

## 小説文末辞 /-ta// -ru/ の意味

認知的観点から

山本雅子

### 要旨

現代日本語の、いわゆるテンス・アスペクト辞といわれる文法形式（「ル」「タ」「テイル／テイタ」）には際立った二つの現象がみられる。一つは、テンスを表すとしながらテンス以外の意味機能をも示す。もう一つは、コンテキストによっては同一状況がどの形式でも表現され得るというものである。これらは、言語主体の認知能力や言語運用に関わる要因を考慮しないかぎり実質的な意味での説明は不可能であり、形式の側面にかかわる要因の分析では説明できない現象である。認知言語学のアプローチでは、いわゆる言語能力は、知覚、運動感覚、イメージ形成、視点の投影、カテゴリー化等にかかわる人間一般の認知能力と不可分の関係にあり、この一般的な認知能力に関わる要因を無視して言語能力を規定することは不可能であるという立場に立っている。このような認知的観点からみれば、テンス・アスペクト概念は、事態認知の背後に存在する言語主体の認知作用を言語化したものであり、言語主体が内部・外部世界と相互作用する際のダイナミックな認知プロセスの現れとして捉えられる。

本論文では、現代日本語のテンス・アスペクト辞の認知的意味を解明する研究の一環として日本語小説文末辞「タ」「ル」を、事態が言語化される際に作用する言語主体の認知能力の反映として捉え直し、その意味機能が話者の近接、遠隔概念の言語化であることを説明する。

キーワード： グラウンド、参照点、プロファイル、認知スコープ、オン／オフステージ

## 1. はじめに

日本語の文末辞 /-ta//ru/<sup>\*1</sup> は一般にテンス機能を担っているとされている。しかし、/-ta//ru/にテンス機能しか認めないとすると、小説文末辞の/-ta//ru/の振る舞いは説明が困難である。小説文の文末は/-ta/で記されることが多い。そのため、テンスの観点から説明しようとする立場では、小説には「過去」のことが書かれることから、過去形である/-ta/が用いられ、/-ta/と/-ta/のあいだの/-ru/は、歴史的現在という臨場感を醸し出すために用いられる現在形だとする説が多い。確かに、過去に場面設定される小説も多く、その場合は過去時制というテンスの観点からの説明が成り立つように見える<sup>\*2</sup>。しかし、過去のことを描くのと過去形が用いられるというのなら、未来小説は未来形が用いられなければならないが、/-ta/が多く用いられているのが実際である。また、過去のことを描くのと過去形が用いられるというのなら、架空、想像の世界を描くには何形が用いられればよいというのだろう。

そもそもわれわれは何故小説を読むのだろうか。過去に起きた出来事を学び取り、それを今後起きるであろう出来事に対処するための知識として温存しておこうというのだろうか。それは小説を読む目的ではない。われわれが小説に求めるのは、一つの生しか生きられない宿命にある読み手に代わって様々な生を生きる人間の姿を見ることである。小説には、読み手の現実から離れた一つの世界が描出されているのである。その世界は読み手には想像もつかないような遠く離れた世界かもしれない。逆に、読み手の現実をそのまま映し出したような世界であるかもしれない。しかし、どんな世界にしろ、それは、読み手の「今」を基点とした時の流れとは異質な時空間に成立する世界である。

テンスとは言語主体の今を基点とした時間の前後関係を示すものである<sup>\*3</sup>。小説世界が言語主体の立脚する時空間とは異質な時空間の描出であり、/-ta//ru/がその異質さを構成する要素の一つとして機能しているということからまた、小説文末辞/-ta//ru/が備える機能がいわゆるテンス機能ではないといえることになる。

小説文末辞/-ta//ru/の振る舞いで最も特徴的なのは転換可能現象である。/-ta/を/-ru/に、または、/-ru/を/-ta/に転換してもストーリーはなんとか成立する。極端なことをいえば、小説を構成する文のすべてが/-ta/だけで書かれたとしても、または/-ru/だけで書かれたとしてもその小説は意味を成さないわけではない<sup>\*4</sup>。にもかかわらず語り手は/-ta//ru/のどちらかを選択する。意識的であるかないかは別として、語り手は実に巧みに/-ta//ru/を使い分けて小説世界を構成する。これは、作品が最大の効果をもって読み手に伝わるよう種々の言語装置を駆使するのが語り手の意図であり、/-ta//ru/もそんな言語装置の一つであることに依るものである。つまり、/-ta//ru/は語り手のなんらかの心的態度の表れとして表出してい

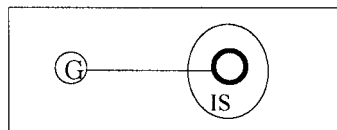
るのである。では、語り手が /-ta// -ru/ に託す心的態度とは何だろうか。

本稿では、/-ta// -ru/ の意味機能を、従来からいわれているテンス機能とは異なり、語り手および作中人物の立脚地点と事象との位置関係を示すマーカーであることを説明する。手続きとしては、まず2節で、テンスを概念化の反映として捉え、/-ta/ が話者の遠隔概念、/-ru/ が近接概念の言語化であることを説明する。続いて3節ではその遠隔概念の言語化である /-ta/ が小説世界ではたす役割について考え、4節では近接概念の言語化である /-ru/ が小説世界に果たす役割について考える。最後に小説文末辞 /-ta// -ru/ の意味を説明する。

## 2. 語り手の位置

「認知言語学のパラダイムは、抽象的な記号の体系として存在するかにみえる日常言語の記号系は、主体から独立して存在するのではなく、人間の認知能力を反映するアナログ的でダイナミックな経験のパターンから発現してくるという立場にたっている。」(山梨 2001:18) この立場にたてば、「現在」対「過去」の対立は認識領域に於ける「近接」対「遠隔」の対立とみなすことができる。つまり、事象が言語主体にとって直接指示されるものか、ある種の非直接性をともなって指示されるかの違いである。また、現在時制形態素 /-ru/ と過去時制形態素 /-ta/ との形式上の対立を概念の対立の徴れとみなせば、/-ru/ が無標、/-ta/ が有標の関係にある。この無標、有標の識別は言語主体とグラウンドとの関係によって決定される。グラウンドとはある表現を発する話者やその聞き手、さらにその表現が発せられる時間や場所も含む、発話という事象に関わる要素を統合的に指す概念である。有標マーカーである /-ta/ とグラウンド表現との関係は(図1)となる。グラウンドは、焦点化された概念としてオンステージ<sup>\*5</sup>に置かれるのではなく、オフステージにあって、プロフィールされた存在<sup>\*6</sup>(/-ta/によって指示された事象)を見る視座としての機能を果たす。

グラウンド表現

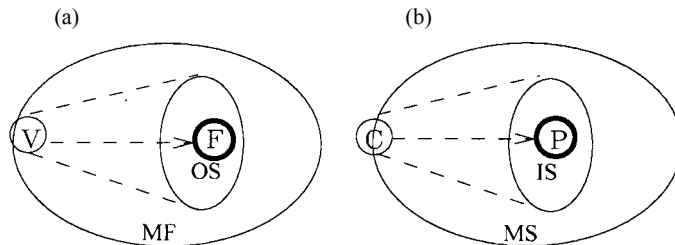


(図1)

Langacker (2000: 203–204) では、このようなプロフィールされた存在とプロフィールされた存在を見る視座としての主体との関係が、たんに「見る」という行為を超え、主体が対象を概念化する行為へと連動するものであることを以下のように説明している。

An observer's experience is enabled, shaped, and ineluctably constrained by its biological endowment and developmental history (the products—phylogenetic and ontogenetic—of interaction with a structured environment). It is likewise determined by the observer's position with respect to the entity observed. However distinct or distant they may be, the very fact of observation establishes a link between them that inherently alters the global circumstances of the observed and brings the observer into the scope of observation.

