

キュー内包文と身体離脱視点¹⁾

出原 健一

Ken-ichi Idehara

滋賀大学 経済学部 / 教授

I はじめに

出原(2021)では、言語とマンガには構造的並行性(相同性)があることを論じた。具体的には、英語の自由間接話法で論じられてきた「キュー」や「二重の声」といった特徴が、マンガ学で論じられている「同一化技法」と「身体離脱ショット」と構造的・機能的に並行関係にあることを、「共同注意」を手掛かりとして明らかにした。さらに出原(2022a)で、日本語には厳密な意味では自由間接話法は存在しないとされるが、先行研究を踏まえ、それに近い表現があることを確認したうえで、出原(2023)でライトノベルの中で用いられる「のだ」文が二重の視点(身体離脱視点)を持つと解釈できることを指摘した。そこで本稿では、いわゆる不定方向の「と」を含む文(キュー内包文)に身体離脱視点に関わっており、それに後続する文が作中人物の「プライベート視点」を持つ場合、「キュー→身体離脱視点→(作中人物の)プライベート視点」という、マンガにおいて多用される表現手法と並行的であることを指摘する。

II 自由間接話法

1. 英語の自由間接話法とマンガのコマ構成

始めに英語の自由間接話法の特徴について、マンガの技法と絡めて論じた出原(2021)に基づき簡単に確認しておきたい。自由間接話法とは、小説などにおいて作中人物の発言や思考を作中人物の視点(直接話法)と語り手の視点(間接話法)と

¹⁾ 本稿は、出原(2022b)で指摘した、不定方向の「と」と同一化技法の構造的類似性について論文としてまとめたものである。

を混ぜ合わせて表現する形式で、基本的には人称代名詞や時制は間接話法で語順などは直接話法という性質を持つため、「二重の視点」「二重の声」を持つとよく言われる。

- (1) She stared at him in speechless amazement. *How could he come back so soon? Why had he not informed her of his return?* But he was there waiting for her to throw herself into his arms.

(彼女は驚きのあまり無言で彼を見つめた。どうしてこの人はこんなに早く帰って来られたのだろう。なぜ帰ることを前もって知らせてくれなかったのだろう[と彼女は思った]。しかしとにかく彼はそこにて、彼女が腕の中に身を投げ出してくるのを待っていた)

(江川1991: 481)

(1) のイタリック箇所が自由間接話法であるが、疑問文形式という点では直接話法であるのに対し、時制(過去時制)や人称代名詞(her) は間接話法となっている。

また、自由間接話法が現れる直前に、関与する作中人物の行動や知覚を表す表現が伴うことがよくあることも多くの論者に指摘されている(安藤2005、Brinton 1980など)。(1) で言えば、第1文がそれにあたり、「彼女」が「驚きのあまり無言で彼を見つめた」(stare, amazement) という行為・知覚表現が、自由間接話法を促す「キュー(cue)」(出原2021)となっている。出原(2021)では、この連鎖を「共同注意(joint attention)」と関連づけ、自由間接話法を(2)のように特徴づけた。

- (2) 語り手が、登場人物(外向的意識(extroverted consciousness))の行為・経験を表す表現を提示することで、読者との間で登場人物に対する誘導的共同注意を成立させ、さらにその直後にその登場人物の知覚・思考を提示することで読者と語り手及び(疑似的に)登場人物との間に追跡的共同注意を成立させる技法(小説では、知覚の場合は知覚描出、思考の場合は自由間接話法と呼ばれている)。

(出原2021: 182-183)

(2) と構造・機能上同様な表現手法はマンガにおいても存在する。図1において、2コマ目で女子高校生が何かを「見た」ことが描かれ、3コマ目で読者はそれが喧嘩をしていたはずの男子高校生二人が一緒にバイオリンの練習をしている姿であることを知る。竹内(2005: 91)はこのような例に対し



図1 『青のオーケストラ』5巻. p.54

「二コマ以上のコマの組み合わせが同一化の効果を生」み、「先のコマが後続のコマに新しい意味づけを行う」と説明し、「同一化技法」²⁾と呼んだ。この「同一化」とは「読者と作中人物の眼を重ね合わせる」(同上: 88) ことであることから、(2)と同様の共同注意プロセスが働いていると言える。

ただ、確かにこの3コマ目は女子高校生の主観(「見え」)であると読者は解釈するであろうが、厳密に言えばそうではない。なぜならばこのコマに女子高校生自身も描かれているからである。当然だが、自分自身の後ろ姿を見ることはできない。とはいえ、このコマを客観的なアングルと解釈することは一般的な読みに反するだろう。このような作中人物の視点とも客観的な視点とも解釈できるコマを泉(2008)は「身体離脱ショット」と呼んだ。これについて「まさに「半・主観」でありつつ「半・客観」でもある」(同上: 42)と説明されているように、この点においても英語の自由間接話法と並行的と言えるだろう。

