの」を話モードで報告するというのではない。読み手も、話し手が見たものについて話し手から報告を受けているというのとは違う経験をしているのである。まさに言葉を読むということが直接に「見る」こと、「ものの現われに接する」ことになっている。語りモードにおいては、書き手にとっても、読み手にとっても、発話は言葉の現われとの遭遇であり、その意味でひとつの経験なのである。

まとめれば、この場合、書き手は言葉を通して、「もの」に語らせている、ということもできるだろう。文学では、発話における非人称性がしばしば問題になってきた。非人称的な「それ」が書き手に語らせているというのは、こうした「もの」が語る、「もの」に語らせているということと考えることができるだろう。非人称的な「それ」が語るとは、「わたし」という主体が語るのではないと同時に、「全知の語り手」のような超越的な存在が語るのではないことを言っている<sup>35)</sup>。

---

35) ドゥルーズは、文学のもっとも重要な役割について次のように述べているが、この非人称的なものをどう位置づけるかが問題になるだろう。「それ〔文学〕がみずからを定位するのは、外見上の人称の下に、一般性ではいささかもなく最高度の特異性であるようなひとつの非人称的なもの (un impersonnel) の力を発見することによってのみなのだ。 (...) 文学の発話行為の条件として役立つのは、最初の二つの人称ではない。文学は、われわれから〈私は (Je)〉と言う能力を奪い取るような第三の人称 (ブランショ言う「中性的なるもの (le neutre)») がわれわれのうちに生まれるとき、はじめて始まる。」 (Deleuze, 1993: 13/14) 非人称表現もまた、中動態と深く関わっている。國分は、非人称表現に触れ、それが、「動詞の原始的形態」であり、「動詞

フローベールは、ある書簡（1853年12月23日付ルイズ・コレ宛）のなかで次のように書いている。

じつに甘美なるもの（*délicieuse chose*）ですね、書くということは！ それはもう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かけめぐることだ。（Flaubert, 1980: 483/205）

ここで「自分自身でなくなること」というのは、主張したり、訴えかけたり、相手に気を遣って書くような主体から一時的にせよ、降りているということである。それは、それに伴う、主体としての責任を免れるというより、「もの」に語らせるということ、「もの」が語るがままを受け入れること、「被造物」という「もの」の動きに身を委ねることではないか。そして、そこから「甘美さ」が生まれてくるように思われる。この場合注意したいのは、「ものに語らせる」と言っても、強制的にさせるのではなく、あくまでも語るがままにさせるということである。また、ここで身を委ねるといっても、書き手は現われてきたものを単に受動的に書き留めただけというのとも違う。語りモードにおける書き手は、話モードにおけるように、自分の主張を読み手に提示し、同意を求めるわけではない。書き手は、「あなた」との関係のなかで規定される話し手としての「わたし」を消し、言葉が語っている「もの」にみずから耳を傾け、「もの」が語るがままにする。そのことが、ハイデガーがしばしば用いる *lassen*、さらにそのフランス語に相当し、ブランショやデリダが用いる *laisser* という使役動詞、すなわち、「～するがままにする」によって示されている。まとめれば、書き手、そして読み手という主体の位置は、この「もの」の現われに身を委ねることを受け入れるところにあるのではないだろうか。それは能動でもなく、また単なる受動でもなく、中動のありようを示しているのである<sup>36)</sup>。

---

はもともと、行為者を指示することなく、動作や出来事だけを指し示していた」と述べている（2017: 170-171）。また、このドゥルーズの発言については、ラバテがその意義を認めつつも、問題点も指摘している（Rabaté, 2010: 108）。そのとき、この「中性的なもの」、「非人称的なもの」を限定する、「一般性ではいささかもなく最高度の特異性であるような」というのがどのようなものかが争点になるだろう。

36) 國分は、ハイデガーが用いる、*lassen* という動詞の過去分詞から作られた *Gelassenheit*（放下、落ち着き）という重要語を取りあげ（2017: 207-215）、また、*let* を含む発話を引用している（75）。さらに、使役動詞についても中動態との関係にも言及している（188-189）。ただ、*let*, *lassen*, *laisser* という語のもつ意味がどのようなものかについてさらに問われなければならないだろう。

ハイデガーの *lassen* の例は、37 頁で引用したが、もう一つ言葉に関係する例を挙げておこう。「言の働きというのは、示すこと、立ち現われるがままにさせること（*Erscheinen lassen*）（…）であります。」（Heidegger, GA 12: 202/260）

ついでに、ブランショの例も付け加えたい。「読むとは何もしない。何も付加しない。それはあるものをそのままにしておく（*elle laisse être ce qui est*）。」（Blanchot, 1959: 255/271）

## 18. 「もの」とリアル

次の例に移ろう。

- (6) しかし、日常わけてもエンマに我慢がならなかったのは、階下の広間での食事時だった。ストーヴはくすぶり、ドアはきしみ、壁は汗をかき、石畳はじとじとしてゐる。〔彼女には〕生活の苦い味わいがそのままそっくり自分の皿に盛られているように思われた。そして蒸し肉の湯気に混じって、もうひとつのむかつくような息吹が彼女の魂の底から立ちのぼった。シャルルはいつまでも食べている。<sup>[1]</sup> エンマは榛の実をかじったり、食卓に肘をついて、手持ちぶさたなままに、ナイフの先で蠟びきのテーブル掛けの上に筋をつけたりした。<sup>[2]</sup> (『ボヴァリー夫人』、103 頁)

Charles était long à manger<sup>[1]</sup> ; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée.<sup>[2]</sup>  
(*Madame Bovary*, p. 120)

(3)の例は、エンマの姿が描かれていても、その衣装とか彼女がさしている傘とかに重点が置かれている。それに対して(6)の例は、アウエルバッハが『ミメーシス』において詳細な分析をした一節だが、それは「もの」ではなく、まさしくエンマその人の振舞いが描かれている。それは、エンマと夫のシャルルの二人の食事の場面である。これは他で取り上げた例だが、ひじょうに印象的な場面なので、繰り返しになるが、再度取り上げたい<sup>37)</sup>。

エンマは夫婦生活に根深い不満を抱いている。夫のシャルルは、彼女を自由にさせてくれ、何の文句も言わず善良なのだが、鈍感なところがあり、妻の不満にまったく気づいていず、田舎の生活に満足し切っているようなのだ。それがエンマをいっそう苛立たせる。

ここでとりわけ注目したいのは下線部 [1][2] である。ここでは語り手は姿を消して、エンマの振舞いが徹底的に外から描かれている。アウエルバッハは、ここの一節で、フローベールが「即物的な厳粛さ (sachlicher Ernst)」をもって、「ものそのものが語る (die Dinge selbst sprechen)」(Auerbach, 1946: 458/247) ような文体をつくりあげていると述べている。これは、すでに言及した「語はものをものとして現前させている」というハイデガーの言葉と呼応するだろう。

ここには何の会話もない。エンマはシャルルにまったく話しかけようとはしていない。ここに現われているのは、そうしたことから来る二人のあいだの亀裂の深さであり、その不可避性である。彼女の心を一杯にしているだろう苛立ちや不満は、その所在ない

