

# 作家はいかに書き始めるか

## —書出しのストラテジー—

西田 馨

### 1. コミュニケーションとは

この小稿のタイトルと副題のつけかたは、筆者が最近大変興味深く読ませて頂いた次の二著、「小説はいかに書かれたか」(篠田浩一郎著・岩波新書)と、「ことばの働き」(ランドルフ・クワーク著・池上・豊田訳)の第二章「テキスト冒頭部ストラテジー」に触発されたものである。筆者は長い間、作家の文体に興味を抱きつづけてきたが、とりわけ作品の書出し部の文章はその作品の展開に大変大きな役割を果たしていると思うのだが、上述の二著から、この問題を考えてゆく上での有益な示唆を与えられた。

R. クワーク教授は、ことばの働きを現実の‘コミュニケーション’を基盤として考察し、その上になつてテキスト構造の分析・解明を行なっている。そして、人間のコミュニケーションの難しい点は、それが常に人間に関わるものであり、とくに重要なことは、人間の創造性を抜きにしては考えられない、ということを強調していることである。<sup>(1)</sup>

私たちが何かを伝達しようとする時、また私たちが誰か他の人が伝達しようとするを解釈し理解しようとする時には、私たちはいつも推論という不確定であいまいな課題と取り組むことになるのである。そして、この推論という作用こそ人間の創造性と密着した、コミュニケーションの正常な解釈と促進に欠かせない要因なのである。

一口にコミュニケーションと言っても、言葉によるものと身体的行為によるものとが考えられるが、ここではもちろん、言葉によるコミュニケーションをとりあげるのであり、それも書き言葉によるコミュニケーションということになる。この「話し言葉」と「書き言葉」の違いもたいへん重要である。それは、ともにそれぞれの特徴をもち、「話し言葉」に固有の性質——たとえば音声による表現(イントネーション・テンポ・リズム)や、対話における相互の視覚的なコンテキストの把握といった要素は「書き言葉」には一応欠けていると見做され、逆に「話し言葉」には、「書き言葉」特有の特徴(大文字・小文字・符号・字体)が見られない、などなどである。(もちろん、このような相互の特質はある程度は心的作用で補うことは可能であるが)

しかし、いずれの場合にせよ、コミュニケーションに有効な情報量が100%備わることは不可

能であり、現実にも、文学作品にも、ここに人生の悲劇・喜劇の生まれる要因が見られるのである。

クワーク教授は面白い例をいくつも挙げているが、その一つを取りあげてみよう。<sup>(2)</sup>

ある書店の店員に、客が

I've come for T. S. Eliot's *Family Reunion*.

(T. S. エリオットの「家族の再会」を買いに来たのですが)

と言ったところ、

Well, I don't think it's being held here, madam.

(はて、奥様、ここではそのようなことは行なわれていないと思いますが)

と店員が不審顔で答えたという。

「家族の再会」は T. S. エリオットの詩劇の一つの作品名であるが、書店員は書名を実際の会合と勘違いしたのである。これなどもむしろ、書き言葉の方が正確な伝達をなす例であろう。

ただここで筆者が考えたいことは、書き言葉による描写が話し言葉に比べて間接的である、すなわち、じかの対話のもつ生々しさに劣るということは、うらを返せばそれだけ豊かな想像力を必要とするということであり、どちらの場合にしろ、100%完全なコミュニケーションが不可能なとき、書き言葉のかきたてる想像力がある面では文学を成り立たせている要因でもあると考えたい。

それはたとえば、ジェイムズ・L・キューゲルは、その著「象徴詩と変化の手法」のなかでジェラルド・ド・ネルヴァルの「廃嫡者」という詩を取りあげてこの問題について述べている。<sup>(3)</sup>

#### 廃嫡者

われは闇深き者……男やもめ……心慰まぬ者、  
 廃れし塔のアキテーヌの王子、  
 わが唯一の星は死せり、…星座と張られたるわが琴  
 憂愁の黒き太陽は上る。

さて「アキテーヌの王子」と「わが唯一の星は死せり」とに対する読者の反応間には基本的な類似がある。どちらの場合にも、完全な理解のために必要な情報の中心的一片があるのに、彼（読者）にはそれが与えられていないと感ずる。第一の場合には王子の正体である、この一見歴史的あるいは伝説的な人物について読者はともかく聞き及んだことがないのである。第二の場合は、その後続くすべての漠然たる詩句をはっきりさせてくれるはずの、星（エトワル）の特別な「比喩的」意味である。もちろん、読者は出現する一々の詩句ごとに何時間も考えこんだりはしない。

「廃嫡者」のなかで、読者は半端な切れ端をかき集め……語り手がある人物、あるいは何物かの喪失を悲しんでおり、その語り手ははっきりとつかめない。気高く、どこかピレネの近くの華やかな人物であると仮定し……そうやって読み進んで行く。

しかし詩は、読者にとって、そのまわりに神秘のある背光を帯びる。それは、完全な理解に暗に必要とされる「欠けている情報」によるものなのである。言葉を換えれば、詩人はすべてをいわないことによって、より正確には、すべてがいわれたわけではないとそれとなく仄めかすことによって、不可解さをつくり出す。（下線筆者）

キューゲルはネルヴァルをはじめとする象徴派詩人たちの神髄は、この留保された情報効果を組織的に捜しだしたということであり、その不可解さのもつ神秘性のなかに、従前の詩にはみられなかった美と深みの根源を認めたことなのである。

しかし一般的に言って、もしこのような情報の欠落したコミュニケーションが日常的に行なわれるとしたらわれわれの住むこの世界には混乱以外の何物も生じないであろう。詩の世界にあってはじめてこれが可能なのであり、またもし散文の世界で同じようなことが行なわれるとするなら、そのような散文は限りなく詩の領域に近ずいた場合に限られるであろう。

さて、話を本題にもどして、コミュニケーションについてももう少し考えてみることにする。人間のコミュニケーションを成り立たせる基本的要素として私たちは語彙と文法をまず考える。この語彙と文法はともに単なる形式としての存在「辞書のなかの項目と文法書のなかの文例」と生の現実の中に生きた言葉としての存在である。

たとえば、「甲子園」という言葉は辞書的には一地名として取り上げられているにすぎないが、現実には「高校野球の春夏の全国大会」という地名を超えた内容をもつのである。それはある意味でいろいろな花が象徴的に人間のある特性を示したり、自然のある現象が特定の季節をあらわすのに用いられるのと同じである。（入道雲＝真夏・rose＝love）