さらに身体離脱ショットの後に完全な主観ショットが来ることもよく見られる。図2は図1と似た構図で、3コマ目で女子高校生が「あ。」と何かに気づいたことが描かれ、4コマ目でその対象が図1と同じ男子高校生二人であることが分かる(身体離脱ショット)。ここまでは図1と同じであるが、その後に枠のないコマとして二人の男子高校生「だけ」が描かれており、これは読者と作中人物の眼が重なった主観ショットと解釈できる。つまりここでは「キュー」→「身体離脱ショット」→「主観ショット」という連鎖、別の言い方をすれば「客観視点」→「半・客観、半・主観視点(身体離脱視点)」→「主観視点」という連鎖になっており、徐々に作中人物の「見え」に重ね合わせていっていることになる³⁾。



図2 『青のオーケストラ』11巻, p.128

以上、簡単にはあるが、英語の自由間接話法とマンガのコマ構成に構造的類似性があることを見た。

2. 日本語の自由間接話法的表現

日本語には欧米の言語によく見られるような話法の形式的特徴が存在しないとよく言われている(山岡2001、山口2009など)。したがって「日本語の物語では、西欧流の自由間接話法は不可能」(山岡2001: 147) であるが、そのかわりに日本語では、「物語世界の内部」に語りの位置を移動させ、そこにいる人物に成り代わって語ることがよくみら

2) 厳密には同一化技法の「モンタージュ型」であるが、本稿では単に「同一化技法」と呼ぶ。

3) 英語の小説においても、自由間接話法の後に直接話法により近い文体が来る場合もある。詳細は出原(2021:171-173)を参照。

れる」(橋本2014a: 219)、つまり直接話法で語られることが基本となる。とはいえ、語り手のことば(地の文)と作中人物のことばが完全に分けられるわけではなく、両者の声混ざり合ったと考えられる文も珍しくない。例えば、山岡(2001)が「伝達様式(Ⅳ)」⁴⁾と分類している表現形式はその一例と言える。

- (3) それから二人は宿の下駄を突っかけて、外へ出た。鼻緒の固い、はきにくい下駄だ。番頭が玄関の外まで送って来て、行っていらっしゃいまして言う。それが皮肉のようにも聞こえるし、からかわれているような気がする。西村は少なからず恥ずかしい。恥ずかしさが何となく嬉しくもある。

(石川達三『四十八歳の抵抗』山岡 2001: 113 から引用、下線は山岡)

(3) の2文目以降は作中人物の「西村」の内言と読まれるのが普通であり、したがって直接話法が基本となっているが、下線部では「西村」という言葉が出てきていることから語り手視点が顕在化していると言える。この例では固有名詞が使われているが、類似した例として橋本(2014b)は三人称代名詞が、郡(2019)は「自分」が同様の使われ方をしていることを指摘している⁵⁾。

さらに出原(2023)では、作中人物の内言と読める箇所では読者に向けられているはずの「のだ」が用いられることがあることを指摘している。

- (4) 小声で通話する千尋を横目に、「まったくこれだからイケメンは……」とため息をつく伊月。

4) 「語り手がそれまで一体化していた意識の主体の内面から遊離し、その意識の主体を客体化する場合に用いられる」(山岡2001: 112)と説明されている。

5) 詳細は出原(2023)を参照。

(中略)

……というか、べつに女子だけでなく男子とも学校でそんなに話した記憶がない。ようするに、ぼっちだったのだ。

(『妹さえ』第1巻, pp.148-149)

(4) の下線部も「伊月」の内言と解釈するのが普通であるが、そうであるとするこの「のだ」はどう解釈すればよいであろうか。ここでは、「今日、試験だったんだ。」のような、自分に向けた「気づき」や「確認」の用法とは考えにくく、「だから君はダメなんだ。」のような、聞き手(小説では読者)に向けた「説明」の用法と解釈できる。つまり、三人称小説において本来的には読者に語ることをない作中人物の内言が読者への語りを担っていることになり、語り手視点と作中人物視点が混ざり合っていると見える。面白いことに同様の「のだ」はマンガにも



図3 『青のオーケストラ』2巻, p.77

現れる。マンガにおいて「四角いフキダシには内言が入りやすい」(細馬2023: 145)と言われているが、図3ではそこに読者向けの「のだ」が現れている⁶⁾。

以上、日本語においても語り手と作中人物の「二重の視点」が関わっていると考えられる自由間接話法的な言語現象があることを確認した。これを踏まえて以下では、坪本(1998)で論じられている不定方向の「と」を含む文に、これまでに述べた「キュー」と「身体離脱視点」が関わっていることをライトノベルの事例をもとに論じる。