37) 赤羽 (2017: 81-85) で論じた。記述に重複するところがある。

身振りをとおしてはっきり現わされている。怒ったり、不満を述べてなんとかしてくれと要求してもどうにもならない状況にあるということを知っているため、そのことを断念してしまっている。アウエルバッハも、「意思の疎通が全くないので、いさかいにもならないし、口論にもならない。公然とした対立はない」(456/244) ためのどうしようもなさから生じるエンマの「つかみどころのない無形の悲劇」、「悲劇的あるいは喜劇的なもの」が読み手の前に展開されと述べている(455/247)。不貞腐れたような身振りさえも夫には何も伝え得ていないようだ。アウエルバッハは、二人は孤独なのだが、孤独という意識がない(456/245)とも言っているが、エンマの孤独の切実さは、少なくともこの瞬間だけにせよ、自分の思いを誰かに訴えかけ、聞いてもらおうとも思っていない状況、吐露することさえ考えていない状況に彼女が置かれているということから生み出されている。すなわち、エンマの夫に対する耐えがたい思いが内話、心のうちの表明というかたちで表現されていないということである。エンマの立場に立って、彼女の心のなかの不満な思いを述べるのが問題なのではないということだ。エンマは、自分が誰かに見られていることを意識していない。「いつまでも食べ続けている」シャルルと、彼女の無言の身振りとの対比からにじみでてくる二人のあいだの冷たい亀裂、そこから生まれる孤独感が大事なのである。補足すれば、アウエルバッハが、エンマだけではなく、二人とも孤独だと言っていることにも注目すべきだろう。不和の根源がシャルルのほうにだけあるわけではなく、二人のありようの根本的なずれに起因しているからだ。

下線部は、外からの即物的な、突き放した語りによってなされているが、だからといってその語りは、客観的に外から記述したのもでも、高みから冷徹に俯瞰するような全知の語り手のものというのとまったく違う。つねに人物のすぐ脇に身を置いているような人物の眼を通して語られている。とはいえ、読み手は、夫の無理解のために彼女に同一化し、同情することもできず、また逆に、彼女の自分勝手に批判するようにも仕向けられているわけでもない。エンマと、書き手や読み手とのあいだにも、エンマとシャルルのあいだにあるものとは別の越えがたい隔りがある。書き手も読み手も、彼女とのあいだのいわば透明な壁を前にして沈黙して見ているしかない存在になっている。といっても、書き手も読み手も単なる傍観者ではなく、孤独な二人の姿に釘づけになっているのだ。内面のくだけた説明によって同情を掻き立てることは一切ない。そうした外からの描写によって、逆にその光景が即物的なものに、リアルなものとして現われてくるのだ。リアルさとは、読み手を、その亀裂のどうしようもなさに圧倒され息を呑んで見守るしかない状態に置くことから生じてくる。読み手と二人とのあいだに横たわる越えがたい溝のために、安易な共感を拒む厳しさがそこにはあるのだ。そして、こうしたことのために、発話しえないがゆえに現われる彼女の振舞いには単なる「生活の苦い味わい」を超えた強い情動が読み手に直接的に感じられ、彼女の孤独が純粹なかたちで伝わってくるのである。

この箇所を読んで浮かんでくるのは、きわめて鮮明で、絵画的な一場面だ。すぐに絵の構図が思い浮かぶくらいである。この場面が、映像的というよりは絵画的という印象を受けるのは、二人のあいだの如何ともしがたい関係が凝縮しているようなかたちで現われているためのように思われる。

ここでも人物たちは沈黙しているが、ここの沈黙は、(1)や(2)の例とは違って、恍惚となるような、言葉を必要としない充実した瞬間ではない。にもかかわらず彼女は訴えかけようとはしていない。少なくともここには、言葉によって訴えかけ、自分の置かれた実情を知らしめることを断念せざるをえない状況にある人物の強いられる身振りが、ささやかであっても現出しているのだ。ここには、「描かれている」、「描写されている」という表現も不十分な現われがある。まさに「ものそのものが語っている」ようなのだ。ブルーストは、フローベールにおける、「もの」や「光景」の描写がどのようなものかを実に的確に語っている。

フローベールの文章では、もの (choses) は物語 (histoire) の小道具として存在しているのではなく、ものが姿を現すときの実在感 (la réalité de leur apparition) のなかで存在しているのだ。ものは、おおかた文の主語となっているが、それはつまり、人間が主体として介入する (intervient) 立場になく、光景全体に対して受身である (subit la vision) からだ。(Proust, 1978 : 299/185)

ここでブルーストは、フローベールの作品においては、人間が、あくまでも「現れてくるもの」に対して受身であることをはっきりと語っている。また、描かれる対象が人物であっても、「ひとつの物体 (objet) として認知されるため、その姿は、意志が生み出したものとしてではなく、おのずから現れてくるものとして描かれる (décrit comme apparaissant) (299/185) と付け加えている。ここでは、「描く」ことが、「意志」による能動的な行為ではないことが述べられているが、同時に、ブルーストが「描かれる」と受動のかたちにして、描く主体を表わさない表現をしていることにも着目したい。これは、人間を普通の意味でもの扱いするというのではなく、その人物が言葉を発することによって、何かの思いを伝えようとはせず、意図しない身振りによって何かを語っていることを述べている。すなわち、「もの」のように沈黙しているが、まさに沈黙せざるをえない状況を通して何かを語っているという点で、人間も「もの」なのだ。人間も「もの」として見るということ、それは、まさに、何かの現われとして見るということであり、人物の内面に踏み込み、それを直接に表現して、読み手に伝えようとはしないということである。また、「ものの現われ」が生み出す「実在感」、リアルというものにも言及されていることも忘れることはできない<sup>38)</sup>。

---

38) 本稿は小説の読み手の経験がどのようなものかを問いかけているが、森本 (2007) は、本稿と

## 19. 描写とミメーシス

ここで、「リアル」に関して補足しておきたい。それは、ジュネットが、描写の問題をミメーシスの問題として論じていることと関わるからである。彼は描写を、「現実」の「再現=表象 (représentation)」として捉えている<sup>39)</sup>。彼が、「語り手のないレシ、発話行為のない発話」は「純然たる妄想」(Genette, 1983: 68/107) にすぎないとして、バンヴェニストを批判していることはすでに触れた。たしかに、これも今まで述べたとおり、物語のディスクールにおいて、語り手が全く消えてしまっている発話は必ずしも多くはない。というのも、どこかに主観性のしるしが見つかることが多いからだ。しかし、語り手の存在を感じないし、感じる必要のない場面があるのだ。誰も語っていない、というのは読み手に与える効果であって、発話主体がないということではないことも繰り返してきた。ただ、その発話主体を過大に扱うことはできない。ここで注目しなければならないのは、「誰も語っていない」、「出来事それ自体が語っているよう」だとするバンヴェニストへのジュネットの批判が、ミメーシスの問題と結びつけられているということである。彼は、「物語のディスクール (récit) の中では誰も語っていないという広く流布した主張は、昔ながらの示すこと (showing) ——つまりは大昔のミメーシス——が装いを新たにしたもの にすぎない (...)」(Genette, 1983: 68/106) と、ミメーシスの考え方と連動させて、「語り手はいない」という主張を一蹴する。すなわち、「出来事それ自体が語っているよう」という効果を、ジュネットは、ミメーシスの考えが生み出す錯覚として批判しているのである。

