

## 研究論文

## 『ティファニーで朝食を』における談話分析

小西 弘 信

A Discourse Analysis of *Breakfast at Tiffany's*

Hironobu Konishi

## I

『ティファニーで朝食を』 *Breakfast at Tiffany's* (1958) は、Truman Capote が、南部を舞台とし、三人称の視点を用い、明らかに作者を想起させる孤児を主人公にした『遠い声、遠い部屋』 *Other Voices, Other Room* (1948) と『草の豎琴』 *The Grass Harp* (1951) の後に書かれた小説である<sup>1)</sup>。この二作とは異なり、『ティファニーで朝食を』では、Capote は、背景をニューヨークへと移し、視点も一人称の語り手である「私」がニューヨークでプレイガールを生業にしている孤児についての回想を語るという形式を採っている<sup>2)</sup>。

本研究では、『ティファニーで朝食を』(以後『ティファニー』と略記)を、文の枠を超えたより大きな談話レベルにおいて、この小説のテキストのジャンルと構造を明示し、登場人物の会話を分析することにより、Capote が、どのようにこの小説を創作したのかを探るものである。

## II

『ティファニー』は、ニューヨークのプレイガールである Holiday Golightly (愛称 Holly) の自由奔放な生き方を描いたものである。彼女はニューヨークのアパートの一室を借りて生活をしている。戸口にはいつも TRAVELING (旅行中) の札をぶら下げている。彼女は一定の住所を持つことを嫌い、放浪生活を愛した女性だ。また猫を飼っているが、その猫にも名前を付けなかった。名前を付けることによって猫を束縛することを嫌ったからだ。彼女は極端な自由主義者であり、有名宝石店の Tiffany へ行き、宝石を眺めていると彼女の心は安まるのであった。彼女の夢は、いつか Tiffany の様な豪華な店で朝食を取ることであった<sup>3)</sup>。

自由主義者であるから、政治的に彼女は人間の自由を奪う communism を極度に嫌い“the mean reds”（「あのいやな赤」）と呼んでいる。彼女は遠い異境を愛し、恋人であるブラジルの外交官の José Ybarra-Jaegar とブラジルへ移住することを欲するが、彼に裏切られる。最後は一人で何処とも知れず愛と自由を求めてニューヨークを去ってしまう。その後彼女は、ブラジルへ行ったとも、さてはアフリカかも知れないが、杳として消息が分からない。願わくは何処か安住の地を得てほしいと小説は結んでいる<sup>4)</sup>。

Holly の生き方について述べると、彼女の持つ「危うげな童女のような身勝手さには人に保護のような心を抱かせるようなところがあり<sup>5)</sup>、彼女の男たち、「私」、酒場の主人 Joe Bell、映画俳優の代理人 O. J. Berman、José、そして彼女の老獣医の夫 Doc Golightly などが、彼女に哀しい思慕の念を寄せるのである。そして、その場面は、読者にも、同様に Holly の姿が踏みにじられてもなお可憐な美しさを失わない野の花のごとき少女として映り、読者の心を打たずにはおかないのである<sup>6)</sup>。また、他人を振り回すという自由奔放な彼女のもう一つの生き方は、Capote 自身の夢を彼女に具体化したものであると言われる<sup>7)</sup>。

『ティファニー』の語り手は、現在は作家となった「私」である。そして、その語り手の「私」は、『ティファニー』の中で、若い作家志望の青年という登場人物としての「私」という設定にもなっている。Holly の容姿についての「私」の第一印象は、以下のように詳しく述べられている。

Of course we'd never met. Though actually, on the stairs, in the street, we often came face-to-face; but she seemed not quite to see me. She was never without dark glasses, she was always well groomed, there was a consequential good taste in the plainness of her clothes, the blues and greys and lack of lustre that made her, herself, shine so. (19)<sup>8)</sup>

上述から、「私」は、男性を誘惑しそうな妖艶な彼女の魅力に圧倒されていることが分かる。さらに、彼女への傾倒は、時には彼女のごみ箱まで漁って、“I became... rather an authority on her” (14)（「彼女についてのひとかどの権威になっていた」）と語らせるほどである。「私」は彼女に淡い恋心を抱いている。それ故に、語り手の「私」にも、時には、彼女の奔放な振る舞いに我慢できなくなることはあっても、彼女は、ニューヨークで、金持ちの男たちの間を渡り歩いて、小銭を巻き上げながら日々を送る怪しげな女ではなく、常に愛すべき存在だったのである。