Ⅲ キュー内包文

1. 不定方向の「と」による文連結(坪本1998)

坪本(1998)では様々な文連結について検討しているが、本稿では特に(5b)の「と」を取り上げる。

- (5) a. 太郎はオーバーを脱ぐとハンガーにかけた。(Aタイプ)
b. 花子が玄関に行くと、小包があった。(Bタイプ) (同上: 120)

坪本は、(5)のような「と」を時の関係で連結する「と」の中核的な用法とし、Aタイプは「S1(と節)⁷⁾の行為と同一主体による別の行為が連続して後節に生じていて、客観的な出来事連鎖を表している」(同上: 120)のに対し、Bタイプに関しては「その連結を可能にしているのは、「空間」(さらにそこから派生される「時間」)の「連続性」と、その背後にある「知覚」存在である」(同上: 120)と説明している⁸⁾。つまり、(5b)で言えば、「花子が玄関に行く」ことによって小包が存在する(因果関係がある)わけではなく、花子が小包を発見したと通常解釈(推

論)される、ということである。さらには、「このような知覚の存在は、視点の問題と重なり合って「語り」の用法となる」(同上: 121)とも述べている。このBタイプの「と」を用いた文連結に対して坪本は「不定方向」の連結と名付け、「前節(S1)の後、後節(S2)にならなければどのような事態が生じるのか予測ができないような文連結」(同上: 122)と説明している。

この連結はマンガにおける同一化技法と類似していると言えるだろう⁹⁾。S1でその主語の行動が示され、S2でその知覚対象が示される¹⁰⁾という流れはまさに同一化技法で¹¹⁾、図2を「秋音が教室に行くと、青野と佐伯がバイオリンを弾いていた。」と言語化することが可能である。また、坪本は「BタイプのS1には、(中略)「移動動詞」や「知覚動詞」が用いられることが多い」(同上: 120-121)と述べているが、これは先ほど述べた「キュー」の特徴と合致する。出原(2021)では「キュー」を「知覚表現」「行為表現」「判断表現」の3つに分類したが、「知覚動詞」はまさに「知覚表現」であり、「移動動詞」は「行為表現」¹²⁾に分類できる。以上のことから本稿では、不定方向の「と」で連結された文を「キュー内包文(cue-incorporated sentences)」と呼ぶことにする。

キュー内包文ではS1にキューが内包されているわけだが、S2が表す事象を知覚するのはS1の主語だけではない。

- (6) a. 花子が玄関へ来ると、{*私が/太郎が}(そこで)待っていた。
b. 花子が玄関へ来ると、{*私が/太郎が}待たされていた。 (坪本1998: 123)

6) この作品でも四角いフキダシには焦点化されている作中人物の内言が書かれている。

7) 坪本に倣い、本稿でも「と節」(前節)をS1、後節をS2と呼ぶ。

8) 尾野(2011)ではこの構文に関して「体験性」を反映しているものとして分析している。

9) 甲田(2024: 176)でも、出原(2021)を紹介したのちに、「と」と同一化技法の類似性を指摘している。

10) これには池上(2011)が指摘しているように日本語は英語と比較して主観的把握が好まれるということも関与している。

11) 同一化技法も2つのコマを連続して置くことで読者の推

(6)において、S2が「花子」の知覚を反映しているだけであれば、「太郎」と同様に「私」が主語であっても非文にならないはずだが、事実はそうではない。この観察から坪本は、Bタイプの「と」に関して「S2にS1の主語の知覚(視点)が反映しているというだけでは十分でないことがわかる。これは、表現者の表現意図が反映したものと考えざるをえない」(同上: 123)とし、「S1の事態の主体(普通、主語)による知覚がS2で反映しているとしたが、そこには表現主体の視点が重なり合っているのである」(同上: 124)と述べている。つまりS2ではS1の主語と表現者(語り手)の両方の視点が重なり合っているということであり、(5b)や(6)のようなキュー内包文では、S1がキューとなり、S2は身体離脱視点が反映されていると言うことができる。

このようなキュー内包文は物語の中でどのように機能しているのであろうか。本稿ではライトノベルの事例を取り上げて検討する。

2. ライトノベルの語り

ライトノベルを対象とした言語学的研究はまだほとんど行われていないが、数少ない網羅的研究であるメイナード(2012:3-4)が行った「アニメ的なイラストが添付された、中高生を中心としながらも成人をも読者に含む娯楽文芸作品群」という定義及び分析に基づいて、出原(2023: 108)は「絵によってイメージが喚起される度合いが一般的な小説よりも強い小説」、「視覚に訴えかける傾向が強いので、相対的に主観的把握を好むと言われる、状況没入型の日本語の特徴がかなり反映された文芸形式」と特徴づけた。また橋本(2017: 191)も「体験性を重視するライトノベルでは、語り手が物語現在内部に入り込んだ語り方になる」と述べて