We have a basic mental capacity for dealing with 'extensionality', of which spatial extensionality is primary manifestation. Moreover, vision constitutes a central (though not exclusive) means of apprehending space and spatial configuration. Other assumptions pertain to the relation between conception and perception. (図2)



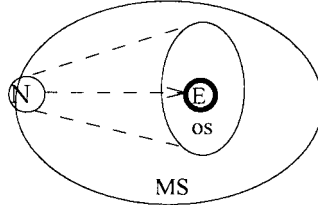
(図2)

図2 (a) では、サークルで囲まれたVは見る人 (viewer)、太線のサークルはプロファイルされた視覚の対象であるF (フォーカス (focus)) を意味する。OSはフォーカスが位置づけられる認知のスコープ (OS=On Stage), MFは最大視野 (Maximal Field) を示す。(b) では、サークルで囲まれたCは概念主体 (Conceptualizer)、太線のサークルはプロファイルされたもの (Profile)、ISはプロファイルされたものが位置づけられる直接スコープ (Immediate Scope), MSは認知の最大スコープ (Maximal Scope) である。(a) (b) の図の読み方は、グラウンド表現の解釈の仕方と同じで、主体のVおよびCは、言語表現それ自体には明示されていないが、主体としてのVおよびCを参照点として認知のスコープのなかに位置づけないかぎり、その指示対象を同定することは不可能である。ただし、この場合には、VおよびCは言語化されない。したがって、VおよびCはオンステージ領域としての認知の直接スコープ (ON/IS) の中にはなく、最大スコープ (MF/MS) のなかに位置づけられる。

このようなプロファイルされた存在を見る視座としてのグラウンドとプロファイルされた存在との関係は、語り手と語られる世界の事象との関係として読み替えることが可能である。つまり、(a) (b) と同じ関係が、語り手と /-ta/ で語られる出来事のあいだにも成立するのである。/-ta/での言語化は、語り手がオフステージにあるグラウンドに位置し、自己

を参照点としてオンステージの事象を同定したことを意味する。これを「語り手と /-ta/ で語られる事象との位置関係」として図式化すると（図3）となる。

「語り手と /-ta/ で語られる事象との位置関係」



（図3）

サークルで囲まれたNは語り手（narrator）、太線のサークルはプロファイルされた語られる事象（E）を意味し、/-ta/で表される。OSは事象が位置づけられる認知のスコープ（OS＝On Stage）、MSは認知の最大領域（Maximal Scope）を示す。語り手は、言語表現それ自体には明示されていないが、語り手のNを参照点として認知のスコープのなかに位置づけなにかぎり、語られる世界の事象を同定することは不可能である。したがって、語り手はオンステージ領域としての認知の直接スコープ（ON）ではなく、最大スコープ（MS）のなかに位置する。

本稿では、語り手と /-ta/ で語られる事象の位置関係を図3と規定する。なお、/-ta/が有標であるのに対して /-ru/は無標であることから、/-ru/で指示される事象は語り手がプロファイルされない事象としてその存在を同定するものとみなす。プロファイルとは際立ちである。3、4節では /-ta// -ru/ が何についてのプロファイルの有無を言語化したものであるかを考える。

### 3. 遠隔マーカ－ /-ta/ の役割

2節「語り手の位置」では、認知的観点から、/-ta/が語られる世界の事象を語り手が遠隔事象として表示するマーカ－であることを述べた。ここでは、その遠隔マーカ－とは、語られる世界の事象を「主観的事実」として認識する、語り手の意識の表示マーカ－であることを説明する。

#### 3.1 時の流れ

##### ① 時の流れを押し進める

【例1】(1) 下人は、大きなくさめをして、それから、大儀そうに立ち上がった。(2) 夕冷え

のする京都は、もう火桶が欲しいほどの寒さである。(3) 風は門の柱と柱との間を、夕闇とともに遠慮なく、吹き抜ける。(4) 丹塗りの柱にとまっていたきりぎりすも、もうどこかへ行ってしまった。(5) 下人は、首を縮めながら、山吹の汗衫に重ねた、紺の襖の肩を高くして、門の周りを見回した。(6) 雨風の憂えのない、人目にかかる恐れのない、一晩楽に寝られそうな所があれば、そこでともかくも、夜を明かそうと思ったからである。(7) すると、幸い上の門の楼へ上る、幅の広い、これも丹を塗ったはしごが目に付いた。(8) 上なら、人がいたにしても、どうせ死人ばかりである。(9) 下人はそこで、腰にさげた聖柄の太刀が鞘走らないように気を付けながら、わら草履をはいた足を、そのはしごのいちばん下の段へ踏みかけた。

(1) から (9) を時の流れとして見ると、(1)「立ち上がった」→(5)「見回した」→(7)「目に付いた」→(9)「踏みかけた」というように、下人の行為が時間軸に添って、単純に前へ前へと進んでいる。つまり、/ta/の連続が時の流れを形成しているのである。これは、その間に挟まれた/ru/を入れて「立ち上がった」→「寒さである」と並べた場合や、/ru/ばかりを取り出して、「寒さである」→「吹き抜ける」と並べた場合には見られない現象である。

## ② 同一時に二つの事象の提示

【例2】(1) 老婆は、だいたいこんな意味のことを言った。(2) 下人は、太刀を鞘に収めて、その太刀の柄を左の手で押さえながら、冷然として、この話を聞いていた。

ここでの/ta/のはたらきは、「言った」＝「聞いていた」という同時の表示である。【例1】と【例2】の違いは、一方は/ø-ta/の連続、他方は/ø-ta/と/i-ta/の連続の違いからきているものである。

