

William Faulknerと筒井康隆の語りの技法

— “Old Man” と『朝のガスパール』 —

Narrative Techniques of William Faulkner and Yasutaka Tsutsui

— A Comparison of “Old Man” and *Gaspar in the Morning* —

重 迫 和 美

Shigesako KAZUMI

William Faulkner, one of the foremost modernism novelists, is renowned for his narrative technique experiments. A great deal of effort has been put into investigating his unique narrative approach. What seems to be lacking, however, is the studies on works produced in the mid-to-late period of his literary career.

My concern is to consider the distinctive characteristics of Faulkner’s narrative technique as observed in his mid-to-late works in light of the theory and practice of postmodernist literature. I discuss Yasutaka Tsutsui’s *Gaspar in the Morning* (1992) as an example of postmodernist theoretical practice, and Faulkner’s “Old Man” from *The Wild Palms* (1939) as an example of the narrative experimentation seen in the middle part of his literary career. Both novelists contrive ways to achieve the effect of “revealing the fictiousness of fiction” in these works.

Chapter 1 clarifies the narrative techniques of narrative-framing and narrative frame-breaking that Tsutsui applies in *Gaspar* to reveal the fictiousness of fiction. Chapter 2 outlines how Faulkner produces the same effect as Tsutsui in revealing fictiousness via a unique narrative devise similar to but different from Tsutsui’s. The fictiousness of fiction is revealed by the character-narrator inside the frame-narrative in Tsutsui’s work, while Faulkner’s technique involves a third-person narrator outside the frame-narrative.

The difference between these techniques leads us further into consideration of narrator selection. Tsutsui maintains that an innovative method of writing narratives is hard to find with a third-person narrator. Meanwhile, Faulkner often uses third-person narrators in his mid-to-late works. The uniqueness of Faulkner’s narrative technique lies in his achievement of the effect that the postmodernist Tsutsui pursues, and in involvement of the venturous use of a third-person narrator, which Tsutsui carefully decided to avoid.

序論

モダニズム文学の代表作家William Faulkner(1897-1962)は語りの技法の実験で知られている。既に多くの研究者が彼の語りの技法研究に取り組んできた。しかし、それらの研究は比較的初期の*The Sound and the Fury*(1929), *As I Lay Dying*(1930), *Absalom, Absalom!*(1936)等に集中する傾向があり、中期以降の作品分析が十分とは言えない点で問題である。確かに、意識の流れなどのモダニズム文学の前衛的語りの技法は、中期以降の作品には頻繁には見られない。しかし、私の考えでは、Faulknerは最晩年まで語りの技法の実験を継続したし、その結果は作品に刻まれている。先行するFaulknerの語りの技法研究が中期以降の作品を軽視しがちなのは、それらがモダニズム文学の典型的語りの技法を重視する反動で、中期以降のFaulknerの語りの技法の特異性を見逃しているからに過ぎない。

では、モダニズム文学の典型的語りの技法に拠らない、中期以降のFaulknerの語りの技法の特異性とはどのようなものか。この問いに答えるために、本論ではポストモダニズム文学の語りの技法を考察の補助線としたい。モダニズム文学者であるFaulknerは後続のポストモダニズム文学の先駆者でもあるという理解が、今日では、一般的である¹。実際、*Absalom, Absalom!*を対象とした研究においては、Martin Kreiswirthなどがポストモダニズム文学を参照することで、Faulknerの技法理解に成果をあげてきた²。中期以降の作品においても、Faulknerは語りの技法の実験を継続したとする私の考えが正しければ、初期の典型的モダニズム作品よりも、むしろ次世代に近接する中期以降の作品にこそ、ポストモダニズムの語りの技法が補助線として有効だと言えよう³。

本論で分析するFaulkner作品は、*The Wild Palms*⁴(1939)の中の“Old Man”とする。*The Wild Palms*は、“Wild Palms,” “Old Man”と題された二つの独立した物語が交互に1章ずつ語られる特異な構成を持つ。この特異な構成に研究者の関心が集中し、語りの技法研究は進んでいない。また、拙稿⁵が明らかにしてきたように、本作では、それぞれの物語で、「虚構の現実らしさ（という幻想）への迫真」と「虚構の虚構性の暴露」との相反する効果をもたらす語りの技法が駆使されており、“Old Man”では、ポストモダニズム文学の特徴の一つでもある「虚構の虚構性の暴露」が主眼となっている。

参照するポストモダニズム文学作品として、筒井康隆の『朝のガスパール』(1992)を取り上げる。今日のPostmodern Criticismの常識では、参照すべきはJohn Barthや Thomas Pynchonであろう。しかし、ポストモダニズム文学の特質をメタフィクションという切り口から明らかにしたPatricia Waughが、“Contemporary metafiction, in particular, foregrounds ‘framing’ as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels.”(28)と指摘して、メタフィクションの“frame-breaking”(28)を分析し、“The alternation of frame and frame-break...provides the essential deconstructive method of metafiction.”(31)と述べたのを思い出せば、ポストモダンメタフィクションの技法「枠破壊(“frame-breaking”)」を参照点として、Faulknerの“Old Man”と筒井の『朝のガスパール』との間に、語りの技法上の類縁関係を感知できる。『朝のガスパール』との比較は、“Old Man”におけるFaulknerの語りの技法について新たな発見をもたらすに違いない。

ここで、本論で使用する主な用語を定義しておきたい。本論において、「枠(frame)」という用語は、入れ子式物語構造を持った作品のそれぞれの物語の世界の境界を意味する。別の物語が埋め込まれており、それ自体は別の物語に埋め込まれていない物語を「枠物語(frame narrative)」と呼ぼう。「枠物語」内の登場人物が、その物語内で語り手となり物語を生産する場合、「枠物語」内部に生産される物語を「枠内物語」と呼ぶ。「枠内物語」内の登場人物が、その物語内で語り手となり物語を生産する場合、「枠内物語」内にさらに「枠内物語」が生産される。入れ子式物語構造において、「枠物語」と複数ある「枠内物語」との関係性を、「枠物語」から内側に数えた「枠」の数を表す「水準」という

用語を用いて表す。「杵物語」を水準1として、「杵物語」内の登場人物が作る「杵内物語」の水準は2である。水準2の「杵内物語」内の登場人物が作る「杵内物語」の水準は3である。「杵内物語」が内部に一つ増えて行く度に、「水準」は一つ上昇することになる。

