

ヴェルガ『山の炭焼き党员』の語り手をめぐって ——マンゾーニとの比較分析¹⁾

倉重 克明

本稿で考察する『山の炭焼き党员』*I Carbonari della montagna* (1861-62) は、ジョヴァンニ・ヴェルガ (1840-1922) が生まれ育ったカターニアにて執筆した初期三作品²⁾の第二作、そして刊行された第一作にあたる長編小説である。

ヴェルガは初期三作品で愛国主義的な一面を見せ、次に中・上流社会を舞台にした作品を発表し、その後シチリアの民衆を扱ったヴェリズモの作品を執筆していく。このようにヴェルガは主題を次々と変化させていくとともに、それに調和する文体を模索した作家と言える。それ故、ヴェリズモへと至るヴェルガの全体像を捉えようとするならば、彼の初期作品の評価を避けて通ることはできない。後にヴェルガは「上流社会作品群 *ciclo mondano*」、とりわけミラノ滞在中に創作する作品群において、客観的描写による語りを構築していくが³⁾、『山の炭焼き党员』においても、いかに読者に伝えるかという観点から語りの手法に関する試みの痕跡が見出される。よって本稿では、『山の炭焼き党员』における語り手の様相を主に考察し、ヴェルガの創作活動の出発点がいかなるものであったかを論じていく。とりわけ、語り手が用いる動詞の時制に着目することによって、その結果として語り手が備える性質を考察することが中心的課題となるであろう。さらに、その語り手の物語展開や描写に対して果たす役割が、ヴェルガのいかなる意識に由来するのかも併せて考慮すべきである。

『山の炭焼き党员』の語り手を分析する際に、若きヴェルガの読書経験に含

まれたマンゾーニ作『いいなずけ』*I promessi sposi* (1840) の影響を排除することはできない⁴⁾。歴史小説という内容面での影響だけではなく、『いいなずけ』の全知全能の語り手の性質の多くを『山の炭焼き党员』の語り手は共有しているからである。以下では、ヴェルガが文学的創作を本格的に始めた『山の炭焼き党员』において、語り手がいかなる時制を用い、いかなる機能を果たすかに注目し、『いいなずけ』との比較を通して『山の炭焼き党员』における語りの特徴を考察していく。

1. 「伝統的」語り手

1.1. 風景描写と語り手「我々」の前景化——直説法現在形の使用

ここでは、地の文における時制に焦点を当て、語り手がいかなる位相から物語を展開していくかを考察する。その手掛かりとして、『いいなずけ』の冒頭に注目したい。

コーモ湖の枝分かれして南へと向かうあの辺りは、途切れることのない二つの山脈にはさまれ、山々が突き出たり、引いたりしているために、全体が諸々の入り江や湾になっている。湖のその枝分かれした部分は急に細くなり、その姿と流れは川ようになるが、右側は岬が突き出ており、対岸は広々とした岸辺になっている。

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte. (PS7)

以上のように、物語の端緒となる舞台は直説法現在形を用いて描写されている。語り手が「今」の視点から物語っていることから、マンゾーニは本作品の語り手を読者の読む行為と時を同じくする存在と位置づけていることが分かる。語り手はコーモ湖や周囲の景色を読者に対して今も変わることなく在るものとして提示し、この描写の後に始まる「かつて」の物語との時

間的対照を作り出す。この作品冒頭の描写において特徴的なのは、物語が、「1628年11月7日の夕方に、これらの田舎道の一つを通して、ドン・アッボンディオは散歩から家へとゆっくり帰るところだった」(Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio) (PS8-9) と始まるまでの間に、次のような一節が挿入されていることである。

我々が話し始める出来事が起こった時代には、すでに相当な規模であったその町は、城塞でもあった。そのため、司令官に宿舎を提供するという榮譽と、スペイン兵の常駐駐屯地を手にするという恩恵に浴していた。

Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli [...]. (PS7-8)

作品冒頭の現在形を用いた風景描写とは異なり、ここでは主に直説法遠過去形と半過去形によって「かつて」の状況が描写されており、この「かつて」が物語本編の語りの基調となることが示されている。さらに、「かつて」を基軸とするこの一節においては、「我々が語り始める出来事」とあるように、語り手が「我々」として地の文に顕在化すると同時に、その際には現在形を用いている。冒頭で語り手の「今」の視点からの語りが明らかになったのと同様に、ここでも語り手は「今」の視点から語っている。すなわち、本作品の語り手の特徴は、「今」の視点から「かつて」の物語を語ることにあり、さらには、その立脚する「今」という時間を明示する点にある。この作品の語り手は、単に物語の実現を図るばかりではなく、その語りにおいて自らの存在と立脚点を顕示することが明らかとなる⁵⁾。

ヴァインリヒは言語表現の時制を「説明の時制」(besprechenden Tempora)と「語り時制」(erzählenden Tempora)に区分し、主に文学作品におけるそ

の機能と効果を考察している⁶⁾。イタリア語のテキストに援用するならば、前者を現在形や近過去形を基調とする語り、後者を半過去形や遠過去形を基調とする語りと分類することができる。ヴァインリヒは、「時制全体が、『時』に関する情報として定義されるよりももっと大きな信号機能を持っている」⁷⁾と述べている。「語り」の時制を基調とする文学作品のテキスト上で語り手が現在形を用いる際には、「今」と「かつて」の時間的対照性が明らかになることに加えて、時制の相違自体が言説伝達の機能を区別する信号となると言える。この時、「説明」の時制を用いる語り手は、読者の注意をひきつけ、テキストの解釈に一定の方向性を付与しようと試みるのである。

以上を踏まえて、時制という観点から考察すると、ヴェルガは『山の炭焼き党員』の冒頭において、『いいなずけ』に類似する描写を行なっている。

カラブリアの果ての海辺にまで伸びるアペニン山脈の枝分かれした末端の山々は、独特の様相を帯びている。それはもはやあの勇壮な山脈、アルプス山脈の娘ではない。 [...]

[...] 我々が描いている時代には、入り込むことのできない真に広大な森を形作っていた森林植物は、これらの山のいまだ野生の斜面、海辺にまで達する斜面を覆っていた。

カラブリアの南側の海岸線近く、スクイッラーチェ湾の奥にあたる場所だが、カタンツァーロから数マイルの所に、1810年にはサン・ゴツタルド城がそびえていた。その辺りはアペニン山脈もいくらか途切れて、ひとまとまりの小さな山々を形成している所である。

L'estrema diramazione degli Appennini, che si prolunga fino alle ultime spiagge della Calabria, assume dei caratteri particolari; non è più quella catena superba, figlia delle Alpi [...].

[...]; una vegetazione di boschi, che ai tempi di cui scriviamo formavano delle vere foreste impenetrabili, coprivano le coste ancora selvagge di questi monti, che si spiegano fino alle spiagge del mare.