## ③ 時の表現との共起

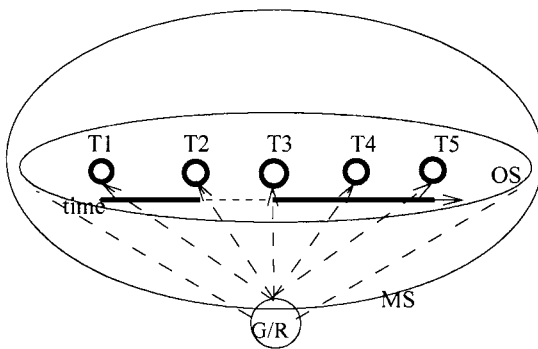
【例3】(1) 下人は七段ある石段のいちばん上の段に、洗いざらした紺の襖のしりを据えて、右のおほにできた、大きなきびを気にしながら、ぼんやり、雨の降るのを眺めていた。(2) 作者はさっき、「下人が雨やみを待っていた。」と書いた。(3) しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしようという当てはない。(4) 普段なら、もちろん、主人の家へ帰るべきはずである。(5) ところがその主人からは、四、五日前に暇を出された。

線条に配置された文の前後関係が時間的な前と後ろを示すとすれば、(1)と(2)、(1)と(5)の順序はそれぞれ、(1)→(2)、(1)→と(5)となるはずである。しかし、(2)には「さっき」、(5)には「四、五日前に」という時の表現があるため、時間的順序は(1)←(2)、(1)←(5)となる。【例1】で見た/ta/の連続は、時間軸に添って行為を前へ前へと進めていたが、ここでは時の表現が付加されることにより、時間はその時が示す時間に従って移動し、時間的順序が逆になっているのである。

以上の観察からは/ta/が小説世界の時の流れを形成することが分かる。/ø-ta/が時の流れを押し進め、/i-ta/がその前に置かれた/ø-ta/と同じ位置を表すというものである。T1, T2,

T4, T5 を */-o-ta/*, T3 を */-i-ta/* とすると全体の時の流れは (図4) となる。

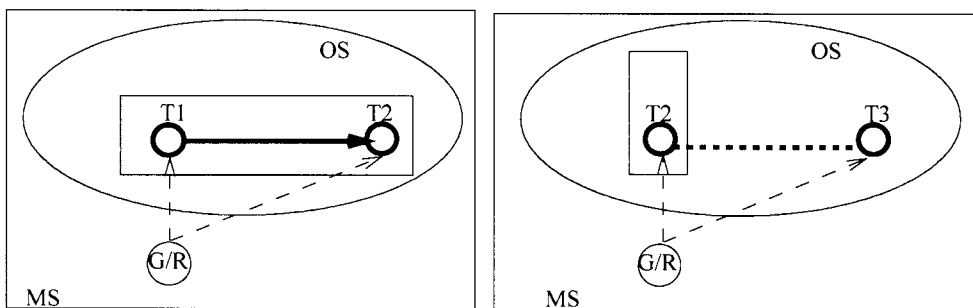
① 時間連鎖 (*/-o-ta/*)



(図4)

(a) 時の流れを押し進める  
(*/-o-ta/*・*/-o-ta/*)

(b) 同一時点で複数事象の提示  
(*/-o-ta/*・*/-i-ta/*)

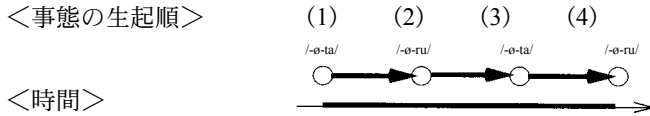


(図5)

(図5) (a) (b) は */-o-ta/* と */-i-ta/* の時の流れの異なり具合を図示したものである。(a) の T1 から T2 への太線は時間が流れることを意味し、(b) の T2 から T3 への破線は時間が同時であることを意味する。(図5) ではグラウンドがオンステージから離れ、最大認知スコープの中に位置し、自己を参照点として事象を一個一個オンステージに据え置いている。(a) では事象と事象の間の時間が T1 → T2 へと流れるが、(b) での T2 と T3 の間には時間は流れない。どちらも */-ta/* であるのに、何故 T2 と T3 の間には T1 と T2 のように時間が進展しないのだろうか。(a) (b) からはその違いが */-o-/* と */-i-/* の違いによるものであることが分かる。となると、先の観察のところでは */-ta/* が時間を進めるとみなしたが、実際に時間を進めるのは */-o-/* であって */-ta/* のはたらきではないことになる。これは次の例からも明らかである。

【例4】「おのれ、どこへ行く」(1) 下人は、老婆が屍骸につまずきながら、慌てふためいて逃げようとする行手を塞いで、こう罵った。(2) 老婆は、それでも下人をつきのけて行こうとする。(3) 下人は又、それを行かすまいとして、押しもどす。(4) 二人は屍骸の中で、暫、無言のまま、つかみ合った。

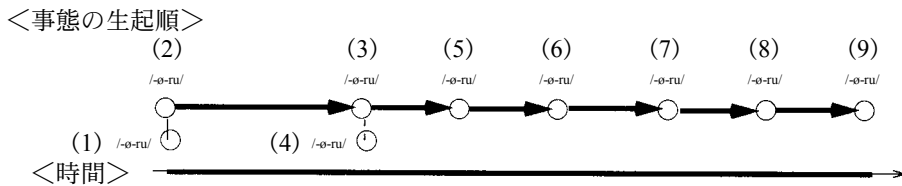
【例4】では、/o-ru/である(2)(3)が時間を(1)から(4)へとすすめている。



【例5】(1) 山道に揺られながら娘は直ぐ前の運転手の正しい肩に目の光を折り取られている。(2) 黄色い服が目の中で世界のように拡がっていく。(3) 山々の姿がその肩の両方へ分かれて行く。(4) 自動車は高い峠を二つ越えなければならない。(5) 乗合馬車に追い附く。(6) 馬車が道端へ寄る。「ありがとう。」(7) 運転手は澄んだ声ではっきりと言いながら、啄木鳥のように頭を下げていきぎよく敬礼する。(8) 材木の馬力に行き違う。(9) 馬力が道端へ寄る。

(川端康成『有難う』)

【例5】でも/o-ru/の連続が時間を進めている。



つまり、【例4】【例5】からは、時間をすすめるのが/o-/であって、/ta/でないことが分かる。これを【例1】とも関連づけて考えると、時間を進める機能に関わるのは/-ta//ru/ではなく、/o-/であることになる。しかし、とはいえ、実際に時間を進めているのは/o-ru/よりも/o-ta/の方が頻度が圧倒的に高いという実際がある。これらの事実をどう考えればいいのか。

### 3.2 他動性

ここでもう一つの/-ta/の特殊な振る舞いを見してみる。

【例6】(1) そうして体をできるだけ、平らにしながら、首をできるだけ、前へ出して、恐る恐る、楼の内をのぞいてみた。(2) 見ると、楼の内には、うわさに聞いたとおり、いくつかの



