

50 の質問で読み解く 18 世紀イギリス小説 (5)

藤 田 佳 也*

Reading 18th Century English Novels with 50 Questions

Yoshiya FUJITA*
(Accepted 6 December 2019)

41. 語り手が違うと語られる物語はどうか？

ここで、小説と語り方との関係について、具体例をあげながら整理してみることにする。まず話のまくらとしてとりあげるのが、芥川龍之介の「藪の中」(1922)である。

この芥川の短編では、森のなかで起こった強姦事件が、木こり、強姦された妻、強姦した多襄丸、妻が強姦されたのを見ていた夫、といった複数の語り手により語られるが、それらすべての物語が全く異なっている。イギリスの詩人 Robert Browning (1812-1889) は、このように一つの出来事を複数の語り手に語らせるという方法を詩のなかで用いているが、芥川は自ら「ブラウニング信者」(芥川 472)と称しており、ブラウニングの手法を参考にしながらこの短編を執筆したことは間違いない。

「藪の中」には、大きく分けて2つの解釈が存在している。1つは、夫が語る最後の物語が真実であるとするもの、もう1つは、夫もまた嘘をついているというものである。

夫はこの出来事のなか命を落としており、巫女に乗り移る形で物語を語るが、夫の語る物語が真実のように思える理由はいくつかある。まず、人が嘘をつくのは生きているからこそであって、死んでまで人が嘘をつくことはないという暗黙の前提があるだろう。また、夫の語りが基本的に現在形であることも、読者にその言葉の真実性を印象づける。「静かだった」ではなく「静かだ」と語る夫は、いわばカメラとして機能しているように読者には感じられ、事実がそのまま提示されているような印象をもたされる。さらに、夫の物語が最後に提示されることから、夫の語りがいわば事件の解決編となっており、これこそが真実であるとする読者もいることだろ

う。

一方、夫は死後でさえも、おそらくは自分の名誉を守るために嘘をついている、と解釈し、それを芥川の「羅生門」と組み合わせ、映画『羅生門』(1950)として映像化したのが黒澤明である。黒澤は、木こりが実はすべてを見ていたという設定に変え、木こりが見たもう一つの物語を原作に加える。その物語においては、夫、妻、そして多襄丸のいずれもが、これまで語られたどの物語よりも、圧倒的に無様な姿をみせる。そのうえでさらにひねり、その木こりの物語もまた真実とは限らないと示したうえで、最後には、それでも人間を信じることの可能性を示唆して映画は終わる。人間を冷徹に見つめながらも、最終的には人間を肯定する、黒澤ヒューマンイズムの典型といえる映画の結末である。語り手の存在の重要性を理解するうえでも、優れた具体例であるといえる。

芥川の「藪の中」から学生たちと理解したいのが、語り手が違えば物語は違う、ということである。このことをより具体的に理解すべく、講義が行われている大学の教室のことをある語り手が教壇から語る小説、というものを想定し考えてみることにする。

たとえば、語り手が5歳児であったとすると、当然、知識と経験を欠き、少ない言語表現しか身につけていない語り手であるから、語られる内容は極めて限定されたものになるだろう。しかし一方で、知識と経験を欠いているがゆえに逆に、物事を偏りなく素直に記述することができるかもしれない。また物理的に身長が低いことから、教室の後ろ側のことは目が届かず語れないかもしれないが、大人の身長ではしゃがまない限り見ることのできない、机の下のことについてはなにかを発見し、語るかもしれない。

* 農食環境学群循環農学類英語圏文化研究室

English-Speaking Culture Department of Sustainable Agriculture College of Agriculture, Food and Environment Sciences

たとえば、語り手が視力に障がいがある人物であったとすると、当然、視覚的な情報は不十分になるだろう。しかし一方で、視覚に障害がある場合、視覚以外の他の感覚が鋭くなるのが普通であり、視覚に障害がない語り手が語る場合よりも、聴覚、嗅覚、触覚などに関わる情報が多く記述される可能性があるだろう。

たとえば、アフリカ系アメリカ人の留学生が語り手であったとすると、アメリカの大学との大きな違いとして、アフリカ系の学生の姿がないこと、ほとんどの学生の人種や肌の色、あるいは髪の毛の色が同一であることに違和感を覚え、語ることになるだろう。それは、日本人の学生であればほとんど意識することのないことである。

たとえば、精神分析学者やカウンセラーが語り手であったなら、学生たちの表情やしぐさから、その心理状態を記述してみせるだろう。そしてそれは物語の展開を示唆するものになるかもしれない。

たとえば、精神に病を抱えている人物が語り手であったなら、一見、その物語は一貫性のないものになってしまうかもしれないが、よくみていけば、そこには通常とは違う別の論理が働いていることが理解できるかもしれない。

同じ出来事であっても、新聞によって物事の伝え方は違うし、私たちの日常生活においても、語る人によって語られる内容はかなり違っている。学生たちの経験から、事例をあげさせてみるとおもしろいだろう。語り手が違えば語られる物語は違う、真実が一つあるのではなく、ひょっとしたら複数の事実があるだけなのではないか、ということについて学生たちに実感させたいところである。

語り手についてこのように導入したうえで、主に F. K. Stanzel の *A Theory of Narrative* (1986) に依拠しながら、小説の語り方について分類を試みる。まず大きく、登場人物が語る場合、登場人物以外の声が語る場合、そして映し手の意識を通して物語が提示される場合の3つに分類し、それぞれ具体例をあげながら考えていくこととする。

42. 主人公が自分自身のことを語るとどうなる？

登場人物が語る場合については、主人公である語り手が自分自身の経験を語る場合と、主人公以外の登場人物が主人公の物語を語る場合に分類できる。さらに、主人公である語り手が自分自身のことを語る場合については、基本的に過去形で語る場合と、リアルタイムに現在形で語る場合がある。

主人公である語り手が自分自身の経験を過去形で

語る場合については、これまで扱ってきた小説のうち『ロビンソン・クルーソー』、『ガリヴァー旅行記』がこれにあたる。テキストに掲載されている小説では、Charlotte Brontë の *Jane Eyre* (1847) もこの語り方の例である。『パミラ』のような書簡体小説の多くもここに入るが、手紙という性質上、現在形で語りも含まれ、過去形で語る場合と現在形で語る場合の両方の特徴をもっているといえるだろう。

