

序文

「物語学」^{ナラトロジー}とはヘンリー・ジェイムズが嘆いたであろう言葉である。もともとジェイムズはその関心の対象には価値を見出したであろうが、二十年経つても、いまだに私はそれが印刷されたのを目にすると、皮肉なことに心が痛む。物語の「学」^{ナラトロジー}など成立しがたい、さらには少々いかがわしい研究にさえみえる。しかし、無論、「学」^{ナラトロジー}とは「——の理論」の意味でもあり、また今日、誰が間違った理論に挑むだろうか。いずれにせよ、近年出版された物語理論と、文学と映画へのその応用に関するすぐれた著作に私たちは鼓舞される^①。

本書が関わるのは物語学とテクスト理論一般の用語である。本書が仮定しているのは、いかなる学問分野もその用語を定期的に点検する必要があるということである。というのは、用語は単なる決まり文句ではないからである。それは理論を再現^{レプリゼン}／表象する——ある意味で理論を形成してさえている——のである。用語を吟味することによって、理論が提起している概念を試し、説明することができる。そのような説明を通して、それらの用語が私たちの作業を助けるものなのか、妨げるものなのか、よりよい決定を下すことができる。

本書は様々なテーマを扱うが、それらを結び合わせて、二つのパースペクティブから物語の用語法に関する統一のとれた注釈にしたいと考えている。第一のパースペクティブ（最初の四章を特徴づける）は外的で、物語（とりわけ虚構の物語）と他種類の言説、すなわち「テキスト・タイプ」との関係論を論じる。これはテキストの一般理論というよりも、一連の区別であって、テキスト・タイプ内の物語の位置を説明するものである。さらに「議論」と「描写」といった他のテキスト・タイプが、いかに物語の枠組みに適合するか——そしてその逆——を説明するために、私はテキストの「サービス（奉仕）」という概念を提案する。

本書の次の六章は内的なパースペクティブから物語学にアプローチする。私の『ストーリーとディスコース』（並びに近年の他の物語研究）の流儀に従って、それらの章ではいまだ議論の余地のある概念や定式が検討される。すなわち、内包された作者、（文学的語り手と映画の語り手の違いも含め）語り手の本質、登場人物の「視点」すなわち「焦点化」（私の考えではもっとよい名前があってもよい——「フィルター」を提案する）という概念、「信頼できない語り」と「誤りやすいフィルター作用（濾過）」と私が呼ぶもののちがいである。全体を通して私は文学と映画の双方から例を引用する。とりわけ映画物語を『ストーリーとディスコース』よりもより詳しく論じる責任を痛感している。批評家たちが副題の「小説と映画における物語構造」に疑問を持ったのは正しかった。あの本ではあまりにも映画をお粗末に扱いすぎたからだ。物語ならびに様々なメディアにおけるその現実化の一般原理を定式化しようというのであれば、映画は重大な岐路に立つ物語学にとってとりわけ重要に思われる。一般物語学のみが（物語的に言って）文学と映画の共通点を説明する助けとなる。そしてまた、その共通性を正しく認識することによってのみ、映画の独自性あるいは文学の独自性を理解することが可能になるのである。

最後に外的および内的パースペクティブ相まって、私を総合の試みへと向かわせる。ウェイン・ブースの『小説の修辞学』という考えを定式化し直すことによって。

第一章は三種類の言説すなわちテキスト・タイプ——物語、描写、議論の区別を試み（伝統的に「解説」^{エクスポジション}と呼ばれるテキスト・タイプについてに触れる）、これらが互いにどのように他に奉仕するかを例証する。どいうわけか物語が描写を支配するという偏見が何世紀にもわたって抱かれてきたが、これを正すためにいかなるテキスト・タイプも本来特権を持たないことを私は主張する。大部分のテキストは一つの支配的なテキスト・タイプを利用するが、一般に他のテキスト・タイプの助けを借りるものである。物語は描写の助けを借りてこそ容易に機能するが、そのまた逆もしかりである。第二章は描写をそれ自体一つのテキスト・タイプとして、また物語との相互関係の中でより詳しく論じる。

