

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）¹⁾

——エミール・ゾラとヘンリー・ジェイムズとの関係において——

大 楠 栄 三

目 次

1. はじめに——「転回」 *tournant* とは？
2. 「転回」は本当に1885年に起きたのか？
 - 2.1. Emile Zola (1840-1902) における「転回」？
Germinal (1885)から*L'Œuvre* (1886)へ
 - 2.2. Henry James (1843-1916) における「転回」？
The Bostonians (1886)から*The Princess Casamassima* (1886)へ
3. Emilia Pardo Bazán (1851-1921) における＜変遷＞
 - 3.1. *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879)
 - 3.2. *Un viaje de novios* (1881)
 - 3.3. *La Tribuna* (1883)
 - 3.4. *El Cisne de Vilamorta* (1885)
4. Emilia Pardo Bazán における＜転回＞
 - 4.1. *Los Pazos de Ulloa* (1886)
 - 4.2. *La madre Naturaleza, segunda parte de Los Pazos de Ulloa* (1887)
5. おわりに——「転回」は1885年に起きた！

1) 本稿は、2001年の日本イスペインア学会第47回大会（於天理大学）の口頭発表「作中人物導入の手法：二重の未知とその変容——十九世紀スペイン小説において——」に始まるシリーズの一つで、この発表の続編として同学会第48回大会（2002年、於東京外国語大学）でおこなった同タイトルの口頭発表に手を加え、紙幅の関係上「2.1 Emile Zola (1840-1902) における『転回』？」までを文章化したものである。

1. はじめに——「転回」 *tournant* とは？

ジュネットの主張

まず前稿「作中人物導入の手法：二重の未知²⁾」の着想源の一つであるジュラール・ジュネットの指摘を振り返り、これを契機に続編である本稿の目標を明らかにしたい。

私は前著において、古典的小説が外的焦点化を作中人物の導入〔紹介〕のために用いたことを指摘し、さらに『ジェルミナル』においても「依然として」顕著に観察されるこの手法と、ジェイムズの晩年の諸作品にみられる手法——冒頭部分に登場する作中人物を、最初から既知の人物と仮定する手法——とを対立させた。〔……〕第一に、作中人物が読み手にとって未知であると想定するタイプをAとする。このタイプの物語言説は、まず最初はいわばこの無知を引き受けながら外側から作中人物を眺め、それから型通りの紹介をおこなう（『あら皮』のタイプ）。第二に、作中人物を最初から既知のものと想定するタイプをBとする。このタイプの物語言説は、作中人物を指し示すのに、冒頭からその人物の姓あるいは名前を用いたり、さらにはただ単に、人称代名詞や「親密化」を促す定冠詞を用いたりするのである。以上のように二つのタイプを区別すると、近代小説史においてある意義深い変遷（*évolution*）を観察することができる。すなわち大まかに言って、ゾラに至るまでのあいだ優位的であったタイプA（しかしこのタイプは、ゾラの次のような作品には依然として存在していた——『ルーゴン家の運命』、『ナナ』、『ごった煮』、『ジェルミナル』）から、すでに『饗宴』にも現れていたタイプB（『ルーゴン＝マッカール叢書』全体について言えば、二十作のうち、きわめて明瞭なものだけで十四例）への移行（*passage*）である。ジェイムズにおいてはこの移行（*passage*）が非常に画然としており、『ボストンの人々』までのAの優位から、『カサマシマ公爵夫人』（以上の二作はどちらも一八八五年）以降最後の作品までのBの優位への移行がみられるのである。したがって転回期（*tournant*）は——おそらく一時的なものではあるが——間違いなくこの時期に、

2) 拙論「作中人物導入の手法：二重の未知——十九世紀スペイン小説において」『静岡県立大学国際関係学部紀要』第14号（2001），69-84ページ。

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）

すなわち象徴的なことに一八八五年に位置するわけである³⁾。

まず強調しておきたいのは、ジュネットがこの引用文中で1885年に起きたと主張する「転回tournant」とは、作中人物導入における単なる<未知>から<既知>への移行を意味するものではない点である。一見、作中人物が読み手にとって未知であると想定して導入する書き出しから、作中人物を読み手にとって最初から既知のものとして想定する書き出しへの移行にすぎないかのように受け取れるかもしれない。しかし、上の記述は「パースペクティヴperspective」と題する章からの引用であり、ジュネットは作中人物の導入という問題をあくまで物語発端部の「焦点化focalisation」、すなわち小説冒頭で読み手に供給される物語情報の制禦の仕方との関係から論じているのである。

「タイプA」：二重の未知十外的焦点化

タイプAは単に「作中人物が読み手にとって未知」として導入される書き出しではない。すでに前稿で詳述したように、19世紀小説における作中人物の<未知>、厳密には「二重の未知」——作中人物は読み手にとって未知の人物として導入されるだけでなく、語り手もその人物を紹介の儀式が済むまでは知らないふり（未知のふり）をする——は、書き出しにおける「外的焦点化」という情報の制限が引き起こす<未知>にほかならないのである。

E.R.クルツイウスは大著『ヨーロッパ文学とラテン中世』においてトポス論を展開し、18世紀の文学革命まで推奨された、むしろヨーロッパ文学を束縛してきた数々のトポス（定型的表現）を明らかにしている⁴⁾。中でもわれわれにとって興味深いのは<導入のトポス>——「或る書物がなぜ執筆されたかの理由づけに役立つ」であり、特にその一つ「私は誰もいまだ口にしたことのない事柄を述べる」というトポスである。「誰も口にしたことのない事柄（作中人物）」を語るということは、確かに読み手にとって未知の存在として作中人物が導入されることを意味すると言える。しかしジュネットがタイプAと呼ぶ作中人物の<未知>は、クルツイウスが広くヨーロッパの著述家によって愛好されたと指摘する<導入のトポス>が生み出した<未知>、すなわ

3) ジュラルール・ジュネット『物語の詩学：続・物語のディスコース』和泉涼一・神郡悦子訳（書肆風の薔薇、1985）、71-72ページ。ただし、Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983), pp. 46-47もたえず参照した。

4) エルンスト・R.クルツイウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一 他訳（みすず書房、1971）、第5章（112-152ページ）。「導入のトポス」については、121-125ページ。

ち単なる文学伝統による束縛ではないのである。

「タイプB」：暗示的な極（既知）＋内的焦点化

タイプBについてはどうだろうか。上記の引用を見る限り、「作中人物を最初から既知のものと想定する」、具体的には、作中人物が（読み手にとって既知の存在として）いきなり姓名や人称代名詞、あるいは定冠詞を伴って指し示される書き出しにすぎないかのようである。ところがジュネットはその後、実作品においては「文脈によって生じる多種多様の微妙な変化を含む完全な段階的变化が存在する」と述べることにより、タイプAからBへの転回という二元論的単純化をいったん留保した上で、次のように論を展開する。

