

作中人物の名指し

－ パルド＝バサンの初期小説（1879－1889）において ⁽¹⁾（第一部）

大 楠 栄 三

1. はじめに：問題提起

Asís Taboadaが夢の縁から抜け出たと認識した最初のしるしは、極めて鋭いドリルでこめかみを右から左へ削り抜かれるかのような痛みだった。

La primer señal por donde *Asís Taboada* se hizo cargo de que había salido de los limbos del sueño, fue un dolor como si le barrenasen las sienes de parte a parte con un barreno finísimo; [...]. (I: 67)⁽²⁾

これはエミリア・パルド＝バサン Emilia Pardo Bazán (1851-1921) の小説第7作『日射病』 *Insolación* の書き出し一行目である。そして、本稿の目的はまさに、この書き出し、とくにヒロインが "Asís Taboada" といきなり名指しされる現象がパルド＝バサンの小説執筆10年の歴史の中でどんな意義を持つのかを考察することにある。

考察対象は、全集に収められ、研究者たちによって「小説」 "novela"（短編 "cuento" ではなく）と認められた作品、第1作 *Pascual López* (1879) から第8作 *Morriña* (1889) までの8つの小説テキストとなる。

パルド＝バサンの小説が未だ一作も翻訳されていないという日本の現状と、それぞれの作品から分析対象として主要な作中人物を抽出する際の恣意性を低減するため、各小説について主要作中人物が出そろうまでのあらすじを章ごとに記し、主要人物を選んだ根拠を示した上で、分析に進みたいと思う。

2. 「名指しシステム」の確立

2.1. ① *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879)⁽³⁾

☆あらすじと主要作中人物

親元を離れ Santiago de Compostela で自由放埒な学生生活を送っていた医学生 Pascual は、親の依頼を受けた司祭 don Vicente の訪問を受ける。そして、悪友から

引き離すため下宿を変えさせられる(第1章)。司祭の家でその姪Pastoraを見初めたPascualは、彼女と結婚したいという思いから心を入れ替え懸命に勉強し、どうにか一年目の学年末試験に合格し帰省する(第2～3章)。ところが、同じ下宿に住む裕福なVictorもPastoraに気があり、この御曹司とPastoraとの結婚を望む母親は、娘とPascualとの付き合いを何かと阻むようになる。また、高名な化学者Onarro教授が大学に赴任してきた模様が語られる(第4章)。

パルド＝バサンの小説第一作は、怠惰な医学生Pascualと敬虔で純朴なPastoraとの恋愛と、PascualがOnarro教授の助手としてダイヤを生成する科学実験、これら二つのテーマを軸とした物語。恋愛小説と空想(怪奇)科学小説が交ざり合った作品である。

よって、主要な作中人物は、重要な順に、Pascual López、Pastora、そしてOnarro教授だと言える。

☆導入法

* Pascual

No creo que venga a cuento para la narración de esta verdadera cuanto inverosímil historia, decir cómo *fui* por mis padres consagrado desde mi tierna infancia al arte de Hipócrates y Galeno, y cómo *hube* de dejar el regalo de los paternos lares por la estrechez de una mísera posada. *Ignoro* en qué particulares signos y marcas *pude* revelar disposiciones felicísimas y raras aptitudes médicas; pero es lo cierto que una mañanica me *hallé* en Santiago hecho estudiante.

Cuando tal *aconteció* era *yo* un mozancón más espigado de lo que mis años pedían, muy reñido con los libros y muy amigo de pasarme las horas vagabundeando o mano sobre mano. *Pienso* que esta mi holgazanería *fue* cabalmente la que inclinó a mi familia a dedicarme al estudio. (I: 11)

書き出し一行目で、「わたしは思わない」「No creo」と語る「わたし」がPascual Lópezであることは小説タイトルと序文によって顕在的に明示されている。

タイトル『パスクアル・ロペス：ある医学生の自伝』*Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*に、人物の「姓名」と「自伝」であることが記されており、自伝が自分で自分の身の上について書いた、つまり語った書物である以上、本作品の語りの主体⁽⁴⁾「わたし」はタイトルの人物Pascual Lópezとなる。

まして、冒頭に附された序文の中で作者みずからが、以下のように、本小説が

作中人物の名指し

Pascual Lópezの日記をもとにした作品だと述べている（もちろん、虚構の設定）ことから明らかだろう。

Pascual López es el extracto, atinado y puesto en orden, de los apuntes autobiográficos de un estudiante de medicina en la insigne escuela compostelana. [...] Agradóme la tarea de pergeñar y dar forma a las sueltas hojas del **diario de Pascual López** [...]. (Prólogo: 7)

si he andado tan torpe en el arreglo y refundición de **los apuntes de Pascual López** que no logre que el lector inteligente y discreto saque la consecuencia de lo que lee, prefiero callármela [...]. (Prólogo: 9)

しかし、誰がこの物語世界を知覚するのか？ という問いに答える際には注意が必要だ。というのも、この書き出しには、「わたし」を文法上の主語とする動詞の現在形（"creo", "ignoro", "pienso"）と完了（点）過去形（"fui", "hube", "pude", "hallé"）が混在しているからである。ここには二つの異なる時空間に属する「わたし」が存在するのだ。

ただ、これは自伝という形式が一般的に回顧的であって、ひとつの〈過去〉が〈現在〉から語られ、判断されることを考えれば当然だろう。すなわち、若い医学生のパascualと自分の学生時代を報告する老いたPascualは違うのである。よって、物語世界内の事象を知覚し解釈する主体として、物語世界の「いま」を生きるPascual（作中人物）と、思い起こし語るPascual（語り手）を区別しなければならないことになる。

以上のように、読み手にとって、少なくとも、「わたし」がPascual Lópezであることは自明である。にもかかわらず、純粹にテキスト内（タイトルや序文といったパラテキストを除く）にPascual Lópezという姓名が現れる契機として、下に引用する場面が設定されている。ちなみに、この時点まで、「わたし」がみずから名乗ることも他の作中人物から名指しされることも一切ない。

—No pienso gastar mucha prosa, y para lo que tengo que decir puedo hablar de pie. **¿Cuál de ustedes se llama Pascual López?**

—**Servidor de usted** —contesté balbuciendo. (I: 20)

すなわち、「わたし」は、第1章末、司祭の訪問を受け、名前は主人公の父母から聞いて知っているものの面識のない司祭が、「パスクアル・ロペスとはどなたかな？」*"¿Cuál de ustedes se llama Pascual López?"*と尋ね、主人公が「わたしでございます」*"Servidor de usted"*と応えることによって、名前が明かされる。

そして、これ以後、他の作中人物からも次のように"Pascual"と名指しされることになる。

—Señor canónigo, ya comprendo por qué se ha molestado en visitar este palacio. Usted vendrá sin duda a traer a *Pascual*, de parte de su familia, algo de *cumquibus*. (I: 20)

—Yo traigo órdenes de quien por derecho humano y divino manda en este mozo. Véngase usted, *Pascual*. (I: 21)

ここで注目すべきは、テキスト内で名前を明かす契機と捉えることのできるこの場面がもつ「儀式性」であろう。

* Pastora

では、ヒロインはどのように名指しされるのか。

「わたし」が司祭 don Vicente に学生としての心得を諭されていたところ、足音が聞こえ、ドアが開き、「一人の人物」"una persona"がチョコレートをお盆に乗せ入ってくる。

en el mismo punto resonaron ligeras pisadas, cedió la puerta y vi entrar *una persona* llevando la bandeja de los humeantes chocolates. Era *una mocita* como de dieciocho primaveras, espigada, pero de mediana estatura; vestía repulgado y plegado hábito del Carmen [...]; llevaba el cabello partido y alisado y cayendo en luengas trenzas, a la labradoresca usanza. Ataviada así, sonrosado el rostro, bajo los párpados y sosteniendo en ambas manos gallardamente la bandeja, parecióme *la recién entrada niña* un milagro de donosura, y más cuando la oí decir, con peregrina modestia y una vocecita de almíbar:

—Muy buenos días nos dé Dios. (II: 28)

彼女と初対面の「わたし」が、「娘」"una mocita"が「18歳ぐらい」"como de dieciocho primaveras"だろうかと推測し、体つきや服装、髪型を観察する。そして、自分に近付いてくる「その入ってきたばかりの女の子」"la recién entrada niña"の、赤みを帯びた顔、立ち居振る舞いの優美さに目を留め、甘い声を耳にし、瞬く間に彼女の虜となる。上の引用には「わたし」がこのように対象を知覚し認識していくプロセスが詳述されている。ここから、「知覚の主体」が物語世界の「いま」を生きる作中人物の「わたし」であることが確認できるだろう。

作中人物の名指し

語りの主体「わたし」は、知覚の主体「わたし」がこの時点で彼女と初対面であることに情報量を合わせ語っているのだ。他方、読み手にとって、この女の子が物語世界に登場するのは初めてのため、未知の存在である。すなわち、語りの主体＝知覚の主体である「わたし」の未知と読み手の未知、つまり「二重の未知」と呼ぶべき現象が生じていることになる。

¡Empedernidos diablos me atenacen, si pensaba a la sazón en cosa alguna más que en *la gentil portadora de la bandeja*! Las desabridas palabras de don Vicente me volvieron a la realidad. Recordar punto por punto el anterior coloquio; hacer memoria de que don Vicente tenía *una sobrina llamada Pastora*, cuya fama de hermosura llegara a mis oídos estudiantilmente exagerada; [...]. (II: 29)

知覚の主体「わたし」は司祭の話を逐次思い返し、「ドン・ビセンテにパストーラという名の姪がいる」"don Vicente tenía una sobrina llamada Pastora"ことを思い出す。つまり、「わたし」は娘を知覚し推測を繰り返しながら記憶をたどり、みずから得たデータをもとに名前がPastoraであることを突き止める。読み手は同時に、この小説のヒロインがPastoraであることを知る。この場面にもやはり、名前が明らかになる契機としての「儀式性」が感じ取れるだろう。

「二重の未知」が解消した後、「わたし」は下のよういきなり、彼女を"Pastora"と名指しする。

con el pensamiento en otra parte, porque las nuevas del monjío en ciernes de *Pastora* me escarabajeaban en el alma. (II: 32)

Miraba yo a la madre de *Pastora*, y hallábala bien diferente de su hija; [...]. (II: 33)

「わたし」は、次に続く第3章——「パストーラはそれまでに私が付き合った（それほど数でもなくえり抜きでもない）女性たちすべてとまったく異なっていた。」"Era Pastora completamente distinta de todas las mujeres (no muchas ni muy selectas) que había yo tratado." (III: 35)で始まる——で、Pastoraがどんなに魅力的な女性か、二人が惹かれ合い恋人になるまでの経緯を語るが、これ以後、彼女は小説末まで"Pastora"と「名指し」され続けるのである。

* Onarro

では、石炭からダイヤを生成するという空想科学小説のパートで、パート成立の鍵

を握る人物はどのように導入され、名指しされるのか。

第4章半ば、故郷で休暇を過ごしたPascualがSantiagoに戻ってきたところ、今年度はもっと勉強に打ち込まないと及第できない、新しい教授が赴任してきたから、という噂が学内に流れている。

Esta aserción me la confirmaron presto mis compañeros. En particular me designaban como rígido y endiablado a un tal *don Félix O'Narr*, cuyo apellido españolizaban llamándole *Onarro*. El cual era recién venido, con fama inmensa de saber, a desempeñar la cátedra de química.

Cabalmente me tocaba aquel año cursar tal asignatura, una de las que más tedio me producían en la carrera. Miré con curiosidad y aun con saludable temor al que había de embutirme en el caletre tantas cosas aborrecidas. Era *el señor Onarro*, a quien llamaré así siguiendo la costumbre general, hombre ya maduro y calvo, con azules antiparras [...]. (IV: 58)

Si *Onarro*, cuyo apellido revelaba oriundez irlandesa, era nacido español, o si de niño fuera traído a tierra de España, es cosa que nunca supimos. (IV: 58-9)

化学者は、「ドン・フェリックス・オナール氏とかいう」"un tal don Félix O'Narr"、スペイン語読みして「オナーロ」"Onarro"という先生である。すなわち、小説世界に導入された時点で、いきなり「名指し」される。たとえば、Pastoraのように、数ページにわたって無名の作中人物として小説内に存在し続けることはない。

オナーロ教授の場合、主要な作中人物にもかかわらず小説世界に導入された時点で、場面転換もなしにいきなり名前が明かされることは、留意すべき事例であろう。

2. 2. ② *Un viaje de novios* (1881)

☆あらすじと主要作中人物

León駅から新婚旅行に出発する新郎新婦の見送り風景。新婦の見送り客は女性ばかりで、それに父親と神父が付き添っている。新郎の客たちは世慣れた風である。列車が発車し、18歳ほどの新婦Lucíaは涙にくれるが、40過ぎの新郎は平然とガイドブックを取り出し読み始める（第1章：1日目）。約20年前から二人が結婚に至るまでの経緯。父親JoaquínはMadridで商店を構え同郷の女性と結婚。ところが、娘を出産した妻が死去し、Joaquínは故郷Leónに引き込む。娘を上層階級に嫁がせたいと常々思っていたJoaquínは、知り合いの政治家から紹介されたdon Aurelio Mirandaが結婚を申し込んできたとき、迷いながらも認める（第2章）。車中Lucíaは漸く泣き

作中人物の名指し

やみ、乗換駅Venta de Bañosで夕食をとる。フランス行きの列車に乗り込み妻は眠ってしまうが、夫Mirandaは財布を食堂に忘れたことに気が取りに戻る。そして、列車に乗り遅れてしまう。発車前、Lucíaの眠るコンパートメントに一人の男が乗り込む(第3章:1日目)。男が独り眠り続けるLucíaを観察していたところ、検札係がやって来て切符を要求する。そこで窮地に陥った彼女を彼が救うことになる。二人は自己紹介をし、彼女の置かれた状況が明らかになる。ArteguiはLucíaを、Miranda de Dueroでは休憩に、Alsasuaでは昼食に誘い、そこで彼が旧知の男Sardiolaに出会うなかで、二人は打ち解けていく。国境のIrún駅で荷物も受けとれず、夕暮れ時Bayonaに到着。ArteguiはLucíaをホテルに案内する(第4章:2日目)。

まだあどけないLucíaは親に勧められるまま、金目当てのMirandaと結婚するが、新婚旅行中に夫の本当の姿を知るとともに、旅の途中で知り合ったArteguiに惹かれる。結果的にはArteguiへの愛を踏みとどまるものの、夫からは捨てられてしまう。こうした女性の悲劇が描かれた第二作において、主要な作中人物とは、Lucía、Miranda、そしてArteguiとなるだろう。

☆導入法

第2作以降、第6作*Madre*まで、パルド＝バサンの小説は「異質物語世界的な」語りとなる。よって、語り主体は、物語内容に作中人物として登場しない「語り手」である。この場合、留意すべきは、知覚の主体が誰か、もしくは物語世界のどこに位置するのかという問題となる。

* Lucía

タイトルが『ある新婚旅行』*Un viaje de novios*であるように、本小説は、駅のプラットフォームで新婚夫婦を見送る場面から始まる。

No hay duda que *los desposados* podían alternar con la más selecta sociedad, al menos por su aspecto exterior [...]. (I: 201)