## 小説文末辞 /-ta//-/ru/ の意味

死骸が、無造作に捨ててあるが、火の光の及ぶ範囲が、思ったより狭いので、数はいくつともわからない。(3)ただ、おぼろげながら、知れるのは、その中に裸の死骸と、着物を着た死骸とがあるということである。(4)もちろん、中には女も男も混じっているらしい。(5)そうして、その死骸はみな、それが、かつて、生きていた人間だという事実さえ疑われるほど、土をこねて造った人形のように、口を開いたり手を伸ばしたりして、ごろごろ床の上に転がっていた。(6)しかも、肩とか胸とかの高くなっている部分に、ぼんやりした火の光を受けて、低くなっている部分の影をいっそう暗くしながら、永久におしのごとく黙っていた。(7)下人は、それらの死骸の腐乱した臭気に思わず、鼻をおおった。(8)しかし、その手は、次の瞬間には、もう鼻をおおうことを忘れていた。(9)ある強い感情が、ほとんどことごとくこの男の嗅覚を奪ってしまったからである。

後で説明するように、小説では見た情景をそのまま書き写した場合には文末が /-i-ru/ で記述されるのが普通である。本来であれば、(5) (6) も「転がっている」「黙っている」というように /-ru/ で記述されるはずである。にもかかわらず、ここでは /-ta/ の記述となっている。これは何故か。ここに「他動性」という概念が関与することになる。

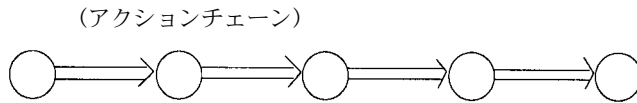
(5) (6) の文が意味することは、たんに死骸がそこに在ることではなく、生きていることと、死んでしまったことのコントラストである。(5) であれば「それが、かつて生きていた人間だという事実さえ疑われるほど」、(6) であれば「永久におしのごとく」という部分こそが語り手の主張である。そのため、(5) (6) が惹き起こしたのは、(8) の理由として書かれている (9) の「ある強い感情が、ほとんどことごとくこの男の嗅覚を奪ってしまった」という心的出来事であり、その中でもとりわけ「ある強い感情」の惹起であったと考えられる。「ある強い感情」についてはテキストの中では後にも先にも全く触れられていない。しかし、これは、(5) (6) の状況に映し出された死の意味を知覚した結果、下人の心のうちに“死んでしまっただけは何の意味もない。なんとしてでも生きなければならない。”という感情が惹き起こされたと見るべきだろう。そんな下人が次に見たものが (67) 「その死骸の中にうずくまっている人間」である老婆であった。エゴイズムの象徴としての老婆の言動に対し、最初、下人は若さ故の正義感から拒絶反応を示す。しかし、死骸を知覚することによって惹き起こされた生への執着心は、自身の内にある「何を恐れ、何を敢えてなすべきか」を知る知識（「勇気」前出）の転換を強いることにより、「生きるためには何をしてもよい」と説くエゴイズムを受容する方向へと徐々に下人の心を誘導する。「羅生門」のテーマである「エゴイズムの獲得」の「エゴイズム」を受容する心的土壌が、まさにこの (5) (6) の /-ta/ から引き起こされていると読むことができる。

このような解釈は (5) (6) の /-ta/ に、次に事象を引き起こすエネルギーを持たせる、つまり「他動性」の機能を担わせなければ導かれることのない「読み」であり、この他動性

が「小説の主題が、死体の髪を抜く老婆や、その老婆の着衣をはぎとる下人の最後に発見したモラル、つまりいきるためには何をしてもよいという、あまりにも直截なエゴイズムのテキケツにあったことはあきらかである。」という多くの評論家たちの「羅生門」のテーマに関する言及を言語表現から裏付けることになる。

「他動性」については多くの言語学者が言及、説明している。山本（1996）ではHopper & Thompson（1980）の説を紹介し、その観点から小説文における他動性について言及したが、ここでは、Langacker（1990）のビリヤード・モデルを援用して考える。Langackerでは、外界の事態を認知的に理想化して捉える一つのモデルとしてビリヤード・モデルを提唱している。このモデルでは、外界の存在物すべてがボールのような物理的物体とみなされる。ビリヤードでのボールの動きのように1個のボールが外から力を加えられて移動し、別のボールに衝突することで力を伝達し、さらに力を伝達されたボールが移動を始め・・・といった具合に、力（エネルギー）のやり取りによってボールの運動が連鎖的に引き起こされる。このようにエネルギー伝達から成立する相互関係は、事態概念の中で経験的に最も基本的なものと考えられる。

本来、エネルギー伝達の在り方はネットワーク状である。しかし、その中で特に注目されるのは、エネルギーが一方向的に伝えられる非対照的な連鎖関係であり、Langackerはこれをアクションチェーンと名付けている（図6）。

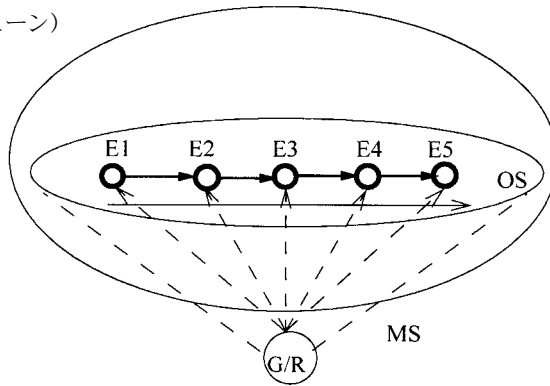


（図6）

（Langacker1991:283）

このようなエネルギーの伝達が（5）（6）の /-ta/ と /-ta/ の関係に生じている。Langackerでの action chain は文を単位としたもので、主語と目的語の関係等を説明するが、ここでは、それを広く解釈し、文と文の間のエネルギー伝達と考える。このようなエネルギー伝達の観点から見れば、（5）（6）のみならず「羅生門」全体の /-ta/ のはたらきが説明される。例えば、先に時間の進展関係として捉えた【例1】をこの観点から捉え直せば、二つの行為の関係は、「立ち上がった」という動作に影響されて「見回」すという動作が惹き起こされ、「見回した」という動作に影響されて「目に付」くという動作が惹き起こされ、「目に付いた」という動作によって「踏みかけ」るという動作が惹き起こされた、と考えることができる。つまり、前の動作が大きな影響を与えて、後ろの動作を生じさせているのである（図7）。

(アクションチェーン)



(図 7)

さらに、【例 1】でも、エネルギーの伝達が明らかな Action Chain が見られる。(4) の主体は「きりぎりす」である。主体を下人・老婆とするプロトタイプではないにもかかわらず文末が /-ta/ で記されている。先にも述べたように、時間の流れとして捉えれば、(1) から (5) へと流れ、「もう」という副詞が文中にあることから、(4) だけが流れが逆行し、不整な印象を与える。しかし、(4) が /-ta/ で記述されている理由はそこにはない。この先生きていくあてのない下人は、小説冒頭からじっと羅生門の下で雨宿りをしていたのだが、ようやく (1) で「立ち上がる」。そしてともかくどこかで夜を過ごそうとするのであるが、そのともかくの行動を起こす気にさせたのが「(4) 丹塗りの柱にとまっていたきりぎりすも、もうどこかへ行ってしまった。」という事象である。このきりぎりすはいまでいう蟋蟀である。羅生門の丸柱という大きな柱と蟋蟀の対比が物語るのは下人の心中である。この時の下人の、生きていく術も見つからず、この上なく心細さが普通なら気にもとめないそんな小さな生物にさえ共感を覚えさせていた。しかし、その小さな生物にさえ見捨てられた下人は、もうそこに留まっていることはできない。下人を次の行動に駆り立てる動機付けとして (4) がはたらいっているのである。明らかにアクションチェーンのボールの一つとなっている。