この語り手の「私」が、読者を『ティファニー』の世界に誘い、読者は、「私」と同様に Holly という一人の運命に翻弄され、人生を迷子のまま生きなければなら

ない女性を憐れむことになる。この「憐み」は語り手の「私」から読者へのメッセージであり、同時に Capote からのメッセージでもあるだろう。

### III

ここよりは、『ティファニー』を談話レベルにおいて、「テキストのジャンル」, 「テキストの談話構造」, 「登場人物の会話分析」の点から見てゆく。

#### (1) テキストのジャンル

『ティファニー』をマクロ的に見ると、どんなジャンルのテキストなのか。ジャンルとは様式と内容によって区分される談話（または文章）のタイプであり<sup>9)</sup>、『ティファニー』は、物語文である。橋内武は、その著『ディスコース—談話の織りなす世界』において、「物語文」について次のように述べる。

物語文はどのような出来事が起きたかについて語っていく。ふつう、初めに舞台設定 (orientation) が行われ、その話がいつ (time)、どこ (setting) で起きたのかをはっきりさせる。昔話ならば、「むかしむかし」 (“Once upon a time”) で始まり、「はるか遠くの国に」 (“In a land far away”) といったような文句が続く。そして、登場人物 (character) が現れる。…大抵の話では、舞台設定のあと、登場人物の目標 (goal) が示され、その主人公が問題 (problem) に直面し、首尾よくその解決 (resolution) をみたと、終結部 (coda) に至るわけである<sup>10)</sup>。

『ティファニー』にも、上述の物語文のジャンルに見合った展開法が認められ、物語が進行している。

#### (2) テキストの談話構造

##### ① 体験談の談話構造

『ティファニー』は、語り手の「私」の体験談である。物語文のもつ展開法に沿って、テキストには体験談の談話構造として、「導入部」 (abstract), 「舞台設定」 (orientation), 「展開」 (complicating event), 「結果」 (result), 「終結部」 (coda) が見られる<sup>11)</sup>。

「導入部」として、最初に10月のある火曜日の午後遅く「私」が Joe の電話で彼の酒場に呼び出され、彼の話から、まだ Holly が世界中を回っていることを知る。その酒場が、最初の「舞台設定」となる。次に、そこから、「私」と Holly との出

会いと別れの回想が始まり、二人が住んで、日常生活を送っていたニューヨークのアパートや街が、「私」の回想の中でのもう一つの「舞台設定」となっていく。

そしてその回想の「展開」の中で、ヒロインである Holly には、「彼女の幸せが築ける安住の地を見つける」という「目標」があり、それを達成するために、彼女は、テキサス、カリフォルニア、ニューヨークと一人居場所を移してゆく身の上となるのである。

彼女の放浪の道中には、多くの登場人物たちが次々に現れ、彼女の境遇に関わろうとするのだが、誰も彼女の真意は分からぬままの状態である。具体的に彼女が出会うのは、最初のテキサスでは、哀れな彼女を拾ってくれ、結婚してくれた夫 Doc Golightly、カリフォルニアでは、彼女にハリウッドを紹介してくれた Berman、ニューヨークでは、「私」、Joe、外交官の José、しばらく彼女と同居することになる Miss Wildwood、彼女に悩まされるアパートの住人 Mr. I. Y. Yunioshi などである。

このように、彼女は、物心両面で支えてくれる人たちに依存しながらも、彼らと別れる度に孤独と放浪に引き戻されてしまうという運命的な「問題」に絶えず直面するのである。

三つの地の放浪の「結果」として、ついに、Holly は、「目標」の達成として、José と恋におち、彼とブラジルで結婚し暮らすことを夢見ながら同棲し、彼の子まで妊娠する。これで、いつも孤独と放浪になるという運命の「問題」も「解決」に見えたが、彼女がそうとは知らず関わっていた大物マフィアとの麻薬事件のことが世間に知れると、José は姿を消し、彼女は落馬で流産までしてしまう。彼女は、再び孤独と放浪に戻されてしまう。

そして、「展開」の終盤で、登場人物の「私」が語り手の「私」に戻り、最初の酒場で彼女の消息を知り、ニューヨークを去る時に彼女が捨てた彼女の猫を偶然に見つけた時に感じた、彼女もその猫と同じように安住の地を見つけてほしいと願うことで、この小説は「終結部」に至るのである。

