

# 博士論文

論文題目          ジョヴァンニ・ヴェルガ  
  — 語り的手法研究 —

氏 名                          倉重 克明

## 目 次

略語一覧	・ ・ ・ ・ 4
序章 ヴェルガの創作活動区分と研究指針	・ ・ ・ ・ 5
1. ヴェルガの創作時期の区分について	・ ・ ・ ・ 5
2. 研究の指針	・ ・ ・ ・ 8
第1章 ヴェルガの「詩学」	
— 「真実」あるいは「幻影」をめぐって —	・ ・ ・ ・ 24
1. 『山の炭焼き党員』、『罪深き女』、『エヴァ』より	・ ・ ・ ・ 25
2. パオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡、『グラミーニャの恋人』より	・ ・ ・ ・ 29
3. 『マラヴォリア家の人々』より	・ ・ ・ ・ 35
4. 芸術家の介在と形式への傾倒 — 「幻影」と「方法」	・ ・ ・ ・ 40
結 「真実」の両義性と、その結節点	・ ・ ・ ・ 47
第2章 『山の炭焼き党員』の語り手をめぐって	
— マンゾーニとの比較分析 —	・ ・ ・ ・ 60
1. 「伝統的」語り手	・ ・ ・ ・ 61
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	・ ・ ・ ・ 61
1. 2. 場面転換における語り手の前景化	・ ・ ・ ・ 64
1. 3. 内面描写と語り手の全知性	・ ・ ・ ・ 65
2. 語り手と読者の距離	・ ・ ・ ・ 68
3. 現前性への固執	・ ・ ・ ・ 72
3. 1. 舞台を意識した語り手	・ ・ ・ ・ 72
3. 2. 直説法現在形による描写	・ ・ ・ ・ 74
結 全知全能の語り手からの出発	・ ・ ・ ・ 76
第3章 『罪深き女』における語りの試行	・ ・ ・ ・ 86
1. 「心の神秘」と表現不可能性 — 主題をとおして	・ ・ ・ ・ 87
1. 1. 「幻影」と「心の神秘」	・ ・ ・ ・ 88
1. 2. 狂乱と破滅	・ ・ ・ ・ 94

1. 3. 表現への固執と表現不可能性	・ ・ ・ ・ 97
2. 『罪深き女』における語り	・ ・ ・ ・ 98
2. 1. 語り手の不安定性と全知性	・ ・ ・ ・ 98
2. 2. 新たな語りの試み	・ ・ ・ ・ 102
3. 語り手の限界、あるいは物語の真実性	・ ・ ・ ・ 108
結 物語の実現者としての語り手	・ ・ ・ ・ 110
第4章 没個性へ向けた一歩 — 『エロス』での試み—	・ ・ ・ ・ 119
序 ミラノ時代の作品群と『エロス』の重要性について	・ ・ ・ ・ 119
1. 語り手の存在、あるいは前景化	・ ・ ・ ・ 120
2. 人物の外見描写と語り手の役割	・ ・ ・ ・ 123
3. 「我々」ではない語り手	
— 一義的ではないものとしての	・ ・ ・ ・ 127
3. 1. 物語を操る語り手	・ ・ ・ ・ 127
3. 2. 介入する語り手	・ ・ ・ ・ 128
3. 3. 同情する語り手	・ ・ ・ ・ 130
3. 4. 物語内人物と同調する語り手	・ ・ ・ ・ 131
3. 5. 判断をゆだねる語り手	・ ・ ・ ・ 132
4. 内面描写 — 知覚動詞の使用と自由間接話法	・ ・ ・ ・ 135
4. 1. 直接的内面描写	・ ・ ・ ・ 136
4. 2. 自由間接話法	・ ・ ・ ・ 137
5. 人物と距離をとる語り手	・ ・ ・ ・ 140
5. 1. 間接的な内面描写	・ ・ ・ ・ 140
5. 2. 内面を示唆する外的描写	・ ・ ・ ・ 144
5. 3. 風景による内面の示唆	・ ・ ・ ・ 147
6. 人物描写の客観化あるいは相対化	・ ・ ・ ・ 149
7. 舞台的表現の意味の変化	
— 現前化ではなく、疎外の比喻として	・ ・ ・ ・ 153
結 最終章の客観的描写と没個性的語りへの一歩	
— 客観的語り手の試み	・ ・ ・ ・ 157
第5章 『敗者たち』二作品をめぐって	
— 語りの位相に関する考察 —	・ ・ ・ ・ 170
1. 『敗者たち』について	・ ・ ・ ・ 171
1. 1. 『マラヴォリア家の人々』について	・ ・ ・ ・ 173

1. 2. 『ドン・ジェズアルド親方』について	・ ・ ・ ・ 175
1. 3. 『レイラ公爵夫人』について	・ ・ ・ ・ 176
2. 『エロス』と『マラヴォリア家の人々』の間	・ ・ ・ ・ 176
2. 1. 短編集『春、その他短編』より	・ ・ ・ ・ 177
2. 2. 短編集『田舎の生活』より	・ ・ ・ ・ 180
3. 『マラヴォリア家の人々』の語り多数性的特徴	・ ・ ・ ・ 190
3. 1. 『マラヴォリア家の人々』における語りの位相と多数性	・ ・ ・ ・ 190
3. 2. 『マラヴォリア家の人々』における自由間接話法	・ ・ ・ ・ 197
4. 『ドン・ジェズアルド親方』の語りの単数性	・ ・ ・ ・ 205
4. 1. 『ドン・ジェズアルド親方』における語りの位相	・ ・ ・ ・ 205
4. 2. 『ドン・ジェズアルド親方』における自由間接話法	・ ・ ・ ・ 211
5. 二作品の語りの差異 — 直喩表現その他への影響	・ ・ ・ ・ 216
結 物語と語りの相互関係 — 「没個性」の差異	・ ・ ・ ・ 220
 第6章 『敗者たち』二作品における均質と異質	・ ・ ・ ・ 228
1. 生のグロテスクさについて	・ ・ ・ ・ 228
2. 出来事の偶然性	・ ・ ・ ・ 234
2. 1. 『マラヴォリア家の人々』における偶然性	・ ・ ・ ・ 234
2. 2. 『ドン・ジェズアルド親方』における偶然性	・ ・ ・ ・ 240
3. 共同体と排除・疎外	・ ・ ・ ・ 244
3. 1. 『敗者たち』における排除・疎外について	・ ・ ・ ・ 244
3. 2. 『マラヴォリア家の人々』における共同体と排除、 あるいは内包	・ ・ ・ ・ 245
3. 3. 『ドン・ジェズアルド親方』における共同体と疎外	・ ・ ・ ・ 252
結 ダイアローグとモノローグ	・ ・ ・ ・ 259
 結論 未完の探究	・ ・ ・ ・ 265
1. 主題と形式 — 本論のまとめ	・ ・ ・ ・ 265
2. 未完の探究	・ ・ ・ ・ 267
 文献一覧	・ ・ ・ ・ 272

## 略語一覧

本論で使用するヴェルガのテキストと略号は次のとおりである。

### [Romanzi]

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

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

UP= *Una peccatrice*, in *Tutti i romanzi*, vol.I, cit., pp.441-549.

SdC= *Storia di una capinera*, in Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, vol.II, Firenze, Sansoni, 1983, pp.1-86.

EV= *Eva*, in *Tutti i romanzi*, vol.II, cit., pp.87-171.

TR= *Tigre reale*, in *Tutti i romanzi*, vol.II, cit., pp.173-259.

ER= *Eros*, in *Tutti i romanzi*, vol.II, cit., pp.261-426.

MV= *I Malavoglia*, in *Tutti i romanzi*, vol.II, cit., pp.427-648.

MdG= *Mastro-don Gesualdo [1889]*, in Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, vol.III, Firenze, Sansoni, 1983, pp.337-627.

### [Novelle]

TN= G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1996<sup>5</sup>.

### [Lettere]

CVC= G. Raya, *Carteggio Verga — Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

LS= G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.

LT= G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954.

VT= G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986.

\*\*\*\*\*

引用の際、本論では CdM123 のようにページ数を示す。

なお、本論の引用文及び訳文中、 [ ] は筆者による補足、 [⋯] は中略を表す。また、引用文及び訳文中の / は改行を表す。

## 序章

### ヴェルガの創作活動区分と研究指針

#### 1. ヴェルガの創作時期の区分について

ジョヴァンニ・ヴェルガ(1840-1922)<sup>1)</sup>は、その創作活動において多様な作品を生み続けた。ヴェルガは未刊行の第一作『愛と祖国』*Amore e patria* (1856-57) とそれに続く公表された二作品で愛国主義的な内容の歴史小説を創作し、フィレンツェ、ミラノに移ると中・上流社会を舞台にした恋愛と挫折を主題とする作品を発表、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共に、それに調和する文体を模索していった作家と言える。あるいは、それらの作品は、互いに相容れない方法で書かれており、創作の都度ヴェルガは前作までの欠点および失敗を自覚し、次作への教訓とした。

本論では、他の多くの作家同様に作風を変化させていったヴェルガのおよそ半世紀にわたる創作活動を以下の五期に区分する。

##### 1. カターニア時代

生まれ育ったカターニアの街で、11歳より、愛国主義者アントニーノ・アバーテの私立学校にて少年期を送ったヴェルガは、彼の影響下で歴史小説を執筆する。1856年から翌年にかけて執筆した、アメリカ独立戦争を扱った初の小説『愛と祖国』がそれにあたる。アバーテはその出版を勧めたが、ヴェルガがラテン語を学んでいたマリオ・トッリーズィの助言により出版を断念する。18歳でカターニア大学法学部に籍を置いた後、ヴェルガは同じく愛国主義的な、しかし舞台をイタリアに置いた小説『山の炭焼き党員』*I carbonari della montagna* (1861-62) を家族の援助を得て自費出版する。また翌63年には、オーストリア支配下のヴェネツィアを舞台とする『ラグーナにて』*Sulle lagune* (1863) をフィレンツェの雑誌「*Nuova Europa*」にて連載する。いずれの作品も、圧政のもと政治的自由を獲得しようとする人物が主人公となり、同時に彼の恋愛についても語られる作品である。

##### 2. フィレンツェ時代

1865年5月から6月にかけて、ヴェルガはフィレンツェへと赴き、短期滞在する<sup>2)</sup>。

次いで1869年4月から9月にかけて同じく当地に滞在する。故郷シチリアを出て、はじめて「大陸」に触れたヴェルガはその文化に触発され、言語の面からも自らの創作を見直し、続くミラノ時代の諸作品までを包摂する「上流社会作品群 *il ciclo mondano*」の前半部をなす二作品をこの時期に執筆する。『罪深き女』*Una peccatrice* (1866)、『山雀物語』*Storia di una capinera* (1871) がそれにあたる。前者は、演劇創作にまい進する主人公がある婦人と結ばれるが、彼女への愛に対する主人公の幻滅の後、婦人の自殺という破滅が訪れる作品である。『山雀物語』は両親の希望（あるいは強制）により修道院で見習い修道女をする主人公がコレラ蔓延のため家族と別荘で過ごした際に出会った青年に恋し、修道院に戻ると宗教と恋心の間で苦悩し、やがて発狂に至るといふ物語である。この作品はミラノのランプニャーニ Lampugnani 社より出版され、この前後よりミラノとのつながりを持ったヴェルガは当地への長い滞在へと踏み出す。

### 3. ミラノ時代

1872年9月にミラノへと移ると、ヴェルガは1893年に故郷カターニアへと居を再度移すまで、度々の短期・長期の帰郷を繰り返しながらも長く当地に留まることとなる。1873年に『エヴァ』*Eva* (1873) を、ついで、1875年（実際には1874年末）に『現実の虎』*Tigre reale* (1875)、『エロス』*Eros* (1875) を出版する。フィレンツェ時代の作品においては愛と幻滅が作品の主題であったが、ミラノ時代の作品では、特に『エヴァ』の序文に見られるように、ヴェルガの関心は同時代の生を苦悩へと導く社会的要因へと向き始める。とはいえ、物語の中心的関心は引き続き愛によって引き起こされる苦しみにあった。この時期の創作を通じてヴェルガはフランスの写実主義、自然主義に触れるようになり、次第にその描写を作者の主観を排したものと変化させていく。

### 4. ヴェリズモ期

『エロス』執筆時にヴェルガは中編『ネッダ』*Nedda* (1874) を執筆し、初めてシチリアの庶民の生活を題材とする。同時期にヴェルガはゾラを初めフランス自然主義の作品に大きな影響を受ける。その後、同じくシチリア庶民の生と貧困に苦しむ姿、次いで富を得た者の生とその苦悩にあえぐ姿を描く短編集『田舎の生活』*Vita dei campi* (1880)、『田舎物語』*Novelle rusticane* (1883)、『心のドラマ』*Drammi intimi* (1884)

そして『さすらい』*Vagabondaggio*(1887)を發表する。これら短編の創作は、ヴェルガの連作構想「敗者たち*i Vinti*」の習作とでも言うべきもので、これら短編集で、ヴェリズモ期にヴェルガが実践した没個性 (*impersonalità*) の精製と、描く対象に適した描写手法の探究を行なっている。こうして執筆されたのが長編二作品『マラヴォリア家の人々』*I Malavoglia* (1881) と『ドン・ジェズアルド親方』*Mastro-don Gesualdo* (1889) である。前者では、漁村に生きる貧しい漁師一家の悲劇、そして後者では壁職人から成り上がった主人公の孤独と悲慘が描かれている。五作品から成る構想「敗者たち」に従えば、続いて三作を執筆するはずであったが、ヴェルガの主要な文学活動は『ドン・ジェズアルド親方』をもって終了する。

#### 5. 『ドン・ジェズアルド親方』以降

「敗者たち」の構想に従い、次作『レイラ公爵夫人』*Duchessa di Leyra* の創作に取りかかるもヴェルガの筆は進まなかった。1891年に短編集『ダルチェ船長の思い出』*I ricordi del capitano d'Arce* (1891) を出版した後、1893年には1922年の死まで余生を送ることとなる故郷カタニーアへとヴェルガは居を移す。その翌年に最後の短編集『ドン・カンデローロ劇団』*Don Candeloro e C.<sup>i</sup>* (1894) を出版する。上記短編集二編は、『レイラ公爵夫人』にむけて、従来ヴェリズモで描いてきたシチリアの貧困層や新興階級とは異なる、貴族社会あるいは中産階級の生を描く手法の実験であると言える。しかし、その後もこの長編を完成させることはできなかった。その後、シチリアの鉾山での反乱を題材にとった長編『裏切り』*Dal tuo al mio* (1906) を発表するが、これは前年に上演された自身の演劇の小説化であり、またヴェルガ自身がその序文で語ったように、台詞部分はそのまま残し、ト書きにあたる部分に若干手を加えた作品である。このように、短編集には意欲的に取り組んだものの、連作構想を継続していくことはなく、1922年1月24日に、ヴェルガは脳梗塞によりこの世を去った。

以上のようにヴェルガの創作活動を五期に区分したうえで、本論においては「カタニーア時代」から「ヴェリズモ期」の長編作品を研究対象とする。その第一の理由は、ヴェルガが「敗者たち」第三作『レイラ公爵夫人』の完成を試みながらも未完に終わったことで、『ドン・ジェズアルド親方』以後の長編作品の語りに分析を加えることが実質的に不可能であるためである。それゆえ「『ドン・ジェズアルド親方』以降」を除いた各時期の主要な作品を採りあげて、その主題に注目すると共に、とりわけ主題を小説化するためヴェル



ガが絶えることなく探究した語りの手法に焦点を当て、考察を進めることとする。

## 2. 研究の指針

ヴェルガの作品を評価する上で、語りの手法は離れがたくその主題と結びついていることから、本論においては語りの手法という観点からヴェルガの意図をくみ取ることが重要な作業となる<sup>3)</sup>。言い換えるならば、主題に焦点を据えて考察する以上に、語りのありように焦点を据えた考察によって、一層深くヴェルガの意図が理解できると言える。なぜならば、その創作活動においてヴェルガは絶えずどのように書くのかを課題にし、様々な語りを試みたからである。それゆえ、紆余曲折に富むヴェルガの創作活動を統一的に捉えようとするならば、彼の初期作品から成熟期へと至る創作理論と実際の手法の変化に対する考察を避けて通ることはできない。ヴェルガの創作活動の変遷を実際の語りの手法から踏まえたうえで、彼の成熟期としてのヴェリズモの作品を評価することが、本論の目指すところである。本論では、創作理論と実践された手法の考察を第一の課題とする。また、論点を明確にするために、物語内容や主題を扱う際にもあくまで創作理論と手法に関連するものに限定する形で考察する。

同時に、語りの手法に焦点を当てた研究に際して本論では、その手法と物語展開や主題との関わりに可能な限り留意する。それにより、語りの手法自体を個別に研究対象とする際には見えない、より微細な物語る手法の変化やその目的が理解されうるからである。このような立場を取ることによって、各章で論じるとおり、手法の採用の理由、物語の構成上果たす役割と効果等、作品全体の中における手法の位置づけをすることが可能となり、結果として手法の変遷の理由と特徴を捉えることが可能となるからでもある。

ヴェルガに関する先行研究のうち、語りの手法に注目した主な研究はデヴォート<sup>4)</sup>による論考以降盛んとなった。シュピッツァー<sup>5)</sup>による反論と共に、いずれもヴェルガの代表作たる『マラヴォリア家の人々』の文体に関する研究である。その後、ヴェリズモ期諸作品に限定した研究として、ピロツダ<sup>6)</sup>は作品からの「作者の消失」という観点からヴェリズモ期の手法を主題との関連から考察し、バルディ<sup>7)</sup>は物語世界に据えられた語りの視点と共に、比喻表現や自由間接話法等の個々の技法にも注目した考察を行なった。また、ロッシ<sup>8)</sup>は、「語り声」(voce narrante)と「視点」(punto di vista)という理論的観点から、語り手が有する視点の複数性や誰の声を代弁しているかを考察している。

ヴェルガのより長期的な創作時期を射程に捉える研究としては、ビガッツィ、ファーヴァ・グッツェッタ、サルノ、ペトリッロの論考が挙げられる。ビガッツィ<sup>9)</sup>は、フィレンツ

エ時代からヴェリズモ期の諸作品を、文学において探求された「真」という観点から論じ、フィレンツェ時代には冒頭に置かれる物語の動機の記述に「本当らしさ」(veridicità)の付与機能を見ると共に、内面をどのように描くかが探求されたとし、ミラノ時代には語り手による分析を回避する手法の探求を見出し、ヴェリズモ期の作品に対しては民衆的・無名的語り手の導入とその視点の可変性、作品に対する疑似客観性の付与という特徴を指摘している。ファーヴァ・グツェッタ<sup>10)</sup>は、ヴェリズモ作品を除いたカターニア時代から『エレナの夫』*Marito di Elena* (1882)までを扱い、カターニア時代の作品にはヴェルガが語り手と人物の関係をすでに考慮し、語り手の視点の複数化や人物との同一化という特徴が見られると指摘し、内面描写に解決困難な課題を抱えるものの、一種の客観描写を実現していると述べている。『罪深き女』では、書簡体の挿入による語り手の消失がヴェルガの物語構成上の困難を表していると指摘し、その解決のため後続二作品『山雀物語』と『エヴァ』では独白を作品の中心に据えて物語の実現を登場人物に委ねていると述べている。『エレナの夫』には、創作最初期から長編次作『ドン・ジェズアルド親方』までの語りの諸要素が混在していると指摘している。サルノ<sup>11)</sup>も同様に、「敗者たち」二作品を除いたフィレンツェ時代から『エレナの夫』までを扱い、『罪深き女』以降『エロス』に至る時期においてヴェルガはより客観的な描写の実現を目指したと述べ、『エレナの夫』では、民衆的／中産階級的視点双方を備えた物語内の語り手や視点の複数化、時として現れる語り手の介入としての解釈等、「敗者たち」両作品の手法が用いられていると指摘している。ペトリッロ<sup>12)</sup>は、『エロス』を除く「上流社会作品群」と『ネッダ』を扱い、語り手の性質と物語構成上の課題の他、扱う作品群を貫く「心の神秘」という主題と人物描写の関係に注目し、加えて二律背反的表現を基とするダイナミズムが物語の展開を実現していると述べている。ただし、『エヴァ』に限っては、独白による主人公の直情的心理が物語展開の動力となるため、両極的表現による物語の推進という流れとは異なるとしている。『現実の虎』においても、登場人物間の関係からではなく、主人公の胸の内から物語が生まれており、主に彼の内面に焦点が当てられているとしている。

ヴェルガの創作活動全体に焦点を当てているのはブラズィーナ、ディ・シルヴェストロ、及びロ・カストロである。ブラズィーナ<sup>13)</sup>は、カターニア時代の作品に「語り手＝読者」という構図を見出し、語り手が物語世界の内部と外部双方に位置するとしている。「上流社会作品群」に関しては、語り手を構成する諸要素と物語内で占める位置を、ヴェルガが作品に込めた主題から考察している。「敗者たち」のうち、『マラヴォリア家の人々』には絶えず移動を伴う脱中心的な語り手の視点を見出し、舞台となる村の集団性や物語の主題

を浮き彫りにする反復的表現の多用や、登場人物の内面の変化に関与する寓意的表現とその反復等の語り特性を指摘している。『ドン・ジェズアルド親方』には、扱われる登場人物たちが多岐にわたる階層に属しているものの、作品を超越する作者とは異なる語りを実践し、かつ主人公のみに視点を据えた語りとも異なり、物語内に視点を据えた中心を持たない語りが行われているとし、内面描写には人物の心情を示唆する表現が多く用いられていると指摘している。

ディ・シルヴェストロ<sup>14)</sup>は、主に登場人物の内面の提示方法の変遷と語りの関係を考察の中心に据えている。カターニア時代の語りには、全知全能性と演劇性という特徴、目指した内面描写の頓挫という課題を見出している。次いで、独白や書簡体の挿入という物語の真実性をめぐるフィレンツェ時代の語りの特徴に触れ、とりわけ『罪深き女』には語り手に継続する全知性と語り手による物語実現の放棄というヴェルガにとっての重要な課題を見出している。そして、ミラノ時代の作品には、物語る対象から距離をとろうとする客観的語りへのヴェルガの意図を見るとともに、残存する全知性を原因とする語りの中立性確立の困難を指摘している。『マラヴォリア家の人々』に関しては、語り手の集団性は見られるものの、全知性等の物語の上位に立つ「内包された作者」の要素も散見されるため、一定の語り作品全体に一貫しているわけではないと指摘している。しかし、概して語り手は物語世界内から語り、具体的手法として縮小辞の多様等が挙げられ、それらの手法は語りの疑似的な客観性を実現するとしている。『ドン・ジェズアルド親方』に関しては、物語世界内からの語り、より上位の位置に立つ語りの両者が見出されるが、内面描写は直接的な表現が減少し、暗示的な仕草にその多くが委ねられるようになると指摘している。

ロ・カストロ<sup>15)</sup>は、カターニア時代の伝統的語り手に触れた後、『罪深き女』における中立的語りを目指した「証人」の設定というヴェルガの技法の出発点から、『エヴァ』における語り手の判断を排した語りへの移行を跡づけ、『ネッダ』においてなおも見られる語り手の全知性と物語世界への近接を伴う語りという両面性を指摘し、『エロス』での物語外部の語り手が自らの解釈を挿入する点で没个性的語りとはいまだ異なると述べている。短編集『田舎の生活』での実験を経て、『マラヴォリア家の人々』においてヴェルガは、主人公を舞台となる村そのものとする事で集団的語りを実現し、物語世界内の多数性を帯びた視点を採用していると述べている。そして、同一表現の反復によって語りの集団性を強調し、その土地特有の表現を用いることで、語り手はローカルな性質を帯びるとしている。短編集『田舎物語』での自由間接話法を多用した登場人物の視点からの語りの実験を経て、『ドン・ジェズアルド親方』においては舞台となる村を構成する人々の均質性の

欠如により、語りは断片的なものとなり、語り手は物語に対して懐疑的立場をとるようになると指摘している。また、心理面に関しては、暗示的事象や行為によって示唆されることが多く見られるようになると述べている。

上記のとおり、ヴェルガの創作における語りの面に注目した研究は少なくない。しかしながら、概して先行研究においては、個々の作品に関する手法の考察にとどまることが多く、ヴェルガの創作活動を通史的観点から考察し、その語りの変遷を全体として議論するという視点は脆弱であった。また、それが行われている場合でも、従来の語りの特質からのつながりを意識した、ヴェルガの漸次的な語り的手法の変化を見出していくという視点はやはり弱かったと言える。よって、一作品ごとに明確な変化を示したとは言えないヴェルガの語りの変遷を浮き彫りにするためには、各作品間の語りの面における継続性と、同時にその変化を捉えることが重要であると考えられる。それを行なうためには、各創作時期の作品の語りの評価を行ない、さらにその特徴を比較考察する必要がある。そのためには、すでに述べたとおり、語り的手法に軸を置きながら、その意義を確定するために、各作品の主題、物語内容、物語展開を考慮し、語りとの関連を考察しなければならない。というのも、作品が目指すところを意識することによって、初めて作品を構成する細部の意義を明確化しようと考えるからである。その上で、本考察は、従前の作品との関係を常に意識しながら、各作品のテキストに織り込まれた微細な語りと表現方法の特徴に目を向けることを要求するであろう。

ヴェルガの創作手法の変遷は、主題に適した語りのあり方、そして何よりも、読者がその物語を実際の出来事であるように受けとるために、語りのあり方の探究を行なったその軌跡であると言える。よって、本論では、まず第一に、ヴェルガが文学活動をとおして探究し続けた創作技法に関する理論を通時的に捉える。それを踏まえた上で、次にヴェルガの各創作時期の長編一作品（ヴェリズモ期は二作品）をとりあげ、その具体的な創作手法に注目し、語りの特徴と主題との関連、そして解決すべき課題を考察する。長編を題材として採用するのは、比較的長い叙述をとおして、ヴェルガの手法に対する意図をより丹念に辿りやすくするためである。かつ、長編作品の語りには、短編作品では捉える事の出来ない、作品内における矛盾、課題も見出す事が出来るからである。そして、適宜、とりあげた一作品以外の同時期の作品にも必要に応じて触れることとする。こうして、各創作時期のヴェルガの意図と成果、課題を出来る限り総合的に考察する。具体的には、以下のとおりとなる。

第一章では、『山の炭焼き党员』に付随する「宣言 Manifesto」、『エヴァ』の序文、短編集『田舎の生活』所収の『グラミーニャの恋人』*L'amante di Gramigna*の冒頭部分、『マラヴォリア家の人々』の序文、その他書簡等を題材に、「真実」としての小説、その主題と形式の関係、すなわち、ヴェルガにとっての没個性理論の意義を解釈していきたい。具体的には、ヴェルガが考えていた「作者」と「主題」と「形式」のあり方を理解するために、特に主題に対する作者の立場と、見出された主題と形式の関係に焦点を当てる。手法についてそれほど自覚のなかったカターニア時代の作品からも創作理論に関連する箇所を簡潔に引用することで、ヴェルガの思索の変遷をより広く捉えていく。この章では、実際の作品のテキストに触れることは最小限にとどめ、彼の創作理論の変遷を作品以外の叙述をとおして追うこととする。その際、本論におけるヴェルガの最終的な到達点に据えるのは、代表作である『マラヴォリア家の人々』における、読者を物語世界内へといざなう没个性的記述の方法、および、『ドン・ジェズアルド親方』における没个性的客観描写に関する彼の考えとする。

第二章は、「カターニア時代」の『山の炭焼き党员』を中心に、ヴェルガがどのような地点から創作活動を始めたのかを明らかにする。カターニアの自由主義者・愛国主義者アバーテの私立学校での読書経験、および個人的な読書経験、すなわちマンゾーニらの歴史小説やデュマの『三銃士』等の影響を具体的にどのように受けて、最初期三作品を執筆したのかを考察する。その結果として採用されたのが、この時期の作品の特徴である全知全能の語り手であると考えられる。また、ヴェルガが多用した、舞台を想起させる表現に注目して、いかに作品に現前性を付与しようとしたか、すなわち読者に対して物語の各場面を今現在起こっているかのように意識させることをヴェルガがどれほど重視したのかも視野に入れる。つたないながらも、まるで観客が舞台作品を見るかのように各場面を読者に提示する作品を創作しようとしたヴェルガの努力の跡がこれらの作品には見られる。物語の諸場面のこのような現前性は、後の没个性的手法による作品が読者に自ら出来上がったように見えること、そして、読者が物語世界内に生きるように作品を作り上げることへとつながる意識だと考えられる。

第三章は、「フィレンツェ時代」の『罪深き女』を中心とした考察を、同時期の作品および内容的に共通項の多い『エヴァ』を適宜とりあげながら行なう。最初に各作品に共通するテーマとして、主人公達が追い求める「幻影」と、彼らを苦悩させる「心の神秘」に

注目する。すでに『山の炭焼き党员』の執筆当時からヴェルガは、物語の展開を担う登場人物達の言動の原動力となる「心」を重視しており、そして重視し過ぎるあまり、語り手に無制限に全知性を行使させていたと考えられる。そして、フィレンツェ時代の作品群では、「心」の重視は変わることはないが、語り手の全知性をどのように制限していくかというのを課題にしていた。その際に鍵となるのは語り手の視点という概念である。語り手が、どの人物の視点に立って語るのかで、その人物の内面に焦点を当てることができると同時に、その視点の制限のために語るができない他の人物の内面というものが生じるからである。『罪深き女』は、いまだカターニア時代の全知性の影響が強く見られるため、過渡的な作品と位置付けることができる。本作品の後、『山雀物語』では書簡体による一人称語り、『エヴァ』では主人公の長い独白の導入とその友人かつ本来の物語の語り手である「私」の設定により、物語の焦点と視点を主人公に集約し、より整理された形式の作品が創作されていく。

第四章では、「ミラノ時代」の作品の内、主に『エロス』をとりあげて、それまでの語りの特徴を引き継ぐ要素、そして新たな語りの要素を分析する。前者には、語り手がテキスト内で「我々」として前景化すること、ヴェリズモ期ではほぼ見られなくなる人物の外見描写などが該当するが、それらの要素も『エロス』においては数少なくなる。新たな要素としては、物語世界とは一層の距離を保ち、一定の客観性を伴う形で主人公を取り巻く状況を描写する語りに注目すべきである。具体的には、語り手による登場人物の内面の直接描写が減少する代わりに、表現しえない心理については仕草等の外的描写により内面を示唆する描写が見られるようになるが、そこには用いる動詞の変化が見出される。そして、物語を展開する存在としての語り手が有するはずの絶対的な客観性を揺るがず語り、および、語り手自身の主観的意見・判断を排した語りが見られる。以上をふまえ、『エロス』においては没個性的語りに近い手法、語り手の主観性を減じようとする手法が用いられていることに目を向ける。

第五章は、ミラノ時代の『エロス』から『マラヴォリア家の人々』の発表までに6年という期間が空いていることを踏まえ、本章の考察の前提としてその間の短編集における語りについて簡潔に触れる。その後、「ヴェリズモ期」の長編二作品『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』の語りを考察する。主に両作品の語りの位相の差異に焦点を当て、文体的特徴を浮き彫りにする。『マラヴォリア家の人々』の、トレッツァ村の村

人達の中に置かれ、かつ集団的な位相をとる語り手の多数的な性質を、最初に分析する。続けて、『ドン・ジェズアルド親方』の、主人公ジェズアルドに焦点を当てつつも、他の人物の描写も行なう、物語世界外の語り手の、固定した位相という性質に目を向ける。また、考察した語りの特徴が、創作理論で触れた主題と形式という課題に対して、どのような関係にあるかについても分析する。共に没個性的語りとはいえ、この二作品に表われる語り手の位相の違いは、ヴェルガにとっての「客観性」という言葉の多義性を表している。語り手の「私」も「我々」も作品中には現われないが、どのように描けば物語が「実際にあった」ように読者に感じられるかを模索したヴェルガは、「漁師」と「貴族の仲間入りをした成り上がり者」という描写対象の階層の違いにしたがって物語における語り手の位置・位相の違いを生み出したと考えられる。

第六章では、ヴェルガの創作活動の頂点たるヴェリズモ期の長編二作品の主題について、創作理論との関わりという視点から、より詳細な考察を加えていく。具体的には、『マラヴォリア家の人々』序文と友人パオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡の記述を手がかりに、ヴェルガの創作理論のうち本来的に含まれる、人間の生の「グロテスクさ」、つまり、生の偶然性・非合理性や異質な者との相克について、『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』をとおして考察する。その考察は、第一に物語中の唐突な出来事の偶然性が登場人物達の運命を変えていく「グロテスクさ」、第二に登場人物と共同体の間の、そして登場人物間の相克や対立が彼らの運命を変えていく「グロテスクさ」を巡ってなされる。同時に、偶然性や相克としての「グロテスクさ」がもたらす主人公達の周囲との関係とその変化が、語り自体に与える影響についても考察する。この観点から見れば、両作品に語りには、モノローグ性あるいはダイアローグ性が見出されることとなる。

結論においては、ヴェリズモ期に至るまでのヴェルガの語りの変遷をまとめていく。ヴェルガは、生涯の創作過程で、多様な実験を重ねながら没個性的語りにたどり着いたが、その没個性的語りも一様ではなかった。とはいえ本章では、ヴェルガの語りがいかなる地点から出発し、いかなる地点にたどり着いたのかを、各章における考察をふまえて一定程度総合的に跡づけることを目指す。その上で、作品の内容に適合させるために絶えず変化を伴った語りの手法の探究過程において、ヴェルガが変わらず意識した要素の有無をめぐって考察を加え、本論の結論として提示したい。さらに、ヴェルガは何らかの確固とした結論を得た上でその創作活動を終えたのではないため、『ドン・ジェズアルド親方』の執

筆後、「敗者たち」の後続作品においてどのような語りを彼が目指そうとしていたのかにも簡単に触れる予定である。

## 註

- 
- 1) Per lo studio generale su Verga, cfr. R. Luperini, *Giovanni Verga* (cap. XIV), in AA.VV., *La letteratura italiana*, vol.VIII, t.II (*Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*), diretta da C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 191-326; G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol.IV (*Dall'Ottocento al Novecento*), Milano, Einaudi, 1991, pp.403-432; E. Ghidetti e E. Testa, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol.VIII (*Tra l'Otto e il Novecento*), Roma, Salerno, 1999, pp.389-488 (per Verga in particolare, pp.428-459).
  - 2) しかし、ヴェルガが 1865 年にフィレンツェに滞在したことには強い異論がある。本論第 3 章序および註 2 を参照のこと。
  - 3) ヴェルガの語りの手法に関する研究の歴史は古い。とりわけクローチェによる『マラヴォリア家の人々』を扱ったヴェルガ論には早くも「集団(*coro*)」という語が出てきており、この作品の特徴を的確にとらえていた。同じく 1900 年代前半にヴェルガについて総合的な研究を試みたのがルッソである。第二次大戦後には、映画界のネオレアリズモ運動とも相まってヴェルガの再評価がなされるが、それはイデオロギー的側面の強いものであった。とりわけ 60 年代にはマルクス主義批評がヴェルガに対しても盛んとなった。この流れにあるのが、アソール・ローザ、ルペリーニらである。同時に、テキストに即した文体論の観点から『マラヴォリア家の人々』の語りの諸相を評価したのがデヴォートである。また、それに返答したシュピッツァーの論も同様にヴェルガの文体が注目されるきっかけとなった。さらに、構造主義（とりわけジュネットのナラトロジー）の影響を受けた研究が始まると、その後、より詳細なヴェルガのテキスト分析がサルノ、ブラヅィーナらにより行なわれた。本論は、この文体論、ナラトロジーの観点からヴェルガの諸作品を考察する流れに属する研究であると言える。
  - 4) 『マラヴォリア家の人々』で使用される言語が、とりわけ登場人物という「フィルター」を通した作者の言葉であるという点から、作品の語りの特徴を捉えている。言うなれば、ヴェルガの言語は「印象主義」的であり、読者には複雑な再構成が強いられると述べている。Cfr. G. Devoto, *Giovanni Verga : i «piani del racconto»* (1954) , in Id., *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp.200-212.
  - 5) 細部ではデヴォートと意見が異なるが、『マラヴォリア家の人々』におけるヴェルガの語りの手法の独自性が「集団 *coro*」を通したフィルター作用であるとしている点では、一致している。作者の語りの技法は、民衆との同情的同一化の必要によって課されたとしている。Cfr. L.



---

Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»* (1956), in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp.293-316.

- 6) カプアーナと共にヴェルガが目指した作品からの「作者の消失 *l'eclissi dell'autore*」という観点から、とりわけヴェリズモ期のヴェルガの創作理論を跡づけると共に、作品各々における手法に違いが見出されることにも留意した考察を行なっている。そして、手法と物語内容・主題の関係を勘案し、語り手の位相と視点、語句の反復、そして物語構成等の物語手法の個別的要素に言及しながら、短編集『田舎の生活』と『マラヴォリア家の人々』においてなされる物語世界内からの語り手の特質を考察している。Cfr. G. Pirodda, *L'eclissi dell'autore: tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari, Editrice Democratica Sarda, 1976, pp.9-110.
- 7) ヴェリズモ時代の三作品、短編集『田舎の生活』所収の『赤毛の悪童』*Rosso Malpelo*、『マラヴォリア家の人々』、そして短編集『田舎物語』所収の『財産』*La roba* の語りにおける物語世界内の視点について、具体的なテキストから考察している。その根底にある集合的意識や、比喩表現への影響、語り手の躊躇を示唆する動詞 «*sembrare*» や «*parere*» の使用をその特徴として挙げている。『赤毛の悪童』に関してはとりわけ、諸事実の客観性と、それらが語られる物語内からの視点という、語りに見られる二面性の間での語りの揺れを指摘し、『マラヴォリア家の人々』に関しては、自由間接話法を用いる際にも、語り手が登場人物の中に消えるわけではなく、語り手と人物の声の混在による不可分化が見られるとし、最後に『財産』に関してはより高次の語り手の視点、統一的な語り手への変化について指摘している。Cfr. G. Baldi, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980, pp.41-185.
- 8) 先行研究、とりわけナラトロジーの理論的研究を整理した後、ヴェルガについては『マラヴォリア家の人々』と短編二作品の分析を行なっている。『マラヴォリア家の人々』の語り手は物語全体を貫く複数の視点を持ち、その視点は語りを託される複数の登場人物からなるとしている。この複数の視点において語り手は、登場人物と共に、そして登場人物の間に消えるが、実際のそれらの視点は村の視点、及び、一家の視点と同一であると指摘する。短編集『田舎の生活』所収の『赤毛の悪童』では、基本的には物語世界と同化した語り手の全知的な視点は、舞台となる村人の視点により条件づけられているとし、そこでは登場人物は反復される記号となり、テキストの一貫性の要因となると述べている。語り手は主人公の行為の原因を示すのではなく、その兆しを示すのみであることをその特徴として挙げている。短編集『田舎物語』の『神父さま』*Il Reverendo* では、語り手の声と、物語世界内の人物たちの声との区別が問題となるとし、その語り手は物語世界の村の集団性を帯びており、物語舞台における秘められた声を含むあらゆる声を代弁できるがために、語り手のアイデンティティを分析するのは極めて困難であると指摘している。その語り手は、村人と同一の立場をとることもあれば、彼らから距離をとることもあるとし、また、アナレプシスを用いた物語の構成にも目を配る必要があると述べている。Cfr. E. Rossi, *La voce narrante in Verga Prandello Scotellaro*, Roma, UniversItalia, 2009, pp.159-216.
- 9) 「真 *vero*」が 1860 年から 1880 年にわたり、いかに文学的に探求されたかを論じた研究において、ヴェルガに関しても『罪深き女』以降の作品を対象に論じている。人物の内面をどう描くかという手法の面、すなわち語り手による叙述、書簡、会話、自由間接話法等の使い分けを指摘している。具体的には、フィレンツェ時代の作品について、その冒頭に置かれた物語る

---

動機の記述に「本当らしさ *veridicità*」の付与という動機を見ている。『エロス』については、自由間接話法の使用が、語り手による分析に陥る恐れを避ける手法となっている点と共に、引き続き（しかし以前の作品とは意義が異なる）舞台的要素を指摘している。ヴェリズモ時代の作品には、民衆的、無名的語り手の導入を見出している。ただし、語り手の手法に関するビガッツィによる指摘は、主に作品の主題と「真」の関係性を追うための研究の補完となっている。すなわち、手法に関する指摘が散見されるにせよ、ビガッツィのヴェルガに対する論考では、技法よりも内容面の理解とその文学性や時代性が主に論じられている。よって、ヴェルガにとっての没個性とは、「生に対する考え方であり、ヴェルガや同世代の作家に残った唯一の信念」(*una concezione della vita, l'unica fede rimasta al Verga e alla sua generazione*) との指摘が導かれると言える。Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978<sup>2</sup>, pp.360-451 (la citazione da p.446).

また別の論考においてビガッツィは、ヴェリズモ期の作品における民衆的語り手の存在、それが現実世界の価値観を転倒するという特性、語り手と登場人物両者の視点という両義性、多数的・無名的・集団的語り手に備わる認識論的条件と視点の変化に対する柔軟性を指摘している。『マラヴォリア家の人々』以降の作品においては、語り手と登場人物両者の疑似客観性における統一をヴェルガがめざし、その一方策たる自由間接話法の使用が重要な物語構成要素となっていると指摘している。Cfr. R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, pp.17-95.

10) カターニア時代から、ヴェリズモ期の作品を除いて『エレナの夫』までを扱っている。論旨は以下のとおりである：

カターニア時代の初期三作品は、愛国主義的な主題だけではなく、歴史小説から心理小説の移行という点においても重要であり、マンゾーニをはじめとする伝統的な語り方を継承しているのと同時に、作者と物語の題材との関係、いかに物語るかにもヴェルガは意識を向けている。とりわけ、内面描写に困難な課題が見られるが、読者との関係の直接性をテキスト内に築こうとすると同時に、視聴覚に訴えかける手法が採用されている。また、語り手の視点の複数化や、映画的とも言える語り手の視点の登場人物との同一化が見られる。出来事に対する判断や登場人物の心理の描写を、語り手自身ではなく、登場人物に委ねる手法が採られ、そのための会話や書簡等の文書挿入の多用が見られる。結果として、語り手の視点が作者自身から離れ、粗雑ではあるが一種の客観描写になっている。単独の語り手からの脱却という点で、「語り手という邪魔者」(*l'ingombrante figura del narratore*) を物語内でいかに抑制するかという技法上の問題をヴェルガは初期作品において示している。

『罪深き女』にも、語り手の役割への継続した取り組みが見られる。描かれるのが内的情動の原因ではなく結果となっているゆえに、語り手から浮かび上がる客観的現実と主題たる主人公の情動の関係が転倒され、それゆえ作品全体としてはその内的情動こそが「現実」となり、よって、現実を語るはずの語り手と語るべき題材との関係が重要となる。本作品冒頭部から明らかなどおり、語り手は枠組みとしての二次的な存在であり、物語の構成をつかさどる語り手と作者の分離が第七章までの特徴であり、書簡からなる第八章における語り手の消失、すなわち物語を提示する役割の放棄は、ヴェルガにとっての物語構成上の困難を示している。結末部である第九章では、物語外から語り、自身の解釈を介入させる語り手が見られる。本作品において

---

は、客観性を志向する手法的探求が形式面で指摘できるものの、従来の語りがいまだ見出され、後続の『山雀物語』では書簡を、『エヴァ』では会話を中心にした創作を行なうことで、物語の実現を人物に委ね、語りを語り手から遠ざける手法の確認作業を行なっている。

『エレナの夫』は、『マラヴォリア家の人々』で商業的に失敗させたトレーヴェス Treves 社に対する償いとして創作された。語り手の存在を強調する表現など最初期から、来るべき『ドン・ジェズアルド親方』に至るまでの諸作品の要素が混在しており、語りとしては『マラヴォリア家の人々』の多くを受け継いでいるが、一步後退している。Cfr. L. Fava Guzzetta, *La mano invisibile. Costruzione del racconto nel Verga "Minore"*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1981 (la citazione da p.47).

- 11) 『罪深き女』から『エロス』までの諸作品に、物語の多様な伝統的規範の利用と共に、客観的語りを実現するプロセスを見出している。この過程は、時に流派としてのリアリズムとして、時にヴェルガ自身の生と真実の自覚により活性化されたリアリズムとして捉えうるため、ヴェルガによる客観主義の探求は複雑なものとして表われると述べている。そして、『エレナの夫』は「敗者たち」二作品間の文体の差異に対する理解にとって基本的なつなぎ目として作用すると評価している。Cfr. E. Sarno, *Verga. I romanzi uniformi*, Salerno-Roma, Ripostes, 1987, in particolare pp.57-80.

サルノの論考は、「敗者たち」二作品を除いた『罪深き女』から『エレナの夫』に至る諸作品の語りに焦点を当てた研究を行なっているが、各作品に用いられた技法を詳細に考察しており、純粋な意味で語り的手法に特化した研究であり、参考にすべき点が多いと言える。

- 12) 『エロス』を除く「上流社会作品群」と『ネッダ』を採りあげ、その語りに焦点を当てた考察を行なっている。論旨は以下のとおりである：

『罪深き女』においては、語り手と物語構成上の特質と課題、後続作品に引き継がれる「心の神秘」という主要なモチーフをはじめとする微細な物語要素、形容詞等の用語選択と人物描写の関係が作品を理解する手掛かりとなる。考察の基軸とするのは、性格・内面や外見に対する二律背反的な両極を有する表現の分析である。その反復的使用は物語を推進する原動力となっている。また、「暖炉 *focolare*」が代表する「家」と、「外」という場所の人物の感情に対する影響、およびその象徴的機能を指摘すべきである。また、対象となる作品群においては、物語要素として「私 *io*」が絶えず織り込まれていることも特徴である。本作品の人物描写の用語は二律背反的であり、かつ他の人物による受容を通じたものとなっていて、そのため人物像の構築を読者にゆだねる結果をもたらしている。また、執拗な外見描写は、他の人物による受容の追体験と、物語内で主人公ピエトロを驚愕させるためになされている。心理描写は、外見同様両極を有する描写であると共に、地の文における語り手による疑問形の使用は反復的な内面描写であり、一種の自由間接話法である。また、外見と仕草の反復的描写には、人物の内面の示唆が込められている。

『山雀物語』は『罪深き女』の再構築であり、書簡体であるため外見描写はなく、決闘をはじめとする非日常的要素もない。しかし、両極をゆれる構成は前作同様である。反復描写される事物、仕草等の描写は、語りの緊張をメタファーとして具体化している。

ミラノ時代の諸作品において、『エヴァ』には両極の提示から物語を展開させるのではなく、主人公をはじめとする中心的人物たちの心理的特質への関心から物語の緊張を作り出して

---

いる。本作品は語り手としてのエンリーコと「私 io」からなるが、この「私」は実質的に作者ヴェルガである。

翻って、『ネッダ』は明確な二項対立的ダイナミズムからなる。序文の暖炉という静と追憶から生まれる動、ネッダの生の安定的要素と動的要素、平然さと弱気の間を揺れる性格、これらの両面性を原動力とするのが本作品である。また、多数の人物からなる物語を構成する「声」の存在も指摘すべきである。

『現実の虎』においては、登場人物の心情が風景描写をとおしても表現され、物語が登場人物たちの間の関係性からではなく、主人公ジョルジョの内面から生まれている。

Cfr. R. Petrillo, *Itinerario del primo Verga. 1864-1874*, Catania, Fondazione Verga, 1987.

13) カターニア時代から『レイラ侯爵夫人』までのヴェルガの全創作活動を対象に、ナラトロジーの観点から詳細な研究を行なっている。論旨は以下のとおりである：

カターニア時代の作品には「語り手＝読者」という構図が見られ、同時に語り手の位置という観点から見れば、語り手が物語世界の内部と外部両者に位置しており、外部の語り手は全知性をとおして登場人物の声を代理する機能も有する。

「上流社会作品群」においては、言説の信憑性に基づくリアリズムを追求し、物語と現実の必然的關係を序文で強調する傾向がある。物語言説の外部に現実性の根拠を置くため、言説はその目標たる現実性に対して従属的となる。『罪深き女』では語り手における「私」とライモンドという二重性、すなわち現実と言説を仲介する一人二役の語り手が存在している。『エヴァ』においてヴェルガは、文学の社会的意義を考慮し始め、物語の真実性は出来事の詳述ではなく、読者の物語受容の中に生じると意識し始めた。また、作品で採られた物語世界内の語り手は社会心理への深い意識を有する文学的選択の結果であり、これが作品の構成目的となっている。

『現実の虎』においても物語内部の語り手が採用されているが、その視点は外部化し、分析的であるため、語り手は物語対象からは距離をとっており、物語の再構築と自身の意見を挿入する役割を有している。文学における「現実」の探求は、『罪深き女』においては主人公が友人ライモンドに告白した情熱の真正さに置かれており、次いで『エヴァ』では知られざる社会的真をめぐってなされ、『現実の虎』においては人間の情熱をめぐる一つのケースを描く語り手の認識と提示の方法をめぐってなされているとし、これらの作品を通じて語りの視点は複数から単一へと変化していく。そして、「上流社会作品群」の最後に位置する『エロス』において、ヴェルガは初めて物語世界外の語り手を配し、内的視点による判断や感情の強調の回避を目指す「客観的」な語りを実現した。語り手の介入は物語の決定的分岐点に限定され、主人公の本性を明らかにする心理状況に焦点を当てるときにその介入の多くを割くこととなる。また、物語の進展にしたがい、主人公が自己の生の条件を批判的に意識していくにつれて、語り手の視点に近接するという性質が見出される。

『マラヴォリア家の人々』については、各章ごとに考察を区分し、語りの特性に目を向ける。その語りは没個性の実践の一つの極限であり、中心のある語りではなく、部分的断片的言語行為の中で絶えず移動を伴う語りである。登場人物の描写と彼らの発話から全体へと広がる脱中心的力が見られ、具体的には、人物たちの輪から出ることなく直接話法と地の文を暗示的につなぐことで、語り手の位置を彼らから距離をとりつつ安定させる技法や、表現の反復によって異なる場面をつないだり転換したりする技法が見られる。また、語り手の介入なく物語の意味

---

が浮き上がる仕組みが、寓意的語彙の反復的使用に見出される。それらの語彙の使用は、物語世界の内と外という物語の根幹にかかわる区分を明らかにすると共に、人物の内面の移ろいにも関わる。そして、最終章のントーニの描写に、本作品で採られた物語内に据えられた視点とは異なる語りの提示、次作へとつながるより広い視野を持つ語りへの示唆を読み取ることができる。

『ドン・ジェズアルド親方』では、『マラヴォリア家の人々』での物語内の語りとは異なる語りが行われているが、それは物語に表われる様々な階層の人物たちの環境や心理や言葉遣いを内包する語りが必要されたためである。また、物語冒頭から主人公に焦点は当てられず、読者は徐々に彼の置かれた環境を理解する。しかし、実践される語りは、作品を超越する作者としての語りとは異なる。主人公以外の人物の内面を表現する際には、全知的な直接表現や直接話法に過度に委ねるのではなく、その内面を示唆する表現を用いている。作品の語り全般の特徴としては、物語内容を認識させ、物語の流れをつないでいく語りの焦点は登場人物たちの言葉や考えに当てられており、その結果、引き続き語りの視点は物語内にあるが、語り手は固定された同質的性質を有するのではなく、絶えず移動する中心となる。主人公は物語を推進する中心的存在ではあるが、固定した中心ではない。そこから生じる困難が、本作品の実験性である。ただし、語りにおける主人公の中心的役割は、彼が死を迎える最終章では中断し、語りはパレルモのレイラ侯爵宅の使用人たちに委ねられるが、その語りの変化自体が主人公の疎外というテーマを浮き彫りにする。

Cfr. S. Blazina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.

- 14) ヴェルガの没個性の特質に関して、作者より上位の視線の表れとしてのテキスト形式の重層性を指摘している。その考察の起点として、作品序文や書簡における理論的言説と、エクリチュールという具体的行為との間の矛盾を分析し、その上で語り手の視点と作家との関係がヴェルガにとっての中心的課題であると述べている。同時にこの優れた研究においては、登場人物たちの内面が表現される際の、用語、語り手の位置、語り手と「内包された作者」との関係が常に考察の対象となっている。論旨は以下のとおりである：

『山の炭焼き党员』では全知全能性を有する伝統的語り手が、常に作品全体の構成者として振る舞い、その語りには演劇性という性質も見出される。詳細な内面描写を行う際には、しばしば語り手が登場するが、他方では内面描写を躊躇し、さらなる描写を放棄する場合も多く見られる。これは、ヴェルガが目指した登場人物との同一化と矛盾していると考えられる。『ラグーナにて』では、証人としての語り手による物語の実現が目指されている。しかし、挿入された書簡体と対話の優勢は、物語の実現を語り手から奪うという点で、ヴェルガにとって解決できない技術的問題を提示している。

『罪深き女』の語りは、出来事の実在性をめぐってなされる。物語内容と言説の関係が作品の課題である。物語内に表われる全知性を帯びた語り手「我々」に対するライモンドの役割は、情報と書簡の提供者という役割である。語り手は、主人公たちの心理への注意を保ちつつ、物語を構成する。語り手は、序文から想定される認識が限定されているはずの「私」という役割を担っているとしても、その性質は全知的となっている。物語内に位置する語り手であることは、内面描写に対する判断・解釈の直接性を保証している。しかし、この語り手は書簡体によ

---

る一人称語りとメタ物語レベルの間の中途半端な語りを行なっていると評価できる。

『エヴァ』は、物語内存在の語り手「私」と独白する主人公という二つの視点から構成されていることが特徴である。語り手は出来事の証人として機能している。この構造のもとでは、作品の中心を占める独白によって主人公の感情の発露という面が強調されるが、同時に主人公の愛をめぐる「幻影」と「現実」の間の乖離を引き起こすこととなる。書簡体の『山雀物語』は主人公の心を中心に据えることで、言語の感情面の機能が他の機能を無化している。

『現実の虎』では、主人公の友人としての語り手「私」が配され、物語の筋と解釈を提供する存在となる一方、出来事から距離をとることをとおして、登場人物からの距離が可能にする視点の可変性を伴う心理分析を行なっている。『エロス』では、物語外にある三人称の語り手が初めて採用されている。語り手がテキストに介入する時には物語のモラルを際立たせ、読者にその解釈を判断させている。内面描写においてはいまだ語り手の全知性が残存している。主人公に作者の批判的精神を負わせてもいるため、語りの中立性や、解釈の放棄は困難となっている。そのため、没個性を目指してはいるが、結果が伴っていないと言える。この現象は『ネッダ』についても同様である。

短編集『田舎の生活』では、物語世界内の視点を採用し、語り手と「内包された作者」の差異が見られる。『牧童イェーリ』 *Jeli il pastore* で見られる視点の複数性は作品に込められるイロニーへとつながる。『赤毛の悪童』では、物語の時間と語りの時間に差異があり、動詞の時制は物語の時系列に従うよりも、主人公達の心理的描写の要求に従う。また、「内包された作者」の存在は倫理的であり、その存在は主人公と語り手の間の視点の相違や一致以上に、語りを変化させている。『雌狼』 *La lupa* では、物語世界内から語る語り手と「内包された作者」の対立が見られるが、後者は距離を伴って物語を眺め、象徴的語彙の反復を通じて、テキストの底流を作り出している。

『田舎物語』においても語り手と「内包された作者」の弁証法的関係は継続している。『マラリア』 *Malaria* では登場人物たちを取り巻く風景が主人公として機能し、その機能は知識階級の声によって一層強調されている。

上記二つの短編集の特徴は、『田舎の生活』には予弁法 (*prolessi*) が、そして『田舎物語』にはアナレプシス [= 物語技法におけるフラッシュバック] (*analessi*) が多く用いられており、これらをもたらす高所からの物語構成によって、物語の自律性というヴェルガが目指した「幻影」の仮面をはぐという点で、自ら生成したかのように受容されるはずの作品の時間的継続性が中断されることは、語りの手法という観点から見たとき意義深い示唆を与える。

『マラヴォリア家の人々』の「集団」 (*coro*) としての語り手は部分的にのみ、エクリチュールの多面的地平を伝えている。語り手の機能は、登場人物達との関係だけではなく、「内包された作者」との弁証法的関係において捉えられるべきである。登場人物達との関係における語りの多面性という点では、語り手は無名的で、村の民衆の代弁者として機能しており、「*povero*」等の形容詞の使用は、語り手の視点を登場人物たちの視点の中で無化するというよりも、その中に共存させている。また、縮小辞の使用は物語のコンテクストに見合う「客観的」な言及として機能している。そのような語りは、人物への共感を表すと共に、疑似的な客観性を有するが、それは語り手の言説を、登場人物の感情・思考と語り手の考えの間の明確な相違が存在しない相に留めることになる。語りの全知性という点では、登場人物の内面を明示することと、

---

物語の展開を予告する予弁法の使用が挙げられるが、いずれも物語よりも上位の存在（＝内包された作者）を示唆している。

『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』の間の諸作品では、ヴェルガが継続して自らの手法を発展させていったとは言えない実験がなされている。『エレナの夫』では「創造神」としての語り手が置かれ、短編集『道すがら』 *Per le vie* (1883) では語り手のテキスト内における明確な存在は低減され、短編集『さすらい』 (1887) における語りは、追憶の招く憂鬱が内面を表現する言語を要求する点で、語り手の参加を必要とする。

『ドン・ジェズアルド親方』に関しては、従来の研究では物語世界内に位置した民衆的語り手と頻繁な移動を伴う視点から、その語りは作者の世界観に一層近接したと評価されているが、実際には物語世界及び人物へ近接する語り手と、批判的立場に立つ語り手の両者の折衷が見出される。しかし、内面の表現は暗示的な仕草に委ねられ、その結果自由間接話法が『マラヴォリア家の人々』と比較すれば減少しているが、そのことはヴェルガが人物の内面に対して異なるアプローチをしていることを示している。これは、人物の内面を描く困難さがヴェルガに残存していることを示している。

未完の『レイラ侯爵夫人』でヴェルガは、台詞等に明示されない暗示的な内面を、言語化しうる表面的なレベルに浮き上がらせる困難に直面した点で、「敗者たち」前二作品にも増して語り手の位置という問題に直面した。

自らの劇作品『裏切り』の同名小説版においては、語り手の解釈が加えられることもあるが、言いえぬ内面は仕草をとおして描写され、行為と台詞は登場人物たちの視線にさらされることで、テキストの解釈は読者に委ねられる。本質的に演劇性を帯びる本作品においては、その全体に満ちた会話が物語の客観性を映し出している。

Cfr. A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, in particolare pp.15-93.

15) ヴェルガの全創作活動を対象とするロ・カストロの研究の論旨は以下のとおりである：

『罪深き女』における「証人」の創造による出来事への中立的視点の確立は、ヴェルガが自然主義へ進む起点となっている。『山雀物語』の書簡体は、人物の意識レベルへの降下によって、その人物に語り手の任務を担わせ、その人物の位相へと語り手を変位させた。『エヴァ』は、序文の精神を体現するために判断を排した語り手が課されており、告白する主人公とそれを聞く語り手という二つの視点によって紡がれている。以後は、『エヴァ』までの作品に目立つ誇張的な表現を抑えた語り手を実現することと、観察という手段を洗練させることが課題となる。『ネッダ』においては、作者が表われるといういまだ伝統的な語り手が見られる一方、描かれる物語舞台へ近接した表現の使用や、登場人物の視点への下降などの新たな要素も見出される。

そして『エロス』において出来事の外部に語り手が据えられるが、語り手が自らの判断や解釈を述べる点で没個性的語りとは異なる。しかしその語りは、物語を推し進める全ての心理面を明かすのではなく、観察的な分析にとどまり、その隠された意味を暗示する細かな要素を提示する点で、読者に推測することを促している。物語の全てを明示しないこのような非全知的語り手は、人物と同じ視点で物語っていると言える。『現実の虎』では、再度証人としての語り手が採用されるが、出来事に直接関わっているのではないため、物語を単に提示する役割を持つのみである。

---

短編集『春、その他短編』 *Primavera ed altri racconti* (1876) では、物語における語り手の位置や一人称・三人称の語り手等に関する種々の実験を行ない、短編集『田舎の生活』では作品内への作者の介入としての技巧や不自然さに抗する手段として没個性的描写を試み、物語世界と固く結びついた視点、物語世界内の視点の採用を実験している。

『マラヴォリア家の人々』に関しては、真の主人公は舞台となる村そのものであり、作品の語りはその集団性を明らかにする。その語りは多数的であり、視点は村の一部や個々の人物に割り当てられることによって動きを伴うものとなる。そして、同一の表現が反復されることで語りの集団性が確定され、同時に物語を条件づける村内の同質性が浮き彫りとなる。また語り手は人物の内面に無頓着で、感情は態度や仕草によって示唆されることとなる。また集団的語り手は、その土地独特の表現を用いることでローカルな性質を帯び、物語をなす細部から推測してその物語の行く末を語る場面も見られる。物語の時間は、第四章まではゆっくりと流れ、その後物語が進行するにつれて時間の進行も加速していく。

『エレナの夫』では、舞台となるより上流の社会に見合った単一的な語り手を配し、道徳的見解や市民階級に見合った判断を挿入する。語り手は出来事に参加しているという視点から語り、自由間接話法を多用する。語りの客観性は、物語世界内に存在する登場人物の主観的で視野の限定された内面に基礎を置かれ、そのためエレナの不貞も明確には描かれることはない。物語内に据えられた語り手は、その観察しうる事象から事態を示唆できるのみである。

短編集『田舎物語』では、物語の多くで自由間接話法を通じた登場人物の視点からの語りを採用され、自己言及的であると同時にその人物の自己中心的思考を際立たせる。しかし、語り手自身は彼らに与せず、地の文では舞台となる村の良識から語る。

『ドン・ジェズアルド親方』では、舞台となる村における均一性の欠如から語りの視点の断片化が生じる。自由間接話法の使用は個々人の様々な思考を書き写す手段となる。語り手は自覚的で懐疑的な観察者となるが、中立ではなく、場面のグロテスクな面を強調する寓意的な言語によって主観的に物語の細部を書き写す存在となる。そのような言説では、登場人物を取り巻く言葉にされない暗示的な事象や心理が語りの重要な対象となる。こうした語りを行なうヴェルガの意図は、舞台の観客に見せるような表現を実践することであった。

短編集『ダルチェ船長の思い出』では没個性的語りを目指しつつ、登場人物たちの振る舞いや言葉に潜む曖昧さと偽善の表出を目指して、主人公の一人称語りや書簡体、上流社会に属する第三者としての語り手など、種々の語りを実験している。また、短編集『ドン・カンデローロ劇団』では夜会の出席者の一人であるかのような観察者としての語り手が配されている。

Cfr. G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001.



## 第1章

### ヴェルガの「詩学」

#### — 「真実」あるいは「幻影」をめぐって —

ジョヴァンニ・ヴェルガの初期作品からヴェリズモ作品への「転換」をめぐっては、主に『ネッダ』 *Nedda* (1874) に関する解釈を中心に長く議論が続いている。クローチェおよびルッソは、ヴェルガのリアリズムへの転換を示す作品として『ネッダ』をあげている<sup>1)</sup>。しかし、ヴェルガは初期作品においても『ネッダ』同様シチリアを舞台として採り上げており、舞台としてのシチリアに、つまり物語内容としてのシチリアに注目しすぎることは、ヴェルガ自身のヴェリズモという新たな物語技法を自覚する過程を誤って解釈する原因となる恐れがあるだろう。確かに『ネッダ』はその後のヴェリズモ作品の主要な特徴であるシチリアの田舎の民衆を描くという「転換」の契機となっているのは否定できないであろうが、一方でルッソ自身もこの作品が初期作品に近い要素を多く備えていることも指摘している<sup>2)</sup>。また、マシエッロは、『ネッダ』ではなく短編『夢想』 *Fantasticheria* の発表された1878年に、ヴェルガの「転換」を見ている<sup>3)</sup>。これに対して、ロ・カストロは『ネッダ』を「転換」点とみなす視点を、内容に注目した視点であるとしている<sup>4)</sup>。ロ・カストロが述べるように、『ネッダ』はヴェルガがヴェリズモの核心たる没个性的方法を自覚する以前の作品だからである。いずれにせよ、ある一時期にヴェルガが文学的「転換」を示したとするのは性急な視点であろう。そして、決して線的に、あるいは順調に自らの「詩学」を発展させていったのではないヴェルガの文学活動を、その「頂点」と目される没個性の自覚から遡行する形で捉えようとするならば、まとまった小説論として自説を展開することのなかったヴェルガの断片的言説を組み立てる以外には、彼の「詩学」を解き明かす方法は残されていない。

よって本章では、ヴェルガの「転換」を一点に絞るよりも、自らの小説理論に触れる序文あるいは小説本編とは独立した導入部を持つ作品、および書簡等を参考にして、彼の「詩学」がどのように形成されていったのかに焦点をあてて考察を進めたい。なお本章で考察する対象は、連作構想「敗者たち *i Vinti*」の第二作『ドン・ジェズアルド親方』 *Mastro-don Gesualdo* (1889) 前後までのヴェルガの「詩学」としたい。というのは、ヴェルガの創作活動の中心であるこの連作構想が、『レイラ公爵夫人』の未完成をもって『ドン・ジェズアルド親方』を最後に未完となったためである。さらには、『ドン・ジェズアルド親方』出

版翌年の 1890 年の書簡において、本章で主に考察する『マラヴォリア家の人々』 *I Malavoglia* (1881) 前後のヴェルガが到達した「詩学」とほぼ同様の意識で『ドン・ジェズアルド親方』を創作したことを書簡で述べているからである<sup>5)</sup>。

## 1. 『山の炭焼き党员』、『罪深き女』、『エヴァ』より

小説を執筆し、世に問うという意味でヴェルガが作家としての活動を始めたのは『山の炭焼き党员』 *I carbonari della montagna* (1861-62) によってである。その出版にあたってヴェルガは「宣言 Manifesto」を記している。そこには、祖国統一のために尽くすという愛国主義的主張が並ぶが、同時に小説執筆にあたっての決意も読み取ることができる。「宣言」には、「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」<sup>6)</sup>と述べられている。この「登場人物達の心の奥底の生活に入り込み」語ることの具体的詳細はこの「宣言」には記載されておらず、いかなる方法論的観点からヴェルガがこのように述べたのかは明らかにならない。実際には、『山の炭焼き党员』で見られるように、登場人物達の内面の詳細を作品全体の構成を熟考することなく記述することを、結果的には示していることになる。心理状態を詳述することによって、若きヴェルガは読者を作品に惹きつけ、また物語の展開に説得力を与えられると考えたのであろう。

「宣言」は続けて次のように言う。

そして我々は、出来事の情景と心の物語を提示する。心の物語を、[その心が抱く] 高潔な目標において、英雄的感情や様々な情念に彩られて展開したままにお見せしよう。

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.<sup>7)</sup>

ヴェルガが『山の炭焼き党员』で描く愛国主義的主張は、主人公の自己犠牲の上に成り立っている。それと同時に、主人公はある少女に惹かれもする。それらが「英雄的感情や様々な情念」の一つであることは確かだが、ここではこのような物語内容ではなく、その物語をヴェルガが「展開したままに (quale si sviluppò)」提示しようとする決意していることに注目する。というのは、物語を進展するそのままに表現することが、実際本作品においては「情念」と「出来事の情景」の稚拙な言語化を結果的に意味していようと、この意識は

形を変えつつもヴェルガの創作活動をとおして見出される特徴だからである。ヴェルガは、カターニア時代の作品においては「語り手=作者」が登場人物達の感情を共有することによって自らの内に醸成する物語をあるがままに表現しようとし、後のヴェリズモ期の『マラヴォリア家の人々』では物語世界内の価値観を備える語り手が物語を展開することにより、あたかもその物語が自然発生的に生成したかのように創作しようとした。その語りの違いは、作者ヴェルガと、語り手及び物語世界との距離に由来すると言えよう。すなわち、カターニア時代のヴェルガは自身が語り手として人物に同化することでその距離を無にしようとし、ヴェリズモ期には物語と語り手という「形式」を客観的に捉えることで作品から距離をとったと考えられるのである。

こうしてカターニア時代のヴェルガは、登場人物の感情を、語る者自身が共有するという形で、小説の創作を開始した。登場人物への感情的同一化と、出来事と心理をあるがままに映すという意識は、しかしながら、カターニア時代のヴェルガの作品がいかにかい描きものであると、後のヴェリズモ作品の物語世界内の価値観を帯びて語る語り手につながる諸要素の一つになったと考えられる。

小説に現実性を持たせようとする態度の表明は、「フィレンツェ時代」の一作目『罪深き女』 *Una peccatrice* (1866) の導入部においても垣間見られる。そこでは、主人公の友人たる語り手「私」が、物語導入部で、どのようにしてこの物語を語るようになったのかという動機を語り、次いで、いかなる意識で物語をまとめ上げたのかを述べる。

私としては、時に人物の名前を変えはしたが、諸事実をまとめる以外はしなかった。  
[…] アンジョリーニのありのままの話や、この人物が私に寄こした手紙に頼りながら、そしてそこに私のものとしては小説の上塗りとも呼べる均一な調子だけを付け足しながらではあるが。

Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta, [...]; rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendo del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo. (UP446) <sup>8)</sup>

ここには、後のヴェルガの「詩学」に繋がるような「事実 (i fatti)」や「ありのままの (nuda)」といった用語が見られる。架空の話についてはあるが、ここでヴェルガは「事実」のみを書くとしている。物語内容としては破局へと進む恋愛を扱い、かつ、後にヴェ

ルガが自らに禁じた語り手の物語内への介入もしばしば見られる<sup>9)</sup>。この作品において、ヴェルガは語り手として、「実際に」あった恋愛の報告者を想定しているために、このような介入が随所に見られるのだが、とはいえ、このときのヴェルガが「客観的」な語り手を想定していないと言えるわけではない<sup>10)</sup>。ヴェルガの意図としては、物語と語り手を分離することによって、少なくとも表面上は中立な語り手が想定されており、このことは後の「観察者」としての語り手の萌芽として捉えられるであろう。

そして『エヴァ』 *Eva* (1873) では、作品の写実性に対するさらに踏み込んだヴェルガの解釈が見られる。

さあ、物語をどうぞ。夢か作り話かはたいして重要ではない、しかし、修辞もなく偽善もない、実際あったような、あるいは、ありうるような、真実の物語を。

*Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza rettorica e senza ipocrisie. (EV89)*

ここでは、ヴェルガにとって小説がどのようなものであるかが述べられていると同時に、今後ヴェルガが模索することになる小説の真実性をめぐる「詩学」を解釈する上で指標となる兆候が見られる。ここで触れている小説とは「真実の物語」である。「真実」とは、実際あったことに限定されているわけではなく、ありうることも「真実」に含まれている。加えて注意すべきは、ヴェルガが我々に提示する「真実」とは物語としての「真実」であることである。それは、現実そのものを作品として写し取ったものではなく、この序文が語りかける「あなた」が胸のうちに抱くような虚構としての、そして可能性としての「真実」である。読者にとって「真実」であればよいのであって、それゆえに真実性を表現するには「実際あったような」物語でもよいし、あるいは、「ありうるような」物語でもよいのである。また、「修辞もなく偽善もない」は、後の没個性の概念を先取りしたかのような表現であるとも言える。以後、彼の創作理論が、「現実」そのものを描くという方向ではなく、真実性を備えた小説をいかに書くかに収斂していく萌芽がここに読み取れると言えよう。ただし、ここで言う「真実」が、ヴェリズモの没个性的描写による「真実」とは異なることには注意すべきであろう。

ヴェルガは次のように続ける。

文明とは繁栄である。そして、今日のように繁栄が絶対的である時に、もしあなたが論理に従う勇気と誠意を持つならば、その根底には物質的喜びの他は見出さないであ

ろう。我々に襲いかかる全ての生真面目さの中には、そして実利的ではない全てのもの（怠惰な芸術も加えらるとうしよう）に対する嫌悪の中には、結局食卓と女性があるだけである。我々は銀行と産業という環境〔銀行家や産業資本家が生み出す環境〕の中で生きており、そして、そのような生の過剰な横溢が、快樂に対する熱情となっているのだ。

La civiltà è il benessere, e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la *serietà* di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo — mettiamo pure l'arte scioperata — non c'è infine che la tavola e la donna.

Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita. (EV89)

ここでヴェルガは、物質的な喜びだけを求める現状を肯定しないまでも、それが現実だと見なしている。一見ヴェルガは、そのような生の現状をただそこにあるものとして認めており、それについての判断は下していないように思われる。そのような判断は、「修辞」と「偽善」であり、生の「真実」を示すのに不適切であるからであろう。しかしながら、産業化が進むイタリアにおいて即物的な快樂欲に浮かれる「あなた」に向けたこの序文からは、そのような環境に生きる人々のあり方に対するヴェルガの批判的態度がいやおうなく浮かび上がる<sup>11)</sup>。

ヴェルガが芸術に求めるそのような倫理的側面は、カプアーナに向けた書簡にも窺われる。

[...]むしろ世にまかり通る文学的盲信のために、真実として彼女〔『エヴァ』という作品〕をこのようにみだらな姿で世に出すことが相応しいのかいくらかためらいが生じます。というのは、パンをパンと呼ぶ〔齒に衣を着せない〕私が大間違いなのだし、それに、不貞を働く女性たちを憤慨させたり女衒や偽善者たちからなじられたりするのではないかと危惧しているからです。君にこの文学的スキャンダル的一端を負わせるために、君がここにいてくれればと思うのです。また、我々の実利的で快樂欲に駆られた文明の成果たるなにかの苦痛に芸術が心を揺さぶられることは本当に間違いなのかを率直な君に尋ねるためにも、君がここにいてくれればと思うのです。そして、（この感じやすくあてどない芸術が、享樂的であるためだけに一生懸命にな

っている社会の底に横たわる苦悩に目を向けようと立ち止まるとすれば) 快楽主義者たちを涙させたり赤らめさせたりするためでないとしても、少なくとも怒りで震わせるために、常に彼らの口に上る気取ったセンチメンタリズムを賞賛することが立派で気高いことなのか、それともむしろ、この快楽主義の生み出す苦痛を彼らの面前に突きつけることがいっそう立派で気高いことなのかを君に尋ねてみたいのです。

まだ迷っているのですが、おそらくファリーナに意見を求めてみるでしょう。もし君の意見も知ることができるならば、[...] 真実は偽善的である必要はないと私と同様に考えた誠実な人々もいたのだという考えは、私を十分勇気づけるでしょう。しかし、私は疑ってはいないのですが、君の友人 [=私ヴェルガ] が道理にかなっていると確信していると君は納得してくれるでしょうし、少なくとも君の友人が誠実であると、そして、とりわけ彼は偽善者たちが誠実な人に見せかけたいと思うのと少なくとも同じくらい実際には誠実な人物であると、君は納得してくれるでしょう。<sup>12)</sup>

ヴェルガがここで告白しているのは、芸術が社会にはびこる快楽欲に潜む苦悩を正直に取り上げることに對する躊躇と同時に擁護であり、彼が芸術に求める倫理的役割である。ここで彼が触れる「真実」とは、後のヴェルガが到達する没个性的手法における「真実」とは異なる意味合いを帯びており、産業化の進む社会の中で浮かれる人々に向けた、その奥底に苦悩を見透かすヴェルガの批判的意義を帯びた「真実」である。後にカプアーナに向けて、作家が「読者に代わって物語の道義的結論を下す」のではなく「物語から道義的結論を浮き立たせ、読者自身にその判断を任せる」<sup>13)</sup>と述べるヴェルガは、たとえ世の「偽善者たち」から『エヴァ』が非難されようとも、イタリア社会の底にある即物的な欲望を、転倒した形で提示しようとする。そのような(結局は「食卓と女性」に向けられるような)欲望には、産業化された社会で生きる人々の生の苦悩が常に見出されるのである。同時にそこには、生を取り巻く社会環境とそこに生きる人々の意識の根底にある物質的な欲望を冷静に見つめるヴェルガの視線と懐疑的思想がある。ヴェルガがここで提示するのは、このような社会の中に生きながら離れて概観するというよりも、その社会に文学作品を通して関わり、人々に倫理的立場を示唆しようとする態度である。

## 2. パオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡、『グラミーニャの恋人』より

1874年に『ネッダ』において初めてシチリアの民衆を描いた後、1876年2月9日付カプアーナ宛て書簡でヴェルガがゾラを「生きている小説家の中でもっとも独創的」<sup>14)</sup>であ

ると述べたように、このフランス自然主義作家はその後のヴェルガの創作理論を導く重要な存在となる。ヴェリズモに対しては言葉少なであったデ・サンクティスも、ゾラについて「作家が関わらない事物の自然な印象」を見出し、「文体は没個性的であり、事物の文体である。題材は〔作者の熱ではなく〕それ自身の熱を発している。芸術家の視線は題材には必要ではない」、「不健全な介入を伴う芸術家はもはや人間と神の間に位置する牧師ではないのです。読者は事物との直接の交渉関係に入るのです」、「我々はあまり語らず、事物に大いに語らせる。事物の涙があるのです (*Sunt lacrimae rerum* [人の世の営みに対する涙がある])。我々に事物の涙を与えなさい、あなたの涙は我慢しておきなさい」<sup>15)</sup>と述べている。

このようにデ・サンクティスも文学における実証主義的潮流を無視することはできなくなっていた<sup>16)</sup>。時を同じくして、フランスからの文学的影響の下、カプアーナを初め、スカピツリアトゥーラの作家、そして評論家達とのミラノでの文学議論も、ヴェルガの創作理論形成に重要な役割を果たした。以下の引用は、ローマの政治文芸誌 «*Fanfulla della domenica*» の1882年4月2日付文芸通信欄に掲載された匿名記事の一節である。

ある晩オレステ (すなわちジョヴァンニ・ヴェルガ) はある考えを抱いてカフェ・ビッフィにやってきた。その考えは、我々の誰にも新奇には思えなかったが、この真摯な小説家はその考えを短・長編小説に厳格に適用しようと決めていた点では、疑いなくたいへん新奇となるものだった。その考えとはこのようなものだった。すなわち、芸術は主観的であることをやめねばならない。芸術は全く客観的なものに徐々になりつつあり、なるであろう。そこには事物の涙と笑いがあるだろう。しかし書物のページからは作者の涙と笑いは消え去るだろう。そして、心理学研究が次第に容易かつ一般的になることによって、小説家は、徐々に小説が純粹で簡潔な地方記事になってしまいうまで、もはや読者にただ素描を与える以外のことはしなくなるだろう。<sup>17)</sup>

ここには明らかにデ・サンクティスとの文学概念の共有があり、フランス自然主義の作家からだけでなく、イタリア国内の文学者の影響も見られる。こうしてヴェルガは自然主義、実証主義を、没個性を基礎とする創作の指針として受容していった。そしてゾラの『居酒屋』*L'Assommoir* 出版の翌1878年に、友人パオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡(4月21日付)で連作「敗者たち」の前身「潮 *La Marea*」についての構想を伝えている<sup>18)</sup>。

この構想は、イタリア社会の各階層を描く「生存競争の一種の走馬灯」であり、「日々

のパン」から「観念的欲望」に至るまでの人間の願望の「すべての形を呈する」構想である。その「生存競争」とは、「すべての高貴なそして卑俗な欲望を通して、人類を真実の獲得へと導く摂理による闘争」である。個々の欲望を通じた闘争によって達成されるこの「真実の獲得」とは、実証主義的意味における進歩と同義であろうと理解されうる。すなわち、ヴェルガが捉えた「現代イタリア」の社会とはダーウィニズム的に捉えられた競争社会であり、その社会を描写できるのはヴェルガが「丹念な観察の純粹で明確な表出」として理解するリアリズムである。そして、そのようなリアリズムは、ヴェルガが「一言で表すならば、芸術の真摯さ」と呼ぶものである。

つまり、『エヴァ』序文でヴェルガが示唆した倫理性は、ここで「丹念な観察」によってイタリア社会の全体を提示しようとする構想へと転化する。すなわち、「銀行と産業という環境」に見出した都市における物質的欲望だけではなく、イタリアの各階層の欲望を社会進歩へと邁進する環境との関係で捉えようとする、より広範な社会的意義を有する表現へと作家を駆り立てる倫理性である。その社会を描く「各々の小説は適切な方法によって描かれる特別な様相を有する」のであるが、「適切な方法 (mezzi adatti)」が複数形であることから分かるように、各階層を描くための方法とは単一ではなく、それぞれに適した方法が存在することが含意されている。そのような小説の備えるべき形式面についてより詳細な考察が行なわれるのが、『グラミーニャの恋人』*L'amante di Gramigna* の冒頭部である。

『グラミーニャの恋人』の冒頭でヴェルガは、没個性に基づく創作理論について論じている。この一節は、友人サルヴァトーレ・ファリーナに向けた献辞という形式を表面上とってはいるが、ヴェルガが自らに課している創作上の姿勢であると理解できる。重要なのは、読者が作者という媒介を経ずして直接事実と向き合うということに小説の価値を置いていることである。ヴェルガにとって、小説の価値とは作者の存在あるいは介在が作品に感じられないほど、作品がそれ自体で存在価値を持つことにあると言える。作品と読者の間の作者という媒介の否定は、主題に対する作者の判断や意味づけの否定につながる。同時にそれは「丹念な観察の純粹で明確な表出」をより具体的な方法として定義したものであり、またここで「真実」とは『エヴァ』における倫理性を負ったそれとは異なる、作者の意図の介在しない「むき出しで純粹な事実」(il fatto nudo e schietto) (TN202)という新たな意義を持った「真実」となる。そして、そこで言及される「その事実を、作者のレンズを通して本の行間に探すことなく」(senza stare a cercarlo fra le linee del libro,



attraverso la lente dello scrittore)(TN202)、「真実」と向かい合うという没個性の概念は、創作上の形式的条件と共に、以下の第三段落において詳述される。

他方私は信じているのです。芸術作品のうち最も完全で人間的な作品である小説の勝利が達成されるのは、その小説内部で各部分の関連と結末が完全であるため、その創作過程が人間の情念の発展そのもののように神秘になるであろう時なのだ。そして、その形式の調和が完全で、その[捉えられた]現実の純粋性が明白で、そのあり方と存在理由が必然的であるために、芸術家の手が完全に目に見えなくなり、小説が現実の出来事の刻印を持ち、そして芸術作品が自ら出来上がったように、その作者との接点を一点も残さず、自然物のように自発的に生じ成熟したように思われるのだ。作品が生まれた心のいかなる刻印も、それを垣間見た目のいかなる影も、創造主の「あれよ」のごとく最初の言葉をつぶやいた唇のいかなる痕跡も、作品はその生き生きとした形式の中に留めないのだ。芸術作品は、自らの[存在]理由のために、そしてあるべきように存在するという事実、存在することが必然であるというただその事実のために、生に脈打ち、不変であるのだ。まるで、作者が神聖な勇気を奮い立たせて、自らの不滅の作品の中に消えてしまう場合には、そのブロンズ像が不変となるように。

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale. (TN203)<sup>19)</sup>

ヴェルガの創作にとって中心となる概念が、ここで提唱されている没個性である。長くヴェルガを捉えていた、芸術は「真実」であるべきという概念は、この一節において、小説が備える形式論へと展開されている。現実性を備えた「真実」の小説にとって最も重要なのは、作品自ら生成したように見える、その象徴としての作者の痕跡の消失である。「芸術家の手が完全に目に見えなくなり」、「作者との接触点を一点も残さず」、「作者が[…]自らの不滅の作品の中に消えてしまう」というように、作者の痕跡の消失を反復していることからヴェルガにとってこの概念が重要であることが分かる。

加えてここでヴェルガが述べているのは、没個性を達成するための条件である。没個性とはつまるところ、象徴的表現であり、その概念のより具体的な内容は、条件として述べられている小説「各部分の関連」とその効果としての「現実の出来事の刻印」を作品が備えることである。第二段落においてヴェルガは、「過去の偉大な芸術家達は、殆ど神的と言えるほどの直観によって、破局の効果や心理的結末の効果を抑えてきた。しかし我々は、あえてそのような効果を犠牲にし、むしろその効果を生ずるに必然的かつ論理的な展開をめざそう。そのような展開は、意外性とドラマ性は低いが、それでもやはり宿命的なものを帯びている」<sup>20)</sup>と述べている。すなわち、作品はそれ自体で成立したかのように見えなければならないが、一方でヴェルガは、作者が作品に与える論理性についてはその必要性を認めているのである。ヴェルガがここで触れているのは、作品に対する作者の役割であると言える。作者は、作品が「宿命的なもの」と「現実の刻印」を持つように、つまりは「芸術作品が自ら出来上がったように」、小説各部を関連させることによって作品に論理を与える役割を負う。それゆえ作品中に語られる登場人物の運命は「論理的な展開」を持たなければならないのである<sup>21)</sup>。このとき作者は、作品に自らの介在が残らないような方法で創造するという新たな倫理性を負うこととなる。こうしてヴェルガの関心は、「真実」を示すために、『エヴァ』序文で語りかけた「あなた」に産業化社会の苦悩を示唆することから、作品そのものをどのように芸術家が組み立てねばならないかという小説の方法論へと変容したと言えるであろう。

しかし、ヴェルガはここで、作者が与える小説の形式に関しては、「各部分の関連と結末が完全であるため、その創作過程が人間の情念の発展そのもののように神秘になる」と述べるだけで、それ以上の説明はしていない。直後にも同様に、「形式の調和が完全」とあるが、いずれにせよその完全さがどのように達せられるのかは述べていない。ヴェルガが「神秘」と言っているように、小説形式の合理性を確保しようとしても、その客観的条件を示すのは不可能であり、それは創作することによってしか示しえないと考えたからで

あろう。ただ明確なことは、この献辞でヴェルガが、「情念がその隠された歩み、つまりはしばしば矛盾するように思われるその錯綜において、もつれ、絡み合い、成熟し、発展する神秘的な過程は、今後もまだ長く、物語の主題と呼ばれる心理現象の力強い魅力を築いてゆくであろう」<sup>22)</sup>と述べているように、人間の情念のごとくその生成過程を目にすることのできない小説を目指していることである。すなわち、「神秘」という語に、作品が有する独自の自律性、つまり作者が消失するという神秘性という意味が含まれているとも言えるであろう。ヴェルガが上述の一節で触れている「神秘」とは、小説が「自然物」のように存在するために作者の痕跡を残さないような「創作過程」を指している。実際に作品を創作するのが作者であるにせよ、その過程が作品からは窺われない、とはいえ作品構成には論理性が必要であるという相反する課題に直面したヴェルガが選択した語が、「神秘」であったのであろう。いずれにせよ、小説の形式を客観的に示そうと論理性を主張しながらも、「神秘」を持ち出さざるを得ないことに、ヴェルガの創作理論確立への執着と困難があると言えよう。

ただし、注意しなければならないのは、当時の実証主義思想においてもこの「神秘」という語がたびたび用いられている点である。観察可能な対象のみを関連付け、法則化するというこの思想において、当時解明不可能な現象についてはこの語が用いられている。コントは『実証精神論』で次のように言う。

一言で言えば、人間の知性の成熟期を示す根本的の革命とは、本来いかなる分野についても決定の不可能な、いわゆる「原因」を追求することをやめ、その代わりに「法則」、すなわち観察された諸現象間の恒常的関係のみを追及することにある。それが、小さな事実であろうと高度な事実であろうと、つまり、衝突や重量のような事実についても、あるいは思惟や道徳のような事実についても、人間は、それら事実の出現に特有のさまざまな相互関係を認識できるだけであり、それらの事実の発生の神秘に立ち入ることはできないのである。<sup>23)</sup>

またスペンサーは次のように言う。

普遍的原因が実在として求め得ると考えてはならない。これを行なうことは、人間の知能を絶対的に越える究極的神秘を解くことであろう。

同じく、

絶対的知識が不可能であることを、彼〔証拠がどこに導こうと、それに従うことで満足する誠実な科学者〕だけは本当に見る。すべてのものの中に測り知れぬ神秘があることを、彼だけは本当に知っているのである。<sup>24)</sup>

コントやスペンサーが現象に内在する根本原因の追究不可能性を「神秘」と表現するよ  
うに、ヴェルガも「物語の主題」たる情念の発生過程およびそれに類似すべき小説の創作  
過程を「神秘」と称しているのである。実証主義においては、ただ観察あるいは人類の経  
験によって明らかになることから法則を発見するというところに重点が置かれているため、  
形而上的な原因追及は放棄されることとなる。その思想が、実証主義の時代に生きたヴェ  
ルガの創作理論に影響していることは、きわめて確からしいと言えるだろう<sup>25)</sup>。こうして、  
ヴェルガはいかに小説の主題を「観察」するかということに重点を置く序文を『マラヴォ  
リア家の人々』において記すこととなる。

### 3. 『マラヴォリア家の人々』より

「敗者たち」と銘うたれた連作の第一作である『マラヴォリア家の人々』の序文におい  
ては、『グラミーニャの恋人』冒頭部分で重点的に述べられた小説の形式面についてはそ  
れほど詳論されておらず、主に主題となる対象を捉える作者の姿勢に重点が置かれている。  
そして、『グラミーニャの恋人』でいくぶん抽象的に形式化されていた創作理論が、「敗  
者たち」、特に本作品の創作においてどのように適用されるのかが、より具体的に述べら  
れている。ここではまず、ヴェルガの小説形式に関する議論を考察する。

これらの絵画が行なう芸術的再生が正確であるためには、慎重にこの分析の規範に従  
うことが必要である。すなわち、真実を示すために真摯であることが必要なのだ。と  
いうのは、主題自体の各部分が主題全体の説明に対して必然的であるのと同様に、形  
式は主題に内在しているからである。

Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire  
scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità,  
giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è  
necessaria alla spiegazione dell'argomento generale. (MV430)

「真実」を示すために小説の各部分が関連していることは、『グラミーニャの恋人』で

も示されていた。しかし、そこで「神秘」とされていた小説の生成過程が、ここでは主題との関わりで説明されている。ヴェルガは、「形式は主題に内在している」と言う。『グラミーニャの恋人』でヴェルガが触れていた作者が作品に与えるべき「論理的な展開」を考慮するならば、「形式は主題に内在」しているが、主題に沿って作品の構成を行なうのはやはり作者ということとなる。ただし、ここでヴェルガが主張しているのは、結果的に作品を構成した作者の痕跡が消失するほど、主題に応じた適切な形式が必要とされるということであろう。

序文において、形式の各部分の関連について述べられているのは、この一節だけである。具体的に作品を示す以外に、作品の各部分の関連を明示することは不可能であるがゆえに、そして『グラミーニャの恋人』でヴェルガが述べたように小説の形式面の条件が創作過程の「神秘」であるがゆえに、この序文において彼はこれ以上の形式的条件を説明しようとはしない。その意味では、「神秘」も「内在」も、科学的・客観的に創作の前提を明らかにしようとするヴェルガの困難を物語っている。ヴェルガの小説に対する姿勢である「真摯」さが、ヴェルガにとっての小説形式の説明不可能という困難な条件を露呈させたとも言える<sup>26)</sup>。

そして、「形式は主題に内在している」と言う時、主題を見出す作者が問題となるであろう。作品から作者の痕跡が消えることを目指そうとも、その作品を書くのは作者に他ならないからである<sup>27)</sup>。そのために、ヴェルガは、描く対象を捉える作者の位相について考察し、客観的たることを重視している。それは、小説を「分析」と称していることから、序文冒頭において「真摯で感情を差し挟まない研究」(lo studio sincero e spassionato) (MV429) と述べていることから明白である。ここで「研究」の対象となるのはマラヴォリア家の運命であるが、客観的であろうとする作者の姿勢は、本作品に限定されるものではないであろう。それは、この序文において、対象を捉える観察者としての姿勢がより一般的な立場で語られていることにも表れている。

進歩の達成へと至るために人類は、運命的な、絶えることのない、しばしば困難で熱狂的な歩みをたどる。その歩みは、遠くから全体として眺めれば、その結果においては壮大である。その歩みに伴う輝かしい光の中では、不安、渴望、利己主義は消え去ってしまう。[つまりは] 全ての情念、美德に姿を変える全ての悪徳、巨大な営みに協力する全ての弱さ、全ての矛盾が消え去るが、それらの衝突から真実の光が生じるのである。人類全体にかかわる成果は、その成果を生み出す個々の利害の中にある

卑しさを隠してしまう。個々の利害は、その成果によって、個人の活動を促すのに必要な手段として正当化されてしまい、その個人は全体の幸福に無意識のうちに協力することになる。 […] ただ、自身もその大河の流れに押し流される観察者のみが、周りを見回しながら、 […] 弱い者、 […] 無気力な者、 […] 敗者たちに関心を寄せる権利を持つのである。

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. […] Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli [...], ai fiacchi [...], ai vinti [...]. (MV430)

この光景を観察する者はそれを判断する権利を持たない。情念を差し挟むことなく闘争を研究するために、その闘争の戦場外に一瞬でも抜け出て、実際あったように、あるいはあったに違いないように現実を再現できるほど正確に、ふさわしい色彩で、光景を描き出すことが出来れば、それだけでもかなりのことなのである。

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere. (MV431)

この二節において、ヴェルガは「敗者たち」で描く主題、つまり、人々の活動における個々の心理、行動両面の衝突を見出したこと、かつ、それらを観察者として眺め描くことを述べている。観察の対象となるのはイタリア社会の各階層であるが、各々の作品の主題はその各階層の個々人の生である。その個人の情念は、『グラミーニャの恋人』では触れられなかった他の個人との関係で捉えられている。前出のパオラ宛て書簡と同様に、一見ヴェルガがここで採る視点は「各々が[...] 生存競争において自分の役割」(Ciascuno [...] ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza)(MV430) を担う個々人の利害衝突というダ

一ウィニズムの観点からイタリア社会を捉える視点である。しかしヴェルガは、一般には個々人の利害の衝突が進歩という全体性に合理化されることを認識しながらも、運命という流れの中に、つまり観察対象と同じ位相に立つことで、全体性に還元される前の個の活動を描く対象として捉えうると考えていたのである。その際にヴェルガが採る位相は、二つの一見相反するものである。作者は対象と同じ位相に立ちながらも、同時に外部にも立つ「観察者」でなければならないからである<sup>28)</sup>。このような二面性が、彼の創作理論に見られる特徴の一つだと言えるであろう。しかしながら、この序文の三日後に書かれた未発表の序文においてヴェルガが、「あなたは、あなたの周りに、そしてあなた自身の中に存在する絶え間なく運命的な人間活動の情念を耐え忍ぶほかないのです。あなたはすべてのこの運動、あなたの周りで口を閉ざしているこの生を、あなた自身の内にそれを感じるがゆえに、探し求めたのです」<sup>29)</sup>と言うように、彼は人類を衝き動かす利己的な情動をすべての個の内にあるものとみなしている。それゆえヴェルガがここで触れる「観察者」は、進歩という名の個々人の闘争に自らの意思で入り込む「観察者」というよりも、自らも無意識にその流れに巻き込まれている「観察者」を意味していると言える。そうであるからこそ、この「観察者」がわずかでも客観的にその闘争の外に立ち、作家としてそれを描くことができれば、「かなりのこと」になるのである。このように、ヴェルガは客観的に社会を観察することの困難さを自覚していたと言える。

コントは、『実証哲学講義』において次のように言う。

おそらく、日常目の前で起こっている現象、そして自分も必然的に参加している現象は、正しく評価しにくいものである。けれども、社会運営の習慣的体系から思惟の力でできるだけ身を離せば、自然現象全体の中で、今よりもっと見事な光景を実際に想像することができるのではなかろうか。その光景とは、それぞれ全く別の、ある程度は独立の生活を持った無数の個人が、才能や、特に性格の多少の差異を越えて、常に、多数の手段によって同一の一般的発達にいつも自然に協力する態勢にあるのに、しかも大多数の人々は普通は共謀ではなく、自分の個人的衝動に従っているだけだと信じながら知らず知らず協力している、あの規則正しい不断の一致協力の光景のことである。<sup>30)</sup>

コントはこの光景を有機体としての社会の構成員たる個々人が協同しあう「科学的理想像」だと述べているが、ヴェルガにあっては以上で見たように現実の光景そのものの合理

化され抽象化された姿と捉えられている。二人に共通しているのは、観察するためにその観察対象たる現実から超越した立場に立つことと、その困難さが述べられていることである。また、その困難さが、進歩の流れに個々人が無意識に巻き込まれていることに由来することも共通である。しかし、コントにあつては、社会のあり方の法則性が問題であるだけに現実から「身を離」すことに重点が置かれているのに対し、ヴェルガにおいては、現実から「抜け出」ることと同時にその中に身をおくことも重視される。すなわち、現実を鳥瞰しながらも同時にその内側から眺めることにヴェルガの特異な視点があるのであり、小説において描かれるのが抽象的法則ではなく、個の生であることからしても、それは妥当であると言えよう。

ヴェルガは、人物のおかれた環境がどのようにその人物に作用するかということに力点を置くと共に、それを描く作者（あるいは語り手）をその中に入り込まざるをえない存在とみなしている。確かに、個の生を観察する際にその「観察者」が従う基準についてヴェルガは、未発表の序文において「[息を切らしてあえぐ彼らの表情のグロテスクな様は、] 諸々の場所、時代において彼らを通り過ぎる環境が彼らに刻印する様相に応じて、歴史的な特徴を与えてくれるはずではないでしょうか」<sup>31)</sup>と述べているように、小説の登場人物がおかれる時代と環境を意識していた。このように、観察対象となる物語の人物達は、とりわけ距離を持って観察される際には、そのおかれた環境において歴史性を負う者として解釈されることとなる。

同時に、『グラミーニャの恋人』で述べたようにヴェルガにとっての主題とは「物語の主題と呼ばれる心理現象の力強い魅力」であり、その主題を構成するのは「必然的かつ論理的な展開」である。ここには、「神秘」であるような人間の情動の発展やその運命の非合理性と、それを対象として作品を構成する際の合理性との間の埋めがたい乖離がある。その合理性を保証するために依拠するひとつの要素としてヴェルガが歴史性や環境に言及しているのは、当時の思想状況の影響によると言えよう。そして、『マラヴォリア家の人々』序文でヴェルガが、相反するかに思われる「観察者」の二つの位相について言及したのは、ヴェルガが個の情念や運命と、歴史性や環境との関係に合理的解釈を加えようとしていたことを示していると言える。「観察者」が描写対象と同じ位相に立つときに、個の立場から描かざるをえない小説の性質と小説が備えるべき論理的な構成との間に矛盾をきたすことのないように、ヴェルガは、人間の運命全体に対して「無意識のうちに協力している個々人の活動」、つまりコントが言うところの「自分の個人的衝動に従っているだけだと信じながら知らず知らず協力している、あの規則正しい不断の一致協力の光景」に言及し、個々



人の「神秘」としての情動と、それを合理化する全体性との調和を図ろうとしなければならなかったのであろう。

#### 4. 芸術家の介在と形式への傾倒 — 「幻影」と「方法」

小説は現実をただ写し取るものではなく、現実を観察しつつ、そこに生きる個人の生を「真実」として芸術家が論理的に再構成するというのがヴェルガの立場であった。では、その論理性の基礎となるのは何であろうか。すでに見たように『グラミーニャの恋人』においてヴェルガは、「芸術家の手が完全に目に見えなくなること」、「小説が現実の出来事の刻印を持つこと」、「芸術作品が自ら出来上がった」ように見えることを並置している。ヴェルガにとって、自然発生的な作品に作者の痕跡が見えないこと、つまり没個性は、すなわち「現実の刻印」を作品が備えることである。『エヴァ』序文以降の発言で明らかのように、ヴェルガにとっての「真実」の物語とは現実そのものではない。『マラヴォリア家の人々』の未発表の序文において、「夜あなた方が大都市の人気のない通りで、消えた街灯の前で、葉巻をくわえていたとき、あの静けさがあなた方の内に生み出す類まれな印象があなた方の心を打たなかったでしょうか」<sup>32)</sup>と問うヴェルガは、個の内に感じ取られる、そして個の内に存在する「印象」に注目している。トレーヴェスへの書簡において、「[『マラヴォリア家の人々』で] 私はその概念を明示しようとしたのです。すなわち、芸術は効果的であるためには誠実であろうとすることです。そして、より巧く芸術的印象を直接的に表現することに成功すればするほど、その印象はより客観的に、つまりあなたがお考えのように真実的あるいは現実的になるであろうが、だが常に美しいということにリアリズムのすべての問題と重要性はあるということです。これを明示しようとしたのです」<sup>33)</sup>と述べているように、「芸術的印象」の表現が、ヴェルガにとっての「真実」なる小説の基礎であると言える。そして、その表現の直接性こそが、作品の客観性、あるいは真実性を左右するのである。

同様にデ・サンクティスも「印象」という語をゾラについての批評で用いている。

芸術家 [ゾラ] が自分自身に対して、自分の最も親愛なる感情に対して身構えて [漏らさずに] いるため、あなた方はそれ [ゾラの観念] を感じ取るがそれをどこにも見ないのです。彼は、眼前にある社会的腐敗を前にして傷つく人間としての自らの印象を明かすことで、幻影の妨げとなること、真実への忠誠を減じることを恐れているのです。<sup>34)</sup>

ここで用いられている「印象」は、否定的な意味を帯びている。すなわち、作者の主観的感情たる「印象」を作品内に持ち込むと作品の真実性が損なわれる、という文脈である。さらにデ・サンクティスはここで、「幻影 (illusione)」という語を「真実 (vero)」と同義で用いている。デ・サンクティスにとっては、自然主義文学からは作者の主観性（「印象」）は排除されており、それによって作品が与える「幻影」すなわち「真実」が保たれる、ということになるろう<sup>35)</sup>。

カプアーナも同様に、作品が与える「幻影」を重視している。ここでは、ヴェルガについて「幻影」という語を用いているカプアーナの二節を見たい。

作者 [ヴェルガ] は彼の人物達の驚くべき確かさの後ろに身を隠すという幸せなるコツを得た。そして、読者には登場人物たち以外見えなかった。幻影は完全であった。

[『田舎の生活』 *Vita dei campi* においては] 『ネッダ』におけるよりも幻影はより完全である。なぜなら芸術がより洗練されているからである。 […] 我々は、あの登場人物たちと同様に、自然と直接繋がっているのである。<sup>36)</sup>

ここでカプアーナが触れている「幻影」は、作者の痕跡の消失の効果、および物語世界との関係の直接性を指している。いずれも没個性に関してヴェルガも自覚していた概念である。特に描写対象との関係の直接性については、デ・サンクティスがゾラについて述べた「事物との直接の共有関係」という視点が想起される。同時に、ヴェルガも書簡で「幻影」という語に触れている。

私は、小説がついには作者の名前を持たなくなることを望みたいのです。つまり、自身の必然的な組織によって生きるもののように、自らの存在を認めさせ、 […] あったという強力なあの幻影を生み出すことを。

統一した調子を作品全体に与えることなく、そして作家を完全に消すことなくしては、主題との完全な同化という幻影は一瞬も存立しえないと私には思われるのです。<sup>37)</sup>

主題との同化、つまり、読者に「あった」という印象を与える効果を、ここでは「幻影」としている。そのためには没個性が不可欠であり、作品が「統一した調子」を備え、かつ

作者の痕跡が消えるように、作者は作品を構成しなければならないのである。作品の備えるべき「真実」とは、読む行為の効果としての「幻影」であり、それを実現することがヴェルガの目的であると言えよう。小説の自律性と、「真実」としての「幻影」の産出は、ここでは小説が備える形式と与える効果という関係で考えられている。ヴェルガがその関係をいっそう具体的に解説しているのが、次の二書簡である。

おそらく私の唯一の功績は、絶対に必然だと私に思われるあの形式を裏切らないために、より広範で容易な成功をあきらめる勇氣と良心を持ったことにあるのです。 […] 私は完全にそして最初から、私の人物達の中に身をおき、まるで彼ら全員をすでに知っているように、そしてすでに彼らと共にあの環境にいつも生きてきたように読者をおの中に導いたのです。これが現実の幻影を完全に私たちに与えるための最良の方法であると私には思われるのです。 […] 最初の数ページにわたって、ある種の混乱が読者の心の中にわき起こっただろうと、私は確かに認めます。しかし、私の役者達が自身の行為によって自らの存在を確立するにつれて […] この本全体は起こったことという刻印を伴うより良い成果を得ていったことでしょう。<sup>38)</sup>

あなたがいつも知り、彼らの間で生まれ生きたかのように、何の紹介もなくあなたと面と向かって置かれた登場人物たちが [『マラヴォリア家の人々』の] 冒頭数ページであなたの心に引き起こす混乱は、 […] 読み進むにつれて徐々に消えていくはずで  
す。これも、 […] あらゆる文学的技巧を避けるため、現実の完全な幻影をあなたに与えるために望み、追求した技巧なのです。<sup>39)</sup>

つまり、創作技法として物語世界に読者を導くこと、具体的には語り手がその世界の中からその世界の価値観で語ることが、ヴェルガの言う「幻影」を与えることとなる。そしてこれが、ヴェルガが「絶対に必然だと私に思われるあの形式」と言うように、ヴェルガの「詩学」の形式面の到達点であると言えよう。カメローニ宛て書簡でヴェルガは「今、真実への熱中ではなく探求を私はその極限まで認めます。しかしその極限を超えてしまうと、それは偽りになってしまうと思うのです」<sup>40)</sup>と述べているが、すなわち、その世界を鳥瞰する視点で詳細な人物描写や説明を加えることを禁じて、語り手を作品世界内に据えるということがその「極限」なのであろう。というのは、「偽り」へと変わる可能性のある真実の探求とは、現実認識の方法をめぐるというよりも、創作上の形式をいかに確立するかへの意図の表れであるからである。この一節のすぐ後で、ヴァレスの「文学形式は全

く私の心を引かない」と述べ、「込み入った筋、ドラマ、諸局面、そしてほとんど描写さえもが完全に欠如」<sup>41)</sup>しているフローベールの『ブヴァールとペキュシェ』 *Bouvard et Pécuchet* (1881) を高く評価していることから、またカプアーナが、1883年のヴェルガの短編集『田舎物語』 *Novelle rusticane* の書評で、「ヴェルガは、没個性という芸術的過程を可能な限り極限まで推し進める勇氣と力（特に力である）を持つ数少ない現代作家の一人である」<sup>42)</sup>と述べていることから、「極限」まで追究するのは作品が「幻影」を持つための手法であると言えよう。すなわち、「真実の探求」とは、ここでは文学上の技術的あるいは形式的な問題として考えられているのである。

以上のように、作品が読者に「現実の幻影」を与えることがヴェルガの自覚したリアリズムの目標であり、同時に作品の「真実」とはこの「幻影」を指していると言えるが、先に述べたように、ヴェルガにとって創作の基礎となるのは「芸術的印象」である。ヴェルガの言う「印象」とは、デ・サンクティスにとっての作家の主観的感情を意味する印象とは異なり<sup>43)</sup>、「真実」あるいは「現実の幻影」に触れるような芸術家としての確信であると言えよう。この確信を没个性的手法によって創作することが、ヴェルガにとっての「真実」へと至る過程なのである。それゆえ、ヴェルガが自らの文学が現実を写すというのではなく、むしろ読者の中に現実にありうるというような印象を映すべきものであると考えていると理解されるのである。この点についてパトルーノは次のように述べている。

したがって芸術的真とは、事実の正確な移しかえではなく、本質的な真への十分な近接化である。言い換えれば、現実的であるもの、そしてあらゆる側面あるいは特徴において明確化されるものが真であるのではなく、また、そのようなものが事物の直接の同一性を生み出すのでもなくて、現実の印象を与えるような方法で表現されることすべてが現実的であるのだと言える。<sup>44)</sup>

パトルーノが言うとおりに、ヴェルガの「詩学」においては、「現実」なるものが具体的に面前に描写対象として存在するのではなく、文学的過程、没個性という方法によって「真実」だという「幻影」を与えるような作品が追求されているのである。つまり、ヴェルガが創作において忠実であろうとしたのは、客観的、物理的な「現実」を写すことではなく、自らの心象における「真実」と、それを文学的「現実」として提示するための方法の追求であったと言えるであろう。ルツツによれば、このような、自らの「芸術的印象」と読者

に与えられるはずの「幻影」に忠実な創作方法をめぐって、カプアーナから没個性についての示唆を受けながら、ヴェルガは自らの内面に従った文学を志すようになった、すなわち、より慎重な文学的方法の探究へと向かうようになった<sup>45)</sup>。ただし、科学の時代にあつて、自身の内部に抱く「真実」を表現する文学的方法に客観性を付与する方向へとヴェルガが向かっていったのは、ヴェリズモに対しては懐疑的であったデ・サンクティスをはじめとするイタリア国内の文学者の影響も無視できないであろう。実証主義や自然主義のイタリアにおける受容には共通した様相が見られるのである。

例えば、デ・サンクティスのヴェリズモに対する軽視についてカプアーナが苦言を呈したとしても<sup>46)</sup>、二人の間には、ひいてはヴェルガを含めた三人には、フランス自然主義受容において共通した態度が見られることは事実である。デ・サンクティスはリアリズムについて次のような発言をしている。

〔科学が成した〕偉大なことはこれら、すなわち本も学校も必要としない簡素で手の届きやすい諸概念である。それらは仕事の道具ではあるが、仕事そのものではない。それらはやがて腐敗するであろう諸形式であり、その中では自ら動く内容は存在しないのである。〔…〕それらは内容なき形式であり、主体なき名前である。

とりわけ、〔リアリズムは〕方法としてはありうるであろう。教義としてのリアリズムが、ロックやコンディヤックのように唯物論や感覚論に陥らないことは困難である。〔…〕これ〔方法としてのリアリズム〕は人間の精神が成した最も偉大な進歩のひとつである。そしてもし自然科学の進歩やその思想の乱用が人類をこの道に導いたのならば、我々はそれを祝福するほかないのである。<sup>47)</sup>

デ・サンクティスは、フランス・イギリスから導入された実証主義的思想や自然主義文学が、当時広く影響を与えていたことには異論を唱えていない。ここでは、イタリアにおける科学・実証主義信奉への過度の傾倒をいさめているのである。彼自身は、当時の思想をひとつの「方法」あるいは「形式」として受け入れてはいるけれども、内容を伴わない形式そのものへの熱中については警鐘を鳴らしている。またデ・サンクティスは、人間を他の動物から隔てる精神の働き、思惟があまりにないがしろにされていることにも注意を向けている<sup>48)</sup>。

新たな科学の時代の知の基礎としての実証主義およびその芸術への波及としての自然主義を「方法」として受け入れる傾向は、デ・サンクティスに限らずイタリア全体で見られ

たことには注目すべきであろう。すなわち、イタリアにおける実証主義・自然主義は、社会や歴史を規定する根本的原理あるいは思想としては受け入れられなかったのである<sup>49)</sup>。そのため、カプアーナにおいても同様な意見が見られる。

実証主義、自然主義は真に根本的な影響を現代小説に及ぼしたが、しかしただ形式に対してのみである。そして、その影響はこの芸術作品の完全な没個性に表れるのである。<sup>50)</sup>

実証主義と自然主義は、ヴェリズモの「詩学」においては「形式」として受容されたのであって、その影響が『グラミーニャの恋人』における小説の備えるべき没個性という形式論に関する考察に見られると言えよう。このような形式論に対する傾倒は、『ドン・ジェズアルド親方』以降のヴェルガにおいても残存する。1894年のオイェッティとの対談において、ヴェルガは自然主義について次のように評価する。

[フランスでは自然主義は終わったとされているが、との問いに] 言葉に過ぎません。自然主義、心理主義。皆に席はあるし、皆から芸術作品は生まれえます。何が生まれるか、これが重要なのです。しかし、自然主義とは方法であって、思想ではないが、思想を表現する方法であると分からないでしょうか。私にとって思想とは、描写されうるといふ点、つまり行為や外的な言葉に達するといふ点で書かれうるので。それ[思想]は外部化[表現]されなければならないのです。[...] さらに、なぜかわからないが自然主義派とされる我々は、最も鋭敏な心理学者達と同じ入念さと深遠さで、心理学を適用するのです。なぜなら、読者に「ティツィオはこれ、あるいはあれをする、または言う」と述べるためには、私はまずその都度、ティツィオにあれではなくこれをさせる、または言わせる全ての微細な原因を私の中で計算しなければならないからです。分かりますか。心理学者達はつまるところ、我々にとっては予備的に過ぎず、最終的な作品には加わることのない仕事を誇示する以外ないのです。彼らは第一の諸原因を口にします。我々は彼ら同様それらを研究、調査、熟考し、そして読者にそれらの原因の諸結果を示すのです。[...] 完全な小説、理想的小説において、二つの方法は大変巧みに混ざり合うことができるのです。

Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca, questo è l'importante. Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il

pensiero? Per me un pensiero può essere scritto in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. [...] noi altri detti, non so perché, *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché* noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*. [...]: Nel romanzo integro, nel romanzo ideale i due metodi possono benissimo essere temperati.<sup>51)</sup>

このように、自然主義はヴェルガにとって「方法」として認識されている。そして、ここで触れている「思想」とは小説の主題であろうことを考慮すると、それが物語として表現されるときに没個性という小説形式として、すなわち、「実際にあった」という「幻影」としての「真実」を読者に与えるための方法論として、自然主義は受容されているのである。

しかし同時に、ヴェルガは主題としての人間の情動の「神秘」についても触れていた。このような方法論と内容とを切り離す思考の根底には、たとえ小説の方法論が確立されようとも、描かれる人間の情動や運命には解明されえぬ「神秘」が付随するという認識が存在する。ここに、イタリアにおいて実証主義、自然主義が、現実社会を解明する根本原理としては受容されなかった原因の一つがあると言えよう。それゆえにヴェルガは心理学さえも一つの「方法」として捉えていたのである。

解明しえない人間の生を「幻影」として読者に提示することがヴェルガの「詩学」の目的だとするならば、ヴェルガはその際作品が備えるべき「方法」としての没個性という形式を『グラミーニャの恋人』で述べ、同時に「神秘」としての人間の生が主題として存在するために、それをどのように捉えるかという課題を『マラヴォリア家の人々』序文の焦点に据えたと考えられる。主題を捉える際のヴェルガの立場はすでに述べたように、社会進歩に巻き込まれた「敗者たち」を、自らも巻き込まれざるをえないその社会の中から「観察」し、できる限りそこからわが身を引き離して描写するというものであった。すなわち、ヴェルガの「詩学」において明確に定義あるいは追究されているのは、人間の生を描くための形式であって、人間の生そのものを解明するという視点は弱いと言えよう。『マラヴ

『マラヴォリア家の人々』の発表・未発表の両序文において、個々人の生を環境と歴史性において理解しようとする視点が示されているとしても、それはダーウィニズム的観点に基づいて、文明が達成した結果から、あるいは人類の進歩という全体性から解釈されている。そのように捉えられる以前の個々人の感情の生成過程およびその「衝突」の瞬間にヴェルガにとっての「真実」が存在するのであり、そこに非合理性が存在するゆえにヴェルガは心理学と没個性という「方法」を適用することで、個を衝き動かす感情の結果としての言動のみを描写しようと試みたと言えよう<sup>52)</sup>。加えて、実証主義、自然主義の時代にあって、個々人の内にあるゆえに「幻影」として読者に現れうる、根本的には「神秘」であるところの主題を作品にする際の、その認識過程および創作手法の客観的とみなされる形式の理論化がヴェルガの「詩学」の中心的課題であったと言える。そして、ヴェルガの「詩学」における主題の認識過程の根源には、「芸術的印象」が存在するが、それはヴェルガが描写対象として捉えようとした個々人の生そのものが「神秘」だからであったと考えられる。

## 結 「真実」の両義性と、その結節点

これまでの考察で明らかのように、ヴェルガにとっての「真実」は一義的ではない。ダーウィニズム的に捉えられた抽象的モデル（ヴェルガは合理的に解釈された社会の姿として捉えてはいるが）としての社会に生きる個々人の、究極的には「神秘」であるところの情動の衝突から生じる「真実」、そして作品が読者に対して「現実にあった」という印象を与える「幻影」としての「真実」である。つまりヴェルガの言う「真実」とは、主題としての「真実」と完成した作品が読者に与える「真実」の両者を意味する。その両者をつなぐことが、ヴェルガの「詩学」における重要な課題であったと言えるであろう。

ヴェルガは『マラヴォリア家の人々』執筆中の1879年3月14日付カプアーノ宛て書簡において、物語の純粹さは「知的再構成という仕事（un lavoro di ricostruzione intellettuale）」<sup>53)</sup>に依存していると主張している。これは、互いの闘争において、そのままではカオスであり捉えられない「神秘」である情動が駆り立てる個々人のたどる運命に「論理的な展開」（『グラミーニャの恋人』献辞）を与えることによって、「幻影」をもたらす作品を創作する際の芸術家の役割を指している。「再構成」という語で明らかのように、創作過程におけるこの作業は「真実」としての主題と「真実」を読者に提示する手法をつなぐ結節点である。その構成の文学的手法としてヴェルガが受容したのが没個性であるが、作品が「論理的な展開」を持つように「知的再構成」する際に、芸術家個人の「印象」と実証主義的抽象化のいずれにも過度に依存することのないような立場を端的に表し



たのが、『マラヴォリア家の人々』序文に見られる「戦場外に」立つという表現である。不可避免的に歴史性を背負い、生きる環境からは逃れられない個人としての芸術家は、創作する際には意識的に「一瞬でも」その歴史性を背負った個人の運命を客観的に観察する必要があったのである。それゆえ、ヴェルガの「詩学」における客観性とは、人間の運命の科学的分析や法則化のみを意味するのではなく、科学が解明しえない要素をも範疇にしているという意味で独自のものであり、また同時に、実証主義、自然主義のイタリアにおける受容環境の影響下のそれら新思想に対する留保をも備えている点で、極めてイタリア的な手法であるとも言えよう。

『エヴァ』序文においてすでに読者たる「あなた」の内にある欲望と苦悩を小説として再現しようとしていたヴェルガの意図は、後のヴェルガの「現実の幻影」を与える小説の創作へと変遷していった。そこに共通して見られるのは「真実の物語」を提示しようとするヴェルガが芸術作品に割り当てた役割についての確信の強度である。現実の中に「真実」を見出す「芸術的印象」は、ヴェルガが捨て去ることのできなかった、芸術家としての確信である。その「印象」をどのようにして時代の要請する没個性的作品として表現するかという方法論の変遷こそが、ヴェルガの「詩学」の中核をなしていると言えよう。上述のカプアーナ宛て書簡においてヴェルガは、「しかしおそらく、ミラノやフィレンツェのような都市の活動の最中で、一定の距離をおいて彼ら〔漁師達〕のことを考えることは悪くはないでしょう。ある種の事物の様相は一定の視点から見た場合にだけ際立つのだと君は考えないでしょうか」と問いかけ、「目の代わりに精神を用いる」<sup>54</sup>ことを説いている。このことは、人間の活動を理性的かつ合理的に捉えることを意図していると言える。同時に、対象から離れて立つことにより、対象のさ中には見えないものを捉えようとしているかのようなのである。これは、一見『マラヴォリア家の人々』の序文で宣言した内容とは矛盾があるように思われる。しかしヴェルガにとって人々の相克をそのさ中で捉えることは、実際に、物理的にその場所へと身を投じることではないであろう。そのために、「知的再構成」という言葉を選び、間近では見なくとも、ヴェルガは自身の作りだす物語に現実の「幻影」を与えることができると信じていたと考えられる。

こうして、『マラヴォリア家の人々』序文において見られるように、人間の活動の只中に観念的に存在せざるをえない芸術家はその中に留まり、結果として作品に「現実の幻影」が付与されるように物語の只中から語らなければならないのである。それは、小説という言葉による芸術が本質的にはらむ自己だけでは完結できない存在基盤を、ヴェルガが創作という実践行為をとおして示したと言える。作品のうちには、ヴェルガが「観察」し、言

語に置き換えた、人間の諸活動の只中に身をおくヴェルガの「周囲の多様な諸言語」<sup>55)</sup>が編み込まれているのである。このように、「観察者」として「芸術的印象」が捉えた現実の姿を「知的再構成」すると同時に、作者の痕跡を作品から消し去るために、芸術家が取べき位相を思索し続けたヴェルガのたどり着いた地点が、両義的「真実」の均衡点たる「戦場外」だったのであろう<sup>56)</sup>。

## 註

- 
- 1) Cfr. B. Croce, *Giovanni Verga* (1903), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, III, Bari, Laterza, 1964<sup>6)</sup>, p.24; L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p.67.  
なお、デベネデッティは、1950年代初頭のメッシーナ大学での講義ノートをもとめた著書において、ヴェルガの「転換」をめぐるそれまでの批評を批判的に再考、検証している。なお、デベネデッティは、「転換」という問題設定自体に異議を唱えている。Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp.13-28 e pp.381-426.
  - 2) Cfr. Russo, op.cit., pp.72-76.  
ルッソは『ネッダ』の中に、説明的な記述、ヤーヌとネッダの遣り取りにおける抒情性、暖炉を前にして物語を始める語り手の前景化、社会的偽善への反論など、初期ヴェルガに特徴的な諸要素を見出している。
  - 3) Cfr. V. Masiello, *Il punto su: Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp.28-35.  
マシエッロは、1878年8月初出の短編『赤毛のマルペーロ』*Rosso Malpelo*、および本章でも後に言及するパオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡(1878年4月21日付)も視野に入れ、78年をヴェルガが没個性という新たな文学的方法を試みる出発点と見ている。
  - 4) ディ・シルヴェストロも同様に、全知の語り手の存在の他、マンゾーニの影響を受けたテーマと構造のため、『ネッダ』においてもいまだ新たな没个性的手法へと移行していないと指摘している。Cfr. G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001, p.26-27; A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, pp.45-47.
  - 5) 1890年にヴェルガは、デ・ロベルト宛て書簡(1月19日付)で「生があるがままに通り過ぎるのを眺めるために遠ざかること、ドン・ジェズアルド親方やその同類、そして他の人物達の中に入り込むために遠ざかることが[『ドン・ジェズアルド親方』に関してデ・ロベルトが指摘する]ぼんやりとした無感覚の調子をおそらく私に容易にさせたのです」、マッツオーニ宛て書簡(4月9日付)で「[『ドン・ジェズアルド親方』の]人物と事物は自ら語らねばならないし、彼ら自身の中にある詩情という内奥の感情を簡素に表現しなければならないのです」と述べている。Cfr. lettera a De Roberto del 19 gennaio 1890, in LS237, “il cenno di *distratto*

---

e di *mortificato*, che [...] mi rende più facile forse lo starmene in disparte a vederla [la vita] passare, così com'è, ed entrare nella pelle dei Mastro don Gesualdi e C.i.”; lettera a Mazzoni del 9 aprile 1890, in LS243, “Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro”.

なお、ルペリーニ、及びヴァカンテは、『ドン・ジェズアルド親方』以降の諸作品における、ヴェルガの認識論の変化、方法論の変容について論じている。二人は、ヴェルガがそれまでに描いた「現実」における不可避の疎外という主題とその描写方法からの変化、すなわち、現実と非現実の境界の曖昧さや社会の虚構性、人格の乖離という主題とそれを描く方法論の模索を晩年の作品に見出している。このように二人は、『ドン・ジェズアルド親方』後の作品に対しては別のアプローチの可能性を提示しているのである。リッカルディも、簡単にではあるがこの問題に触れている。Cfr. R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974, pp.85-115; N. Vacante, *L'estremo realismo di Verga*, Bari, B.A.Grafi, 2000, pp.11-35; C. Riccardi, *Introduzione*, in G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1996<sup>5</sup>, pp.XXIV-XXIX.

6) G. Verga, *Manifesto*, in AA.VV., *Studi verghiani II-III. Ricordi di D'Artagnan*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, p.108, “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”.

7) *Ibid.*, pp.108-109.

ファーヴァ・グツェッタはこの一節を引用し、ヴェルガはその創作活動最初期から作者と題材の関係、および、いかに語るかを意識していたと述べている。そして、物語における出来事の客観的具體化と内面という可視の困難な要素の具體化という課題に関して、前者はマンゾーニをはじめとする作家をモデルとする一方、後者はヴェルガにとって克服すべき困難な課題となっていくと指摘している。Cfr. L. Fava Guzzetta, *La mano invisibile. Costruzione del racconto nel Verga “Minore”*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1981, pp.30-32.

8) さらに本作品では、小説と真実の関係について、作品中第六章においてヴェルガは主人公ピエトロの劇作品公演のくだりで、「[主人公ピエトロの劇作品は] 真実であるがゆえに美しく、単純でありきたりであるがゆえにまねできない、心のおもむくままに、全てが一気に書かれる作品のひとつである」(era una di quelle opere spontanee, tutte di un sol getto, che sono belle perché sono vere, che sono inimitabili perché sono semplici e comuni.) (UP496) と述べている。

9) 作品中には、「我々は、この二人の人物の特徴を描いてみることにしよう」(Noi cercheremo di delineare questi due personaggi) というような、語り手と読者を結び付ける指標としての「我々」が度々用いられている。Cfr. anche UP484 e UP488.

10) 『山雀物語』 *Storia di una capinera* (1871) においても、序文で語り手としての「私」をある女性から聞いた物語の報告者として定義している。また、『ネッダ』においても同様に「私」の追憶の対象としての物語が語られる。

11) 1874年1月14日付けカプアーナ宛ての書簡でヴェルガはフローベールの『ボヴァリー夫人』 *Madame Bovary* (1857) に言及しており、リアリズムをイタリアにおける文学の新たな方向

---

性として自覚している。しかしこの時点ではまだ、後の没個性的リアリズムよりも、作品の持つ倫理性を重視する発言をしている（cfr. lettera a Capuana del 14 gennaio 1874, in CVC29）。小説の写実性への意識と共に、芸術作品の倫理的機能に対する配慮は、初期作品に見られるヴェルガの特徴であると言えるであろう。

- 12) Lettera a Capuana del 5 aprile 1873, in CVC24-25, “[...] anzi il beghinismo letterario dominante mi ha messo in capo certi scrupoli sull’opportunità di metterla fuori così scollacciata come la verità, ché ho il gravissimo torto di chiamare pane il pane, ed ho paura di scandalizzare le adulate e di farmi lapidare dai ruffiani e dagli ipocriti. Vorrei avverti qui per addossarti una parte di cotesto scandalo letterario, e per domandare alla tua franchezza se l’arte abbia torto davvero a commuoversi di certi dolori che son frutto della nostra civiltà *positiva* ed avida di piaceri, e qual cosa sia più onesta e dignitosa (dato che cotesta arte impressionabile e vagabonda si fermi a gettare uno sguardo sulle miserie che giacciono in fondo ad una società, ch’è laboriosa solo per poter essere gaudente) se inneggiare ad un arcadico sentimentalismo ch’è sempre sulle bocche degli epicurei, o squadernare loro in faccia i dolori che frutta cotesto epicureismo, se non per farli piangere, se non per farli arrossire, almeno per farli scuotere incolleriti. / Io esito ancora, e forse domanderò un parere al Farina. Se potessi avere anche il tuo mi conforterebbe assai il pensiero, [...], che c’è stata pure della gente onesta che ha pensato come me che la verità non ha bisogno di essere ipocrita. Tu però sarai convinto, non ne dubito, che il tuo amico è persuaso di essere nel vero, è almeno in buona fede, e che soprattutto egli è uomo onesto almeno quanto vogliono sembrarlo gli ipocriti”.
- 13) Lettera a Capuana del 22 gennaio 1875, in CVC41, “[Pacifico Valussi [...]] confessa come la sola differenza del genere stia ] nel non sostituirsi al lettore nel fare la morale della favola, ma nel far risaltare la morale dalla favola, e lasciarne giudicare il lettore da sé”.
- 14) Lettera a Capuana del 9 febbraio 1876, in CVC52, “[io ritengo] il Zola, il più originale dei romanzieri viventi”.
- 15) F. De Sanctis, *L’arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, p.415, “sembra impressione naturale delle cose, alla quale rimane estraneo l’autore”; *ibid.*, p.449, “lo stile, che è impersonale, stile delle cose. La materia è calda da sé; non le è bisogno sguardo d’artista”; *ibid.*, p.450, “L’artista colla sua morbosa ingerenza non è più il prete posto lì fra l’uomo e Dio; il lettore entra in comunione immediata colla cosa” e *ibid.*, p.453, “poco parlare noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le vostre lacrime”. («*Sunt lacrimae rerum*» è il detto virgiliano in *Aeneis*, I, 462.)
- 16) しかし、デ・サンクティスは、生のあり方は遺伝等といった「実証主義的」法則だけでは計り知れないとして、ゾラの科学的方法に基づいた手法に対する留保も同時に示している。Cfr. *ibid.*, pp.404-406.
- 17) D. Tanteri, *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga, 1989, p.137, “Una sera Oreste [cioè Giovanni Verga] venne al caffè Biffi con un’idea che a nessuno di noi

---

parve nuova, ma che doveva, senza dubbio, riuscire novissima nell'applicazione rigorosa che il coscienzioso romanziere si proponeva di farne alla novella e al romanzo. L'idea è questa: « l'arte deve cessare di essere soggettiva; l'arte si va facendo e diventerà a poco a poco tutta oggettiva: vi saranno le lagrime e le risate delle cose, ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello scrittore. E lo studio psicologico diventerà man mano così facile e così comune, che il romanziere non dovrà più far altro che dare la traccia al lettore, finché il romanzo a poco a poco si ridurrà alla cronaca cittadina pura e semplice ».

Sulle discussioni milanesi di Verga, cfr. lettera a Capuana del 29 maggio 1881, in CVC119; G. Cattaneo, *Verga*, Torino, UTET, 1963, pp.142-182; Lo Castro, op.cit., p.54.

- 18) Cfr. lettera a Paola Verdura del 21 aprile 1878, in LS79-80, “Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciainuolo al ministro e all'artista, assume tutte le forme dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri. / [...] / Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* [...]” (私は自分には素晴らしくて価値のあると思われるある作品を胸に抱いていますが、その作品とは、生存競争の一種の走馬灯なのです。それは、ぼろをまとった者から大臣や芸術家に至るまでの広がりを持ち、野心から金銭欲まですべての形を呈し、人間の大きいなるグロテスクさを無数に表現するのに適しています。その生存競争とは、すべての高貴なそして卑俗な欲望を通して、人類を真実の獲得へと導く摂理による闘争なのです。つまりは、[その作品とは、] その各々が独自の特徴を備えている社会の諸相すべての、滑稽であれ喜劇的であれ、劇的な側面を、それら諸相がこの大きな波の中で前へ進もうと費やす努力の最中にあるところで捉えることなのです。[社会が直面している] その大きな波が立つのは、最も卑近な欲求からであり、あるいは倒れたり命を落とすことを覚悟して弱者や不器用な者たちのために進歩しようとする科学的欲求からです。 / [...] / 各々の小説は適切な方法によって描かれる特別な様相を備えることでしょう。私はリアリズムというのは、丹念な観察の純粋で明確な表出であると、こう理解しています。一言で表すならば、芸術の真摯さが、現代イタリアの生の様相の一面を捉えることができるでしょう。現代イタリアの生とは、『ントーニ親方』におけるように生存競争が日々のパンに限られた最下層に始まり、様々な欲望、『富める男』の観念的欲求へと至るのです。).

- 19) カプアーナも、これとほぼ同一の発言をしている。Cfr. L. Capuana, *Studi sulla*

- 
- letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, p.72, “Un’opera d’arte, novella o romanzo, è perfetta quando l’affinità e la coesione d’ogni sua parte divien così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d’essere così necessarie, che la mano nell’artista rimane assolutamente invisibile e l’opera d’arte prende l’aria d’un avvenimento reale, quasi si fosse *fatta da sé* e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portare traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò, né dell’occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell’arte moderna; il Verga l’ha espressa quasi colle stesse parole. Ma dalla teorica alla pratica il passo è lungo, lunghissimo. Egli che l’aveva già fatto, con molta abilità, nella *Nedda*, lo ripete con maggior sveltezza nella *Vita dei campi*”. また、他の場所でもカプアーナは、「作者の消失」(sparire dell’autore)、「芸術作品が自ずから生成する」(la loro opera si faccia da sé) という発言をし、バルザックの作品でこのようなことが生じるのは途切れ途切れで、作品内に作者が介入しており、彼の後継者たちの作品において介入の度合いがごく少なくなり、より作者の痕跡が消えていると述べている。Cfr. L. Capuana, *Verga e D’Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, p.87.
- 20) TN202-203, “sacrifichiamo volentieri l’effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale”.
- 21) マシエロは、ヴェルガが没个性的手法によって創作した作品においても働かざるをえない、物語のつながりの組織化と組み立てを果たす演出機能を指摘し、「作者—語り手—物語」の関係への注意を喚起している。アウエルバツハもフローベールの『ボヴァリー夫人』を例に採り、作者の描写対象の選択とその構成機能について触れている。Cfr. Masiello, op.cit., pp.34-35; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, vol.II, Torino, Einaudi, 2000, pp.255-259.
- 22) TN202, “il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l’argomento di un racconto”.
- 23) 『コント スペンサー』(清水幾太郎責任編集、霧生和夫・清水禮子訳)、東京、中央公論新社、1980年、156頁。Cfr. A. Comte, *Discours sur l’esprit positif*, Paris, Société positiviste internationale, 1908, pp.19-20.
- 24) 同書、420頁および442頁(傍点原著)。ただしスペンサーはここで重力の法則と同様に、進歩の法則を普遍的原理として解明できるのではないかと主張している。Cfr. H. Spencer, *Essays: scientific, political and speculative*, vol.I, London, Routledge/Thoemmes Press, 1996, p.35 e p.62.
- 25) Per il pensiero filosofico e la sua influenza sulla letteratura, cfr. N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, III, Torino, UTET, 1966, cap.XI (Il positivismo sociale) e cap.XII (Il positivismo evoluzionistico); C. A. Madrignani, *Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura*

---

*del positivismo*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di C. Muscetta, VIII, t. I, Bari, Laterza, 1975, pp.463-507.

26) あるいは、ヴェルガ自身が、作家が自らの創作理論を長々と述べたり、それを著作にすることに抵抗を感じていたことも関係あるであろう。Cfr. lettera a Capuana del 9 febbraio 1876, in CVC51-52; lettera a Cameroni del 19 marzo 1881, in LS107-108; lettera a Mazzoni del 9 aprile 1890, in LS242.

また、1895年ローマにてゾラがカプアーナを訪問した際、二人が文学談義をする一方で、同席していたヴェルガはほとんど口を開かず次々と葉巻を吸っていたという逸話も残っている。

Cfr. Cattaneo, *op.cit.*, pp.281-282.

27) スピナッツォーラは、人間の生から選択される主題がその中に形式を宿していると言うとき、主題選択が重要になると言う。そして、生の形が多様であるがゆえに、力点が形式の精製へと移らざるをえないと述べ、その結果、主題の対象に対する客観的かつ同位的な観察が必要となると指摘している。しかし、続く論証においてスピナッツォーラが、登場人物の中に入り込む際に必要なことが作家の直観を伴う情動的参加と解釈しているために、本章で考察しているヴェルガの方法論的視点とは異なり、客観的観察が情動的参加あるいは同一化へと変容するという論議になっている点には留保が必要であろう。Cfr. V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, 1993, pp.35-38.

28) アソール・ローザは、ヴェルガの詩学における内部からの語りと鳥瞰という原則的には矛盾する二つの視点を、「観察者」自身も不可避的な敗者だという解釈にたち、並立させようと試みている。その結果、ヴェルガが描写対象から乖離しつつ同化するという効果を生み出しているとしている。Cfr. A. Asor Rosa, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol.II, Roma, Bulzoni, 1975, pp.754-772.

29) E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp.74-75, “non fate che subire il sentimento dell'attività umana incessante e fatale che esiste attorno di voi ed in voi stesso. Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi [...]”.

なお、この未発表の序文の最後でヴェルガは「観察者」について、「そして、他の人々ほど先を急がないこの観察者は、痙攣を調べるために倒れた者たちに身をかがめ、群集が前へ駆けようと急ぐあまり後に残した真実を前にして、むなしくもれ出る愛情を前にして、情熱と取り違えられる熱狂を前にして、あるいは踏みにじられる正義を前にして立ち止まろうとも、『なんとむごい！』と叫ぶ権利を持たないのである」(ibid., p.75, “e questo osservatore meno frettoloso degli altri, chinandosi sui caduti per esaminarne le convulsioni, sostando un momento dinanzi alle verità che la folla si lascia indietro nella fretta di correre avanti, o agli affetti che gemono invano o alle febbri che si scambiano per passioni, o alla giustizia su cui si mettono i piedi, non ha il diritto di esclamare: — Che peccato!”.) と述べている。

30) 『コント スペンサー』、前掲書、263頁。なお221頁では「たとえ一時でも、毎日の渦巻きのような生活から身を退くことのできるさまざまな観察者は…」とも述べている。Cfr. A. Comte, *Cours de philosophie positive*, t.IV, Paris, Schleicher freres, 1908, p.309; Comte,

---

*Discours sur l'esprit positif*, cit., p.149.

31) Ghidetti, op.cit., p.75, “[il grottesco di quei visi anelanti] non deve dare, a seconda dell’aspetto che loro impronta l’ambiente che attraversano nei luoghi e nelle età, la fisionomia storica?”.

フランスの文学者テーヌが唱えた、人間活動に影響を与える三要素「人種、環境、時代」という根源的諸力についての思想が当時の作家達に与えた影響は、ダーウィン等の著作に劣らず大きなものであった。Cfr. H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t.I, Paris, L.Hachette, 1863, pp.XXII-XXXIII; Madrignani, op.cit., pp.467-469; D. Tanteri, *Naturalismo e impersonalità*, in AA.VV., *Positivismo naturalismo verismo*, a cura di T. Iermano, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1996, p.38; G. Oliva e V. Moretti, *Verga e i verismi regionali*, Roma, Edizioni Studium, 1999, pp.75-80.

32) Ghidetti, op.cit., p.74, “Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l’impressione straordinaria che produce in voi quella calma?”.

33) Lettera a Emilio Treves del 19 luglio 1880, in VT50, “[...] ho cercato di estrinsecare quel concetto che l’arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l’importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l’impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre”.  
カプアーナも、「イタリアでは、真の悲しみのかくも純粋な調子、現実のかくも生き生きとして直接的な印象は、めったに理解されなかったのです」と、表現の直接性と印象について触れている。Cfr. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, cit., p.70.

34) De Sanctis, op.cit., p.414. “Voi lo sentite, e non lo vedete in nessuna parte, essendo l’artista in guardia contro se stesso, contro i suoi più cari sentimenti. Egli teme di nuocere alla illusione e scemar fede al vero, rivelando le sue impressioni di uomo offeso innanzi a quella putredine sociale che gli sta innanzi”.

35) デ・サンクティスは他の箇所においても、「彼 [ゾラ] の想像力において彼が発見し統覚作用を施した新たな世界の幻影を創造するために」 ([*Quel legame serve all’artista*] per creare nella sua fantasia l’illusione di un mondo nuovo scoperto e appercetto da lui)(ibid., p.407)、  
「読者の信用が全面的であり、幻影が完全なのです」 (la fede del lettore è intera, l’illusione è perfetta)(ibid., p.415) と、作品が与える効果として「幻影」という語を用いている。

なお、タンテリは、「現実の幻影」を没個性という手法の効果であり、リアリズム作家達の芸術活動の目標であると指摘している。Cfr. Tanteri, *Naturalismo e impersonalità*, cit., pp.52-54.

36) Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, cit., p.70, “L’autore aveva avuto la felice malizia di nascondersi dietro la stupenda solidità delle sue figure e il lettore non vedeva che queste: l’illusione era completa” e p.73, “L’illusione è più completa che nella *Nedda* perché l’arte è più squisita. [...] Ci troviamo, come quei personaggi, in diretta comunicazione colla natura”.

37) Lettera a Torracca del 12 maggio 1881, in R. Melis, *La bella stagione del Verga*, Catania,



---

Fondazione Verga, 1990, p.249, “Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore; si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e *necessario*, producesse quell’illusione potente dell’*essere stato* [...]” e p.250, “[...] e parmi che non possa sussistere un momento l’illusione della completa immedesimazione col soggetto senza dare un’uniforme intonazione a tutta l’opera, senza eclissare completamente lo scrittore”.

38) Lettera a Cameroni del 27 febbraio 1881, in LS106-107, “Il mio solo merito sta forse nell’aver avuto il coraggio e la coscienza di rinunciare ad un successo più generale e più facile, per non tradire quella *forma* che sembrami assolutamente necessaria. [...] Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell’ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l’illusione della realtà; [...]. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione [...], il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell’impronta di *cosa avvenuta*” .

39) Lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, in CVC108-109, “Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, [...], era artificio voluto e cercato anch’esso, per evitare [...] ogni artificio letterario, per darvi l’illusione completa della realtà” .

40) Lettera a Cameroni del 2 giugno 1881, in LS113, “Ora la ricerca, non la *frenesia* della verità io l’ammetto sino agli ultimi limiti. Ma quando questi si sorpassano credo che si torni nel falso”.

「極限」まで許される「真実」の「探求」とは、「現実の幻影」を実現するための文学的技巧の模索であるが、その目的に沿わない「技巧」については作品が「偽りになってしまう」ために退けるべきとヴェルガは考えていると言えよう。他の書簡で見られる文学的技巧を避けるべきであるというヴェルガの主張は、過度な修辞によって文学作品の与える「幻影」を損じて、作者の存在が作品中に感じられてしまうことへの戒めであると考えられる。Cfr. lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, in CVC109, “[...] per evitare [...] ogni artificio letterario [...]”; lettera a Cameroni del 19 marzo 1881, in LS109, “[...] rinunciando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi [...]”.

41) Lettera a Cameroni del 2 giugno 1881, in LS113, “[Valles non mi commuove mai e] la sua forma letteraria, non mi seduce affatto” e “[Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet*] coll’assenza completa d’intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione [secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli]”.

42) L. Capuana, *Per l’arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p.142, “Il Verga è di quei pochi scrittori moderni che hanno il coraggio e la forza (la forza soprattutto) di spingere il processo artistico dell’*impersonalità* fino all’estremo limite

---

possibile”.

43) ただし、デ・サンクティスには、文学言語が「自然の印象」に由来する民衆の言葉において鍛えられるべきだという発言もあり、そこでの「印象」は積極的意義を有する語として用いられている。Cfr. De Sanctis, op.cit., p.448.

44) M. L. Patruno, *Verismo e umorismo*, Bari, Laterza, 1996, pp.19-20 “Pertanto il vero artistico non è la traduzione esatta del fatto ma l'approssimazione sufficiente al vero naturale. In altri termini, si può affermare che non ciò che è reale e definito in ogni aspetto o caratteristica sia vero, o che riproduca l'identità immediata delle cose, ma che tutto ciò che è raffigurato con mezzi, che diano l'impressione della realtà, sia reale”.

ただし、パトルーノが用いている「真」と「現実」という語の定義が幾分曖昧であることには注意すべきではあろう。ここでは、「真実」は人間の生の本質として、「現実」とはその「真実」が読者に文学的過程を通して現実の出来事であるという印象を与えるものとして定義されていると考えられる。つまり、作品によって与えられる印象が現実的であるという、ヴェルガの「詩学」における一種の転倒が指摘されていると言えよう。

また、ピロッダは視点のとり方を含め、語りの方は多様だと当時の作家たちは認識しており、作家ごとに異なるテクストを作り出す諸原則は、現実の解釈方法と言うよりは物語を精製する適切な方法として解釈されるべきであると指摘している。ヴェルガはその選択の本質を意識していたために、現実の「再現」ではなく、現実の「幻影」という語を用いていたと述べている。

Cfr. G. Pirodda, *L'eclissi dell'autore: tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari, Editrice Democratica Sarda, 1976, pp.21-27.

45) Cfr. Russo, op.cit., p.62.

46) カプアーナは、ゾラには多くの言及をするにもかかわらず、カプアーナから見ればイタリアのリアリズムの大家たり同志でもあるヴェルガについては一言も発しないデ・サンクティスについて疑問を抱いていた。Cfr. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, cit., p.78.

47) De Sanctis, op.cit., p.333, “Grandi cose son queste, idee semplici, accessibili, che non hanno bisogno di libri e di scuole. Sono istrumenti del lavoro, ma non sono il lavoro; sono forme che si putrefanno presto, ove ivi dentro non è una materia che si mova.[...] Sono forme senza contenuto, nomi senza soggetto” e pp.353-354, “[Il realismo] Soprattutto potrebbe stare come metodo. Il realismo, come dottrina, difficile è non caschi nel materialismo e nel sensismo, come in Locke e Condillac. [...] e questo fu uno de' più grandi progressi che abbia fatto lo spirito umano. E se l'abuso del pensiero e il progresso delle scienze naturali ha ricondotti gli uomini in questa via, non abbiamo che a rallegrarcene”.

48) デ・サンクティスも環境や遺伝が人間に与える影響に目を向けていたが、同時にそれだけでは捉えきれない人間の生の要素にも注目していた。その上で、デ・サンクティスは、思考の前提としての人間精神による知覚を、あるいは両者の補完性を重視していた。そして、今だ暫定的でしかないダーウィニズムをはじめとする実証主義へのイタリアにおける過度の傾倒を“Animalismo”として批判し、社会の下層に焦点をあてるリアリズムを、科学的で本質的な基盤にいつそう合致する理想へと人類を誘う過渡的な文学形態にすぎないとみなしていた。

---

Cfr. De Sanctis, op.cit., p.353, pp.411-413 e pp.462-469; F. Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Pàtron Editore, 1986, pp.21-26.

49) Cfr. Madrignani, op.cit., pp.470-471.

Sulle riserve sul positivismo da parte degli scienziati italiani, cfr. G. Landucci, *Scienze biologiche e Naturalismo*, in AA.VV., *Positivismo naturalismo verismo*, cit., pp.69-85.

50) Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, cit., p.82, “Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal’influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest’opera d’arte”.

51) U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, pp.117-119.

別の箇所でもヴェルガは、「方法」、「形式」としての自然主義という考えに触れている。Cfr. *ibid.*, pp.120-121. 『グラミーニャの恋人』の「今日君に語るこれ [この短編] については、私は君にただ出発点と到着点だけを話すでしょう。そして、君にはそれで十分でしょうし、おそらくいつかは皆にとっても十分となるでしょう」(Di questo che ti narro oggi, ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d’arrivo; e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti.)(TN202) という一節は、外部化された行為を描くというこの文脈でより良く理解されるであろう。

デ・サンクティスは、「人は、考えていることを言うのではなく、行なわねばならない。しかし、動物の動作にその本能が透けて見えるように、その行為の中に彼の思考が透けて見えねばならない。これが客観的形式であり、事物の生である」(De Sanctis, op.cit., p.456) と述べている。

また、実証主義に大いに影響を受けた歴史学者ヴィツラリも実証主義について「(思想)体系」ではなく「方法」であると認識していた。Cfr. Madrignani, op.cit., pp.479-486; Tanteri, *Naturalismo e impersonalità*, cit., p.48; P. Villari, *Arte, storia e filosofia*, Firenze, Sansoni, 1884, pp.437-489.

52) スピナッツォーラは、ヴェリズモが、ゾラの科学的な自然主義とは異なる非理性的要素を持つとし、理性と科学の時代が作り出した手続きを身にまとい、分析できない情動の発生過程の様相・現象を「客観的」に描写したが、結局は運命が個の内奥の捉えられない過程で決定されるという確信を持つに至ったと述べている。マシエッロは、ヴェルガの詩学が、文化的には唯物論・実証主義の影響を受けているが、認識論的前提と方法論的手続きに限定した自然主義の利用にとどまっていると指摘している。Cfr. Spinazzola, op.cit., pp.11-13 e pp.32-33; Masiello, op.cit., p.39.

53) La citazione da lettera a Capuana del 14 marzo 1879, in CVC80, “Ma forse non sarà male dall’altro canto che io li[quei pescatori] consideri da una certa distanza in mezzo all’attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l’aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?”(しかし他方では、おそらく、ミ

---

ラノやフィレンツェのような都市の活動の最中で、一定の距離をおいて彼ら [漁師達] のことを考えることは悪くはないでしょう。ある種の事物の様相は一定の視点から見た場合にだけ際立つのだと君は考えないでしょうか。そして、知的再構成という仕事をして、目の代わりに精神を用いることなしには、私たちがこれほど純粋に、効果的に真であることに成功しないだろうと君は考えないでしょうか。

54) Le citazioni dalla stessa lettera, in CVC80. Cfr. nota 53.

ヴェルガは、1878 年末から、『ントーニ親方』*Padron 'Ntoni* (後の『マラヴォリア家の人々』)の執筆中、母の危篤のため、故郷カタニアに滞在していた。引用した書簡もカタニアから出されたものである。元来は、帰郷前の 1878 年 5 月 17 日付けカプアーナ宛て書簡にあるように、作品に「その土地の調子を与えるために」アチ・トレツァを訪れるつもりであった。そしてその中でヴェルガは、「[訪れるのは] 仕事が終わってからですが。君にはこれはおかしいとは思われないでしょう。というのは、この種の仕事では、ある時には、と言うよりほぼ常にですが、遠くからの見方は、より正確ではないにせよ、より効果的で芸術的であるからであり、パレットにまだ載っていない時 [創作を始める前] には近くからの [実物・現実の] 色合いというのはあまりにあせているからです」と、ほぼ同様の考えを述べている。Cfr. lettera a Capuana del 17 maggio 1878, in CVC61, “[*Pel Padron 'Ntoni penso di andare a stare una settimana o due, al lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale.*] A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza”.

55) バフチンは小説が本来的に備えている他者との対話に関して以下の様に述べている。

第一の文体の流れに属する小説的散文は、自己の言語の境界そのものの上に位置しており、周囲の多様な諸言語と対話的に相関し、その本質的諸要素に対して共鳴し、従って諸言語の対話の中に参加する。小説的散文は、まさにこの言語的多様性 — それとの対話的關係の中でのみ、小説の芸術的意味は開示される — という背景の上に知覚されるように設定されているのである。この言葉は、相矛盾する多様な諸言語によって根本的に相対化された言語意識の表現である。

小説の中に、標準語は自己のはらむ多様性を意識するための装置を備えている。即自的な言語的多様性は、小説において、また小説によって対自的な多様性となる。つまり諸言語は対話的に相関し、(対話の応答のように) 他者に対して自己を、自己に対して他者を実現し始める。小説によって諸言語は相互に照らしあい、標準語は、互いに知り合い理解しあう諸言語の対話となるのである。(M. M. バフチン『小説の言葉』(伊東一郎訳)、東京、平凡社、1996 年、252-253 頁。)

56) マシエロは、ヴェルガの採る認識レベルは“fuori campo”であって、“fuori gioco”ではないと指摘している。この指摘は、完全に客観的に観察するのでもなく、また観察対象に完全に同化してしまうわけでもないヴェルガの立場を巧みに表していると言えよう。Cfr. Masiello, *op.cit.*, pp.33-35.

## 第2章

### 『山の炭焼き党員』の語り手をめぐって

#### ー マンゾーニとの比較分析 ー<sup>1)</sup>

本章で考察する『山の炭焼き党員』 *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<sup>2)</sup>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共に、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 *il 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、『山の炭焼き党員』においても、いかに読者に伝えるかという観点から語り的手法に関する試みの痕跡が見出される。よって本章では、『山の炭焼き党員』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。

『山の炭焼き党員』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<sup>3)</sup>。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『山の炭焼き党員』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『山の炭焼き党員』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『山の炭焼き党員』における語り手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、『いいなづけ』の冒頭に注目したい<sup>4)</sup>。

コ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、その姿と流れは川のようにになるが、右側は岬が突き出ており、対岸は広々とした岸边になっている。

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 ristringersi, 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、「かつて」の物語が、「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荣誉と、スペイン兵の常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<sup>5)</sup>。

ヴァインリヒは言語表現の時制を「説明の時制」(besprechenden Tempora)と「語りの時制」(erzählenden Tempora)に区別し、主に文学作品におけるその機能と効果を考察している<sup>6)</sup>。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」<sup>7)</sup>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た末端の山々は、独特の様相を帯びている。それはもはやアルプス山脈の娘とでも言うべき、あの勇壮な山脈ではない。[…]

[…] 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、スキッラーチェ湾の奥にあたる場所だが、カタ

ンゾアーロから数マイルの所に、1810年にはサン・ゴットア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・ゴットアルド城の紹介では、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、『山の炭焼き党員』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» (sottolineature nostre) 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»(sottolineature nostre) 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確認させる。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人達について、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、昨日クリストフォ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」クリストフォ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、「その時の炭焼き党員達は、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、『山の炭焼き党員』においても見られる<sup>8)</sup>。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及び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<sup>9)</sup>。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及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共に、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<sup>10)</sup>。

### 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。本論では、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称することとする。

『いいなずけ』の語り手は、レンツォとルチアはもちろんのこと、ドン・アッボンデイオ、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、『山の炭焼き党員』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装い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」<sup>11)</sup>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、物語の諸場面に登場す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、出来事の情景と心の物語を提示する。心の物語を、[その心が抱く] 高潔な目標において、英雄的感情や様々な情念に彩られて展開した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、我々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。<sup>12)</sup>

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<sup>13)</sup>。

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 [従兄フランチェスコの母] 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

がし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を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程鮮やかによみがえることのない追憶があった。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、あれ程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 aveva 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 aveva voluto mettersi a tavola poiché ciascuna aveva 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 aveva 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ィ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、ジュスティーナの「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、『いいなづけ』の語り手が物語展開にとって重要な人物に焦点を当てているのに対して、『山の炭焼き党員』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、『山の炭焼き党員』の語り手は、『いいなづけ』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<sup>14)</sup>。

## 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<sup>15)</sup>。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。

『いいなづけ』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」<sup>16)</sup>とあるように、「読者」(il lettore) という語が頻繁に見られる<sup>17)</sup>。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、『山の炭焼き党員』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、金髪の軽やかな乙女（彼女は大気の精のようである）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」<sup>18)</sup>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」<sup>19)</sup>という一節の中の、「我々が述べたとおり」(come abbiamo detto) という語句が挙げられる<sup>20)</sup>。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『いいなずけ』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、『いいなずけ』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、クリストーフオロ神父がそのことで彼を誉めたのは良かったのか。最も一般的で反論の余地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、最も一般的で反論する余地のない規則に、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。

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. (PS93-94)

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はおかしいと思われるだろうか」<sup>21)</sup>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] を遠く見つめていた。

誰がこのまなざしを分析しようか？

La giovinetta vi aveva fissato un lungo sguardo.

Chi vuole analizzarlo questo sguardo? (CdM163)

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すでに、「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!』」<sup>22)</sup>とあり、ジュスティーナがもはや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隈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<sup>23)</sup>、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。そうした行為は、劇作家達に最もよく見られる欠点の一つなのです。<sup>24)</sup>

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 Mr 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いた時、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。<sup>25)</sup>

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きめかせ、彼らと情熱を共にしながら感じ」ること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『いいなづけ』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せず、読者自身の判断に任せるという方法をとる。『いいなづけ』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的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とし、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、『山の炭焼き党员』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<sup>26)</sup>。ヴェルガにとって『山の炭焼き党员』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、語り手「我々」が「読者をイデオロギー的に、そして感情的に出来事へと巻き込んでいく」<sup>27)</sup>とディ・シルヴェストロの指摘するように、イデオロギーを共有すべき読者には、人物の内面や物語の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」とムズマッラが指摘し、「『山の炭焼き党员』の文体は、極めて舞台化された文体である」とディ・シルヴェストロが指摘しているとおり<sup>28)</sup>、『山の炭焼き党员』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)<sup>29)</sup>

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。この作品においても、「舞台が開く時のように、真ん中にレンツォとルチアが現われた」<sup>30)</sup>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、レンツォとルチアに不意打ちで結婚の誓いの言葉を述べるさせるため、目隠しとなっていたトーニオとジェルヴァーズがドン・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・アッボンディオはうろたえて目を向け、それからはっきりと事態を理解し、驚き、唾然とし、腹を立て、思いを巡らすと、ある決心をした」<sup>31)</sup>と、物語が先へと進むことから明白である。

これに対して、『山の炭焼き党員』では引用箇所につき、「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、何本かの樫の丸太と、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。[...] 間仕切りとして室内に据えられた板は小屋を二つに分けている。分かた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。

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 Pazza*. (CdM64)<sup>32)</sup>

このように、『山の炭焼き党員』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、直説法現在形及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、直説法半過去形及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、歴史的現在がある<sup>33)</sup>。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、『山の炭焼き党员』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<sup>34)</sup>、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。乗馬服は同色の胴周りの飾りで締め付けられており、インド舞踊の踊り子の衣装のように、上品でしなやかな彼女の腰の細くすらりとした形状を浮き上がらせている。袖の壮麗なレースの下には、軽く淡い色合いで、彼女の白い腕の素晴らしい輪郭が光っている。その腕の、白い手袋をきつくはめた子供らしい両手は手綱と、金の握りのついた鞭を握っていた。

読者にはサン・ゴット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, chiuso da alamari dello stesso colore, che modella sì bene la forma sottile e slanciata della sua vita elegante e pieghevole come quello di una bajadera; sotto la magnifica trina delle maniche luccica, in una lieve mezza-tinta, il contorno perfetto delle sue bianche braccia, di cui le mani infantili strettamente inguantate di bianco tenevano le redini e un piccolo frustino col pomo d'oro.

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

上記のとおりこの一節は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。しかし、ここでジュスティーナの外見描写をする際に、現在形を連続して使用することを考えると、これは「過去のコンテク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)」であると考えられる。すなわち、現在形を使った当初は読者の注意をひきつけ、現在形による描写を連続することで本来の過去形を用いた物語の時間から読者を読むという行為を行なっている「今」という時間に移行させると考えられる。

本作品の語り手は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を用いることがある。そして、この例からも分かりますとおり、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とおり、語り手が物語り、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。このような描写は、場面の提示と読む行為との共時的な受容を促しているのである。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もつ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 全知全能の語り手からの出発

『山の炭焼き党员』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。

本章での考察のとおり、『いいなずけ』と『山の炭焼き党员』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『山の炭焼き党员』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とは言えない。すなわち本作品の語り手は、語り手が物語内であらゆる人物の内面を見通すことにより物語の焦点が安定せず、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、語り手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、『山の炭焼き党员』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、『山の炭焼き党员』の創作と語りの試みは学ぶべき「過ち」(errori)<sup>35)</sup>に気づかされる貴重な経験、教訓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手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) 本章にて、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。

PS=A. Manzoni, *I promessi sposi*, in Id., *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol.II, t. I, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1977<sup>5</sup>, pp.1-673.

引用の際、本章ではPS123のようにページ数を示す。

- 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)、『山の炭焼き党员』、『ラグーナにて』*Sulle lagune* (1863) である。ここでは出版、連載された二作品について概略を記す。

『山の炭焼き党员』は1861年から翌62年にわた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、炭焼き党の運動に関わる男爵フランチェスコと従妹ジュスティーナの恋が語られ、次いで彼女が次第に心惹かれていく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。

『ラグーナにて』は1863年フィレンツェの政治誌「*La Nuova Europa*」に1月13日から3月15日にかけて連載された。1860年オーストリア帝国支配下のヴェネツィアで、反オーストリア運動に秘密裏に関わるオーストリア軍のハンガリー人少尉ステーファノは少女ジュリアを見染める。互いの愛情が彼女を保護するオーストリア人クルエン伯爵に知られ、決闘の末ステーファノが倒れる。伯爵のもとを追われたジュリアはステーファノと共に反オーストリア運動に携わる兄と再会し、兄妹でオデルツォへ逃れ、反政府運動を知られたステーファノは身を隠すため居を変える。しかし伯爵に見つかり、ステーファノと彼への思いを募らせヴェネツィアへ戻ったジュリアは最期を覚悟し二人で小舟で海へと漕ぎ出し、その後消息不明となるという物語である。

- 3) 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バ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.

