The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	情報操作のデザイン : 推理小説の場合
Author(s)	沖田, 知子
Citation	言語文化研究. 2013, 39, p. 31-51
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/24711
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

情報操作のデザイン
―推理小説の場合―

沖　田　知　子

Designs for Reader Manipulation in Detective Fictions

OKITA Tomoko

Summary: In recent decades, the primary concern in narrative stylistics has entered a new phase; from "linguistic features *in* the text" into "cognitive and pragmatic features *around* the text." The extension from text to context develops a further inquiry into the interaction between text and reader. This paper aims to explore how the author of narrative fictions rhetorically designs the text and, on the other hand, how readers interpret it by inference, cognitively and pragmatically. More specifically taking the case of detective fictions by Agatha Christie, designs for reader manipulation, paying particular attention to fairness, will be detected, through unnarration, disnarration, misdirection, distraction and also attraction, to be provoked within readers' cognitive process and interpretation.
キーワード：情報操作，推論，デザイン

1．はじめに

ことばを使って表現されたものは，内容のみならず，その使い手の視線・態度や意図・含意などまで伝えたりする。このような使い手の心にまつわる部分は，とくに断りもなく埋め込まれていて，見逃してしまうことも多い。情報の提示法や，そこに含まれる発想法のみならず，相手にどのように伝わるのかという側面も見逃せない。

実際のコミュニケーションでは，直示的な発話の場を共有する発信者と受信者が含まれるが，書かれたものの場合は，受信者は不特定多数となり，発信者である作者ないし語り手とは直示的な情報の共有関係にはなく，一方通行の関係である。とりわけ物語（prose fiction）では，勝手に構築された世界の中で，語り手という発信者，時空を超えた多様な読み手の受信者，さらには発信や受信する目的や期待や志向性なども異なり，ますます複雑な様相を呈することとなる。従来からの文体論（stylistics）と物語論（narratology）における，修辞的アプローチとその言語的特徴を越えた構造的アプローチの融合研究は，たとえば，その先駆的研究のひとつとさ

れるLeech & Short（1981）からその第二版（2007）の出版の四半世紀余りの間にもおおいに発展してきている。

本稿では，まずこれら先行研究の問題意識と方向性を整理したうえで，新たに認知語用論的アプローチとして，読み手の推論のあり方や導き方を明示的に取り入れることにより，どのように読み手の注意をひきつけたり，そらしたりしていくのかという情報操作のデザインを，読み手の解釈過程を含めて考える。題材として，まさに作者と読み手のかけひきを前提とした謎解きを一義的におく推理小説をとりあげ，修辞的，構造的，さらには認知的に読み手を誘導するように情報がどうデザインされているか，その一端を考えてみたい。

2. 文体論と語り

文学作品の分析に対する言語学の寄与は，文学がことばで表されている点で，言語学者にとっては自明のはずであるが，言語学の客観的手法に対する懐疑が，文学者のみならず一部言語学者にもあったことも否めない。客観か主観か，もしくは形式か意味かという二項対立は，Weber（1999）によると，テクストのみならずコンテクストに目を向けることで収束に向かったとされる。中心的概念であるスタイルは，客観的にテクストの中に固有なものでもなければ，主観的に読み手の心の中にあるものでもなく，テクストと読み手との相互関係の中に，それによって，そしてそれを通して生み出される効果（an effect produced in, by and through the interaction between text and reader: 3）と指摘している。すべての社会歴史的，文化的要素なども包含するものとしてコンテクストを導入することにより，従来の二項対立を超える文体論の可能性が示された。「テクストと読み手との相互関係」による認知的な効果や機能，また読み手の解釈過程という局面が導入されている。

一方，物語論においても，構造的物語論（structuralist narratology）として物語内容（story; what is told）を対象とするのか，それも含めた物語言説（narrative discourse; how the story is told）を対象とするのかの別があった。Herman（1999: 2-3）は，物語論は，古典的な構造的局面から，語り（narrative）の形式と機能を包含する局面へと展開し，語りのデザインと解釈との関係（how do narrative designs both shape and get shaped by the process of interpretation?: 11）が中心になったとする。これは，上述の文体論の新しい定義と通底し，「語りと読み手との相互関係」による認知的な効果や機能を射程に入れている。

このように文体論と物語論はともに，Simpson（2010: 309）の言う「テクスト内の言語的特徴（linguistic features *in* the text）」から「テクストをとりまく認知的語用論的特徴（cognitive and pragmatic features *around* the text）」へと展開していった。テクスト内の言語的特徴は種々あるが，まず，認知的語用論的アプローチと深く係わる視点（point of view）と，発話と思考の表示（speech and thought（S/T）presentation）の問題をとりあげてみたい。

2.1　視点

語りのスタイルでは，誰の視点で語られるのかは，語られ方とも関連する重要な点である。一般的な語りのスタイルとしては，外部から客観的に観察する外部視界（external perspective），ある特定の作中人物の目を通して見る主観的な内部視界（internal perspective），さらに自在に視点を移動して見ることができる作者による全知視界（omniscient perspective）がある。客観的な報告文体は別として，このような語る角度により，いわゆる一人称の語り手による限られた視界や，三人称の語り手による各作中人物の内部にアクセスも可能な視界がもたらされることになる。

物語世界をどのような視点から語るのかについて，Simpson（1993: 55）は三人称の語りをさらに，一人ないしは複数の作中人物の視点を反映するReflector Mode（R）と，物語内での特定の視点はもたないNarratorial Mode（N）とに下位分類している。また，それぞれに対人関係的な機能としてpositive, negative, neutralという色合（shading）をつけて計9種類に下位分類し，心的態度（mind-style）と関連づけている[1)]。視点を表すものとして，直示表現，場所表現や知覚動詞，あるいは指示表現など言語的標識は多くあるが，Simpson（2010: 294）は，以下のように視点を広く捉えている。

1）　The complex weaving and interplay between strands, perspectives, and narrative voices . . , forms a key focus in contemporary narrative stylistics, a focus which can be subsumed under the umbrella term *point of view*.