つまり、/-ta/ は、事象と事象の関係を時間関係ではなく、出来事が出来事を引き起こす因果等の必然的帰結関係として示しているのである。確かに、小説における時間連鎖の役割は大きい。「物語には、常に、時間的な連鎖に伴う（少なくとも、任意の時点  $t_0$  におけるある事態から、別の時点における別の事態への変化に伴う）。これが物語の最大の特徴である。(略) さらに、一連の状態変化の単なる無作為な報告に対立する「真」の物語では、それら諸状況。諸事象は、一つの全体を成す。」(Gerald Prince 1991:119) しかし、エネルギー伝達であるアクションチェーンが小説に果たす役割は時間関与以上に大きな役割を果たすも

のであり、古くはアリストテレスの『詩学』の中で説明されているように、小説（アリストテレスでは悲劇についてのみ言及）の本質的意義と一致するものである。

逆転変や発見的認知は、あくまでも筋の構造そのものから生じて来るものでなければならぬ。すなわち、それらのことが起こるのは、その物語の中で時間的にこれらに先立つ出来事からの、必然的帰結か或いは少なくとも、いかにも納得のゆきそうな蓋然的結果かの、いずれかでなければならない。何故ならば、或る出来事が或る出来事のゆえに生起するというのと、単に或る出来事の後に生起するというのでは、大きな違いがあるからである。（下線筆者）  
（アリストテレス（田中美知太郎訳）『詩学』『アリストテレス全集17』pp.42, 岩波書店 1966.）

時間的順序に並べられた出来事を辿れば、そこにはストーリーが見える。しかし、小説の面白さはたんにストーリーを知ることにあるわけではない。読み手にとって面白いのは、出来事の順序を辿ることと同時に、出来事が出来事を惹き起こす、その妙味を知ることである。では、このようなエネルギー伝達を書き手の観点から捉えるとどうなるのだろうか。

### 3.3 主観的事実

まず、芥川が「羅生門」を書いたときの心境を紹介する。「羅生門」は、舞台を昔の京都としているため、また、『今昔物語』を下敷きにして書かれたことが周知のため（「羅生門」は材料を、『今昔物語（巻29）』『羅城門登上层見死人盗人語第十八』及び『今昔物語（巻31）』『太刀帯陣売魚唄語第三十一』に仰いでいる。）そこには過去の世界が描かれていると思われがちであるが、作者はその心の中を次のように説明している。

おとぎ話を読むと、日本のなら「昔々」とか「今は昔」とか書いてある。西洋のなら「まだ動物が口をきいていた時に」とか「ベルトが糸を紡いでいた時に」とか書いてある。あれは何故だろう。どうして「今」ではいけないのであろう。それは本文に出て来るあらゆる事件に或る可能性を与える為の前置きにちがいない。何故かと云うと、おとぎ話に出てくる事件は、いづれも不思議な事件ばかりである。だからおとぎ話の作者にとっては、どうも舞台を今にするのは具合が悪い。（中略）僕が昔から材料を採るのは大半この「昔々」と同じ必要から起こっている。と云ふ意味は、今僕が或テエマを捉えてしれうい小説に書くとする。さうしてそのテエマを芸術的に最も力強く表現する為には、或異常な事件が必要となるとする。その場合、その異常な事件なるものは、異常なだけそれだけ、今日この日本に起こった事としては書きこなし悪い、もし強いて書けば、多くの場合不自然の感を読者に起こさせて、その結果折角のテエマまでも犬死をさせることになってしまう。所でこの困難を除く手段には「今日この日本に起こった事としては書きこなし悪い」と云ふ語が示してあるやうに、昔か（未来は稀であろう）日本以外の土地か或は昔日本以外の土地から起こったとするより外はない。僕の昔から材料

## 小説文末辞 /-ta/-/ru/ の意味

を採った小説は大抵この必要に迫られて、不自然の障碍を避ける為に舞台を昔に求めたのである。（下線筆者）

（芥川龍之介「澄江堂雑記」『芥川龍之介全集』pp. 149, 筑摩書房 1971.）

次に、小説ではなく、事実を書くことについての考えを見てみる。次の引用はルポライターがルポルタージュを書くときの観点について述べたものである。

ルポルタージュする者の目から、たとえば、戦場のような対象を見るとき、そこには風景として無限の「いわゆる事実」があります。弾丸のとぶ様子、兵隊の戦う様子、その服装の色、顔の表情、草や木や土の色、匂いなどなど…。ある時間的一瞬におけるひとつの空間、目に見える範囲の世界だけでも、もし克明に事実を描けば何千枚でも書けるでしょう。その土だけとりあげても、色や粒子の大きさ、土壌学的な限りない事実、層の様子。もし昆虫でもいたら、その形態や生態。最近もいるから、そのすべての事実…。即ち、私たちはこの中から選択をどうしてもしなければならない。選択すれば、もはや客観性は失われます。（略）この選択が、E=H カーのいう、「歴史的意味という点から見た選択の過程」であって、この場合「歴史」を「報道」またはルポ」と置きかえたものといえましょう。（下線筆者）

（本多勝一『事実とは何か』pp. 20, 朝日文庫 1992.）

報道や現地報告をする場合には、とりわけ日本では、客観性を旨とし、主観を交えず書くべきであるという常識がある。そこでは、書くという行為を、あたかも書くべきために既にそこに在る「事実」を写し取ることだという認識が前提となっている。しかし、書こうとすれば事実は際限なく存在し、それを実際書き表すには「選択」という行為が必要である。「選択」がなされた段階で事実は「主観的事実」となる。さらに、その「主観的事実」は筆者が何を主張したいかによる、すなわち、筆者の世界観に基づくものであることが以下の本多の文章で説明されている。

次にそうした主観的選択は、より大きな主観を出すために、せまい主観を越えてなされるべきであります。（略）戦場で、自分の近くに落ちた砲弾の爆発の仕方や、いかに危険だったかを克明に描写するよりは、そこで嘆き叫ぶ民衆の声を記録する方が意味のある事実の選択だと思うのです。これは主観的事実であります。これによって、読む者に筆者の主張を伝えるのです。（中略）そして主観的事実を選ぶ目を支えるもの、問題意識を支えるものの根底は、やはり記者の広い意味でのイデオロギーであり、世界観ではないでしょうか。全く無色の記者の目には、いわゆる客観的事実（つまり無意味な事実）しかわからぬであろうし、その全風景を記録することが前述のように不可能である以上、もはや意味のある選択はできずに、ルポ自体が無意味になります。（下線筆者）

