

情報操作のトリック

— サプライズ —

堀 田 知 子

▶ キーワード

言説構造、出来事構造、予想、
サスペンス、視点

▼ 要 旨

フィクションなどの言説では、出来事は生起した順序で語られるわけではない。物語世界で起こる出来事の中から、提示する情報を取捨選択し、それをどの時点でどのように提示するかによって、読者に喚起される心理的反応は異なる。本稿ではそのような心理的反応の中からサプライズを取り上げ、サスペンスなどと比較しながら、その構造やそれが生じるメカニズムについて考察する。このような情報操作は物語らしさを高める重要な技法の一つであるが、フィクションに特有のものではなく、日常的で身近な事実の報告などにも広く見られるものである。

1. はじめに

本稿では、フィクションなどにおける重要な要素の一つである「サプライズ」(surprise)について考察を行う。

Brewer & Lichtenstein (1982) は、物語における読者の反応として、suspense、curiosity、surprise の三つの構造が最も重要な要素であるとして、これらが探偵もの、スパイもの、恋愛もの、冒険ものなど娯楽物語とそれ以外の、例えば新聞記事など情報提供を目的とするジャンルの言説から区別するものである、と述べている。

また Sternberg (2003) も、これら三要素が物語の普遍的特性を構成するものであるとし、それぞれを *prospection* (予期)、*retrospection* (回顧)、*recognition* (認識) という精神作用と関連づけている。すなわち *suspense* は未来に対する不安や懸念、*curiosity* は過去の出来事に対する好奇心や興味、*surprise* は今現在の出来事の認識と理解である。なお、Branigan (1992) はこの

うち curiosity については ‘mystery’ という語を使っている。

本論ではこれら三つの構造のうち surprise を取り上げ、必要に応じて主に suspense と比較しながら論じる。なお、これ以降はそれぞれ「サプライズ」、「サスペンス」という用語をそのまま用いることにする。また対象を文学作品などのフィクションだけでなく、ジョークや事実の報告に見られるサプライズの技法にまで広げて考察を行う。

2. サプライズとサスペンス

2.1. サプライズと「予想」

サプライズは「予想」(expectation)と切り離して考えることはできない。心理学的には、サプライズとは先行部分によって呼び起された予想と一致しない刺激パターンのことである (Berlyne, 1960)。私達は作品を読む時、その話の展開について常に何らかの予想や期待を抱き、推論を行いながら読み進む。Prince (1991) はサプライズを、「実際に起こったことが予想されたことと大きく異なる場合に生じる感情」と定義している。Branigan (1992) も、「読者は実際に起こる出来事が予想と一致しない時にサプライズを感じる」と述べている。また Abbott (2002) は、「語りにおける予想の半数は裏切られることによって生き生きしたものになり、これがサプライズである」と述べている。このように、サプライズという反応には、その前段階として予想が存在することが前提条件となっている。

2.2. 出来事構造と言説構造

サプライズについて考察するうえで区別しなければならないのは、語りの基盤を構成する出来事と、その表示である言説である。これらは古くからロシア・フォルマリスト、あるいは構造主義者たちにより、それぞれ *fabula*—*sjuzhet*, *histoire* (story)—*récit* (discourse) などと区別されてきたが、Brewer & Lichtenstein (1982)、Brewer (1996) はこれらをそれぞれ「出来事構造」(event structure: 基盤となる出来事世界の構成体)と「言説構造」(discourse structure: テキストにおける出来事の時間的配列)と呼んでおり、本論でもこれに倣うことにする。

サプライズは、もともとのストーリー展開、すなわち出来事構造の中に盛り込まれている場合と、その語り方、すなわち言説構造によって生じるものがある。本稿では語り方によって生じるもののみ扱い、出来事構造の中に生じるサプライズは扱わないことにする。

2.3. サプライズ構造とサスペンス構造

認知心理学者 Brewer によれば、サプライズは、出来事の展開を正しく理解するうえで不可欠な情報がテキストから欠落している場合に生じる。作者は読者に気づかれないように重要な情報をそっと隠しておき、時間を置いてそれを提示する。予想外の情報を与えられた読者は、それを基にしてそれまでに記述された出来事を解釈し直すことになる。