Presso i confini meridionali della Calabria, in fondo al golfo di Squillace, e a poche miglia di Catanzaro, ove la catena degli Appennini si stacca alquanto a formare un gruppo di piccoli monti, sorgeva nel 1810 il castello di San

Gottardo. (CdM6)

本作品は『いいなずけ』の冒頭の名詞 «ramo» の派生語 «diramazione» と共に、直説法現在形を用いた風景描写から始まる。その後、物語の主要な舞台の一つであるサン・ゴットルド城の紹介では、語りの時制たる直説法半過去形 «sorgeva» が用いられる。そして再び風景描写を行なう際には直説法現在形に回帰する。テキストにおけるこのような時制の混在は、ヴェルガの読書経験から生じたと考えられる。とりわけ、『山の炭焼き党员』における «una vegetazione di boschi, che ai tempi di cui scriviamo formavano delle vere foreste impenetrabili, coprivano le coste ancora selvagge di questi monti» という一節には、『いいなずけ』における «Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello» という一節の影響が見てとれる。というのは、両作品共に、語り手「我々」がテキストの前景に現れて物語展開の担い手としての語り手の存在が読者に意識されると同時に、同一文における現在形と半・遠過去形の使用により、語り手と読者の共有する「今」と物語が進行する「かつて」の対照が見られるからである。

両作品の冒頭における語り手の直説法現在形を伴う前景化は、読者に対して誰がその物語を実現しているかということを認識させる。マンゾーニやヴェルガに限らず当時の小説において頻出する、現在形と共に前景化する語り手「我々」は、自らの存在の特別な強調のために現れるのではなく、マンゾーニやヴェルガにとっては極めて自然な存在であると考えられる。重要なことは、そのような語り手が、語り手と読者の共有する時間「今」の概念を前提としていることである。それ故、語り手「我々」が直説法現在形で語る際に顕著となるのは、読者の読む行為と共時的な語り手が物語る「今」の優勢である。地の文において前景化した語り手が、物語の時間的構成や場面転換を行ない、そして物語についての解釈や判断を施すのは、「今」を起点にするからこそ可能であると言える。

1.2. 場面転換における語り手の前景化

両作品の語り手は、物語の中ではしばしば場面転換を行なうという機能を備えており、その際にも「我々」として前景化する。『いいなずけ』では次のような例が見られる。

しかし、うろつきまわっている怪しげなあの方達について、読者にはもっと正確なことを知っておいて頂きたい。そして、読者に全てをお知らせするためには、我々は一步後戻りし、ドン・ロドリゴに再会しなければならない。ドン・ロドリゴは、すでに述べたように、昨日クリストーフオロ神父が出て行った際に、館の部屋に一人残ったのだった。

Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso, intorno a que' ronzatori misteriosi: e, per informarlo di tutto, dobbiam tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, che abbiám lasciato ieri, solo in una sala del suo palazzotto, al partir del padre Cristoforo. (PS110)

語り手「我々」は、「一步後戻りしなければならない」(dobbiam tornare un passo indietro)と、「今」の時間から語っている。同時に、場面を「昨日」クリストーフオロ神父と激しい口論をしたドン・ロドリゴの屋敷の一室へと転換する。この一節は、「今」に属しているはずの語り手が「昨日」という語を用いることによって、「かつて」という物語の時間にも属していることを示している。なぜなら、ここで用いられる「昨日」という語は、語り手が読者の読む行為と共時的な「今」から見た「昨日」ではなく、物語の進行する時間から見た「昨日」だからである。すなわち、この語り手は、「今」と「かつて」の時間に同時に属して物語の各場面に立ち会っていることとなる。ここには、語り手が読者と共有する読みの仮想的時間と、物語の時間双方の時間の共存が見られ、「いいなずけ」の語り手が、作品を構成する時間を超越する存在であることが表われている。さらに、自らが依って立つ時間を自在

に変位させる語り手は、直前までルチーア家での会話が描かれているこの一節において、空間的な転換をも行なっている。この一節によって、物語の焦点が、ルチーア家から、ドン・ロドリゴの屋敷の一部屋へと移されるのである。すなわち、この語り手は、時間と同様に、空間的にも自在に変位すると言える。

同様な例は、「その時の炭焼き党员達は、前章の終わりで我々が語ったままの状態であった」(I Carbonari in quel momento erano in quello stato in cui li abbiamo lasciati alla fine del precedente capitolo) (CdM146) という一節のように、『山の炭焼き党员』においても見られる⁸⁾。ここで語り手は読者に、時間をさかのぼると同時に物語の場面が変わることを説明している。「前章の終わりで」という語句は、語り手が物語自体から超越した位置にいることを示している。そのような立場から語り手は「我々」として前景化することによって、物語の展開に対して時間的かつ空間的な処理を行なっている。このことは、語り手が小説そのものを構成する作者としての機能をも有することを意味する⁹⁾。そのような性質を備えているために、語り手は物語の時間および空間を超越できるのである。すなわち、マンゾーニとヴェルガ両者にとって、語り手は作者と同質的存在であると言える。両作品の語り手とも、物語を展開する機能を有しているとともに、時に自らがテキスト上に前景化し、作品自体の構成を担っていることを明示することによって、物語に対して全能の存在であることを明かすのである¹⁰⁾。

1.3. 内面描写と語り手の全知性

両作品の語り手は、内面描写の対象となる登場人物を制限しない。語り手は、物語を展開するその時点で登場するあらゆる人物の内面を描くことのできる存在である。本稿では、このように登場人物の胸の内を見通すことのできる語り手の性質を全知性と呼ぶこととする。

『いいなずけ』の語り手は、レンツォとルチーアはもちろんのこと、ドン・

アッボンディオ、クリストーフォロ神父、ジェルトゥルーデ、インノミナート等さまざまな登場人物の内面を描写する。しかしその語り手は、その時点の物語展開において重要な役割を担わない人物の内面に焦点を当てることはない。それは、具体的にはクリストーフォロ神父やジェルトゥルーデの半生を語るために独立した章を割く等、本作品の各章にマンゾーニが割り当てた中心人物が明確だからであると考えられる。これが、『いいなずけ』の心理描写に統一性を与えていると言えよう。

同様に、全知の語り手は、『山の炭焼き党员』においても見られる。しかし、『いいなずけ』とは異なり、本作品の語り手は、物語全体の展開の必要からではなく、場面ごとに焦点の当たる人物の状態を逐一詳細に描写する傾向を持つ。ある一場面で登場するクロートン大尉は物語上重要な役割を果たすことはない。にもかかわらず、「ああ、あの体の魅力を際立たせる華やかで上品な服装の彼女がクロートン卿にどれほど美しく魅惑的に見えたであろうか」¹¹⁾とあるように、彼の内面に焦点が当てられる。本作品の語り手は、物語の諸場面ごとに焦点の当たるあらゆる人物と同化し、内面を描くことのできる全知の存在である。ここには、本作品によって実質的に文学活動を始めたヴェルガの内面描写に対する意識が垣間見える。本作品出版の際にヴェルガが公にした「宣言」(Manifesto)には、次のような一節が見られる。

しかし人物と出来事について語る時、心を忘れてはならない。心は常に人々や出来事に大きく関わっているからである。

そう、我々は登場人物達の心の奥底の生活に入り込み、彼らの感情のきらめきを感じたのだ。そして我々は、出来事的情景と心の物語を提示する。物語は、高貴な憧れを抱く心において、英雄的感情や様々な情念に彩られて展開するが、それをありのままにお見せしよう。ここまで説明してきたとおり、魂と生を首尾よく描写するための条件は「感じとること」であるということが一般的に見て真実であるならば、我々は自信を持って読者大衆の評価に向き合うことができよう。なぜ

なら我々は、我らが登場人物達の生に胸をときめかせ、彼らと情熱を共にしながら感じた、しかも強く感じたからである¹²⁾。

若きヴェルガは、登場人物の「心の奥底の生活に入り込」むことによって、その人物の心理を詳述する必要性を感じていた。本作品の語り手の全知性は、このような自覚に由来する。ヴェルガにとっては、本作品に込められた愛国主義的メッセージに劣らないほどに、「心」の描写が必要不可欠であったと言えよう¹³⁾。

