

方法論としてのナラトロジーの理論的考察―

Фабула (Story) と Сюжет (Plot)¹

田子 卓子

はじめに

「ファブラ」と「シュジェート」は、ロシア・フォルマリズム理論による散文分析の中心概念であり、構造主義的方法論であるナラトロジーにおいても広く活用されている概念である。今日の文学理論上で、ロシア・フォルマリズムに基づく概念として「ファブラ」は、作品で語られる出来事の自然的な時間順序、「シュジェート」は、作品で語られる順番に従う出来事の人工的な時間順序として区別する。²これは決して間違った解釈ではないが、ロシア・フォルマリズムの理論家の間で、統一した概念や定義は示されておらず、二つの語義を逆に解釈する文芸学派もある。³本稿は、多様な解釈がある「ファブラ」と「シュジェート」の概念を、ナラトロジーの理論用語として明確にし、物語分析のモデルを提示することを目的とする。

本来、1910年代半から20年代にかけてモスクワとペテルブルグを拠点とする文芸活動であったロシア・フォルマリズムと、1960年代のフランス構造主義に端を発するナラトロジーは、異なる文脈で論じるべきものである。しかし、ウルフ・シュミッドがナラトロジー理論で論じる「物語構成(narrative constitution)」では、⁴ロシア・フォルマリズムの「ファブ

¹ ファブラ<фабула>とシュジェート<сюжет>は、日本語の翻訳文献でも様々な訳語が見られるが、本稿では用語概念そのものを検討するので、原語のまま「ファブラ」と「シュジェート」を使う。英語文献では、「ファブラ/シュジェート」は、「ストーリー(story)/プロット(plot)」、または「ストーリー (story)/ディスコース(discourse)」と訳されることが多い。

² ボリス・トマシェフスキーの著による『文学の理論』(1925年)の「テーマ論」に基づく。Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1925.

³ ロシアの形態学研究では、ミハイル・ペトロフスキーのように、ロシア・フォルマリズムの「ファブラ」と「シュジェート」を逆に呼ぶことがある。Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики. Сб. ст. М.-Л., 1925. С. 195. ウラジーミル・プロップの『昔話の形態学』(北岡誠二、福田美智代訳、白馬書房、1987年)の「シュジェート<сюжет>」は「話の筋」と訳されている。Протт В. Я. Морфология сказки. Л., 1928. С. 14.

⁴ 「物語構成(narrative constitution)」という用語はシュミッドが考案したもので、物語構造を複数の階層モデルで表す。物語作品は、さらに分割された物語の構成要素が変換された結果であるという概念である。Michael Scheffel, *The living handbook of narratology* “narrative constitution”, [<http://www.lhn.uni-hamburg.de>] (2022年12月1日閲覧)

ブラ」と「シュジェート」を二層、ジェラルール・ジュネットが提唱した「物語内容」、「物語言説」、「物語行為」を三層、そしてロシア・フォルマリズム理論とナラトロジーを掛け合わせたハイブリッドな理論としてシュミッド本人による「ファーストブラ」と「シュジェート」をさらに分割する四層の階層モデルで表す。⁵シュミッドの階層化された物語構成は、物語要素の最小分子とする遺伝子的モデル(genetic model)に分解され、物語作品は遺伝子的モデルによる一連の変換の結果としてとらえられる。シュミッドはこのような分析モデルを、フォルマリズムから一步先に進め抽象的な概念ではなく観察可能なものとみなし、物語の操作や変換過程に知覚的現象や美的基準は持ち込まず、物語を細分化して観察する構造主義的アプローチをとる。⁶

本論では、シュミッドの方法論を援用し、「ファーストブラ」と「シュジェート」の理論概念を、物語構造を分析する一つの方法論として位置づける。研究の手順として、最初にナラトロジーの研究方法について説明する。次に、統一した区別がされていない「ファーストブラ」と「シュジェート」の概念の基になる「形式／内容」と「素材／手法」の二項関係をフォルマリストであるヴィクトル・シクロフスキー、ボリス・エイヘンバウム、ユーリイ・トイニャーノフの理論で確認する。⁷さらに「ファーストブラ」と「シュジェート」に関するシクロフスキーとトマシェフスキーの言及を検証して、概念の違いについて明らかにし、トマシェフスキーの理論の構造主義的アプローチへの近さを説明する。最終的に、今日の「ファーストブラ」と「シュジェート」の概念形成に多大な影響をもつトマシェフスキーの「テーマ論」の初版(1925)およびその改訂版における変更や削除も考慮したうえで、トマシェフスキーの分析理論を二層の物語構成モデルとしてナラトロジーに位置付ける。⁸

⁵ Шмид В. Нарратология. М., Языки славянской культуры. 2008. С. 153-156. この著作は英訳がある。Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010), pp.175-193. シュミッドによる四層は происшествия (happening) / история (story) / нарратация (narrative) / презентация нарратации (presentation of the narrative)である。

⁶ Шмид. Нарратология. С. 138-139., 153-156.

⁷ ロシア・フォルマリズムに関する原文の引用は論者が訳したが、その際、翻訳文献として参照したものを次に挙げる。シクロフスキー(水野忠夫訳)『散文の理論』せりか書房、1971年；ツヴェタン・トドロフ(野村英夫訳)『文学の理論—ロシア・フォルマリスト論集—』理想社、1971年；新谷敬三郎、磯谷孝編訳『ロシア・フォルマリズム論集』現代思潮社、1971年；水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集 1・2』せりか書房、1982年；ユーリイ・トイニャーノフ(水野忠夫、大西祥子訳)『詩的言語とはなにか—ロシア・フォルマリズムの詩的理論』せりか書房、1985年；桑野隆、大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド6 フォルマリズム 詩的言語論』国書刊行会、1988年；佐藤千登勢『シクロフスキイ 規範の破壊者』南雲堂フェニックス、2006年。

⁸ トマシェフスキーの『文学の理論』は1925年に初版が出され、1931年の第六版までである。シュミッドは、第四版(1928年)を使用しているが、本稿は第六版(1931年)を改訂版として使用する。Томашевский Б. В. Теория литературы. М., 1996. (1931年版を採録)。

本稿は、このように、「ファースト」や「シニエール」という用語を手がかりにロシア・フォルマリズムとナラトロジーを橋渡しするとともに、ナラトロジーの用語概念をより明確にすることを旨とする。

1. 構造主義的方法論としてのナラトロジー

ナラトロジーは、1960年代後半からフランスで、ロラン・バルト、ツヴェタン・トドロフ、ジェラルド・ジュネット、クロード・ブレモン、A.J. グレマスらが行った構造主義的文学理論の一つである。⁹現在では、芸術学、文化人類学、情報理論、心理学、精神分析、コミュニケーション論など多様な領域に関わる物語理論となった。しかし、研究領域の拡大に伴い翻訳言語も増えたため、用語概念の混乱はますます大きな問題となっている。ナラトロジーの核概念である「物語(narrative)」でさえ、複数の語義を十分に区別しているとはいえない。ジョナサン・カラーはこの問題を、「小説のさまざまな構成要素と手法を識別するナラトロジーの理論用語が、その場限りの断片的なやり方で開発され、体系的にまとめられてこなかったせいである」と指摘している。¹⁰

