

リジア・ファグンジス・テーリス 『女の子たち』における〈語り〉の構造

江口佳子

The narrative structure of Lygia Fagundes Telles's *As meninas*

Yoshiko EGUCHI

2019年11月7日受理

抄 録

本稿は、ブラジルの家父長社会や権威主義体制下における女性の自己実現を、文学作品を通して模索したリジア・ファグンジス・テーリス (Lygia Fagundes Telles, 1923～) の小説『女の子たち』(*As meninas*) を考察したものである。小説は1973年に発表されたが、1968年から1978年は、ブラジルの軍事政権期 (1964年～1985年) の中でも、政治的抑圧と厳しい言論統制が敷かれた時期であった。

物語は3人の女子大学生の生き方への迷いを、内面世界に映し出す。また、〈語り手〉や登場人物間の視点の移動が頻繁であり、作品を解釈する上での重要な要素となっている。本稿では、本小説の〈語り〉の構造を、語り手による視覚的報告、内的独白、対話、自由間接語法から検証し、視点の複雑さの意味と〈語り手〉の役割について考察する。

キーワード：ブラジル文学、リジア・ファグンジス・テーリス、語りの構造、軍事政権、女性

1. はじめに

リジア・ファグンジス・テーリス (Lygia Fagundes Telles, 1923～) の小説『女の子たち』(*As meninas*, 1973) はブラジルの軍事政権 (1964年～1985年) による過酷な政治的抑圧が行われた時期に執筆された作品である。1968年に言論統制を目的とした軍政令第5号 (AI-5) が発令され、1978年に廃止されるまでの期間、ヨーロッパや南米の周辺国に国外亡命した知識人や芸術家が数多くいた。しかし、テーリスは国内に留まる必要があったと言い、そして、『女の子たち』については次のように述べている。

Está lá cravado nas minhas personagens, um instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, é meu testemunho de uma época¹.

ブラジルの歴史にとって、最も重要な瞬間が、私の登場人物の中に嵌め込まれている。それは記録であり、ある時代についての私の証言である。

物語の主要な登場人物は、ロレーナ (Lorena)、リア (Lia)、アナ・クララ (Ana Clara) という3人の女の子たちである。ロレーナは富裕層、リアは中流階級、アナ・クララは貧困層に属しており、異なる出自であるが、サンパウロにある同じ大学の学生であり、修道院の寄宿舎に下宿をしている。物語は、この3人の思考である内的独白が約半分を占めており、軍事政権期に大学時代を過ごす3人の女子学生の生き方への迷いが、それぞれの“声”として表現されている。

「物語をどう語るのか」という〈叙法〉を、フランツ・K・シュタンチェルは「語り手と映し手を両極として、その間に展開する物語様式のあらゆる可能なヴァリエーションの総和」と述べ、一方の極は「媒介性という本来の意味での〈語り〉」であり、もう一方は「作中人物の意識の中に虚構の現実を映し出すという意味での〈描出〉」であるとしている²。このことを、どの立脚点から、つまり、誰の〈視点〉から叙述するかという観点からみると、前者は〈語り手〉による「視覚的報告」³、後者は〈映し手〉による「内的独白」⁴という物語手法で呼ばれる。そして、この両極の視点の間に位置するものには、〈語り手〉と〈映し手〉の視点が二重化される自由間接話法と⁵、〈語り手〉の視点が後退し、同時に〈映し手〉による描写も欠如した作中人物の会話である対話場面がある⁶。『女の子たち』の〈語り〉の構造を〈視点〉から分析すると、内的独白 (49%)、対話 (36%)、自由間接話法 (5%)、語り手による視覚的報告 (10%) という割合になっている⁷。つまり、この小説は語り手による三人称小説であるが〈語り手〉のみの視点に還元される叙述は少ない。

語り手の存在については、量的な理由だけでなく、〈語り手〉の機能からも希薄な印象を与える。その特徴が顕著であるのは、物語の冒頭と物語の最後の部分である。三人称小説の多くは、語り手が物語の冒頭で背景説明をして、読者に必要な情報を提供することが多い。しかし、『女の子たち』の冒頭は語り手による叙述ではなく、〈映し手〉である登場人物の内的独白から始まり、彼女の内面世界が映し出される。つまり、冒頭部分が〈私〉による叙述で始まるため、初めて読む読者は、物語世界の中にいる登場人物による一人称小説であると判断するであろう。しかし、その内的独白を

¹ Cadernos de Literatura Brasileira (1998), p.33

² シュタンチェル (1989)、p.p.30-32

³ 同上書、p.55

⁴ “ ”、p.46

⁵ “ ”、p.p.13-15

⁶ “ ”、p.p.51-53

⁷ この数値については、筆者の分析に基づくものであり、多少の変動があることを注記する。

3 ページ程読み進めると、語り手の視点による視覚的報告が現れる。この時に初めて、三人称小説であることが明らかになる。

物語の終わり部分も同様である。物語の残り約7ページ目から、冒頭の登場人物の視点が前景化すると、語り手の視点は後退し、それ以降に語り手の視点に還元される叙述は現れず、〈映し手〉による内的独白で物語は終わる。つまり、語り手が物語を総括するような叙述はなく、〈映し手〉が物語を締めくくるのである。シュタンチェルは〈語り手〉の役割は「物語る」ことであり、「陳述の普遍性、完全性、明示性」という観点から物語る行為を意識する一方で、〈映し手〉の役割は「示す」ことであり、「陳述の部分性、断片性、不完全性、暗示性」という観点から叙述するため、物語る行為という意識が欠落するとしている⁸。つまり、『女の子たち』の語り手は物語る行為を最後まで成し遂げていないことになる。

さらに、語り手は内的独白が3人の〈映し手〉のうちの誰の視点に帰属するのかを示さない。章の冒頭、区切れ後の段落、対話間、同じ段落内で、語り手による注釈はなく、〈私〉が交錯するため、誰の視点による内的独白であるのか判別しづらい。たとえ、段落の初めで語り手が登場人物の一人を外側から描写しても、すぐにその人物の視点が前景化して、自由間接語法で叙述され、いつの間にか〈語り手〉の視点は後退し、その人物の内的独白で段落が終わる。つまり、段落内においても、視点が頻繁に移動するのである。時制の移行や語り口に注視さえすれば、〈語り手〉か〈映し手〉のどちらの視点による語りであるか判断は可能であるが、この作品における複雑な視点の移動にはどのような意味があるのであろうか。米国のブラジル現代文学の研究者であるマルコム・シルヴァーマン (Marcolm Silverman) も、この作品における視点の移動に着目しており、「時には同じパラグラフにおいて移動することもある視点の操作が、作品解釈の鍵である」と述べている⁹。

以上をまとめると、『女の子たち』の〈語り手〉の視点は、物語全体を通して背後に位置することが多く、積極的に「物語る」ことを控えている。さらに、物語では語り手や登場人物間の視点の移動が頻繁であり、その視点の境目は不明瞭である。そこで、本稿では『女の子たち』の〈語り〉の構造を、〈視点〉の観点（語り手による視覚的報告、内的独白、対話、自由間接語法）から検証し、その複雑さの意味と〈語り手〉の役割について考察する。

2. 〈語り手〉と〈映し手〉による叙述

本小説は12の章で構成されている。物語中、語り手だけの視点は1割にも満たず、登場人物の内的独白が最も多くの叙述部分を占めている。

2.1 語り手による視覚的報告

視覚的報告は、語り手が登場人物や出来事を客観的に描写し、物語の展開を理解す

⁸ シュタンチェル (1989)、p.145

⁹ Silverman (2000)、p.201

るために必要な情報を、読者へ提供する部分のことである。これをシュタンチェルは物語に描かれる「虚構の空間」と呼ぶ¹⁰。この物語における視覚的報告をみてみよう。引用箇所は登場人物の内的独白に続き、物語内で初めて語り手の「語り」が現れる箇所である。

〔引用1〕 (Telles (1998), 第1章 pp.11-12)

Jimi Hendrix? Escuta, meu amado, escuta esta última musiquinha que ele fez antes de morrer, morreu drogado o pobrezinho, todos eles morreram drogados, mas ouça e sei que você vai baixar a mão até sua carapinha cheia de suor e poeira, dear Jimi!...