Sternberg (1978, 2003) は、サプライズが出来事時間と言説時間とのずれによって生じると

考える。ある出来事が言説の時間的配列の中に隠匿され、予期せぬところで暴露された結果、読者の読み違いが明らかになる。そこで読者は新たな認識に基づいたテキストの再解釈を行うのである。

そこでまず、サプライズの構造をサスペンスの構造と比較するために、次のような単純化された出来事構造を考えてみよう。

- (1) a. Alfred H. がテーブルの下に爆弾を隠す。
- b. 3 人の男が部屋に入ってくる。
- c. 男たちがテーブルの上でトランプを始める。
- d. 男たちは天気の話をしている。
- e. 爆弾が爆発し、3 人は死亡する。

Brewer (1996) によると、サスペンス効果は、主要な登場人物にとって重大な結果をもたらす可能性の高い出来事である (1a) を言説構造に入れることにより生じる。読者は、いつ爆弾が爆発するか、固唾を飲んで見守ることになり、これがサスペンス効果となる。そしてその結果である (1e) が提示されてサスペンスは解消される。ここでは言説構造と出来事構造のずれは見られない。サスペンスにはこのように二つの構造が平行する形で進む場合もあるが、「先説法」(prolepsis)、すなわち未来に起こる出来事を先に述べることによって、それがいつ、どのように起きるのかという、別のサスペンス効果を生み出すこともある。

一方サプライズは、言説構造から (1a) に関する記述を省くことにより生じる。まず初めに「テーブルに爆弾が仕掛けられている」という重要な情報が読者から隠匿される。その後何の前触れもなく爆発が起こるに至って読者は驚き、そこで初めて情報が隠されていたことに気づく。そしてそのテーブルが何の変哲もないテーブルであったという想定を修正することになる。

2.4. サプライズの効果

物語世界における出来事を、全て言説の中に提示することは不可能である。そのため作者は必要な情報を選び、それをつなぎ合せていくことになる。このような取捨選択を行うことで、そこに gap (情報の空白) が生じる。gap には、すぐに情報が与えられて埋まるものもあれば、長い時間がかかるもの、そして最後まで埋められないものもある。また gap には明示されるものとされないものがあるが、読者は何かの情報が隠されていると感じると、それが何であるかを知りたいという強い欲求を持つ。gap が明示される場合には謎やサスペンスが、そうでない場合にサプライズが生じる。特に隠された出来事が、生起する確率が低いと予想されるものであるほど、サプライズの効果は大きくなる。また Hitchcock は、サプライズの効果は人物についてどれ位知っているか、そしてどれ位感情的なつながりを感じているかによっても左右されると述べている (Troufaut, 1983)。

Chatman (1978) は、効果的なサプライズは、先行する出来事の中に根拠や関連を有するものであると述べている。情報を隠匿しておいて後から遅れて提示する場合、先行部分にいくつかの伏線を潜ませていることが多い。読者は常に多くの情報の中から有意味のものを選別し、

未来に起こる出来事についての仮説を立て、さらにまた新たな情報を基にそれを修正するという試行錯誤の作業を繰り返す。自分の予想が誤りだったと判ると、前に戻って見落とした情報がないかチェックして、最初に読んだ時には気にも留めなかった箇所に伏線が潜んでいたことに気づくこともある。そこで話の展開に対する見方が大きく変わることも珍しくない。このような伏線が多いほど読み返した時の楽しみも多いであろう。

またサプライズには、局所的なミクロレベルのものと、全体的なマクロレベルのものがある。ジャンルにもよるが、局所的サプライズはどの作品にもある程度用意されている。全体的なサプライズとしては、O. Henry の *The Last Leaf* において、物語の最後に明かされる最後の一片の秘密や、*Harry Potter and the Sorcerer's Stone* の中で、Harry が死を覚悟して Voldemort と対決するために地下室に降りて行った時にそこで待ち受けていた人物の正体などがその例であろう。フィクションには、多かれ少なかれこのようなサプライズの要素が含まれているが、これが最も著しく見られるジャンルの一つが推理小説である。

