



|              |                                                                                     |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Title        | ＜翻訳＞文体の変化を考える                                                                       |
| Author(s)    | フィリップ, ジル; 平光, 文乃                                                                   |
| Citation     | Gallia. 2024, 63, p. 167-179                                                        |
| Version Type | VoR                                                                                 |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/95767">https://hdl.handle.net/11094/95767</a> |
| rights       |                                                                                     |
| Note         |                                                                                     |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## 文体の変化を考える

ジル・フィリップ（平光文乃訳）

私が提起しようとしている問いは、表面的には非常に単純なもの、すなわち「文体はなぜ変化するのか？」である<sup>1)</sup>。別の言い方をすれば、なぜ17世紀と18世紀、19世紀と20世紀では同じように書かなかったのか、さらには1880年と1900年、1900年と1920年ではなぜ同じように書かなかったのか、ということである。「文体」というのは、ここではある特別な作家の執筆上の特徴という意味ではない。周知のように、文体を変えない作家もいるし、少し変える作家もいれば、いくつかの「時代」をもつ作家もいる。ここで「文体」とは、より広義には文学テキストにおける言語の活用、つまり執筆上の手法、主に文法上の手法であり、文学の散文の歴史におけるある一定の時期に観察されるものを意味する。

「文体はなぜ変化するのか」という問いに答えるには、さまざまなアプローチが必要である。第一に、文体の変化という問いに対しすでに与えられている解答同士を突き合わせ、これらの解答が互いに補完し合うものであって、排除し合うものではないことを念頭に置きつつ、他の解を、内的あるいは外的、美学的あるいは社会的な解を提示できるかどうかを検討する必要がある。また、文体の変化は二つの角度から考察されうることも忘れてはならない。一方では、新たな形式の出現や、すでに存在しながらあまり求められていなかった形式が明確に現れることを目の当たりにし、他方では、これはあまりにも忘れられがちなことだが、形式の消滅、少なくともその平凡化、消耗を目の当たりにしているのである。最後に、二種類の変化の時間性を区別する必要がある。知覚できない緩慢な変化（例えば一世紀にわたって観察されるもの）と急激な変化（例えば10年にわたって観察されるもの）を分け、また何が変化を加速させるのかだけでなく、何が変化を減速させるのかについても自問する必要がある。

長期的な変化の具体例をいくつか考察する前に、執筆手法の変化を説明するため最もよく引き合いに出される説明モデルをしっかりと確認しておきたい。第一は作家的説明、第二は系譜的説明、第三は相同的説明である。それぞれが妥当な形式ではあるが、一つとしてそれ自体完全に満足できるものではない。

第一のタイプの説明は最も単純である。作家たちの文体が変わるのは、作家た

1) 拙論を阪村圭英子氏に献呈することを嬉しく思う。この論考は、2023年10月12日に大阪大学で行われた講演に基づいている。エリック・アボカ氏と山上浩嗣氏、そして繊細な日本語訳を行ってくれた平光文乃氏に心から感謝する。主張、論述、例の多くは拙著に依拠している（G. Philippe, *Pourquoi le style change-t-il*, Brussels, Les Impressions nouvelles, 2021）。詳細と参考文献については本書参照。（訳者注：講演原題「Penser le changement stylistique」。またこの場を借りて、原稿の翻訳稿掲載にご承諾いただいたフィリップ氏のご厚意に感謝申し上げます。）

ちが変わるからであり、彼らの文学的なまろみや理想が変わるからであり、彼らの感性が個人的な理由で変化するからである。これは一般的に作家たち自身による説明であり、自分以外の理由で文体が変わったという人はほとんどいない。マルグリット・デュラスが文体を変えたとすれば、マルグリット・デュラスが変わったからである。この変化は例えば、1950年に出版された『太平洋の防波堤』と、いくつかの見方からすればそれと同じ物語の新たなヴァージョンであり、1984年に出版された『愛人』の母の人物描写を比較すれば測ることができる。

役人は母親が前に出てきても帽子を脱がず、頭を軽く動かし、なにか挨拶めいたことをもぐもぐ言っただけだった。母親は疲れているように見えた。その頃着るようになりだした、形容の困るような不細工な服を着こんでいたが、中身の体が漂流物のように揺れて見えるだぶだぶのガウンとでも言っておこう。防波堤が崩れてからはじめて髪を結っており、自転車のタイヤのチューブを輪切りにして先端をくくった、白髪まじりの、目の詰んだ髪が、あどけなく、滑稽に、背中まで垂れていた<sup>2)</sup>。(田中倫郎訳、河出書房新社<sup>3)</sup>)

