

Title	グスタフ・フライターク『戯曲の技巧』（1863）解説・抄訳
Author(s)	須川, 渡
Citation	演劇学論叢. 2008, 9, p. 171-181
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97491
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

グスタフ・フライターク 『戯曲の技巧』 (一八六三) 解説・抄訳

須川 渡

「筋」^{プロット}に関する理論はアリストテレスの「初め・中・終わり」、世阿弥の「序破急」など古今東西関わず語られている。グスタフ・フライタークの提唱した「五部三点説」も、見逃してはならない理論であろう。

フライタークは一八一六年シレジアのクロイツブルグに生まれた劇作家・小説家・新聞記者・歴史研究家である。一八二九年十三歳でエールズのギムナジウムに入学生する。一八三五年ブレスラウ大学に入学、ホフマンの下でドイツ哲学を学ぶ。一八三八年ベルリン大学にて、哲学の博士号を取得。一八三九年ブレスラウ大学でドイツ語とドイツ文学の教鞭をとる。一八四八年からライプツィヒで週刊誌『グレンツポードン』の編集を二十三年間つとめた。一八六七年には北ドイツ議会の議員になり、一八七〇年から一八七九年までフランス・プロイセン戦争において役人をつとめる。一八九五年ウィースバーデンで亡くなる。

作品は、戯曲・小説・短編詩集と幅広く手がける。喜劇

『嫁ががしの旅』(一八四四)、悲劇『博学者』(一八四六)などを発表。戯曲『新聞記者』(一八五三)はレッツィングの『ミンナ・フォン・バルンヘルム』、クライストの『こわれ甕』と共にドイツ喜劇の代表作と称される。小説『貸方と借方』(一八五八)、『失われた手紙』(一八六四)、短編詩集『ブレスラウにて』(一八四五)、『彼は今』(一八四七)他、一八五九年から一八六七年に手がけた『ドイツの過去の面影』という歴史研究の大作がある¹⁾。

『戯曲の技巧 Die Technik Des Dramas』は一八六三年に発表された。もともとこの本は彼の友人であるウォルフ・フォン・パウデイツシン伯爵に捧げたものである。フライタークは、制作に没頭して意図にとらわれる創作者を限られた時間で批判することは困難だと考え、『戯曲の技巧』の中の規則を実際に利用することを求めた。彼が提示する規則は決して秘密で、新しく発見したものではなく、舞台を経験したものの多くが用いていた。また規則を完全に達

成させようとしているのではなかった。「創作家は特別な方法、特有用手段を持つ」ということは彼も承知であり、提示した技巧は若い創作者に対して、自分自身を推し進めることのできる道を指示するものだった。

劇作の規則は劇作家それぞれが特有の工夫をして作ればよいという意見に、彼はシラー没後六十年間、偉大な戯曲がほとんど現れていないことで反論する。毎年上演にもかけられず、原稿のまま消え去っていく戯曲から、フライタークは、その作品群が無形式・無規律であり、戯曲特有の効果をあげていないという。ギリシャ悲劇、特にソフォクレスの作品とシェイクスピアの作品が、技巧上多くの法則を確定したと述べ、これらの作品に加え、当時ドイツにおいて一般に知られたレッツィング、ゲーテ、シラーの作品を用いて、見出した技巧を紹介する。

本書は「劇的な行動」「戯曲の構造」「場面の構成」「性格」「韻文と色づけ」「詩人と作品」の全六章からなる。特に有名なのが「戯曲の構造」で触れられた「五部三点説」を中心とした戯曲構造論だろう。ピラミッドで表されるその有名な構造は、導入もしくは開示の部分で初めの葛藤が示され、主人公もしくは敵対者による刺激的動機によって葛藤が強まり、上昇行動をへてクライマックスへ上る。クライマックスは、ピラミッドの最高点にあたる。ここで、悲劇

的動機が主人公の下降もしくは転回行動を決定づけ、最後の緊張点を経て、カタストロフィで終わる。これを線にあらわすと、ピラミッド状の構造を持つ。

五部三点説の受容と現代における意味

五部三点説は演劇の理論家にどのように受け入れられているのだろうか。一八九四年にはイリヤス・J・マッキーウォン Elias J. MacEwan によつて英訳され、各国に紹介されている。