Num salto elástico, Lorena se atirou na cama de ferro dourado, da cor do papel da parede. Ensaçou alguns passos de dança, levantou a perna até tocar com o pé descalço na barra de ferro e saltou para cair na estreita listra azul do tapete de juta. Aprumou-se, sacudiu a cabeleira para trás e, olhando em frente, foi se equilibrando na listra até chegar ao toca-discos.

— Jimi, Jimi, onde você está? — perguntou ela examinando a pilha dos discos na prateleira da estante. Vestia um leve pijama branco com florinhas amarelas e tinha no pescoço uma corrente com um coraçãozinho de ouro. Segurou o disco nas pontas dos dedos.

— E você, Rômulo? Onde agora?

Apertou os olhos úmidos e colocou o disco no prato. Mansamente levantou a agulha e a conduziu como o bico de um pássaro cego até a vasilha d'água. Deixou-a tombar.

〔下線は引用者による、以下同じ〕

ジミー・ヘンドリックスは？聞いて、私の愛する人、彼が死ぬ前に作った最後の曲を聞いてよ、かわいそうに薬物中毒で死んでしまった、彼らはみな薬物中毒で死んでしまう、でも聞いてよ、汗と埃にまみれた縮れ毛まであなたが手をおろすのを私は知っている、親愛なるジミー！・・・

しなやかな跳躍で、ロレーナは壁紙と同じ色をした、金メッキがほどこされた鉄製のベッドに倒れこんだ。ダンスのステップを数歩やってから、鉄の縁に裸足の足がつくまで、脚を上げ、ジュートの絨毯の青いストライプの線の上に跳躍しておりた。体を真っすぐにし、長い髪を後ろに振って、前を見ながら、レコードプレーヤーのところまで縞模様の上をバランスをとって進んだ。

「ジミー、ジミー、あなたはどこにいるの？」と彼女は棚に積み重なったレコードを調べながら質問した。黄色い小さな花柄の白くて軽いパジャマを着て、小さなハートのついた金のネックレスをしていた。指先でレコードを掴んだ。

「ホムロ、あなたはどこにいるの？」

¹⁰ シュタンチェル (1989)、p.111

潤んだ目を押さえ、レコードをターンテーブルに置いた。そっと針を上げて、水入れまで目の見えない鳥の口ばしを誘導するように、それを導いた。それから、それを落とした。

引用箇所最初の段落までは、物語の冒頭から3ページ続いた登場人物による内的独白である。そして、語り手による視覚的報告が現れる。彼女の内的独白から語り手の叙述へと移行している。

冒頭は〈私〉が主語の内的独白であったため、誰の内面世界であるのかわからないが、語り手の叙述で「ロレーナ」という名前が明らかにされている。物語の空間における視覚的なものは、ベッド、絨毯、レコードプレーヤーである。また、語り手がロレーナの外見を描写しており、彼女は黄色い花柄で白地のパジャマや金のネックレスを着用している。彼女がジミー・ヘンドリックスについて思考し、ジミー・ヘンドリックスのレコードをかけるという動作も描写する。シュタンチェルは、こうした語り手による「視覚の固定化」の手法をカメラ・アイと呼び、語り手が「特定の細部」を選び、強調する描写であると述べている¹¹。

2.2 内面世界

主要な登場人物の内的独白は、ロレーナ、リア、アナ・クララの3人によるものである。

2.2.1 内的独白

シュタンチェルは、内的独白を「ある作中人物の意識状態を、とりわけその脈略のない意識の流れ (stream of consciousness) を直接的に再現する手法である。聴き手のいない無言の独白としての内的独白では、一人称形式と現在時称が用いられる」と定義する¹²。また、ハンフリーは内的独白を「内部に向かう」ものであるとしている。シュタンチェルの定義にある「一人称形式と現在時称」の使用という文法原則は、後述する自由間接語法と判別するのに有効な手がかりとなる。シュタンチェルとハンフリーの両者に共通するのは、作中人物の意識が直接再現されるという点である。直接再現されるということは、つまり、前述した語り手の視点が背後に退き、〈映し手〉の視点が前面に現れることである。また、ハンフリーの「内部に向かう」内的独白は、物語中の他の登場人物に向けられたものとはならない。一方で、ジェラルール・ジュネットは「およそ言説というものの例にもれず物語言説もまた、必ずや誰かを相手として語れるものであり、潜在的には受け手に対する呼びかけを常に含んでいるという事実を、明らかにどうすることもできない」と述べている¹³。これら両者の論から、『女の子たち』の叙述の約半分は、語り手の視点を介さず直接読者に向けられているもの

¹¹ シュタンチェル(1989)、p.p.111 - 112

¹² 同上書、p.46

¹³ “、p.306

と言える。

主要登場人物3名の内的独白には、それぞれの内面世界の特徴を見ることができる。

2.2.2 ロレーナ

①物語の冒頭

前述のとおり、物語の冒頭は語り手ではなく、ロレーナの内的独白から始まる。

[引用2] (1章 p.9)

Sentei na cama. Era cedo para tomar banho. Tombei para trás, abracei o travesseiro e pensei em M.N., a melhor coisa do mundo não é beber água de coco verde e depois mijar no mar, o tio da Lião disse isso mas ele não sabe, a melhor coisa mesmo é ficar imaginando o que M.N. vai dizer e fazer quando cair meu último véu. O último véu! escreveria Lião, ela fica sublime quando escreve, começou o romance dizendo que em dezembro a cidade cheira a pêssego. Imagine, pêssego.