Simpsonは続けて，モダリティは自らの語りに対する話者の心的態度や係り方を表す言語体系（part of the system of language which allows speakers to attach expressions of belief, attitude and obligation to what they say or narrate: 295）であり，文中に埋め込まれてmodal frameworkを構成すると指摘している。義務・願望・認識・知覚体系[2)]の法助動詞や動詞，異化を表す語（words of estrangement, Fowler 1986: 142）などがあり，このような観点は心・感情・思考などを表す表現としての知覚動詞（verba sentiendi）とともに，これらの使用により外的見えを異化（defamiliarization）する機能をもつ。垣根表現（hedge）も含めた，語り手の拘りや躊躇が言語形式に現れる。Simpsonの要諦は，語りのスタイルによりモダリティが使い分けられており，視点のありどころやあり方に深く関係する心理的指標として機能する点である。

2）　Overall, in this type of modal framework, the psychological persona of the character-narrator comes to the force, evidenced through their attempt to draw inferences from external appearances in order to understand the narrative universe they inhabit.　（Simpson 2010: 296）

他者の心を語るときは，あくまで語り手の目からの見え（external appearance）にすぎず，推論はできても断言はできないという意識があり，モダリティが使われる。Palmer（2001[2]: 3）のモダリティの本質「非確言（non-assertion）」に通じる。

堀田（2009: 136）は，視点人物[3)]の語りに着目し，語りの内容における「見え」と「はだ

かの事実」の混同による不確定さを指摘している。語り手の目を通して不透明（opaque）に語られたものかどうか，またどのような色合をもつものかを見極める必要がある。外部視界は，外部から客観的に観察される見えにすぎず，それ以上に踏み込んだはだかの事実には読み手は触れることができず，必然的に得られる情報量は少なくなる。一方，内部視界では，特定の視点人物の目つまりフィルターを通して語るという点で，その作中人物の内面に踏みこんだ主観的叙述が可能となるが，自身の見えについては分からない。しかしながら，読み手は情報を視点人物と等しく共有することはできる。その際の視点人物が，語り手としての一人称の場合であっても，作中人物を表す三人称の場合であっても同様に，当人にとってのはだかの事実以上のことは分からない。さらに全知視界では，特権的にこういった知覚的認識的な制限を受けることなく，自在にあらゆる作中人物の内面に立ち入ったり，その外面にもふれたりすることができる。その分，読み手は特定の作中人物より多くの情報を手にすることができるのである。

具体的に一人称の語りの例をみてみよう。アガサ・クリスティ（Agatha Christie）の推理小説では，名探偵ポワロの相棒ヘイスティングスによる一人称の語りの作品が多くある。善良なヘイスティングスにはポワロの心中までは分からず，そのことばや行動から推測するしかなく，ある意味読み手は語り手と同様に情報的に不利な立場となる。むしろポワロは，それを楽しむかのように，語り手のヘイスティングス（ひいては読み手）に謎かけをしたり，いなしたりする。次例は，思わぬポワロのほめことばを疑ったヘイスティングが横目で見ると，ポワロは至極まじめそうに見えた，と知覚動詞appearedが使われる。ポワロのことばや見えだけでは，その真意は測りかねるのである。

3） “How I wish I had been with you,” I said with deep regret.
“I too,” said Poirot. “Your experience would have been invaluable to me.”
I looked at him sideways. As a result of long habit, I distrust his compliments, but he appeared perfectly serious. （P: 1）

対照的に，三人称の全知の語りがとられた場合では，ポワロの心中にも踏み込んでいる。

4） Before her entrance, Hercule Poirot had been feeling old—now he felt rejuvenated—alive—keen! （F: 1）

上記作品4）は，第一部は全知の語り，第二部では16年前に起こった殺人事件を述べる関係者5人による一人称の語りを並べて，第三部の全知の語りで解決へと導いている。語り手が変わることで，それぞれの視点の違いから真実が浮かび上がってくるようになっている。

このように，視点のとり方やあり方により視界は異なるが，読み手はその提示された視界から情報を拾っていくことになる。

2.2 発話と思考の表示

物語テクストの構成要素としての，語り手と作中人物との関係は，誰が何を語るのかのみな

らず，誰の声で誰の思いを語るのかという，発話と思考の表示の切り分けに発展する。語られる内容のみならず，誰によってどのように語られるのかという引用をめぐる問題も射程に入るのである。

発話の表示に関しては，He agreed. のような語り手による発話行為の報告（Narrative Report of Speech Act: NRSA）以外に，間接話法（Indirect Speech: IS），自由間接話法（Free Indirect Speech: FIS），直接話法（Direct Speech: DS），自由直接話法（Free Direct Speech: FDS）があり，その基準（norm）となるのはそのまま引用するDSである。一方，思考の表示に関しても，She decided. のような語り手による思考行為の報告（Narrative Report of Thought Act: NRTA）以外に，間接思考（Indirect Thought: IT），自由間接思考（Free Indirect Thought: FIT），直接思考（Direct Thought: DT），自由直接思考（Free Direct Thought: FDT）があるが，基準となるのは間接的に表示されるITである。Leech & Short（2007[2]: 276）は，以下のようにまとめている。

				Norm ↓	
Speech presentation:	NRSA	IS	FIS	DS	FDS
Thought presentation:	NRTA	IT	FIT	DT	FDT
		↑ Norm			

続けて，この発話と思考の表示の基準が違う位置にあることから，FISとFITの意義づけが当然異なっていることを指摘している。上掲のようにFISが発話表示の基準の左側にあるのは作者の介入を許す動きであるのに対し，FITが思考表示の基準の右側にあるのは話者の直接的な介入から逃れ，人物に寄り添う方向になるが，DTになると却ってわざとらしく（artificial）なるとする。思考は胸に秘められている限り，他者にとっては与り知らぬものであり，発話されて始めて明らかになり，上述のはだかの事実と見えとの関係に通じる。したがって，物語では発話と思考の表示にはとくに留意する必要がある。

次例では，ポワロの来訪を聞いた語り手が，自分の姉にその真意を尋ねようとしている。

5）“Why did he come?” I asked.

“To see me, of course. ①He said that knowing my brother so well, he hoped he might be permitted to make the acquaintance of his charming sister—②your charming sister, I’ve got mixed up, but know what I mean.”

“What did he talk about?” I asked.

③“He told me a lot about himself and his cases. You know that Prince Paul of Mauretania—the one who’s just married a dancer?”　（A: 122）

姉は，IS①で話し始めてhis charming sisterと言ってから，DS②のように指示関係を言い換える。つまり，ポワロのISから脱し，charmingは残しつつyourと直示表現に移行する。さらに話の内

容が気になる弟の質問に対しては，NRSA③で簡単にまとめて答えている。ちなみに，そのあと具体的な話をしてくれるが，それを聞いて弟は，姉が関心を持ちそうな話題を選んだポワロのうまさに舌をまいた（I could not but admire the ingenuity of M. Hercule Poirot: 123）と語っている。ポワロの話題選択の巧みさで，きっと話題になったはずの（弟が）本当に聞きたかったことは，姉の意識では前景化されておらず，引き出すことはできなかったのである。ある意味，一人称の語りの限界をよく表している。

そうなれば，誰の声で誰の思考を表すのか，とりわけ，他者の引用に関しては発話と思考の別，そしてどれだけ語り手が関与しているのか，あるいは対象となる人物の責任はどこまであるのかということにも，注意を払う必要がある。たとえば，かかってきた電話の内容は，まずは電話に出た人のことばでしか分からない。

2.3 語りの機能をめぐって

テクスト内の言語的手がかりが誰のものか以外に，そのテクストを提示する者の特性にも留意して，語りと読み手の相互関係を考えなければならない。Herman（1999: 16）が指摘する，語り手による事実や評価の不確かさ（how narrators can be unreliable with respect to facts/events and values）や，語り手の知識や知覚の不確かさ（they can also be unreliable with respect to knowledge and perception）の両面を考慮に入れる必要がある。

さらにいえば，語られなかったことにも注意を向ける必要がある。Prince（1992: 30）は，語ることができないもの（the unnarratable）や語られなかったもの（the unnarrated）以外に，語り損ねたもの（the disnarrated）があることを指摘している。何をしたかと言う代わりに，語りの拒否（unnarration）をして黙りを決め込んだり，語り損ね（disnarration）をして否定や仮定の形の言及ですませたりしてしまう。

6） Whereas the first two categories [i.e., the unnarratable and the unnarrated] cover all the events that happen in the world represented but are, for any number of reasons, unmentionable or unmentioned, the category that most concerns me here and that I will call disnarrated covers all the events that do not happen though they could have had are nonetheless referred to（in a negative or hypothetical mode）by the narrative text.