ジュネットは、構造主義的方法論を、構造主義のイデオロギー的側面を強調せず純粋的な方法論として考えると、「構造」を偶然や知覚によって見出される対象ではなく、概念形成された体系を観察可能にするレントゲン検査のようなものであるという。¹¹純粋な方法論としてのナラトロジーは、それ自体が分析ツールとなるため、そのツールの主要な部品の名称に相当する理論用語に、明確な概念を提供する必要がある。したがって「ファースト」と「シニエール」は、ナラトロジーの観点からも十分な概念付けが行われる必要がある。

歴史的にみるとナラトロジーは、ウラジーミル・プロップやミハイル・バフチンの業績とともにロシア・フォルマリズムから大きな影響を受けた。トドロフはロシア・フォルマリズムを「構造主義言語学の出発点、少なくともプラハ言語学派によって代表される流れの源」と位置づける。「ファースト」と「シニエール」は「ロシア・フォルマリズム理論の遺産」とも呼ばれる。¹²ロシア・フォルマリズムとナラトロジーはどちらも、ソシユール

⁹ 1966年の雑誌『コミュニケーション』(8号)〈物語の構造分析〉特集にはバルトの『物語構造分析序説』をはじめ、ナラトロジー研究の先駆的論文集が組まれた。Communications, n° 8, (Paris: Seuil, 1966)

¹⁰ Culler, J. Foreword in Genette, G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by Lewin, E. J. (New York: Cornell University Press, 1980), p. 7.

¹¹ ジェラルド・ジュネット『フィギュールI』花輪光監訳、書肆風の薔薇、1991年、181-184頁。

¹² Tzvetan Todorov, "Présentation", in Tzvetan Todorov, éd., *Théorie de la littérature: textes des Formalistes russes réunis* (Paris: Seuil, 1965), p. 15.

の構造言語学を援用したもので、文学研究に客観的科学的根拠を求めるため、哲学的、社会学的、心理学的アプローチを持ち込まない点で共通する。

その一方で、ロシア・フォルマリズムが「文学の科学」と位置付けられるのに対し、ナラトロジーは文学以外の言説も含む「物語」を分析する「物語の科学」と位置づけられる。

ローマン・ヤコブソンによると、ロシア・フォルマリズムにおける「文学研究の目的は、文学ではなくてその「文学性」、すなわちある与えられた作品を文学作品たらしめているものである」。そして、ヤコブソンは、フォルマリズムが「文学に関する学が科学にならんと欲するならば、「手法」をその唯一の「主人公」とみなすべきである」とする。¹³

他方、ナラトロジーの立場に立つトドロフは『デカメロン文法』の中で、「ナラトロジー」という初めて用いる用語を次のように説明している。

ここで提案される研究対象は、語る行為<narration>である。[...]ここでは、文学的言説のひとつの側面のみを検討する。[...]語る行為<narration>は文学だけでなく、他の分野でも起こる現象であり、現在それぞれ別の学問分野（例えば、民話、神話、映画、夢など）に分類される。

ここでは、これらの各分野に適用できるように語る行為<narration>の理論を構築することを目指す。したがって、本書は文学研究ではなく、いまだ存在しない科学、言うならば、ナラトロジー<NARRATOLOGIE>、つまり物語<récit>の科学であるといえよう。（括弧内は原文による）¹⁴

トドロフは「物語<récit>」が、「語る行為<narration>」によって生成されることから、「物語<récit>」における「語る行為<narration>」を分析する方法論を「物語の科学」という意味で「ナラトロジー<narratologie>」と名付ける。トドロフは、その方法論について「一つの科学の中でいくつかの方法について話すのはナンセンス」であり、様々な方法の中から、「一つの方法の用いることがその科学を定義づけることである」と述べ、植物学とは単に植物を観察するのではなく、単一の方法を用いて植物に内在する法則を導き出すことであるように、文学作品はそれ自体では、科学の対象にはなりえないため単一の方法論による対象の分析が行われなければならないという。¹⁵

このように、初期のナラトロジー研究が、方法論の構築に注力したのに対し、ロシア・フォルマリズムは方法論を問題にしなかった。フォルマリズムとナラトロジーは方法論という考え方に対するアプローチに大きな違いがある。エイヘンバウムは述べる。

¹³ Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. Политика, Прага, 1921. С.10-11.

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron* (La Hague: Mouton, 1969), pp. 9-10. 原文の引用は論者が翻訳した。原文の<narration>は、「語り」および「物語行為」と日本語に訳されるのが一般的である。本稿では「物語、語り<récit (narrative)>」と混同しないように「語る行為」と訳した。

¹⁵ Ibid., p. 9.

いわゆる《形式的方法》というのは、何か特別な《方法論的》体系の創出の結果ではなくは、文芸学の自律と具体性のための闘いの過程で形成された。[...]フォルマリストにとって根本的な問題は文学研究の方法の問題ではなく、研究対象としての文学の問題である。我々は、いかなる方法論についても語りはしないし、また論じもしない。¹⁶

ロシア・フォルマリズム研究では、方法は研究に内在するものでなければならないという原則から、方法論よりも各々の研究者たちによる経験的な研究成果が重視され、分析によって得られた結果をもとに方法を修正するため、概念や方法論の統一は図られなかった。¹⁷フォルマリストたちが問題にしたのは、芸術の形式や手法、つまり<事物>を異化する手法であり、知覚をより困難にし、長引かせるプロセスであった。¹⁸ナラトロジーによる構造主義的アプローチでは、作品の制作過程や受容過程を研究の対象にせず、物語を構造化されたモデルとして共時的に分析する。テキストで観察可能とされる構成要素の性質や関係性、および変化を観察するが、ロシア・フォルマリズムのように知覚のプロセスを「形式」の問題としてとらえようとする発想はない。¹⁹

このように、ロシア・フォルマリズムは、作家の伝記的な事実や作品の社会生活の影響を顧みず、文学研究を科学と位置づけるために作品テキストのみを分析することに集中したことでは、ナラトロジーとともに構造主義的な観点をもつと言える。一方で、「異化」を発案したフォルマリストらは、芸術の目的を知覚理論に依拠し、方法論の体系化には興味を示さなかった。ナラトロジーの研究者は、初期の活動から方法論に積極的に取り組み、ジュネットが構造主義的方法論として確立した。現在、シュミッドのようなナラトロジー研究者たちにより、フォルマリストたちが行わなかった方法理論の体系化がすすめられていて、「ファーブラ」と「シュジェート」の問題にも、その文脈で新たな光が投げかけられている。

2. ロシア・フォルマリズムにおける二項関係

ロシア・フォルマリズムにおける「ファーブラ」と「シュジェート」の概念形成の基底には「内容／形式」と「素材／手法」という二項関係がある。まずはこれらの関係性につ

¹⁶ Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» // О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 375.