その良くも悪くも単純明快な構造に懐疑的な理論家は少なくない。同時代の哲学者・心理学者であるディルタイは、フライタークの提示する劇構造が芸術様式にみられる特有の型をまとめることができても、この種の機械的で科学的な手順は芸術の本質を無視し、未来の芸術家たちに集められたルールを促して誤った教えをしかねないと批判している。

マッキーウォンが英訳する二年前の一八九二年、ブライズは同題名である『戯曲の技巧』の中で、フライタークの理論はシェイクスピアの型に固執しすぎて狭すぎると指摘する。フライタークが着目したクライマックスのあるべき場所やグラデーションの複雑さは人の精神を高揚させず、

現在求められるものについては扱っていないと批判する。³

法則を見出した作品群の選択の是非については、後代の理論家も指摘している。ヘンダーソンは『変化する演劇』(一九一九)において、イプセンの登場する前に『戯曲の技巧』が書かれたことに注目している。近代劇の技術上の權威であるフライタークだが、イプセンの社会劇の成功によって、彼のビジョンは閉ざされたとヘンダーソンは述べる。⁴ マクゴワンについても同様で、「戯曲はたった一人の英雄的な主人公をもち、全ての登場人物は彼らの周りに配置される」というフライタークの規則は、少なくともそれから二十年後の写実的な演劇が誕生するまでであり、イプセンやチェーホフ、ワイルダーなどの劇作品を列挙して、定説化された理論だけでは捉えられないと疑問視する。⁵

フィスターは、『戯曲の理論と分析』(一九七七)の中で、自らテキストを選択することで、理論とテキストの矛盾を隠していると指摘する。フィスターはウォルカー・クロツツの理論とフライタークの理論を比較し、前者の方が特殊な構造の技術を絶対的な規範にまで高めていない点、さまざまなものを紹介する事で歴史的に広がりを持ってテキストに言及できる点で、優れていると考える。⁶

しかしピラミッド構造が現在も根強く残っていることを考えると、ある種の普遍性があることは確かである。日

本では菅原太郎が『フライターク戯曲論』(一九三八)、末吉寛が『劇作法』(一九三九)、島村民蔵が『戯曲の技巧』(一九四九)という題で翻訳しており、島村は五部三点説を、時間芸術としての演劇および戯曲にとつて不可欠の成立条件である「リズムの不滅の原則」を帰納的に理論化したと評価している。また学説を応用することでイプセンやハウプトマン等の近代戯曲、そして日本の謡曲や人形浄瑠璃脚本に対しても当てはめることができると述べる。新岡良蔵は菅原訳の「序文」で、フライタークの戯曲論が「整然たる体系」を備えており「考察が単なる戯曲から次第に一層広範なる演劇へ移行しつつある」点から演劇学最初の古典的な著述と位置づけている。⁸ 両者とも、ある特定のジャンルの戯曲を分析するだけにとどまらず、フライタークの理論は敷衍して捉えられている。批判する理論家が五部三点説を演繹的なものとして捉えているのに対し、ここでは帰納的に捉えられている。

このような見解が生まれるのは、一つに、チャールズ・ホーンが「いかなる瞬間にもその後ろに無限の過去があり、その前に無限の未来がある。この意味において、二つの無限の線は一点に相会す」とピラミッド構造を指摘しているように、演劇のみならず物語全般に適用される法則が含まれているからだと考えられる。そのため狭義でフライター

クの理論を捉えれば前述した課題が挙げられるものの、多くの劇作法ではいまだに取り上げられており、フライターク以降生まれた作品がどのように彼の理論に当てはまるかを考察することは、価値のあることのように思われる。¹⁰⁾

グスタフ・フライターク

『戯曲の技巧』（二八六三）抄訳¹¹⁾

二節 五つの部分と三つの局面

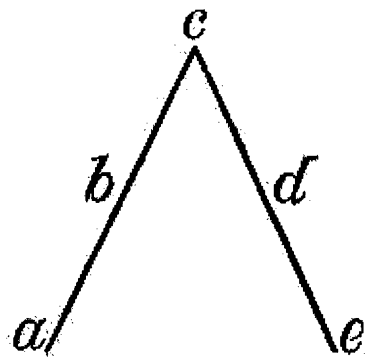
アクションの半分ずつは一点で固く結ばれる。それが線による配置で表されるなら、戯曲はピラミッド構造を持つ。アクションは導入から刺激的動機の登場とともにクライマックスまで上昇し、クライマックスからカタストロフィへ下降する。これら三部分の間に上昇行動と下降行動がある。これら五つの部分はそれぞれが単体のシーン、もしくは関連した場面の連続で構成されるだろう。しかしクライマックスはたいがい一つの主要な場面から構成される。