いる。以上のことから、ライトノベルの語り手はかなり頻繁に作中人物の内面に入り込み内的焦点化を行う傾向があると言え、そのような文芸作品の中でキュー内包文は地の文から作中人物の内面へと移行する際の橋渡し機能を担っていると予測できる。本稿では三人称語りのライトノベルに絞ってその様相を見ていく。

3. キュー内包文—ライトノベルの場合

始めに(7)から検討しよう。

(7) 情報どおり伊月たち以外に今日この島を訪れている観光客はいないらしい。

スマホのカメラで写真を撮りながら小道を歩いて行くと¹³⁾、島の反対側に出た。

砂浜の先に青い海が広がっている。(『妹さえ』第1巻, pp. 115-116)

(7)の1文目は地の文で、「伊月たち」の行動や状況が説明されている。2文目のS1には主語が省略されているが、日本語では自然でよくあることであり、「伊月たちが(は)」が主語であることは明らかである。「行く」という移動動詞もあり、この「と」は不定方向と考えられるので、S2は語り手と「伊月たち」の二重の視点が関わっていると言えるだろう。キュー内包文がマンガの同一化技法と同等であると考えれば、語り手の誘導によって読者は作中人物と共同注意を行うこともあるだろう。そしてその後の3文目は、語り手視点の客観的な記述とも、「伊月たち」視点の知覚描出((2)を参照)とも解釈でき、判断は難しいが、キュー内包文の誘導により、旅行に来た「伊月たち」が目にしたきれいな海を想像し、この作中人物たちが抱いているであろ

論を促している。したがって、あくまで「推論」であるので、必ず作中人物が知覚したとは限らない。詳細は三輪(2014: 第3章)を参照。

12) 出原(2021: 188)では「行為表現」を「知覚するための行為」としている。

13) 本稿では例文に出てくる「と」に下線を付す。

う感情を共有する読者も多いと思われる¹⁴⁾。このような例に対し橋本(2014b)は「オーバーラップした語り」と呼び、(8)のように説明している。

- (8) 語りが登場人物と重なってはいるが、依然として別々の主体としてあり、完全に同化しているわけではないということを示すための言い方である。なお、主体性が隠されている場合、思考主を表す三人称が出てきにくくなるのは示唆的である。主体性を露わにしている場合には、語りは人物とは別の主体として自らの存在を明示しやすいのに対し、透明化してくると、より人物に同化しやすくなるために、三人称が出てきにくくなるのではないかと考えられる。」(同上: 394-395)

2文目の主語が省略されているのも(8)の説明と関連しているだろう。いずれにせよ、橋本の言うように物語はすべて語り手の語りである以上、(7)の3文目も、先の後者の解釈を取ったとしても、語り手のミメティックな表現と言えてしまう。本稿はこのような主張を認めつつも、通常の読者の多くが作中人物の知覚・内言と解釈するであろう表現に関しては「プライヴェート視点」¹⁵⁾(出原2021)からの表現と解釈することにする。その方が実際の読者の読み(解釈)のプロセスを追えると考えからである。

もちろんすべてのキュー内包文が後続の文でプライヴェート視点を誘導するわけではない。

- (9) その背を恨みがましい目で見送る政近の耳に、アリサのロシア語が飛び込んできた。

【なによ、もう】

振り返ると、アリサは拗ねているような、それでいてどこか嬉しそうな、何とも言えない表情を浮かべていた。振り返った政近をチラリと見て、すぐに視線を手元に移すと、黙々と食事を続ける。

既に、自分のラーメンをスプーン一滴残さず胃袋に収めていた政近は、なんとなくその姿を眺める。(『ろしでれ』第1巻. pp.49-50)

(9)の「振り返ると」の主語は「政近」であるので、アリサの表情を見たのは政近と同時に語り手となるが、その次の文は「振り返った政近」とあるので、地の文と解釈する方が自然であろう。三人称小説の場合、基本的に語り手は神の視点を取り客観的に語る¹⁶⁾ので、キューとなりうる表現が出たとしても必ずしも作中人物の主観に入り込まず淡々と地の文を続けることも当然ながらよくある。

それに対して、キュー内包文から視点が作中人物に移っていく、つまり段階的に語り手の視点から作中人物の視点に移り、読者に共同注意を誘導する文章も珍しくない。

- (10) 少女がちょいちょいと手招きをした。アドレットは戸惑いながら体を起こし、鉄格子の方に向かった。少女に近づくと、甘いリンゴのような香りが漂った。今まで嗅いだこともない、頭がとろけるようないい香りだった。(『六花』第1巻. p.27)