ところが、「その新婚夫婦」"los desposados"の名前はなかなかテキストに現れない。新婦の場合、「その新婦」"la novia"とそのバリエーション("la nueva esposa", "la heroína de la fiesta", "la desposada")、あるいは父親と神父との関係から「その女の子」"la niña"と指し示されるだけである。

Ni más ni menos que en los países de abanico cuyas mitológicas pinturas representan nupcias, se notaba allí que el séquito de *la novia* lo componían hembras, [...]. (I: 201)

Todo el racimo de amigas se apiñaba en torno de *la nueva esposa*, manifestando la pueril y ávida curiosidad que despierta en las multitudes el espectáculo de las situaciones supremas de la existencia. (I: 202)

Contaría *la heroína de la fiesta* unos diez y ocho años: aparentaba menos [...]. (I: 202)

Corrió *la novia* a su padre, abiertos los brazos, y el viejo y *la niña* se confundieron en un abrazo largo [...]. (I: 204)

—Padre Urtazu, dijo *la desposada* llegándose al que su negra faja declaraba por jesuita [...]. (I: 204)

Alzó el jesuita la cabeza y fijó en *la niña* sus ojos levemente bizcos [...]. (I: 205)

よって、新婦は読み手にとって未知、さらに語り手にとっても未知の作中人物であり続ける。つまり「二重の未知」の存在として導入されていることになる。

では、この未知は何を契機に解消するのか。実は、新婦の名前は、下のように、新郎が新婦を"Lucía"と名前で呼び掛けることによって明かされる。テキスト上、作中人物の名前が、他の作中人物が遂行した名指し（夫の呼び掛け）によって提供されるのである。

—Pierda usted cuidado, señor Joaquín... ¡no hay que afectarse, vamos!, cuenta con esa salud... Adiós, Mendoya, adiós, Santián... Gracias, gracias. Señor gobernador de la provincia, [...] *Lucía*, hay que subirse: el tren andará en seguida, y las señoras no pueden... (I: 206)

この夫による呼び掛け以前に一度も新婦を名前で指し示さなかった語り手は、これ以後、以下のように"Lucía"と名指しするようになる。

Y con ademán cortés y discreto ayudó a subir a *la novia*, empujándola levemente por el talle. [...] Algún tiempo se distinguió la cara de *Lucía*, sofocada y bañada en llanto [...]. (I: 206)

Por su parte, el séquito de *la novia* empezó a animarse [...]. (I: 206)
Hecha *Lucía* un ovillo en la esquina del departamento, sollozaba sin amargura [...]. (I: 208)

Levantóse *Lucía* con automática rigidez [...]. (I: 209)
si su bastón y paraguas iban en debida y conveniente forma liados con el quitasol de *Lucía*. (I: 209)

作中人物の名指し

この場合、物語世界のどこに知覚の焦点があるかと言えば、それは「物語世界のある一点」、「どの作中人物でもないある一点」[ジュネット, 1985: 79]に設定されており、その「一点」において"Lucía"という聴覚情報「声」が知覚されたと解釈できるのではないだろうか。すなわち、この書き出しが「外的焦点化」されているという解釈である。

*Miranda

では、新郎の名前はどのように明かされるのか。実は、テキスト上、書き出し第1章には、地の文（語り手の言説）でも会話（作中人物の言説）においても一切現れない。下のように、章末まで「その新郎」"el novio", "el desposado"あるいは「夫」"marido"、「彼は」"él"と指し示されるだけで、無名の存在であり続けることになる。

sólo individuos del sexo fuerte formaban el del *novio*. (I: 201)
 aún gallarda la apostura y esmeradamente conservados los imponentes restos de lo que antaño fue un buen mozo, esto se veía en *el desposado*. (I: 203)

—*Tu marido* lleva dinero... pedid más si se acaba. (I: 204)

Se apresuró *el novio* a despedirse de todo el mundo con cierta llaneza cordial, [...]. (I: 205)

Después saltó *él*, sin casi apoyarse en el estribo, arrojando antes el puro a medio fumar. (I: 206)

Ya oscilaba la férrea culebra cuando *él* penetró en el departamento [...]. (I: 206)

Fueron los amigos del *novio* los primeros en moverse y hablar. (I: 206)

Bien comprendía *el novio* que le tocaba decir algo, mostrarse afectuoso [...]. (I: 208)

Levemente frunció el ceño *el novio*, que no en vano pasara cuarenta y pico de años de la vida cercado de gentes de festivo humor y fácil trato [...]. (I: 209)

新郎はなぜ、無名のままなのだろうか？ それは、妻Lucíaのように、他の作中人物から固有名を使って呼ばれないからではないか。呼ばれない以上、外的焦点化された物語言説で彼の姓名が提示される可能性はない——もちろん、姓名がどこかに書かれている場合は、視覚的情報として知覚され得る。たとえば、フローベールの『プヴェールとペキッシュ』冒頭、主人公二人は互いの帽子の裏に名前が注記してあるのを見て取る——だろう。

では新郎の名が一体どのように明かされるかと言えば、第2章、物語内容の「時」が約20年前に遡り、二人が結婚に至った経緯が語られる途中で、語り手によって次のように名指しされる。

Dado tal linaje de culto, juzgue el pío lector cuál sería el gozo, confusión y anonadamiento del señor Joaquín, al recibir una mañana a *un grave y apuesto sujeto*, encargado de saludarle de parte del mismísimo don Fulano.

Llamábase el visitante *don Aurelio Miranda*, y desempeñaba en León uno de esos destinos que en España abundan [...]. (II: 217)

ある朝、Lucíaの父Joaquínが「重々しく粋な人物」"un grave y apuesto sujeto"の訪問を受けるが、その人物は"don Aurelio Miranda"という名前だった。ここには名指しの契機と呼べるような出来事は何も見出せない。

第2章で知覚の主体は、物語世界の「今」である新婚旅行の出発時という〈現在〉に位置したまま、〈過去〉にすでに起きた出来事を回想するように語る。つまり、このパートは「焦点化ゼロ」であり、情報制禦の仕方が変わったことで、新郎は名指しされるようになったと解釈できるのではないだろうか。

実際、第1章で新郎を一度も名指ししなかった語り手は、焦点化ゼロの第2章では、次のように姓"Miranda"や名"Aurelio"を使って指し示し続けるのである。

Era *Miranda* de origen y familia burocrática [...]. (II: 217)

El mozo *Aurelio* casi nació a la sombra protectora de los muros de la oficina [...]. (II: 218)

Aurelio siguió la ruta trillada ya por sus antecesores. (II: 218)

Solía *Miranda* hacer, de Pascuas a Ramos, tal cual escapatoria a Madrid [...]. (II: 219)

* Artegui

この人物の名指しは、厳密性は低下するが、ヒロインLucíaと同じプロセスをたどることになる。

夫Mirandaが列車に乗り遅れ、Lucía独り取り残され眠っているコンパートメントに、「一人の男」"un hombre"が乗り込んでくる。

Pocos momentos después de que Miranda bajó a recoger su cartera, habíase abierto la puerta del departamento donde quedaba Lucía dormida,

作中人物の名指し

penetrando por ella *un hombre*. Llevaba *éste* en la mano un maletín, que dejó caer a su lado, sobre los cojines. Cerrando la portezuela, sentóse en un ángulo, pegada la frente al vidrio, frío como el hielo y empañado por el rocío de la noche. [...] Cuando el tren rompió a andar, pasaron unas chispas, rápidas como exhalaciones, ante el cristal en que apoyaba su rostro *el recién llegado*. (III: 241-2)

彼に対して「二重の未知」が形成されていくことが、次のように語り手が「その旅人」"el viajero"と指し示し続けることにおいて確認できるだろう。

Al cual no dejó de parecer extraña y desusada cosa [...] el que aquella mujer, que tan a su sabor dormía, se hubiese metido allí en vez de irse a un reservado de señoras. (IV: 243)

el viajero, diciéndose esto a sí mismo, asombrábase de tan confiado sueño, de aquella criatura [...]. (IV: 244)

Levantóse *el viajero*, y sin mirar que en la rejilla había un envoltorio de mantas, abrió su propio maletín y sacó un chal escocés, peludo, de finísima lana, que delicadamente extendió sobre los pies y muslos de la dormida. (IV: 245)

El viajero echó mano a su chaleco y entregó un trozo de cartón amarillo. (IV: 246)

Muy niña parece para casada, pensó *el viajero*: [...]. (IV: 247)

「その旅人」のいるコンパートメントに、検札係がやって来て、始めは気付かなかったが「彼の顔立ち」"su fisonomía"から誰であるか思い出し、「アルテギ家の旦那」"señor de Artegui"と呼びかける。これはまさに、「紹介の儀式」である。

el empleado, que al recibir el billete bajó dos o tres tonos el diapasón de su bronca voz.