第一章 『朝のガスパール』における筒井の語りの技法

筒井康隆が文学理論に精通しており、特に彼の「超虚構時代」⁶以降、「超虚構」実現のための語りの技法を理論的に構築した後に自作において実践してきたことはよく知られている⁷。「超虚構」とは、筒井自身の言葉によれば、「虚構であることを前提とした虚構」（筒井2001, 139）であり、「虚構性を強調した虚構」（筒井2001, 141）である。彼は、日本文学が虚構作品は現実に迫るほど良いとして「擬似現実」を描いてきたと考え、その価値観を疑う。それ故、「擬似現実としての虚構の中から現実には絶対にあり得ぬ虚構独自のものを抽出してきてそれのみを主張しようとするような虚構性を持つ作品」（筒井1983, 70）創作を彼は目ざし、「自然主義小説の伝統的手法」（筒井1983, 74）から脱して、「それ[超虚構]にふさわしい手法、その宇宙を表現し得る別の言語宇宙を成立させなければならない」（筒井1983, 74）と考える。現実を映すことも現実に映されることももはやない「超虚構」を、筒井はどのような技法で作ろうとしているのか。本章では、『朝のガスパール』の物語構造を筒井の戦略に則って分析し、第二章で“Old Man”を分析する際に参照する補助線を明確にしたい。

連載回数全161回の本作において、第35回までは、水準1の杵物語と最初に提示された水準2の杵内物語との間に物語の杵が次第に増えていくという興味深い現象を観察できる。本作冒頭、「『朝日新聞』連載開始にあたって」は、以下の引用のように始まる。

ご注意願いたいのは、この文章がすでに小説の一部であるということだ。つまり、虚構「朝のガスパール」はすでに始まっているのである。いずれ連載終了後、単行本になった時、この一文は序章として巻頭に載ることになる。

十八世紀のイギリスの小説家サミュエル・リチャードソンは長編「クラリッサ・ハーロウ」を書くにあたり、読者の意見を参考にし、少しずつ分冊にして発刊しながら、その意見に従って物語を展開させていったという。[……]

もうおわかりだろうが、今度の新聞連載でそれをやろうというわけである。自分の家にサロンを開くほどの金持ちではないから、毎日、ほんの少しずつ虚構が展開していき、それを毎日読者が読む新聞連載という特殊性を生かして、雑誌連載などよりはずっと反響が大きいと聞くその新聞読者の意見を小説に投影させ、それに沿って展開をおすすめしたいと思う。[……]

読者はこの虚構に参加していただきたい。いや。展開にかかわった以上、その読者はこの虚構の作者であると同時に登場人物になることさえあり得る。作者が作中に登場することは、今となってはさほど珍しいことではない。(2-3)⁸

従来読書慣習に従えば、冒頭の「連載開始にあたって」は、小説の物語構造とは無関係の、10日後に始まる連載の予告であると考えられるかもしれない。10日後に新聞連載小説『朝のガスパール』を読むであろう朝日新聞読者に語りかける語り手を、さしあたっては現実世界の筒井だと想定できる。「連載終了後、単行本になった時」のことやこれから実施される「新聞連載」のこと、すなわち、現実世界の筒井と想定できる状況を自分のこととして語り、さらに自分は実在したサミュエル・リチャードソンと同水準の世界の住人であると示唆するからである。しかし実際には、「すでに小説の一部」という表現が、この冒頭は水準1の杵物語であり、筒井と想定できる語り手は自らの語る物語内の登

場人物であることを示す。この枠物語を、語り手の名前に因んで「筒井物語」と呼ぼう。

連載第1回と第2回が描くのは、「遊撃隊」と呼ばれる戦闘部隊が行動する物語の世界である。この物語を、中心人物である第二分隊長の深江の名前に因んで「深江物語」と呼ぶ。「深江物語」は、「筒井物語」の登場人物兼語り手、筒井が語る水準2の枠内物語である。異星において敵の正体が明らかにならないまま、隊長花村は西へ進軍するように命じる。花村の命令は深江には不可解である。高速装甲車があるにも拘らず、20時間以上、重装備のまま徒歩で、隊員たちは目標も示されないままにひたすら西へ進むように命じられている。第2回の終盤に、「これは隊長を信頼しているとか、していないとかいった問題ではないな、と深江は思いはじめ」(7)、正面に地球で見るのとは異なったかたちの北斗七星が見えた瞬間、「隊長は、気が違っている。」(7)と彼は唐突に結論を得る。

第3回は、金剛商事の社員やその縁者たちが行動する物語を描く。この物語を、中心人物の一人、金剛商事の常務取締役貴野原の名をとって「貴野原物語」としておこう。第2回の「深江物語」で、隊長は気が違っているという深江の結論は、「彼の脳裏に、本来なら彼などが持っている筈のない古典的な知識、ある些細な歴史的事実のひとつが浮かび」(7)、唐突に得られたとされていた。第3回で、深江の唐突な結論が「貴野原物語」の貴野原によってもたらされたことが判明する。「深江物語」は「まぼろしの遊撃隊」というコンピュータゲームの世界であり、貴野原はゲームのプレイヤーの一人なのである。花村は気が違っているという貴野原の判断は、「プレイヤー全員にブロードキャストされて、彼の判断はストーリーに組み込まれ、プロットは新たな展開を見せることになる。」(8)

第2回まで、「深江物語」は枠物語の登場人物兼語り手である筒井によって直接語られる水準2の枠内物語に位置付けられていた。しかし、第3回以降、「深江物語」が「貴野原物語」の貴野原らによって操られているのが明らかになることで、「深江物語」は「貴野原物語」の内部に組み込まれた水準3の枠内物語⁹とされ、「深江物語」の水準は一つ上昇することになる。

第15回は「筒井物語」として始まる。しかし、第15回と同一語り手によるはずの第17回で小説の物語構造は変化する。第17回の最終文「『しかたがないな。ま、いいか。ちょうど貴野原が帰宅したところでもあるし。[……]』櫛沢は嘆息しながら椅子を回転させ、澱口に背を向けてワープロに向かった。」(37)によって、第15回からの物語の語り手が筒井ではなく、筒井に作られた櫛沢という虚構人物であったと判明する。この物語を「櫛沢物語」とすると、櫛沢の存在証明によって、「筒井物語」の筒井が語っていたはずの「貴野原物語」は、「筒井物語」内の筒井が語る「櫛沢物語」内の櫛沢が語る物語となり、「貴野原物語」と「深江物語」の水準は一つずつ上昇する。