この語り損ねの要点として，Simpson（2010: 299）は，語り手が情報を選択して語らなくとも，読み手は推論により意味的結束性（coherence）を得ることができると指摘している。

7） The essential point is simply that not all narrative acts need to be related because readers can derive coherence through subtle and complex inferences from absences in the story.

まさに，後に述べる関連性理論の観点と通底し，ここで試みる分析の依拠する点である。

3. 語用論と関連性理論

物語では，ことばの使い手としての語り手と作中人物などが重奏することも多い。しかしながら，語り手の選択をはじめとして，読み手を楽しませて興味をそそろうと物語を統括しデザインをするのは，たとえ表には出ていなくともやはり作者（implied author[4)]）である。解釈の根拠となる言語表現を使う作者（ないし語り手）と，その言語表現を元にその意を推し量ろうとする読み手との相互関係では，作者はまず誰に何をどのように語らせようとするのか，その物語の生地やデザインを選ぶことから始める。そして，読み手がどのように推論するように誘導し情報操作していくのかは，ある意味，情報として何を使うか，と同時に何を使わないかの選択でもある。

3.1　会話の公理

Grice（1975）は，会話を行う際に，話し手と聞き手が守っているものとして「協調の原則（Cooperative Principle）」を指摘した。会話は一定の目的と方向性をもって行う話し手と聞き手との協力的な行為であると考える，いわば会話の性善説である。より具体的な行動基準として，質，量，関係，様態に関する 4 種の「会話の公理（Conversational Maxims）」をあげ，違反した場合には，ことばの字面には表れない含意が託されているとした。これらの公理は，一見するとごく当たり前の（暗黙の）約束事のように思われるが，実際の会話では違反されていることも多い。しかしながら，少々違反があるからといって取り合わないというようなことはせず，むしろどうしてそうしてまで言おうとするのか，相手の意図を推し量ろうとする。表された意味以外に，そこに含められたもの，すなわち含意を求めようとする。公理を破っているにせよ，少なくとも協調の原則には則っているとして，会話の含意を導き出そうとするのである。逆に，協調の原則を遵守するのなら，語り手は自らの語りにおける公正さ，つまりフェアネス（fairness）を求められることになる。

提示されるはだかの情報には嘘があってはならないが，その情報の（出さないことも含めた）出し方によっては，操作は可能である。たとえば，問題となる人物が嘘つきの場合はどうなるのだろうか。次例では，他の作中人物の語りの中で当該人物が嘘つきだということを，愛情をこめて述べている。ニックが足をくじいたということを聞いて，いつもの嘘ではなくてよかったと言いつつ，嘘の天才なのだと付言する。否定的な色合をもたずに，事実は開示されているが，他者の発話の中に埋もれており，あくまで見えとしてである。

8）“Oh! Well—I’m glad to hear Nick didn’t invent the whole things. She’s the most heaven-sent little liar that ever existed, you know. Amazing—it’s quite a gift.”　（P: 21）

はだかの事実を表す地の文での嘘は許されなくても，発話という引用枠内であればその限りではない。語り手であっても，発言したという事実は残っても，その引用枠の中であれば内容

についてその限りではない。まして，提供された情報を一方的に受け取るしかない読み手には，言わないですますなどの操作が行われているかどうかの判断は非常に難しい。

3.2 関連性理論

Grice の会話の公理のひとつであった関係の公理を，コミュニケーションと認知における単一の原理として捉え直したのが，Sperber & Wilson（1986, 1995[2]）の関連性理論（Relevance Theory）であり，認知語用論とも呼ばれる。

関連性理論では，ことばによるコミュニケーションに対する基本的な考え方として，発話の言語的意味には話し手の意が十分こめられているとは限らず，単に言語（的コード）化とその解読（linguistic encoding and decoding）だけではなく，それを基にした推論を聞き手に託すことになる。言語表現は，そこに十分表れてはいない話し手の意の推論を行う際の手がかりであり，発話解釈における認知的側面が重視される。推論は，関連するいくつかの解釈可能性を絞り込んで最適なものへと見当をつけていくプロセスであり，最小の労力で最大の効果が得られれば，それに越したことはないが，労力を厭わずより大きな効果を得ることも可能である。たとえば，以下のyes-no疑問文を考えてみよう。

9） A: Do you want some coffee?

B: Coffee would make me awake.

経済性を追求するなら，端的にyes, noと答えれば済む話である。しかし，Bはコーヒーの効果を述べるにとどめて，明快には答えていない。そこでAはBの意を推そうとする。ここで大事な点は，Bは自ら明確にNoと言わずして，Aにそうと察してもらう点である。ことばを手掛かりにしながら推論をさせて，ことばに表れていないことをAに導き出させる。

言語表現はそもそも解釈的であり，言語化は内なる思考を公に表示する点で話し手を経ており，その表示も思考を完全に表示するというよりは，どれだけ類似しているかという程度の問題として，緩い話し方（loose talk）が許容される。解釈的類似性に基づく言語伝達は，このような緩い話し方が許容されるからこそ，またその保証として話し手の明示的な伝達行為には関連性の高い発話の選択を見込み，聞き手による推論が可能となる。したがって，さまざまなレベルにおいて本来ことばがもつ意味の不十分性を，できるだけ絞り込んでいく（演繹的演算の）プロセスにおいて関連性が果たす役割は大きい。

Simpsonの，7）におけるすべてが語られなくても読み手は推論し意味的結束性を得ることができるという指摘は，この関連性の希求ゆえである。さらに言えばこの前提をうまく利用し，読み手の推意形成をどのように（誤）誘導していくのかが，語り手の腕の見せどころであるといえよう。通常のコミュニケーションと同じように，関連性を求めてしまう読み手の心理的傾向を助長するデザインが必要になる。

3.3　レトリックとトリック

語り手によるトリックのレトリックは，読み手を誤った思い込みに陥らせるものである。言うことで（不要な）情報を与えたり，逆に大事なことをさらりと埋め込んだりすることで，注意を散漫にさせ攪乱（distraction）させる。さらにLeech & Short（1981: 254）が指摘するように，読み手の期待感を逸らし前景化を行ったりする。何を前景に置き，何を後景に置くのかという情報の認知的提示法の選択により，異なる視界がもたらされる。また，期待感は関連性と深く係り，それを逆手にとって誤誘導（misdirection）することも可能となる。

10）A literary text may bring new significance by foregrounding, by the violation of textual expectations.