¹⁷ Todorov, “Présentation”, in Tzvetan Todorov, éd., *Théorie de la littérature: textes des Formalistes russes réunis*, pp. 18-19.

¹⁸ Эйхенбаум. Теория «формального метода». С. 386.

¹⁹ Шмид. Нарратология. 2008. С. 138-139. (Schmid, *Narratology*, pp. 118-119.)

いて考察したい。文学理論用語として「内容／形式」と「素材／手法」の解釈を統一することは難しいが、初期のフォルマリストらの活動を総括したエイヘンバウムの「《形式的方法》の理論」を概観すると、ロシア・フォルマリズムに登場する「形式的用法」や「形式」は理論用語や方法論を意図して語られてはいないことが確認できる。

この運動に強く結びつけられた「形式的方法」という名は、便宜的な呼び方として、歴史的用語として理解されるべきであって、有効な定義としてそれに依拠すべきものではない。我々を特徴づけるのは、美学的な理論としての「フォルマリズム」でもないし、完成された学問的体系を表す「方法論」でもなく、文学的な素材の内在的な諸性質による、文学の自律的な学問を創造することにある。²⁰

ロシア・フォルマリズム以前の文学研究では、「内容」が「形式」よりも重視された。「形式」は、「外被、つまり液体（内容）を満たす器のようなもの」とみなされ、「内容」の従属物と考えられていた。²¹つまり、作品を一つの料理とするなら、「内容」は食べ物（中身）、「形式」は器（入れ物）に例えられる。しかし、フォルマリストたちは「形式」が軽視される文学研究のあり方に反発し、シクロフスキーは、「現代の文学理論家は、文学作品を検討し、いわゆる外被のよう形式と呼ばれているものを通して眺めながらも、馬に跨ったまま形式を飛び越えてしまっている」と批判した。²²フォルマリストたちは、「形式」が、それ自身で芸術的価値のあるものであると主張した。エイヘンバウムによると、「この混乱した用語（形式）をもっと混乱した非科学的な用語の「内容」と絶えず混同しないように、伝統的な相関性を排し、新たな意味によって形式という概念を豊かなものにすること」が、まずフォルマリズムの活動上では必要となる。つまり「形式」を「内容」の単なる「外被」ではなく、何か具体的でダイナミックで、それ自体で内容のあるもの」にしなければならない。²³シクロフスキーは、ヴェセロフスキーの主張とは真逆となる、「新しい形式は新しい内容を表現するためではなくて、芸術性を喪った古い形式にとって代わるために出現する」という新たな「形式」の概念を打ち出した。これによって、ロシア・フォルマリズム以前の「形式」と「内容」の二項関係は成立しなくなり、「形式」という概念はより包括的で、芸術作品全体と一体化されるようなものになった。²⁴

²⁰ Эйхенбаум. Теория «формального метода» С. 376.

²¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 41.; Эйхенбаум. Теория «формального метода». С. 374.

²² Шкловский В. Б. Литература вне «сюжета» // О теории прозы. М., 1925. С. 226.

²³ Эйхенбаум. Теория «формального метода». С. 386.

²⁴ Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы. М., 1925. С. 31.; Эйхенбаум. Теория «формального метода». С. 389-390.

「形式」より優先されていた「内容」は、その意味を失い、その後「内容／形式」に代わるものとして「手法」と「素材」という新たな概念が導入された。作品を料理に例えるなら、「素材／手法」は、「加工されていない食材／調理法」である。そして、作品（料理）は加工される前の生の素材が、様々な手法（調理法）によって加工された変化の結果と考えることができる。フォルマリストの中でも、シクロフスキーは「素材」を芸術的価値のないものとするが、それに対し、トイニャーノフは「素材」が芸術を構成する一部であるとみなす。シクロフスキーは述べている。

すべての芸術にはそれぞれ独自の構造があり、それが芸術の素材を何らかの別の芸術的に認識されるものへと変容させる。この構造はリズム、音声、統語法、作品のシュジェートなど、さまざまな構成上での手法によって表現される。美的ならざる素材に形式を与えて芸術作品へと変容させるものが手法である。²⁵

シクロフスキーによる「素材」と「手法」の解釈は、「芸術的に認識されるものへと変容される（以前の）もの」を「素材」と呼び、「美的ならざる素材に形式を与えて変容させるもの」を「手法」と呼ぶ。「手法」は、言い換えれば異化作用を生じる装置（device）であり、美的価値のない「素材」に加工処理を施し、芸術作品の産出に寄与する。シクロフスキーの解釈では、「内容／形式」と「素材／手法」の二項関係は、美的価値の有無で区別され、「手法」は「素材」に形式を与えるものである。シクロフスキーは、「美的ならざる素材」というように、「素材」には美的価値をまったく与えておらず、「内容」が含んでいた社会的意味も認めていない。シクロフスキーが最も重視するのは、「事物が作られるのを体験する方法」として芸術を感じる知覚プロセスである。それは「古い形式」を経験した後、「新しい形式」に遭遇したときに現れる感覚的現象である。²⁶

「美的価値」の有無を重視するシクロフスキーに対し、トイニャーノフは「素材」に対し、異なる解釈をしている。トイニャーノフは文学作品に「体系」という概念を持ち込み、「素材」を作品の一部としての構成要素とみなす。

素材が形式に少しも対立しないのは明らかである。素材は構成の外では存在しないため、素材もまた形式化される。[...]提示された構成を利用した形式に従属する要素に他ならない。²⁷

²⁵ Шкловский В. Б. Искусство цирка // Гамбургский счет: Статьи -воспоминания - эссе (1914 -1933). М., 1990. С. 107.

²⁶ 佐藤は、このような現象を人間の知覚を鋭敏にすることを唯一の目的とした「異化のメカニズム」として説明している。佐藤『シクロフスキー 形式の破壊者』35頁。

²⁷ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 15.