第18回から第35回までは「貴野原物語」を描く。この間に物語構造の変化は無く安定しているので、ここでこれまでの観察を図にまとめる(図1)。最初に、ここまでに現れる4つの物語構造に、小説頁の昇順に番号をふって見出しとし、次に連載回数を記す。枠物語を { } で、枠内物語を水準の低い順に [], (), < > で表記し、それぞれの括弧内に物語の名称と水準を併記する。

図1 『朝のガスパーール』における物語水準の上昇

- | |
|--|
| 1) 物語構造 1 「連載開始にあたって」
{筒井物語 水準1} |
| 2) 物語構造 2 第1回～第2回
{筒井物語 水準1 [深江物語 水準2]} |
| 3) 物語構造 3 第3回～第16回
{筒井物語 水準1 [貴野原物語 水準2 (深江物語 水準3)]} |
| 4) 物語構造 4 第17回～第35回
{筒井物語 水準1 [櫛沢物語 水準2 (貴野原物語 水準3 <深江物語 水準4)]} |

虚構性強調の効果を観察する上で重要なのは、「深江物語」の水準上昇である。語り手が自分の所属する物語内に枠内物語を順次生産していく技法はそれほど珍しくはない。その場合、枠内物語の数が増えても、最初に設定された物語水準は変化しない。「深江物語」の場合、始めは筒井によって語られる水準2の枠内物語の設定だったが、小説が進行するにつれて虚構の登場人物によって語られる¹⁰水準4の枠内物語へと水準が上昇する。物語水準が高くなれば、その水準の数だけ介在する語り手の

数が増えるので虚構性は高くなる。筒井は、枠内物語の外に物語をさらに生産し、物語水準が最初の設定よりも上昇するようにして物語の虚構性を強調している。

物語構造の観察を続けよう。第36回から第42回までは「櫟沢物語」で、物語構造は4である。特異な現象は第39回で見られる。第39回から第42回までの間、櫟沢が「櫟沢物語」外の語り手である筒井に言及するのである。通例、ある物語内の登場人物は、その物語外の語り手の存在を意識することはできない。しかしここでは、「櫟沢物語」外で「櫟沢物語」を語っていたはずの筒井は、櫟沢の言及によって「櫟沢物語」に登場させられ、櫟沢と同じ水準に移動する。そして、この回以降、物語枠が破壊され、登場人物が自らの所属する物語の枠を超え出る現象が多発することになる。

最も虚構性を強調されていた「深江物語」の深江は、自分が所属する「深江物語」の外部「貴野原物語」を意識し始め、自意識なく操られる存在ではなく自意識をもった自立した存在へと変化していく。第43回で、彼は「自分の行動、自分たちの行動が、自分たち以外のものの判断で決定されている」(89)と物語外の貴野原らの存在を強く意識する。第70回と第71回では、深江は「貴野原物語」内登場人物である貴野原の妻・聡子を「美しいあの婦人」(143)として意識し、会ったこともない彼女への愛を確信する。第91回では、彼に「存在者としての根源的な疑問」(184)が湧き上がり、「『オレタチハ、イッタイ、ナニモノダ。オレタチガココデシテイルコトニハ、ドンナイミガアルノカ』」(184)と考える。注目すべきは、「そうした深江の疑問は、ただ漫然とゲームの画面を眺めているだけの貴野原征三にはわからない。」(184)ことだ。深江には、深江をゲームプレイヤーとして操っているはずの貴野原に感知できない内面が備わっている。この頃、「貴野原物語」では、聡子が株取引に失敗して苦境に立たされているが、貴野原は聡子の苦悩に気づかないのに対して深江はそれに気づいている。ここにおいて、貴野原は「深江物語」に対する権威¹¹を失い、深江は貴野原らプレイヤーに制御されない自立した存在となっている。第133回で、聡子を救うため、深江は自らの意思で隊員を指揮し、遊撃隊有志10名はついに「フォース・バリアーの壁」(269)を破壊する。

第134回の「櫟沢物語」で櫟沢が深江の行動を「レベル [水準] の壁崩壊」(270)と解説していることから、「フォース・バリアーの壁」は「物語枠」を意味することが分かる。実際、第138回において、深江ら遊撃隊は「貴野原物語」に移動している。聡子を救出するために物語枠を破壊した深江らは、貴野原邸に借金の取り立てにきたネット・サラ金の企業舎弟一味と銃撃戦を展開する。

激戦後、第150回で深江らは「貴野原物語」から突然消滅し、第151回から第155回までは、銃撃戦の後処理が語られる。奇妙な現象が起きるのは、第156回、「櫟沢物語」の終盤である。『朝のガスパール』の連載を終えた櫟沢は、久々のホーム・パーティーに参加するためにパーティー会場である洋菓子店の社長宅に向かっている。ところが、櫟沢がたどり着くのは、自分が「貴野原物語」で描いたホーム・パーティーの会場、須田医師のマンションであり、そこに「貴野原物語」の登場人物、石部を見つけるのである。第157回でこの奇妙な現象の種明かしが行われる。櫟沢が「貴野原物語」内にいるのは「虚構の壁が破れた」(316)結果であった。櫟沢は「虚構の側から現実への侵犯は可能か」(316)考え、虚構の壁破壊を試みたのである。彼は石部に案内されて、「もともと現実中存在していながら、虚構内存在にされた人たち」(316-17)もいるというパーティー会場に急ぐ。

第158回でパーティー会場に着いた櫟沢は、自分の家族が「深江物語」の深江と話しているのを目撃する。第160回で、パーティー会場には全ての水準の登場人物たちが集まっていることが明らかになる。枠物語外の人々であるガートルード・スタイン、トルストイ、ゾラ、水準1枠物語内の筒井、水準2枠内物語内櫟沢やその家族、水準3枠内物語内の石部、貴野原、「貴野原物語」内で死んだはずの近間たち、その他、水準4枠内物語内の深江ら遊撃隊。このパーティー会場たる空間にはそれぞれの物語を隔てる枠がない。連載最終回の第161回には、パーティー終了後に「各レベルへと去っていく登場人物とお世話になったかたがた」(324)の名前が列記されている。本来は、「筒井物語」の登場人物兼