私はベッドに座った。シャワーを浴びるにはまだ早かった。後ろへ倒れこみ、枕を抱えてM.N.のことを考えた、この世で最も素晴らしいことは、熟していないココナッツの果汁を飲むことではない、海で放尿した後にリオン¹⁴の叔父さんはそう言ったけれど、彼は知らない、最も素晴らしいのは、私の最期のベールが顔から落ちる時、M.N.が何を言って、何をするのか想像することよ。最期のベール！とリオンなら書くでしょう、彼女は話すときはとても崇高になるけれど、書く時はとても崇高になる、その小説は12月になると街は桃の香りがするという書き出しだった。ねえ、桃だって。

冒頭は一人称単数の完全過去形で始まる。〈私〉はベッドの上で枕を抱えて横たわり考え事を始める。内容は自らの臨終の場面であるが、不幸な死ではなく美しい死を想像している。“M.N.”というのは彼女の恋人の名前の頭文字である。この引用箇所の〈私〉は目の前の世界を描写していない。ある出来事を思い出したり、想像したりして、ハンフリーのいう「内部」へ向かっており、読者は彼女の内面世界をのぞき見ているような印象を受ける。こうした独白部分が3ページ続く。

②空想的なロレーナの内面世界

ロレーナの冒頭の内的独白の特徴をみてみよう。[引用2]でリアが小説を書いていることを考えた後に、チェ・ゲバラについて言及し、リアが左派思想に傾倒していることを仄めかす。その後、アナ・クララの身体、自分の恋人の身体、幼少期の大農

¹⁴ リオン (Lião) : ロレーナがリアを呼ぶ時の愛称、リアが偉そうな態度をとるため、Liaに増大辞 (aumentativo) を付して、皮肉をこめている。

園での出来事、町角で男が桃を舐めていた場面へと続く。ここで、自分が淫らなことを考えていることに突然恥ずかしくなり、香を焚く¹⁵。そのため彼女の思考は一時的に中断する。そして、すぐに彼女は思索を再開するが、再び男性の身体を連想してしまう。

ロレーナは次々と思索にふける。このように思考を意識の趣くままに連続させることをハンフリーは「意識の流れ」と定義している。ハンフリーによると、「内的独白」と「意識の流れ」はしばしば混同される用語である。両者とも言葉として発せられる段階の意識を表現する技法であるが、「内的独白」は意識の混沌とした段階から、ある程度論理的な思考までの全ての意識の段階を含むのに対し¹⁶、「意識の流れ」は意識がとめどもなく流れることであって「意識の中でそれらが生起する順に配列されている」¹⁷と両者を区別する。ハンフリーは「意識の流れ」では、「記憶」、「感覚」、「想像」の3つの要素が作用して、連想が導かれると述べ、これを「自由連想」と呼んでいる。さらに、どんなに意志が強く働いても、思考の連鎖を長時間集中して持続することはできず、外的な要因に妨害されて意識は中断される。しかし、その乱れをすぐに飲み込み、別の連想を始める性質があるという¹⁸。ロレーナが香を焚くという行為をした後も内的独白が継続したのは、「意識の流れ」の性質によるものである。ロレーナの内的独白が空想的であることは、冒頭部分で見たが、「記憶」と「感覚」については、例えば、恋人の男らしい裸体について、その皮膚の感触を想像している。その感触が「ねばねば」していた思い出は、幼少期に過ごした大農園で見た蛇の皮膚が「ねばねば」していたことを連想する。このように、ロレーナの内的独白は「記憶」、「感覚」、「想像」の要素を組み合わせ、意識がとめどもなく流れていく。

また、ロレーナの内的独白には言葉や事柄の反復が多いのも特徴である。例えば、出来事については、幼少期の兄弟の死について語っている。ロレーナには二人の兄がいたが、長兄ヘモ（Remo）は大農園の家で遊んでいる際に、次兄ホムロ（Rômulo）をピストルで撃ち殺してしまっている。それが最初に出てくるのは、第1章で、中庭にいるリアにハンカチを貸すよう頼まれたため、自分の部屋から、そのハンカチを投げ落とした時である。そのハンカチから、ロレーナは家族の中で起きた事故を思い出す。

〔引用3〕（1章 p.17）

Atiro-lhe o lenço cor-de-rosa que não se abriu como o verde. Por que meu coração também se fecha? Rômulo nos braços de mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue borbulhando. Borbulhando. “Mas que foi isso, Lorena?!” Brincadeira,

¹⁵ カトリック宗教の習慣で香をたくという行為は、神に対する讃仰を意味する。ここでは、淫らなことを考えていたことを反省し、身を清めようとしている。

¹⁶ ハンフリー（1979）、p.43-47

¹⁷ 同上書、p.63

¹⁸ “ ”、p.72

mãezinha, eles estavam brincando e então Remo foi buscar a espingarda, corra senão atiro ele disse apontando. Está bem, não quero pensar nisso agora, agora quero o sol. Sento na janela e estendo as pernas para o sol.

バラ色のハンカチを彼女に投げたが、緑色のハンカチのように開かなかった。どうして、私の心も開かないのかしら？ ママの腕の中にいたホムロ、私はハンカチを探したけれど、一枚もなかった、あの噴き出す血を全て拭きとるには、ハンカチが必要だった。噴き出していた。“ロレーナ、何が起きたの？” ママ、悪ふざけよ。二人は遊んでいたの、そうしたら、ヘモがピストルを探しに行つて、ホムロに、走れよ、そうしないと撃つぞって、ピストルを向けて言ったの。もういい、今はそのことについて考えたくない、太陽が必要。私は窓辺に座り太陽に向かって足を伸ばす。

この事故はロレーナの記憶に重くのしかかっており、物語中、同じシーンを6回繰り返して思い出す。ハンフリーは「知覚や感情からシンボルが生まれる」として、何らかの出来事に対する強い知覚や感情から、その出来事に対するイメージを作り上げ、あるシンボルが意識のなかに形成されると、その複雑な思いが断片的に意識の内部に反復して表れると述べている¹⁹。ロレーナが、こうした過去を思い出すのは、父親が家族を守っていた頃の調和のとれた幼少期と、現在の家族離散の状況とを潜在的に比較しているからである。

ロレーナはまた、M.N.(Marcus Nemesius) という恋人からの電話を待ち続けている。ロレーナによると、彼は医者で、男性的な力強い肉体を有し、結婚して、5人の子の父親である。ロレーナは内的独白で「私はM.N.と結婚したい、これ以上素晴らしいアイディアなど他にない、彼と結婚したい、私はか弱くて、不安定だから。いつも一緒にいる男性が必要なの」²⁰と言っているが、この恋人の存在は物語では明らかにされない。彼女が男性性を象徴する理想化された人物を待ち続けるのも、父親の不在が起因している。ロレーナの内的独白は、寂しさや孤独感からくる空想的な内面世界である。

2.2.3 アナ・クララ

① 語り手によるアナ・クララの描写

次の引用は第2章の冒頭である。

[引用5] (1章 p.31-32)

— Coelha! Ei, Coelha, você está dormindo? — perguntou ele. Sacudiu-a pelos ombros. — Que é que você tem que não se mexe.

Ana Clara esforçou-se por abrir mais os olhos. Em torno do olho esquerdo

¹⁹ ハンフリー (1979)、p.p.28 - 40

²⁰ Telles (1998)、p.64

desenhara-se uma orla de carvão na medida do aro negro de um soco. Esfregou os olhos com os nós dos dedos e o delineador de pálpebras marcou também o outro olho. Voltou-se sono lenta para a fumaça espessa que o abajur projetava no cone de luz. Beijou o ombro nu do jovem, disfarçando o bocejo numa mordida.

— Estou quase desmaiando, amor. Tão bom, Max.

— Então por que está assim gelada? Ahn? Parece que estou trepando num pinguim, você já viu um pinguim?