さらにジュネットは、この「ミメーシスの錯覚 (illusion de mimésis)」を、描写の問題と連動させて、次のように書いている。

それ〔物語のディスクール〕に可能なことと言えば、それは、詳しく、正確に、「生き生きと (vivante) 物語 (histoire) を語ること、そしてそれゆえに、ミメーシスの錯覚——これが唯一の語りのミメーシス (mimésis narrative) に他ならない——を様々な度合いで与えることに限られるのである。(Genette, 1972: 185/190)

すなわち、詳細に描写された物語のディスクール (レシ) は、「手短で、距離を置い

---

ほぼ同じような方向で、「アート経験」を論じている。とりわけ、芸術と「現われ (Schein)」、そして、ハイデガーに依拠しながら、本稿とは別の面から、リアリティとの深いつながりを明快に論じている。

39) ついでに付け加えれば、representation という語はバンフィールド理論の基本となる語で、私はそれをあえて「表出」と訳した。それは、彼女の考えにある積極的な面を強調するためだが、しかし、彼女の用いる representation という語には「再現=表象」的な考え方がまといついでいて、それが彼女の論を曖昧していることは否定できない。そのことは付け加えておく必要があるだろう。

た要約と比べると、より大きな現前の印象 (impression de présence) を読み手に与える」(Genette, 1983 : 31/49) というのである。impression de présence は邦訳では「臨場感」となっているが、この「臨場感」については後で触れたい。この「現前しているという印象」という表現は、すでにフローベールの描写の場面において、ジュネット自身が規定した「物質的現前 (présence matérielle)」と酷似している。しかし、その受けとり方が根本的に異なっている。

ここで批判の対象となっているのは、大雑把に言えば、細部の描写にこだわるリアリズム小説である。これは、そうした描写によって、現実を表象しているという幻想、「生動性」の効果を与えようとしているというのである。ところでバルトは、物語において何の機能も果たしていないように見える細部は、その無意味さによって逆に「現実味の効果 (l'effet du réel)」をもたらすことを語った (Barthes, 1980, 167-174/184-195)。ジュネットは、バルトのこの考えを受けて、物語の機能にとって無用のように見えるほど、大きな「錯覚」を生み出すと言う (Genette, 1983 : 31/49-50)。たしかにそのような描写がないわけではない、というか氾濫していると言えるかもしれない。しかし、すべての描写の効果をこのような「錯覚」として片づけるわけにはいかない。そのことをいくつかの例 (ジュネット自身が挙げている例も含めて) で示してきた。私は「リアル」という語を、最高度に重要なものとして用いてきたが、それは、「再現」されるべき「現実」ではない。ミメーシスの「錯覚」は、バルトの言葉を借りれば、むしろ「近代の真実らしさ」の効果と言うべきだろう (Barthes, 1980 : 173/194)。それは、本稿での「リアルの効果」と根本的に違ったものである。「現実」を「再現する」という「ミメーシスの錯覚」に対する批判に私は同意する。だが、本稿で用いてきた「リアル」は、「ミメーシスの錯覚」によって提示しようとする「現実」ではないということをはっきりさせておきたい<sup>40)</sup>。

ここでまた、ジュネットが「創出」という語を用いて、ミメーシスを批判していることに注目したい。彼は、作家たちは、一般的には「物語を創出している (inventer) のではなく、報告している (rapporter) と見做されて」いて、「虚構はアリストテレスがミメーシスと呼んだこの偽装にこそ存在するのである」(Genette, 1983 : 11/19)と書いている。ここで「報告する」とは、現実を「報告する」こと、「再現する」こと、すなわち、「ミメーシス」のことを言っている。この発言に関して言えば、私の基本的な立場はジュネットと同じだが、違いは、語りモードでの描写についても、それは、「再現 (ミメーシ

---

40) 森本 (2016) は、カフカの『訴訟』を取りあげることから始めて、「非リアリズム的リアリティ」(103) とは何かを問いかけている。そして、本稿と同じように、アウエルバッハの『ボヴァリー夫人』の分析にも言及し、フローベールが「再現のリアリティ」を正確に感じ取っていることを評価している。それと同時に、アウエルバッハが、リアリズムのリアリティを肯定的に捉えている点を批判している。「再現」という用語の使い方が逆になっているが、「虚構であることの真理性」(86) を重視する姿勢は本稿とまったく同じである。



ス)」ではなく、「創出」だというところにある。そして、描写において「創出」されるものを私は「リアル」と呼んだ。「リアル」に関して、「再現」の考え方との違いをはっきりさせるために、「表出」という語を用いてきた。「表出」という用語で、物語の内容の面だけではなく、語りの仕方で見られる虚構性によって何かを創出することをなんとか言おうとしてきた。「リアル (le réel)」は「現実 (la réalité)」を表象=再現したものでなく、逆に言語によって新たに創出された「現実」なのである。「リアルな描写」との遭遇によって読み手は、ありふれた状況の再現に接しているのではなく、逆に新たな「現実」を発見するのである。

リアルが驚きをもたらし、その光景に釘づけになるのは、単なるありふれた「現実」の再現ではないことに起因する。「リアル」は創出されたディスクールのなかで現われてくることを強調したい。たしかに、とりわけリアリズム小説において、「現実」を現わすとしても、無用と思われる描写も少なくないだろう。しかし、物語の機能という点からすれば、その機能に役だっているとは思えない描写の問題をそれで片づけるわけにはいかないし、そのことで、リアリズム小説の描写をすべて捨て去ることはできない。「リアル」はミメシスの考えが生み出す錯覚ではない。それは、「虚構」のもつ積極的な役割に関わるのである。「リアル」は創出されるものなのだ。「リアル」は現れてくるもの、見えてくるもののなかにある。それは、多彩な小説のディスクールのなかでは様々なかたちで現われてくるであろう。本稿は、三人称、過去形で語られる古典的な形式のリアリズム小説に見られる「リアル」の一部を取りあげたにとどまる。

## 20. 言葉の不在と驚き、パトス

ここで、作中人物の沈黙というより、書き手と読み手の沈黙の問題を、別のタイプの描写の例で検討したい。それは、同じくフローベールの短編、「ヘロディアス」の、読み手に驚きを与える結尾部である。

この短編は、父のヘロデ・アンティパスに、洗礼者ヨハネ（翻訳ではヨカナンになっている）の首を求めた有名なサロメの物語である。ただし物語は主に父のヘロデの視点を通して展開する。引用したのは、物語の最後の箇所である。そこでは、キリストの出現のために自分が死ななければならないという、首をはねられた洗礼者ヨハネの言葉の意味を納得した信奉者ファニユエルら三人の行動が描かれている。

(7) 男のひとりが言った。

「ご安心ください！ あの方はキリストの出現を告げに、死者の国へとくだられたのですから！」

エッセネ派のファニユエルは、「あの方が栄えるためには、わたしは衰えなければならぬ」というヨカナンの言葉が、いまにして解った。

こうして三人はヨカナンの首をもち、ガリラヤへと向かった。<sup>[1]</sup>  
首はたいそう重かったので、彼らはかわるがわるそれを運ぶのだった。<sup>[2]</sup> (「ヘ  
ロディアス」、『三つの物語』 176 頁)