もっとも明示的な極（バルザック風の例——「一人の若い女性（une jeune femme）がヴァレンヌ街五十四番地にある瀟洒なホテルから出てきた、云々」とはじまり、何ページかの描写のあとで「散歩を楽しんでいるこの優雅な婦人こそは、ほかでもない**侯爵夫人であった、云々」と続く）から、もっとも暗示的な極（デュラス流の例——「彼女は（Elle）五時になったのに気づいた。彼女は（Elle）家を出て……」）までを覆っているわけである（「侯爵夫人（La marquise）は五時に外出した」というヴァレリーの例の文句は、間違いなくこの二つの極の中間的なある段階に位置する言表である。「その侯爵夫人はLa marquise」とはいうものの、一体どの侯爵夫人だか、わからないからだ）。シュタンツェルも指摘するように、エティックな、言い換えれば暗示的な極は明らかに、彼のいわゆる「反射人物が支配する」語りのタイプ、すなわち内的焦点化（focalisation interne）と固く結びついており、ゆえにまた、小説におけるある種の現代性と密接に関係しているのである⁵⁾。

つまり、物語テキストを実際に読む場合、（ジュネットが例示する書き出しを参考にすれば）「もっとも明示的な極」——「一人の女性une femme」という不定冠詞を使って導入され、その後紹介の儀式を経て既知となる書き出しから、「その侯爵夫人la marquise」という定冠詞を伴う中間的段階を経て、「もっとも暗示的な極」——作中人物への最初の言及が「彼女はelle」という指示対象のない人称代名詞によってな

5) ジュネット、前掲書、74ページ。

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）

れる——へと移行する変化、つまり漸次的変化が観察されると。ただし、われわれにとって重要なのは、ジュネットがはっきりと区分けされ互いに対立する両極の一方である「暗示的な極」を、書き出しの「内的焦点化」と関係づけている点である。

内的焦点化は、前稿で取り上げた「外的焦点化」、さらに「焦点化ゼロ」とともに、ジュネットの概念「焦点化」を構成する三つの柱の一つであり、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⁶⁾」である。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以上、その人物の知覚・認識能力に応じて情報が制限される。物語世界が特定の作中人物の人間的制約を被ることになるのである。

既知の人物が焦点人物となる

ジュネットはこの内的焦点化と書き出しの暗示的な極を、シュタンツェルの指摘——「イーミックなテキスト発端部とエティックなテキスト発端部というテキスト言語学的な対立概念の背後に、われわれの対立概念〈語り手／映し手〉の重要な一側面が、ほの見える⁷⁾」——を援用して関係づけているが、この点も彼の考える暗示的な、すなわち作中人物の既知を前提とする書き出しを理解する上できわめて重要である。なぜなら、シュタンツェルが「語り手」の特色を示す物語態度と「映し手」の特色を示す描写態度を整理し、両者の特徴を対比させながら平行に列挙する表⁸⁾によって明快に示すように、「エティックなテキストの書き出し」の典型的な特色は、指示対象のない人称代名詞によって表される人物が「映し手」となることだからである。

指示対象のないその人称代名詞の背後には映し手が立っていて、その視点と意識を通して物語内容が読者に伝達される。普通ならば読者を出来事の演ぜられる時と場所へ、そして作中人物のもとへと案内する予備的叙述にかわって、この場合、読者はいわば直接に〔……〕出来事に対面する。と同時に、読者は指示対象のない人称代名詞によって表わされる映し手の立場へ、自らの気持を移入するよう仕

6) 同上、78ページ。

7) フランツ・K.シュタンツェル『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）、164ページ。

8) 表は、同上、168-169ページ。また、166ページも。

向けられる。読者自身、性別以外はまだ何一つ知ることのない作中人物の立場に身を置くことを、のっけから要求される⁹⁾。

よって、小説の書き出しで特定の人物が暗示的に、読み手の既知を前提として導入されることは、その人物が内的焦点化における「焦点人物」——シュタンツェルの術語に即して言うならば「映し手」となることを含意すると解釈しうるのである。

「転回」：「外的焦点化+未知」から「内的焦点化+既知」へ

以上、ジュネットの指摘の検討を通して、(彼の主張する)小説の書き出しにおける作中人物の未知が単なる未知ではなく、またその既知が単なる既知ではないことが明らかになったと思う。未知の(明示的な)書き出しは外的焦点化と、既知の(暗示的な)書き出しは内的焦点化と固く結びついており、両者において<因果関係>——外的焦点化が引き起こす未知、内的焦点化が引き起こす既知という——が成立することが必要とされるのだ。さらに、既知の書き出しの場合、既知として(いきなり姓名や人称代名詞、あるいは定冠詞を伴って)指し示された作中人物が、内的焦点化されたその冒頭部分の「焦点人物」——物語世界の事象を知覚し、感じ、記憶にとどめる主体であることも必要とされるのである。

このようにジュネットの未知と既知の概念を検証すると、彼が近代小説史において1885年に起きたと主張する「転回」が、文字通りの「重大な転換*tournant*」であったのか、つまり単なる「移行*passage*」や「変遷*évolution*」ではなく、小説の書き出しの方向性が明確に変わるほどの画期的な出来事であったのか、という疑問がわれわれに生じる。いわばこの疑問の解明が本稿の主目標である。簡潔に述べるなら、小説冒頭で作中人物を導入する手法に関して「転回*tournant*」、すなわち「外的焦点化+未知」から「内的焦点化+既知」へのほぼ180°の変化が、ジュネットが主張するように「1885年」に実際に生じたのかどうかを、小説テキストの検討を通して考察するということである。

2. 「転回」は本当に1885年に起きたのか？

前章冒頭の引用によって明らかのように、ジュネットはもっぱらエミール・ゾラと

9) 同上, 158ページ。

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）

ヘンリー・ジェームズの小説を引き合いに出し、タイプAの書き出しからBへの「転回」を実証している。実証しているといっても、タイトルを挙げるばかりで、書き出しの実例を示すわけでも注釈を加えるわけでもない。だからこそ、われわれは上に述べたような疑問を抱いてしまうし、われわれ自身が実際にテキストを検証する必要が生じるわけである。

ところで、ゾラに関して言えば、ジュネットは転回がどの小説とどの小説の間で生じたのかを明示していない。だが転回期が1885年に位置すると主張する以上、彼がタイプAのモデルだと述べる¹⁰⁾『ジェルミナル』（1885）、すなわちゾラの代表連作『ルーゴン＝マッカール叢書』第十三巻から第十四巻『制作』（1886）への移行を念頭に置いていたと解釈して間違いないだろう。そこでまず両小説を取り上げ、ジュネットの主張を検証してみたい。

