

Non-reportive Styleの離陸

栗原 裕

1. Non-reportive Style

感情形容詞あるいは感覚形容詞と呼ばれる形容詞群がある。「寒い」「暑い」「悲しい」「嬉しい」「淋しい」「楽しい」の類である。日本語の場合、この種の形容詞には人称制限という特異な条件があって、その主語に1人称は取れるが、2人称3人称は取れない。「私は悲しかった」は自然であるが、「君／彼は悲しかった」は不自然である。ただ、これが物語の文中では人称制限におかまいなく不自然でなくなる。これは不思議なことである。

Kuroda (1973) はこの文が *reportive style* でなく、*non-reportive style* (よりよき名称がないので差し当ってこう呼ぶと断っている) で述べられているということではないかと考える。そうであるとすると、談話の延長で物語を考えてきた物語研究は根底を考えなおさなければならなくなる。

言語学が前提にしてきた言語行為は、発言者と発言受容者のあいだに交わされる発信―受信のコミュニケーションである。文法理論もしたがってコミュニケーションをモデルに組み立てられてきた。物語研究からこぼれ出てきた言語事実は現行の文法理論を逸脱するのではないか。このあと、Kuroda (1976) は物語理論の根底に省察を加え、言語理論の根底の

組み替えをも図っている。

Kuroda (1973) は日本語の感情形容詞の人称制限が解除される場合が2つあると言う。1つがこの文が引用されてより大きな文のうちに嵌め込まれた場合、もう1つがここで問題にしようとしている物語のなかに出る場合である。より大きな文に嵌め込まれた場合として、「彼は悲しかったのだ」を例示している。これで十分であるが、例はいくらでも重ねることができる。「—だろう」「—という」「—はずだ」「—にちがいない」等々。要するに、これが嵌め込まれた大きい文は1人称の判断や疑問を表現することで、*reportive style* を維持する文になっているということにほかならない。さらに、念を押す助詞「よ」は1人称感情形容詞構文には付くが、2、3人称の構文には付かないことも指摘している。

Kuroda (1973) は感情形容詞構文「悲しかった」が感情動詞構文「悲しがった」と人称分担をしていることも指摘していて、このこともあって、日本語の感情形容詞の人称制限が日本語の文法事実を成すと考ええる。これに基いて、*reportive* と *non-reportive* の2つの *style* が日本語の文法事実根拠を置いた文法理論にかかわる概念であると考えている。

時を同じくして、Banfield (1973) は話法の研究をしていて、一定の結論を得て

いた。直接話法—間接話法は引用の対照的叙法として扱われてきたが、両者は本質を異にすること、すなわち、直接話法は模倣的であって、表出であるとともに伝達であるのに対して、間接話法は解釈的であって、表出でも伝達でもなく、ほかならぬ *narration* であること、これを明らかにしていた。

Kuroda (1973) は日本語に見られた *reportive style* と *non-reportive style* の差異を示す文法事実に相当するものが他の言語にも存在するにちがいないという予想を述べていた。この予想を受けて、Banfield は英独仏語の文法にまさにこの2つの *style* の区別が現われると認定した。それが「描出（体験／自由間接）話法」と呼ばれてきた言語現象で、自身の与えた英語名称 *Represented speech and thought* (RST) の文法を集中的に追求することとなり、その集大成が Banfield (1982) であった。物語の言語は *narration* と人物の発話と思惟の *representation* とによって織りなされた言語体で、コミュニケーションのモデルには乗らない、と言うのだ。その文を“*unspeakable*”と称する所以である。

Kuroda (1973) が *non-reportive style* を日本語に想定したとき、描出（体験／自由間接）話法を知らないままに他の言語にもこの *style* の存在を示す文法事実が存在するかもしれないと予想したとして、後になって Banfield (1982) はそのことをいっそう驚くべきことであると評価し感嘆を表明している。