第三章・第四章で、私は映画における非・物語的テキスト・タイプの問題を取り上げる。（技法としての、そしてまた制度としての）映画の大部分の理論的な論議が前提としているのは、映画が物語に全面的に関わり合っているということであり、大多数の映画（少なくとも商業映画）が話を語ることに全面的に専念していることも事実である。しかし文学から映画へとテキスト分析の能力を拡大したければ、映画における他のテキスト・タイプという分脈もなめる必要がある。第三章は映画における描写（メディア自体の性質上、明らかに困難な問題）を論じる。ある人たちは映画に描写など全く不可能だと考えている。彼らは主張する、描写の行為自体——事物の特性それ自体を喚起すること——が映画では不可能だと、まさにいかなる細部もすでに完全に目に見えていふのだから、と。その主張にいくつかの方法で応える。

第四章は映画における議論と物語のあり得る関係を例示する。まず、映画における物語の道德的効用なる伝統を検討する。フランク・キャブラの映画作品がすぐに念頭に浮かんでくる。それらの映画の命題はしばしばまさにそのタイトルに告げられている。『我が家の樂園』^{シネマ}（^{「持たない金」}「お金は天国へ」）とか『素晴らしき哉、人生！』とか。これらの映画作品は映画のモダニズムに対して考古学的関係を有している。ちょうど寓話や十八世紀小説がモダニズム小説やポスト・モダン小説に対して持っているそれのように。しかし、ヨーロッパの芸術映画という全く異な

るコンテキストにおいては、現代小説に劣らず複雑なテキストの混合が映画に見られる。私は一本の映画の分析によって例証するが、その映画のテキスト構造は実に奇抜である。アラン・レネの『アメリカの伯父さん』（一九八二年）である。

内的なパースペクティブに移ると、厳密な意味での物語学の枠内でいまだに発生しつつある諸問題へと目を転じる。きちんと解決したと思われる点（たとえば物語内容の時間と物語言説の時間の関係とか、文学的物語の方が登場人物の精神生活を描きやすいという点とか）は省略する。興味をお持ちの読者には、註に（マーティンやプリンスの著作同様）十分な引用が掲げてあるので、お気に召すままこれらのトピックを探索していただきたい。第五章・第六章は様々な攻撃から「内包された作者」を擁護する試みである。第五章は理論的擁護。第六章はその概念の説明能力の例を挙げる。意図的に可能な限り多様な例を集め、雑誌広告という知的な薄暗がりの世界へさえも探りの手を入れる。

次に、かつてストーリーの「伝達」と私が呼んだものを取り扱う。第七章・第八章ではそれぞれ文学的語り手、映画の語り手について模倣による物語言説と純粹な物語言説のちがいを検討し直し、物語の定義を、それが演劇と映画と小説が共有しているものと言えるくらい、幅広いものにしたい。これらの章が試みるのは、プロット（時間・論理という二重性）、登場人物、背景がさまざまなテキスト・タイプのなかでも物語独自の特徴であるということ、これらが「語られる」テキスト同様、「示される」テキストにも存在するということ、しがつてテキストの階層のあるレベルでは演じられる物語と言説による物語の類似が、その差異よりも重要なことを証明することである。私の主張は、舞台あるいはスクリーンで演じられるストーリーが、文学的語り手によって語られるストーリーと同様「物語」だということである。最も抽象的なテキストのレベルでは、それらは議論や描写よりも叙事詩や小説や短編小説に似ている。演劇はまず第一に物語であって、その次にはじめて純粹な物語言説のテキストというよりも模倣による物語言説のテキストだという言い方ができるのである。この点について、