2.1. エミール・ゾラ Emile Zola (1840-1902) における「転回」？

「ジェルミナル¹¹⁾」 *Germinal* (1885) の書き出し：「ある男」

炭鉱労働者のストライキを主題としたこの社会小説の主人公は、冒頭第一段落、ロングショットで捉えられた広漠たる荒野、それも闇につつまれた静止画の中、小さくかすかに見分けられる人影——「ある男 un homme」——として読み手の前に姿を現わす。

①坦々たる平原の中、インクを流したような濃暗の、星影のない夜空の下を、**男**がただひとりマルシェンヌからモンスーに向かう大道路を、甜菜畑の中を十キロにわたってまっすぐに伸びている舗装路をたどっていた。**彼には**眼前の黒い地面さえも見えず、三月の風の息吹だけが辛うじて**彼に**平坦な広漠たる地平線を意識させていたが、それは海原におけるような広々とした突風で、数キロにわたる

10) 第一章の引用部分だけでなく、前著『物語のディスクール：方法論の試み』花輪光・和泉諒一訳（水声社、1985）の注（53）（349ページ）でも外的焦点化による「謎めいた入祭文」、小説の書き出しにおける「未知」の実例として挙げられている。

11) Emile Zola, *Germinal, Œuvres complètes V* (Paris: Cercle du livre précieux, 1967), pp. 11-421. 以後、『ジェルミナル』の引用はこの版からとし、末尾にページ数を付す。邦訳は、『ジェルミナル（上）』安土正夫訳（岩波書店、1954）を参照しながら、論稿の必要上逐語訳に直した。また、囲み線による強調はつねに引用者によるものとする。

沼沢地と裸の大地を吹きはらってきて氷のように冷え切っていた。一本の木の影も空に染みを印しておらず、眼をふさぐ闇の雲天の只中に舗道が突堤のように真直ぐに繰りひろげられていた。

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres. (23)

高所からの俯瞰：外的焦点化の試み

第一文は、まさにジュネットがバルザックの作品に頻繁に見られると指摘するところの「描写的な俯瞰的導入部ouverture panoramique descriptive¹²⁾」である。というのも曇天のため星も見えない暗闇にもかかわらず、荒野の甜菜畑を貫き「マルシェンヌからモンヌー」までなんと「十キロにわたってまっすぐに伸びる」舗装道路¹³⁾の全貌が見渡せる高みから描き出されている、言い換えればそうした高所に「焦点」が設定されているからである。もちろん、これは『ジェルミナル』の書き出しが外的焦点化されていると仮定した場合にである。

外的焦点化された物語言説においては焦点が「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」に設定されるため、＜外から＞観察可能な表面的な情報、すなわち作中人物の行動や外見・表情、あるいは空間の描写についての情報のみが提供される。よって、作中人物の思考や感情に関する情報が提供される可能性はまったくない¹⁴⁾。

では、この『ジェルミナル』の書き出しは、ジュネットがモデルとするように「外的焦点化」が完全な厳密さをもって適用されているのであろうか、考察してみよう。

「俯瞰的」と形容したように、この段落中には、視覚的要素に関する語彙が確かに

12) ジュネット『物語の詩学』, 179ページ。

13) 書き出しで描き出されるこの「舗装道路pavé」を、本小説結末において主人公は再びたどり荒野をモンヌーへ向けて去って行く。清水は「初めと終りにおける同一場所・同一人物の設定は、ゾラの好んで使用した演出法の一つ」と述べ、『ルーゴン＝マッカール叢書』の他の作品を挙げ考察している。清水正和『ゾラと世紀末』(国書刊行会, 1992), 122-123ページ。

14) 前掲拙論, 71ページ。

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）

頻出している。「坦々たる平原の中」, 「星のない夜の下を」, 「インクを流したような濃暗の闇の」, 「ただ一人たどっていた」, 「大道路」, 「甜菜畑の中をまっすぐに伸びている舗装路」——これらの名詞, 形容詞, 前置詞, 動詞などは<見える>という感覚に関わる用語であり, 第二文以降にも, 視野に関係する動詞——「見えるvoir」, 「染みをつけるtacher」, 「繰り広げられるse dérouler」, 「目を見えなくするaveugler」が用いられている。また「黒いnoir」, 「影ombre」, 「闇ténèbres」といった色彩（もちろん暗さ）を表す言葉も見受けられる。

外的焦点化からの逸脱：過剰な情報

ところが, 主人公の「**彼には**黒い地面さえも見えていなかった**il** ne voyait même pas le sol noir」ため, 「**彼は**三月の風の息吹によってしか平坦な広漠たる地平線を意識することはなかった**il** n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars」とある。ここにおける知覚の主体は誰（物語世界のどこ）であろうか？ それは間違いなく未知の「男」である。ではなぜ, 外的焦点化された言説において, 彼には「見えていなかったil ne voyait pas」, あるいは「感覚を抱くことはなかったil n'avait la sensation」と, 作中人物の知覚に関して（推測ではなく）断言することができるのであろうか。まして, 物語の時が「三月mars」だという情報も, 明らかに外側から知覚・認識可能な情報の限度を超えている。さらに, 「吹く風によってpar les souffles du vent」地平線を意識したというのは, 視覚というよりむしろ触覚の働きにもとづく情報であり, こうした触覚的要素は「冷え切った突風rafales glacées」においても指摘しうる。

つまり, 『ジェルミナール』の書き出しは, 第一段落から, 「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」に設定された焦点から知覚・認識可能な情報をはるかに越えた情報を含んでいる。ここまで定義から論理的にはみ出した情報を含む書き出しを, はたして「外的焦点化」の典型と見なせるものだろうか。

焦点化ゼロ

冒頭第二段落は「男」に関する次のような情報を提供している。

② **その男**は二時頃マルシェンヌを**発ってきたのであった**。**彼は**綿糸の擦り切れたビロードの上着とズボンの中でぶるぶる震えながら, 大股で歩いていた。〔……〕仕事もなく寝るところもない労働者らしい空っぽの頭は, ただ一つの**考**

えで一杯だった。それは、日が昇れば寒気がゆるむだろうという期待である。

L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. [...] Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour. (23)

彼が「二時頃マルシェンヌを発ってきた」という直説法大過去形の動詞《était parti》による過去の情報も、彼が「仕事もなく寝るところもない労働者ouvrier sans travail et sans gîte」だという情報も、外的焦点化の言説においては明らかに過剰である。さらに決定的な逸脱は、作中人物の「考えidée」, すなわち〈思考〉に関する——「日が昇れば寒気がゆるむだろうという期待」が彼の頭を占めていたという情報が提供されている点にある。外的焦点化の概念定義を振り返るなら、これらの言表はまったく外的焦点化されていないことになる。むしろ、いかなる制限的な焦点も採用しない「焦点化ゼロ」, いわゆる「全知の語り手」による物語言説と見なした方が適切であろう。

「変調」?