Et tous les trois, ayant pris la tête de Iakanann, s'en allèrent du côté de la  
Galilée<sup>[1]</sup>

Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement.<sup>[2]</sup> (Flaubert, *Hérodias*,  
in *Trois Contes*, p. 150)

下線部 [2] の最後の一文はとりわけよく知られている。いち早くこの文に言及したブルースト (Proust, 1978 : 593/226) を受けて、ジュネットは次のように書いている。

洗礼者ヨハネの処刑の物語全体が、この「かわるがわる (alternativement)」という不可解な副詞につまずいて砕け散るのであり、そのあまりもの強烈な無意味さのゆえにこの結句だけで物語の意味全体を凝固させうるのである。(Genette, 1969 : 240/273)

ここには、そのヨハネの痛ましい死が救世主の到来を告げる希望の証しであることを見出し、その大事な首をガリラヤ目指して一生懸命に運ぼうとする三人の男の姿が描かれている。ところが、「かわるがわる」という副詞を一つ加えるだけで彼らの行動の意味は突然不可解なものに変貌する。ヨハネの首の重さは、その存在の重大さを象徴していて、それを「かわるがわる運ぶのだった」とすることで、彼らの一生懸命さを強調していると考えることができるだろう。しかし、それだけではこの文の衝撃は説明できない。彼らは、救世主の到来を告げ知らせようという、自分たちに与えられた崇高な任務をひたすら黙々と遂行しようとしている。ところが、「かわるがわる」という、きわめて日常的な振舞いを示すささやかな一語を最後にひっそりと付け加えることで、その崇高であるべき行動が、なにかそれにそぐわないものに変貌してしまうのだ。読み手はそのことで唾然とし、面喰ってしまうだろう。これは、物語の最後の一文の最後の一語であるだけに、読み手は、このことによって、物語全体の意味をどう解釈をすべきかがわからなくなってしまうのである<sup>41)</sup>。さらに、この最後の一文が単純過去形(「運んだ」)

41) かなり唐突だが、ここで、バルトが写真に関して、「ストゥディウム (studium)」と区別した「プンクトゥム (punctum)」を思い出さないわけにはいかない。「ストゥディウム」は、「あるものに心を傾けること、ある人に対する好み、ある種の一般的な思い入れを意味する。その思い入れには確かに熱意がこもっているが、しかし特別な激しさがあるわけではない」とされる。そうした、知に関わる「ストゥディウム」に対して、「プンクトゥム」は、「ストゥディウムを破壊(または分断)しにやってくるもの」、「私のほうからそれを求めていくわけではない」もの、「向こうのほう」から、「写真の場面から矢のように発し、私を刺し貫きにやってくる」、「刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目」だとされる (Barthes, 1980 : 47-49/37-39)。そ

ではなく、半過去形（「運ぶのだった」）になっていることにも注意したい。この半過去は、「ガリラヤへ向かった」という前文の行為の最中の彼らの振舞いを説明するためと解釈しうる。しかし、それにとどまらないように思われる。というのも、未完了の時称である半過去によって、運んでいる姿そのものに注意が向けられ、物語最後の文だけに、それが永遠に続くような印象をもたらし、キリストの到来という、その後の喜ばしき物語の展開を想像することが妨げられてしまうからである。それは、(5)の例と似ているのだが、崇高であるべき行為が、一つの視線によって、日常的な出来事に変貌してしまうことを意味している。しかし、その取り合わせのちぐはぐさに驚きつつも、まさにそのことが現実のありようなのであり、ここにもリアルなものの現われを読み取ることができるのである。

ここで、沈黙を言葉の不在と関係づけて、それがもつ意味を少し別の面から考察してみたい。ハイデガーは「言葉を失うという事態 (Sprachlosigkeit)」について次のように書いている。

なるほど、ときにわれわれは、驚き (Staunen) のあまり、喜びのあまり、恐れのあまり、喜悦のあまり、「言葉を失う (sprachlos)」というこのことに遭遇する。(…) 言葉の不在、つまり諸々の語および語の欠在と見えるものは、原初的にして本質的に思索された場合、まさしく在りが調律する声としての語の純粹な性起 (das reine Ereignis des Wortes als der stimmenden Stimme des Seyns) なのだ。(Heidegger, GA 71: 172)<sup>42)</sup>

「在り(Seyn)」は、ハイデガー自身の「存在」を、一般に用いられている「存在」の意味と区別するためのものである。また、「性起」と訳されている Ereignis は普通の意味では「出来事」ということである。いずれも、ハイデガーの最重要語の一つであり、厳密に定義するのは容易ではないが、Ereignis についてはここではごくおおまかに、本源的な「出来事」ということだと理解すればとりあえず事足りる。われわれも、様々な場面で一瞬、圧倒されて、立ちすくみ、言葉を失い、それに魅(見)入ってしまうということが起こる。しかしそれは、単に言葉に窮したり、言葉につまってしまうことではない。魅(見)入ってしまうということ、そして、その言葉の不在(沈黙)は、驚き、喜び、怖れ、喜悦といった強い情動を現出させているのである。

ここではハイデガーが、言葉を失う体験の筆頭に「驚き」を挙げている点に注目し、

---

してそれは、「不意打ち=驚き surprise」を与えるもの (57-60/46-49) なのだ。この「ブントゥム」を、本稿での「リアル」と同一のものと言うことはできないが、何らかの共通点があることは否定できないだろう。

42) 訳は、秋富克哉他編『ハイデガー読本』（法政大学出版局、2014年、291頁、橋本武志訳）による。

「驚き」という状態を手掛かりにこの考察をさらに進めていきたい。「驚き」にハイデガーはいくつかの段階を認めているが、その最も深いものが「驚愕 (Erstaunen)」と呼ばれている。この「根本気分」の一つとされた「驚愕」が彼にとってとりわけ重要なのは、「この驚愕に衝撃を受け、彼ら〔プラトンやアリストテレス〕が哲学することを始めた」(Heidegger, 1956: 39-40/32-33)、すなわち、「驚愕」が哲学の始元に関わるという事情が深く絡んでいるからである。このようにハイデガーは「驚き」と哲学の深い関係を問題にしている、それを『哲学の根本的な問い』において詳細に論じている<sup>43)</sup>。この驚愕については、哲学のみならず、文学においても同様のことが言えるはずである。アリストテレスは、『詩学』のなかですでに、叙事詩においてと同様、「悲劇においても驚き (*taumaston*) をつくり出さなければならない (...)」、そして、「驚きはまた、よろこびをあたえるものである」(Aristote, 1980: 1460a. 124/93-94) と述べていた。フローベールもまた文学 (小説) 作品で、読み手 (観る者 *spectateur*) に (圧倒させるような) 「驚き (*ébahissement*)」を与える必要について語っている<sup>44)</sup>。フローベールは創作者として、そうした驚きの効果を意識していただろうことは充分想像できる<sup>45)</sup>。ただ、彼自身その光景に魅入っているのであって、彼自身、自分の姿を消すかたちで行っていることを忘れるわけにはいかない。