「映画語り手」などの概念を解決する一助となるように、詳しく論じる。映画が一般に「語られる」という言い方はできないと主張する理論家に私は同意するが、しかしそのことはそれが物語られるものではないということとを意味しない、と私は言いたい。そして、映画が物語られるとしたら、そこには語り手が存在する。（この主張は「物語られない」物語が存在するという『ストーリーとディスコース』における私の主張の撤回を意味することが明らかになるだろう。）

第九章はヘンリー・ジェイムズが始め、ウェイン・ブースとジェラルド・ジュネットが現代に甦らせた議論、すなわち「視点」という名前とその性質についての議論を続行する。「誰が語るのか」と「誰が見るのか」との間のジュネットの決定的な区別をさらに細分化するために、語り手の「視点」と登場人物の「視点」に別々の用語を考案することを提案する。私は前者を「視座」と呼び、後者を「フィルター」と呼ぶ。ここでもまた、名前に以上のことが危機に瀕している。私は、たとえば「焦点化」という用語が、問題を解決することなく、ただ問題領域を変えたにすぎないことを論じる。語り手は物語世界の事柄を登場人物と同じように「見る」のではない。したがって、一方で物語言語説の提供者に、他方で物語内容の住人に無差別に適用される用語は「誰が語り」、「誰が見る」のかという苦勞して手にした区別をばかしてしまふ。さらに、「信頼できない」という用語は語り手だけに当てはめられるものであつて、登場人物にみられる類似した現象には別の用語が必要だと私は思う。「誤りやすさ」という用語を提案する。

第十章は一般物語学を離れて、メディア特有の問題を取り上げる。小説の映画化という問題である。私がとりわけ関心を持つのは、想像力豊かな脚色で、語り手の注釈などの文学的特徴（それは映画というメディアにたやすく適合するものではない）をなんとか移し替えようとする類のものである。『フランス軍中尉の女』の驚くべき映画化作品を例として取り上げる。この章が関心を払うのは悪名高い、そして私には空虚にしか思えない、原作に対する「忠実度」ではなく、二つのメディアが物語の特徴を肉付けする独特の手段である。

物語学上の幾らかの火急の問題を（少なくとも私自身の満足のいく程度に）解決したので、第十一章ではブーの有名な本の用語一つひとつを検討し、次の問いに答えようと思う。「フィクションの〈修辞学〉とは純粋に異なる意味なのか、すなわち、フィクションの理論家たちが他のものではなく、〈修辞学〉と呼ぶものを何故私たちはそう呼ばなければならないのか」である。「修辞学」という用語は、物語の内容のみならず形式にも取り組むということを理解するならば、それは「説得」^{スエイジョン}という伝統的な意味合いにおいて、最も意味深いものだ、と私は考える。

物語学などという高度に洗練され、広範囲に及ぶ分野の用語法を明確化し、合理化しようとするのは容易ではないし、私の肩にかかった責任の重さは決して軽くはない。同学の士と意見を異にしたとしても、それは彼らの努力と結論への敬意からそうしたまでのこと。自分の見解を主張している最中に彼らの見解を軽んじているように見えるとしたら、ここで前もってお詫び申し上げる。明らかに、物語学の家には、小説の家「^{ハンリー・ジェイムズ}イムズの言葉」同様、数多くの大邸宅がある。異なる定式には異なる強みがあつて、ある党派の偏向した説明はある種の定式を無視したり、誤って伝えたりする危険を常に負っている。私は自分の定式を論争続行のために提示する。論争こそ物語学を学問の場で活きのいい話題にし続けているものだからである。

映画を論じるにあたつて最後に一言。私は議論を例証するために製作スタイルや画面の再生を使わなかった。それらが映画芸術を静的にしてしまうように思うからだ。結局のところ、それはいまだに適切にも「活動」と呼ばれているのだから。その代わり、ビデオですぐに入手できる例を選んだ。私の理想的な読者は、すぐれた静止装置についたVCR「^{ビデオ・カセット}ビデオ・カセット」を持つている上に、品揃え豊かなレンタル・ビデオ店の会員証を持つている人である。