語り手として、同時に「櫛沢物語」外の語り手として設定されている筒井康隆、「櫛沢物語」の登場人物兼語り手として、同時に「深江物語」が埋め込まれた「貴野原物語」外の語り手として設定されている櫛沢、また、現実世界の筒井が世話になったであろうし、「櫛沢物語」中で「画伯」として言及される、現実世界の『朝のガスパール』装画担当の真鍋博、現実世界において筒井康隆研究者である平石慈といった人物の名前さえある¹²。最終回に至って、物語枠は全水準で破壊され、枠物語外に存在するはずの現実世界の人々さえ物語内に取り込まれている¹³。

ここで第36回から「連載を終えて」までの物語構造の変化を、物語枠の破壊に注目してまとめておく(図2)。どの水準の枠が破壊されるかを見出しとして、次にその破壊が見られる箇所の連載回を示す。図では、{|}で水準1の、[]で水準2の、()で水準3の、< >で水準4の、それぞれの物語の枠を意味する。ただし、図中の3)と4)は5)で示される全水準の枠崩壊の結果もたらされた物語構造を部分的に観察したものに過ぎず、実際は5)と同じ状況下にある。

虚構性強調の効果を観察する上で重要なのは、枠を破壊する力の所在である。低水準の物語内登場人物が高水準物語に移動する場合—例えば1)と5)の筒井—と高水準の物語内登場人物が低水準物語に移動する場合—例えば2)の深江や5)の櫛沢—があるが、どちらの場合も権威が弱い方からの働きかけで枠破壊が起きている。例えば、筒井の水準移動の場合は「作者でありながらも彼[筒井]を虚構のレベルにひきずりおろしたのはあくまで櫛沢だ」(320)とされている。「櫛沢物語」の語り手である筒井よりも本来は権威が弱いはずの櫛沢の言及によって、筒井は「櫛沢物語」内に召喚されている。同様に、2)の深江は「深江物語」を制御していて深江より権威が強いはずの貴野原によってではなく、「深江物語」の登場人物である深江自身の意思と力によって物語枠を超えて「貴野原物語」に登場する。5)の櫛沢も「櫛沢物語」の語り手筒井によってではなく、「櫛沢物語」内登場人物である櫛沢自身が「さらなる現実をめざして」(316)行動した結果として水準を移動する。

通例、権威は語り手側にあり、語り手は自分が作る物語世界と物語内の登場人物を制御することができる。権威が弱い側の登場人物は語り手を制御できない。語り手から登場人物への権威の委譲は、虚構にしかできないこと、「虚構性の自立」¹⁴のための筒井の戦略なのである。

第二章 “Old Man” におけるFaulknerの語りの技法

前章で明らかにしたように、筒井は虚構性の強調を行うために『朝のガスパール』において「物語水準の上昇」と「物語枠の破壊」を戦略的語りの技法として用いていた。本章は“Old Man”において虚構性強調の効果を生み出すFaulknerの語りの技法を、筒井の二つの技法と比較検討して、従来の研究が見逃してきた、中期以降のFaulknerの語りの技法の特異性を究明する手がかりとしたい。

拙稿(重迫2015)は“Old Man”での物語の虚構性を強調する6つの語りの技法として、a. 語り手のコメント、b. ダッシュ、c. 丸括弧、d. 一重引用符による枠物語の枠内物語化を指摘し、さらに、e. (視点人物の)視点の二重化、f. (語り手の)声の二重化による枠物語の擬似枠内物語化を指摘した。前章の筒井の技法に倣へば、a, b, c, dを「物語水準の上昇」、eとfを「物語枠の破壊」と見なすこと

図2 『朝のガスパール』における物語枠の破壊

- 1) 水準2の枠破壊
(水準1「筒井物語」登場人物の水準2「櫛沢物語」への侵入)
第39回～第42回(80-87)
{| (< >) } |
- 2) 水準4の枠破壊
(水準4「深江物語」登場人物の水準3「貴野原物語」への侵入)
第138回～第150回(278-303)
{| [(< >)] }
- 3) 水準3の枠破壊
(水準2「櫛沢物語」登場人物の水準3「貴野原物語」への侵入)
第156回～第157回(314-17)
{| [< >] }
- 4) 水準3と4の枠破壊
(水準2「櫛沢物語」登場人物、水準4「深江物語」登場人物の水準3「貴野原物語」への侵入)
第158回(314-17)
{| [< >] }
- 5) 全水準の枠破壊
(枠物語外人物、水準1の登場人物、水準2の登場人物、水準3の登場人物、水準4の登場人物の同一水準物語への移動)
第159回～第160回(320-23)
{| [< >] }

ができる。そこで本章では、“Old Man”で使われる6つの技法を「物語水準の上昇」と「物語枠の破壊」に分けて観察し、筒井の技法と比較検討したい。

まず、「物語水準の上昇」の様子を観察する。第六章（物語第三章）¹⁵の以下の引用では、「a. 語り手のコメント」により物語水準の上昇が起こっている。

The convict didn't know it. He wasn't looking high enough above the water [..].

This is how he [the convict] told about it seven weeks later, sitting in new bedticking garments, shaved and with his hair cut again [..]. (133-34)¹⁶

一行目は三人称の語り手が外から枠物語を語り、“Old Man”の中心登場人物である囚人は水準1の枠物語の登場人物として設定されている。二行目冒頭の“this”は直前まで三人称の語り手が語ってきた枠物語である囚人の冒険物語を指す。ところが、二行目の三人称の語り手のコメントによって、“this,”すなわち、これまで描写されてきた囚人の冒険物語は、実は、6月時点での囚人が仲間の囚人たちを相手に後日談として語っていたものだったことが明らかになる。6月時点で自分の体験を語る囚人を「6月囚人」、「6月囚人」が描かれる物語を「6月囚人物語」、5月の冒険物語で行動する囚人を「5月囚人」、「5月囚人」の冒険を描く物語を「5月囚人物語」と、それぞれ舞台となる物語世界の時間に因んで呼ぶことにすれば、この現象を、三人称の語り手のコメント以前は「5月囚人物語」は三人称の語り手が語る水準1の枠物語だったが、三人称の語り手のコメントによって「5月囚人物語」を語る「6月囚人」の存在が示され、「6月囚人物語」が枠物語となり、枠物語だった「5月囚人物語」は「6月囚人物語」の枠内物語に位置付けられる、と説明できる。結果、『朝のガスパール』の「深江物語」のように、「5月囚人物語」の水準は一つ上昇することになる。

第六章では、「b. ダッシュ」が使われて物語水準の上昇が起こる事例がある。

He [the convict] could have put her back into another tree at any time—

“Or you could have jumped out of the boat [..],” the plump convict said [..].