ジュネットは、「焦点化の公式は、必ずしもある作品の全体に関わるものではなくて、むしろ、一つの限定された物語切片——ごく短いものであってもかまわない——にのみ関わるものだ」と但し書きを付している。さらに、焦点化を区別するといっても、「純粋な諸タイプだけを考察していればたしかにそんなふうには思いかねないかもしれないが、こうした区別はそれほど明快におこなえるとは限らない」とも述べている。確かに、一つの小説が必ずしも終始一貫して同じ焦点化を選択し続けるわけではないし、ジュネットが指摘するように、焦点化の変化は「完全に正当化する選択」であり、「一貫性の規範など、明らかに恣意的なものにすぎない」と言える。

そうではあるが、焦点の変化、ジュネットの術語に即して言うなら「変調altération」は、「全体の一貫性がそうした侵犯にもかかわらずなお十分に強固で、支配的な叙法〔音階〕の概念がそのまま妥当性を持ち続けるような時¹⁵⁾」にのみ可能な概念である。だとすれば『ジェルミナル』の書き出しにおいて一貫した、支配的なコードとは、どの焦点化のことなのであろうか。まして、冒頭第四段落は以下のような「自由間接言説」で始まっている。

15) ジュネット『物語のディスケール』, 224, 227, 228ページ。

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）

④その時、男はここが炭坑だと分かった。彼はまたも恥ずかしくなった。何になるんだ。仕事なんかあるまいよ。

Alors, l'homme reconnut une fosse. Il fut repris de honte: à quoi bon? il n'y aurait pas de travail. (24)

これらの「物語切片」において、焦点はこの「男」（作中人物）に据えられており、よって内的焦点化された物語言説ということになる。とすれば、『ジェルミナル』には冒頭四段落において、ジュネットが提唱する「焦点化」の全タイプ——現れる順に、外的焦点化、焦点化ゼロ、内的焦点化とそれらの「変調」が見出せることになってしまう。少なくとも、このゾラの代表的大作の読み手は、冒頭第一文だけが（あえて言えば）外的焦点化されていると見なせる書き出しを、外的焦点化による書き出しのモデルと受け止めることはできないだろう¹⁶⁾。

自己紹介の儀式：「二重の未知」の解消

『ジェルミナル』の書き出しが完全な外的焦点化によるものではないとは言え、主人公が物語世界に読み手にとって未知の存在「ある男」として導入され、と同時に語り手もその人物を知らないふりをし続けるという「二重の未知」と、「自己紹介の儀式」後その<未知>が一瞬にして解消し（語り手は未知のふりを止め）、未知の人物が突如既知（「エティエンヌ」）となるという——「二重の未知」とその解消プロセスの見本であることは間違いない。なぜなら、第五段落以降において：

⑤「こんにちは」と、彼は一つの火籠に近付きながら言った。

燃えさかる火にくるりと背中を向けて、車挽きが突っ立っていた。紫色の毛糸の編み物を着て、ウサギの毛の庇付き帽子をかぶった年寄りであった。[……]「こんちは」と、年寄りが答えた。

言葉が途絶えた。その男は、疑いの眼で見られていることを感じて、直ぐに自分の名前を言った。

「エティエンヌ・ランティエ」という者です。機械工なんだが……。ここに仕事はあるまいね」

16) こうした意味で、前稿で取り上げたスペイン小説、ペレーダの『ソティレーサ』 *Sotileza* (1885) やペレス・ガルドスの『相続権を奪われた娘』 *La desheredada* (1881) の冒頭が、いかに稀に見る外的焦点化による書き出しの適例であるか分かるだろう。

炎が[彼を]照らした。年は二十一であろう、濃い栗色の髪をした好男子で、手足は細いが、しっかりした容姿をしていた。

車挽きは安心すると頭を振った。

「機械工に仕事、ねえ、ねえ……。昨日も二人来た。なんにもありやしねえ」突風が彼らの言葉を断ち切った。ついで[エティエンヌ]が、ボタ山のふもとにある一団の暗い建物を指さして尋ねた。

「あれは炭坑じゃないかね？」

《Bonjour》, dit-il en s'approchant d'une des corbeilles.

Tournant le dos au brasier, le charretier était debout, un vieillard vêtu d'un tricot de laine violette, coiffé d'une casquette en poil de lapin; [...]

《Bonjour》, répondit le vieux.

Un silence se fit. L'homme, qui se sentait regardé d'un œil méfiant, dit son nom tout de suite.

《Je me nomme Étienne Lantier, je suis machineur... Il n'y a pas de travail ici?》

Les flammes l'éclairaient, il devait avoir vingt et un ans, très brun, joli homme, l'air fort malgré ses membres menus.

Rassuré, le charretier hochait la tête.

《Du travail pour un machineur, non, non... Il s'en est encore présenté deux hier. Il n'y arien.》

Une rafale leur coupa la parole. Puis, Étienne demanda, en montrant le tas sombre des constructions, au pied du terri:

《C'est une fosse, n'est-ce pas?》 (24)

こうして読み手と語り手にとって既知の存在となった主人公エティエンヌ・ランティエは、眼前に広がる炭坑を見つめながら、不意に失業中の自分の身の上を思い返す。つまり、またもや作中人物の思考、この場合は過去（の記憶）が読み手に明らかにされるのである。

「制作¹⁷⁾」 L'Œuvre (1886) の書き出し：「クロード」

17) Emile Zola, *L'Œuvre, Œuvres complètes V* (Paris: Cercle du livre précieux, 1967), pp. 423-747. 以後、『制作』の引用はこの版からとし、末尾にページ数を付す。邦訳は、『制作（上）（下）』清水正和訳（岩波書店、1999）を参照しながら、論稿の必要上逐語訳に直した。

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）

第一語が「クロードClaude」、主人公の名前からこの芸術界小説は始まっている¹⁸⁾。

① クロードが市役所の前を歩いていたとき、大時計の鐘が午前二時を打った。と同時に、雷鳴がとどろきわたった。彼は夜のパリを愛し、ぶらつくのが好きな芸術家らしく、七月の熱気がさめないこの夜中、中央市場のあたりを我を忘れて歩き廻っていたのだった。急に、大粒の雨がはげしく降ってきたので、彼はあわてて駆け出し、グレーブ河岸を夢中で突っ走った。しかし、ルイ・フィリップ橋まで来たとき、息切れしたのにいらだって彼は立ち止まった。雨ぐらいにあわてたことが、ばかりしくなった。彼は、深い闇の中を、ガス灯を水浸しにしている土砂降りの雨に打たれながら、両手をだらりとさげたまま、ゆっくりと橋を渡って行った。