しかし、この話法を知らなかったというのは考えにくい。Kuroda (1979) に前記論文を再録するにあたり補遺を付して

この話法についてコメントを加えているところを見ると、思い描いている *non-reportive style* とすれ違っているようである。この言語現象が文学批評および文学理論の分野でもっぱら引用と話法の文脈で第3の話法と考えられていたことが明らかに影響している。*Non-reportive style* はもっと広い性格を呈するだろうと認識して、この問題は「*quotation* の種々の様式という限定的な問題ではなく、*omniscient narrator theory* (これには賛成しないが) の提起する一般的問題領域と比較すべきであるように、私には思われる」と言っているのである。

この文脈から Kuroda も Banfield も当然接触することになるのが、Benveniste と Hamburger である。

Benveniste (1966) はフランス語動詞の時制を論究するなかでフランス語に特有の *aorist* に言及する。歴史叙述専用の動詞時制で、文法は「単純過去」呼んでいる。発言者—発言受容者のあいだの交信を *discours* と言い、他方、発言者—発言受容者を排除した完全に客観的な歴史事実の記述を *histoire* と呼ぶ。コミュニケーションの痕跡を消し、ただ事件を客観的に写し出す独立した *non-reportive* の言語体が存在して、その言語体には徴表として *aorist* という専属の時制が使われるというのは驚くに値いする。もちろん、物語や小説がただちにこれを擬装し利用するのはまったく当然である。

そういう羨ましき徴表がなくても、歴史叙述の典型は「建武中元二年倭奴国奉貢朝賀使人自称大夫倭国之極南界也光武賜以印授」(後漢書) のような公文書体裁になるであろう。ドイツ語もまた *aorist*

に相当する文法的仕組みを持たないが、客観叙述の典型はこのようなものになるはずである。そして、Hamburger(1968²)が追求の対象とするのはすでに文学によって汚染されたフィクションの言語の特徴である。現実には根拠を持った発言主体のいる言語体を *Aussage* と呼び、現実には根拠を持たず発言主体不在の言語体を *Erzählen* と呼んだ。こちらがいわゆる3人称物語の言語体のことである。

Benveniste と Hamburger とは専門分野を異にし相互に参照もないままで、したがって力点の置くところも異なっているが、*Aussage* と *discours* が前提とする発言者と発言受容者のあいだのコミュニケーションを疎外した言語行為の世界を画定しようとしている点が共通である。*Aussage* はたぶん *discours* に相当するが、*Erzählen* は *histoire* 包含しつつ、はみ出す夾雑物の多い概念である。

描出(体験／自由間接)話法について Kuroda と Banfield の評価は同じではないが、最終的にコミュニケーションのモデルに乗らない non-reportive style の存在をもって言語理論と物語理論とに根本的修正を図っている。

2. Austen(1813) と Woolf (1925)

フィクションの言語が形成されるにあたってなにかあったか、見やすいのを理由に、いまイギリス文学の場合を眺めてみる。自覚的に、あるいは確信的に、確実に新しい1歩を踏み出した作家が2人いた。1人が Jane Austen で、もう1人が Virginia Woolf である。Austen はきわめて自然に描出(体験／自由間接)話法を使いはじめ使いこなしている。その100

年後、Woolf は小説の革新を目指してこの話法を究極に近いところまで研ぎすませた。Austen は家族の食卓の端を使って家族のなかで書き、Woolf は夫の理解と支援のもとにプライヴァシーの確保された自分自身の書斎で書いた。そういう違いはあるが、この件にはジェンダーの因縁を感じないわけにいかない。

つぎは Austen が姉の Cassandra にあてた1813年1月29日付けの比較的長い手紙の中間の部分である。

……本の届いたその日にミス・ベンが来て夕食を共にしました。夕刻は寄ってたかってこれを標的にかなりおしゃべりし、彼女に最初の巻を半分読んで聞かせました……幾個所か誤植がありますし、ときに「彼が言った」「彼女が言った」と入れたほうが *dialogue* が即座に明確になるだろうと思われかもしれませんが、「わたしは自分の頭でちゃんと考える力を持っていないような／そういうお馬鹿さんのためには書きません」(Walter Scottからのもじり)。第2巻は期待以上に短くなっていますが、この部分は *narrative* の占める割合が多くなっていますから、違うのは中身でなく外見です。でも、きわめて上手に刈り込みをしていますから、全体でも前作の *Sense and Sensibility* より幾分短くなっているはずと思います。