¹⁴⁾ (7)の後には「綺麗……」と感嘆の声を漏らす京。」と続いている。

¹⁵⁾ 池上(2011)の「主観的把握」とほぼ同じ概念。

¹⁶⁾ 神の視点を持つ語り手がどの程度の情報を提示するか、またどの程度「人格」を言語表現として出すかは議論のあるところだが、ここでは詳細に触れない。

(10) の2文目は地の文であるが、「向かった」という移動動詞がキューとなりうる。さらに3文目で移動動詞(「近づく」)+「と」がキューとなり、S2はアドレットと語り手(と読者)の視点が重なり合っているとと言える。そして4文目では「今まで嗅いだこともない」という表現もあり、アドレットのプライヴェート視点と多くの読者は解釈すると考えられる。したがって、(10)は「客観視点(キュー)」(2文目)→「客観視点(キュー)」(3文目S1)→「身体離脱視点」(3文目S2)→「プライヴェート視点」(4文目)というように、徐々にアドレットの視点に読者を引き込む流れとなっている。ただし、4文目は「だ」ではなく「だった」と過去形になっている点は、厳密に言えば完全なプライヴェート視点ではなく語り手視点が少し残っていると言えるかもしれない。では(11)はどうだろうか。

- (11) 土岐健次郎の絡み酒から逃れ伊月の部屋をあとにした春斗が家に帰ると、台所のほうから甘ったるい匂いが漂ってきた。
- 少し前に伊月の部屋でも嗅いだのと同じ——チョコレート匂いだ。
- (『妹さえ』第1巻. p.167)

(11)も(10)と似た状況であるが、2文目に関して、(10)と異なり現在形であり、またダッシュが使われているが、これは春斗が何の匂いであるか思索している時間を表現しているように読めることから、春斗の内言と解釈するのが自然であろう。先にライトノベルの特徴として語りが作中人物の内面に入り込みやすいと述べたが、それでも何の前触れもなく地の文から突然作中人物の内言が続くより、キューやキュー内包文を用いることで読者が比較

的緩やかに視点の移動を行えると思われる。同様の例を挙げておこう。

- (12) 将悟が校門の脇で待っていると、前に黒塗りのハイヤーが止まった。後部座席の扉が開き、中から一人の少女——いや、淑女と言わなければならない女性が降り立つ。
- (『中妹』第1巻. p.68)

- (13) ぞわぞわと追いかけてくる何かから逃げようにして、怪物は立ち上がった。ふと窓際を見ると、洗面台の鏡に自分の顔が映っていた。

傷だらけで醜い自分の顔。髪のない頭。不釣り合いに小さな頭部……。

(『アンデッド』第1巻. pp.271-272)

- (14) アニーは手を振って“鳥籠使い”に駆け寄った。津軽は「やあやあやあどうも」と気のいい挨拶を返す。

「アニーさん奇遇ですね。どうしましたこんな朝っぱらから」

「どうもこうも、お二人を取材しに来たんですよ。輪堂さん、お元気ですか？」

「首から下がないことを除けばまあ元気だ」

鳥籠に笑いかけると、レースの覆いの向こうから冗談めかした声がする。変わりなさそうで何よりだ。いや、彼女の場合は変わりあったほうがいいのかのだろうか。

(『アンデッド』第1巻. pp.176-177)

- (15) 背後でひょうきんな声がし、直後にガチャン!と金属音が響いた。ゴダール卿が振り向くと、ハンターの仕掛けたちゃちな罠が作動しており、その横で真打津軽が「危な

いなあ」などと言いながら片足をぴょんぴょんさせていた。

「し、真打さん、どうやってここに？」

自分は全速力で数百メートルの距離を移動した。この探偵助手がどう動いたところで、こんなに早く追いつけるはずがないのだが……いや、今はそれよりも、足の下の人の方が重要だ。(『アンデッド』第1巻、p.118)

(12) の1文目S2は「ハイヤーが止まる」という、事実を客観的に述べた文ではなく、例えば窓の外を見て「雨が降ってる。」と言う時の文のような、いわゆる「現象描写文」と同等の機能を果たしていると解釈できる。本多(2005: 247)は現象描写文を「知覚者・話者の視野の中にある<コト>を表象の形で相手に対して提示してそれに注意を向けさせる、共同注意のための発話であり、コトを分析せずに丸ごと表象化して題目として投機する発話」と述べているが、1文目S2で読者と将悟の間で(疑似的な)共同注意が成立し、2文目で将悟の知覚描出が続くという流れになっている。(13) も同様な流れであるが、「傷だらけで」以降の文は(フランケンシュタインのような)怪物の知覚描出もしくは内言と解釈するのが自然であろう。そして(14)に関してはキュー内包文に後続する2文はアニーの内言としか解釈できない¹⁷⁾。また(15)では、キュー内包文(2文目)の後にゴダール卿の発言が挟まっているものの、S2では「真打津軽」と語り手視点で語られているが、ゴダール卿の発言後は「この探偵助手」¹⁸⁾とあるように明らかにゴダール卿の内言である。このように、キュー内包文のS1において語り手の視点から特定の作中人物に焦点を当