「ウサギちゃん、ヘイ、ウサギちゃん、寝ているの？」と彼が尋ねた。

彼女の肩を揺さぶった。「動かないけれどどうしたの？」

アナ・クララは目をもっと開こうとした。左目の周りには、拳骨の後の黒い輪郭に沿って、炭で書かれた線が引かれていた。指の関節で目をこすったので、まぶたに引かれていた線がもう一方の目にも引かれた。電気スタンドが円錐形の光に映し出していた濃い煙の方をうとうとしながら見た。男の裸の肩にキスをして、あくびを噛み殺した。

「気絶しそうよ。とてもよかったわ、マックス」

「じゃあなぜ、そんなに冷たくなっているの。ねえ？ペンギンとやっているようだよ、ペンギンを見たことがある？」

登場人物の対話の再現で始まる。語り手は“彼”が誰なのか解説しない。下線部の語り手の叙述で、アナ・クララという名前の女性を外面描写する。目に拳骨の跡があり、誰かに殴られたようであるが、彼女は身体の痛みを言及しない。ここでも語り手の視点はカメラ・アイに徹している。二人の対話からアナ・クララと男性が肉体関係を結んだばかりであることがわかる。

② 幻影的なアナ・クララの内面世界

物語に初出するアナ・クララの内的独白である。

[引用6] (1章 p.33)

Ele apanha no chão os copos vazios, pisca um olho e vai para a cozinha levando os copos e o balde gelo. Abriu a geladeira. Abraço o travesseiro. Dormir dormir. Dormir até rachar de dormir sem nenhum sonho que sonho só serve pra encher o saco. Tem uns bons. Aqueles. Por que nunca posso dormir o quanto quero? Por que tem sempre alguém me cutucando vamos fazer um amorzinho vamos fazer um amorzinho? Mas que amorzinho que nada. Max eu te amo. Eu te amo mas não sinto nada nem com você nem com ninguém. Faz tempo que já não sinto nada.

彼は床にあったコップをつかみ、ウィンクして、グラスと氷のボトルを持って

キッチンへ行き、冷蔵庫を開けた。私は枕を抱きかかえる。眠る。眠る。体が裂けてしまうまで眠る、なんの夢も見ない、夢はただうんざりさせるだけ。でも良い夢もある。ああいったもの。なぜいつも私を突つく人がいるのだろうか、楽しいことしようよ、楽しいことしようよ、と言ってくる。でも楽しいことなんてない。マックス、あなたを愛しているわ。あなたを愛している、でもあなたにも他の誰にも私は何も感じない。ずいぶん前から、もう何も感じない。

アナ・クララは、〔引用6〕の前の部分で、恋人のマックスから小さな包みに入った薬物を渡されていることが語り手によって描写されている。薬物の飲用行為自体は描写されないが、飲用後の意識を描写しているようである。彼女の視線はマックスの行動を見ている。グラスと氷のボトルがあり、マックスはアルコールを飲もうとしている。彼女は眠気に襲われるが、夢は見たくないと考えている。また、男性と肉体関係を結ぶことを好んでいるわけではなく、男たちの方から彼女に求めてくると言っている。アナ・クララが男たちを受け入れる理由は、経済的な依存によるものである。彼女を育てた娼婦まがいの母親が、多くの男性と関係をもっていたことを、彼女は記憶している。大抵の男は無知で、乱暴で、母親を手荒く扱っていたことに怒りを感じていたアナ・クララは、ある日、鍋の中に一匹のゴキブリを入れる。

〔引用7〕（2章 p.38）

Tome agora sua sopa com a baratona eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder parar de pé. Estou com fome gritava quebrando minha mãe e os móveis porque o jantar não estava pronto e o que aquelas vagabundas de mãe e filha estavam pensando da vida.

さあゴキブリ味のスープを飲めばいいと私は怖くて泣きながら言った、あいつは私のお母さんの髪の毛を揺さぶり、私の髪の毛も揺さぶろうとしたけれど、酔っていたから立ち止まることができなかった。腹が減っているんだと私のお母さんや家具を壊しながら叫んだ、どうして夕食ができていないんだ、あのばかな母娘はいったい何を考えているんだ。

この出来事がアナ・クララの意識の中に強迫観念として残り、物語中、何度も繰り返し、記憶として蘇る。アナ・クララは男性と性関係を持つたびに、幼少期の貧しさと亡き母のイメージを思い起こす。

アナ・クララの内的独白にもロレーナのそれと同じく「意識の流れ」が見られる。意識の流動性について、アナ・クララ自身はこう語っている。

〔引用 8〕（2 章 p.33）

Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim?

それにしても、どうして、私の頭は私の敵なのだろう。ただ、私を苦しめるようなことばかり考える。どうして、この使えない頭はそんなに私のことが嫌いのだろう？

アナ・クララは自分の思考を制御できないと言っている。内的独白のなかで、過去を思い出したくないが、幼少期に嗅いだ臭い（尿、酒、ワックス、クレゾール）や埃（住んでいた建物のコンクリートの石灰）を感じると、一気に幼少期の記憶が蘇ってくる。彼女の意識が、ある「感覚」に触発されると、「記憶」の連想が始まってしまう。アナ・クララの内的独白には、次のような言葉がある。

〔引用 9〕（2 章 p.37）

O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados pomba. Aprendi milhões com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil.

酔った男たちの嘔吐、汗、トイレ、コットン先生の臭い。全てが混ざった臭い。そうした臭いから幾千ものことを学んだ、多くの怒り、あらゆることが困難だったけれど、彼女だけは容易だった。

“コットン先生（Doutor Algodãozinho）”というのは幼少期に母親と通った歯医者者のことである。その歯医者者は母親と性的関係を持ち、アナ・クララにもそれを強要した。“彼女(ela)”とはロレーナのことで、恵まれたロレーナと悲惨な自らの幼少期とを比較してしまう。

このように、アナ・クララの内的独白には、母親への憎しみと憐み、男性の性的暴力、結婚による社会的地位の向上、モデルになる夢などが反復して現れ、苦悶の様子が窺える。

2.2.4 リア

① 語り手によるリアの描写

リアに関する語り手による最初の描写は、リアがロレーナを中庭から呼ぶ場面である。

〔引用 10〕（1 章 p.13）

Com um movimento brusco, Lia puxou as grossas meias brancas até os joelhos. A sacola de couro resvalou para o chão mas ela se concentrava nas

meias, atenta como se esperasse vê-las escorregar em seguida. Apanhou a sacola.

—Será que amanhã sua mãe podia me emprestar o carro? Depois do jantar. Digamos às nove, entende.

荒っぽい仕種で、リアは白い分厚いソックスを膝まで上げた。革製のリュックサックが地面に落ちたが、靴下がすぐに下がってくるのを待つかのように、彼女は靴下に注意を払っていた。リュックサックを拾い上げた。

「明日、あなたのお母さんの車を借りられないかしら？ 夕食後。つまり夜9時よ」

リアの声が聞こえているにもかかわらず、ロレーナは自室で舞台上のバレリーナの真似をしており、なかなか窓から姿を現さない。リアは何度もロレーナを呼ぶ。語り手によるリアの外的描写は飾り気のないリアの動作を描写する。第1章では、語り手はこの箇所とリアがロレーナの部屋を出る時（3行）しかリアを描写しない。語り手による外的描写はロレーナに重点が置かれる。

② 現実的なリアの内的独白

リアの最初の内的独白は第1章でロレーナの部屋にいるときに、ロレーナの内的独白と発話後に始まる。

[引用 11] (1章 p.p.13-14)

E nem vão servir, imagine, ela deve calçar quarenta. Que idéia usar meias que engrossam os tornozelos, a coitadinha está com patas de elefante. Ainda assim, emagreceu, subversão emagrece.