話題になっているのが第2作の *Pride and Prejudice* である。ここには重要なことが無造作に述べられている。

第1点は、人物の発言を伝えるとき、いちいち「彼／彼女が言った」と断わらなければならないのがうっとうしいから、削れるところは削った、と言っているこ

とである。人物たちが交わす社交の会話
が洒脱で生彩に富み、これがこの作家の
魅力をなしている。直接話法で、発言者
と発言行為を示す主節（伝達部）と発言
自体を示す補部（被伝達部）とからなる。
作家の立場からすれば、被伝達部こそが
伝えたい重要部分であって、伝達部は適
宜変奏を加えるにしても、重心をかけ続
けられない。それで上のような発言にな
る。当該作品を点検してみると、確かに
省いている箇所はあると認められる程度
である。省きすぎれば、いちいち把握に
時間を要することになる。直接話法を用
いて談話を生の形で伝えるというのは
典型的な *reportive style* に則っている。
それに対し、主節（伝達部）を削除し補
部（被伝達部）を独立させたとき、それは
reportive style を脱し、人物のことばだ
けが宙に浮いて現示を荷うことになる。

第2の点は、3巻本の中巻において語
りの割合を多くして短縮を図った、と
言っていることである。どの箇所をどの
程度短縮しているかは突きとめようが
ないが、中巻が上下巻より薄いのは確か
である（現行のペンギン古典文学版で
20ページほど薄い）。全体で *Sense and
Sensibility* より薄いというのも確かだ
る（ほぼ同じ組みの同版で10数ペー
ジ薄い）。問題は語りの占める割合。す
なわち、得意とする直接話法による社交
場面の会話の再現に身を委ねると、物語
の進行が緩慢になる。直接話法で報告
者と登場人物とに分担されていた伝達
部と被伝達部とを報告者のことばに一
本化して、その責任において報告するこ
とになれば、物語の進行を明瞭にし進行
の時間を短縮することができる。われわ

れは際立つところだけを見て、前者を
representation、後者を *narration* と呼ん
でいるが、正しくは *representation* の部
分も *narration* の一部としてそのなかに
包摂されている、と言うべきである。

複数の人物たちの多元的な発話をその
まま生かして構成される場面を単独の語
り手が一元的に要約して伝え直すこと
を *narration* 化と呼ぶならば、Austen の
小説はこれを大掛かりに行うことで出発
している。Austen の教養を形成した1つ
が芝居であったとして、もう1つが先行
作家たちの書簡体の小説であった。最初
の作品が書簡体の *Lady Susan* である。そ
して、*Sense and Sensibility* と *Pride and
Prejudice* の10数年前の初稿 *Elinor and
Marianne* と *First Impression* もまた書簡
体だったと言われている（原物は残って
いない）。書簡体小説はまさしく複数の
人物たちの談話を手紙の形にした少々長
目の発話を直接話法で伝える行為で成っ
ている。その発話を編集し構成するのが
報告者の役割であった。これら直接話法
で構成される世界を一気に語り手の立場
から語り直してしまうことで成り立って
いるのが Austen の作品である。人物た
ちのことばをそのまま生かすのも、煎じ
つめて伝えるのも語り手次第、すなわち
すべてを生み出す作家の裁量次第であっ
た。だからこそ、現実の物語作品におい
ては両者を取り混ぜて、緩急伸縮自在の
作品形成になっているのである。

この延長上に、Austen はきわめて自然
に描出（体験／自由間接）話法を導入す
る。つぎは *Pride and Prejudice* の中央（中
巻の11章）、愛の告白をした Darcy を追
い帰したあと1人残された Elizabeth の

思惟である。

The tumult of her mind was now painfully great. She knew not how to support herself, and from actual weakness sat down and cried for half an hour. Her astonishment, as she reflected on what had passed, was increased by every review of it. That she should receive an offer of marriage from Mr. Darcy! that he should have been in love with her for so many months! so much in love as to wish to marry her in spite of all the objections which had made him prevent his friend's marrying her sister, and which must appear at least with equal force in his own case, was almost incredible! it was gratifying to have inspired unconsciously so strong an affection. But his pride, his abominable pride, . . .