大好きなお母さん、ドーの繕った木綿のストッキングなんかはいて、その格好がおかしいったら信じられないくらい、熱帯にいるのに小学校の校長先生としてはストッキングをはかなければいけないと、まだ信じている。ドーの繕ったみすばらしい不格好なドレス、従姉妹たちの一杯いるピカルディーの農家から直行という格好をまだしている、母は何でもとことん擦り切れるまで使う、そうしなければ、折角の品物だからとことん使わなければと思っている、靴は踵がつぶれている、どこかひどく痛むのか歩き方もよろよろしている、髪は引っつめにして中国風のまげ(シニヨン)、シトロエンB12で高校に乗りつけるのを通りで見ていると恥ずかしくて仕方がない、みんながじっと見ているのに、母ときたらなんにも気がつかない、けっしてなんにも、どこかに閉じこめてしまうべきなのだ、なぐりつけて、殺してしまうべきなんだ、母は<sup>4)</sup>。(清水徹訳、河出書房新社)

デュラスは、1950年の文体は、自己完結的な文章、練られた語順、統制された語彙など、まだ男性的すぎたのであり、それから時が経つにつれ、こうした制約、特に文章の制約から解放され、ついに自分のまろみと個性により適した文体を見出したのだということができた。その誠実さを疑う理由はないが、彼女の新しい文体は、1950年以来着実に確立されてきた執筆手法に非常に近いことも事実で

2) Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2011, p. 458.

3) (訳者注) 文学作品などの訳で既訳を使用した場合、訳者と出版社名のみ本文に記す。特に表記のない場合は拙訳。訳文におけるイタリック表記は著者による。また(\*)を伴い、本文にはわずかながら訳者の注釈を記した。

4) M. Duras, *L'Amant* (1984), *Œuvres complètes*, t. III, 2014, p. 1467.

ある。これがロラン・バルトのいう「声の」エクリチュールである。文章は未完成のまま、あるいは閉じられたかと思うと再び開き、散文は口頭実践を模倣し、ためらい、どもり、自己改善し、こうして声を聞かせ、身体を推察させる。作家主義的な説明も確かに認められるべきだが（すべての作家がデュラスと同じように変化してきたわけではないが）、このような変化を説明するには不十分であることは明かだ。

文体の変化を説明するために通常なされる第二の説明は、レベルは異なるものの、第一の説明によく似ている。それは、マルセル・ブルーストの表現によれば、「新しい作家」、つまり、全体の文学形式の変転に影響を与えるほど根本的に新しいものをもたらす作家の出現によって、集団的な変化が引き起こされると考えることである。これが、系譜的説明と言える所以である。この説明によれば、例えばギュスターヴ・フロベールがいなければ自由間接話法の流行はなかったし、ジェイムズ・ジョイスがいなければ内的独白の流行はなかったということになる。

問題は、この説明が検証不可能なことだ。もしフロベールやジョイスが生まれていなかったら、自由間接話法や内的独白がどうなっていたかはわからない。しかし、よく考えてみれば、自由間接話法や内的独白はこの二人の作家の前から認められ始めていたことがうかがえ、二人の作品における両手法の席卷は、変化の原因というよりはむしろ結果であるとも考えることも当然できる。せいぜい『ボヴァリー夫人』や『ユリシーズ』の成功が一つの加速要因として作用したというくらいだ。この影響力による説明を、ピエール・ブルデュエはかつて「ばかな」ものだと形容したことがある。「[影響力]というのは、源泉という概念と同じタイプのばかな概念である [...]。というのも、一方で、例えばショーペンハウアーが『意志と表象としての世界』を書いたと仮定し、他方では、ある人がそれを読んで、それが広まったと仮定する。実際には、そんなことはまったくない<sup>5)</sup>。」影響力による説明は、1920年代にすでにロシア・フォルマリスタたちの疑念をかき立てていた。ユーリ・ティニアノフは、2つのテキストが類似している場合、それは前者が後者に影響を与えたからだとする誤りに警鐘を鳴らしていた。

文体の変化に関する第三の伝統的な説明は、より興味深く、もう少し長く私の関心を引きつけることになる。それは、文学形式の変化は、一般的、文化的、社会的、政治的な歴史の激変を反映しているというものである。これはマルクス主義タイプの説明だとみなされることもあり、相同的説明という言葉を使うこともある。1960年の「歴史と文学」と題された論文で、ロラン・バルトは社会的情勢と文学作品の年表を比較検討するこのタイプのアプローチを激しく批判した。このタイプの論理は、例えば、1920年代のフランス小説における大衆言語の考えられうる台頭を、ヴェルダンの塹壕における社会階級の混合によって説明する。ここでも、第一次世界大戦が起こったことのない惑星は存在しないため、この説明

5) Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique* (2013), Seuil, Point Essais, 2016, p. 98, cité dans Jérémy Naïm : « Grandeur et décadence de la notion d'influence en histoire littéraire », *Silène*, 2019 (en ligne).