Claude passait devant l'Hôtel de Ville, et deux heures du matin sonnaient à l'horloge, quand l'orage éclata. Il s'était oublié à rôder dans les Halles, par cette nuit brûlante de juillet, en artiste flâneur, amoureux du Paris nocturne. Brusquement, les gouttes tombèrent si larges, si drues, qu'il prit sa course, galopa dégingandé, éperdu, le long du quai de la Grève. Mais, au pont Louis-Philippe, une colère de son essoufflement l'arrêta: il trouvait imbécile cette peur de l'eau; et, dans les ténèbres épaisses, sous le cinglement de l'averse qui noyait les becs de gaz, il traversa lentement le pont, les mains ballantes. (435)

既知の存在

『制作』の書き出しでは、主人公がいきなり名指しされるだけではなく、(『ジェルミナル』冒頭でなされたような) 主人公の服装や表情といった外見、その身の上などに関する予備的叙述が注意深く削除されている。よって、そうした説明をするために語りが休止することなく、主人公は動き続けるのである。クロードが読み手にとって初対面ではない、<既知>の人物だと想定した書き出しであることは疑問の余地がない。

だからこそ、『ジェルミナル』とほぼ同じ分量の冒頭第一段落にもかかわらず、

18) ゴラの小説で主人公がいきなり名前で指し示されるのは本作が初めてではない。ジュネットも引用箇所(『物語の詩学』, 72ページ)で、『獲物の争奪(饗宴)』*La Curée*という『ルーゴン＝マッカール叢書』第二巻(1872)を挙げている。また、このシリーズの中でもっとも有名な第七巻『居酒屋』(1877)も、女主人公ジェルヴェーズ(Gervaise)の名前で始まっている——「ジェルヴェーズは午前二時までランチエを待っていたのだった。」《Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin.》。

前作の静止画像（暗闇の荒野）に対して『制作』の読み手は冒頭の第一文からドラマが始まっているように感じる。映画的手法¹⁹⁾ といってよい書き出しである。主人公クロードは（読み手が第一ページを開いた、すなわち映像がスクリーンに投影された瞬間から）動いており、そして立ち止まり、また動き出す——「通る *passer*」, 「うろつく *rôder*」, 「走り出す *prendre sa course*」, 「駆ける *galoper*」, 「彼を立ち止まらせる *l'arrêter*」, 「渡る *traverser*」といった動きを表す動詞が前作にくらべ激増していることが感じ取れるだろう。ただし彼は動くだけではない。動くのと同じように、パリの街を見て、さらに鐘の音や雷鳴を聴きもし、雨に触れ、呼吸してもいる——「大時計で鳴る *sonner à l'horloge*」, 「雷雨がとどろき渡る *l'orage éclater*」, 「雨滴が落ちる *les gouttes tomber*」, 「土砂降りの下 *sous le cinglement de l'averse*」, 「息切れ *essoufflement*」……。クロードはみずからの五感を総動員して外界の事象を知覚し、それに反応しながら深夜のパリを移動しているのである。

内的焦点化の試み：過剰な情報

作中人物クロードは一見「あらゆる知覚の虚構上の主体」となっている、すなわち内的焦点化された言説における「焦点人物」であるかのようである。はたして、そうだろうか。『制作』の書き出しは厳密に内的焦点化されているのであろうか。

「夜のパリを愛し、ぶらつくのが好きな芸術家らしく *en artiste flâneur, amoureux du Paris nocturne*」——既に述べたように、内的焦点化された言説は、焦点人物（クロード）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」とを読み手に伝えることが可能である。だとすれば、この情報はクロードの彼自身を対象とする知覚なのであろうか、それとも思考なのであろうか。知覚であれ思考であれ、クロードが自分のことを「ぶらぶら歩くのが好きで、夜のパリを愛する芸術家である」と知覚（思考）しながら、無我の境地で歩き廻っていた、このように冒頭第二文を解釈するのは無理がある。これは、主人公クロードの人物像を（この時点でその名前と性別以外まだ何一つ知らない）読み手が少しずつ脳裏に描くことができるよう、語り手

19) 宮下志朗・小倉孝誠編『いま、なぜゾラか——ゾラ入門』（藤原書店、2002）の第一章（9-68ページ）、ゾラの現代性を論じる鼎談において、一番に取り上げられているのはその現代的な描写であり、ゾラの文学がいかに関画的手法あるいは美学と結びついているかという点である。宮下はゾラ作品の映画との相性のよさを物語るエピソードとして、リュミエール兄弟が世界最初に映画を上映した（1895年12月28日）そのわずか三年後にゾラの『居酒屋』が映画化されたことを挙げている。また、現在のゾラ研究の第一人者アンリ・ミットランは、ゾラ小説における描写技法と映画の撮影技法との関係を指摘するとともに、ゾラに想をくんだ映画監督たちの大部分が失敗した原因についても考察している。アンリ・ミットラン『ゾラと自然主義』佐藤正年訳（白水社、1999）、143-145ページ。

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）

から提示された情報ではないだろうか。

まして第二段落では次のような情報が読み手に伝達される。

②〔稲妻によって〕よろい戸のない高窓のガラスが明るく反射し、もの寂しげに建っている古風な大きい建物の前面，そしてその石造りのバルコニー，テラスの手摺り，切妻壁の花飾りの彫刻など，細部まではっきり見えた。画家が自分のアトリエをもっていたのは，ここラ・ファム・サン・テート通りの角に建つ古いマルトワ館の屋根裏だった。

La réverbération alluma les vitres des hautes fenêtres sans persiennes, on vit le grand air triste des antiques façades, avec des détails très nets, un balcon de pierre, une rampe de terrasse, la guirlande sculptée d'un fronton. C'était là que le peintre avait son atelier, dans les combles de l'ancien hôtel du Martoy, à l'angle de la rue de la Femme-sans-Tête. (435)

稲光に照らし出されることによって、「もの寂しげに建っている古風な大きい建物の前面」を目にした主人公クロードが、自分は「ここラ・ファム・サン・テート通りの角に建つ古いマルトワ館の屋根裏」にアトリエを持っているのだと考える、もしくは知覚する——この解釈はあまりにも不自然である。むしろこの言表は、作中人物が考えた（知覚した）ことがらではなく、語り手が読み手にもたらした新たな情報だと解釈すべきであろう。つまり、ここで語り手は語りをいったん休止させ、作中人物とこれから起きる出来事の最善の理解のために読み手にタイミングよく、主人公が「画家 le peintre」であり、「いま」自分のアトリエがある建物の前に立っているという情報を提供しているのである。