- 4) 以下では『山の炭焼き党员』と合わせて『いいなずけ』の語りについての分析も行なうが、とりわけ後者における語り手の様相に関しては、霜田『我々』とは何か — *I promessi sposi*

---

の語り手の一人称について -」(『イタリア学会誌』第 62 号、2012 年、1-25 頁)を参照のこと。そこでは、全知全能性という画一的な見方では捉えきれない一人称の語り手の性質に関する分析が行われており、先行研究への言及を経て、語り手「我々」と語り手「私」との性質の相違について、次いで、とりわけ「読者」との関係性から語り手「我々」の機能の複数性について詳細な考察が行われている。

- 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、リエルナの向かいにある斜面の中腹にある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、とある伯爵、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。なぜ彼らは、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) H. ヴァインリヒ『時制論 文学テクストの分析』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 頁を参照のこと。Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971, pp.28-50 (la citazione da 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『山の炭焼き党员』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、本章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



---

もたらず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. Bertinetto, 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、本章における我々の「今」と「かつて」の区別についても、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。

同種の議論として、バンヴェニストは言表行為の二つの面として、「歴史[物語]の面」と「話(わ)の面」に分類している。前者は過去の出来事を物語る三人称の形による叙述であり、ヴァインリヒの「語られた世界」に対応する時制を用いる。後者は、話し手と聞き手の関係における発話あるいは叙述で、話し手が何らかの影響を相手に与える言語行為の面を指し、「説明された世界」に対応する時制を用いる。É. バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』河村正夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三共訳、東京、みすず書房、1983年、218-232頁を参照のこと。

- 7) ヴァインリヒ、前掲書、28頁。
- 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、ジュスティ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『山の炭焼き党员』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』においても、「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ぬ。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『山の炭焼き党员』の語り手について、全能的な時間と空間の処理に限らず、

---

本章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 AA.VV., *Studi verghiani II-III. Ricordi di D'Artagnan*, 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。ディ・シルヴェストロも、ヴェルガが「宣言 *Manifesto*」に基づき心の物語を作り上げようとするが、「期待の地平」に込めようとする意図の方が強く、感情面がそれ自体において探求されることはないため、読者に人物の情動をうまく知覚させることができないでいると指摘している。Cfr. Fava Guzzetta, *op.cit.*, p.36; Di Silvestro, *op.cit.*, p.27.  
ペッローニは、未刊行の前作『愛と祖国』における同様の表現に注目し、主人公エドアルドと少女エルミーニアの視線の遣り取りは、続いて地の文で述べられる「言い表せない表情」(*un'espressione indefinibile*) へと行きつき、途切れてしまう会話や彼女の表情を描写することで、ヴェルガは心理分析の欠如を正当化していると述べている。Cfr. L. Perroni, *L'Eroe tipo*, in AA.VV., *Studi verghiani II-III*, *cit.*, pp.32-33.
- 15) 本章で言及する「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、G. 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頁を参照のこと。  
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」(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 leggiara 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。またヴェルガが青年期に好んで読んだ『三銃士』にもやはり同様な表現が見られる。Cfr. A. Dumas, *Les trois mousquetaires. Vingt ans après*, a cura di Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, 1962, p.525, “Mais, comme nous l’avons dit, Bazin n’avait, par son heureux retour, enlevé qu’une partie de l’inquiétude qui aiguillonnait les quatre amis” (しかし、我々が述べたとおり、バザンは彼の何事もなかった帰還によっても、4人の盟友を苛んでいた不安の一部を取り除いただけであった) ; *ibid.*, p.90, “Quant à d’Artagnan, nous savons comment il était logé, et nous avons déjà fait connaissance avec son laquais, maître Planchet” (ダルタニアンについては、彼がいかにして住まうことになったのかを我々は知っており、彼の従僕プランシェ殿のこともすでに我々は知った) .
- 21) CdM142, “Diremo noi quali fossero quei sogni?... O sembrerà strano che quell’anima si addolorata potesse farli?...”.
- 22) CdM160, “I suoi labbri negavano di profferirlo... ma il suo cuore lo diceva... – Corrado!!!”.
- 23) マルケーゼは小説の叙述について、(語り手あるいは登場人物の) 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、語り手の視点を採る登場人物の語り、つまり、登場人物に語り手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.
- 24) 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”.
- 25) A. Manzoni, *Lettre à M.r C\*\*\* sur l’unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *Id.*, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol.V, tomo 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 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發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。

26) ブラヅィーナは、『山の炭焼き党员』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. S. Blazina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, p.23.

27) A. Di Silvestro, op.cit., p.24, “[I romanzi storici … si caratterizzano] per un coinvolgimento ideologico ed affettivo del lettore nella vicenda”.

28) 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、本章と同じ一節を引用している。

29) 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。

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

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

32) 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っ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。すなわち語り手にとって、語っている物語は現在形で描いているとはいえ、「かつて」の物語であり、語りつつある物語の時間よりも前に起こっているが故に、大過去形を用いているとみなしうる。

33) 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。過去形を用いて描かれる物語内で起きた一連の出来事を表すコンテクス

トにおける現在形の唐突で一時的な挿入 (*presente drammatico*) と、同様に過去形を基調とする物語のコンテク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. L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Nuova edizione, vol. II, Bologna, Il Mulino, 2001, pp.67-69. ベルティネットは前者を、特定の場面における強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. Bertinetto, *op.cit.*, pp.65-87.

またヴァインリヒは、「説明の時制」という物語における歴史的現在をはじめとする現在形の利用をとおして、「[語りの時制による] 語りのなかに本来ある緊張緩和の特性を[...]とり消すような、そうした受容態度を読者に強制する」効果を指摘し、「語り手はまるで説明しているかのように語る」ことによる「緊張」の付与が「読者を『とりこに』する」とのべている。ヴァインリヒ、前掲書、42-44 頁を参照のこと (引用は 44 頁より行った。傍点原著)。

なお、『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. Marchese, *op.cit.*, pp.131-132.

- 34) 『山の炭焼き党員』では、第 20 章が「[ジュスティーナは] あおむけに倒れて、気を失った。」(CdM127, “*Si rovesciò indietro, e svenne*”.) と直説法遠過去で終了すると、第 21 章は「我々が物語った出来事が起こった日から十日が過ぎた。/ 時は夕暮れである。イタリアの空の下その素晴らしい瞬間を優雅な詩に詠むこともできたであろう。荘厳で燃えるような日輪は、イオニア海が形づくる地平の向こうで、まばゆい円環状の光の束をいまだ見せていた。[...] 牧舎へと戻る家畜たちの鈴の音が遠くから聞こえていた。—それは、田園の一日の終わりを告げる祈りの鐘の音であった。/ サン・ゴッタルド城の塔の床の上には二人の女性がおり、革張りの肘掛け椅子に各々腰掛けていた。」(CdM128, “*Sono scorsi dieci giorni da quello in cui avvennero i fatti che abbiamo narrati. / È sull'imbrunire. Si sarebbe potuto fare un grazioso idillio di quel momento magnifico sotto il cielo d'Italia. Il disco del sole, maestoso e infiammato mostrava ancora un circo di fasci abbaglianti di luce dietro l'orizzonte, formato dal mare Jonio; [...]. Si udivano da lontano le campane degli armenti che ritornavano agli ovili — avemaria del giorno della campagna. / Sul battuto della torre del castello di San Gottardo sono due donne, sedute su due poltrone foderate di cuojo*”.) と直説法近過去および現在による時間経過と物語の進行時点を説明し、続けて半過去による物語の時制を用いている。ここでは、読者を物語の時間にいざなうために、時間の処理についてもヴァインリヒの言うところの「説明の時制」を用いていると考えられる。さらに、再び直説法現在を用いて二人の女性に物語の焦点を当てている。いずれも読者への注意喚起の機能を有してると言えよう。

引用に続いては、「二人の女性」に対する描写が直説法現在を用いて継続する。本章の本項に

---

て述べるとおり、ヴェルガは本作品においては、人物描写に現在形を用いる傾向を持つ。

『ラグーナにて』においても直説法遠・半過去による描写の後、「時間が流れ、宵になった」(SL434, “Le ore scorrono; viene la sera”.) と前作同様に時間の処理を直説法現在を用いて行かない、同じく現在形による描写を継続している。また、『ラグーナにて』において人物の行為を描写するのに直説法現在を用いている例としては、物語終盤で主人公二人が死を覚悟し、愛の言葉を交わした後、「若者の燃えるような唇は少女の唇を求めた」(SL437, “Le labbra infuocate del giovane cercano quelle della fanciulla”.) が挙げられるが、やはりここから現在形による描写が継続するのは前作同様である。

- 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、経験は年月と共にそして過ちと肩を並べて歩むのだと認めねばなりません」(lettera a De Gubernatis del 4 giugno 1862, in LS3, “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。

### 第3章

#### 『罪深き女』における語りの試行

ヴェルガの公刊された小説第三作『罪深き女』 *Una peccatrice* (1866) は、中・上流階級の生を描いた所謂「上流社会作品群 *il ciclo mondano*」のうち、フィレンツェ滞在を経験して創作された第一作品である<sup>1)</sup>。故郷カターニアにて発表された歴史小説二作品での経験を踏まえて創作された本作品の技巧的側面に光を当て、没個性的語りへと至る道程のうちに、本作品における語り的手法及び物語構成に対するヴェルガの思索を跡付けることが、本章の目的である。

ところで、ヴェルガについて論ずる際、主に『罪深き女』と『山雀物語』 *Storia di nua capinera* (1871) の創作された時期は、フィレンツェ滞在の時期と重なるためフィレンツェ時代と言われてはいるが、実際これらの作品の執筆時にヴェルガがフィレンツェに滞在し続けたわけではない。むしろ、滞在の期間は故郷カターニアで過ごした年月に比較すると短いと言える。フィレンツェ滞在は具体的には、1865年の5月から6月（この滞在には異論も多い）、そして1869年の4月末から9月までとなる<sup>2)</sup>。69年に『エヴァ』 *Eva* (1873) を執筆し始めたのだが、出版の前年1872年の11月にヴェルガはカターニアからミラノへ移り、翌73年に出版となる。

ヴェリズモ以前のヴェルガの作品について考察する際、初めてシチリアの民衆生活を主題として取り上げた『ネッダ』 *Nedda* (1874) についても無視することはできない。カプアーナは、中編『ネッダ』の作品自体を、「まさに闖入者であった」<sup>3)</sup>と指摘した上で、ヴェルガの「上流社会作品群」について次のように述べている。

陰と暗示に満ち、角を落とし、磨かれたこの上流社会においては、芸術家 [ヴェルガ] は短編『ネッダ』でかくも力強く示された彼の素晴らしい特質の多くを持ち合わせていないように思われる。<sup>4)</sup>

ここから分かるように、長くヴェルガの評価に付随することとなる二面性という解釈は、すでに同時代のカプアーナによっても認識されていたことになる<sup>5)</sup>。イタリア本土の都市部の豊かな者の茫漠とした生と、シチリア農村部における貧しい者の困難に満ちた生という、物語内容における二項対立がそれである。

しかし、『ネッダ』は1874年、すなわち1866年発表の『罪深き女』から『エロス』*Eros* (1875)へと至る「上流社会作品群」の執筆にかかる途上で生まれた作品である。ロ・カストロは、「むしろ[対象を捉える]見方の変化のしるしと見えるものは、とりわけ内容面において表われている。『ネッダ』によって示された転換は何よりも主題の転換である」<sup>6)</sup>と述べて、内容面からのみ判断して『ネッダ』をヴェルガのヴェリズモへの転換点とする見方に警鐘を鳴らし、ロマン主義的要素の存在を指摘している。それ故、『ネッダ』を内容面からのみ判断して、ヴェルガの文学活動を二つの異質な流れに分離してしまうことは早計であろう。ルッソも早くから指摘する通り<sup>7)</sup>、『ネッダ』には、ヴェリズモ期のヴェルガには見られることの少ない要素、すなわち、詳細な人物描写、地の文における語り手の介入等が見出される。つまり、技巧面から考察すれば、『ネッダ』はそれ以前の作品の特徴を備えているのである。

それゆえ本章においては、ペトリッロによって指摘された、「《奇跡的に》ではなく、偶然にでもなく、若きヴェルガの発展自体に内在する必然性によって」<sup>8)</sup>『ネッダ』が創作された、すなわち『ネッダ』も「上流社会作品群」における文学形式探究の一過程で創作されたという認識を共有する。それ故、カタリーニャ時代の歴史小説における全知的語り手から、その修正と新たな語りを試みる「上流社会作品群」、そしてヴェリズモ作品群へと至るヴェルガの創作の変遷を鑑みるならば、彼の語りの方法論的展開を統一的立場から考察する必要があるだろう。

本章で扱う『罪深き女』は、初期ヴェルガの歴史小説と「上流社会作品群」をつなぐ作品であると評価できよう。というのは、本作品は、以下で考察する通り、それ以前の作品の特徴と、以後の作品に見出される新たな語りの試みが混在しているからである。よって本章では、「上流社会作品群」を後のヴェリズモへの発展の一過程であると捉え、『罪深き女』に関しても、後の没個性という創作手法へと至るヴェルガの文学的発展の一段階として考察したい。語りの手法という観点からヴェルガの作品を考察するならば、内容の変遷とは異なる、ある一定の手法の変化の連続性が見出されるのではないかという疑問が本章の論考の出発点である。

## 1. 「心の神秘」と表現不可能性 ― 主題をとおして

ここでは、『罪深き女』の主題を深く掘り下げていくのではなく、ヴェルガが本作品の創作において語りの形式に対してどのような意図を有していたのかを導くための予備的考察を行なう。



本作品の主人公は、カターニアの法学生ピエトロ・ブルーシオとこの町に滞在していたプラート伯爵夫人ナルチーザ・ヴァルデリであり、ピエトロはナルチーザに激しい愛情を抱く。しかしピエトロは彼女に近づく術さえ持たず、失意の中この愛情を戯曲『ジルベルト』に込め、ナポリへと去ったナルチーザを追う。劇作品が好評を得たことにより、ピエトロはナルチーザと知り合うことができ、やがて愛し合うようになった二人はナポリからカターニア近郊のアチカステッロへと移る。しかし、遠い存在としてのナルチーザに幻影としての愛情を抱いていたピエトロは、この幻影が現実となったとき彼女への愛情を失い、一方絶えずピエトロへの愛情を抱き続けるナルチーザは失意の中、服毒自殺をする。

この『罪深き女』以降、『山雀物語』、ミラノ滞在時に発表した『エヴァ』、『現実の虎』 *Tigre reale* (1875)、『エロス』に至るまでの作品群において共通して描かれているのは、人を破滅あるいは死へと突き動かす情動である。とりわけ『エヴァ』までの主人公は「幻影」を抱きながら、満たされぬ愛情のうちに身を引き裂かれ、それでも主人公を捕らえてやむことのない「幻影」によって苛まれ、悲劇的な最後を迎える。『罪深き女』と続く二作品において、そのような情動をヴェルガが描く際に「幻影(illusione)」、とりわけ「心の神秘(misteri del cuore)」という語を共通して用いていることから、この点に関しては『山雀物語』及び『エヴァ』についても考察を広げたい。

### 1. 1. 「幻影」と「心の神秘」

『罪深き女』のピエトロは、ナルチーザに激しく魅かれる以前に、すでに経験した恋愛から愛情のむなしさを自覚しており、友人ライモンドに向けて皮肉混じりに次のように言う。

また君にはぜひ言うておくが、17歳の頃のあるに大切にたつた幻影をもう一度手にするたためなら、私は自分の将来のなにかしらを捧げることだろう。

Ti dico anche che darei qualche cosa del mio avvenire per possedere ancora le illusioni sì care de' miei diciassette anni... (UP451)

愛が「幻影」であることを自覚しているはずのピエトロは、しかし、彼が学生生活を送るカターニアでナルチーザを目にすると、抗いがたく彼女を愛するようになる。この抗いがたさをもたらすのが、ピエトロがすでに自覚しているはずの「幻影」であると言える。それゆえ、ピエトロはナルチーザの愛人となった後に、ライモンド宛て書簡で彼女との生活の幸福について触れた後、「ライモンドよ、ナルチーザが決して知るはずもない私の心

の大いなる神秘を君に明かそう」と語り、「ナルチーザを取り巻く空気のようなヴェールを自分がついには破ってしまうのではないか」<sup>9)</sup>と彼女への愛情が冷めてしまう恐れを口にすると共に、この愛情が自らの抱く「幻影」に基づいていることを思い起こすのである。ここでピエトロは、自覚しながらも、むなしい終わりを迎えるはずの愛に囚われてしまう自分の心情を、「大いなる神秘」と呼んでいる。そしてついにはナルチーザに「人を眩ます陶酔の底には、愛を殺してしまう幻滅 (disillusione) がたやすく見つかるのだ」<sup>10)</sup>と言い、別れを告げる事となる。

他方、ナルチーザはピエトロの愛情の本質を見抜いており、ナポリで生活を送る中で「あなたは今まで私を愛してくれたようには、この先決して私を愛さないでしょう」<sup>11)</sup>とピエトロに向かって言う。そして、カターニアに二人で移ると、彼女が予期したとおりピエトロの心は離れていく。その原因が何かについて、ナルチーザはライモンド宛て書簡において「彼 [ピエトロ] は自分の所為で幻影が消え失せたと自らを責めているのですが、その幻影の消失を私に隠しておく寛大さを、彼はまだ持っているのです」<sup>12)</sup>と指摘する。しかし、ピエトロがナルチーザから離れていく原因が分かっているとしても、ナルチーザはピエトロを愛することをやめない。かつてピエトロが、手の届かぬ存在としてのナルチーザの愛を手にしようとしたように、ナルチーザは、彼女への愛情を失ってしまい、手の届かぬ存在となりそうなピエトロの愛情を、無駄だと知りながら追い求めているのである。そして、ついには服毒自殺を図り、ナルチーザは、ピエトロをして「ああ、ちがう！今愛している以上に君を愛したことはなかった！ナルチーザ！私をおいていかないでくれ！」<sup>13)</sup>と言わしめる。

ナルチーザが死ぬことで、再び自分の手の届かない存在となることを悟ったそのときに、ピエトロは再び彼女への愛を口にす。すなわち、再び「幻影」としての愛を手にしようとするのである。このような自らも統御できない情動にピエトロは衝き動かされ、ナルチーザの死によって「幻影」の対象を失った彼は、文学的には「平凡以下」となってしまう。『罪深き女』は次の一節で終わる。

[現在]ピエトロ・ブルーシオは平凡以下である。というのは、親族の聖名祝日のために不毛な詩を詠みながら、そして、乏しい財産をできる限り陽気に浪費しながら、生まれ故郷で人生を送っているからだ。

心の神秘よ！

Pietro Brusio è meno di una mediocrità, che trascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e

dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio.

**Misteri del cuore! (UP549)**

『罪深き女』を閉じるこの最後の文句は、満たされぬ「幻影」に常に衝き動かされることによってしか愛することのできないピエトロ（それはナルチーザも同様である）の解明しえない心理が本作品の主題であったことを明確に表していると言える。この物語の語り手「私」にピエトロとナルチーザの関係の経緯を話し、二人の書簡を提供する友人ライモンドは、序章で次のように言う。

[出会ってしまった二人は] あの神秘に属しているのだ。それは、あまりにも秘められているように見えるが、偶然だとするにはその進展においてあまりにうまく跡付けられるように思われる神秘であり、解剖用メスによって人の心のひだの内に見出すことのできなかつたものを思い起こさせる神秘である。

**Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano. (UP444)**

ヴェルガは、人を愛へと駆り立てるものが、「解剖」することができず、科学的には解明しえない「心の神秘」であると考えている。愛の経緯を辿っていくことは可能であるが、人を生の激動へと駆り立てるものが、その内実を明示することのできない情動であるために、ヴェルガはここで「神秘」という語を用いているのである。『罪深き女』においてヴェルガは、「幻影」はそれなくしては愛することがないのと同時に、一度は華麗に生きた人物の生自体をも「平凡以下」としてしまうことを示すことによって、「神秘」であるのは、人の心だけでなく人の生そのものだということをも表現しようとしたと言えよう。

同じ構図は『エヴァ』にも見出される。踊り子であるエヴァを劇場から引き離し、自分のもとで生活するように強いたエンリーコは、「意地悪な悪魔があざ笑いながら、私のあらゆる幻影を俗なもの、こっけいなものへと引きずり込むために、最初の晩から私のベッドの枕元にとり憑いたのだ」<sup>14)</sup>と述べて日常のエヴァに幻滅したことを表した後、「私は君に、心と呼ばれるこの恐ろしい神秘を説明しようとは思わない。今までにそれを証明しようとしたこともなかった。君にはひとつの事実を見せよう」<sup>15)</sup>と語り手「私」に話す。これは、主題が『罪深き女』から継続していることを示している。つまり、主人公エンリ

ーコは『罪深き女』のピエトロと同様に女性に対する非日常的魅力というものを求めており、『エヴァ』においても、引き続き「幻影」と「心の神秘」が主題となっていると言えよう。

『罪深き女』のピエトロ同様、エンリーコもエヴァへの愛が「幻影」に基づいていると自覚している。そして、そこへと駆り立てるものが「心の神秘」であることも同様である。舞台裏で舞台上とは異なるエヴァを見たこともあり、エンリーコはエヴァに魅かれることが「幻影」によると自覚しながらも、エヴァを取り巻く男性を目にすると、嫉妬に駆られてしまう。すなわち、「幻影」に衝き動かされる自分を認め、同時にそれに抗えない自分をも自覚しているのである。「心という開き扉を高貴で美しい全てのものへと開くこれらの幻影の中には何か真実があるはずだ」<sup>16</sup>と述べているように、エンリーコは「幻影」を何か確かなものへと通ずる生の源泉と認識しているとも言える。

他方、エヴァは、『罪深き女』のピエトロに対するナルチーザと同様に、エンリーコの愛を「幻影」に基づいていると見抜いているが、愛情の潰えたエンリーコのもとを離れてシルヴァーニ伯爵のもとに身を寄せる点でナルチーザとは大きく異なっている。エンリーコから踊り子を辞めるように言われた時、エヴァは「決して[辞めることは]しません、あなたを愛しているから」、「[もし辞めれば]あなたが最初にそれを後悔するでしょう」<sup>17</sup>と告げており、予期したとおりエンリーコの態度が後に冷たくなると、手紙と 500 リラを残して彼のもとを去るのである。

『エヴァ』において「幻影」に駆られ続けるのはエンリーコのみである。離れて行ったエヴァを一度は忘れたかに見えたエンリーコは、エヴァに再会すると彼女を取り戻そうとする。エンリーコは「幻影」の中でしか自分が生きられないこと、そしてそれが現実的には不可能であることも悟っており、自殺に等しい決闘をシルヴァーニ伯爵に挑むこととなる。瀕死のナルチーザに再び愛を告白するピエトロと、手の届かぬ存在となったエヴァに再会して再び彼女への愛情を燃やすエンリーコを衝き動かすものには、共通性があると言えよう。それを象徴的に表しているのが『罪深き女』と『エヴァ』の次の各一節である。

「私はまさに彼女 [ナルチーザ] の中のこの化粧、その豪華、そしてこの輝き茫漠とした華麗さを愛している。その中では、蝶は私に毛虫の姿を忘れさせるのだ。」

— Io amo appunto in lei questa toletta, questo lusso, questo apparato brillante e vaporoso in cui la farfalla mi fa dimenticare il bruco. (UP466)<sup>18</sup>

彼女 [エヴァ] は舞台裏の散文のときの [日常に戻った] 妖精だった。そのときには

美しくある必要はないし、そうあろうと気にかけることもないのだ。私の洗練されてとても俊敏な感受性にその出来事全てが与えたはずの効果を今君に表現するのは不可能だ。蝶は毛虫に帰ったのだ。そして私はそのために、言いようのないいら立ちと苦々しさを味わっていたのだ。

Era la silfide dietro la scena, nel suo momento di prosa, in cui non ha bisogno di essere bella, e non si cura di esserlo. Ora è impossibile esprimerti l'effetto che tutto ciò doveva fare sulla squisita e mobilissima sensibilità mia. La farfalla tornava bruco, ed io ne risentivo un dispetto ed una amarezza indicibili.(EV105)

ここで明らかなように、ピエトロとエンリーコを衝き動かすのは、真の女性の姿とは異なる「幻影」として心に映る女性に対する愛情ということになる。ナルチーザやエヴァと共に暮らすことになった後、ピエトロとエンリーコの心が彼女達から離れていくのは、まさにここで述べられた「毛虫」を彼女達の中に見てしまったからに他ならない。愛情が「幻影」に基づくと初めから自覚していた二人は、彼女達の真の姿が彼らの思い描く姿とは異なることを了解した上で共に暮らし始め、求めた愛が実現したと同時に、当然の帰結として「幻影」は「幻影」であることを止めたと言えよう。『罪深き女』と『エヴァ』には女主人公達の言動に相違が見られるとは言え、以上のような共通性がピエトロとエンリーコの間には見出されるのである。

他方、発表年が他の二作品の間に位置している『山雀物語』においても、同様の主題が扱われている。本作品では、思いを傾ける青年アントーニオと一度も結ばれることのないままに、「心の神秘」がマリーアを「幻影」へと駆り立てて心身を蝕んでいく様が描かれている。他の二作品と異なり、本作品においては「幻影」という直接的な表現は見られない。とはいえ、実現することのないアントーニオとの愛を夢想し続けるという点で、彼女もまた「幻影」に囚われていると言えよう。そして、作品中における「心の神秘」への言及は、そのことを示唆している。

マリアナ、私たちの中にはどのような神秘があるのでしょうか。みんなが陽気なこんな日には、私も陽気でなければならなかったのでしょうか。こんな奇妙なことは自分自身にさえ説明できません

Qual mistero c'è dentro di noi, Marianna? Avrei dovuto essere così allegra in quel giorno in cui tutti lo erano! Non saprei spiegare a me stessa questa stranezza.

(SdC20)

父の祝いの日、なぜか自分一人だけが疎外感と物悲しさを感じているマリーアは、このように述べて、いずれは修道院へと戻らなければならない自分の身と、世俗の楽しみを束の間味わい、アントーニオに向き始めた自分の心を考え、葛藤に苛まれる。祝いの日に陽気であるはずにもかかわらず、自分の心さえも理解できないという状況がここで言う「神秘」であろう。そして後日、カタリーニアに単身出向いたアントーニオが無事に深夜帰宅し、皆が迎える中、マリーアだけは部屋に閉じこもり、神に感謝を捧げる。

こんな誘惑にとらわれてからというもの、私にはもう自分が分かりません。私の目はいっそうはっきりと見えます。私の精神は、私自身には永遠に知られてはならなかったはずの神秘を見つけているのです。私の心は、本当なら決して感じる事のなかった、決して感じてはならなかったこれまでにない新しい感情を感じています。[…]  
あなた [マリアンナ] は私のことを分かってくれないでしょうね。私のことを狂っているとと思うでしょう。神様、もし私が狂っているのなら、そのほうがどんなに幸せでしょう。それは、絶えることのない疑問、苦悶、落胆、言いようのない甘美さなのです。

*Dacché cotesta tentazione si è impossessata di me, io non mi riconosco più. I miei occhi vedono più chiaro, la mia mente scopre misteri che per me avrebbero dovuto rimaner ignorati per sempre; il mio cuore prova sentimenti nuovi, che non avrebbe mai provato, che non avrebbe dovuto provare giammai: [...] Tu non mi comprenderai; tu mi crederai folle!... Mio Dio! se lo fossi, come sarei felice! È un dubbio continuo, un'ansia, uno sgomento, una dolcezza indicibile. (SdC31)*

マリーアは、自らが認識できないことも、自分の精神は認識していると言う。世俗的な愛を追求することが不可能なマリーアの身分は、彼女の愛情の自覚を妨げている。あるいは、たとえ異性への愛情を自覚したとしても、それを表現することは、修道女となる彼女には許されていない。このような条件が後のマリーアの発狂という展開の原因となっている。それ故に、書簡中のアントーニオへのあからさまな愛情の発露は、発狂の進行と軌を一にしているのである。修道院生活のために愛の対象たるアントーニオから離れて暮らす中で、煩悶から狂気へと至る愛情を育むという点で、この作品においてもヴェルガは引き続き「幻影」に衝き動かされる人物を描いたと言える。そして、他の二作品同様、愛の対

象たる幻影へとマリーアを導くのは、本人にさえ制御することの不可能な「心の神秘」なのである。

## 1. 2. 狂乱と破滅

フィレンツェ時代の諸作品においてヴェルガは、「心の神秘」が引き起こす「幻影」に苛まれる主人公達を描いたが、例外なく彼らは狂乱、あるいは破滅へと導かれる。『罪深き女』においては、カタリーニャでナルチーザに魅せられ彼女の姿を追い求める物語前半部のピエトロと、ピエトロの心が離れたことを悟る物語後半部のナルチーザにそれは表れる。

ナルチーザの愛人となる以前のピエトロは、夜毎彼女の滞在するアパートメント前の路上に現れる。ある晩バルコニーに現れたナルチーザと彼女の夫の会話から、付きまとう自分にナルチーザが全く関心を持っていないことを知ると、「この女が正しい。[...] 私は狂っているのだ... 私は狂っている... それに卑しくもあったのだ」<sup>19)</sup>と独りごちて、一晩中街を徘徊する。しかし、上述した通り、ピエトロは自らの愛が「幻影」に基づいていることを自覚しており、友人ライモンドには「（私が言うことはやりきれないだろうが、とはいえ真実なのだが、）24歳で懐疑主義を体現するかのようには懐疑的である」<sup>20)</sup>と述べて自らの性格を明かしたように、抗いがたいナルチーザの魅力に夢中になるとは言え、他方、冷静さを見失うわけではない。生に対するこの一種の無気力は、物語結末の「平凡以下」の生活へとつながると言えよう。

他方、物語後半のナルチーザは、第八章での四通のライモンド宛て書簡において、ピエトロの自分への愛情の消滅を悟ってはいるが、彼に対する絶望的な愛情ゆえにその愛情を死へと推し進める。ナルチーザは、ピエトロが彼女に別れを告げた経緯を記した一通目の書簡の後、ピエトロが彼女のもとを去る直前の二日間の書簡において、哀願と狂気に満ちた感情を記している。ピエトロとの別離前夜の書簡では、ライモンドに宛ててこのように書いている。

神よ、お慈悲を！神よ、私は狂っています。正気を失うようです。死んでしまいそうです。

私は虎のように叫びました。私はシーツを、衣服を、ハンカチを歯で引きちぎりました。私は酔ったように家具にぶつかり、体中を傷つけたのです。

Dio! Dio! Pietà! pietà! Son pazza, Dio mio! Mi pare di perdere la ragione!... mi pare di morire!

Ho urlato come una tigre; ho lacerato coi denti le lenzuola, le vesti, il fazzoletto;

mi son rotte le membra urtando contro i mobili come ebra... (UP541)

この前日の書簡の中でナルチーザは、「彼が去ってしまう前の方がいいのです」<sup>21)</sup>と自殺をほのめかしていることから彼女はすでに狂気に囚われており、同時にライモンドに書簡で語っている通り、自分が狂気に捕らわれていることを自覚していると言えよう。そして、ナルチーザはピエトロが去る当日朝に服毒し、ピエトロの前で息絶えることとなる。そして、自らの死によって報われない愛をあがなおうとするナルチーザのイメージは、続く作品群の主要なモチーフとなる。

『山雀物語』のマリーアも発狂と死によって自らの生を終える。上述のナルチーザの書簡における登場人物を狂気へと誘うモチーフが本作品においても主題となっている。しかし、マリーアは狂気にとらわれていることを自認しようとしなない点でナルチーザと異なり、それだけ一層アントーニオへの愛情が彼女にとって厳格な禁忌であることを際立たせる。修道女となるマリーアは、その社会的立場と秘めた愛情の間の葛藤のために狂気と死へと導かれるのであり、その心理的葛藤の頂点は死の直前の書簡に狂気として表れている。

日付なし

マリアンナ、助けて！お父さん、助けて！ニーノ、彼ら [マリーアを独房に閉じ込める修道院の人々] を殺して！ジージ、ジュディッタ、助けて！彼らが私を捕まえて、髪の毛をつかんで引きずります。助けて、彼らが私を打ちつけます。ああ、私の髪…私の腕はあざだらけです。そこには血が流れているのです。彼らは私を狂っていると…

[…] ニーノ、助けて！ここよ！助けて！…私がかみつきます！かみつきます！私は獣です！獣です！…ああ！いや！お慈悲を！いや！…向こう側に行くのだけはいや！…ニーノ！…

Senza data.

Aiuto! aiuto, Marianna! aiuto, padre mio! Nino! Nino! uccidili! uccidili! Gigi! Giuditta! aiuto! mi afferrano, mi strascinano pei capelli!... aiuto! mi percuotono... Ahi! ahi! i miei capelli... le mie braccia!... son tutte livide! c'è del sangue! mi dicono pazza!... Pazza!...

[…] Nino!...aiuto! Ecco! ecco! aiuto!!... Morderò! morderò! son belva! son belva!... Ah! ah!... No! no! Grazia! No!... Li no!...Nino!...(SdC83)



狂人として幽閉されている修道女アーガタと同房になることで、マリーアはもはや抑えがたいアントーニオへの愛情に突き動かされ、自らは認めたくない狂気と死へと進んでいく。このようにマリーアが修道院生活のために愛の対象たるアントーニオから離れて暮らす中で、煩悶から狂気そして死へと至る愛情を育むという点で、本作品においてヴェルガは前作のナルチーザのモチーフを継続させる人物を描いたと言える。

『エヴァ』のエンリーコもナルチーザ同様、自らの狂気を自覚し、かつ自殺に等しい決闘を果たすことで命を縮める。数か月の間、夜毎熱に苦しめられていたエンリーコは「私は狂っているのだ！私にもそれは分かっている。[...]もう私には数えられるほどしか人生の日々は残っていないのだ」<sup>22)</sup>と言い、かつての恋人エヴァを手に行っているシルヴァーニ伯爵と自殺同様の決闘をして傷を負う。シチリアへと戻ったエンリーコを訪ねた「私」に死の間際にあるエンリーコは、次のように述べる。

「狂人は君たちよりも幸せだ。」そう言うと、彼は二度三度とこの言葉を繰り返した。「君たちも偽りを糧に生き、幻影以外に確かなものを手にしていないとしたならば、どうしてそれら幻影が美しい時にそれらを呪うことがあるのか？… 賢明な君たちだって、決して追いつくことのない幻影を追って息切らせているんだよ。あるいは、追いついた際には、手にした幻影を賢明な君たちは認めようとしないだろう。そんな君たちが、幻影のうちに至福に満ちて生きる者を狂人と呼ぶのだ！…その狂人は君たちを何と呼ぶだろう、賢明な君たちのことを？」

— I pazzi son più felici di voi! — e ripeté due o tre volte questa frase. — Se vivete di menzogne, se non avete di certo che le illusioni, perché le maledite quando son belle?... Voi altri savi... che vi affannate dietro ad illusioni che non raggiungerete giammai... o che sconfesserete quando le avrete raggiunte, chiamate pazzo colui che si vive beato nelle sue illusioni!... il pazzo come vi chiamerà, voi altri savj? (EV168)

エンリーコは、幻影の中でのみ自分が幸せであること、それが狂気であると自覚していることを明らかにする。その狂気とは、エンリーコにとっては偽善に陥ることなく誠実に生きることであり、愛の対象がはかないものであると分かっているにもかかわらずそれが美しければ手に入れようとすることである。すなわち、エンリーコにとっての誠実さは、偽善に満ちた社会から見れば狂気と映るのである。この点で、ヴェルガは前二作品の極めて個人的な狂気を、本作品においては社会的観点から描こうとしたと言える。それゆえ本作品における

狂気の描写は、死に至るという点では前二作品と同様であるが、より広い視野で分析が行なわれた点では異なる様相を呈している。

### 1. 3. 表現への固執と表現不可能性

『罪深き女』において、人を破滅へと追いやる「幻影」とその原因としての「心の神秘」を描こうとしたヴェルガは、「神秘」という語をその後も用いることとなる。短編『グラミーニャの恋人』 *L'amante di Gramigna* (1880) には次のような一節がある。

情念がその隠された歩み、つまりはしばしば矛盾するように思われるその錯綜において、もつれ、絡み合い、成熟し、発展する神秘的な過程は、今後もまだ長く、物語の主題と呼ばれる心理現象の力強い魅力を築いてゆくであろう。

il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contradditorî, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto. (TN202)

そして、この後段においてヴェルガは、作品から作者の痕跡が消失する没個性の必要を説くことになる。心理現象を主題として認め、同時に作者の消失を説くヴェルガは、さらに後年オイェッティとの対談では、心理分析をしたうえで、それを外的な言動として描くのが自ら実践している創作手法であると述べる。すなわち、没個性という手法を自覚したヴェリズモ期のヴェルガにとって、作品において表現されるべきは、情念そのものではなく、心理的過程の結果として外部に表れる言動である。『グラミーニャの恋人』で述べたように物語展開の根本に登場人物達の心理現象が大きく作用していることは変わらないにせよ、ヴェリズモ期のヴェルガは心理描写自体を目的としているのではないということになる。

他方、フィレンツェ時代のヴェルガは、すでに見たように登場人物の心理現象自体の描写とそれによって引き起こされる狂乱と破滅を描いている。しかし、そのことは登場人物達の心理描写を微細に行なったということの意味しない。むしろ実際には、次の『罪深き女』の例に見られるように、「言い表しえない」(indicibile, ineffabile)という語がしばしば用いられる。

その目は計り知れない、言いようのない憎悪と、残忍な復讐心をも湛えていた。

quello sguardo fu d'odio immenso, indicibile, e anche di feroce vendetta. (UP489)

今私たちはカターニアに滞在して四十日になる。そのカターニアでは、わたしは一步ごとに言い難い感情を感じているのだ。

Ora, da quaranta giorni, noi siamo a Catania, dove ad ogni passo io provo delle emozioni ineffabili. (UP517)<sup>23)</sup>

当時のヴェルガは、この表現できないということさえも、作品で表現すべき心の要素とみなしていたと考えられる。つまり、ヴェルガにとって『罪深き女』以降の「上流階級作品群」において、「心」は言い表しえない感情の錯綜が営まれる場所であると同時に、それを描ききれない「神秘」として提示することが課題であったと言えよう<sup>24)</sup>。つまり、ヴェリズモ期の作品群と相違するこの時期の作品群の課題は、言い表しえない「心の神秘」と「幻影」によって狂乱と破滅へと追いやられる人間の姿を主題においたために、登場人物が激情に衝き動かされる様を心理面から描こうとし、結果としてヴェルガがその描写の不可能性に直面したことであると言える。

後にヴェルガは没個性を創作手法として自覚していくが、当然ながらフィレンツェ時代の作品執筆時のヴェルガはこのような意識を持つことなく人物の心理描写自体に挑んだと考えられる。その結果、以上のような作品内に散見される「言い表しえない」という語に表れる表現不可能性へとたどり着いたことは、当時のヴェルガの創作上の限界を示していると言えよう。ヴェルガにとって本作品における「心の神秘」は、生を維持するための「幻影」に不可欠な条件であると言える。その「神秘」を描こうとして、描写対象としての心理そのものに向かい続けた結果、その描写の不可能性に突き当たったことは、後のヴェルガの「詩学」が心的状態の結果としての外的描写をとおして登場人物の言動のみを描くという境地に至ることの前提条件であると考えられる。

## 2. 『罪深き女』における語り

本項以下では、カターニア時代の語りの特徴を踏まえ、『罪深き女』の具体的手法を分析する。最初に、本作品においてもカターニア時代から継続している要素を考察し、次に、本作品に見出されるヴェルガの新たな試みに目を向ける。

### 2. 1. 語り手の不安定性と全知性

『罪深き女』の主要登場人物は、主人公ピエトロ・ブルーシオとナルチャーザ・ヴァルデ

り、そして友人ライモンド・アンジョリーニである。作品の序章でナルチーザの葬儀を目撃した「私」は、後日ライモンドからピエトロとナルチーザの恋の成り行きについて詳細を聞き、さらには二人から彼宛てに送られた書簡も受け取る。こうして、ライモンドから聞いた話を小説化するのが語り手「私」である。序章で語り手「私」は次のように言う。

私としては、時に人物の名前を変えはしたが、諸事実をまとめる以外はしませんでした。そして、たとえ名前が知られても、その名前が出てくる状況に危険性がない時にさえ、イニシャルを記すことで納得することにして。アンジョリーニのありのままの話や、この人物が私に寄せた手紙に頼りながら、そしてそこに私のものとしては小説の上塗りとも呼べる均一な調子だけを付け足しながらではありますが。

Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti , cambiando i nomi qualche volta, ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti; rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendo del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo. (UP446)<sup>25)</sup>

ヴェルガは語り手の役割として、事実を再構成し、物語に統一的な調子を施すことを挙げている<sup>26)</sup>。当然ここで言及している「事実」はフィクションであるが、物語に現実性を付与する意図に注目するならば、語り手の役割に関するヴェルガの意識は成熟期に至るまで影響を与えることとなる。短編『グラミーニャの恋人』*L'amante di Gramigna* (1880)の冒頭に、「私は田舎の小道で集めたとおりに君に物語を繰り返そう」(Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi)(TN202)とあるように、物語を聞き知ったままに語るというモチーフは、『罪深き女』序章の語り手の設定と同様である。物語への現実的様相の付与という観点に限れば、三作目にしてヴェルガは早くも成熟期に近い意識を獲得したのである。しかし、「事実をまとめる以外しませんでした」と語る「私」は、聞き知った物語を小説化するにあたって「均一な調子」を作品に施すことを明示し、語り手の側からの物語構成への関与を認めている。このことは、語り手の全知全能性に由来する物語への介入の余地を示唆する。

『罪深き女』における語り手は、主人公ピエトロの知人でもある作中人物の一人「私」として物語内に据えられると同時に、ピエトロとナルチーザの物語とは関わりを持たなかった点では物語外の存在でもある。このため、「アンジョリーニのありのままの話[...]」に

頼りながら」とあるように物語の材源提供者は実際にはライモンドとなる。ディ・シルヴェストロがライモンドのこのような役割を「証人としての語り手 (narratore-testimone)」<sup>27)</sup>と指摘した通り、本作品における語り手の性質を考察するうえで、最終的な語り手「私」に対するライモンドの存在は無視できない。序文の語り手「私」は確かに一人であるが、物語本体の語り手「我々」は二重性を有することとなる。物語の再構成を担うことを宣言した語り手「私」が「均一な調子」という名の脚色を作品に与える時、その由来が語り手「私」であるのか、「私」に語ったライモンドであるのかを決定することは不可能である。語り手の二重性に由来する不安定性は、序文においてもすでに表れている。ライモンドは次のように述べる。

「私と友人ブルーシオ、しかも彼はおそらく私ほどうまく理解できないであろうが、この二人以外の誰ひとりとして、諸状況のいかなる異常な成り行きによってこれら二つの存在 (アンジョリーニは医者という彼の立場から *存在*と言った) が互いに出会い、一方が他方の生命力を奪い取ることになってしまったのかを、決して理解するに至ることはできないだろう。」

— Nessuno, fuori di me e dell'amico mio Brusio, e forse egli meno di me, potrà mai arrivare a conoscere per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri (Angiolini nella sua qualità di medico diceva *esseri*) si sono incontrati ed hanno finito per assorbire l'uno la vitalità dell'altro. (UP444)

同じ序章の地の文において語り手「私」は、「二つの存在を陶酔させながらその弱い方を殺してしまった愛」(quell'amore che inebriandoli aveva ucciso il più fragile dei due esseri)(UP445)と述べる。「私」が「存在(esseri)」という語をライモンドの「医者という立場」から発せられた特異な表現であると注意書きしながら、「私」自身がその「存在」という語を用いている。また、ライモンドは序章で、「[出会ってしまった二人は]あの神秘に属しているのだ。それは[…], 解剖用メスによって人の心のひだの内に見出すことのできなかつたものを思い起こさせる神秘である」(Sono di quei misteri, [...] che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano.)(UP444-445)とも述べているが、この物語自体が、「心の神秘よ！」(Misteri del cuore!)(UP549)という言葉で閉じられることを考慮すれば、語り手「我々」の内には、「私」とライモンドの視点が交錯していると言えよう<sup>28)</sup>。ここには明らかに作者ヴェルガにおける語り手の性質についての混同が見られる。図らずも、序章における設定自体の内に語り

手「我々」の不安定性が含まれているのである。そのような不安定性を顕著に示しているのは、第八章のピエトロの書簡に書かれた「僕の心の大いなる神秘を君に明かそう。ナルチーザさえ決して知るはずのない神秘を」(Ti svelo un gran mistero del mio cuore, che Narcisa non dovrebbe mai conoscere.)(UP517) という一文である。「私」とライモンドからなる「我々」は、さらに主人公ピエトロをも内包している。この三者は、本作品の主題である「心の神秘」によって、文字通り結ばれている。このことは、後段で考察することとなる、語り手「我々」の視点がピエトロに据えられることを理解する手掛かりともなりうる。しかし同時に、この現象は、本作品においてもヴェルガによる語り手と登場人物個々の役割の混同があることを示していると言えよう。

『罪深き女』の物語本体において、語り手は「我々」という形を採り、テキスト上に度々現れる。このことは、語り手がいまだカターニア時代の作品と同様の位相に存在することを示している。次の例では、カターニア時代と同様な舞台的性質と共に、語り手の全知性が見られる。

我々はおそらく過度に、[ピエトロとライモンドに関する] これらの外見的及び道徳的詳細にこだわった。それらは、ある者にとっては慣用的であろうが、我々にとっては不可欠である。というのは、紹介している登場人物達を心の奥底に関する物語の諸場面において動かす前に、いわば感情を持たせるといふ我々に独自の必要性があるからである。我々は、初めから[登場人物を動かす]メカニズムを明かしておこう。それは、心という操り糸を見ようとする者から、後になって、操り人形を動かしたただけだという非難を受けないためである。

Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far sentire, diremmo, i caratteri che presentiamo prima di agitarli nelle scene di un racconto intimo. Scopriamo sin dal principio il meccanismo, per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il filo motore ch'è il cuore. (UP449-450)

語り手「我々」がここで、「事実をまとめる」以上のことを行っているのは明らかである。二人の人物描写の後に、この一節で述べるような一種の自己弁明を行なったことは、人物及びこれから起こる出来事に現実性を付与しようとするヴェルガの意図を示唆する<sup>29)</sup>。

この一節の直前の人物描写は、「我々は、この二人の人物の特徴を描いてみることにしよう。そのうちの一人はこの後起こるであろう出来事において最大の役割を担うよう運命づけられているのだ」(Noi cercheremo di delineare questi due personaggi, dei quali uno è destinato ad avere la maggior parte negli avvenimenti che verranno in seguito.)(UP448)というくだりから始まるように、現在形を用いて行われる。上述の例において人形劇への言及があるように、観客すなわち読者に対して、今ここにあるものとしての人物を説明する意図をヴェルガが持っていることは明白である。それは、語り手が有するカターニア時代から継続する舞台性に由来すると言えよう。ここには、物語の言説自体においてその現実性を表現するのではなく、語り手の前景化を伴うメタ物語的位相において物語の実現を統御しようとするヴェルガの姿勢が見出される。すなわち、カターニア時代の語り手と同様に『罪深き女』においても、全知全能の語り手に物語の全要素を描かせるというヴェルガの意識が継続していると言えよう。

加えて、語り手「我々」が前景化する多くの場合は、「五日後、いつもの時間に、我々はあの二人の友人に出くわすのだ」(Cinque giorni dopo, all'ora solita, noi incontriamo i due amici)(UP450) というように、物語の場面転換に関わっている<sup>30)</sup>。このような役割を語り手が果たすことは、舞台性という要素を本作品の語り手が有していることと無関係ではないであろう。上述の場面転換において、「我々」の前景化と現在形による文章が並立していることは不思議ではない。メタ物語的位相にある語り手は、物語について過度の説明を施すだけではなく、読者＝観客に対しては、しばしば場面転換の際に舞台上に現れる物語の案内者なのである。この点において、直接に読者に語りかけるなどの形で読者との関係性を作品内で強調することはないにせよ、いまだヴェルガが作品内に語り手を通じた読者との関係の痕跡を残していることは指摘しておかなければならないであろう。

## 2. 2. 新たな語りの試み

テッリーニは「初期ヴェルガの他の小説同様、『罪深き女』を非難することはあまりにも容易である」と述べた上で、「ントーニ親方やジェズアルドの肖像画を描くこととなるその同じ手から、どのように、そして何故ピエトロ・ブルーシオやナルチャーザ・ヴァルデリ、及び彼らに類する人物達もまた生み出されえたのか」<sup>31)</sup>という問題設定を行なう。そして、ヴェルガが後年『罪深き女』を否定するような発言をしつつも、最終的には自らの失敗作として受け入れていくことを指摘し、後年の作品においても、アプローチの仕方は異なるにせよ、『罪深き女』で扱った上流階級の生の描写の影響がみられ、本作品で培っ

た経験が無駄ではなかったとしている。テッリーニが本作品を扱ったのは主に主題的観点からであるが<sup>32)</sup>、本章においては、語りの技巧的観点から、ヴェルガが本作品における語りの試行をどのような形で、そしてどのような目的で行なったかに目を向けることが重要となる。

『罪深き女』を語り手の視点<sup>33)</sup>という観点から考察すると、書簡体の第八章を除けば、それがピエトロに据えられ、物語はピエトロの言動を中心に展開していることが分かる。語り手「私」に物語の詳細を提供したのがピエトロの旧知の友人ライモンドであることを考慮すれば、ピエトロに視点が据えられることは必然であると言えよう。序章で語り手「私」がピエトロとナルチーザの恋物語に関わらなかったことを明かしたにもかかわらず、登場人物、主にピエトロの内面に介入することが可能となるのは、情報提供者ライモンドという介在者によるところが大きい。この介在が、本作品における「私ーライモンド」からなる語り手「我々」によるピエトロの内面描写を可能にしていると考えられる。このように設定した視点からの語りは、本作品の物語展開の一貫性を担保していると言えよう。語り手「我々」は、すでに考察した全知全能性のためにしばしば地の文において前景化するが、同時にこの語り手「我々」の視点が概してピエトロに据えられることによって、従来の語り手の全知性を制限する意図も見出され、実際のテキスト内には新たな語り手と従来の語り手が混在しているのである。すなわち『罪深き女』には、それ以前の語り手の全知性と不安定性が見出される一方、他方では、新たな要素として、語り手の視点の安定化の試みを通じた物語の整合性ある構築へのヴェルガの意志も見出される。そして、これら矛盾する要素がもたらす問題ゆえに、ヴェルガは後述する創作上の困難に直面することとなる。

以下では、本作品においてヴェルガが安定化を試みた語り手の視点を通して、語り手による実際の内面描写がどのような形をとるかについて考察する。次の例は、語り手によるピエトロの内面の解釈である。

丸二ヶ月、ピエトロはナルチーザを探さない強さ、彼女を見ない強さを得た。晩にはめったに外出しなかった。それに外出するにしても、いつも母親や姉妹に付き添ってであった。

彼女のことを彼は忘れてしまったのか？

ちがう！そのような強さを手にしたのは、彼が、彼女のために、彼女と共に、彼女の中に生きていたからだ。彼の全生命は今やナルチーザだったからである。

Due mesi intieri ebbe la forza di non cercare Narcisa, di non vederla. Usciva di rado, la sera; e sempre in compagnia di sua madre e delle sue sorelle.



L'aveva dimenticata?

No! Egli aveva tal forza perché viveva per lei, con lei, in lei; perché tutta la sua vita era ormai Narcisa. (UP491)

「彼女のことを彼は忘れてしまったのか？」と問う語り手は、続けてピエトロの「強さ」を説明する。カターニアの法学生にすぎないピエトロが、自分の愛に応えるはずのないナルチーザをこれまでのように遠くから見つめることもなく、ただ胸の内でナルチーザと共にあることが、彼が集中して戯曲『ジルベルト』の創作に向かう理由となったのである。ここで語り手は、ピエトロの内面に位相を移して直接的にその描写を行なうのではなく、自らの問いと答えという形で間接的に描いている。語り手がテキストの前景に現れて内面を解説するこの手法自体は、カターニア時代から継続するものであり、語り手の全知全能性を示している。

また、このような全知性は、稀ではあるがナルチーザにも行使される。

彼女[ナルチーザ]は、一節ごとにそれをほのめかす追想のあらゆる調べの中に、この演劇が自分についての話であり、自分のために書かれたのだと感じた。

ella sentì che quel dramma parlava di lei, era scritto per lei, in tutte quelle sfumature di rimembranze che l'accennavano ad ogni passo...(UP496)

彼女は、命が自分のもとから逃げ去っていくように感じていた。その命にまるですがりつきたいかのようにグラスとつかむと、水を2、3口むさぼるように飲みこんだ。彼女は吐き気をいくらか感じたが、そうはならずに済んだ。

Ella ne inghiottì avidamente due o tre sorsi, afferrando il bicchiere come se avesse voluto aggrapparsi alla vita che sentiva sfuggirle; provò qualche movimento di vomito, che rimase senza effetto. (UP546)

このように、『罪深き女』においては、語り手の全知性がピエトロ以外にも及んでいる。後に見るように、ピエトロの母についても同様である。それは、この物語の主人公がピエトロであると共に、この二人の人物が彼に関わり、彼の生に重要な影響を与える存在であるからこそ、彼女達の内面を描かない限りピエトロの物語を推し進める「心という操り糸」を十分に解明したことにはならないからであろう。しかし、地の文においてピエトロ以外に直接的な内面描写が用いられるのはきわめてまれである。この点で、語り手の全知性は

概してピエトロに限定されると考えて良いであろう。

この全知の語り手「我々」は、すでに結末を迎えた物語について、物語における諸々の時点において登場人物達以上の情報を有している。語り手のこのような性質は、「彼[ピエトロ]は何を望んでいたのか。あの女性から何を求めていたのか。[...] その時には彼自身さえそれを知らなかった」(Che voleva egli? Che cercava da quella donna [...]?) ... Nemmeno egli lo sapeva in quel punto)(UP459) という一節においても表れる。ここでは、語り手が物語の時間への遡及を明示すること(「その時には(in quel punto)」)自体が、語り手自身の描写対象たるピエトロに対する優位性を示している。同時に、その時点でのピエトロの意識にはない事柄を描くことによって、全知的語り手による物語の実現へのヴェルガの意図が垣間見える。

しかし、この一節においては、語り手に対して物語の時間で語りを進行させようというヴェルガの意識も見られる。本作品の語り手は、外的描写や場面転換の際には「我々」として顕在化し、現在形を用いて物語と読む行為の同時性を強調する。しかし、すでに結末を迎えた物語の主人公ピエトロのあらゆる時点の内面を知っている語り手は、全知性を保持しながらも、内面描写については物語の時間に従っている。そして、物語の時間と同時的な内面描写は、語り手がその位相を登場人物と同化させるとき、自由間接話法の使用をより容易にする<sup>34)</sup>。

(ピエトロ・) ブルーシオは大変高ぶって家へ帰り、眠らずに夜を過ごした。

彼女だ! ナルチーザだ! 彼女が私の勝利に立ち会っていた。[作品に込めた] 私の気持ちに心躍らせたのだ。彼女が何度も口づけてしおれさせてしまった花束を投げ込んだのだ。しかし、彼女は一人じゃなかった…

Brusio era ritornato a sua casa agitatissimo, e passò la notte senza dormire.

Ella! Narcisa! avea assistito al suo trionfo, avea palpitato dei suoi sentimenti, gli avea gettato quel mazzetto che avea fatto appassire a furia di baci!... Ma ella non era sola!... (UP498)

これは、前二作品においてもすでに見られたような、自由間接話法による登場人物の内なる声の描写である。しかし、『罪深き女』における自由間接話法は、あくまでピエトロの内面描写を実現するための手法として用いられているため、彼のモノローグとしてのみ機能する。このように、語り手は、ピエトロの視点に立ってピエトロの内面を描くのである。この一節の自由間接話法による描写はさらに継続し、語り手による、「このような考

えが長く彼を打った」(Quest'idea lo martellò a lungo)(UP498)と続いていく。ピエトロの内面に位相を移した語り手は、物語世界内にとどまったまま、物語の時間、空間と同化した「このような考え(Quest'idea)」と表現するのである。語り手による物語世界、登場人物への同化は、次の一節においても見られる。

焼けるような熱が激しく彼 [ピエトロ] の鼓動を震わせていた。あまりに激しく脈が打つのが感じたので、ピエトロにはその鈍く響く音がほとんど聞こえるようであり、同時に叩きつけるような脈が脳天を打ち続けていた。[頭を抱える] 手のひらには、額を焼きつける炎が感じられた。それまでに無いほどに、輝く閃光が光の筋をひきながら瞳を横切るのを垣間見た。その光は、彼の嵐のような熱情の中で赤く燃える一筋を心の中に残していった。それらを感じた時にピエトロは、自分が本当に狂っているのではないかと一瞬思った。彼はこの考えに恐怖を感じた…自分を保つことを一番必要としている時に、自分を生へと結びつけている苦しみという恐るべき快樂丸ごとに酔いしれてしまって、自分自身と自分の生をもはや自分で制御できなくなってしまうのではないかと恐れた。まるで気晴らしをするように、この命を人々に明け渡してしまうのではと恐れた。彼は、いくつかの疑問を自らに向けた。それらの疑問は、その無理やりの平穏さの中で [彼を] 責め苛んでいた。彼は、冷静な思考を自らに向けた。しかしその思考には、その思考が要した努力の震えがはまだ漏れ出ていた。彼は、平穏を絶望的に求めることによって、心に吹き荒れていた嵐を抑えつけていた。それは、確信するためだった。私は狂ってなどいないと、…なぜなら自分が狂っているのではないかと恐れているから… 発狂してしまうことを耐えがたいほどに嫌っているのだから…。

Una febbre ardente faceva vibrare con forza le sue pulsazioni; allorché sentì battere sì violentemente le sue arterie ch'egli ne udiva quasi il sordo rumore con colpi spessi percossi sul cervello; allorché sentì sulle palme quel fuoco che ardeva la sua fronte; allorché, più che mai, intravide dei lucidi bagliori attraversargli la pupilla con un solco luminoso, che nell'animo tracciava una striscia infuocata fra la tempesta delle sue passioni, dubitò un momento che fosse pazzo davvero. Egli ebbe paura di quest'idea... paura di non esser più padrone di sé, della sua vita, nel momento che sentiva averne maggior bisogno, per inebbriarsi di tutta la terribile voluttà di quel dolore che l'attaccava alla vita istessa; ebbe paura di abbandonare questa, come in trastullo, agli uomini: egli si fece alcune domande che erano

strazianti nella loro calma forzata; si propose ragionamenti posati che tradivano ancora la convulsione dello sforzo che avevano costato, dominando l'uragano che tempestavagli in cuore con volontà disperata di calma, per convincersi che non era pazzo... poiché egli avea paura d'esserlo... poiché egli odiava ferocemente...

(UP481-482)<sup>35)</sup>

ここで語り手の視点はピエトロの視点と同一化し、語り手は三人称で語りながらも、ピエトロのみが感じる焦燥や恐れ等の内面を、ピエトロ本人の立場から描いている。

この一節の直前に、様子が変わってしまったピエトロを心配する母親が描かれている。

彼の母親は、涙にくれて過ごした一夜の後、明け方にベッドを離れ、彼が帰宅したかどうかだけでも分かるように、彼の部屋へと続く居間にいた。彼女は、うめき、むせび泣き、押し殺した喘ぎを長い時間聞いた。それらは、眠る息子の息苦しい、やっとの呼吸と混ざり合って、彼女の胸をかき乱し、苦しめていた。この婦人は、耳を戸口の鍵穴に当てて、ほとんど一日中、苦しみに満ちた不安を胸に、息子のたてるかすかな物音を聞いて、それらが何であるか思い当てようとしていた。やっとな、晩の七時頃に息子が起き上がって部屋を歩き回るのを聞いた。彼女は恐れた。そう、母親は何か恐ろしいことが息子の胸の内をよぎり、それが彼を彼女の慰めや、彼女の涙からさえも遠ざけていることを分かっていたのだ。母親は、彼の暗いまなざしや厳しく激しい性格を目の当たりにして、かつてはもの静かで優しくかったこの最愛の息子を今ではもう見出せずにはいた。そんな息子がもし [部屋の中での様子を母親に] 探られていたと気づいたならば何かひどい騒ぎを起こしはしないかと母親は恐れた。

Sua madre, che all'alba avea lasciato il letto, dopo una notte passata fra le lagrime, e stava nel salotto che precedeva la camera di lui, onde vedere se almeno fosse rientrato, udì a lungo gemiti, singhiozzi, rantoli soffocati, che si mischiavano alla respirazione affannosa e stentata del dormente, e che conturbavano e straziavano il suo cuore. Questa donna, coll'orecchio fissato sulla toppa dell'uscio, stette quasi un giorno intiero ascoltando con angosciosa ansietà tutti i minimi rumori di lui e cercando d'indovinarli. Finalmente, verso le sette di sera, l'udì levarsi e passeggiare per la camera. Ella ebbe timore, sì, la madre che comprendeva come qualche cosa di terribile passasse nell'animo del figlio, e lo allontanasse dalle sue consolazioni e fin dalle sue lagrime, la madre ebbe timore che questo figlio adorato, buono un tempo e affettuoso, che ella non riconosceva più ora allo sguardo

fosco e al carattere aspro e violento, non commettesse qualche scena brutale se si fosse accorto di essere stato spiato. (UP480-481)

母親と息子という二人の人物の内面描写が連続していることで、ピエトロの描写において、語り手がピエトロの胸のうちにその位相を移し、彼の心情を一層直接的に描写していることが見てとれる。そこでは、より具体的なイメージを伴って、躊躇いや恐れが表現されている。

とはいえ、いずれの例においても語り手は登場人物の位相に移っている。というのは、「この考え(quest'idea)」や「この最愛の息子(questo figlio adorato)」というように「questo/a」を用いて語り手と登場人物の距離を無化すると同時に、母親の描写においては「今(ora)」と半過去形「riconosceva」を組み合わせることによって、語り手の依って立つのが物語自体の時間となるからである。しかし、ピエトロの内面描写においては、彼の思考の速度に合わせて句点の連続による躊躇いが表わされることによって、語り手がピエトロと同一化することが見出される。母親の内面がある程度客観的に表現されているのに比べて、ピエトロの描写は内面の声として一層直接的に表現されていると言えよう。本作品の語り手の全知性が母親の内面描写に見出されると同時に、その全知性を制限しようとするヴェルガの意識が、母親の内面描写の客観性とピエトロの内面描写の一層の直接性に結実していると考えられる。このため、内面を直接的に描写する自由間接語法は、本作品においてはいずれもピエトロの内面描写に収れんするのである。この点において、ピエトロ以外の登場人物の内面描写が、ピエトロのそれと比較すれば、客観的描写に近くならざるを得ないのは、本作品の語り手の視点がピエトロに措定されているためだと考えられる。本作品の語り手には、内面描写における全知性に対して一定の制限が加えられている点で、カタリーニャ時代の作品の語り手からの転換を見て取ることができる。本作品の語り手にこのような制約があるために、ヴェルガは第八章において、ナルチャーザの直接的な内面描写を書簡に託さざるを得なかったのであろう。

### 3. 語り手の限界、あるいは物語の真実性

『罪深き女』の第八章は、ピエトロとナルチャーザのライモンド宛て書簡五通からなる。第一の書簡はピエトロによるものであり、続く四通はナルチャーザによるものである。物語全体において、ピエトロによるこの第一の書簡までは、二人の出会いから、愛の成就の困難、ピエトロの劇作家としての成功、そして愛の成就に至るまでが描かれている。

ピエトロの書簡では、ナポリからカターニアに移った彼とナルチーザの幸せな生活が綴られている。この第一の書簡ではピエトロが自らの内面を一人称で記してはいるが、第七章までは語り手がピエトロの視点から語っていたことから、物語の展開に対してそれほど大きな効果を有していない。それ故、第八章においてヴェルガが真に実現したかったのは、服毒自殺へと向かうナルチーザの詳細な心の変化の描写であろう。それは、ヴェルガが本作品の語り手にピエトロの視点から語らせるという役割を与えたことが、語り手による他の登場人物達の直接的な内面描写を困難にさせているという条件に因っている。このことは、ヴェルガが本作品の語り手に対して課した役割を厳格に適用することによって、語り手に一貫性を持たせたことを意味する。

同時に、ヴェルガが第八章において書簡体を用いたことは、物語に真実性あるいは客観性を付与することを意図したとも考えられよう<sup>36)</sup>。序章には、ライモンドが「私」に二人の書簡を送り届けたことが記されている。すなわちヴェルガは、書簡体という手法によって、物語に資料的要素を導入し、現実的様相を付与する意図を有していたと考えられる。

第八章のナルチーザの書簡にはナポリからカターニアに移って以降の彼女とピエトロの様子、そしてピエトロの心が彼女から離れていった結果、絶望したナルチーザが狂乱に陥り自殺へと追いやられる経緯が綴られている。物語の結末への展開にとってこのように重要な転換点において、語り手「我々」から書簡というモノローグへと変容させたことは、物語形式の一貫性という観点からヴェルガにとって満足できるものではなかったのであろう。ヴェルガは後年、『罪深き女』を否定するかのような発言をしている。1873年9月20日付トレヴェス宛て書簡では、「死んで長いこと埋葬されたと思っていたし、そう願ってもいる私の若き日の失敗作」<sup>37)</sup>と述べている。同時に、同書簡においてヴェルガが、同年出版した「『エヴァ』の文学形式の進歩」(un progresso nella forma dell'Eva)(VT31)を「Perseveranza」誌の書評が評価していないと苦言を呈していることから、『エヴァ』では『罪深き女』で犯したと自認する形式上の不手際を改善したと自負していることが分かる。したがって、ヴェルガは1873年には『罪深き女』の形式に不満を抱いていたことが見て取れる。『罪深き女』においてヴェルガは、従来の全知的語り手から、登場人物の一人ピエトロに視点を固定する語り手、全知性を制限された語り手へと手法を一定程度変化させた。このような語り手の全知性の制限と、物語への現実性の付与のために、ヴェルガはナルチーザの詳細な内面を描く書簡体を物語内に挿入せざるを得なかったと言えよう<sup>38)</sup>。

ヴェルガは、本作品において視点の安定した語り手を措定しようと試みながら、ナルチーザの詳細な内面描写に固執している。ピエトロの母親の描写に見られた一定程度客観的

な描写によってナルチーザの内面を描くことも可能だったはずである。ここには、カターニア時代から継続する語り手の全知性への志向がまだ影響していると言えよう。この全知性は、ヴェルガの作家としての出発以来続く意識に関係すると考えられる。『山の炭焼き党员』出版の際にヴェルガが公にした「宣言 **Manifesto**」にあったとおり、「登場人物の心の奥底の生活に入り込み」<sup>39)</sup> 同化することを意識していたヴェルガにとって、物語の展開に関わる重要人物の心理については全てを詳述する必要性があった。ナルチーザの自殺という結末を迎える『罪深き女』においても、彼女の心に入り込み、内面を直接的に描写することはヴェルガにとって不可欠だったはずである。小説におけるヴェルガのこのような心理面の重視は成熟期まで継続する。『グラミーニャの恋人』冒頭で見られたとおり、成熟期のヴェルガにとっても、人間の心理は「神秘」であると同時に「物語の主題」であり続けたのである。さらに『マラヴォリア家の人々』*I Malavoglia* (1881) の創作手法に関して、1881年2月27日付カメローニ宛て書簡では、「私は完全にそして最初から、私の人物達の中に身をおき、読者をその中に導いたのです」<sup>40)</sup>と述べている通り、作者自身が描写対象たる登場人物達の位相に立つという意識は、当初から変わらず持続したのである。没個性という手法によって読者を物語世界内部や登場人物の内面に導くという、のちのヴェルガの方法論とは遠く離れた位置にいる『罪深き女』執筆当時のヴェルガは、自殺へと向かうナルチーザの心理自体を詳述する必要性を確信していたと考えられる。その結果、語り手の視点が制限された本作品においては書簡体が用いられたのである。しかしヴェルガは、物語展開上重要なナルチーザの「心の神秘」を語り手の側から十分に表現できなかった。この点において『罪深き女』は、ヴェルガにとって、三人称による自身の語りの限界を自覚させる作品となったのである。

## 結 物語の実現者としての語り手

語り手の全知性と不安定性というカターニア時代からのヴェルガの特質の継続が見られるとしても、『罪深き女』を決定的に前二作品から隔てているのは、序章における語り手の設定行為であろう。『山の炭焼き党员』と『ラゲーナにて』においては、語り手「我々」は作者ヴェルガが要請するままに自在にその位相を変える存在である。そこでは、語り手を含めた物語の構成や形式よりも、物語内容自体が重要である。他方、『罪深き女』序章において物語の結末が予め示されていることは、ヴェルガにとって、物語の成り行きに読者の興味を引き寄せることがもはや二次的な課題であり、結末を提示したうえで物語をどのように構成し展開していくのかという方法論的課題が一層重要であったことを示してい

る。

こうして、『罪深き女』においてヴェルガは、語り手の新たな役割、すなわち作品と読者をつなぐ仲介者としての語り手を意識したと言える<sup>41)</sup>。読者はもはや語り手と同じ時間性の中で物語を理解する者としては想定されていない。『罪深き女』以降の作品においては、いまだ読まれてはいないけれどもこれから語られる物語と、読むという行為をつなぐ仲介者としての語り手が意識されている。こうして、物語内容はもはや絶対的な存在として小説の構造を支配することはない。ヴェルガの意識は、登場人物を動かす「心の神秘」をいかに表現するかという方法的なものへと変化していったと言えよう。こうして、『罪深き女』以降ヴェルガは作者の側からの、語り手を通じた物語の統御を目指すこととなる。

「上流社会作品群」においてヴェルガは、小説の形式を意識しながら、登場人物達の内面や言動をいかに不自然ではない方法で描くかということを課題にしていたと言える。しかし、『罪深き女』は、過渡的な作品として、カターニア時代および後続作品の語りの特徴両者を併せ持っている。このため、方法への意識と物語内容に関しては後続作品に近いとはいえ、技術面ではカターニア時代の作品に近いという現象が見られる。とりわけ、ヴェルガが複数の人物の内面描写を必要だとみなした際に、視点を定めた語り手を通じたその実現がヴェルガにとって困難であったために、『罪深き女』では書簡体挿入によって語り手による物語の実現が中断され、続く『山雀物語』及び『エヴァ』では、語り手を通しての物語の実現ではなく、主人公のモノログによる語りという形式が採られたと考えられる。すなわち、『罪深き女』においてピエトロに視点を定めた語り手の側からナルチーザの自殺へと至る心情の変化を描けなかったことは、ヴェルガにとって重い課題となったはずである。この点で、『罪深き女』は、それ以前の語りの性質が見られるにせよ、ヴェルガが創作手法に関して初めて自覚的に取り組んだ作品であり、新たな語りを試みたと同時に、その後の作品へとつながる課題を見出すこととなった作品であると言える。ひいては、『罪深き女』は、「上流社会作品群」を通じ、その後の没個性による語りへと至るヴェルガの語り的手法探究の実質的な出発点となる作品となったのである。

## 註

---

1) 1899年7月14日付ロッド宛て書簡において、ヴェルガ自身も本作品が (il genere) mondano



---

に属すると語っている。Cfr. lettera a E. Rod del 14 luglio 1899, in LT132.

- 2) ヴェルガのフィレンツェ滞在は 1865 年 5 月から 6 月、そして 1869 年 4 月末から 9 月と一時的である。しかし 65 年の滞在には強い異論もある。この 65 年の滞中に肯定的なのは、ヴェルガから直接話を聞いていたデ・ロベルトがはじめである。彼の説をそのまま受け継いでいるのがムズマツラである。Cfr. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, pp.136-140; C. Musumarra, *Di là del mare*, Palermo, Palumbo, 1993, p.36, pp.39-42 e pp.50-51.

カッターネオはデ・ロベルトの証言を採用するかのよう述べて後、65 年の滞中を証明する資料が欠けていることと、ヴェルガの 69 年 4 月 27 日付以降の家族宛て書簡の内容から、69 年が初めてのフィレンツェ滞中であると述べている。ラーヤも 1865 年のフィレンツェ滞中に疑問を呈しており、理由として、『罪深き女』の舞台がナポリ、カタニアであること、かつ、作品の言語面、さらには、デ・ロベルトが描くヴェルガとダッロンガロの親交が 1865 年より始まっているというのは実際には 1869 年からであり、デ・ロベルトが採用したヴェルガの記憶に不正確な点があることを挙げている。Cfr. G. Cattaneo, *Verga*, Torino, UTET, 1963, p.47, pp.55-56 e pp.61-62; Lettere alla madre del 27 aprile 1869 in poi, in LS6 e segg.; G. Raya, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990, pp.35-36; I. Gambacorti, *Verga a Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp.9-12.

- 3) L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, p.69, “Era proprio un'intrusa”. 初出は 1882 年である。
- 4) Ibid., p.70, “in quest'ambiente elevato, pieno d'ombre e di sottintesi, smussato, levigato pareva che l'artista perdesse molte delle sue belle qualità mostrate tanto vigorosamente nel bozzetto della *Nedda*”.
- 5) クローチェ(初出は 1903 年)もヴェルガの文学活動において『ネッダ』を重視し、コンティエーニもヴェルガに関して、1880 年代の作品群に比較してそれ以外の作品の文学的価値を凡庸であると評価し、また、両者の文学的連関を否定したうえで、中・上流階級の熱情を扱った初期ヴェルガの作品群 (repertorio passionale del primo Verga) とシチリアの田舎世界を扱った作品群を明確に区別している。しかしルツ(初出は 1919 年)はヴェルガの作品には常にロマン主義的パトスが継続しているという立場から単純に二分することには異議を唱えている。ルペリーニは、『ネッダ』をヴェリズモ以前の時期の最後に位置する作品と見ている。Cfr. B. Croce, *Giovanni Verga*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1964, pp.15-18; G. Contini, *Giovanni Verga*, in Id., *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p.141; L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p.27; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968, pp.49-57.
- 6) G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001, p.27, “Quello che sembra piuttosto il segnale di mutamento di prospettiva appare soprattutto sul piano dei contenuti. La svolta rappresentata da *Nedda* è prima di tutto una svolta tematica”.
- 7) 『ネッダ』に関してルツは農場の女達のおしゃべりの場面に、来たるべきヴェリズモ期の合唱隊的表現の芽を見る等、後のヴェルガの前兆を指摘する。それと共に、ヴェリズモ期の語

---

り手が作中から姿を消すのとは異なり、作者の批判的コメントを伴う語りや詳細な外見描写も見られ、ネッダとヤーヌの恋心を秘めた言葉の遣り取りにも引き続き「上流社会作品群」の残滓が見られると指摘している。Cfr. Russo, *op.cit.*, pp.72-77. ただし、ルッソが、欠点があるにせよ、後のシチリアの田舎に生きる者達を描く作品における新たな表現へ向けた転換点であると『ネッダ』を評価していることは指摘しておかねばならない。

- 8) R. Petrillo, *Itinerario del primo Verga. 1864-1874*, Catania, Fondazione Verga, 1987, p.9, “(per dimostrare che questi [vari risultati artistici delle opere giovanili] sfociano nel bozzetto dal titolo Nedda,) non «miracolosamente», né incidentalmente, ma per una necessità intrinseca nella stessa evoluzione giovanile verghiana”.
- 9) UP517, “Raimondo!... Ti svelo un gran mistero del mio cuore, che Narcisa non dovrebbe mai conoscere” e UP517-518, “(ho un pensiero che mi è quasi terrore, che mi agghiaccia il bacio sulle labbra... e ciò quando penso che [···]) io non giunga a rompere quel velo aereo, direi, di cui Narcisa si circonda”.
- 10) UP527, “in fondo all’ebbrezza che stordisce si trova presto la disillusione che uccide l’amore...”.
- 11) UP517, “— Giammai tu amerai come hai amato me!...”.
- 12) UP525-526, “egli ha ancora la generosità [···] di nascondermi quelle illusioni perdute che egli si rimprovera come una colpa sua”.
- 13) UP548, “— Oh, no!.. non ti ho mai amato come t’amo!.. Narcisa!.. Narcisa!.. non mi abbandonare!..”.
- 14) EV139, “Un demone maligno si assise sogghignando al capezzale del mio letto sin dalla prima notte, per trascinare nel volgare e nel ridicolo tutte le mie illusioni”.
- 15) EV139, “Non cerco di spiegarti cotesto mostruoso mistero che chiamasi cuore. Non mi sono mai sognato di giustificarlo. Ti faccio osservare un fatto”.
- 16) EV100, “ci dev’esser qualcosa di vero in coteste illusioni che spalancano il cuore a due battenti verso tutto quello che è nobile e bello!..”.
- 17) EV138, “non lo farò mai, perché ti amo!” e EV138, “Tu pel primo te ne pentiresti, tu!..”.
- 18) ピエトロはナルチーザに出会った直後に、「私が女性のうちに愛するものとは、ヴィロード、ヴェール、ダイヤモンド、香水、薄明かり、豪華、…輝き惑わす全てのもの、魅惑しまどろみへと誘う全てのものなのだ。…私はその香りに酔い、両手でもって楽しむこの優美な花が毛虫を隠していないと、感覚を通じて私に信じさせてくれる全てのものを愛しているのだ。その存在が、私とは異なり、弱くも粘土でもない信じさせてくれる全てのものを…その時には私は彼女を愛するだろう、一日か、一時間か、いずれにせよ彼女を愛するだろう…」(Io amo nella donna i velluti, i veli, i diamanti, il profumo, la mezza luce, il lusso... tutto ciò che brilla ed affascina, tutto ciò che seduce e addormenta... tutto ciò che può farmi credere, per mezzo dei sensi, che questo fiore delicato, del cui odore m’inebbrio, che mi trastullo fra le mani, non nasconde un verme; che quest’essere non è, come il mio, debole e creta... E allora io l’amerei... un giorno, un’ora, ma l’amerei...)(UP455)とも述べている。ここには女性の華やかさという「幻影」の下に隠された本性への意識と、その女性への愛情の一過性が、物語全体の

---

予告のように表れている。

19) UP479, “— Questa donna ha ragione! [...] io son pazzo!...son pazzo!... sono stato vile anche!..”.

20) UP451, “A ventiquattro (è desolante quello che dico, ma non è men vero) si è scettico come lo scetticismo”.

21) UP541, “è meglio *prima... prima ch'ei parta...*”.

同様の狂気と死の連関を示す例はデュマ・フィスの『椿姫』にも見られる。Cfr. A. Dumas fils, *La dame aux camélias*, in Id., *La dame aux camélias. Le roman, le drame, la Traviata; chronologie, introduction, bibliographie, notices par Hans-Jörg Neuschäfer et Gilbert Sigaux*, Paris, Flammarion, 1981, pp.244-245, “«Oh! venez, venez, Armand, je souffre horriblement, je vais mourir, mon Dieu.[...]/ [...] Mon Dieu! mon Dieu! je vais mourir. Je m'y attendais, mais je ne puis me faire à l'idée de souffrir plus que je ne souffre, et si...»/ A partir de ce mot les quelques caractères que Marguerite avait essayé de tracer étaient illisibles, et c'était Julie Duprat qui avait continué” (「ああ、アルマン、来てください。私はひどく苦しんでいます、私は死んでしまうでしょう、神様。[...]/[...]神様！私は死んでしまうのです。私はそうなるのではと思っていました。しかし今以上に苦しむのだという考えに慣れることなどできないのです。そしてもし...」/ この言葉の後マルグリットの書こうと努めたいいくつかの文字は読めませんでした。そして、続けて書いていたのはジュリ・デュプラでした)。

なお、『罪深き女』には、この『椿姫』及びヴェルディの『ラ・トラヴィアータ』への言及が見られる。Cfr. UP444, “la Prato, questa Margherita dell'aristocrazia”; UP452, “In seguito amai una fanciulla... *pura siccome un angelo*: come direbbe il signor Germont nella *Traviata*”.