まず“The tumult of her mind”とあり、すぐに“her astonishment”と続き、そのあと信じがたいと言う驚愕の内容を伝える3つの文（正確に言えば、より大きな文の部分をなす小さい文2つとより大きな文全体と）がそれぞれ感嘆符を伴ってたたみ重ねられている。Austenによる最初の描出（体験／自由間接）話法であるが、すでにほとんど典型的な姿を呈している。そして、このあとこの作品中でも後続の作品中でもこれを多用する。Austenの先行作家たちの作品を精査してこの話法の先行例が発見される可能性もなくはないが、当面はAustenにこの話法の開拓者の手柄を認めておいていいであろう。

これから100年、時勢遷り、創作は無

自覚になされるわけにいかなくなっていた。Virginia Woolfによれば、1910年に人間の性格が変わったという。小説の中心が人物であり人生であることは不変であるが、人物も人生も昔のようにいかなかったしまっていた。ヴィクトリア朝の巨匠たちの単純明快な人物造型では素朴にすぎ、とくにドストエフスキーを知ってしまったあとでは空虚であり、エドワード朝の巨匠たちは社会の問題を前景としたが、その結果人物造型が浅薄である。このことを確認した上で、ジョージ朝の若手の旗手は現代小説の向かうべき方向を思索し、その思索を踏まえた作品を送り出した。

小説の要は人物であり人生、そして人物とは外界の刺激に対する反応の束であるという把握である。評論“Mr.Bennet and Mrs.Brown”(1923) および“Modern Fiction”(1925)を見るのが適切である。以下は“Modern Fiction”から。

内側を見てもよ、そうすれば、人生は「このようなもの」であることから大きく違って見える。普通の日の普通の精神をちょっと調べてみよ。精神は無数の印象を受ける——些細であったり、幻想的であったり、はかなきものであったり、あるいは鋼の鋭さで刻まれたものであったりする。それは四方八方からやって来て、さながら絶え間ない無数の原子の雨だ。そして、降り注ぐとき、形を帯びて月曜日のあるいは火曜日の人生となるとき、アクセントは昔と違ったところに置かれる。重要な瞬間はここではなくあそこに行った……人生は輝く光輪、半透明の被いで、意識の始まりから終わりまでわれ

われをとり囲んでいる。この変化して止まない、この未知で無限の精神を、いかなる脱線や錯綜を示そうとも、できるだけ異質的なものを混じえずに伝えるのが、小説家の仕事ではないか。強烈で確信的な弁論である。「精神」「印象」「意識」がキー・ワードだ。

この思索を練る傍ら並行して手がけていたのが*Mrs. Dalloway* (1925) で、発刊は評論集と同年であった。その冒頭。

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. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning—fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter

Walsh said, “Musing among the vegetables?”—was that it?—“I prefer men to cauliflowers”—was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace—Peter Walsh. . . .

主人公の夫人が夕刻のパーティのために花を準備しようというところから始まる。第1パラグラフはただ1文のいわゆる標準的な間接話法文である。第2パラグラフ最初の文の頭の理由を示す接続詞は前文の主節に対する理由説明でありながら、その実、従節に対する理由説明である。続く2つの短文から成る第2文も同じ、すでに夫人の思惟である。第3文中の挿入節 “thought Clarissa Dalloway” は思惟の主体の姓名を明らかにすることを兼ねて思惟であることを確認するもの。間接話法の主節(伝達部)を格下げして、重心を軽くしている。それによって、被伝達部の自由度が増し、感嘆の呼吸が直接表出されることになっている。主節が文頭にあれば、この被伝達部をそのまま従文にすることができない。実に巧みである。時制と人称は過去および回想の大過去と3人称という大枠が崩されないままに、3人称で表示される夫人の当日の感覚と思惟が展開されている。