トィニャーノフによる「構成原理」によれば、「素材」は、「形式」を構成する組織の一片として、リズム、文体、テーマ、シュジェートなどの作品の構成に関わる様々な手法に同時に関与できる。そのため「素材」は「手法」と対立関係にはならない。また、作品外の環境と密接につながり社会的意味を持つことができた従来の「内容」と異なり、「素材」は作品の構成要素の一つとみなされ「構成の外では存在しない」ことになり、作品外部の環境とは完全に切り離される。

文学作品の独自性は、構成要因を素材に適應すること、素材を「形成化」（つまり本質的には変形）する過程に発生する。個々の作品は偏心器であり、構成要因はそこで素材中に溶け込まず、素材に「照応」することなく、偏心的に素材と結びつき、素材の中で突出するのである。²⁸

シクロフスキーは、「素材」を「手法」の要求にこたえる美的価値のないものとしていたが、それに対し、トィニャーノフは作品全体の諸要素と関係を持つ構成原理に直接的に関与するものと位置付けた。トィニャーノフが「文学はダイナミックな言葉の構成である」というときの「言葉」は、作品のダイナミックな構成要素となる言語素材である。この「ダイナミックな体系の一つ一つが、自立運動を展開し、そのダイナミズムは対立的な構成原理」に反映する。さらに、「素材」の言語的性質は、詩のリズムや散文の意味においても、結合や分解を繰り返し、相互作用的エネルギーの発生源となる。トィニャーノフの「素材」という概念は、文学作品を構成する構成要素であるため「内容」よりも分解しやすい。²⁹ このように、トィニャーノフの考えでは、構成における「素材」は分解可能な分子的で動的な特徴を持つ。こうして「素材」は「形式」だけでなく「ファーブラ」や「シュジェート」の一部にもなる。

したがって、作品を言語素材で構成された体系とみなすトィニャーノフの見方は、シクロフスキーと比べると構造主義的観点に近いとすることができる。このようなトィニャーノフのモデルは、シュミッドの分子的分解に立脚して構造分析をおこなう「遺伝子モデル」にかなり近いものではなからうか。

3. ファーブラとシュジェート

²⁸ Там же. С.15.

²⁹ Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 33.

ロシア・フォルマリズムの用語で「ファースト」³⁰と「シュジェート」は、アリストテレスの『詩学』から現代の物語理論に脈々と受け継がれている「何が語られたか」と「どのように語られたか」という二元論の構図でとらえることができる。つまり、シーモア・チャットマンが提起した「a what (何を)」と「a way (どのように)」という問いに還元される。³⁰トマシェフスキーは、「テーマ論」の「ファーストとシュジェート」の項目で、ファーストを、「作品の中でどのような順序で、どのように導入されるかによらず、出来事の自然で、年代的因果的秩序に従って実際に述べられること」つまり、「実際にあったこと」とし、他方シュジェートを、「出来事は同じであるが、その叙述の仕方、作品の中で出来事が伝えられる順序」、つまり「読者がそれを知る仕方」と説明した。³¹トマシェフスキーの論文を翻訳する際、トドロフは、原語に近い「fabule/sujet」と訳したが、³²その後、トドロフの論文「文学的物語のカテゴリー」で同意味に対してエミール・バンヴェニストが導入した「histoire / discours」を採用することになる。³³同時期に、L.レモンと M.ライスが翻訳した英語版では、「story/plot」と訳出されている。³⁴チャットマンは、トドロフやバルトに倣って「story/discourse」という用語を採用した。³⁵このように、「ファースト」と「シュジェート」は解釈の相違だけでなく、翻訳の際にも用語が錯綜している。

ここで問題にするのは、「ファースト」と「シュジェート」を二元論による「what」と「how (a way)」に置き換えたときの答え方である。例えるなら、作品を料理と見立てたときの、質問に対する答えの出し方である。「何を(何の料理を)食べたか」という質問には、「ジャガイモ」や「ポテトサラダ」と答えることができる。「どのように(料理されたものを)食べたか」という問いに対しては、「フライドポテト」と言うこともできるが、完成までの調理の手順や加熱方法、味付けの仕方を細かく答えることもできる。生の食材と調理法は、シクロフスキーにおける「素材/手法」の「形式主義的な」関係に重ね合わせるができるだろう。一方で、調理法をレシピのように細分化、可視化するやり方は「構造主義的」といえるだろう。ここからは、「ファースト」と「シュジェート」に対するアプローチとして、前者のような「形式主義的」なものと、後者のような「構造主義的」なものを区別してゆきたい。

³⁰ Seymour Chatman, *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*, (London: Cornell University Press, 1978.), p. 9.

³¹ Томашевский. Теория литературы. 1925. С. 137.

³² Tomachevski. "Thématique", translated by Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 267.

³³ Ibid., pp.18-19.

³⁴ Tomashevsky. "Thematics" translated by Lee T. Lemon & Marion J. Reis in *Russian formalist criticism: Four essays*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), p. 66.

³⁵ Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", in *Communications*, n° 8, (1966), pp. 131-157.

3-1. シクロフスキー

シクロフスキーは、「シュジェート構成の手法と文体の一般的手法の結びつき」(1919)で、ヴェセロフスキーが示していた「シュジェート」の概念に異議を申し立てた。民俗学派であるヴェセロフスキーは、民話における「モチーフ」を「未開の知恵もしくは日常生活の観察から生まれた様々な問いに対して、イメージという形で答える叙述の最小単位」としたうえで、「シュジェート」とは「そのモチーフが行きかうところのテーマ」ととらえ、「ある民族のもとで形成された「シュジェート」は、有史時代においてほかの民族に借用された可能性がある」と結論付けた。しかし、シクロフスキーの考えは、ヴェセロフスキーの歴史的発生論的な見地に否定的で「借用された際モチーフの偶然の配列」がたまたま一致することはあり得ないとした。³⁶エイヘンバウムによれば、シクロフスキーは、なんらかの法則性が存在する可能性を示唆し、「まだ解明されていないシュジェート構成の法則」として、階段状の手法や引き延ばし、パラレリズム、枠づけといった特徴的な手法を発見したのだという。³⁷

同論文でシクロフスキーが示した「シュジェート構成の方法と手法は、原則的に器楽編成の手法に似かよっている」という考え方や「シュジェートやシュジェート性は、韻と同じく形式である」という見方は、詩や音楽がもつ純粋な芸術形式を散文(民話、物語、長編小説)のなかにも認めるものである。シクロフスキーは「形式とは、対象と構成する法則として理解されるべきものである」と述べているが、これは散文の「シュジェート」を念頭に置いた発言であろう。³⁸

同論文の中で「ファーブラ」に関する言及はほぼ全くなき、「シュジェート性の観点から作品を分析する際、「内容」という概念は必要ない」と締めくくっている。³⁹この結論では、フォルマリストたちの主張する「内容」と「形式」の関係が強調され、散文のシュジェートやシュジェート構成は、「内容」ではなく「形式」の観点から行われるとされている。このようにシクロフスキーは、「シュジェート」や「シュジェート構成」に関する研究には熱心であったものの、「ファーブラ」研究にはそこまで重きを置いていない。

シクロフスキーは、『トリストラム・シャンディ』を分析した「パロディの小説」の中で、具体的な「ファーブラ」と「シュジェート」の関係を述べている。

³⁶ Шкловский. Связь приемов сюжетосложения. С. 25-27.

³⁷ Эйхенбаум. Теория «формального метода». С. 388-389.

³⁸ Шкловский. Связь приемов сюжетосложения. С. 60.

³⁹ Там же. С. 60.