サスペンスは未来に向かって持続し、サプライズは物語時間における今この時とつながっている。サスペンスは情報操作によって時間の経過と共に高まっていく。一方サプライズは即時的であり、予想とは異なる出来事や現実と直面してすぐにピークに達した後、混乱 (disorientation) を生じるが、必要な情報が与えられるとすぐに解消する (Cupchik, 1996)。また Barnett & Burto (1960) によると、偉大な作品の多くはサプライズよりもサスペンスの方により重きを置く。サプライズに依拠した作品が読み直されることはまれで、サプライズが終われば、興味も失われる。Truffaut (1983) の中で Hitchcock は、(1)の出来事構造に基づくサプライズとサスペンスを比べると、「前者は爆発の15秒間しか持続しないが、サスペンスは15分間続く」と述べている。

このようにサスペンスとサプライズはそれを生じる言説の構造やその効果の持続時間が大きく異なるが、フィクションなどでは、例えばサプライズで始まり、その結果サスペンスに陥り、最後にサプライズで終わる、というように、この二つが補完し合って効果を高めることも多い (Chatman, 1978)。またサプライズが新たな謎を生むこともある。Abbott (2002) によれば、読者には予想通りに話が進んで欲しいという欲求と、予想を裏切って欲しいという二つの相反する欲求がある。すぐれた物語はサスペンスとサプライズが連鎖をなし、読者を不安定な状態に置くが、読者もそれを期待している。Iser (1978 : 112) は、物語の中で出来事が何事もなく流れていくと、読者はそこに隠された動機をさがすようになる、と述べている。読者は Iser の言う「驚きに満ちた紆余曲折の連続」(the sequence of surprising twists and turns) や、Branigan (1992 : 80) の言う「驚かされる喜び」(the pleasure of being surprised) を待っているのである。

3. サプライズと誤誘導

3.1. 情報操作

Brewer & Lichtenstein (1982) によれば、一般的に言説の理解や記憶は、出来事構造と言説構造が一致している方が容易である。しかし推理小説などは、「犯人が動機を持ち、凶器を入手

し、被害者を殺害し、探偵が登場し、手掛かりを求めて捜査し、最後に解決する」というように、出来事が生じた通りの順序で語られないのが普通である。多くは殺人で始まり、それ以降は事件発生以前の出来事についての情報が次々と提示されていく。そして少なくとも一つの重要な謎が最後に至るまで未解明のままにされる。作者は読者の好奇心や興味を喚起し、それが持続するように言説構造をデザインしているのである。これはこうした物語が人を楽しませるためのものであるからであり、もし理解のしやすさを重視して、生じた順序通りに語られたなら、読み物としては退屈でつまらないものになってしまうであろう。

フェアプレイのルールに従う作者は、謎の解決にたどり着くための情報はすべて提示しなければならないが、一方で謎それ自体は最後まで保っておく必要がある。また読者の方も次々と提示される情報の中から、どれが重要で意味を持つものであるのかを識別しながら、仮説を立てては修正を行う。Noble (1994) は、Poe や Conan Doyle などの作品の中で読者に与える情報の提示について、「このタイプの作品に求められるのは、アンフェアになることなく、しかも過度に難解にならないよう留意しながら、読者にどれだけのことを教えるかを注意深く査定することである」と述べている。

また Branigan (1992) は、映画の観客 (spectator) と特定の登場人物との知識量の多少により、特定の状況でどのような反応が求められているかを示すとしている。観客 (S) の方が登場人物 (C) よりも多くの情報を持っている場合 ($S > C$) はサスペンス、同じであれば ($S = C$) 謎、人物の方が多ければ ($S < C$) サプライズになるという。これをそのままフィクションの登場人物 (C) と読者 (R) に当てはめると、知識量が読者の方が人物より多い場合 ($R > C$) はサスペンス、同じであれば ($R = C$) 謎に、人物の方が多ければ ($R < C$) サプライズとなる。これは一応の目安にはなるが、これに当てはまらないケースもあり、後で見るように、例えば $R = C$ であってもサスペンスやサプライズになるものも多い。

3.2. 視点

サプライズを生み出す方法として、単に情報を隠しておいてその提示を遅らせる場合もあるが、読者の予想を意図的に間違った方向に導く場合もある。本節では、いくつかの作品にみられたサプライズの例を挙げながら、そうした情報操作の手法を見て行くことにする。