主人公である語り手が自分自身のことを過去形で語る場合の重要な特徴は、語っている主人公と出来事を経験している主人公の間には、程度の違いはあれ時間的・空間的な隔りがあるという点である。たとえば『ジェイン・エア』の場合、出来事を経験しているジェインと、それを語るジェインは同一ではない。語るジェインは、その出来事後の経緯もすべて経験したうえで語っているわけで、時には説明的な語りになることもあるだろう。その場合、出来事を実際に経験した、その時の感情・考えが直接的に提示されているとは限らないということになる。つまり場合によっては、語りの正確さという点において注意が必要になるということであるが、それが典型的に現れるのが「信頼できない語り手」が用いられている場合である。

ここで、2017年にノーベル文学賞を受賞した Kazuo Ishiguro の *The Remains of the Day* (1989) の一節を学生たちと読んでみることにする。

One memory in particular has preoccupied me all morning — or rather, a fragment of a memory, a moment that has for some reason remained with me vividly through the years. It is a recollection of standing alone in the back corridor before the closed door of Miss Kenton's parlour; I was not actually facing the door, but standing with my person half turned towards it, transfixed by indecision as to whether or not I should knock; for at that moment, as I recall, I had been struck by the conviction that behind that very door, just a few yards from me, Miss Kenton was in fact crying. As I say, this moment has remained firmly embedded in my mind, as has the memory of the peculiar sensation I felt rising within me as I stood there like that. However, I am not at all certain now as to the actual circumstances which had led me to be standing thus in the back corridor. It occurs to me that elsewhere in attempting to

gather such recollections, I may well asserted that this memory derived from the minutes immediately after Mis Kenton's receiving news of her aunt's death; that is to say, the occation when, having left her to be alone with her griel, I realized out in the corridor that I had not offered her my condolences. But now, having thought further, I believe I may have been a little confused about this matter; that in fact this fragment of memeoery derives from events that took place on an evening at least afew months after the death of Miss Kenton's aunt — the evening, in fact, when the young Mr Cardinal turned up at Darlington Hall rather unexpectedly. (Ishiguro 212)

語り手であるスティーブンスは、ミス・ケントンが泣いていた理由を思い出すことができない。実際は、スティーブンスがミス・ケントンの愛の告白を素っ気なく拒んだことが原因なのだが、彼はそれを語ろうとしない。

スティーブンスは当時、ダーリントン卿の元で執事をつとめていた。ここで学生たちに質問。有能な執事に必要とされることはなにか。まず第一に、屋敷のなかで起こっていること、特に主人の不名誉となるようなことをペラペラと外部の人間に話してしまつては執事失格だろう。ダーリントン卿は、第一次世界大戦の後、経済的に混乱したドイツを救おうとするなか、ナチス・ドイツによる対イギリス工作に巻き込まれてしまうが、スティーブンスは、このことを決して語ろうとしない。

もう一つ執事に求められるのは、個人的な感情に基づいて行動しない、ということである。スティーブンスが自らの恋愛沙汰について明確に思い出せないのは、彼がプロの執事であり、そういった個人にまつわる記憶を意識的・無意識的に抑圧してきた結果に他ならない。この『日の名残り』という小説は、このように公私に渡って自分というものを抑え込んできたスティーブンスが、アメリカから来た新しい主人であるファラデイのもとで、過去と向き合い、新しい生き方を模索する物語であるといえる。

カズオ・イシグロは、最新作である *The Buried Giant* (2015) (邦題『忘れられた巨人』)を除いて、信頼できない語り手に物語を語らせてきた。2015年にNHKにおいて放送された『カズオイシグロ文学白熱教室』においてカズオ・イシグロは、「フィクションでは信頼できないことで面白いことが起き

る」「私が非常に興味を持っているのは、人が自分自身に嘘をつく才能だ」と語っている。嘘をつくことに人間の本質の一端を見てとり、そこに小説というジャンルの可能性を見出しているといえるだろう。

講義において、『ロビンソン・クルーソー』のパロディとして言及した、ヤン・マーテル『パイの物語』においては(藤田:2018b)、最後の最後で、語り手がそれまで語ってきた物語とは全く別の物語、実は救命ボートでサバイバルを繰り返した動物たちではなく人間であったという物語を提示するが、どちらを信じるかは読者に委ねられる。これも「信頼できない語り手」の例である。

ここで学生たちに、身の回りにある「信頼できない語り手」を探させてみるとおもしろいだろう。ネットやSNSなどで多くの情報に翻弄されている学生たちであれば、リアルな事例に思い至るはずである。

次に、語り手が自分自身のことをリアルタイムに現在形で語る場合についてみていく。ここでとり上げるのは、まずは Mark Twain の *Adventures of Huckleberry Finn* (1885) である。まずは、「あらゆる現代アメリカ文学は、マーク・トウェインの『ハックルベリー・フィン』と呼ばれる一冊に由来する……この作品以前に、アメリカ文学とアメリカの作家は存在しなかった。この作品以降に、これに匹敵する作品は存在しない」(ヘミングウェイ 1974:342)というヘミングウェイの言葉を引用しつつ、アメリカ文学においてこの小説が非常に重要な小説であることにふれる。また、翻訳をみながら、アメリカ南部訛りで下層階級の子供の言葉という特徴的な英語で語られていること、そのためこのような小説は翻訳するのがほとんど不可能であることについても言及しておく。

このように、語り手が自分自身のことを現在形で語る小説の特徴は、その躍動感にあるといえるだろう。『ハックルベリー・フィンの冒険』の場合、生き生きとしたハックの姿を伝えるには、この語り方以外にはない。語る内容によって語り方が決まってくるということについて、学生たちに理解させたい。

もう1つここでとりあげるのが、現代版『ハック』ともいえる J. D. Salinger の *The Catcher in the Rye* (1951) である。ジョン・レノンを殺害した犯人が所持していたということもあり、反体制の象徴ともなっている小説であることなどに言及しつつ、ここでは、村上春樹の『キャッチャー・イン・ザ・ライ』と野崎孝の『ライ麦畑でつかまえて』という2つの翻訳の違いについても少し考えてみることにする。

村上春樹の翻訳の一つの目的は、野崎孝訳において古くなってしまった表現を書き換えることにあった。たとえば、野崎訳において「回転木馬」と訳されている部分は、より一般的な「メリーゴーランド」と書き換えられている。