—Perdone usted [...]. La palabra de usted bastaba. Al pronto le desconocí; pero ahora recuerdo muy bien *su fisonomía*, y caigo en la cuenta de que le conozco mucho, y también he conocido a su padre, *señor de Artegui*...

—Pues si me conoce, repuso severamente *el viajero* [...]. (IV: 248)

Lucíaの事例のように「厳密ではない」と述べたのは、語り手がすぐさま彼を姓"Artegui"を用いて呼び始めないからである。ただし、検札係が名指しするまで「旅

人」とだけ指し示された彼は、次第に"Artegui"と呼ばれるようになるのは事実であり、やはり儀式性が看取できるだろう。

Miranda vestía la librea del buen gusto, y por eso, antes de reparar a Miranda, se fijaban las gentes en su ropa, al paso que lo que en *Artegui* atraía la atención, era *Artegui* mismo. (IV: 252)

A su vez la consideraba *Artegui* como aquel que volviendo de países nevados y desiertos mira a un vallecillo alegre que por casualidad encuentra en el camino. (IV: 252)

さらに、依然としてテキスト上未知であるArteguiの<名>は、Lucíaが「お名前は？」"¿cómo se llama usted?"と尋ね、彼が"Ignacio Artegui"と応える、まさに「紹介の儀式」によって明かされるのである。

Artegui pagó.

—Muchas gracias, dijo ella mirando a su taciturno *acompañante*.

A gloria me ha sabido. Cuando hay sed... Muchas gracias, señor don ...

¿cómo se llama usted?

—*Ignacio Artegui*, pronunció él con visos de extrañeza. (IV: 254)

その上、アルテギの場合、彼と旧知の作中人物 (Sardiola) との再会という、下に引用するもう一つの「紹介の儀式」が設定されており、これを契機に、語り手は"Ignacio"という名も使って指し示すようになる。

Miraba el mozo fijamente a *Artegui*, con ojos muy abiertos; hasta que dando un grito, o más bien una especie de alegre latido perruno, exclamó:

—¡Él o el diablo en su figura! ¡Señorito *Ignacio*! ¡¡Dichosos los ojos...!!

—¿Tú por aquí, Sardiola?, murmuró reposadamente Artegui. (IV: 257)

—Majadero, dijo *Ignacio* bronco y desapacible; esta señora no es mi mujer. (IV: 258)

2. 3. ③ *La Tribuna* (1883)

☆あらすじと主要作中人物

Marineda市のCastros通りにどうにか夜明けの光が射し始めた頃、ウエハース売りのRosendoはウエハースの下ごしらえに取り掛かる。すると寝室から13歳ほどの女

作中人物の名指し

の子が駆け出してきて手伝いを始める。9時、5千ほどのウエハースができたところで女の子はやっと朝食のパンにありつく。すると、隣室から不機嫌な声で"Amparo"と呼ばれ、女の子はやつれた女性の朝食を準備する。そして、手早く身なりを整えると、ひとり日曜日のミサに出掛ける(第1章)。3年前まで元気にタバコ工場で働いていたAmparoの母親は突然病気になり、それ以来寝込んでいる。収入はとにかく無口な父Rosendoの稼ぎだけとなり、Amparoは学校を止める(第2章)。外に出たAmparoは、まず家でレース刺繍をする友人Carmelaを誘うが忙しいと断られひとりミサに行く。日曜日、Marinedaの街路を裕福な人びとが往き来しており、制服を着た将校たちとエレガントな女の子たちのグループが一つのベンチを陣取っている。一人の少尉が彼らをじっと見つめる貧相な女の子に気付き、将来きっと美人になるとからかうと、その子Amparoは顔を赤くして駆けだす(第3章)。1年後の1月の夜、裕福な商人Sobrado Hermanos家では一族で唯一の男子Baltasarの聖人の日を豪勢に祝い、皆が着飾ってピアノの演奏を楽しんでいる(第4章)。嵐の中貧しい女の子の団がタンバリンやカスタネットを鳴らしながら押しかける。中には赤ん坊を抱いた子もあり、AmparoとCarmelaの姿も。彼女たちはわずかでもお金を稼ごうとクリスマスの祝歌を歌って回っているのだった(第5章)。将校Borrénに推薦してもらいAmparoはタバコ工場に職を得る。そこでRosendoは娘の代わりに見習いJacinto "Chinto"を取ることに。Amparoはタバコの巻き方を少しずつ覚え、次第に工場が好きになっていく(第6章)。Amparoに愛着を覚えるChintoは、欠かさず工場の出口で彼女を待つが、夏の午後、AmparoがChintoを避けひとり帰る道すがら、Baltasar一家と出くわす。AmparoとBaltasarの二人は一瞬見つめ合うが、Baltasarは家族の前で彼女に気付かないふりをする(第7章)。

この第3作は、1868年の名誉革命前から第一共和制の誕生(1873年2月11日)にいたる社会混乱を背景に、女性の工場労働者の実態を描き出した社会小説という一面をもっているのは事実である。しかし、物語の軸はヒロインAmparoの恋愛であり、よって、主要な作中人物はAmparoと、彼女が結婚を夢見る将校Baltasar、そして最後まで彼女を支えることになるJacintoだと言える。

☆導入法

* Amparo

ヒロインの導入と名指しに関しては、*Un viaje de novios*のLucíaとまったく同じである。日曜日の早朝、父親がウエハースの下ごしらえを終えたところで壁を叩くと、13歳くらいの「一人の女の子」"una mozuela"が駆け出してくる。父親の手伝いをするその子は、下の引用で明らかのように、「その女の子」や「そのウエハース屋の娘」("la muchacha", "la chiquilla", "la niña del barquillero", "la hija")と指し示されるのみ。導入以来、「二重の未知」の存在であり続ける。

Al punto salió rápidamente del dormitorio o cuchitril contiguo *una mozuela* de hasta trece años, desgñada, con el incierto andar de quien acaba de despertarse bruscamente, sin más atavíos que una enagua de lienzo y un justillo de dril, que adhería a su busto, anguloso aún, la camisa de estopa. Ni miró *la muchacha* al señor Rosendo, ni le dio los buenos días; atontada con el sueño y herida por el fresco matinal, que le mordía la epidermis, fue a dejarse caer en una silleta, y mientras el barquillero encendía estrepitosamente fósforos y los aplicaba a las virutas, *la chiquilla* se puso a frotar con una piel de gamuza el enorme cañuto de hojalata donde se almacenaban los barquillos. (I: 63-64)

De tiempo en tiempo, *la niña del barquillero* lanzaba codiciosas ojeadas a la calle. (I: 65)

A las nueve muy largas, cuando cerca de cinco mil barquillos reposaban en el tubo, todavía el padre y *la hija* no habían cruzado palabra. (I: 66)

その「女の子」の名前は、母親の「声」"una voz"が"Amparo"と「呼ぶ」"llamó"ことによって明かされる。

Aún rebuscaba en su falda las migajas sobrantes para aprovecharlas, cuando se oyeron crujidos de catre, carraspeos, los ruidos característicos del despertar de una persona, y *una voz*, entre quejumbrosa y despótica, *llamó* desde la alcoba cercana al portal:

— ¡*Amparo*!