作者による描写は客観的な場合も主観的な場合もありうるが、いずれにしても偽りを述べることは許されない。しかし、作者が登場人物のことばや視点を借りて記述する場合は、誤った情報が伝えられても読者を騙したことはない。人物が常に真実を話すとは限らず、また彼らが持っている情報が信頼できるとも限らないからである。次の例を見てみよう (下線筆者)。

- (2) Scarcely had she determined it, when the figure of a man on horseback drew her eyes to the window. He stopt at their gate. It was a gentleman, it was Colonel Brandon himself ... But—it was not Colonel Brandon neither his air nor his height.

(J. Austen, *Sense and Sensibility*)

二つの下線部は全く相反することを述べている。しかし、どちらも視点の置かれた登場人物

の眼を通した描写であり、その人物のその時点での認識をそのまま記述していると解釈すれば矛盾はなくなる。山口（1998）は、このような言説は、登場人物の視点を借りることにより、責任を登場人物に転嫁したものであると説明する。地の文のように見える部分も、登場人物の心を通して認識されたものと考えられ、それをその時の人物の認識した順序通りに描写しようとすれば、このような一見矛盾するような言説になるのである。サプライズの多くはこのような登場人物の視点を利用したものである。

(1)で見た、爆弾が突然爆発するという例のように、予想外のことが何の前触れもなく起こるというサプライズのパタンの場合、読者はもちろん、主人公もそのことは知らず、読者は主人公と共に驚くことになる。読者は、持っている情報の量が自分に近い登場人物に共感する傾向があるので、その人物の眼を通して出来事を眺め、共に同じ経験をする。このように「登場人物の視点」を利用して読者にサプライズを与える例を見てみよう。

- (3) Harry crossed to his bedroom on tiptoe, slipped inside, closed the door, and turned to collapse on his bed. The trouble was, there was already someone sitting on it. Harry managed not to shout out, but it was a close thing. The little creature on the bed had large, bat-like ears and bulging green eyes the size of tennis balls. Harry knew instantly the this was what had been watching him out of the garden hedge that morning.

(J. K. Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secret*)

叔父や叔母にせき立てられて自分の部屋に戻り、やれやれとベッドに飛び込もうとした Harry だったが、何とそこには先客がおり、事態は急転する。これは Harry にとっても、また読者にとっても全く予想外のことであった。そして Harry はその日の朝、何者かが庭の垣根の間から覗いていたことを思い出す。ここで読者もそれが一つの伏線であったと理解する。

- (4) He opened his eyes. Moonlight was shining through the bars on the window. And someone was goggling through the bars at him: a freckle-faced, red-haired, long-nosed someone. Ron Weasley was outside Harry's window. "Ron!" breathed Harry, creeping to the window and pushing it up so they could talk through the bars. "Ron, how did you—What the —?" Harry's mouth fell open as the full impact of what he was seeing hit him. Ron was leaning out of the back window of an old turquoise car, which was parked *in midair*.

(J. K. Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*)

眼を覚ました Harry は、眼の前の信じられない光景に唖然とする。二階の窓の外の空中に車が止まっており、そこから Ron が身を乗り出していたのである。Harry の驚きはそのまま読者の驚きでもあるが、振り返ってみると、直前に Harry が見ていた夢に小さな伏線があったことに気づく。

- (5) There was already someone there—but it wasn't Snape. It wasn't even Voldemort.

It was Quirrell.

(J. K. Rowling, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*)

Harry は自分に対して悪意を抱く、陰険でいかにも怪しげな Snape が闇の支配者 Voldemort の手先だと思い込んでいたため、存在感の薄い Quirrell のことは全く疑っていなかった。Harry は Voldemort が待っているはずの地下室に彼を見つけて愕然とするが、読者の方もそれまでずっと Harry の見解に引きずられて誤誘導されているため、彼と驚きを共にする。

- (6) ... and at the moment, not twenty yards away, a human hand, holding a candle, appeared from behind a rock! Tom lifted up a glorious shout, and instantly that hand was followed by the body it belonged to – Injun Joe’s! Tom was paralysed; he could not move.