“Yah,” the tall convict said.—But he had not done that [..]. He told how the skiff fled on—

“Didn't you pass nobody?” the plump convict said. “No steamboat, nothing?”

“I dont know,” the tall one said. —while he tried merely to keep it afloat [..]. (136)

引用一行目では、三人称の語り手が「5月囚人物語」を枠物語として語る。しかし、行の最後のダッシュ以降では、三人称の語り手は「5月囚人物語」を語る「6月囚人」を枠物語として語っている。ダッシュが語り手の描写対象物語の切り替えを示しているのである。結果、「5月囚人物語」は「6月囚人物語」に埋め込まれた枠内物語となって物語水準が上昇する。この状況は三行目の一つのダッシュで再び三人称の語り手が「5月囚人物語」を語り始めるまで続く。ダッシュによる描写対象の「5月囚人物語」から「6月囚人物語」への切り替えは、引用部分ではもう一度起こっている。三行目の最後のダッシュで三人称の語り手は再び「6月囚人物語」を語り始め、「6月囚人物語」は枠物語に、「5月囚人物語」は枠内物語になる。6月の囚人同士の対話は引用最終行まで続き、最終行のダッシュで三人称の語り手が「5月囚人物語」を語り始めると、元の状態に、「5月囚人物語」が枠物語になるのである。このように、ダッシュによって三人称の語り手の描写対象が「5月囚人物語」から「6月囚人物語」へ切り替わる時、語り手「6月囚人」が顕在化し、「5月囚人物語」は「6月囚人物語」の枠内物語に位置づけられ、「5月囚人物語」の水準は一つ上昇するのである。

第八章には「c. 丸括弧」の使用で物語水準が上昇する例がある。以下の引用で検討しよう。

“Good man,” the mild man said. “Plenty of life in the old carcass yet, eh? Plenty of good red blood too. Anyone ever suggest to you that you were hemophilic?” (“What?” the plump convict said. “Hemophilic? You know what that means?” The tall convict had his cigarette going now [. . .]. “That’s a calf that’s a bull and a cow at the same time.”

“No it aint,” a third convict said. “It’s a calf or a colt that aint neither one.”

“Hell fire,” the plump one said. “He’s got to be one or the other to keep from drowning.” He had never ceased to look at the tall one in the bunk; now he spoke to him again: “You let him call you that?”) The tall one had done so. (203)

冒頭の二行では、三人称の語り手が「5月囚人物語」を枠物語として語っている。二行目の途中から丸括弧により「6月囚人物語」が挿入される。通例の読書慣習では、挿入される物語が枠内物語となることが多い。しかし、ここでは、挿入された物語の語りの現在が挿入前後の語りの現在より新しいため、挿入される物語が枠物語の機能を果たす。丸括弧以前は枠物語だったはずの「5月囚人物語」は「6月囚人物語」の枠内物語になり、水準が上昇する。

第十章では「d. 一重引用符」により物語水準が上昇する可能性が見られる。引用を検討しよう。

One of the Governor’s young men arrived at the Penitentiary [. . .]. “Seems straight enough to me,” the Warden said. “He [the convict] got swept away against his will. [. . .]”

“He even brought that damn boat back,” the deputy said. “[. . .] He’s got to bring the boat back. ‘Here’s your boat and here’s the woman [. . .].’ ” (274-75)

ここで三人称の語り手は、所長(“the Warden”)が登場する物語を枠物語として語っている。囚人は所長や所長代理(“the deputy”)の対話中、“he”で言及される。所長たちの対話と同時刻に、「6月囚人」は囚人仲間に自分の冒険談を語り聞かせているから、この時点よりも前に起こったできごとの中で所長らに言及されるこの“he”を「5月囚人」と見なして良いだろう。“he”は「6月囚人」と同一人物ではあるが、5月に開始した冒険の結末として刑務所に戻ってきた時の彼を指すと考えるのである。所長代理のセリフの中で、「5月囚人」の言葉が一重引用符で括られる点に注意しよう。一重引用符の使用によって、「5月囚人」を所長代理の話の中の登場人物とみなすことができる。一重引用符は、それで括られたセリフが、二重引用符で括られたセリフの話者によって引用された別の話者のセリフであることを示すからである。実際には、“Old Man”では所長代理のセリフは長くは続かず、所長代理を「5月囚人物語」の語り手と見なすことはできない。しかし、仮に所長代理のセリフが長くなり彼が物語の話者に転ずれば、「5月囚人」を登場人物とする「5月囚人物語」は枠物語内の登場人物である所長代理が語る枠内物語に位置づけられ、物語水準が上昇するので、物語水準上昇の技法の一つとして押さえておきたい。

ここで、前章の図1に倣って、“Old Man”における物語構造の変化をまとめる(図3)。前章で触れたように、物語水準の上昇は、その物語に介入する語り手の数が増えることを意味し、結果として物語の虚構性が強調される。“Old Man”で「5月囚人物語」に注目すると、『朝のガスパール』同様、物語の外にその物語を内部に埋め込む物語が生産されて物語水準が上昇し、虚構性が強調されるのが

図3 “Old Man”における物語水準の上昇

- 1) 基本となる物語構造1
三人称の語り手 { 「5月囚人物語」水準1 }
- 2) 物語構造の変化 (a. 語り手のコメント, b. ダッシュ, c. 丸括弧)
三人称の語り手 { 「6月囚人物語」水準1 [「5月囚人物語」水準2] }
- 3) 物語構造の変化 (d. 一重引用符)
三人称の語り手 { 「所長物語」水準1 [「5月囚人物語」水準2] }

確認できる。一方、相違点として、『朝のガスパール』では、物語水準が上昇する「深江物語」と「貴野原物語」は元は枠内物語であるが、“Old Man”では、物語水準が上昇する「5月囚人物語」は元は枠物語である。この差は、物語水準上昇を導く語り手の物語構造上の位置が異なることを意味する。『朝のガスパール』では、「深江物語」は、「貴野原物語」と「櫛沢物語」の存在を明らかにする櫛沢の言及によって水準が上昇する。一方、“Old Man”では、「5月囚人物語」は「6月囚人物語」の存在を明らかにする三人称の語り手の言及によって水準が上昇する。『朝のガスパール』では枠内物語の登場人物が、“Old Man”では枠物語外の三人称の語り手が物語水準の上昇を引き起こしている。

次に、物語枠破壊の様子を観察しよう。第六章には、「e. (視点人物の) 視点の二重化」によって物語枠が破壊される例がある。以下の引用を検討する。

he [the convict] even remembered the name of it, told to him two or three weeks later by someone: Atchafalaya—

“Louisiana?” the plump convict said [. . .]. “That aint but just across from Vicksburg.”