は検証不可能である。このことは相同的説明を失格とするものではないが、特に長期的変化に関しては慎重を期すよう促すものである。

例を挙げよう。1740年から1979年の間に出版された240のイギリスの小説のコーパスから、次のような事実が認められることを、どのように説明すればよいのだろうか。1800年以前は、文の平均単語数は41.5語で、1920年以降は15.1語のみ。1800年以前は、9文字以上の単語が100語あたり4.7語あったが、1920年以降は2.8語のみ。1800年以前は、100単語あたりヴィルギュル(,)、ポワン(.)、疑問符(?)以外の句読点が2.3個あったが、1920年以降は0.6個のみ。これらの数字は、ウェイン・A・ダニエルソンとドミニク・L・ラソルサのすでに古いものとなった研究から引用した。彼らの結論は以下の通りである。

私たちは、これらの文章が範を示す変化の原因について自問するしかない。生活リズムが速くなればなるほど、より短い文章が求められるのだろうか？写真、映画、テレビの発展が執筆の文体に影響を与えたのだろうか？今日の作家は、洗練された文章を書く能力が先人たちに比べて劣っているのだろうか？今日の読者は、長く、持って回った表現を読み解く能力が祖父母や曾祖父母に比べて劣っているのだろうか？現代の文体は、社会の民主化と、書かれたものにおける階級間の差異の衰退を反映しているのだろうか？私たちは最後の解釈を選ぶが、その証拠としてどんな小さなものでも提示するのが難しいことは自覚している<sup>6)</sup>。

証明できないからといって、その説明が間違っているとは限らない。私がこの論理で抵抗を覚えるのは、文体の変化が単一のタイプの因果関係で説明できるという考えである。しかし、おそらくそれ以上に気がかりなのは、文体に関する事象を切り離して、そこからその事象のための物語を作ることができるという考えだ。例えば、コンピューターによれば小説で動詞のない文章が使われることには、安定した、もしくは切れ目のない上昇が見出される。1850年以前にはそれはほとんど出現せず、それ以降は着実に増加していることが確認される。問題なのは、動詞のない文章を、その文章が登場するそばにある他の文体的事象から切り離すことができないということである。1860年頃、動詞のない文章は、自由間接話法、内的焦点化、形容詞の名詞化、非人称的もしくは代名詞的言語表現などとともに、登場人物の意識状態を表現することを可能にする「主観主義的パターン」とでも呼ぶべきものを形成した。動詞のない文章の役割は、1920年代に出現した「モダニズム・パターン」においてはまったく異なっている。短い文章、表記上の並置、「空白の」と呼ばれる句読点の増加とともに、動詞のない文章は、主観主義的パターンとは無関係な不連続の美学の到来を示しているのである。1960年頃、動詞のない文章は、不完全な文や再開された文、反復、修正再開などとともに、先ほ

6) Wayne A. Danielson & Dominic L. Lasorsa, «Littérature moderne : des phrases plus courtes ?» (1989), *Communication et langages*, 87, 1991, p. 11.

ど見たように、デュラスの『愛人』が遅れてきた例として提示した「声のパターン」を形成した。要するに、言語学的に観察されうる同じものがあるが（動詞のない文は動詞のない文である）、文体論的に観察されうる同じものはないのである。なぜなら、孤立した事象には文体論的妥当性がないからである。さらに悪いことには、孤立させることで連続性という虚偽の錯覚をつくりだす可能性がある。

この点を分かりやすく説明するために、より具体的な例として、特性付与の属格を取り上げる。これは、形容詞を前置詞 *de* の後に続く性質名詞で形成されるグループに置き換えるものである。ラシーヌにおける一例を挙げよう。『エステル』(III-4) では、「平和の目 *«des yeux de paix»*」は平和な目 *«des yeux paisibles»*、平和なまなざし *«un regard paisible»* にあたる。この表現は典礼ラテン語を彷彿させる。*«Deus majestatis, Mater misericordiae»* は、威厳の神 *«Dieu de majesté»*、慈悲の母 *«Mère de miséricorde»* と直訳されていた。シャトーブリアン『墓の彼方からの回想』(I-1) から借用したこの例のように、19 世紀初頭まで、言語表現の背後でラテン語が理解されていた可能性は高い。例えば「この平和と祝福の家 *«ce toit de paix et de bénédiction»*」はこの平和で祝福された家 *«cette maison paisible et bénie»* にあたる。特性付与の属格は、1900 年前後の文学的散文で大成功を収めた。ピエール・ロチはそれを多用し、例えば「穏やかで薄暗い地方へ」を *«vers une région calme et sombre»* よりも「穏やかさと暗がりの地方へ」*«vers une région de calme et d'ombre<sup>7)</sup>»* と書くことを好むだろう。しかし、ここではラシーヌやシャトーブリアンから遠く離れている。この表現にはなんら強調的な側面のない記述的な意味があるからである。典礼ラテン語とのつながりがもはや全くないだけでなく、特性付与の属格は非常に現代的であるとさえ思われる。