一方，読み手が陥るレトリックのトリックでは，語り手の思う壺にはまって攪乱されて誤った推論をしたり，言われなければ分からないまま誤誘導されたりする。Griceの会話の四公理は，効果を上げるため違反されることもあるが，特定の目論見がある場合には，関連性の元でさらにこれらが意図的に操作されることが多い。

このような相互関係に鑑み，テクストのみならずそれをとりまくものも対象にして，語り手はどのように読み手の推論過程に影響を与えようとデザインし情報操作をしているのか，一方，読み手はどのように誘導され推論していくのか，双方から考える必要がある。

4．事例研究

Jeffries & McIntyre（2010: 126）では，認知的文体論は，読解過程で解釈にどのように影響を与えるかを第一義的とする。読み手に対する情報操作という観点から，テクストと読み手の相互関係が窺われる。また，Leech & Short（1981: 174）は，物語では情報を選択的に抑制したり，時には全知の立場を捨てたりすることがあると指摘している。これは，虚偽の語りは許容されずとも，大事なことを語らなかったり，逆に余計なことを語ったりして，攪乱させるということを排除はしないということである[5)]。

11）Fictional point of view, by the standard of authorial omniscience, can be regarded as a selective withholding of information, or relinquishing of omniscience.

物語は，語りによって世界が構築されることから，情報の選択や操作により，読み手の推論を誘導し，ときには思わぬ推意を形成させたりもする。このような語り手と読み手との間のせめぎあいに魅力があるものとして，推理小説がある。Prince（1992: 36）は，語り損ねについて，推理小説におけるありうる解決や誤った解決の効用を例にあげる。語り損ねたり選択しなかったり，進まなかったり，実現しなかったり，到達しなかったりしたものが，実際のものと対比されることでサスペンスが生じたり，解釈に影響を与えたりする。

12）The disnarrated can, moreover, help to create suspense and to articulate the narrative in

hermeneutic terms（in detective novels, for instance, the possible solutions and false solutions it introduces are contrasted with the real ones）. . : the disnarrated or choices not made, roads not taken, possibilities not actualized, goals not reached.

具体的に，アガサ・クリスティの作品『アクロイド殺人事件』（*The Murder of Roger Ackroyd* : 以後*Ackroyd*と略記）をとりあげる。あらすじを簡単に述べておく。

キングス・アボット村の医師シェパードが，17日朝にフェラーズ未亡人の検死を終え帰宅したところから，彼の語りによる物語が始まる。フェラーズ未亡人は，夫を殺したとか，それで恐喝されているとか，はたまた村の名士のアクロイドと再婚するのではないかという噂の人物であったので，姉のキャロラインが話を聞こうと待ち構えている。その夜，噂の相手アクロイドの家で夕食後，フェラーズ未亡人の手紙が届けられる。アクロイドがなかなか読もうとしないので仕方なく帰宅したあと，アクロイドが殺されたという電話を受け，駆け付ける。翌日アクロイドの姪フローラに頼まれて，最近引っ越してきた隣人に捜査を依頼する。この隣人こそ引退した名探偵ポワロであり，行きがかり上，相棒のヘイスティングスばりに一緒に行動を共にすることになる。そして，とうとうポワロが，フェラーズ未亡人をゆすって自殺に追い込み，それを隠蔽するためにアクロイドを殺した犯人をつきとめる。それは他ならぬシェパードであり，最後は彼の弁明で物語が終わる。

犯人が暴かれるのは25章の最後（249），26章ではポワロの推理による解決，そして最終の27章で犯人の弁明という構成になっている。犯人が語り手を務めるこの作品は，言語的特徴からトリックのレトリック研究は多い。ここでは，さらにテクストでは語られていないことも含め，読み手の推理への影響という観点から，レトリックのトリックにも新たな光をあて，そのメカニズムおよびデザインの一端をいくつかの例から考察してみたい。

4.1 フェアネス

虚構の世界である推理小説でフェアネス保持のためには，解決の論理性だけではなく，手がかりが読み手に（明示的でなくとも）示されること，少なくとも地の文には虚偽を書かないことなどが要求される。その一方で，わざと決定的な事実を言わぬまま，しなかったことの語りですませたり，語り手以外の作中人物が嘘をついたり，誤解を述べたり，誤った引用をしたりすることなどは許容される。嘘つきのパラドックスのような嘘は許されないにしても，どこまで選択的に情報を提示するのかは，語り手と読み手双方から見たフェアネスが重層的に係ることとなる。*Ackroyd*では，9時45分にアクロイドと話したというフローラの証言（61）は，のちに嘘が暴かれるが，死亡時刻をめぐって大いに攪乱を招く。

語り手自身が犯人であるという設定の*Ackroyd*は，推理小説のルール違反[6]だと物議を醸した。一人称の語りでは，当人自身の内面と当人の目からの見えしか分からないという点で，読み手は限られた情報しか与えられないことになるが，クリスティは，最終章の語り手の弁明と

いう形で作品中に参照枠を提供している。これにより，いかにフェアネスを遵守していたか，それが分かっていなかったのは読み手ではないか，という問いかけになっている。テクストに入れられていないもの，すなわち語られていないものまで読み手に推理させるというデザインには，語り手はその布石ないしは伏線を予め提示していたのに，読み手が気づかなかっただけという言い訳が可能となる。そうなると，何を前景化し，何を後景化するのかといった情報提示の技法も関与することになる。

推理小説におけるフェアネスについては，あとでまたとりあげたい。

4.2　語らないことと誤誘導

*Ackroyd*は，語り手自身が犯人であるため，一人称の語りの客観的な限界以上に，犯人自ら設定する限界があることが問題となる。情報を過少にする場合を考えてみたい。

4章で，シェパードは，村の名士アクロイドに手紙を読ませようとしたが，説得できないまま家に戻ることになる。以下は，説得むなしく部屋を退出する時の語りである。

13）　Now Ackroyd is essentially pig-headed. The more you urge him to do a thing, the more determined he is not to do it. ⓐAll my arguments were in vain.

①The letter had been brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone. ②I could think of nothing. With a shake of the head I passed out and closed the door behind me.