22) EV157, “— Sono pazzo! lo so anch'io! [...] nella vita, di cui posso contare i giorni che ancora mi rimangono”.

23) 同様の表現は本作品中だけでなく、『山雀物語』以降『エロス』に至るまで、頻繁に表れる。『山雀物語』においては「ああ！だけど、私の家族は天の恵みなのです。夜、父が扉を閉じると、私は言いようのない満足感を感じるのです。まるで家庭生活の団欒の中で私を大切な家族の人たちに結びつけるつながりが締め付けられるように」(Ah! ma la famiglia è una benedizione del cielo! La sera, quando il babbo chiude le porte, io provo un sentimento ineffabile di contentezza, come se si restringessero i legami che mi uniscono ai miei cari nell'intimità della vita domestica.)(SdC10)、そして『エヴァ』においては「[エヴァからの公演後に会ってほしいという誘いが書いてある紙片の] 二、三行を幾度か読み返しながら、私は驚きから呆然としたようになっていた。私の血管の中を見知らぬ炎が這い回るように感じ、思いもよらない説明しようのない動揺を感じていたのだ」(Rimanevo come sbalordito dalla sorpresa, leggendo e rileggendo quelle due o tre righe, sentendomi serpeggiare fiamme ignote per le vene, provando improvvisi ed inesplicabili turbamenti.)(EV108) という例が見られる。

『罪深き女』、『山雀物語』においては、このような表現不可能性は叙述の上でそれ以上の発展

---

を持つことはなかったが、『エヴァ』においては描きえない「心の神秘」をイメージによって喚起しようとするヴェルガの意図が見られる一節がある。Cfr. EV148, “Nella mia mente c’era come un penoso sonnambulismo che faceva correre incessantemente il mio pensiero stanco dietro certe larve senza forme precise, o dietro le memorie del passato”(「私の心の中にはつらい夢遊病のようなものが居ついていた。そのせいで、私のくたびれた考えは、はっきりした形のない何か亡霊のようなもの、あるいは過去の記憶を絶えず追い駆けていたのだ。)。この一節は、エヴァがエンリーコを捨て別の男性のもとに身を寄せた後、エンリーコが彼らを見かけた晩に部屋で独り空腹を抱える胸の内を描いた場面である。

24) 『信仰と美』 *Fede e bellezza* (1852: la 1<sup>a</sup> ed. 1849) においても、言葉では表現しえない情動についての言及が語り手によってなされる。Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, in Id., *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p.423, “Ad esprimere quel che Giovanni sentisse fra il dir di Maria, ogni parola era poco. Perché le parole significano alla meglio i sentimenti a uno a uno ; non il complesso loro, il contrasto : e in quel complesso è la vita, in quel contrasto il mistero dell’anima”(マリーアの話す最中にジョヴァンニが感じていたことを表すには、どんな言葉も十分ではなかった。というのは、言葉というのはせいぜい感情を一つ一つばらばらに表すにすぎないからだ。だが、言葉では、感情の総体や感情の衝突を表すことはできない。ところが、感情の総体にこそ人生は宿り、感情の衝突にこそ魂の秘密が宿っているのだ)。

25) この一節からは、『椿姫』の冒頭が想起される。Cfr. Dumas fils, op.cit., p.52, “N’ayant pas encore l’âge où l’on invente, je me contente de raconter./ J’engage donc le lecteur à être convaincu de la réalité de cette histoire dont tous les personneges, à l’exception de l’héroïne, vivent encore./ D’ailleurs, il y a à Paris des témoins de la plupart des faits que je recueille ici, et qui pourraient les confirmer, si mon témoignage ne suffisait pas. Par une circonstance particulière, seul je pouvais les écrire, car seul j’ai été le confident des derniers détails sans lesquels il eût été impossible de faire un récit intéressant et complet./ Or, voici comment ces détails sont parvenus à ma connaissance”(私はいまだ [登場人物を] 創り出せる年齢ではないので、[あったことを] 物語ることに甘んじましょう。/ それゆえ、私は読者に、女主人公を除いて他の人物達がまだ存命であるこの話が事実であると納得していただきたいのです。/ さらに、私がここで拾い集めた事実の大部分についての証人、もし私の証言が十分でないなら、それらの事実を確認することができるような証人がパリには幾人かいるのです。ある特殊な事情によって、私だけがそれを書くことができたのです。というのは、私だけが最後の仔細な事情を打ち明けられたからなのです。それなくしては、興味深く完全なる話をするのは不可能だったでしょう。/ さて、その仔細な事情というものが私の知るところになった経緯はこうでした)。

26) この点に関してサルノは次のように述べている。ヴェルガは物語の純粋性を保証するために物語上の二つの階層(ジュネットが言うところの「語りの水準」)を設定しており、具体的には書簡・メモ等の資料による階層と出来事が語り手により語られる階層である。また、語り手が本文引用におけるように語ることで、解釈者たる語り手の存在が明示されるゆえに、語り手の機能が決定される。ヴェルガは経験不足による限界はあるが、語り手の姿自体を明示する必

---

要があると信じているという事実によって自身の役割を十分自覚している。以上の三点を指摘している。Cfr. E. Sarno, *Verga. I romanzi uniformi*, Salerno - Roma, Ripostes, 1987, p.12; G. 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、266-270 頁。

27) Cfr. A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, p.30, “La funzione di semplice coordinamento dei fatti e di uniformazione stilistica, che il narratore finale si attribuisce [...] rimanda alla voce di un altro narratore-testimone [Angiolini] che, nella seconda parte del romanzo, fornisce le lettere scritte dai due protagonisti”(最終的な語り手 [私] が自分のものだとしている出来事の純然たる整理と文体的均一化という機能は、もう一人の語り手であり証言者であるアンジョリーニの声と関連づけられる。彼は、小説後半において、二人の主人公が書いた書簡を提供している)。

テッリーニはライモンドを「目撃者 (testimone oculare)」であるばかりでなく「私」と同じく語り手そのものだとし、ブラズィーナは「最終的な語り手 (narratore finale)」に対する「証言者としての語り手 (narratore testimone)」として捉えている。上記ディ・シルヴェストロは後者の立場に立っている。Cfr. G. Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, p.170; S. Blazina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia, 1989, p.28.

28) ペトリッロは語り手における「私」とライモンドの役割を分離して考えつつ、「神秘」という語を通して二人の語彙の共通性を指摘している。ルペリーニが指摘する、客観的な序章とピエトロの主観を多く配する物語本体の文体の違いから、「我々」の性質の二重性を読み取ることもできるであろう。Cfr. Petrillo, op.cit., pp.26-30; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968, p.34.

29) ビガッツィは同箇所を引用し、ヴェルガがここで舞台的手法を志向し、ト書きにあたる記述を物語言説として書き写したと指摘している。Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978<sup>2</sup>, p.362.

30) 他にも、「時は謝肉祭最後の木曜である」(Siamo al giovedì grasso.)(UP488)、「数週間の後、ナポリにて、モンテロッソ男爵が催していた夜会の一つで、我々はナルチャーザに再会する」(Parecchie settimane dopo, in Napoli, ad una delle serate che dava il barone di Monterosso, noi ritroviamo Narcisa)(UP492) といった例が見られる。

31) Tellini, op.cit., p.164, “di una *Peccatrice*, come degli altri romanzi del primo Verga, è anche troppo facile parlare male” e “come e perché dalla stessa mano responsabile dei ritratti di padron 'Ntoni e di Gesualdo possano essere fuoriusciti anche i Pietri e le Narcise Valderi”。

32) テッリーニは、それだけでは十分ではないにせよ、心の神秘にテーマを絞るというヴェルガの意図を評価し、『罪深き女』の経験はヴェルガにとって無駄ではなかったと述べている。Cfr. Tellini, op.cit., pp.164-167.

33) 本論において「語り手の視点」は、語り手が物語る際に依拠する立場（主人公等）を指す。Per il rapporto fra il narratore e il suo punto di vista, cfr. N. Friedman, *Point of view in*

---

*fiction: the development of a critical concept*, in «PMLA», LXX, 1955, pp.1160-1184 (vedi pp.1168-1179 in particolare); ジュネット、前掲書、217-227 頁。

- 34) 自由間接話法は、「～と言った」等の文脈上の言及者の基点と、その言及内容の基点が交差することによってもたらされる表現技法である。その導入の契機となる言及者の基点を表わす動詞が存在しない場合もありえるが、言及内容の時制は、本来の言説で言及者により用いられる時制に多くの場合一致する。導入動詞がない場合、感嘆符、疑問符や「ecco」等の言及内容の元の形態を保持することで自由間接話法であることを示すこととなる。また本来、間接話法では、言及内容において用いられた「questo」等の指示詞、「adesso」「qui」等の時や場所の間接補語は「quello」「allora」「lì」と言及者の言説の基点に応じた語に替えられるが、自由間接話法においては言及内容の元の語をそのまま用いることが殆どである。Cfr. L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Nuova edizione, vol. III, Bologna, Il Mulino, 2001, pp.464-469.
- 35) 本章では、下線部（筆者による）を自由間接話法ととったが、語り手による内面描写とすることも当然可能である。いずれの解釈においても、本章における語り手の視点という観点からは、導かれる結論（視点のピエトロへの措定と彼の直接的内面描写の実現）は変わらない。
- 36) ディ・シルヴェストロは書簡体の挿入が「エクリチュールの真実性の証」を示唆するとしている。ブラヅィーナは、『罪深き女』に限らず、「上流社会作品群」を通じてヴェルガが語りと現実性の関係を探究したと指摘している。Cfr. Di Silvestro, *op.cit.*, p.30; Blazina, *op.cit.*, p.25.
- 37) Lettera a Treves del 20 settembre 1873, in VT31, “quel mio aborto giovanile, che credevo, e desidero, morto e seppellito da un pezzo”.
- さらに後年にも、1880年11月5日付マルティーニ宛て書簡では、「若き日のもう一つの過ち」(un altro primo peccato di gioventù)(LS101)、1892年7月27日付ネグロ宛て書簡では、「私の文学的過ちを私は忘れたかったし、忘れさせたかったのですが」(avrei voluto dimenticare e far dimenticare quel mio peccato letterario)(LS282)とも述べている。しかし、ヴェルガが強く異を唱えたカターニアの出版社 Giannotta による『罪深き女』の再出版が1893年に強行されると、最終的には「私は何も否定しない」(Io non rinnego nulla)(VT187)と自らのこれまでの文学的「過ち」を否定することをやめている。
- 38) サルノは、物語後半の書簡体の挿入が客観性付与を目的とすると同時に、ヴェルガが複雑な心理的動きを地の文では描写不可能だと恐れたためであると述べている。同様に、ディ・シルヴェストロも、作品における対話と書簡の優勢は、ヴェルガが単一の方法では解決できない語りの技法上の問題へと行き当たることを意味し、書簡体挿入は「作者—語り手」の内面を語る言葉の不足を示すと指摘している。Cfr. Sarno, *op.cit.*, p.13; Di Silvestro, *op.cit.*, p.28 e p.33.
- 39) G. Verga, *Manifesto*, in AA.VV., *Studi verghiani II-III. Ricordi di D'Artagnan*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, p.108, “noi ci siamo internati nella vita intima di quei personaggi”.
- 40) Lettera a Camerani del 27 febbraio 1882, in LS107, “Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore”.
- 41) Per i modelli della comunicazione letteraria, cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del*

---

*testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp.13-23.

## 第4章

### 没個性へ向けた一步 — 『エロス』での試み—

#### 序 ミラノ時代の作品群と『エロス』の重要性について

ヴェルガのミラノ時代の作品群といわれるものについて簡単に触れたい。具体的には『エヴァ』 *Eva* (1873)<sup>1)</sup>、『現実の虎』 *Tigre reale* (1875)<sup>2)</sup>、『エロス』 *Eros* (1875) の三作品がその時代に属するとされる作品となる。

『エロス』は、1874年の暮れに1875年出版と印刷されて、ミラノの Brigola 社から出版された。出版年月で考えると『エロス』は『現実の虎』以前に発表されたことになるが、実際の執筆は『エロス』が後になる<sup>3)</sup>。それ故、この作品が、ヴェルガが中・上流階級の人々を描いた「上流社会作品群 *il ciclo mondano*」といわれる作品群の最後のものとなる。

ミラノ時代の三作品の語りの形式に注目すると、各々異なる形を採っていることが分かる。『エヴァ』では主人公の友人「私」の語りが作品全体の枠組みを構成する形をとるが、エヴァとの出会いから別れまでが主人公エンリーコの高い独白という形で挿入されている。『現実の虎』は物語全編にわたって主人公ジョルジョの友人「私」が語っている。最後の『エロス』については、作品全体を物語世界外の語り手が語るという点が、それまでの作品とは異なっていると言える。のちにヴェルガはヴェリズモの作品の大部分をこのような物語世界外の語り手、つまり三人称で創作することになるが、その足掛かりとなった作品がこの『エロス』であると考えられる。1874年にヴェルガは、『エロス』に先立って、同じく三人称語りの『ネッダ』 *Nedda* (1874) という作品を発表するが、その冒頭では、暖炉の前でぼんやりと物思いにふけり、過去の回想へと身をゆだねる「私」が物語へと読者をいざなう。この『ネッダ』も含めて、『罪深き女』 *Una peccatrice* (1866) 以降『現実の虎』に至るまで、いずれの作品も、どのようにして物語を語ることになったのかという経緯が記されている。しかし、序文も、上記のように動機を語る導入部も持たない『エロス』は、ヴェルガが初めて前置きなしに物語自体に取り組んだ作品であると言える。語り手の役割に注目してヴェルガの作品を考察する際に、客観的な存在であるはずの物語世界外の語り手に物語を進行させる本作品は、ヴェルガの手法の変遷を辿る上で大きな意味を持つものであると考えられる<sup>4)</sup>。それゆえここでは、ミラノ時代の作品のうち主にこの『エロス』を取り上げて考察を進めていく。

『エロス』の語り手は、物語を語る多くの場合、その視点を主人公アルベルトに定め、



アルベルトから捉えられた世界を描く。あるいは、アルベルトを中心に語り、各々の場面の全体像を客観的に多視点で描く場合も見られる。またある場合には語り手は、アルベルト以外の人物に同調して語り、またある場合には、語り手自身の介入的言説をもって、物語の前景に表われる。このように、一様とは言えない本作品の語りを細かく考察することで、従来作品の語りとの関係、そして『エロス』以後の作品の語りへの変化の糸口を把握することが、本章の目的である。

## 1. 語り手の存在、あるいは前景化

ヴェルガの諸作品において、カターニア時代からフィレンツェ時代を経て、『エロス』を含むミラノ時代の作品群に受け継がれた特徴の一つとして、物語を展開する語り手の物語内での前景化が挙げられる。具体的には語り手が、「我々」あるいは「私」として、地の文に登場することを指す。『山の炭焼き党员』や『罪深き女』における語り手の前景化については既に見たとおりであるが、ここで扱う『エロス』において、語り手は物語に対していかなる位相に立ち、振る舞うのかということが、以前の諸作品からの語りの変化を捉えるための最初の手掛かりとなる。『エロス』の語りについて考察する上で最も重要なことは、「上流社会作品群」最後の作品たる本作が、初めて物語内人物を語り手としない、三人称の語りを採用していることである。

同じくミラノ時代に属する二作品『エヴァ』と『現実の虎』の語り手は、主人公の友人が語り手となっており、いずれも冒頭で物語の動機を語っている。ここでは、『現実の虎』の冒頭の一節を例示したい。

私が結婚式への招待状を受け取った時には、ジョルジョ・ラ・フェルリータのことはもはや何も耳にしていなかった。

Non sapevo più nulla di Giorgio La Ferlita allorché ricevetti il biglietto che m'invitava alle sue nozze. (TR175)

小説のこのような出だしによって語り手が、主人公になるであろうジョルジョの古い友人であると共に、物語内の語り手「私」がこの物語を進めていくことが把握される。『現実の虎』においては、そして『エヴァ』でも同様であるが、語り手が主人公の友人「私」であるというこの形式ゆえに、比較的自由に物語中で語り手が前景化することが可能となる。しかし、語り手「私」は一貫してジョルジョの友人としての「私」であり、読者と立場をともにする「我々」という形で語ることはない。その上で、何を物語るのかが続いて

語られることになる。外交官であるジョルジョと最後に会ったフィレンツェのホテルでの経緯が語られ、そこで決闘の立ち会いを頼まれたが彼の異常な表情を見て断り、二日後怪我をして床に伏しているジョルジョを尋ねた際の様子が描かれる。

彼 [ジョルジョ] は熱を出していた。私にある話をしたのだが、その話自体も熱に浮かされた妄想のようであった。その話のことは、たぶん後々にお話しするだろう。

*egli aveva la febbre; mi narrò una storia, la quale sembrava anch'essa un delirio febbrile, e che racconterò forse in seguito. (TR175)*

「上流社会作品群」ではここに見られるように、小説の冒頭、あるいは序文の形で、なぜこの物語が語られるのかという経緯が必ず開示される。それは、『エヴァ』においても、そして『現実の虎』『エロス』執筆中に書かれた短編『ネッダ』においても同様であった<sup>5)</sup>。すなわち、『エロス』以前のヴェルガはどのように読者を物語世界に誘うかを意識し、結果として物語る動機を明示することでのみ、その課題に対処してきた。それは、物語自体が読者と対峙し、真なる物語として受容させることの放棄であると言えよう。それ故ヴェルガは、本作『エロス』では、物語だけから成る作品を創作したと考えられる。

『エロス』に至るまで、物語が備えるべき真実性の確保は、物語を補強する材料によってなされるべきとヴェルガは考えていたのであろう。そのため、フィレンツェ時代の『罪深き女』『山雀物語』においては、物語を耳にした「私」の存在が冒頭で明かされ、加えて、真実性を担保するために書簡という手法が用いられていた。ミラノ時代には、『エヴァ』では物語の主要部分に主人公エンリーコの語り手「私」への独白を充てることで証言としての真実性を担保し、先に見たとおり『現実の虎』においても、語り手にはやはり物語内の人物が配されている。とりわけ、リアリズム的手法により近づいたとされるミラノ時代の作品においても『エロス』に先立つ二作品では、いまだフィレンツェ時代以来の手法が用いられていることに注目すべきである<sup>6)</sup>。

他方『エロス』は、前置きなく、物語自体をとおして読者と対峙する初めての作品と言える<sup>7)</sup>。物語は実際、主人公アルベルトの両親の、口にはしないが互いの不義が原因による別れから始まる。そこでは、一人息子アルベルトの今後の教育についても話し合われる。このように、アルベルトの物語がなぜ語られるのかという動機には一切触れられることはない。物語が、「カーニバル最終盤の一夜、4時頃に、いささか血色のよくないアルベルティ侯爵夫人は鏡の前に座り、疲れてぼんやりした目をして自分の姿を眺めていた。その間、お手伝いが晩のために髪を整えていた」(Verso le quattro di una fra le ultime notti del

carnevale, la marchesa Alberti, seduta dinanzi allo specchio, e alquanto pallida, stava guardandosi con occhi stanchi e distratti, mentre la cameriera le acconciava i capelli per la notte.)(ER263) と始まり進展していくことにより、この作品が物語内の人物ではなく、物語世界外の第三者としての語り手によって展開されることが明らかとなる。

しかし、語り手が物語世界外に位置するからといって、地の文で語り手が姿を全く現さないというわけではない。

[アルマンディ] 伯爵夫人はアルベルトに手紙を書くことと約束しているが、何もしなかった。彼女は侯爵子息アルベルトから何の便りも到着しないのを見ると、いくらか驚き、そして腹を立ててもいたことを言っておこう。

La contessa avea promesso ad Alberto di scrivergli, ma non ne avea fatto nulla. Ella fu alcun poco sorpresa, e, diciamolo pure, anche indispettita, di non veder giungere nessuna lettera del marchesino. (ER346)

ここでは、「diciamo」という一人称複数の主語とする現在形によって語り手「我々」が姿を現している。この例は、『エロス』において語り手が前景化する数少ない箇所の一つであるが、本作品の語り手は物語世界外に立っており、明確な形で「我々」として前景化するのとは極めてまれである<sup>8)</sup>。ここまでのヴェルガの諸作品に対する考察で見てきたように、語り手が物語に対して介入する際には、直説法現在、近過去あるいは未来が用いられるが、この例でも同様である。ただ一点、従来と異なるのは、『エロス』において前景化した語り手が「我々」あるいは「私」としての姿をとる時、前景化した語り手による語り手が物語展開に寄与しているわけではなく、単なる挿入句としての機能を果たしているにすぎないことである。つまり『エロス』においては、語り手は、「我々」という形では重要な役割を果たしてはいないと言える。

語り手が「我々」として前景化しない結果として、以前の作品で見られた「読者」に対する語りかけも姿を消すことになる。『エヴァ』『現実の虎』では、語り手「私」、すなわち主人公の友人が物語を展開していることが明確であるため、物語内で仮想の聞き手としての読者に対する語りかけが可能になる<sup>9)</sup>。そして、読者に語りかけるがゆえに、語り始めるきっかけとしての動機が必要とされたのである。このような語りかけが『エロス』で消失していることは、物語に対する語り手の姿勢が変化したことを示している。もはやヴェルガにとっては、作品は語り手が見聞きした「真」の物語だという客観性を読者に示したうえで読ませるものではなく、その作品の語り自体により読者が真実性を読み取るべき対

象となったからである。『エヴァ』に関する考察でサルノが、「自らの[物語の]材源を継続的に明かす必要性は、ヴェルガが[『罪深き女』に続き]『山雀物語』『エヴァ』『現実の虎』においても完全に放棄するわけではないある種の純真さを示している」<sup>10)</sup>と述べているが、ヴェルガは『エロス』においては明らかに語りに関する考え方を変化させている。『エロス』では、「聞き手」に対して語りつつコミュニケーションをとろうとする「純真」な語り手ではなく、単に物語を提示するにすぎない語り手を配することに決めたヴェルガは、物語内の人物ではなく、物語世界外の第三者として三人称で語る語り手に初めて挑戦したと考えられる。

以下の考察では、このような語り手が配された『エロス』において、新たな語りであっても依然として継続している要素を最初に取り上げ、次に新たな語りの特徴を取り上げていき、最終的に『エロス』で実践された語りの意義を見極めていきたい。

## 2. 人物の外見描写と語り手の役割

『エロス』に至るヴェルガの作品に共通する一つの特徴は、物語内に登場した主要人物、とりわけ女性について外見描写を行なうことである。これは、マンゾーニの『いいなずけ』*I promessi sposi* (1840) 第二章での花嫁衣装をまとったルチアの描写等においても見られる、ヴェルガ以前から続く、物語への人物の導入方法である<sup>11)</sup>。ヴェルガは、カタリーナ時代から本作『エロス』に至るまで、自らの文学的経験を通して、人物の姿の描写は必須だと考えていたと思われる。ここでは『エロス』における人物の外見描写をとりあげ、語り手の性質を考察する。とりわけ、本作品において重要な役割を持つ二人の女性、ヴェッレーダとアデーレの描写に注目したい。

彼女[アデーレ]の友人[ヴェッレーダ]は実際、見事なブロンドで、貴族的な気品のあつる優雅な美しさを備え、姿はヴィーナスのようであり、モード雑誌のデザインのように上品だった。しなやかでふさふさした灰褐色の髪、碧い大きな目で、つやのある唇をしていた。

La sua amica era infatti una magnifica bionda, aristocratica e delicata beltà, modellata come una Venere, e leggiadra come un figurino di mode, dalle folte e morbide chiome cinerine, dai grand'occhi azzurri e dalle labbra rugiadose. (ER270)

いとこアルベルトの到着を父と共に別荘で待つアデーレのもとには、彼女の同窓ヴェッレーダも滞在している。アルベルトを待つ二人の少女の登場時に両者の外見描写がなされ

るのであるが、ヴェッレーダの描写については上記のとおり容姿の賛美から始まり、この一節に続いて「彼女の微笑は魅力的で、視線は相手の胸の内を見通し、少しばかり人を見下すようであり、話し方は愛らしく[….]」(il sorriso di lei era affascinante, lo sguardo profondo ed un po' altero, l'accento carezzevole, […])<sup>(ER271)</sup> と魅力的な仕草に加えて自尊心の高さ等について語られる。次に、ヴェッレーダの描写の直後に続くアデーレの外見描写にも目を向けたい

アデーレは、細身で華奢で、色白であった。透明であるかのように見えるほど白く、そのため、一番か細い血管でさえほんのりと青い色味をして透けて見えるのであった。濃い青色の大きな目、黒いふさふさとしたお下げ髪、真っ白で少しほっそりしすぎた手をしていた。彼女に恋した風が、へべ像のようにすらりとして優美な小柄な体に服をぴったりと張りつかせていた。彼女の身のこなしには、どこか猫のようで愛らしいしなやかさがあった。どの仕草にもほとんど本能的な臆病さが隣り合わせで、無邪気に微笑むかと思うと、突然顔を赤らめるのだった。

Adele era magrina, delicata, pallidetta, così bianca che sembrava diafana, e che le più piccole vene trasparivano con vaga sfumatura azzurrina; avea grand'occhi turchini, folte trecce nere, mani candide e un po' troppo affusolate; il vento, innamorato, modellava le vesti sul suo corpicino svelto e gentile come una statua d'Ebe; i movimenti di lei avevano certa elasticità carezzevole e felina; accanto a tutto ciò una timidità quasi selvaggia; un sorriso spensierato, e dei rossori improvvisi. <sup>(ER271)</sup>

両者に共通するのは、その魅力を描くために髪や目といった細部描写に始まり、次いで容姿全体と衣服に着目するのだが、その際に身のこなしや表情から彼女達の性格を説明することである。『山の炭焼き党員』に始まり、『罪深き女』『エヴァ』においては、主人公の相手となる女性を初めて描写する際には、外見とその美しさを描くのみであった<sup>12)</sup>。しかし『現実の虎』では、語り手「私」が初めてナータに触れる際、主人公ジョルジョが彼女を知った経緯をとおして、次のように描いている。

[ジョルジョが] ピッティ宮殿での舞踏会で彼女の名前を初めて聞いた際、彼女についてはさらに多くのことを知った。媚を売り、傲慢で、自分勝手に、心も体もカッラーの大理石のようである、と。

La prima volta che seppe il suo nome, in un ballo a Pitti, seppe anche molte cose di lei: era civetta, orgogliosa, egoista, marmo di Carrara dentro e fuori. (TR179)

主人公たる友人ジョルジョからの見聞と（物語後半で語られる）自らのナータとの出会いをもとにした追想の物語としての『現実の虎』では、物語の始まる時点ではジョルジョがナータを実際に見知ってはいなかったことから、まずジョルジョがどのようにナータについて知ったかを語るため、彼が耳にしたナータに関する伝聞をとおして、その性格から説明している。そして、この一節の後、実際に友人ジョルジョが彼女と知己を得た経緯を語る際に、「その体の華奢なある種の上品な魅力」(una certa grazia delicata della persona)(TR180)を備えた、「肌が青白く、ブロンドの女性」(donna pallida e bionda)(TR180)であると述べ、次いで目や衣服について従来同様の外見的な描写を行なう。これは、語り手「私」ではなく、ジョルジョの目をとおした印象と言える。このように、『現実の虎』と『エロス』では初出の女性を描写する際に、外見に加えてその性格を示唆する描写を加えていく点で従来の作品とは異なったアプローチを行なっていると言える。さらに重要なことは、簡潔ではあるがこのように女性の性格を描くことで、その後の物語展開を暗示していることである。『現実の虎』においては激しい情熱を持つナータと既婚者ジョルジョの不義の予感、そして『エロス』では物語の始まりにはっきりとした性格のヴェッレーダの描写をすることで素朴なアデーレ以外の女性に翻弄されるアルベルトの人生の予兆が提示されるのである。

ヴェルガが『エヴァ』以降の二作品においてこのように些細ではあるが、物語にとって重要な鍵となる女性の描写の仕方を変えた理由として、『ボヴァリー夫人』*Madame Bovary* (1857) の読書経験が挙げられるであろう。1873年にヴェルガはカプアーナ宛て書簡においてフローベールのこの作品について、「『ボヴァリー夫人』には細かな描写があり、熟達した筆遣いのある種の器用さがある。そこからは学ぶべき多くの事がらがある」<sup>13)</sup>と述べている。この作品では、物語の主人公エマにシャルルが初めて出会った際には次のような記述が見られる。

シャルルは彼女[エマ]の爪の白さに驚いた。つややかで、先がほっそりしており、ディエップの象牙細工よりもきれいに磨かれており、アーモンド型に切り整えられていた。けれども手の方は、おそらく十分に白くないために美しくはなく、節のところが少々骨ばっていた。加えて、その手は長すぎて、輪郭にやわらかな丸みが欠けていた。彼女の美しいところ、それは目であった。褐色ではあったが、まつ毛のおかげで黒に見

えるのであった。そしてその眼差しは無邪気な大胆さを伴って相手にまっすぐ届くのであった。

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle, peut-être, et un peu sèche aux phalanges; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide. <sup>14)</sup>

この作品では、エマの手や目などの細部を描写することから始まり、次に「大胆さ」を示唆する描写を差し挟むことで、この後の物語の波乱を暗示させることになる。女性の表向きの華やかさと実際の生活での凡庸さとの落差に失望し、男性主人公の心が離れていく様を描く『エヴァ』までの作品では、男性の心を捉えるとヴェルガが考える外見の美しさだけが強調される女性描写が物語序盤になされていた。しかし、「上流社会作品群」最後の二作品で女性描写の方法を変化させたことに注目するならば、フローベールの影響は無視できないであろう。この読書経験が、『罪深き女』冒頭で物語の結論を提示したのとは異なる物語展開の一形態をヴェルガに意識させたと考えるべきである。

それにもかかわらず、やはり『エロス』においても従来の女性描写が残存していることに注目すべきである。それは、ヴェルガの出版された最初の小説『山の炭焼き党員』以来継続する女性描写の手法である。

[ジュスティーナは] ウェスタ神殿の巫女のような姿かたちの純粹さにおいて、美しく上品なギリシャ女性であり、トルコ後宮の女奴隷のような熱い心を表すその視線において情熱的で気高い女性であった。

La donna greca, bella ed elegante nella purezza delle sue forme come una Vestale, e appassionata e sublime nello sguardo che rivela un cuore di fuoco come le Odalische. (CdM13-14)

『山の炭焼き党員』にはこの他に「大気の精(silfide)」「妖精(fata)」といった神話上の存在を借りる表現が多々見受けられる。『罪深き女』のナルチーザには「silfide」「魔女(maga)」

「セイレーン(sirena)」、『エヴァ』のエヴァに対しても「silfide」「sirena」「fata」が用いられている<sup>15)</sup>。『現実の虎』においてはこのような表現は姿を消すが、にもかかわらず、『エロス』においては上記のヴェッレーダ及びアデーレの描写に見られるように、「Venere」「Ebe」といった表現が用いられているのである。これら語の使用は、各作品において女性の姿を神話上の存在になぞらえる共通点を示し、さらに、本作品に至るまでの人物の外見描写、特に女性を描写する際には、目や髪など容姿を逐一描いていくという描写対象の一定の共通性を示している。この意味で、少なくとも女性の外見描写に関しては、『エロス』執筆時のヴェルガは、人物の外見描写をほぼ省略しているヴェリズモ期のヴェルガからは離れた地点におり、いまだ第一作以来の描写方法に近い位置に立ると言えよう。

### 3. 「我々」ではない語り手 — 一義的ではないものとしての

『エロス』において、読者に対して語り手が「我々」という形以外でその存在を示すのはいかなる場合であろうか。物語の真実性を書簡や独白あるいは見聞という「客観的」材料によって補強する必要を感じないヴェルガは、本作品全体にわたり、三人称で語る語り手を一貫して配した。そして、人物描写の際には『山の炭焼き党员』や『罪深き女』で見られたように、語り手が「我々」として前景化したうえで描写するという現象は見られなくなった。ディ・シルヴェストロは、『エロス』を初めて三人称で進められる没個性の語りによる作品、物語世界外の語り手が自身の判断や解釈をさしはさまないように目指す作品であるとした上で、語り手が身を隠しているのではなく、時間軸の処理等の筋立てや形式に関わっていると指摘している<sup>16)</sup>。ここでは、地の文において、語り手が物語の展開への関与、語り手の物語内への判断等の挿入を実際にどのような形で行なっているのかを見ていく。

#### 3. 1. 物語を操る語り手

『エロス』の語り手には従来同様、時間の流れの処理を通じて場面の転換を行なっているという共通点がある。「少女[アデーレ]の命に対する希望と不安が交互するなかで、続く日々が過ぎ去った」(I giorni seguenti trascorsero in alternative di speranze e di timore per la vita della giovinetta.)(ER316)と章の冒頭に置かれることもあれば、「この時期に、アデーレを一人孤児として残して、[アルベルトの]伯父フォルラーニ氏は亡くなった」(In questo tempo lo zio Forlani era morto, lasciando Adele orfana e sola.)(ER382)と章の途



中に置かれることもある。『罪深き女』における舞台を意識し、「我々」として前景化する語り手とは異なる『エロス』の物語世界外の語り手はここで、物語を「読者＝観客」に見せるためではなく、時間の経過と出来事に簡便に言及することで、自らの存在を誇示することなく物語を物語として提示していると考えられるべきであろう。

ただし『エロス』では、語り手が前景化せずともその存在を意識せざるを得ない描写が見られる。第三十八章では、アルベルトとアルマンディ夫人の不実が夫の伯爵に知れるところとなり、別離を迎える場面で、「それから[アルベルトは]こっそりと涙をぬぐった。最後の涙を。」(Poi si asciugò di nascosto una lagrima — l'ultima.)(ER378)と描かれるが、実際にアルベルトは以降涙を流すことはない。アルベルトの少年時の奇行を記す第二章とその後のアデーレ、ヴェッレーダとの恋の遍歴も相まって、常人とは異なる精神構造であるだろう彼が、アルマンディ夫人との別離以降も生来の懐疑的性格を悪化させることが予見されるのである。

また、第四七章では病に陥っているアデーレについて「彼女は実際に回復した、あるいは回復したように見えた」(Ella guarì infatti, o sembrò esser guarita.)(ER413)と地の文で述べ、明らかに読者に分かる形でアデーレの死を予言している。このような言及をする語り手は、物語を構成する存在であるがゆえに、物語の展開を示唆していると言える<sup>17)</sup>。「我々」としての前景化とは異なる様相ではあるが、物語の行く末を示唆する場合には、語り手の存在がより鮮明に表われることとなる。

### 3. 2. 介入する語り手

次に、『エロス』ではあまり見受けられないとした、地の文への語り手の介入に目を向きたい。本作品においても、いまだ現在形による語り手の記述は見られる。次の一節は、学校を出たアルベルトが伯父を訪ね、従妹のアデーレに久しぶりに再会する場面である。

彼女[アデーレ]は彼[アルベルト]の方を向くと、突然体を伸ばして、身を任せるような動きをみせた。— 純朴な感情と乙女心はこのような無垢な大胆さを持っているものである。そして彼は、遠慮がちに身を引いた。

Ella si volse verso di lui, con un improvviso movimento d'espansione e d'abbandono — i sentimenti puri e le anime vergini hanno di codeste arditezze innocenti — ed egli si tirò in là modestamente. (ER275)

このように、現在形を用いて語り手が物語に介入し、意見を述べるという現象がこの『エ

ロス』においても引き続き見られる。同様の例として、窓の向こうにいるはずのアデーレの姿を思い浮かべるアルベルトを描く一節が挙げられる。

[アルベルトが光の筋の漏れる窓の向こうに想像するアデーレの姿は] 彼が唇にしわ寄せて懐疑的な性格ゆえの[歪んだ]微笑みを浮かべる時にさえ、勢い盛んな生命力が時に男の心の上にひらひらと舞わせる二十歳の甘美な夢の姿であった。

Dolci sogni dei vent'anni che le bufere della vita fanno svolazzare qualche volta sul cuore dell'uomo, persino quando il sorriso dello scetticismo gli ha già increspato le labbra. (ER280)

こうして、過去形を基軸とした物語の進行に、現在形を配した文を挿入することによって、それらが物語の流れとは異なる言説であり、かつそれが物語内世界とは異なる位相にある存在、つまり語り手による行為であると意識されることとなる<sup>18)</sup>。この語り手は、物語の現状に対する解説や解釈を行ない、あるいはその状況を一般化する<sup>19)</sup>。このようなことが可能なのは、物語を構成し、把握する語り手はメタ物語的位相に存在しており、物語の各場面に対して意味づけすることもできる存在だからである。物語の終盤、臨終間近の妻アデーレに付き添うアルベルトに対して、「『アデーレ、私はここだ!』[アルベルトは]我を忘れて発する言葉の一つを繰り返した。それは、苦悶が胸の内からえぐり出す言葉であった」(— Son qui, Adele! — ripeté una di quelle frasi insensate che strappa l'angoscia.)(ER424)と現在形を用いてアルベルトの心情を表現すると共に、その場面がアルベルトにとって決定的な意味を持つことを示唆する。それは、物語結末のアルベルトの自殺へとつながる罪の意識を生む自責の念である。

このように、『エロス』の語り手が物語に介入するのは、物語に重大な意味を与える場合もあれば、単にその場面に一般的意味を与える場合もあると言える。とりわけ、物語展開にとって重大な場面でのみ語り手が現在形で介入しているわけではないことには注意すべきであろう。

以上のとおり、本作品の語り手は現在形を用いて介入することは少ないが、語り手自身の解釈を地の文において表明しないわけではない。それは、語りの時制を用いて行なわれる場合もある。ヴェッレーダがアルベルトの好意を受け入れた際、ヴェッレーダの態度はその前後でそれほど変化せず、そのことにアルベルトは不満であった。そのことについての語り手の説明が次の一節で行なわれている。

ヴェッレーダは婚約者[アルベルト]を非常に愛していたが、それは彼女なりの、強い自制心を伴った、少々冷たく見える愛し方であった。アルベルトは彼女の変わらぬさりげなさや自制心が許せなかった。彼女の燃える心がたたえる電流のごとき激しさは優雅な外見の下に隠されていて、その激しさは、二人の別れ際に、庭へと通じる戸口で彼女の目にきらめくいくばくかの閃光の中に、物言いたげな微笑の中に、あるいはいつもより長めの握手においてのみ、それと分かるのであった。その上品な恥じらいが、彼女の優美さであった。

Velleda amava moltissimo il suo fidanzato; ma l'amava com'ella poteva amare, con molta riservatezza, e un po' freddamente in apparenza. Alberto invidiava a lei l'inalterabile disinvoltura e il dominio di se stessa. L'elettricità di cui era carica l'anima ardente di lei celavasi sotto un esteriore glaciale, e scoppiettava solamente in qualche lampo degli occhi, o nella reticenza di un sorriso, o in una stretta di mano più lunga del solito, mentre si separavano sull'uscio che metteva nel giardino. Quel pudore di *bon ton* aveva la sua leggiadria. (ER332-333)

ここで語り手は、なぜヴェッレーダが素直に愛情を示さないのかを解説している。そしてその説明は、現在形ではなく、物語の展開するのと同じ時制を用いて行なわれる。語り手はもはや、読む者と時を同じくする「今」にあるのではなく、物語の時間と共にある。本作品の語り手は、物語を提示する存在であり、語り手はヴェルガにとって、物語をあるがまま語らねばならない存在である。こうして語り手は、物語の時制を用いて介入することで、人物の行為や事態の意味を明かすのである。

### 3. 3. 同情する語り手

『エロス』の語り手は、時に物語内の人物の感情をくみ取り、それを地の文への介入という形で表す場合がある。これは、先に考察した、物語に介入する語り手の一形態であるとみなすことができる。ここでは、第十章にてアルマンディ夫人宅での舞踏会からの帰りの馬車の中での様子を見ていきたい。舞踏会では、アルベルトはアデーレとヴェッレーダではなく、40歳のアルマンディ夫人の優雅さに目を奪われていた。

その晩の夢の数々！あらゆる愛の幻影、若さゆえのあらゆる情熱、虚栄心をくすぐるあらゆる甘い希望、快樂がもたらすあらゆる陶醉、それらに夢はあふれていた。— 哀れなアデーレよ！万一その夢を見透かすようなことがあったなら！

I sogni di quella notte! popolati di tutte le larve dell'amore, di tutte le febbri della giovinezza, di tutte le lusinghe della vanità, di tutte le ebbrezze dei piaceri! — Povera Adele! se avesse potuto indovinarli! (ER298)

このように、地の文において語り手が登場人物に同情を示す表現が『エロス』には反復して見られる。ただし、女性形の「哀れな / かわいそうな(povera)」とその派生形の殆どは、本作品ではアデーレに用いられている<sup>20)</sup>。アルベルトのつかの間の恋人セレーネに対してもこの表現が使用されるが、その頻度からみても、本作品の語り手はアデーレの置かれた状況に一層深い憐憫のまなざしを向けていることが分かる。この点で、『エロス』という作品はアルベルトが主人公でありながら、彼と一度は婚約した後に別れ、長い年月を経て再会し結婚したものの、やはりアルベルトに翻弄され死を迎えるアデーレの生にも焦点が当てられていると言えよう。

従来作品では主人公である息子を心配する母に対してその多くが用いられていたことを考えれば、『エロス』において主人公の恋愛対象の一人アデーレに対して用いられたことは、語り手の感情的同化の対象が、母親から恋人、より正確にはアルベルトの無分別な愛の犠牲者へと変化したことを示している。その重要な契機となったのは、『ネッダ』という少女が主人公の中編を執筆した経験であろう。不幸な生をたどる女性主人公という点で、アデーレとネッダには共通項があると言えよう。1874年3月にはヴェルガが『現実の虎』の執筆を終え、続いて『ネッダ』を書きあげ、さらにその後『エロス』を仕上げるとい創作の時系列に鑑みれば<sup>21)</sup>、『ネッダ』において、(やがて母とはなるが) いまだ母ではない女性ネッダに対して同情的に寄り添う語り手を配したことは、『エロス』以後の語り手の同情的表現の使用対象に大きな変化を与えたと考えられる。

### 3. 4. 物語内人物と同調する語り手

特定の登場人物アデーレに対して同情的態度をとる『エロス』の語り手は、さらに、他の登場人物の台詞を受けて、地の文を語り始める。この現象は、語り手による物語世界への介入の一形態であるとみなすことができよう。

第一二章では、親友ルイージ・ジェンマーティが、アデーレからヴェッレーダに惹かれつつあるアルベルトに忠告を与える。

「アルベルト、私の言うことを聞くんだ。たぶんきみは知らないだろう、君のアデーレの小さな心がどれほど貴重なのか、そしてどれほど気高く、どれほど心細やかにあ

のかわいそうな少女がきみを愛しているのかを… それに、きみが自分でも気づかぬうちに与えている不安や悲しみをきみに見せないようにしていることを… 分かっているだろうな、もしきみが彼女を裏切ることがあれば、きみは… なあ、私達はお互いに十分思いやっているのだから齒に衣着せずきみに言おう、卑劣なことをきみはすることになるんだぞ！」

そのかわいそうな少女は数日前から、彼女自身も孤独を愛するようになっていた。

— Ascoltami, Alberto, forse non sai tu stesso qual tesoro sia il cuoricino della tua Adele, e come ti ami, la povera fanciulla, con quanta nobiltà, e con quanta delicatezza... e come ti nasconda i suoi timori, i dispiaceri che le dai senza accorgertene... Sai che se tu la tradissi faresti... To', ci vogliamo abbastanza bene per dirti la parola tal'e quale — una viltà!

Da alcuni giorni la povera fanciulla amava anch'essa la solitudine. (ER303)

直前の台詞を受け、地の文を同一の表現で始める語り手は、物語内の人物と同じ位相にあると言える。このことは、三人称で語る『エロス』の語り手が、常に物語を超越する客観的位相にいるわけではないことを意味する。同様の例は、「かわいそうなセレーネ！」と呟く（アルベルトのミラノの友人）ジュンティに呼応して「その哀れなセレーネは、彼女なりにできるだけブロンドの青年[アルベルト]を愛していた」と続く地の文、そして、「彼[アデーレの担当医]は頭を振り、『[夫アルベルトの]返事など待たされなければ』と呟きながら立ち去った」との一節の医師の台詞に呼応して「彼女[アデーレ]は待っていたのだ！」と続く地の文が挙げられる<sup>22)</sup>。

『エロス』の語り手は物語をとおして三人称で語るが、一貫して感情を排した客観的描写で語るわけではなく、物語への介入も全く行なわない完全な客観性を備えているわけでもない。ここで見た人物の台詞に同調する語り手は、物語から超越した位置を一時的に離れ、物語内人物の価値観を借りて物語を展開しているのである。

### 3. 5. 判断をゆだねる語り手

『エロス』の語り手は、常に物語に確固とした意味を与えるわけではない。フィレンツェ時代までのヴェルガは、「心の神秘」を描くことを目指しつつその表現不可能性に直面していた。『エロス』においても、そのように「言い表しえない(indicibile, ineffabile)」という表現がいまだ見られる。しかし、その表現不可能性が誰に帰属するのかを考察すると、従来とは異なる面が本作品では見出されることとなる。

『エロス』第二七章では、婚約相手のヴェッレーダがローマの貴族メテッリアーニ公に奪われる場面があるが、失意の涙を流すアルベルトに対してアルマンディ夫人は次のように言う。

「あなたも苦しむのね！ついに！」アルマンディ夫人はたとえようのない口調で言葉を吐き出した。

—Soffrite anche voi!... finalmente!... proruppe l'Armandi con accento intraducibile.  
(ER343)

明示されているわけではないが、おそらくアルベルトの父と不義の関係にあった夫人は、彼に一方ならぬ心配りを見せていた。身勝手にアデーレを裏切り、その原因となったヴェッレーダがアルベルトから奪われるのを目にした彼女は、「たとえようのない口調で」彼に声をかけるのである。ここで表現不可能であるのは語り手であるかのように思われるが、上記一節の直後には次のようなアルベルトの描写が続く。

その女性が軽薄さの下に隠し込んでいた説明しがたい感情の激しい発露に、アルベルトは茫然とした。

Alberto rimase sbalordito da quella esplosione violenta di un sentimento inesplicabile che quella donna avea celato sotto la frivolezza [...].(ER343)

アルマンディ夫人の予期しない厳しい一言の根源には、普段の夫人の様子からは想像できない感情が含まれていた。そのため、その感情はアルベルトにとって「説明しがたい」ものであったのだと考えられる。つまり、この説明しえない主体は、アルベルトという物語の登場人物であり、最初の例の「たとえようのない口調」と感じた主体も、この一節を読んだ者にはアルベルトの可能性があると修正される。

このような表現を獲得することで、ヴェルガは物語の焦点を主人公に置くだけでなく、三人称の語りといえども、「表現しえない」主体が語り手ではなくアルベルトに帰する可能性があるという語りの視点を措定することができたと言える。その結果、地の文における表現に対しても、読者がその必要を認めれば、その表現の帰属をアルベルトに帰することが可能となる<sup>23)</sup>。

こうして『エロス』では、登場人物にとって把握不可能な感情を表すことで、その表現に対する意味の付与は読者にゆだねられることとなる。フィレンツェ時代の表現からのこ

の変化とその自覚は、1875年1月22日付カプアーナ宛て書簡からも垣間見える。74年末に出版されたこの作品についての書評が出そろい中で、「Gazzetta di Udine」のヴァルッシによる好意的な書評について次のようにヴェルガは述べている。

このジャンルの備える唯一の違いは、読者に代わって物語の道義的結論を下すのではなく、物語から道義的結論を浮き立たせ、読者自身にその判断を任せることにある、と【ヴァルッシは】明言している。<sup>24)</sup>

カターニア時代の物語の全要素を限なく読者に明かし、読者と物語の意味を共有しようとするヴェルガとも、フィレンツェ時代の表現不可能性を自ら明かすヴェルガとも異なり、ここには作品と読者（あるいは読むという行為）を明確に分離するヴェルガがいる。

同様に「読者に判断を任せる」表現はこの他にも見られる。第二三章では、そうであるとは素直に表には出さないがアルベルトに好意を抱き始めていたヴェッレーダが、自分への好意を隠さないアルベルトに彼が結婚の意思を持っていないと言われ、顔を真っ赤にして言葉を失う。そして、「それがどうかしたの？」(Che m'importa?)(ER328)と返す際の彼女の様子が、「そして、尊大であるのか無関心であるのか言い当てられないような口調で、やっと口を開いた」(e infine disse con un tono di voce che non avrebbesi potuto indovinare se fosse altero o indifferente:)(ER328)と描かれている。

また、アデーレに対しても、どちらであるのか不確かであるような表現が用いられている。数年ぶりに再会したアルベルトが荒涼とした人生観を口にするのを聞いて、「啞然としているとも悲しんでいるともとれる視線を彼[アルベルト]に向けた」(Lei gli volse uno sguardo fra attonito e dolente.)(ER390)場面、そして年老いたアルマンディ夫人と言葉を交わした後のアルベルトに「『それで、あなたはあの女性を愛していたのですね』アデーレは彼に皮肉っぽくもあり、拗ねてもいるように言った」(— E tu hai amato quella donna, gli disse Adele fra mottegevole ed imbronciata)(ER401)場面など、読む者が自らの価値を付与できる描写を行なう<sup>25)</sup>。

そしてヴェルガは、『エロス』という作品自体の中に、このような叙述を自ら解説するような一文を入れている。第三章にてアルベルトの到着を待つアデーレがヴェッレーダに彼のことを好きなのかと問いかけられ、顔を赤らめる描写の後、語り手が「言葉は、それを聞く者がその言葉に与える意味を持つのである」(Le parole hanno il valore che dà loro chi le ascolta.)(ER269)と述べるのである。このことから、ヴェルガにとって小説の

言説が、もはや語り手をとおして全てをつまびらかにするものではなく、読む者がそれに意味を与えていくものに変化したと言えよう。

以上で見たように、『エロス』においても依然として従来の語り手の特徴が見出される。ただし、本作品の語り手の前景化に関する考察においても述べたように、これらの要素は従来の作品に比べて確実に減少し、微細な変化ではあるが新たな特徴も数多く見られるのが事実である。また、この語り手は、物語を展開する際の焦点をアルベルトに定めながら、物語世界外の位相に位置して客観的に語り、あるいは物語内の人物の価値観に同一化しつつ概して物語世界外から語るというように、語る際の基点を変化させることによって多面的に主人公の生、そして主人公に関わる人物達の生を描く存在であると考えられる。

#### 4. 内面描写 — 知覚動詞の使用と自由間接話法

『エロス』においても、登場人物を主語とする「sentire」等の動詞を用いた直接的な内面描写や自由間接話法はいまだ見られる。ヴェルガ初刊行の小説『山の炭焼き党員』出版に先立って発表した「宣言 Manifesto」に述べられていたとおり、登場人物と感情面で同化すべきという考えを持っていたヴェルガは、カターニア時代の作品以来、常に語り手を登場人物たちの心の内を見通せる存在として措定していた。この考えは、『エロス』の執筆時においても引き続きヴェルガの心をとらえていたと言える。ディ・シルヴェストロは、『エロス』における心理描写について次のように述べている。

語り手が[地の文の]描写と解釈との持続的相互干渉に基づいて展開されるならば、心理分析はまさに[物語]外部から見ることにより、テキストの厚みを獲得する。外部から見ることによって、「語り手—作者」はより容易な努力で全知的となる。<sup>26)</sup>

『エロス』においても、語り手が登場人物の内面を見通す全知性を行使することにより、地の文における心理描写が可能となる。語り手による描写と、そしてとりわけ解釈を伴う介入とによって物語が構成されている限り、それを行なう物語世界外の位相に立つ語り手にとって、物語世界外からの全知的内面描写は容易となるのである。その際には、読む者によって、物語内の人物の心理をも把握している語り手の存在が意識されることとなる。

以下では、『エロス』における内面描写を分析することで、本作品の語り手が有する特徴を考察する。



#### 4. 1. 直接的内面描写

ここでは、本作品内で、知覚動詞を用いた直接的な内面描写を取り上げる。それと共に、登場人物の内面を描写する一つの方法としての自由間接話法にも注目する。ただしこの点については従来の作品と共通する語り手の性質であるため、簡単に目を通すにとどめる。

この物語が主人公アルベルトの生を中心に置いていることから、当然語り手の全知性は彼に対して多く行使されることとなる。物語中、「みじめなその青年は、自分が全くもって動揺していると感じていた」(Il povero giovane si sentiva tutto sottosopra.)(ER296)、「彼[アルベルト]は、霞のように白粉とベールにまわれ、馬車の中で気だるそうに体を横たえた彼女[アルマンディ夫人]を見た日のことを考えていた」(Egli pensava al giorno in cui l'aveva vista mollemente distesa nella sua carrozza, fra una nuvola di polvere e di velo.)(ER298)というように、知覚動詞を用いてアルベルトの内面を幾度も描写する。同様の例が以下の二つである。

28才で、彼[アルベルト]が気づいたときには、孤独で、疲れ、目的もなく、不健全でないような感情を持つこともなく、夢中になることもなく、明日もなかった。言いようのない無力感と失意の日々を実感していた。しかし、それを口にすることは恥ずかしいと感じていた。パーティーやばか騒ぎのさ中、意気消沈して、自分は次の日にも同じように楽しむだけなのだろうと考えていた。

A 28 anni trovavasi isolato, stanco, senza scopo, senza emozioni che non fossero malsane, senza entusiasmo, senza domani. Provava momenti di debolezza e di scoraggiamento indicibili; ma si vergognava di confessarli; nel baccano di una festa o di un bagordo pensava con abbattimento che l'indomani si sarebbe divertito al modo istesso. (ER380)<sup>27)</sup>

語り手がアルベルトの内面を描写する全知性を行使する際には、知覚動詞に限らず、様々な動詞が用いられる。上記の一節では、アルマンディ夫人との別離の後、一層懐疑的傾向を強めたアルベルトが無為に過ごす自らの生に対して感じていることが描写されている。しかし、全知性を行使する語り手は、このように描写するとはいえ、アルベルトに感情的に同化しているわけではない。知覚動詞等を用いて語ることで、この描写には物語世界外から語っているという客観性が付与されることとなる。本作品では、アルベルトの内面を上記の例のように描写する場面が数多く見られる。これは、本作品の語り手が語りの視点をアルベルトに定めているからであり、語り手がアルベルトと同一化していることを表して

はいない。内面を語りながらも、語り手はその位相を物語世界外に保ち続けていると言えよう。

このような直接的な内面描写は主人公アルベルトに限られるものではない。「[アルベルトとアデーレは] 二人とも押し黙った。そして、その沈黙が彼らを支配しているのを感じていた」(Tacquero entrambi, e sentivano che quel silenzio li dominava.) (ER275) とあるように、物語の重要な役割を担うアデーレに対しても内面描写が用いられる。ヴェッレーダ、アルマンディ夫人に対しても同様であるが、三人の女性の中で物語を通じて最も重要な役割を果たすアデーレにこの描写が多くなされることとなる<sup>28)</sup>。

以上のような直接的な内面描写を語り手が行なうのは、ヴェルガにとって登場人物達の感情が物語の重要な原動力であることを示している。全知の語り手によってそれを隠さず描くことに、カタリーニ時代から固執してきたヴェルガは、没個性的描写を旨とする『マラヴォリア家の人々』*I Malavoglia* (1881)、『ドン・ジェズアルド親方』*Mastro-don Gesualdo* (1889) においてもやはり知覚動詞を用いた直接的な内面描写を多用している。すなわち、ヴェルガが目指すのは、内面描写の欠けた作品ではないと考えられる。ヴェルガは、先に挙げたカプアーノ宛て書簡からも分かる通り<sup>29)</sup>、内面を含めた描写の総体としての作品を、物語が読者にどのように受容されるのか、彼自身が意図する表現をどのようにすれば読者に伝えることができるのかということを念頭に、執筆したはずである。登場人物の内面に関しては、従来の直接的な内面描写、及び自由間接話法に加え、どのように物語の原動力としての心理を表現すれば、「真実の物語」<sup>30)</sup>を提示できるのかをヴェルガは思索し、作品ごとに異なる手法を試みたのである。この点において、ヴェルガは『罪深き女』で試み始めた内面描写の対象の制限を『エロス』で徹底したと考えて良いであろう。

#### 4. 2. 自由間接話法

『エロス』における内面描写の他の手法としては、語り手の側から地の文で人物の内面を描写する自由間接話法が挙げられる。カタリーニ時代の作品以来、常にこの手法を用いてきたヴェルガは、『エロス』においてもこれを利用する。直接的な内面描写がアルベルト以外の主要人物にもしばしば用いられたのとは異なり、自由間接話法の使用はその殆どが主人公アルベルトに対してである。第一四章では、もう気持ちの離れてしまった今になって、伯父フォルラーニからアルベルトが娘のアデーレを惑わしたと気づいたと言われた際に、「アルベルトは言葉が出なかった。だが、もう殆どいこのことを思わなくなった今の今になって、畜生、いったいどうして伯父はそれに気づいたんだ、と思ひめぐらしてい

た」(Alberto non fiatava, ma andava ruminando come diavolo lo zio se ne fosse accorto proprio adesso che egli non pensava quasi più alla cugina) (ER307) と比較的短い場合から、次の一節のようにアルベルトの内面にじっくりと焦点を当てる描写も見られる。第四七章では、リヴォルノに静養に訪れたアルベルトとアデーレ夫妻は、ホテルでヴェッレーダとメテッリアーニ公夫妻に再会する。ヴェッレーダの誘惑にのせられたアルベルトは、妻アデーレにそれが知れたことに思い悩む。

彼[アルベルト]にとってもつらいその夜、何度も彼は駆けよってアデーレの足元にひれ伏し、許しを請いそうになった。しかし、彼にはその勇気が欠けていた。それが欠けていたのは、宿命的な心の弱さのためであり、うわべだけの恥じらいのためであり、彼の罪が他に例のないほどに全き罪だからであった。何の許しを請うのか？自分が全く良いと思わない女性のために卑怯にも彼女を裏切ったことを？一瞬のうちに、彼女の愛情を、彼女が私に寄せている信頼を、自分たちの過去を忘れてしまったことを？仲睦まじく無邪気に身体を寄せて、感情をあらわにし、考えと感覚を全く同じくした月日全てを、一瞬で忘れてしまったことを？目の前に飛び込んできたブロンドの髪や肩のために、全てを足元に投げ捨ててしまったことを？まさに彼女の部屋の戸口で、彼女を卑劣に侮辱したことを許してもらうのか？だが、彼女にこのような許しを請うことは、さらなる侮辱にならないだろうか？それは二人にとって不名誉な承認を求めるようなものではないだろうか？罪よりも卑しい告白のようではないだろうか？この先、顔が赤らむのを感じることなく、彼女をずっと愛していると、彼女への愛を決して絶やした事はない（実際そうなのだ！）と尚も言えるのであろうか？そして、彼女もまた嘘をついているのではないかと疑うことなく、彼女が忘れてくれて、まだ私を愛してくれると私は信じていることができるだろうか？転んだ時には、少なくとも顔を泥に突っ込まないようにする強さがなければならないのだ。

Cento volte, in quella notte dolorosa anche per lui, era stato sul punto di correre a buttarsi ai piedi di Adele, e chiederle perdono; ma gliene era mancato il coraggio per una fatale delicatezza, per un falso pudore, per una singolare rettitudine della colpa. Domandarle perdono di che? di averla tradita vilmente per una donna che non stimava punto? di aver dimenticato in un istante l'amore di lei, la fiducia ch'ella aveva in lui, il loro passato, i giorni, i mesi interi d'intimità, di casto abbandono, d'espansione, d'identificazione completa d'idee, di sentimenti? di essersi posto sotto i piedi tutto ciò per dei capelli biondi e delle spalle che gli si

erano *gettate alla faccia?* di averla insultata volgarmente all'uscio istesso delle sue stanze? Ma il domandarle cotesto perdono non sarebbe stato un altro insulto? non sarebbe stato come domandarle una sanzione disonorevole per entrambi? un confessarsi più basso della colpa? D'ora innanzi avrebbe potuto più dirle che l'amava tuttora, che non avea mai cessato d'amarla — ed era vero! — senza sentirsi montare i rossori al viso? e avrebbe potuto credere ch'ella avesse obbliato[*sic*], e l'amasse ancora, senza dubitare che mentisse anche lei? Quando si cade bisogna almeno aver la forza di non dare del viso nel fango. (ER411-412)

この一節は、語り手によりアルベルトの心の状態を描写した後、その心の声を写し取っていく。アルベルト自身が本来望んでいない不義をはたらき、かえってその罪の重さを自覚しているがゆえに、妻アデーレに容易に許しを請えないという心的状況が、三人称語りと一人称語りの中間地点である自由間接話法を用いて描かれている。自由間接話法は本来、一人称で語られる直接話法と、三人称で語られる間接話法における主観的言説を、混交させた表現である。この一節では、地の文における語り手の三人称語りで状況や心理状態を描いた直後に、疑問符を自由間接話法の導入記号として配することにより、その言説の位相がこのテキストを構成する三人称から一人称へと移行している。そして、語り手が物語内の人物アルベルトの位相に接近したことにより、最後の一文「転んだ時には、少なくとも顔を泥に突っ込まないようにする強さがなければならないのだ」は、現在形を用いることから語り手に帰する言説であると考えられるのであるが、同時にこの悩みに対するアルベルト自身の決意であるとも受け取ることができるのである。

『エロス』において自由間接話法が用いられるのは、少数の場合を除きアルベルトに対してであることを考えれば<sup>31)</sup>、本作品で語り手が地の文においてどの人物に最も感情的に同化することを目指していたのかが理解される。語り手が、極めて主観的な表現に近い自由間接話法を概してアルベルトにのみ用いたことは、語り手の視点がアルベルトに据えられていることを示している。しかし、従来通り他の人物の内面をも描く必要を感じていたヴェルガは、知覚動詞を通して他の人物の内面を描写したと考えられる。このことは、『罪深き女』において主人公ピエトロに視点を定め、その他の人物の直接的な内面描写を大きく制限した語り手を設定したヴェルガが、『エロス』においても同様に、アルベルト以外の内面描写をアルベルトに比して抑制していることを意味している。

## 5. 人物と距離をとる語り手

『エロス』執筆時のヴェルガが物語世界外の語り手に物語の実現を託すことによって、語り手と登場人物の距離に目を配り始めたのは確かである。物語内人物としての語り手は、実際に登場人物を見知っているという立場上、それら人物達の内面を直接描くことに違和感を感じさせないこととなる。しかし、フィレンツェ時代以降語り手の役割を自覚したヴェルガが、『エロス』にて初めて物語世界外の語り手を採用する際、制限なく描写を行なう「カタリーニャ」時代の語り手とは異なる語り手を生み出さなければならなかったのは必然である。そのため、本作品では、従来の作品ではそれほど見られなかった表現を多く使用することとなる。

### 5. 1. 間接的な内面描写

『エロス』において新たに試みられたのは、内面を直接ではなく、婉曲的に描く手法である。具体的には、「*sembrare*」「*parere*」等の動詞を用いて、人物の内面を示唆する表現である<sup>32)</sup>。フィレンツェ時代においてもその頻度は少ないとはいえ、『罪深き女』にてナルチーザが服毒自殺によりピエトロとの別れを迎える場面での、「その瞬間の無数の感覚が彼女に作り出す、透きとおりがぐわしい雰囲気<sup>33)</sup>に彼女はうっとりとしているようであった」(*sembrava deliziarsi nella trasparente e profumata atmosfera che le mille sensazioni di quel momento le creavano*)(UP542)といった例に見られるように、同様の表現は見出される<sup>33)</sup>。しかし、重要なことは、その話を実際に聞いた語り手によって描かれた場面であるという条件により、『エロス』において言及される同様の表現とは異なる印象を読者は持つであろうということである。しかし、語り手と語られる場面の直接の関係が欠けている『エロス』においては、同様の表現がある場合、人物と語り手の距離が感じとられることとなる。

第一五章、アデーレの別荘にて、アデーレがいながらヴェッレーダにも魅かれるアルベルトに失望したジェンマーティが今晚出発すると告げる場面では、「アルベルトは一瞬その突然の知らせに衝撃を受けたようであった」(*Alberto parve un istante colpito da quell'improvviso annuncio*)(ER309)と描かれるが、ここで「衝撃を受けた」(*fu colpito*)ではなく、「*parve*」を用いることで、アルベルトの実際の感情は明示されることなく、読者に解釈が任されることとなる。直後に「しかし彼は突然顔を真っ赤にし、微笑をかみつぶして答えた」(*ma ad un tratto avvampò in viso e rispose masticando un sorriso*)(ER309)とあり、ヴェッレーダと話し込むことの多いジェンマーティが去ることを喜んでいるよう

にも、それを恥じているようにも読み取ることができる。このように、その時点の人物の感情を示唆したうえで、最終的な解釈が決定不可能なまま読者に委ねられるのが、この表現の特徴と言えよう。

間接的内面描写には、いくつかの異なる形態が見られる。第四九章では、最期の時を迎えようとしているアデーレのもとへと駆け付けたアルベルトに、神父たちが近づいてくる音が聞こえる。

ひと時途絶えていた鈴の響きが、再び控えの間で鳴り出した。そしてその音は、一步一步足を引きずる音と、押し殺した呟き声と共に、部屋から部屋へと近づいてくるように思われた。アルベルトは、まるで自分が追われていると感じているかのように、本能的に一步後ずさった。

Lo squillare del campanello, che un momento era taciuto, risuonò nell'anticamera, e sembrava avvicinarsi di stanza in stanza, insieme ad uno scalpiccio di passi e ad un borbottare sommesso. Alberto istintivamente avea fatto un passo indietro, quasi si sentisse inseguito. (ER422)

この一節は、妻アデーレに訪れる死がまるで自分を襲うかのようなアルベルトの抱く恐怖を、アルベルトに同化したかのような視点で描いている。しかし、アルベルトが主語となる最後の文の前までは、情景描写が行なわれているだけであり、これがアルベルトの感じていることであると分かるのはその最後の文を読んだ後である。かつ、アルベルトがその音に恐れおののくことは、「まるで自分が追われていると感じているかのように」とここでもまたアルベルトの内面を明示しない表現から推測されるにすぎない。また叙述の順序から言えば、鈴の音が近づいてくるように思われるのは、その部屋にいるアデーレや医師を含めた全員であるとも、語り手であるとも言える。このように、誰にとってそう思われるのかを明示しないことにより、そのテキストの解釈の幅は広がることになる。

このような表現手法は、本作品の物語世界外に立つ語り手が人物から距離をとって提示できるという条件下においては、語りの視点を据えられたアルベルト以外にも比較的自由に用いることが可能である。物語冒頭でのアルベルトの両親の別れの場面においても次のような記述が見られる。

彼[アルベルトの父アルベルティ侯爵]は、瞬きをすることなく、妻の目に光る涙を見た。その男の冷たく鋭い視線に驚き、本能的に彼女は後ずさった。その視線は、彼

女の心の最も奥深くのひだの間に隠れた恐ろしい苦悩を探し出して、青白く冷ややかなその顔でじっと見つめようとするかのように思われた。

Egli vide le lagrime che luccicavano negli occhi della moglie, senza batter ciglio. Istintivamente ella si arretrò, spaventata dallo sguardo freddo ed incisivo di quell'uomo che sembrava ricercare le angosce orribili di lei sin nelle pieghe più riposte del suo cuore, per contemplarle con quel viso pallido e glaciale. (ER266)

アルベルトの例と同様に、「苦悩を探し出して、[...] じっと見つめようとするかのように思」うのは、公爵夫人でもあり、語り手でもある。このように、人物に感情的に同化することなく、物語の外部から語るように描くことは、この作品において初めて効果的になったと言えよう。そして、そのような表現は、物語冒頭のみが登場するアルベルトの両親に対してと同様、物語の各場面毎に重要な役割を担う人物の内面を示唆する際にも用いられる。第三十八章において、アルベルトが、別れたとは言えいまだ愛情を抱いているアルマンディ夫人と不義の関係を結んでいると噂になっている軍人マルティーニに対し決闘を申し込んだ際、マルティーニは「隊長はいくらか考えているようであった」(Il capitano parve riflettere alquanto.)(ER379) と描かれ、アルベルトに対してこのような関係はよくあるものであり、決闘の価値はないと諭す。マルティーニは、アルマンディ夫人がこれまでも、これからも同じような関係を誰かと結ぶだろうが、自分達はその内の二人に過ぎず、自分にとっては重要なことではないと、アルベルトの情熱を冷ます発言をする。貴族社会のあり方に対して達観した考えを抱くマルティーニが、青年アルベルトに言われた言葉に衝撃を受けるはずもなく、そのため、本当に思いを巡らせたのかどうかは定かではない。こうして、マルティーニに対する上記の描写は、読む者に、彼が考えたのかどうか、あるいは何を考えたのかを想像させるきっかけとなる。

間接的内面描写は、その他にジェンマーティ、アデーレ、ヴェッレーダ、アルマンディ夫人など、物語で中心的役割を担う人物達にも用いられる。とりわけ、アデーレやヴェッレーダに対して多用されているが、直接的内面描写が彼女達に比べて少ないアルマンディ夫人に対しては、やはり間接的内面描写も少ないことに注目すべきであろう。アルベルトと初めて結ばれた直後には、「伯爵夫人は青ざめて、物思いにふけており、いら立っているように思われた」(la contessa era pallida, pensosa, sembrava dispettosa.)(ER354) とあり、アルベルトとの関係が夫人にとって喜ばしいばかりではないことが示唆される。と同時に、この様子を捉えたのは、夫人と結ばれ喜びに満ちているアルベルトではなく、語り手であると考えられる。

また、第三七章では、友人と予定していた狩りへ行けなくなったアルマンディ伯爵は、待ち合わせ場所まで付き添って来ていた夫人と別荘へと戻り、共に晩を過ごせることになり喜ぶ一方、夫人は密会を約束しているアルベルトが来訪し、夫に見つかってしまうことを心配している。

彼女[アルマンディ夫人]は青ざめた微笑をうかべて、[共に宵を過ごすのが楽しみだという]夫に感謝を述べ、二人で引き返した。今回は伯爵夫人も肩掛けに包まって馬車の奥へと身を投げ出し、黙り込むと、いくらか心配そうな様子であった。

Ella lo ringraziò con un pallido sorriso, e tornarono indietro. Questa volta anche la contessa s'era buttata in fondo al legno, avvolgendosi nel suo scialle, taceva e sembrava alquanto preoccupata. (ER374)

この婦人の様子も、すでに妻の不義に気づいているであろう伯爵に映った姿なのか、語り手にとってのものであるのかは不明である。以上の二例は本作品中でアルマンディ夫人に対して間接的内面描写が行なわれる全てである。

年の離れたアルマンディ夫人は、アルベルトにとって、理解しがたい面があるゆえに一層魅力的な存在である。この物語の語りの視点がアルベルトに概して据えられていることを考えれば、彼にとって把握できないことは、語り手によっても描写しがたいということになる。語り手は物語世界外の存在であるので、全知の第三者としてアルマンディ夫人の内面を直接的、間接的に描写することは可能であると言えるが、ヴェルガはそのような方法を採用しなかった。それは、彼女に対する内面描写を減らすことで、アルベルトにとっても、そして読者にとっても、夫人の把握しがたい気質を暗示的に表現できるからだと考えられる。同時に、夫人の心理の詳細を述べないことによって、物語の視点が彼女を深く理解できないアルベルトにあることも表現することができるのである。

『エロス』の語り手が物語世界外に位置することにより、より客観的に物語を描写することが可能になったが、だからといって、無制限に全ての人物の内面を明かすという手法をヴェルガは取らなかった。上記のアルマンディ夫人の心の内を示唆する二つの用例のいずれもが、アルベルトによって捉えられた夫人の様子ではなかったことを考慮すれば、ヴェルガは物語内容が要請する語り手を綿密に作り出したと言える。

間接的内面描写には、語り手の推測を通して読者にその時点の人物の内面について推測を促す役目があるが<sup>34)</sup>、同時に内面を直接描写せずに外的に描こうとする作者ヴェルガの意図も見出される。「そのように見える・思われる」というのは、不可視の内面などを推



測する表現であるが、あえてそのように表現することで、ヴェルガは内面の直接描写を自制し、描写対象と距離をとっていると考えられる。同じ間接的内面描写を用いるにせよ、一人称の語り手「私」による主観性を帯びた描写と、『エロス』において初めて採用した三人称で語る物語世界外の語り手による描写は、各々異なる意味を持つ。本作品における物語や人物と距離を採る語り手の客観的描写、あるいはより主観性を減じた描写は、語り手の無名性によって担保されているのである。

## 5. 2. 内面を示唆する外的描写

ここまで、『エロス』で用いられる内面描写の方法として、直接的、間接的な描写を考察した。いずれにおいても、人物の内面は内面として表現される。それに加え、本作品においては、登場人物の内面を人物の行為によって示唆するという手法が見られるようになる。

次の一節は、しばらく別の場所で過ごしているアルベルトから、明日会いに行っても良いかという手紙を受け取ったアルマンディ夫人の描写である。

その手紙を読みながら、伯爵夫人は微笑み、それから真剣な顔になった。わずか数行を2度、3度と読み返し、カレンダーと相談し、書き物机につくと、しまいにはその手紙を引き出しにしまい、立ちあがった。

Leggendo quella lettera la contessa sorrise, e poi si fece seria. Rilesse due o tre volte le poche righe, consultò il calendario, si mise al tavolino per iscrivere, e infine chiuse la lettera nel cassetto, e si alzò. (ER348)

すでにアルベルトに好意を抱いていると思われるアルマンディ夫人は、彼に会える喜びと、そうすべきではないのではないかという懸念の間で揺れており、複雑な心境にあることが推察される。アルベルトの恋の相手となる三人の女性の行為に多くの描写が当てられるのは当然だが、内面についての言及がより少ないアルマンディ夫人の行為を叙述する外的描写は、物語の理解にとってより重要な意味を持つこととなる。それは、主人公アルベルトの彼女に対する理解と対応が、二人の関係を描く箇所のもとならなければならないからである。この場面はアルベルトが目にしたものではなく、読者は語り手の描写に従って物語の外部からこの一連の二人の遣り取りを把握することから、夫人の葛藤を客観的に捉えることとなる。そして、アルベルトの訪問を使用人が伝えると、「伯爵夫人はふり返ることなくうなづいて合図し、[ピアノを]弾き続けた」(La contessa assenti del capo, senza voltarsi, e

continuò a suonare.)(ER349)とあり、また、ピアノの演奏をするようアルベルトに告げると「ソファーに座り、真新しい本のページをざっとめくった」(s'era messa sul canapè, scartabellando un libro nuovo.)(ER349)とあるように、さりげなく振る舞うよう決心したことが示唆される。こうした行為の描写によって人物の心理状態を示唆することは小説作品における常套手段ではあるが、ヴェルガは『エロス』において、そのようなありふれた表現にさらなる意義を付与したと言えよう。たとえ読者の読むという行為によって把握されたものがヴェルガ自らの意図とは異なっていようとも、内面描写の割り当てられる比率のより少ない人物の心情は、行為の描写をとおして暗示しうると、ヴェルガは『エロス』前後の創作活動において自覚したと考えられる<sup>35)</sup>。

この表現は、アルベルトの伯父フォルラーニに対しても効果的に用いられている。次の一節は、寄宿学校で学ぶ甥アルベルトに手紙を出し、彼の話を娘のアデーレに向ける場面である。

アルベルトの伯父、アデーレの父フォルラーニ氏は、甥アルベルトにも手紙を書き、ベルモンテ、ピストイアの山上の彼の別荘がある地名であるが、そのベルモンテへ来るように招待した。そして全身浮かれ気分で娘アデーレに、いとこの近日中の到来を前もって知らせに行った。寄宿学校の校長さんが手紙の中で言うには、アルベルトは才気に満ち溢れた立派な青年になったということだ。もう昔のように羽突きをして遊ぶこともなくなった少女は、顔を赤くした。父はそれには気づかなかった。そして、最新の地代で計算すると、いとこの領地は正味3万2千リラを稼ぐぞと付け加えた。そして、揉み手をしながら立ち去った。

Scrisse anche al nipote, invitandolo a venire a Belmonte, nome della sua villa sulla montagna pistojese, e andò tutto festante a prevenire la figliuola del prossimo arrivo del cuginetto, che il signor direttore scriveva essersi fatto un bel giovane, e pieno zeppo d'ingegno. La fanciulla, che non giocava più a volano, arrossì; il babbo non se ne avvide; aggiunse che, secondo gli ultimi affitti, i poderi del cugino rendevano trentaduemila lire di netto, e se ne andò fregandosi le mani.