そういった単語レベルでの変更以上に重要なのは、“you”の扱いについてであろう。野崎訳においては、ほとんど訳されていない“you”を、村上春樹は「君」とかなりの頻度で訳している。野崎訳がどちらかというといふ独り言のようであるのに対し、村上訳はホールデンが誰かに語りかけているような訳になっている。村上春樹は以下のように述べる。

……この小説における you という架空の「語りかけられ手」は、作品にとって以外に大きな意味を持っているんじゃないかと、テキストを読んでみてあらためて感じたんです。じゃあこの「君」っていったい誰なんだ、というのも作品の一つの仕掛けみたいになっている部分もあるし。(村上春樹、柴田元幸 2003: 25)

翻訳というものが、単に言葉を置き換えていく作業であるわけではなく、解釈というものが前提にあって始めて可能となるものであることを、学生たちと理解したい。

この小説の魅力は、主人公であり語り手であるホールデンの内面的葛藤にある。それゆえ、主人公ホールデンの危うい心の動きがそのまま表出されているようなこの小説を、たとえば、中年になった主人公が自ら人生を振り返り過去形で語る、という形式に書き換えたとすると、この小説の魅力のほとんどが失われてしまうだろう。次の瞬間にもこの世界から消えてしまいそうな主人公だからこそ、読者はホールデンに魅せられるのである。

43. 主人公以外の登場人物が主人公の物語を語るとどうなる？

次に、登場人物が語る場合のなかでも、主人公以外の登場人物が主人公の物語を語る場合について考えてみる。

ここで最初に取り上げるのは、Emily Brontëの *Wuthering Heights* (1847) である。夏目漱石の最後の小説でありながら未完に終わった『明暗』の続編である『續明暗』(1990)を執筆したり、小説『私小説 from Left to Right』(1995)を横書きで発表したり、エッセイ『日本語が亡びるとき』(2008)においては英語の世紀において日本語および日本文学は亡

びると予言したりと、繰り返して話題を提供してきた水村美苗が書いた『本格小説』(2002)は、この『嵐が丘』を土台としていることなどにまず言及する。

『嵐が丘』は、孤児ヒースクリフとその養父の娘キャサリンをめぐる3代にわたる複雑な物語であるが、その語り方もまた複雑である。基本的に語り手は、キャサリンの家で長く奉公している家政婦のネリー・デーンであるが、旅の途中で近くの家を借りた紳士ロック・ウッドを相手に彼女が1人称で語り、それをロック・ウッドが書き留めた、という構造になっている。

まず、家政婦というネリーの職業は、執事と同様、信頼できない語り手の筆頭といえるものである。また、この物語で起こる多くの悲劇的な出来事には、彼女が深く関与しており、その点も彼女の語り手としての信頼性に影をなげかけている。

それに加え、その話を聞き、書き留めたロック・ウッドは、都会に疲れた「人間嫌い」という設定になっており、実際に起こった出来事と読者の間には、いわばかなり色のついたフィルターが2枚あるといえる。ほとんどの箇所において、この点を意識させられることはないが、読者がひっかかりを感じる箇所もあるだろう。ネリーはなにか奥歯に物がはさまったような語り方をすることがあるし、ロック・ウッドによるあまりに楽観的な物語の締めくくり方にも違和感を覚える。読者は、この両名の語り手としての特質を念頭に置きながら、物語を読んでいかなければならないのである。

主人公以外の登場人物が主人公の物語を語る場合として、次にあげるのは、Mary Shelleyの *Frankenstein* (1818) である。ドイツの学者フランケンシュタインは、墓から集めた人間の死体で人間を再創造することに成功する。しかしそのmonsterは、人間にも劣らない知性と感情を備えてはいるが、恐ろしいその容姿のため見る者を恐れさせる。そして、創造主であるフランケンシュタインにも見捨てられる。その絶望から怪物は周辺の人々を殺し、北極へ逃亡、フランケンシュタインもそれを追いつくまで行くが、そこで命を落とす。怪物もまた自ら体を焼き命を終わらせると宣言し、氷原のなかに姿を消す場面でこの小説は終わる。

この小説は、ブロンテの『嵐が丘』以上に語り方が複雑になっている箇所がある。船に乗って北極探検へ向かうロバート・ウォルトンが姉サヴィルへ宛てた手紙から物語は始まる。

つまり形式としては、この小説は書簡体小説ということになる。そしてその手紙のなかに、北極で出

会ったフランケンシュタインが語る物語が出てくる。更に、そのフランケンシュタインの物語のなかに、怪物が復讐のためにフランケンシュタインを追いつめたところで、怪物自身が語った物語が含まれている。つまり、怪物が経験した出来事については、怪物、フランケンシュタイン、ウォルトンという3人の語り手を通ったうえで読者に伝わることになり、意味のとり方が単純でなくなる。

読者は、ウォルトンが語るときにはサヴィルの立場になり、フランケンシュタインが語るときにはウォルトンの立場になり、怪物が語るときにはフランケンシュタインの立場になって物語を受けとることになる。読者は、3つのレベルの世界を同時に見ているともいえる。観客が劇中劇を見ている他の登場人物たちと同じ立場に立つことになる『ハムレット』の劇中劇を思い浮かべると、この小説の仕組みが理解しやすいかもしれない。

怪物、フランケンシュタイン、ウォルトンというこの3人の語り手自体がまた、相当に厄介である。怪物は、卓越した知性と感受性を持っているが、突然この世界に作り出され、作り手であるフランケンシュタインに放棄され、彼に強い憎しみを抱いており、公正な語り手であるとは決していえないだろう。またフランケンシュタインは、神にかわって生命を生み出す研究をしている、いわばマッド・サイエンティストであり、かなり偏った語り手であるといえる。さらにウォルトンは躁鬱の気がある人物として設定されている。加えて、自分の姉に宛てた手紙という状況も、彼の語り手に影響を与えている可能性がある。

語り手が、いわば入れ子式の構造になっているため、読者は実際に起こった出来事、事実にとどりが困難になるが、このような open-ended な構造は、先に論じた『嵐が丘』同様、ほとんどのゴシック小説に共通する特徴である。ウォルトンは未知のものを探索したい衝動に駆られて探検に出発するが、これはフランケンシュタインの生命の起源に対する科学的探求と重なる。「未知なる世界」がこの物語の中心となるテーマであり、それはこの物語の持つ open-ended な構造と結びついている。小説の構造そのものがこの小説の意味となっている、ということもできるだろう。