こうした過剰な情報が冒頭二段落において確認される小説の書き出しを、厳密な意味で内的焦点化されていると見なすことはできない。すなわち、焦点化ゼロの物語言語となる。要するに、読み手にとって既知の人物と想定した書き出しであっても、その書き出しが必ずしも内的焦点化されているとは限らないのだ。ただし、本作品冒頭に内的焦点化の試みが感じ取れるのは事実である。

焦点人物クロードによる娘の導入と「二重の未知」

第三段落以降に現われる内的焦点化の興味深い現象からもそうした作者の意思が看取される。まず第一に、第三段落で描き出されるクロードと彼の生涯の伴侶となる娘の出会いのシーンである。

③鉄製の飾りがついたアーチ状の低く古びた門の前にたどりついたクロードは、雨でよく見えないため手さぐりで呼び鈴の把っ手を引こうとした。そのとき、片隅の木戸にぴったり身を寄せている「生きた体」らしいものに手が触れ、身震いするほどおどろいた。つづいて二度目の稲光がさっと走り抜けたとき、彼は、黒い服を着たびしょ濡れの、「背の高い一人の若い娘」がおびえて震えているのをちらっとみとめた。雷鳴の一撃が二人もろとも打ちゆさぶったとき、彼はさげんだ。

「ああ、びっくりした！……どなたですか？ いったいどうしたのです？」

彼には「彼女の姿」が見えていなかった。ただ「彼女が」すすり泣きながらたどたどしく話す声が聞こえてきた。

Arrivé devant sa porte, une vieille porte ronde et basse, bardée de fer, Claude, aveuglé par la pluie, tâtonna pour tirer le bouton de la sonnette; et sa surprise fut extrême, il eut un tressaillement en rencontrant dans l'encoignure, collé contre le bois, un corps vivant. Puis, à la brusque lueur d'un second éclair, il aperçut une grande jeune fille, vêtue de noir, et déjà trempée, qui grelottait de peur. Lorsque le coup de tonnerre les eut secoués tous les deux, il s'écria:

《Ah! bien! si je m'attendais... Qui êtes-vous? Que voulez-vous?》

Il ne la voyait plus, il l'entendait seulement sangloter et bégayer. (435)

彼女は『ジェルミナール』の主人公エティエンヌ（「ある男un homme」）よりさらに読み手にとって<未知>の存在、むしろ物体「生きた体un corps vivant」として物語世界に導入される。それはクロードが「雨でよく見えないaveuglé par la pluie」状態にあり、彼女との出会いが触覚にもとづくものであるからだ——「手探りするtâtonner」、「出くわすrencontrer」。すなわち、この場合<未知>を引き起こしているのは、作中人物クロードの知覚・認識能力の限界（制約）なのである。彼は視覚を駆使して手に触れたモノの正体を確かめようとするが、稲光によって暗がりにいる「背の高い一人の若い娘une grande jeune fille」の姿が「ちらりと見えるapercevoir」だけで、またすぐに闇に紛れてしまい（Il ne la voyait plus）、泣きじゃくりながらたどたどしく話す声が「聞こえるentendre」のみである。

これは内的焦点化されていることが歴然とした物語言説である。なぜなら主人公クロードが焦点人物となり、彼が（深夜の激しい雷雨という極めて困難な状況下）入手可能な情報を知覚し、その情報をもとに自分の認識能力の範囲内で対象となる人物に関して、面識のない<未知>の娘だと判断を下すプロセスが克明に描き出されている

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）

からである。内的焦点化された物語言説における焦点人物による他の作中人物導入の好例だと言える。

そして娘は、読み手と語り手にとっても「身許に謎を秘めた未知の人物として長々と記述²⁰⁾」されることになる。よって、この現象も「二重の未知」とよぶことができるだろう。ただし、これは明らかに『ジェルミナル』冒頭における「二重の未知」とは本質的に異なる<未知>である。繰り返しになるが、『ジェルミナル』の書き出しで主人公が導入された際の「ある男」は、外的焦点化の試みが引き起こした未知である。他方、『制作』においては、内的焦点化された言説の焦点人物クロードの知覚・認識能力（わからない、面識がない）が娘に対する読み手と語り手の未知を引き起こしている。物語世界への情報の供給源（焦点＝クロード）において娘が未知である以上、物語世界全体において娘が謎の人物として記述される、すなわち「二重の未知」となるのは極めて理に適った語り的手法である。

焦点の交互移動

読み手は娘がクロードによって物語世界に導入されてから、彼の前から姿を消す第一章末まで、クロードと娘との間で継続的に行われる興味深い<受け渡し>を体験することになる。それは内的焦点化における「焦点」の受け渡しである。前作『ジェルミナル』冒頭で観察したような単なる「焦点の変化」ではない。第三段落以降クロードに据えられていた焦点が、第七段落では突如未知の娘に移り、次の段落ではまたクロードに移動するというような、<焦点の交互移動>である。二人の作中人物が代わる代わる内的焦点化された言説の焦点人物となっていることが、以下に引用した各段落の冒頭数行に現われるクロードあるいは「彼女」の、知覚ないし思考を表す表現によって確認できるだろう。さらに、そうした表現に続いて時折、主人公クロードや「彼女」の抱く感慨が「自由間接言説」——間違いなく内的焦点化が好んで用いる手法の一つ²¹⁾——によって描出されることになる。

⑦目もくらむ稲妻が、彼女のことばを断ち切った。そして彼女の見開いた目が
おびえたように未知の都の一角を駆け巡り、紫がかった幻想的な都市の姿が現

20) ジュネット『物語のディスクール』、223ページ。

21) ジュネット『物語の詩学』、57ページ。本小説の翻訳者清水も「解説」において「原文になにしる自由間接話法が多く、饒舌の叙事詩的文体であるから、翻訳作業はかなり難航した」と述べている。『制作(下)』、370ページ。

れた。雨は止んでいた。

Un éclair éblouissant lui coupa la parole; et ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique. La pluie avait cessé. (436)

⑧「ちえっ！ この嘘つきめ」と、クロードは思った。「こいつは通りをうろついで男を探す娼婦かなんかだろ」

彼は娘の言ったことを信用しなかった。

《Bon! une farceuse, pensa Claude, quelque gueuse flanquée à la rue et qui cherche un homme.》

Il avait la méfiance de la femme. (437)

⑮だがそのとき、彼女はキャッとさけび声をあげた。またも稲光が彼女の目をくらませたのだ。こんど、彼女は血を浴びたような凄惨な街を再び目にしたのだった。

Mais elle jeta un cri, un nouvel éclair l'avait aveuglée; et, cette fois, elle venait de revoir la ville tragique dans un éclaboussement de sang. (437)