ⓑI was startled by seeing the figure of Parker close at hand. He looked embarrassed, and it occurred to me that he might have been listening at the door. What a fat, smug, oily face the man had, and surely there was something decidedly shifty in his eye.　（A: 48）

最終章の弁明14）では，語り手シェパードが既に自分が語った①を直接引用しつつ，解説している。自分の語り方，とくに以下の部分はこれ以上ないと自賛し，再掲している。「手紙は9時20分前に届けられた。退去する9時10分前でも読まれずじまいであった。戸の取っ手に手をかけながら暫し振り返り，何かし残したことはないかと考えた。」すべて本当のことであるが，実は引用部の最初の文のあとに10分間の空白をおいた。その間のことが気になった人はいたのだろうか，とさらに読み手に語りかける。全て本当のことではあるが，イタリック部の第一文と第二文の間には伏せ字した部分があったと告白し，10分間の空白の時間に触れずにすました手際よさを自画自賛している。

14）　I am rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following: ①“*The letters were brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone*.”

All true, you see. But suppose I had put a row of stars after the first sentence! Would somebody then have wondered what exactly happened in that blank ten minutes? （A: 254）

私たちは時の流れに沿って事態の把握をするが，その中にあって特に特徴的なことを楔にして流れを把握している。語り手が 9 時20分前，10分前と区切って話をすれば，それぞれ手紙が届いた時間，退出した時間，というような出来事の流れとして理解する。実際に使われた表現①も，時間と手紙の関係から整理して述べられている。したがってその間は，手紙を読む，読まないという議論はあったにせよ，13）ⓐで説得が不調に終わったことからも，たいして事態の進展はなかったと簡単に推してしまう。少なくとも嘘はなかったものの，実はその10分の間に大変なこと（殺人とアリバイ工作）が行われていたことなど読み手は知る由もない。語り手の話しか判断材料がない読み手は，時間的空白の意味，いわんやそこに仕掛けがあるとは思い及びにくいのである。

読み手が疑念すら抱かないのは，語りのスタイルからも時系列に沿って語られているという様態の公理の善意の思い込みがある。単なる情報の過少という怠りだけではなく，意図的に欠落させているうえに，刻々と時間を切って述べる語りのスタイルは，日常的なスケジュール管理と相俟って，述べられた時間の区切りが前景化され，それ以外の時間はたいしたことではないのだろう，と読者に期待感をもって思いこませてしまう効果は大きい。ちなみに，この正確に思える時間管理にも，さらに細かい 5 分単位の時間のずれが含まれていたということが後に判明する（249）のも興味深い。動作の流れを時間の区切でおきかえる日常的な期待感，まさに関連性希求のなせるわざで，誤誘導されるのである。

用心しながら部屋を出た直後，執事のパーカーと思いがけず鉢合わせをしたときの驚きの語りも興味深い。最初の語り13）では，受動態の形のⓑで人影を間近に見てびっくりしたと語りつつ，パーカーの驚きぶりから，盗み聞きしていたのではないかと疑い，その批判へと語りを移行させる。一人称の語りであるので，自分の内面は分かっても，相手の見えを語るしかない点が活用される。He looked, it occurred to me, さらにはその顔つき目つきを否定的な色合をつけて語り，サスペンスを醸し出す。パーカーの胡散臭さを前景化することにより，自分自身の狼狽ぶりを後景化する。実際，弁明ではより明示的な形で，パーカーと鉢合わせして肝を潰したことを認めている（I must admit that it gave me a shock to run into Parker just outside the door: 254）。

ひき続き，種明かしの部分を読んで，仕掛けられた情報提示法をみよう。

15） When I looked round the room from the door, I was quite satisfied. ①Nothing had been left undone. ②The dictaphone was on the table by the window, timed to go off at nine-thirty（the mechanism of that little device was rather clever—based on the principle of an alarm clock）, and the arm-chair was pulled out so as to hide it from the door. （A: 254）

戸口から部屋を見渡し満足した語り手は，何もし残したことはなかった①と確認する。 9 時半に鳴るように仕掛けた録音機を窓際のテーブルにおき，それを肘掛け椅子で見えないように細

工したと。13）ではその時間的空白は曖にも出さぬまま，のちに9時半にアクロイドの声を聞いたという証言（56）を導き，誤誘導を仕掛ける。退出する際にし残したことはなかったかと自問する様子は，その直前の13）ⓐAll my arguments were in vain. の語りの意味的結束性から，説得失敗ゆえの心残り，まだ何か説得する手はなかったとかという自省の念かと読み手に推させる。①の自問wondering if there was anything I had left undoneに対応する自答のFDSとして，弁明15）では①Nothing had been left undone.と動作主‘I’のない結果表現となっている。一方，13）②I could think of nothing.では‘I’を使いながら語り損ねの手法をとっており，弁明で実は録音機などを使ったアリバイ工作に対する首尾の確認であったことが判明する。15）②のThe dictaphoneが定冠詞つきで現れ，犯人にとってはアリバイ工作の要として既定のものという意識が如実に表れている。善意の読み手はここに至って，4章の語られなかった事態の深淵に気づかされる。

言語的には13）①のundoneの論理的前提から，何か大事な事をしたということが読み手には推せると指摘されている。しかしながら，直前でアクロイドを説得しようと色々試みたがうまくいかなかったことⓐが語られており，その流れの中において見ると，微力でももう一度何か説得できなかったのかの反省にも解釈できる。ということは，認知的には，説得する相手のアクロイドはまだ生きていたという推論を誤誘導するのにも役立っている。

さらに，語り手のみならず，作中人物も必ずしもすべてを語っているとは限らないことも忘れてはならない。まさに，ポワロのことば（Every one concerned in them has something to hide: 84）通りである。各人が思惑をもって行動したり発言したりするのは，それをなかなか開示しないことなどと相俟って，物語の構図をますます複雑化させる。とりわけ，情報の示し方で問題となるのは，大事な情報があとになってから出される場合である。*Ackroyd*では，小間使アーシュラがラルフと秘密結婚していたことが，大詰めになってから判明する（218）。ラルフとフローラの婚約話が早い段階で開示（38）されていただけに，読み手はその可能性をほとんど除外してしまっており，誤誘導されてしまう。

4.3　攪乱と誤誘導

情報過多による情報操作をみてみよう。Emmott & Alexander（2010: 328）は，クリスティの容疑者リスト（suspect list）管理の巧みさを指摘している。推理小説においては，この容疑者リストの作成が課題となり，怪しげな容疑者を量産したり，特定の容疑者をますます疑わせるようにしたり，逆に特定の人物をそのリストから除外させるような仕掛けなども使われている。*Ackroyd*の場合も，犯人を物語の語り手に設定することで，巧みに容疑者リストから外している。とくにこの場合，語り手である医師シェパードが職業柄，往診鞄を持ち死者の元に来ても当然という設定も一役買う。同時に，早々に姿をくらませるアクロイドの義息ラルフや当日辞めることになった小間使アーシュラなどを導入することにより，動機や挙動に不審のある容疑者の

リストを膨らませ，攪乱させる。情報の提示や色合のつけ方次第で，何を前景化，後景化させて認識するのかが異なってくるのを利用する。

意識的な誤誘導としては，アリバイ工作に録音機を使って，死亡時刻の推定を攪乱させる。そして忘れてはならないのは，死亡時刻を判断するのは，死後すぐに呼ばれた医師の役目である。したがって，死亡時刻をずらす医師の嘘を正当化させるために，器械を使ったアリバイ工作，つまりアクロイドの声を聞いたという証言をひきだすように録音機を仕掛けたのであった。このことは，実は最後の種明かしまで開示されないが，フローラの9時45分にアクロイドと会ったという（嘘の）証言が出てきて，さらに攪乱させる。

5章で死んでいるアクロイドを発見した時をみよう。

16） “You mustn’t touch that,” I said sharply. “Go at once to the telephone and ring up the police station. Inform them of what has happened. Then tell Mr. Raymond and Major Blunt.”