44. 登場人物以外の声が語るとどうなる？

次に見ていくのは、登場人物以外の声が語る場合である。これはいわば物語にドラマでいうところの「ナレーション」が加えられるものといえることがで

きるが、大きく2つに分けることができる。

まずとりあげるのは、登場人物の心のなか、今後の物語の展開までも知っている語り手が語る場合である。これは omniscient narrator 「全知の語り手」と呼ばれるもので、『トム・ジョーンズ』の語り手がこれにあたる。ただし先にも論じたように、『トム・ジョーンズ』の語り手の特徴は、すべてを知っているがそれをすべて読者に伝えるわけではない、という点である。読者に読み方を教授するという姿勢をもって語る語り手であることについても前述した。(藤田 2018b)

登場人物以外の声が語るもう一つの語り方は、語り手がほぼ事実のみを語る場合であるが、この語り手の代表はヘミングウェイであろう。いわゆる「ハード・ボイルド」と呼ばれる語り方であるが、客観的で簡潔な語り方で、語り手の主観を感じさせない語り方といえる。ここでは、ヘミングウェイの「殺し屋」の冒頭を翻訳とあわせて読んでみる。

The door of Henry's lunchroom opened and two men came in. They sat down at the counter.
 "What's yours?" George asked them.
 "I don't know," one of the men said. "What do you want to eat, Al?"
 "I don't know," said Al. "I don't know what I want to eat."
 Outside it was getting dark. The street-light came on outside the window. The two men at the counter read the menu. From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in. (Hemingway 43)

ヘンリー食堂のドアが開いて、男が二人はいつてきた。カウンターの前に腰をおろす。

「何にします？」ジョージがそっちにたずねた。

「そうさな」その一人が言う。「おめえは何が食べてえ、アル？」

「そうさな」とアルが言う。「何が食べてえんだかな」

外は暗くなって行くところだ。窓の外に街灯がともった。カウンターにいる二人の男がメニューを読む。カウンターの片端から、ニック・アダムズは二人をながめていた。ジョージに話しかけている途中で、二人が入ってきたのである。(ヘミングウェイ 1972: 147)

語り手は、ほぼ客観的な事実しか語っていない。他の誰が語っても、それほど内容に違いは出てこないといえる。ほとんど語り手はト書きのような役割しか果たしておらず、語り手は、いわば透明に近い存在となっている。ヘミングウェイが、芝居のような小説を目指していたことが理解できるだろう。『トム・ジョーンズ』の語り手との大きな違いを学生たちに実感させたい。

ここでは原文と翻訳の重要な違いについても、学生たちに気づかせたい。原文ではすべて過去形で書かれているが、翻訳においては「カウンターの前に腰をおろす」「その一人が言う」「とアルが言う」「外は暗くなって行くところだ」「カウンターにいる二人の男がメニューを読む」「二人が入ってきたのである」と現在形が多用されている。原文では過去形なのに、どうして現在形に訳されているのか。これには英語と日本語の語順の違いが大きく関わっている。

基本的に、英語では冒頭の主語のあとに動詞が来る。一方、日本語では目的語などが示されてから、最後に動詞が来る。このような構造の違いのため、過去形で書かれた英語をそのまま日本語に訳すと、文尾に「……だった」が繰り返されることになる。そこで通常、過去形で書かれた小説の場合、状況の説明等が行われている箇所に関しては、現在形を用いるという方法がとられている。英語と日本語のように、大きく文法構造が異なる言語間での翻訳の難しさ、それに対する翻訳家たちの工夫について学生たちに理解させたい。

このような客観的な語りの場合であっても、語り手が物語と読者を媒介していることには違いがない。たとえば、“Kill him,” she said cruelly”という文において、cruellyには語り手の判断が含まれている。“He whined viciously”という文においても、viciouslyに関しては同様のことがいえるだろう。さらにこの文の場合、whineという動詞自体に語り手の判断が含まれている。whineの意味は、『ロングマン英英辞典』には“*derog. to complain (too much) in an unnecessarily sad voice, usu. about something unimportant*”とある。そんな悲しげな声を出す「必然性もないのに」悲しげな声で、「重要でもない」ことについて、不平を言って「ばかりいる」。カギカッコの部分には、語り手の主観が現れているといえるだろう。

さらに“he said”だけでも、報告者としての語り手の存在が明らかになってしまい、dramaではなくなくなってしまい、たとえ“he said”という句を取り

除いたとしても、会話を引用符で囲っている誰かが存在してしまうことには変わりない。

このように小説において語り手の存在を完全に消すことはほぼ不可能であるが、ヘミングウェイの語りはその不可能さに挑む一つの試みであり、それはかなり効果をあげているといえる。小説というジャンルが内在する枠組みと、それを乗り越えようとする小説家の工夫を学生たちにも実感させたい。

45. 映し手 (reflector) の意識を通して物語が提示される小説とは？

これは Virginia Woolf (1882-1941), James Joyce (1882-1941), Henry James (1843-1916) といった、「意識の流れ」“stream of consciousness”という表現でその語りの手法が表される作家たちに代表される小説の形式である。これらの作家たちに共通するのは、小説が描きだすのが出来事自体ではなく、登場人物の意識であるという点である。同時代のフランスの小説家 Marcel Proust (1871-1922) の『失われた時を求めて』(1913-27)において、主人公マルセルが紅茶にマドレーヌをひたして口に入れた時の味覚が記憶を呼び起こし、そこから彼の意識が描かれていく様子は、「意識の流れ」の特徴を学生たちに理解させるにはわかりやすい例だろう。

英語圏における「意識の流れ」の作家たちは、主に free indirect speech 「自由間接話法」という、書き言葉でのみで用いられる特殊な話法を用いる。同一の情報量を持つ内容を3つの話法で書いてみると以下の通りになる。

〈直接話法〉

He said to me, “What is this?”

〈間接話法〉

He asked me what it was.

〈自由間接話法〉

What was this?