（本多勝一（ibid.: 21-22））

書くという行為は、実際の出来事や状況を目の前にして書くという場合でさえも、いったん人を介してそれがなされるとなると、事実は主観的事実でしかあり得ない。これが小説世界であれば、そこに描かれる事実は一層の主観性の強いものであるといえるだろう。主観性の強さについては野間宏（1971: 14-15）での以下の言及からも明らかである。

（ある乾物屋を描く場合について）……画家がこの店の前にカンバスをすえて、この店を見ながら、つまりモデルを前において描いていくのではなく、家へ帰って、もう一度頭の中にこの店をありありと浮かべながら、それを言葉であるいは文章でとらえていくということになる。画家はモデルをいつも眼の前にすえて置くことができる。しかし、文章を書く場合には、普通はこのような画家のやり方とはらない。ここに文章の一つの特色があると考えられる。（略）この眼の前に見える乾物屋ではなく、頭の中に浮かべられる乾物屋の姿のことを一応イメージと名付けるとすれば、文章はこのイメージを言葉でもってとらえ、それを紙の上に、あるいはまた演説会の空気の中に現出し、描き出すところに生まれてくるのである。（略）文章を書くという力は、このイメージを深め、あるいはまたひろめ、そのイメージによって色々なものを人間をとらえ、考えていくというものだといえる。

つまり、小説を書くという行為は書き手のイメージの現出を目的とするものである。そして、そのイメージでさえ、いったんそれを小説という一個の世界として表出するためには「選択淘汰」を必要とするのである。夏目漱石は書くという行為の「選択淘汰」について以下のように述べている。

まず我々の心を、幅のある長い河と見立てると、この幅全体が明らかなものではなくって、そのうちのある点のみが、入れ代り立ち代り、長く流を沿うて下って行くわけでありませう。そうしてこの顕著な点を連ねたものが、我々の内部経験の主脳で、この経験の一部分が種々な形で作物にあらわれるのであるから、この焦点の取り具合と続き具合で、創作家の態度もきまるわけになります。一尺幅を一尺幅だけに取らないでそのうちの一点のみに重きをおくとすると勢い取捨という事が出来て参ります。そうしてこの取捨は我々の注意（故意もしくは自然の）に伴って決せられるのでありますから、この注意の向き案排もしくは向け具合がすなわち態度であると申しても差支なからうと思ひます。（中略）だから心の態度は選択淘汰の権を有しております。

（夏目漱石「文学論」『夏目漱石全集』pp.124, 岩波書店 1976.）

では、小説というテキストの中で世界を語ろうとする時、語り手は何を語ればいいのか。まず、現実の世界を考えてみると、現実の世界は、実際、はかりしれないほど大きなものであり、そこでは実に多様なものが多様な属性をもち、他の多様なものとの間で

多様な関係にある。実在世界は巨大である。しかし、だからといって、われわれはすべてのことを認識しながら生きているわけではない。われわれが認識しているものは、巨大な実在世界の有限な対象である。したがって、テキスト上に世界を創り出すためには、語り手は自分が認識したとする有限の事象を描き出せばよい。そこで、語り手は、頭に浮かんだ事象を選択淘汰しながら世界を創造していく。選択淘汰こそが世界の構成要素を決定するのである。これは意識の大きな作業であり、そこから産出された事実はまさに語り手の世界観のもとに、語り手によって選択された語り手の「主観的事実」である。その言語化が /-ta/ である。そして、この主観的事実が出来事の順序の提示とともに、出来事が出来事を引き起こすエネルギーの妙味を示すことによって、小説世界の基幹を構成する。語り手は事象を /-ta/ でマークすることにより、その事象が語られる世界での事実であることをコード化しているのである。

#### 4. 近接マーカ /-ru/ の役割

語られる世界の事実をコード化する /-ta/ に対して、 /-ru/ はその事象が事実であるかどうかについては何ら言及しない。そのため、 /-ru/ は様々な振る舞いを見せる。ここでは、いくつかについて考える。

##### 4.1 解説

小説には、一つの世界が描出されているのであるが、一つの世界であると読み手に感じさせるためには、語り手はたんに出来事の描写にとどまるわけにはいかず、さまざまな手法を採ることとなる。映画や舞台のような視覚に訴える手段を通しての世界設定であれば、目の前の場面が語るところが少なくない。しかし、言語表現だけを媒介手段とする小説ではすべてを言語で表わさなければならない。その最も手近な方法が「解説」であり、それが /de-a-ru/ で記述される。

同じように、小説世界を一つの世界であるように見せるために「状況」を描くという手法がある。われわれが、現実世界において、ある出来事を知らされた時、その出来事がどのような状況のもとで起こったのかを知れば、一層の理解が深まるということは誰もが経験することだろう。そのような人間の習性を活用し、 /-ta/ で記された小説世界の事実の間にいくつかの「状況」が書き込まれる。

このような、小説世界に現実味を与えるための「解説」「状況」の /de-a-ru/ は語り手の今、ココを表したものである。語り手は、それらの事象小説世界の事実ではなく、 /-ta/ で事実化された事象をより一層読み手に理解させようと、その周辺の事柄を解説したり状況を描い

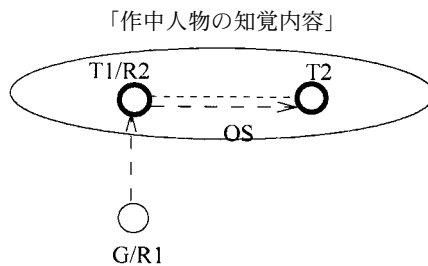
たりしたものであることを、グラウンドである自分の立脚時点の表示マーカーの /-ru/ で明示する。

#### 4.2 判断

小説を読むということは、語り手の体験を追体験することである。そこに書かれてある言語表現を辿る読み手は、語り手が判断すればその判断を、評価すればその評価を、推量すればその推量を、追体験させられる。追体験しながら、読み手はいつの間にか作品世界へと誘導されるのである。テキストでは、この誘導の役割を「判断・評価・推量」という表現が果たしているのであり、それは語り手の今、ココから成されているものであることから /-ru/ となる。

#### 4.3 作中人物の知覚内容

作中人物の「知覚内容」は、その前の /-ta/ で記された文の主体の眼から見たコトであるから、そこに描かれているのが小説世界の事象であることには違いがない。しかし、それはあくまでも作中人物の眼を通しての世界描写である。語り手は、果たしてそれが本当に小説世界の事実であるかどうかという事実性の真偽に対する責任を自身では放棄し、作中人物の視点で事象を描写している。つまり、ここでは語り手はグラウンドを作中人物のの位置にシフトしているのである。その言語化が /i-ru/ で表される。話される言葉が「 」で表されるように、知覚内容は必ず /i-ru/ で表される。このようなグラウンドのシフトは図8で表される。オンステージからは離れたグラウンドが最大認知スコープに位置し、グラウンドを参照点としてオンステージにある事象を同定するという (a) からグラウンドがオンステージに移動し同じ認知スコープにある事象を指示する (b) への移動である。これは、知覚が、主体が同位置の事象を「確定」することである。