言語学者にとっては、1600 年頃に使われようが 1900 年頃に使われようが、言い回しは同じであり、同じように記述することができる。しかし、文体論学者にとっては全く同じ表現ではない。実際、1900 年頃には、それまでの数十年間に勝利を収めていた付加形容詞の回避の別の形（\*特性付与の属格）にとって代わるものを見つける必要があった。これがいわゆる印象派の倒置法で、今度は形容詞に由来する名詞を特徴を表す要素の前に置くというものだった。標準的なフランス語では「穏やかで薄暗い地方へ」*«vers une région calme et sombre»* となるが、印象派的倒置法では「地方の穏やかさと暗がりへ」*«vers le calme et l'ombre d'une région»* となる。この言い回しは少し奇妙なので、すぐに廃れた。この表現は、特性付与の属格「穏やかさと暗がりの地方へ」*«vers une région de calme et d'ombre»* に置き換えられることがしばしばだったが、これも時代遅れとなる

コンピューターによれば、1900 年から 1910 年にかけて、特性付与の属格が勝利したことが分かるが、ロチとラシーヌのこの表現との間になんら関連性がないことはよく分かっており、ロチと、時折これを用いるサルトルの表現との間にもおそらく関連性は全くない。ゴンクール兄弟に多く見られる印象派的な倒置も同

7) Pierre Loti, *La Troisième Jeunesse de madame Prune*, 1903, chap. 31.

様で、17世紀にみられる類似の現象とは何の関係もない。

「この透明な水に身をかがめると、粘土質の土手、赤茶けた根がすぐに青みがかった深い河床に消えていった」*«penché sur cette eau transparente, où la berge glaiseuse, où les racines rousses s'effaçaient bien vite dans un lit profond et bleuâtre»*の代わりに、『ザンガノ兄弟』の第一章ではこう書かれている：「この水の透明さに身をかがめると、土手の粘土質、根の茶褐色がすぐに深い河床の青みに消えていった」*«penché sur la transparence de cette eau, où le glaiseux de la berge, où le roux des racines s'effaçaient bien vite dans le bleuâtre d'un lit profond»*。しかし、これを『アタリー』(II-5)の「深い夜の恐怖」*«l'horreur d'une profonde nuit»*や、「顔色の白さとブロンドの髪が輝きを与える」*«La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnent un éclat»*という、コンピューターの画面に出てくる『クレヴの奥方』第一章の文章における「顔色の白さ」*«la blancheur de son teint»*と関連があるとするのは間違いだろう。コンピューターにとってこの表現が同じであっても、言語学者にとってこの文法的記述が同じであっても、それが文体論的に同じ文脈にあるわけでは決していない。だからこのような生起をひとくりにして、文体の変化について結論を導き出そうとすれば馬鹿げたことになる。

これまで論じてきたことは主として警告であったが、そろそろよりポジティブになる時である。私が提案する文体変化へのアプローチは、内的および外的タイプの考察両方によって変化を説明するという点で、弁証法的と言えるかもしれない。このアプローチは美術史においては伝統的なもので、1953年にマイヤー・シャピロが以下のように提示したものと多少なりとも一致している。

美術史家は、時間と空間における作品の連続性を考察し、様式*«style»*の変化を歴史的事実や他分野の文化における変化の特徴と比較する。単純な常識と社会理論の両方から着想を得た心理学を用いて、様式の変化や特定の特徴を説明しようと試みる。個人や集団の様式を歴史的に研究することで、形式の発展における典型的な段階や過程も明らかになる<sup>8)</sup>。

したがって、時に一般的で文化的な歴史（外的タイプの説明）に影響される限りにおいての感性の歴史と、形式の歴史（内的タイプの説明）をほとんど機械的に決定づけるメカニズムとを組み合わせる必要がある。私が強調したいのはこの第二の点である。というのも、最も重要と思われるにもかかわらず、最も軽視されているからである。このことを、数世紀にわたる二つの例によって説明したい。

二つの例のうちの一つ目は、小説的現在、つまり完全に現在形で書かれたフィクションの物語が徐々に肯定されるようになったことである。二つの謎について自問することが重要だと考えられるだろう。第一に、最初のゴンクール賞がすべ

8) Meyer Schapiro, *«La notion de style»* (1953), dans *Style, artiste et société*, trad. B. Allan & al., Gallimard, 1993, p. 36.