— Lião, Lião, ando tão apaixonada. Se M.N. não telefonar, me mato.

Estou demais aperreada para ficar ouvindo sentimentos lorenenses, ô! Miguel, como preciso de você. Falo baixo mas devo estar botando fogo pelo nariz.

もうダメになっているようね、彼女のサイズは40のはず。くるぶしが厚くなっている靴下を履くなんて、可哀そうな彼女の足は象のようにになっている。彼女は痩せた、反体制運動は痩せさせる。

「リオン、リオン、私は夢中になっているの。M.N. が電話をかけてこなければ、私は死んでしまう。」

ロレーナの感傷的な気持ちを聞いているとうんざりする、おお、ミゲル、どんなに私があなたを必要としているのか。小さな声で言わなくちゃ、でも怒っているのが顔に表れているに違いない。

点線部がロレーナの内的独白で、下線部がリアの内的独白である。ロレーナの内的

独白から、ロレーナの発話を挟んで、リアに交替している。「ロレーナの感傷的な気持ち」とロレーナが3人称で言及されることから、ロレーナの発話後はリアの内的独白であることの判別はそれほど困難ではない。しかし、第1章では、その後もロレーナとリアの内的独白が頻繁に交替する。量的には、ロレーナの内的独白が圧倒的に多くを占めるが、語り手は内的独白の主体が誰であることを明示しないため、読者は内面世界の主体を注意深く確認しながら読み進める必要がある。

[引用 12] (1章 p.15)

Nunca o povo esteve tão longe de nós, não quer nem saber. E se souber ainda fica com raiva, o povo tem medo, ô como o povo tem medo. A burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos, podem fazer as casas com as maçanetas de ouro, não só os talheres mas as maçanetas das portas. As torneiras dos banheiros.

国民が私たちからこんなに離れてしまうなんてこれまでなかった、知りたがらないし、知らない。もし知ったら、腹を立てさえするだろう、国民は恐れている、ああ、どうして国民はこんなに恐れているのかしら。一方、中産階級は輝きに満ちている。金持ちがこれほど金持ちであることもかつてなかった、彼らは家に金の取っ手をつけることができる、食卓のフォークやナイフだけでなく、ドアの取っ手まで。浴室の蛇口もそう。

彼女の内的独白では、社会・政治に関する内容が頻出する。しかし、リアの内的独白を通して、「軍事政権」や「政府」を直接示す言葉は見当たらず、せいぜい「警察」くらいである。そして、多くの場合、不特定多数を表わす動詞の三人称複数形が用いられる。リアは“nós (私たち)”という言葉を使用しているが、この1人称複数形に含まれるのは、自分自身、恋人のミゲル、そして活動仲間や社会の反体制運動全体を示している。リアは“私たち”の中にロレーナとアナ・クララを含めていない。自分達の反対運動が行き詰まる一方で、中産階級は経済的な恩恵を受けているとリアは考えている。中産階級のロレーナの部屋のベッドには金メッキが施されている。リアの内的独白には逮捕や拷問された活動仲間のことが言及される。

[引用 13] (1章 p.16)

Fico olhando a caixa de lençóis que ela foi buscar. Guarda tudo em caixinhas de pano florido, essa é de papoulas vermelhas e azuis com fundo preto. Tem ainda as de prata e couro que ficam nas prateleiras da estante. E sinos. Por onde o irmão passa, manda um sino. Outros colecionam selos, um outro coleciona gravatas e lá adiante um entra na fila de cinema. Maurício aperta os dentes que se quebram. Não quer gritar e então aperta os dentes quando o bastão elétrico afunda lá no fundo. No desenho animado, o gato

leva um trompaço e dentes e ossos se trincam. Mas na cena seguinte já se colam e o gato volta inteiro. Seria bom se fosse como nos desenhos, Silvinha da Flauta. Gigi. Japona. E você, Maurício?

彼女が取ってきたハンカチの箱を私は見ている。彼女はいくつかの小さな花柄の箱にハンカチを全てしまっている、その箱は黒色の地に、赤と青のひなげしの花柄だった。他にも銀色の箱や革製の箱が戸棚にあった。そして鈴。彼女のお兄さんはどこかへ行くと、彼女に鈴を送る。切手を収集する人もいるし、ネクタイを集める人もいる、映画の列に並ぶ人もいる。マウリシオは歯を食いしばったから、歯が砕けてしまった。電気棒が食い込んできたときに、叫びたくなかったから、歯を食いしばった。アニメで猫が殴打されると歯と骨が砕ける。でも次の場面で、すべてがくっつき、ネコは元に戻る。アニメのようだったらいいのに、シウヴィーニャ・ダ・フラウタ。ジジ。ジャポーナ。それに、マウリシオ、あなたは？

リアの内的独白には現実社会への批判が多く見られる。そして、自室にこもり、社会への関心を示さないロレーナに批判的な眼差しを向ける。彼女は警察に逮捕されている恋人との再会を「想像」したり、田舎で暮らす両親のことを思い出したりもするが、論理的な思考から、「感覚」で連想することはなく、また、あるシンボルから生じるイメージを反復思考することもない。リアの内的独白には「意識の流れ」は現れず、ロレーナやアナ・クララの内的独白とは異なったものである。

ロレーナとリアとアナ・クララの3人は、女子大学生という点では共通しているが、それぞれの3人の内的独白は全く異なる特徴を表している。語り手は3人を外面描写するだけで、注釈を極力控えている。そうして語り手の視点を後退させることで、登場人物の視点を前景化させ、各人の内的独白の違いを際立たせている。

3. 対話

対話場面とは語り手の視点が後退し、映し手による描出が欠如するときに生じ、語り手が登場人物の発話を再現する物語状況のことをいう²¹。バフチンによると、言語コミュニケーションの単位となる個々の具体的な発話の境界は、主体の交替、つまり話者の交替により定まる。対話では「どんな言葉のやりとりも、それがどんなに短く、とぎれとぎれであっても、話者の何らかの立場」が表わされること²²、対談者の間に質問－返答、主張－反駁、主張－賛同、提案－承認、命令－遂行といった言語コミュニケーションの独特な関係がみられるという²³。また、バフチンは一般に対話は話者と聴き手という図式から、話者に重きが置かれ、話者の側の能動的な言葉のプロセス

²¹ シュタンチェル(1989)、p.p.50 - 51

²² バフチン(1988)、p.137

²³ 同上書、p.p.137-138

と、聴き手の側の受動的な言葉の知覚と理解のプロセスという図式で捉えられるが、聴き手は話者の発話に対し、受動的な理解者ではなく、能動的な理解者であるべきと主張している。話者と聴き手が話者の発話に対し、聴き手がすぐに返答せず、その場では沈黙したとしても、能動的な理解さえしていれば、話者の言葉は聴き手の言葉や行動に反映され、返答、賛同、共感、反駁等の能動的な返答として実現するからである²⁴。

本物語における対話場面は内的独白の次いで多くを占めている。登場人物は、主要な3人以外にも多く登場するため、3人はそれぞれ複数の人と会話をしている。対話場面を分析することで、登場人物間の関係性をより理解することができる。

3.1 価値観の相違

次の引用箇所は、ロレーナの内的独白の間に再現されたロレーナとリアの対話である。二人はアナ・クララについて話している。アナ・クララには、高級外国車ジャガーを所有する金持ちの婚約者がいて、翌年には結婚するようだが、二人は彼女が薬物中毒であることを心配している。

[引用 14] (1章 p.26)

—Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse namorado dela, o traficante...