試論 “Modern Fiction” と小説 *Mrs. Dalloway* とは相互に一方が他方に対して注釈となる。前者は戦後の現代小説のマニフェストであるとともに、出版を目前にした自作の弁明であり、後者は前者の理屈を実証して見せるものであった。作品は第1次世界大戦終結後の1923年6月中旬の水曜日、ロンドンのウェストミンスター地区の邸宅に住まう国会議員夫

人の1日の出来事ということになっている。人間の精神生活の豊穡を見、できるだけ異質外的なものを混じえず伝える、すなわち、外在するものとしての事件と事実を直接伝えるのではなく、それが人物に引き起こす感覚と思惟を描き出すことで、人物を、そして人生を描き出そうと試みているのである。この理念と実践は後続する作品群に引き継がれ、*To the Lighthouse* においてさらに際立つ。

3. Non-reportive Styleの離陸

槇は準急“石見”にのった。それは山陰道と平行して日本海ぞいをひた走り、二時間半ののちの16時7分に宍道に着くことになっていた。

その日は数日つづいた天気が一変して雨もよいとなり、ワイシャツ一枚では肌ざむさをおぼえた。夏の間中を洋服だんすにつるしておいた上衣に、槇は久しぶりで腕をとおしていた。ナフタリンの臭気を気にしながら、鳥取駅のホームで買ったピースに火をつけた。

……鳥取県警のこの刑事は冬の海が好きであった。山陰に生まれ育った槇は、人間の生き方のきびしさを、荒れ狂う冬の海からおしえられた。人生に疑問を感じたり、事件の調査がゆきづまったりしたとき、それが冬であるならば、浜坂の砂丘へおもむいて海を見ることがにしていた。今日の日本海は、彼の好きな冬の海に似ていた。

(鮎川哲也『砂の城』角川書店、文庫)
現在、作家たちはこのような文章をたぶん無意識に駆使しているが、これは物語史あるいは小説史の最初から与えられていたものではない。はじめて、小説と呼ん

でいいようなものが生み出されたとき、虚構の語り手が自身の体験を語るか書くかするという形でしか、虚構は構想できなかった。つまり、談話か手紙か手記という日常に存在していた形式の転用によるしかなかった。そして、作者はその引用者(筆記・編集者)のふりをすることで、虚構の語り手の体験の内容に虚構の自由を保証した。けれども、伝えられる体験そのものがどんなに突飛なものになっても、それが談話・手紙・手記という形をとるかぎり、現実の談話・手紙・手記の言語から出ることができない。

こういう虚構の語り手による1人称の表現である談話・手紙・手記が、筆記・編集者に代わってさらに別の虚構の語り手によって語りなおされたらどうなるか。その結果、得られる典型的な表現の型はこういうものになるであろう。

④槇は言った―「わたしはワイシャツ一枚では肌ざむさをおぼえた」

[直接話法]

⑤槇はワイシャツ一枚では肌ざむさをおぼえたと言った。 [間接話法]

⑥槇はワイシャツ一枚では肌ざむさをおぼえたという。 [焦点移動]

⑦槇はワイシャツ一枚では肌ざむさをおぼえた。 [源泉削除]

④⑤⑥はreportive styleの文であり、源泉削除された⑦はnon-reportive styleの文である。⑦は、結果的に、④のかっこ内に示された槇のことばの「わたし」を「槇」に変えただけという様相を呈する。1人称を3人称に翻訳したものに等しい。主語が3人称の表現でありながら、述語が1人称について妥当する内観的表現になっている。主語と述語のあいだに、あ