このような言葉の象徴性はある程度普遍性をもった、日常的なものであればとくに新奇さや驚きを人の心に与えるものではないが、抽象的な語彙的、文法的意味ではごく普通の文章が現実を背景にもつとそこに「付加価値的」な意味をもつようになるのである。

例を一つ挙げると、

## 「池田，PL に圧勝」

この記事は野球を知らない人たちには意味不明の表現にとられるであろうが、一般的には夏の甲子園での高校野球大会でのゲームの勝敗に関する記事である。しかし、この記事は単に字義的な意味を超えてセンセーショナルな意味（付加価値）をもっているのである。それは選手が10人

そこそこの四国の田舎チームが県大会で優勝し、甲子園で、あれよ、あれよ、と見守るうちに勝ちすすみ、とうとう当時常勝のPL学園を撃破して優勝したという背景的な意味を表している。これを言い換えると次のようになる。

「四国の片田舎の名もない一高校野球チーム（池田）が甲子園の全国大会で常勝の優勝候補チーム（大阪のPL学園）に大差で勝つ（圧勝）」

という意味を表しているのである。このようにして、抽象的な一つの語、一つの文は時間的、地域的コンテクストをもつことによって画期的な内容をもつにいたり、また、これが書き手と読み手という関係においてきわめて多様な反応を惹き起こすのである。

ここでコミュニケーションのもつさまざまな難しい条件を考えながら、書き手と読み手の問題、すなわち、作家と読者の関係を考えてゆくことにする。

## 2. 書き手（作家）と読み手（読者）

従来、作家の文章を分析して解説する場合に私たちのとる態度は、でき上がった製品をとりあげて、たとえば陶磁器の花瓶なら、手ざわりの感触はどうか、肩の丸みはどうか、全体のバランスはどうか、彩色の仕上がりはどうか、というように、色々な面から制作物を検討し、その出来のよし悪しを決めるのだが、そこには制作者の考えというものはあまり考慮されていないように思われる。それはみる者の目、鑑賞者の嗜好・判断がもつばら作用として働き、作家の視点の作品への介入過程といったものはまず考慮外であろう。

いろいろな作品を読んで読者は、ある作品は面白いと言い、またある作品は面白くないと言う。どこが面白くてどこが面白くないのかは、まったく読者の一方的判断で、しかもおおざっぱな感覚的、結論的判断に委ねられる。作家がどこにどのような注意を払い、どこにどのような努力を傾けたかは、ほとんど問題にならないのである。とくに選別された読者は別として、これが一般的読者の反応とみてよいであろう。これが問題点の一つであり、こんどは、これと反対に作家が読者にたいする格別の配慮なしに、独自の目的をもって独自の視点で問題を捉え、それを独特の方法で効果的に表現すべく努力する、という作家の一方的な態度というものも当然考えられるのである。これが問題点の二つめである。

トマス・ハーディは、自分の小説「テス」が思いもかけぬ反響を巻き起こしたことで、「自分の成功が予め分かっていたら、私は本当に立派な小説を書くべく努力しただろう」と述べたそうだが、ときには作家の側にも思わぬ見込み違いということもあろう。

ハーディのような体験は何らかの形で作家の生涯には付きまとうものであろうが、この時ハーディが「本当に立派な小説を書く」と言ったのは一体どういう小説を意味したのであろうか。

作家の創作意図と読者の期待とは必ずしも一致するものではないし、たとえ、作家が読者の期

待を意識しながら創作にあたったとしても、読者の反応は必ずしも作家の期待に沿うものでもないのである。

同様に、自分が思うように描き切れなかったキャラクターが批評家（読者）の眼にはよく描かれていると評価されることもある。

グレアム・グリーンの言葉を聞こう：

Always I find when I begin to write there is one character who obstinately will not come alive. There is nothing psychologically false about him, but he sticks, he has to be pushed around, words have to be found for him, all the technical skill I have acquired through the laborious years has to be employed in making him appear alive to my readers. Sometimes I get a sour satisfaction when a reviewer praises him as the best-drawn character in the story……He lies heavily on my mind whenever I start to work like an ill-digested meal on the stomach, robbing me of the pleasure of creation in any scene where he is present<sup>(4)</sup>.

（私が書き始めると、いつも登場人物の中に、どうしても生き生きとしてこない人物がひとりいるのです。この人物にはなんら心理的にうそっぽいところはないのですが、じっとして動かない。そこで押し廻してやらなくちゃいけない。せりふも探してやらにあならない。何年もかけて苦心の末に身につけた腕をふるって、この人物が読者の前に生き生きとした姿をみせてくれるように努力しました。だが、時として、ストーリーの中でこの人物が一番よく描けているなんて書評でほめられると、ほろ苦い満足を感じるのです……私が書きはじめるといつも、何か消化しきれない食物が胃にひっかかるように、この人物が心に重くのしかかり、この男が登場する場面になると私は人間を描きだす喜びが奪われてしまうのです。）（下線筆者）

この文章には、いみじくも作家と読者（書評家）の面白い関係が浮き彫りにされているようだ。作家と読者の関係は、従来、文学史的には、どちらかという作家と作品中心の文学の捉え方が普通で、読者は作品の意義を決定する重要な存在にもかかわらず無視されてきたような嫌いがある。今日では文芸（演劇を含め）のあらゆる分野で観客・読者を主体とする運動が活発である。これがひろく芸術のあるべき姿であろう。

H. R. ヤウスは

文学と芸術の歴史は、総じてあまりに長い間、作家と作品の歴史であり続けた。文学と芸術の歴史は、いわばこの分野での「第三階級」である読者、聴衆、観客を隠蔽し、あるいは

黙秘してきたのである。この「第三階級」の機能は不可欠でありながらも、それについて語られることは稀であった。不可欠というわけは、文学や芸術は、作品を受け容れ、享受し、判断を下すひとびとの経験を媒介として、初めて具体的な歴史過程となるからである。彼らは作品を容認したり、拒否したり、選別したり、忘れたりするひとびとなのである。このようにして、彼らはさまざまな伝統を形成するのだが、他方では、さらに彼らは自ら作品を生み出すことによって、伝統に応える積極的な役割を担う力をもっていることを見逃すわけにはいかない。（下線筆者）