— O Max? Ele é traficante?

—Ora, então você não sabe — resmungou Lião arrancando um fiapo de unha do polegar. — E não é só bolinha e maconha, cansei de ver a marca das picadas. Devia ser internada imediatamente. O que também não vai adiantar no ponto em que chegou. Enfim, uma caca.

Abro as mãos no tapete. Examino minhas unhas.

—Divino-maravilhoso se o noivo milionário se casar com ela. Empresto o oriehnid para a plástica na zona sul, ele só se casaria com uma virgem, ela tem que ficar virgem. Ai meu Pai.

—Você acredita que casamento rico vai resolver? — perguntou Lia. Teve um sorriso triste:— Devia se envergonhar de pensar assim, Lorena. E vai sair casamento? O moço então não está sabendo de toda essa curtição? Ao invés de ficar pensando num milagre do casamento você devia pensar num milagre de verdade, entende? Não sei explicar mas vocês, cristãos, têm uma mentalidade tão divertida.

「アナ・トゥルヴァは体を壊すわ。朝から中毒状態よ。それに信じられないほど

²⁴ バフチン (1988)、p.p.129-133

の借金をしているの、門に大勢の取立人が来ているわ。修道女もパニックになっている。それに、彼女の恋人は、麻薬密売人なのよ……………」

「マックスのこと？彼は密売人なの？」

「もう、だからあなたは知らないんだから」とリオンは親指の爪先のはがれた部分を引っ張りながら、ぶつぶつと言った。「薬やマリファナだけじゃないのよ、針の跡を見るとうんざりする。すぐ入院するべきよ。行き着くところまで行ったら解決しない。破滅よ」

私は自分の手を絨毯の上に広げる。爪を見る。

「その富豪のフィアンセが彼女と結婚すれば何て素晴らしいの。南地区で手術するためにお金を出すわ。彼は処女とだけ結婚するだろうから、彼女は処女にならなくてはならない。ああ、まったく」

「金持ちとの結婚で解決すると思うの？」とリアが尋ねた。彼女は悲しそうに笑い、「そういう風に考えるのは恥ずかしいことよ、ロレーナ。本当に結婚するの？その男は彼女が陶酔状態に陥っていることを知らないんじゃないかしら。結婚の奇跡について考える代わりに、現実の奇跡について考える必要があるわ、そうでしょう？何て言ったらよいのかわからないけれど、あなた方キリスト教徒はあまりにおかしな精神をしているわ」

リアとロレーナの会話の途中でロレーナの内的独白が挿入されている。リアはアナ・クララが常に薬物中毒の状態であることや、修道院に押しかけてくる借金取りや、恋人が麻薬密売人であることをロレーナから聞き、深刻に受け止める。一方のロレーナは金持ちの婚約者がアナ・クララの問題を解決すると考えており、結婚の実現に向けて協力すると言うが、リアは結婚が女性の社会的地位を保証するという考え方には反対する。また、ロレーナは処女であることが結婚の条件であるという保守的な結婚観を示しており、二人の結婚観は異なっている。

3.2 遅延する返答

次に言語コミュニケーションの“ずれ”についてである。〔引用 15〕の直前で、リアがロレーナの部屋に入ってくるなり、ロレーナが聴いていたジミー・ヘンドリックスのレコードの音を下げたしまい、ロレーナの気分を害している。リアは愛国心が強いのでブラジルの音楽を好み、ロレーナはクラシックやロックが好きで、二人の趣向は異なる。対話場面をつなぐのはロレーナの視点である。

〔引用 15〕（1章 p.23）

— Problemas, Lena. Problemas, ô! esqueça— disse tentando aplacar com as mãos a cabeleira crespa. Cravou em mim o olho objetivo: — Não deixe de pedir, ouviu?

Atiro-lhe uma maçã.

- Em sua honra botei na mesa uma toalha nova, não é linda?
- Diga que é você quem vai usar, entende.
- O quê?
- O carro, Lena, pára de sonhar, presta atenção, você vai pedir o carro à mãezinha!

Deito-me de costas e vou pedalando. Posso chegar a duzentas pedaladas.

- Este exercício é ótimo para engrossar as pernas, incrível como minhas pernas são finas. Você teria que pedalar ao contrário para afinar as suas— digo e seguro o riso.

Ela mordeu a maçã com tanta fúria que senti o reflexo no meu joelho que estalou.

- Depois do jantar, Lorena. Não esqueça, depois do jantar, está me ouvindo? Diga que é pra você.

「問題よ、レーナ、問題。ああ！忘れて」と縮れた髪の毛を手で押さえようとしながら言った。私を何かを意図する目で凝視した。「頼むのを忘れないでね、聞いている？」

彼女にリンゴを投げる。

「あなたに敬意を表して新しいクロスをテーブルにかけたの、ねえ、素敵でしょう？」

「使うのはあなただと言ってね、わかるわよね」

「何が？」

「車のことよ、レーナ、夢見るのをやめて、よく聞いて、あなたがお母さんに車を頼むのよ！」

仰向けになり、ペダルを漕ぐ。200回でも漕ぐことができる。

「この体操は脚を太くするのに最高よ、私の脚はなんて細いのかしら、驚くわ。あなたなら脚を細くするために逆回転して漕がなくてはならないわね」と言って笑いこらえる。

彼女がリンゴをイライラしながらかじったので、私の膝で割れたような感じがした。

「夕食の後よ、ロレーナ。忘れないで、夕食の後よ、聞いている？あなたが使うと言って」

リアがロレーナの母親の車を借りることを催促している。しかし、ロレーナは頼まれたことを忘れてしまったかのような返事をして、関係のないことを言う。話をするときの態度も、ベッドの上でエクササイズをしながらであり、重要だと考えていない。ロレーナはリアが自分の態度に苛立っていることに気づいており、故意に返答をずらしている。一方のリアは車を借りたい一心で、何度も念を押す。このように、両者の関心事が異なるため、対話場面におけるコミュニケーションは成立していないように

見える。

しかし、実はロレーナはリアの依頼に留意している。第1章の最後では、リアが修道院の門を出る姿をロレーナが描写するが、その姿を追いながら、ロレーナは「ああ、ママがアジトの交通手段を提供している。もしかしたら、あの襲撃の一つがそうかもしれない」と内的独白で述べ、母親の車が武装闘争に使用されている可能性に憂慮している。ロレーナとリアの対話は、表面的には理解し合えないが、潜在的なコミュニケーションの関係が築かれていると言える。

3.3 聴き手の不在

アナ・クララは物語を通して、誰とも正常な状態での会話を成立させていない。彼女が会話をする相手は、恋人のマックス、街中で車に乗せてくれた中年男性、バーで会った初老の男性である。ロレーナとは死ぬ間際に、瀕死の状態で話しをしている。

〔引用 6～9〕のアナ・クララの内的独白で見たとおり、アナ・クララは薬物中毒と泥酔状態であるため、恋人のマックスと朦朧としながら、会話をしている。

〔引用 15〕（2章 p.41）：

Sacudiu o companheiro.