以上のような意識を持ったヴェルガは、語り手の全知性を徹底するかのように本作品においては、場面ごとに登場人物達の内面を詳述しようと試みる。次の一場面では、語り手は複数の登場人物の内面描写を行なう。

我々が前章冒頭で示したとおり、ジュスティーナは、毎晩しているように叔母を部屋まで送るため、従兄を残していった。そして、叔母がベッドにつくのを見て、お休みのあいさつをするまでは、叔母のもとを去らなかった。それから彼女は自分の部屋に引きこもった。

カロリーナも自分の部屋に引きこもっていた。彼女達の誰もが食卓につきたいとは思わなかった。というのは、各々が、自分を苦しめ、一人になりたいと思わせるなにかの秘めた悩みを抱いていたからである。

男爵夫人 [ジュスティーナの叔母] の中には、過去に被った恐ろしい苦しみが引き起こす不安があった。母としての愛情があった。

カロリーナの中には、人生のどのような時にもこれほど鮮やかによりみがえることのなかった追憶があった。そこには希望があった。激しい情熱と理想的な幻影があった。

そして若き伯爵令嬢 [ジュスティーナ] の中には、彼女自身が怯える程の心の動揺がわき起こった。その日までの彼女は、あれほど落ち着いて心穏やかであったのに、今は最も恐ろしい苦しみの重みに押しつぶされ、限りない不安に、希望に、夢に苦しみ戸惑っている。

その夢とはどのようなものかと我々は問うであらうか。あるいは、これほど悲しみにくれた魂が夢を見るとはおかしいと思われるだろうか。

それは違う。その夢とは、心に浮かぶある人物の姿であった。その人と共にあれば、苦悩自体が甘美に思われた。[彼女の]魂はその人に寄り添い、力を引き出そうとしていた。

Come abbiamo accennato al principio del capitolo precedente, Giustina avea lasciato suo cugino per accompagnare la zia fino alla sua camera, come faceva ogni sera; e non la lasciò che quando la vide a letto e le augurò la buona notte. Poscia si ritirò nel suo appartamento.

Carolina si era anche ritirata nel suo: nessuna di esse avea voluto mettersi a tavola poiché ciascuna avea qualche cura nascosta che la tormentasse e che le facesse desiderare la solitudine.

Nella baronessa vi erano timori suscitati da tremendi dolori passati: vi era affetto di madre.

In Carolina vi erano memorie che mai alcuna epoca della sua vita avea ridestate sì vive; vi erano speranze; vi erano passioni violente e apparizioni ideali.

Nella contessina poi si era destato un tumulto di cui la giovinetta era spaventata; ella sì tranquilla, sì calma fino a quel giorno, ed ora schiacciata sotto il peso del più terribile dolore, combattuta da mille timori, da mille speranze, da mille sogni.

Diremo noi quali fossero quei sogni?... O sembrerà strano che quell'anima sì addolorata potesse farli?...

No; era un'immagine con cui l'istesso dolore sembrava dolce, a cui l'anima si attaccava per ritirarne forza [...]. (CdM142)

語り手は、男爵夫人とカロリーナに続いて、主人公の一人ジュステイーナに焦点を当てている。ここで語り手は、三人の女性の内面を見通す立場に立ち、各々の胸の内を等しく描写している。全知性を備えた語り手は、さらに「我々」として前景化し、読者に語りかけると共に、ジュステイーナの「夢」を解説する。ここには本作品の語り手の「今」と「かつて」を自在に行き来し、かつ各人の部屋へと空間的にも焦点を移し、人物の内面をも見とおす全知全能の性質が見出される。

内面描写に関しては、『いいなずけ』の語り手が物語展開にとって重要な人物に焦点を当てるのに対して、『山の炭焼き党员』の語り手は場面ごとにそこにいる登場人物の内面を描写しようとする傾向を持つ。後者の制限のない内面描写は、ヴェルガが「宣言」(Manifesto)で述べた「心の物語」としての作品を重視し、物語の構成要素としての心理に固執していたことの表れであろう。すなわち、『山の炭焼き党员』の語り手は、『いいなずけ』の語り手と同様に全知的ではあるが、全知性を行使する対象が無制限である点にその特徴がある¹⁴⁾。

2. 語り手と読者の距離

作品において語り手と読者の関係が直接的となる瞬間は、語り手が読者に対して語りかける時である。一般的に、文学作品においては、「作者—作品—読者」という構図が成り立ち、「作品」の中にその機能の一部たる語り手が含まれる¹⁵⁾。その語り手が読者に語りかけるとき、そこにはテキストの解釈に関する語り手から読者への一定の強制が働くこととなる。

『いいなずけ』においては、「すでに読者もお気づきのとおり、ドン・アッボンディオは獅子の心をもって生まれてはこなかった」¹⁶⁾とあるように、「読者」(il lettore)という語が頻繁に見られる¹⁷⁾。この一節の直前では、すでにドン・ロドリゴの手下二人とのやり取りが描かれ、ドン・アッボンディオ司祭のいかなる人物であるかが垣間見えるにもかかわらず、ここで語り手による読者への語りかけが行なわれている。この語り手は、臆病で日和見主義的なドン・アッボンディオ司祭を描写する際に、単にその性格を記述するだけではなく、そのような性格の人物であることを読者に対して確認し、かつその認識を共有しようと試みている。

「読者」という語は殆ど用いられないにせよ、『山の炭焼き党员』においても「あなた方」(voi)に語りかけるという形で、語り手の読者への接近が見られる。父親達と一団で狩りをしていたジュスティーナが物語に登場する場

面においては、「あなた方はイギリス人の狩りを描いた優雅な挿絵、大気の精のような金髪の軽やかな乙女や見事な馬 [...] からなるうっとりさせるような小集団を見たことがあるだろうか」¹⁸⁾という一節が挿入される。物語のヒロインたるジュスティーナに焦点を当てる際に語り手は、彼女の詳細な外見描写に先立って以上の一節を挿入し、この一団の、とりわけ彼女の優美さを読者と共有しようと試みる。本作品の語り手による読者への語りかけは、読者のテキスト解釈を一定方向に誘導すると言える。

また、類似する性質を備えた語句として、「しかし彼 [コッラード] は、我々が述べたとおり、威厳を持ち、並はずれた君主の態度を備えてそこにいた」¹⁹⁾という一節の中の、「我々が述べたとおり」(come abbiamo detto) という語句が見られる²⁰⁾。この語句は、すでに物語上で述べられたことについての語り手による読者に対する確認である。ここには、語り手がテキストの解釈を読者と共有する意図が見出される。読者への語りかけとテキスト解釈の共有という点で、ヴェルガが本作品において、マンゾーニが『いいなづけ』で用いたのと同質の語り手を配したということは一定程度までは明らかとなる。

しかし、両作品の語り手が同じように読者との認識の共有を試みようとも、両者が読者と同一の距離をとっているわけではない。その違いは、『いいなづけ』の語り手がテキストの解釈を読者に委ねようとするところに表われる。

その男は戸口で主人の話を盗み聞きしていた。彼は良いことをしたのか。そして、クリストフォロ神父がそのことで彼を誉めたのは良かったのか。最も一般的で矛盾するところのない規則に照らせば、盗み聞きは大変悪いことである。しかし、この場合は例外とみなされえなかつただろうか。しかし、最も一般的で矛盾するところのない規則に、例外というものはあるのか。重要な問題であるが、もし読者がお望みならば、ご自分で回答を見つけられるであろう。我々は、判断を下そうとは思わない。物語るべき事実さえあれば、我々には十分である²¹⁾。