“Very good, sir.” Parker hurried away, still wiping his perspiring brow.

①I did what little had to be done. ②I was careful not to disturb the position of the body, and not to handle the dagger at all. No object was to be attained by moving it. Ackroyd had clearly been dead some little time. （A: 52-53）

語り手は，触れるな，警察に通報しろ，など矢継ぎ早に執事パーカーに指示を出したあと，① I did what little had to be done. を滑りこませて，読み手にはたいしたことはしていないと思わせるようにデザインしている。前段の指示，①に続く自分への戒め②という否定的な色合の中で読んでいくと，現場保持という制限の中でできることは，否定辞相当のlittleとも響きあって，たいしたことではないと後景化するよう誤誘導されてしまう。とくに①がおかれた流れは，語り損ねということもあり，現場保持のためにしなかったことが前景化された分，実際は（アリバイ工作の撤去などの）したことは語られないままである。

17） Then later, when the body was discovered, and I had sent Parker to telephone for the police, what a judicious use of words: “①*I did what little had to be done!*” It was quite little–just to shove the dictaphone into my bag and push back the chair against the wall in its proper place. I never dreamed that Parker would have noticed that chair. Logically, he ought to have been so agog over the body as to be blind to everything else. But I hadn’t reckoned with the trained-servant complex. （A:254-255）

続けて弁明17）と比べてみよう。①のlittleを巧みに利用したことを意識して，弁明ではその説明を付けている。（自分にはしなければならないアリバイ工作だとしても，普通の人なら気にもしないような）ごく些細なことなので，littleを遣ったと述べる。なお，録音機を持ち帰るためには，往診鞄が使われる。医者に往診鞄は不思議ではないし，死者が出て駆けつけてきた時はなおさらである。逆に，夕食に招かれたときに往診鞄を持参するのは，有標であるが，往診の可能性を示せば問題なく後景化される。実際，秘書レイモンドとのやり取り（35）にもみら

れる。この往診鞄はまさに目晦ましとして利用されている。

読み手の注意は多くの情報の中でいわば緩急をつけて喚起されると考えれば，前景化と後景化の逆転現象というのは，誤誘導させるには都合の良い仕掛けである。皮肉にも，17）で録音機を隠すために使った椅子の移動を執事のパーカーは職業柄から感知していたという点（82）も，情報の受け取り方における前景化が容易に変わりうることを示している。

4.4　推理の魅力とフェアネス

この作品は，＜語り手は犯人たりえない＞といういわば推理小説の掟破りとなっているものの，それを回避すべくデザインされている。たとえば，（犯人の）姉が弟の性格的な弱さを気にしていること（182）や，弟自身も投機の失敗をした話（28）などが，殺人事件とは全く関係ないごく日常的な会話の中に織り込まれている。あまりにもさりげなく埋め込まれているので，さほど前景化して意識されないまま，最後に犯人が判明した時点でそれらの意味するところがドミノ倒しのように解明されることになる。推理小説だと分かっているはずの読み手が，どのように攪乱や誤誘導されてしまうのか，そのかけひきが作者の腕の見せ所であるといえよう。構築された物語世界の中という枷の中で，作者や語り手の情報操作に読み手がどう立ち向かえるのかが，謎解きの魅力といえよう。

*Ackroyd*では語り手の弁明という形を借りて，読み手を攪乱，誤誘導した叙述トリックを解説する。語り手は省略こそすれ，地の文では嘘は言わなかったという点で，最低限のフェアネスを守っている。これは，できるだけ最小限の努力で最大限の認知効果を得るような人間の傾向，つまり細かく言わないのは，たいしたことではないとみなしてしまう経済性志向をうまく利用したものであるといえよう。読み手にとって疑念を抱かない程度の情報量の中での情報処理を誘導するという点で，叙述トリックのデザインが浮かび上がる。

物語の冒頭では，フェラーズ未亡人が死んだというので9月17日朝8時にシェパード医師は現場に呼び出される。そして自宅に戻ってきたときの語りでは，①のTo tell the truthとわざわざ正直な体をとって自らの混乱ぶりを告白する。

18）Mrs. Ferrars died on the night of the 16th-17th September—a Thursday. I was sent for at eight o’clock on the morning of Friday the 17th. There was nothing to be done. She had been dead some hours.

It was just a minutes after nine when I reached home once more. . . . ①To tell the truth, I was considerably upset and worried. ②I am not going to pretend that at that moment I foresaw the events of the next few weeks. I emphatically did not do so. ③But my instinct told me that there were stirring times ahead.　（A: 1）

ここで注意すべきは，一人称の語りに，②で現在の語り手‘I’が出現している。フェラーズ未亡人の死に心中穏やかではいられなかったが，それはこれから起こる騒動を予測していたから

ではなく，本能的に感じたのだとしている。この語り手の時間的位置の違いは，つまり，同じ‘I’を使いながら，過去と現在の時間を隔てる語りへと変わっており，しかも②ではpretendに否定を使うことで，語り損ねをしている。それに続く強い打消しや，本能的に感じたという語りのために，語り手の位置関係は後景化されてしまうといえよう。おまけに③でmy instinctというのも，話の流れからみると，まさに検死帰りの医者としての職業的勘と解することもできる。しかしながら，（自分がその原因と分かっているものの）後始末がそう簡単にはいかないと感じているというのは，それはまさに犯人自身であるからこそできるものであろう。一方，語り手の語りを固唾を呑んで待っている読み手にとっては，物語の冒頭第二段落の仕掛けはなかなか気づきにくいものであるが，フェアネス担保のためにも，クリスティは巧みに伏線を張っているといえよう。伏線であるだけに，何事もないかのように（あとで繋がっていく）意味深長なことが滑り込まされているのである。ちなみに，直後の第四段落にも現在の語り手が出現するが，そこで姉の詮索好きに関する語りを続けることで，②の語りはさらに後景化される。この現在の語り手‘I’は，20章まで統制的，犯人判明後に追記した21～26章では現れず，最終章の弁明で解放的になったのも見逃せない。

17章の終わりでは，ポワロがシェパード姉弟にアクロイド殺人犯の像を語る。その話が一段落ついたときの語りにも，①で現在の‘I’が登場し，語り損ねをして本心を隠している。

19） He was silent for a moment. It was as though he had laid a spell upon the room. ①I cannot try to describe the impression his words produced. There was something in the merciless analysis, and the ruthless power of vision which struck fear into both of us. （A: 185）

ところで23章では，相棒のヘイスティングスがいないのを嘆くポワロに対し，シェパードは事の次第を書きとめていることを告白する（237）。ポワロに求められるまま，前日までの顛末の20章を見せることになる。読後にポワロは，‘I’を頻発して細かく正確に誠実に事実を記載しているが，こと自分に関してはほとんど述べていないことを指摘する。これは，まさにクリスティのフェアネスを主張する声と重なってくるようで興味深い。

20）“*Eh bien*,” he said, “I congratulate you—on your modesty!”