と述べ、読者の果たす役割の大きさを説いている。<sup>(5)</sup>

ある文学作品が私たちの前に姿を現わし、最初の読者の期待にかなうか、それとも読者を失望させるかはたしかにその作品の美的価値を決定する基準となる。すなわち、読者の期待と作品との間の距離、言い換えれば、読者のもつ美意識と、一つの作品を受け入れることが、ある場合には当然読者に要求するであろう視点の転換とのずれがその作品の有効性を決定するのである。もしその作品が、読者に求める視点の転換の度合いが小さければ、それだけ読者がその作品を娯楽作品 (entertainment) として楽しむ度合いも大きくなるであろう。つまり、娯楽作品は慣れ親んだ美の再生産の要求を満足させるからであり、逆に、ある作品の芸術性が読者の美意識とある距離を保つことで成立するならば、その時、このような距離は新しい視点として歓迎されるか、または不快な経験として退けられるかのどちらかであるが、不快だとしても、やがて後の読者にあまり違和感を感じさせないようになることもある。そのような場合、読者と作品との間の距離は縮まり、とくに違和感を感じさせないようになる。そのとき、その作品の示す方向は伝統的なものと融合して、伝統に新たな息吹を与えるのである。このような例としてヤウス教授はフロベールの「マダム・ボヴァリー」を挙げている。当時の公衆は（ボードレールの分析によれば）すでにあらゆるロマン主義と関係を絶つことを宣言し、情念における偉大なものも、素朴なものも等しく軽蔑したという。彼の小説は些細な、地方的な、姦通という題材を扱ったものである。フロベールは1852年1月16日にルイズ・コレ宛に書いた手紙の中で、次のように言っている。

私が美しいと思い、作りたいと願うのは、何でもないことを書いた小説、外的な係累のない小説、ちょうど支えるものもなく中天に懸かっている地球のようにその文体の内に潜む力だけに倚っている小説、これとって主題がないか、少なくとも主題のとくに目立たない小説、出来ればこんな小説が書きたいのです。最も美しい作品とは、題材の最も希薄な作品のこと、表現が思想に肉迫していればしているほど言葉が対象に密着して姿を消していればいほど小説は美しいのです。芸術の将来はこの道を辿るものと私は信じています。<sup>(6)</sup>

だが、フロベールはロマン主義の潮流の真っ只中に生まれ育ち、その小説にはロマン主義系列の小説(Salamambo, 1862; La Tentation de Saint-Antoine, 1874)も当然のことながら含まれているのである。要するに、フロベールは「マダム・ボヴァリー」によって世に出たといつて過言ではあるまい。すなわち、彼の視点一何を如何に書くべきか—が時代の公衆の心に強く訴えたのである。もちろん、この新しい「リアリズム」作品は理想を否定し、社会秩序を維持するには欠かせないもろもろの理念を破壊するものだとして非難も受けたのである。しかし、この作家の新しい手法(非人称的語り口)は、従来の慣習を破って読者の心に新鮮な感覚をもって現実の諸問題を突き付けたのである。その斬新な手法によって見事に描き出された次の文章をよんでみよう。

しかし、彼女がしんぼうできないのは特に食事のときである。階下のあの小さな部屋でストーブはくすぶり、扉はきしみ、壁はほうぼうにしみを出し、石畳はしめっていた。生活の苦い味がそのまま皿に盛られてあるような気がした。スープの中の煮られた肉から立つ湯気にまじって彼女の魂の底からうんざりするような、煙がのぼってくるようだった。シャルルはゆっくり食った。彼女は榛の実をかじったり、肱をついてナイフの先で防水のテーブル布に筋をつけたりしていた。<sup>(7)</sup>

この文章は、ボヴァリー夫人のトストでの生活の不満が絶頂に達したところなのである。

田舎暮らしのあらゆる意味での単調さ、退屈さにどうしようもないエンマが、鬱憤のはげ口もなく、期待する願わしい生活を出み出す事件もなく、不安と絶望にとりつかれていたのである。この場面は食卓にある夫婦をきわめて絵画的に描写している。そして読者は、エンマの眼をとおしてこの場面を見ている。すなわち、直接にはエンマの心の中の動きを見ているのだが、実際にはエンマの心に同調してこの場面を見ているのである。フロベールはエンマにすべてを語らせているだけであり、そこにはフロベールの実生活はまったく含まれていないのである。フロベールの作品には作中人物や事件に関する作者の意見は全く表明されていない。作中人物が自分の考えを述べる場合にもその意見に作者が同調したり、読者にその意見に同調するように求めたりすることもないのである。

このように彼の作品には客観的な効果によって事実そのものが語られているだけである。

「マダム・ボヴァリー」が広く、多くの階層の人々にアピールし、世の脚光を浴びて読まれたとしても、それは読者自らの選沢・反応である。ここに作家独自の純粋な手法追求の道がある。

だが、文学作品はそれが読まれるべき読者を、好むと好まざるとにかかわらず、当然予期しなければならぬ。そこでこの辺で作家の方法を、読者の期待を基盤として考えてゆくことにしよう。

### 3. 読者の期待と作家のストラテジー

まず文学作品はつねに二つの対極によって成り立つと考えてよからう。すなわち、その二つとは、作家の提示するテキストと読者によるその具体化であり、そのいずれの一方が欠けても成立しないものであることがわかる。ところで、このテキストと読者の関係がいわゆる発信者と受信者という情報の一般モデルにそのまま当てはまりさえすれば問題はないが、文学作品の場合はメッセージはそう単純には行なわれ得ないで、二重の回路をへて伝達が行なわれることになる。<sup>(8)</sup>つまり、読者はテキストの意味というメッセージを自分で作成して受信するのである。ここでもう一度伝達一般の成立に関するA. モールの言葉を引用して整理してみよう。

送信者と受信者との間の基本的な伝達過程は……送信者のレパートリーから識別可能な記号をとり出し、それらを組み合わせ、伝達回路を通じて発信する。次に受信者は、受信した記号が自分のレパートリーに蓄積されている記号と同定できるかどうかを確認しなければならない。思想の伝達は、両者のレパートリーが共通している場合にのみ可能である。……だが、こうした過程が、人間の知性のように記憶や統計的な知覚能力をそなえたシステムの中で行なわれる限り、類似の記号を観察していると、徐々に受信者のレパートリーに変化が生じ、ついには送信者のレパートリーと全く融合するに至る。……従って、伝達行為は全体として見ると、受信者のレパートリーに絶えず影響を与えるという点で累積的な性格をもっている。……送信者からもっとも頻繁に発信される意味素は、次第に受信者のレパートリーに加えられ、変化をあたえる。ここに、社会・文化的な循環を起こす刺戟がある。<sup>(9)</sup>

このように二つのレパートリー間に見られる伝達過程をその可能な度合いから次の三つの型に分けて考えてみたい。

1. 両者のレパートリーが全く共通部分をもたない場合、
2. 両者のレパートリーが完全に、または、ほぼ一致している場合、
3. 両者のレパートリーが部分的に重なり合い、伝達行為によって受信者のレパートリーに変化をもたらし、共通部分を増大させる。