自由間接話法の特徴は、以下の通りである。

- (1) 伝達部が省略され、被伝達部だけが独立
- (2) 人称・時制は間接話法と同じ
- (3) 疑問文・感嘆文の語順は直接話法と同じ
- (4) 時・場所等の副詞は直接話法と同じ

自由間接話法は18世紀中頃に生まれたとされる

が、この話法は小説というジャンルの成立・興隆と共に発達してきた。19世紀になると小説家たちが多用するようになり、20世紀に入ると「意識の流れ」の作家たちに愛用された。

19世紀については、Jane Austen (1775-1817)がその代表といえるだろう。ここでは、オースティンの代表作 *Pride and Prejudice* (1813) が、映画にもなった『ブリジッド・ジョーンズの日記』の土台にあることに言及する。『ブリジッド』の原作者 Helen Fielding は、コリン・ファースが『高慢と偏見』の主人公の1人であるダーシーを演じたBBC版に深く感動し『ブリジッド』を書いたが、映画化の際には主人公の1人であるダーシー役にコリン・ファースが起用された。古典がダイナミックに現代に影響を与え続けることを可能にする、文化の厚みというものを学生たちにも理解させたい。

自由間接話法の利点としてはまず、人物の心理・感情を描くのに種々の伝達動詞を反復しなくてよいという点があげられる。また、平板な描写になりがちな間接話法とは違い、語順の点で直接話法の形式をとることにより、登場人物の経験をより直接的に読者に伝え、臨場感を生み出すことができる。

そして最も重要なのは、語り手による客観的な叙述からこの話法に移行するのに、人称・時制を変える必要がなく、一時的に語り手を消失させることができるという点である。人称・時制の統一によって、語り手による語りの部分と登場人物の意識の表現の部分との境目が曖昧になり、そのことによって語り手の存在が見えにくくなるといえる。

ヘミングウェイとは別のやり方で、小説というジャンルが持つ限界を越えようとするひとつの試みであるということを、学生たちに理解させたい。

46. 語り手の語りなのか、登場人物の意識の表現なのか？

ここで、テキストにある Virginia Woolf (1882-1941) の *Mrs. Dalloway* (1925) の冒頭を具体例として読んでみる。

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach.

自由間接話法の使用により、どこまでが語り手による客観的描写で、どこからがダロウェイ夫人の意識の表現になっているのか、判断するのが難しい箇所がある。それゆえに語り手の姿は見えにくくなっているといえる。ここではパラグラフの最後のセンテンスから順を追って見ていってみたい。

最後のセンテンスの“thought Clarissa Dalloway”は、これがダロウェイ夫人の心の中の言葉であることを示している。それと同時に、それを描写する語り手の姿も見えている。また“And then”という話題の転換を示すフレーズは、この前の部分も Mrs. Dalloway の意識の表現であることを示唆している。

“Rumpelmayer's men were coming.”は、前文“The doors ... hinges.”とセミコロンでつながっていることから、“Rumpelmayer's...”は、“The doors...”の説明である。つまり“The doors ... a beach.”も、ダロウェイ夫人の意識を表現したものであると考えられる。

“For Lucy ... her.”については、少し曖昧に感じられるかもしれないが、“For”が話し言葉の口調であること、またルーシーが女中であることを説明する言葉の代わりに「ルーシー」とファースト・ネームで呼びかけていることから、“For Lucy ... her.”も、ダロウェイ夫人の心の中で発せられている言葉であると推測できる。ちなみに、第1パラグラフの直後においても、“For so it had always seemed to her ...”と、彼女の意識を描き出している部分で“For”が用いられている。

ここでこの第2センテンスがどのように訳されているか、いくつかの訳を見てみたい。

「だって、ルーシーは手一杯だもの。」(土屋政雄訳)

「ルーシーはたくさん仕事をかかえているのだから。」(丹治愛訳)

「なぜって、ルーシーはまだやらなければならない仕事があるからだった。」(野島秀勝訳)

「なにしろ、ルーシーは、あれもこれもで手いっぱいなんだから。」(富田彬訳)

「なにしろルーシーは手一杯であったから。」(近藤いね子訳)

「ルーシーは、あてがわれた仕事で、もう手いっぱいなのだから」(大澤實)

「というのは、ルーシーにはほかの大事な仕事があてがわれていたから。」(安藤一郎訳)

「だって……だもの」「ルーシーは……のだから」

「なにしろ……なんだから」という訳においては、語りの現在時点に物語の時間が移行してしまっている。日本語では主語を省くことができるので、意識の表現において人称が替わることへの違和感は生じにくい。時制については過去形から現在形へと変わってしまう。自由間接話法を日本語に訳すことの難しさがわかる。

一方で、「なぜって、ルーシーはまだやらなければならない仕事があるからだ」「なにしろルーシーは手一杯であったから」「というのは、ルーシーにはほかの大事な仕事があてがわれていたから」は、過去形が用いられていることから、語り手の語りのように思われるが、文尾を「あったから」「いたから」と口語的表現にしたり、あるいは「なぜって」という、ダロウェイ夫人の口調を感じさせる表現を用いたり、自由間接話法という英語特有の表現を何とか日本語で再現しようと試みていることがわかる。翻訳家の創意工夫の一端を学生たちに実感させられる例であろう。

“For”は前文とのつながりを示す接続詞であり、ダロウェイ夫人が自分自身で花を買いに行こうとする理由を導く役割を果たしていることを考えると、前文の“Mrs Dalloway said …”における“she would buy the flowers herself”は、彼女の言葉をそのまま写しとったものではなく、彼女の気持ちを表現したものとするのが妥当であることになる。

冒頭1行目の日本語訳を見てみたい。

「お花はわたしが買ってきましょうね、とクラリッサは言った。」(土屋政雄訳)

「ミス・ダロウェイは、お花はわたしが買ってくるわ、と言った。」(丹治愛訳)

「ダロウェイ夫人は花は私が買って来るわと言った。」(野島秀勝訳)

「ダロウェイ夫人は、お花は自分で買いに行こう、と言った。」(富田彬訳)

「ダロウェイ夫人は、自分で花を買ってくると言った。」(近藤いね子訳)

「ダロウェイ夫人は、お花はわたしが買ってきましょう、と言った。」(大澤實訳)

「ダロウェイ夫人は、わたしが花を買ってきましょう、と言った。」(安藤一郎訳)

原文ではダロウェイ夫人の声は聞こえてこないが、訳では「お花」「わたし」「……ましよう」「……くるわ」といった表現にダロウェイ夫人の口調が聞きとれる。つまり訳では、ダロウェイ夫人の言葉を

直接話法として訳しており、訳と原文では大きく印象が異なっている。

また、原文では語り手の語りもダロウェイ夫人の意識もすべて過去形で統一されているのに対して、日本語に訳す場合には、両者を過去形と現在形に分けて訳さざるをえず、語り手の言葉とダロウェイ夫人の意識がはっきりと区別されてしまっている。

さらに、英語の“Mrs. Dalloway said …”という表現は、ほとんど芝居のト書きのような役割を果たしており、報告者である語り手の存在を感じさせることはないのに対して、日本語訳の係助詞「は」は、ダロウェイ夫人を対象としてとりあげている語り手の存在を感じさせるもので、原文とは印象が異なっているといえる。

先にも述べたように、自由間接話法は、伝達部を省略し、時制と人称を統一することで、客観的叙述から意識の描写への移行を容易にし、語り手の存在を希薄化するという効果をあげるものであるが、続く箇所においては、さらなる工夫に気づかされる。

A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright.