Se levantó *la niña* y acudió al llamamiento, resonando de allí a poco rato su hablar. (I: 66)

そして、これまで一度も名指ししなかった語り手が、以下のように、すぐさまとは言えないが、"Amparo"と呼ぶようになる。

Amparo, cubriendo la brasa con ceniza, juntaba en una cazuela berzas, patatas, una corteza de tocino y un hueso rancio de cerdo, cumpliendo el deber de preparar el caldo del humilde menaje. (I: 67)

Viendo a *la chiquilla vestida*, se escandalizó:

— ¿Adónde iría ahora semejante *vagabunda*? (I: 67)

apenas el viejo se terciaba la correa del tubo, sentía *Amparo* en las

作中人物の名指し

piernas un hormigueo [...]. (II: 68)

Así es que *Amparo* huía, huía de sus lares camino de la fábrica, llevando a su madre, en una fiambarrera, el bazuqueante caldo [...]. (II: 69)

すなわち、Amparoは、Lucía、さらに、語りの主体は異なるが、第1作のヒロインPastoraと同様、最初、「二重の未知」の存在として小説世界に導入される。次に、他の人物から固有名で呼びかけられ、初めて語り手から名指しされるようになる。このように、作中人物が物語世界に導入されてから語り手に名指しされるまでのプロセスがシステム化されていると感じられるに違いない。導入から語り手による名指しまでの、このシステムティックなプロセスを「名指しシステム」と呼ぶことにしよう。

ところで、Amparoは、小説タイトルになっている「女弁士」"la Tribuna"という通称（名声）を得ることになるが、この通称に関しても、上の「名指しシステム」が機能する。下に引用するように、来訪したCantabrialta代表団の長老から「民衆の女弁士、万歳！」"¡Viva la Tribuna del pueblo!"と絶賛された場面の後、語り手もAmparoを"*Tribuna*"と指し示すようになるのである。

El patriarca se acercó a *Amparo*; sus mejillas arrugadas y marchitas tenían a la sazón sonrosados los pómulos.

— Gracias, hijas... — tartamudeó, cabeceando senilmente —. Gracias, ciudadanas... Acércate, *Tribuna del pueblo*..., que nos una un santo abrazo de fraternidad... ¡Viva *la Tribuna del pueblo*! ¡Viva la Unión del Norte!

— ¡Viva! — balbució *Amparo*, toda enternecida, ahogándose—. (XVIII: 153)

La risa homérica que soltó la insigne **Tribuna** al verse requerida de amores por aquella montés alimaña se cambió presto en cólera [...]. (XX: 160)

Lamentóse la tullida; recordó que el jornal de Chinto las ayudaba a vivir: todo se estrelló contra la firmeza de *la Tribuna*. (XX: 161)

* Baltasar

Amparoに一目惚れし自分から誘惑したにもかかわらず、最後に出産した彼女を見捨てマドリッドへ行く将校に関しても、Amparoと同じ「名指しシステム」を確認できる。

「一人の少尉」"un alférez"として導入された彼は、友人に「友人のバルタサル」

"amigo Baltasar"と呼ばれる(第3章末)。すぐにではないが、次の第4章、Sobrado家でのパーティを描く際、語り手は彼をいきなり"Baltasar"と名指ししている。

Un grupo de oficiales de Infantería y Caballería ocupaba un banco entero [...]. (III: 75)

—Tiene usted razón, señorita —dijole risueño *un alférez* de linda y adamada figura [...]. (III: 76)

Estando en esto, *el alférez* volvió casualmente la cabeza y divisó al otro lado de los bancos un rostro de *niña pobre*, que devoraba con los ojos la reunión. (III: 76)

Es la hija —explicó sin manifestar sorpresa el barquillero, que embolsaba la calderilla y bajaba el hombro para ceñirse otra vez la correa.

—Por lo visto, eres *la señorita de Roséndez* —murmuró *el alférez*, en son de broma—. Vamos, Borrén, usted que es animado, dígame algo a esta *pollita*. (III: 77)

—Pero yo no necesito verlas cuando se completan, hombre; yo las huelo antes, *amigo Baltasar*. Soy perro viejo, ¿eh? (III: 77)

Con todo, por seguir la broma, hizo *el alférez* que asentía a la opinión del capitán, y pronunció:

—Digo lo que el amigo Borrén: esta *pollita* nos va a dar muchos disgustos...

Los oficiales se echaron a reír, y *Amparo*, a su vez, se fijó en *el que hablaba*, sin comprender de pronto sus frases. (III: 77)

celebrábase gran fiesta en una casa de ricos comerciantes del barrio de Abajo, la de Sobrado Hermanos. Era el santo de *Baltasar*, único vástago masculino del tronco de los Sobrados [...]. (IV: 80)

Baltasar se colocó a su lado para volver las hojas [...]. (IV: 81)

上の引用で注目すべき事象がもう一つある。それは、Amparoが将校とエレガントな女の子たちのグループを見つめる「貧相な女の子」"niña pobre"として登場している、すなわち、再度、「未知の存在」として指し示されている点である。その後、ウエハース売りの父親が「娘だ」"Es la hija"と説明すると、語り手が再び"Amparo"と名指しし始める。知覚の主体が、瞬間的に、Baltasarを一員とするグループに設定されたかのようなのである。

実は、これとまったく同じ現象が、Amparo率いる貧しい一団がBaltasarの祭日を

作中人物の名指し

祝うSobrado家に押しかける場面でも繰り返される。まず彼女は、下の引用のように、「グループを統率するかのように見える女の子」"la que parecía capitanear el grupo"、「指揮者である、14歳のすばしこい浅黒い女の子」"la directora, una ágil morenilla de catorce"として導入される。この時点で、もちろん読み手はこの「女の子」がAmparoだとは確認できない。

Lola, cogiendo de la mano a *la que parecía capitanear el grupo*, la trajo casi a la fuerza al centro de la estancia. (V: 84)

Entre éstas las había de muy diversas edades, desde *la directora, una ágil morenilla de catorce*, hasta un rapaz de dos años y medio, [...]. (V: 84)

しかし、前章末でAmparoと面識のある将校Borrénがパーティに居合わせ、「ウエハース売りの女の子じゃないか」"¡Pues si es la chiquilla del barquillero!"と呼びかけ、彼女が「その通りです」"La misma"と応える。すると、語り手は次から"Amparo"と再び名指し始める。

—¡Hombre! —exclamó Borrén al ver a *la morena*—. ¡Pues si es *la chiquilla del barquillero*! Somos conocidos antiguos, ¿eh?

—Sí, señor... —contestó ella intrépidamente—. *La misma*. Y yo le conocí a usted también. Es usted el que estaba en las Filas el año pasado un día de fiesta.

Como para los pobres no suele haber estaciones, *Amparo* tenía el mismo traje de tartán [...]. (V: 84-5)

このようにして、語り手によってBaltasarとAmparoだと指し示された主人公の二人は互いを次のように思い出すことになる。

Y tomado un candelero lo acercó al rostro de *la muchacha*. Como *Baltasar* se había aproximado, sus pupilas se encontraron con las de *Amparo*, y ésta vio una fisonomía delicada, casi femenil, un bigotillo blondo incipiente, unos ojos entre verdosos y garzos que la registraban con indiferencia. Acordóse, y sintió que se le arrebatava la sangre a las mejillas.