て、S2にて読者とその作中人物の視点に誘導する(共同注意)ことで、その後続の文でその作中人物のプライベート視点を読者も取りやすくなり、引用符などを用いることで流れを遮ることなくスムーズにその作中人物の知覚や内言を述べることができる。この共同注意を成立させることで自由間接話法に関してよく言われるような臨場感を読者は感じやすくなると考えられる。

もちろんこのような表現手法はライトノベルに限ったことではない。一般的な小説でも視点が語り手(読者)と作中人物の間で入れ替わることはよく指摘されている(例えば宮崎・上野2008: 106)が、ライトノベルでは作中人物や作品世界と読者の距離を近く感じさせる書き方が特に好まれる。

(16) ライトノベルは、幾つかの繋がりを前提とし、それを増長させる性格を持つ。まず、語り手と読者の繋がり、作者と読者の繋がり、キャラクターと読者の繋がり、そして読者間の繋がりである。(中略)語り手は物語世界から時々抜け出して、直接読者に話しかけるような雰囲気を保っているのである。(メイナード2012: 34-35)

(16) を敷衍して言えば、語り手・作中人物・読者が同一空間にいるような雰囲気を読者に抱かせる書き方がライトノベルでは全体を通してなされがちであるため、これまでの例でも言えることだが、語り手の語りと作中人物の内言・知覚描出が明確に区別できず、どちらにも解釈できることも多い。そのため(10) - (15) で見たように常に明解に一直線に視点が移行するだけでなく、2つの視点が揺れ動きながら語られることも頻繁に見られる。

¹⁷⁾ (14)は作品を読んでいないと分かりにくい、レースの覆いのある鳥籠の中に入っている、生きている生首の「彼女(輪堂)」に向かってアニーが話しかけた場面である。

¹⁸⁾ ゴダール卿は真打津軽に対して実際に呼び掛ける際には「真打さん」を用いているが、内言中では「探偵助手」「助手」と表現している。

- (17)①将悟は足を止め、手に持った地図と街並みを交互に見る。
- ②初日から遅刻じゃシャレにならないよな……。③どこかで道を尋ねたほうがいいのかも。
- ④見回すと、ちょうど小さな洋菓子店の前を通りかかったところだ。⑤西洋風の本扉の上を見上げると、『マリー・ショコラ』と書かれた看板が出ている。
- ⑥——ケーキ屋か。
- ⑦いつだったか、倒れた父を見舞ったとき、こんなことを言っていた。
- ⑧『将悟、今度の誕生日にはバースデーケーキを買って、みんなでお祝いしような』
- ⑨しかし誕生日を待たずして、父は他界してしまったのだ。
- ⑩看板を見上げたまま思い出し、思わずしんみりしてしまう。
- ⑪誕生日、か。俺の誕生日……今日なんだよな。
- ⑫と、さらに連鎖的に思い出した。⑬たしかあのとき、父は続けてこんなことを言った。
- ⑭『もう一度、あの子をお祝いしてやりたいなあ……』
- ⑮その言葉に違和感があり、覚えていたのだろう。
- ⑯——あの子、って誰だ？
- ⑰父さんの知り合いかな？にしても、ずいぶん妙な言い回しだ……。
- ⑱当時疑問に思ったものの、病床の父に問う気にはなれず、謎の言葉として記憶に刻み込まれていたのだ。(『中妹』第1巻. p.22-23、便宜上各文に番号を付した。)¹⁹⁾

(17) は将悟が編入した高校に初めて登校する途中で道に迷っている場面である。①では、「交互に見る」という表現で道に迷って困惑している将悟の心情に読者の意識を向けさせるキューとなり、②③は三点リーダーもあり、将悟のプライベート視点と解釈できる。④⑤はどちらも「と」が現れているキュー内包文だが、将悟が注意を向けている対象を読者に順次追いかけさせることで、「(作品世界内の) オンタイム」で読者に将悟と同じ体験をさせていると言える。ここで興味深いことは④⑤においてS2だけでなくS1(つまり文全体)も語り手視点であるのか将悟視点であるのか判断が難しいように表現されていることである。(状況)説明的であるため、語り手視点、つまり地の文に見えるが、②③からの流れ、また「ところだ」という、あまり地の文では現れていない表現を用いていることから、将悟の知覚描出と解釈したとしても不思議ではない。そのため将悟が直接読者に語りかけている印象さえ受ける(出原2023を参照)。