上記の三つの型を手がかりとし、併せて両者の視点という問題を考えながら、文学的テキストの作用を考えてみることにする。

ところで、ここでロレンス・スターンのまことに妙を得た言葉に耳を傾けてみたい。

文章とは、適切にこれをあやつれば（私の文章がその好例と私が思っていることはいま



でもありません), 会話の別名に過ぎません。作法を心得た者が品のある人たちと同席した場合なら、何もかも一人でしゃべろうとする者はないように、……儀礼と教養の正しい限界を理解する作者なら、ひとりでも何もかも考えるような差し出がましいことは致しません。読者の悟性に呈しうる最も真実な敬意とは、考えるべき問題を仲よく折半して、作者のみならず読者のほうにも、想像を働かす余地を残しておくということなのです。

私といたしましては、永遠にこの種の敬意を読者に払っている者であり、読者の想像力にも私のそれに劣らず働いていただくために、力の及ぶかぎりをしているつもりです。<sup>10)</sup>

このようにして、テキストが読者の想像力に働きかけるとき、すなわち、テキストが読者の想像能力に呼びかける場合にのみ読書の楽しみが得られるのであり、もし、このバランスがくずれると混乱が起こるのである。テキストのレパートリーと受容レパートリーが100%一致すればもはや文学作品とは言えず、また一致があまりにも遠のけばテキストは判りにくいものとなる。

さらにもう一つここで問題なのは、テキストと読者の関係は単に事物と観察者という関係では捉え切れないということである。この関係は、ある決まったコースを地図をたよりに初めてたどる旅人のようなものであり、旅人は全コースを見通すことは不可能で、そのときどきの地点での展望によってその行程を部分的に確認しながら歩をすすめ、すでに通り過ぎた行程から前方を想像するのである。ある意味で人生の行程にも喩えることができよう。読者は読書過程において、遠近法的視点をとり、その視点の移動によって対象を捉えなければならないのである。ここで書出し部の二三の例をとって、視点の問題を考えてみたい。

グレアム・グリーンの「ブライトン・ロック」は第一章の冒頭に短い引用文をおいている。

(この作家の作品には他にも同様の形式をとるものがいくつか見られる)

ここで、グレアム・グリーン作品の一つ「ブライトン・ロック」の冒頭部分をとりあげる。

“This were a fine reign:

To do ill and not hear of it again.”

The Witch of Edmonton

(悪を働いて しかも その噂を耳にすることがない…

そんなみごとな支配ぶりだったらすばらしいのに。

…エドモントンの魔女)

Hale Knew, before he had been in Brighton three hours, that they meant to murder him. With his inky fingers and his bitten nails, his manner cynical and nervous, any-

body could tell he didn't belong……belong to the early summer sun, the cool Whitsun wind off the sea, the holiday crowd<sup>(11)</sup>.

(おれは殺されようとしている…そのことをヘイルは、ブライトンに来て三時間と経たないうちに知った。インクの汚点のついた指や噛んだ爪、それにシニカルで神経質なそぶりから推して、初夏の日光とか、聖霊降誕節の日の涼しい海風とか、休日を楽しむ大衆とか…そうしたものがこの男とぜんぜん別の世界にあることはすぐ判るだろう。)

しばしば文学作品の冒頭に利用される短い引用文（エピグラフ）は作品の内容を暗示し、読者の作品に対する関心を高めるのには極めて効果的である。この作品に引用された「エドモントンの魔女」はエリザベス朝戯曲の一つで、大変ポピュラーな作品であり、E・サックヴィル・ウェストによれば「この戯曲があついている主題つまり善(good)と悪(evil)は、現在でも、1623年におけると同様ぼくたちに生き生きと迫ってくる」というのだ。グリーンはこの作品によって「キリスト教作家」としての有難くない榮譽を背負った、とその序文で述べているが、この物語を彼は「エンターテインメント」と名づけて「善」と「悪」の問題をスリラー風に仕上げている。「悪の支配」という観念は時代を超えて常に飽きることなき人間に関する宗教的テーマであり、読者の視点は人間が抱えるこの永遠の課題へと向けられる。さらに、本文に入っの最初の「おれは殺されようとしている……そのことをヘイルは、ブライトンに来て三時間と経たないうちに知った。」という二行の文は、作品の視点を決定する手法としてのスリラーなのである。“They meant to murder him”という語り口で、代名詞“they”の使用は冒頭の人物名“Hale”とともにミステリアスな語りの典型である。語り手の人物は、語り手として、自らの物語が聞き手もしくは読み手の共感を呼ぶか、あるいは少なくとも関心を呼び起こすように、物語を提示する義務をもっている。このための一定の語りの戦術が必要なのである。

この物語に登場する、少なくとも主人公とその周辺の何人かは、しばしば“The boy”であり、“The woman”であり、“This girl”なのである。彼らは意図的に名を秘して登場する。

一般に物語の形式には一人称形式と三人称形式がみられそれぞれ独自の領域をもつ。そして物語には必ず「語り手」が不可欠な要素だが、この「語り手」は常に「視点」をもつのである。一人称小説であろうと三人称小説であろうと、物語には語り手がなくてはならず、それは虚構の世界の語り手であり、作者自身ではないということである。つまり、小説が作者の思想やイデオロギーをそのまま宣伝の材料として使うようなことになれば、物語構成の方法としての「視点」や語り手本来の機能が失われてしまうからである。<sup>(12)</sup>

グリーン「ブライトン・ロック」は三人称小説であるが、この小説の語り手は「語り手」というよりむしろ「映し手」と言うべきであろう。先に引用した冒頭の文はまったく描写の世界であり、そして絵画的なのである。それはあくまで生の一断面であり、未解決であり、混沌の中に

読者を巻き込むのである。そして、これと対照的な物語の世界が19世紀の客観的、包括的、完結的物語世界なのである。

ここでディケンズの初期の代表的作品である「オリヴァー・トゥイスト」の冒頭部を対照的に引用しておこう。

## CHAPTER 1

### TREATS OF THE PLACE WHERE OLIVER TWIST WAS BORN, AND OF THE CIRCUMSTANCES ATTENDING HIS BIRTH

Among other public buildings in a certain town, which for many reasons it will be prudent to refrain from mentioning, and to which I will assign no fictitious name, there is one anciently common to most towns, great or small: to wit, a workhouse; and in this workhouse was born……the item of mortality whose name is prefixed to the head of this chapter<sup>(13)</sup>.