戯曲の五つの部分、すなわち、(a) 導入 (b) 上昇行動 (c) クライマックス (d) 下降または転向行動 (e)

カタストロフィ〔図1〕はそれぞれ特有の目的や構造をもつ。この間には三つの重要な舞台効果があり、それによって五つの部分は分離も結合もする。

三つの劇的な瞬間あるいは危機とは、一つ目に導入と上昇行動の間に位置する活発なアクションの初めを示すもの、二つ目にクライマックスと下降行動の間に位置し反対行動の始まりを示すもの、三つ目に転向行動とカタストロフィの間に位置しカタストロフィの前にもう一度上昇を示さなければならないものである。

三つの点は、刺激的動機・悲劇的動機・最後の緊張点と呼ばれる。最初の作用は全ての劇に重要である。二番目と三番目の作用は、効果はあるが不可欠というわけではない。次章では、戯曲の八つの構成要素が順序にそって記述される。



〔図1〕フライターク・ピラミッド

導入

導入—プロローグでアクションの前提とされたことを伝えるのは古代のならわしであった。ソフォクレスやまたアイスキュロスにとってプロローグは大変重要である。劇の生命と関係性を持つアクションの本質的な部分であり、それは我々で言えば序盤のシーンとびつたり一致する。古い舞台のやり方と言うと、プロローグはコロスの入場歌の前にある部分で構成される。

エウリピデスにおいては、導入は無頓着で古い慣習に回帰した。それは伝使による叙事詩的な報告であり、仮面をつけた人物が観衆に伝えるのだが、『ヒッポリュトス』のアフロディーテや『ヘカベ』の殺害されたポリュドロスの幽霊のように、決して劇そのものには一度も登場しなかった。

シエイクスピアにおいては、プロローグはもっぱらアクションから分離されていた。詩人の挨拶であり、礼節や弁解、静聴を請う嘆願を含んでいる。静聴や注意を請うことはもはや重要なことではないだろうし、ドイツの舞台は意図的にプロローグに見切りをつけた。しかしたった一回の上演を際立たせる祝いの挨拶や、詩人のたまたまの気まぐれは許される。シエイクスピアは、我々と同様に、導入を

再び正しい位置に戻した。つまりそれは劇的な動きで満たされ、劇構造の有機的な部分になったのだ。しかし、個々にみると、新しい舞台は導入のある状況の場面へと拡張し、先行して劇の特別な前置きとして設定するもう一つの誘惑に耐えられなかった。有名な例として『オルレアン少女』『ハイルブロンンのケートヒェン』『ヴァレンシユタインの陣営』、全てのプロローグの中でも最も美しいものに『ファウスト』がある。

こうした導入場面の分離が危険であることは容易に認められるであろう。導入場面を一つの別個した場面としてあつかう詩人は無理やり場面を拡張し、内的な意味と調和しない要素にわかる。強い切り口で隔てられるものは何でも、偉大な劇の単位に関する法則に従う。つまり、導入、上昇行動、それにつりあうクライマックス、そして結論をもう一度持たなければならぬ。しかしこういった戯曲の前提、劇の原動力となる入り口以前の出来事は、いくつかの部分からなる強い動きには好ましくない。それゆえ詩人は広く巧妙に仕立てられた状況につり合うように美しく人物を表現せねばならず、豊かに、また十分にこれらの状況を与える義務がある。なぜなら、分離した全ての構造は、独自の興味を呼び覚まし、満足させなければならぬからだ。つまり、これは十分な時間を使わない限り出来ないの

である。

しかしここには二つの困難がある。一つ目に、主要なアクシヨンの時間は、あまり十分に舞台で充てられず短くなるだろう。二つ目に、序幕は広範囲な取扱いと内に秘めた主題によって、おそらく戯曲そのものとは異なった色彩を含むということである。それは主要な部分を観客に準備させず、気をそらせて満足させてしまうのだ。

それは、ほとんどいつも、上演用戯曲に序幕の構成をさせる際の詩人の便宜と要素の不完全な配置にある。わずかな短い書きぶりで再現できる事以上に広大な前提部を持つことはいかなる題材でも許されない。