て現在形で書かれた小説（1903年、ジョン＝アントワヌ・ノウの『敵の力』）に授与された一方で、その一世紀以上のものに、ゴンクール賞に相当する英国の文学賞がすべて現在形で書かれた小説に授与されたことによって、騒動が巻き起こったのはなぜだろうか。2009年にブッカー賞を受賞した小説家ヒラリー・マンテルは、自分の小説を現在形で書いたが、編集者が過去形にしてしまったため、校正で現在形に戻さなければならなかったと語っている<sup>9)</sup>。翌年、ブッカー賞の第一次選考には現在形で書かれた小説が何作か選ばれ、マスコミでの論争を招いた。小説家のフィリップ・プルマンは現在形の使用を「退屈を生むだけの愚かな気取り」と見なし、同業者のフィリップ・ヘンシャーは「かつては稀有で興味深い手法だったものが、純粋な慣習になり始めている<sup>10)</sup>」と考えた。今日、英語でも現在形の小説はたくさんあるが、仏英二ヶ国における一世紀のギャップをどう説明すればよいのだろうか。

解くべき二つ目の謎は、地理的ではなく、歴史的な問題である。長編の物語がすべて現在形で書かれるようになったのは19世紀末になってからであるのに対し、現在形が語りで使われるようになったのはフランス語ではかなり古くからであるという事実をどう説明すればよいのだろうか。実際、次のような簡単な年表を作成することができる。17世紀と18世紀には、過去形の物語において現在形への逸脱が頻繁に行われる。1860年代には、このような逸脱がより明確になり、その立場が逆転することもある。1880年代には、すべて現在形で書かれた小説が現れるようになる。1900年頃には、すべて現在形で書かれた小説が簡単に見つかるようになる。1950年頃、現在形が多くの小説家の基準時制となり、次第に平凡化する。2000年頃、フランスの小説は現在形と単純過去形という、同等に標準的な二つの時制を持つ。2020年頃、複合過去形の物語が台頭し、おそらく小説における現在形の消耗を示す。

しかし、こうした事実の提示は少々誤解を招く。それはデータを直線的に置くことで、現在形が連続的に増え、累積的な変化の高まりがあったと思わせることになる。なぜ現在形の小説が本当に現れるのが1900年頃なのか、そしてなぜそれが本当に認められるのが1950年以降なのかの説明されていない。このような事実の提示は、したがって小説の現在形に対する抵抗や遅延効果を無視している。また、小説の現在形の歴史を、現在形の様々なタイプの小説の歴史によって含みを持たせることなく考察している。さらに気がかりことに、この事実の提示は主要な現象を完全に覆い隠している。それは現在形が認められたのではなく、単純過去形が衰退したということだ。

現在形の小説の歴史は、小説における現在形の出現の歴史ではなく、まず小説における単純過去形の消滅の歴史なのである。この時制は19世紀末には確かに、一致が必要になる接続法半過去形や接続法大過去形と同様、ますます時代遅れと

9) 以下参照 (Mona Simpson, "Hilary Mantel. Art of Fiction No. 226," *The Paris Review*, 212, Spring 2015 (en ligne)).

10) 例えば以下参照 (Laura Roberts, "Philip Pullman and Philip Hensher Criticise Booker Prize for Including Present Tense Novels," *The Telegraph*, 11 September 2010 (en ligne)).

みなされるようになっていた。1900 年前後にはさらに、単純過去形と半過去形の組み合わせも、いわゆる「真実の」文学を目指す時代には「フィクション的」すぎると思われるようになった。小説の現在形は当初、反小説的な現在形であり、回想録や個人的な日記などの「記録文学」によって強く求められていた。より広く言えば、当時レアリズム小説のモデルが強く疑問視され、それほど人為的に構築されていない形式が模索され始めた。小説における現在形の増加は、それゆえそれ自体で考察することはできず、他の変化現象との比較においてのみ考察可能である。例えば、非人称の語りのモデルの後退、ある一人だけの登場人物を中心とした直線的な物語の後退、自由間接話法のような象徴的な形式の消耗などである。

エティエンヌ・ブルネは膨大な文学コーパスをコンピューターで調査した結果、以下のように述べる事ができた。「単純過去形は、古典主義の数世紀に流行した後、有終の美を飾った。その衰退は 19 世紀末に加速し、三人称を除くその形式の多くが時代遅れになった<sup>11)</sup>。」では、なぜ小説は、12 世紀にはすでに単純過去形の代わりに複合過去形を使い始めていた共通語のようにならなかったのだろうか。その理由はおそらく言語そのものに探すべきである。複合過去形は動詞が表す動作の終わりを強調する。そのため読むのが苦痛になるほど語りの力学を壊す傾向にある。ドイツの言語学者ハラルド・ヴァインリッヒは、アルベール・カミュが『異邦人』を書いたとき、このことがカミュの妨げになっていたことをしっかりと理解していた。

複合過去形の文の不連続性のせいで、カミュにとって非常に書きにくくなったという印象を受ける。時制が拒んでいた語りの流れを文体上の手法によって彼が回復させようとつとめていたのは、この不連続性に対抗してである。それゆえ、語りの前後の連関に副詞を多用することになった<sup>12)</sup>。