⑲二人ともびしょ濡れだった。ラ・ファミ・サン・テート通りの角にあるガス灯の微かな光で、彼は、扉をはげしく打つ豪雨で衣服が肌にべったりと張りつき、水がしたたり落ちている彼女を目にした。可愛そうにとの気持が彼の心に生じた。[……] この娘にしたって、ほんとうはわたしをただのばかと見くぶり、こんな芝居じみた手管を弄してわたしをひっかけようとしているんだろう。

Tous deux se trempaient. A la clarté vague du bec de gaz scellé au coin de la rue de la Femme-sans-Tête, il la voyait ruisseler, la robe collée à la peau, dans le déluge qui battait la porte. Une pitié l'envahit. [...] et celle-ci, vraiment, le jugeait trop bête, de le raccrocher de la sorte, avec son aventure de vaudeville. (437-438)

⑳そのとき、またもや稲光が彼女の目をくらました。つづいて雷鳴がとどろくや、彼女はもう無我夢中で中にとびこんだ。[……] 彼らは狭い扉のない内玄関にたどり着いた。彼は彼女の手をはなし、彼女は、彼がなにかぶつぶつ言いながらマッチをする音を耳にした。

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）

Mais un éclair [l'émblouit] encore, et quand le tonnerre gronda, elle entra d'un bond, éperdue. [...] Puis, ils abordèrent à un vestibule, étranglé, sans porte; et [il] lui lâcha la main, [elle] [l'entendit] frotter des allumettes en jurant. (438)

その後も引き続き交互に入れ替わる焦点を通して、クロードがこの見知らぬ娘を無理矢理自分のアトリエに上げ、一夜の宿を貸す。そして翌朝、窓からさしこむ陽光を浴びている彼女の美しい寝姿に魅せられ、憑かれたように彼女の顔をデッサンする模様が描き出される。次に引用する彼女の目覚めのシーンにおいても、知覚の主体がクロードから「彼女」に移動するのを観察できる。また、クロードと面識のない「彼女」が焦点人物となっている内的焦点化の言説においては、「彼女」の認識の制約を受け）クロードが「彼」ないし「男」としてのみ指し示されていることも確認できるだろう。意図的に内的焦点化する際、作者ゾラが見せる微細な表現にまで行き届いた目配りには、まさに目を見張るものがある。

とつぜん、彼女のすべすべした肌に、波動のような戦慄が走った。おそらく、彼女をじっと見つめている[男]の視線を感じたのだろう。彼女は、目を大きく見開き、さげび声をあげた。

「まあ！ どうしよう！」

茫然として[彼女は]動けなかった。見知らぬ場所、そしてシャツの袖をまくりあげた[男]が[自分の]目の前にしゃがみ込んで、[自分を]むさぼるように見ている。

Brusquement, un frisson courut, pareil à une moire sur le satin de sa peau. Peut-être avait-elle senti enfin ce regard d'[homme] qui la fouillait. Elle ouvrit les paupières toutes grandes, elle poussa un cri.

《Ah! mon Dieu!》

Et une stupeur [la] paralysa, ce lieu inconnu, ce [garçon] en manches de chemise, accroupi devant [elle], [la] mangeant des yeux. (443)

自己紹介の儀式：「二重の未知」の解消

デッサンを仕上げようと躍起になっているクロードは見知らぬ娘にポーズをとり続けてくれるよう懇願し、彼女の方も心ならずもそれに応じる。ややくつろいだ雰囲気の中、典型的な「自己紹介の儀式」が執り行われるのである。

クロードは、ようやく重苦しい沈黙に気づいた。礼儀上、それになによりもポーズをとりつづける[彼女の]疲れを紛らせてあげるため、なにか声をかけるべきだと彼は思った。しかし、彼はいかに適当なことばを見つけようとしても、この問いしか思いつかなかった。

「あなたは何というお名前でしょうか？」

[彼女は]、眠りから覚めたかのように閉じていた目をあけた。

「[クリスティーヌ]」

そのとき、彼ははっとした。自分もまだ名前を言っていない。昨夜から、自分たちはお互いに名前を知らないままいっしょにいたのだ。

「ぼくは、僕の名はクロードです」

[……]

[クリスティーヌ]は、ごくかんたんに事の次第を話した。

Claude finit par trouver le silence lourd. Il voulut dire un mot, n'importe quoi, dans l'idée d'être poli, et surtout pour [la] distraire de la pose. Mais il eut beau chercher, il n'imagina que cette question:

《Comment vous nommez-vous?》

[Elle] ouvrit les yeux qu'[elle] avait fermés, comme reprise de sommeil.

《[Christine].》

Alors, il s'étonna. Lui non plus n'avait pas dit son nom. Depuis la veille, ils étaient là, côte à côte, sans se connaître.

《Moi, je me nomme Claude.》

[…]

[Christine], simplement, en quelques paroles, conta les choses. (445-446)

『ジェルミナール』同様、紹介の儀式後未知の「彼女」は一瞬にして「クリスティーヌChristine」となる。彼女が焦点人物クロードにとって既知の娘となった瞬間に、語り手も未知のふりを止めるのである。その後も既に指摘したように、クリスティーヌがアトリエを出て行く章末まで、焦点の交互移動は続く。

他の作中人物の導入：焦点化ゼロ

これまでの考察によって、主人公クロードは小説冒頭から読み手にとって既知の人物として物語世界に導入され、他方、将来彼の妻となるクリスティーヌの場合は、ク

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）

ロードという既知の作中人物が知覚主体となり、（彼が彼女と面識がないゆえに）未知の人物として存在しはじめたことが明らかになった。では、絵画革新の情熱に燃える青年画家クロード、その仲間たちの場合もクロードが知覚の主体となって物語世界へ導き入れるのであろうか。

たとえば、クロードと同郷出身の友人で、やはり革新的な小説家を志している青年ピエール・サンドーズはどうだろうか。彼は、当作品末で首をくくって自殺したクロードの埋葬に参列し、最終行の**ことば**²²⁾を口にするようになる、いまひとりの主人公とも言える作中人物である。サンドーズ登場の場面は、また第二章の書き出しでもある。

正午すぎだった。クロードが制作に没頭していたその時、ドアを強く叩く聞き慣れた音を耳にした。[……] こうしたあと、彼はドアを開けに行った。

「やあ、**ピエール**！」彼はさげんだ。「もう来たのか」

ピエール・サンドーズは彼の幼なじみで、現在二十二歳の青年である。髪は濃い褐色、丸顔で意志は強そうだ。鼻はがっちりしているが、眼はやさしい。生えそろったばかりのあごひげで顔が縁どられ、精悍な面構えをしている。

Midi était sonné, Claude travaillait à son tableau, lorsqu'une main familière tapa rudement contre la porte. [...] Puis, il se décida à ouvrir.