アクシヨンの場所や時代、主人公の国民性や生活に関する説明は戯曲の導入のつとめであるので、簡潔に周囲の状況を描かなければならない。さらに詩人はここで短い序曲として、戯曲特有の雰囲気、さらにアクシヨンの進行にもなう重要な激しさや静かさを指し示す機会をえる。

『トルクワトー・タッソー』における穏やかな動き、やわらかな光は豪壮な庭園のすばらしい輝き、豪華な衣装を着た女性の物静かな会話、花輪、詩人像の飾り付けによって取り入れられる。『メアリー・スチュアート』においては、クローゼットをこじ開け、ポーレットとケネディが口論する場面、これは状況を示すよい光景である。『賢人ナータ

ン』における帰宅したナータンとダーヤの興奮した会話は、アクシヨンの重々しい進行と心の中で動揺している人物を対比させる素晴らしい導入となっている。『ピッコロミニ』では、將軍とクヴェステンベルクの挨拶である、これは特に、徐々に上昇行動へ向かう美しい導入場面である。

しかし優れた発端のもつとも偉大な達人はシエイクスピアである。『ロミオとジュリエット』では、白昼、路上、騒々しい喧嘩、敵同士が鳴らす剣の音。『ハムレット』では、夜、警備の驚くべき呼び声、穏やかでない、高まる警戒心、幽霊の登場、それは不安で、陰気で、どうにもならない興奮状態。『マクベス』では、嵐、雷、この世のものではない魔女、そして、憂鬱な荒野。また『リチャード三世』では、周囲の環境を描くことはなく、一人の男が舞台上上がる。昔の専制的な悪漢が、作品の劇的な生命を全て支配し、自らプロローグを話す。シエイクスピアの芸術的な戯曲はそれぞれの意味がある。

規則として断言できるのは、開始後、始めの和音をしっかり印象付け、作品の性質が許す限り強調することは好都合だということだ。言うまでもなく、『クラヴィーゴ』ではドラムの音ではないし、また『ウィリアム・テル』でも、物静かな家庭生活での子供の口げんかで始められてはいない。つまり作品に適応した活気のある端的な動作は、強制

することなしに、より静かな説明へ移ってゆく。

時おりシェイクスピアの舞台は比較的自由であるため、この劇における初めの興奮した和音は場面の文脈によって次の説明と分離される。「ハムレット」においては、王宮の場面がそれに続く。「ジュリアス・シーザー」では、護民官と平民による会議と争いが最初の強い一筆を形づくり、キャシアスとブルータスの会話、そしてシーザーの祝祭の行進という開示部分を経てしっかりと結合される。

また『メアリー・スチュアート』では、ポーレットと口論した後、メアリーとケネディの場面で開示部分がある。『ウィリアム・テル』では、魅力的で非常にメロドラマ風な導入の場面につき、故郷の人々の会話がある。

もちろん、発端で聞こえる音が必ずしも様々な人々による騒々しい和音である必要はない。主要人物のつかの間の深い感情はとて上しく初めのさざ波を示唆するのである。それはドラマの嵐といわれるものより先に起こる。

だから、『エミリーア・ガロツティ』で仕事机に向かった王侯が落ち着かない動揺をみせる開示部分は、コンテイとの会話を経て、より大きな波動を持ち、マリネツリの場面まで続く。マリネツリの場面は、刺激的動機、つまり近い将来エミリーアが結婚するという知らせを含んでいる。

同様に、それほど巧みでないのだが、『クラヴィーゴ』

では、クラヴィーゴの机での会話からメアリーの部屋を経て、アクシヨンの始まり、つまりクラヴィーゴの許へポーマルシェが訪問する場面へむかう。実際アクシヨンは徐々に上昇するので、ゲーテの『タウリスのイフィゲニア』のように効果的な背景を形式づける始まりは静かに守られているだろう。

もしシェイクスピアや早期のドイツ劇—『ミス・サラ・サンプソン』や『クラヴィーゴ』—が導入において場面を変化させなかつたとしたら、こうした例は我々の舞台では手本にされないうだろう。説明は注意をそらすものが何もないように示されるべきである。つまり、導入部の役目はアクシヨンを準備すること、そしてそれが最高に達成されるのは、導入の短い前置きの和音がうまく考えられた場面にそって従われる時である。それは刺激的動機をふくむ次の場面へつながるすばやい転換によってなされる。『ジュリアス・シーザー』『メアリー・スチュアート』『ヴァレンシユタイン』がこの傾向のよい例である。