(ER268-269)

アルベルトの伯父でありアデーレの父であるバルトロメオ・フォルラーニの即物的な描写は、彼の内面を示唆する。彼は、校長の話を自分に都合よく解釈し、代理で管理しているアルベルトの領地のことを気にして、娘の表情にも気を払わずに、収入の話をする非

常に実利的な人物である。そして、「揉み手をしながら」という表現は、他の描写と合わせて、現在の状況に満足しているのか、なにか策を弄そうとしているのか、フォルラーニ氏の胸中を想像させる表現である。この表現は他の箇所でも見られ、別荘に到着したアルベルトと出迎えたアデーレが話すのを見たフォルラーニについて、「父は自分の部屋の窓から彼らをしっかりと見ており、揉み手をしていた」(Il babbo li vedeva benissimo dalla sua finestra, e si fregava le mani.) (ER272) と描写し、次に、二人が仲睦まじく過ごす日々、「実り豊かなブドウの収穫を後押しする良い天気を眺めながら、伯父バルトロメオは揉み手をしていた」(lo zio Bartolomeo si fregava le mani guardando il bel tempo che favoriva l'ubertosa vendemmia.) (ER292) とあるように、両親を亡くしたとはいえ裕福なアルベルトと娘アデーレの仲を見て満足するフォルラーニはしきりに「揉み手をする」のである。この表現は、フォルラーニにのみ使用されていることから、彼のその時々気分はもちろんのこと、さらには彼の実利的な気質を象徴的に示す記号として機能していると考えられる<sup>36)</sup>。この記号が最も効果的に表われるのは、アルベルトがヴェッレーダに心惹かれ、アデーレには冷たく当たるようになったことが周りに知れた際の次の場面である。

アルベルトは巧妙な毒を飲んだ。その毒は自分でも気づかぬうちに彼にしみ込んでいった。[...] 彼は、自分がマンフレディーニ伯爵嬢[ヴェッレーダ]のそばにいるためにあらゆる手段を探っていることさえ自覚していなかった。かわいそうなアデーレが彼の微笑みを見るために思いついた無邪気な工夫、純真な策には気づいていなかった。[...] その哀れな少女は、まるでジェンマーティに自分の気持ちを吐露するためであるかのように、まるで彼が友人について何か知っているかのように、せめて彼のそばに居ようとした。[...] 伯父バルトロメオはもう天気を眺めることもなく、揉み手をすることもなく、たいそう大げさに葉巻をふかしていた。ヴェッレーダは何も気づかず、アルベルトを避けるそぶりも見せなかったが、二人きりで彼と顔を合わせるのはめっきり稀になった。

Alberto si abbeverò di quel sottile veleno che lo penetrava senza che egli se ne avvedesse [...]. Non si accorgeva nemmeno che cercava tutti i mezzi per star vicino alla contessina Manfredini [...]; non si avvedeva degli innocenti sotterfugi, delle ingenue manovre che la povera Adele inventava per vederlo sorridere[...]. La poverina cercava almeno la compagnia di Gemmati, come per sfogarsi con lui, come se egli avesse qualche cosa del suo amico, [...]. Lo zio Bartolomeo non guardava più il tempo, non si fregava le mani, e prendeva tabacco con molta enfasi. Velleda non si

accorgeva di nulla, non mostrava di evitar Alberto, ma lo incontrava assai raramente da sola. (ER301)

ここでは、これまで満足な心境を象徴していた「天気を眺め」、「揉み手をする」という行為を否定形で用いることで、自分の意図する方向へ事態が進まないことに不満を抱くフォルラーニの様子が表現されている。実際に彼の内面が直接描かれていないにもかかわらず、このような表現を用いることで、かえって彼の不満が大きいことが推察されるのである。

またこの一節では、語り手はアルベルトと同化することなく観察するかのよう、彼の状態を描写していく。物語世界外にある全知の語り手であるがゆえに、アルベルト自身も自覚しない振る舞いをより容易に描くことができると言える。そして、アデーレにだけは同情を示し、その心情を推察しながら、フォルラーニ、ヴェッレーダと視点をその場に居合わせる全員に移していく。この描写は、ここまで考察した人物の内面を直接、間接に描くことによるだけではなく、行為をとおしての分析でもある。ヴェルガが本作品で採用した語り手のその場を見渡す客観的な位相は、観察的であり、分析的であると言えよう。と同時に本作品では、人間の心理を「表現不可能」と明言するのではなく、語り手自身にも完全には把握しえないものとして示しつつ、ヴェルガは読者と新たな方法で向き合うことになったと考えられる。

### 5. 3. 風景による内面の示唆

心理描写をとおして、あるいは行為の描写をとおして登場人物の心情を描く手法の他に、『エロス』では、風景の描写をとおして人物の内面を示唆する手法が見られる<sup>37)</sup>。次の文は、アルベルトの裏切りにより床に伏せるアデーレから別れを告げる手紙を受け取ったアルベルトが、彼女の別荘を去る場面である。

いとこ[アルベルト]は、泥棒のように、あの[アデーレの]部屋の窓に目を向けることなく、こっそりとフィレンツェへ向け出発した。その窓の鎧戸は、しばらく前から頑なに閉じたままであった。

Il cugino partì per Firenze di nascosto, come un ladro, senza volgere un'occhiata a quella finestra di cui le persiane rimanevano ostinatamente chiuse da molto tempo. (ER317)

ここではアルベルトの気まずさと不遜さが表されると共に、アデーレの失望の深さが表現されている。アルベルトについては、彼の行為を通じてその心情が示唆されているが、アデーレの心情については、実際には何の言及も見られない。それにもかかわらず、この一節を読む者がアデーレの内面を推察できるのは、彼女の心理状態と彼女の部屋の窓の状態が象徴的に結びついているからに他ならない。この意味で、人物のある行為がその人物の内面を示唆する可能性があるのと同様に、人物に関わる事物、あるいはその人物の属性を示す事物の状態や変化は、その人物の心的、物理的状況を示唆できるのである。

このような表現は、人物の内面以外も示唆することがある。次の一節は、アルベルトの放浪中、病気が悪化し重篤な状態に陥った妻アデーレのもとへと馬車で駆け付けるアルベルトの様子である。

小雨が降り続き、野には葉が落ち、馬たちが何とか上っていくぬかるんだ道に、馬車の車輪は沈みこんでいた。アルベルトは窓ガラスに滴る雨を自然と眺めていた。夕べの祈りを知らせる鐘の音がゆっくりと聞こえてきた。そして時折、道を曲がるに従って、時に鋭く時にこもった鈴の響きも聞こえてきたが、その鈴の音はしばらく前からアルベルトを追いかけているようであった。

Piovigginava, la campagna era brulla, le ruote della carrozza s'affondavano nella via fangosa che i cavalli salivano a fatica, Alberto guardava macchinalmente lo sgocciolar della pioggia sui cristalli, si udivano lenti lenti i rintocchi dell'avemaria, e di tanto in tanto, a seconda dello svoltare della strada, lo squillare ora acuto ed ora soffocato di un campanello che sembrava inseguire Alberto da un pezzo. (ER419-420)

ここでは、悪天候と先を急ぐ馬車が、不安と焦りに駆られるアルベルトの心情を表わしている。さらに、道を折れる度にその音を変えて「アルベルトを追いかけているよう」な鈴の音は、アルベルトに恐怖心や不安を与えると共に、この帰郷の結末を案じさせることとなる。アルベルトにとって、妻の愛を裏切り、放浪し、病気の妻のもとへ帰らず、ついに死の淵に立つ妻のもとへと急ぐ自分を追いかけてくる鈴は、不吉な行く末を暗示する。

風景によって内面等を象徴するという、ヴェルガが従来それほど用いなかった手法を『エロス』で用いたことは、人物の内面自体に過度に固執することなく、物語を展開することを彼が意識した結果であると考えられる。加えて、このような技法が効果的となっているのは、語り手が物語の外部から語っていることと深く関係している。本作品の語り手が、

物語の外側から全体を見渡して構成し、複数の人物や場所に視点を移し、人物の心情を間接的な、そして寓意的な表現にしばしば託すことによって物語を展開する存在であるがゆえに、以上で考察した表現が文字通りに捉えられる以上の意味を含意すると言えよう。

## 6. 人物描写の客観化あるいは相対化

ここまでで考察した物語・人物と距離を置いた描写を、ヴェルガは『エロス』においてさらに推し進めている。微細な変化ではあるが、後の彼の技法の発展にとっては重要な意義を持つと考えられる手法を、本作品で試みている。

『エロス』では、無為な人生を送るアルベルトの刹那的な愛情と、生の無意味さの自覚が物語の柱となっている。幼くして両親が離婚し、寄宿学校にいる間に両親共に亡くしたアルベルトについて、次のような記述がある。

16歳のアルベルトは背が高く繊細な若者であり、ブロンドの髪に上品な横顔、少々冷淡冷酷であり、父同様大理石のような青白さ、母同様に青色の大きな目と魅力的でよく表情を変える微笑みをたたえた青年であった。開き扉のようにあけっぴろげな心を持ち、生き生きとして愛情のこもった空想、しかし、落ち着かず、移ろいやすく、神経質とでも言おうか、そのような想像力の持ち主であった。洞察力に富むというよりは鋭敏で、落ち着きのなさ、あるいは性格の弱さのために分析的傾向のある才気を備えていた。あらゆる瞬間に両手からこぼれおちてしまう才気、彼の哲学の先生は言ったものだ。そのような才気は、整った全体をばらばらにするよう彼に仕向けるのに、あるいは [避けがたい] 必要に心が乱された時には人生の一層ひどい苦しみを彼に与えるのにつけてであった。

A 16 anni Alberto era un giovinetto alto e delicato, coi capelli biondi, il profilo aristocratico, un po' freddo e duro, e il pallore marmoreo del padre, e i grandi occhi azzurri, il sorriso affascinante e mobilisso[*sic mobilissimo?*] della madre — cuore aperto a due battenti, immaginazione vivace, affettuosa, ma inquieta, vagabonda, diremmo nervosa, ingegno più acuto che penetrante, analitico per inquietudine o per debolezza di carattere — *un ingegno che vi sgusciava dalle mani ad ogni istante* — diceva il suo professore di filosofia — atto a fargli cercare la decomposizione dell'unità, o a dargli i peggiori guai della vita quando il cuore si fosse mescolato della bisogna. (ER267)

この一節は、語り手によるアルベルトの性格の描写から始まるが、「哲学の先生」の言葉を挿入することで、第三者の言葉をとおした性格の描写という性質を帯びることとなる。このように人物描写を行なうことは、描写自体が語り手の判断のみに基づいているのではなく、他の人物による評価にも裏付けされたある種の客観性を語り手に付与することになる。それは、確実な客観性ではなく、描写対象たる人物が置かれた関係性に依拠した相対的な客観性であると言える。このように、『エロス』においては、「描写の相対化」とでも呼ぶべき手法がいくつか見られる。次の例も、同じくアルベルトの成長過程における描写である。

二十歳で彼は、入学した時よりも幼くなって寄宿学校を出た。すなわち、人生に対する確たる概念もなく、頭の中は屁理屈ばかりで、いくらかの突飛な良識と先入観を抱いていた。書籍から世の中を知ったとうぬぼれる者特有の片意地をはって、彼はそれらの考えに固執していた。アデーレの父であり、アルベルトの母方の伯父に当たるバルトロメオ・フォルラーニ氏に宛てた大そうな手紙で、寄宿学校長はこれら全てのひどい真実をそれとなく知らせた。そして、甥御が、素晴らしい才能にもかかわらず、最終学年の試験に合格できなかったと付け加えた。

A 20 anni egli uscì dal collegio più bambino di quando c'era entrato; vuol dire con nessuna nozione esatta della vita, con molte fisime pel capo, e certi giudizi strampalati e preconcezioni, nei quali si ostinava con cocciutaggine di uomo che pretenda conoscere il mondo dai libri. Il direttore del collegio fece trapelare tutte coteste brutte verità da una bella lettera che scrisse al signor Bartolomeo Forlani, il babbo dell'Adele, zio materno di Alberto, aggiungendo che il nipote non era riuscito a superare gli esami dell'ultimo anno, malgrado il suo bell'ingegno. (ER268)

離婚した両親の方針で少年期より寄宿学校で学ぶアルベルトは、早くして亡くした父をほとんど知らず、年に一度訪ねてくる母も程なく亡くし、空想の世界に思いをはせがちな少年となる。そして、独断的な性格が彼の心の中に根づくに至る。しかし、その説明は語り手による直接的な提示としてではなく、第三者を通じた評価として間接的に描かれている。上記一節では、列挙したアルベルトの性格がそのまま全て学校長の意見であることが明かされる<sup>38)</sup>。

以上二つの例では、語り手がアルベルトの性格描写を行っているように見せかけて、実はそれらが第三者の意見でもあることを明かしている。このように人物描写を行なうこと

は、視点を第三者に向けることで、描写自体が語り手の判断のみに基づいているのではないことを強調し、他の人物の評価にも裏付けされたある種の客観性を語り手に付与することになる。それは、確固とした客観性ではなく、描写対象たる人物が置かれた関係性に依拠した相対的な客観性であると言える。このような関係性の中に人物を置く手法はのちのヴェリズモによる作品の手法の萌芽と言えよう。同時に、それは描写の相対化を通じた人物間の関係の相対化とも言えよう。描かれる人物達は、互いに、見て、見られる関係の中に置かれることとなる。語り手が各々の人物を個別に描写するのではなく、登場人物たちが互いに解釈することで、語り手だけが作り上げる関係とは異なる、語り手とは独立した関係が作り上げられる。その結果、人物間だけでなく、語り手と人物の関係も相対化され、そのために語り手が絶対的な全知全能の存在として人物の言動とその意味、そして内面を、あらかじめ決定された物語内での意義を付することなく描くことが可能になったと言える。

『エロス』では、上記のように特定の第三者による以外に、「近隣の一人が大きな知らせ、アルマンディ家の伯爵夫人さまが別荘に到着予定だという知らせを持ってきた。お美しいエミリア伯爵夫人、との話であった」(Uno dei vicini aveva recato una gran notizia: si aspettava *la contessa* in villa Armandi — *la bella contessa Emilia* — dicevasi.)(ER281) というように、ある範囲内の不特定多数の話として描かれる場面が見られる。次の例では、アルベルトと不義の関係にあるアルマンディ夫人が、他の訪問客達よりもアルベルトを優遇して迎えていることが説明されている。

昼間は他の人たち皆を受け入れない時でも、そして夜はなにか音楽を奏でる時に、伯爵夫人はしきりとアルベルトを迎え入れていた。[アルベルト] 侯爵はピアノが抜きん出て上手かったし、アルマンディ夫人は音楽の情熱的な愛好家であった。それは皆が知っていたことであった。

La contessa riceveva Alberti frequentemente, di giorno, anche quando non c'era per tutti gli altri, e di sera, allorché faceva della musica: il marchese era distinto pianista, e l'Armandi amava la musica appassionatamente — ognuno lo sapeva.

(ER360)

アルベルトの少年期の記述同様、この一節においても「皆が知っていた」と述べることで、直前の記述が相対化されることとなる。異なるのは、この一節で述べられた内容が、「皆」という複数の者達、ここではアルマンディ夫人宅を訪問する貴族達がこの話を口にしており、お互いの中で交わされる噂話であろうと推測されることである<sup>39)</sup>。特定の者が



口にするのとは異なり、話の対象となっているアルベルトとアルマンディ夫人の関係は、先程よりもさらに広範な人間関係の中に置かれる。語られた内容の真偽にかかわらず、二人の関係性は、この話を口にした複数の者たちの間では「真」とみなされて話されており、それがそのまま地の文において語られているのである。こうして、解釈が語り手自身の判断から離れることによって、『エロス』の語りは相対化されていくのである。

さらに広範な範囲の人々の話題となっていることを示しているのが次の例である。アルベルトから婚約者ヴェッレーダを奪うことになるメテッリアーニ公のフィレンツェ到着後の様子が、周囲の人々の反応から描かれている。

その時期フィレンツェでは、到着したばかりのローマのお殿様の話題で持ちきりであった。[…] 皆の目は彼のぴかぴかの幌付き馬車に向くのだった。彼の名前、財産、年齢、不埒な生活が皆の口に上った。最も美しい女性達、最も内気な女性達が[…] いつもよりも強い関心を持って[…] この醜男に目を向けていた。

In quel tempo a Firenze non si parlava che di un gran signore romano, giunto di fresco, [...]; tutti gli occhi volgevasi verso il suo cocchio lucente; il nome di lui, la sua ricchezza, la sua età, i suoi vizj, correvano sulle bocche di tutti; le più belle e le più schive guardavano con maggior attenzione [...] cotesto scimmiotto [...].(ER333)

ここでは、フィレンツェ中の話題としてメテッリアーニ公のことが語られている。そして、皆が口にする噂話をとおして、彼の裕福さや多少乱れているであろう生活、不格好な外見、それにもかかわらず女性の目を虜にすることなどが描かれる。アルベルトの恋敵となる、物語にとって重要な人物の情報が、ここでも人々の目から見た情報、人々の反応からもたらされる。また、街中の話題となっているということ自体から、メテッリアーニ公の豊かさが桁外れであることや、アルベルトとの「格」の違いが示唆される。このように、語り手が不特定多数の口を借りてメテッリアーニ公を描写し、その描写自体によって公がアルベルトからヴェッレーダを奪うだけの説得力をテキストに持たせることができるのは、語り手自身ではなく他の人々の口から語られる「相対的な」客観性がもたらす効果であると言えよう。

最後に、描写の相対化に関してもう一点別の角度からの考察を行ないたい。主人公アルベルトの恋の相手となる二人の女性アデーレとヴェッレーダには物語中にあだ名が付けられていることが明かされる。続く二例は、アデーレの別荘で過ごすアルベルト達の中でひとときわ上品に振る舞うヴェッレーダの描写と、アルベルトと別れて数年後、父を亡くした

直後のアデーレの描写である。

マンフレディーニ嬢[ヴェッレーダ]は何の意見も述べなかった。背を向けると、日傘に寄りかかって、お高くとまったよそよそしい態度で、鉄扉のほうへと歩き始めた。その物腰のせいで、彼女はお姫様というあだ名をつけられたのだった。

La signorina Manfredini non fece alcuna osservazione; si voltò indietro, e incominciò a camminare verso il cancello, appoggiandosi all'ombrellino, con quell'altera indifferenza che l'aveva fatta soprannominare *la principessa*. (ER291)

彼女[アデーレ]は優美なその頭を高く掲げてフィレンツェのサロンに顔を出していたが、漠とした微笑みと底の見えない視線をしていたためにエリザベス女王とあだ名をつけられていたのであった。

Ella portava alta la testa leggiadra nei saloni fiorentini, e con un sorriso distratto e uno sguardo profondo che l'avevano fatta soprannominare *Elisabetta d'Inghilterra*. (ER383)

従来作品では女性を表現する際に、その外見のみを象徴する言葉として「silfide」等の表現を用いていたのであるが、『エロス』においては外見描写の際に同様に「Venere」「Ebe」という語が用いられたのに加えて、「principessa」、「Elisabetta」というあだ名が用いられている<sup>40</sup>。あだ名をとおしてある人物を描写することは、上記で述べた第三者による相対的描写に当たると考えられる。それと同時に、ヴェッレーダの場合はその生来の性格を、アデーレには父を失ったことによる憂いある表情を、あだ名によって表現していると言えよう。このようにあだ名の使用も、ある人物に対する第三者の解釈を意味することとなる。ヴェルガのこうした試みは、絶対的判断を伴う描写から、相対的解釈による描写への移行の証左であると考えられる。

## 7. 舞台的表現の意味の変化 — 現前化ではなく、疎外の比喩として

従来作品における舞台的表現は、語り手が物語に対して絶対的な全知全能の存在として振る舞い、登場人物を語り手の創造物として操ることと密接に結びついていた。同時にそれは、物語が読者に舞台作品のごとく現前性を持って鑑賞さるべきものというヴェルガの意識を反映していた。しかしここまで考察したとおり、『エロス』の語り手は物語の全てにわたり絶対的な判断を下しながら人物を操作する存在としては提示されていないの

である<sup>41)</sup>。

次の一節は、アルベルトがアデーレという相手がいながらヴェッレーダに言い寄るところを立ち聞きしたアデーレに対して、ヴェッレーダが落ち着いて言い繕う場面である。

ヴェッレーダ伯爵令嬢は、いつものように気を利かせてそしてさりげなく幾多のことを話し始めた。そして、会話は一般的なものとなり、その場の様々な役者たちにとってさまざまな意味を持つ言葉の波打つような網を、広げては取り込むのであった。

*La contessina incominciò a discorrere di mille cose, spiritosa e disinvolta come sempre, e la conversazione si fece generale, spiegò e raccolse le ondegianti sue reti di parole che avevano significati diversi pei diversi attori di quella scena. (ER311)*

本作品にも舞台用語が用いられているが、それらは読者に「見せる」ために用いられることはない。「役者たち」は、居合わせるアルベルト、アデーレ、そしてヴェッレーダを指す隠喩である。彼らはそこで交わされていたアルベルトとヴェッレーダの会話がまるでなかったかのように演じ、新たな話題を口にする。こうしてアルベルトがヴェッレーダへ言い寄ることを止めたかに思われたところで、「突然、何かに憑りつかれたような目でさっとヴェッレーダを見て、流れにそぐわない言葉で会話に割り込んだ。『それで[ヴェッレーダの返事は]?』」(A un tratto, guardando alla sfuggita Velleda con cert'occhi da spiritato, ei scappò a dire fuor di proposito: — Ebbene?) (ER311) と場違いな言葉を口にする。アルベルトはここで、演じるべき役割を果たさない「役者」ということになる。

次の例は、ヴェッレーダとの別れが決定的となったアルベルトがアルマンディ夫人宅を訪ねると他の訪問客も増え、後刻ヴェッレーダとその母、メテッリアーニ公が共に現れた場面である。いくつかの談話グループができ、上記五人は一緒に話をしている。

[そこに居合わせた皆は] 多くの言葉を交わした。というのは、その場のほとんど全ての役者たちが隠すべき、ある心配を抱いていたからである。

*Si facevano molte parole, perché quasi tutti gli attori di quella scena avevano una preoccupazione da nascondere. (ER341)*

アルベルトとヴェッレーダとの婚約が破談になるであろうこと、その原因がその場にいるメテッリアーニ公であることは皆が知ることであるが、誰もがそれを口にしない。アルマンディ夫人も話題がそのことへ向かないように気を配っている。しかし、今回もアルベ

ルトはその場で話すべきではない話題にこだわり、メテッリアーニ公を挑発する。

以上のとおり『エロス』では、属する社会の規範に従い、人生の諸場面でそれに応じた振る舞いをすべき存在として「役者たち」という語が用いられている。しかし、アルベルトはその規範を受け入れることができず、場違いな言動をすることになる。すなわち、アルベルトは自分が属す社会の「役者」ではないということになる。

アルベルトには理解しがたい上流社会での振る舞い方について、アルマンディ夫人は彼に次のように言い聞かせる。

あなた[アルベルト]の愛は純真で、まっすぐで、誠実なのですね。私はあなたの前で夫のことについて話しました。そして、私の話を聞いている方々の前で私は赤くなることもありませんでした。私は無関心と無頓着を装ったのです。あなたに対して、私の義務に対して、そして世の中に対して私は偽わったのです。私があなたに愛していますと言った時にさえ、あなたは、私があなたに偽りを言ったと考えてもいいのですよ。先刻、何度かあなたは驚いた顔で私を見て、私に対して顔を赤らめました。私は見えましたよ。あなたが悪いのではないのです。私は妻であり、母ですから、社会的な義務を負っています。そして、私はあなたの愛人なのです。偽りを口にすることなしに、私という存在の中にある矛盾したことを全て上手く運んで行くことなどできないのです。

Il vostro amore è schietto, franco, e sincero. — Io ho parlato dinanzi a voi di mio marito, e non ho arrossito in presenza di coloro che mi ascoltavano. Ho mentito l'indifferenza e la disinvoltura, ho mentito verso di voi, verso i miei doveri, e verso il mondo — avete il diritto di pensare che vi abbia mentito anche quando vi ho detto che vi amo! Mezz'ora fa mi avete guardato in faccia stupefatto due o tre volte, e avete arrossito per me — vi ho visto. — Voi non ci avete colpa. Son moglie, son madre, ho dei doveri sociali, e son la vostra amante: è impossibile conciliare tutto quello che ci è di contraddittorio nel mio stato senza mentire. (ER358)

ヴェルガはすなわち、世の中に生きる人々、少なくとも上流社会に生きる人々は、このような偽りの姿を演じて生きざるを得ない面があると考え、『エロス』の中でこのような意味を持った語として「役者たち」と表現したと考えられる。「役者たち」という語が用いられた上記二例が、いずれもその場で口に出すべきではない事柄が存在する場面を描いた箇所に限られていることは、偶然ではないと言えよう。

『エロス』でヴェルガは、アルマンディ夫人の口を借りて、上流階級での振る舞い自体が欺瞞に満ちたものであり、かつそれはそこで生きる人々にとっての社会的な要請であることを明らかにする。できることなら戦功を立てる兵士になりたいというリガッリ夫人に対して、アルマンディ夫人は「[自分が男だったら兵士になりたいというのは] 間違った考えで、数ある社会的不正の一つですよ、あなた。隊長にはできないようなこと[この場合、夫を欺くこと]を、勲功メダルが欲しくなくたってやりおおせる女性がいるだけなのです。何のためかって…」(Idee false, amica mia, una delle tante ingiustizie sociali! Non c'è che una donna capace di fare quello che il capitano non oserebbe di fare, nemmeno colla speranza di una terza medaglia, per...)(ER367)とあるとおり、アルマンディ夫人は自身の不義の大胆さと、従うべき上流階級の規範を自覚している。彼女は、アルベルトの愛人であるだけでなく、彼にあるべき姿を教え諭す存在でもあるということが、一連の夫人の言葉から明らかとなる。

ヴェルガは、ミラノ時代の第一作『エヴァ』の序文で述べた近代社会における生の条件を、『エヴァ』自体において描くことはできなかった(そこで描かれたのは主として男女関係による苦しみであった)が、『エロス』において描くことができたと言えよう<sup>42)</sup>。『エロス』においては、主人公はもはや女性への幻想に由来する落胆を吐露することはなく、女性を含めた自分が属する世界の人々との社会的関係における不満を吐露すると言える。その吐露は、社会が要請する自分と周囲の人物達とのかりそめの関係から生じる落胆を表している<sup>43)</sup>。

この意味において、『エロス』の「役者達」は、語り手が操る登場人物としてではなく、描かれる社会において、その社会によって条件づけられた生を生きる人物達である。彼らは、従来の作品の閉じた男女関係に置かれているのではなく、「演じる」べき役割でつながれた関係性の中に置かれている。ヴェルガは『エロス』において、小説の構成要素として初めて社会的条件を意識的に導入したと言える。その社会的条件をアルベルトの生をとおして分析したからこそ、ヴェルガは語り手を男性主人公に感情移入させることを止め、一定の観察描写による客観化を行なうことができたと考えられる。

主人公アルベルトは、アルマンディ夫人に指摘された貴族社会に相応しい振る舞いを身に付けることに失敗する<sup>44)</sup>。その結果、彼の「歪んだ」考えを修正できるのは家庭のみだと確信したアデーレとの結婚の後も<sup>45)</sup>、アルベルトはやはり自らの妄執にとらわれ続け、アデーレを失望のうちに死なせた後、自らの生の無意味を意識したかのように自殺する。つまり、この小説の主題は、観察と分析の結果得られた結論としての主人公アルベルトの

社会的疎外であり、『エロス』という作品はなぜそのような人物が出来上がっていくのかについての考察を物語化したものであると考えられる。アルベルトは、時代と社会の要請に適応することができないという点で、転倒した形で描かれた時代の申し子であると言える。

## 結 最終章の客観的描写と没個性的語りへの一步 — 客観的語り手の試み

従来の作品と比較して、『エロス』において最も重要な意味を持つのは、三人称で語る語り手を作品全体に渡って貫いたことである。確かに、後のヴェリズモ作品における没個性的語り手と比べれば、物語内に語り手「我々」として現れたり、より頻繁に登場人物の行為や内面に対して解釈するという現象も見られた。他方、人物の心理状態を間接的な形で表現するなどして解釈を特定しない語りは、読者に物語の意味づけを委ね、物語自体を一義的解釈から解放した<sup>46)</sup>。この点で『エロス』には、物語に関するできるだけ多くの要素を開示しようとする全知全能の語り手と、物語に不明な要素を残すことで物語の意味を確定しない語り手が混在していると言える。

同時にこのような語り手は、次の課題をもたらすことになる。地の文がアルベルトの親友ルイージ・ジェンマーティ等登場人物の台詞に呼応するかのように続く箇所がいくつか見られることは、語り手が物語世界内の人物と感情的に同化していることを示している。そして、その感情的同化を、物語世界外に立つ語り手が表出することは、この語り手が常に物語世界外に立ち続けて物語ってはいないことを意味する。三人称で語る語り手が、このように物語内の、少なくとも登場人物の一人一人の価値判断を代理することには、考察すべき点がある。

この現象は、本作品の語り手が物語世界内の人物の価値観を共有していることを示している。後に物語世界内からその世界の価値観を伴って語る語り手を構築するヴェルガにとって、物語内のある人物による他の人物に対する感情を共有して語る語り手は、後の語り手を作り出す前段階であると言える。つまり、三人称で語る語り手が、一時的にせよ物語内の価値判断を伴って語ったことは、『マラヴォリア家の人々』に代表される物語世界内から三人称で語る語り手の萌芽であると考えられるのである。フランス自然主義文学から客観描写を学んだヴェルガが、模範とした作品にはなかったこの語り手を生み出していくには、ヴェルガ個人の創作経験が不可欠であったはずである。

また、ヴェルガが『エロス』で元来目指していたはずの客観描写は、登場人物の心理の代弁ではなく、観察による結果を描写する意図に基づいている。これが本作品の重要な課

題であり、その具体化が最終第五〇章で行なわれたと考えられる。ここで語り手は、妻アデーレを失ったアルベルトを章全体にわたり、外部からの描写によってのみ描いている。

アルベルトは死者[アデーレ]の部屋から連れ出されるがままだった。[…]彼は頭をあげ、虚空を見つめていた。

[…]

墓地から戻るときには侯爵はひとりになっていた。星が彼の頭上にきらめき、月は山々の向こうに上り始めていた。[…]

使用人達は彼が顔は青いが穏やかな様子で、しっかりした足取りで各部屋を通り抜け、死者がいた部屋へ向かうのを見た。

[…]

ベッドは手つかずで、掛け布団はまっすぐに広げられ、まくらには皺一つなかった。彼はそのベッドの前に長い時間立ったままで、漠としたまなざしでそれを見つめていた。掛け布団の折り返しにやっとのことで手を持っていき、皺が寄り縮かんだ手をしめてためらっていたが、突然乱暴に、しかし決然として掛け布団を引き下ろして、ベッドの足もとにどすんと崩れ落ち、頭を枕にのせた。

銃声が響いた。

Alberto si lasciò condur via dalla camera della morta.[…] ei rizzava il capo e guardava nel vuoto.

[…]

Quando ritornò dal cimitero il marchese era solo. Le stelle scintillavano sul suo capo, e la luna incominciava a sorgere dietro i monti. […]

I domestici lo videro attraversare le stanze con passo fermo, pallido e calmo, e dirigersi verso la camera mortuaria.

[…]

Il letto era intatto, la coperta liscia e distesa, il guanciale non aveva una piega. Ei stette ritto dinanzi a quel letto lunga pezza, guardandolo con occhi astratti; mise la mano con un gesto contrastato sulla rimboccatura della coperta, esitò, colle dita increspate e contratte, e ad un tratto, bruscamente, risolutamente, tirò in giù la coperta, e cadde pesantemente ai piedi del letto col capo sul cuscino.

Si udì un colpo di pistola. (ER425-426)

以上のとおり、この短い章では、台詞も直接的な内面描写もなく、アルベルトの姿を外部から描き、風景の描写や使用人達の間をとおして内面を示唆し、そして、アルベルトの最期の行為を簡潔に表しているのみである。語り手は、このような描写をとおしてアルベルトのある決意を示唆するのみであり、読者がこの描写を解釈していかなければならない。この表現しがたいアルベルトの胸の内を、『エロス』の語り手は「表現不可能」と記述するのではなく、外的に描写することで表現した。ここで初めてヴェルガは、心を「神秘」(mistero) と述べることなく「神秘」として提示しえたと言えよう。ヴェルガは、『エヴァ』序文で宣言した「さあ、物語をどうぞ。夢か作り話かはたいして重要ではない、しかし、修辞もなく偽善もない、実際あったような、あるいは、ありうるような、真実の物語を」(Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza rettorica e senza ipocrisie.)(EV89) と述べている。語る者の主観を排して「修辞もなく偽善もない」形で、判断・解釈を読者に強制することなく、当時のヴェルガの考える「実際あったような」物語を提示する客観性と、絶対的ではなく「ありうるような」可能性としての相対性を作品として提示することで、ヴェルガは『エヴァ』序文での構想を『エロス』において初めて実現したと言えよう。

『エロス』は、作品全体を貫く社会観察の結果としての、主人公の社会からの疎外とその究極の形たる自死をとおして、生の社会的条件を浮かび上がらせる客観的、あるいはより相対的な描写を試みた作品である。ヴェルガが目指そうとしたのは、登場人物から距離をとる可能性を語り手に付与することであったと考えられる。しかし上述のとおり本作品では、語り手が登場人物達と同じ位相に立つ箇所も時に見られた。また、とりわけ、相対的な描写により、人物の関係性を描き、内面を推測させ、一種の相対的な客観性を言説に付与するという語り手は、確固とした客観描写とは一線を画する創作手法である。よって、本作品で重要なことは、ヴェルガが語り手を単に物語の外部に立たせることで客観性を確保するのとは異なる客観描写を行なったことであり、それが後の没個性的な語り手へとつながる具体的な一歩として捉えられるであろうということである。

## 註

---

1) 『エヴァ』は、1873年ミラノのトレーヴェス Treves 社より出版された。『エヴァ』がフィレ



---

ンツェ時代あるいはミラノ時代の作品群のいずれに属するのかについては若干の議論が必要である。フィレンツェ滞在を経験する 1869 年にヴェルガは『エヴァ』を執筆し始めたが、出版の前年 72 年の 11 月にヴェルガはカタニアからミラノへと移り、原稿に手を入れた上で翌年出版となる。この意味では、厳密に言えば、主にフィレンツェ時代の作品であるとも言い難く、到着したばかりのミラノで創作したわけでもないため、ミラノ時代の作品群であるとも断言できない。このため、『エヴァ』をいわゆるフィレンツェ、ミラノいずれの時代の作品群に含めるかという問題については、別に議論が必要であろう。本章においてはこの問題が論旨に重大な影響を与えることはないことから、ここで結論を出すことを控えたい。

あらすじは以下のとおりである：舞踏会で久し振りに再会した「私」に、かつて貧乏画家だったエンリーコ・ランティが踊り子のエヴァとの愛を語る。二人は知り合い、愛し合うようになるが、彼女を独り占めするため踊り子の仕事を辞めさせ、共に暮らし始める。しかし、踊り子ではないエヴァにエンリーコは愛情を失い、二人が生活苦に陥る中、エンリーコは現実ではなく幻影としての彼女に愛情を抱いていたことを自覚する。当初からそれを理解していたエヴァはシルヴァーニ伯爵のもとへ身を寄せ、エンリーコを捨てる。その後画家としての富と名声を手にしたエンリーコは、エヴァと再会すると再び彼女への愛情に燃え立つ。しかし、エヴァはエンリーコをあしらう。結果、彼は「今夜」の舞踏会にもエヴァを追ってきて、シルヴァーニ伯爵と決闘をするつもりだと「私」に語る。その後「私」は決闘の立会人をし、エンリーコは決闘に勝ちながらも傷を負う。「私」は、その後いく月も彼を目にすることもなく、故郷シチリアに戻るが、ある日エンリーコ・ランティから手紙が届けられ、彼を訪ねると、翌日彼は息を引き取る。

- 2) 『現実の虎』は、1875 年付で、実際には前年末にミラノのブリーゴラ Brigola 社より出版された。語り手の「私」は、古き友人、今は若き外交官ジョルジョ・ラ・フェルリータから結婚式の招待状を受け取る。「私」は、彼の恋物語を思い出す。最後に会ったフィレンツェで、彼はロシア人女性ナータ伯爵夫人と出会う。彼女は情熱家で、少々粗野な所があり、他方ジョルジョは苦勞もなく育ち、線の細い性格で、互いに正反対の性格だが、強く惹かれあう。しかし、互いに愛情を抱きながらも、深く結ばれることなく、ジョルジョはリスボンへ赴任、療養でイタリアに来ていたナータは夫と共にロシアへ戻る。別れ際にナータは、自分が死ぬ時にはジョルジョの近くで息を引き取るでしょうと書いた手紙を残す。時が流れ、語り手「私」も立ち会った結婚式でジョルジョは結婚、妻エルミーニアとカタニアで暮らし、やがて長男が生まれる。ある時ジョルジョは、病気がちの息子を見に来た医者から、カタニア近郊アチレアーレのホテルに滞在しているロシア人女性の結核を見ていると聞かされる。そしてある日、ナータからジョルジョ宛ての手紙が届き、妻と病の息子を残してナータのもとへ行き一夜を過ごす。翌朝ジョルジョは、また来てほしいというナータにうなずくが、しかし良心の呵責にさいなまれたジョルジョは二度とナータを訪ねることはない。妻エルミーニアは、夫の不義に気づき、病に陥る。しかしジョルジョが再び家族として生きる幸せに気づき、家族と生きていくと伝えると、エルミーニアは快方へ向かう。ジョルジョ一家は、避暑のため近郊の領地へ列車で向かうが、アチレアーレの駅で停車すると、葬礼の施された特別列車が整えられ、ナータの夫が乗り込むのを見てジョルジョは愕然とする。そして、一家が目的地に到着すると、ジョルジョは「さようなら」とだけ書かれている電報を受け取る。

---

3) 1874年初頭ヴェルガは母親に、『現実の虎』そして続けて書いている *Aporeo* (仮題『定まらぬ者』、後の『エロス』) についてトレーヴェスと話し合いをしている旨を伝えている。Cfr. lettera alla madre del 20 gennaio 1874, in LS50.

また、カプアーナ宛て 1874年3月13日付書簡にてヴェルガは、しばらく前に『現実の虎』を書き上げ、再校がこれからであること、そして『定まらぬ者』の仕上げに取り掛かることを伝えている。また、「*Rivista italiana*」6月15日号のために短編『ネッダ』を書きあげたことにもこの書簡で触れている。Cfr. lettera a Capuana del 13 marzo 1874, in CVC30.

4) ルッソは、「ヴェルガの初期作品群はヴェルガという芸術家の治療過程であり、人生の一様ではない経験や文学の複雑さ自体をとおした成熟過程である。ヴェルガは、自身の夢を客観化しながら、南部の熱い知性から生まれる劇的な物語を今や外側から眺め、その仕組みやグロテスクさを捉えている。魂の奥にずっと抱いていたならば、その漠とした示唆を保っていたであろうこれらの彼の想像から、今やヴェルガは後光を取り去るのである」と述べ、『エロス』がヴェルガの成長過程における重要な分岐点となっていることを指摘している。L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp.48-49, “questi romanzi sono il processo di guarigione dell’artista, il suo maturarsi attraverso un’esperienza irregolare di vita e attraverso le stesse complicazioni della letteratura. Il Verga, oggettivando i suoi sogni, le favole drammatiche della sua testa calda di meridionale, le guarda ora dal di fuori, ne vede l’artificio, il grottesco; toglie ormai il nimbo a coteste sue immaginazioni che, covate sempre nel chiuso dell’animo, avrebbe mantenuto una loro equivoca suggestione”.

サルノは、初期作品には各々異なる形でテキストから距離を採ろうとする試みや、物語へのアプローチの実験のための様々な技法の利用、叙述すると共に解釈する語り手の機能が見られ、とりわけ『エロス』では成熟した語りが見られると指摘している。Cfr. E. Sarno, *Verga. I romanzi uniformi*, Salerno-Roma, Ripostes, 1987, pp.11-12.

なお、『エロス』のあらすじは、次の通りである：両親が離婚し、幼くして寄宿学校に入ったアルベルトは、在学中に父そして毎年訪ねて来てくれた母を亡くす。二十歳で学校を出ると、母方の伯父バルトロメオ・フォルラーニ氏のもとで暮らし始める。当初その伯父の娘、アルベルトのいとこにあたるアデーレと愛を育むが、そこに滞在していた彼女の友人ヴェッレーダに次第に心を惹かれていく。一度はアデーレと婚約したアルベルトだが、アルベルトの心の内を見抜いたアデーレが婚約を破棄すると、アルベルトはフィレンツェへと帰るヴェッレーダを追っていく。しかしヴェッレーダは、フィレンツェ滞在中の醜くはあるけれども巨万の富を持つローマのメテッリアーニ公に奪われてしまう。そして、アルベルトはかつて父の愛人であったアルマンディ夫人に心奪われ、密会を重ねるようになる。しかし、新生イタリアの国会議員であるアルマンディ伯爵がトリノから戻ると、アルマンディ夫人がただ刹那的にアルベルトと交際し、夫との関係を壊すつもりもなく、ほかにも愛人がいることをアルベルトは知らされ、夫人のもとを去る。年月が流れ、フィレンツェへと戻ったアルベルトは、いとこアデーレと再会する。心変わりすることなく自分への愛情を抱き続けてくれたアデーレに、アルベルトは結婚を申し込み、二人は静かで落ち着いた生活を送り始める。生来体の弱かったアデーレはある年、アルベルトと共に避暑のためリヴォルノへと赴く。そこには、夫と共にヴェッレーダも来ており、彼女に再会したアルベルトは再び心奪われる。そして、アルベルトは妻アデーレとフ

---

イレンツェに戻ったのち、三か月もの間留守にする。その間にアデーレは体調を崩し、床に伏せることになる。知らせを聞いたアルベルトはフィレンツェへと戻るが、妻のことを見ている友人であり医師でもあるルイージ・ジェンマーティと彼女の関係を誤解して、妻アデーレへの態度はよそよそしくなり、再び家を空ける。自分が原因で二人の関係が壊れるかもしれないと考えたジェンマーティも同じくフィレンツェを去る。アデーレの病が悪化したことを知ったアルベルトは妻のもとに駆けつけるが、時すでに遅くアデーレはアルベルトの目の前で息を引き取る。葬儀の後、アルベルトはアデーレの部屋に戻り、拳銃で自殺をする。

- 5) 『エヴァ』では「その女性には二度会っていた」(Avevo incontrato due volte quella donna)(EVA91)と主人公エンリーコの友人「私」が彼の元恋人について語ることから始まり、『ネッダ』では冒頭にて暖炉前で煙草をくゆらす「私」が、故郷の記憶の一部たる物語がどのように意識に浮かんだかを語る。
- 6) 「上流社会作品群」にヴェルガの自伝的要素をみるルツォに始まる読みは、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』と『エロス』における語り手の手法の変化を見る論考へと変化している。その語り手の特徴は、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及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も、没個人的描写への接近を『現実の虎』及び、とりわけ『エロス』に見ている。ブラヅィーナは、『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とる語り手「私」への変化、及び語り手の視点の客観化を指摘し、さらに、『エロス』における物語世界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、ムスカリエッロは、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人的描写はなされていないと評価している。Cfr. Russo, op.cit., 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.
- 7) これについてサルノは、『エロス』に序文がないことは、作品の客観性が序文での語る動機への言及と材料(書簡等)の提示、また、それを保証する観察者によって決定されるのではないとヴェルガが理解したからであると指摘している。Cfr. Sarno, op.cit., p.19.
- 8) 『エロス』において、他に語り手が「我々」として前景化する例はこれ以外に、「[アルベルトには]神経質とでも言おうか、そのような想像力」(immaginazione […], diremmo nervosa)(ER267)、「まるで心の闇に我々の知らぬうちにひそむ神秘のきらめきが[….]」(come se una favilla di quei misteri che a nostra insaputa nascondonsi fra le tenebre dell'anima […]) (ER417) 等がある。  
また、「我々」として表われる以外にも、「まるで目がくらむようなある種の衝動を伴って彼[アルベルト]の口から出そうになった名前」(un nome che gli veniva alle labbra con certi

impeti direi vertiginosi.) (ER320)、「もう一人 [ヴェッレーダ] のブロンドの髪 [...] が、言うなれば一瞬のうちに頭の中に飛び込んできたのであった」(i capelli biondi, [...] dell'altra gli si gettarono, direi, alla testa, in un lampo.) (ER271)、「その奇妙な調べの音楽は晩の荘厳な静けさを、言うなれば、乱していた」(Quella strana musica [...] direi turbava, la pace solenne della sera) (ER300) などの動詞「direi」を伴う、語り手の表れというよりは挿入句的表現がやはり見られる。動詞 dire 以外では「[アルベルトは] どこにしようと常に彼を追い立てる宿命的な不安のようなものに急きたてられ、[...] 年齢の割に老成してしまった」(Invecchiò precocemente, [...] spinto da non so quale inquietudine fatale che l'incalzava sempre dappertutto, [...]) (ER382) に見られる「non so quale」という挿入句的表現が見られる。

9) 両作品には、「その女性がどのような者であったかはこの通りである。つかの間姿を見せたかと思うと、優美な幻のごとくあなた方の前から馬車の中へと消えていくのだ [...]。彼女の姿全体には、[...] 生暖かく震える唇であなた方の耳にささやかれる内緒話のような何かがあった。」(Ecco che cosa era quella donna, quale si rivelava in un baleno, fuggendovi dinanzi nella sua carrozza come una leggiadra visione, [...]. — In tutta la sua persona c'era qualcosa come una confidenza fatta al vostro orecchio con labbra tiepide e palpitanti, [...]) (EV91)、「どんな気分の彼女に出くわすのだろうか知りたいという不躰な好奇心をあなた方に生じさせるだけでも、たとえ彼女の家で二人で無言だったりむっつりしていても一瞬たりともうんざりすることがないことだけでも、女友達として[ナータは]得難い人だった」(come amica era impareggiabile, non fosse altro che non ci si annoiava mai un momento in casa sua, neanche a star zitti e musoni, non fosse altro quella birichina curiosità che vi prendeva di sapere come l'avreste trovata) (TR191) というように、語り手が読者「あなた(方)」に語りかける場面が見られる。

10) Sarno, op.cit., p.14, “la necessità di precisare continuamente le proprie fonti, denuncia una certa ingenuità che Verga non abbandonerà del tutto neppure nella «Capinera», «Eva» e «Tigre reale»”.

11) 「黒く若々しい髪は[...]」(I neri e giovanili capelli, [...]) から始まる描写がそれに当たる。A. Manzoni, *I promessi sposi*, in Id., *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalbetti, vol.II, tomo I, Milano, Mondadori, 1977<sup>5</sup>, p.36.

同じく『いいなずけ』において、「御婦人(signora)」ことジェルトルーデが登場する際(第九章)にも顔つきや衣服についての描写が見られる (cfr. ibid., pp.149-150.)。

また、若きヴェルガが好んで読んだ『三銃士』や『椿姫』においても同様に外見的描写がなされる。

12) Cfr. CdM13-15, UP452 e EV91. いずれも外見の魅力と優雅な振る舞いについて述べられるのみである。ただし、『罪深き女』の語り手は主人公ピエトロの台詞をとおして、『エヴァ』では独白する主人公エンリーコの一人称語りによって言及されている。

なお、『エロス』において重要な役割を果たすアルマンディ夫人についても、外見の優雅さが描かれるのみである。Cfr. ER295-296. これは、アルベルティとは年の離れた夫人がどのような考えを有しているのか若きアルベルティには把握できないからであろう。さらに、内面を捉え難いこの外見と舞踏会以後続く思わせぶりの振る舞いの描写が、アルベルティと不義の関係

---

に陥った後にも、アルベルティに対して上流社会でいかに振る舞うべきか、偽りの感情であろうといかに本当のように見せるかを説くという、アルベルティに衝撃を与える夫人の言葉を一層効果的にしていると考えられる。

13) Lettera a Capuana del 14 gennaio 1873, in CVC29, “Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare”. しかし、この書簡でヴェルガは『ボヴァリー夫人』の気にいらなかった点とその理由を挙げ、感覚のリアリズムしかなく、しかも登場人物の感情は感覚と同じだけしか持続していないと述べている。

14) G. Flaubert, *Madame Bovary, Nouvelle version*, a cura di J. Pommier et G. Leleu, Paris, Corti, 1949, p.304.

15) Per “silfide”, cfr. CdM13 ecc., SL387, UP454 e EV105; per “fata”, CdM53 e EV138; per “maga”, UP454; per “sirena”, UP454 e EV106.

ヤンヌツィは『山の炭焼き党员』に関する論で、これらの表現は上流社会に属する女性を描くために初期作品で反復して用いられた比喩表現であると指摘している。Cfr. L. Jannuzzi, *Sul primo Verga*, Napoli, Loffredo, 1994, p.68.

16) この他、ブラジューナは、ヴェルガが没個性を、採用すべき既定の解決策ではなく、技法の選択を方向づける（可能性として極限まで近接できる）「限界概念(concetto - limite)」として理解していると指摘し、『エロス』がその詩学の真の出発点であると述べている。その上で、物語世界外の語り手は、物語内の視点による判断等の介入を避けるよう試み、物語の筋の制御を行なうとし、明確な介入がある場合には、それは物語の決定的な分岐点におかれ、アルベルトの本性が明らかになるよう心理状況に焦点を当てる場合であると指摘している。Cfr. A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, p.40; S. Blazina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia, 1989, pp.38-39 (la citazione da p.38).

17) 地の文ではないが、同じく物語構成者としての語り手は、第四二章最後で、「万一、今感じていることを疑わなければならないようになれば、死んでしまう方がましだ」(Se mai avessi a dubitare di quel che sento adesso, vorrei morire.)(ER394) と、この物語の結末を自ら予言させる台詞をアルベルトに配している。また、一人称の語り手ながら、より客観的な描写を目指した『現実の虎』においても、主人公二人が舞踏会で知り合い、行き違いからナータをめぐるジョルジョがある男と決闘をすることになった際には、「そもそもの初めから[ジョルジョとナータは]何かを損なってしまっていた。彼は一片の肉を、彼女はコントラダンスを、そして後々にはおそらくまた違う何かを。」(sin dalla prima volta ci avevano rimesso qualche cosa, egli un lembo di carne, ella una contraddanza, più tardi forse qualcos'altro.)(TR181) というように、物語の行く末の波乱を暗示する描写となっている。

18) ディ・シルヴェストロが指摘する通り、同じく三人称の語り手で進められる『ネッダ』においても語り手は現在形を伴って物語にしばしば介入する。Cfr. Di Silvestro, op.cit., p.45.

19) 「会話の取っ掛かりとなるとりとめのないおしゃべりを数分こなすと、[アルマンディ夫人は] さっと周りを見渡した」(dopo alcuni minuti di quelle ciarle scucite che avviano la conversazione, volse attorno una rapida occhiata) (ER367) というように、現在形を用いて「会話の糸口となる話」を一般化する際にも、語り手の存在は意識される。また、「[ヴェッレ

---

一ダの母親は] 望む時には、気品ある婦人にふさわしい態度をとることができたが、それは見ものであった！」(quando voleva poteva assumere certe arie matronali che bisognava vedere!)(ER310)と半過去形を用いて語り手の価値観を述べる場合も見られる。

- 20) 派生語として、アデーレには「poverina」「poveretta」という形も用いられる。Cfr. ER271, 274, 277, 290 (per la madre di Alberto in forma di discorso indiretto libero da parte del sig. Forlani), 292, 297, 301, 303, 308, 311, 316, 317, 340, 364 (per Selene), 365 (per Selene), 382, 411, 413, 418, 424. また、アルベルトに対しても「povero」が用いられるが、アデーレに比較すれば数少ないと言える。Cfr. ER269, 296, 325, 326, 337 e 355.

『罪深き女』『エヴァ』においては、「かわいそうな母 (povera madre)」という形で、語り手が主人公の母親の苦悩に同情する姿が見出される (ただし、『エヴァ』に関しては最後の例を除いてすべて主人公エンリーコの独白中のものである)。『現実の虎』においては、妻エルミーニアに対する表現として「povera Erminia / vittima / madre / mamma」というフレーズが用いられている。Cfr. UP471 e 476; EV96, 97, 119 (per Eva), 124 e 166; TR177, 235, 236, 237, 238, 239, 242 e 250.

- 21) Cfr. nota 3 e lettera a Capuana del 13 marzo 1874, in CVC30.

- 22) ER382, “— Povera Selene! borbottò Giunti. / La povera Selene amava il bel biondino come poteva, quanto poteva”; ER419, “Egli se ne andò tentennando il capo, e borbottando: — Purché non si faccia aspettare anche la risposta... / Ella aspettava!”.

まったく同じ語を地の文で反復するわけではないが、同様の例として『私があなたみたいに綺麗だったら』と[...]アデーレは無邪気に叫んだ」に続く地の文「彼女[アデーレ]の友人[ヴェッレーダ]は実際、見事なブロンドで、貴族的な気品のある優雅な美しさを備え、姿はヴィーナスのようであった[...]」が挙げられる。ER270, “— Se fossi bella come te! esclamò ingenuamente l’Adele [...]. / La sua amica era infatti una magnifica bionda, aristocratica e delicata beltà, modellata come una Venere, [...]”.

- 23) このような読みはアルベルト自身に対する描写でも可能となる。第七章冒頭では、真夜中にアデーレのもとを訪ね窓をノックすると約束したアルベルトについて、「真夜中の鐘が鳴ってしばらくしたその時、アルベルトは自分の部屋の窓を開けた。それは、初めての約束に先立つうっとりとする時間、官能的な昂りと説明のつかない不安とに満ちた時間であった」(Il tocco era suonato da un pezzo quando Alberto aprì la sua finestra, ora deliziosa che precedeva il primo appuntamento, ora piena di agitazione voluttuosa e di ansia inesplicabile.)(ER285)とあり、「うっとり」し「昂」るアルベルトがこの「説明のつかない」に対しても主体であると考えられる。他方、『エヴァ』においては、決闘で負傷後故郷シチリアに戻り床に伏せるエンリーコが語り手「私」に語った後、「彼はぐったりと、表現しえないある種の苦々しさを伴って、自分を取り巻く全ての方向にゆっくり目を巡らせた」(Volse gli occhi lentamente, con stanchezza, su tutto l’orizzonte che lo circondava, e con una certa inesprimibile amarezza:)(EV169) とあるように、表現しえないのは語り手である。

- 24) Lettera a Capuana del 22 gennaio 1875, in CVC41, “confessa come la sola differenza del genere stia nel non sostituirsi al lettore nel fare la morale della favola, ma nel far risaltare la morale dalla favola, e lasciarne giudicare il lettore da sé”. これについて、ヴェルガは「パ

- チーフニコ・ヴァルッシはただ一人、私の意図に対する正当な評価を下した」(Pacifico Valussi è il solo che abbia reso giustizia ai miei intendimenti)(ibid.) と述べており、ヴァルッシの評価がヴェルガの創作的意図に合致していることがこの書簡から読み取れる。
- 25) 『ネッダ』においても、ネッダが母親を失った後にやさしく接してくれ、お互い好意を寄せでもいるヤーヌの足音が聞こえてきた際の彼女の感情について、「ネッダには自分の後ろに、若者のずっしりとした足音が聞こえていた。それは、とてもうれしいような、あるいは、ひどくどぎまぎするような感じであった (実際彼女は、そのどちらであるのか分からなかった)」(Nedda, in TN, p.23, “Nedda sentiva dietro di sé, con gran piacere o gran sgomento (non sapeva davvero che cosa fosse delle due), il passo pesante del giovanotto”.) とあるように、語り手の介入を伴いながら、ネッダの不確かな感情を読者に託す形で表現している。
- 26) Di Silvestro, op.cit., p.42, “Se la narrazione si sviluppa su una costante interferenza tra descrizione e commento, l’analisi psicologica acquista spessore testuale proprio in virtù della visione dall’esterno, per cui il narratore - autore si presta più agevolmente a divenire onnisciente”. ここで、ディ・シルヴェストロは、「[アルベルトは] 心を貫く痛みのようなものを感じた」(avea sentito come una trafittura)(ER288)、「[アルベルトは] 愛のあらゆる形の芽が自分の胸の内にふくらむのを感じていた」(Si sentiva gonfiare in petto i germi di tutte le forme dell’amore)(ER294) と例を挙げている。
- 27) 他に、知覚動詞等による連続的な内面描写としては、「幾度か、アルベルティはいつも以上に悲しいと感じたが、理由はなかった。[...] 自分自身にいら立っていた。[...] 陰鬱な甘美さを感じながらベルモンテのことをよく思い起こしていた。そして、身勝手な自分を責めていた」(Alcune volte Alberti era più triste del solito, però senza motivo. [...]; indispettivasi contro sé stesso, [...]. Pensava spesso a Belmonte con melanconica dolcezza, e si rimproverava il suo egoismo.)(ER400) が挙げられる。
- 28) 三人に対する直接的な内面描写には次のような例が見られる。「アデーレは心の中で何かの砕け散ったと感じた」(Adele sentì che le si spezzava qualcosa dentro il petto.)(ER312); 「ヴェッレーダは胸の内を漏らさなかった。しかし彼女も不安だったのだ」(Velleda non si tradiva; ma era inquieta anch’essa)(ER342); 「しかし [アルマンディ伯爵夫人は、綴り始めた手紙の書き出しについて] 後悔し、紙を破った」(ma si pentì e stracciò il foglio.)(ER348)
- 29) 本章「3. 5. 判断をゆだねる語り手」及び註 24 を参照のこと。
- 30) La citazione dalla prefazione a *Eva*, in EV89, “Eccovi una narrazione, [ — sono o storia poco importa — ma ] vera”.
- 31) アルベルト以外には、伯父フォルラーニ氏、ミラノの遊び仲間の長老、ヴェッレーダに対して一度ずつ用いられるのみである。Cfr. ER290, 365 e 404.
- 32) ただし、「恋に落ちた若者[アルベルト] には、うっとりする陶酔の中で生きているように思われた」(Al giovane innamorato sembrava di vivere in un’estasi deliziosa)(ER292-293) というように間接補語により知覚する人物が特定されていて、実質的に直接的な内面描写と捉えうるケースはこの考察から除外した。しかし、「もし[アデーレが]死ぬようなことがあれば、彼[アルベルト] には殺人を犯してしまったかのように感じられたことであろう」(Se fosse morta gli sarebbe parso di aver commesso un assassinio.)(ER316) という一節は条件法を用いてい

---

るという点で推測を促すため、除外すべきではない例外的表現である。

- 33) ミラノ時代の同じく物語内人物の語り手「私」による『現実の虎』においても、「ジョルジヨはうわの空のようであった」(Giorgio parve distratto)(TR183)といった表現が多数見られる。『現実の虎』についてサルノは、友人という語り手は批評家・批判者であり、かつ、非人称動詞(非人称の *si* や動詞 *sembrare* 等)の使用はテキストから距離をとり、客観化する意図の表れであるとしている。Cfr. Sarno, *op.cit.*, pp.17-18.
- 34) ロ・カストロは、「*sembrare*」等の使用は「確信を持って認識されることはない感情を説明するために解釈をほどこす必然的な努力を伴う」と指摘している。Cfr. G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001, p.30, “[l’uso di formulazioni incerte …] sottintende lo sforzo di interpretazione necessario per illustrare sentimenti che non si conoscono con sicurezza”.
- 35) 『ネッダ』においても行為によって内面を示唆する描写が見られる。共に人夫として働く出稼ぎ先から村に帰る途上の休憩中にヤーヌに結婚を申し込まれたネッダの嬉しさ、二人の気恥ずかしさが感じられる場面がそれに当たる。Cfr. *Nedda*, in TN27, “Ella lo guardò serenamente, e gli strinse forte la mano callosa nelle sue mani brune, ma si alzò sui ginocchi che le tremavano per andarsene. Egli la trattenne per le vesti, tutto stravolto, e balbettando parole sconnesse, come non sapendo quel che si facesse” (ネッダはヤーヌを晴れやかに見つめ、彼の無骨な手を浅黒い両手で強く握りしめた。ところが彼女は震えるひざを伸ばして立ち上がり、出発しようとした。すっかり動転しながら、ヤーヌは服をつかんでネッダを引きとめ、自分でもしていることが分からないというように、途切れ途切れに口ごもっていた)。
- 36) 『マラヴォリア家の人々』においても、しきりに「揉み手をする(*fregarsi le mani*)」ドン・フランコや、いつも薬局の中でわけの分からない「水をすり鉢の中で練っている(*pestare l’acqua nel mortaio*)」薬屋、そして、『ドン・ジェズアルド親方』においても困惑した時にしきりと「鼻をかむ(*soffiarsi il naso*)」、そして不満があると「つばを吐く(*sputare*)」ジェズアルドをはじめとした様々な登場人物が、その特徴的な仕草を伴って描かれている。
- 37) ディ・シルヴェストロは『罪深き女』から『田舎の生活』に至る登場人物と風景描写の関係を考察し、初期作品においては語り手の明確な介入による内面の解釈を伴う風景描写がなされるが、次第に風景が人物の内面を暗示する手法を採るようになると指摘している。『エロス』においてはいまだその両者の性質が見られるとしている。Cfr. Di Silvestro, *op.cit.*, pp.177-184.
- 38) 重篤と診断され、複数の医師の診断を勧められたアデーレが、医師に対し、旅に出たまま戻らない夫の許可を得なければならないと言う場面では、医師に対する描写を借りて、アデーレの心情が描写されている。Cfr. ER419, “Il buon dottore non seppe capire il timido desiderio che avea l’inferma di richiamare Alberto con quel pretesto, e di averselo vicino in quegli ultimi dolorosi giorni di prova”(人の良い医者とは、そんな口実で病人がアルベルトを呼び戻して、試練となる最期の苦しい日々には夫にそばに居てもらいたいたいたいという気後れした願いを理解できなかった)。
- 39) こうした複数の者による「相対的」描写は『エロス』の他の個所でも見られるほか、『現実



- 
- の虎』においても見出される。ただし、語り手は一人称「私」であるため、その話を聞いたのは「私」ということにならざるをえない。Cfr. TR179, “si diceva avesse spinto al suicidio il solo uomo che avesse mai amato, e amato alla follia”([ナータは]これまで愛した唯一の男、狂おしいほどに愛した唯一の男を自殺に追い込んだと言われていた).
- 40) 『ネッダ』の主人公ネッダのことを同じ農場で働く者とジョヴァンニおじさんは「ヴィアグランデの子」(la varannisa) と出身の村をあだ名にして呼んでいる。Cfr. TN6-7, TN10 e TN17.
- 41) 他方、『現実の虎』においては、「文明の病的な繁栄の一つから生じた、まともではない産物たるこの二人からは、当然ドラマがあふれ出るに違いなかった」(Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente.)(TR182) とあるとおり、ジョルジョとナータを文明の産物として捉え、語り手に操られる存在とは明示されていないものの、やはり語り手が構築する物語の構成要素たる登場人物として描かれている。ここに、『現実の虎』における語り手「私」の作品構成者あるいは物語の証人かつ伝達者としての機能の残滓が見られると言えるであろう。
- 42) 『エヴァ』序文では、イタリア統一後の社会で生きることは「銀行と産業という環境 [銀行家や産業資本家が生み出す環境] の中で生き」(Viviamo in un'atmosfera di Banche e Imprese industriali) ることを意味し、そのような文明の繁栄の底に見出されるのは「物質的喜び」(il godimento materiale) のみであると述べ、さらに、そのような快樂には苦悩が付きまとい、そのことをあからさまに描く芸術を非難すべきではないとも述べている。Cfr. EV89.
- カターニア時代の政治的発言を除き、ヴェルガはこのように『エヴァ』序文において初めて芸術と社会の関わりに言及したが、『エヴァ』ではいまだ主人公エンリーコとエヴァの閉じた関係の中でのみ物語の主要部分は進展していた。しかし、ミラノ時代の三作品のいずれにおいても『エヴァ』序文で用いられた用語「[生の] 横溢」(l'esuberanza [di vita])(EV89) が用いられていることは、一連の作品の執筆においてヴェルガが継続した意識を持っていたことを示しているであろう。Cfr. EV115, “Sentivo un'esuberanza di vita quasi dolorosa”(私[エンリーコ]は殆ど苦しいまでの生の横溢を感じていた); TR182, “Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, doramma o farsa, [...]”(文明の病的な繁栄の一つから生じた、まともではない産物たるこの二人からは、当然ドラマが、それがドラマにせよ道化芝居にせよ、あふれ出るに違いなかった)[なおここでの«dramma o farsa»は『エヴァ』序文の«sogno o storia poco importa»を想起させる]; ER354, “sembrava infondergli un'esuberanza di vita”([朝の爽やかな空気は] 彼に生の横溢を吹き込むようであった).
- 43) サルノは『エロス』における女性美はより深い社会的意味を持ち、貴族社会の寓意であるとし、このような描写はヴェルガがもはや男性登場人物に同化しないことで可能となったのであり、男性主人公はその環境に社会化できないため孤独な生を送ることになると指摘している。Cfr. Sarno, op.cit., pp.44-47.
- 44) 第三八章では、アルベルトはアルマンディ夫人とすでに別れたにもかかわらず、マルテーニ隊長が夫人の愛人となり夫人を危険にさらしていると聞いて、決闘を申し出る。隊長に諭されたアルベルトが隊長にいつから愛人なのか尋ねると、隊長は間をおいて「およそ二か月前から」

---

(Da quasi due mesi)と答えるが、アルベルトと時期が重ならないような答えを返すことは隊長が上流社会の振る舞いを身につけていることを表していると言えよう。Cfr. ER380.

45) アデーレと数年ぶりに再会したアルベルトは、「私は鏡を見るようにはっきりと人間性を見抜いたのです。私達の苦しみのお大半は私たち自身が作り出すのです。苦しみという結果をもたらす程までに、愛という快楽を大げさにし、複雑にしなが、私たちは若さというお祭りを台無しにするのです。そして、誰も知ることのない別の人生があるという幻想によって、老年という静謐を揺るがすのです。これこそが私達の文明の結果なのです。私は女性のためや食料のために皮を剥がれる獣たちを見ました。けれど、獣たちには自殺も憂鬱もありません。生の科学全般は人間の情熱を単純化し、自然な尺度に縮小することにあるのです。私はこの真実に自分の振る舞いを合わせたのです。こうして、私はもう苦しむことはなくなったのです」(Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaia coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidj, né *spleen*. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali. — Ho regolato su questa verità la mia condotta... Ecco come non ho più sofferto.)(ER390-391) と述べる。これは、自分が生きるべき複雑な振る舞いを要する社会を理解するのではなく、自ら作り出した極度に単純化された概念に従って生きようとするアルベルトの独善性を象徴する台詞だと言える。

46) テッリーニは、『『エロス』において、物語展開の報告を行なうのは、全知の語り手の高所からの視点であるが、それは随所でその物語展開を論争的介入と対照させるためである』と指摘している。G. Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, p.99, “in *Eros* è la prospettiva alta del narratore onnisciente che rende conto dell'azione narrativa, per contrappuntarla qua e là con interventi polemici”.

『エロス』以前の作品における物語の本当らしさを担保する「証人」や語り手「私」という存在を基にする非「客観的」語りとは異なり、『エロス』においては語り手が単に物語を読者に提示し、解釈させるだけでなく、作品をとおして読者と対話していることを、テッリーニは指摘している。つまり、当事者として物語と直接の関係を持たず、物語の外部にあってその展開をつかさどりながら提示する語り手自身の観点を、ここでは「polemici」と言っているのであり、それはすなわち読者との対話となる。その対話の論点として、語り手の介入による、自らの解釈の提示があると言えらる。

## 第5章

### 『敗者たち』二作品をめぐって — 語りの位相に関する考察 —

本章では、ジョヴァンニ・ヴェルガの『マラヴォリア家の人々』*I Malavolia* (1881) と『ドン・ジェズアルド親方』*Mastro-don Gesualdo* (1889)<sup>1)</sup> の、主に地の文における語りの位相について考察する。同一の連作「敗者たち *i Vinti*」に属していながらも、この二作品には、その語りに大きな差異が見られる。それらの差異をわずかでも明らかにすると共に、それが何に由来するのかを考察することが本章の目的である。

ヴェルガの没個性的描写をめぐる創作理論の特徴とは、小説の徹底した形式化、そして主題を捉える際の不可避的な対象への同化と、それに相反するように思われる感情の排除であると言える。カプアーナに「芸術作品は、その作者以上の価値を持たないのでしょうか？」<sup>2)</sup>と問うヴェルガは、小説が独立した「もの」自体として存在することを目指し、小説を強固な形式を有した作品として構成しようとしていたと考えられる。

そのような創作理論において問われるのは、第一に主題と作者の関係である。あるいは、両者の距離と言ってもよい。本章では、主題自体の分析には一定の歯止めを設け、語りとの関連において主題を考察するにとどめる。そして、主題は、それをどう描くかということと不可分である。作品においては、作者は語り手を含めた構成者として、物語に対して距離を持つこととなる。よって、文体、とりわけ語りの位相を考察することが、そのまま主題を考察するためにも重要となる。第二に、作品の構成が、そのような文体とどのような関係を持つかを問うべきであろう。その二つの視点から「敗者たち」を分析することが、ヴェルガの作品と創作理論の関連を解釈する上で肝要であろうと思われる。

以下では、まずこれら長編二作品の概要について簡潔に触れ、次いで、長編としての前作『エロス』*Eros* (1875)と『マラヴォリア家の人々』を隔てる6年の年月におけるヴェルガの試みに関して、その間の短編集をもとに簡約な考察を行なう。その後、『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』に見られる語りの相違について、その特徴を考察していく。

## 1. 『敗者たち』について

1874年に出版された『ネッダ』*Nedda*において、ヴェルガは本格的に物語の舞台としてシチリアの田舎を取り上げた。そこに描かれるのは、後の短編や長編に見られるような、貧困のうちに不幸な結末を迎える少女ネッダの運命である。この作品は、物語内容という観点から考えると、それまでの都会を舞台にし、恋愛を主に取り上げた作品から、シチリアを主な舞台とする後のヴェリズモの作品へと作風を変える端緒となっている。

その後ヴェルガは、カタニアの友人サルヴァトーレ・パオラ・ヴェルドゥーラに宛てた1878年4月21日付の書簡の中で連作「潮 *La Marea*」の構想を伝えている。

君の気を引くために言おう。物語は、「潮」という総題のもとに五つからなり、それぞれの題名は次のようになるだろう。第一作『ントーニ親方』、第二作『ドン・ジェズアルド親方』、第三作『ガルガンタス公爵夫人』、第四作『シピオーニ閣下』、第五作『富める男』。<sup>3)</sup>

ヴェルガは「潮」において、「ぼろをまとった者から大臣や芸術家に至る」「現代イタリアの生の様相の一面」を描こうとした。それは、『ントーニ親方』*Padron 'Ntoni*における日々の生活の糧を求める最下層の者から、『ドン・ジェズアルド親方』*Mastro don Gesualdo*という田舎の生活を象徴する人物の「虚栄への卑俗な欲望」、『シピオーニ閣下』*L'Onorevole Scipioni*という代議士の欲望を経て、『富める男』*L'uomo di lusso*における「様々な欲望」と「観念的欲望」を体現する芸術家を、「丹念な観察の純粹で明確な表出」をもって描く構想であった。ヴェルガは、第三作『ガルガンタス公爵夫人』*La Duchessa delle Gargantàs*（『マラヴォリア家の人々』序文では『レイラ公爵夫人』と変更される）の内容については、触れていない。ミラノの出版業者で友人のエミリオ・トレーヴェスに宛てた1880年7月19日付の書簡<sup>4)</sup>の中でヴェルガは、『ガルガンタス公爵夫人』ではパレルモの上流社会を、『シピオーニ閣下』ではローマを舞台に議会の裏模様を、『富める男』ではフィレンツェを舞台に描くことを伝えている。

この後、ヴェルガはシチリアを舞台にした短編集『田舎の生活』*Vita dei campi* (1880)を出版し、そのいくつかの短編で、後の『マラヴォリア家の人々』に繋がる主題と文体を示している。1881年に出版されたその長編『マラヴォリア家の人々』の序文において、当初の連作構想「潮」の総題を「敗者たち *I Vinti*」と変更し、上記五作品のうち二作品の題名にも変更を加えると同時に、各作品の主題にも触れている。

人はより良きものを求めて苦しむ。このより良きものへの追求が増大し、広がるにつれて、上昇する傾向をも備えて、社会的階級における上昇運動をたどるのである。『マラヴォリア家の人々』において、[この追求は、] いまだ、物質的 necessary のための闘争のみである。これらを満たすと、その追求は、富に対する欲望となり、『ドン・ジェズアルド親方』という中産階級のある典型に具体化する。彼はなお小さな田舎町という狭い額縁にあてはめられているにすぎないが、色彩はより鮮やかになり、そのデザインはより広範囲に亘り、より多様になり始める。その後、『レイラ公爵夫人』において、[その追求は] 貴族階級の虚栄となるであろう。そして、『シピオーニ閣下』において野心となる。『富める男』へと至ると、彼はこれらすべての欲望とすべての虚栄、すべての野心を併せ持つこととなる。そして、それらすべてを理解してそれらによって苦しむがために、それらを自らの血の中に感じ、そしてそれらによって力尽きることとなる。

Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezza e si incarna in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. (MV429)

連作の総題を「敗者たち」に変更したと上述したが、この序文においてヴェルガは、新たな連作の総題に言及しているわけではない。それは『マラヴォリア家の人々』のタイトルページに記されていたものである<sup>5)</sup>。その総題がヴェルガ自身の命名であることは、1889年2月1日付カプアーナ宛て書簡で自ら「連作『敗者たち』を完成するために残っている三作品」<sup>6)</sup>と述べていることから分かる。また、「潮」で挙げた各作品名から、第一作と第三作の題名が変更されている。いずれにせよ、ヴェルガは、「潮」と同様にこの連作においても、社会階層の底辺に生きる者から上流階級に至るまでを描く予定であった。

ヴェルガは、1883年にシチリアを舞台とした短編集『田舎物語』*Novelle rusticane*、1887

年には舞台がシチリアとそれ以外のものが混合した短編集『さすらい』 *Vagabondaggio* を出版し、1889年に出版される『ドン・ジェズアルド親方』の主題と文体を試行している。しかし、その後は、二つの短編集を出版し、いくつかの作品を発表したのみで、「敗者たち」の第三作『レイラ公爵夫人』 *la Duchessa de Leyra* の執筆途中で、続く『シピオーニ閣下』、『富める男』と共に完成することなく、1922年故郷カターニアで生涯を終えた。

### 1. 1. 『マラヴォリア家の人々』について

1875年にヴェルガは、トレーヴェスに宛てた9月21日付の書簡<sup>7)</sup>の中で、後に長編『マラヴォリア家の人々』となる短編『ントーニ親方』について書いている。それは、「シチリアの短編」 *bozzetto siciliano* と銘うたれた『ネッダ』にちなんで、「船乗りの短編」 *bozzetto marinaresco* と銘うたれていた。ヴェルガはその草稿に触れて、「読み返すと退屈に思われる」ので最初から書き直しており、「より素朴で簡潔で、そして効果的なものにしたい」と述べている。当初ヴェルガは、この作品を『ネッダ』のような短編に仕上げる予定であった。その後この短編を長編へと変更し、連作の一部としていくが、その点については先のパオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡と同78年5月17日付のルイーダ・カプアーナ宛て書簡から知ることができる。カプアーナ宛て書簡では、『ントーニ親方』に代わる題名として『マラヴォリア家の人々』という後の正式な題名についても相談している<sup>8)</sup>。その後、母の死などで中断することもあったが、1880年6月に『マラヴォリア家の人々』の題名のもとに完成した。

以下では、簡単に『マラヴォリア家の人々』に先立つ短編との関係について述べたい。主人公のマラヴォリア家の人々のモチーフについては、短編集『田舎の生活』の中の『白昼夢』 *Fantasticheria*<sup>9)</sup>がとりわけ密接な関連を持っている。この短編は、語り手の「私」がとある婦人とアチ・トレツァ村を訪れた際の出来事を語っている。そこには『マラヴォリア家の人々』の登場人物を想起させるような村人が描かれている。「私」達を乗せた小舟を操ってくれた老人は、町の病院の真っ白な大部屋で死を迎える。彼は、できるならば、「自分の瓦屋根の下で」死にたかったのである。少女は、祖父が病院で死ぬことがなければ、父が溺死することがなければ、兄の一人が刑務所へ連れて行かれることがなければ、別の兄がリッサの海戦で戦死することがなければ、そして一家がばらばらになることがなければ、涙することはなかったのである。そこに描かれているのは、マラヴォリア一家そのものである。そして、他の村人達も含めて「私」に強い印象を残したのは、村の生活に「蠍」が岩に張り付くようにしがみつき、「自分が生まれるところを見、自分のこと

を知っている小石」に寄り添って生きている村人の姿である。最後に「私」は、この村に根ざした物語を描く予兆を見せる。それは、「弱者達の根強い愛情」と「人生の嵐に耐えるため身を寄せ合う貧しい者達の本能」に見出される「運命の必然」を彼らの姿から読み取ったからである。それは、貧困に満ちた生への諦念と、家族という価値への信仰である。そのことは、ヴェルガが語るべき主題を発見したことを意味するはずである。ヴェルガはそれまでも長編短編においてシチリアを物語の舞台として取り上げていたのであるが、『白昼夢』、あるいは『ネッダ』に見られるのとは異なり、シチリアに生きる庶民に焦点を当てることはなかった。あくまでもそれは、「上流社会作品群 *il ciclo mondano*」に見られたように、貧困という生活条件に直面しない者にとってのシチリアであった。ヴェルガが、『ネッダ』に続く短編『ントーニ親方』を構想し、やがてそれが長編へと変貌したのは、彼が『ネッダ』のような短編では描ききれないシチリアの貧しい人々の現実を、より広い視点で、「現代イタリアの生の様相の一面」(*un lato della fisionomia della vita italiana moderna*) (LS80)として描こうとしたからであろう。すなわち、すでに『エヴァ』*Eva* (1873)の序文で創作における（とりわけ上流社会の生の条件を取り巻く）社会的側面に目を向けていたヴェルガは、『ネッダ』執筆を経て『田舎の生活』所収の各短編を創作する過程で、イタリアの貧困層だけではなく、あらゆる階層を描く対象として意識していたこととなる。この点で、長編として新たに構想された『ントーニ親方』を、「現代イタリア」が直面する現実として、イタリア社会の最下層の者から、富を得てあらゆる虚栄と欲望を追う者へ至る連作構想において表現すべき課題の出発点であるとヴェルガが考えたのは、必然であったと考えられる。

また、『マラヴォリア家の人々』のいくつかのモチーフが、形を変えて描かれているのが、『カヴァッレリーア・ルスティカーナ』*Cavalleria rusticana* であると言えよう。主人公トゥリッドゥが兵役から帰ると恋人のローラがすでに他の男と結婚しているというのは、ントーニとサーラの関係と同様である。また、彼の母が息子の徴兵後に、生活のためラバと小さなブドウ畑を売らなければならなかったのは、ントーニの徴兵後にントーニ親方がウチワ豆の取り引きに手を出したことを髣髴とさせる。『だめ男』*Pentolaccia* と『牧童イエーリ』*Jeli il pastore* の主人公はともに、妻の浮気を偶然知ってしまい、相手を殺してしまう。特にイエーリが刺殺した相手が領主の子息という安定した身分にあることは、ントーニが、居候していた居酒屋の女主人が憲兵隊長とよりを戻したことで自分が追い出され、かつその安定した身分にある憲兵隊長を密輸現場で刺したこととモチーフを同じくする。また、『だめ男』と『牧童イエーリ』の語り手が、結末の殺人を予告していることも、「上

流社会作品群」において見られた手法であると共に、『マラヴォリア家の人々』の語り手が物語の行く手をしばしば予告することとも共通している。また、ヴェルガは、『牧童イエーリ』と『赤毛の悪童』*Rosso Malpelo*で自由間接話法を用いて語り手の位相を登場人物へと変位させると同時に、物語世界自体の内に語り手を据えることを試み、『だめ男』ではしばしば現在形を用いて語り手の存在を強調することで、語り手と物語世界の距離を変化させる手法を実験している。

ヴェルガがどれほど意識的に行なったのかを正確に示すことは容易ではないが、以上のように『マラヴォリア家の人々』へとつながる主題と手法を短編集『田舎の生活』で試みていたことは否定できないと言えるであろう。本章では第2項において、とりわけ語りという観点からいくつかの短編を採りあげ、長編『エロス』から『マラヴォリア家の人々』へと至る手法の変化と実験的試みを取り扱い、より詳細な考察を行なう。

## 1. 2. 『ドン・ジェズアルド親方』について

ヴェルガは、『マラヴォリア家の人々』を完成させてまもなく、「敗者たち」の第二作『ドン・ジェズアルド親方』の創作にとりかかった。1881年2月25日付カプアーナ宛ての書簡において、「私はまもなく『ドン・ジェズアルド親方』に取り組むでしょう。その構想は今では大変気に入っており、それについては君にお話しすることになるでしょう」<sup>10</sup>と述べているとおりである。1885年頃には、一度創作に行き詰ったようであるが、その後も創作を続け、1888年には雑誌«Nuova Antologia»に連載した。1888年11月21日付カプアーナ宛ての書簡で、「第一部については私は半分しか気に入っていないのです。第二部は駄作です。本にするためには作り直さなければなりません」<sup>11</sup>と述べたとおり、その連載原稿に大幅に手を入れ、1889年に出版された。

以下では短編との関連について簡潔に述べたい。特に短編集『田舎物語』の『財産』*La roba*で描かれるマッツァロは、『ドン・ジェズアルド親方』の原型とも言える。己の財産を手に入れ、それを執拗に維持しようとするマッツァロの姿は、ジェズアルドの本質を表していると言えるであろう。とりわけ死を迎えるマッツァロが「狂ったようによろめきながら庭に出て、杖を打ち据えアヒルや七面鳥を殺していった」<sup>12</sup>場面は、癌を告知されたジェズアルドが死を覚悟しながらも農場を見ると絶望から「アヒルと七面鳥を打ち据えて、芽や種を引き抜き始めた」<sup>13</sup>姿そのものである。また、『神父さま』*Il Reverendo*における、土地の入札の際に村の男爵等大物達を押しよけ自分が落札してしまう主人公「神父さま」の姿は、ジェズアルドの入札時の姿と重なる。『自由』*Libertà*におけるブロンテの反乱は、