「見る」という点で考えると、何かが目に飛び込んでくるような場合、思わず凝視してしまう、見 (魅) 入ってしまう場合というのは、思いがけないものに出会って驚き、そのものに存在全体が捉えられ、震撼される場合である。この場合、すでに述べたように、「見る」といっても何かを探して能動的に見るのではない。ということで、ここでは、ハイデガーが「驚愕」をパトスと結びつけていることに注目したい。目に飛び込んでくるというのは、まさに受動、パトスなのだ。「驚愕はパトスであります。私たちはパトス *pathos* をふつうは、情念、情熱、激情と翻訳しています。しかしパトスはパスケイン *paskhein* と、蒙る、忍ぶ、耐える、耐えとおす、によっておのれを担わせしめ

---

43) ハイデガーの「驚愕」については、陶久による簡明な要約がある。「『驚愕』において、ギリシャ人の状態は、以下のように詳しく表現されうる。つまり、隠れとの対抗運動における隠れなさに面しての「驚愕 (Er-staunen)」において、ギリシャ人はこうした隠れに逆らって全体として生起するピュシスを説明してしまうことをまったく欲さず、むしろそれによって魅せられ縛られつつも、敬意をもってそこから引き下がり、かつそれによって打ちのめされていたと。つまり対象によって縛られつつも離れ、しかもそれよりも下位に立つということが、「純粋な是認 (*reine Anerkenntnis*)」を可能にする、人間的現存在の「根本的位置」なので」ある。(陶久、2004: 11)

44) 「観る者におよぼす効果は、一種の驚愕の念 (*ébahissement*) であるべきです。いったいどういうふうにしてこんなものが出来上がったのか! と言わせなければなりません! なぜかわからないけれど完全に圧倒されてしまった、と思わせることが必要です。」(フローベール「1852年12月9日、ルイーズ・コレ宛手紙」(Flaubert, 1980: 204/177-178))

45) ジュネットが「フローベールの沈黙」を分析したなかで、「驚嘆に満ちた沈黙 (*silences émerveillés*)」(Genette, 1969: 236/270) と書いていることも記しておこう。

る、によっておのれ〔の声〕を規定せしめると、つながっております。」(Heidegger, 1956 : 39/33) そして、「驚愕において私たちは立ちすくむのです (être en arrêt) (32-24/39-40) とハイデガーはフランス語でそのありようを補足し、そこから哲学的思索が始まるのだと述べる。文学においても、書き手と読み手の、言葉を失わせるような驚きの経験には、魅惑を伴うパトスが現われていることに注意を喚起したい。

そして、このようなパトス=受苦は、ヘルダーリンの詩に依拠しながら、「耳を傾けること (Hören)、見ていること (Zusehen)、つまり聞きとること (das Vernehmen)、変貌されるがままになること (das Sichverwandelnlassen)」と説明される<sup>46)</sup> (Heidegger, GA 45 : 176/183)。それは、何かを蒙るが、それを受け入れ、何らかの点で自己が変容されるがままになることなのである。驚きについて、ハイデガーは、繰り返し「純粋な是認 (reine Anerkenntnis)」(171-172/178) という語を用いて説明を行い、それが単に受動的なありかたではないことを明示している<sup>47)</sup>。文学においても驚きの経験は、「見る」ということが単なる知覚や認識に還元できないことを語っている。ただ、その驚きは派手なものばかりではない。(6)の例のように、ほんのささやかなことによって引き起こされる場合をもあることは言うまでもない。

「経験」とは、何かの「現われ」に接するというでなされ、そのため、何かを受けること、すなわち受動=パトスである。パトスは、外部の力による直接の変様 (affection) としての情動 (affect) と深い関係にある。この情動を伴う遭遇に、読み手は「生のリアル」、生の強度を感じることができよう。それはまた、思考を促し、自己を変貌させるのである。この経験がまさに小説の現われの経験の本質的な部分であり、そこにこそ文学的表現の深い意味があるのではないだろうか。さらに彼が、「この受苦 (Leiden) は、通常の能動 (Aktivität) と受動 (Passivität) のかなた (jenseits) に立っている」(Heidegger, GA 45 : 175/182)と述べていることにも注意したい。受苦=パトスはこの能動と受動の彼方の主体のありよう、すなわち中動態のことを指しているのである。

ということで、ここまで保留にしてきた、中動態について簡単に触れておかなければならない。

## 21. 中動態

バンヴェニストによれば、かつて、インド=ヨーロッパ語には、中動態という態があり、能動態と対になっていた。それに対して「受動態は、中動態の一樣相であり、後者から発生したもの」なのである (Benveniiste, 1966 : 168/165)。つまり、「能動態の動詞形が、はじめは中動形 (forme moyenne) に対立し、後には受動形 (forme passive) に対立」することになったというわけである」(169/166)。バンヴェニストは、能動態と対に

46) ここでも、「されるがままになる (sich ... lassen)」という表現が用いられている。

47) 「純粋な是認」については、注 43 を参照のこと。

なっていた中動態を次のように説明している。

能動態においては、動詞は、主語に発して主語の外で行われる事態＝過程(procès)を示す。これとの対立によって定義されるべき態である中動態では、動詞は、一つの事態を示すのだが、その主語はその事態の座 (siège) であり、主語の表わすその主体は、この事態の内部にあるのである。(172/169)

言いかえれば、能動態と中動態の対は、「主語が事態の外にあるか内にあるかにしたがって主語の事態に対する立場を位置づけ、主語が単に事を行う (effectue) か (能動態の場合)、自らその影響を被りつつ (en s'affectant) 事を行うか (中動態の場合) にしたがって動作主 (agent) としての資格を定めることに帰着する」(173/171) ことになる。複雑な言語の変遷の過程をいささか乱暴に要約すると、能動において、「主語が事態の外に置かれて、それからは行為者 (acteur) としてこれを支配する」(173/170) ようになるのである。<sup>48)</sup>

ところで、バンヴェニストは「態」を、「事態に関しての主語の態度を示す」(169-170/167) ものとして定義している。本稿で問題にしているのは、発話主体の位置づけなので、それを、発話の主語に関わる本来の文法的な「態」と直接に結びつけることはできない。しかし、能動-受動という対が、ある時期から、文法上の問題を超越して、根本的な思考のかたちを決めるようになっていく点を問題にしたい。ここで中動態に注目するのは、語りの発話主体もまた、いわゆる「能動的な」主体ではなく、あくまでも事態の「座」、あるいは「場 (lieu)」(172/170) ということを強調したいためなのである。「現われ」の面を強調してきたが、それは、書き手や読み手が、見る、認識するという能動的な行為主体としてではなく、いわば、「現われ」という出来事を受け入れる「場」のような位置にあることに目を向けたいがためであった。それが中動態的な態度のよう

---

<sup>48)</sup> 國分 (2017) は、インド＝ヨーロッパ語において、能動-中動という対立が能動-受動という対立に変化してしまった歴史の変遷の意味を問題にしている。そして、その変化が、「出来事を描写する言語から、行為を行為者へと帰属させる言語への移行の歴史」であることを明らかにする (176)。そして、そのことによって、能動-受動の対立が、われわれの思考を方向づけていることを指摘し、それによって意志というものが前景化してきたことを指摘している (97)。そして、能動的な行為者、「意志をもった主体」(201) を前提とする考え方に、主体が出来事の座であるような中動態的な観点から (100)、疑問を投げかけている。「能動と中動の対立においては、主語が過程 (事態) の外にあるか内にあるかが問題」だったが、「能動と受動の対立においては、するかされるかが問題」(88) になってしまっているのである。そして、「行為の向こう側にある出来事という観点から言語を考察しようとした」哲学者としてドゥルーズに言及している (216)。これは、行為も、主体のなす行為としてではなく、出来事として見るということであり、そのとき主体はあくまでも行為の座でしかない。本稿との関連で言えば、出来事や行為を、連鎖の生み出す方向性ではなく、出来事という「現われ」の面から見るということになるだろう。