—El señorito del paseo —balbució—. También me acuerdo de usted.

—Y yo de ti, niña bonita —respondió él, por decir algo. (V: 85)

しかし、時間が経過し、Baltasarが成長したAmparoと通りで再会した場面では、下のように、語り手はいきなり名指しする。

Los destellos del sol poniente, muriendo en las aguas de la bahía, alumbraron a un tiempo a *Baltasar* y a *Amparo*, haciendo que mutuamente se viesan y se mirasen. (VII: 98)

* Jacinto

タバコ工場に働きに出るAmparoに代わって雇われた「一人の見習い、洗濯女の息子」"un aprendiz, hijo de una lavandera"の場合は、*Pascual*のOnarro教授と同じで、下のように、導入された瞬間から語り手によって"Jacinto, o *Chinto*"と名指しされる。

Privado de la ayuda de Amparo, el barquillero había tomado *un aprendiz, hijo de una lavandera* de las cercanías. *Jacinto, o *Chinto**, tenía facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara [...]. (VI: 90)

Tardó *Chinto* en aclimatarse; [...]. (VII: 96)

2. 4. ④ *El Cisne de Vilamorta* (1885)

☆ あらすじと主要作中人物

岩山の小道をゆっくり下りながら日の入りを愉しんだ男はこだまと対話した後、ベッケルの詩を朗唱する。通りがかった馬方たちに卑猥な言葉を返されたこの男Segundo Garcíaは、気分を害しVilamorta村に帰る。一軒の家で彼は30半ばの太った女の腕に招き入れられる。かいがいしく彼の世話をする女に懇願され、筆名 Cisne de Vilamortaは詩の朗唱を繰り返す(第1章)。弁護士の子Segundoと村の小学校教師Leocadia Oteroが知り合ったのは、彼が詩を朗唱した村の祭りであった。Leocadiaは、両親がいないため預けられた叔父から暴行を受け、身体に障害のある子供を持つが、村で先生をしながらひっそり暮らしていた。ところが、読書好きの彼女はSegundoに出会い、詩人の彼に魅せられてしまう。対して、Segundoは大学を終えたものの詩作にかぶれ、父親や母代わりの叔母から疎まれている。そこでLeocadiaの家に入り浸っていたのだった(第2章)。二つの薬局に分かれて集う、異なる政党を支持する村人たちの様子。大臣Victoriano Andrés de la Combaが村にやってくることが話題になっている。Segundoの将来を憂う父親とそれに反発する息子(第3章)。Vilamortaに大臣家族が楽隊に迎えられ到着し、Agondeの薬局に滞在する。

作中人物の名指し

Segundoは大臣を見つめながら、村の弁護士だった彼がここまで昇りつめた経緯を思い起こす。今回は、大臣の職を辞して、妻の実家へ転地療養に来たのだった（第4章）。

主人公が自称詩人Segundo Garcíaであることは問題ないだろう。では、他の主要な作中人物として誰を挙げるべきだろうか。本小説において、パルド＝バサンがロマン主義的感性をパロディ化しているという解釈を、我々はすでに展開した〔大楠, 2006〕。この擬装されたロマン主義的感性を考慮するなら、主要人物は、ロマン主義的な成就されない愛の三角関係を形作る二人の女性作中人物となる。すなわち、主人公に魅せられ、彼に尽くし、すべてを失ってしまう女教師Leocadia Oteroと、逆に、主人公が愛し、愛の詩を捧げるが、結局振り向くことのない大臣夫人Nievesである。

☆導入法

* Segundo García

第4作の書き出しは、第一段落全体が山間の日没描写に費やされているが、続く第二段落一行目、その日没を「見つめる」人物として「一人の男」"Un hombre"が導入される。

Un hombre bajaba por la senda, muy despacio, como proponiéndose gozar la poesía y recogimiento del sitio y hora. Se apoyaba en un bastón recio, y *según permitía ver la poca luz difusa*, era joven y no mal parecido. (I: 649)

—«¡Hermosa noche! —La luna brilla. —Se ha puesto el sol. —Eco, ¿me entiendes tú? —Eco, ¿sueñas algo? —¡Gloria! ¡Ambición! ¡Amor!» *El nocturno viandante*, embelesado, *insistía*, variaba las palabras, las combinaba*; y en los intervalos de silencio, mientras discurría períodos cortos, *escuchábase* el rumor tenue de los pinos, acariciados por el vientecillo manso de la noche, y el plañidero concertante de los sapos. *Las nubes, antes de rosa y grana, eran ya cenicientas*, y pugnaban por subir al ancho trozo de firmamento en que la luna llena campeaba sin el más mínimo tul que la encubriese. Las madre selvas y saúcos en flor, desde la linde del pinar, *embalsamaban* el aire con fragancia sutil y deleitosa.

(I: 650)

続いて「その夜の放浪者」"El nocturno viandante"と指し示されることから明らかのように、第2作 *Viaje* の Lucía や第3作 *Tribuna* の Amparo といったヒロインとまったく同じく、「二重の未知」の存在として導入されている。

ただし、ここで見過ごしてならないのは、この導入部分で語られている内容、つま

り、物語世界に関する情報が、視覚的「見える」、聴覚的「聞こえる」、そして嗅覚的「匂う」という身体感覚に係わるものだと強調されている点である。たとえば、「ぼんやりとしたわずかな明かりが見せてくれるところによると」"según permitía ver la poca luz difusa"、彼は若くて悪くない顔つきだった。あるいは、彼は一人こだまとの対話を、「言葉を変え組み合わせでは繰り返していた」"insistía, variaba las palabras, las combinaba"。その合間に、風に揺れる松林の音やカエルの合唱が「聞こえ」"escuchábase"、「バラ色や深紅色だった雲が今や灰色となり」"Las nubes, antes de rosa y grana, eran ya cenicientas"、満月の輝く天空に昇ろうとしている。周囲の空気をスイカズラやニワトコの花が心地よいほのかな「香りで満たしていた」"embalsamaban"。

つまり、書き出しで語られている内容が、視覚・聴覚・嗅覚にもとづく知覚・認識に限定されていること、換言するなら、こういった情報制禦がなされていることが明示されている。制禦の仕方としては、知覚の主体が、「物語世界のある一点、ただしどの作中人物でもないある一点に設定」[ジュネット, 1985: 79] される、「外的焦点化」の事例と判別できるだろう。

このように「外的焦点化」された書き出しの言説において、「夜の放浪者」の名前は、これまで通りの「名指しシステム」に則って明かされる。「若者」"mancebo"がベッケルの詩を朗唱することに没頭していたところへ、三人の馬方たちが通りかかり、「誰だい？」－「セグンドだ」－「弁護士の息子の？」－「その通り」と彼に聞こえないように「小声でささやき合う」"cuchichearon en voz baja"。

Absorto en la faena, [...] no vio subir por el camino tres hombres de grotesca y rara catadura [...]. [...] ; y como todos andaban despacio, y el terreno craso y arcilloso apagaba el ruido de las pisadas, pudieron llegar sin ser sentidos hasta cerca del *mancebo*. Algo *cuchichearon en voz baja*. —*¿Quién es, hom...?* —*Segundo.* —*¿El del abogado?* —*El mismo.* —*¿Qué hace? ¿Habla solo? (I: 650-1)

直後、馬方たちは「若者」に卑猥な言葉を浴びせる。すると、語り手は下のように、「セグンド、弁護士の息子」"Segundo, el del abogado"と名指し始める。

Al oír las vociferaciones y carcajadas opacas que la pared devolvía irónicas, *Segundo, el del abogado*, se volvió furioso, comprendiendo que los muy salvajes se burlaban de su entretenimiento sentimental. (I: 651)