他方、『山の炭焼き党员』の読者への疑問の提示は、無制限な内面描写についての分析で既に見たように、その答えが語り手によって用意されている。「その夢とはどのようなものかと我々は問うであろうか。あるいは、これほど悲しみにくれた魂が夢を見るときはおかしいと思われるだろうか」²²⁾と問いかける語り手は、すぐさまそれについての解釈を提示していた。

また、炭焼き党の大頭目であるコッラードに無意識の内に次第に心ひかれるジュスティーナが、彼女に好意を寄せる従兄フランチェスコに求婚される第26章には、次のような一節がある。

少女はそこ [コッラードのいる塔] を長く見つめていた。
誰がこのまなざしを分析しようか？²³⁾

語り手は、読者の判断に任せようとするかに見えるが、しかしこの前章の最後には、「彼女の唇はその名前を口にすることを拒んでいた。しかし心はその名前を唱えていた。『コッラード！』」²⁴⁾とあり、ジュスティーナがすでに自らの感情に半ば気づいていることが描かれている。すなわち、この例においても語り手の提示する疑問には、回答が用意されている。本作品の語り手は、一貫して読者と共に認識と解釈を共有しようとする。それは、語り手が登場人物の内面を限なく描写することによって、読者にとって認識できない心理状態を限りなく無くしていくためである。このような性質が見られる根底には、若きヴェルガの考える小説のあり方が関係していると考えられる。「宣言」(Manifesto)にあるとおり、彼が実現したかったのは「心の物語」であり、そのために語り手は「登場人物達の心の奥底の生活に入り込み」、それを読者に提示しなければならなかったのである。

他方、『山の炭焼き党员』より前に『いいなずけ』を執筆していたマンゾーニは、マルケーゼが指摘するとおりに²⁵⁾、すでにこのような創作姿勢には否定的であった。次の一節は小説ではなく、悲劇『カルマニョーラ伯爵』 *Il conte*

di Carmagnola (1820) の序文からの引用である。悲劇の序文とはいえ、この作品の出版が1820年であり、翌1821年に『フェルモとルチーア』*Fermo e Lucia* の創作にとりかかったことを考慮すれば、その考えは散文についても有効なはずである。

さらには、[現代演劇における合唱隊には] 芸術上のまた別の利点もあるのです。というのは、[合唱隊は] 詩人自らが語ることできるような片隅を彼に取っておくことで、詩人の登場人物達の行為の中に入り込みたいという誘惑と、登場人物達に詩人自らの感情を託したいという誘惑を減少させるであろうからです。そのような誘惑は、劇作家達に最もよく見られる欠点の一つなのです²⁶⁾。

ここでは、作者が作品中の登場人物達と同化することがいさめられている。代わりに、第二幕に見られるような合唱の挿入により、作者は自らの意見（あるいは感情の）表明を果たすべきだとマンゾーニは考えている。この一節では作者と作品の関係について述べているが、次の『悲劇における時と場所の一致に関するショーヴェ氏への書簡』*Lettre à M.^r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1823) においては、作者と読者の関係について述べている。

詩人が最も偉大な力を行使するのは、平穏な心の中に情念の嵐を引き起こそうとする時ではありません。詩人が私達を情念の嵐の中へと導く時、彼は私達を惑わせ、悲しませるものです。そのような効果を求めてたいへんな苦勞をしても、いったい何の役に立つのでしょうか。私達は詩人に、真であることだけを求めます。そして、詩人には次のことを知っていただきたいのです。情念が、私達の心を捕え、私達の気に入るような仕方では、私達の心を動かすのは、その情念が私達に伝わる時ではなく、情念を抑えて判断できるように助けてくれる道徳的

な力の発達を私達の中に促す時だということを²⁷⁾。

ヴェルガが「宣言」(Manifesto)において表明した、「登場人物達の心の奥底の生活に入り込み」、「登場人物達の生に胸をとぎめかせ、彼らと情熱を共にしながら感じ」ることは正反対の考えが、ここでは表明されている。マンゾーニにとって、文学作品とは読者に感情的な同調を求めるものではなく、「道徳的な力」、すなわち感情を抑制した理性的な判断力を与えるべきものであることが分かる。それ故、すでに『いいなずけ』の例で見たとおり、語り手は作品の全要素を読者につまびらかにはせず、読者自身の判断に任せるという方法をとる。『いいなずけ』は、状況、登場人物達の感情、それらについての解釈を全て語り手が自分の立場から述べるという作品ではなく、読者に解釈の余地を残す作品であると言える。よって、その語り手は、作品構成に関するメタ物語の位相に立つという点で作者のように振る舞うが、読者とは明確に区別されるのである。

他方、若きヴェルガにとっての文学作品は、その根底にある(政治的)思想と物語展開の原動力となる登場人物達の感情を読者と共有すべきものであり、それ故、語り手は作品を構成するはずの全要素をテキストに織り込もうとする。この意味で、『山の炭焼き黨員』の語り手は作者のごとく振る舞い、かつ、その理念と解釈を共有すべき読者とも同質的存在たろうとするのである²⁸⁾。ヴェルガにとって『山の炭焼き黨員』は、政治的な自己表明という一面を持つ作品である。愛国主義というイデオロギーを前面に出した本作品の語り手は、作者ヴェルガと一体化しており、同時に、同じイデオロギーを共有すべき読者を前提としている。その結果として、イデオロギーを共有すべき読者には、物語解釈についても語り手と一体となることが求められるのである。

以上のとおり、両作家の文学作品に対する考えの違いは、語り手と読者の関係に影響を与えている。両作品において読者に語りかける際、語り手の用

いる語句には類似する点が多いにもかかわらず、読者との距離に関して両者には相違が見られるのである。

3. 現前性への固執

3.1. 舞台を意識した語り手

「作者自身が、時に無理やりに、劇場の一階正面席へと読者を引きずり込む」とムズマツラが指摘し、『山の炭焼き党員』の文体は、極めて舞台化された文体である」とデイ・シルヴェストロが指摘しているとおり²⁹⁾、『山の炭焼き党員』の語り手は、舞台を喚起させる表現をしばしば用いる。

とある家庭の、それほど目に見えて激しくはないが、より深い苦しみという別の場面に立ち会いたいと、あなた方〔読者〕はお望みだろうか？ 家族の一場面から覆いを取り去ろう。ピッコラ・マイエッラの森の片隅の粗末な小屋の四方の壁の一つを想像力で倒してみよう。

Volete assistere ad altre scene di un dolore domestico meno vivo ma più profondo? Tiriamo il velo ad un quadro di famiglia; abbattiamo con l'immaginazione una delle quattro pareti di una povera capanna sull'angolo del bosco della Piccola Majella; (CdM63)³⁰⁾

この一節において語り手は、物語の一場面を舞台上の場面として扱っていることが分かる。ここで意図されているのは、読者があたかも劇場にいるかのように物語を視覚的に理解することである。これは、ヴェルガが物語の諸場面に読者が居合わせるかのような効果を作品に与えることで、読者に登場人物達の感情を作者と共に感じとることを一層容易にさせるためであろう。

『いいなずけ』においては、このような表現は存在しない。本作品においても、「舞台が開く時のように、真ん中にレンツォとルチーアが現われた」³¹⁾ というように、舞台を喚起させる表現は見られる。しかし、この一節は、レンツォとルチーアに不意打ちの結婚の誓いの言葉を述べるさせるための目隠しとなっていたトーニオとジェルヴァーゾが、ドン・アッボンディオ司祭の前

で「舞台が開く時のように」身を退けた場面を描写している。『いいなずけ』のこの一節は後続の場面展開と関わるのではなく、トーニオら二人の動きが直喩表現をもって描写されているにすぎない。このことは、続く一節が、「ドン・アッボンディオはぼんやりと見て、それからはっきりと事態を理解し、驚き、啞然とし、腹を立て、思いを巡らすと、ある決心をした」³²⁾と、物語が先へと進むことから明白である。

これに対して、『山の炭焼き党员』では引用箇所続き、「粗末な小屋」について次のような描写がなされる。

[小屋は] ゆがんだ四角形で、何本かの檜の丸太と、その間を埋めるために打ちつけられた杭の連なりからできている。[...] 間仕切りとして据えられた室内の壁は小屋を二つに分けている。分かれた一つ目の部屋は、台所、食堂、そして家長夫婦の寝室となっており、その部屋の戸は道に面している。[...]