また導入で反対行動を代表する人物に場を与える難しさは乗り越えられないことではない。少なくとも、詩人は場面の配置においては、完全に題材を支配できることを感じなければならぬ。一般的に想像力の困難は、不可能と思うときに起こる。しかし、仮に反対勢力の調整が開示部

分できなくとも、最初の混乱の場面に持ち出す時間は常に十分ある。

それゆえ、同じ一貫した形式に押し込めない場合、詩人は次のことに固執するだろう。それは、導入にみられる一定の構造、すなわち明確に定義された思想、洗練された場面、アクションを起こす最初の契機への簡潔な移行である。

刺激的動機

刺激的動機―刺激されたアクションの始まり(もつれ)は、主人公の心の中で次の出来事の動機となる感情または欲望が生じる場所、もしくは反対行動がレバーを用いて主人公を動かす決心をする場所で起こる。この推進力は、主人公が意志によって支配する劇前半ではつきりと前に出てくる。しかし、それはいかなる配置においても、アクションのための重要な動力であり続ける。

『ジュリアス・シーザー』においては近い将来シーザーを殺害するという思念である。これはキャシアスの会話によって、だんだんとブルータスの魂の中で準備されるようになる。『オセロー』においては、開示部分である夜の場面のあと、イアーゴとロドリゴの第二の相談によって劇に登場し、ムーアとデズデモナを引き離すことに同意

する。

対照的に『リチャード三世』では、開示部分に並んで、まさに始まりの場面で主人公の魂に大きな計画がわきあがる。両方とも、その状況は場面の性格を決定させる。つまり『オセロー』においては、反対行動が長い導入を終わりに導き、『リチャード三世』では、悪役が一人で始めの場面を支配する。『ロミオとジュリエット』では、この原因となる動機がベンヴォーリオとの会話で主人公の魂になり、仮面舞踏会で決心をする。つまりこの場面の前にすぐ、平行な場面として、パリスとキャピレットの会話があり、ジュリエットの運命を決定する。両場面の局面とも、こういった意義のある並置であり、この戯曲の推進力を一緒に形づくる。それは二人の主人公、二人の恋人を持つのだ。

『エミーリア・ガロツティ』では王侯の魂の中に動機が浸透する。彼はヒロインが近いうち結婚する知らせを受ける。『クラヴィーゴ』では、ポーマルシエが自分の妹のもとへ到着するところだ。『メアリー・スチュアート』では、モルティマーが王妃になる告白である。

『ファウスト』が規則正しい舞台用の戯曲として、よくなれたという意見を抱く人はほとんどいないであろう。しかし、ドイツの偉大な詩から創造の法則がどのようなものか理解するのは、きわめて教訓的な事なのだ。大変自由な

創造活動でさえ、劇的形式への服従が求められるのだ。この詩も、メフィストヘレスがファウストの部屋へ入る場面で刺激的動機を持つ。開示場面が先行し、劇的に活発化されたアクションはファウストとグレッツチェンの関係を含んでいる。それは上昇と下降を半分ずつ持っている。メフィストヘレスの登場からクライマックスへ上昇し、グレッツチェンがファウストに身を任せることを暗示する場面へと向かい、そこからカタストロフィへと下降する。

この通常ではない構造の形式は、最後のエピソードを除く、この場面では、導入の場面と刺激的動機が劇の半分を占める点、クライマックスが充分な力を発揮しない点にある。しかし、一連の真珠のように輝く場面を持つこの作品は、小さく完結して、秩序だったアクション、単一で、定まった特徴さえある。ただ第一幕の終わりでグレッツチェンと出会うことについては考える必要がある。

シェイクスピアは、特に注意して進展の発端を取り扱う。『ロミオとジュリエット』で見られるように、たとえ刺激的動機が彼にとつて小さすぎたり弱すぎたりしても、いかにして強めるかが判っている。それゆえ、ロミオは、キャピレット家に立ち入る決心のあと、憂鬱な予感を屋敷の前で述べなければならぬ。三つの場面で、シェイクスピアは、一つの動機を反復するという彼の好みにしたがいが

毎回効果をさらに高めている。『オセロー』の場面での「財布に金を入れておくのだ」という台詞は導入的和音の変形であり、マクベスに血なまぐさい考えをかきたてる三人の魔女、ハムレットに殺人を告げる幽霊もそうである。場面の始まりは音色と色彩を暗示し、主人公の魂をあおりたてる力となる。