(M. Twain, *The Adventure of Tom Sawyer*)

洞窟の中に閉じ込められた Tom と Becky が、出口を探してさ迷っていた時、人の声が出て、ろうそくを持った人物が現れる。思わず喜びの声を上げるトムだったが、それが殺人者インディアンジョーだと知って凍りつく。ここでは現れた人物の正体が少しの間隠され、Tom も読者も一瞬二人を救出に来た人物であると予想するが、すぐあとにサプライズがきて、期待は恐怖へと変わる。

- (7) He hurried out of the room and returned a moment later with a hand mirror. With a proud smile, he presented it to her. Eve raised the mirror slowly and looked at her reflection. And screamed.

(S. Sheldon, *Master of the Game*)

顔に大けがをした Eve は、腕の良い外科医である夫に顔を修復する手術をしてもらう。包帯が取れ、当然元通りの美しい顔に戻っているものと期待しながら鏡を見た Eve は、あまりのショックに悲鳴を上げ、読者も予想外の出来事が起こったことを知って驚く。with a proud smile は、Eve や読者には手術が成功して Eve が満足してくれるという自信の表れの描写と取れるが、実はあろうことか夫は故意に妻の顔をさらに醜く変えていたのである。自分を裏切り続ける妻に献身的に尽くす夫、という読者の見方はここできらりと変わり、それに伴って先行部分の解釈が修正されることになる。

次にジョークの例を一つ示してみよう。

- (8) Sandy began a job as an elementary school counselor and she was eager to help. One day during recess she noticed a girl standing by herself on one side of a playing field while the rest of the kids enjoyed a game of soccer at the other. Sandy approached and asked if she was all right. The girl said she was. A little while later, however, Sandy noticed the girl was in the same spot, still by herself. Approaching again, Sandy offered, “Would you like me to be your friend?” The girl hesitated, then said, “Okay,” looking at the woman suspiciously. Feeling she was making progress, Sandy then asked, “Why are you standing here all alone?” “Because,” the little girl said with great exasperation, “I’m the goalie!”

(www.ahajokes.com/joke_of_the_day.shtml 2007/11/12)

ここでは、読者は Sandy と共に、女の子が友達のない孤独な子であるという方に強く誤誘導される。しかし最後にサプライズがあって、その想定が誤りだったことが判明する。そこで初めて、読者はゴールキーパーであれば、他の子がサッカーをやっている中で 1 人だけで立っていても何の不思議もないということに思い至る。語り手は騙されている人物の視点をとつつ、同時に読者をも騙しているのである。

上で示したサプライズの例においては、いずれも人物と読者の知識の量がほぼ同じなので、読者は人物と共感しやすく、人物の驚きと読者の驚きは重なりあう。他方、読者が共感する登場人物の知識の方が多い場合もある。次は S. Sheldon の大衆娯楽小説 *Master of the Game* の一節である。この中で巧妙な情報操作が行われており、語り手は巧みに視点を切り替えながら読者に提示する情報をコントロールしている。ここでは台詞の部分は除き、地の文にのみ番号を入れ、紙面節約のため不要と思われる部分は省略した ([...] で示す)。

- (9) ① On a hot summer night in 1914, Kate McGregor was working alone in her office. [...]
② She put down the papers she had been studying, walked over to the window and looked out. ③ Two cars of police and a paddy wagon had come to a stop in front of the building. ④ Kate watched, frowning, as half a dozen uniformed policemen leaped from the cars and hurried to cover the two entrances and exits to the building. [...] ⑤ There was a knock at the office door and Kate called, “Come in.” ⑥ The door opened and two uniformed men entered. ⑦ One wore the bars of a superintendent of police. “What on earth is going on?” Kate demanded. “I apologize for disturbing you at this late hour, Miss McGregor. I’m superintendent Cominsky.” “What’s the problem, Superintendent?” “We’ve had a report that an escaped killer was seen entering this building a short time ago.” ⑧ There was a shocked look on Kate’s face. “Entering this building?” “Yes, ma’am. He’s armed and dangerous.” ⑨ Kate said nervously, “Then I would very much appreciate it, Superintendent, if you would find him and get him out of here.” [...] ⑩ Superintendent Cominsky could see how nervous she was, and he did not blame her. ⑪ She would be even more nervous if she knew how desperate the man was for whom they were looking. ⑫ “We’ll find him,” the superintendent assured Kate. ⑬ Kate picked up the report she had been working on, but she was unable to concentrate. ⑭ She could hear the police moving through the building, going from office to office. ⑮ Would they find him? She shivered. [...] ⑯ She looked at his face. “You didn’t find him.” “Not yet, ma’am, but don’t worry—” “I am worried, superintendent. If there is an escaped killer in this building, I want you to find him.” [...] ⑰ Superintendent Cominsky was embarrassed. “I’m sorry to have troubled you, Miss McGregor.” ⑱ He turned to the handler and snapped, “Take these dogs out of here.” “You’re not leaving?” ⑲ There was concern in Kate’s voice.