— Responde, Max! Não é melhor curtir num carro de luxo do que num ônibus via marginal? Os marginais dentro matando a gente a coronhadas.

隣にいる男を揺さぶった。

「答えてよ、マックス！ マージナルな地域を通るバスよりも高級車で出かける方が良いわよね？ マージナルな奴らが中で私たちが銃で殴り殺すのよ。」

〔引用 16〕（2章 p.49）

— Acho que estou grávida, está me ouvindo? Grávida.

— Ahn?

Ela encostou a boca no ouvido dele: — Grávida grávida grávida.

「妊娠していると思う、聞いている？ 妊娠よ」

「ああ？」

彼女は口を彼の耳に近づけた。「妊娠、妊娠、妊娠」

引用箇所はともに、語り手の視点による描写である。アナ・クララがマックスに自分の話を聞くように主張している。しかし、マックスは眠気に襲われており、彼女の話聞いていない。アナ・クララは自分が妊娠したことをマックスに告げている。母親が妊娠後に、男に捨てられて、自殺をしているため、アナ・クララにとり、妊娠は望ましいことではなく、恐怖である。マックスは生まれてくる子を二人で育てようと軽く考え、アナ・クララの精神的・身体的苦痛を理解しない。

第2章で、アナ・クララは恋人に対し、「答えてよ」と何度も返答を求める。しかし、

マックスは聴き手としての役割を果たさない。このように、アナ・クララは、物語を通して、誰とも能動的な対話関係を築くことができないのである。

4. 自由間接話法

最後に物語の「語り」の5%を占める自由間接話法について考察したい。シュタンチェルは自由間接話法とは「作中人物の言葉を、直接話法や間接話法によらず、語り手の声にかぶせて再現する手法で、これにより語り手と作中人物の声（視点）が二重化される」と述べている²⁵。バフチンは、自由間接話法の手法は語り手と登場人物の発話の単なる機械的な融合ではなく、「他人の発話を能動的に受け取る、一つの全く新しい、積極的な傾向」であると指摘する。自由間接話法の文法については、シュタンチェルが人称代名詞の入れ替え、時制の転換、伝達動詞の欠如による文の独立性をあげている²⁶。つまり、時制と人称は間接話法に、語調は直接話法に各々準ずるとする。

ポルトガル語文法では、話者と伝達者の言葉や思考が重なることを「描出話法」と呼ぶ。池上岑夫によると、ポルトガル語では「描出話法」はかなり頻繁に用いられ、とくに文学作品に頻出するが、この話法の理解が十分でなければ、作品理解は不正確になると述べている²⁷。

本物語では、自由間接話法による叙述は、語り手の視覚的報告から登場人物の内面世界への滑らかな移動と、語り手が登場人物の内面世界に解釈を加える役割を果たしている。

4.1 語り手の視点から登場人物の視点への滑らかな移行

第3章も冒頭はロレーナの内的独白で始まる。第3章における内的独白の主な内容は、彼女の母親の車を使った銀行強盗、兄弟による死亡事故、母親との考え方の相違、リアから街中を歩くには覚悟が必要であると言われたこと、アナ・クララが薬物中毒であること等である。次の引用では、ロレーナが本棚の前に立ち、リアが返却してきた1冊の本をぼんやりと眺めている。リアは他人の本であろうが、重要と思った箇所に下線を引く癖があることを思い出す。

[引用 17] (3章 p.58)

Obedecer a Pátria como se obedece a Deus? estranhou Lorena. Por que Lia grifara isso? Não acreditava em Deus, acreditava? E a Pátria para ela não era o povo? Abriu as torneiras da banheira e sentou-se na borda, a mão brincando com a água. Riu baixinho. Lembrava-se de Lia chegando com as duas malonas estourando de coisas. E *O Capital* debaixo do braço, metido

²⁵ シュタンチェル(1989)、p.41

²⁶ 同上書、p.193

²⁷ 池上(1984)、p.p.96-110

num papel de pão que mais mostrava do que escondia. “A mãe é morena da Bahia casada com holandês”, pensou assim que a viu. Era baiana com alemão, Herr Paul, ex-nazista que virou Seu Pô, um tranquilo comerciante apaixonado por música e por Dona Dionísia, para os íntimos, Diú com aquele u comprido que não acabava mais, Diúuuuuuu... Deu Lião. Loucura, imagine, um nazista de águia no peito, entende, vir parar em Salvador e lá então, não sei explicar mas se apaixona pela moça Diú e a soma é Lia de Melo Schultz que faz seu *necessaire* e vem terminar o curso no Pensionato Nossa Senhora de Fátima.

祖国に従うとは神に従うことと同じかしら？とロレーナは考えた。リアはなぜそこに線をひいたのかしら？神を信じていないのかしら、それとも信じているのかしら？彼女にとり祖国とは国民のことではないのかしら？バスタブの蛇口を開け、バスタブの縁に座りながら手を水に濡らした。小さい声で笑った。リアがいろいろな物がはみでている大きなスーツケースを二つ抱えて到着した時のことを思い出す。パンの袋に突っ込まれて、腕の下に挟まれた『資本論』は隠しているというより、見せているようだった。“母親はオランダ人と結婚したバイアア出身の褐色の女性だ”と彼女を見て思った。ヘル・ポールという名の元ナチスのドイツ人と結婚したバイアアの女性だった。ポー氏は物静かな商売人となり、音楽とジオンズィア夫人に恋をして、内輪ではジウと呼ばれていた、終わることのないあの長い“ウ”の音でジウウウウウウウ……そしてリオンが生まれた。狂気の沙汰よ、考えてみて、胸に鷲のマークをつけた元ナチスが、わかるでしょう、サルバドールに来て、そこで、なんて言ったら良いのかわからないけれど、ジウという若い女性に恋をして、必要な物をまとめ、大学を修了するためにファチマの寄宿舎に来ているリア・デ・メロ・シュルツが生まれた。

線が引かれていないところは語り手によるロレーナに描写である。下線が自由間接話法であり、語り手と登場人物の視線が二重化した叙述である。ここでは、自由間接話法が三箇所ある。一つ目の自由間接話法では直接話法のように疑問符が付されている。二つ目ではリアが初めて修道院に到着したときの様子をロレーナが思い出している。三つ目はリアの両親について、ふざけた口調で述べている。その後、ロレーナの内的独白へ移行する。波線部分がロレーナの内的独白であるが、自由間接話法よりも口語的であることが確認される。この引用箇所でも、語り手の視覚的報告は少なく、圧倒的に登場人物の思考が、語り手の視点のみの叙述より量的に多い。もちろん、自由間接話法は語り手の叙述でもある。内的独白が作中人物の思考のままに描出されるのとは異なり、語り手が登場人物の言葉を分析し、必要な言葉を叙述する。このため、自由間接話法における叙述は物語の〈語り〉を解釈する上で、重要な情報を与えていると言える。