そして⑥は将悟の内言であることは間違いないが、ここから回想に入っている。そのため⑦～⑨も、やや説明的ではあるが、将悟の内言と解釈するのが自然だろう。しかし、⑦と⑨では「父」という、いわば「対人的」な語が使われている。⑬に見られるように将悟は内言では「父さん」を用いていることから、この「回想」は完全な内言ではなく語り手視点も反映されていると言えるだろう²⁰⁾。

これを受けて⑩で総括的に語り手視点に戻るものの、⑪は「俺」とあることから将悟の内言である。そして回想が別の内容に移っていくのだが、⑫では接続詞的な「と」が現れている。⑫のS2では「さらに連鎖的に思い出した」とキューが現れ、⑬は「たしか」という表現からも将悟の内言と読者は

19) この例は出原(2023)でも触れているが、ここではさらに細かく分析する。

20) ⑨の「のだ」が聞き手に向けられている表現であることも完全な内言でないことを示している。出原(2023)を参照。

解釈するであろうが、ここでも「父」が使われている。⑭をはさみ、⑮は語り手視点とも将悟視点とも解釈できる書き方となっており、⑯⑰はダッシュや三点リーダー及び「父さん」という語から将悟の内言と判断できる。⑱も将悟の内言とも取れるが、やや客観視した説明になっているのは、「父」や「のだ」という表現から判断できる。

以上の考察から、複数の視点に移ろい混ざりながら語りが行われていることが分かるが、それでも「と」が話の展開の転換点として機能しており、将悟との共同注意を促す働きをしていると言えるだろう。④⑤の「と」をきっかけに将悟の父の死に関する回想へと移り、さらに⑬の「と」で父の言葉に出てきた「あの子」へと注意が移行している。このように将悟の思考をトレースすることで読者は将悟の感情の流れを共体験するのである。

IV 結びにかえて

—マンガとライトノベルの対照研究に向けて

言語に対する研究アプローチは様々だが、認知言語学のパラダイムでは人間の捉え方 (construal) が言語の統語構造・意味構造に反映されていると考えている。つまり言語研究には人間がどのように外界を知覚・認知しているかを理解することが重要であるということであり、認知科学や心理学などの隣接領域の知見が積極的に取り入れられている。ところが、小説を扱う文学との学際的研究は多く行われているにもかかわらず、同様に物語であるマンガの研究 (マンガ学) と言語学との学際的研究はこれまでほとんど行われていない。また、先にも述べたが、ライトノベルを題材とした言語学的研究もほとんどない。しかし、マンガやライト

ノベルは視覚的な情報が多い媒体であり、言語学でも重要な概念である「視点」を考える上で多くのヒントを与えてくれると考えられる。さらに言えば、ライトノベルは一般的な小説よりもマンガ化もしくはアニメ化される数が多いため、それらを比較することで言語表現がどのように視覚化されるかについて対照研究することが可能である。メイナード (2012) では間テキスト性・間ジャンル性という観点からそのような試みがなされており、その結果ライトノベルを一つのジャンルとして捉え、マンガと非ライトノベル (一般的な小説) の間に位置づけているように、独自の媒体として今後の研究が必要であろう。

最後に本稿の考察に関連する、ライトノベルとマンガの対照研究の一例を示しておきたい。

(18) アドレットは走りながら、周囲の木に印をつけていく。しばらく進むと、前に印の付いた木が立ちはだかった。いつの間にか進行方向が反転している。

(『六花』第1巻p.120)

(18) の2文目がキュー内包文であるが、第3文目は客観的な記述 (語り手視点) ともアドレットの視点とも解釈できる。コミックス版ではこの場面は図4のように描かれている²¹⁾。

図4の2コマ目においてフキダシの「……？」という記述から、アドレットとともに行動しているハンスが何か不思議なことに気付いたことが描かれ、3コマ目で二人が何かを見ていることが示され、4コマ目でその対象が判明する、というコマ割りになっている。この一連の流れが同一化技法であることは明らかであるので、4コマ目はアドレット (とハン

²¹⁾ 原作の情報をすべてコミカライズできるわけではないため、原作とマンガが一对一に対応するわけではない。

ス)の視点ということになる²²⁾。もちろんこのコマを客観的記述ということも不可能ではないが、フキダシで示された会話もあり、そのように解釈する読者は少ないだろう。したがって(18)の3文目も作中人物視点だと断定できるわけではないが、読者の読解プロセスを考える傍証にはなるだろう。