Segundo se enhebró por una calle extraviada, —si las hay en pueblos así—. (I: 652)

作中人物の名指し

ところがこの「紹介の儀式」は、これまでの、例えば、第2作 *Viaje* の Lucía や第3作 *Tribuna* の Amparo におけるものと明らかに異なる。違いは、これが他の作中人物たちの間だけの「ささやき」であった点。つまり、彼らのささやき（「誰だい？」－「セグンドだ」－「弁護士の子の？」－「その通り」）は、作中人物 Segundo には聞こえていない（という設定である）。にもかかわらず、語り手は「セグンド、弁護士の息子」という情報を獲得している。この点も、この書き出しを、知覚の主体が「物語世界の、どの作中人物でもないある一点」に設定される「外的焦点化」の事例だと判別できる要因である。

ところで、第4作のタイトル *El Cisne de Vilamorta* は、詩人 Segundo の筆名であるが、この筆名は彼みずからによって、自分のフルネーム、つまり姓名 "Segundo García" とともに第1章末で明かされる。

—Qué más da... Lo mismo que de *Segundo García*, pueden hablar del seudónimo que he adaptado. [...] El poco público que se moleste en leer lo que escribo me llamará el *CISNE DE VILAMORTA*. (I: 656)

* Leocadia Otero

では、まさに悲劇的な一生を送る女教師はどうかと言えば、上で指摘した通り、極めて外的焦点化された言説の中、「女性」"mujer"、「婦人」"dama"と導入される。続いて、彼女の外見（つまり、視覚的情報）にもとづく推測を交えた描写（「その婦人は36か37歳になろうとしている」"Frisa la dama en los treinta y seis o treinta y siete"、「これまで一度も美しいことはなかったに違いない」"nunca debió ser bonita"）の中、「あの太った中年女」"aquella jamona"と指し示される。

Segundo empujó la cancilla, y casi al mismo tiempo oyóse en el tenebroso portal crujir de enaguas; unos brazos de *mujer* se abrieron, y el lector de Bécquer se dejó caer en ellos [...]. Allí mismo, en el sofá, tomaron asiento el galán y *la dama*.

La verdad ante todo. *Frisa la dama en los treinta y seis o treinta y siete*, y aún es peor, que *nunca debió ser bonita*, ni mucho menos.
(I: 653)

Al ver tan guapo chico recostado en el pecho de *aquella jamona* de apacible y franca fealdad, era lógico tomarles por hijo y madre: [...].
(I: 653)

下の引用は、二人が一緒にバルコニーに出る場面であるが、すでに「紹介の儀式」を終え名指しされた主人公 Segundo とは対照的に、彼を追う彼女は「彼の同伴者」

"su compañera"と指し示される。

Sin duda experimentaba *Segundo* la nostalgia de la luna, porque apenas se detuvo en el sofá: fuese al balcón, y le siguió *su compañera*.
(I: 654)

その無名の女に請われSegundoは自作の詩を朗唱するのだが、もちろん、彼女は唯一の「聴衆」"El auditorio"と示される。

Era una *becqueriana* el parto de su ingenio. *El auditorio*, después de escucharla con religiosa atención, púsola por cima de cuantas produjo la musa del gran Gustavo. (I: 654-5)

そして、第1章末まで二人は会話を続けるが、彼女は「二重の未知」の存在のまま、「聞き手」"interlocutora"と呼ばれるだけである。

Estrechaba maquinalmente el poeta la mano de su *interlocutora*, y *ésta* correspondió a la presión con ardorosa energía. (I: 655)

ところが、第2章冒頭一行目で、語り手は次のように、二人のなれそめを語り始める。いきなり、彼女を"Leocadia Otero"と名指しした上に、職業がVilamortaの「女教師」"la maestra de escuela de Vilamorta"であることも明かす。

Segundo García, el del abogado y *Leocadia Otero*, *la maestra de escuela de Vilamorta*, se conocieron en primavera, en una romería. *Leocadia* asistió a ella con varias chicas a quienes había enseñado el *a*, *b*, *c* y el pespunte. (II: 657)

この第2章は、冒頭から「時」が物語世界の「昔」へ戻る、すなわち回顧的言説となる点。さらに、この章では、一切情報の制限が行われず、作中人物たちに関するあらゆる情報が提供される（「焦点化ゼロ」の）点。これら二点において、第2作 *Viaje* と第3作 *Tribuna* 各作品の第2章とまったく同一である。とくに、書き出し第1章におけるLeocadiaの導入と第2章での名指しは、第2作 *Viaje* のMirandaの事例に酷似している。

そして、次のようにLeocadiaの悲惨な過去が語られるのだが、もちろん、彼女は引き続き必ず名指しされることになる。

作中人物の名指し

De *Leocadia Otero* se refería una historia fea y triste. (II: 657)

* Nieves

もう一人のヒロインの導入と名指しは、第2作 *Viaje* の Arregui、あるいは第3作 *Tribuna* の Baltasar と同一だと言え、充分かもしれない。

始め馬車に乗った「一人の女性」"una mujer"として登場し、次に「大臣夫人」"la señora del ministro"、「コンバ夫人」"la de Comba"、「彼女の母親」"su mamá"のように、「二重の未知」の存在であり続ける。

la carretela descubierta, de arcaica forma, penetró majestuosamente en la plaza. Recostábase en el fondo un hombre envuelto, a pesar del calor, en un abrigo de paño; a su lado *una mujer* con impermeable de dril gris destacaba sobre el puro azul del cielo el ala caprichosa de su sombrero de viaje. (IV: 674-5)

La señora del ministro miró con sorpresa al galán, le hizo un saludo reservado [...]. (IV: 675)

A poco rato aparecieron las señoras, ya sin sombrero, y entonces pudo verse que *la de Comba* era linda y fresca, pareciendo, más que madre, hermana mayor de la niña. [...]; mientras *su mamá*, rubia risueña, ostentaba gran lozanía. (IV: 675-6)

そして彼女の名前"Nieves"は、大臣家族を取り囲む村人たち"los vilamortanos"が、「コンバ夫人を洗礼名で呼ぶ」"llamando por su nombre de pila a la señora de Comba"ことによって明かされる。

Los vilamortanos, encontrando asunto adecuado a sus facultades oratorias, empezaron a instar a los forasteros, a encomiar las excelencias de los manjares, y, *llamando por su nombre de pila a la señora de Comba* y agregando un cariñoso diminutivo al de la niña, se deshicieron en exclamaciones y preguntas.

—*Nieves*, ¿está el chocolate a su gusto?

—¿Acostumbra tomarlo claro o espeso?

—*Nieves*, este pellizco de bizcocho maimón por mí: es una cosa superior, que sólo acá sabemos hacer. (IV: 676)

下の引用のように、ただちに、語り手が"Nieves"と名指し始めるわけではないが、

次第に、「大臣夫人」"la esposa del ministro"や「母親」"madre"といった類称と交互に用いられるようになる。

Enarcó desdeñosamente las cejas nuestro versificador, y miró a *la esposa del ministro*: [...]. (IV: 678)

Mientras elaboraba estas ideas el cerebro de Segundo, *la señora de Comba* se entretenía en desmenuzar los trajes y fachas de los presentes. (IV: 678)

Toda la familia Comba hacía irrupción en la botica por el postigo del portal. *Madre* e hija formaban lindo grupo, [...]. No llevaba *Nieves* guantes, [...]. (V: 680)

Nieves, reclinada en un banco de piedra, contemplaba el río. (V: 682)