冒頭の①の部分で Kate にズームインされ、②で Kate に視点に移る。③④は Kate の眼に映った外の様子である。⑤⑥⑦も Kate に近い視点が取られている。対話の後の⑧では警視監に視点移動しており、⑨⑩もそのまま、Kate の様子を彼の眼を通して見た描写である。⑪も警視

監の視点からの描出話法である。⑬で再び視点がKateに移り、⑭はKateの感覚であり、⑮ではKateの心を通した描出話法が使われている。⑰で再び警視監に視点が移動し、⑱⑲もKateの様子が彼の眼を通して描かれている。この部分をそのまま読むと、無法者が自分の屋敷に侵入してどこかに隠れているということを警察から知らされてKateが不安に怯えている場面であると読み取れる。

ところが実際はそれとは逆で、ここにはKateは警察に追われている逃亡者を匿っているというサプライズが隠されているのである。作者は巧みに視点を切り替えてその情報提示を遅らせている。それが分かったうえで読み返すと、Kateの気持は、初めに読者が想像したものとは全く違っていったことがわかる。例えば⑮で「彼女が震えた」のは、「逃亡者が見つからなかったらどうしよう」ではなく、「彼が見つかったらどうしよう」という不安だったということがわかる。また最後のところで、警察が立ち去ることへの不安を彼女が口にしたのは、偽りであり演技であったということもわかる。地の文とは違い、登場人物が台詞の中でどんな嘘をついても、読者を騙したことはないのである。読者は警視監と同じように完全にKateに騙され、「凶悪な逃亡者が屋敷に逃げ込んだと聞いて、Kateが怯えている」という誤った方向に誘導され、語りの情報操作のトリックにはめられていることになる。⑧⑨⑩⑪⑲はKateを外部視点から捉えた描写であり、Kateの本当の内面状態を断定的に述べたものではない。また⑬⑭ではKateの心中を描いているが、その背後にあるのは逃亡者を恐れる気持ではなく、逆に心配する気持なのであるが、読者は最初に読む時はそこまで疑ったりしない。ここで視点をこのようにKateと警視監の間を行き来させるのは、読者に偽りの情報を与えることなく、真相をカモフラージュする巧妙なテクニックなのである。ここでは省略したが、Kateの部屋に入ってきて匂いを嗅ぎまわった警察犬の不可解な行動も後になって合点がいき、それもまた伏線だったと気づく。読者はKateの持つ情報量が自分と同等であるという誤った前提に立って彼女に感情移入しながら読んでいき、最後にどんでん返しがきて見事に裏切られるのである。

3.3. 強い推意と弱い推意

前節で見たように、読者の注意をある一定の方向に向けさせておいて話の展開を予想させ、結果的にその予想に反する筋を展開することによって劇的效果をねらう現象を、内田（1996）は、「ひねり」と呼び、関連性理論の「強い推意」「弱い推意」という概念を使って説明している。推意には、話し手（書き手）が責任をもつ確定的な「強い推意」から、読者がその責任の多くを負う「弱い推意」まで、さまざまな強さをもつものがある。強い推意を次々と読者に植え付け、正しい解釈を意図的に弱く推意させておくことにより、読者の予想を裏切る手法（どんでん返し）は、強い推意を「見せつけ」として用い、弱い推意を「伏線」としてひそませておくことで可能となるという。そして、推意の確定度が高いほど陳腐なひねりとなり、弱い推移をたくさん生み出すほど創造的なひねりとなる、と述べている。