シュジェートという概念は、非常にしばしば出来事の記述と混同されるが、そちらは条件付きでファーブラと呼ぶべきものである。実際、ファーブラはシュジェートを構成するための素材に過ぎない。

それゆえ、プーシキンの『エフゲーニイ・オネーギン』のシュジェートはオネーギンとタチアナのロマンスのことではなく、このファーブラを遮る複数の逸脱を導入することによって作りだされるシュジェート加工である。⁴⁰

シクロフスキーは『トリストラム・シャンディ』の主人公の物語において、語り手の脱線により作中の出来事が絶えず中断され、話が前後することに対し、「彼の作品の中では、小説の構造そのものに重点が置かれ、形式の破壊による形式の自覚が小説の内容を作り出す」と評価している。⁴¹シクロフスキーがここで「形式」と認めるのは、「手法」を裸出するスターンの奇抜ともいえるシュジェート構成である。一方で、「ファーブラ」は出来事の記述であり、「ファーブラそのものは変えずに、構成されているファーブラの配置交換をすることでシュジェートが形成される。」⁴²

シクロフスキーは、「ファーブラはシュジェートのごく一般的な基部であり、日常的な何らかの状況である。だがこの状況とは意味上の構成における個別的な出来事に過ぎない」と述べている。⁴³佐藤が指摘するように、シクロフスキーの「ファーブラ」は、個々の出来事であり、「シュジェート」のための素材となるので、単位としてとらえた場合、「シュジェート」よりも小さい単位である。⁴⁴このように、シクロフスキーにとって「ファーブラ」とは、美的価値のない生の素材であり、「形式」に従属する「素材」である。先の「パロディの小説」で見たように、シクロフスキーは「手法」をシュジェート構成の手段の一つとみている。シクロフスキーの立場を料理の例に例えるなら「素材／手法」は「生の食材（ジャガイモなど）／調理法（加熱法、味付けなど）」という関係である。それが「ファーブラ／シュジェート」では「生の食材（ジャガイモ、キュウリなど）／出来上がった料理（ポテトサラダ）」になるのが形式主義的アプローチといえる。通常、ロシア・フォルマリズム研究では、「素材／手法」と「ファーブラ／シュジェート」の二つの構図は重ね合わせて考えられることが多い。佐藤は、「シクロフスキイの示した「異化／自動化」の二項対立の図式が「手法／素材」、「シュジェート／ファーブラ」という概念に敷衍され」、「テーマやモチーフへとテキストを構成要素に細分化して分析する形式主義的（フォルマリスティックな）方法論」になる

⁴⁰ Шкловский В. Б. Пародийный роман // О теории прозы. М., 1925. С. 204.

⁴¹ Там же. С.180.

⁴² Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Гамбургский счет. Л., 1928. С. 161.

⁴³ Там же. С.161.

⁴⁴ 佐藤『シクロフスキイ 形式の破壊者』47頁。

としている。⁴⁵しかし、厳密にはシクロフスキーにおいて、「手法」は「シュジェート」とは重なりあわない。シクロフスキーの概念を料理に例えるなら、「シュジェート」は「ポテトサラダ」、「手法」は、どのようにジャガイモ（素材）を加工するか、つまりポテトサラダの調理法である。シクロフスキーのアプローチは、そのような完成した作品よりも、それが作られるプロセスに関心があるという意味で、形式主義的といえる。

3-2. トィニャーノフ

トィニャーノフは、おもに映画論となる二つの論文「映画におけるシュジェートとファーブラ」(1926)、「映画の基礎」(1927)で「ファーブラ」と「シュジェート」に言及している。トィニャーノフは、「ファーブラ」を「出来事の図式、出来事の意味論的(意味的)輪郭」であり「静的な図式」であるとし、他方「シュジェート」を「複雑なファーブラの絡み合い」で、「作品の全体的なダイナミズムであり、ファーブラの運動と、文体集合の上下運動の相互作用から生じる」としている。⁴⁶つまり、トィニャーノフの考え方には、「ファーブラ」を個々の出来事を表す素材とし、「シュジェート」に構成のダイナミズムを認める、シクロフスキーの形式主義的アプローチに近い側面がある。

だがその一方、トィニャーノフは、「映画の基礎」で「シュジェート」を「(出来事の結びつきも含め)素材、文体、ファーブラ上の結びつきなど諸関係すべての相互作用から成り立つ作品のダイナミズム」であると指摘している。⁴⁷これはむしろ、「素材」は構成要素の一つとして「形式」に関与するというトィニャーノフの考え方を持ち込んだ構造主義的アプローチである。トィニャーノフは、「素材」を形式化する構成要因と「素材」の関係が偏心的であるという主張を、「ファーブラ」と「シュジェート」の関係についての指摘でも繰り返している。

ファーブラとシュジェートの相互関係は偏心的である。⁴⁸

シュジェートの概念は、ファーブラの概念によって網羅されるわけではない。シュジェートはファーブラに対して偏心的でありうる。⁴⁹

⁴⁵ 佐藤『シクロフスキー 形式の破壊者』45頁。佐藤の説明では「素材」に詩的加工を施したものが「手法」、「ファーブラ」を読者にひきつけるべく効果的に配置したものが「シュジェート」となる。

⁴⁶ Тынянов Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино // Поэтика. Теория литературы. кино. М., 1977. С. 324-325; Тынянов. Об основах кино // Поэтика. Теория литературы. кино. М., 1977. С. 326-348

⁴⁷ Тынянов. Об основах кино. С. 341.

⁴⁸ Тынянов. О сюжете и фабуле в кино. С. 325.

⁴⁹ Тынянов. Об основах кино. С. 341.

トニャーノフは、「素材」が「形式」に対立するものではないと主張したように、「ファブラ」と「シュジェート」にも対立関係を持ち込まず、両者を対置するシクロフスキーのような形式主義的立場をとっていない。その両者の関係を偏心的であると述べている点で、構造主義的な観点を持つ「素材」の概念に近い立場であるといえる。

このように、トニャーノフの「ファブラ」と「シュジェート」の問題についての議論は、形式主義的観点と構造主義的観点の両方をあわせもつ。

3-3. トマシェフスキー

今日の文学理論の中で「ファブラ」と「シュジェート」に関する説明の多くは、何らかの形で、トマシェフスキーによる「テーマ論」(1925)から引用されている。⁵⁰したがって、ここからは、「テーマ論」を分析し、トマシェフスキーにおける「ファブラ」と「シュジェート」の問題について考察したい。

シクロフスキーは、「ファブラ」に対して「シュジェート」のように興味を示さなかったが、トマシェフスキーは、「ファブラ」という語に特別な意味を持たせている。トマシェフスキーは、1925年に発表した「テーマ論」の改訂版を出すにあたり、「ファブラとシュジェート」の項目の前半部分の論文構成を大幅に入れ替えて、「ファブラに基づく作品<произведения фабульные>」の構造的特徴の記述から始めた。⁵¹初版から改訂版での注目すべき変更点について、初版では、トマシェフスキーは次のように述べている。

ファブラと呼ばれるのは作品中に伝えられている、相互に関連のある諸事件の総体である。ファブラとは、作品中に導入される順序、仕方にかかわらず、事件の自然な、年代的、因果的秩序に従って実際に述べるものである。