“They never named any Vicksburg across from where I was,” the tall one said. “It was Baton Rouge they named.” And now he began to talk about a town [. . .], appearing suddenly in the telling as it probably appeared in actuality, abrupt and airy and miragelike and incredibly serene before him [. . .]. And now he tried to tell that too: how he stood waist-deep in water [. . .] looking back and down at the skiff [. . .] and he looking down at her in a kind of furious desperation.

“How far will I have to walk?” she [the woman] said. (145)

引用冒頭では、まず2行目で、既に検討したダッシュによる描写物語の切り替えが起こっている。冒頭で三人称の語り手は「5月囚人物語」を枠物語として語っているが、“Atchafalaya”の後のダッシュ以降は「6月囚人物語」を語り始め、「5月囚人物語」は枠内物語となる。視点の二重化が起こるのは““How far will I have to walk?””¹⁷以降である。この時、三人称の語り手の描写対象は「5月囚人物語」に変わっているが、「6月囚人物語」から「5月囚人物語」に切り替わる際にダッシュが使われていない点に気をつけよう。ダッシュなしで描写対象の切り替えを自然に行うことができるのは、この場合、切り替え以前に語り手が“appearing suddenly in the telling as it probably appeared in actuality”と述べ、「6月囚人」が5月の冒険を実際に見ている映像として再生していると解説するからである。つまり、「5月囚人」視点で語り手が語っているように見えるこの描写は、「6月囚人」が「5月囚人」視点で「5月囚人物語」を映像として追体験している様子を三人称の語り手が「6月囚人」の視点から語っているのであり、視点の二重化が起こっているのである。視点の二重化によって「5月囚人物語」の枠は潜在化し、枠破壊に準じる状況が生じている。

第十章では、以下のように、「f. (語り手の) 声の二重化」により物語枠の破壊が起こる例がある。

now he [the convict] sat, [. . .] while the plump convict and four others listened to him [. . .].

“The water was still high. It was running pretty hard still. [. . .]” Then, suddenly and quietly, something—the inarticulateness, the innate and inherited reluctance for speech, dissolved and he found himself, listened to himself, telling it quietly, the words coming not fast but easily to the tongue as he required them: How he paddled on [. . .]. until night came [. . .]. and he came to a landing, a town, he didn’t notice the name of it, and he got a job. It was a cane farm—

“Cane?” one of the other convicts said. [. . .] “Then what?” So he worked there four days. He didn’t like it. [. . .]. The men with the wagon told him about the sawmill and helped him drag the skiff up the

levee; they wanted to leave it there but he would not so they loaded it onto the wagon too and he and the woman got on the wagon too and they went to the sawmill. They gave them one room in a house to live in here. They paid two dollars a day and furnish. The work was hard. He liked it. He stayed there eight days.

“If you liked it so well, why did you quit?” the plump one said. (280-82)

引用冒頭は三人称の語り手による「6月囚人物語」が枠物語であり、「6月囚人」が仲間に「5月囚人物語」を語る様子が描かれる。声の二重化が起きているのは、引用7行目の“Then what?”の後の、「5月囚人物語」を描く部分である。一見、ここでは、三人称の語り手が「5月囚人物語」を枠物語として語っているだけのように見えるかもしれない。詳しく検討しよう。

「6月囚人」は、元々言葉を巧みに操るのは苦手であり、この引用以前では、三人称の語り手が「6月囚人」の代わりに「5月囚人物語」を能弁に語るのが常だった¹⁸。ところが、第十章の引用部分では、2行目で突然「6月囚人」の口に言葉が自ずと浮かんでくるようになり、拙稿（重迫2015）でも指摘したように、“Then what?”の後は、極端に短い文が多くなり、長文であっても“and”や“so”の等位接続詞で結ばれた単純な構文になり、比喩などの装飾もなくなって、それ以前の三人称の語り手の複雑で装飾華美な長文スタイルとは全く異なるものになる。描写物語の切り替えを示すダッシュもない。ここには、言葉巧みな三人称の語り手の言葉ではなく、十分な教育のない「6月囚人」の言葉が映されている。三人称の語り手が語りの言葉を引き受けてはいるが、それは「6月囚人」の言葉を語っているのであり、このことから、この特異な現象を語り手の「声の二重化」と呼べる。声の二重化により、結果として、「5月囚人物語」を語る語り手としての「6月囚人」の存在が潜在化し、「6月囚人物語」の枠が潜在化した結果、枠破壊に準じる状況が生じているのである。

ここで、図2に倣って、“Old Man”における物語枠の破壊を図4としてまとめておく。前章で明らかにしたように、『朝のガスパール』では物語枠の破壊は語り手よりも権威の弱い登場人物側の力によって行われており、それこそが虚構にしかできない手法による虚構性強調という筒井の戦略であった。一方、“Old Man”では、能動的に枠を破壊するのは登場人物の「5月囚人」や「6月囚人」ではない。彼らは能動的に物語水準間の移動を行うわけでもない。枠を破壊するのは、最も権威の強い枠物語外の三人称の語り手である。三人称の語り手は「5月囚人」と「6月囚人」の視点を重ね合わせ、また、「6月囚人」と自分の声を重ね合わせることで、物語枠の破壊と言える状況を生み出す。枠は完全に破壊されるというよりもあいまいな境界として残り、語り手や登場人物が異なる水準にまたがって存在しているかのような状況を生み、それが虚構性を強調するのである。

図4 “Old Man”における物語枠の破壊

- | |
|--|
| <p>1) 水準2の枠破壊
 (e. 水準1視点人物「6月囚人」と水準2視点人物「5月囚人」の視点二重化)
 三人称の語り手 [「6月囚人」 ← 「5月囚人」 →]</p> <p>2) 水準1の枠破壊
 (f. 三人称の語り手と水準1語り手「6月囚人」の声の二重化)
 三人称の語り手 ← 「6月囚人」 [「5月囚人」] →</p> |
|--|