第3パラグラフでは、Scrope Purvisの意識が描かれるが、ダロウェイには鳥のような雰囲気があるというパーヴィスの意識の声が示された後、それを引き継ぐ形で語り始める語り手は“perch”「(鳥が)止まる」という動詞を用い、パーヴィスの意識が語り手の語りへと自然に移行していつている。語り手の姿を見えにくくするための工夫の一端が、ここにもみえる。

翻訳との比較から明らかなように、自由間接話法を日本語に訳すのはさまざまな困難を伴う。だからこそ、多くの翻訳家たちが果敢にそれに挑んできたのであろう。原文と翻訳を比較することで、英語と日本語の違い、原作の表現の巧みさ、翻訳家たちの創意工夫といったものが非常に具体的にみえてくる。

抜粋部分の最後の解説として、冒頭の“Mrs. Dalloway said”から“thought Clarissa Dalloway”への変化にも学生たちの注意を向けさせたい。同一人

物であるのに呼び方が変わっているのはなぜか。ここからわかるのは、主人公が、ダロウェイの妻という表の姿と、クラリッサという本当の自分の姿との間で分裂しているという状況である。表に現れる言葉(“said”)はダロウェイ夫人の、そして心の中の言葉(“thought”)はクラリッサの言葉であり、意識の中において、あるいは記憶の中において、クラリッサはダロウェイの妻としてではなく、クラリッサという一つのアイデンティティを持った存在として生きているといえる。

小説の冒頭部分には、その小説の重要なテーマが具体的な形で表されていることがよくあるが、『ダロウェイ夫人』はその典型的な例である。学生たちにも非常に理解しやすい例であろう。

47. 日本語だと「意識の流れ」はどう表現される？

ここで、日本語において「意識の流れ」はいかに表現されているか、事例を見てみる。現代日本の、どちらかという世俗的な作家から、具体例をあげてみたい。まずは、東野圭吾の『ガリレオの苦悩』(2008)から。この小説には、語り手の言葉が登場人物の意識か、曖昧な箇所がある。

一台の車に目をつけた。比較的車高のある軽自動車だ。左端の車線を走っているから、東北道に乗る気らしい。彼はアクセルを調節した。ターゲットにした軽自動車の横に並ぶ。横目でちらりと運転手のほうを窺った。痩せた老人だった。同乗者はいない。(305)

どこまでが「悪魔の手」と呼ばれる犯人の意識で、どこからが語り手による語りなのか、判断が難しいところがある。「らしい」という現在形での推量は、悪魔の手の意識であることを示しているといっていだらう。一方で、「比較的」といった説明的な口調は語り手に似つかわしいものに思えるが、「……だ」という現在形は意識の表現であるように感じられる。また、「痩せた老人だった。同乗者はいない」においては、「……だった」という過去形は語り手による語りを印象づけるが、「いない」という現在形は悪魔の手の意識を表しているように見える。

彼が求めているのは名誉だけだった。本来ならば手に入れられるはずのものだ。自分の真の能力を世の中の人間たちに見せつけることこそが、現在の最大の望みだった。報道されているところによれば、警察だけでなく政府首脳まで

もが、『悪魔の手』について頭を悩ませているらしい。愚かなことだ、と思う。文系の学問にばかり頭を使ってきた連中など、『悪魔の手』の敵ではない。(346-347)

「本来ならば手に入れられるはずのものだ」は、現在形からも悪魔の手の意識だと思われるが、「本来ならば」には語り手の説明的な口調が聞こえる。同様に「報道されているところによれば……らしい」は、悪魔の手の意識だと思われるが、「報道されているところによれば」には、語り手の説明的な口調も聞こえる。

どの例も、語り手の語りを登場人物の意識に近づけることで、語り手の存在が見えにくくなっているといえるだろう。直木賞受賞作『容疑者Xの献身』(2005)に関して、本格的な推理小説といえるか否かについて論争があったが、語り手が登場人物の意識に近づき過ぎてしまい、結果として読者をミスリードすることになってしまっている箇所があることが、その一つの原因であるといえるかもしれない。いずれにしても、巧妙に語り手の姿が希薄化されている例である。

次にあげるのは、上橋菜穂子『獣の奏者』(2006-9)である。

ソヨンには、高く低く、指笛を吹き鳴らしていたが、最後に、奇妙な抑揚をつけて、強い調子で指笛を吹き鳴らした。

まるで猟犬が犬笛に耳を傾けるように、ソヨンの指笛に耳をすましていた鬮蛇たちは、それを聞いた瞬間、いっせいに、ソヨンめがけて集まってきた。

エリンは悲鳴をあげた。水しぶきをあげて巨大な鬮蛇の顔が迫ってきたからだ。鬮蛇の頭部に水草のように生えている鬣が頬に触れ、生臭い息の匂いと甘ったるい粘液の匂いがむっと顔をおおった。