## ② 小説の談話構造

談話から小説を見ていくと、読者は、語り手の「私」の語りと登場人物たちの会話のやり取りを通して、総合的に小説の内容を伝えられ、その根底に作家から小説のテーマを伝えられる。談話はメッセージのやり取りをする、コミュニケーションのために行われる<sup>12)</sup>。小説の中でのコミュニケーションは、登場人物同士の会話だけでなく、「作家」、「読者」、「語り手」、「登場人物」の間でも、メッセージのやり取りを行っていることになる。

『ティファニー』の中で、語り手の「私」と登場人物の「私」が存在することで、この小説の談話構造が、次の図のように「作家」と「読者」のレベル、「語り手の



私」と「読者」のレベル, 『(登場人物の)私』を含んだ登場人物」と「登場人物」のレベルの三重構造になっていることが分かる<sup>13)</sup>。特に中間のレベルの「(語り手の)私」は回想する「私」であり, 一人称の語り手による回想という形式である。そのことに関して, 権田健二は, Capote の過去への志向性は, 彼の多くの作品に認められる特徴であることを指摘している<sup>14)</sup>。

### (3) 登場人物の会話分析

日常の会話と同じように, 小説にも, 登場人物たちの会話のやりとりの中に, 「話者交代」, 「話題交代」, 「隣接対」, 「省略」, 「照応」といった「談話の文法」<sup>15)</sup>が見られる。登場人物の会話を, 「隣接対」, 「話題の一貫性」, 「省略」, 「直示」, 「修復」, 「話者交代」の点から具体的に分析して見てゆく。

#### ① 隣接対 (adjacency pairs)

通常の会話は, 隣接対の単位で構成される。隣接対では通常, 二人が交代で一回ずつ話すことができる。例えば, 質問と応答の隣接対では, 前半が質問, 後半が応答となる。しかもそこに丁寧さの原則が働いて, 会話の従事者はできるだけ社会慣習的に望ましい応答をすることが期待される。話しことばの談話における論理の展開やテーマの流れを理解することに関して非常に特徴的な要素は, 話しことばにおける隣接対による結束性である<sup>16)</sup>。

次の会話は, 「私」を酒場に呼んだ理由を説明する最中の Joe の「問いかけ」に, 即座に「私」が「答え」を与えることで, 彼を驚かせ, 彼は目を細め, 新たな「問いかけ」を与え, 「私」がそれに答える場面の会話である。

“...Okay. So last night who comes waltzing in here but this selfsame Mr. I. Y. Yunioshi. I haven't seen him, I guess it's over two years. And where do you think

he's been those two years?"

"Africa."

Joe Bell stopped crunching on his Tums, his eyes narrowed. "So how did you know?"

"Read it in Winchell." Which I had, as a matter of fact. (11-12)

ここでは、二つの「問いかけ」—「答え」の隣接対がある。この一連の隣接対には、丁寧さの原則が働いていないので、会話の当事者たちは驚いたり、戸惑ったりしていることが分かる。さらに、発話ではないが、「私」の“Africa.”の答えに彼が目細めるジェスチャーで反応することにも、非言語でありながら隣接対的な感じがするのは興味深い。彼のこのような問いかけから、読者は、彼の品の悪さと疑い深い性格を想定するだろう。

## ② 話題の一貫性 (topical coherence)

話題の一貫性は明示的に、具体的にことばに表わされているものではなく、聞き手(または読み手)が、ことばや状況を手がかりにして、自分の知覚や経験を生かして推論することで、文と文との間に意味のあるつながりを作りだすことである。この一貫性を保つのは、談話レベルにおいて、聞き手の側に主導権がある。また、日常の会話では、話し手の意図がはっきりと言明されていることは少なく、むしろそうでないことが多い。さらに、結束性に不自然さがあるような場合もあるので、この一貫性が重要な機能を果たすことになる<sup>17)</sup>。

次の会話は、しばらく会ってなかった Joe から、電話を受け、彼の酒場に来るよう頼まれた「私」が、花をいけている最中の彼と交わした会話である。

"Naturally," he said, rooting a gladiolus deep into the bowl, "naturally I wouldn't have got you over here if it wasn't I wanted your opinion. It's peculiar. A very peculiar thing has happened."