(図8)

図8では、まずグラウンド (G) が参照点 (R1) となり、オンステージにある事象をターゲット (T1) として同定する。この場合 T1 は /-ta/ で言語化される。次に T1 が参照点 (R2)



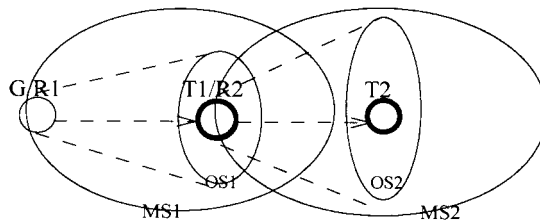
となって同じオンステージ上にあるターゲット (T2) を同定する。T1/R2から T2への細線の破線は同時を示す。

【例6】では、まずグラウンドである語り手がR1となって(1)をT1として同定する。次に(1)の主体である「下人」が参照点(R2)となって(2)(3)をターゲット(ともにT2)として同定する。そして、再び(4)ではグラウンドである語り手が参照点となって(4)を同定する、つまり、語り手の目から見た「羅生門」世界の記述の戻る、というメカニズムである。

【例6】(1) 下人は、老婆を突き放すと、いきなり、太刀の鞘を払って、白い綱の色を、その目の前へ突きつけた。(2) けれども、老婆は黙っている。(3) 両手をわなわな震わせて、肩で息を切りながら、目を、眼球がまぶたの外へ出そうになるほど、見開いて、おしのように執拗く黙っている。(4) これを見ると、下人は初めて明白に、この老婆の生死が、全然、自分の意志に支配されているということ意識した。

#### 4.4 作中人物の思考内容

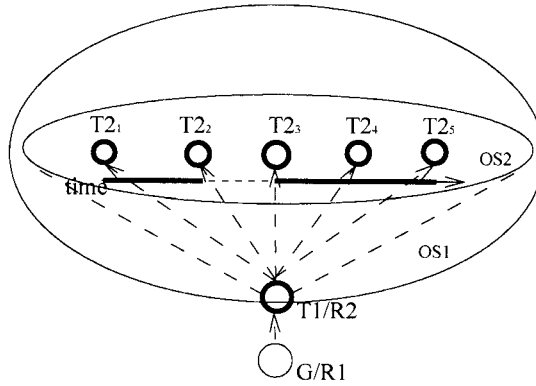
「知覚内容」は、語り手がいくら責任を持たなくてもあくまでも小説世界内の事象である。そのため、「知覚内容」を表す事象も小説世界の事象と同一のオンステージで成立する。しかし、一方、「思考内容」は作中人物の頭の中の世界である。つまり、「思考内容」は、語り手の描く世界とは別の世界である。一個の人間である作中人物の考えることはさまざまであり、その内容の多様さは語り手が考えることと全く同一である。したがって、そこには語り手とは別のもう一つの世界が形成される(図9)。



(図9)

まず、語り手であるグラウンド (G) が参照点 (R1) となり、オンステージ (OS1) にある事象をターゲット (T1) として同定する。この場合 T1は /-ta/ で言語化される。次に T1が参照点 (R2) となって別のオンステージ (OS2) にあるターゲット (T2) を同定する、という仕組みである。人が思考する内容は一個の事象ではなく、事象は連続する(図10)。

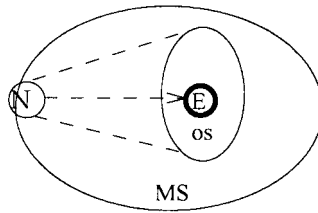
(図10) の T2には種々の事象が該当する。それらを以下では見ていく。



(図 10)

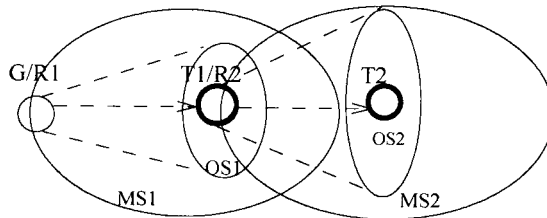
【例7】(1) 三年ほど前松江にいた時自分はその悲劇を出来るだけさげたい要求から長編につきのようなポジションをしたことがあった。(2) 或る陰気な顔をした青年が自分の所へ訪ねて来る。(3) それは松江の新聞にその頃続き物を書いている青年だった。(4) その青年が届けてくれる続き物を読む。(5) それは父との不和を書いたものだった。(6) その内続き物が途中で急に新聞に出なくなる。(7) 青年が興奮してやって来る。(8) それは青年の父が、青年が偽名で出していたにかかわらず気が付いて、東京から人を寄越して新聞社に金をやって連載させなくしたと云うのだ。(9) それから色々気持ちの悪い出来事とその青年と遅々との間に起こって来る。(10) それを第三者として自分が書いていく。(11) 自棄にちかい其の青年が腹立ちから父に不愉快な交渉を付けていく。(12) 父は絶対にこの青年を自家の門から入れまいとする。(13) その他色々そう云う場合にその起こることを防ぎたいと思った。(14) みすみす書かれたようには吾々も進まず済ませる事が出来ようと思ったのだ。(志賀直哉『和解』)

志賀直哉「和解」の一部である。志賀直哉の作品は典型的な私小説であり、「自分」を主人公とする一人称の小説世界である。ここでの /-ta// -ru/ は「羅生門」とはまったく反対の振る舞いをしている。(2) (4) (6) (7) (9) (10) (11) (12) では作中人物を主体とした動作述語の文末が /-ru/ でマークされ、(3) (5) では「名詞+だった」というように文末が状態述語である文が /-ta/ でマークされている。この /-ta// -ru/ の振る舞いが「羅生門」と異なるのは、 /-ru/ で記される事象が作中人物の思考内容であることによる。順を追って説明する。まず、(1) (3) (5) (13) は語り手を参照点とし、語り手がオンステージで成立する事象を同定するものである(図3)。



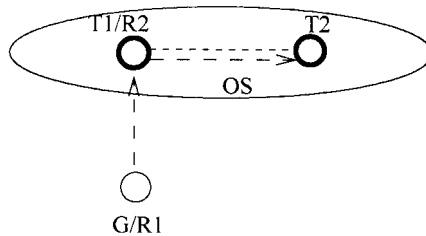
(図3)

次に、(2) (4) (6) (7) (9) (10) (11) (12) は、作中人物「自分」の「コムポジション」の内容であり、T1を参照点R2としたT2の関係となる(図11)。つまり、グラウンドの関与しない客観事象であり、事象がいわゆるコトガラとして提示されている。



(図11)