したがって、フランスの小説における現在形の台頭を最初に説明するのは、単純過去形の失墜なのである。そのことは他のヨーロッパ言語と比較すれば簡単に実証できる。英語やドイツ語の過去形、イタリア語やスペイン語の単純過去形はまだ生きており、それゆえこれらの言語で書かれた小説が現在形を使うようになるには長い時間がかかったし、フランス語の小説に比べるとそのやり方はそれほど明確ではない。今日でも、現在形で語られる物語は、他のヨーロッパ諸国ではしばしば人工的、あるいは文学的すぎるとされている。

しかし、謎が解けるたびに、また新たな謎が生まれる。1900 年以降現在形の物語になんの問題もなくなったのなら、なぜそれが認められるのに数十年も待たなければならなかったのだろうか。何がその勝利を遅らせたのか。最初のゴンクー

11) Étienne Brunet, « Quand le temps change avec le temps », *Texte !*, XXI/1, 2016 (en ligne).

12) Harald Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire* (1964), trad. M. Lacoste, Seuil, 1973, p. 311.

ル賞は1903年に現在形の小説に授与されたが、ジャン・ジオノの「パンの三部作」(1929-1930年)までは、現在形の小説に最初の傑作は生まれなかった。1910年代から1930年代にかけて、全部または一部が現在形で書かれた物語が数多く発表されたのは確かだが、もっと急速でもっと重要な発展が予想できただろう。この形式は「モダニズム」文学や、突然大流行した詩的な物語には理想的だと思われたからだ。

したがって、この形式が1950年頃まで認められなかった理由を説明する遅滞要因を探さなければならない。そのような要因はたくさんあるだろうが、ここでは二つだけ取り上げよう。一つは、現在形の物語が、子どもや若者についての、あるいは彼ら向けの物語で特に求められたこと、そして恋愛小説(\*ハーレキンの)といった下層文学の物語でも求められたことである。この「ニッチ文学」の効果が、「限定された文学」、つまり美学的自負をもつ文学における現在形の物語の発展を遅らせたのかもしれない。取り上げうる第二の要因は次の通りである。1930年代から1950年代にかけてフランスの小説が経験した「アメリカン・モーメント」が、現在形の物語の普及を妨げた可能性もあるということだ。これらの小説、特にフォークナーやヘミングウェイの小説は過去形で書かれていたが、単純過去形に翻訳された。おそらくこのことがこの時制に新たな若々しさを与えるのに役立ったのだろう、単純過去形が現代性の絶頂を代表する小説で見られたのだから。

長期的な文体の変化に関する二つ目の例は、類似した謎から始まる。フランス語では中世からすでに自由間接話法が確認されていたにもかかわらず、なぜ19世紀後半になるまでそれが支配的にならなかったのだろうか。長い間、ラ・フォンテーヌだけが、次の例のように自由間接話法を頻繁に用いた唯一の大家家だと思われていた。「とがった鼻の夫人は答える、土地はすべて／最初の占有者のもの、／自分もはいつくばってやっとはいれるような家は／まったくりっぱな戦争の理由さ、と。」(今野一雄訳、岩波書店)ここでイタリックで表示されている二行は、イタチのせりふの続きを表現していると理解するべきである。同じように、『クレヴの奥方』第四章から取った次の抜粋のイタリックの文章は、ヌムール公の心の声を引用したものである。「彼は自分が恋に落ちてからのクレヴ夫人の行動をすべて思い出してみた。自分を愛しているにもかかわらず、彼女は自分に対していつもなんと誠実で控えめなことか！」しかし、この形式はなかなか認められなかった。ルソー、アベ・プレヴォー、バルザックは時折この形式を用いたが、たいいていは引用に問題のある(\*発話者があいまいな)発話、例えば内的発話に対して用いられた。自由間接話法が頻繁に使われるようになったのはフロバールからであり、自由間接話法は『ボヴァリー夫人』(I-3)から借用した次の例のように、直接話法や間接話法での発話が全く問題にならないような発話に対して使われるようになった。「さらに彼女は母親の話をし、墓の話になると、庭の花壇を彼に指し示し、毎月の最初の金曜日になるといつもそこから花を摘んで、母親の墓に供えに行くのだった。でも、自分たちの庭師はちっとも耳を傾けてくれず、ま

るで用をなさない！」(芳川泰久訳、新潮社) 1850 年以前はごくわずかだった自由間接話法は、その後瞬く間に支配的なものになった。1880 年頃にはいたるところで使われ、ゾラは登場人物の庶民的な口話を表現する台詞にも躊躇なく使っており、これは特に、1877 年の『居酒屋』で確認できる。