(オリヴァー・トゥイストが生まれた施設のとった処置と

オリヴァーの誕生に伴う出来事についての処置)

(とある町—いろいろな理由からあえてその名を挙げるのは控えたほうが分別のある態度と思われようし、また私としても仮の名をつけるつもりはさらさらないのだが—とある町の数多くの公共の建物にまじって、大なり小なり、たいていの町に昔からよく見られる建物—まあ言ってみれば救貧院なるものがあるのです。

そして、この救貧院でひとり子供が生まれたのです……その子の名をこの章の冒頭に付けたのです。)

このような物語の書出しは19世紀小説の典型である。ディケンズのこの小説は「ピックウィック・ペイパーズ」につづいて出版され大変好評を博した作品であるが、その暗い写実とプロットの不自然さのゆえに当時の批評家たちから酷評を下されたものである。

この作品の「語り手」の視点は、当時のイギリスにおける都市生活の暗部にむけられている。このような視点は異質なものを含みながらも、「テス」、「ジュード」、「ボヴァリー夫人」といった作品と同じ視野に入り、読者はそこに描かれた、社会の底辺に生きる人々の人生に共感し、義憤を抱き、侮蔑を感じたりするのである。

ところでここで語り手のストラテジーとしての、読者への要望と言うか、はたまたアドヴァイスとも言うべき一言が作品の冒頭を飾るのである。

シャーロット・ブロンテの「シャーリー」の語りはじめの文章を引用しておく。

If you think ... that anything like a romance is preparing for you, dear reader, you never were more mistaken. Do you expect passion, and stimulus, and melodrama? Calm your expectations; reduce them to a lowly standard. Something real, cool and solid lies before you: something unromantic as Monday morning. (Charlotte Brontë, Shirley) <sup>(14)</sup>

(読者の皆さん、もし皆さんが何かロマンスのようなものが皆さんのために出来つつあるとお思いなら、これ以上のお間違いはありません。情熱とか、刺激だとか、メロドラマといったものを期待なさいますか？だとしたら、そんな期待は押さえて、ごくありふれた月並みなものにしてください。皆さんにお読み頂くのは、現実的でクールで堅いお話なんです。それは月曜日の朝のような、とてもロマンチックなどと申せるものではございません。)

さらに現代のアメリカ作家サリンジャーの語りのストラテジーは如何なるものか、彼の人気作品「ライ麦畑でつかまえて」の冒頭部を見てみよう。

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two haemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them <sup>(15)</sup>

(もしもあなたが、本当にこの話を聞きたいなら、おそらく知りたいと思っていることは先ず第一に、私がどこで生まれたとか、私の下賤な幼年時代はどんなふうだったとか、両親のしていた仕事とか、その他私が生まれる前の何んでも彼でも、デーヴィッド・カッパーフィールド流のくだらない出来事のあらいざらいということになるでしょう。だが、私はそんな話はしたくないんです。第一、そういった事柄は退屈だし、第二に、私の両親は、もし私がふたりの身にまつわる下らないことを話そうものなら、ふたりとも二回ほど大出血を起こしてしまうでしょうよ。)

このような小説の書出しは、いずれも語りのテクニクであり、読者に、「これから一体どうい話が始まるのか」という期待感を与えるのである。このような書出しの相違はそれぞれの時代に生きる公衆(読者)の意識の変化を読み取った作家のストラテジーの変化となって現われるのである。といっても、この「ライ麦畑」は「デイヴィッド・カッパーフィールド」と同じ物語の 카테고리に入るのだが。さて今日物語の世界においては、自伝的物語風の書出しが読者の興味

をそそるような個人中心主義の時代はおわったのである。現代のヒーローやヒロインたちは、19世紀の読者が彼らの人生にわが身を移し換えて、そこに自らの人生のもう一つの姿を感じとって悲しんだり喜びにひたったりした物語の主人公たちではないのである。

さて、文学作品を書くにあたって読者の視点をどのように扱うかは、文学の新しいジャンルとして成立した小説においては、読者と直接の接触によるしか方法はなかったといえよう。文学テキストが読者を対象とする遠近法は、大抵同時代の特定の読者の行動様式を具体化するような視点になる。この場合の読者とは虚構の読者であり、そのような読者は歴史的にその時代特有のものを見方をするものであり、この虚構の読者を媒介として現実の読者は視点を獲得するのである。この過程が重要な「語り」のストラテジーとなるのである。<sup>16)</sup>

小説の書出し部がそれが書かれた時代や地域を背景として視点的にどのように異なるかは先にあげた例…ディケンズとグリーン…でもすぐ解るが、さらにいくつか例をあげておこう。

最初にグリーン「権力と栄光」の冒頭部、次の文はハーディの「テス」からのものである。

“Th’ inclosure narrow’d; the sagacious power  
Of hounds and death drew nearer every hour.” … Dryden

(囲いは狭められ、猟犬と死の

鋭い嗅覚の力が刻々と近付いてきた。) ドライデン

Mr. Tench went out to look for his ether cylinder, into the blazing mexican sun and the bleaching dust. A few vultures looked down from the roof with shabby indifference: he wasn’t carrion yet. A faint feeling of rebellion stirred in Mr. Tench’s heart, and he wrenched up a piece of the road with splintering finger-nails and tossed it feebly towards them. One rose and flapped across the town: over the tiny plaza, over the bust of an ex-president, ex-general, ex-human being, over the two stalls which sold mineral water, towards the river and the sea. It wouldn’t find anything there: the sharks looked after the carrion on that side. Mr. Tench went on across the plaza<sup>17)</sup>.

(テンチ氏はエーテル入りのシリンダーを手に入れようと、燃えるようなメキシコの太陽と白っぽい砂ぼこりの中へ出掛けて行った。二三羽のはげ鷹がみすばらしい格好で、屋根の上からそ知らぬ顔で見下ろしていた。彼がまだ腐った死骸ではなかったからだ。テンチ氏は、胸の中でかすかながらむかっとした気持ちが沸いて、ぎざぎざになった爪で道路の土をひとつかみむしりとると、それをはげ鷹めがけて弱々しく投げ付けた。一羽が舞い上がって町の上をはばたきながら、小さい広場の上を、元大統領で、将軍でもあり、いまは故人となった人の胸像や、ミネラル・ウォーターを売っている二軒の屋台の上を河や海の方へ飛んで行った。しかし、向こうに行ってもえさにはありつけなからう。つまり、あの辺りは鯨が腐肉を

漁っているのだから。テンチ氏は広場を横切って行った。)

#### A PURE WOMAN

'... Poor wounded name! My bosom as a bed

Shall lodge thee,'...W.Shakespeare

(哀れにも傷つける名よ！ 私の胸を

お前の寝床にしてあげよう。) W. シェイクスピア

On an evening in the latter part of May a middle-aged man was walking homeward from Shaston to the village of Marlott, in the adjoining Vale of Blakemore or Blackmoor. The pair of legs that carried him were rickety, and there was a bias in his gait which inclined him somewhat to the left of a straight line. He occasionally gave a smart nod, as if in confirmation of some opinion, though he was not thinking of anything in particular. An empty egg-basket was slung upon his arm, the nap of his hat was ruffled, a patch being quite worn away at its brim where his thumb came in taking it off.