《**Pierre**! cria-t-il. Déjà toi?》

Pierre Sandoz, un ami d'enfance, était un garçon de vingt-deux ans, très brun, à la tête ronde et volontaire, au nez carré, aux yeux doux, dans un masque énergique, encadré d'un collier de barbe naissante. (452)

親友である以上、クロードが彼をいきなり名前と呼ぶ（指し示す）のは当然である。よって、読み手にとっても既知として導入されている。しかし、その後の記述は明らかにクロードに焦点が据えられた、すなわち彼が知覚ないし思考したことがらではない（絵のモデルをしてもらっている友人に出会うたびに、その年齢や容貌を精察する人間はいないだろう）。第一章冒頭で指摘したのと同じ「焦点化ゼロ」の物語言説であり、読み手がより明確な人物（サンドーズ）像を獲得できるよう、語り手が折良く作中人物紹介をおこなっているにすぎない。

22) クロードの埋葬が終り墓地を去るまぎわ、サンドーズはもう一人の参列者ボングランに向かって、「さあ、仕事にもどりましょう」《Allons travailler.》(736)と呼びかける。

実は、しばらくしてアトリエを訪ねてくる別の芸術家仲間、幼なじみのデュビューシュの場合も、サンドーズと同じ導入手法が採られている。要するに、既知の焦点人物が他の作中人物を物語世界に導入する手法は、クリスティーヌの場合にのみ使用されているのである。書き出しにおける焦点人物クロードによるクリスティーヌの導入は、本小説の結末、最終章（第十二章）における、焦点人物クリスティーヌによるクロードの消去との照応を作者ゾラが意図したものではないか、こう推察することも可能である。

その場面とは——夜明け方、ふと目ざめたときそばに夫がいないのに気づいたクリスティーヌは不吉な予感に襲われてアトリエに駆けこむ。彼女の目にとびこんできたのは、薄明のなか絵の前で首を吊って息絶えているクロードの姿なのである。

最初、彼女の目にはなにも見えなかった。彼女にはアトリエはだれもおらず、朝のぼんやりした光の中、ほこりっぽく冷えびえと感じられた。だれの姿も見えないので、彼女はひとまずほっとし、絵の方に視線を上げたときだった。おそろしいさげびが、大きくあけたのどの奥からほとばしった。

「クロード！ ああ、クロード！」

クロードは、失敗した自分の絵の真正面に、大はしごの上から首をつってぶらさがっていた。

Au premier coup d'œil, elle ne vit rien, l'atelier lui parut désert, sous le petit jour boueux et froid. Mais, comme elle se rassurait en n'apercevant personne, elle leva les yeux vers la toile, et un cri terrible jaillit de sa gorge béante.

《Claude, oh! Claude...》

Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. (726)

ともかく、彼女以外の作中人物が小説に登場する際、語り手は必ず顔をのぞかせ、読み手に（例えば、デュビューシュの場合）「端正で、まるまるとふとった顔立ちで、髪が褐色、大柄の青年である。髪は短く、口ひげは年の割には濃いC'était un gros garçon brun, au visage correct et bouffi, les cheveux ras, les moustaches déjà fortes」や「生まれつき冷静な平衡感覚la pondération de sa nature」の持主で、「伝統的な形式に対する良き生徒としての敬意son respect de bon élève pour les formules établies」(468)を抱いている男だ、という人物紹介をしてくれるのである。しかし、サンドーズが「意志の強いvolontaire」も、デュビューシュが「生まれつき冷静な平衡感覚」の持主である

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）

のも、語り手がそう説明しているから読み手はそうかと思うのであって、クリスティーヌの登場におけるような生々しいリアリティは感じられないだろう。

「いま」から「昔」へ

語り手による作中人物紹介は、その容貌や性格にとどまらない。語り手は彼らの過去も明らかにしてくれるのである。以下に引用するように、物語の「時」は、いきなり「いま」から「昔」へとさかのぼり、焦点化ゼロの物語言説によって彼らが（南仏プロヴァンスの）田舎町プラッサンでともに過ごした少年時代が直説法大過去形の動詞を使って描き出される。

彼は〔クロードに〕背を向けていたが、二人の会話はしばらく途切れなかった。というのは、彼がその朝、プロヴァンスの田舎町プラッサンから手紙を受け取ったのだった。実は、画家と彼はその町の学校のベンチですり切れた半ズボンをはいていた八級生の頃からの知り合いだったのだ。〔……〕

クロードがパリを離れ、生れ故郷のプロヴァンスに戻る幸運といえるものをつかんだのは九歳のときだった。〔……〕

プラッサンの学校では、八級生のときから、固い友情で結ばれた三人組がいた。クロード・ランティエ、ピエール・サンドーズ、ルイ・デュビューシュの三人である。

Il tournait le dos, mais la conversation n'en continua pas moins un moment encore, car il avait reçu le matin même une lettre de Plassans, la petite ville provençale où le peintre et lui s'étaient connus, en huitième, dès leur première culotte usée sur les bancs du collège. [...]

C'était à l'âge de neuf ans que Claude avait eu l'heureuse chance de pouvoir quitter Paris, pour retourner dans le coin de Provence où il était né. [...] (454)

Au collège de Plassans, dès leur huitième, il y avait eu les trois inséparables, comme on les nommait, Claude Lantier, Pierre Sandoz et Louis Dubuche. (455)

「第一部」のまとめ

以上、ジュネットの主張を検証するために、ゾラの小説『ジェルミナール』（1885）と『制作』（1886）の書き出しに関して、その焦点化と作中人物導入の手法の解明を中心に考察してきたが、現時点でこう断じることができるだろう。すなわち、両作品に

において作中人物（とくに主人公）を読み手にとって<未知>と想定する書き出しから<既知>と想定する書き出しへの移行は指摘しうるが、厳密な意味においてそれらの書き出しは「外的焦点化」も「内的焦点化」もなされていない。外的焦点化から内的焦点化への移行が認められない、つまり小説冒頭の焦点化と作中人物の未知と既知との因果関係が成立しない以上、ジュネットが主張するような「転回」 *tournant* —— 小説の書き出しの方向性が明確に変わる転換は、ゾラの小説において1885年に起きてはいない、と。まして、作中人物を既知として導入する手法は、『ルーゴン・マッカーール叢書』中、既に他のいくつかの作品でも行われていたのだから。読み手は『ジェルミナール』と『制作』の両書き出しにおいて、支配的な焦点化のコードを見出すことはない。むしろ、語り手ないし作者ゾラが、語る事象に応じてその都度もっとも適した（作者にとって都合のよい）コードを選択し、自由自在にコードを変える様を目の当たりにすることだろう。