シュタンチェルは、自由間接話法は「物語様式の変化のダイナミズムを和らげるよ

うな趣をもつ」²⁸手法であると述べている。引用でも、語り手の外的視点からロレーナの内的視点が急に入れ替わるのではなく、徐々に移行するよう仲介する部分であると言える。語り手と3人の主要な人物との自由間接語法は、その大半が語り手の視覚的報告から内的独白へ移行する場面で現れている²⁹。

4.2 〈語り〉の制御

第4章でも第2章に引き続き、アナ・クララが恋人マックスの部屋で裸のままベッドに横たわっており、薬物と飲酒で意識が朦朧としている。この章の冒頭では語り手の注釈は無く、アナ・クララの内的独白で始まる。第2章よりもさらに内的独白の全体に占める割合が増えるが、自由間接語法による叙述が章の後半部分で頻出する。構成はアナ・クララの内的独白65%、語り手による外面描写8%、マックスとアナ・クララの対話22%、自由間接語法5%である。後半部分を見てみよう。

[引用18] (4章 p.p95-96)

Mas precisava. Quase endoidava às vezes de vontade de ficar falando das aporrinhações. Dos sonhos. E pagar com um cheque pela falação. Puro masoquismo. “Porque fico falando tudo o que mais me feriu me ralando de novo com o que fiz e não fiz. E pagando ouro em pó pela autoflagelação”

Os sonhos. Alguns voltavam como aquele das flores. Flores enormes se abrindo e se fechando de todas as cores, as pétalas-portas, entre! entre! Mergulhara até o fundo do caule se apertando como um túnel, lá onde corria um rio licoroso. Bebeu o rio até chegar à cerejinha espetada num palito. Mordeu-a e ela se contraiu dolorida, sangrando licor vermelho. Tirou o fio de arame, era num fio de arame que o coração estava espetado. “Comi meu coração”, descobriu deslumbrada, pronto, não ia doer nunca mais. Mas veio um copo transbordante de cerejinhas vermelhas, milhares delas se multiplicando, espetadas nas farpas. “Meu Sagrado Coração de Jesus. Meu Coração de Jesus”, não era a mãe rezando? Rezava e pedia a morte.

でも必要なの。ときどき心配事を話していたいという気持ちになって発狂しそうになる。夢のことも。演説するために小切手で支払うわ。純粹なマゾヒズム。“私がやったことや、やっていないことで、再び私を苦しめ、私を傷つけるすべてのことを、口にし続けてしまうからだ。自虐のために金粉で償っている”

夢。そのうちのいくつかはあの花のように再び現れる。あらゆる色をした巨大な花が開いたり、閉じたりしている。花卉の入り口、入りなさい！入りなさい！トンネルのように体を締め付けながら茎の底まで入り込む、そこには、リキュールのような川が流れていた。一本の細い棒で突き通されたサクラランボの花にたど

²⁸ シュタンチェル(1989)、p.53

²⁹ 語り手とロレーナの視点の重なる自由間接語法が見られる箇所(第3章、第5章、第7章)

り着くまでその川を飲んだ。その花を嘔むと痛みで引きつり、赤いリキュールを流した。針金を引き抜いた、心臓を突き刺していたのはその針金だった。“自分の心臓を食べてしまったんだわ”と気づき驚いた、もう大丈夫、これ以上痛むことはないから、でも赤いサクランボで溢れているグラスが現れ、何千ものサクランボはどんどん増加して、針に突き刺さっていく。“私の聖なる親愛なるイエス様。私の親愛なるイエス様”と祈っているのはお母さんではないかしら？祈り、死を願っている。

自由間接話法が下線部分で、下線が無い部分は語り手が伝達動詞を省略して、アナ・クララの言葉をそのまま伝えている。第4章は22ページあるが、最初の3ページ程は語り手による視覚的報告がときどき現れるが、それ以降16ページまで現れない。引用箇所の前半から中盤にかけてはアナ・クララの内的独白による内面世界が描出されるが、後半部になると、語り手の視点が前景化し、語り手の視点と重なる自由間接話法により叙述されることが多くなる。これは、彼女の視点が完全に前景化すると留まることのない〈意識の流れ〉が継続してしまうからである。つまり、語り手は登場人物の思考をそのまま再生するのではなく、必要であると解釈した部分を、映し手の視点に重なり、自由間接話法を使用して〈語り〉を制御している。

5. おわりに

『女の子たち』の主要な3人の登場人物は、ブラジルの階層社会を象徴する存在であり、おそらく、現実の社会では友情関係を築くことはないであろう。このステレオタイプ化された女の子たちが修道院や大学で出会う。修道院は女性を保護すると同時に、女性に伝統的な役割を課してきた場所である。大学は若者が将来を実現するための経験や知を積む場である。物語は軍事政権期が背景にあり、大学はストで閉鎖され、修道院は社会的弱者を十分に保護できていない。このような状況下で、3人はそれぞれ現在の状況に迷い、未来の自分を模索している。

物語の〈語り〉の構造は、焦点化される人物が頻繁に交替し、一読するだけでは判別しにくい複雑な〈視点の移動〉で構成されている。3人の主要な登場人物の視点が前景化し、それぞれの価値観や考え方が、物語の半分を占める内的独白により、浮き彫りにされる。内的独白は発話として口に出される前の心の深部にある感情、記憶、思念である。

物語と読者を媒介する〈語り手〉は、この小説において、その存在感は希薄であるが、3人の行動を描写し、3人の思考を関連付け、登場人物間の会話を選び取り、つなぎ合わせて、一つの秩序ある物語に作り上げている。また、読者に直接向けられる内的独白の〈私〉が誰の思考であるのかを〈語り手〉が明示しないのは、読者に3人の〈私〉を比較させ、女性間の差異について考えさせる能動的な読みを要求しているからであろう。

リジア・ファグンジス・テーリスはこの小説は検閲を受けたが、検閲官が72ペー

ジ目まで読んで、問題なしと判断したことを、夫であった映画監督のパウロ・エミリオ・サーリス・ゴメス (Paulo Emílio Salles Gomes) から聞いたと回顧している³⁰。おそらく検閲官は、若い女子学生の戯言が綴られているだけの小説だと考えたのであろう。しかし、まさに、物語が思考、つまり〈声〉になる前の言葉で物語られている〈語り〉の構造が、当時の言論統制の敷かれていたブラジル社会への批判だったのである。若者や女性たちは抑圧的な政治状況を憂い、女性の置かれている状況が変化している中で、複雑な考えを持っていたが、それを外の世界、公の場で〈声〉として表明できずにいたことを、作家は〈語りの構造〉という形式で巧妙に提示したのである。

— 参考文献 —

- Cadernos de Literatura Brasileira*, No.5 (Lygia Fagundes Telles), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998
- Silverman, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000
- Telles, Lygia Fagundes. *As meninas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998
- “ ” . *Conspiração de nuvens*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007
- 池上岑夫『ポルトガル語文法の諸相』(大学書林、1984年)
- シュタンチェル、フランツ・K『物語の構造』前田彰一(岩波書店、1989)
- ジュネット、ジェラルド『物語のディスクール』花輪光一、和泉涼一(水声社、1985年)
- バフチン、ミハイル『ことば対話 テキスト』新谷敬三郎、伊東一郎、佐々木寛(新時代社、1988)
- ハンフリー、ロバート『現代の小説と意識の流れ』石田幸太郎(英宝社、1979年)

³⁰ Telles(2007), p.65