(五月下旬のある夕刻、中年の男がシャストンからブレイクモアとかブラックムアとか呼ばれている谷間に接するマーロット村へと家路を辿っていた。その体を運ぶ二本の脚はよたよたして、足取りには癖があって直線からやや左の方へ逸れてゆくのであった。男は時折まるでなにかの意見を固めるような素振りで強く頷いたりしたが、とくに何か考え事をしているわけでもなかった。

空の卵籠を片腕にぶらぶらさせ、帽子はくしゃくしゃにけばだって、脱ぐときに親指が当たる縁のところがすっかりすり切れていた。)

上の二つの文を比べてみれば容易にその違いが解ると思われるが、グリーン文には人物の細かい描写が見当たらない。これに反して、ハーディの文は極めて詳細に人物描写がなされている。ハーディの小説には人物と場所にたいする印象的な描写がたいへん多いが、これは19世紀末の行き詰まった、汚濁の沈殿したイギリス社会への彼の鋭い洞察と、衰微する自然への哀惜とが、彼自身のペシミズムと一体となってその作品を方向づけている。

冒頭の引用文はシェイクスピアの「ヴェロナの二紳士」からとったものだが、この物語のヒロインの宿命的な人生の悲劇を象徴的に暗示するとともに、その悲劇に向けられた語り手の哀惜の念がほのぼのと読者の心に迫るであろう。

ついでながら、ここで一言、ハーディの自然描写について触れておくことも重要である。

この冒頭の文には出てこないが、彼の作品に描かれた風景描写には当時の風景画家ターナーへの傾倒が見られる。精細であり、そのリアリスティックな描写にもかかわらず、それには美文の

もつセンチメンタリズム<sup>19</sup>の薄い神秘のヴェールがかかっているようだ。

It was a hazy sunrise in August. The denser nocturnal vapours, attacked by the warm beams, were dividing and shrinking into isolated fleeces within hollows and coverts, where they waited till they should be dried away to nothing.

The sun, on account of the mist, had a curious sentient, personal look, demanding the masculine pronoun for its adequate expression. His present aspect, coupled with the lack of all human forms in the scene, explained the old-time heliolatries in a moment. One could feel that a saner religion had never prevailed under the sky. The luminary was a golden-haired, beaming, mild-eyed, God-like creature, gazing down in the vigour and intentness of youth upon an earth that was brimming with interest for him.

(八月の靄のかかった日の出であった。いつもより濃い夜霧が暖かい日光に攻めたてられ、窪地や茂みのなかでは、いく条ものぼらぼらな白い線となって、やがて乾いて全く消えてしまうのであろう。太陽はこの靄のため、なにか妙に感情のこもった人間的な表情をもっていて、それにふさわしい表現として男性代名詞を必要とするのだ。その現在の相貌はその場に全く人間の姿が見られないこととあいまって、一瞬古代の太陽崇拜を説明してくれた。人はこれ以上健全な宗教は天下に未だかつて見られなくなったという気持ちになれるのだ。この発光体は金髪をしており、きらきらと輝く、温和な目をした神のような存在で、興味に満ち溢れているこの大地を若者のもつ活力と熱意をもってじっと見下しているのだ。)<sup>20</sup>

この文章を読んで誰でも気がつくであろうが、ここには単一な形の副詞は三つしか使われていない。全体で121語で、そのうち名詞が26、形容詞が20、動詞は助動詞を含めて僅か20語に過ぎず、名詞と形容詞で半数近くになる。とりわけ抽象名詞やそれに近い名詞が多用されている、このような語彙の配分は、場面をたいへん動きに乏しい情感的なものにし、ある種の擬人法は表現に神秘性を与える傾向がある。ハーディの小説に感じられる感傷性・神秘性は彼のこのような語彙の選択に根ざすものであり、作品の視点が基盤にある。筆者は先に「語り手」と「映し手」による表現の相違について触れたと思うが、このハーディの文は明らかに「語り」の文であり、デイヴィッド・カッパーフィールド流の作品の語り手たちは語りつつ読者の前で演技をしてみせているのであり、それを絶えず意識することによって物語に物語行為に常に反応しながら、読者を前にして細密にして周到な語りのストラテジーを練るのである。そして彼らは語られた部分とこれから語られる部分との間に必然的な相互関係の網の目を張るのである。

しかし「映し手」の手腕はこれとは全く異なる。「映し手」的人物による描写は、その「直接性」によって読者に与えられる錯覚が問題なのである。

ジョイスは「ダブリン市民」の最初の物語「姉妹」を次のように改稿している。<sup>21)</sup>

That evening my aunt visited the house of mourning and took me with her. It was an oppressive summer evening of faded gold.

(Early Version)

(その夕方、伯母は私をつれてお悔やみに行った。薄れた金色のむし暑い夏の夕方だった。)

(初校)

In the evening my aunt took me with her to visit the house of mourning. It was after sunset; but the window-panes of the houses and looked to the west reflected the tawny gold of a great bank of clouds. (Final Version)

(夕方に、伯母は私をつれてお悔やみに行った。日没後であったが、家々の西向きの窓ガラスが大きな層雲の褐色がかかった金色を映していた。) (決定稿)

このような改訂によって、「語り手」の人物は「映し手」に一層近付くのであり、「その夕方」を「夕方に」と変えることによって物語距離が消えてしまうのである。

一般に「映し手」による物語の書出しは、読者をストーリーの中へ引き込むための予備的な説明をいっさい省いて始まるのである。物語は突如として代名詞の「彼」とか「彼女」で、それ以上の説明は全くない。人称代名詞それ自体は、「連鎖信号」のひとつである。この信号はそれに先行するある情報があって、その情報が信号本来の意味を規定することになる。だが「映し手」に関連づけられたこのような物語の冒頭の人称代名詞は不確定で正体不明である。J. M. バッカスはこのような「指示対象のない代名詞」を「不連続的連鎖信号」と呼び、このような書出しが特に目立つ作家はH. ジェイムズ、J. ロンドン、S. アンダーソン、E. ヘミングウェイ、W. フォークナーといった作家たちであり、1925年以後の多くの作家に見られるとしている。<sup>22)</sup>