に思われるのである。主体にとって何か「現われてくる」というのは、何かをこうむることである。それはパトスであるが、それは、否定的なニュアンスがまといつく「受動」ではなく、肯定的な受け入れである「中動」なのである。

## 22. リアルとアクチュアル

さらに付け加えたいことがある。シャルルとの食事の場面のエンマ（(6)の例）と同じように、ヨカナンの首を運ぶ男たちは、かわるがわる首を運んだことに関して特別の注意をはらっているわけではない（(7)の例）。彼らは自分の使命を全うしようとしている。そのため、お互い助け合って、ひたすら、黙々と首を運んでいて、首の運び方などに注意してはいないだろう。しかし、このようにして描かれた光景を見てみると、その様相は全く変わってしまう。ここで強調したいのは、日常の現実のただなかにいることと、リアルに見えてくるということは違うということである。このずれ、隔たりが、読み手の驚きと戸惑いを強めているのだが、そこにこそリアルがあり、それは単にその場にいたのでは見えてこないことなのだ。これが、魅入っているときの、「外から見る」ということの意味ではないだろうか。リアルは隔てを通してでなければ感じられない。その隔ては、客観的とか中立的というのとは違う。またこの隔たりは、素っ気なさとか、よそよそしさではなく、驚きと魅惑によって説明されるだろう。少なくともそのときは、近づくことよりも眼が吸い寄せられて動けず、隔てられたままの状態にあるということだ。読み手は、共感を抱いているとしても作中人物と一体化することはないのである。

ところで、物語世界のなかに引き込まれている状態というのは、語り手の存在を意識しない状態ではないかと言った。語り手は、次はどうなるのだろうかという関心、気がかりによって物語を駆動していくところにその基本的な役割がある。次にこうなってほしいという願望、あるいはこうなってほしくないという危惧が物語を先に進める。読み手は、先の見えないなかで、どうなるのかわからない危惧に捉えられている事態、どうしようかと迷っている事態に置かれることを示している。私は、それを物語の「アクチュアルな」面と名づけた。それは、物語の先の見えないなかでの「いま」を現わしているのである。それが、読み手の願望と、その裏にある危惧、心配で彩られた物語の緊迫感（はらはら、どきどき感）を生み出している。それは、読み手も作中人物に同一化して、そうした状況でどうするのかという問いのただなかに身を置くということである<sup>49)</sup>。そ

---

49) 補足しておけば、小説においてそれより重要で、本来のものと考えられる駆動力がある。それは、驚きをもたらす思いがけない出来事、冒険への期待である。それは物語の新たな展開を予想させる大きな状況の変化というかたちで現われる。そのとき、これからどうなるのだろうかという新たな期待が読み手に湧き起こる。それは「わくわく感」というかたちで形容することができる。人間は相反する願望をもっている。安全や幸福を求める面と、危険を伴うが思いがけない出来事、すなわち冒険を期待する面がそれである。小説はこの二つの駆動力に依存している。この点に関しては、赤羽（2015）を参照のこと。

のような場合、現在形で語られることがある。この先どうなるのかという緊迫感を表わすのは語りの現在形が適しているのだ。そのような状態に置かれるとき、それは読み手には「臨場感」として受け取られる。

そのようなかたちで物語が進んでいくのとは反対に、物語の流れが一時中断されてしまう場合がある。それが、今まで取り上げてきた、言葉を失って、魅入ってしまうような出来事との遭遇の場面である。それは、出来事そのものの現われに目が吸い寄せられて、日常的な関心や気がかりが飛び去ってしまう状態である。それには、幸せな沈黙の場面と、リアルが現われる場面の場合があり、その場面に焦点を合わせて論を展開してきた。リアルについて言えば、どうにもならないことが起こって、すぐに有効だと思える行動を見出せない状況での人物の屈折した身振りがリアル（現実感）を与える。リアルと感じられるときというのは、起きている事態を不可避なものとして受け入れざるをえないときに思われる。そのとき、すでに触れた、ハイデガーの「純粋な是認」がある。状況を受け入れるとは、日常的な自己の関心や気がかりを放棄することである。近くから見ているように描かれながら、ある隔たりを感じさせるのは、その場においても、与えられた状況を受け入れること、すなわち事態を是認することで、どうするのかという気がかり、関心、ただちに反応を求められる緊迫感から抜け出しているからである。何かをただ目の前にしていても、関心から生まれる日常的な関係性のただなかにいるだけでは「現われ」という意味での現前性は生じない。現前性にはある隔たりが必要なのだ。

それでは、なぜ、魅入ることが可能になるためには隔たりが必要なのだろうか。現実世界でも、たとえば直接的な危険が迫っているといった切羽詰まった状況のただなかにいる場合、ふつうはそれからどうやって逃げるかということしか頭になく、それに関連したことしか眼に入らないだろう。「魅入る」ことができるようになるためには、そのような緊迫した状況にはないことが求められるからである。つねにどうするのかを考える状況では、それに魅入るような余裕はない。魅入るというのは、そうした危惧とか気がかり、期待とかが一時的に消え失せてしまっている状態、あるいはそうしたものの一切を放棄してしまった自己放棄の状態にあるということなのだ。ということで、リアルが感じられるという状態というのは、何かを近くで見ているようでも、それはしばしば用いられる「臨場感」というのは根本的に異なっている。というのも、「臨場感」とはむしろ、どうしたらいいのかという、アクチュアルな状況に置かれているものだからである。現在形の語りに典型的なかたちで現われる「臨場感」と、眼が吸い寄せられて一時的に止まってしまう場面での「リアル（現実感）」とははっきりと区別する必要があるだろう。「アクチュアル」に関わる「臨場感」は何かの行動をとることを求められる、緊迫した状況に身を置いていて、その意味で「いま」なのだ。その「臨場感」は、「はらはら、どきどき感」で説明しうるだろう。物語の流れのなかには、ある状況



で次にどうなるのか、どうするのかの関心で動くアクチュアルな面がある。それとともに、そのなかで出会う思いがけない遭遇の面があり、それをリアルと呼んだ。物語は、それを駆動するその二つの面の交替によって構成されているのである<sup>50)</sup>。

本稿が関心を向けてきたのは、結末に向かって進んでいく物語の流れがどのように構成されているかではなく、また、そのなかで遭遇する劇的な場面でもない。それはむしろ、物語の流れのなかで現われる、細かい起伏のなかでのほんのささやかな一場面にであった。それは、陶然となる幸せの場面にせよ、リアルな場面にせよ、「もの」が現前してくる場面である。それは、幸せの場面であっても、そこには自己満足のようなものはない。日常のアクチュアルな自己の外に出て、「もの」と直接に触れるからである。そこでは、アクチュアルな世界に身を置いている自己とは異なる自己が現われる。そしてそのとき、その自己と世界、他者とののっぴきならない関係が凝縮しているのが見えてくる。小説において表わされる人間の生（実存）がどのようなものかを考えるとき、そのような場面は、生の強度が経験されるという点で決定的な重要性をもっているのだ。