もう一つの小部屋は、「おかしくなった女の子」、リータの部屋である。³³⁾

このように、『山の炭焼き党员』の前述の引用箇所は、それに続く「粗末な小屋」の描写を導入するためのものである。加えて、後続の描写は、引き続き現在形を用いてなされている。すなわち、先の一節は、ある場面における更なる詳細な描写の前段階としての「舞台設定」として機能しているのである。

上演される作品を鑑賞する演劇等の舞台作品とは異なり、小説は視覚に直接訴えることができない。なおかつ、小説は、舞台作品において前提となる上演と鑑賞の同時性を持ちえない。しかし、ヴェルガは『山の炭焼き党员』において、読者の読む行為と共時的な時間にも立つ語り手を配し、物語があたかも読者の面前で進行するかのような現前性を確保しようとする。その結果として、舞台を描写するかのような表現を用いたと考えられる。ヴェルガ

のこのような現前性への志向は、次に考察する現在形を用いた描写にもつながっていく。

3. 2. 直説法現在形による描写

物語の時間と語り手および読者が共有する時間の対比という観点からは、直説法現在形および近過去形を基調とした語りが一定の効果を有するのは、いかなる場合であろうか。それは、直説法半過去形および遠過去形を基調とする語りの中で、一時的に現在形あるいは近過去形が用いられる場合であろう。『いいなずけ』においては、直説法現在形が、物語冒頭の風景描写、読者への語りかけ、語り手による説明や解釈に対して規則的に用いられる。これら以外に『いいなずけ』の物語中で用いられる現在形には、歴史的現在³⁴⁾がある。これは、(遠・半) 過去形で語られるべき物語のコンテキストの中に、現在形による描写を挿入することによって、読者の注意を喚起する手法である。とりわけ歴史的現在が効果的に用いられているのが、ドン・ロドリゴの手下達がルチアを誘拐しようと家に忍び込む次の一節である。

それ [仲間を木の陰に隠すこと] を終えると、自分が道に迷った巡礼者で、朝まで宿をお借りしたいと言うつもりで、[グリーゾは] 静かに戸をたたいた。誰も返事をしない。もう一度少しだけ強くたたく。ささやき声すらしない。

Ciò fatto, picchiò pian piano, con intenzione di dirsi un pellegrino smarrito, che chiedeva ricovero, fino a giorno. Nessun risponde: ripicchia un po' più forte; nemmeno uno zitto. (PS130)

この一節以下にも、現在形を用いた描写がしばらく継続する。ここでは歴史的現在としての現在形が使用され、日暮れにロン・ロドリゴの手下達がルチアの家に忍び込む緊張感が表現されている。『いいなずけ』において現在形が用いられるのは、このように意図と効果が明確な時である。

他方、『山の炭焼き黨員』における現在形を用いた語りは、『いいなずけ』のように規則的ではなく、(半・遠)過去形の語りと渾然一体となっている。歴史的現在としての用法も見られるが、とりわけ特徴的なのは、人物の外見描写における現在形の使用である。

この少女 [ジュスティーナ] は 18 歳ほどである。鞍の上に屈んでいようとも、彼女の容姿の魅惑的な美しさは隠せはしないが、空気のよように軽やかな体をすっきりと伸ばせば、その姿はさらに魅力的であろうと感じさせる、とでも言おう。 [...]

[...]

夢中になって馬を早駆けさせた際に、彼女はマントとしてまとっていた毛皮を、徒歩で付いてきていた使用人の腕の中に投げ落としていた。そのため彼女は黒い絹の乗馬服を身に付けているのみである。 [...]

読者にはサン・ゴットアルド城のジュスティーナをこのように紹介しよう。

La giovinetta ha diciotto anni, presso a poco; quantunque curvata sulla sella il suo personale svela delle grazie seducenti, e ne fa supporre di più in tutto lo sviluppo di quelle forme leggiere ed aeree, diremo; [...].

[...]

Nell'eccitamento della corsa aveva lasciato cadere la sua pelliccia, che le serviva di mantello, nelle braccia del servo a piedi; quindi ella non veste che un abito da cavalcare di seta nero [...].

Tale noi presentiamo al lettore Giustina di San-Gottardo. (CdM14-15)

この一節の前後にも、遠過去形、半過去形を主体とする語りと、現在形を用いた外見描写が混在している。他の登場人物達の外見を描写する際にもこの例と同じく現在形が用いられることがある。そして、この例からも分かるとおり、本作品における登場人物の、とりわけ初めて登場する際の描写は、語り手が前景化して読者への近接化を図ることからも分かる通り、語り手が語り、読者が読む「今」の時点に立った描写となる。これは、読者に対して、目の前にこの登場人物が存在しているという効果を与えることを意図

したものであると考えられる。そして、現在形を用いた外見描写をヴェルガが用いるのは、先に述べた舞台作品と同等の効果を有する文学作品を意図しているからであると考えられる。ヴェルガは本作品において、語り手と同じ「今」の時点に立つ読者に、物語自体の時間の「かつて」にも、すなわち「今」にも「かつて」にも同時的に立つことを求めていると考えられる。このことは、語り手と読者が同質的であることを求めるこの作品においては当然とも言えよう。それは、ヴェルガの目指す、「登場人物達の心の奥底の生活に入り込み」、「登場人物達の生に胸をときめかせ、彼らと情熱を共にしながら感じ」ること、ひいては読者が、本作品においてヴェルガが目指した「語り手=作者=ヴェルガ」と思想、情熱を同じくすることにつながるからである。

結論——全知全能の語り手からの出発

『山の炭焼き党員』においては、「宣言」(Manifesto)でヴェルガが目指したとおり、物語を展開する登場人物達の言動の根底にある内面が重視されている。そして、あらゆる出来事と行為の原因としての登場人物達の心理を重視するあまり、語り手はあらゆる登場人物の感情を無制限に描こうとする。また語り手は、作者とも読者とも同質的であろうとする。そのために本作品の語り手は、極度の全知全能性を備えることとなる。それが端的に表れているのが次の例である。

この回想録を書くとき、多くの時間が過ぎたにもかかわらず、心を苛んでいた激しい苦しみをいまだに私は胸に抱き続けている。

しかし我々は、あの時代に私が味わったつかの間の幸福にむしろ戻るとしよう。

Quando scrivo queste memorie, ancora dopo tanto tempo, io conservo nel cuore quel lutto tremendo che ulcerava il mio cuore.