“Oh!” I said, rather taken aback.

“And on your reticence,” he added.

I said “Oh!” again.

“Not so did Hastings write,” continued my friend. “On every page, many, many times was the word ‘I.’ What *he* thought—what *he* did. But you—you have kept your personality in the background; only once or twice does it obtrude—in scenes of home life, shall we say?”

. . . . . .

Poirot laid his jesting manner aside. “A very meticulous and accurate account,” he said kindly. “You have recorded all the facts faithfully and exactly—though you have shown

yourself becoming reticent as to your own share in them.”　（A: 228-229）

26章のポワロの事件解決のあと，犯人がポワロの勧め（“I should suggest that you finish that very interesting manuscript of yours—but abandoning your former reticence.”: 252）で事件の顛末を「包み隠さず」書きあげるという設定が明かされる。そしてそれを受けて，27章の冒頭（Five A.M. I am very tired—but I have finished my task. My arm aches from writing: 253）では現在の ‘I’ が出現し，この弁明における現在の ‘I’ による一人称の語りへと重なっていく。つまり最終的に語りが二重枠の語り，20章に新たに 6 章を書き加えた顛末記と，最終章で弁明および現在の心境を語っていることが明らかになる。そうなると，再構築された顛末記の ‘I’ の語りの中に，それを書いている最中の ‘I’ が出現してもおかしなことではない。とくに冒頭の語り18）では，いきなり時系列で経過が語られ始めるので，読み手はたちまち物語の世界に入り込むことになる。18）②が伏線として早々に仕掛けられてはいるものの，これが枠に入った語りであるのには気づきにくい仕掛けとなっている。

Ackroyd の語りには，随所で現在の一人称の語りが現れる。一人称の語りは一貫して同じという思い込みに挑戦するかのように，閉じられた物語世界の中での語り手と，それを書き留めている最中の語り手とが混在している。自分をできるだけ客観的に語る過去の ‘I’ に交じって，それを咀嚼しながら統制的に自分の主観を出す現在の ‘I’ がときには語り損ねの形で現れて，20）のポワロの感想に集約される。稲木（2005）は，*Ackryod* をコーパス処理しモダリティの偏在を明らかにし，Simpson のいう一人称の語りが negative から突然 positive に移行する99％の箇所は，最終章の「弁明」に相当すると指摘している。まさに最終章で語りのスタイルが，顛末記から申し開くスタイルに変わったことを実証している。

フェアネスは，嘘を言わないという質の公理のみならず，過不足なく情報を伝えるという量の公理，様態の公理，さらには協調の原則を守っているかと係る。いかに協力してゴールに到達するかという点で，推理小説の場合であれば，いかに推理し解決に持ち込むのかということになる。この推理小説の特徴に鑑み，最終的に解決が納得されるものであればその目的は達成され，いわば結果としてフェアネスが遵守されることになる。単発に見えた事態があとで見事に繋がっていくことにより，関連性も達成される。

Emmott &Alexander（2010: 345）は，情報操作に関する要点をあげたうえで，以下のように情報の増加や低下，および認知的負荷の選択的管理を指摘している。

21）For the cognitive stylistician, these cognitive-rethorical misdirections provide an indication of the ways in which readers’ attention may be manipulated by persuasively upgrading and downgrading information, and selectively controlling cognitive load.

認知的負荷は関連性が係っている。できるだけ負荷を少なくという関連性志向の一方で，犯人探しにおける語り損ね，攪乱や誤誘導による情報操作を経てもなお最終的には納得いく解決か，ということが要点といえよう。

語りによって構築されていく世界，それが少し視点を変えると意外な様相となり，なんとなく謎めいていた点も次々に納得できる形で解決されていく。まさにその納得の快感を求めて推理小説は読まれるのではないだろうか。*Ackroyd*では，フェアネスの論議を醸した，語り手が犯人であり，その手になる顛末記つまり再構築された物語であったという二重の仕掛け以外に，語り手にも想定外のフローラの嘘などにより事件の様相が変わるなど，重層的な設定の叙述トリックとなっている。随所に手掛かりがあるにしても，情報操作による読み手への認知的な挑戦として，負荷あってこその推理の醍醐味を呈している。

このように考えると，読み手が納得の快感や魅力を感じられてこそ，語り手による最終的なフェアネスが達成される。また，どんなに労力を使おうとも納得できる解決として認知されれば，読み手は最適の関連性を得たということになる。一見すると蔑ろにされているような関連性も最終的には得られるのである。*Ackroyd*は再読するほど楽しめるといわれるのは，この関連性希求の反芻作用に堪え得る証ということであろう。

5．おわりに

Simpson（2010: 301）は，視点の新たな射程として二次元（cognitive and sociopragmatic dimensions）をあげている。本稿では，おもに前者を中心にとりあげたが，後者ではたとえば録音機によるアリバイ工作は，当時珍しかったにせよ，現代の読み手に通じるかという観点から見るのも興味深い。特に近年の機器の発達により，従来の苦心のアリバイ工作などがかなり無理になってきていることも否定できない。それは単なるツールを超え，読み手の背景知識が進化し，ときには語り手の支配する情報を上回ることにもなりかねないのである。このような危険性は，書記テクストにおいては避けられない側面であろう。

推理小説は，読者に推理をさせるのが第一義的にあり，早々に手の内は明かさないように，謎解きを楽しむために意図的な違反や仕掛けがなされる。*Ackroyd*の読み手への情報操作の具体例をいくつか見てきたが，そういった情報操作を乗り越えて，読み手が謎解きを行う楽しみも考えた。逆説的に言えば，このような仕掛けは，日常生活において私達が行っている情報処理の穴をうまく利用したものと言えよう。この穴というのは，まさに関連性の観点から，看過できるはずのものとできないものとの別の目眩ませ，何を前景として認知するかにおおいに係るものであり，ひいては読み手の解釈に繋がっていく。

22）Finally, it is argued that the perception of point of view varies with reading experience(s), and so productive use can be made of interpretative paradigms that account for readers' reactions and responses to textual patterning. （Simpson 2010: 294）