ファブラに対立するのはシュジェートである。対象は同じ事件であるが、事件の叙述の仕方、作品のなかで事件が伝えられる順序、伝達の脈絡において対立するのだ。⁵²

⁵⁰ *Томашевский. Теория литературы. 1925. С.137.* トマシェフスキーは「テーマ論」(1925)の改訂版で「ここで挙げる定義は仮のものであり、一般的なテーマ論の問題を語る際に都合がよい」という注釈を添えている。*Томашевский Б. В. Теория литературы. М., 1996. С. 323.*

⁵¹ 本稿では、ファブラ<фабула>の形容詞<фабульный>とその対義語<бесфабульный>は、「ファブラに基づく」と「ファブラに基づかない」と訳する。この場合の「ファブラに基づく」というのは因果的・時間的關係が強調されているかどうかというという観点のみで考え、シュジェートに基づいているかどうかは問わない。

⁵² *Томашевский. Теория литературы. 1925. С. 137.* 強調は田子による。

トマシェフスキーは初版のこの箇所、「ファースト」は「実際にあったこと」、「シュジェット」は「読者がそれを知る仕方」という脚注もつけている。しかし、トマシェフスキーは改訂版（1931）で、この点を次のように書き改めた。

一番目のタイプの作品をもっと詳しく見よう。というのも芸術的作品の大半はこのタイプに属している一方で、ファーストに基づかない作品は、芸術的作品と（広義の）散文の境界線上にあるからである。

ファーストに基づく作品のテーマは、多かれ少なかれ、互いに派生し、結びついた出来事の統一システムである。相互の内的関係において出来事の総体をファーストと呼ぶことにする。⁵³

シュミッドがすでに指摘しているように、「ファースト」に関する記述では初版の「相互に関連のある諸々の出来事の総体」が、「相互の内的関係における出来事の総体」に置き換えられ、「ファーストに基づく作品のテーマは、多かれ少なかれ、互いに派生し、結びついた出来事の統一システムである」と加えられている。つまり、トマシェフスキーは改訂版（1928年）で、個々の出来事の内的つながりをより強調するようになった、とシュミッドは見ている。シュミッドがシクロフスキーに比べ、トマシェフスキーを構造主義的のとらえている理由はこうした点にもあるだろう。⁵⁴

さらに、別の点からも、改訂版の変更によってトマシェフスキーの理論が、よりシクロフスキーの理論と異なるものとなったことがわかる。まず、トマシェフスキーは「一番目のタイプ」つまり「ファーストに基づく作品」に注意を喚起している。トマシェフスキーは、テーマ的要素の配置という観点から、「ファーストに基づく作品」（中篇、長編小説、叙事詩）をテーマ的素材間に因果関係と時間的つながりがあるもの、「ファーストに基づかない（描写的）作品」を時間的つながりも出来事の内的も因果関係もないものとして区別している。⁵⁵そのうえで、芸術的作品の大半が「ファーストに基づく作品」であることから、ファーストに基づく作品のみを分析対象とする。トマシェフスキーは、「ファーストに基づかない（描写的）作品」や、シクロフスキーが考察の対象とした脱シュジェットの文学（Литература вне «сюжета»）は、そもそも分析の対象にしていけないのである。トマシェフスキーの言う「ファーストに基づく作品」とは、登場人物の利害関係や対立、そして闘争や駆け引きなどの事件の展開があり、一つの状況から別の状況へと変化を繰り返かえし、

⁵³ Томашевский. Теория литературы. 1996. С. 180. (1931年版を採録)。強調は田子による。

⁵⁴ Шмид. Нарратология. С. 147. (Schmid, *Narratology*, pp.184-185.)

⁵⁵ Томашевский. Теория литературы. 1996. С.180.

緊張の最高点まで達して大団円を迎えるような物語構造を持ち、読者にとって十分面白く興味を引くものである。

トマシェフスキーは述べている。

しかし、始まりと終わりを限定して、面白い出来事の連鎖を作り出すだけでは十分ではない。これらの出来事を配置し、ある順序で並べ、「ファブラ」という素材から文学的な組み合わせを作らなければならない。作品中の出来事を芸術的に並べ替えて配置したものを作品のシュジェートと呼ぶ。⁵⁶

このように、トマシェフスキーは、「シュジェート」を重視するシクロフスキーとは異なり、物語散文を論じるにあたって、まず「ファブラ」を作品と認め、「シュジェート」はその芸術的加工を施されたものと位置付けている。このことは、「ファブラ」が「シュジェート」よりも小さい単位であり、個々の出来事や事実の記述であるという、シクロフスキーの主張と異なる。したがって、佐藤がシクロフスキーについて指摘した「散文テキストをプロット、ストーリー、テーマ、モチーフ、そして動機付けへと解体していく形式主義的方法」⁵⁷は、トマシェフスキーの理論にはあてはまらないといえるだろう。

もう一つの注目すべき点は、トマシェフスキーの改訂版から「ファブラに対立するのはプロットである。対象は同じ事件であるが、事件の叙述の仕方、作品のなかで事件が伝えられる順序、伝達の脈絡において対立するのだ」という記述が削除されていることである。これは、トィニャーノフの「素材」は「形式」に対立しないという指摘やファブラとシュジェートの関係を偏心的とする主張にもとづいて、「ファブラ」と「シュジェート」が対立しないという発想に、トマシェフスキーが近づいたことを示唆しているのではないだろうか。そうだとすれば、トィニャーノフ同様に、トマシェフスキーもまた構造主義的アプローチをとろうとしていると言える。

トマシェフスキーの構造主義的方法論との親和性は「モチーフ」についての考え方にも見受けられる。トマシェフスキーは「ファブラ」と「シュジェート」の区別をモチーフの観点から説明している。⁵⁸

⁵⁶ Там же. С.181.

⁵⁷ 佐藤『シクロフスキイ 形式の破壊者』57頁。

⁵⁸ *Томашевский. Теория литературы. 1925. С. 137.* トマシェフスキーが、「テーマ論」のなかで用いるモチーフは、民話における、あるプロットから別のプロットへ、または作品から作品へ移行する類型的モチーフではなく、テーマ的要素の観点で分割可能な物語の最小単位の構成要素である。

諸々のモチーフが組み合わさって、作品のテーマ的なつながりを形成している。この観点では、ファーブラとは、論理的な因果関係と時間的なつながりのあるモチーフの総体であり、シュジェートとは、作品の中で与えられた同じ順序と同じつながりで同じモチーフを並べたものである。ファーブラについては、読者が作品のどの部分でその出来事を知るか、作者からの直接のメッセージで与えられるのか、登場人物の語りの中で与えられるのか、あるいはわきからのヒントであたえられるのかは問題ではない。シュジェートではモチーフを読者の関心領域に導入することが重要である。[...] シュジェートは完全に芸術的な構成である。⁵⁹