結論 Faulknerの語りの技法再考に向けて

本論は、ポストモダニズム文学の語りの技法を参照して、中期以降のFaulknerの語りの技法の特異性を明らかにすることを目的とし、筒井の『朝のガスパール』とFaulknerの“Old Man”を比較検討してきた。第一章は『朝のガスパール』において、虚構性の強調のために筒井が用いた物語水準の上昇と物語枠の破壊という語りの技法上の二つの戦略を明らかにした。第二章は、筒井の戦略を参照して、“Old Man”の語りの技法を検討した。Faulknerは、筒井と一見似ているが、しかし異なった独自の語りの技法で、筒井の場合とよく似た虚構性の強調という効果を上げている。物語水準の上昇は、物語

の外にその物語を埋め込む物語を生産することによって行われる。筒井は、物語の登場人物の言述によって外枠となる物語を生産するが、Faulknerは三人称の語り手の言述によって行う。物語枠の破壊は、筒井の場合、語り手より権威の弱い登場人物の働きかけによって行われる。登場人物は語り手が制御できない自由意志を持つ自立した存在として描かれる。実際、筒井の登場人物は、異なる水準の物語に自ら移動して活躍する。一方、Faulknerの場合、物語枠を破壊して物語枠を超えるのは三人称の語り手である。登場人物よりも権威の強い三人称の語り手が、登場人物の視点や声を二重に担うために、物語枠の境界が侵食されて枠破壊が起こるのである。

以上の筒井とFaulknerの相違点は、語り手の人称の意義に注意を向けさせる。モダニズム文学以降の作家は、語り手の人称を意識的、戦略的に選択している。実作者にして理論家でもある筒井は、超虚構創作論の中で「三人称で書かれた小説そのものが神の視点＝作者の視点という虚構としての約束ごとに依存している以上、そこには附随的に他にも多くの約束ごとが生まれ、馴れあい効果が出来上ってしまっている。」(筒井1983, 59)と述べ、超虚構創作のための新しい語りの技法を三人称の語り手によって工夫するのは困難だと語っている。実際、『朝のガスパール』で彼が選択したのは枠物語外の三人称の語り手ではなく、虚構人物の筒井や樺沢という三人称で語る枠内物語の登場人物でもある語り手である。

Faulknerも、当然、語り手の人称選択に自覚的だった。私の学位論文で示したように、「伝統的な権威ある語り手との決別」(重迫2005, 15)というモダニズム文学者としての課題に、まずFaulknerは*Soldiers' Pay* (1926)において三人称の語り手による実験で挑み、次に*The Sound and the Fury*において一人称の語り手による実験で挑んだ。*As I Lay Dying*や*Absalom, Absalom!*でモダニズム文学者としての語りの技法が頂点に達した後、彼は三人称の語り手を使った新たな実験的技法に取り組んだ。そして後期には、例えば*A Fable* (1954)において「Faulknerは自らが目標として極めるに至ったモダニズム的語りの技法を、非モダニズム的に乗り越えることになった」(重迫2005, 278)のである。

中期以降のFaulknerが用いた語り手は、「伝統的ともモダニズム的とも形容し難い」(重迫2005, 272)、特異性を持つ。この特異性は、ポストモダニズム文学者の筒井が意識的に避けた三人称をあえて使い、その人称では成し遂げられないと筒井が考えたポストモダニズム文学が目ざす効果を成し遂げた点にあるのではないか。語りの技法が従来注目されてこなかった作品にこそ、モダニズム文学の典型的語りの技法に拠らないFaulkner独自の語りの技法の実験が見出されるのである。

中期以降のFaulknerの語りの技法の特異性を究明する課題から見ると、本稿は、数多い中期以降の作品のほんの一部をしか検討していないという批判は免れない。しかし、本稿は、その特異性の一端を明らかにしたし、今後のFaulknerの語りの技法研究に新しい展望を与えることになろう。

注

- 1 “Faulkner and Postmodernism”をテーマにしたFaulkner and Yoknapatawpha Conferenceは1999年に催されているし、*A Companion to William Faulkner*は全13章の中の1章をPostmodern Criticismに充てている。
- 2 Kreiswirthはポストモダニズムの語りの技法を分析に援用して、*Absalom, Absalom!*の第8章でQuentinとShreveがHenryとBonの会話を想像する場面を分析し、三人称の語り手の介入なくイタリック体で描写された会話について、“The text doesn't pass from mimesis of the various characters' narrations to unmediated diegesis; it very carefully depicts diegesis as wholly mediated, as a collaborative engagement between people and texts; and the signs of the narrative act do not fall away, but are, in fact, incorporated into the dramatized intertextual transaction.” (120)と指摘して