図4 『六花の勇者』第1巻. p.113

22) 同様の例が甲田(2024: 175-177)でも指摘されている。

参考文献

- ◎安藤貞雄(2005)『現代英文法講義』開拓社
- ◎Brinton, Laurel. 1980. 'Represented Perception': A Study in Narrative Style. *Poetics* 9, pp. 363-381.
- ◎江川泰一朗(1991)『英文法解説』改訂三版 金子書房
- ◎橋本陽介(2014a)『ナラトロジー入門—プロップからジュネットまでの物語論』水声社
- ◎橋本陽介(2014b)『物語における時間と話法の比較詩学 日本語と中国語からのナラトロジー』水声社
- ◎橋本陽介(2017)『物語論—基礎と応用』講談社選書メチエ
- ◎本多啓(2005)『アフォーダンスの認知意味論—生態心理学から見た文法現象』東京大学出版会
- ◎細馬宏通(2023)『フキダシ論—マンガの声と身体』青土社
- ◎出原健一(2021)『マンガ学からの言語研究—「視点」をめぐって』ひつじ書房
- ◎出原健一(2022a)「マンガの主観表現から言語の主観表現を考える」阿部宏 編『語りと主観性』pp. 297-317. ひつじ書房
- ◎出原健一(2022b)「二つの視点が重なるとき—マンガと言語の構造的類似性」日本英文学会北海道支部第67回大会 特別講演 投影資料 北海道大学
- ◎出原健一(2023)「ライトノベルにおける二重の語り—「のだ」を中心に—」『日本認知言語学会論文集』第23巻 pp. 106-117.
- ◎池上嘉彦(2011)「日本語と主観性・主体性」澤田治美 編『ひつじ意味論講座 主観性と主体性』pp. 49-67. ひつじ書房
- ◎泉信行(2008)『漫画をめぐる冒険 [上巻・視点]』ピアノ・ファイア・パブリッシング
- ◎甲田直美(2024)『物語の言語学 語りに潜むことばの不思議』ひつじ書房
- ◎郡伸哉(2019)「語りと声 文学的観点から」郡伸哉・都築雅子 編『語りの言語学的/文学的分析 内の視点と外の視点』pp.121-165. ひつじ書房
- ◎メイナード、泉子・K.(2012)『ライトノベル表現論—会話・創造・遊びのディスコースの考察』明治書院
- ◎三輪健太郎(2014)『マンガと映画—コマと時間の理論』NTT出版

- 宮崎清孝・上野直樹(2008)『視点』(新装版) 東京大学出版会
- 尾野治彦(2011)「『S1と、S2』と『やがて』における「体験性」をめぐって—対応する英語表現と比較して」『英文学研究』支部統合号 第3巻 pp. 29–46.
- 竹内オサム(2005)『マンガ表現学入門』筑摩書房
- 坪本篤朗(1998)「文連結の形と意味の語用論」赤塚紀子・坪本篤朗『モダリティと発話行為』第Ⅱ部 研究社出版
- 山口治彦(2009)『明晰な引用、しなやかな引用—話法の日英対照研究—』くろしお出版
- 山岡實(2001)『「語り」の記号論—日英比較物語文分析』松柏社

引用資料

- 青崎有吾(2015)『アンデッドガール・マードーフアルス』第1巻. 講談社タイガ.(『アンデッド』と表記)
- 平坂読(2015)『妹さえいればいい。』第1巻. ガガ文庫.(『妹さえ』と表記)
- 燦々SUN(2021)『時々ボソッとロシア語でデレる隣のアーリャさん』第1巻. 角川スニーカー文庫.(『ろしでれ』と表記)
- 田口一(2010)『この中に1人、妹がいる!』第1巻. MF文庫.(『中妹』と表記)
- 山形石雄(2011)『六花の勇者』第1巻. ダッシュエックス文庫.(『六花』と表記)

引用図版

- 阿久井真.『青のオーケストラ』第2, 5, 11巻. 小学館.
- 山形石雄(原作)、宮城(キャラクター原案)、戸流ケイ(漫画).『六花の勇者』第1巻. 集英社.

Cue-Incorporated Sentences and Out-of-the-Body Viewpoint

Ken-ichi Idehara

The purpose of this paper is to demonstrate that, in a particular genre of the Japanese novels called *Raitonoberu* ('light novels,' ad verbum), the sentences containing the Japanese conjunctive particle "*TO*" ("when"), which I name cue-incorporated sentences, involve multiple points of view, much like free indirect speech in English, and, followed by the internal speech of a character, they have the function to draw the readers into the perspective of the characters. According to Maynard (2012), 'light novels' are intentionally written to bring readers closer to the characters than general novels, and therefore, there are many devices to try to make readers empathize with the feelings of the characters. It might be difficult for the readers to understand if the inner voice of a character abruptly appears in the main text, but, with the intervention of a cue-incorporated sentence, it is possible to gently shift the point of view, allowing the readers to naturally superimpose their own perspective on that of the character.

This paper also stresses the significance of doing a contrastive study of 'light novels' and the comic book versions, since this could provide new insights into linguistics.