ところで、もどってグリーンの文に目をむけると、その冒頭の引用文はきわめてエキサイティングで、何かはらはらするような切迫感が感じられる。

この文節は三人称構文でありながら、二行目以下が純粋な外的客観描写ではなく、語り手の内面描写になっており、むしろ一人称小説といってもおかしくない。読者は語りのイメージを思い描くのではなく、語られた世界で自ら行動するようになる。

グリーンの世界は何か重苦しい空気に包まれているようだ。一行目の末尾の“blazing”と二行目の“bleaching”とが頭韻を踏み、つづく“vulture”と、b音とv音が連続し、さらに“faint feeling”というf音のつながりで“rebellion”の強さが弱められ、倦怠感が生まれる。読者はシュタツェルの言う「内的遠近法」と韻律的效果に魅せられて、場面の中に没入するのである。

ここでもう一つ「人称」の転換……「三人称小説」でありながら「一人称小説」的視点をもつ



て書かれた小説の典型ともいえるヴァージニア・ウルフの「ダロウェイ夫人」の冒頭文を読んでみよう。

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! (V. Woolf, Mrs. Dalloway)<sup>24</sup>

(ダロウェイ夫人は、自分で花を買ってくる、と言った。というのは、ルーシーは彼女なりに大変な仕事を抱えていたのだから。ドアの蝶番が外れそう。建具屋のランブルメイアさんこの人が来てくれることになってるんだわ。それから、なんて素晴らしい朝なんでしょう！まるで海辺の子供達に吹きつけるような爽やかな朝の空気だわ、とクラリッサ・ダロウェイは思った。なんという気晴らしなんでしょう！朝の空気の中にとびこんで！)

この場面では、「語り手」の「伝達」の機能は「映し手」の機能にとって替えられ、読者は出来事をクラリッサの目と意識を通してながら直接見ているような錯覚をもって、語りの媒体性を忘れるのである。

さて、この項を終わらせるにあたってどうしても見逃せない小説技法の一つに「カメラ・アイ」と呼ばれるものがある。C. イシャウッドはその作品「ベルリンよさらば」の最初のページで「語り手」(私)に次のように語らせている。

I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking.

(Christopher Isherwood, Goodbye to Berlin)

(私はシャッターをあけたままのカメラである。まったく受動的で、記録はするが、考えたりはしない)<sup>25</sup>

一人称の語り手が自らをカメラと性格づけて、作品のカメラ・アングルの構成を意図している。この「カメラ・アイ」のような概念が物語の技法に関する術語として現われたのはノーマン・フリードマンの著書においてであるとシュタンツェルは指摘している。<sup>26</sup>

…the ultimate in authorial exclusion. Here the aim is to transmit, without apparent selection or arrangement, a “slice of life” as it passes before the recording medium.

(N. Friedman, Point of View)

(…作者排除の究極の形態。ここでの目的は、明白な選択も配列も施さず、記録する媒体の目前で生起するがままに「人生の一断面」を伝達することである。)

フリードマン以来多くの作家たちは「カメラ・アイ」の技法を用いるようになったのである。しかし、ここでも問題が残る。それはカメラ・アングル設定の問題であり、作家その人の視点であるが、ここでは触れないことにする。

#### 4. まとめ

この小稿は、日頃考えていたことを幾つかの資料をもとにして書き並べてみたものである。作家の名文に心をひかれたり、悪文に手を焼いたり、作家の一言にその意味を捉えかねて何日も何時間も費やしたりしたこともあった。だが、好き嫌いは別として、一読者として一編の小説を手にしたとき、何か心をそそられて読み進む気になるような物語は、概して、その物語のタイトルか、書出しの数行か、数ページの中にそれだけの魅力をもった作品であるように思えるのである。たとえば、漱石の作品に心を惹かれてその虜になるといったところで、最初に読む作品が「坑夫」とか「蕪露行」であつたら不思議だと思うのは筆者だけのことであろうか。大抵の人たちは「我輩は猫である」や「坊っちゃん」を最初に読むのが順序というものであろう。それらはタイトルからして公衆（読者）の気をひく筈であるし、それを糧としてさらに鑑賞の度を深めることになるのであろう。

そのようなときにタイトルや冒頭の言葉は大きな魅力であり、この事実は漱石に限ったことではない。藤村を読むとなると、やはり「破戒」が先にくるであろう。もちろん、とりたてて前後を意識しなくても、気ままに一冊を選んで、それなりに読んで面白さを感じてその前後の作品に手を伸ばす、ということもあろう。筆者のいう意図はすくなくとも、いまや古典入りをするような作家の作品を読む場合にはそうすべきだと思うのである。

こんな具合で、読みたいと思ったり、読み続けたいと思う作品の場合はきっと冒頭部に魅力ありとみてよかろう。

さて、ここで全体を簡単にまとめると次のようになる。

1. その作品は一人称小説か、三人称小説か。(語り手=作者か作中人物の「私」か、それとも第三者か)
2. その物語は内的遠近法(心的、内面描写を中心とする技法)によるものか、外的遠近法(作者または語り手による客観描写を中心とする技法)によるものか。
3. 文中の描写法は。(直接法か間接法か)…(テンスの問題)
4. 比喩表現の問題

## 5. 視点の転換

おおまかに分類して以上の項目に関して、読者との対応（期待と予測）を考えることが基本的準備作業となる。

この度は、上記の諸問題について十分な整理がつかないままでまとめたので、記述に一貫性が欠けたり、例文の配置が前後したりしている点が多々あることをおそれるのであるが、いずれ機会をえて手を加えたいと思う。