"You heard from Holly?" (11)

冒頭から“Naturally”(「当然ながら」)で始まる Joe の発話に、「私」は彼の用件を推測して、彼に「Holly から何か言ってきたか」と確認を行っている。彼らには、二人の間の関心事である「Holly の消息」という話題の一貫性がある。ここで、読者には唐突な冒頭の発話で始まった会話であるが、彼らの会話にある話題の一貫性が認識できると、「② 小説の談話構造」で見た第二レベルでのメッセージの受け手である読者も、彼らと同じ話題を共有することができる。このように彼らとの話題

の一貫性を共有することで、読者は滑らかに『ティファニー』の舞台である1950年代のニューヨークへと誘われるのである。

また、話し手と聞き手の話題の一貫性が欠けている場合の登場人物たちの会話では、お互いにメッセージを受け取りにくいことが分かる。次の会話は、Bermanと「私」のHollyの結婚についての会話である。

“*This* is what she wants?” he said, flinging out his arms. “A lot of characters they aren’t expected? Living off tips. Running around with bums. So maybe she could marry Rusty Trawler? You should pin a medal on her for that?”

He waited, glaring.

“Sorry, I don’t know him.”

“You don’t know Rusty Trawler, you can’t know much about the kid. Bad deal,” he said, his tongue clucking in his huge head. (34-35)

Bermanの発話の最初の指示詞は“*This*”と強調され、彼は事の重大性を「私」に意識させようとしている。ちなみに、“*This*”は後続の発話を指している後方照応(cataphora)である。後続の彼の発話で、Hollyは「私」を頼っていると彼が勘違いし、Rusty Trawlerとの結婚問題の解決の支援を「私」に期待していることが分かる。この会話で、彼は「私」に“You should pin a medal on her for that?”(「そいつがそんなにめでたいことかい?」)と尋ねるが、「私」は何のことか見当がつかないで沈黙してしまう。その沈黙に、彼も沈黙で「私」の発話を待つ。「私」は“Sorry, I don’t know him.”と返答し、先ほどから彼が伝えようとしている話題を確認している。そして、「私」の発話“I don’t know him.”に、今度は彼が代名詞himを渦中の人物の名前に言い換えて、“You don’t know Rusty Trawler”と再度確認するが、自分が勘違いしたと分かったら、“Bad deal”と失望感をあらわにし、舌をこんこんと鳴らすジェスチャーをする。Bermanの一方的な話し方から、読者は、彼の威圧的で自己本位的な性格を想定するだろう。Bermanの失望感をもって、二人の会話における話題の一貫性はやっと成立するのである。このように会話は、隣接対をなしており、これらの隣接対は語用論的に会話の参加者がその流れを把握し、会話の参加者、あるいはその一部のものが意図する方向を理解させてくれる働きも潜在的に備えている機能をもっていることも重要であろう<sup>18)</sup>。

### ③ 省略 (ellipsis)

省略は、通例文法的には必要なのだが、書き手(話し手)が脈絡から明らかなので取り上げる必要がないと想定した要素を省くことをいう<sup>19)</sup>。

次の会話は、Holly がニューヨークを José と共に去ることを「私」に告げたとき、「私」はそれを止めようとした。彼女は自分には友達がいなく、誰も淋しがってくれないと伝えるが、「私」はその考えを改めさせようと説得する場面での会話である。

“I don't think anyone will miss me. I have no friends.”

“I will. Miss you. So will Joe Bell. And oh—millions. Like Sally. Poor Mr. Tomato.”

“I loved old Sally,” she said, and sighed. (79-80)

ここでは、Holly の発話を受けて、「私」の発話の中に、“I will (be your friend). (I will) Miss you.”（「僕がいるじゃないか。君がいなくて僕はすごく淋しくなる。」）とかっこで補っている語句を省略することで、「私」の彼女への思慕の気持ちが強調される効果がある。その省略の効果によって、読者は彼女と「私」の淡い恋愛関係または理想的な友情関係に気づくことができ、その後の二人の関係がどのように展開するのか気になるだろう。

次の会話は、Joe と「私」が、「Holly は本当にまやかしか？」を議論している場面での会話である。

“So,” he said, “what do you think: is she or ain't she?”

“Ain't she what?”

“A phony.”

“I wouldn't have thought so.”

“You're wrong. She is a phony.” (32)

この会話の隣接対は、Joe の問いかけに「私」の問いかけの形式になっている。しかも、Joe の発話 “... is she or ain't she?” に後続する補語の部分は省略されている。彼は「私」が分かっているものとして尋ねているのであるが、「私」が分かっていると判断すると、“(She is) A phony.” と主語と動詞の部分を省略して応答している。ちなみにここでの隣接対は、最初の隣接対が次の隣接対に挿入連続されている。

ちなみに she は、Holly を指しているが、この会話の少し前で、Joe は、Holly をその名前ではなく、“the kid” と呼んでいる。彼が彼女のことをまだ世間知の浅い未成熟な女性であると見ていることが分かる。しかし、彼にも、その認識以外は彼女の本性は分かっている。自分の未知なところでは、ひょっとしたら何かやばいことはしているのではないかと憶測し、新たな見方として彼女のことについて、「彼