(8) (14) は、語り手が「自分」が「コムポジション」を書いた背景を述べているのであり、(図12)となる。



(図12)

## 5. 終わりに

近年、日本語についても時に関わる文法形式の研究が盛んであり、テンス・アスペクトの観点から研究が進められている。テンス・アスペクトの観点からの研究は、文には必ず時

間要因が付与されているという前提のもとに成り立っている。しかし、時に関わる文法形式の実際の振る舞いを観察すると、時とは関係のない振る舞いが実に高い頻度で、しかも多様な様相を呈していることが分かる。小説の文末辞 /-ta// -ru/ の振る舞いもその顕著な例である。そこで、本稿では、文には必ず時間要因が付与されているという、テンス・アスペクト研究での前提からいったん離れ、観点を変え、語り手と事象の関係という認知的観点から考察することにした。

その結果小説の文末辞では、 /-ta/ が語られる世界の事実を示す役割をしていることが判明した。これを言語主体の意識から捉え直せば、語られる世界とは話者が自己の想定する一つの「現実」とみなす心的現実であり、いわば話者の「遠隔現実スキーマ」というものである。 /-ta/ がその中で事実を示すということは、 /-ta/ は話者が遠隔現実スキーマのなかで事象の成立の「実現」を認識した場合、言い換えれば、その事象を「既定事実」であるとする話者の認識態度を反映しているのである。文法能力を、より根源的な認知能力から発現してきた能力の一部として問い直せば、身体的に立脚する現実とともに、絶えず交渉しつつ生きている観念世界をも自己の現実と捉え、そこでの事象の実際の成立をその世界の「既定事実」として話者が認識しているというその話者の認識態度を /-ta/ は反映しているのである。

一方、遠隔現実に現れる /-ta/ とは異なり、無標の /-ru/ は遠隔現実以外のすべての現実での事象の成立を認識する話者の認識態度の反映である。 /-ru/ そのものは /-ta/ が「既定事実」という特性の認識を反映するのに対し、なんら特性を備えず、たんにその事象が成立するという、事象を客観的に認識する話者の認識態度の反映である。

たしかに日常を振り返れば、われわれは時間という概念から逃れることはできないように思われる。そのため、事象についても説明しようとする、説明のどこかに必ず時間要因を付加しなければならないとする傾向がある。しかし、小説の文末辞 /-ta// -ru/ が示す時間要素を捨象した機能は非常に興味深いものであり、これらの機能と時間との関係を解明していくのが今後の課題である。

## 注

- \*1 本稿では、現代日本語の動詞、形容詞、助動詞、補助動詞の終止形を /-ru/、動詞、形容詞、助動詞、補助動詞に助動詞「た」の付加した形式を /-ta/ とする。
- \*2 「過去」に場面を設定することの意義については「3 節主観的事実」の芥川龍之介の引用文を参照
- \*3 テンスには話者の今を基点とした時の流れを指す絶対的テンスと、事象と事象の間の時間関係を指す相対的テンスがある。本稿では絶対的テンスのみを考察の対象とする。
- \*4 /-ta// -ru/ が転換されることにより、読み手の受ける印象は異なる。

## 小説文末辞 /-ta/-ru/ の意味

- \*5 「オンステージ」「オフステージ」は Langacker (1990) で提唱された事態認知に関わるモデルであるステージ・モデルの用語。ステージ・モデルとは、ステージの上で存在物が相互作用することによって起こる事態を、話者がステージの外から観察して、それを言語により表現しているとみなすモデルである。「オンステージ」は存在物がステージ上に、「オフステージ」はステージの外にあると考える。
- \*6 Langacker の認知文法における用語。語の意味を得る際に焦点化される部分的な構造を意味する。

## 参考文献

- Comrie, Bernard. 1976. *Aspect*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Comrie, Bernard. 1985. *Tense*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Curter, L. Michelle. 1994. *Time and tense in narrative and in everyday language*. UCSD.
- Fauconnier, Gilles. 1994. *Mental Spaces*. New York: Cambridge: Cambridge University Press. [Originally published (1985) Cambridge: MIT Press.]
- Fauconnier, Gilles, and E. Sweetser (eds.), 1995. *Spaces, Worlds, and Grammar*. Chicago: UCP
- Fillmore, Charles. 1997. *Lectures on Deixis*. CSLI Stanford.
- Foster, E.M. 1927 *Aspects of the Novel*. Edward Arnold & Co.
- Hopper, Paul J. and Sandra A. Thompson. 1980. "Transitivity in Grammar and Discourse," *Language* 56.
- Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar*, Volume 1. Stanford: SUP
- Langacker, Ronald W. 1990. "Subjectification," *Cognitive Linguistics* Vol. 1.
- Langacker, Ronald W. 1991. *Foundations of Cognitive Grammar*, Volume 2. Stanford: SUP
- Langacker, Ronald W. 2000. *Grammar and Conceptualization*. Mouton de Gruyter
- Le Poidevin, Robin. 1998. *Questions of Time and Tense*. Oxford: Oxford University Press.
- Lubbock, P. 1921. *The Craft of Fiction*. London: Cape
- 牧野成一 1983. 「物語文章における時制の転換」『月刊言語』12巻1号
- Partee, Barbara H. 1984. "Nominal and Temporal Anaphora," *Linguistics and Philosophy*. 7.
- Prince, Gerald. 1987. *A dictionary of Narratology*. (遠藤健一訳『物語論事典』松柏社, 1991.)
- Reichenbach, Hans. 1947. *Elements of Symbolic Logic*. New York, The Macmillan. (石本新訳『記号論理学の原理』大修館, 1982.)
- Verkuyl, Henk J. 1996. *A Theory of aspectuality: the Interaction between Temporal and Atemporal Structure*. Cambridge. Cambridge Studies in Linguistics.
- Wallace, Chafe. and Nichols J. (Eds). 1986. *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*. Ablex Publishing Corporation.
- Weinrich, Harald. 1977. *Tempus*. Kohlhammer, Stuttgart (脇坂豊・大瀧敏夫・竹島俊之・原野昇訳 1982. 『時制論』紀伊國屋書店)
- 山田小枝 1990. 『モダリティ』同友社
- 山梨正明 1998. 「認知言語学の研究プログラム」『言語』Vol. 27, No 11, pp. 20-29.
- 山梨正明 2000. 『認知言語学原理』くろしお出版
- 山梨正明 2001. 「ことばの科学の認知言語学的シナリオ」『認知言語学論考』ひつじ書房
- 山本雅子 1996 「テンスとモダリティのあいだ」『言語科学論集』第2号, 京都大学総合人間学部基礎科学科情報科学講座 pp. 1-28
- 山本雅子 1998 「パースペクティブを反映する言語表現」『表現研究67』表現学会
- 山本雅子 1999 「「タ」: 実現を表示するアスペクト」『日本言語学会第118回予稿集』
- Zoran, Gabriel. 1984. "Towards a Theory of Space in Narrative," *Poetics Today* 5: pp. 309-35.