トリックのレトリック，およびレトリックのトリックが可能になるのは，どういうことなのであろうか。関連性理論では，推論を重視し，語り手のことばを手がかりに読み手が酌み取る

認知的原動力とみなしている。労力がかかるほど認知効果は高いということを考えると，推理小説の謎解きにおいては，いかに読み手を惑わせ，試行錯誤をさせつつも，解決を最終的に納得させるのかという究極のフェアネスが係ってくるのである。

読みの楽しみ（the basic fact that we do—at least should—read for pleasure, Black 2006: 157）という究極の目的に鑑みれば，情報操作をめぐる筆者と読み手の謎解きのプロセスもそれに堪えうるべきものである。さながら，情報という各ピースをはめ込んでいって出来上がる物語世界が何にも増して得がたいものである。しかし注意しなければならないのは，ピースは必ずしも過不足なく与えられるものではなく，ときには最後になってから与えられたりするので，読み手が見当をつけながら選んではめこんでいくことになる。ここに，ある意味，制限は受けながら発見的な読みをしているということがある。そしてなにより，トリックのレトリックである情報操作の技法を意識しつつ，レトリックのトリックに陥らないようにする，謎解きにおける推論の駆け引きの楽しみということを強調しておきたい。情報操作の仕掛けがどんなにあったとしても，結局は解決がすっきり納得いくものであること，まさにこれが上質の推理小説の魅力と言えよう。

使用テクスト

Agatha Christie（1926）, *The Murder of Roger Ackroyd*, Pocket Book edition.（A）

Agatha Christie（1932）, *Peril at the End House*, Fontana.（P）

Agatha Christie（1943）, *Five Little Pigs*, Fontana.（F）

参考文献

Abbott, H. Porter（2004）, *The Cambridge Introduction to Narrative*, CUP, Cambridge.

Black, Elizabeth（2006）, *Pragmatic Stylistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Blakemore, Dianne（1992）, *Understanding Utterances*, Blackwell, Oxford.

Carter, Ronald and Paul Simpson（eds.）（1989）, *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*, Unwin Hyman, London.

Emmott, Catherine and Marc Alexander（2010）, "Detective Fiction, Plot Construction, and Reader Manipulation: Rhetorical Control and Cognitive Misdirection in Agatha Christie's *Sparkling Cyanide*," in McIntyre, D. and B. Busse（eds.）, *Language and Style: In Honour of Mick Short*, 328-346, Palgrave Macmillan, London.

Fleishman, Suzanne（1990）, *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*, University of Texas Press, Austin.

Fowler, Roger（1986）, *Linguistic Criticism*, Blackwell, Oxford.

Freeborn, Dennis（1996）, *Style: Text Analysis and Linguistic Criticism*, Macmillan, London.

Grice, H. Paul（1975）, “Logic and Conversation,” in Cole, P. and J. L. Morgan（eds.）, *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, 41-58, Academic Press, New York.

Herman, David（ed.）（1999）, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, Columbus.

Jeffries, Lesley and Dan McIntyre（2010）, *Stylistics*, CUP, Cambridge.

ジュネット，ジェラール，花輪光・和泉涼（訳）（1985）『物語のディスクール―方法論の試み』水声社。

堀田知子（2004）,「指示表現に関する一考察」『龍谷紀要』25（2）, 109-122。

堀田知子（2009）,「物語言説の中の副詞表現」『龍谷紀要』31（1）, 133-145。

稲木昭子（2005）,「推理小説とモダリティ」『英語のテンス・アスペクト・モダリティ』（阪大英文学会叢書2）, 210-226, 英宝社。

稲木昭子（2011）,「推理小説における発話と思考の表出―Agatha Christieの英語」『TAM研究論集』8, 83-96。

Karttunen, Laura（2008）, “A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated,” *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 6（2）, 419-441.

Leech, Geoffrey N. and Michael H. Short（1981, 2007[2]）, *Style in Fiction—A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, London.

毛利可信（1980）,『英語の語用論』大修館書店。

毛利可信（1981）,「アガサ・クリスティに英語を学ぶ」『翻訳の世界』1月号～12月号。

Palmer, Frank（2001[2]）, *Mood and Modality*, CUP, Cambridge.

Prince, Gerald（1988）, “The Disnarrated,” *Style* 22（1）, 1-8.

Prince, Gerald（1992）*Narrative as Theme: Studies in French Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln.

澤田治美（編）（2012）,『モダリティⅡ：事例研究』（ひつじ意味論講座４）, ひつじ書房。

Short, Michael H.（1996）, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Longman, London.

Simpson, Paul（1993）, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London.

Simpson, Paul（2010）, “Point of View,” in McIntyre, D. and B. Busse（eds.）, *Language and Style: In Honour of Mick Short*, 293-310, Palgrave Macmillan, London.

Shen, Dan（2010）, “The Stylistics of Narrative Fiction,” in McIntyre, D. and B. Busse（eds.）, *Language and Style: In Honour of Mick Short*, 225-249, Palgrave Macmillan, London.

Sperber, Dan and Deirdre Wilson（1986, 1995[2]）, *Relevance: Communication and Cognition, second edition*, Blackwell, Oxford.

Stalnaker, Robert C.（1999）, *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*, OUP, Oxford.

Toolan, Michael（1990）, *The Stylistics of Fiction: A Literary-Linguistic Approach*, Routledge, London.

Weber, Jean Jacques（1999）, *The Stylistics Reader: From Roman Jacobson to the Present*, Arnold, London.

安井泉（編）（1992）,『グラマー・テクスト・レトリック』くろしお出版。

山岡實（2001）,『「語り」の記号論：日英比較物語文分析』松柏社。

1）　Fowler（1986）は，物語世界の外から客観的に語るものとしてExternal Type Dをあげている。注意すべきは，物語内の特定の視点はなくとも，一人称がとられることがある。

2）　Simpson（1993）では，モダリティを四体系（deontic, boulomatic, epistemic, perceptual）に分けて，語りのスタイルとの関係を論じている。

3）　ジュネット（1985）は，「見る人」と「語る人」という区別を導入し，新たに焦点化（focalization）という観点から，視点における問題の精密化を図った。ここでいう「視点人物」は，特定の焦点人物としての作中人物（character-focalizer）のことである。

4）　創作活動する作者（implied author）をLeech& Short（1981）に倣い便宜的に作者とする。

5）　Simpsonは，作者の態度や判断を暗示するdiscoursal point of viewと区別する。

6）　ノックスの十戒やヴァン・ダインの二十則などが代表的であるが，実際にはこれらを破った作品も多い。

＊　査読者の示唆に富むご指摘に御礼申し上げる。その意を十分推せなかったのは筆者の力不足である。本稿は平成24～26年度科学研究費補助金基盤研究（C）「情報操作のデザイン：理論と実証」（研究代表者：稲木昭子，24520559）の研究分担者としての成果の一部である。