トマシェフスキーの理論では、「ファーブラ」と「シュジェート」を構成する共通の要素が様々なモチーフである。すでに引用したように、作品を一つの体系とすると、その各部分で「テーマは、多かれ少なかれ、互いに派生し、結びついた出来事の統一システムとなり、各々の出来事もテーマを持つ」ことになる。作品全体を統一する素材が最大テーマとなる。テーマは分割不可能なまでに細分化されるとモチーフになる。トマシェフスキーの例では、「夕刻になった」、「ラスコーリニコフが老婆を殺した」、「主人公が死んだ」、「手紙が届いた」のような文が最小単位のモチーフを持つとされる。これらの最小単位であるモチーフを持つ文や節をすべて合わせると、一つの作品規模の「ファーブラ」と「シュジェート」が形成される。

トマシェフスキーは「シュジェート」を、「完全な芸術的構成である」と述べているが、この「芸術的構成」とは、「ファーブラ」を「シュジェート」へと変換させる過程にある、文学的な組み合わせのことであり、いわゆるロシア・フォルマリズム用語では「手法」と呼べるであろう。一方で、この芸術的構成について、トマシェフスキーは、シクロフスキーと異なり、知覚を困難にする手法や芸術における知覚のプロセスを引き合いに出していない。作品全体を言語素材の集合とみなし、テーマ、モチーフ、ファーブラ、シュジェートを分類・分割可能な体系とみなしている点で、トマシェフスキーの概念は、トィニャーノフよりさらに構造主義的方法論に近いと言える。

このように、シクロフスキーの「素材／手法」もしくは「ファーブラ／シュジェート」の関係を、トマシェフスキーの「ファーブラ／シュジェート」に持ち込むことはできない。トマシェフスキーが、シクロフスキーの対立的二項関係を否定する意図があったのかどうかは確認できないが、トィニャーノフの構成原理をもとに構造主義的アプローチをとった可能性もある。

⁵⁹ Там же. С. 138. 強調は田子による。

3-4. トマシェフスキーによる二層モデルの物語構成

トマシェフスキーの「テーマ論」の一項目である「ファーストとシュジェート」の記述からは、次の五つの要因を「手法」として抽出できる。

- (1) テーマ・モチーフの配置 (因果関係・時間)
- (2) モチーフの機能 (束縛・自由 静的・動的)
- (3) 展示 (引き延ばし・時間的転位・反復)
- (4) 語り手 (聞き手) の機能 (抽象的な物語・具体的な物語)
- (5) 語り手の位置づけ (全知の語り手・登場人物・報告者)

この五項目の中から、トマシェフスキーが最も紙数を割いた (1) テーマ・モチーフの配置と (2) モチーフの機能に基づいた「ファースト」と「シュジェート」からなる二層モデルの物語構成を考察しよう。⁶⁰

(1) テーマ・モチーフの配置

トマシェフスキーの物語構造は、作品全体を統一する言語素材がテーマ (最大テーマ) として設定され、より小さなテーマ (A/B/C/D) に分割され、各テーマしたがってモチーフ群が集合している。これらのテーマ (A/B/C/D) のモチーフ群を線上に結ぶことで、一つの作品が形成される。このモチーフ群の配置 (A→B→C→D) に、因果関係と時間的つながりを見出すことができる場合は、「ファーストに基づく作品」となる。この配置 (A→B→C→D) をランダムに入れ替える (例 C→D→B→A) ことにより、芸術的構成をもつシュジェートを形成する可能性がある。

(2) モチーフの機能

トマシェフスキーの理論では、「ファースト」が「シュジェート」へ変換される際に、モチーフの性質に基づく組み合わせ方が影響する。トマシェフスキーによって提示されたモチーフのタイプは四つであるが、二つのタイプをあわせもつ複合的モチーフがある可能性を排除できない。また、一つの作品で同一モチーフが繰り返し使用されるとしても、モチーフの機能が必ずしも一致するとは限らない。

四つのモチーフのタイプは次のように区別される。

- | | |
|--------------|------------------------|
| ① 動的モチーフ | 登場人物の行為 |
| ② 静的モチーフ | 主に描写 (自然、場所、環境、主人公の性格) |
| ③ 結合されたモチーフ | ファーストに最も重要 省略不可 |
| ④ 自由度の高いモチーフ | シュジェートに影響 省略可 |

⁶⁰ Томашевский. Теория литературы. 1996. С. 182-187.

上記の四つのタイプに、二つのタイプをあわせもつモチーフの可能性も考慮するなら、さらに⑤～⑧も加えることができるだろう

- ⑤ 動的モチーフ×結合されたモチーフ
- ⑥ 動的モチーフ×自由度の高いモチーフ
- ⑦ 静的モチーフ×自由度の高いモチーフ
- ⑧ 静的モチーフ×結合されたモチーフ

「結合されたモチーフ」は、「ファースト」にとって重要であり、省略することは出来ない。「自由度の高いモチーフ」は作品の芸術構成に関わる「シュブジェクト」を支配するが、たとえ省略されても「ファースト」への影響は少ない。動的モチーフは、登場人物の行為による状況の変化を生むモチーフである。「ファースト」には、絶え間なく状況を変化させる動的モチーフが必要不可欠ではあるが、テーマ的に重要でなければ省略もできる。静的なモチーフは細部を象徴する周辺的なモチーフとして、主に描写に現れ、物語の美的機能を操る。⁶¹

各テーマ (A/B/C/D) やモチーフ群を因果関係や時間的に配列するだけでは、ある事件の報告書のようなものになってしまい、読者の興味を維持することは出来ない。分解した図のように、それぞれのテーマやモチーフの集合から、動的・束縛されたモチーフが前景化され、読者の関心を最後まで引き付ける構成が必要になってくる。また、テーマやモチーフの配列をランダムに入れ替えたからといって、芸術構成ができるわけでもない。主人公やその行為ばかりに注目が向かないように、静的モチーフや自由なモチーフを効果的に分散し、美的効果を創出する必要がある。

モチーフに着目して「ファースト」と「シュブジェクト」を区別する分析モデルの利点は、モチーフを言語素材とみなし、モチーフという要素同士の関係性に芸術的構成の動機付けを求めることができることである。そうだとすると、モチーフの組み合わせ方によっては、「ファースト」のテーマ[A]は、「シュブジェクト」においてテーマ[A']に変わるだろう。さらに、「シュブジェクト」で生じる各モチーフ群の新たなテーマ ([A']/[B']/[C']/[D']) から「シュブジェクトに基づく作品」に新たな最大テーマが浮かび上がることも考えられる。一つのファーストから、自由自在にモチーフの組み合わせやテーマの並びを変え、複数のシュブジェクトが生まれる可能性がある。

このようなトマシェフスキーにおけるモチーフの機能、およびモチーフの動きを手掛かりとした「ファースト」と「シュブジェクト」の定義は、シュミットの遺伝子モデルを彷彿させる。また、テキストを時間的な「読み」のプロセスではなく、同時的構造として一覧化している点も、構造主義的方法論であると言えそうだ。このように、トマシェフスキー

⁶¹ Там же. С. 184-185.