Ma torniamo piuttosto ai pochi momenti di felicità che potei gustare a quell'epoca. (CdM208)

これは、作品中に挿入されたコッラードの回想録の中の一節である。ここでは、回想録の書き手「私」(=コッラード)と物語本編の語り手「我々」が混同されている。物語本編の語り手の極度の全知全能性は、一人称語りのテキストをも浸食している。

本稿での考察のとおり、『いいなずけ』と『山の炭焼き黨員』の語り手には、多くの共通点が見られる。しかし、ヴェルガ自身の読書経験から生じたであろう『山の炭焼き黨員』における全知全能の語り手は、ヴェルガよりも前の世代のマンゾーニの語り手と比較しても、その役割が整理されているわけではない。その語り手は、物語内であらゆる人物の内面を見通すことで物語の焦点が一定せず、不規則な時制の使用により物語展開のリズムも一定しないという不安定な様相を呈する。これらの特徴は、ヴェルガが、あらゆる登場人物と同調し、そして読者にそれを余すところなく、かつ目の前で起きているかのように提示する役割を語り手に与えたことに由来する。他方、マンゾーニは、文学作品が読者を物語世界に入り込ませ、登場人物達の感情やその解釈の共有を強制することに批判的であった。両作品の相違は、先に考察したマンゾーニと若きヴェルガの語り手に付与した役割の相違に由来するものと考えられる。

しかし、若きヴェルガが本作品に配した語り手の極度の全知全能性は、語りの手法に関する思索を深めると共に、次作『ラグーナにて』、そしてとりわけ「上流社会作品群 *ciclo mondano*」において整理されていく。後年のヴェリズモ作品において、『山の炭焼き黨員』のように読者を語り手と同一化させるのではなく、「没個性」という手法を用いて読者を物語世界内へと誘うことを目指すヴェルガにとって、『山の炭焼き黨員』は学ぶべき「過ち」(errori)³⁵に気付かせる貴重な経験であったと考えられる。すなわち、マンゾーニと比較すれば安定しているとは言えない本作品の語り手の全知全能性は、後続作品群における語りの手法の思索の深化と客観的描写の模索からも分かるとおり、後にヴェルガがたどる長い道のりの第一歩であると評価できる。

そして、本作品の語りの稚拙さは、無意識的实践からではなく、登場人物および読者と一体化するという意識的な目的を持った語りの実践から来るものであるがゆえに、ヴェルガはすぐさま自らの未熟さを自覚し、後続作品へと生かしていくことができたと考えられる。

註

- 1) 本稿の執筆にあたって、ヴェルガの『山の炭焼き党員』および『ラグーナにて』、そしてマンゾーニ『いいなずけ』の引用の際に使用したテキストと略号は次のとおりである。

CdM = G. Verga, *I Carbonari della montagna*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, vol.I, Firenze, Sansoni, 1983, pp.1-357.

SL = G. Verga, *Sulle lagune*, in *Tutti i romanzi*, vol.I, cit., pp.359-439.

PS = A. Manzoni, *I promessi sposi*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol.II, t.I, Milano, Mondadori, 1977 (V ed.), pp.1-673.

引用の際、本稿ではCdM123のようにページ数を示す。また、ヴェルガの両作品について下記の版を適宜参照した。

G. Verga, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, a cura di R. Verdirame, Firenze, Le Monnier, 1988.

なお、本稿の引用文および訳文中、[] は筆者による補足、[...] は中略を表す。また、註における引用文中の / は改行を表す。

- 2) ヴェルガの初期三作はいずれも歴史小説であり、愛国主義的主張を柱としている点で共通している。これら初期作品は順に、未刊行の『愛と祖国』*Amore e patria* (1856-57 執筆)、『山の炭焼き党員』、『ラグーナにて』*Sulle lagune* (1863) である。『山の炭焼き党員』は1861年から翌62年に渡って自費出版された。1810年前後のフランス支配下のカラブリアを舞台に、主人公コッラード率いる炭焼き党が、当時シチリアへ逃れていたブルボン家が民衆の味方ではないと知りつつも手を結び、フランス軍と戦うが、最後にはフランスと手を結んだブルボン家に裏切られ、コッラードがフランス軍に捕らえられて処刑されるという物語である。
- 3) ルッソに始まる「上流社会作品群」にヴェルガの自伝的要素をみる読みは、デ・ベネデッティ以来、語り手の役割に注目することによって、『現実の虎』*Tigre reale* (1875)、そしてとりわけ『エロス』*Eros* (1875)における語りの手法の変化をみる論考へと変化している。その語りの特徴は、登場人物から距離を保つ語り手による感情的な同化の少ない、より分析的かつ、より客観的な描写である。デ・ベネデッティは、『エロス』にヴェルガの作家としての転換を見ており、ボルセッリーノは、ヴェルガが小説の題材および登場人物との距離をとったのみという点で留保を付しながら

らも、没個性的描写への接近を、『現実の虎』、そしてとりわけ『エロス』に見ている。ブラズイーナは、『エヴァ』*Eva* (1873)の主人公エンリーコの視点と同調した物語内の語り手「私」から、『現実の虎』の同じく物語内にいながら登場人物と出来事から距離を有する語り手「私」への変化、および語り手の視点の客観化を指摘し、さらに、『エロス』における物語外の語り手によって人物との距離をとりながら客観描写を指向するヴェルガの創作の意図を跡付けている。これらの考えに対し、ムスカリエツロは、ヴェルガの客観描写への接近を見ることは可能ではあるが、作品への自己投影という観点から見れば、『エロス』においても完全な没個性的描写はなされていないと評価している。Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp.25-26 e pp.43-49; G. De Benedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp.229-238; N. Borsellino, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp.29-33; S. Blazina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia, 1989, pp.32-44; M. Muscariello, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989, pp.167-168 e pp.180-186.

- 4) ヴェルガの蔵書には、1850年に出版された『いいなずけ』が含まれている。Cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Catania, Edigraf, 1985, p.266.

デ・ロベルトは、『愛と祖国』を執筆した当時のヴェルガの周辺では歴史小説が皆に読まれていたと同時に、ヴェルガが通っていた私立学校の創立者アパーテとその教育内容が愛国主義的かつ自由主義的であったと述べている。また、カッターネオによれば、マンゾーニも同学校で講読されていた作家達の一人であった。Cfr. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, pp.40-46 e pp. 86-87; G. Cattaneo, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963, p.24.

- 5) グロッシの『マルコ・ヴィスコンティ』*Marco Visconti* (1834)、トンマゼーオの短編小説『トルトーナ包囲』*L'assedio di Tortona* (1844)も同様に現在形を用いた風景描写から始まる。また各々冒頭部で語り手が前景化する点も共通している。Cfr. T. Grossi, *Marco Visconti*, Introduzione e note di M. Barenghi, Milano, Arcipelago, 1994, p.49, “Limonta è una terracciola presso che ascosa fra i castagni al guardo di chi, spiccatosi dalla punta di Bellagio per navigar verso Lecco, la cerca a mezza costa, in faccia a Lierna” (レッコへと船で向かうためにベッラージョの岬から離れ、リエルナに対して湖面の中ほどでその町を見つけようとする者の目から見ると、リモンタは、栗林の中にほぼ隠れてしまう小村である), e p.49, “Questo castello, al tempo da noi indicato, era posseduto da un conte Oldrado del Balzo [...]” (我々が示した時代 [1329年頃]には、この城は、ある伯爵、オールドラード・デル・バルツォの所有であった); N. Tommaseo, *L'assedio*

di Tortona, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Tellini, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1993, p.334, “Chi son que’ soldati che intorno a quella fonte s’affaccendano a gettare nell’acqua cadaveri? Perché ve li gettano senza rispetto della morte, senza ribrezzo, con rabbia e con gioja negli occhi feroce? / [...] / Le cose che siamo per raccontare accadevano nel secolo duodecimo dopo la Natività di Cristo Signore” (あの泉の周りで、せわしなく水中へと死体を投げ込んでいる兵士達は何者であるのか。何故彼らは、死に対する敬意もなく、嫌悪感もなく、目に残忍な怒りと喜びを浮かべて、死体を投げ込んでいるのか。 / [...] / 我々が物語ろうとしている諸々のことは、主キリストの降誕後12世紀に起こっていた)。