るなじみにくさがある。

人物の発話と思惟を伝えるとき、発話には〈言う〉の系列の記号を、思惟には〈思う〉の系列の記号を用いる。人物の発話を「と言った」と直接話法で再現的に伝えることもできれば、「という趣旨のことを言った」と間接話法で解釈的に伝えることもできる。このかぎりではどちらも *reportive style* であると言っていい。これに対して、人物の思惟を同じように「と思った」と伝えたつもりになった途端に、それは *non-reportive style* に転換してしまう。もし *reportive style* を維持しようとするなら、「と思ったのだ／だろう／という／そうだ」のように引用することで *reportive style* の文脈に流し込まなければならない。「彼は悲しかった」とまったく同じ構造である。

けれども、ひとたびこれを作家の作る立場から見れば、「と言った」と「思った」のあいだに実質的相違があるとは思えない。言った人物も思った人物も作家がこしらえた人物であり、人物の発話も人物の思惟も同じように作家がこしらえたものである。作家からすれば、重要なのは言った内容、思った内容である。作る側からすれば、「と思った」と書くことに「と言った」と書くこと以上の困難や抵抗があるとはとても思われない。

Non-reportive style の徴表の例として、Kuroda (1973) はほかに日本語の反照詞「自分」の振る舞いと反射的で非反省的な感覚の直接提示の例をあげていた。事例が少ないままであるが、日本語の感情形容詞とともに〈思う〉系の思考・感覚動詞に伴う人称制限を突破することが *non-reportive style* に大きな展開を約

束したのではないか。いや、それは逆で、コミュニケーションのモデルで物語を話す報告者が不在になったことにより人称統制の根拠が消失したと言うべきかもしれない。結果は同じである。

〈思う〉系の思考・感覚動詞の人称制限を外してしまったとき、物語や小説は当初に思ってもいなかったほどの沃野の存在を知ったのではなかったか。たぶん、もともとは報告者はいたのだ。語り手もまたいたのだ。現在でも、それらがすべていなくなったわけでないことが、それを示している。物語や小説における語り手の不在は歴史記述における語り手の不在とは様相が異なる。それは Benveniste の言う *histoire* の叙述と Hamburger の言う *Erzählen* の叙述の違いでもある。

Reportive style のなかに生きていた物語・小説が1点の綻びを得たとき、*reportive style* がない自由を手にする契機を得た。それが *non-reportive style* であり、その探究と開発がその後の物語と小説の辿った経過であった。ただ、それは *histoire* の理念型が示す「絶対客観」の *non-reportive style* とは対極をなす、いわば多元的な「絶対主観」の *non-reportive style* だと言える。

語り手の存在と人称の法則を前提にした *reportive style* において人称の制約が破られたとき、1人称の主格が失われるとともに語り手の存在も同時に消失することになるのは避けることができない。それにもかかわらず、3人称と過去形とは残っている。彼と過去、この2つの特徴は物語と小説の初源を引きずっているのかもしれない。あるいは、それ以前の交信の残影を手離すことができずにいる

ということなのかもしれない。それらは、基点となる reporter / narrator を失ってもなお、いわば尾鯐骨のように、「絶対人称」と「絶対過去」として物語と小説を支えている。それがフィクションの人称と時制にほかならない。

語り手が不在となれば、omniscient narrator もまた存在根拠を失うことになるが、この概念にはもともと無理が付きまどっていたように思われる。

つぎは James Joyce, *Dubliners* (1914) に収められた短篇“Eveline”の冒頭。

She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired.

典型的な3人称物語で、標題の人物が重大な決断を前にして逡巡している様子を伝えるための状況設定の部分である。語り手がいて彼女の姿勢を reportive style で伝えているかと思うのも一瞬で、第2文の後半「彼女の鼻腔には埃っぽいクレトン更紗の臭いがあった」となると、局外者の語り手が語る内容にふさわしくない。先に引いた鮎川哲也の「ナフタリンの臭気を気にしながら」と同列である。それでこれを通常の語り手の手に負えないからというので、omniscient narrator に帰するしかなかった。これを評価するならば、この言語事実を正体不明の omniscient narrator を作り出してそれに帰するだけでそれ以上に出られていないこと、この場合の「彼女の鼻腔のなか」を伝える理由を求めて介助者たる omniscient narrator を頼るとすれば、意

図しない滑稽を伴ってしまうこと。効力がなく、わざとらしさが残るだけである。

つぎは Ernest Hemingway, *In Our Time* (1925) の収められた短篇“A Very Short Story”のこれまた冒頭。

One hot evening in Padua they carried him up onto the roof and he could look out over the top of the town. There were chimney swifts in the sky. After a while it got dark and the searchlights came out. The others went down and took the bottles with them. He and Luz could hear them below on the balcony. Luz sat on the bed. She was cool and fresh in the hot night.