とはいえ、そのような瞬間は、一般に物語のアクチュアルな展開のなかで、その切迫感が一時的に消え去るかたちでしか現われてこないことを忘れることはできない。このような「現前」の瞬間というのは、小説では特権的な瞬間である。ハイデガーも詩の分析はしても、小説の分析はしていない。小説は、詩のような純粋性をもちえない。そこでは、こうした現われによる驚きや沈黙の瞬間だけを特権化するわけにはいかない。日常的な展開を含む物語、すなわちアクチュアルな物語の流れのなかにおいて、このような瞬間を現出させるところに小説の特徴がある。小説において魅入ってしまう瞬間は、アクチュアルな面との絡み合いのなかでしか現われないことを強調したい。

ここで補足をすれば、(2)の例で挙げた留め金の揺れの例に見られるクローズ・アップは映画的であり、絵画では行われまいだろう。絵画は一幅の絵だけですべてを表わさなければならない。ところが、小説や映画においては、それまでの物語の流れによって、この「留め金の揺れ」の映像は換喩的な機能を果たすことができるのである。小説や映画における物語のアクチュアルな展開がこのような表現を可能にしているのだ。繰り返せば、この「現われ」の瞬間は、物語のアクチュアルな流れのなかでそれを一時停止させるとともにまた、物語を始動させもするのである。

### 23. 小説を読むということ

小説を読むという行為は、願望やそれに伴う気ばかりや心配、義務と責任に満ちた世界、また、親密になると同時に、厄介な事態を引き起こす他者関係から一時的に離れ、ひとりになって、虚構世界に入ることである。少なくとも、とりあえず自分が置かれて

---

50) アクチュアルとリアルの交替については、赤羽 (2015) を参照のこと。

いる現実とは離れた世界に入ることである。しかし、新たな言語表現、場合によっては日常ではありえない言語表現によって生み出される思いがけない遭遇は、リアルな生の感覚を与え、自己の変容をもたらす。読み手は、とりわけそのリアルな相と出会うことによって、新たな生の感覚、生のありようを発見するのであり、日常の現実世界のなかにすっぽり入ってしまっているとき、すなわち関心=利害や気がかりに翻弄されているときとは違った目で現実世界を見ることができるようになるはずである。リアルの経験は、現実世界でどうするのかという根本的な問題を提起し、何らかの考え方の転換を求めてくるだろう。それは、言葉による虚構世界での経験を現実世界に投射し、それと対応する経験を見出そうとすることのように思われる。語りモードによって、普通の現実世界の拘束に満ちた関係から一步身を引いたところで織りなされる物語世界は、現実世界を見直すことを可能にする。それは、アクチュアルとリアル、そしてまた幸せな瞬間で織りなされる日常世界をまさに現実として受け入れることであり、そのことによって、最終的にはその虚構世界に閉じこもるのではなく、喜びも苦しみもある日常の現実世界へ戻ることを促すはずである。

本稿では、幸せな場面よりも、リアルが感じられる場面のほうを重視した。それは、願望と失望、そして義務と責任で織りなされる日常の現実世界に戻るためには、その経験のほうがより重要だと思うからである。日常に戻るとは、そうしたなかで、「わたしは」という責任主体を引き受けることだからだ。虚構世界での経験は、どう行動するかについて何らかの示唆を与えてくれるだろう。とはいえ、その経験とは、つねに保持していて、必要なときに利用できる単なる知ではない。本人にもはっきり把握できない、どのようなかたちで働くのかわからない、身体に刻まれた痕跡として、潜在しているのである。

ところで、ブルーストの『失われた時を求めて』の最終巻で、読み手とは、書き手のことを読む読み手ではなく、「自分自身のことを読む読み手 (les propres lecteurs d'eux-mêmes)」ではないかと語られていた (Proust, 1990: 338/13-249)。ジュネットは、ブルースト論でもある、『物語のディスクール』の結尾で、ブルーストの語り手が到達したそうした考えを受けて、次のように書いている。

レシ (物語のディスクール) の真の作者は、単にレシを物語る者だけに限られているわけではないのであり、それと同時に、ときにはそれ以上に、レシを聴く (écoute) 者でもあるということなのだ。そして、レシを聴く者が必ずしも、語りかけられている (on s'adresse) 者というわけでもない——いつだって隣には (à côté) 誰かがいるものだ。(Genette, 1972: 267/308)

本稿で扱った「読み手」は、語り手の呼びかけの受け手 (narrataire) ではなく、まさに言葉を聴く存在である。書き手は読み手に呼びかけない、語りかけない。にもかかわらず、読み手は、書き手の存在を感じるだろう。読み手は、書き手が語りの主体になるのではないのと同じように、書き手の発話行為の受け手という単に受動的なポジションにおさまるわけではない。読み手は、物語世界のなかに「自己」を読み取る、「自己」を見いだす存在になるのである。

ブランショは、カフカが『死刑宣告』以降、作品を、一人称から三人称で書くようになったことに注目して、書き手は、「わたしは」という主語＝主体の位置ではなく、三人称という他者のなかにこそ「自己」を見出すことができると主張した (Blanchot, 1949 : 28-30/12-15)。書き手が、「自分自身から遠ざかるほどますます自分が現存する (présent) かのようにすべてが起こる。虚構の物語は、それを書く者の内部に、隔たり (distance)、(それ自身虚構の) 間 (intervalle) を設けるのであり、それがなければ物語は自らを表現することはできないだろう」、と書いている。本稿もまた、三人称、過去形のもつ隔たりの重要性を指摘してきた。ここでも、単に人称の問題に還元されない、語りのディスクールにおける根本的な「自己」の問題が提起されている。「わたしは」と主張する、アクチュアルな世界での主体とは違った、三人称の他者のなかに見出される「自己」とはいったいどのようなものなのか。逆に、一人称小説でも、書き手の立場からすれば、語り手の「わたし」は他者となりうるのであり、そのずれに「自己」を見出しうるのかもしれない。こうしたことは興味深い問題を提起するのだが、それについては、機会を改めて丁寧に論じる必要がある。

(本稿は、2017年7月8日に東北大学文学研究科で行われた講演をもとにしている。講演後の質疑応答や、自由間接話法に関する拙論を取りあげた、7月16日での研究会において、貴重なご意見が出され、そうしたご意見も踏まえて、大幅な追加が加えられている。ご意見をくださった方々に感謝したい。)

## 参考文献

- 阿部宏 (2017) 「作中世界からの声—疑似発話行為と自由間接話法」、平塚徹編『自由間接話法とは何か——文学と言語学のクロスワード』ひつじ書房、99-142頁。
- 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、139-179頁。
- (2001) 「デュクロの語用論 3」、『防衛大学校紀要 (人文科学編)』第83輯、19-49頁。