前述した例から、このアクションの力が様々な形式のもとで舞台上に表れていることは明らかである。それは完結した一つの場面を満たし、少しの言葉で構成することができるとは限らない。また、一連の描写によつて主人公自身の魂から引き出される思想、願望、決心であつてよい。しかしそれは常に導入から上昇行動への変遷を形づくるのである。『メアリー・スチュアート』におけるモルティマーの宣言、『ウィリアム・テル』におけるボーガトンの救済のように、急に登場するか、ブルータスが殺人すると固く決意するように、演説や登場人物の心の経過を通して発展する。恐ろしい言葉を述べる対話はどこにもない。しかし、場面の意義はシーザーが表現する疑念が進んで強調されるため、重要視される。

創作者はこの動機がほとんど推敲の余地のないことに気づかなければならない。動機の場所は作品の始めにあ

り、この場所で観客に力強い圧力を加えることは大切でも賢明でもない。この場所は方向づけや心構えを行い、単一の静止点を提供しないという動機の性質を持っている。取るに足りないものであつてはいけないが、あまりに強すぎた次の場面に對する観客の感情を必要以上に奪つてはならない。また、原因となる緊張を減少させて、早くに主人公の運命を修正したり決定したりしてはいけない。

ハムレットの疑念は幽霊のお告げで、必ず無条件に高められるのではない。そうでなければ作品の方向づけは完全に異なつていなければならぬ。ブルータスの出来事への熟慮と誓いを立てることが進行するために、キャシアスとブルータスの決心は明瞭な言葉で外部に出てはならぬ。詩人は、おそらくこの動機に付随した重要性を時々和らげなければならぬ。それは目につきやすいのだ。しかしでさる限り早く効果をあげなければならぬ。なぜならこのような動機が進んで初めて熱心な劇作が行われるからである。

我々にとつて便利な舞台構成は、刺激的動機を導入後の穏やかな場面に位置づける事、そしてそれに続く最初の上昇運動へ、より詳細な描写を用いてしっかりと結合させる事である。『メアリー・スチュアート』はこの規則正しい構造の例である。(本文中の旧字体はかなを除き適宜改めた。)

注

- (1) MacEwan, Elias J. *Biographical Note. Freytag's Technique Of The Drama*. pp.viii-x
- (2) Carlson, Marvin A. *Theories of the theatre*. Ithaca : Cornell University Press, 1993. p.259
- (3) Price, William T. *The Technique of The Drama*. NY: Brentano's. 1892. pp.252-253
- (4) Henderson, Archibald. *The changing drama*. Cincinnati: Stewart & Kidd. 1919. p.28
- (5) Macgowan, Kenneth. *A primer of playwriting*. Westport, Conn.: Greenwood Press. 1951. p.77
- (6) Pfister, Manfred. *The theory and analysis of drama*, Cambridge: New York : Cambridge University Press. 1977. p.239
- (7) 『戯曲の技巧 上巻』 島村民蔵訳、岩波書店、一九四九年、四頁。
- (8) 新関良三「序文」『フライタック戯曲論』 菅原太郎訳、春陽堂書店、一九三八年、六―七頁。
- (9) チャールズ・ホーン『小説の技巧』尾崎忠男訳、内外書房、大正十三年(一九二四年)、六―七頁。
- (10) 具体的な例としてあげると、秋浜悟史は『戯曲演習』(大阪大学通信教育部、二〇〇三年)の中で、チェーホフ『桜の園』に五部三点説をあてはめる試みを行っている。全四幕をそれぞれ、導入・展開(上昇)・クライマックス・反転(下降)にあてる。

カタストロフィにあたる五幕目に関しては「なかった、いらなかった。その説明の用はないだろう。よって、省く」と述べており、五部三点説とフライターク以降の劇の関連を考察する上で興味深い。また、ルイス・ジアネッティは『映画技法のリテラシー』（堤和子他訳、フィルムアート社、二〇〇四年）の中で、バスター・キートン『キートンの大列車追跡』（一九二七年）をフライタークの逆V字構造（ピラミッド構造）が当てはまる古典的パラダイムの教科書的手本として紹介している。

(11) 抄訳は、第二章第二節「五部三点説」「導入」「刺激的動機」を取り上げた。翻訳の底本にはイリアス・J・マツキーウォンによる英訳版を用いた。