自由間接話法という概念が登場したのは 20 世紀初頭になってからのことで、当時この形式は消耗したと考えられていた。「ご存知のように、あまりに頻繁な使用は、文体技法の効果を弱めてしまう<sup>13)</sup>」と 1913 年、ドイツの言語学者テオドル・カレプキーは書いた。スイスの言語学者シャルル・バイイもさらに 1922 年に「ゾラはこれを図式化して乱用したので、これは今や文学的統辞法の一般的な常套句である<sup>14)</sup>」と言った。1926 年に出版されたマルグリット・リップスによるこの形式にあてられた最初の本も、ゾラの行き過ぎが致命的な影響を与えたと考えている。「彼は自由間接話法を乱用し、それに執着した。[しかし] 何も新しいことを加えていない。その自由間接話法は、ほとんど自動的な規則性を帯び、しばしば単調さをもたらしている<sup>15)</sup>」。歴史はこの予測が完全に正しいとするものではなかった。この形式は 20 世紀を通じて使われたが、今では現代性の威光はなく、むしろ「伝統的小説」の文体の象徴のひとつとなっている。

私が起点とした謎(フランス文学で何世紀にもわたって確認されてきた形式が発展するのに、なぜ 1850 年まで待たなければならなかったのか)は、自由間接話法の初期の理論家たちの興味をそそった。彼らは皆、その歴史については同意しているようだ。例えば、1922 年にシャルル・バイイによって提案されたヴァージョンは以下の通りである。

その頻度曲線は、いくつかの注目すべき文学的態度の特徴である。古フランス語で知られる自由間接話法は、ルネサンス期には、以前は別として、消滅、あるいはほとんど消滅するところだった。それは、ガリア人の伝統的な自由を守る者たちの間にのみ残っている。ラブレーはその痕跡を示し、ラ・フォンテーヌはそれをお気に入りの技法のひとつとして、なんと比類ない魅力でそれを操っていることか! 純粋な古典主義作家たちはこれを無視し、この表現とは無縁のラテン語の文章の奴隷となっている。自由間接話法は解放者たちのところに再び現れる。ルソーが自発的に使い、ロマン主義作家たちが再び流行させ、フロバールにおいて、最も繊細な効果を発揮する芸術形式となった<sup>16)</sup>。

同じ年、ドイツの小説家ゲルトラウト・レルヒは、同じ年表を三段階に分けて

13) Theodor Kalepky, «À propos du "style indirect libre"» (1913), dans G. Philippe & J. Zufferey, *Le Style indirect libre, Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, p. 143.

14) Charles Bally, compte rendu de Ferdinand Brunot, *La Pensée et la langue*, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, XXIII/2, p. 136.

15) Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Payot, 1926, p. 196.

16) Ch. Bally, compte rendu de *La Pensée et la langue*, art. cit., p. 135-136.

以下のように提唱した。ルネサンスは、客観的なものとそうでないものの区別を強化することによって、中世においてはより一般的であった自由間接話法をルネサンスが後退させた。ラ・フォンテーヌに登場し、次いで18世紀にはより頻繁になった近代の自由間接話法については、中世の自由間接話法とは異なる基盤で考え、合理主義の新たな諸様式と関連づける必要がある。フロベールとその後継者たちにおけるこの形式の最近の勝利は、文学的美学として、また世界や人間についてのヴィジョンとして、リアリズムのもくろみが本質的に必要とするものと結びついている<sup>17)</sup>。年表は同じではあるが、自由間接話法の歴史観はしかし大きく異なる。バイヒにとって自由間接話法は、時代によって求められる程度の差はあれ、常に同じ形式である。レルヒにとっては、時代ごとに自由間接話法は再び作り出される。

しかし、1850年から1900年にかけての自由間接話法の勝利をどのように説明できるだろうか。時の経過につれて五つの理由が取り上げられてきた。最初の理由かつ最も一般的なものは、先に述べたような意味での系譜的なものである。それは、フロベールが決定的な役割を果たしたというものである。フロベールなしには、自由間接話法の勝利はあり得なかった。この説明の射程には限界がある。先に述べたが検証不可能だし、何よりも、自由間接話法が上昇曲線を描き始めたのは19世紀の初めであることがわかっている。さらにこのタイプの説明には多くの反例もある。現在形の物語が認められたのは、重要な作品がただちに現在形で書かれたからではないことはすでに確認した。しかし想像してほしいのだが、ゾラが最後の小説のひとつをこの時制で書いていたとしたら、端緒となるこの本の影響によってきっとすべてが説明されてしまったことだろう。