時代が異なるとはいえ、『ドン・ジェズアルド親方』に描かれた二度の反乱（1820年と48年）の描写と重なる。短編集『さすらい』*Vagabondaggio*の同名の短編における主人公ナンニが居酒屋の娘と結婚し安定した職を得ると、元恋人が尋ねてきてもすぐに追いやってしまう姿は、ジェズアルドの愛人ディオダータに対する態度を髣髴とさせる。

文体に関しては、『地主達』*I galantuomini*と『マラリア』*Malaria*において語り手が次々と焦点を当てる人物を変えながらも、その語り口を変えない客観的視点の維持は、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手が採る視点と共通する点が多い。『海の向こう』*Di là del mare*は短編集『田舎物語』のまとめの一編といった趣が強く、ナポリからシチリアへと向かう船上で男が女にこの短編集の話聞かせ、またシチリアをともに旅してこの短編集を見渡すという内容になっている。そのような物語に対する視点の外部化は、『ドン・ジェズアルド親方』においても見出される語り手の性質の予兆である。

### 1. 3. 『レイラ公爵夫人』について

ヴェルガは、「敗者たち」の第三作『レイラ公爵夫人』を完成させることはなかった。『ドン・ジェズアルド親方』の執筆後まもなく創作にとりかかったが、ヴェルガ自身の戯曲への傾倒や、『カヴァッレリーア・ルスティカーナ』のオペラ化の権利に関する裁判等で長期の中断もあり、集中して創作する環境にはなかった。1906年には創作に再び戻るも、筆は遅々として進まず、1922年ヴェルガは死を迎える。その後、第一章がデ・ロベルトによって雑誌に発表されたのみである<sup>14)</sup>。

この長編で主人公となるはずであったのは、前作『ドン・ジェズアルド親方』の主人公ジェズアルド・モッタの娘イザベッラである。彼女は『ドン・ジェズアルド親方』において、周囲の貴族達とジェズアルドによってパレルモのレイラ公爵との結婚を強いられている。公表された第一章では、教皇ピオ十世を選挙する会議から帰還した「陛下」や「猊下」等を出迎えるパレルモの貴族達や群集が描かれている。そこでは、レイラ公爵夫人とフェルナンダ・リーオ夫人のこの作品で起こるであろう対立と、ピッポ・フランチとの恋などの兆しが語られているが、未完のためその進展を知ることはできない。

## 2. 『エロス』と『マラヴォリア家の人々』の間

この項では、ミラノ時代の長編『エロス』とヴェリズモ期の『マラヴォリア家の人々』を隔てる六年を埋める簡易な考察を行なう。というのは、本論第一章「ヴェルガの『詩学』」において、「敗者たち」二作品についてはヴェルガが確固とした継続的意図を持って創作

を行なったことに触れたが、その前段階におけるヴェルガの試みの変遷を跡づけるためには上記の長編二作の間を埋める短編作品での語りを分析する必要があるためである。この期間に発表された短編集は、『春、その他短編』 *Primavera ed altri racconti* (1876) 及び『田舎の生活』 (1880) である。

『エロス』において物語外に位置する語り手による「客観的」描写を採用したヴェルガは、次の長編『マラヴォリア家の人々』においては、同じく三人称語りの語り手を据えながらも、その語り手にそれまでのヴェルガの長編小説の語り手とは全く異なる性質を備えさせる。上記短編集の語り手を考察し、二つの長編小説の異なる語りの溝を、わずかでも埋めることをここでは目指す。

## 2. 1. 短編集『春、その他短編』より

この短編集は『エロス』発表の翌 1876 年に出版されており、語りの観点から見ると、『エロス』までに培った技法を踏襲していると言える。本短編集からは、以下のとおり表題作の『春』 *Primavera* を主にとり上げる。次の一節は、この短編の冒頭部である。

パオロが自分の楽譜をわきに抱えてミラノに着いたとき（それは、太陽が毎日彼に輝き、女性が皆美しく見えたときなのだが）、パオロは「お姫様」に出会った。婦人服店で働く女の子たちは、彼女にそんな称号を与えていた。というのは、彼女は上品な小顔をして、両手も上品で華奢だったからである。しかし、とりわけ、彼女が少々高飛車で、同僚の女の子たちが一群の雀のようにガッレリアに繰り出そうという晩に、彼女はというとガリバルディ門まで、白い肩かけの下の胸をそっくりかえらせて、たった一人で帰って行くほうが好きだったからである。

Allorché Paolo era arrivato a Milano colla sua musica sotto il braccio — in quel tempo in cui il sole splendeva per lui tutti i giorni, e tutte le donne erano belle — avea incontrato la Principessa: le ragazze del magazzino le davano quel titolo perché aveva un visetto gentile e le mani delicate; ma soprattutto perch'era superbiosetta, e la sera, quando le sue compagne irrompevano in Galleria come uno stormo di passere, ella preferiva andarsene tutta sola, impettita sotto la sua sciarpetta bianca, sino a Porta Garibaldi. (TN35)

『エロス』と同様、ここでは女主人公の性格を説明するのにあだ名を用い、第三者の観点を繰り入れることにより、人となりの描写を相対化している。また、「白い肩かけの下

の胸をそっくりかえらせて」という性格を示唆する外見描写によって、彼女の「少々高飛車」な性格を補足することも、『エロス』において既に見られた語りの特徴である。

他方、この短編では、主人公パオロの容姿に関する描写は見られない。パオロ自身については、彼の言動から、その野心的で刹那的な性格を推し量ることはできるが、外見的特徴について読者は何一つ知ることはできない。『エロス』までの作品においてヴェルガは、主要な登場人物はもちろん、語りの視点が据えられる主人公の外見描写をも欠かすことはなかった。しかし、『春』を含めて本短編集では、とりわけ男性の主人公について外見の描写が省略されていることが大きな特徴であると言える。加えて、1875年11月にミラノの«L'illustrazione italiana»誌に発表された<sup>15)</sup>『春』以降の短編集所収の他の作品では、女性登場人物も含めて外見描写が行なわれなくなっていく。次の一節は、短編集所収作品のうち最後に発表されていた作品『いくつかの問題』*Certi argomenti*の冒頭部分の一節である。

その同じテーブルで、アッサンティなながしとかいう上品で機知に富んだ男と、ダル・コッレとかいう上品で機知に富んだご婦人、少々気が多く、移り気で、風変わりなご婦人が出会った。そのご婦人については、いくつか変わった小話がうわさされていたが、もちろん何一つ証拠がなかった。彼女は、燕のように決まった時期に、バーデン、ウィーンあるいはパリから【舞台となっているホテルに】やってくるのだった。

A quella medesima tavola s'erano incontrati un tale Assanti, uomo elegante ed uomo di spirito, ed una signora Dal Colle, donna elegante e donna di spirito, un po' civetta, capricciosa e bizzarra, sul conto della quale si raccontavano certe storielle singolari, ben inteso senza provarne una sola, e che veniva ad epoche fisse, come una rondine, da Baden, da Vienna o da Parigi. (TN68)

ここから分かりますとおり、人物の性格に触れ、女性に対する記述が多いという従来の特徴は見られるものの、この一節以降も含めて、人物の外見については描写されることがない。これを踏まえると、『エロス』執筆後のヴェルガは、徐々に人物の外見的特徴を記述する必要を認めなくなったと考えられる。それには、『エロス』において物語の展開自体によって、（『エヴァ』序文で述べた）「真なる物語」（una narrazione [...] vera)(EV89)を提示することに取り組んだ経験が大きく影響していると言えよう。

『春』の語り手は、従来の作品同様に登場人物の内面描写を行なう。次の例は、パオロ

が「お姫様」に別の男がいると薄々気づいた際に、彼女からそのことを告白された後の一節である。

[パオロとお姫様は、] そんなお祭りごとがいつしか終わりを迎えるであろうと分かっていた。二人ともそれを分かっていたが、そのことについてはそれほど気にはしていなかった。おそらくは、目の前に若さというにぎやかなお祭りがあったからであろう。それどころか彼は、少女がしてくれた告白で、身が軽くなったように感じた。その告白は、まるでいちどきにあらゆる不安から彼を解放してくれて、彼女に別れを告げるその瞬間が彼にとって一層気軽になったかのようであった。縁起の悪い先行きにあらかじめ幾分かあきらめ気分で、そんな来るべき時のことを避けられないこととして、二人とも事あるごとに気楽に考えていた。しかし今は、二人はまだ愛し合っていたし、お互いを抱きしめていた。そんな別れの日が本当に来たときは、また別の話であった。

Sapevano che quella festa un giorno o l'altro avrebbe avuto fine; lo sapevano entrambi e non se ne davano pensiero gran fatto, — forse perché avevano ancora dinanzi la gran festa della giovinezza. — Lui anzi si sentì come alleggerito da quella confessione che la ragazza gli avea fatto, quasi lo sdebitasse di ogni scrupolo tutto in una volta, e gli rendesse più agevole il momento di dirle addio. A quel momento ci pensavano spesso tutt'e due, tranquillamente, come una cosa inevitabile, con certa rassegnazione anticipata e di cattivo augurio. Ma adesso si amavano ancora e si tenevano abbracciati. — Quando quel giorno arrivò davvero fu tutt'altra storia. (TN39)

ここで語り手は、パオロとお姫様の内面を見通す全知性を示している。「sapevano」および「pensavano」という知覚動詞の使用から、彼ら主人公二人が「知っていた」こと、「考えていた」ことを語り手は知っていると言える。また、『エロス』同様に、視点の据えられた主人公パオロに対して、「si sentì」のように知覚動詞が一層多用されることも共通している。物語外の語り手を設定したうえで、その全知性を行使する対象を主人公にある程度限定し、物語の焦点を明確にするという語りは、この短編においても継続していると考えられる。さらに、「その日が本当に来たときは、また別の話であった」と述べる語り手は、物語の行く末を見通すことのできる物語世界外の位相にあると共に、物語の時間を超越した存在であることを示している。

しかし、本作品においてヴェルガは、『エロス』では制限していた語り手の読者への語りかけを行なっている。

奈落に落ちる危険を冒そうとも、あなたを魅了した見事な幻影、あなたの未来の星となりうる輝かしい幻影から、たった一瞬とはいえ、目をそらす資格は[彼＝パオロには]ないのだ。

non si ha il diritto di distogliere lo sguardo, fosse anche per un sol momento, sotto pena di precipitare nell'abisso, dalla splendida illusione che vi ha affascinato e che può farsi la stella del vostro avvenire. (TN39)

また、この作品の結末では、「そして、きみ、ビアホールにこそふさわしいみじめで偉大な芸術家よ、鎖を引きずったまま行くがいい」(E tu, povero grande artista da birreria, va a strascinare la tua catena)(TN44) と、語り手が再度前景化して主人公パオロに呼びかけ、現在形を用いて物語を締めくくる。この語り手が、物語世界外の第三者であるのか、物語内の人物ではあるがこの物語が結末を迎えた後に語ることで物語世界外の位相に立っているのかは、テキストからは判然としない。しかし、この短編集の他の作品においても、語り手の前景化が見られることを考慮すれば、『エロス』で見られた語り手の介入のないという意味での客観的描写からは一步後退していると言える<sup>16)</sup>。

以上のとおり、『春』においては、『エロス』までの語りの試みが凝縮されていると言える。この意味では、ヴェルガがこの短編集で行なったことは、純粋な技法上の実験にすぎないととらえることも可能であろう。

しかし、ヴェルガがこの短編集に至るまでに修得した技法は、全て『マラヴォリア家の人々』をはじめとするヴェリズモの作品においても用いられている。つまり、ヴェルガはすでに一つ一つの語りの手法については自覚的であったと言える。それゆえ、本短編集においてヴェルガは、それまでの語りを再確認すると共に、外見描写については実験を行なったと考えられる。ヴェルガは、人物の外見のうち物語展開にとって意義を持たない記述を減らし、この短編集ではいまだ見られる語り手の介入を伴う語りを次作短編集『田舎の生活』においては極力抑えていくことで、徐々に没個性的描写に接近していく。

## 2. 2. 短編集『田舎の生活』より

ここでは、没個性という観点から見たとき、ヴェリズモにおける「客観的」描写が何を

特徴としているのかを見るために、『田舎の生活』所収の三作品『牧童イエーリ』 *Jeli il pastore*、『雌狼』 *La lupa*、『赤毛の悪童』 *Rosso Malpelo* を考察したい。

まず最初に、『牧童イエーリ』に目を通したい。この作品の語り手は物語を、「馬の面倒を見ていた牧童イエーリは、ドン・アルフォンソお坊ちゃんと出会った時、13歳だった」(Jeli, il guardiano di cavalli, aveva tredici anni quando conobbe don Alfonso, il signorino)(TN137) と物語を見通す位相から語り始め、ついで幼い二人の友情が育まれる過程を描き、そしてイエーリの牧笛の音が過去の出来事を思い出させ、空を見上げさせると述べるのだが、それが「まるで空に輝き始めた星がすべてあなたの心に降ってきて、胸からあふれてしまうよう」( quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi piovessero in cuore, e l'allagassero!) (TN138) だと読者に呼びかけるのである。このように、本作品の冒頭部の語りは従来の語りを継承していると言える。そして、パンを焼いてくれる近隣のリーアさんとイエーリの遣り取りを描いた後に、次のような一節が来る。

テビディではみんな彼 [イエーリ] のことを小さなころから知っていた。馬たちがかごかつぎの平野で草をはむときには、その馬たちのしっぽの間にいるとイエーリの姿が見えなかったくらい小さな時からである。そしてイエーリは、言ってみれば彼らに見守られて育ったのだ。とはいえ、実際には誰も彼を見ていたわけではなかったし、イエーリはというといつも自分の家畜の群れと一緒にあちらこちらへとふらふらしていたのだけれども。「空から降ってきて、大地がその子を受け止めた」とことわざの言うとおり、イエーリはまさに、家も身寄りもない者のひとりであった。

A Tebidi tutti lo [Jeli] conoscevano da piccolo, che non si vedeva fra le code dei cavalli, quando pascolavano nel *piano del lettighiere*, ed era cresciuto, si può dire, sotto i loro occhi, sebbene nessuno lo vedesse mai, e ramingasse sempre di qua e di là col suo armento! « Era piovuto dal cielo, e la terra l'aveva raccolto » come dice il proverbio; era proprio di quelli che non hanno né casa né parenti. (TN139)

この一節は、語り手による描写から始まり、途中から「みんな」(tutti) のいずれかの声による自由間接話法へと移ったかのように、彼らの世界観から語っている。その象徴がことわざの使用だと言える。語り手は、物語内の人々に語りの機能、あるいは語る際の価値基準を明け渡している。『春』までは相対的描写を行なう際、主人公以外の特定の人物による主人公達への評価という形をとっており、不特定の集団が評価を下しているのではなかった。この点で、本作品の語り手は、『エロス』等における客観的語りを行なう語り手

から、『マラヴォリア家の人々』における物語世界内の「集団」的な語り手<sup>17)</sup>へと移行しつつある存在だと考えられる。『エロス』や『春』において、第三者による人物描写の相対化が行なわれる際には、語り手による描写の補強という機能を持っていた。しかし、この一節において語り手は、「みんなが彼のことを小さい時から知っていた」と述べた後は、詳細を「みんな」に委ねているのである。

しかし、本作品の語り手は、基本的には物語外の位相に立つ存在である。次の例も、『牧童イエーリ』からの一節である。

そのあいだ、待っている貴族たちは、イナゴ豆の木陰に座って、太鼓やバグパイプを演奏させたり、みんな同じように見える農場の女たちと踊ったりしていた。イエーリは羊の毛を刈っている間、なぜかは分からないが、胸のうちに何か、とげのようなもの、打ち込まれた釘のようなもの、彼の心をちょきちょきと細かく切り取っていく鋏のようなもの、毒のようなものを感じていた。農場主は、子ヤギを二匹と去勢した一歳の羊、にわとりを数羽と七面鳥をほふるように命じていた。ようするに、友人たちの前でいい恰好をするために、けちけちせず、金に糸目をつけず盛大にやりたかったのだ。そして、それらすべての家畜たちが苦痛から悲鳴を上げ、子ヤギ達がナイフのもとでかん高い鳴き声を上げている間、イエーリは膝が震えるのを感じ、時には彼が刈っている羊の毛や羊たちが跳ねまわっている草が、血で赤く染まるように思われるのであった。

I signori intanto che aspettavano si erano messi all'ombra, sotto i carrubi, e facevano suonare i tamburelli e le cornamuse, o ballavano colle donne della fattoria che parevano tutt'una cosa. Jeli mentre andava tosando le pecore, si sentiva qualcosa dentro di sé, senza sapere perché, come uno spino, un chiodo fitto, come una forbice che gli lavorasse internamente minuta minuta, come un veleno. Il padrone aveva ordinato che si sgozzassero due capretti, e il castrato di un anno, e dei polli, e un tacchino. Insomma voleva fare le cose in grande, senza risparmi, per farsi onore coi suoi amici, e mentre tutte quelle bestie schiamazzavano dal dolore, e i capretti strillavano sotto il coltello, Jeli si sentiva tremare le ginocchia e di tratto in tratto gli pareva che la lana che andava tosando e l'erba in cui le pecore saltellavano avvampassero di sangue. (TN171)

この一節では、語り手は、描写の焦点を、貴族たち、イエーリ、そして彼の雇い主、再

びイエーリへと目まぐるしく移していく。こうして語り手は、最終的に視点をイエーリに据えることによって、この光景をイエーリの内面と同化させていく。このような多面的な描写は、物語外の位相にある語り手にとっては一層容易だと言える。先の例で物語世界内の価値観から語っていた語り手が、ここでは物語世界を総覧できる位相に立っていることは、物語内の集団的で疑似「主観」的な語りと客観的語りの中間に、あるいは両者の揺れの中に本作品の語り手が位置していることを示している。

次に『雌狼』の冒頭を分析する。この短編は、決して美しいとは言えない女性の外見描写から始まる。

彼女は背が高く痩せており、褐色の女にふさわしい硬く豊かな胸だけを持っていた。しかも彼女はもう若くはなかった。彼女の顔は、いつもマラリアにかかっているかのように青ざめており、その青白さの上にこんなに大きな目と、生气に満ちた赤い唇を備えていた。その唇はあなたを食べてしまうのだ。

村では、彼女のことを雌狼と呼んでいた。というのは、彼女は何に対しても決して満ち足りることはなかったからである。野良犬のように一人で、腹をすかせた狼さながら、ふらふらと疑い深気な足取りで彼女が通り過ぎるのをみると、女達は十字を切るのであった。彼女は赤い唇で、瞬く間に女達の息子や夫を骨抜きにできてしまった。そして彼女は、あの悪魔のような目で見つめるだけで、たとえ男たちが聖アグリッピーナ教会の祭壇の前にいたとしても、スカートの後ろに引き連れていくのであった。

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano.

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai — di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina. (TN197)

このように、語り手は、第一段落の「いつもマラリアにかかっているかのように」まで



は物語世界の外側の位相に立ち、従来の作品で見られた客観的な外見の描写を行なう。しかし続いて、「その青白さの上にこんなに大きな目」(su quel pallore due occhi grandi così [傍点筆者])と述べることで読者の想像力に訴えてその眼前に居るかのように描き、さらに続く彼女の「生気に満ちた赤い唇」は彼女の目の前にいる「あなたを食べてしまう」と表現する。こうして本作品の語り手は、物語と読者「あなた」をつなぐ仲介者となると同時に、単に描写するのではなく、読者を物語世界内に誘うように主人公たる女性の容姿を描写する。

第二段落では、彼女のことを、「何に対しても決して満ち足りることはなかったから、村では彼女のことを雌狼と呼んでいた」と、彼女が物語世界でおかれた状況を、そこに住む女たちの主人公に対する評価に従って伝える語り手へと変化する。ここで語り手は物語世界内の位相に移り、村人たち、とくに女性たちの価値観を共有することとなる。ミラノ時代の長編『エロス』ではヴェッレダのあだ名を周囲の評価として示し、彼女の描写に相対的客観性を付与していたが、その評価を導く彼女の言動はあくまで物語世界外に立つ語り手によって描かれていた。しかし本作品では、村人、とりわけ村の女性達の目が捉えた「雌狼」の行為を描くことで、語り手は物語世界外の（つまりは想定される読者の）価値観からではなく、「たとえ男たちが聖アグリッピーナ教会の祭壇の前にいたとしても」と村の日常性を織り交ぜた表現を用いたように、村人達あるいは女性達の価値観から人物を描写するという手法を採るに至っている。こうして、村の価値観を共有した語り手は、次のように語る。

まともな女は歩き回ったりしない九時課と晩鐘の間の時間に、ピーナさん[= 雌狼]は、野原を、小道の焼けつくような小石の上を、広大な畑の乾ききった刈り株の間をさまよっている姿が見られるただ一人の人間だった。それら広大な畑は、熱暑の中、遠く靄のかかったエトナ山のほうへと姿を消し、そこでは空が地平線の上に重くのしかかっていた。

*In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona, la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggravava sull'orizzonte. (TN199)*

出だしの斜体部はことわざなのだが<sup>18)</sup>、語り手は、物語りながら当然のごとくそのこと

わざを叙述に組み込んでいる。ここでも語り手は、物語世界の価値観からの語りを行なっていることが分かる。さらにこの一節の直後に、地の文を復唱するように雌狼の娘婿ナンニがこのことわざを口にする。

「だめだ！九時課と晩鐘の間の時間にまともな女は歩き回ったりしないんだ」ナンニはしゃくりあげて訴えた。

— No! non ne va in volta femmina buona nell'ora fra vespero e nona! —  
singhiozzava Nanni. (TN199)

『エロス』において登場人物の言説を語り手が地の文で反復したのとは逆の語り、ここでは行われている。ナンニの考えを語り手が引き継ぐのではなく、地の文をナンニが反復することによって、このことわざがナンニを含めた村人たちの「雌狼」に対する陰口、評価であることも分かるのである。本作品の語り手は、物語世界内の位相から語る代償として、「客観的」に語り手自身の視点からのみ語るという権利を放棄するよう強いられている。語り手の描写はもはや語り手によるばかりではなく、その描写には避けがたく村人の観点が入り込むのである。

ここまで、『牧童イェーリ』の語り手が物語世界内と物語世界外の二つの位相から語り、『雌狼』の語り手が、その冒頭において物語世界の外から内へと位相を移し、物語世界内の価値観から語ることを見たが、最後に『赤毛の悪童』における語りを考察する。次の一節は、本作品の冒頭である。

マルペーロ（赤毛の悪童）がそう呼ばれていたのは、彼が赤い髪の毛を持っていたからだった。そして、彼が赤い髪の毛をしていたのは、彼が悪賢く、性根の悪い少年だったからである。そんな少年は、ならず者の鑑になるに違いなかった。こんなわけで、赤土の採掘場ではみんなが彼のことをマルペーロと呼んでいた。そして、彼の母親までもが、彼がいつもそんな風と呼ばれるのをきいて、息子の洗礼名をもほとんど忘れてしまっていた。

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo

nome di battesimo. (TN173)

この短編の語り手は、物語の最初から物語世界内の価値観から物語っている。主人公の少年がマルペーロすなわち赤毛の悪童と呼ばれるのは髪の毛が赤いからであり、同時に悪童だから赤い髪の毛をしているという「理由」＝偏見を語り手は何の留保もなく受け入れ、物語を始める。このことから、語り手は、物語世界内の価値観を身に付けた存在であり、かつ物語世界内から語っているという効果を与えることとなる。先に見た短編二作品とは異なり、この作品の語り手は、作品の最初から物語世界内の位相において語っていると言える。物語の当初から物語世界内に立つ語り手は、次の一節に見られるような効果も得ることとなる。この一節は、マルペーロが働いている赤土の採掘場の坑道に、刑務所からの脱走者が身を隠して働きにやってきた場面である。

しかし、いく週も経たないうちに脱走者はあっけらかんと宣言した。こんなモグラみたいなひどい生活にはうんざりだ、それよりも一生刑務所にいるほうが満足だ、だって、比べてみれば牢屋は天国だし、歩いてそこに戻るほうがましなんだから。「じゃあ、どうして採掘場で働くみんなは牢屋に入れてもらわないんだろう？」マルペーロは尋ねた。

「なぜって、みんなお前みたいに赤毛の悪童じゃないからさ」と足の悪い人足は答えた。「だけど心配するな、おまえはそこに行けるだろうさ、それで、そこに骨を埋めることになるさ」

しかし、マルペーロは父親同様に、しかし違う形でだが、採掘場に骨を埋めることになった。あるとき、谷に向かって左にある太い堅穴とつながっていると思われる坑道を探索しなければならなくなった。そしてもしそれが合っていれば、砂を掘り出す人手もちょうど半分で済むはずであった。しかし、そうでないならば、坑道に迷い込んでもう絶対に戻ってこられなくなる危険があった。

Dopo poche settimane però il fuggitivo dichiarò chiaro e tondo che era stanco di quella vitaccia da talpa e piuttosto si contentava di stare in galera tutta la vita, ché la prigione, in confronto, era un paradiso, e preferiva tornarci coi suoi piedi. — Allora perché tutti quelli che lavorano nella cava non si fanno mettere in prigione? — domandò Malpelo.

— Perché non sono *malpelo* come te! — rispose lo sciancato. — Ma non temere, che tu ci andrai e ci lascerai le ossa.

Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo, come suo padre, ma in modo diverso. Una volta si doveva esplorare un passaggio che si riteneva comunicasse col pozzo grande a sinistra, verso la valle, e se la cosa era vera, si sarebbe risparmiata una buona metà di mano d'opera nel cavar fuori la rena. Ma se non era vero c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. (TN188)

ここで、脱走者は、過酷な労働に耐えかねて、刑務所に戻ったほうがましだと言う。語り手が物語内の位相から語るために、この脱走者の言葉は、語り手が採掘場で実際に聞いたかのような効果を有することとなる。

さらに、古株の足の悪い人足がマルペーロに向かって「お前も刑務所に行って、そこに骨を埋めることになるさ」というと、その言葉を実際に聞いたかのような語り手は、「しかし、マルペーロは採掘場に骨を埋めることになった」と、人足の台詞に呼応する語り手地の文での叙述を再開する。このように、物語冒頭から物語世界内の位相にある語り手は、物語の各場面の情景を語り手が目の前で実際に見聞きしたかのように語り、実際そのような効果を与える語りを展開する。ここには、物語世界内の位相に立つだけではなく、その世界の価値観を備え、その世界の一住人として語る存在としての語り手が見出される。さらに、『エロス』で見られた登場人物の言葉を引き継いで地の文を開始するという語りは、表面的な形式は同じではあるが、本作品では冒頭から周到に語り手を物語世界内の位相に据えることで、この地の文がより整合性のある形で提示されていると言える。

しかし、上記一節では、この語り手がマルペーロの行く末を知っていることが明かされている。すなわち、物語内の価値観で語りながらも、この語り手は物語の時間と同時的には存在していないのである。そして、次の一節、作品の結末から、語り手がどのような立場にいるのかが理解されることとなる。

その探索のために送りだされた時、マルペーロはその鉱員のことを思い出した。その鉱員は、何年も前に迷い込み、誰もその声が聞こえないのに、いまだ助けを求めて叫びながら迷い歩いているのだ。しかしマルペーロは何も言わなかった。だがしかし、何か言ったとしてそれが何の役に立つだろうか？彼は父親の残した道具、つるはしや、くわやランプ、パンを詰めたザック、葡萄酒を入れたフィアスコを手にとって行ってしまった。それ以来彼については全く消息がわからなかった

こうしてマルペーロの骨までが失われたのだ。そして採掘場の少年たちは地下坑道で彼のことを話すときには、声をひそめるのだ。というのも、彼らは、マルペーロが

赤い髪と灰色の目をして自分たちの前に現れるのを見るのが怖いからである。

Quando lo mandarono per quella esplorazione si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo; ma non disse nulla. Del resto a che sarebbe giovato? Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, e il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui.

Così si persero persino le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, perché hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi. (TN189)

本作品の最後で現在形により語ることで、本作品の語り手は、この物語が語られている「今」に属していることが明かされる。そして、「今」では少年達が怖がって話す伝説と化したマルペーロの話を、語り手が採掘場の人足として語っていたことが理解される。このように、本作品の語り手は、物語世界の住人としての語り手である<sup>19)</sup>。この一節にある、「だがしかし、何か言ったとしてそれが何の役に立つだろうか？」という台詞は、マルペーロの内なる声であると同時に、過酷な労働に従事しながらも忍従するほかない無名の人足、マルペーロの内心を想像することのできる同様の立場の人足としての語り手の性質を示している。このような台詞に関して、ヴェルガの初期作品において頻繁に見られた全知の語り手による物語への介入は、語り手としての作者自身による介入、あるいは作者とは区別される語り手の介入として現われていたが、本作品においては、物語世界と同位的な語り手によるコメントとして、語り手自体の語りの一部として消化されていると言えよう。

上記考察のとおり、『田舎の生活』所収の短編『グラミーニャの恋人』*L'amanta di Gramigna* において表明された「芸術家の手が完全に目に見えなくなり、[...]そして芸術作品が自ら出来上がった」(la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, [...])*l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé*(TN203)のような作品を目指すヴェルガが採用した没個性的描写の具体的な手法は、とりわけ語り手が物語において採る位相を主要な視点として考察を行なうことにより、一層明快に理解できると思われる。すなわち、語り手に物語世界内の人物達の立場、価値観から語らせること、それによって語り手が物語外の考え方を導入することを阻止すること、これがこの短編集でヴェルガが到達した地点であると言えよう。

『エロス』において客観的描写を確立したヴェルガは、短編集『春、その他短編』にお

いては、いくつかの新しい手法を試みたにせよ、短編小説という実験を行ないやすいジャンルを利用してそれまでに修得した技法を適用したと見るのが妥当であろう。そして、長編『マラヴォリア家の人々』を創作する過程で手法の実験を行なったのが、ここで考察した短編集『田舎の生活』であろうと考えられる。

本章においてなされる『マラヴォリア家の人々』についての考察では、物語世界と同位的な語りを分析するが、同じ手法が『田舎の生活』内の全ての作品で採られたわけではない。『赤毛の悪童』の語り手は、確かにこの長編作品の語り手と同様な位相に立っているし、『雌狼』においても作品冒頭で物語世界の外から内へと移る語り手が見られるが、作品をとおして物語世界内に立ち続けるのは『赤毛の悪童』の語り手のみとなっている。その他の作品では、『白昼夢』の一人称語りを除けば、全て物語世界の外からの語りとなっている。さらに、『牧童イェーリ』では、客観的位相に立つ語り手が物語世界内の人々に語りの機能を一時的に預けるなどの手法が試みられ、同様の手法は『カヴァッレリーア・ルスティカーナ』など他の作品においても見ることができる。こうしてヴェルガはこの短編集において、語り手を異なる位相に置く様々な実験を行なうことにより、それぞれに対応する語りの効果を生み出していき、それを確認したと言える。

また、『田舎の生活』の語り手は概して、客観的で中立的立場に立つ語り手ではなく、語られる「現実」の世界全体の中の、因習的価値観にとらわれたただ一部分に拠って物語っていると見える。語り手の物語世界内への措定や、「中立的」語り手の代わりに物語内の人物に語らせること、そして物語世界の価値観を語り手に負わせることは、『春、その他短編』までに習得した技術をヴェルガが有機的に統一し、再編したことを示している。これが、ここで扱った二つの短編作品集の意義と考えられる。とりわけ、ヴェルガが客観的描写を確立するまでに苦悩した、語り手による物語への介入という問題を、物語世界の価値観を帯びた介入という手段をとおして語り手による語りの中に組み込むことで解消していったことは重要な成果である。すなわち、ヴェルガにとっての没個性とは、語り手による純粋な客観描写を志向するものではなく、語る者自身の客観性をも疑う視点を内包していると言える。『エロス』において一部「相対的」な客観性を試みたヴェルガは、さらにその考えを推し進め、作品全体の語りから絶対的な客観性を排除し、主人公を取り巻く人々の評価をとおして、そして主人公が所属する共同体の価値観から語ることにより、作品に疑似的な客観性を付与することを『田舎の生活』のいくつかの作品で試みたと考えられる。そして、このような試みが、『エロス』に続く長編作品である『マラヴォリア家の人々』の語りへとつながっていくのである。

### 3. 『マラヴォリア家の人々』の語りの多数性的特徴

以上のとおり、短編集でのいくつかの実験を経て、前作長編『エロス』から約6年後に『マラヴォリア家の人々』は出版された。以下では、この『マラヴォリア家の人々』に加え、同じく「敗者たち」の作品である『ドン・ジェズアルド親方』という没个性的手法で創作されたヴェリズモ期の長編二作品の語りに注目する。特に、語り手のあり方を中心に、作者の痕跡の消失と物語の実現のために彼が重視した、主題に対する各部分の関連、及び、描く対象と作者の距離をめぐる考察となる。

#### 3. 1. 『マラヴォリア家の人々』における語りの位相と多数性

『マラヴォリア家の人々』は、全体が会話で構成されているかのような印象を与える作品である。それは、語り手の位相の多様性と自由間接話法の織り成す文体上の技巧の産物である。通常、小説においては語り手と登場人物が設定されている。その語り手は、登場人物とは異なる位相に属した第三者的で透明な存在であったり、登場人物の一人であったりするが、そのような語り手がどのような位相にあらうと、概して安定した語り手と登場人物という構造をとる。しかし、この作品では、語り手がある位相に固定されているというわけではなく、登場人物の集合である集団に位相をずらすような形で現れることが多々ある。この語り手は、ある具体的な登場人物に安定しているわけでもなく、舞台となるトレツァ村の住民が混成した無名性を備えた集団として現れるのである。ルッソは、『マラヴォリア家の人々』には「集団 (il coro)、多数性がいつも舞台上にある」<sup>20)</sup>と評している。この物語の主人公は、疑いなくマラヴォリア家の人々であろうが、しかしながら、物語中には村人達という無名の多数性としての語り手が存在する。このような文体上の特徴を可能にしているのは、舞台がトレツァ村という閉じた共同体であり、その内部での強固な因習性を作品の随所にちりばめることで、村内の人々の生活や感情に集団的な統一性を持たせているからであると考えられる。このような集団的な生を前提とする作品であるからこそ、語り手は自在にその位相をずらしていけると言える。以下では、テキストにしたがって、『マラヴォリア家の人々』における語り手の位相について考察していきたい。

かつてマラヴォリアの一族は、トレツァ村の古道の石ころのように数多くいた。オーニナやアチ・カステッロにまで住んでいて、よくあるようにあだ名から思い浮かべるのとは正反対の、皆気立てがよくて腕のいい漁師であった。 […] 今では、トレ

ツァ村にはントーニ親方のマラヴォリア家が残るのみであった。カリンを植えた家に住み、洗濯場の下浅瀬にもやいである漁船プロヴイデンツァで生計を立てる一家であった。

Un tempo *i Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. [...] Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio [...]. (MV433)

これは『マラヴォリア家の人々』の冒頭である。「トレツァ村の古道の石ころのように」という極めてローカルな比喻によって、舞台がトレツァ村に閉じていくと同時に、語り手がこのような比喻を用いることで、村の生活に根ざした視点から物語を進行させていく端緒となっている<sup>20)</sup>。さらに、「かつて……今では……」という叙述に注目すると、物語の進行する時間を「今」としながら、動詞の時制に関しては、「かつて」に対して直説法大過去 (Un tempo *i Malavoglia* erano stati [...]) を用い、「今」に対しては直説法半過去 (Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni [...]) を用いるという特徴を備えている。物語の進行する「今」に関するこの一節についてデヴォートは、以下のような読みを提示している。

その文体は、「その頃には……残るのみであった」 (allora.... rimanevano) と「今では……残るのみである」 (adesso.... rimangono) と異なる。

このようになるのは、叙述を集団 (il coro) に割り当てることによって、その構造が次のように合理的に解明されるからである。「今では……マラヴォリア家が残るのみである……— その頃には、人々はこのように言っていた。」<sup>22)</sup>

つまり、この「今では……」を合理的に解釈するには、物語進行と同時的な語り手を想定しなければならないということである。デヴォートのように構文自体を変形するまでもなく、同時的な語り手の位相として、物語内の不特定の集団的存在を想定すれば十分であろう。このように、物語はその冒頭から語り手の位相をずらして始まる。「トレツァ村の古道の石ころのように」という比喻は、読む者に物語内のトレツァ村の様相を知っている語り手を想定させる契機となる。こうした村や住人に関するかつての記憶を持ち、物



語の進行する時間においても登場人物達と共に生きる存在として、語り手は物語冒頭で捉えられることとなる。上記の比喻も、このような語り手の性質によって理解されるし、逆に、村の集団的な語り手を意識させる要素の一つになっているとも言える。

この集団的な語り手は、具体的にテキストに表れるわけではなく、この一節におけるように、潜在的な形態で表れる。それゆえ、デヴォートが指摘するように「叙述を集団 (il coro) に割り当てることにより、語り手の位相としての集団を意識させるようなヴェルガの手法に注目すべきである。それは、個々のテキストに具体的に表れるのではなく、村という共同体に存在する関係の緊密な集団を暗示するようなテキストの積み重ねによって把握されるべきものである。

第二章では、ウチワ豆で一儲けしようとするントーニ親方とチポツラ親方達が話している教会前と、村の書記ドン・シルヴェストロ達と話すドン・フランコの薬屋とを舞台として物語が進行するが、次のような場面がある。

彼 [ドン・シルヴェストロ] は彼ら [ドン・フランコと司祭ドン・ジャンマリーア] を互いにけしかけて、雌鶏が鳴くように、アッ!アッ!アッ!と腹が裂けるほど笑っていた。

「ほら、ドン・シルヴェストロが卵を産んでいる」とラ・ロッカの息子が言った。

*Ei li aizzava l'un contro l'altro, e rideva a crepancia con degli Ah! ah! ah! che sembrava una gallina.*

— *Ecco don Silvestro che fa l'uovo, osservò il figlio della Locca. (MV443)*

ラ・ロッカの息子は、教会前でントーニ親方達と話し込んでいたのだが、薬屋のほうから笑い声が聞こえてくるとこのように言う。すでに日は暮れて、あたりは薄暗くなっている。しかし、薬屋のほうからこの笑い声が聞こえると、ントーニ親方達は、まるで見えているかのようにそこで誰が話しているかを把握してしまうのである。また、ドン・シルヴェストロの笑い声を雌鶏になぞらえた地の文が語り手に属する評価を表しているとともに、ラ・ロッカの息子がその台詞の中でその評価を引き継いでいることは、この評価が語り手のみに属するのではなく、村人に流布するものであることを明らかにするとともに、この語り手が村の人物評を知る存在であり、その結果語り手が村の生活に根差した語りを実現していることもこの一節から明らかとなる。この手法は、『エロス』以来の台詞と地の文の継続的叙述を行なう表現方法であり、かつ台詞が物語世界内に立つ語り手の言説たる地

の文を受け継ぐのは『赤毛の悪童』にてヴェルガが試みた手法であることはすでに見たとおりである。そして、この一節の後、しばらくドン・シルヴェストロに対する悪口が続く。このように、距離を隔て、かつ見えていなくとも、他の村人がどこで何をしているか理解してしまうというトレツァ村の村人相互の認識の緊密性こそが、前述した語り手の集団的位相を支える要素である。これは、同じく第二章で、マラヴォリア家の娘メーナについて近所の女達が「メーナさんは姿は見えないけど、音が聞こえる。昼も夜も聖アガタみたいに機織している」(Comare Mena non si vede, ma si sente, e sta al telaio notte e giorno, come Sant'Agata)(MV444) と話す一節についても言える。ここでもメーナの勤勉さを皆が知っていて、家の中から織機の音がすると、彼女が機織に精を出していることを知るのである。皆が皆のことを知っているというこのような条件は、さらに村人の思考や感情の同質性へとつながっていく。

そこで、次の一節を手がかりに、村の一部の認識が村の他の住人へと拡散していく手法を考察したい。

そして、今はもう海も畑も見えなくなっていて、世界にはトレツァ村の他にはないように思えたし、そんな時間にあれらの馬車はどこへ行くのだろうと皆が考えていた。

E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora. (MV442)

これは、教会前のントーニ親方達の会話の場面に挿入された一節である。そして、直前にも、「馬車が道をゆっくりと通っていくのが聞こえていた」(Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri.)(MV442) という表現がある。この場面では、あくまで会話をしているントーニ親方達に馬車の音が聞こえ、上述のように考えるのもントーニ親方達のように思われる。しかし、この「馬車」のエピソードは、家の前でうわさ話をする女達の間を受け継がれ、ロバの荷車引きを営む一人暮らしのアルフィオ・モスカの話題となり、最終的にはモスカを思うメーナの感情に行き着く。その一節の「そしてとぎれとぎれに暗闇に行く幾台かの馬車の音が聞こえていた」(e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio)(MV453) という地の文は、自由間接話法によってメーナの内面に帰せられるのだが、明らかに先ほどの「馬車が道をゆっくりと通っていくのが聞こえていた」というフレーズの反復である。「馬車」のエピソードは、女達のうわさ話

を経た後、メーナの中ではモスカへの恋愛感情も加えられる。このように、「馬車」の音は村人達の中で共有される。「そんな時間にあれらの馬車はどこへ行くのだろうと」考えていたのは、第一には、上記の例の一節が挿入された前後の会話をしているントーニ親方達であろうが、同時に他の村人達とも言えるのである。このように、フレーズの反復によって、ある村人の認識が、他の村人のそれへと展開していく。これは、先に触れた教会前と薬屋という異なる場所に集う人物間に共通の認識が生じるのと同じ現象であり、ここにも語りの位相としての集団性が潜在しているのである<sup>23)</sup>。

フレーズの反復によって、ある描写が異なる人物に伝播していく現象は他にも見られる。ウチワ豆を載せ、息子を舟で送り出して心配するントーニ親方に、教会前で共に話している仲介人のピエディパーペラが「『海がしわ寄せれば冷たい風』ってことわざを知っているだろう」(Lo sapete il proverbio « Mare crespo, vento fresco ».) (MV442) と話しかける。同じく夫を心配するマルツァは近所の女達と話し終え戸口に立っている。

マルツァは晩の一刻を告げる鐘を聞きながら、食卓にテーブル掛けを広げにそそくさと家に入った。女達は少しずつまばらになっていき、村自体が眠りについていくと、海がすぐ近く、道の突き当たりでいびきをかき、まるでベッドで寝返りをうつ人のように、時々息を荒くするのが聞こえていた。ただ向こうの、赤い灯の見える居酒屋だけでは、ばか騒ぎが続いており、毎日お祭り騒ぎのロッコ・スパートゥの大声が聞こえていた。

「ロッコさんは気楽だなあ。」しばらくして窓辺からアルフィオ・モスカが言った。彼はもうそこに誰もいないと思っていた。

Maruzza udendo suonare un'ora di notte era rientrata in casa lesta lesta, per stendere la tovaglia sul deschetto; le comari a poco a poco si erano diradate, e come il paese stesso andava addormentandosi, si udiva il mare che russava lì vicino, in fondo alla straduccia, e ogni tanto sbuffava, come uno che si volti e rivolti pel letto. Soltanto laggiù all'osteria, dove si vedeva il lumicino rosso, continuava il baccano, e si udiva il vociare di Rocco Spatu il quale faceva festa tutti i giorni.

— Compare Rocco ha il cuore contento, disse dopo un pezzetto dalla sua finestra Alfio Mosca, che pareva non ci fosse più nessuno. (MV452)

ここで海の音を聞いているのは、夫を心配するマルツァであると共に、モスカでもあり、また、それぞれの家に戻った村人達でもある。そして、この一節の直後に、誰もいな

いと思っていたモスカに話しかけた、土間に立つメーナでもあろう。思いを寄せるモスカと話し終えた後も土間に立ってントーニ親方を待つメーナにもこの海の音が聞こえている。

「海は道の突き当たりで、ゆっくりといびきをかいていた」(Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio)(MV453) という地の文は、自由間接話法によってメーナの内面に帰せられる。さらに、帰宅してからも心配で土間から空の様子を見るントーニ親方は、星が常よりも強く光るのを見て、ピエディパーペラのことわざに一人で応えるように「海が荒れる！」(« Mare amaro! »)(MV453) とつぶやくのである。また、モスカとは言葉を交わしていないにもかかわらず、居酒屋からロッコの大声が聞こえると、ントーニ親方は「気楽な者はいつも歌う」(« Chi ha il cuore contento sempre canta »)(MV453) と言うのである。

このように、『マラヴォリア家の人々』では、ある単語やフレーズを反復することによって、感情や認識の共鳴を作り出していく。こうして、語りの集団的位相が意識されることになる。このような位相を備える語り手においては、もはや地の文が客観的な描写であるのか、登場人物達の共通の認識であるのかという区別が困難となる。たとえ反復されない描写であろうと、集団的な語り手が意識されることによって、村人達共通の意識であるかのような印象を与えることになるのである。

また、トレツァ村という共同体内の関係の緊密性は、しきりに交わされるうわさ話にも表れる。登場人物たちが何かを知るのは、多くの場合、うわさ話からである。ントーニが徴兵されて村を出発するときに、駅近くの土手に来ているサーラに気づいて、二人が恋人同士だと吹聴したのは、うわさ話の好きなズッピッダである。それを聞いて以来ントーニの母マルツァは、サーラに会うと背を向けるようになる。

そして、マラヴォリア家にとって一大事である、バスティアナッツォやルーカの死、リーアの墮落は具体的に描かれることはない。バスティアナッツォが死んだことを妻マルツァと子供達が知るのは、日が暮れて海の様子を悲嘆にくれて見に行った帰り道に、家の前で近所の者達が手を前に重ねて何も言わずに向かってくるのを見たときである。また、次男ルーカの死を一家が確信するのは、リッサの海戦でイタリア軍が負けて戦艦が沈没したことを除隊した兵士二人がトレツァ村に立ち寄った際に話したことで村に広がったうわさ話からであった。

ントーニの裁判で、憲兵隊長ドン・ミケーレとの仲を持ち出されたリーアは、事実ではないうわさが広がることにいたたまれなくなり、村を飛び出した。その後村では、リーアがドン・ミケーレと一緒にいるために出て行ったといううわさが広がる。それ以前に村を出て村に立ち寄ったアルフィオ・モスカがマラヴォリア家の借家に寄ると、メーナ達にリ

ーアを見たと告げる。そして後日、ヌンツィアータにリーアが娼婦となり身を持ち崩したことを教えるのである。

このように、トレッツァ村においては、出来事は村の中でなされる会話や仕草から「事実」として登場人物に内面化される。それが本当に事実であるかどうかは問題ではなく、村人達に事実であると思われることが重要なのである。そのようなヴェルガの手法は、語りの位相の集団性を条件付ける、村における同質的認識の基盤を不可欠としている。緊密な関係性をトレッツァ村という共同体内に築くことで、上記のような集団的な語りの位相は実現されるのである。その結果、『マラヴォリア家の人々』においては、「村中」(tutto il paese) という表現がたびたび表れることとなる。これは、語りの位相の集団性が顕在化した例と言える。

作品内では、「村中でウチワ豆の商売のことばかりが話されていた」(Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini)(MV440) というような、村中の人々が何かを共通に知っている状況が頻繁に語られる。メーナの結婚話が進んで、婚約の際に彼女の髪を分けて銀の髪どめをはずす役目がピエディパーペラ夫人になったことも「村中で知られた」(si seppe per tutto il paese [che quella domenica comare Grazia Piedipapera andava lei a spartire i capelli della sposa, e a levarle la spadina d'argento])(MV520) のである。また、憲兵隊長ドン・ミケーレがマラヴォリア家のリーア目当てに通りを行き来していたことや、居酒屋のサントウツァと良い仲だったことは「村中が知ってい」(MV627, “[Comare Venera … seguitò a borbottare. — Questa è la verità. Li ho visti io cogli occhi miei, e] lo sa tutto il paese”; MV628-629, “lo sapeva tutto il paese, [la storia della Santuzza con don Michele]”).

同一の認識を持つ「村中」は、さらに、「村中」で同一の行動をとる。マラヴォリア家の漁船プロッヴィデンツァが遭難後、村に曳航されてきた時には、「村中が海岸へと走った」(era corso sulla riva tutto il paese)(MV474) し、ントーニがドン・ミケーレを刺して捕まり、連行される時、そして裁判を受ける時には、「村中が見に行った」(MV624, “tutto il paese era andato a vederlo”; MV626, “Tutto il paese era andato a vedere”.) のである。

トレッツァ村の人々が同一の認識を持ち、同一の行動をとるといった表現は、フレーズの反復やうわさによる「事実」形成などと同様に、村内における人々の関係を緊密にし、その言動を均一なものとする。言動における「村中」の人々の同調は、因習に縛られた閉じた共同体に生きる人々の生の条件と、そこに生きる人々を想定させる語りの集団的位相を明らかにする。トレッツァ村では、絶えず見られ、見る、そして語られ、語る相

互的な関係が存在する。ある出来事がある村人の言動によって、他の村人に伝えられ、村の中における共通の認識となっていく。『マラヴォリア家の人々』における、皆が皆を知っているというこのようなヴェルガの文体を基礎付ける共同体内の認識の緊密性は、語りの位相の集団性を条件付けると言える。その位相は、村人達の関係の網目から生み出されるのである。すべての登場人物は、常に他の人物達の中に置かれ、村人の中に入れられる。登場人物は、多数の人物関係の中で生き、自らもその関係を形成する。その関係の多数性が、語りの位相の重要な一面であると言える。その多数性は、単なる多数性ではなく、トレッツァ村という共同体の中で形成される関係性から生み出される均一性を基盤とした多数性である。

### 3. 2. 『マラヴォリア家の人々』における自由間接話法

以上では、『マラヴォリア家の人々』における語りの集団的位相を意識させる条件を考察した。そこでは、トレッツァ村の人々の言動の同質性が見出された。村の人々の共通性が、無名的な集団性として語りの位相に表れていたのである。さらにこの作品では、語り手は個々の登場人物へも位相を移していく。そしてそれは、ヴェルガ自身の従来の作品においても用いられていた自由間接話法を通じてなされることとなる。以下では、『マラヴォリア家の人々』における自由間接話法、つまり、語りの位相の登場人物の個別的位相への変位について考察したい。

この作品の冒頭において語り手が集団的位相へとずれることはすでに考察したが、これに続く箇所においてマラヴォリア一家を紹介する場面がある。そこでは、語り手が（あるいは集団的位相の語り手が）一家を年長のントーニ親方から紹介し始める。

まず、親指とも言うべき彼 [ントーニ親方] が来る。 […] それから息子のバスティアーノ、あだ名はバスティアナッツォ […] それからラ・ロンガ […] ントーニ […] ルーカ、「長男よりも分別がある」と祖父は繰り返したものだ。メーナ（フィロメーナ）は、いつも機織をしていたので「聖アガタ」というあだ名で、「織機の娘、鶏小屋の雌鶏に、一月のぼら」と世に言うとおりで。アレッシ（アレッシオ）は祖父そっくりの涙垂れ！そして、リーア（ロザリーア）はまだ海のものとも山のものとも分からない。

Prima veniva lui, il dito grosso, [...]; poi suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, [...]. Poi veniva la Longa, [...]: 'Ntoni, [...]; Luca, «che aveva più giudizio del grande»

ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce. (MV433-434)

この紹介の途中でントーニ親方の台詞が挿入され、さらには得意のことわざが出てくると、最後の二人はまるでントーニ親方自身が紹介しているかのような口語調となる。「アレッシは俺そっくりの漬垂れだ！それにリーアはまだまだなんとも分からん」とでも言っているようである。いつの間にかントーニ親方が前面に出てきて彼自身が家族を紹介してしまうような効果がこの場面にはある。ところが、この作品において、ントーニ親方が自由間接話法で語ることはまれである。その意味では、ここで語り手は、集団的位相で一家を紹介しているだけであるとも言いえる。現在形を用いた「世に言うとおおり」は、語り手に帰せられるからである。それにもかかわらず、この一節が村人のいずれかが語っているような効果を有するのは、冒頭における「集団的な」語り手の位相を意識させる語りの影響であると考えられる。すなわち、ここでは前景化した集団的位相が、アレッシとリーアの紹介において直接話法のごとき言葉遣いをしたとも考えられるのである。いずれにせよ、ここで語り手は、物語冒頭同様にその位相を変えている。このような表現に見られる、語り手がどの視点から語っているのかを特定する困難さが、『マラヴォリア家の人々』の語り手の集団的位相を特徴づけていると言えよう。

『マラヴォリア家の人々』で最初の明確な自由間接話法は、次の例であろう。これは、徴兵されたントーニ達の出発を村の人々が見送りにきた駅での場面である。

あの近く、道の土手の上に、仔牛のための草を刈るために、トゥッダおばさんのところのサーラがいた。しかし、ヴェーネラおばさん、つまりはズッピッダが吹聴していた。彼女はントーニ親方のところのントーニを見送るために来たのだ、二人が畑の壁のところで話していたのをこの目で見たのだ、と。その目はうじ虫さえ食べるに違いない目であった。確かにントーニはサーラに手を振って挨拶したし、彼女はというと、列車が動き出すまで鎌を握って見つめていた。

Lì presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera *la Zuppidda* andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi. Certo è che 'Ntoni

salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finché il treno non si mosse. (MV436)

『マラヴォリア家の人々』において自由間接話法で語る大部分は、ツッピッダである。トレッツァ村で人々が同質的な認識を有する際、人々が交わすうわさによる「事実」形成が大きな役割を果たしていることは先に考察した。そのうわさの伝播において中心的役割を果たすのが、このツッピッダであると言える。彼女が語ることの真偽のほどは、さして重要ではない。それが人々の間に知れ渡ること自体がこの物語内の「事実」形成において重要なのである。そのような、閉鎖した小さな共同体において、人々に「あったに違いないような」(come avrebbe dovuto essere)(MV431) こととしてうわさが真実味を帯びることが、この作品の特徴であろう。それにより、物語内の出来事は(疑似的な)現実性を備えていくのである。あたかも目の前で登場人物達の言動が繰り広げられているかのような効果が、自由間接話法によって与えられると言える。その結果として、「確かに」と言うフレーズは、現在形を用いた「Certo è che …」となっている<sup>24)</sup>。

同じくツッピッダが、他の母親達と井戸端会議をしている次のような場面がある。

道端にかたまって、母親達もアルフィオ・モスカのことを話していた。ヴェスパまでもが彼を夫には欲しくないと誓っていた、とツッピッダが言った、というのもヴェスパは立派な土地を持っていたし、もし結婚したいとしても、ロバ引きの荷車しか持っていない男を選びはしないからだった。ことわざにも「荷車は棺」と言う。彼女は、自分の伯父のカンパーナ・ディ・レーニョに目をつけた、ずる賢い女だ！

Le mamme, in crocchio nella strada, discorrevano anch'esse di Alfio Mosca, che fino la Vespa giurava di non averlo voluto per marito, diceva la Zuppidda, perché la Vespa aveva la sua brava chiusa, e se voleva maritarsi non prendeva uno il quale non possedeva altro che un carro da asino: «carro, cataletto» dice il proverbio. Ella ha gettato gli occhi su di suo zio Campana di legno, la furbaccia! (MV447-448)

ここでも先の例と同様に、中途まで語り手が間接話法によって語っていたところに、ツッピッダによる自由間接話法が割り込んでいる。そして、現在形「dice il proverbio」あるいは近過去形「Ella ha gettato gli occhi」が使われることも共通している。この場面ではマラヴォリア一家の妻マルツァその他もいるのであるが、自由間接話法によって前景化されるのはツッピッダである。直接話法でそれぞれの母親が語るよりも、うわさ好きのツッ



ピッダ一人がこのように話すことによって、このうわさは真実味を帯びるとも考えられ、または、うわさ話であることを強調しているようにも思われる。以上のヅッピーダによる話は、いずれも後に事実であることが明らかにされる。ナポリのントーニから届いた写真を一人隠れて見るサーラが描かれ、またヴェスパは叔父と実際に結婚するからである。しかし、物語終盤の、マラヴォリア一家の末娘リーアが村を飛び出す原因となった憲兵隊長ドン・ミケーレとの関係は、ヅッピーダが推測した作り話である。しかし、「村中が知って」いるこの話も真偽とは別に、皆が知っているということで村においては「真実」となる。このように、ヅッピーダは、トレツァ村における共通認識の形成に対して重要な役割を果たすのだが、それは、語り手の地の文における描写の際に登場人物が前景化する自由間接話法による効果に多くを負っていると言えよう。

ヅッピーダと同様に、自由間接話法を多用される人物に、マラヴォリア一家にウチワ豆を買うために信用貸しをした高利貸しクロチフィツソがいる。彼については、次のように、一家に貸した金について語る時に自由間接話法を適用されることが多い。

今回は、マラヴォリア一家はそこに、棺の前にひざまづいてすわっており、ぼろぼろ泣いて床を洗い流していた。まるで死者がウチワ豆を首にかけて本当にその四枚の板の中にいるかのように。そのウチワ豆は、クロチフィツソおじさんが彼 [ントーニ親方] に信用貸しで与えたものだった。それというのもントーニ親方を常に紳士だと知っていたからだった。しかし、バスティアナツォが溺れ死んだと言い訳して、やつらが [俺の] ものを騙し取ろうというなら、キリスト様から騙し取ることになる、神様に誓って！だって、あれは御聖体のように神聖な信用貸しで、あの 500 リラは十字架にかけられたイエス様の足元に捧げたものなのだから。ところが、畜生！ントーニ親方は刑務所送りだ！トレツァ村にだって法律はあるんだ！

Stavolta i Malavoglia erano là, seduti sulle calcagna davanti al cataletto, e lavavano il pavimento dal gran piangere, come se il morto fosse davvero fra quelle quattro tavole, coi suoi lupini al collo, che lo zio Crocifisso gli aveva dati a credenza, perché aveva sempre conosciuto padron 'Ntoni per galantuomo; ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio! ché quello era un credito sacrosanto come l'ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso; ma santo diavolone! padron 'Ntoni sarebbe andato in galera! La legge c'era anche a Trezza!

(MV460-461)

これは、一家の漁船にウチワ豆を載せたまま水死したバスティアナツォの葬儀の場面である。ここで、クロチフィツソは何よりも自分が貸し付けた金のことを心配している。バスティアナツォが死んだことで村人達が貸付のことを忘れないように必死になるクロチフィツソの姿が描かれているのである。この例にあるように、クロチフィツソの台詞に自由間接話法が用いられるのは、主に借金を返さないトローニ親方に向けられるときである。他の箇所においても、一家に貸し付けた金銭をはじめ、自らの財産に対する滑稽なまでのクロチフィツソの執着が、自由間接話法によって描き出されている。彼はいつも他人が自分の財産を奪おうとしていると嘆くのであるが、しかし、自由間接話法が用いられるとき、その話題は殆ど一家への借金に帰結してしまう。

次の場面で、クロチフィツソは、自分が狙っている姪ヴェスパの土地を横取りしようとしているとして、姪の前でロバ引きのアルフィオ・モスカに悪態をつく。

「きっと今度は私にやきもち焼いているのよ！」とヴェスパは叫んだ。

「確かに妬いているさ！」とクロチフィツソは叫んだ、獣のように妬いているさ、そして、アルフィオ・モスカの骨をへし折ってくれるなら5リラだって払いたいくらいだ。

しかし彼はそうしなかった、と言うのも、自分は神を畏れるキリスト教徒だし、今日では紳士たる者はだまされるからで、だって、誠意なんてものは馬鹿正直者の通りで見られるだけだし、その通りじゃ首をくくる縄を売ってやがる。その証拠に俺はマラヴォリアの家の前を何度も行ったり来たりすることになってるんだぞ。

— Sta a vedere che ora mi fate il geloso! esclamò la Vespa.

— Sicuro che son geloso! esclamò lo zio Crocifisso, geloso come una bestia! e voleva pagar cinque lire per fargli rompere le ossa ad Alfio Mosca.

Ma lui non lo faceva perché era un cristiano col timore di Dio, e al giorno d'oggi chi è galantuomo è gabbato, ché la buona fede sta di casa in via dei minchioni, dove si vende la corda per impiccarsi, la prova era che aveva un bel passare e ripassare davanti la casa dei Malavoglia, [...]. (MV470)

クロチフィツソは初めモスカの悪口を言っていたのであるが、ここにおいても彼の話題はマラヴォリア一家への借金に帰着する。このように、彼の台詞に用いられる自由間接話法では、一家の借金が強調されることとなる。彼が一家の借金について口にするのは、村

の人々が一家に同情的であると共に、高利貸しの彼を良く思っていないからである。それゆえ、クロチフィッツは借金を返済させるために、自分に道理があると借金の件を繰り返す口にするのである。そして、ついに一計を案じた彼は、ピエディパーペラに表向き債権を渡したことにして、皆に嫌われている自分ではなくピエディパーペラに借金を返すようにマラヴォリア一家に仕向けるのである。そして、一家は家をピエディパーペラに明け渡すことになる。

この物語が、トレッツァ村という皆が皆を知っている小さく閉じた共同体において、マラヴォリア一家が他の村人達との借金等の関係の中で没落していく様を描いているのだとすれば、その関係を描くために一家の周囲の人々が一家を含む関係をうわさ等で形成していくのは妥当である。こうして、自由間接話法の多くは、村の人々の関係をうわさ話で形成していく原動力となるズッピッダと、一家への貸付を何とか回収しようと一家に同情しがちな人々に自らの正当性を主張するクロチフィッツに帰せられているのである。この物語において重要な要素である、村人達と一家の関係、あるいは村内の「事実」形成、そして、一家の借金に焦点をあてるために、特にこの二人の台詞を強調しようとして、ヴェルガは自由間接話法を意識的にこの二人に多用していると考えられる。他の村人たちに増してこの二人に自由間接話法が用いられているのはこのためだと考えられる。

先に述べたようにマラヴォリア家の家族については、自由間接話法が用いられることは数少ない。次の例は、数少ないメーナに用いられた自由間接話法である。

星はまるで火がついたようにより強く瞬いており、オリオン座は聖アンドレーアのように腕を交差させて、岩場の上にきらめいていた。海は、道の突き当たりで静かにいびきをかき、間をおいていくつかの馬車の音が聞こえていた。馬車は、小石の上を跳ねながら暗がりを進み、世の中を回っていた。世の中はあまりに大きくて、もし人が昼も夜も休みなく歩いたとしても、決してたどり着くことはないものだ、けどこんな時間に世の中に行く人たちがいる、そんな人たちは、アルフィオさんのことも、海に行くプロヴィデンツァのことも、死者の祭りのことも知らない。— メーナは、祖父を待ちながら、土間に立ってこんな風に考えていた。

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e *i tre re* scintillavano sui *fariglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non

arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; — così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno. (MV453)

上述したように、この一節では馬車のモチーフの反復が、モスカへの思いに収斂される。この一節は、それゆえ、ツッピッダやクロチフィッソの自由間接話法とは性格が異なっている。二人の自由間接話法は、マラヴォリア家を取り巻く状況を強調するものであった。しかし、この一節は、第一に地の文の、つまりは語り手の風景描写であり、第二にメーナの内面である。語り手から登場人物の位相への変移という点でこの一節が先の二人のものと共通しているとしても、この一節がマラヴォリア一家の状況に何らかの影響を与えるわけではない。ここで語られているのはあくまでメーナの内面だからである。そのように考えると、ここで重要なのは、海の音と世の中を行く馬車の音というフレーズの反復が、他の登場人物たちをめぐってメーナに帰結し、モスカへの思いへと収斂する過程そのものである。他の箇所においてもメーナとモスカの恋心は描かれているのであるが、ここでそれが自由間接話法によって描かれるのは、語り手のトレッツァ村の住人と同じ位相における語りと、そのような位相そのものの強調に重点が置かれていると考えられる。語り手が登場人物と同じ立場で物語り、登場人物個々の位相とも同化して内面をも物語るという『マラヴォリア家の人々』の語り手の特徴が、この一節において顕著に現れていると言えよう<sup>25)</sup>。

先に述べたように、マラヴォリア家の家族一人ひとりの台詞に自由間接話法で焦点があてられることは少ない。しかし、例外は、物語後半のントーニである。彼は、物語の途中まで自由間接話法で語ることはないが、十二章と十三章において自由間接話法が使われることになる。これは、彼が村を出て無一文で戻り、マラヴォリア一家から離れ、墮落した生活を送り、密輸に手を染めていく過程と対応している。

俺は、何もしたくないんだ！ 船や家の何が俺に大事だっていうんだ？ 後にはまた不漁が、またコレラが、また不幸がやってきて、家も船も食われて、また蟻みたいに [せこせこ働くことを] 繰り返すことになるんだ。いいざまだ！

Nulla voleva fare, lui! Che gliene importava della barca e della casa? Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guajo, e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. Bella cosa! (MV588)

ントーニが村を離れている間に、マラヴォリア一家は漁船も手放していた。無一文で村に帰り、居酒屋に入り浸るようになったントーニは、ントーニ親方に諭されるとこのように言い返すのだった。いくら働いても生活が良くなならないことに元来不満を持っていたントーニは、この頃から一層厭世的な言動を繰り返すようになる。そして、そのような言動に自由間接話法が用いられるのである。ントーニは寝起きこそ一家と共にするものの、すでに生活は破綻し、徐々に一家から脱落していく過程にある。自由間接話法が一家以外の登場人物に多用されていることを考えると、ントーニに対する自由間接話法の使用が彼のマラヴォリア家からの乖離を表しているとも言える。そのため、「すべて知っている兄弟達は、まるで彼がよそ者であるか、あるいは彼のことを怖がっているように、彼がやって来る物音が聞こえるやいなや隅に隠れた」(I fratelli, che sapevano tutto, si rincantucciavano, appena lo sentivano venire, come ei fosse un estraneo, quasi avessero paura di lui)(MV593) のである。そしてついにントーニは、居酒屋に居候するようになり、憲兵隊長のドン・ミケーレを良く思わないようになる。密輸に手を出すようになったントーニを引き止めるようにドン・ミケーレから忠告されたメーナに次のように言うのである。

つまりは、ドン・ミケーレなんか、やつの制服制帽 [をいいことに振りかざす権力] なんか怖くない。貧乏人の血を吸い取るためにいい金もらってやがる。立派なこった！

Alla fin fine egli non aveva paura di don Michele e dei suoi galloni, che era ben pagato per succhiare il sangue del povero. Bella cosa! (MV605)

密輸に手を出すようになったントーニは、取締りのドン・ミケーレとの仲を悪くしていた。そして後に、居酒屋の女主人サントウツァがドン・ミケーレとよりを戻してントーニを居酒屋から追い出すと、ントーニはドン・ミケーレとの仲を一層悪化させる。ついには居酒屋で大喧嘩をし、十四章の密輸現場での刺傷事件へとつながっていくのである。家族から離れたントーニに自由間接話法を多用し、物語後半の一大事であるドン・ミケーレの刺傷へと至る要所で、彼の台詞に自由間接話法が用いられていることが分かる。

これらのントーニの台詞は、メーナの内省的な自由間接話法とは異なっている。というのは、ントーニの台詞は、マラヴォリア一家に影響を与えるものであり、また彼が実質的に一家から離れてしまっているからである。その意味では、ツッピッダやクロチフィツと同様に、ントーニの自由間接話法においても、マラヴォリア家以外の登場人物の一家に関する台詞に自由間接話法を用いて、その内容を強調するという意味合いが大きいと言える。

以上のように、『マラヴォリア家の人々』における自由間接話法は、一家以外の登場人物による、一家にかかわる内容を持つ台詞において、多用されていると考えられる。語り手は、語りの集団的位相と共に、マラヴォリア家の運命を村人達の視点から個別的な位相においても物語っているのである。集団的位相が多くの場合、潜在的な表現で示されているのに対し、個別的な位相での自由間接話法は、必ず登場人物の個々の台詞を強調することとなる。それゆえに、物語上重要な要素であるうわさや借金の話題がこの手法によって語られているのである。

#### 4. 『ドン・ジェズアルド親方』の語りの単数性

##### 4. 1. 『ドン・ジェズアルド親方』における語りの位相

『マラヴォリア家の人々』とは異なり、『ドン・ジェズアルド親方』においては、語り手の集団的な位相を想定させるような描写は見られない。あくまで、語る対象たる登場人物等を見渡す位置に立つ第三者としての語り手が、この物語を語るだけである。ジェズアルドは家族とさえ互いに理解し合い、感情的に深く結びついた関係を持たない。それどころか、彼の家族の者達は、他の村人達と同様に、彼と対立した存在として描かれている。そのため、同質性を基礎とする集団的な位相がこの作品では想定できないこととなる。ジェズアルドは、反乱を起こす村人達や、ビアンカとの結婚で受け入れられるはずの村の貴族達からも疎まれ、対立する。彼らがジェズアルドに好意的に行動する時も、それはジェズアルドと利害関係が一致した時か、あるいは、何かを企んでいる時である。物語の焦点はジェズアルド一人の成り行き、そして、彼と他の登場人物との緊張をはらんだ関係であると言える。そのような人物間には、言動における同調的な関係を伴う描写をなすことは困難となる。このために、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手は、集団的な位相をとることはなく、第三者的な位相をとると考えられる<sup>26)</sup>。

『ドン・ジェズアルド親方』の語り手の位相は、物語に対して外部的である。それは、物語の構成にも表れている。第一部の中途までジェズアルドは物語の前面には出てこない。地震とトラーオ家の火事を描く第一章、ビアンカ・トラーオと息子ニニの結婚を望まないルビエーラ男爵夫人が、ニニを妹の部屋で見つけたトラーオ家の長男ディエーゴをあしらう第二章では、ジェズアルドは脇役である。そして、聖グレゴリオ・マーニョ祭に村の貴族ズガンチ家に集まった貴族達と共に招かれたジェズアルドをビアンカに引き合わせ、結婚の話を持ちかけられる第三章になって初めて彼に焦点が当たり、第四章で彼が自分の請け負った工事現場や自分の農地を見回ることによって彼は主人公となる。しかしその後も、

語り手はジェズアルドの視線そのもので語り続けるわけではなく、ニニ・ルビエーラに、反乱を起こした村人達に、そしてコレラを避けて近郊マンガラヴィーテに家族で避難したジェズアルドの娘イザベッラに焦点をあてることもある。とはいえ、語り手のそのような位相は、登場人物達の視線に同化することはない。語る角度と対象を変えながらも、語り手は、物語と登場人物とは距離を保ち続けるのである。その距離感は、語り手が語らない部分が存在することにも表れている。火事の現場でトラオ家のディエーゴ達が妹ピアンカの部屋でニニを見つけたことは具体的に描写されず、翌日ディエーゴがニニの母を訪ねることによって推測されるだけである。また、ジェズアルドの娘イザベッラがコッラード・ラ・グルナと恋仲になり、父に禁止された後にも会い続けたことも、彼女が父の死の直前まで抱き続けた感情も具体的に描写されることはない。語り手は物語について、ただ語り手から見える箇所だけ語り、陰に隠れて見えない部分については語らない、といった様相をもつ。

以下では『ドン・ジェズアルド親方』の語りの位相をテキストに従い考察していくが、その冒頭から『マラヴォリア家の人々』とは異なる描写がなされている。

聖ジョヴァンニ教会では夜明けのミサの鐘がなっていた。しかし村はまだぐっすり  
と眠っていた。というのは、三日間雨が降っていて、種をまいた畑は脚の真ん中まで  
沈み込むほどであったからである。突然、静寂の中に、ガラガラと崩れる音が聞こえ、  
続いて、助けを呼ぶ聖アガタ教会のかん高い鐘が響き、扉と窓がバタバタと鳴り、人々  
が着の身着のまま外に逃げ出て、叫んでいた。

Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora  
della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a  
mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinìo, la campanella  
squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la  
gente che scappava fuori in camicia, gridando. (MdG339)

地震とそれに続くトラオ家の火事で始まる本作品の冒頭の描写は、語り手が舞台のヴィッツィーニ村の人々と同じと視点ではなされていない。まるで近隣の村を含めた光景を  
高みから概観するかのような視点で描写されているのである。そしてこの冒頭の語り手の  
視線は、上記の高みから村の細部へと下っていくのである。物語内の出来事を冷静に物語  
るこのような立場は、『マラヴォリア家の人々』序文でヴェルガが「真摯で感情を差し挟  
まない研究 (lo studio sincero e spassionato)」(MV429) として、「闘争の戦場外に一瞬で

も抜け出て (tirarsi un istante fuori del campo della lotta)」(MV431) 光景を描くという自覚に対応していると言える。

その一方で、『マラヴォリア家の人々』において見られたような語り手の物語世界への同化が完全に消えたわけではない。それは、村の教会である聖ジョヴァンニという固有名詞で物語が始まることや、ヴィッツィーニ村を「il paesetto (=小村<paese)」と縮小（あるいは親愛辞でもあるだろう）を表す接尾辞を添えて表現することに表われている。それらは、物語世界に属する者にとってはすぐさま理解できる表現として存在するのであり、物語の現前性を支えていると言える<sup>27)</sup>。

それゆえ、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手は、物語が「現実の出来事の刻印」<sup>28)</sup>であるかのような表現を用いつつ、完全な客観的立場とは異なる視点で物語り始めているのである。そのことを踏まえた上で、本作品の語り手は、『マラヴォリア家の人々』のそれと比較するならば、より客観的な位相に立っていると言える。語り手は、登場人物達の生活と同質的な位相から語るのではなく、第三者として外部から語るのである。

ヴィッツィーニ村の没落貴族トラオ家の屋敷の火事の場面において、第三者としての語り手は次のように物語る。

しかし、誰も揺れる階段を思い切って上って行こうとはしなかった。その家は真のあばら家であった。壁は壊れ、漆くいがはがれ、腐食していた。ひび割れが庇の蛇腹から地面まで走っていた。窓は蝶番が外れ、ガラスがなかった。ぼろぼろの紋章は角が欠けて、扉の上の、錆びた鉤にぶら下がっていた。ドン・ジェズアルド親方はまず最初に、中庭に積まれたあの材木すべてを広場に放り出したいと思っていた。

Ma nessuno osava avventurarsi su per la scala che traballava. Una vera bicocca quella casa: i muri rotti, scalcinati, corrosi; delle fenditure che scendevano dal cornicione sino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta. Mastro-don Gesualdo voleva prima buttar fuori sulla piazza tutta quella legna accatastata nel cortile. (MdG341)

ここでも、語り手と物語世界との距離感が見られる。細部を淡々と描くことによって、語り手は騒然となった村人達とは一線を画しているといえる。屋敷が「あばら家」であることは、集団的位相における村人共通の認識ではなく、あくまで語り手の認識である。それが語り手の独断的な判断ではないことを示すために、壊れた壁やひび割れ等の細部を語



っている。また、この視点がこの一節だけではジェズアルドのものとも捉えることができるが、しかし、ジェズアルドが初めて登場する際には「屋敷が燃えてるんだ、分かるか？ 地区全体に火がまわったら！ ああ、俺は隣に家があるんだ！」(— *Brucia il palazzo, capite? se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio!*)(MdG340) と叫んでおり、じっくりと屋敷を見る余裕はないと考えられる。このように、語り手は主人公のジェズアルドとも同一化することはなく、語りの位相が移行することはない。つまり、語り手の視点が、物語を見渡す視点に安定していると言える。

しかしながら、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手が一貫してそのような位相に固定されているわけではない。次の一節は第二部第一章において、代々ザッコ男爵家が落札してきた土地の入札でジェズアルドが落札してしまい、様子を見に来た村人達が騒然とする場面である。

人々は、ドン・ジェズアルド親方が通り過ぎるのを見ようと出入口に顔を出していた。

[...] 一杯の水のように冷静に、あのドン・ジェズアルド親方は家へと去っていった、手をポケットに入れて... ポケットの中にあいつは、頭の毛の数以上の金を持っているんだ！そして、村一番の貴族達に厄介をかけているんだ！

*La gente si affacciava sugli usci, per veder passare mastro-don Gesualdo.*

[...] — *Fresco come un bicchier d'acqua, quel mastro-don Gesualdo che se ne andava a casa, colle mani in tasca... In tasca aveva più denari che capelli in testa! e dava da fare ai primi signori del paese!* (MdG453)

この一節において、語り手は集団的な位相で語っているように思われる。しかし、この人々は、まさにこの入札の様子を見物しに来た村人達（あるいは居合わせた貴族達も含まれるかもしれない）であり、特定の集団であると言える。すなわち、単に自由間接話法によるその台詞の話者が複数であるだけだと考えられるのである。それゆえ、このような自由間接話法によってある集団の台詞を強調する位相は、村人達の認識や感情が拡散していくような『マラヴォリア家の人々』の集団的位相とは性質を異にすると言える。他方、少なくともこの一節の自由間接話法は、『マラヴォリア家の人々』において一家の村内での関係と立場を示唆し、あるいは決定するために一家以外の者に使用されたのと同様に、ジェズアルドの村人達との関係を強調するために用いられているという一面もあると考えられる。

同様に、特定の集団に対して自由間接話法を用いることは他の箇所にも見られる。

他の者たちは口々に言った。－ これでトラオ家は再興するぞ。神の思し召しだ。母方の家で生まれるのを望んだのはこの赤ん坊自身なんだ。

**Gli altri facevano coro. — Ecco che risorgeva casa Trao. Voleri di Dio. Quella bambina stessa che aveva voluto nascere nella casa materna. (MdG503)**

ここでは、ジェズアルドとビアンカの娘イザベッラの洗礼のためトラオ家の屋敷に集まった貴族達に対して、自由間接話法が用いられている。先ほどの例と同様に、ある特定の集団に対して自由間接話法が用いられており、台詞はこの場面から他の登場人物たちに拡散していくことはなく、この場限りのものである。

『マラヴォリア家の人々』においては、語りの位相の一つに集団的な位相が想定されていたために、たとえ地の文やある人物の台詞であろうと、トレツァ村の人々に知れ渡るかのような効果が生じると言える。逆に、『ドン・ジェズアルド親方』においては、たとえ不特定複数の登場人物の台詞があるとしても、その台詞の内容は他の登場人物達の認識に拡散しないために、語り手には集団的位相はなく、かつ語り手の位相がずれることもないと言える。このような語り手の安定性が、『ドン・ジェズアルド親方』における語りの特徴である。

そのような安定性は、『マラヴォリア家の人々』にあっては登場人物のいずれか（あるいは村人達の集合）に帰せられると想定されるあいまいな物語への介入を、『ドン・ジェズアルド親方』では語り手のものとする。それを次の例で考察したい。ジェズアルドが工事を請け負った村の橋が崩落したと知らされた時の、ジェズアルドの姉の様子である。

「あなたのせいよ！ 言ったでしょう！ 私達向きの仕事じゃないって！」 姉は着の身着のまままくし立てていた。逆立った髪で、怒りそのものだ！

**— Colpa vostra! Ve l'avevo detto! Non sono imprese per noialtri! — sbraitava la sorella in camicia, coi capelli arruffati, una furia tale e quale! (MdG399)**

この自由間接話法のように見える台詞 (*una furia tale e quale!*) は登場人物の誰にも帰せられることはない。それゆえ、この台詞あるいは物語への介入は語り手に帰すると考えられる。よって、上述した語り手の安定性が常に固定したものであるとは言えないであろうし、常に冷静に外部から語るものとして語り手が存在するわけでもないことが分かる。この一節において前景化した語り手も、作品冒頭で物語世界に属する人々によって理解さ

れる語彙を用いて物語世界に隣接した語り手の立場と同様に、一時だけ物語世界内の舞台に立っていると考えられる。この語り手は、登場人物達に同情したり、同化したりするのではなく、通常はあくまで語り手として外部からの視点から、しかしながら時には物語世界の中から、語るのである。それゆえ、この語り手は、常に安定した視点から語るという意味ではなく、作品世界の登場人物達の集団的位相を持たないという意味において、第三者であると言える。