内田の「強い推移」を利用したものが誤誘導であり、「ひねり」や「どんでん返し」がサプライズであると考えられる。この「強い推意」「弱い推意」という概念を使って、(9)の例を説明すると、読者は「凶悪な逃亡者が自分の屋敷に逃げ込んだと聞かされて、Kateが怯えており、警察に早く捕まえて欲しいと思っている」という強い推意に惑わされて、「Kateはすでに逃亡者

と会っている」「彼を屋敷の中に隠している」「警察に本当のことを言っていない」という弱い推意には気づかないのである。内田によれば、このようなひねりは、弱い推意によって関連性を達成する詩的效果である。

4. 事実の報告とサプライズ

これまでは、フィクションにおけるサプライズの技法を見てきたが、この技法はフィクションに限らず、事実の報告などにも広く見られるものである。特に多いのは、読者が自分のちょっとした面白い体験を手短かに報告する新聞のコラムである。その中から二つ例を挙げてみよう。(いずれも毎日新聞「みんな集合」欄より。下線筆者)

- (10) 先日、我が家の猫が車にはねられて死にました。家に連れて帰り、ペット斎場に電話。「お骨はどうする」と相談していると、あれ！うちの猫が庭先に……。そうです、うちの猫はどこにでもいるような茶トラ猫。ひかれた猫には気の毒ですが、胸をなで下ろしました。

(2006年7月9日)

冒頭でいきなりショッキングな出来事が報告され、それに沿った出来事が続く。次にこれとは相容れない不可解な出来事「死んだはずの猫が庭に現れる」が起こり、最後に種明かしとなる。書き手はこれを書いた時点で、はねられた猫が自分の家の猫ではないということはわかっている。したがって厳密に言えば誤った報告がされていることになるのであるが、ここでも下線部は筆者の当時の視点からのものであると解釈すれば、偽りが述べられていることにはならない。これらの一連の出来事を「車にひかれて死んでいるよその猫を、自分の家の猫と間違えて連れて帰り、もう少しで葬式を出すところだった」というような、生起した順序通りの記述と比較すると、読者に与えるインパクトの差は歴然である。ここでは「先日...はねられて死にました」が誤誘導で、「うちの猫が庭先に」がサプライズということになる。

このパターンの語りの構造は、だいたい次のような順序になっている。

- ① 出来事A(過去の筆者の視点からの事実) [我が家の猫が死んだ] ⇒誤情報による誤誘導
- ② 出来事B(Aの流れと矛盾する事実) [死んだはずの猫が現れた] ⇒サプライズ
- ③ 新たに判明した事実 [死んだのはよく似たよその猫] ⇒再解釈

- (11) 6月の花の盛り、北海道の礼文島、利尻島を友人2人が旅行しました。宿に入ると部屋が暑いので、クーラーのスイッチを入れてから、大浴場へ。ところが戻ってみると、室内はさっき以上に猛烈な暑さ。クーラーのつもりでファンヒーターをつけていたようです。

(2007年7月8日)

- ① 出来事A(過去の筆者の視点からの事実) [クーラーのスイッチを入れた]
⇒誤情報による誤誘導
- ② 出来事B(Aの流れと矛盾する事実) [部屋は暑くなっていた] ⇒サプライズ
- ③ 新たに判明した事実 [ファンヒーターのスイッチを入れていた] ⇒再解釈