エリンは、身体がぐいっと持ちあげられるのを感じた。母が腋の下に手を入れて、持ちあげたのだ。

「エリン、角をつかみなさい！ 鬮蛇の背にまたがるのよ！」

無我夢中でエリンは手を伸ばし、鬮蛇の角をつかんだ。そして、粘液に包まれた鬮蛇の背によじのぼった。

「両足でしっかり鬮蛇の胴をはさみなさい！ 角を放してはだめよ！」

そう叫ぶなり、母はまた、指笛を吹き鳴らした。

とたんに鬩蛇が泳ぎはじめた。ものすごい速さだった。エリンは二本の角を両手でつかみ、ふり落とされぬように足に力を入れながら、あわてて母をふり返った。

「おかあさん！ おかあさん！」

母の声が聞こえた。

「行きなさい！ ふり返ってはだめ！ 行くのよ！」

母の姿は、あつというまに、たくさんの鬩蛇にのまれて消えてしまった。

「おかあさんっ！ おかあさんっ！」

泣き叫ぶ声を、水しぶきがさらっていく。エリンは、鬩蛇から降りようとしたけれど、粘液が、まるで膠のように衣を鱗に貼りつけ、降りることができなかった。

水しぶきをあげながら鬩蛇は身を左右にうねらせ、沼を切り裂くようにして泳いでいく。西へ、西へと、すさまじい速さで。

母も、生まれ故郷も、あつという間に背後に消え去り、目の前には、灰色の水面が果てしなく広がっていた。(第1巻 61-62)

ソyonはエリンの母であるが、ここでは、登場人物の呼び方によって語り手の言葉か登場人物の意識かが区別されている。たとえば、「ソyonは、高く低く、指笛を吹き鳴らしていたが、最後に、奇妙な抑揚をつけて、強い調子で指笛を吹き鳴らした」に関しては、語り手の語りであるが、「母が腋の下に手を入れて、持ち上げたのだ」では、エリンの意識が示されている。客観的な視点と主観的な視点が、主語の呼び方の違いによって表されており、重層的な描写を生み出している。

いわゆる世俗的な小説においても、読者をひきつけるためにさまざまな技巧が用いられていることを、この2人の作家の実例から理解させたい。学生たちに、これまで読んだ小説から同様の例を探させるなどするとおもしろいだろう。

48. 小説を壊す小説とは？

ここで18世紀小説に戻り、講義の最後を締めくくる小説として、Laurence Sterneの*Tristram Shandy* (1759-67)を学生たちと読んでみる。まずはスターンについて。

スターンはアイルランド軍人の家に生まれ、貧困のなかケンブリッジのジーザス・カレッジを卒業、

聖職につく。叔父の力添えのおかげで牧師となるが、教会の仕事は他人任せだったという。1759年、46歳のスターンは始めて創作の筆をとり、『トリストラム・シャンディ』に着手する。『トリストラム・シャンディ』の正確なタイトルは*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*で、主人公トリストラムが自分自身のことを語るという語り方になっている。テキストで引用されている冒頭部分を見てみたい。

I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly consider'd how much depended upon what they were then doing;—that not only the production of a rational Being was concerned in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind;—and, for aught they knew to the contrary, even the fortunes of his whole house might take their turn from the humours and dispositions which were then uppermost;—Had they duly weighed and considered all this, and proceeded accordingly,—I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world, from that in which the reader is likely to see me.—Believe me, good folks, this is not so inconsiderable a thing as many of you may think it;—you have all, I dare say, heard of the animal spirits, as how they are transfused from father to son, &c. &c.—and a great deal to that purpose:—Well, you may take my word, that nine parts in ten of a man's sense or his nonsense, his successes and miscarriages in this world depend upon their motions and activity, and the different tracks and trains you put them into, so that when they are once set agoing, whether right or wrong, 'tis not a half-penny matter,—away they go clattering like hey-go mad; and by treading the same steps over and over again, they presently make a road of it, as plain and as smooth as a garden-walk, which, when they are once used to, the Devil himself sometimes shall not be able to drive them off it.

Pray my Dear, quoth my mother, have you

not forgot to wind up the clock?— *Good G..!* cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time,—*Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?* Pray, what was your father saying? —Nothing.

語り手であるトリストラムは、いきなり冒頭で、語れるはずのない、自分の受胎の瞬間の説明から語り始める。その後、主人公トリストラムは第3巻までは現れず、第6巻までは子供で意見などはなく、第8、9巻では姿も現さない。

さらに、話の脱線ぶりを図形化して見せたり、序文を冒頭ではなく小説の途中に入れたり、真っ黒に塗りつぶした頁があったり、その逆に空白のまま残した頁を挟んだり、罫線・星印・ダッシュを多用し叙述を省いたり、2行しかない章があったり、章をとばしたり、長い脚注を読者が理解できるかどうか怪しいフランス語で付けたり、やりたい放題やっている。このように『トリストラム』は、いわば小説の形式を壊す小説であり、anti-novelとも呼ばれる。

物語が一貫したプロットに基づいて発展するということは決してなく、語り手トリストラムは脱線を重ね、自分の生涯や意見を読者に語ろうとしつつ、明らかに論理的関連のない事柄を次々に思い出し、延々と語り続ける。

このような語り方には、人間の心の動きは気まぐれや偶然が支配しているというスターンの見解が反映されている。そしてその土台にあるのは、心の中における観念の結びつきかたの不合理性を論じた、ジョン・ロックの理論である。ベーコン、ニュートン、ロックらによる17世紀における近代自然科学の発達、近代小説成立の一つの要因となったことについては講義の最初の方で述べているが、再度、ここで学生たちに思い出させたい。

語ること、書くことそのものが『トリストラム・シャンディ』の最も重要な主題であり、それを除いてしまうと内容といえるものはほとんどなくなってしまふ。『トリストラム・シャンディ』は、語ること、書くことについてのパロディ、小説そのものの存在を問う小説といえるだろう。

同様の meta-fiction、小説についての小説として、テキストの最後の章で扱われている、John Fowles の *The French Lieutenant's Woman* (1969) にも言及する。特に、3つの結末が用意されている点にメタ・フィクションとしての本作の特質が現れている

が、Harold Pinter が脚本を書いた映画版『フランス軍中尉の女』(1981)においては、複数の結末を用意するだけでなく、小説についての小説を、映画についての映画へと変換する試みがなされていることについてもふれる。

リチャードソンとフィールディングは思想・気質のレベルで正・反の関係にあるが、技法のレベルでは一致している。ストーリーは優れたプロットを通して語られるべきであり、一貫した登場人物の性格描写が達成されねばならない、という前提が両者にはある。一方、フィールディングとスターンは技法のレベルで正・反の関係にある。スターンの小説においては、プロットは放棄され、一貫した登場人物の性格描写がなされているとはいいがたい。いわば『トム・ジョーンズ』は、完成した出来映えを鑑賞するための芸術であり、『トリストラム・シャンディ』は創作のプロセスを楽しませる種類の芸術である、といえる。

49. 新しい作品を生み出すものはなにか?