- いる。
- 3 *A Companion to William Faulkner*のPostmodern Criticismを扱った章では、その他に*The Sound and the Fury*(1929), *As I Lay Dying*(1930), *Sanctuary*(1931), *Light in August*(1932), *Pylon*(1935), *The Unvanquished*(1938), *Go Down, Moses*(1942)を扱った研究が紹介されるものの、*The Wild Palms*への言及は見られない。一方、John Barthは*Faulkner and Postmodernism*に寄せた“My Faulkner”と題したエッセイで、Faulkner作品を回想して、*Sanctuary*, *The Wild Palms*, *Soldiers’ Pay*, *Pylon*, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, *Light in August*, *Absalom, Absalom!*の順に言及しており、*The Wild Palms*を二番目に挙げている(192-94)。
 - 4 本作品は出版事情により、*The Wild Palms*と*If I Forgot Thee, Jerusalem*の二つの表題で流通している(Faulkner(1995)の編集者注参照)が、本論では前者を用いる。本論で参照した研究書や『フォークナー事典』で前者が使われている事を考慮したからである。
 - 5 (重迫2011, 2014, 2015)参照。
 - 6 巽孝之による筒井の作家歴区分の名称。1997年段階で、巽は筒井の作家歴を、第1期・擬似イベントSF時代、第二期・超虚構(メタフィクション)時代、第三期・伴流(スリップストリーム)文学時代の三つに分けた(巽1997, 142)。
 - 7 アメリカ文学と筒井文学に造詣の深い巽孝之(2001)が、筒井をRaymond Federmanと対照させて論じる時、巽は筒井をメタフィクションの理論家として扱っている(92)。
 - 8 筒井康隆、『朝のガスパール』朝日新聞社、1992。以下、『朝のガスパール』からの引用は全てこのテキストにより、頁数は引用に続けて括弧内に示す。
 - 9 正確に言えば、「深江物語」は貴野原を語り手としているとは言えず、水準3の枠内物語と認定することはできない。筒井がこのことに無自覚であったはずはなく、実際、本作中に、櫛沢が自分は「貴野原物語」と「深江物語」の語り手であると発言している箇所もある(82)。しかし、本章の目的が筒井の超虚構創作技法の戦略を明らかにするものであり、筒井は戦略としては明らかに5つの水準を意図的に設定しているため(323)、本論では「深江物語」の構造上の位置を水準3の枠内物語と解説する。
 - 10 注9で述べたように、正確には貴野原は「深江物語」の語り手ではないが、ここでは筒井の戦略に則って語り手と解説する。
 - 11 「権威(authority)」は物語論(narratology)の用語である。Gerald Princeは“The extent of a narrator’s knowledge of the narrative situations and events.”と定義し、続けて、“An omniscient narrator (*Tom Jones*, *The Red and the Black*) has more authority than one who does not provide an inside view of the characters (“Hills Like White Elephants”).”と述べている。(9)
 - 12 平石慈の名前が挙がっている点には注意が必要である。彼を物語に登場させる権威のある語り手の存在が示唆されるからだ。この語り手は、「それではフィナーレ。各レベルへと去っていく登場人物とお世話になったかたがたへのTHANKS・TOを含め、敬称略でいってみようか。GO!」(324)と呼びかけていることから、「筒井物語」外の語り手であると考えるのが妥当である。
 - 13 4月6日付けの「連載を終えて」では、それ以前の部分を全て一括りにして後日談や将来構想が語られることから、その語り手が第1回から第161回までの全ての物語の外部から自著に言及する現実世界の作家筒井としての語り手であると判明することは指摘しておきたい。「連載を終えて」は冒頭の「連載開始にあたって」と同じ物語構造のはずだが、実際には、冒頭の物語構造の枠物語の外に、現実世界の作家筒井を振る舞う語り手による枠物語が設定されることになる。
 - 14 筒井は虚構の自立について、「現実にはほとんど起り得ないし意図的に起すことも不可能であるが故に、少くとも虚構によってしか得られない虚構感」(1983, 51)を読者に与えるのが、虚構によ

- る虚構性の自立につながると主張している。
- 15 全五章構成の“Old Man”は*The Wild Palms*で偶数章を占める。本稿で“Old Man”の章に言及する際、*The Wild Palms*中での章順に準じて、“Old Man”冒頭章を第二章と位置付ける。以下、“Old Man”第二章から第五章までを*The Wild Palms*第四章から第十章までと位置付ける。
- 16 William Faulkner, *If I Forgot Thee, Jerusalem [The Wild Palms]*. 1939. The Corrected Text. New York: Vintage International, 1995. 以下、*The Wild Palms*からの引用は全てこのテキストにより、頁数は引用に続けて括弧内に示す。
- 17 通例、引用文中の二重引用符は一重引用符に変更するが、本論では、テキスト中の記号を変更しない。本論で語りの技法を論じる際、テキスト中の記号（“ ”, ‘ ’, —, ()）の種類が重要になってくるためである。
- 18 例えば、第八章では、三人称の語り手は“He could not have told this if he had tried [...]” (225) と描写した上で、「6月囚人」が語ることのできない“this”を、“it was his very solitude, his desolation which was now his alone and in full since he had elected to remain; the sudden cessation of the paddle, the skiff shooting on for a moment yet while he thought *What? What?* Then *No. No. No.* [...]” (225-26)と延々と描写している。

引用文献

- Barth, John. “My Faulkner.” *Faulkner and Postmodernism*. Ed. John N. Duvall and Ann J. Abadie. Jackson: U P of Mississippi, 2002: 192-95.
- Faulkner, William. *If I Forgot Thee, Jerusalem [The Wild Palms]*. 1939. The Corrected Text. New York: Vintage International, 1995.
- Fargnoli, A. Nicholas, and Michael Golay, eds. *William Faulkner A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*. New York: Checkmark Books, 2002.
- Kreiswirth, Martin. “Intertextuality, Transference, and Postmodernism in *Absalom, Absalom!*: The Production and Reception of Faulkner’s Fictional World.” *Faulkner and Postmodernism*. Ed. John N. Duvall and Ann J. Abadie. Jackson: U P of Mississippi, 2002: 109-23.
- Prince, Gerald. 1987. *A Dictionary of Narratology*. Rev. ed. Lincoln: U of Nebraska P, 2003.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984. London: Routledge, 2003.
- 重迫和美『Faulkner文学の「語り」の技法—巨きな実験の軌跡—』学位論文 広島大学大学院文学研究科, 2005年。
- _____. 「作品統一原理としての対位法：Faulknerの*The Wild Palms*とSchoenbergの12音技法」『比治山大学現代文化学部紀要』 第18号2011年：13-30頁。
- _____. 「*The Wild Palms*の語りの技法 (2)：分解変奏される主題の一構成要素としての男女の愛とその虚構」『比治山大学現代文化学部紀要』 第21号2014年：55-66頁。
- _____. 「*The Wild Palms*の語りの技法 (3)：虚構の真偽を反転させつつ変奏する語り」『比治山大学現代文化学部紀要』 第22号2015年：37-50頁。
- 巽孝之「筒井康隆第四期の助走」『文學界』文藝春秋, 1997年3月：138-47頁。
- _____. 『メタフィクションの思想』ちくま学芸文庫, 2001年。
- 筒井康隆『着想の技術』新潮社, 1983年。
- _____. 『朝のガスパール』朝日新聞社, 1992年。

_____.「超虚構性からメタフィクションへ」『21世紀文学の創造3方法の冒険』筒井康隆編 岩波書店, 2001年：137-154頁。

〈キーワード〉

William Faulkner, Narrative Technique, *The Wild Palms*, Yasutaka Tsutsui, *Gaspar in the Morning*

重迫 和美 (現代文化学部言語文化学科国際コミュニケーションコース)

(2016. 10. 31 受理)