そのように考えると、次の一節の語り手の前景化も、やはり第三者的位相に基づくものとみなしうる。

それから、彼[ルーピ司祭]にはドン・ディエーゴ・トラオが彼らのもくろみを聞いているように思われたので、(というのは、部屋着の身をこわばらせ、いとこのルビエーラ夫人と話すときを待っていたからである。しかし、その不憫な男は頭の中は全く別のことで一杯だったのだ!) 司祭はすぐに話を変えたのだった。

Poscia, sembrandogli che don Diego Trao stesse ad ascoltare i loro progetti, perché costui aspettava il momento di parlare alla cugina Rubiera, impresciuttito nella sua palandrana, e aveva tutt'altro per la testa il poveraccio! il canonico cambiò subito discorso. (MdG351-352)

これは、火事にあったトラオ家の長兄ディエーゴが、妹の部屋にいるところを見つけたニニのことについて、ニニの母ルビエーラ男爵夫人に相談に来た場面である。この「不憫な男[…]! (il poveraccio!)」という表現も登場人物の内面に帰せられない。『マラヴォリア家の人々』の地の文に「かわいそうに(povero/a とその派生語)」という表現があれば、それは村人達がその人物に同情しているかのような親密な感情の共有という効果を持つのだが、『ドン・ジェズアルド親方』のそれは、ただ語り手による描写であるに過ぎない。この一節がある第一部第二章の冒頭において、すでに語り手が、「脂じみた帽子と大変な安物の部屋着を身につけ」(col cappello bisunto e la palandrana delle grandi occasioni) (MdG347) 屋敷から出てきたディエーゴを「不憫な男(il poveraccio)」と代名していることを考えれば、ここでの「il poveraccio!」という描写はそれほど唐突なものではないと言える。それゆえ、この表現には感嘆符が付されているにもかかわらず、語り手による感情的な同一化の効果は見られない。その意味で、ここでの語り手は、物語世界の中にも冷静的な第三者的位相にあると考えられる<sup>29)</sup>。

#### 4. 2. 『ドン・ジェズアルド親方』における自由間接話法

以上では、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手が、登場人物の集団的位相を備えておらず、常に第三者的な語り手として存在し、その位置を通常は物語の外部に、そして時に物語世界の中に置くことを考察した。以下では、『ドン・ジェズアルド親方』における登場人物個人に適用された自由間接話法を考察したい。この作品では、上述の語り手の前景化を除けば、自由間接話法は主に主人公であるジェズアルドに対して用いられる<sup>30)</sup>。すでに述べたように、本作品の語り手は集団的位相を持たない。集団的位相を欠く物語にあっては、ある登場人物の言葉が村の中で拡散していくこともなく、また、その必要もない。『マラヴォリア家の人々』と比較するならば、うわさという要素が不要であると言える。この物語の焦点がジェズアルド一人であることを考慮すれば、台詞の強調を必要とするのは主にジェズアルドになるであろう。

次の例は、請負工事の橋が崩落して村に納めた保証金が無駄になることを恐れたジェズアルドが、ビアンカと彼を結婚させようと画策している村の有力者、ルーピ司祭のもとを訪ねていった場面の一節である。

ドン・ジェズアルドは自分の不幸を語りながら打ち明け始めた。父は、常に自分が家長だと示すために、財産を使い果たした後も、自分のやり方を通すと言ってきかなかったんだ... 私は二度も彼に漆くいを焼く窯を買い戻さなくちゃいけなかったんだ！

Don Gesualdo cominciò subito a sfogarsi narrando i suoi guai: il padre che si ostinava a fare di testa sua, per mostrare ch'era sempre lui il capo, dopo aver dato fondo al patrimonio... Gli era toccato ricomprargliela due volte la fornace del gesso!  
(MdG405)

保証金が村に没収されないように有力者にとりなしてもらおうと企むジェズアルドは、ルーピに自分のこれまでの苦労を語り同情を引こうとする。しかし、ルーピは、彼をビアンカと結婚させたいと考えているので、この話には同情せず、ジェズアルドの狙いの保証金を守ることと引き換えに、結婚の話をジェズアルドに承諾させたいと考えている。そのためルーピは話を殆ど聞いておらず、ジェズアルドは「あなたがお聞きにならないなら、私がお話ししても無駄ですね！」(—Se non mi date retta, vossignoria, è inutile che parli!)(MdG406) と気を引こうとする。しかし、ジェズアルドがなぜ自分を訪ねてきたのか見抜いているルーピは、「要するに保証金を守るのが大事ということだね？」(In conclusione si tratta di salvare la cauzione, non è così?)(MdG406) とジェズアルドにとっての本題を

持ち出し、ジェズアルドは面食らってしまう。ここで注目すべきは、ジェズアルドの打ち明け話にルーピは全く耳を貸していない点である。地道に財産を蓄えそれを守っていくというジェズアルドの価値観は、ルーピをはじめ他の貴族達にとっては何の意味もないことである。この物語の中で描かれているのは、村の貴族達の側から見れば、貴族の世界の中で起きた問題をいかに上手く解決していくかということである。それゆえ、ルーピにとって、橋の崩落はビアンカの結婚という問題を処理する絶好の機会になったのである。

ジェズアルド以外の人物達の都合によって無視されることで、先のジェズアルドの自由間接話法による吐露は殆ど独白に近いと言える。彼の話を書くよりも、逆境をいかに自分達のために利用するかを考えるルーピによって、ジェズアルドの台詞は彼の状況の孤独さとむなしさを明らかにする。なぜなら、誰も彼の価値観にも苦勞にも同情しないからである。このことは、自由間接話法を適用されたジェズアルドの台詞が他の人物にあまり向けられていないことと密接に関係している。ジェズアルドに自由間接話法が用いられる場合、その多くは彼の内省になる。次の二つの例はいずれもジェズアルドの内なる声である。

しかし彼は眠くなかった。心がほっとするのを感じていた。彼にたくさんの心地よい思い出がよみがえってきた。あの倉庫を建てる前には、肩に担いで石材を運んだんだ！そして、あれらのもの全部を手に入れる前には、何日もパンを口にすることなく過ごしたんだ！

**Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! (MdG393)**

それから彼は、世の誰もが自分の利益を求めて自らの道を進んで行くのだと考えていた。このように自分は父に対してしたし、娘もこのようにしていた。こうあるべきなのだ。

**Poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere. (MdG514)**

前者は愛人ディオダータのもとの、後者は寄宿学校に入った娘イザベッラとの面会時の、ジェズアルドの内省である。前者の例においては、一日中自分の土地や工事現場を見回ったジェズアルドが、最後に自分の農場にいる愛人を訪ね、夜が更けた後、これまでの

苦勞を思い返している。後にビアンカとの結婚を経て、ジェズアルドの人生は精神的苦痛に満ちていくのであるが、この時点ではまだそれまでの苦勞も心地よいものとして思い出されている。後者の例は、父親が貴族ではないことを理由に周りの子女達から嘲笑されるために少しずつ父から心が離れていく娘に、ジェズアルドが諦念を抱き始める場面である。この後イザベッラはジェズアルドの意に沿わない行動を繰り返すようになり、にもかかわらずジェズアルドは娘が自分から離れていくことを覚悟しながらも苦勞のないように様々な物を与え続ける。

いずれの例もジェズアルドの内面であり、誰かが聞いているわけではない。しかし、前者においてはディオダータ、後者はイザベッラを前にしている。しかし、ジェズアルドはこれらの台詞を口にしない。まるで、彼の言う事には誰も聞く耳を持たないことを自覚しているかのようである。これらの内面の声には、ジェズアルドの自身の価値観への執着と他者へのあきらめの両者が共存していると考えられる。この物語におけるジェズアルドの孤独と他者からの疎外が、ここに見る彼の自由間接話法による内省に顕著に表れているとも言える。

このように、語り手は、集団的位相にずれないのと同様に、自由間接話法においても登場人物個々に制限なく位相をずらすことはなく、その多くは主人公のジェズアルドに対してであることが分かる。確かに他の登場人物に対しても自由間接話法が用いられる場合がいくつか見られるにせよ、『マラヴォリア家の人々』のように特定の登場人物に集中することはなく、その場限りの会話において有効な台詞が強調されるにとどまる。自由間接話法によるそのような台詞は、物語の展開上重要な契機となるような内容や、物語にとって重要な要素を提供するわけではない。その結果、効果的に自由間接話法を用いることができるのは必然的に主人公のジェズアルドとなり、彼にその適用が集中するのである。そして、物語にとって重要な要素であるジェズアルドの勤勉さや財産への執着等の価値観と、その価値観が他の登場人物達に伝わらないむなしさが強調されることとなる。このような条件の下、語り手は登場人物に同化することなく、自由間接話法についても多くはジェズアルドの内面を強調はするが特に彼に同情的でもなく、第三者的であり続ける。すでに考察したように、常に完全に物語の外部にあるわけではないが、語り手は、概して、物語に対して外部的であり、登場人物に同情しないという意味では「客観的」である。

最後に、情景描写と登場人物の内面の関係について考察したい。『マラヴォリア家の人々』の自由間接話法について考察した際、地の文と思われる情景が自由間接話法によってメーナの内面において映し出されたものであるような効果が見られた。語り手の位相が登場人

物の位相に移ることで、その人物が感じたように風景を描写していたのである。しかし、『ドン・ジェズアルド親方』においては、語り手の位相が個々の登場人物にずれることがないために、風景が人物に及ぼす感興を外的に描写するのみである。

次の一節は、聖グレゴリオ・マーニョ祭の折、村の貴族ズガンチ家に集まった折に、ニニから結婚はできないと告げられたビアンカが目にする光景である。

焦がれる想い、果てしなくつらい想いは、バツレージ家のお屋敷の向こう側、正面のアリーアの広く暗い野原から、やって来るのだった。それは、まだ灯りがかたまっているロザーリオ通りの向こうの、はっきりと見分けがつかないジョーリオのブドウ畑とオリーヴ畑から到来し、寄宿学校の高い角塀で遮られたカザルジラルドの長く伸びた高原から、星々で飾られた深い空からやってくるのだった。— あの上の一層輝く星を、[ビアンカは] 冷たく、悲しく、孤独に見つめているようだった。祭りの喧騒は、あの上の聖ヴィート教会の方で消え去り、なくなっていた。悲しげな静寂が、胸を締め付ける静けさが、時に降りてきた。ビアンカは、動かずに、壁にもたれて立っていた。彼女の青白い手と顔は、菓子売りの屋台から上るぼんやりとした薄明かりに揺らめいているようだった。

Uno struggimento, un'amarezza sconfinata venivano dall'ampia distesa nera dell'Alia, dirimpetto, al di là delle case dei Barresi, dalle vigne e gli oliveti di Giolio, che si indovinavano confusamente, oltre la via del Rosario ancora formicolante di lumi, dal lungo altipiano del Casalgilardo, rotto dall'alta cantonata del Collegio, dal cielo profondo, ricamato di stelle — una più lucente, lassù, che sembrava guardasse, fredda, triste, solitaria. Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San Vito. Un silenzio desolato cadeva di tanto in tanto, un silenzio che stringeva il cuore. Bianca era ritta contro il muro, immobile; le mani e il viso smorti di lei sembravano vacillare al chiarore incerto che saliva dal banco del venditore di torrone. (MdG377)

ここでは、ビアンカの心のうちに映った情景ではなく、ビアンカが「冷たく、悲しく、孤独に見つめているよう」な風景が語られているだけである。あるいは、この景色を見つめるビアンカを描写しているとも言えよう。この一節はビアンカの内面を描くように始まるのであるが、読み進むと、語り手はあくまでビアンカの外側にいて、彼女に同一化することなく描写していることが分かる。語り手は、依然として物語世界の外側に位置してい

るのである。

次の例は、ジェズアルドが愛人ディオダータを訪れ、先に挙げた過去の苦労を思い返す前に、外気を浴びに出たときの情景である。

彼は涼もうと外に出た。戸口の脇の麦の束の上に、背を壁にもたせ掛け、両手を足の間にだらりとたらしめて座った。月は、フランコフォンテの方、山の後ろに、すでに高くなっているはずだった。谷の出口のパッサニテッロの平野はすべて夜明けの薄明かりに照らされていた。少しずつ、その薄明かりが広がるにつれて、一列に並んだたくさんの石ころのように、一塊に集められた麦の束が斜面にも現れはじめた。他にもいくつかの黒い点が斜面を動いており、大きな獣が身につけた鈴の重く遠い音が、川の急流へゆっくりと降りていくときに、風にのってたどり着くのだった。

Egli uscì fuori a prendere il fresco. Si mise a sedere su di un covone, accanto all'uscio, colle spalle al muro, le mani penzoloni fra le gambe. La luna doveva essere già alta, dietro il monte, verso Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco, al dilagar di quel chiarore, anche nella costa cominciarono a spuntare i covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila. Degli altri punti neri si movevano per la china, e a seconda del vento giungeva il suono grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendeva passo passo verso il torrente. (MdG392-393)

ここで語られた光景は、ジェズアルドから見た景色である。風景描写の後にこの景色を見つめるジェズアルドについて描写しないことにより、「外に出た」ジェズアルドがその後眺めた景色が、ここで語られた情景であるような効果を持つと言える。このことは、本作品では概して物語世界外から語る語り手が、主人公ジェズアルドの視線だけは例外的に採用することを意味する。この現象は、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手が、他の登場人物達に同化しない一方で、ジェズアルドに対して効果的な自由間接話法を用いることで彼の内面を描写することに対応していると言える。

以上で考察したとおり、この物語の語り手は、概して第三者的であり、つまりは物語の外部にその位相を持っていると言える。たとえ物語世界に入り込むとしても、概して第三者的位相からずれることはないと言える。自由間接話法に関しても、主に焦点を当てるのは主人公のジェズアルドであり、かつ彼の内面である。それは、彼の話にまともに聞き入



る登場人物がいないこと、つまりは彼に同情するものは物語内に存在せず、物語において重要なのがジェズアルドと他の登場人物達の相克であるからだと考えられる。その結果、風景描写においても、ジェズアルドについては彼から見た情景を描き、他の人物についてはその人物が目にした風景、かつそれを目にする人物自体を描写することとなる。つまり、登場人物自身の位相にまで語り手が移行するのは、ジェズアルドのみである。しかし、語り手は、他の登場人物と同様、ジェズアルドに対しても、同情することはない。語り手は、決して外部的であることを放棄しないのである。その意味で、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手は、集団的位相にも移らず、登場人物への同化もせず、物語の外部にあり続けるがために、単数的であると言えよう。物語の推移をひとつの視線から観察し語る者としての語り手の単数性が、本作品の語りの特徴である。

## 5. 二作品の語りの差異 — 直喩表現その他への影響

以上では、『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』における語りの位相に焦点を当てて考察を行なった。以下では、二作品の語りの特徴と、主に作品構成との関係を考察したい。

ここまで考察したように、『マラヴォリア家の人々』においては、物語舞台における均質な集団性によって、語り手はその位相を村人の集合が語っているような集団的位相にずらしたり、自由間接語法によって登場人物個人の位相へとずらしていくことができる。ここに見られるのは語り手の多数性であり、登場人物達の視線からの語りである。この物語世界内での語りは、作品内における比喩、特に直喩に端的に表れていると言える。

「彼女はひよこを連れためんどりのように見えた」(*pareva una chioccia coi suoi pulcini*)(MV447)、「怒りは戸口から戸口へと、時化た海の波のように膨らんでいった」(*La bile andava gonfiandosi da un uscio all'altro come le onde del mare in burrasca*)(MV496)、「一方漁船は、盛りのついたボラのように荒波の上を跳ねていた」(*mentre la barca saltava sui marosi come un cefalo in amore.*)(MV537) というように、『マラヴォリア家の人々』における直喩は、トレッツァ村の生活に密着した素材から採られることが多い。『マラヴォリア家の人々』の言説は、舞台となる村の、そしてそこに生きる人々の、生活の言葉から成っているのである<sup>31)</sup>。

そのように物語世界内から語る語り手は、時間的にも物語と同時的である。本作品の地の文においては「この時」という語が見られる。「この時 (*In questo momento*)、道に、葉の茂った小枝のさらさらという音が聞こえた」(*In questo momento si udì un fruscio di*

frasche per la via)(MV447)というような語り手の言説と物語の進行する時間の同時性を示す表現が見られるのである<sup>32)</sup>。こうした表現から、語り手は登場人物達と同じ時間の流れの中にいると言えよう。これは、語りの位相が本作品において自在に村の集团的位相に移っていくことに対応していると考えられる。それゆえ、地の文における語り手と登場人物達の集团的位相を明確に区別することは困難である。

比喩と時間において、物語の中に入り込んだ語り手は、物語の構成においても、村中のことをうわさで知っている登場人物達の一員であるかのように、各章を繋げていく。フレーズの反復によって村内の認識の同質性を作り出すことはすでに述べたが、それと同様の現象が、章の最後と次章の冒頭におけるフレーズの反復という形で見られる。七章が「弟のルーカは兵隊ができて俺よりよっぽどいい！」(— Mio fratello Luca sta meglio di me a fare il soldato!)(MV506) というントーニの不平で終わると、八章は「ルーカは、かわいそうに、良くも悪くもないのであった」(Luca, poveretto, non ci stava né meglio né peggio)(MV506) と始まる。九章の最後で、まじめに働くことにうんざりしたントーニが荷を担いで道行く老婆に「要するに、散歩に行くようなもんだ」(Alla fin fine è come andare a spasso.)(MV537) と冗談を言うと、十章は「ントーニは毎日海の上に散歩に出て行った」(’Ntoni andava a spasso sul mare tutti i santi giorni)(MV537) と始まる。第十章は助任司祭ドン・ジャンマリーアが「立派な新人類だ、こんな時間に村をぶらついているあのントーニ・マラヴォリアみたいに！」(— Bella razza d’uomini nuovi, come quel ’Ntoni Malavoglia là, che va girelloni a quest’ora pel paese!)(MV564) とぶつぶつ言っている場面で終わると、十一章は、「あるときントーニ・マラヴォリアは、村をぶらついていると」(Una volta ’Ntoni Malavoglia, andando gironi pel paese)(MV564) と始まる。十三章ではントーニが憲兵隊長ドン・ミケーレに「今度会ったらお釣りを返してやると約束」(gli prometteva che voleva dargli il resto quando l’incontrava.)(MV613) して終わると、十四章は、「ントーニ・マラヴォリアがお釣りを返すためにドン・ミケーレに会ったときには、大変なことになった」(Quando ’Ntoni Malavoglia incontrò don Michele per dargli il resto fu un brutto affare)(MV614) と始まる。また、フレーズの反復ではないが、一章と二章、そして三章と四章はウチワ豆の件で、五章と六章は除隊したントーニの帰村で、十四章と十五章はリーアの失踪で繋がっている。このような各章の繋がりを語り手が作り出すことは、村中の出来事を知っている語り手自身がトレッツァ村住人としてうわさ話をしているかのような効果を生み出す。

『マラヴォリア家の人々』において、ヴェルガは、作品の一要素である語り手をこのよ

うに作品世界の中に置くことによって、マラヴォリア一家を取りまく村の様子をその内部から、彼らの言葉によって生き生きと描こうとしたと考えられる。本作品においてヴェルガは、直接話法以外の部分においても、登場人物達の会話であるような文体を確立した。本作品のテキストは、村人達の「見る」「見られる」「語る」「語られる」関係におかれた彼らの姿を描き出し、彼らの中でのみ通用する相対的な客観性を生み出す。それゆえ、語り手には絶対的な客観性ではなく、登場人物達と同化した一種の主観性が備わっているとも言える。マラヴォリア一家の離散と貧困という主題に対して、ヴェルガは彼らを含む登場人物達の、そして物語内部からの視点で物語を構成し、各部分を繋いでいったと考えられる。そのような閉じた世界の中で、語り手は位相を移し、語りの多数性を確保するのである。

他方、『ドン・ジェズアルド親方』においては、ヴィッツイーニ村をはじめとする物語の舞台に登場する人物達に言動の同調性が備わっていないために、物語の焦点が、その都度語り手から見た一人一人に絞られている。語り手は、集団的な位相に拡散することなく、第三者的な立場から物語を進めていく。

それゆえ、『ドン・ジェズアルド親方』の比喩表現は、一般的事物から採られたものである。「死人のように青白い顔で」(*pallido come un morto*) (MdG343)、「ばねのように跳びあがった」(*scattò su come una molla*) (MdG446)、「大群衆が集結し、川のように絶えず膨らんでいった」(*si riunì una gran folla, che andava ingrossando sempre al par di un fiume.*) (MdG594) というように、その多くは舞台となる村や生活に根ざしたものではなく、比喩表現自体によって地方色を作品に付与することはない。描写対象から離れ、第三者的である語り手が、直喩の題材を登場人物達の生活圏に属するものから採ることは少ないと言える。

このような語り手の物語世界からの距離感は、地の文における時間性においても見出される。「その時 (*in quel punto*) ナンニ・ロールボが、トラオ家の中に泥棒を見たと言しながら、息を切らしてやってきた」(*Giunse in quel punto trafelato Nanni l'Orbo, giurando d'averli visti i ladri, in casa Trao.*) (MdG340) というように、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手は、時間性においても物語の外部に存在する<sup>33)</sup>。物語世界内に同化することのない語り手にとって、物語の進行は同時的ではなく、過去のものである。語り手の時間性においても、すでに終わった物語全体を見通す客観的な位相が見出されるのである。登場人物達から空間的に離れ、また物語から時間的にも離れた第三者的な位相が、本作

品の語り手の特質であると考えられる。

また、構成においても、『ドン・ジェズアルド親方』は『マラヴォリア家の人々』とは対照的である。後者が、各章の繋がりと時間的な連続性を備えているのに対して、前者は、各部の内容的な、あるいは、時間的な飛躍が見られる。物語は1820年から1848年にわたる。時間的には、第一部と第二部が1820年から一年ほどを描いている。語り手は、トラオ家からヴィッツイーニ村の貴族達の世界、そしてジェズアルドとその家族へと対象を移していく。第一部がジェズアルドとピアンカの結婚で終わると、第二部は土地入札の場面から唐突に始まる。第一部でルーピ司祭によってルビエーラ男爵夫人に打診されていた土地入札へのジェズアルドの参加が、語られないうちに実現していたのである。その後、第二部は、村の反乱やピアンカの兄ディエーゴの死、イザベッラの誕生を経て、息子ニニのジェズアルドからの借金と心労によるルビエーラ男爵夫人の麻痺で終わる。反乱とジェズアルドとの関係や、イザベッラの父が誰であるかについても、はっきりとは説明されない。反乱になんらかの関係があること、イザベッラの父がニニであるらしいことが推測されるのみである。このように語り手が全てを描写しないということが、本作品における大きな特徴であると考えられる。それは、第三部においてイザベッラがコッラード・ラ・グルナとどのような関係にあったかを描かないことにも表れる。結局、第四部においてイザベッラが静養先の村で子供を生んだらしいこと、それもレイラ公爵との結婚六ヶ月後であったことから推測されるだけである。さらには、彼女が子供を生んだらしいということも、駆けつけたジェズアルドが「十歳も老けて帰った」(Ritornò poi invecchiato di dieci anni) (MdG562) ことから推測されるのみである。第三部第一章では、途中でコレラの発生が描かれ、時が一息に十年以上進み、1837年となる。第三部は、この年を中心に進行することとなる。第四部は、上述したように、イザベッラの結婚後六ヶ月の時点から始まり、第四章において1848年の反乱とピアンカの死が語られる。その後ジェズアルドは反乱の矛先が自分に向いていることを知り心労で病床に臥せり、さらには癌に侵され、娘婿レイラ公爵の忠告によりパレルモに移ると、孤独に死を迎えるのである。

以上のように、『ドン・ジェズアルド親方』では各部は絶えず新たな展開で始まり、直前の部の最後を表現上反復することはないと言える。そして、物語中に年月が一足飛びに流れることと、描く対象が次々と変わることは、語り手が物語世界の外部にいることと密接に関係しているのである。長い年月に渡ってジェズアルドの死までの出来事を物語るためには、全体を概観できる第三者的位相が有効と考えられるからである。さらに、『マラ

ヴォリア家の人々』のような閉じられた世界とは異なる、生活圏のヴィッツィーニ村とその近郊、さらにはパレルモをはじめとするシチリアの他の都市までが、『マラヴォリア家の人々』に見られるような村内だけで有効な排他的で自己完結的な言動によって否定されることなく、物語の中で言及されていることも、物語世界から超越した位相にある語り手に関係していると言える。というのは、空間的な概観を行なうためにも、語り手は全体を見通す立場にある方が有効であるからである。

また、ヴェルガが本作品の語り手を物語を概観する立場に置いたのは、一方では時間の流れと描く対象の変化を処理するためであろうが、他方では彼の創作理論における客観性を実現するためであると考えられる。物語の主人公ジェズアルドに焦点を当て、自らは意図しない生の流れに押し流されていく彼の「敗者」としての姿を、本作品の語り手は感情的な同調を抑制しながら描いていく。つまり、客観性を実現するために、語り手を第三者的位相に置き、物語を長期的で多面的なものとしたと考えられるのである。物語の中で進行する生の流れから一步身を引いた位置で、語り手がジェズアルドの死までを冷静に語ること、物語世界内の価値観から離れて語ること、これらをヴェルガが意図していたとも言える。その意味で、語り手は、研究者のようにある高みから観察し、観察できる部分だけを誠実に物語っているようにも思われる。

そのような語り手は様々な角度から物語りはするが、ジェズアルドに自由間接話法を用いる場合を除き、その位相を変位させるわけではない。それゆえ、『ドン・ジェズアルド親方』の語り手の視点は、単数的であると言えるのであり、かつ、物語の流れから距離を保っているという意味では、空間と時間に関して物語世界から超越していると言える。

## 結 物語と語りの相互関係 — 「没個性」の差異

本章においては、『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』の文体の差異を、主に語りの位相を通して考察してきた。いずれの文体と構成がよりヴェルガの創作理論に沿ったものかを断言するのは困難であろう。しかし、総じて言えば、「自身もその大河の流れに押し流される観察者」(l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana) (MV430) という意味においては、物語世界と同じ位相で物語る『マラヴォリア家の人々』がヴェルガの創作理論により近いと言えるであろう。また、「判断する権利を持たない」([Chi osserva questo spettacolo] non ha il diritto di giudicarlo)(MV431) 観察者という意味においては、村人達に同化した語り手が一家に対して同情的な立場をとる『マラヴォリア家の人々』よりも、客観的描写を旨とし、ジェズアルドと他の人物達との相克を淡々と描いた

『ドン・ジェズアルド親方』において、成功していると考えられる。

二作品以前の長編作品の語りからの継承という観点から見れば、『マラヴォリア家の人々』における、その半ば客観的で、半ば主観的な語りは、前作『エロス』の相対的描写による語りの延長上にあり、作者ヴェルガの語りに対する確固とした意識に基づいて創作された点で、自らの理論に沿って進歩した語りであったと言えよう。『ドン・ジェズアルド親方』では、『エロス』の物語世界外から語る際の性質を受け継ぎ、より客観性の優る描写を行なったと考えられる。

『マラヴォリア家の人々』の舞台は貧しい漁村であった。その生活を捉えるヴェルガの目は、村全体を覆う同質の価値観、価値判断に向けられていた。それゆえに、ヴェルガは物語世界の外部から解釈と判断を差し挟むことなく、語り手に不特定の集団的性質を付与したうえで、村の価値観から互いに見、話すかのようなトレッツァ村に限定される「客観的」語りを採用したのだと考えられる。

他方、『ドン・ジェズアルド親方』では、主人公ジェズアルドを取り巻く人々の価値観は一様ではないため、互いの友好、反目の各々の場面で、同一的価値観で語ることはできない。仮にそのような価値観を持って語れば、それはそのまま語り手個人の価値観による解釈となってしまったであろう。そのためこの作品では、個々人の相克とジェズアルドの家族及び貴族社会からの疎外を描く方法として、物語の外部に立つ、主観的解釈をテキストに付与しない語り手をとおした、より客観的な語り方が採用されたと考えられる。

このように、ヴェルガの創作理論に照らせば、描写対象自体において、集合的なマラヴォリア一家と、個人としてのジェズアルドの生という大きな差異が存在する。そして、彼らの生はそのまま作品の主題である。それゆえ、両者に適した文体と構成が、ヴェルガによって異なる形で成されたのは必然的であったと考えられる<sup>34)</sup>。そして、社会進歩に無意識に巻き込まれて「敗者」となる者たちを描くために、主題と形式、物語と語り手の関係について思索を続けたヴェルガの意図がもたらした両作品の方法・構成の差異を、没個性という一語を付することに満足して、見落としてはならないであろう。

## 註

---

1) 両作品は共にトレヴェス Treves 社より出版された。両作品の物語の概要は以下のとおりで

ある。

『マラヴォリア家の人々』：アチ・トレツァ村のマラヴォリア一家は代々漁師として暮らしてきた。しかし、一家の長ントーニ親方は、孫のントーニが徴兵されて人手が足りなくなると、村の高利貸しクロチフィツから信用貸しでウチワ豆を買い、息子バスティアナツォを一家の漁船プロッヴィデンツァに乗せて売りに出す。しかし、漁船は嵐に遭い、バスティアナツォは死に、一家に借金だけが残る。船は引き上げられて修理に出され、ントーニも除隊し村に戻るが、代わりに次男のルーカが徴兵される。長女メーナの結婚話が進むが、ルーカの戦死が伝えられると、結婚話も消え、さらには返済期限を引き延ばしていた借金のために、代々住んでいた屋敷が押収されてしまう。少しでも多く稼ぐために無理をしたントーニ親方達は漁の最中に嵐に会って、再び船が壊れてしまう。それでも日雇いに出て船を修理し、イワシの豊漁になると、ントーニ親方は値が上がるまでイワシの塩漬けを売り惜しむ。しかし、そこにコレラが流行し、塩漬けは不潔だということで結局売りさばくことはできない。その頃、屋敷を買い戻す足しにと卵や野菜等を売り歩いていた一家の嫁マルツァがコレラに罹り死んでしまう。それまでントーニを一家に繋ぎ止めていた母を失って、彼は富を求めて村を出て行くが、結局無一文で帰ってくる。ントーニの不在中人手不足のためにプロッヴィデンツァを売ってしまった一家を、ントーニは助けようとせず、生活が荒れ、密輸に手を出すようになる。密輸現場で憲兵に見つかり、刺傷事件を起こしてしまったントーニは、裁判後刑務所に服役する。裁判で、憲兵隊長との恋仲のうわさを持ち出された末娘リーアは、村を飛び出し、売春に手を染めることとなる。体を壊し町の病院へと移ったントーニ親方は死を迎え、残された兄弟は結婚したアレッシを中心一家を建て直し、屋敷も買い戻す。刑期を終え、屋敷に立ち寄ったントーニは、ントーニ親方が死んだと聞くと、村を去っていく。

『ドン・ジェズアルド親方』：ヴィッツイーニ村に住む成り上がり者のジェズアルドは、貴族トラオ家の火事をきっかけに村の貴族達からトラオ家の娘ビアンカとの結婚を勧められる。ビアンカはルビエーラ男爵夫人の息子ニニと懇意であったが、夫人が没落貴族の娘との結婚を望まないために、村のルーピ司祭らが中心となって企てた結婚であった。当初自分も気が進まなかったジェズアルドであるが、請負工事の橋が崩落したことで、村に支払った保証金を失う危機に直面し、ルーピが村の貴族にかけあって保証金を失わずに済ませたことで、貴族の力を思い知ることとなる。それによって結婚へと傾いたジェズアルドは、自分の農場に住む愛人ディオダータに使用人のナンニを結婚相手としてあてがい、ビアンカと結婚するが、ジェズアルドの家族も村の貴族達の多くも結婚式には出席しない。

貴族の仲間入りを果たしたジェズアルドは、土地の入札で代々ザッコ男爵家のものであった土地を競り落としてしまう。こうして壁職人上がりのジェズアルドは村の貴族達から一層疎まれるようになる。ジェズアルドも関与した反乱が村で起こると、警察に追われる身となるが、その混乱の中でビアンカの兄ドン・ディエーゴが死に、同時にビアンカは女兒イザベッラを生む。赤ん坊は火事の際ビアンカの部屋にいるところを見つかった男爵子息ニニにそっくりであった。旅回りの劇団女優に入れあげるニニにジェズアルドはルーピの勧めで金を貸すが、ニニの母ルビエーラ夫人が頑なでなかなか借金は返ってこない。

イザベッラが大きくなるとジェズアルドは女子寄宿学校へ入れ、さらにパレルモの寄宿学校へ入れるが、コレラの流行のため連れ帰り、家族で近郊の自分の土地へと避難する。そこでイザ

---

ベッラが両親を亡くした貴族の子息コッラード・ラ・グルナと恋仲になったため、村の貴族の仲介もあり、娘をパレルモのレイラ公爵と結婚させることとなる。

結婚後六ヶ月経て、イザベッラは自殺未遂を起こし、さらにコッラードが相手と思われる子を産む。離婚をちらつかせる公爵に対し、ジェズアルドは金銭的な解決を図る。再び起こった反乱による混乱の中、病弱であったビアンカに死なれ、ジェズアルド自身も反乱の標的となり、心労から病床に伏せる。医師に癌だと診断され、死を覚悟したジェズアルドは、安らかに死にたいと郊外の農場へと赴くが、死を自覚した途端絶望から家畜を打ち据え始め、使用人に村へ連れ戻される。レイラ公爵が訪れ、仕事を取り仕切り始めると、公爵の勧めでジェズアルドはパレルモへと移される。病身に伏せるジェズアルドは、館の豪華な生活が自分の財産で賄われているのにいたたまれなくなり、村に帰りたいと言うが、娘にも婿にも聞き入れてもらえない。そして、ジェズアルドは孤独のうちに、広い館の一部屋で死を迎える。

2) Lettera a Capuana del 19 febbraio 1881, in CVC105, “L’opera d’arte non val più dell’autore?”.

3) Lettera a Paola Verdura del 21 aprile 1878, in LS79-80, “Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della Marea e saranno: 1° *Padron 'Ntoni*; 2° *Mastro don Gesualdo*; 3° *La Duchessa delle Gargantàs*; 4° *L'On. Scipioni*; 5° *L'uomo di lusso*”.

なお、以下の引用も同書簡からである。Cfr. LS79-80, “[...]si estende dal cenciaiuolo al ministro e all’artista, [...] / [...] Il realismo, io, l’intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell’osservazione coscienziosa; la sincerità dell’arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* (un segreto), passando per le avidità basse alle vanità del *Mastro don Gesualdo*, rappresentante della vita provincia, all’ambizione di un deputato”.

4) Cfr. *ibid.*, p.760, “*La Duchessa delle Gargantàs* vivrà a Palermo [...]. Saremo a Roma e fra le quinte della Camera coll’*Onorevole Scipioni*, e infine a Firenze coll’*Uomo di lusso*”.

5) Cfr. N. Borsellino, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p.41. 現在は「Biblioteca verghiana (diretta da G. Giarrizzo)」(Verga, *I Malavoglia*, riproduzione anastatica, letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos, 1981) の復刻版で確認できる。

6) CVC311, “i 3 romanzi che rimangono a compiere la serie dei Vinti”.

7) LS76, “Vi manderò [...] *Padron 'Ntoni*, il bozzetto marinaresco di cui conoscete il principio [...]. Avrei potuto finirlo e mandarvelo anche prima, ma vi confesso che rileggendolo mi è parso dilavato, e ho cominciato a rifarlo di sana pianta, e vorrei riuscire più semplice, breve ed efficace”.

8) CVC61, “A proposito, mi hai trovato una ’ngiuria che si adatti al mio titolo? Che ti sembra di *I Malavoglia*?” (ちなみに、私の作品タイトルにふさわしいあだ名をきみは考え出してくれましたか。『マラヴォリア家の人々』というのはどう思いますか)。

9) Le citazioni in seguito, in TN133, “egli vorrebbe morire in quel cantuccio nero vicino al



---

focolare, dove tanti anni era stata la sua cuccia «sotto le sue tegole», [...] / [...] E il riso dei suoi occhi non sarebbe andato a finire in lagrime amare, là, nella città grande, lontana dai sassi che l'avevano vista nascere e la conoscevano, se il suo nonno non fosse morto all'ospedale, e suo padre non si fosse annegato, e tutta la sua famiglia non fosse stata dispersa da un colpo di vento [...] che avea trasportato uno dei suoi fratelli fin nelle carceri di Pantelleria: [...]. / Miglior sorte toccò a quelli che morirono; a Lissa l'uno, [...]. / [...] mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, [...]”.

- 10) Lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, in CVC109, “Ora lavorerò a Mastro don Gesualdo di cui il disegno mi piace assai sinora e te ne parlerò”.
- 11) Lettera a Capuana del 21 novembre 1888, in CVC 307, “a me non piace che a metà , la prima parte, la seconda è una porcheria, e va rifatta pel volume”.
- 12) TN285, “[Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima,] uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini”.
- 13) MdG611, “[Allora, disperato di dover morire, ] si mise a bastonare anatre e tacchini, a strappar gemme e sementi.”.
- 14) Cfr. G. Raya, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna, 1972, p.277 (art.3041). Capp. I e II de *La duchessa di Leyra*, ora in G. Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, vol.III, Firenze, Sansoni, 1983, pp.734-742.
- 15) Cfr. Raya, op.cit., Roma, Ciranna, 1972, p.25.
- 16) 『春、その他短編』所収作品の内『いくつかの問題』では語り手の前景化は見られないが、同じく 1876 年にすでに発表されていた『悪魔のしっぽ』 *La coda del diavolo* では、カタニーアで起こる三角関係の男女の物語を語る際、語り手は「私」として作品冒頭から全面に立ち、話し始めの口上、物語中の状況説明を、現在形を用いて行なう。
- 17) 本章「3. 1. 『マラヴォリア家の人々』における語りの位相と多数性」を参照。  
マシエッロは『牧童イェーリ』の語り手が、民衆の語り手、「知識階級の」語り手(narratore «colto»),そしてイェーリ自身の直接的発話という三つの相を軸に展開していると指摘している。Cfr. V. Masiello, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in AA.VV., *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972, pp.99-101 (la citazione da p. 100).
- 18) Cfr. nota 27 de *La Lupa*, in G. Verga, *Novelle e teatro*, a cura di M. Pieri, Torino, UTET, 2002, pp.333-334, “[Questo proverbio] riprende il siciliano: *’ntra lu vespru e nona nun esci nudda persona bona*. E significa il pieno pomeriggio d'estate, fra le tre pomeridiane (*nona*, calcolando dalle sei del mattino) e il tramonto. Proverbio ripreso più sotto, da Nanni, com'è a dire ch'è vero, dopo il fattaccio con la Lupa” ([このことわざは] 再度シチリアのそれ「九時課と晩課の間にはまっとうな者は誰も出歩かない」を採りあげている。そして、意味するところは、(朝 6 時から計算すると九時課が指す) 午後 3 時と日没の間、夏の午後いっぱいである。後段においても、ルーパとのいざこざの後、ことわざは本当であると言うかのようにナンニによって再度このことわざは言及されている)。

---

19) バルディは『赤毛の悪童』の語り、物語を提示する二つの位相を持ち、一つが客観的視点、他方が坑夫の（無名的で集会的）視点であるとして。Cfr. G. Baldi, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980, pp.43-45.

ルペリーニは、『ネッダ』と比較することで、『田舎の生活』所収の『赤毛の悪童』、『雌狼』における没個性描写がいかにより語り手独自の視点を排除し、「客観的」な語りになっているのかをより容易に理解できると指摘している。その後、『雌狼』のテキストについて、半過去の叙述による「描写」と、遠過去の叙述による「行為」との関係に触れ、さらにこの作品においては「描写」が大きく省略されていることを指摘している。Cfr. R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp.95-98.

20) L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p.136.

「coro」の訳語を本章では、「集団」とした。この語は、合唱隊のイメージを伴って、『マラヴォリア家の人々』を論ずる際にその語りの位相を表現するために用いられる語であるが、本章においては、トレッツァ村の村人達におけるその位相の複数性に焦点を当てるため、あえてこの訳語を選択した。ルッソに先立ってクローチェも同様に本作品の「集団」的要素に注目している。Cfr. B. Croce, *Giovanni Verga* (1903), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol.III, Bari, Laterza, 1964<sup>6</sup>, pp.5-34 (vedi pp.26-30 in particolare).

21) 直喩表現に限らず、カヴァッリーニは第二章における物語技法に注目して、場所を表す表現がいかにより村内外の描写、あるいは登場人物の心理描写を効果的にし、日々の素朴な村の生活を印象付けるかを考察している。Cfr. G. Cavallini, *Momenti, tendenze, aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1992, pp.59-79.

22) G. Devoto, *Giovanni Verga : i «piani del racconto»* (1954) , in Id., *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 1975, p.202, “La forma è diversa da «allora... rimanevano» e da «adesso... rimangono». / Questo perché, attribuendo al coro l'affermazione, la struttura si scioglie razionalisticamente così: «adesso non rimangono che i Malavoglia.... — così dicevano allora»”.

なお、デヴォートの論を受けて、シュピッツァーが『マラヴォリア家の人々』の文体論を展開している。Cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»* (1956), in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpato, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp.293-316. とりわけ、304頁の註において、マンゾーニの『いいなずけ』を「当時の小説」(romanzo dell'allora)、『マラヴォリア家の人々』を「今の小説」(romanzo dell'adesso)と対比しているのは興味深いと言えるであろう。Cfr. ibid., p.304, “Si potrebbe dire che i *Promessi sposi* sono un «romanzo dell'allora», e i *Malavoglia* un «romanzo dell'adesso»”.

23) ロ・カストロは、「閉じてモノトーンな世界」(un universo chiuso e monotono)を描く『マラヴォリア家の人々』では、村人達同質性から生じるフレーズの反復によって、「対立やポリフォニーを超越するより上位の統一」(una coerenza superiore che trascende la conflittualità e la polifonia)が強調されるとしている。Cfr. G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001, pp.90-92 e pp.96-99 (la citazione da p.92 e p.97).

24) 自由間接話法における法と時制について、エルツェグは、複数の作家のテキストを例にして、

---

必ずしも直説法半過去に限られるわけではないことを詳述している。Cfr. G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963, pp.7-81.

- 25) Cfr. Spitzer, *op.cit.*, pp.301-303 (vedi p.303 in particolare). シュピッツァーはここで、メーナの自由間接話法による一節の解釈を行なっている。特に「Cosi pensava Mena」というフレーズは、集団的思考のリズミカルな反復と個人の自由間接話法とが重なり合うところに位置すると述べている。
- 26) 書簡においてヴェルガが登場人物達の立場から語ることをこの作品で意識していたと明言しているにせよ、本章で考察するように語り手が登場人物と同位的に語る場合にもそれは主にジェズアルドに限られており、実際の作品のあり方とヴェルガの意図との間には隔たりがあると言えよう。Cfr. lettera a De Roberto del 19 gennaio 1890, in LS237; lettera a Mazzoni del 9 aprile 1890, in LS243.
- 本論とは異なり、グリェルミは、『ドン・ジェズアルド親方』における描写の客観性に関して、語り手の介入の直接性を通じて作家が物語へ直接的に介入していると見ている。また、バルディは『ドン・ジェズアルド親方』の描写対象の社会的階級の上昇に対応して、語り手の位置も上昇し、作者の視点に近づいたと指摘している。Cfr. G. Guglielmi, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p.126; Baldi, *op.cit.*, pp.32-38.
- 27) なお、「ガラガラと崩れる音」(un rovinio) という語は、1888年の連載時には「un fragore spaventoso」(「恐ろしい轟音」)となっていた。このような擬態語への変更に、語り手の客観性を意図しながらも同時に物語の現前性を実現するためのヴェルガの試みが見出されえよう。La citazione del *Mastro-don Gesualdo [1888]* da Verga, *Tutti i romanzi*, vol.III, cit., p.129.
- 28) TN203, “l'impronta dell'avvenimento reale”.
- 29) ヴェルガの短編についてではあるが、ライモンディは、主として作品中の「povero」等の形容詞があくまで文学的形式や技法にすぎず、物語世界内の宗教的感興にも似た哀れみ等の価値感を把握する鍵となると指摘している。これは、『マラヴォリア家の人々』には妥当であろうが、『ドン・ジェズアルド親方』には異なるアプローチが必要であろうと思われる。Cfr. E. Raimondi, *L'aggettivo etico in Verga* (1947), in Id., *I sentieri del lettore*, vol II. (Dal Seicento all'Ottocento), a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, pp.383-391.
- 30) エルツェグは『ドン・ジェズアルド親方』の自由間接話法に関する考察を行なっている。ここでは、ジェズアルドの台詞や内省の独白的性質について言及している。同時に、本章で扱った語り手の視点の鳥瞰的性質にかかわると考えられる、作品構成における作者の物語世界からの外部化についても言及している。Cfr. Herczeg, *op.cit.*, pp.27-45 e pp.60-65.
- 31) デヴォートは、作品冒頭の「かつてマラヴォリアの一族は、トレツァ村の古道の石ころのように数多くいた」(Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza)(MV433)を引用し、『マラヴォリア家の人々』における直喩が、普遍的なものではなく、「集団(coro)による引用句、独自のローカルで現実に即した価値を有する、[アチトレツァ村という]現地の日常的表現からの引用句である」と指摘している。Cfr. Devoto, *op.cit.*, pp.205-206 (la citazione da p.205, “[La similitudine dei sassi] È una citazione dal «coro», da un detto, comune sul posto, di valore particolare, locale, concreto”).
- 32) 『マラヴォリア家の人々』において、「in questo momento」、「in questo mentre」、「in questo

---

tempo]、「in questa」、「a quest'ora」のように地の文で「questo」を用いて物語のその時点としての「今」を表す表現は、9箇所ある。一方、「quello」を用いて過去を表す箇所は18箇所である。

33) 『ドン・ジェズアルド親方』の地の文において、「in quel momento」、「in quel mentre」、「in quel punto」、「in quella」、「in quell'ora」等の「quello」を用いた表現は52箇所ある。一方、「questo」を用いた表現が見られないことは『マラヴォリア家の人々』と大きく異なる点であると言えよう。

34) ヴェルガにとっても小説形式が一樣でなく作品ごとに変化することは、サルヴァトーレ・パオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡において各々の主題に見合った「適切な方法」(mezzi adatti)で創作する必要について触れているように、当然自覚されていた (lettera a Paola Verdura del 21 aprile 1878, in LS80)。

「敗者たち」の未完の第三作『レイラ公爵夫人』執筆に行き詰っていた時期のロッド宛て書簡においてもヴェルガは次のように言っている。「[...] もし私が文学的告白をしなくてはならないならば、これだけを言うでしょう。— 私は、私の登場人物達の生に身をおき、彼らの目で見、彼らの言葉でそれを表現することに努めたのだ — これが全てです。私は『マラヴォリア家の人々』でこうするよう努力したし、異なる環境にある『[レイラ]公爵夫人』(*Duchessa*)では、別の調子で、別の色合いを配して、こうするよう努力しているのです」(lettera a E. Rod del 14 luglio 1899, in LT129, “[Quanto a me,] se dovessi fare a voi [, amico, e non pel pubblico] le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: — che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole — ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente”).

## 第6章

### 『敗者たち』二作品における均質と異質

本章では、ヴェルガの創作活動の最も成熟した時期と考えられうるヴェリズモ期の長編二作品に関して、その主題の考察を進める。ここまでの各章では、主に語りの手法の観点から作品における語り手の様相に焦点を当てて論じてきた。しかし、ヴェルガ自身は、手法が主題と表裏一体ものとして創作してきた。このような観点から、ヴェルガによる創作手法が確定したものとなるヴェリズモ期の『マラヴォリア家の人々』*I Malavoglia* (1881) および『ドン・ジェズアルド親方』*Mastro-don Gesualdo* (1889) をとおして、ヴェルガがどのような主題を伝えるために小説という芸術作品を創作したのかということ考察したい。同時に、主題が語りにどのように関係しているのかについても目を向ける。

#### 1. 生のグロテスクさについて

ヴェルガの作品では、不条理とも思われるような出来事が積み重なって描かれているのも事実である。それらの出来事は、登場人物達の思惑を絶えず裏切って起こる。『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』の両作品においては、唐突だと思われる出来事が、ントーニ親方達やジェズアルドの生の見通しを裏切り、新たな生の流れを生み出していくのである。物語における「現実」の出来事が絶えず登場人物達の思惑を裏切っていくからこそ、事態は登場人物達の期待通りには進行せず、彼らはその結果、「敗者たち」となっていくのであろう。そのようなヴェルガの生のあり方への認識はすでに見た『マラヴォリア家の人々』の序文に示されている。

進歩の達成へと至るために人類は、運命的な、絶えることのない、しばしば困難で熱狂的な歩みをたどる。その歩みは、遠くから全体として眺めれば、その結果においては壮大である。その歩みに伴う輝かしい光の中では、不安、渴望、利己主義は消え去ってしまう。[つまりは] 全ての情念、美德に姿を変える全ての悪徳、巨大な営みに協力する全ての弱さ、全ての矛盾が消え去るが、それらの衝突から真実の光が生じるのである。人類全体にかかわる成果は、その成果を生み出す個々の利害の中にある卑しさを隠してしまう。個々の利害は、その成果によって、個人の活動を促すのに必要な手段として正当化されてしまい、その個人は全体の幸福に無意識のうちに協力す

ることになる。

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. (MV430)

ヴェルガがこのように述べる時、彼が人間個々の生を結果から見ることによって合理化してしまうことに否定的であることが分かる。ヴェルガにおいて、全体を概観することは、結果から出来事を捉えることである。そしてそれは、出来事が起こってしまった事後から、すなわち、すでに出来事によってもたらされた結果から、出来事に意味を付与することである。意味や因果関係は、それらを付与する事後的な視点から生まれる。そのような「意味」によって「真実の光」を消してしまうことにヴェルガは抗おうとしたのである。彼が描こうとしたのは、出来事が起こるその瞬間であると言えよう。

ここで、ヴェルガの拒否しようとする事後的な合理化によって与えられる意味とは、作品においてどのような形態で表れるのかを考察したい。しかし、それはヴェルガの作品において考察するのであり、一般的な意味においてはではない。それゆえ、『マラヴォリア家の人々』においては共同体における同質的な共同主観性<sup>1)</sup>としての「客観性」をめぐって、『ドン・ジェズアルド親方』においてはジェズアルドと貴族達、および農場で働き貧困のうちに暮らす者達との相克と駆け引きをめぐっての考察となるであろう。

いずれの作品においても、登場人物たちの言動の意味が、行為者と受け手の間で同一的な意味で理解されるには、共同体の内的な同質性が前提となる。ここで、共同体とは、村という単位で考える必要はない。登場人物達の一定の規模の集団あっても良いし、ある一定の意図を有した個の集まりと考えれば十分である。そのような共同体において言動や出来事に意味を与えるものは、意味が行為に先立って存在するかどうかのような伝統や慣習といった共同主観性としての客観性である。しかし実際は、行為はその都度のものであり、それを意味として事後に共同体の意図に回収してしまうのである。その意味では、いかなる言動も、事後において意味に回収されてしまうと言える。その結果として、行為に付随する

その都度の偶然性や単独性は消え去ってしまうこととなる。そのような認識がヴェルガにあったからこそ、『マラヴォリア家の人々』の序文において、「人類全体にかかわる成果は、その成果を生み出す個々の利害の中にある卑しさを隠してしまう。個々の利害は、その成果によって、個人の活動を促すのに必要な手段として正当化されてしまい、その個人は全体の幸福に無意識のうちに協力することになる」と述べたのである。この「人類全体にかかわる成果」、すなわち、あらゆる行為の意味づけを許してしまう結果を、ヴェルガは拒否しようとしたのであり、その行為が行われるその瞬間に「真実の光」を見て描こうとしたのである。ヴェルガは、意味に還元される前の人間の行為を描こうとしたと言える。

さらには、個の行為を共同主観的な目的へと回収するのは、「全体と個」という思考の枠組みである。全体と個のいずれが優位であるかと問うのは不毛であろう。問題は、この枠組みそのものである。このような思考においては、個は絶えず全体という意味にさらされてしまう。ヴェルガの作品においては、そのような枠組みは、「客観と主観」と言い換えても良い。個の行為を全体から見ることによって見出される形式、すなわち主観に対する共同主観的な視点が客観だからである。そこでは、個の単独性は排除される。あらゆる個が、全体の中に位置付けられた個になってしまうからである。ヴェルガは、個の意味が全体によって不可避的に与えられる状況を認識しながらも、そのような個の関係の前提としての全体という考えを可能な限り遠ざけようとしているかに見える。それは、「全体と個」、および、「客観と主観」という思考への批判となりえよう。

このように、全体から出来事個々を関連付けることを否定しようとするヴェルガが出来事そのものを物語ろうとするとき、積み重なった出来事をつなぐ説明は、ヴェルガが否定するはずの「意味」を与え、出来事の偶然性を消去し、出来事と出来事の関連を必然的なものにしてしまうことになる。そのような必然的なものではなく、偶然的で「利己的」な人間の行為による出来事を、「正当化」される前、つまり、合理化される前に描くことをヴェルガは意図していたと言えよう。そのような物語においては、出来事を明確な因果関係でつなぐことは不必要である。だからこそ、短編集『田舎の生活』*Vita dei campi* (1880) 所収の短編『グラミーニャの恋人』*L'amante di Gramigna* においてヴェルガは次のような一見奇妙なことを述べているのである。

今日君に語るこの物語について、私は君に、ただ出発点と終着点だけを述べるであろう。そして、君にはこれで十分であろうし、いつかは誰にとっても十分となるであろう。

Di questo che ti narro oggi ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti. (TN202)

「出発点と終着点だけを述べる」ということは、そこに語る者自身の意見を取り入れず、事実のみを語るということを意味する。リアリズムの影響下にあるヴェルガがこのように述べることは不思議ではない。と同時に、これはヴェルガ流の出来事の偶然性への志向と言える。語る者の意見というのは、自己による解釈であり、出来事に対する自己の介入である。意味を付与することで出来事を因果性に満ちた物語にしてしまうことへの抵抗がそこにはある。そして、このような視点を獲得することで、出来事は、事後的な意味を逃れて、その単独性、偶然性を獲得することができる。そして、そのような偶然の出来事は、時には、登場人物達の見通しを決定的に否定するのである。意味や因果関係によって関連付けられることのない、偶然としての出来事は、登場人物には異様な様相で表れることとなる。それは「グロテスクさ」として、ヴェルガが故郷の友人サルヴァトーレ・パオラ・ヴェルドゥーラに宛てた書簡（1878年4月21日付）に表れる。

私は自分には素晴らしくて価値のあると思われるある作品を胸に抱いていますが、その作品とは、生存競争の一種の走馬灯なのです。それは、ぼろをまとった者から大臣や芸術家に至るまでの広がりを持ち、野心から金銭欲まですべての形を呈し、人間の大きいなるグロテスクさを無数に表現するのに適しています。<sup>2)</sup>

これは、後の「敗者たち」の構想のもとになる「潮 *Marea*」という連作の構想を友人に伝えた書簡の一部である。「ぼろをまとった者から大臣や芸術家に至るまでの広がりを持ち、野心から金銭欲まですべての形を呈し」ているという視点は、極めて弁証法的な、必然的な展開を思わせる描写である。この部分は、『マラヴォリア家の人々』の序文における「敗者たち」の概説に対応していると言える。

人はより良きものを求めて苦しむ。このより良きものへの追求が増大し、広がるにつれて、上昇する傾向をも備えて、社会的階級における上昇運動をたどるのである。『マラヴォリア家の人々』において、[この追求は、] いまだ、物質的 necessary のための闘争のみである。これらを満たすと、その追求は、富に対する欲望となり、『ドン・ジェズアルド親方』という中産階級のある典型に具体化する。[…] その後、『レイラ公爵夫人』において、[その追求は] 貴族階級の虚栄となるであろう。そして、『シビ



オーニ閣下』において野心となる。『富める男』へと至ると、彼はこれらすべての欲望とすべての虚栄、すべての野心を併せ持つこととなる。そして、それらすべてを理解してそれらによって苦しむがために、それらを自らの血の中に感じ、そしてそれらによって力尽きることとなる。

Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezza e si incarna in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, [...]. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. (MV429)

この連作「敗者たち」の構想の中には、人間の活動全体を概観し、そこに人間がたどる道筋を見出す合理的な思考がある。このような人間の生の構成的な視点は、小説を没個人的アプローチに基づいて構成するというヴェルガの創作理論に対応するものと言えよう。しかしそれは同時に、客観性という名において出来事に事後的な意味を付与することにもなる。

それに対して、パオラ・ヴェルドゥーラ宛て書簡にある、「人間の大きいなるグロテスクさを無数に表現するのに適しています」という表現は、もはや理性で捉えられない無限の生のあり方を示していると言えよう。その「グロテスクさ」とは、『マラヴォリア家の人々』の序文に示されている「個々の利害の中にある卑しさ」であるような「全ての弱さ」や「全ての矛盾」を含んだ消え去る前の「真実の光」であろう。この「グロテスクさ」は、合理的な解釈以前に見出される、人間の生のありのままの姿を表している。

物語としての対象が時系列的かつ客観的にあり、その対象が人間の理性によって常に解釈されているという考え、つまり、人間の解釈という客観的な合理性ですべての対象を目的に対して正当化してしまうという考え、これをヴェルガは否定しているように思われる。それゆえ、ブリオージは次のようにヴェルガについて評している。

いずれにせよ、読むことで、発展し、段階的に自身の推移を構成する出来事という印象は得られない。そして常に、読む者の感覚というのは、その者が常に見知った事柄や人物を前にしているという感覚である。その者の目の前で進展していくのではなく、

すでに起こってしまったように思われる出来事を前にしているという感覚である。ずっと前に起こってしまった、と言うべきかもしれない。そのために短編小説の結末は、あわただしいというのでないならば、突然という印象をいつも与える。なぜならば、結末は、その結末において結論を持つような物語の推移によって準備されるわけではないからであり、それゆえ、物語の核心にとっては外的な原因によって引き起こされるからである […]。あるいは、作者という外来的な決定によって、[…] あるいは、全く突然で無根拠な決定によって、引き起こされるのである。 […] <sup>3)</sup>

ブリオージは短編について述べているのであるが、この指摘は『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』についても有効であろう。両作品における登場人物の言動や出来事の偶然性については後に詳しく考察するが、両作品における、海という存在によるマラヴォリア一家への不運や、カタールニアからアチ・トレツァ村へのコレラの伝播、ジェズアルドが請け負った建設中の橋の崩落やコレラの発生等の出来事は、何の前触れもなく彼らを襲うのである。それらの出来事によって、彼らは新たな生の建て直しへと向かうこととなる。しかし、それは因果的に起こるのではなく、彼らの思惑への唐突な裏切りである。そこには、人間の言動や自然の出来事におけるその瞬間には意味に還元されえない偶然性がある。

一般性や意味に回収できる必然の「真実」とそのような事後的意味を付される前の偶然の「真実」とは異なる。ヴェルガが現実を「グロテスク」と見るとき、その「現実」は偶然的なのであり、それを小説として描くことが偶然性の中に見出される「真実」である。それは、本来的に多数・多様である関係性を、結果から見ることで合理化した後で得られる一般性という単一性に帰着されえない「現実」である。ブリオージが言う、読者が「常に見知った事柄や人物を前にしているという感覚」とは、それがあがるがゆえに突然の出来事や登場人物間の「衝突」によってすでに見知った関係が唐突な変化を被るという印象を読者に与える前提と言える。そのような「突然という印象」が、ヴェルガにとっての物語の現前性であり、物語を普遍性からではなく、一回限りの偶然という単独性から描く彼の思想であると考えられる。ヴェルガの創作理論に即して考えれば、そのようなヴェルガの認識対象が「現実」であり、小説が「真実」であると言えよう。同時に、作品の舞台となる共同体において、内面化・共同化されない個々の登場人物の言動や出来事の偶然性がヴェルガの作品における重要な要素であると言える。

以下では、このような偶然性が、『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親

方』においてどのように表われているのかを考察していく。第一に、自然災害や、その他登場人物達の意図とは無関係に起こる出来事、次に、互いに自身の意図を覆す登場人物間の言動、そして、彼らが暮らす共同体と個としての登場人物の関係をめぐっての考察となる。

## 2. 出来事の偶然性

### 2. 1. 『マラヴォリア家の人々』における偶然性

『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』の両作品とも、あらゆる出来事は、その後の物語の進行を考慮すれば、その因果性を考察することが可能である。ヴェルガが意図したのは、一面ではそのような一貫した構成であるとも言えよう。しかし、ここでは、彼が直視しようとした現実の「グロテスクさ」、つまり、「現実」の生活において降りかかる暴力的で無根拠な出来事のつらなりに注目してみたい。それは、ヴェルガが現象を事後的な理解によって結果に対して合理化することを拒んだことに注目することである。事象の偶然性を見ることは、出来事に対する超越的視点を拒否することであると言える。

『マラヴォリア家の人々』では、一家の一通りの説明がなされた後、唐突に長男ントーニの徴兵が話題となる。

1863年12月、一番年長の孫、ントーニが海軍の徴兵のために召集された。それでントーニ親方は自分達を助けられる村の大物達のところへと走った。しかし、助任司祭のドン・ジャンマリーアは、それは当然の報いだ、これは鐘楼から三色の布切れを垂らしてしでかしたあの悪魔の革命の結果だとントーニ親方に答えた。

Nel dicembre 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci. Ma don Giammaria, il vicario, gli avea risposto che gli stava bene, e questo era il frutto di quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile. (MV434)

この場面の直前まで、マラヴォリア一家がそれなりに暮らしてきたことが語られていたのだが、ここから一転してントーニの徴兵というントーニ親方をはじめ一家の生活を乱す事件が起こる。ントーニ親方が助任司祭ドン・ジャンマリーアや薬屋ドン・フランコに相談しても、彼らは自分の政治的な意見を言うだけであり、役場の書記ドン・シルヴェスト

口に至っては、賄賂を渡せばよいと言い出す始末である。結局ントーニは徴兵されることになり、ントーニ親方は自分が口にしたばかりの「できる仕事をしなさい、金持ちにはならずとも生きてはいける」<sup>4)</sup>ということわざに従うことができなくなってしまう。さらには不漁に襲われ、ントーニが抜けたために漁の人手も足りなくなる。因果関係という観点から見るならば、このントーニの徴兵が、『マラヴォリア家の人々』で描かれる一家の不幸の根本的な原因と言えるであろう。徴兵に続く人手不足と不漁のために、ントーニ親方はウチワ豆売りの信用貸しに手を出したからである。また、元来怠惰なントーニが外の世界を見ることによって、昔ながらの漁師としてつましく生活していくことに疑問を抱き始めるからでもある。このように考えるならば、ントーニの徴兵を一家の没落のすべての原因と見ることもできるのである。

一方で、国家制度としての徴兵制は、マラヴォリア一家には自然現象と同様に家族を奪うものとしてある。そしてそれは、災害と同様に、一家に唐突に起こった出来事である。それまで流暢にことわざを口にしていたントーニ親方は、この徴兵の件に対処し始めたときたんことわざを口にしなくなる。これは、ことわざが象徴する伝統的な世界観では、習慣的な生活を突然乱す出来事には対応できないことを示している。対処できないがために「村の大物達」のところに相談に行くのであるが、それは上記一節で「しかし」と続くように無駄に終わってしまう。このようにして、ントーニ親方は、これまでの生活のあり方の変更を強いられるのである。確かにントーニの徴兵はントーニ親方がウチワ豆を信用貸しで買う原因であるが、しかし、この徴兵はントーニ親方の生活においては唐突な出来事である。ントーニ親方の日々の生活において「偶発的」に起こったントーニの徴兵という出来事は、起こった後で必然的な解釈を行なって理解してしまいがちな出来事として生じたのではなく、習慣的な生活を混乱させる唐突さが人の人生を変えるという、必然的ではない偶然の出来事として生じたのである。ウチワ豆をントーニ親方に買うように促したのは、ントーニの徴兵の必然性ではなく、その唐突な偶然性である。ントーニの徴兵は、マラヴォリア家の日常の生活からは想像されえない出来事である。その時に、堅実なントーニ親方が、信用貸しというおよそ彼の価値観とは相容れない行為にいたることこそが、ヴェルガが述べた生の「グロテスクさ」を表していると言えよう。

徴兵という制度だけではなく、自然現象もマラヴォリア一家の生活を変えるものとして描かれている。『マラヴォリア家の人々』において、一家に対して最も影響力のある存在は海である。海は、一家からントーニ親方の息子であるバステアナツォとウチワ豆を奪い、さらには、豊漁をもたらしたかと思うと命を脅かす存在である。それは、徴兵とい

う国家制度と同様、ントーニ親方には為す術のない対象である。第十章には、家を失ったマラヴォリア一家が買い戻す金を貯めるために漁に精を出し、大漁が続いたと思うと嵐に襲われる場面がある。

そのみじめな年寄りには痛みのために一日中わめいていた。「天気の変わり目だ」と彼は言った、「骨身にしみるぞ。」

突然真っ暗になって、悪態をつこうにももう何も見えなかった。ただ波だけが、ブロッヴィデンツァの近くを通るときに、まるで目を持っていて、船を飲み込んでしまおうとするかのように、きらめくのだった。そして、水があるところどこまでもとどろいている海の真ん中で、もう誰も一言も口を利こうとしなかった。

Il povero vecchio aveva abbaiato tutto il giorno pei suoi dolori. — È il tempo che muta! diceva lui, lo sento nelle ossa io.

Tutt'a un tratto si era fatto oscuro che non ci si vedeva più neanche a bestemmiare. Soltanto le onde, quando passavano vicino alla *Provvidenza*, luccicavano come avessero gli occhi e volessero mangiarsela; e nessuno osava dire più una parola, in mezzo al mare che muggiva fin dove c'era acqua. (MV541)

この嵐で漁船は壊れ、ントーニ親方は瀕死の重傷を負うことになる。もともと欲を出して無理に漁に出ていたのであるが、この事件以降、再び船が直ってカタクチイワシの大漁になると、大量に塩樽に漬け込んで、ントーニ親方はまだまだ値が上がると売るのを控えてしまう。元来堅実であるはずのントーニ親方の姿はもはやそこにはない。家を買戻すためとはいえ、この嵐の一件がントーニ親方を欲深く変えてしまったのである。ここには、人間の意志とは無関係にふるまう海が、人間の性格を変えてしまうほどの暴力性を備えていることが見出される。この嵐の一件には、ントーニの徴兵と同様の人の生活や価値観を揺さぶる「グロテスクさ」が込められていると言えよう。

しかし、本作品におけるすべての出来事が何の前触れもなく描かれているわけではない。この嵐については、語り手は事前にこの出来事の行く手を語っている。

しかし、そんな死に物狂いの賭けでわずかな魚のために命を危険にさらすこともあり、ある時マラヴォリア一家は稼ごうとするあまり、すんでのところ命を落とすところであった。

Ma a quel giuoco da disperati si arrischiava la vita per qualche rotolo di pesce,

e una volta i Malavoglia furono a un pelo di rimettercela tutti la pelle, per amor del guadagno, [...]. (MV540)

語り手は、ここで物語の行く手を見通すものとして存在している。この語り手は、「自身もその大河の流れに押し流される観察者」ではあるが、出来事がすでに起こってしまった後の視点から物語っている。このような語り手の存在は、ヴェルガが「真実の光」と呼ぶ、人間の生におけるその瞬間のあり方、偶然性を排除することとなる。しかし、この嵐の件において、真に「グロテスクさ」が表れるのは、先に述べたように、ントーニ親方の欲深さへの変化である。その意味では、出来事を結果から見る視点と、出来事が唐突に登場人物に現れる偶然性の両者が共存しているとも言える。そして、『マラヴォリア家の人々』においては、ヴェルガはそのような二つの視点から作品を創作しているのである。

例えば、海がマラヴォリア家に最初に襲いかかるのは、バスティアナツォとウチワ豆を乗せた一家の漁船に対してである。漁船が出港する第一章の最後においても、語り手が前面に出る描写がある。

バスティアナツォと共にブロッグィデンツァに乗り込んでいた、ロッカおばさんのところのメーニコは、何か叫んでいたが、海の音が飲み込んでしまった。「お金は、お母さんのロッカおばさんに渡してくれと言っている、弟は仕事がないから」とバスティアナツォが付け加えた。そして、これが耳にした彼の最後の言葉だった。

Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. — Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì. (MV440)

ここでも、この作品ではいくつか見られるように、語り手が物語の前面に出てきている。「これが耳にした彼の最後の言葉だった」というのは、バスティアナツォの死という物語の行く手を知っている語り手の視点からの記述である。それは、語り手が絶えずアチ・トレツァ村の住民の立場から、物語の進行と同時的に物語る本作品では例外的であるように思われる。なぜなら、第二章の最後で「祖父は戸締りの前に、星を見に土間のところにさらに二度三度と顔を出し、そして『海が荒れる』とつぶやいた。星はいつも以上に輝いていた」<sup>5)</sup>とあるように、本作品の特徴は多くの事がらが登場人物をとおして語られることにあるからである。しかし、語り手の存在を感じさせる描写は、他の場面においても見

られる。同様の表現はマルツァが夫バスティアナツォの死を知る場面の「自分が未亡人になってしまったことを知らないその不幸な女は『ああ、マリア様！ああ、マリア様！』とつぶやいていた」<sup>6)</sup>という記述にも見られる。しかし、この場面については、この時点で村人達がすでに彼の死を知っていたことから、単に語り手が前景化して物語の行く手を語ったと言うことはできないであろう。

同様の記述は、物語において重要な意味をもつマルツァの死の場面においても見られる。第十一章において、ントーニが富を求めて村を出て行こうとするのを、母マルツァが泣いて留めようとし、ントーニが説得された場面では、次のように語り手が現れる。

しかし、[マルツァは] 教会の滑らかな大理石の下で永遠に休息するあの旅へと、予期してもいない時に自分も出発しなければならないことを知らなかった。

Ma non sapeva che doveva partire anche lei quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre, sotto il marmo liscio della chiesa.(MV572)

このようにして読者は前もってマルツァの死を知ることとなる。そのために、マルツァの死の唐突さはそれほど感じられることはない。彼女がコレラに罹るくだりは次のように述べられている。

ある時ラ・ロンガは大きなかごを抱えてアチ・カステッロから帰る途中、脚が震えるほどの疲れを感じて、脚が鉛でできているように思われた。それで村に入る前に、礼拝堂の脇に生えた野イチジクの木陰に並んだあの滑らかな四つの石に腰かけて少しだけ休もうという誘惑に負けてしまった。そして、そのときには気づかなかったのだが後で考えると、見知らぬ男が、かわいそうに彼も疲れていたのだろう、少し前にそこに腰掛けてしまって、油のように見える何かの汚れたしずくをその石の上に残していたのだ。

La Longa una volta, mentre tornava da Aci Castello, col panierino al braccio, si sentì così stanca che le gambe le tremavano, e sembrava fossero di piombo. Allora si lasciò vincere dalla tentazione di riposare due minuti su quelle quattro pietre lisce messe in fila all'ombra del caprifico che c'è accanto alla cappelletta, prima d'entrare nel paese; e non si accorse, ma ci pensò dopo, che uno sconosciuto, il quale pareva stanco anche lui, poveraccio, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di certa sudiceria che sembrava olio. (MV573)

この場面では、物語を見通す語り手の位相が見出されるのと同時に、ヴェルガが重視した出来事の起こるその瞬間への視点も見られる。「後で考え」でも取り戻すことができないような「そのときには気づかなかった」という偶然性がここには描かれている。すなわち、出来事が起こった後でその理由が分かったとしても、もはや取り戻しようのないその瞬間の重要性がこの場面にはある。当然ながらこの一節は、事後からマルツァアの死の因果関係を述べているのだが、彼女の「後で考えると」という行為は、なぜあの時座り込んでしまったのかという悔恨と、家がもうすぐそこにあるという所で座るという行為を決断したその瞬間の不条理が表われていると言えよう。

このように、『マラヴォリア家の人々』においては登場人物達の生を変化させる出来事が、あらかじめ語り手によって示されることが顕著である。それにより、出来事の偶然性が、たとえ登場人物にとっては唐突であっても、前もって予定されていたように思われるのである。しかし、語り手が示すからといって、出来事が登場人物に与える偶然性や暴力性が消え去るわけではない。物語の中では、マラヴォリア家の人々はそのような唐突な出来事によって生のあり方を悲劇的な方向へと変えていく。それどころか、彼らにとっては、悲劇的な決断ではなく、そのような出来事に対処するためのより良い（と信じる）選択なのである。その選択は結果としては悲劇的であるけれども、その時には彼らにとってより良いはずであるという確信に支えられており、この構造がヴェルガにとっての生の「グロテスクさ」を構成していると言える。ヴェルガが、上記のように、事後から付される因果関係をあえて作品内に織り込んでいるのはその時点の決断の結果としての悲劇性と、それによって強いられた、従前の生活や思い描いていた今後の生活との落差を示すためであると考えられる。

『マラヴォリア家の人々』における語り手は、村中の出来事を知っているような村人達の位相においても物語る。そのような位相にあっては、ここで考察したように、あらかじめ出来事に行く末を語り手が物語ってしまうことも避けられないことかもしれない。ただしそれは、村人達がすでに過去に起こったことを物語るという（作品としての架空の）前提においてである。しかし、本作品の語り手がそのような村人達と同じ集団的な位相に立つならば、その前提は、物語における彼らとの同時性であったはずである。そしてその前提は、前章で考察したとおり、本作の集団的な位相に立つ語り手が地の文において「この時 (in questo momento)」等の物語の時間と同時的な表現を用いて物語の時間に立つことに端的に表れていた。それゆえ、上記のように出来事に行く手を物語るのはあくまで第三者として



の語り手であろう。その意味では、作者の痕跡を消し、かつ、出来事の偶然性を表現しようとしたヴェルガの意図は、『マラヴォリア家の人々』においては、限定的にのみ実現されていると言える。

## 2. 2. 『ドン・ジェズアルド親方』における偶然性

四部からなる『ドン・ジェズアルド親方』は、何の前触れもなく、地震と火事の場面から始まる。『マラヴォリア家の人々』におけるウチワ豆を乗せた漁船の転覆という最初の災難が、語り手によってあらかじめ知らされたのとは対照的に、『ドン・ジェズアルド親方』における最初の災難は、唐突に始まる。

聖ジョヴァンニ教会では夜明けのミサの鐘がなっていた。しかし村はまだぐっすり  
と眠っていた。というのは、三日間雨が続いていて、種をまいた畑は脚の真ん中まで  
沈み込むほどであったからである。突然、静寂の中に、ガラガラと崩れる音が聞こえ、  
続いて、助けを呼ぶ聖アガタ教会のかん高い鐘が響き、扉と窓がバタバタと鳴り、人々  
が着の身着のまま外に逃げ出て、叫んでいた。

「地震だ！大変だ！」

[...] そしてたちまち、下の地区から、同じく急を知らせる聖ジョヴァンニ教会の大き  
きな鐘の重々しい音が届いた。[...] すべての鐘の鳴り続ける音が、闇の中、恐れお  
ののいたように屋根の上をかけていった。

「違う、違う！火事だ！... トラーオ邸で火事だ！... なんということだ！」

Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora  
della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a  
mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinio, la campanella  
squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la  
gente che scappava fuori in camicia, gridando:

— Terremoto! San Gregorio Magno!

[...] E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San  
Giovanni che dava l'allarme anch'esso; [...] uno scampanio generale che correva sui  
tetti spaventato, nelle tenebre.

— No! no! È il fuoco!... Fuoco in casa Trao!... San Giovanni Battista! (MdG339)

この火事で、直ちにジェズアルドに変化が訪れるわけではない。一見ジェズアルドとは

無関係な出来事としてこの事故は起こる。そして、この火事によって、トラオ家の兄弟は、妹ビアンカの部屋に男爵子息ニニ・ルビエーラが忍び込んでいるのを見つけ、二人の関係を知るのである。ジェズアルドを始め、村の者達が消火のために館に入ろうとするのを、ルーピ司祭、医師タヴェーゾや村の貴族達が押しとどめ、他の村人達に二人の関係が知られないようにする。第一部は、この二人の関係を整理し、ビアンカとジェズアルドの結婚を描くという内容である。

ニニの母は成り上がりの男爵夫人であり未亡人であるが、彼女は没落した貴族の娘と自分の息子の結婚を認めようとしなない。そのために、ルーピ司祭が中心となり、村の貴族達がジェズアルドとビアンカの結婚を画策する。しかし、ジェズアルドもルビエーラ婦人と同様に、自らの財産が没落貴族との結婚によって目減りすることを望まないで、なかなか承諾しようとしなないのである。

このように、この物語の最初の災難はジェズアルドに直接的に不幸をもたらすわけではない。めぐりめぐって、ジェズアルドの結婚という話が出てくるのである。さらには、当事者のジェズアルドは、なぜ自分がビアンカと結婚するのかということ最後まで知ることではない。『ドン・ジェズアルド親方』における特徴は、このようなジェズアルド本人のあずかり知らぬうちに、ジェズアルド本人の人生が変えられてしまうということだと言える。ビアンカとの結婚についても、周囲の人間がことを進めたものである。しかし、ビアンカとの結婚の不利益を考えているジェズアルドにとっては、今の生活が続いていくことに何の支障もない。ニニとの関係が周囲に知られ、彼と別れさせられることになった火事という出来事が、ビアンカにとっては「グロテスク」であったとしても、彼女との結婚の決定に関しては、それを画策した貴族達ではなく、ジェズアルドに主導権がある。そのような状況の中、ジェズアルドの立場を一変させたのが、彼が請け負っていた橋の工事の失敗である。

この場面も、冒頭の火事と同様に、第一部第五章の冒頭に描かれる。

夜明け前、奉公人のマージが駆けつけて、全身の血を凍らせる声でジェズアルドを起こした。

「ご主人様、起きてください。フィウメグランデから職人が来て、すぐにお話をしたいと！...」

「フィウメグランデから？... こんな時間に？...」ドン・ジェズアルド親方は、頭が混乱したまま、まだ眠たそうに、暗がりを手探りで衣服を拾い集めていった。突然叫

んだ。

「橋だ！... 何かやっかい事が起こったに違いない。」下の小屋の中で、雨に汚れ、ベンチに腰掛けている職人を見つけた。わらにたきつけた炎でぼろを乾かしているところだった。

Masi, il garzone, corse a svegliare don Gesualdo prima dell'alba, con una voce che faceva gelare il sangue nelle vene:

— Alzatevi, vossignoria; ch'è venuto il manovale da Fiumegrande e vuole parlarvi subito!...