これも典型的な3人称の物語。場所はパドヴァの野戦病院、「彼」というのが若い傷病兵で、「ルズ」というのがその看護婦である。暑い日の夕刻、仲間たちがベッドごと彼を屋上に運んでくれたあと、下で酒盛り。仲間たちは2人の仲を知っていて、気を効かせてくれているらしいのである。

第1文からして、語り手がその立場から語るという reportive style とは遠く、they と him の正体が不明のまま。そのあとは彼の目に捉えられた景色、彼とルズの耳に捉えられた下のバルコニーの談笑である。パラグラフ最後の文を語り手の語る中立客観的な表現と取るなら誤読である。ベッドの主はけがを負って治療中の若い兵士、横たわっていても起き上がっていてもいいが、その傍に看護婦が坐っている。最後の文は身体接触にもとづいた彼の側の直接感覚の直接表出でなければならない。これもまた、その由来

をomniscient narratorに求めるのは回りくどくわざとらしい。

フィクションを提供するとき、reportive styleをとる場合には、発信者（と受信者）をもまたフィクションの内部に明示しなければならないという制約が付く。体験談、目撃談、伝聞談として提供する場合である。発信源を明示しないままreportive styleで提供される場合があるが、場合によって危険であり、どこかで足を出してフィクションの内部に閉じ込めておくことが必要である。読者はreportive styleのフィクションには局外者として接する。作者もまたそうである。

それに対して、non-reportive styleで提供されるフィクションはそもそも発信源を断たれてreportiveの機能を持たない言語体であるから、その言語体は作者に直結直属するように、読者にとっても同じ位相を示す。それにもかかわらず、作者も読者も最初から発信—受信とは無縁の局外者としてこの言語体に接する。

この言語活動の非当事者性あるいは局外者性——これがフィクションの在り方である。

芥川龍之介「羅生門」は巧妙に作られた作品で、物語理論の試金石である。細部に立ち入れないが、この作品はnon-reportive styleで書かれた物語の上にreportive styleで書かれた言説を/uploadせしていると言ったことができないであろうか。作家がnon-reportive styleで物語を作る。フィクションの創作に不可避免的に伴う作家の意識の自己分裂を経て、分裂を起こしたもう1人の作家が読者にその物語の解説を加えながら、non-reportive styleで書かれたフィクションの授受を

実演しているということである。

References

- Banfield, Ann (1973), 'Narrative style and the grammar of direct and indirect speech,' *Foundations of Language*, vol.10, pp. 1-39.
- (1982), *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Benveniste, Emile (1971), *Problems in General Linguistics*, Mary Elizabeth Meek (trans.) Coral Gables, Fla., University of Miami Press.
- Hamburger, Käte (1973), *The Logic of Literature*, Marilynn Rose (trans.), Bloomington and London, Indiana University Press.
- Kuroda, S. -Y. (1973), 'Where epistemology, style and grammar meet: a case study from the Japanese,' in P. Kiparsky and S. Anderson, *A Festschrift for Morris Halle*, New York, Holt, Rinehart & Winston, pp. 377-91.
- (1976), 'Reflections on the foundations of narrative theory from a linguistic point-of-view,' Teun van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam and New York, North-Holland, pp. 108-40.
- (1979), *The (W)hole of the Doughnut: Syntax and its Boundaries*, Ghent, Antwerp, Brussels, E. Story-Scientia P.V.B.A.

(大妻女子大学名誉教授)