二つ目の説明は、自由間接話法の勝利は間接話法が消耗した結果だと説く。19世紀にはもはや、重苦しく人為的な印象を与える一連の従属節があまり好まれなくなった。「彼女は怒っていて、出ていくつもりで、二度と戻ってこないと言った。」*«Elle dit qu'elle était fâchée, qu'elle allait partir et qu'elle ne reviendrait plus jamais.»* というような構成ではなく、「彼女は怒っていると言った。出て行く、もう二度と戻ってこないから。」*«Elle dit qu'elle était fâchée. Elle allait partir, elle ne reviendrait plus jamais.»* という方が好まれるのだ。三つ目の説明も同様である。今度は、自由間接話法の勝利は、直接話法が消耗した結果だろうというのである。19世紀の文学規範は確かに非常に「連続主義的」であり、語りのテキストと登場人物の言葉の間に強い切れ目を入れるのはもはや好まれなくなった。したがって、通常、語りのテキストは三人称で半過去形であるため、自由間接話法はこの二つのタイプの談話の区別を曖昧にするのである。

四つ目の説明は、語り手の存在感が薄れば薄れるほど、自由間接話法が支配的になるという事実を公式に認めるものである。その小説に自由間接話法がほと

17) 以下参照 (Gertraud Lerch, «Die uneigentlich direkte Rede», dans V. Klemperer & E. Lerch, dir., *Idealistische Neuphilologie: Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Carl Winter, 1922, p. 107-119.)。

んど現れないバルザックでは語り手は非常に存在感があり、自由間接話法が多く現れるフロベール、次いでゾラでは語り手はますます目につかなくなる。この仮説は、これ以上詳しく説明しないが、言語学的な理由から、専門的には非常に説得力がある。また、なぜ突然多くの自由間接話法が現れたのかをまず説明するのではなく、なぜそれまで自由間接話法がなかなか現れなかったのかを説明するのだから、この仮説は興味深い。

バイイにおいては五つ目の説明が見出だされる（「自由間接話法とは、登場人物たちの魂をむき出しにする必要から生まれたものである。外的指標：思考の自由間接話法は発話の自由間接話法よりもはるかに多い<sup>18)</sup>」）。しかし、小説の心理学化によるこの説明は大いに議論の余地がある。バイイには全体を見るのに必要な距離がまだなかったものであり、フロベールの世代、そしてゾラの世代の革命は、登場人物の発話を表現するために自由間接法を用いることであって、登場人物の思考を優先的に表現するためにそれを用いることではなかった、ということにバイイは気づいていなかったのである。

この最後を除けば、全ての説明は維持されるべきであるように思える。たとえ最初の説明であっても、『ボヴァリー夫人』が加速させる役割を果たしたことは間違いないからである。ある文体形式の出現や勝利は、したがって決して単一の要因で説明できるものではなく、ある時期に、異なるけれども適切な要因が結びつくことによって説明できる。そのうえ自由間接話法の突然の勝利を説明するには、多くの他の要因も加えることができる。その要因の一つだけ提示しよう。それは19世紀の小説が次第に「音の」ものになっていったという事実である。もはや登場人物が見たものを表現するだけでなく、聞いたものを表現することを望むようになったのだ。したがって、ギュスターヴ・フロベールの『感情教育』(I-1)の冒頭にある次の抜粋が示すように、自由間接話法はそのための完璧な道具であった。「頭にスカーフを巻いた黒人の女が、もうそれほど幼くはない女の子の手をひいてやってきた。女の子の目が涙でぬれているところをみると、目を覚ましたばかりなのだろう。その女性は少女を膝に抱きあげた。お利口にしなくてはだめ。もうじき七歳になるんでしょ。聞き分けのない子は嫌いですよ。あんまりわがママを言うものじゃないわ。そう聞いて、フレデリックは嬉しかった。なにかあらたな発見をし、掘りだしものでも手に入れたような気分だった」（太田浩一訳、光文社。\*同訳では自由間接話法を「」で直接話法としている）ここで自由間接話法が使われているのは、重要なのは女中がそんなことを言ったということではなく、フレデリックがそれを聞いたということだ、ということ強調するためである。

このささやかな論述を簡潔に締めくくるために、まず、この論考を通して私が提示し、説明したかった考えをもう一度簡単に表明し直したい。それは、文体の変化を説明するためには、歴史のある時期に収斂するさまざまな領域の要因を考慮に入れる必要がある、ということである。例えば、新しい形式の出現は、新し

18) Ch. Bally, notes de cours (1919), Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Ms. fr. 5075, f. 48.

い形式の必要性和同じくらい、別の形式の消耗によって説明されることが多いこと、そしてこの変化の分析は、加速要因と減速要因とを区別しなければならないことを見てきた。もうひとつ付け加えておきたいことがある。それは、文学テキストがしばしば「ポリクロニック」(\*多時系列的)であるということである。その使命は、絶頂期にある形式と新興の形式、またそれらのみならず、平凡化した形式、さらには廃れた形式をも混ぜ合わせることである。それぞれのテキストが異なるやり方でそれを行う。それゆえ、各テキストは変化の中で自らを位置づける方法を持つ。これは「文体の歴史の体制」と呼ぶべきものである。

(ローザンヌ大学教授)