このように18世紀のイギリス小説を追っていくと気づかされるのは、イギリス近代小説の展開をうながした一つの大きな要因はパロディであるということである。言葉をかえると、先行する作品の何らかの要素を否定することであるといえる。ここで強調したいのは、本当に意義のあるパロディを創造できるのは、先行する作品を正確に理解することができた、あるいは理解しようと努力を惜しまなかった作家だけであろう、ということである。本当の意味で新しいものは、そういった姿勢なしには決して生み出すことはできない。そしてこれは、文学、芸術のみならず、全ての表現についていえることであろう。

50. 文学からなにを学ぶことができるのか?

文学を読むことから学べることを整理すると、以下のようなことがあげられるだろう。

- ・ 微視的にみる
- ・ 巨視的にみる
- ・ コンテキストを意識する
- ・ 論理的に考える
- ・ 多角的に考える

これらの力は、他分野を専門として学ぶうえでも必ず役に立つものであるといえる。物の見方を身につけることを可能にしてくれるものとして、文学の

力を最後に強調しておきたい。

また、私たちが現実を生きていくうえで、虚構が必要なのではないか、ということについても最後にふれる。単純に一時的にでも現実を逃避するため、ということもあるかもしれない。どうしても耐えられない現実に直面することは必ずあるわけだから。また、現実から一度離れてみることで、現実を客観的な目で見つめなおすということもあるかもしれない。私たちは、自分がそのなかにいる時、それを理解するのが非常に苦手であるから。文学と現実との関係について言及することで、講義をしめくくる。

参考文献

- 芥川龍之介『芥川龍之介全集第11巻』（岩波書店、1978）
- 廣野由美子『一人称小説とは何か：異界の「私」の物語』（ミネルヴァ書房、2011）
- ウイドウソン、H. G.『文体論から文学へ：英語教育の方法』田中英史、田口孝夫訳（彩流社、1989）
- ウイドウソン、H. G.『文学と教育：詩を体験する』梅沢時子、野呂浩、小田朗美訳（英宝社、2005）
- 上橋菜穂子『獣の奏者』（講談社、2006-9）
- ウルフ、ヴァージニア『ダロウェイ夫人』安藤一郎訳（岩波、1955）
- ウルフ、ヴァージニア『ダロウェイ夫人』大澤實訳（講談社、1974）
- ウルフ、ヴァージニア『ダロウェイ夫人』近藤いね子訳（みすず書房、1976）
- ウルフ、ヴァージニア『ダロウェイ夫人』丹治愛訳（集英社、2007）
- ウルフ、ヴァージニア『ダロウェイ夫人』土屋政雄訳（光文社、2010）
- ウルフ、ヴァージニア『ダロウェイ夫人』富田彬訳（角川、1955）
- 岡田伸夫、南出康世、梅咲敦子編『英語研究と英語教育：ことばの研究を教育に活かす』（大修館書店、2010）
- カズオ・イシグロ『日の名残り』（ハヤカワ文庫、2001）
- 川口喬一『『嵐が丘』を読む：ポストコロナル批評から「鬼丸物語」まで』（みすず書房、2007）
- クック、ガイ『英語教育と「訳」の効用』斎藤兆史、北和文訳（研究社、2012）
- 斎藤兆史編『言語と文学』（朝倉書店、2009）
- 島崎はつよ『ジェイン・オースティンの語りの技法を読み解く』（開文社出版、2008）
- 大学英語教育学会文学研究会編『英語教育のための文学案内事典』（彩流社、2000）
- 高橋和子『日本の英語教育における文学教材の可能性』（ひつじ書房、2015）
- 日本英文学会（関東支部）編『教室の英文学』（研究社、2017）
- 東野圭吾『ガリレオの苦悩』（文藝春秋、2011）
- フィールディング、ヘンリー『トム・ジョーンズ』（岩波、1975）
- 藤田佳也「50の質問で読み解く18世紀イギリス小説（1）」『酪農学園大学紀要』第42巻 第2号（酪農学園大学、2018a）41-52頁
- 藤田佳也「50の質問で読み解く18世紀イギリス小説（2）」『酪農学園大学紀要』第43巻 第1号（酪農学園大学、2018b）11-24頁
- 藤田佳也「50の質問で読み解く18世紀イギリス小説（3）」『酪農学園大学紀要』第43巻 第2号（酪農学園大学、2019a）43-51頁
- 藤田佳也「50の質問で読み解く18世紀イギリス小説（4）」『酪農学園大学紀要』第44巻 第1号（酪農学園大学、2019b）1-11頁
- ヘミングウェイ、アーネスト『ヘミングウェイ短編集（上）』（岩波、1972）
- ヘミングウェイ、アーネスト『ヘミングウェイ全集』第3巻 高橋正雄、滝川元男、大久保康雄、福田陸太郎訳（三笠書房、1974）
- 村上春樹、柴田元幸『翻訳夜話』（文藝春秋、2000）
- 吉村俊子他編『文学教材実践ハンドブック：英語教育を活性化する』（英宝社、2013）
- Booth, Wayne C, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1983)
- Carter, Ronald and John McRae, *Language, Literature and the Learner: Creative Classroom Practice* (New York: Pearson Education, 1996)
- Collie, Joanne and Stephen Slater, *Literature in the Language Classroom: a Resource Book of Ideas and Activities* (New York: Cambridge University Press, 1987)
- Hall, Geoff, *Literature in Language Education* (New York: Macmillan 2015)
- Hemingway, Earnest, *Men without Women* (London: Arrow Books, 2004)
- Ishiguro, Kazuo, *The Remains of the Day* (London: Faber & Faver, 2010)
- Richetti, John, *The English Novel in History, 1700-1780* (New York: Routledge, 1999)
- Simpson, Paul, *Language through Literature: an Introduction* (New York: Routledge, 1997)
- Stanzel, F. K, *A Theory of Narrative* (Cambridge:

Cambridge University Press, 1986)

summary

A literary text is very effective in helping the students to have the experience of noticing and the practice of considering. What is the most important is where and how we should ask them questions in the class. Adequate questions at adequate times will

motivate the students to consider about the text, and moreover, about the world and themselves. This paper proposes 50 effective questions in the class of 18th century English novels. In this part, 10 questions will be discussed mainly about narrative styles of fiction, Laurence Sterne's *Tristram Shandy*, and what we can learn from studying literature.