の考え方を足掛かりにすると、本稿が目指すロシア・フォルマリズムの理論、特に「ファーブラ」と「シュジェート」をめぐるそれを、構造主義のナラトロジーに組み込むことは果たされそうである。

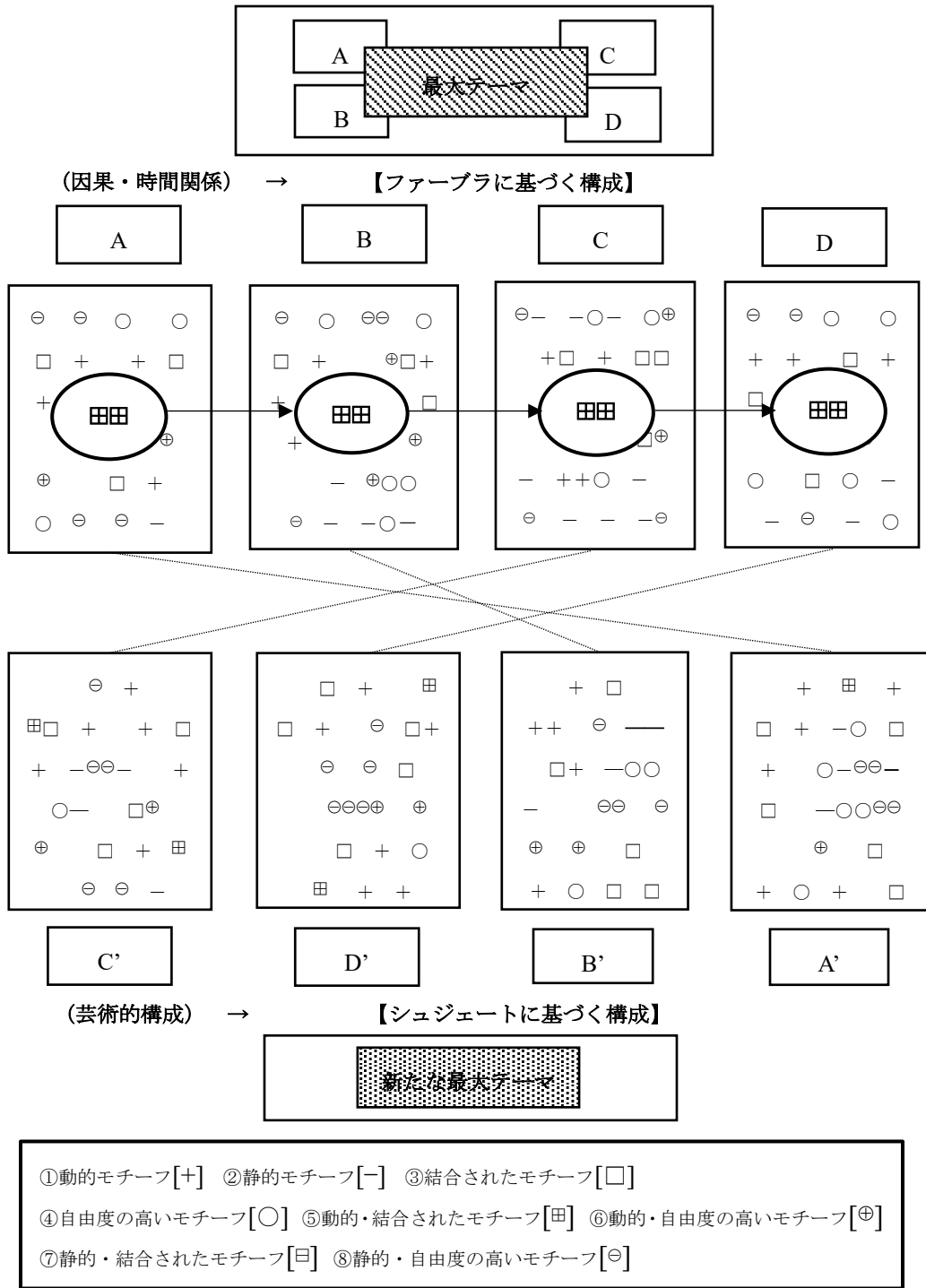
おわりに

本論では、ロシア・フォルマリズムからナラトロジーに取り入れられた重要かつ汎用的な専門用語である「ファーブラ」と「シュジェート」の概念を再検討した。その結果、フォルマリストらによる「ファーブラ」と「シュジェート」の概念の違いが確認され、中でもトマシェフスキーの概念はもっとも構造主義的方法論に近いことがわかった。シュミッドは、この「ファーブラ」と「シュジェート」を物語生成における二層の変換レベルとみなしている。そして、シュミッド自身はさらに二層を加えた四層のモデルを考案し、構成要素を遺伝子的に分解した形で物語構成を示す。⁶²そうであるとすれば、トマシェフスキーの「ファーブラ」と「シュジェート」の分析理論を構造主義的に「二層モデル」と仮定し、トマシェフスキーが分類したモチーフをシュミッドが提示する分子レベルに置き換え、モチーフを構成要素とみなす物語構成の図式化が可能になるはずである。そこで、トマシェフスキーの示す4つのタイプのモチーフと、さらに四つの複合タイプのモチーフの組み合わせ方法によって、ファーブラに基づく作品からシュジェートに基づく作品に変換される物語構成を図表で提示する。

⁶² Шмид. Нарратология. С. 156. (Schmid, *Narratology*, p. 193.)

[図表]

フェアブラとシュジェートによる二層モデルの物語構成



Theoretical Considerations of Narratology as Methodology: On Story (Fabula) and Plot (Sujet)

TAGO Takako

This paper is the first in a series of studies that will undertake a theoretical examination of narratology as a method for narrative analysis. The aim of this project is twofold. First, we seek to resolve the discrepancies between concepts employed in the methodologies of Russian Formalism and narratology. Second, we will construct a system-based model for narrative analysis under a structuralist methodology.

This paper reexamines the concepts of story (fabula) and plot (syuzet)—two core concepts of Russian Formalist theory that were later incorporated into narratology—from the perspective of structuralist methodology. Russian Formalism, a Russian literary movement that occurred around 1920, and narratology, first championed by Todorov in the 1960s, are in the same family within literary studies: they both belong to the discipline of poetics, which explores the internal mechanisms of literary works without reference to the author's psychological or social background. However, Russian Formalism advocated a “science of literature” by focusing only on the physiological effects of “defamiliarization” and “form” during readers’ experiences of individual works and excluding theoretical considerations of methodology. Narratology, on the other hand, argues that the consistent employment of a single methodology is precisely what defines literary studies as a science, and thus it seeks one universal method applicable to every narrative.

The present study reveals that references to story and plot by formalists such as V. Shklovsky and B. Tomashevsky are not consistent. Further, we attempt to reconceptualize the story/plot diagram from a binary opposition into a two-tier model following the theoretical models developed by Gérard Genette and Wolf Schmidt. This model will provide us a foundation to perform narrative analysis of individual works in subsequent studies.