「第二部」に続く

註

- (1) 本稿は、日本イスパニヤ学会における複数の口頭発表——第48回大会（2002年10月19日、東京外国語大学）「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回—エミール・ゾラとヘンリー・ジェームズとの関係において—」、第50回大会（2004年11月13日、南山大学）「パルド＝バサン、新郎の名が明かされない『ある新婚旅行』（1881）の書き出し」、第51回大会（2005年10月9日、神田外国語大学）「情景の出現—パルド＝バサン初期小説の書き出しの考察—」、第52回大会（2006年10月22日、同志社大学）「パルド＝バサンとクラリン—*La madre Naturaleza*と*La Regenta*の書き出し—」、第53回大会（2007年10月27日、清泉女子大学）「語りモデルへの革新的・実験的な揺さぶり—パルド＝バサン*Insolación* (1889)の書き出し—」——の一部を加筆・修正したものである。貴重なご意見を下さった方々に深い謝意を表したい。
- (2) パルド＝バサンの小説は未だ一作も翻訳されておらず、タイトルの訳名が定着していない。よって誤解を避けるため本稿ではスペイン語の原タイトルを省略しイタリック体で記すことにする。パルド＝バサンの小説からの引用は、一次資料リストに記した版からで、末尾に章とページを付す。すべての引用文中の記号(*)は引用者によるものとする。
- (3) 我々はすでに本作品を取り上げ、スペインのピカレスク小説との比較から「名指し」の儀式化について論じている [大楠, 2005]。
- (4) ジュネットは、小説テキストの分析において、「誰が知覚するのか？」という問い(叙法の問題)と「誰が語るのか？」という問い(態の問題)を区別することを

作中人物の名指し

提唱する。

「叙法」(mode)は物語情報の制禦の諸形式を扱う範疇であり、この下位範疇として物語情報の「制禦の仕方」を扱うために、「焦点化」(focalisation)という術語を提案する。従来、この種の情報の制限を説明するために「視点」という用語が使用されてきたが、物語言説において提供される情報が視覚的なものとは限らないため、「視点」のもつ過度の視覚性(つまり人間の目の隠喩)を払拭すべく、より抽象度の高い術語を提案したにすぎない。

物語情報の「制禦の仕方」は、「情報の隘路」としての「焦点」を採用するかしないかによって、まず二つのタイプに分けることができる。つまり、情報に対して制限的に作用する焦点をもつ「外的／内的焦点化」と、情報のいかなる制限も受けない「焦点化ゼロ」である。次に、「外的／内的焦点化」は情報の制限の仕方によって、「外的焦点化」と「内的焦点化」に区別される。

「外的焦点化」の場合、焦点は「語り手が選んだ、物語世界のある一点、ただしどの作中人物でもないある一点」に設定される。よって、第一の問い「誰が知覚するのか？」は、より中立的には物語世界の「どこに知覚の焦点があるのか？」と言い換えるべきであろう。外的焦点化された言説では、焦点がすべての作中人物の外部に位置するため、「いかなる作中人物の思考についても、情報が提供される可能性はまったくない」[ジュネット, 1985: 78-79]。端的には、物語世界の(どの作中人物でもない)ある一点から知覚可能な情報のみが提示されると言えるだろう。

「内的焦点化」の場合、「焦点は一人の作中人物に一致し、その作中人物はあらゆる知覚の虚構上の「主体」となる。したがって、内的焦点化された物語言説は、「この人物が知覚するすべてのことがらと、彼が考えるすべてのことがらとをわれわれに伝えることが可能」である[78]。逆に言うなら、情報の隘路である「焦点」が物語世界の一人物に設定されるため、その人物(「焦点人物」と言う)の知覚・認識能力に応じて情報が制禦されることになる。これは、もちろん、物語世界が特定の作中人物の人間的制約を被ることを意味する。

第二の問い「誰が語るのか？」という「態」(voix)は、「語りの時間」、「語りの水準」と「人称」の問題に下位分類されるが、本稿では、「人称」の範疇にだけ言及すれば充分である。ジュネットは、従来の対立——「一人称」の物語言説と「三人称」のそれとの区別——が、「あらゆる物語言説は、明示的にであろうとなかろうと、「一人称」で語られていることに変わりはない」、なぜなら「語り手は一人称代名詞によっていつでも自分自身を指し示すことができる」という理由から有効ではないと論じ、次のような類別を提案する[102-3]。まず物語言説を「等質物語世界的」な語りと「異質物語世界的」な語りに区別し、次に、「等質物語世界的」なタイプのうち、語り手「わたし」=主人公(たとえば自伝)の場合を「自己物語世界的」な語りと呼ぶのである。とはいえ、新しい区分を提唱しながらも、ジュネッ

トは、「作中人物の一人を指し示すために私を用いることは、等質物語的な関係——言い換えるなら、この作中人物が語り手であるという確信」を、逆に、三人称の「彼を選択することは、語り手がその作中人物でない」、すなわち、異質物語的な関係であることを含意すると言い添え、文法的な人称選択の重要性を認めている [112]。

一次資料

- Pardo Bazán, Emilia. (1879). *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina. Revista de España*, núms. 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277 y 278 (13 de junio-28 de septiembre). *Obras completas*, I. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 1-189.
- (1881). *Un viaje de novios*. Madrid: Manuel G. Hernández. *Obras completas*, I. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 191-404.
- (1883). *La Tribuna*. Madrid: Alfredo de Carlos. Benito Varela Jácome, ed. Madrid: Cátedra, 1982.
- (1885). *El Cisne de Vilamorta*. Madrid: Ricardo Fe. *Obras completas*, I. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 641-826.
- (1886). *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía. Ermitas Penas, ed. Barcelona: Crítica, 2000.
- (1887). *La madre Naturaleza, segunda parte de "Los Pazos de Ulloa"*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía. Ignacio J. López, ed. Madrid: Taurus, 1992.
- (1889). *Insolación (Historia amorosa)*. Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y Cía. Ermitas Penas Varela, ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- (1889). *Morriña (Historia amorosa)*. Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y Cía. Ermitas Penas Varela, ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- Zola, Emile. (1885) *Germinal, Œuvres complètes*, V. Paris: Cercle du livre précieux, 1967, pp. 11-421. 『ジェルミナル (上) (中) (下)』安土正夫訳、岩波書店、1954。
- (1886) *L'Œuvre, Œuvres complètes*, V. Paris: Cercle du livre précieux, 1967, pp. 423-747. 『制作 (上) (下)』清水正和訳、岩波書店、1999。

参考・引用文献

- Baquero Goyanes, Mariano. 1986. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad de Murcia.

作中人物の名指し

- Bronzwaer, W. J. M. 1970. *Tense in the Novel : An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen : Wolters-Noordhoff.
- Gamallo Fierros, Dionisio. 1987. "La Regenta, a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín." *Actas del Simposio Internacional Clarín y "La Regenta" en su tiempo*. Oviedo: Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Oviedo y Principado de Asturias, pp. 277-312.
- Patiño Eirín, Cristina. 1998. *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidade.
- 大楠栄三 2003 「作中人物導入の手法：エミリア・パルド＝バサンにおける変遷と転回（第一部）—エミール・ゾラとヘンリー・ジェイムズとの関係において—」『国際関係・比較文化研究』第1巻2号、21-44ページ。
- 2005 「「名指し」の儀式化—『パスクアル・ロペス』とピカレスク小説の書き出し—」『国際関係・比較文化研究』第4巻1号、21-68ページ。
- 2006 「書き出しの風景描写—パルド＝バサンの *El Cisne de Vilamorta* 再考—」『HISPANICA』第50号、135-156ページ。
- 清水正和 1999 「解説」『制作（下）』岩波書店、323-371ページ。
- ジュネット, ジュラルル (1983) 『物語の詩学：続・物語のディスクール』和泉涼一・神郡悦子訳、書肆風の薔薇、1985。
- シュタンツェル, フランツ・K (1979) 『物語の構造：語りの理論とテキスト分析』前田彰一訳、岩波書店、1989。