- 6) ハラルト・ヴァインリヒ『時制論 文学テキストの分析』脇阪豊・大瀧敏夫・竹島俊之・原野昇共訳、東京、紀伊國屋書店、1982年、30-62項を参照のこと。Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971², pp.28-50 (a p.28); Id., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad.it. di M. P. La Valva, Bologna, Il Mulino, 1978, pp.37-68. なお、イタリア語版では「説明の時制」は «tempi commentativi»、「語りの時制」は «tempi narrativi» と訳されている (trad.it., p.37)。

ヴァインリヒは時制を時の形態としてのみ捉える言語学に異議を唱えている。確かに、歴史的現在に見られるように、時制を時の形態としてのみ捉えることには限界がある。しかし同時に、時の概念を全く排除して考察することも適切ではない。というのは、『いいなずけ』や『山の炭焼き党員』の冒頭に見られるように、読者の「読む」という行為と共時的に存在する状況、本論の例でいえば舞台となる風景の提示を「今」の視点から行っていることが明らかな例も存在するからである。よって、本論においては、ヴァインリヒの指摘する現在形の有する効果と同時に、時の概念も考慮に入れることとする。

なお、ベルティネットは、ヴァインリヒの論の有用性を認めた上で、ある時制の使用がそれ自体で、(ヴァインリヒが述べるところの)「語られた世界」と「説明された世界」の間の移行をもたらすとは断言できないと述べている。ベルティネットは、小説における動詞の考察において、時制だけではなく、アスペクトを考慮して考察を行なっている。ベルティネットは、動詞のアスペクトが発話者の主観的視点に依拠しているとし、その視点の時間的基軸として発話者が発話行為を行なう「発話の時点」(il momento di enunciazione)を重視している。ベルティネットは、文学作品における発話者(=語り手)の時制の選択は、主観的視点を通した物語る対象との距離に依拠すると考えているため、以上のような見解の相違が生じていると言える。Per i tempi e l’aspetto verbali, cfr. P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell’Ottocento/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2003, pp.10-63; per la sua discussione sul Weinrich, cfr. *ibid.*, p.45 in particolare.

また、ベルティネットは上記の議論において、文学作品における「発話の時点」が仮想的であることに注意を喚起している(cfr. Bertinotto, op.cit., p.11 e p.21)。それは、作品における語り手の発話が、読者の「読む」行為に付随する架空の時間に基づいているからである。よって、本稿における我々の「今」と「かつて」についても、厳密に言うならば、仮想の時間性に基づいていると述べねばならないであろう。

- 7) 同書、28項。
- 8) 他にも「我々はコッラードを語ったままに残してきた。彼は、ジュステイーナの部屋の肘掛椅子で最後の眠りにについている」(Abbiamo lasciato Corrado che fa il suo ultimo sonno sul seggiolone nella camera di Giustina) (CdM352) という同様な例が見られるが、とりわけ「我々が語った出来事が起こった日から、十日が経った」(Sono scorsi dieci giorni da quello in cui avvennero i fatti che abbiamo narrati) (CdM128) という一節では、後に考察する『山の炭焼き党員』における遠・半過去形を基調とする語りと、現在・近過去形を基調とする語りの混在が見られる。
- 9) 『いいなずけ』においては、「是非ともこの登場人物について我々は多少の言葉を費やさなければならない。それを聞きたいとは思わないが、物語の先へは進みたいという方がいるならば、直接次の章へ飛んでいただきたい」(Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente) (PS371-2) というように、直接的に語り手が作者として振る舞う例が見られる。
- 10) Cfr. A. Marchese, *L'enigma Manzoni. La spiritualità e l'arte di uno scrittore «negativo»*, Roma, Bulzoni, 1994, p.126; A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, p.24. 前者は『いいなずけ』の語り手、後者は『山の炭焼き党員』の語り手について、全能的な時間と空間の処理に限らず、本稿で次に考察する人物の内面を見通す全知性についても指摘している。
- 11) CdM112, “Oh, come parve bella ed incantevole a sir Clawton in quel costume pittoresco ed elegante che faceva spiccare la seduzione di quel corpo!”.
- 12) G. Verga, *Manifesto*, in «Studi verghiani» II-III, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, pp.108-109, “Ma parlando d'uomini e avvenimenti non si deve dimenticare il cuore, il cuore che pure vi ha tanta parte. / Sì, noi ci siamo internati nella vita intima di quei personaggi, abbiamo provato un lampo delle loro emozioni, e presentiamo lo spettacolo degli avvenimenti e la storia del cuore quale si sviluppò nel suo eroismo e nelle sue passioni in quell'aspirazione generosa. Se quanto si è detto fosse generalmente vero, che la condizione per riuscire in queste descrizioni di anima e vita fosse sentire, noi andremmo fiduciosi al giudizio del pubblico, perchè[sic] abbiamo palpitato della vita dei nostri personaggi, ed abbiamo sentito, e sentito fortemente, colle loro passioni”.

- 13) ファーヴァ・グッツェッタは、ヴェルガがすでに初期作品からいかに物語るかを課題にしており、主要な課題が出来事の描写や枠組み等の客観的要素と登場人物達の心理的要素の二つであると指摘している。Cfr. L. Fava Guzzetta, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Edizioni Studium, 1997, pp.23-25.
- 14) しかし、ファーヴァ・グッツェッタが指摘するとおり、ヴェルガが創作において登場人物の感情を重視していたことと、時に心理描写を放棄してしまう本作品の語り手が実際にそれを巧みに表現しているかは別の議論である。Cfr. Fava Guzzetta, *op.cit.*, p.36.
- 15) 本稿で言及する「読者」とは現実の読者ではなく、物語内の仮想的な「読者」である。Cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp.13-23. および、ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール——方法論の試み』花輪光・和泉涼一訳、東京、水声社、1985年、305-306項を参照のこと。
なお、マルケーゼは『いいなずけ』の語り手と読者が、現実のマンゾーニと当時の市民階級に対応しているわけではないと指摘している。Cfr. Marchese, *op.cit.*, pp.125-126.
- 16) PS16, “Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone”.
- 17) 「読者」という語を用いて語りかける箇所は、『いいなずけ』の物語本体においては50例以上見られる。他方、『山の炭焼き党員』ではその数は少なく、「読者にはサン・ゴツタルド城のジュステイーナをこのように紹介しよう」(Tale noi presentiamo al lettore Giustina di San-Gottardo)(CdM15)等3例見られる。
- 18) CdM13, “Avete veduto quelle graziose vignette di cacce inglesi, quei piccoli e seducenti gruppi formati da una bionda giovinetta leggiera come una silfide, da quei magnifici cavalli [...]?”.
- 19) CdM150, “Ma egli, come abbiám detto, era là dignitoso e con quell'aria eminentemente sovrana [...]”.
- 20) この語句は『いいなずけ』にも、「我々が述べたとおり、その家は村の突き当りにあった」(La casa, come abbiám detto, era in fondo al villaggio) (PS132)等、随所に見られる。
- 21) PS93-94, “Quell'uomo era stato a sentire all'uscio del suo padrone: aveva fatto bene? E fra Cristoforo faceva bene a lodarlo di ciò? Secondo le regole più comuni e men contraddette, è cosa molto brutta; ma quel caso non poteva riguardarsi come un'eccezione? E ci sono dell'eccezioni alle regole più comuni e men contraddette? Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia. Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare”.
- 22) CdM142, “Diremo noi quali fossero quei sogni?... O sembrerà strano che quell'anima sì addolorata potesse farli?...”.