— Da Fiumegrande?... a quest'ora?... — Mastro-don Gesualdo andava raccattando i panni tastonati, al buio, ancora assonnato, con un guazzabuglio nella testa. Tutt'a un tratto gridò:

— Il ponte!... Deve essere accaduta qualche disgrazia!... — Giù nella stalla trovò il manovale seduto sulla panchetta, fradicio di pioggia, che faceva asciugare i quattro cenci a una fiammata di strame. (MdG398-399)

この橋の崩落によって、ジェズアルドには、工事を請け負った際の保証金を失う恐れがあった。ルーピ司祭に相談するが、何とかビアンカと結婚させたい司祭がジェズアルドを説得するのに加えて、司祭が保証金の件で村の貴族ドン・フィリッポにとりなして貴族の力を思い知らせることで、躊躇していたジェズアルドはビアンカとの結婚を考え始めることとなる。

それまでビアンカとの結婚に関しては有利な立場にあったジェズアルドが、この橋の事故によって不利な立場に追い込まれることとなる。この出来事は、『ドン・ジェズアルド親方』にあっては、例外的にジェズアルドの生のあり方を直接的に変えるものである。そして、この使いが不幸を告げる者であることに、ジェズアルド自身が気づくことにも注目したい。『マラヴォリア家の人々』において、語り手が一家に起こる不幸を前もって語ってしまうのとは対照的に、ここでは、ジェズアルド自身の口が自らに起こる不幸を語っている。『ドン・ジェズアルド親方』においては、語り手が物語の行く手を前もって語ることは稀である。それどころか、ビアンカとの結婚に関しても、貴族達の間で相手をジェズアルドに決める場面は描かれていないのである。それは、すでに決まった後に、貴族達の間に関わされる会話から推測されるに過ぎない。語り手は物語の進行に沿って、その瞬間の当事者達にとっては唐突な出来事を、冷徹に語るのみである。そして、そこに含まれる「グロテスクさ」は、当事者であるジェズアルドとビアンカ、そしてビアンカの兄達の知

らぬ間に、当人達の人生が決められていくところにある。

第一部で描かれているのは、それまで自らの才覚で壁職人から土地や畑を持つ地主へと成り上がったジェズアルドが、貴族をはじめとする周囲の者達のたくらみの中に組み込まれ、その後の人生が周囲の人間の意思に翻弄される状況へと押し流されていく端緒である。その後のジェズアルドの人生は、絶えず周囲の者達に財産を蝕まれ、苦悩をもたらされるものとなる。そのような状況に彼を追い込んだのが冒頭の火事であるわけだが、ジェズアルド自身はそのことに気づくことはない。他人の館の火事という間接的な出来事が、彼の人生をそれまでとはまったく異なる方向へと導いていく様は、『マラヴォリア家の人々』において出来事が直接的にマラヴォリア一家に影響していたのとは大きく異なる。

『ドン・ジェズアルド親方』において描かれる自然現象としては、次のコレラの発生が挙げられる。コレラからの避難によって、娘イザベッラの結婚話が進むこととなる。

彼女[ビアンカ] が娘と寄宿学校からの外出でやっと会えたのは 1837 年で、そのときは、パレルモですでにコレラの最初のうわさが広がり始めていて、ジェズアルドはすぐに娘を迎えに走ったのだった。

Essa la rivide finalmente all'uscire del collegio, nel 1837, quando in Palermo cominciavano già a correre le prime voci di colèra, e don Gesualdo era corso subito a prenderla. (MdG519)

その間にもコレラのうわさは迫っていた。カタリーニャは、すでに騒然としていた。

Intanto incalzavano le voci di colèra. A Catania c'era stata una sommossa.

(MdG521)

コレラの発生にしても、直接にジェズアルドに害を与えるわけではない。パレルモの女子寄宿学校に入っていた娘イザベッラは、パレルモでコレラが発生するとジェズアルドに連れ戻され、家族と共に近郊のマンガラヴィーテに避難する。そこで、両親を亡くした貴族の子息コッラード・ラ・グルナと懇意になる。貧しいコッラードと仲良くするのを望まないジェズアルドは、二人の仲を何とか割こうとするが、上手くいかない。母ビアンカのこと昔から親身に心配してきた侯爵リモーリが、公証人ネーリと共に、内密にイザベッラの結婚相手を捜し始める。二人が具体的に誰に決めたのかは描かれていないが、復活祭にパレルモの貴族レイラ公爵が村にやって来る。ジェズアルドは、レイラ公爵がよそ者であることや、彼の所有地には係争ほか問題のあるところが多く、なかなか承諾しないが、

最後はリモーリに促されイザベッラとレイラの結婚を認める。

イザベッラの結婚に関しても、ジェズアルドは周囲の者の意図によって、自らは望まない決断を迫られることになる。そして、結果としては、ジェズアルドの予想通り、レイラ一家はパレルモで豪奢に暮らしながら、ジェズアルドの財産を蝕んでいく。このように、何らかの出来事が、周囲の者達の意図を介して、ジェズアルドに不服ながらの人生の決断を促し、彼の人生を一層悲劇的なものに変えていくというのが、この作品の特徴である。そこには、『マラヴォリア家の人々』とは異なる、人生の「グロテスクさ」があると言えよう。両作品に共通して、後に考えれば他により良い方法があったのかもしれないが、その瞬間にはその決断が最良のように思われ、または、そのような決断を強制され、その後の人生を大きく狂わせていくという、その瞬間の決断の悲劇性が描かれている。それに加えて『ドン・ジェズアルド親方』では、語り手が人生の行く手を前もって語らず、ジェズアルドの生を大きく変えていく周囲の貴族達の企ての経緯が描かれない分だけ、より「グロテスク」であると言えよう。

『ドン・ジェズアルド親方』では、『マラヴォリア家の人々』のように自然現象のような人為の及ばない出来事がジェズアルドの生活を乱すものとして生じることは、数少ない。『マラヴォリア家の人々』において海やコレラという自然現象がマラヴォリア一家にとって大きな意味を持ったのに対して、『ドン・ジェズアルド親方』においては、間接的にジェズアルドの生活を変化させるものとして描かれている。そして、語り手は、「観察者」的な位相にありながらも行く末を語らないという意味において、物語と同時的な存在としてあると言える。それによって、『ドン・ジェズアルド親方』における出来事は、『マラヴォリア家の人々』にまして、事後に解釈されたものではない、まさにその瞬間の偶然の出来事として描かれていると言えよう。そして、そのことが、ヴェルガが両作品において語り手のあり方を変化させた理由のひとつであると考えられる。

### 3. 共同体と排除・疎外

#### 3. 1. 『敗者たち』における排除・疎外について

ヴェルガが描こうとした「真実の光」とは、個々の人間の情念によってもたらされる「衝突」の中に見出されるものである。それらの情念は絶えず「全体」によって意味づけられるが、『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』における人間の真の姿は、「個」としての人物と「全体」との「衝突」の瞬間において、「生存競争」の相手との「利害」の「衝突」の瞬間において描かれていると言える。両作品に描かれる最小単位の「全

体」とは、『マラヴォリア家の人々』ではアチ・トレツァ村という共同体、『ドン・ジェズアルド親方』ではヴィッツィーニ村の貴族階層や貧しい者達という共同体と言えるであろう。

『マラヴォリア家の人々』と『ドン・ジェズアルド親方』において、属する共同体の規範に従わない、あるいは共同体外部から来た「よそ者」達は、ある事柄や言動の意味を確実なものを見なす際の共同体内の根拠を問い、揺るがす者として描かれている。作品中のそれぞれの村の慣習というのは、そこに住む村人が信じているほど確固としたものではなく、それを疑う者が現れたときにはその根拠が問われることとなる。そのような共同体の慣習は、元来、歴史的に築かれた共同主観性としてあるのであり、そこに生きる人々が確信する確実性や客観性とは、その中においてのみ根拠を持つと言える。それゆえ、登場人物達が考える客観性とはその共同体における私的な確実性に過ぎず、その意味では、かような客観性は無根拠であると言える。よそ者が異質な者として現れる時にその無根拠があらわになるのであり、逆に、その無根拠を問う性質がよそ者の特徴と考えられる。しかし、共同体の中で疑うことは困難である。なぜなら、そのような疑い自体が共同体の付与する意味に回収されてしまう恐れがあるからである。『マラヴォリア家の人々』および『ドン・ジェズアルド親方』においてヴェルガは、ントーニ・マラヴォリアとジェズアルド・モッタを描くことで、そのような共同体の外部に出ることの困難さを示そうとしていたと同時に、その困難さを示すこと自体に、「客観性」が依ってたつ条件を照らし出そうとしたと言える。

ントーニもジェズアルドも、村のこれまでの秩序、慣習に異議を唱えた。そして、彼らを説得しようとする者は、自らの慣習によって説得せざるをえない。しかし、ントーニとジェズアルドはそのような慣習そのものに異議を唱えていたのであるから、慣習に基づく説得は彼らを納得させることはない。その時、ントーニとジェズアルドは、共同体の人々が依ってたつ確実性の根拠そのものを問う「よそ者」として表れることとなる。そして同時に、他の登場人物達も両者に対して、両者の生の根拠を疑い、揺さぶり、生の行く手を両者の思惑とは異なる方へと導く存在として表れるのである。

### 3. 2. 『マラヴォリア家の人々』における共同体と排除、あるいは内包

『マラヴォリア家の人々』におけるアチ・トレツァ村の共同体としての緊密さについては、すでに述べたとおりである。皆が皆について知っているそのような村においては、よそ者が入り込んで慣習を危険にさらすことは村人達にとっては忌むべきことである。こ

の作品において、アチ・トレツァ村の慣習や価値観を体現している代表的な登場人物は、うわさ好きのヅッピーダと、ことわざを多用するントーニ親方であると言えるであろう。ヅッピーダは、イタリア統一後に村に着任した村の書記ドン・シルヴェストロが手に入れようとしていた娘バルバラを、土地持ちのフォルトゥナート親方に嫁がせた後に次のように語る。

かつて、ドン・シルヴェストロのように皆の食べているものまで書類に書きつけたり、  
[薬屋のドン・フランコのように] すり鉢で草花をすりつぶしたりして、村の者達の血を吸って身を肥やしによそ者が来る前には、村では今より良い暮らしをしていた。当時は皆が顔見知りで、やっている仕事、彼の父や祖父がずっとしてきた仕事、食べているものまでも知っていたし、誰か通りかかればどこに行くのかも分かった。そして、土地はそこで生まれた者のものだったし、魚も誰かれに取られることもなかった。  
Una volta in paese si stava meglio, quando non erano venuti quelli di fuori a scrivere sulla carta i bocconi che vi mangiate, come don Silvestro, o a pestar fiori di malva nel mortaio, e ingrassarsi col sangue di quei del paese. Allora ognuno si conosceva, e si sapeva quel che faceva, e quel che avevano sempre fatto suo padre e suo nonno, e perfino quel che mangiava, e quando si vedeva passare uno si sapeva dove andava, e le chiuse erano di quelli che c'erano nati, e il pesce non si lasciava prendere da questo e da quello. (MV642)

このような価値観が支配する村で生まれ育ったントーニ親方であればこそ、街の病院で孤独な死を迎えるまで、押収されたカリンの屋敷と売ってしまった漁船を買い戻し、一家が再びかつてのように暮らすことを望んでいたのだと言える。孫のントーニの裁判以来体を弱くしたントーニ親方は、家族に迷惑をかけないように、自ら頼んで家族ではなくアルフィオ・モスカに病院へ運んでもらったのである。そして、彼は、アレッシ達が屋敷を買い戻したことを知った直後に世を去る。ントーニ親方は物語中、ことあるごとに昔ながらのことわざを口にし、昔ながらの質素で堅実な生活を理想としていた。しかし、村におけるそのような価値観は、村の生活を維持していこうとする者達にとっては客観的な確実性を備えているように感じられるのであろうが、村の外部から来た者達、外部を知ってしまった者達からは、その根拠を問われることとなる。ことわざが象徴するアチ・トレツァ村の伝統的価値観に関して、シュピッツァーが『マラヴォリア家の人々』における客観性を「偽客観性」と述べているのは象徴的である。

一方、ントーニはントーニ親方とは異なり、徴兵によってナポリへと赴任し、富の可能性としての外の世界を見てしまった。外部と接することで、元来怠惰であったントーニは、なおのこと一家や村の生活に異議を唱えるようになったのである。というのは、ナポリで、「そこでは、女達は絹のスカートを引きずって道をきれいにしているし、突堤ではブルチネッタの芝居をやっており、貴族達が食べるようなピッツァだって2セントで売って」<sup>8)</sup> するような生活を目の当たりにしたからである。徴兵から帰った後、懸命に働いても一向に生活は改善せず、わずかな蓄えができると借金の返済に充てられ、バルバラと懇意になっても妹メーナの結婚が先だと言われることで、ントーニは昔ながらに漁師を地道に続けることに反発したのである。

そのようなントーニに対して、ントーニ親方は、クロチフィッツから信用貸しで借りたウチワ豆の借金返済と、豆を載せたまま沈んだ後引き上げられた漁船の修理費用の支払いのために、徴兵から帰るとすぐに日雇いの漁の仕事をあてがった。「必要なのは、雇われには我慢、親方には思案」<sup>9)</sup> と言っては、ントーニに何とか仕事をさせたのである。一家の誰もが借金返済と船の修理代のために働くことで、ントーニは不平をこぼしながらも、ントーニ親方と共に働いた。そして、漁船プロッヴィデンツァが直り、その後借金返済ができずにカリンの屋敷が押収されると、ますます必死に働くようになる。少しでも稼げるようにと無理をして、嵐で漁船が再び壊れた時には、大怪我で床に伏り死を覚悟したントーニ親方から、「こんなに古くても、プロッヴィデンツァは売るんじゃない。[...] そして、もうひとつこのことを言っておきたいんだ、ントーニよ、いくらか金を貯めたら、まずメーナを嫁にやるんだ、それも、父親の仕事を継いだ男にやるんだ、そいつはいいせがれだろうから。それにリーアも嫁にやったあと、いくらかでも節約したら、ちゃんと貯めて、カリンの屋敷を買い戻すんだ。クロチフィッツおじさんは、自分に儲けがあれば、お前達に売ってくれるだろう、だってあの家はずっとマラヴォリア家のものだったし、あそこからお前達の父親やルーカが出て行ったんだから」<sup>10)</sup> と言われると、ントーニはそのとおりにすると泣きながら約束するのである。

しかし、ントーニ親方が回復し、船も直り、大漁になって、ある日ントーニが、遠方で富を手に入れた二人の若者に会おうと、再び彼の心の中に裕福で気楽な暮らしをしたいという考えが浮かぶ。それまで彼を繋ぎ止めていた母マルツァがコレラで死ぬと、ントーニはついに村を出て行く決心をする。「お前の母がメーナをお前に任せたのを忘れたのか？」<sup>11)</sup> とントーニ親方が問うても、ントーニは「俺がここに残ったって、メーナにどんな助けをしてやれるんだ？」と答え、「俺も金を稼いだときには、戻ってくるし、みんな



で楽しく暮らそう」と言って、富を求めて村を去るのである。このように語るントーニには、もはや、堅実に働いていくという価値観は存在しない。ントーニ親方の言うとおりに必死に働いても、結局家は押収されたのであり、そこに富を手にした二人の若者が居酒屋で豪勢に遊ぶのを目の当たりにして、ことわざが象徴する村の慣習や昔ながらの生活に失望するのである。こうして、ントーニは、アチ・トレツァ村とマラヴォリア家の伝統的な生活と決別する。それゆえ、別れ際にメーナが、「今、お母さんなら何て言うだろう？お母さんがいたら何て言うだろう？」と泣きついても、ントーニは出発したのである。このントーニの出発は、アチ・トレツァ村やマラヴォリア家の価値観との離別を象徴的に表していると考えられる。

このように、ントーニ親方の説く村の伝統的な生活に見切りをつけたントーニは、一文無しで村に帰った後も、一時的にントーニ親方に説得されて漁の仕事に戻っただけで、すぐに居酒屋へ入り浸るようになり、ついには家を出て、居酒屋のサントウツァのもとで居候となる。このころには、すでにントーニ親方とントーニの立場は逆転している。ントーニの方が「今や自信満々で頭を上げており、祖父が何か小声で語りかけても、笑い飛ばすのだった。今では、祖父の方が、まるで間違いが自分にあるかのように、小さくなっていった」<sup>12)</sup>からである。そして、マラヴォリア家から離れたントーニは、密輸にまで手を染めるようになり、その現場で憲兵隊長ドン・ミケーレを刺してしまう。

このようにして、ントーニは、ントーニ親方が体現する村の慣習や家族に基づく価値観を疑う者として描かれる。当初は現在の生活への不満だけであったのが、一家の没落につれて、そして村の外部に触れることで、勤労を説くントーニ親方への反発は次第に激しくなり、最後には家族の結束を危機にさらすのである。実際に、妹リーアは村を飛び出し、ントーニ親方は病に倒れる。ントーニ親方が信じてきた確実性は、ここで完全に否定されているかのようなのである。なぜなら、ントーニにとっては、家族や村の伝統、堅実な生活といった価値観とは、ントーニ親方に他ならないからである。ントーニ親方はそれに対して、ことわざや家族という共同体的意味を持ち出し、ントーニを説得しようとした。共同体の規則に従わないものを説得しようとする者は、共同主観的な「客観的」規則に頼るほかないと言えよう。

しかし、そのようなントーニ親方においても、彼自身、村の伝統的な価値観と矛盾するような行為が見られる。それは、第一に、ウチワ豆の取り引きである。それがアチ・トレツァ村でどれほど尋常でない取り引きであるかは、村中がそのうわさで持ちきりになることや、後に一家のカリンの屋敷が押収されてしまうほどの高額な借金であることから

分かる。ントーニの徴兵による人手不足を埋めるには、あまりに不釣り合いな取り引きと言える。第二に、わずかな儲けのために無理をおして漁に出たことである。それは、村の「皆が、ントーニ親方のところのやつらはわざわざ災難を引き寄せに行っていると言う」<sup>13)</sup>ほどの行為である。その結果、嵐に遭い、瀕死の重傷を負って村中を騒動に巻き込むのである。最後に、大量に獲れたカタクチイワシを塩漬けにすると、カタニアから来た仲買人達がントーニ親方の後ろについて回ったにもかかわらず、値がさらに上がるのを待つために、売り惜しんだことである。ピエディパーペラが、「今が売り時だ」<sup>14)</sup>と言っても、ントーニ親方は耳を貸さないのである。堅実を説くントーニ親方自身の中にも、ントーニと共通するような欲深さが見出される。ントーニ親方のそのような行為は、彼自身の信条である堅実で伝統的な生活とは相反するものであると言える。

その一方で、ントーニにも、村の慣習が深く根づいていることが見出される。それは、ントーニが、母マルツァの存命中には一家を支えるために堅実に働くこと、村にとどまり一家を支えることを説得するントーニ親方や母の話に涙することに容易に見出される。そして、とりわけ、刑期を終えて、弟アレッシが買い戻したカリンの屋敷に立ち寄った後、ントーニが自ら村を去ることに、彼の中にある村の慣習の根深さが表れている。彼はアレッシが引き止めようとする次のように言う。

「だめだ！」とントーニは答えた。「俺は行かなくちゃいけない。あそこには母さんのベッドがあったんだ、俺が行ってしまいたいと思っていた時、母さんが涙でずぶぬれにしたベッドが。イワシを塩漬けにしながら、晩にしていた楽しいおしゃべりを覚えてるか？そして、なぞなぞの答えを披露していたヌンツィータを？それに、月明かりの下で母さんもリーアもみんなあそこにおいて、村中におしゃべりが聞こえていて、まるで村の俺達みんなが家族みたいだったのを？俺もあのころは何も知らなかったし、この村には居たくなかった。でも、何もかも分かる今となつては、俺は行かなくちゃいけないんだ。」

— No! rispose 'Ntoni. Io devo andarmene. Là c'era il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lagrime quando volevo andarmene. Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene. (MV647)

今やントーニの中には、郷愁と共にアチ・トレツァ村の伝統的な価値観が備わっていると言える<sup>15)</sup>。しかし、村の生活を乱した者として、ントーニはそこに留まることはできないのである。村に戻ったアルフィオ・モスカは、「郷里をあとにしたらもう戻らないほうがいいんだ。だって離れてる間に何もかも様子が変わるし、自分を見る顔も変わってしまってるし、自分までそよ者になってしまったように思えるから」<sup>16)</sup>と語る。自らに村の慣習が根づいているとしても、村人達が彼を村の一員とみなさなければ、その者は村にとって異質な者となるのである。家族でさえすぐには気づかないほど変わってしまったントーニは、村の価値観を備えてしまったからこそ、自ら村を去らねばならない。その理由は、ントーニが最後に、「みんなのうちで最初に一日を始めたはロッコ・スパートゥだった」<sup>17)</sup>と語ることに表れている。スパートゥは村で密輸を行ないながらも、村の一員であり続けた。憲兵隊長ドン・ミケーレが見逃していたからである。村の誰もが、密輸を行なっている者を知っていたし、ミケーレが見逃していたことも知っていたのである。そのような行為をも内包した共同体がアチ・トレツァ村であり、スパートゥでさえもが村の一員であることを、ここでントーニは認識するのである。その村の確実性を、ントーニは、ントーニ親方に反発し、ドン・ミケーレの胸を刺したことで危機に陥れた。その重大さを、自らが村の伝統という確実性を身につけたことによってはじめて、ントーニは認識したと言える。ントーニは、ントーニ親方の説く堅実という価値観に抗おうと村の外部に出ようとし、外部に出たことでアチ・トレツァ村という内部の保守的な価値観に気づいたのである。それゆえ、ントーニが村を去るとしても、それは村の伝統に従って生きることを意味すると言えるのである。

最後、ントーニが村を去り、アレッシが一家を立て直すことで村の慣習が勝利する。村人達が信じる慣習という村の客観性が、ントーニという村の価値観に反した者を排除するのである。すでに述べたように、ントーニでさえ村の客観性を完全に否定し、解体することはできなかった。それどころか、最後はントーニまでもが、村の価値観を、完全には拭い去り得ない根強いものとして認識するのである。その意味では、『マラヴォリア家の人々』は、共同体内で生きるほかない生の条件を描いた作品である。内部の価値観に最後まで疑いを持ち続けることができなかったントーニは、アチ・トレツァ村の外部と内部の狭間に存在していたと言える。

以上では、村や家族という「全体」に、ントーニがとらわれていく様子を考察してきた。

ントーニは、全体の中に位置付けられ、全体の中で生きていくことに反発しようと試みた  
が、最後には共同体の慣習という全体へとその生を回収されたと言える。ントーニは刺傷  
事件を起こしたまさにその後、村と家族という生の条件を見出すのである。以下では、  
個と個の「衝突」という面から、一家の運命に多大な影響を与えた高利貸しのクロチフィ  
ッソと村にやって来た「よそ者」に焦点を当てて考察する。

クロチフィッソは、ウチワ豆に関する信用貸しで、マラヴォリア一家に40オンツェ以上  
の借金を負わせた。豆を載せた漁船が嵐に襲われたこともあり、村人達は一家に対して同  
情的であって、一回目の支払期限の死者の祭りの際には仲介として送られた助任司祭から  
降誕祭まで待つように説得される。クロチフィッソは、そのような村のあり方を熟知して  
いたので、二回目の支払期限の前に借金を村の仲介人ピエディパーペラに表面上買い取ら  
せた。クロチフィッソは、村の嫌われ者を自認し、同時にすぐに説得に折れてしまうこと  
を村人達に知られている。それゆえ、借金の回収を名目上ピエディパーペラの責任として、  
実際は自分が手を回すことにしたのである。それは、結果的には、マラヴォリア一家が代々  
住んできたカリンの屋敷の押収に繋がるのであるが、しかしながら、その方法は、アチ・  
トレツァ村の内部に生きる者だからこそできるものである。マラヴォリア一家とクロチ  
フィッソの間に借金という緊張関係があるとしても、それはントーニ親方をはじめとする  
一家の結束を強めただけであり、ただ一人ントーニのントーニ親方への反発という効果も  
もたらすものとなったと言える。その意味では、クロチフィッソは、村の内部からントー  
ニが村の価値観への疑問を持つように促したと言えるであろう。しかし、村のあり方に疑  
問を抱いたのは、ントーニ親方でもクロチフィッソでもなく、ントーニであったことを考  
えれば、クロチフィッソがマラヴォリア一家に対してその価値観を揺さぶる異質な者とし  
て表れたとは言えない。

一方、漁師の仕事をまじめにしていたントーニが富を求めて村を出る決心をするのは、  
村にやって来た二人の若者との出会いによる。ントーニにとって、居酒屋で惜しみなく金  
を使う彼らは富の象徴であった。彼らとの出会いによって、実際にントーニが村を出て行  
ったことを考えると、ントーニという個人に対してだけではあるが、共同体の価値観に外  
部の影響を与えた「よそ者」、そして、彼らのみが共同体の価値観とは全く関係なく振舞  
い、共同体の人間の生に影響を与えた「よそ者」だとみなしうる。ただし、彼らは、ント  
ーニに影響を与えるその一瞬のみ描かれるだけであり、ントーニとの関係においてのみよ  
そ者であると言える。彼らは、ただ立ち寄ったアチ・トレツァ村で少しばかり放蕩した  
だけであり、村の生のあり方に対して積極的に疑問を抱いたわけではなかった。

それゆえ、『マラヴォリア家の人々』では、異質な者としての主要登場人物間の対立は描かれていないとも言える。登場人物皆がアチ・トレツァ村という閉鎖し同質的な共同体において理解し合う関係からは、その関係を支える価値観に疑いを持ち、その価値を揺さぶる人間の出現は困難であるからである。ントーニ親方が体現する共同体の価値に反発したントーニは、最後にその価値の根強さを認識した。あるいは、ントーニ親方もントーニも共に、家族のためを思って欲深い行動に出たのであり、家族のためを思って村を出たのである。それゆえ、この物語において、共同体の価値を根底から揺さぶる者は存在しないと言える。本作品のように、生をアチ・トレツァ村という「全体」から捉えるという条件の下では、異質な「よそ者」によって揺さぶられる個の生そのものを描くのは困難であると言える。この意味で、ントーニという共同体に反発した個は、彼に村を去るという選択を強いたという意味で、村という全体が個を内包してしまったと考えられる。

### 3. 3. 『ドン・ジェズアルド親方』における共同体と疎外

『ドン・ジェズアルド親方』では、村人相互に共通する認識の基盤というものは存在しない。この物語においては、すでに経済的に成り上がったジェズアルドが描かれているのであり、壁職人を続け村人達と慎ましく生活しているわけではないからである。つまり、ジェズアルドは、『マラヴォリア家の人々』で描かれたような皆が同質的な認識を持って変わらぬ生活を送る存在ではなく、すでに他の貧しい者達からは経済的に一步抜け出た者として存在しているのである。それゆえ、作品においても、彼が住むヴィッツィーニ村が強固な伝統を備えた閉じた共同体として描かれることはなく、むしろ作品の焦点はジェズアルドと他の登場人物達の集団、あるいは個人との対立や駆け引きであると言える。以下では、まず、彼がビアンカとの結婚で関係を持つこととなった貴族階級との対立、次に村の貧しい者達が起こした二度の反乱と彼との関係について考察していきたい。

ルーピ司祭他の企てによって没落貴族トラオ家のビアンカと結婚したジェズアルドは、その見返りに土地の入札に参加することができた。しかし、村の貴族達はそれぞれが親戚関係にあり、40年来ザッコ男爵家が落札してきた土地をめぐって貴族達の関係にひびが入ることを望まなかった。工事を請け負った橋の崩落で村に払った保証金を失う恐れがあったジェズアルドは、ルーピの仲介で村の有力者マルガローネが保証金が無駄にならないように執り成すこととなった時、ルーピと次のように話している。

「どうしてみんなと対立しなくてはならないんだろう？... 誰にも間違っただけをし

ていないのに... 自分の商売をしてるだけなのに...」

「なんだって、ドン・ジェズアルドさん！」とうとう司祭は説き始めた。「あなたの商売は他の人達の商売の邪魔になってるんですよ、残念ながら！... あなたはわざわざ自分の方にいざこざを引っ張り込む始末になっているんですよ... 彼らは互いに助け合い上手くやっているんです... みんな親戚なんですから... あなたはよそ者なんです... 敵なんですよ、残念ながら！」

— Perché dovrei averli tutti contro?... Non fo male a nessuno... Fo gli affari miei...

— Eh, caro don Gesualdo! — scappò a dire infine il canonico. — Gli affari vostri fanno a pugni con gli affari degli altri, che diavolo!... Apposta bisogna tirarli dalla vostra... Fra di loro si danno la mano... son tutti parenti... Voi siete l'estraneo... siete il nemico, che diavolo! (MdG409-410)

ルーピ司祭は、ジェズアルドが将来ビアンカとの結婚によって村の貴族の仲間入りを果たすことを知っていたので、この機に貴族の中にある均衡を自己の利益のために壊さないように教えようとしていると言える。しかし、結婚後に参加した土地の入札で、ジェズアルドはルーピの言葉から何も学んでいないことを示す。ザッコ男爵と競り合って価格を上げていくジェズアルドを引き止めようと耳打ちするルーピに対して、「自分の利益を求めているだけで、後は何もしていない」<sup>18)</sup>と答えるのである。ザッコ男爵が入札から降りた後は、男爵息子ニニ・ルビエーラがジェズアルドと張り合う。村の貴族達は、ニニまでが参加したことで、これまでに築いた関係の崩壊を恐れるようになる。そして、ズガンチ夫人や公証人ネーリが和解を呼びかけ、ジェズアルドが手を引くように図ろうとするが、ジェズアルドは最後、「土地は全部私が入札します」<sup>19)</sup>と言って、再度の混乱をもたらす。ここに描かれているのは、貴族達の共同体と、彼らの利益に基づいて築かれた確実性への疑問である。ジェズアルドは、自らの信念に基づいた行動をとることで、そのような確実性に無意識に疑問を投げかけたと言えるであろう。さらに彼は、貴族達の間を壊す者としても表れている。息子ニニの代わりにビアンカと結婚させる見返りに、この土地の入札へのジェズアルドの参加を認めたルビエーラ男爵夫人についてザッコ男爵は、「今日という日には、損得が親戚関係よりも先に来るんだ... 私もこれからは、自分たちの親戚をそれほど大切にはしないぞ...」<sup>20)</sup>と言い、後には実際入札で激しく対立したジェズアルドと共に、道路工事入札のための組合まで設立したのである。

ヴィッツーニ村の貴族から成るこのような共同体では、その慣習に従わない者は排除さ

れるか、共同体に吸収されてきたと考えられる。このようにして、共同体内の私的な客観性は保持されるのである。そこでは、排除される者は非理性的存在として扱われる。しかし、実際は、理性的で合理的に見える共同体の慣習も無根拠である。貴族達の集団に同化しなかったジェズアルドは、ビアンカとの結婚によって彼らと親戚関係を持つようにはなかったが、彼らの価値観を理解し、彼らと同化することで共同体の同質性を維持するということはしなかった、あるいはできなかった。彼はあまりに自らの財産の増加と維持にだけ価値を置いていたからである。もとより、彼には貴族達と共通の価値や理解を持つための基盤が存在していないと言えるのである。『マラヴォリア家の人々』において、ントーニは共同体の無根拠性をあらわにしようとして失敗した。『ドン・ジェズアルド親方』において、ジェズアルドは異質なよそ者として貴族達が成す共同体の無根拠をあらわにしたと言える。

ここで考察した入札の場面は、ヴェルガの言う「衝突」の象徴的な場面であると言える。個々の利益の衝突があり、かつ彼らが属する共同体の規則があらわになると共に、ジェズアルドはそのような規則にとらわれずに利己的に振舞うことで、その無根拠をあらわにする者として描かれるのである。

次に、本作品に描かれる二度の反乱とジェズアルドの関係を考察したい。第一の反乱は、入札直後の反乱であり、村の貴族に痛い目を見せようとするジェズアルドは、その反乱におそらくは手を貸していた。反乱を起こした者達は、村の土地の分割を求め、貴族達の土地の占有と横暴をなくそうと試みた。この反乱はジェズアルドに向かってのものではなく、村の貴族達に対しての行動であり、それは村の貴族達に対立するジェズアルドと立場を同じくしていたのである。

しかし、二度目の反乱では、ジェズアルドの立場は全く異なっている。道路工事入札でジェズアルドと対立することになったルーピ司祭はニニと計らって、二度目の反乱の矛先がジェズアルドへと向くように仕向けたのである。貧しい者達の標的となり、貴族達からも疎まれるジェズアルドは、もはや村の中で帰属すべき集団を持たない。この喧騒の中で妻ビアンカを亡くし、反乱を起こした者達から財産を分け与えるよう迫られる中で、ジェズアルドは心労から病床につく。この反乱がきっかけとなり、ジェズアルドは病に倒れ、パレルモへと運ばれていき、結局は死を迎えることとなる。ここでは、反乱を起こした村の貧しい者達はジェズアルドの思惑を無視する者、かつて貴族達に対してジェズアルド自身がそうであったような異質な者として表れる。土地の入札の際、貴族達の共同体に対し

て「よそ者」として振舞ったジェズアルドに対して、ここでは貧しい人々が彼の価値観を一切無視する「よそ者」として振舞うのである。

常に他の者達との緊張関係におかれるジェズアルドは、自らの財産を増加し維持するという信念と行為が、実際には彼らとの対立であることに気づかなかつた。ルーピ司祭の忠告にもかかわらず、ジェズアルドは、貴族達に対して対立者として振る舞い、そして後年、おそらくはルーピによって仕向けられたのであろう村人達の反乱の標的となるのである。ここで彼は貴族達の慣習の無根拠をあらわにしたのと同様に、彼自身も自己の行為を正当化する術を持たず追いやられることによって、その信念が他の者たちには通用しないという自らの信念の無根拠を隠さずも示したと言える。

以下では、ジェズアルドと他の登場人物との関係を考察していきたい。出来事の偶然性に関する考察においても述べたが、『ドン・ジェズアルド親方』では出来事や対人関係が直接にジェズアルドの生に影響を与えることは少ない。入札での対立も直接の影響が描かれることはなく、直後の村人達の反乱にジェズアルドが関係するきっかけになったと見ることができる程度である。ザッコ男爵にいたっては、後にジェズアルドと道路工事入札の組合を設立するほどの関係を築くことになり、直接的な因果関係が明白に見られるようなことは少ないと言えるであろう。しかし、貴族以外の者達、すなわちジェズアルドの家族や使用人は、ことあるごとにジェズアルドの財産を奪い取ろうとする。以下では、まずジェズアルドに直接的に心労を与える者達、ついで、策謀をめぐらし間接的に心労を与える貴族達について考察したい。

家族の中でもとりわけジェズアルドの姉スペランツァは、彼が築いた財産を直接的に奪う者として描かれている。スペランツァは、コレラの流行時に父ヌンツィオが死ぬと、ジェズアルドが相続した父の財産を裁判で分与させようとする。ジェズアルドは自由間接話法で次のように独白する。

俺が今日までみんなを背負ってきたんだ！父親の商売の失敗にだって頭を下げなくちゃならなかった！不作の時には義兄のブルジョも助けた！居酒屋「ペク - ペク」での弟サントのつけだって払ってるんだ！

— lui che li aveva avuti tutti quanti sulle spalle, sino a quel giorno! che aveva dovuto chinare il capo alle speculazioni sbagliate del padre! ch'era stato la provvidenza del cognato Burgio nelle malannate! che pagava i debiti del fratello Santo all'osteria di Pecu-Pecu! (MdG548)



ジェズアルドにとっては、父ヌンツィオの財産はジェズアルドあってこそのものであり、それは自分が相続すべきだと考えている。しかしそれは、スペランツァの意図とは関わりのないことであり、だからこそジェズアルドの言い分は独白で語られていると言える。彼の信念は彼以外には価値を持たないのである。この裁判はジェズアルドの勝訴となり、スペランツァは財産の相続ができない。しかし、スペランツァは二度目の村の反乱において、村人達の味方となり、ジェズアルドを罵倒する。妻ビアンカを亡くし、反乱の標的となった心労からついにジェズアルドが病床に就くと、スペランツァは屋敷に入り込んで、息子達と共に家財を荒らすのである。かつて父ヌンツィオの危篤を聞いて駆けつけたジェズアルドに、まだ死んでいない父を前にして、「こうして、父が目を閉じたらすぐに、私と夫が財産を奪い取ろうとしているなんて言わないでくれよ...」<sup>21)</sup>と豪語した姉に病床の弟を思いやる心情は見られない。彼女にとっては、家族の死は自分の財産相続の機会に他ならないのである。ジェズアルドにとって財産は自ら築くものであるが、スペランツァにとっては奪う対象であると言える。両者の間には、血のつながり以外に、共通の基盤はない。ジェズアルドは、血のつながりのために彼らを養わされていると考え、スペランツァは、血のつながりがあるからにはジェズアルドの財産を継ぐ権利があると考えている。いずれにしても、ジェズアルドは奪われる側である。このように、ジェズアルドの意図を全く無視し、自らの願望を満たそうとする者として、スペランツァは描かれている。ジェズアルドにとってスペランツァは、彼の信念の無根拠をあらわにしながらか彼の財産を奪う、意思の通じない異質な者として表れるのである。

次に、ジェズアルドに対し間接的に影響を与えた、娘イザベッラの結婚と二度目の反乱における貴族達について考察したい。娘イザベッラの結婚は、元々は没落貴族コッラード・ラ・グルナとイザベッラが懇意になっているのを知り、ジェズアルドが二人を別れさせようとしたことに端を発する。イザベッラの母ビアンカに対しても尽力してきた侯爵リモーリは、ルーピ司祭や公証人ネーリと共に、イザベッラの結婚相手を内密に捜す。そして、復活祭にパレルモからレイラ公爵がヴィッツィーニ村を訪れたのである。そこで両家が顔合わせしたのであるが、ジェズアルドは名声よりも、財産を考慮するのが先であり、公爵の財産には係争や抵当で問題が多いと知ると、二人の結婚を渋るのである。しかし、イザベッラが望まない結婚を避けようと寄宿学校を抜け出して親戚や教会に助けを求めて逃げまわると、リモーリは事態がひどくなる前に彼女を結婚させることをジェズアルドに説き、結局ジェズアルドはイザベッラとレイラ公爵の結婚を承諾する。

このようにしてドン・ジェズアルドは、四方から締めつけられ、髪の毛を引っ張られて、血管を切り開かれるがままに、結婚証書に自分の名をぎこちない大きな文字で書いた。

**Talché don Gesualdo, stretto da tutte le parti, tirato pei capelli, si lasciò aprir le vene, e mise il suo nome in lettere di scatola al contratto nuziale. (MdG560)**

この一節には、ジェズアルドの運命が凝縮されていると言える。それは、周囲に追い立てられ、追い込まれて、自分の思い通りには何事も進まなくなるジェズアルドの境遇である。現にこの結婚においても、ジェズアルドは気が進まないにもかかわらず、イザベッラが何をするか分からない恐れと、リモーリ侯爵の説得で、自分の意図とは異なる決断を強いられている。特にジェズアルドを陥れようと意図したのではない周囲の行為が、結果的にジェズアルドを苦しめることになる「グロテスクさ」がここにはある。さらには、ジェズアルドが心配したとおり、レイラ公爵は機会があればジェズアルドから財産を奪おうとするのである。そこには、周囲の者達がジェズアルドの思惑を裏切り、彼の生の方向を変えていく暴力性があると言えよう。ジェズアルドにとっての「よそ者」とは、どの共同体に属すかとは関係ない存在であり、財産を奪おうとする者自体だけではなく、結果的に財産が奪われるきっかけを与える者でもあると言える。

二度目の村人達の反乱において、ジェズアルドは、周囲の者達の意図するままに自身の行為を決定されていくこととなる。ジェズアルドと道路工事入札で対立することとなったルーピ司祭は、ニニと計らい反乱を起こした者達の矛先をジェズアルドへと向ける。一方ビアンカは危篤に陥り、親戚一同がジェズアルドの屋敷に集まっている中で息をひきとる。その後も反乱は続き、ある晩群集がジェズアルドの富を求めて屋敷に詰め寄ると、ザッコ男爵らがジェズアルドに口約束でいいから望むものを与えると彼らに言うように説得するが、ジェズアルドは聞き入れない。

「どうしてだ？私が何をやったんだ？自分の家にいるだけなのに！...」

「あなたは自分が豚みたいに金持ちになるってことをしたんだ！」業を煮やした司祭はとうとう彼の耳に怒鳴った。

— *Perchè? Che ho fatto? Io sono in casa mia!...*

— *Avete fatto che siete ricco come un maiale! — gli urlò infine all'orecchio il canonico che perse la pazienza. (MdG598)*

この一節からジェズアルドが、土地の入札で貴族達を混乱させたときと何も変わっていないことが分かる。そして、ジェズアルドは、自身のこのような執着によって、かつ自らの意思が常に無視される形で、この後、生の破局へと進んでいくのである。屋敷へと押し寄せた群衆を避けるため、その場にいたメンドラ男爵らに説得されて、ジェズアルドは屋敷を抜け出し、リモーリ侯爵の屋敷へかくまわれることとなる。翌朝には、見つかったということで、ルーピ司祭に言われるがままトラオ家に隠れ、何もかも自分の思い通りに運ばないことで熱にうなされる。すぐに自分の屋敷に戻りたいと言うが、皆に止められ、夜を待ってスペランツァら家族がジェズアルドを運び、看病する。しかし、甥達が屋敷を荒らすのを見て一層体調を崩し、医者からついに癌の宣告を受ける。手術を拒んだジェズアルドは、ナルドラ使用人に頼み、安らかに死にたいとマンガラヴィーテの領地へ赴く。しかし、失望の中で死を実感すると、領地の家畜を鞭打ち始めたため、再び屋敷に連れ戻されるのである。数日後、レイラ公爵が訪れ、屋敷を取り仕切り始める。レイラ公爵が来るとスペランツァらは屋敷に姿を見せなくなる。その後、レイラ公爵の勧めで、ジェズアルドはパレルモの屋敷へと移っていくこととなる。そして、レイラ公爵は、ジェズアルドが病床にあることを利用し、彼の財産の管理を自分に任せるように迫る。そして、癌の手術を受ける決心をしたジェズアルドに対し、医師達に手を回すことで、何かと理由をつけて手術を行なわないようにする。娘イザベッラでさえ、父ジェズアルドを見捨てたかのように、彼の希望を聞き入れず、ヴィッツィーニ村に帰すこともせず、手術を受けさせることもなく、ジェズアルドに孤独な死を迎えるよう強いるのである。もはやジェズアルドのことを理解することのない娘夫婦に加えて、彼のことを疎ましくさえ思っている使用人達の中で、ある早朝、ジェズアルドは孤独に死を迎えるのである。

もはや、ジェズアルドに自発的な意志や行為は見られない。周囲の者達の意図するがままに振り回され、ついには反論することさえしなくなるのである。かつて、あれほど強固だった彼の信念の強さは消え去り、死を迎える前から死者のように周囲の者達の意のままにされるのである。二度目の反乱以後に見出されるのは、ジェズアルドが意志を通そうとしてもかなわない、周囲の者達の暴力的な存在、ジェズアルドに対する「よそ者」としての表れであると言えよう<sup>22)</sup>。

ジェズアルドは、自らの思惑とは違う方向へと生を変えさせられていく。周囲の意図に絶えず自らの思惑が裏切られていくという意味での「敗者」としてのジェズアルドの姿がこの作品では描かれている。『ドン・ジェズアルド親方』では、ジェズアルド自身がよそ

者でありながら、村人達に共通する同質性が描かれていないために、彼ら自身もジェズアルドに対してよそ者として表れる。全ての出来事はジェズアルドの思惑を裏切って進行し、彼は絶えず人々の思惑によって追いやられる。そこには、彼の思考に回収されえない相互理解の困難さが存在する。そもそも、トラオ家の火事の後に貴族達によって策謀されたビアンカとの結婚さえもが、ジェズアルドにとっては思いもよらぬ他者の意志による裏切りである。ジェズアルドは、なぜ他の人々が彼の生の行く手を妨げるのか理解できなかった。それは、彼自身がよそ者として他の人々の生を揺さぶっていることを理解できないことの裏返しである。互いの思惑の衝突が、互いの利己的な価値観から生じることを理解しなかったのである。その極限として描かれているのが、マンガラヴィーテでのジェズアルドの狂乱である。ジェズアルドにとって、死とは財産所有の終わりではなく、自分から財産を奪う、彼には理解できない異質な存在そのものだからである。ジェズアルドは死そのものを恐れているのではなく、死が彼の財産を奪うことを恐れているのである。それは、財産が彼の信念を具現化したものにほかならず、ひいては彼の存在理由そのものであることを示しているからである。

## 結 ダイアログとモノログ

『マラヴォリア家の人々』では、緊密で閉じた共同体を基礎とする村人相互の関係性が、網目のように張り巡らされていた。そこでは、皆が皆のことを知っており、今までどおりの生活を守ろうとする保守性を強いる構造、すなわち、慣習によって支えられた閉じた関係が見出される。その認識の均一性は、一見多数的に見える集団的視点を、集合的なひとつの視点へと収斂していくことになる。つまり、集団的な語りの位相は、それ自体がひとつの超越した視点としても機能しており、共同体の人々の多数性だけでなく、その視点の均一性をも表していると言えるのである。登場人物達は、ヴェルガの言う「幸福のための闘争」の中で互いに反目しあったり、共感しあったりするが、それらの行為はすべてアチ・トレッツァ村の慣習の中で互いに理解され、予測される範囲内に収斂される。その意味では、『マラヴォリア家の人々』はアチ・トレッツァ村の伝統という共同主観性に絡めとられていると言える。それゆえに、この物語は、最終的にアレッシによってマラヴォリア家が再建され、自分が「よそ者」だと自覚したントーニが自らが備える村の保守性によって村を出ていくことで結末を迎えるのである。このような関係性においては、登場人物がどれほど対立することがあろうとも、そこに根本的な異質性は見出されない。表面上、家族や村の伝統に反発したントーニでさえ、最終的には自らの行為の重大さと、村の伝統の価

値に気づいたのである。物語は、まるで予定調和のように、全てあるべきところに落ち着く。そのような物語の言説に見出されるのは、ダイアログではなく、モノログである<sup>23)</sup>。そして、村が異質な者を排除すること、そういった者の存在を許さないことは、モノログの勝利を意味すると言える。『マラヴォリア家の人々』には、文体上は語り手の多数性が見られるにもかかわらず、その言説はモノログであると考えられるのである。なぜなら、多数の者が語っているということが、ダイアログを意味するわけではないからである。

ダイアログとは、異質な価値観を有する個との個の対話であり、全体性への還元を否定する対話である。それは、事後に合理化されえない、その場で行なわれる実践としての対話である。それゆえ、共同体内の個と個のモノログ的な単体系は、ポリフォニックな多数体系とは異質である。『マラヴォリア家の人々』の言説は、村人達と同質性に基づいて彼らの多数的体系を俯瞰する視点に立とうとすることで、モノログ的な単体系となってしまう、多数的体系を閉じることとなる。それは、ヴェルガが描こうとした個と個の相克を消してしまうこととなる<sup>24)</sup>。

一方、『ドン・ジェズアルド親方』においては、語り手が「観察者」的な単数性を備えていると考えられるが、しかし異質な者との相克に満ちたこの物語において見出されるのは、言説のダイアログ性である。ジェズアルドの言動は、自己とは異質な者に向けられている点で対話的である。彼の言動は、彼自身には無意識ではあるが、周囲の者によって意味づけられてしまう、あるいは捻じ曲げられてしまう。それゆえ彼の周囲の異質な者達は、彼の意図をくじき、自分達の利益を図ろうとする。しかし、ジェズアルドには、なぜ他の人物達が自分の行為を妨げ、財産を奪おうとするのか理解できない。あるいは、ジェズアルドの財産を奪うためではなく為された行為であろうと、ジェズアルドにとっては財産を奪う行為として映る。そのジェズアルドの周囲に対する無理解自体が、彼の異質性を意味しており、それゆえ、周囲の者達は彼にとっては異質なものとして表われるのである。個の行為の意味づけをするのは他の個であり、そこに「衝突」が見出されるのであろうが、ジェズアルドは自らが他の異質な者との間に意味づけ意味づけられる関係にあることに気づかなかった。その結果、その「衝突」を避けるために築かれた規則をジェズアルドは無視し、また財産を維持し増やすという彼の信念も他の者によって無視されたのである。愚直なまでに自らの信念に忠実なジェズアルドは、ルーピ司祭の言わんとすること、自らの言動が不可避的に他者によって意味づけられてしまうことを理解できないのである。そのような、共通の規則に基づくことのない、異質な者同士の相克が、『ドン・ジェズアルド

親方』に見出されるダイアログ性であると言えよう。

「敗者たち」においてヴェルガは、『マラヴォリア家の人々』では、均質な価値観を備える狭い共同体内で互いに相克し合うように見えるが、実際には共同体内の強固な均質性に回収され、それ故に共同体から異質なものが疎外される生のグロテスクさを描き、『ドン・ジェズアルド親方』では、自らの信念が周囲に通じると幻想を抱くが故に、実際には他の人々との相克の最中にいると自覚できずに疎外される生のグロテスクさを描いたと考えられる。

## 註

- 
- 1) 廣松は言語に関する共同主観性について次のように述べている。

単なる一個人が一群の対象を勝手に同じ名で呼んでみたところで当の *belief* は生じない。ところが、われわれの言語活動においては、ある対象を何と呼ぶかは原理的には何らの必然性を持たないにせよ、ともかく、諸個人の間で共同主観的 (*intersubjektiv* = 間主観的) に一致している。精確に言えば、子供時代から不断に矯正されることを通じて一致するようになっている。[...] けだし、(a)「個人的なものは主観的である」という命題が変換されて、「個人的でないものは客観的である」とされ、これが (b)「客観的なものは共同主観的である」という“経験”と相俟つことによって、「共同主観的なものは客観的である」というシェーマがいつの間にか成立しているため — この認識根拠=存在根拠のシェーマに基づいて、人びとが斉しく同一の語で表現するという共同主観性から「そこには同一な或る客観的なものが存在する筈だ」と思念されるに至るのであろう。(廣松 渉『世界の共同主観的存在構造』、廣松渉著作集第一巻(今村仁司他編集)、東京、岩波書店、1996年、76-77頁。傍点原著)

また、「認識主観は個人的特有性の“事実的偶然性”に纏われつつも、対他—対自的な共同主観的同型性ということが一つの事実として認められるかぎり、それが歴史的・社会的に現実形成されている埒内において、且つその埒内においてのみ、認識の共同主観性を主張しうる」(前掲書、206-207頁)と、存在論・認識論的観点からも検証している。

- 2) Lettera a Paola Verdura del 21 aprile 1878 in LS79, “Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all’artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all’avidità del guadagno, si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano”.
- 3) S. Briosi, *Sullo stile del Verga*, in «Lettere italiane», Anno XXI, N.2, 1969, pp.203-204, “Comunque mai, alla lettura, si ha l’impressione di eventi che si sviluppano, che

---

costruiscano gradualmente la propria parabola. E sempre, la sensazione di chi legge è quella d'esser davanti a cose, persone, che egli ha sempre conosciute; ad eventi che non gli si vanno svolgendo davanti ma gli appaiono come già successi. Già successi da sempre, si vorrebbe dire. Per questo, le chiuse delle novelle danno sempre un'impressione di improvviso, se non di affrettato: perché non sono *preparate* da una parabola narrativa che in esse abbia la sua conclusione, e sono quindi determinate da motivi esterni all'anima della narrazione [...]; o da una decisione estrinseca dell'autore [...]; o da una decisione addirittura improvvisa e gratuita [...].

- 4) MV434, “«Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai»”.
- 5) MV453, “Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio, prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi borbottò: — «Mare amaro!»”.
- 6) MV459, “La poveretta che non sapeva di essere vedova, balbettava: — Oh! Vergine Maria! Oh! Vergine Maria!”.
- 7) Cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»* (1956), in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp.309-310.

シュピッツァーは、『マラヴォリア家の人々』にしばしば見られる、地の文において現在形で表される格言めいた文章について、作者が登場人物達と同じ意見を持っているかのような効果と、一方で作者の意見としてはいくらか疑わしく思われる「偽客観的な」格言という効果を見出している。これは、本章で考察している、物語世界の確実性が、その物語の中では確からしい効果を持つが、しかしその共同体の外部では客観性を保ちえないという議論とも関連すると考えられる。
- 8) MV437, “[Diceva che le donne, ] in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di Pulcinella, e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori, [...].”
- 9) MV479, “— «Al servo pazienza, al padrone prudenza»; [disse padron 'Ntoni]”.
- 10) MV547, “— Non la vendete la *Provvidenza*, così vecchia come è, [...] — E quest'altra cosa voglio dire a te, 'Ntoni, che quando avrete messo insieme qualche soldo, dovete maritare prima la Mena, e darle uno del mestiere che faceva suo padre, e che sia un buon figliuolo; e voglio dirti anche che quando avrete maritato pure la Lia, se fate dei risparmi metteteli da parte e ricomperate la casa del nespolo. Lo zio Crocifisso ve la venderà, se ci avrà il suo guadagno, perché è stata sempre dei Malavoglia, e di là sono partiti vostro padre e la buon'anima di Luca”.
- 11) この段落の引用は以下のとおり。

MV577, “— Non ti rammenti che tua madre ti ha raccomandato la Mena? [gli diceva padron 'Ntoni]”.

MV577, “— Che aiuto posso darci alla Mena se resto qui? [ditelo voi!]”.

MV577, “Quando avrò guadagnato dei denari anch'io, allora tornerò, e staremo allegri tutti”.

MV578, “— Ora che dirà la mamma? ora che dirà la mamma?”.

- 
- 12) MV599, “Ora portava la testa alta, e se la rideva se il nonno gli diceva qualche parola a bassa voce; adesso era il nonno che si faceva piccolo, quasi il torto fosse suo”.
- 13) MV537, “e ognuno diceva che quelli di padron 'Ntoni andavano a cercarsi i guai col candeliere”.
- 14) MV561, “— Questo è il tempo d'approfittare. [Ma padron 'Ntoni teneva duro a rispondere:— Ne parleremo ad Ognissanti; allora le acciughe avranno il loro prezzo]”.
- 15) この点に関してディ・シルヴェストロは、『マラヴォリア家の人々』最終段落を引用して、「ントーニは元来の周期的な村の生活を、もはや共にすることはできないと自覚しており、このため、彼の最後の思考はトレッツァ村の日常的な側面に向けられる」と指摘している。A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000, p.40, “Ntoni è consapevole di non poter più essere partecipe della ciclicità naturale della vita del paese, e per questo il suo ultimo pensiero è rivolto ad un aspetto comune della quotidianità di Trezza”.
- 16) MV632, “— Quando uno lascia il suo paese è meglio che non ci torni più, perché ogni cosa muta faccia mentre egli è lontano, e anche le facce con cui lo guardano son mutate, e sembra che sia diventato straniero anche lui”.
- 17) MV648, “Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu”.
- 18) MdG444, “Fo i miei interessi, e nulla più”.
- 19) MdG451, “— le terre le piglio tutte io”.
- 20) MdG370, “Al giorno d'oggi l'interesse va prima della parentela... Io poi non ci tengo molto alla nostra...”.
- 21) MdG537, “Così non direte che vogliamo fare man bassa sulla roba, io e mio marito, appena chiude gli occhi nostro padre...”.
- 22) ブラツィーナは最終章に関する分析において、ジェズアルドの疎外と彼が中心となっていた語りの変化を指摘すると共に、「その人物の無限の努力はついには他者、理解しえない者を作り出すことになる」(l'immenso sforzo del protagonista finisce per produrre l'altro, l'imcomprensibile) と指摘している。Cfr. S. Blazina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia, 1989, pp.152-155 (la citazione da p.154).
- 23) Cfr. G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001, pp.90-92 e pp.96-99 (le citazioni da p.92 e p.97).  
ロ・カストロは、『マラヴォリア家の人々』について、物語の中にある語り手から見えることのみを語る手法では、「閉じてモノトーンな世界」(un universo chiuso e monotono) を描かざるをえないと述べている。また、村人達の同質性から生じるフレーズの反復によって、ヴェルガが「対立やポリフォニーを超越するより上位の調和」(una coerenza superiore che trascende la conflittualità e la polifonia) を強調したと述べている。
- 24) ルッソは「話をする誰もにとって、その言葉の中には、他者の心、声、身振りがある」(Per ognuno che parli, nelle sue parole c'è l'animo, la voce, il gesto, dell'altro.) と述べている。しかしそれは、ルッソ自身が続けて述べるように「主人公が村全体である」(protagonista è tutto



---

il paese) ような物語世界から読み取れる「他者」である。それゆえ、ルッソが主張するのは、本章で考察した村人達と同質性であって、異質な者としての「他者」ではないと言えるであろう。Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p.127.

## 1. 主題と形式 — 本論のまとめ

本論では、ヴェルガの創作理論を概観した後、各創作年代の代表的長編小説を採りあげることによって、各々の創作上の課題と試みを考察した。ヴェルガは、過去の創作方法を捨て去ることなく、常に微細な変更を加えながら自らの技法を築いていったと言えるであろう。ヴェルガの創作理論の変遷は、読み手が物語を自然なものであると受け取る手法を模索し続けた軌跡である。そのような物語がヴェルガにとっての「真実」の物語であり、その提示の仕方を巡り、「カタリーニア時代」から「ヴェリズモ期」へと至る一作ごとに段階的な変更を語り手の役割に加えていったのである。本論各章にて考察したとおり、ヴェルガの創作上の主要な課題は、主題を伝えるための語りを実現する際の語り手の位置をテキスト内にどのように築くかであったと考えられる。おおよそ「ミラノ時代」における創作において、小説作品の語り手という主たる構成要素が確たるものとなって初めて、その周囲にちりばめられた作品構成要素たる細かな表現手法が効果を生むようになったと言えよう。ヴェルガの創作活動における、漸次的な変化を伴うその語りの流れが、作品ごとの補助的な他の特性も含めて、わずかなりとも明らかになったならば、本論の目的は達せられたと言えよう。

ヴェルガの創作活動全体をとおして、物語の主題としての真実は、常に人物の、情念あるいは苦悩に基づいていた。『山の炭焼き党员』では政治に翻弄される者の愛の苦しみ、『罪深き女』では自らの作りだした幻想の崩壊による愛の苦しみ、そして『エロス』における所属する社会の規範に従えず疎外される者の苦しみ、『マラヴォリア家の人々』では社会的生存競争によって追い込まれる貧しき者達の苦しみ、『ドン・ジェズアルド親方』では家族から疎外され、富を得たがゆえに関係を持った貴族社会においても疎外され自らの意思とは関係なく人生の進路を変えられていく者の苦しみとかが描かれ、こうした者達の苦悩がヴェルガにとっての真実であった。初期の愛国主義的小説を除けば、ヴェルガは「フィレンツェ時代」の『罪深き女』以降徐々に主題の中に社会的課題を織り込むようになったと言える。

同時に、描く対象を捉えたうえで、方法論としてヴェルガが意識していたことは、「実際あったように、あるいはあったに違いないように現実を表現する」<sup>1)</sup>物語を作り出すことであろう。既に見たように、ヴェルガは「カタリーニア時代」から、言わば「あるがまま」

に表現するという意識を有していた。そして、各創作時代を経てヴェルガは、人物への同化から、物語世界への同化へと語りの方を変えていった。そこでは、全知性を伴う語り手による物語の提示から、「事実」だと読者にみなされる物語の提示への変遷、そして、読者の中に「幻影」として生み出される真実の描写方法を追い求めた結果である没個性という語りへの成熟が見出される。ヴェルガにとって、没個性的語りとは、純粋な客観描写ではありえなかった。小説の創作には必ず作者が関わらなければならないため、作者の痕跡を消し去るために「知的再構成」を行なう必要があった。それは、作者の意見を反映することなく、「あるがまま」に生を提示するための必要不可欠な条件であり、作者は苦しむ者達の只中に知性という想像力と共に身を投げ出して苦悩を感じとり、同時に、彼らを見渡しながらその社会的意味をも探る困難な道である。

また、活動初期以来長く継続した舞台的表現による現前性の付与は、『マラヴォリア家の人々』では読者を前提なしに物語世界の中に導くという成果に到達した。ヴェルガは常に読者に物語を「見せる」ということを意識してきた。それは文字で構成された芸術作品たる小説を、読者に対峙させることを意味する。

以上のとおり、ヴェルガはたえず、生の苦悩を捉えて表現し、さらにはその表現されたものとしての物語を(ヴェルガにとってその意義が多様に変化した)「真実」として提示し、そのために読者に物語と直接対峙させることを実践してきた。何よりも、読者と作品のそうした関係を模索したがために、ヴェルガは創作手法の試みを続けたと言える。しかし、ヴェルガは物語の意味を決めるのは読者であると「上流社会作品群」執筆を通じて自覚したために、作品に対峙した後の読者の判断、解釈にはそれほど注意を払わなくなった。『エロス』執筆後にヴェルガは、「物語から道義的結論を浮き立たせ、読者自身にその判断を任せる」<sup>2)</sup>とカプアーナに書いた。いまだヴェルガは作品が道義的であることに固執していたが(それは世の偽善と闘うためであった)、それはヴェルガの作品から分かるとおり、物語の展開と結末として示唆されているだけである。そこから何を読者が読みとるのかに、ヴェルガは大きな注意を払わない。ヴェルガはこの後、没個性という手法による語りを読者を物語世界内へといざない、そして、語り手の主観を明示しない創作方法を採用していく。そして後年、ヴェルガは『裏切り』*Dal tuo al mio* (1906) の序文で次のように述べている。

隠れた意味、言葉や言葉遣いのニュアンス、含みやほのめかしは、人生の諸場面に立ち会う証人が見逃がさないのと同様、読者は見逃さないものです。それらは、書かれ

たページの冷たい文字を通じて多くのものを照らすのです。ちょうど、芸術の真実と芸術家の真摯さというこの方法から生まれる冷たい言葉の中で、苦々しい涙や絶望の叫びが鳴り響くのも同じです。言葉というのはどうしても冷たいものになってしまうのです。というのは、ああ！ 人生とはこういうものであるからして、美しい場面や雄弁な台詞の中では展開しないからです。

Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimonio delle scene della vita, il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose coi freddi caratteri della pagina scritta, come la lagrima amara o il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e di sincerità artistica — quale dev'essere, perché così è la vita, che non si svolge, ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti.<sup>3)</sup>

このように、ヴェルガは晩年に至るまで、ほぼ同様の意識を持ち続けていたと考えられる。作品の中で描かれる人生の意味を、読者は不可避的に捉えるのだとヴェルガは意識している。その人生とは苦しく「グロテスク」なもので、それは作家によってすくい取られ、「冷たい言葉」で語られるのである。ヴェルガが紡ぐ言葉は「冷たい言葉」であり、それは苦悩する人々を観察した結果を物語に移しかえるがゆえである。没個性という「真実」と「真摯さ」を要する手法を採る限り、「情念を差し挟むことなく闘争を研究するために、その闘争の戦場外に一瞬でも抜け出て、実際あったように、あるいはあったに違いないように現実を再現できるほど正確に、ふさわしい色彩で、光景を描き出す」<sup>4)</sup>ためには、観察は対象から距離を取った「冷たい」ものとならざるをえない。同時に、「自身も[生という]その大河の流れに押し流される観察者」<sup>5)</sup>によって観察され描かれた生のあり様は、それを読む者に、実際の生と同様の響きを与えるのである。ここには、主観性だけでも、客観性だけでもない、非常に困難な位置に立つヴェルガという作家の到達点が示されている。

## 2. 未完の探究

ヴェルガは『ドン・ジェズアルド』発表の後、短編集『ダルチェ船長の思い出』*I ricordi del capitano d'Arce* (1891) を出版し、その二年後に20年余り居住したミラノから故郷カターニアへと帰郷する。『ドン・ジェズアルド親方』で個の孤独と疎外を描いたヴェルガは、連作「敗者たち」第三作『レイラ公爵夫人』を執筆する予定であった。しかしこの作品は未完に終わり、ジェズアルドの娘イザベッラがパレルモの公爵と婚姻後どのような生を送るのか、ヴェルガがそれをどう表現するのかは、もはや分からない。しかし、『ダルチェ

船長の思い出』を読み解くことが、少なくとも語りの手法の面で、何を試みていたのか、あるいは長編のために何を実験していたのかを知る手掛かりにはなるであろう。ここでは、本論で考察した「敗者」の二作品におけるヴェルガの語りの到達点を踏まえたうえで、この短編集に込めたヴェルガの意図を読み解く試みを簡潔に行なう。

『ダルチェ船長の思い出』の中核となる七篇は、ダルチェ船長の回想から始まる。これら七編は、時間軸に沿って語られているわけではないし、一貫して定まった語り手が物語っているわけでもないが、内容的には一連の物語を形成している。それゆえ、この七編は実質的には、中編小説とも言える構成になっている<sup>6)</sup>。

この作品は短編集ということもあり、一話ごとに異なる語りのアプローチがなされている。全七話のうち、物語外の語り手、一人称「私」の語り手、そして書簡体による一人称の語り在本作品では見られる。この書簡体はジネヴラと、彼女と逃避行したアルディーニの別れの際の書簡によって構成されているが、これも二人の一人称語りであると捉えられる。

以下は、物語の冒頭部である。

大型船の横揺れに揺られたダルチェは、テーブルにグラスをおいて、まるで話していることがまだ目に見えるかのように、船窓のガラスの向こうの揺れる水平線をじっと見ていた。

「いや、指先ほどもないさ[いまでは関係のない話さ]。今となっては昔話だし、悲しい話でもあるんだ。私達は愛しているとは口にすることさえなかった。愛すると呼ばれるもの、ほら、それは私にはとても喜ばしいことだった。彼女に会える所ならどこにでも、ヴィッラにだって、サンナッツァーロにだって、シャレでの夜会コンサートにだって行ったさ。」

D'Arce, cullato dal rullio del bastimento, aveva posato il bicchierino sulla tavola, affissando l'orizzonte mobile attraverso il cristallo del finestrino, quasi vedesse ancora ciò che stava narrando.

— No, neanche la punta di un dito. Adesso è storia vecchia... e anche triste!... Non ci siamo neppur detto di amarci... quello che si chiama amare... Mi piaceva assai, ecco. Andavo da per tutto dove sapevo d'incontrarla, alla Villa, al Sannazzaro,

al concerto serale dello *Châlet*. (TN609)

以上のように、この短編は、物語外の語り手が、主人公であり語り手ともなるダルチェを紹介する。何の人物説明もない点は、『マラヴォリア家の人々』や『ドン・ジェズアルド親方』の描写を彷彿とさせる。しかし、すぐさま、彼の一人語りが始まる。こうして船長は、話しかけている部下に聞かせるともなく、自らの思い出に沈み込んでいく。その言語は、極めて個人的なものとなる。というのは、思い出の中で語られる他の人物との関係は、ダルチェ自身の記憶の中にあるからである。

物語が進み、ジェノヴァへと旅立ったダルチェは、彼が情事を重ねているある夫人から、アルヴィーゼとの関係がジネヴラの夫に知られてしまい、ジネヴラが夫に捕えられたと知らされる。しかも、ダルチェ達の出発のその晩ということを知り、ダルチェ（ここでは「私」）は呆然とする。その時この婦人が次のように言う。

その知らせに対して私はたいそう愚かな顔をしたに違いない。というのも、彼女[マリーオ夫人]は意地悪な冷笑を浮かべて、今度はこう言ったからだ。

「彼女も、水夫の誓い[=あてにならない誓い]をあなたにしたのですか。」

A quella notizia dovetti fare un viso molto sciocco, poiché ella soggiunse, col suo ghignetto malizioso, stavolta:

— Ve l'aveva fatto anche lei, il giuramento del marinaio? (TN629)

この言葉によって、ダルチェは自分が信じていたものが幻想であったと気づく。ここでは、自分自身が見聞きしたこと自体が、現実ではないかもしれないということが描かれている。ダルチェが現実だと思っていたジネヴラとの愛が実際には、彼女にとっての数ある愛の一つにすぎなかったのである。ジネヴラ自身はそれを異常なことだとは思っておらず、彼女の不倫が夫に見つかったことを「私」ダルチェに意地悪に告げる夫人も特別なことだとは思っていない。上流社会の欺瞞を受け入れていない者、その社会の規則を受け入れていない者は、その社会ではありふれたことである情事にも、その失敗にも過剰な意味を授けてしまうということが、ダルチェの一人称語りによるこの短編には描かれている。そして、ダルチェがあると信じていたジネヴラとの愛は、彼の根拠のない認識であることが明らかとなる。

上流社会においては、暗黙の了解があり、言葉遣いや振る舞いにも当事者間で了解され

た「形式」というものが存在するというをヴェルガは指摘している。そのような言語と振る舞いを身につけていない者は、その社会で生き延びてはいけない。ジネヴラの二重の不義にあぜんとしたダルチェは、この短編で語られる出来事を思い返す「今」、すでにこうした暗黙の了解を身につけ、船上で部下に語りかけているのである。ダルチェ自身がその最中に身をおいた話を、時間という距離をおいて「今」語る彼の言葉は、『マラヴォリア家の人々』序文でヴェルガが上流階級を描くのに必要だと述べた「漠とした感情を表わす漠とした語調」(tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti)(MV429)を帯びるはずである<sup>7)</sup>。しかし、上流社会を語るその言葉は、「船窓のガラスの向こうの揺れる水平線をじっと見て」いるダルチェの語りに見合った、ヴェルガが指向する主題に対して適切な手法としての「漠とした語調」の言葉となりうるであろうか。

このような上流社会の描写は、ヴェルガ自身がすでに「上流社会作品群」において行なっていた。特に『エロス』においては、洗練された振る舞いを身につけたアルマンディ伯爵夫人が主人公アルベルトに、自分達が属する社会の偽善を、その社会での身の処し方を、様々な「教育」を行なった。『エロス』においても、その社会の欺瞞性が扱われていたことを考えれば、いかなる語りを生み出して行けば良いのか、ヴェルガにとっては重い課題となっていたであろう。そして、その課題はそのまま、未完となった『レイラ公爵夫人』の未解決に終わった課題ともなっていたはずである。

## 註

- 
- 1) MV431, “dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere”.
  - 2) Lettera a Capuana del 22 gennaio 1875, in CVC41, “[Pacífico Valussi [...] confessa come la sola differenza del genere stia nel non sostituirsi al lettore nel fare la morale della favola, ma] nel far risaltare la morale dalla favola, e lasciarne giudicare il lettore da sé”.
  - 3) Prefazione a *Dal tuo al mio*, in G. Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, vol.III, Firenze, Sansoni, 1983, p.631.  
ピロッダはこの一節の前半部(«scritta»まで)を引用し、ヴェルガが演劇より小説という形式において、ありふれた日常生活の再現を超えたところにある意義を把握しようと考えていたと指摘している。Cfr. G. Pirodda, *L'eclissi dell'autore: tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari, Editrice Democratica Sarda, 1976, pp.28-29.
  - 4) MV431, “[è già molto se riesce a] trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla

---

senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere”.

5) MV430, “L'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana”.

6) あらすじは以下の通り：今は商船の船長をしているダルチェは昔を思い出す。ナポリを舞台に、若きダルチェと同僚アルヴィーゼの、彼らの司令官の妻ジネヴラをめぐる恋愛譚である。当初アルヴィーゼと不倫をしていたジネヴラは、ダルチェの求愛に応じて、二人は幸せな時を過ごす。しかし、彼女の夫は厳格で、アルヴィーゼとダルチェの上司ということもあり、絶えず目を光らせており、望むときに会うことはできない。二人の関係が始まって二カ月後、ダルチェは、艦船に乗ってジェノヴァへと出発することになる。別れの前夜、ジネヴラはダルチェに永遠の愛を誓うが、ジェノヴァでダルチェは、ジネヴラが自分だけではなく、アルヴィーゼとの関係も続けていたことを知る。この後、さらに時をさかのぼり、夜会での司令官と妻ジネヴラと不倫相手アルヴィーゼの深刻だけれども滑稽なやり取り、そして、ジネヴラのまた別の男性との情事と逃避行などがつづられ、最後には、もともと体の弱かったジネヴラが病気で死すことで物語は幕を閉じる。

7) ここでの引用を含む『マラヴォリア家の人々』の序文の中で、連作構想「敗者たち」で予定していた、より上流の社会階層を描く際の、情念の捉え方にヴェルガは言及している。以下がその一節である。

人間の活動の領域が広がるにつれて、様々な情念のメカニズムは複雑になっていく。登場人物は確かにそれほど個性的な描かれ方はされなくなるが、一層興味をひくものとなるであろう。その原因は、教育や、また、文明にあるはずのあらゆる人工的なものも同じく、それらが人の性格に及ぼす細かな影響である。言葉遣いまでもが個別化する傾向にあり、漠とした感情を表わす漠とした語調に富むようになる。感情や思考の画一性を隠すために、画一的な表現形式を上品さの規範として課す時代にあっては、言葉遣いは、自分の考えを際立たせるあらゆる言語的技巧に富むようになる。これらの情景の芸術的再現が正確であるためには、この分析規範に慎重に従うことが必要である。

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi. (MV429-430)

このようにヴェルガは、すでに『マラヴォリア家の人々』執筆当時、上流階級の物語の創作にあたって、もはや純朴ではない階層の登場人物たちの内面を分析し、描写するための一定の観点を確立していたことが見てとれる。



## 文献一覧

### 【Giovanni Verga 作品・書簡】

- Verga, Giovanni, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, voll.3, Firenze, Sansoni, 1983.
- Verga, Giovanni, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1996<sup>5</sup>.
- Verga, Giovanni, *Novelle e teatro*, a cura di M. Pieri, Torino, UTET, 2002.
- Verga, Giovanni, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954.
- Verga, Giovanni, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.
- Raya, Gino, *Carteggio Verga - Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- Raya, Gino, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986.

### 【他の作家 作品・書簡】

- Dumas fils, Alexandre, *La dame aux camélias. Le roman, le drame, la Traviata: chronologie, introduction, bibliographie, notices par Hans-Jörg Neuschäfer et Gilbert Sigaux*, Paris, Flammarion, 1981.
- Dumas père, Alexandre, *Les trois mousquetaires. Vingt ans après*, a cura di Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, 1962.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary, Nouvelle version*, a cura di J. Pommier et G. Leleu, Paris, Corti, 1949.
- Grossi, Tommaso, *Marco Visconti*, Milano, Arcipelago, 1994.
- Manzoni, Alessandro, *Opere*, a cura di R. Bacchelli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.
- Manzoni, Alessandro, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol.II, tomo I, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1977.
- Manzoni, Alessandro, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol.V, tomo III, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991.
- Tommaseo, Niccolò, *L'assedio di Tortona*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Tellini, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1993.
- Tommaseo, Niccolò, *Fede e bellezza*, in Id., *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.

【研究 欧文】

- AA.VV., *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Catania, Edigraf, 1985.
- AA.VV., *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972.
- AA.VV., *Letteratura italiana*, vol.VIII, t.II ( *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo* ), diretta da C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- AA.VV., *Positivismo naturalismo verismo*, a cura di T. Iermano, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1996.
- AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol.VIII ( *Tra l'Otto e il Novecento* ), Roma, Salerno, 1999.
- AA.VV., *Studi verghiani II-III. Ricordi di D'Artagnan*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929.
- Abbagnano, Nicola, *Storia della filosofia*, III, Torino, UTET, 1966.
- Asor Rosa, Alberto, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol.II, Roma, Bulzoni, 1975.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad.it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, vol.II, Torino, Einaudi, 2000.
- Baldi, Guido, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980.
- Bertinetto, Pier Marco, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Bigazzi, Roberto, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978<sup>2</sup>.
- Bigazzi, Roberto, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.
- Blazina, Sergio, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.
- Borsellino, Nino, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- Briosi, Sandro, *Sullo stile del Verga*, in «Lettere italiane», Anno XXI, N.2, 1969, pp.200-206.
- Capuana, Luigi, *Per l'arte*, a cura di R. Scrivano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- Capuana, Luigi, *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988.
- Capuana, Luigi, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M.Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972.
- Cattaneo, Giulio, *Verga*, Torino, UTET, 1963.

- Cavallini, Giorgio, *Momenti, tendenze, aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Comte, Auguste, *Cours de philosophie positive*, t.IV, Paris, Schleicher freres, 1908.
- Comte, Auguste, *Discours sur l'esprit positif*, Paris, Société positiviste internationale, 1908.
- Contini, Gianfranco, *Giovanni Verga*, in Id., *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Croce, Benedetto, *Giovanni Verga* (1903), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, III, Bari, Laterza, 1964<sup>6</sup>.
- Debenedetti, Giacomo, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.
- De Roberto, Federico, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964.
- De Sanctis, Francesco, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972.
- Devoto, Giacomo, *Giovanni Verga : i «piani del racconto»* (1954) , in Id., *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp.200-212.
- Di Silvestro, Antonio, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000.
- Fava Guzzetta, Lia, *La mano invisibile. Costruzione del racconto nel Verga "Minore"*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1981.
- Fava Guzzetta, Lia, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Edizioni Studium, 1997.
- Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana*, vol.IV (*Dall'Ottocento al Novecento*), Milano, Einaudi, 1991.
- Friedman, Norman, *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, in «PMLA», LXX, 1955, pp.1160-1184.
- Gambacorti, Irene, *Verga a Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1994.
- Ghidetti, Enrico, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- Guglielmi, Guido, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974.
- Herczeg, Giulio, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.
- Jannuzzi, Lina, *Sul primo Verga*, Napoli, Loffredo, 1994.
- Lo Castro, Giuseppe, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2001.
- Luperini, Romano, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974.
- Luperini, Romano, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968.

- Luperini, Romano, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Madriagnani, Carlo Alberto, *Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di C. Muscetta, VIII, t. 1, Bari, Laterza, 1975.
- Marchese, Angelo, *L'enigma Manzoni. La spiritualità e l'arte di uno scrittore «negativo»*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Masiello, Vitilio, *Il punto su: Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Melis, Rossana, *La bella stagione del Verga*, Catania, Fondazione Verga, 1990.
- Muscariello, Mariella, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989.
- Musumarra, Carmelo, *Di là del mare*, Palermo, Palumbo, 1993.
- Musumarra, Carmelo, *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.
- Nicolosi, Francesco, *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Pàtron Editore, 1986.
- Ojetti, Ugo, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946.
- Oliva, Gianni, e Moretti, Vito, *Verga e i verismi regionali*, Roma, Edizioni Studium, 1999.
- Patrino, Maria Luisa, *Verismo e umorismo*, Bari, Laterza, 1996.
- Petrillo, Raymond, *Itinerario del primo Verga. 1864-1874*, Catania, Fondazione Verga, 1987.
- Pirodda, Giovanni, *L'eclissi dell'autore: tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari, Editrice Democratica Sarda, 1976.
- Raimondi, Ezio, *I sentieri del lettore*, vol II. (Dal Seicento all'Ottocento), a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Raya, Gino, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna, 1972.
- Raya, Gino, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990.
- Renzi L., Salvi G. e Cardinaletti A. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Nuova edizione, vol. II, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Riccardi, Carla, *Introduzione*, in G.Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1996<sup>5</sup>.
- Rossi, Eliana, *La voce narrante in Verga Prandello Scotellaro*, Roma, UniversItalia, 2009.
- Russo, Luigi, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

- Sarno, Emilia, *Verga. I romanzi uniformi*, Salerno-Roma, Ripostes, 1987.
- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Spencer, Herbert, *Essays: scientific, political and speculative*, vol.I, London, Routledge / Thoemmes Press, 1996.
- Spinazzola, Vittorio, *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, 1993.
- Spitzer, Leo, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»* (1956), in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp.293-316.
- Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, t.I, Paris, L. Hachette, 1863.
- Tanteri, Domenico, *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga, 1989.
- Tellini, Gino, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993.
- Vacante, Natàlia, *L'estremo realismo di Verga*, Bari, B.A.Graphis, 2000.
- Villari, Pasquale, *Arte, storia e filosofia*, Firenze, Sansoni, 1884.
- Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971.
- Weinrich, Harald, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad.it. di M. P. La Valva, Bologna, Il Mulino, 1978.

【研究 和文・邦訳】

- ヴァインリヒ、ハラルト『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。
- 『コント スペンサー』（清水幾太郎責任編集、霧生和夫・清水禮子訳）、東京、中央公論新社、1980年。
- 霜田 洋祐「『我々』とは何か — *I promessi sposi*の語り手の一人称について —」、『イタリヤ学会誌』第62号、2012年、1-25頁。
- ジュネット、ジェラルド『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。
- バフチン、ミハイル・M『小説の言葉』（伊東一郎訳）、東京、平凡社、1996年。
- バンヴェニスト、エミール『一般言語学の諸問題』河村正夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三共訳、東京、みすず書房、1983年。
- 廣松 渉『世界の共同主観的存在構造』、廣松渉著作集第一卷（今村仁司他編集）、東京、岩波書店、1996年。