4. まとめ

本稿では、フィクションなどの読者が、作品を読んでいる時に抱く情緒的反応のうち、サプライズについて、その構造や効果、読者に提示する情報の量や提示する順序の操作によって生じるメカニズムなどについてサスペンスと比較しながら論じた。読者は、常に自分の予想通りに進行していくストーリーを期待してフィクションを読むわけではない。Abbott (2002: 56) が “We expect, in short, to be surprised.” と述べているように、むしろまったく予想外の、自分の想像の及ばぬ展開やサプライズを期待し、予想が見事に裏切られ、出し抜かれることに喜びを感じることもある。そのような “deceptive storytelling” は、物語の一つの指標でもある (Branigan, 1992: 80)。これは文学作品や娯楽的な読み物だけに見られるものではない。自ら体験した出来事、あるいは人から伝え聞いた興味深い出来事を他者に伝達することによって、その経験を共有したいというのは、われわれの最も根源的な欲求の一つである。その際に、少しでも聞き手の興味を引き付け、驚かせたいという気持ちもまた自然なもので、意識的、あるいは無意識的に出来事の生起した順序を入れ替えて語るなど、多少の工夫を凝らすことは珍しいことではない。このような操作はフィクションに限ったものではなく、人が自分や人の経験を語るという行為に付随して、広く見られる技法なのである。

参考文献

- Abbott, H. P. (2002) *The Cambridge Introduction to Narrative*. (Cambridge: Cambridge University Press)
- Barnet, S., Berman, M., & Burto, W. A. (1960) *Dictionary of Literary Terms*. (Tronto: Little Brown)
- Berlyne, D. E. (1960) *Conflict, Arousal, and Curiosity*. (New York: McGraw-Hill)
- Bordell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. (Madison: The University of Wisconsin Press)
- Branigan, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*. (New York: Routledge)
- Brewer, W. F. & Lichtenstein, Edward H. (1982) “Stories are to Entertain: A Structural-affect Theory of Stories,” *Journal of Pragmatics* 6. pp.473-486.
- Brewer, W. F. (1996) “The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading”. Vorderer, P., Wuff, H. J., Friedrichsen, M (Eds.) *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. (Marwah: Lawrence Erlbaum Associates) pp.107-127.
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. (New York: Cornell University Press)
- Cupchik, G. C. (1996) “Suspense and Disorientation: Two Poles of Emotionally Charged Literary Uncertainty”, Vorderer, P., Wuff, H. J., Friedrichsen, M (Eds.) *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. (Marwah: Lawrence Erlbaum Associates) pp.189-197.
- Genette, G. (1972) *Discours du récit editions*. Seuil á Paris. 1985. 『物語のディスコース』花輪光 (訳) (東京: 水声社)
- 堀田知子. (1998) 「サスペンスについての一考察」『英語英文学論叢』17. pp.86-98.
- 堀田知子. (2008) 「物語言説における情報操作の技法」『龍谷紀要』29-2. pp.15-26.
- 織田正吉. (1983) 『ジョークとトリック』(東京: 講談社)
- Irwin, J. T. (1994) *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press)
- Iser, W. (1978) *The Act of Reading—A Theory of Aesthetic Response*. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press)

- Noble, W. (1994) *Conflict, Action & Suspense*. (Cincinnati: Writer's Digest Books)
- Prince, G. (1987) *A Dictionary of Narratology*. (Lincoln: The University of Nebraska Press)
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. (New York: Routledge Methuen, 1983)
- 惣谷美智子・堀田知子. (1998) 『ユードルフォの謎Ⅰ ― 梗概と研究 ―』 (大阪: 大阪教育図書)
- Sternberg, M. (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press)
- Sternberg, M. (2003) "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (1)," *Poetics Today*, 24.2, pp.297-395.
- Truffaut, F. (1983) *Hitchcock*. (New York: Simon & Schuster Paperbacks)
- 内田聖二. (1996) 「強い推意, 弱い推意と『ひねり』の構造」『尾崎寄春・大沼雅彦両教授退官記念論文集』尾崎寄春・大沼雅彦両教授退官記念論文集刊行委員会 (編). (京都: あぼろん社) pp.175-185.
- Wales, K. (1990) *A dictionary of Stylistics*. (Harlow: Pearson Education)
- 山口治彦. (1998) 『語りのレトリック』 (東京: 海鳴社)

引用資料

- J. K. Rowling, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*
 ———, *Harry Potter and the Chamber of Secret*
 ———, *Harry Potter and the Goblet of Fire*
- Jane Austen, *Sense and Sensibility*
- Mark Twain, *The Adventure of Tom Sawyer*
- Sidney Sheldon, *The Master of the Game*

http://www.ahajokes.com/joke_of_the_day.shtml