- (2004) 「語り手のポジション」『防衛大学校紀要（人文科学編）』第88輯, 123-171頁。
- (2005) 「読み手のポジション—ビュートルの『心変わり』を手がかりに—」、『仏語・仏文学論集』第40号、上智大学フランス文学科、107-129頁。
- (2006) 「語りの流れとその切断」、『仏語・仏文論集』第41号、上智大学フランス文学科、127-147頁。
- (2007) 「フィクションと読みの体験」、『仏語・仏文論集』第42号、上智大学フランス文学科、155-178頁。
- (2011) 「近代小説の叙事詩的な側面—エミール・ゾラの『獣人』を手掛かりに—」、『仏語・仏文論集』第46号、上智大学フランス文学科、65-90頁。
- (2015) 『〈冒険〉としての小説』水声社。
- (2016) 「語りの言語とは何か?」、東郷雄二・春木仁孝編『フランス語学の最前線4』ひつじ書房、341-379頁。
- (2017) 「小説における自由間接話法」、平塚徹編『自由間接話法とは何か——文学と言語学のクロスワード』ひつじ書房、49-97頁。
- Aristote (1980) *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil. (アリストテレス『詩学』・ホラーティウス『詩論』、岩波文庫、1997年)
- Auerbach, Erich (1946/2001) *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 10. Auflage, Tübingen und Basel, Francke Verlag. (エーリッヒ・アウエルバッハ『ミメシス——ヨーロッパ文学における現実描写』下巻、筑摩書房、1967年)
- Banfield, Ann (1982) *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul. (Banfield, A., *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995)
- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil. (ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』みすず書房、1985年)
- (1984) *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil. (ロラン・バルト『言語のざわめき』みすず書房、1987年)
- Benveniste, Émile (1966) *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris, Gallimard. (エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』みすず書房、1983年)
- Blanchot, Maurice (1949) *La part du feu*, Paris, Gallimard. (モーリス・ブランシヨ『焰の文学—火の部分』紀伊国屋書店、1958年)
- (1959) *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ». (モーリス・ブランシヨ『文学空間』現代思潮社、1962年)
- Deleuze, Gilles (1993) *Critique et crinique*, Paris, Minuit. (ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』

- 河出書房新社、2002年)
- Ducrot, Oswald et al. (1980) *Les mots du discours*, Paris, Minuit.
- Flaubert, Gustave (1980) *Correspondance II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».  
(ギュスターヴ・フローベール 『ボヴァリー夫人の手紙』 筑摩書房、1986年)
- Genette, Gérard (1969) *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points ». (ジェラルール・ジュネット 『フィギュール I』 水声社、1991年)
- (1972) *Figures III*, Paris, Seuil. (ジェラルール・ジュネット 『物語のディスクール』 水声社、1985年)
- (1983) *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil. (ジェラルール・ジュネット 『物語の詩学——続・物語のディスクール』 水声社、1985年)
- Hamburger, Käte (1957/1987) *Die Logik der Dichtung*, 3. Auflage, München, Deutscher Taschenbuch. (ケーテ・ハンブルガー 『文学の論理』 松籟社、1986年。Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986)
- Hamon, Philippe (1993) *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
- 春木仁孝 (1999) : 「半過去の統一的理解を目指して」 『フランス語学研究』 第33号、15-26頁。
- Heidegger, Martin (1927/2001) *Sein und Zeit*, 18. Auflage, Tübingen, Max Niemeyer. (マルティン・ハイデッガー 『存在と時間』 上、ちくま学芸文庫、1994年)
- (1956) *Was ist das – Die Philosophie ?*, Tübingen, Günther Neske Pfullingen. (マルティン・ハイデッガー 『哲学とは何か』 理想社、1960年)
- (1959) *Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe*, Bd. 12, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (『ハイデッガー全集 第12巻 言葉への途上』 創文社、1996年。『言葉についての対話』 平凡社ライブラリー、2000年) (略: GA 12)
- (1984) *Grundfragen der Philosophie. Gesamtausgabe*, Bd. 45, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (『ハイデッガー全集 第45巻 哲学の根本的問い』 創文社、1990年) (略: GA 45)
- (2009) *Das Ereignis. Gesamtausgabe*. Bd. 71, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (『ハイデッガー全集 第65巻 哲学への寄与論稿』 創文社、2005年) (略: GA 65)
- 國分功一郎 (2017) 『中動態の世界——意志と責任の考古学』 医学書院。
- 前島和也 (1997) 「時制と人称: 半過去の場合」、『慶應義塾大学日吉紀要フランス語フランス文学』 第25号、117-144頁。
- 森本浩一 (2007) 「知覚のリアリティ——『芸術としての力への意志』に見るハイデッガーのアート哲学」、『東北大学文学研究科研究年報』 第56号、206-230頁。
- (2016) 「再現のリアリティ」、『東北大学文学研究科研究年報』 第65号、77-104頁。
- 森田亜紀 (2013) 『芸術の中動態——受容／制作の基層』 萌書房。

- 大久保伸子 (1990) 「語り手の時制としての単純過去」、『茨城大学教養部紀要』第 22 号、291-315 頁。
- Proust, Marcel (1978) *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».  
(マルセル・プルースト『プルースト評論選 I 文学篇』ちくま文庫、2002 年)
- Rabaté, Dominique (2010) *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti.
- Rabatel, Alain (1997) (1998) *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Rancière, Jacques (1998a) *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette.
- (1998b) *La chair des mots. Politique de l'écriture*, Paris, Galilée. (ジャック・ランシエール『言葉の肉——エクリチュールの政治』せりか書房、2013 年)
- Saussure, L. de, et Sthioul, B. (1999) «L'imparfait narratif : point de vue (et images du monde)», *Cahiers de praxématique*, no. 32, pp. 167-188.
- Staiger, E. (1966) *Grundbegriffe des Poetik*, Zürich, Atlantis-Verlag. (エミール・シュタイガー『詩学の根本概念』法政大学出版局、1969 年)
- 陶久明日香 (2004) 「ハイデッガーにおける第一の始元の根本気分——「驚愕」——について」『学習院大学人文科学論集』第 13 号、1-22 頁。
- 東郷雄二 (2010) 「談話情報管理から見た時制—単純過去と半過去」、『フランス語学研究』44 号、日本フランス語学会、15-31 頁。
- Weinrich, Harald (1964) *Tempus : Besprochene und erzählte Welt*, 5. Auflage, Stuttgart, Kohlhammer (ハラルド・ヴァインリッヒ『時制論—文学テキストの分析』紀伊国屋書店、1982 年。Weinrich, H. *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973)

## 引用作品

- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*. Paris, Gallimard, 2001, coll. « Folio classique ». (フローベール『ボヴァリー夫人』山田壽訳。河出文庫、2009 年)
- *L'éducation sentimentale*. Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1965. (フローベール『感情教育』下、山田壽訳。河出文庫、2009 年)
- *Hérodias, Trois Contes*. Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classique », 2003. (フローベール「ヘロディア」『三つの物語』太田浩一訳。福武文庫、1991 年)
- Proust, Marcel (1990) *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ». (マルセル・プルースト『失われた時を求めて—見出された時 II』鈴木道彦訳、集英社文庫、2007 年)
- Saint-Exupéry, Antoine de (1946/1999) *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (ア

ントワース・ド・サン＝テグジュペリ『星の王子さま』石井洋二郎訳、ちくま文庫、  
2005年)

(訳は、既訳のあるものについてはそれに従った。ただ、必要に応じて、一部改  
変したところがある。)