- 23) CdM163, “La giovinetta vi aveva fissato un lungo sguardo. / Chi vuole analizzarlo questo sguardo?”.
- 24) CdM160, “I suoi labbri negavano di profferirlo... ma il suo cuore lo diceva... – Corrado!!!”.
- 25) マルケーゼは小説の叙述について、(語り手あるい登場人物の)視点と(語り手あるいは登場人物の)語りがいずれの立場を採るかに従って、四分割した図式化を行なっている。そして、マンゾーニが基本的に、語り手の視点を探る登場人物の語り、つまり、登場人物に自らの考えを代理して述べさせることを避けていると指摘しつつ、『いいなずけ』においては唯一の例外としてフェデリーゴ枢機卿が「語り手を代理する語り」(narrazione delegata)を行なうが、それはこの人物が物語展開に本質的には関わっていないことが関係していると述べている。Cfr. Marchese, op.cit., pp.128-131.
- 26) A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, in Id., *Opere*, a cura di R. Bacchelli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p.90, “Hanno finalmente un altro vantaggio per l’arte, in quanto, riserbando al poeta un cantuccio dove egli possa parlare in persona propria, gli diminuiranno la tentazione d’indursi nell’azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti: difetto dei più notati negli scrittori drammatici”.
- 27) A. Manzoni, *Lettre à M.r C*** sur l’unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol.V, t.III, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, pp.159-160, “Ce n’est pas en essayant de soulever, dans des âmes calmes, les orages des passions, que le poète exerce son plus grand pouvoir. En nous faisant descendre, il nous égare et nous attriste. A[sic] quoi bon tant de peine pour un tel effet? Ne lui demandons que d’être vrai, et de savoir que ce n’est pas en se communiquant à nous que les passions peuvent nous émouvoir d’une manière qui nous attache et nous plaise, mais en favorisant en nous le développement de la force morale à l’aide de laquelle on les domine et les juge”. この公開書簡はフランスの詩人、批評家、劇作家であるヴィクトル・ショーヴェが『カルマニョーラ伯爵』について批判的な批評を発表したことに対する返答の書簡である。当然ながら直接的に小説について意見を述べたものではないが、『カルマニョーラ伯爵』の序文と同じく、『いいなずけ』の語り手の性質を考える際には無視できないと考えられる。
- 28) ブラツィーナは、『山の炭焼き党員』と『ラグーナにて』では、共に物語の作中人物のごとく位置づけられた語り手と読者の思想的同調関係が作品の基盤となっていると述べている。Cfr. Blazina, op.cit., p.23.
- 29) C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell’Ottocento*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Catania,

1958, p.126, “Lo stesso autore trascina, talvolta a viva forza, il lettore nella platea di un teatro”; Di Silvestro, op.cit., p.26, “Quella dei Carbonari della montagna è una scrittura profondamente teatralizzata”. なお、両者は、本稿と同じ一節を引用している。

- 30) 他に、「誰も話さなかった。沈黙を破るには、その場面の役者の誰もが自らの考え、追憶、情熱に余りに気を掛け過ぎていた」(Nessuno parlava, ognuno degli attori di quella scena era troppo preoccupato delle proprie idee, delle proprie rimembranze, delle proprie passioni, per rompere quel silenzio)(CdM113)、「この全てが場面の変わり目のように起こった。そして実際、あのどん帳が上がると、見たこともない荘重な光景が閣下の目に映った」(Tutto ciò successe come al mutare di una scena. Ed infatti all'alzarsi di quel sipario uno spettacolo nuovo e grandioso si offerse a MYLORD)(CdM136) といった例が見られる。この傾向は次作『ラグーナにて』においても継続し、第1章は「我々は、1861年2月10日の日曜、夕暮れ時に幕を上げよう。あなた方にお見せするのはヴェネツィアである」(Alziamo la tela in una domenica 10 febbraio, 1861, verso sera. È Venezia che vi presentiamo) (SL365) と始まる。

31) PS127, “nel mezzo, come al dividersi d’una scena, apparvero Renzo e Lucia”.

32) PS127, “Don Abbondio, vide confusamente, poi vide chiaro, si spaventò, si stupì, s’infuriò, pensò, prese una risoluzione”.

33) CdM64, “È un quadrilatero, formato dai tronchi di alcune querce e da palizzate che si erano piantate per riunire gl’intervalli. [...] un tavolato interno disposto a tramezzo divide la capanna in due parti. La prima divisione, di cui la porta si apre sulla strada, serve per cucina, tinello, e camera da letto dei capi della famiglia: [...]. / L’altra cameretta è quella di Rita: la Piccola Piazza”.

この一節で注目すべきは、「その間を埋めるために打ちつけられた」(si erano piantate per riunire gl’intervalli) という箇所のみが直説法大過去形となっている点である。これは、現在形を用いた描写の中にあつて特異な印象を与えるが、ヴェルガが本作品において物語の時間と、読者と共有する「今」の時間を自在に行き来する語り手を配したことから理解されるであろう。

- 34) 物語における歴史的現在とは、(遠・半) 過去形を用いて描写するはずの出来事を現在形で表現する技法である。過去に起きた一連の出来事を表すコンテキストにおける現在形の唐突で一時的な挿入 (presente drammatico) と、同様に過去のコンテキストにおいて現在形を継続的に使用することによる観念的な現在の時間性レベルへの移行 (presente narrativo) の二種に分類される。Cfr. *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, vol. II, Bologna, Il Mulino, 1991, pp.67-69. なお、ベルティネットは前者を、特定の場面における協調効果を果たすものとして «presente drammatico」、後者を文脈上の時の流れから

抽出された場面を内的経験へと移行させる「presente epico」と区分している。Cfr. Bertinotto, *op.cit.*, pp.65-87.

『いいなずけ』における歴史的現在を用いた例は、「教会内にいた者達（教会内で！）はその老人に襲いかかった。老人よろしく真っ白な髪の毛を引っ張る。老人に拳と蹴りを浴びせる。ある者たちは老人を引きずり、ある者たちは教会の外に押し出してしまふ」（La gente che si trovava in chiesa (in chiesa!), fu addosso al vecchio; lo prendon per i capelli, bianchi com'erano; lo carican di pugni e di calci; parte lo tirano, parte lo spingon fuori) (PS547) 等が見られる。マルケーゼは、『いいなずけ』第33章の現在形が用いられたグリーゾの裏切りの場面を引用し、「場面の劇的迫力」を指摘している。Cfr. Marchse, *op.cit.*, pp.131-132.

- 35) すでに『山の炭焼き党員』出版同年にヴェルガは、デ・グベルナティス宛て書簡（1862年6月4日付）で、「[...] この最初の実験の欠陥をも私は生かしたいのです。経験は偉大な教師だと、年月と共にそして過ちと共に歩むのだと認めねばなりません」（cfr. la lettera a De Gubernatis del 4 giugno 1862, in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p.3, “spero di approfittare anche dei difetti di questo mio primo esperimento [...]. L'esperienza è una gran maestra, bisogna confessarlo, cammina con gli anni e accanto agli errori”）と、自らの文学的技量の未熟さとその向上の必要性を認めている。

（くらしげ かつあき／2011年度原稿）