## (注)

- (1) 「ことばの働き……テキスト構造についての8講……」ランドルフ・クワーク著、池上嘉彦・豊田昌倫共訳、紀伊国屋書店、1988年刊 P.9
- (2) 同書 P.23
- (3) 「象徴詩と変化の手法」ジェイムズ・L・キューゲル著、荒木享訳、東海大学出版部1986年刊 p.46
- (4) 'The End Of The Affair', Graham Greene, Heinemann Ltd, 1951, p. 229.
- (5) 「挑発としての文学史」H・R・ヤウス著、轡田収訳、岩波書店、序文
- (6) 「二十世紀小説論」福永武彦著、岩波書店、p. 279. (氏の引用による)
- (7) 「ボヴァリー夫人」フローベール著、生島遼一訳、新潮文庫、p.79.
- (8) 「行為としての読書」W・イーザー著、轡田収訳、岩波書店、p.35 参照
- (9) 同書 p.142 から引用
- (10) 「トリストラム・シャンディ」ロレンス・スターン著、朱牟田夏雄訳、岩波文庫 p.182.
- (11) 'Brighton Rock', Graham Greene, Heinemann Ltd, 1955.
- (12) 'Cases like these, in which the novel is used as a vehicle for the direct propagation of an idea or ideology of the author, miss the specific function of point of view and personalized narrator as devices of narrative composition ……' 'A Theory of Narrative', F. K. Stanzel, Cambridge Univ. Press, 1988, p. 12.
- この問題について、イーザーは「修辭的、教訓的、また教化宣伝的な文学は、おおむね、その聴衆ないし読者が共有している意味システムを無難な形でレパトリーにとり入れる……こうしたことは、中世の謝肉祭劇から今日の社会主義リアリズム文学に至るまで読者公衆に密着した文学形態に認められるところである」と述べている。「行為としての読書」 p. 143 参照
- (13) 'The Adventures Of Oliver Twist', C. Dickens, KENKYUSHA ENGLISH CLASSICS
- (14) 'Shirley', Charlotte Brontë, London, 1911.
- (15) 'The Catcher in the Rye', J. D. Salinger, Penguin Books, 1958.
- (16) D. W. ハーディングは「小説や芝居での願望実現 (wish-fulfilment) と呼ばれるようなことは……欲望の確定という方が当をえているであろう……小説は読者あるいは観客がもつ価値観の確定に役立ち、もしかすると、小説は代理経験のなんらかのメカニズムによって……欲望を刺激するといったほうが……真実に近いように思われる」と述べている。イーザーはハーディングの論述を引用しながら、他者の思考を自分のものにするには、他者の思考に触発されて、自分の中になにか明確な形をとるものが必要だとし、読書は自分自身を明確にとらえ、それによって、いままで自分の意識に昇らなかったようなものを発見する機会である、とのべている。「行為」 p.276
- (17) 'The Power And The Glory' G. Greene, Heinemann, 1957
- (18) 'Tess Of The D'Urbervilles', Thomas Hardy, Penguin Classics, 1985
- (19) 「まず彼(ターナー)は、現実の風景の中にあるすべてをキャンヴァスに再現することの不可能を認める。次に再現できないものに代って、彼は見るものの上にそのリアルなるものの効果に近似の効果をもたせよう別のものを与える。彼は……最も偉大な時期にこんな言葉を漏らしている。“どんな絵画的麻薬を人びとに調合してやればよいのかどうして伝達不可能なこのリアリティーの効果に多少とも似た効果をもつどんな薬を?”そして彼は「雨と蒸気とスピード」……等などにおいて……あの見えない混合薬の調合にとりかかった。」A. Kettle, 'Hardy the Novelist: a Reconsideration', Heinemann, 1972, p.272 (井出弘之氏訳による。)
- (20) 'Tess Of The D'Urbervilles', p.136
- (21) 'Joyce, The Dubliners: Text, Criticism, and Notes', ed. Scholes and Litz, New York, 1969, p. 248. (前田彰一氏訳による)
- (22) 'A Theory of Narrative', F. K. Stanzel (Translated by Charlotte Goedsche), Cambridge Univ. Press, 1986, p. 159.

この場合、本書にては、人称代名詞のみを挙げていますが、筆者はこれを多少拡大解釈して、‘He’, ‘She’の他にそれに近い形で用いられた人称名詞を加えた。

23 Ibid., p. 146.

24 ‘Mrs. Dalloway’, V. Woolf, KENKYUSHA BRITISH & AMERICAN CLASSICS

25 ‘Goodbye to Berlin’, Christopher Isherwood, KENKYUSHA POCKET LIBRARY.

26 ‘A Theory of Narrative’ (既出) p. 232.

## 参考書目

本稿をまとめるに当たって下記の数種のテキスト（\*印）はこの上なく有益であり示唆に富んでいた。とりわけ、F. K. シュタンツェルの著書は数多くのこれまでの小説論の中でも、とくに筆者の頭に描いてきた構想に適合していた。いま、この書に出会えたことを大きな喜びとしている。

- \* 1. “A Theory Of Narrative”, F. K. Stanzel, translated by Charlotte Goedsche. Cambridge Univ. Press, 1984)  
(「物語の構造」, シュタンツェル, 前田彰一訳, 岩波書店刊, 1989.)
- \* 2. “Der Akt Des Lesens”, Wolfgang Iser, Wilhelm Fink Verlag, 1982. (「行為としての読書」, イーザー, 樽田 収訳, 岩波書店刊, 1982.)
- \* 3. “Das literarische Kunstwerk”, Roman Ingarden, Max Niemeyer Verlag, 1965. (「文学的芸術作品」, インガルデン, 瀧内横雄・細井雄介訳, 勁草書房刊, 1982.)
- \* 4. “Literaturgeschichte Als Provokation”, Hans R. Jaus, Suhrkamp Verlag, 1970 (「挑発としての文学史」, イーザー, 樽田 収訳, 岩波書店刊, 1976.)
- \* 5. “On Narrative”, ed. W. J. T. Mitchell, The University of Chicago, 1980.  
(「物語について」, ミッチェル, 海老根 宏ほか訳, 平凡社, 1987.)
- 6. “Preface to World Literature”, Albert Guerard, Henry Holt & Company, 1940 (「世界文学序説」, ゲラルド, 中野好夫訳, 筑摩書房刊, 1974.)
- \* 7. “Literary Theory”, Terry Eagleton, Basil Blackwell Publishers, 1983. (「文学とは何か」, イーグルトン, 大橋 洋一訳, 岩波書店, 1985.)
- 8. “L’espace litteraire”, Maurice Blanchot, Librairie Gallimard, 1955. (「文学空間」, ブランショ, 粟津 則雄・出口裕弘訳, 現代思想社, 1977.)
- 9. 「文学理論と構造主義」, Yu. M. ロトマン, 磯谷 孝訳, 勁草書房, 1978., ブランショ, 粟津 則雄・出口裕弘訳, 現代思想社, 1977.)
- 10. 「批評の政治学」, T. イーグルトン, 大橋 洋一ほか訳, 平凡社, 1986.
- \* 11. 「散文の理論」, V. シクロフスキー, 水野 忠夫訳, せりか書房, 1982.