女はまやかしか？」と「私」に尋ねているのである。この後の Joe の Holly を指す呼称は、一貫して代名詞 she のままになっているのも、彼が彼女に対して他の見方ができないことを示しており、彼にとっての she は Holly だけであることが分かる。

#### ④ 直示 (deixis)

直示とは、話題になっている人、物、出来事などを会話者の発話の場所や時間などの関係で指定あるいは特定する言語表現の特性のことである<sup>20)</sup>。指示詞 this と that は、直示の機能として、「空間の直示」<sup>21)</sup>と呼び、物理的な位置の遠近を表している。

次の会話は、南部、テキサスから Holly を訪ねてニューヨークに来た Holly の夫である Doc Golightly と「私」との会話である。彼が一枚のスナップを「私」に見せながら、彼女の近況を尋ねている。「私」は、その写真の中の彼と彼女に注目し、間をおいて、年老いた彼を彼女の父親だと思ってしまう。彼は「私」の勘違いに眉をひそめて不満げな目で見る。

“That’s me,” he said, pointing at himself. “That’s her...” he tapped the plump girl.  
 “And this one over here,” he added, indicating a tow-headed beanpole, “that’s her brother, Fred.” ...  
 “You’re Holly’s *father*.”  
 He blinked, he frowned. (63)

各々の指示詞 that や this が、写真上の一人ひとりの位置を示し、それらの指示詞によって、「私」の視点だけでなく読者の視点も導けることが分かる。そして、指示詞がこの場面のコンテキストに有効に機能している。

また、『ティファニー』では、登場人物に何か起きる際には、代名詞 it が形式主語的に用いられている。

So the days, the last days, blow about in memory, hazy, autumnal, all alike as leaves: until a day unlike any other I’ve lived.  
 It happened to fall on the 30th of September, my birthday, a fact which had no effect on events.... (78-79)

この「私」の語る代名詞 it は、ここでは直接的に指示対象を明示していないが、読者に、これから起こる災厄を予感させる後方照応的な働きをしているのは興味深い。

## ⑤ 修復 (repair)

発話の途中で発言を修正するということは、談話ではごく自然のことである。そのような修正（または訂正）のことを「修復」という<sup>22)</sup>。そして、修復には、語彙上・音韻上あるいは文法上の修正を行う場合とより適切な表現形式に言い換える場合とがある。前者を「誤りの修復」(error-repair)と呼び、後者を「適切性の修復」(appropriateness-repair)と呼ぶ<sup>23)</sup>。自分の発言を修復する際には、定型表現 I mean を使用するのが通常である。その定型表現は、修復に使用される談話標識である。

次の Holly の発話は、彼女が言い寄ってきた男にアパートの下まで追いかけられ、彼から逃れようと突然「私」のアパートに入ってきた際の彼女の発話である。

"I've got the most terrifying man downstairs," she said, stepping off the fire escape into the room. "I mean he's sweet when he isn't drunk, but let him start lapping up the vino, and oh God quel beast!" (21)

"I've got" で始まる発話では、追いかけて来た男に対する嫌悪感を表すが、彼女の性格なのだろう、そんな男のことも "I mean he's sweet when he isn't drunk" (「飲んでないときには優しい人なんだけど」) と自分の発話を修復している。

## ⑥ 話者交代 (turn-taking)

話者交代とは、会話の構成に見られる最も基本的なシステムの一つで、会話に関与するものが、話し手と聞き手に分かれて義務と権利を行使し、会話に参加することである<sup>24)</sup>。

Holly に様々な災厄が続いた後、久しぶりに彼女と「私」は出会い、二人はしばらく街を散歩する。チャイナタウンからブルックリンの橋を渡ったところで、突然彼女は、「いつかニューヨークが幸せになった自分を連れ戻してくれる」と長い独白を始める。彼女の独白の途中で「私」は、彼女の発話を遮ってしまう。

...we spent entire evenings together during which we exchanged less than a hundred words; once, we walked all the way to Chinatown... then moseyed across the Brooklyn Bridge, and on the bridge, as we watched seaward-moving ships pass between the cliffs of burning skyline, she said: "Years from now, years and years, one of those ships will bring me back, me and my nine Brazilian brats. Because yes, they *must* see this, these lights, the river—I love New York, even though it isn't mine, the way something has to be, a tree or a street or a house, something,

anyway, that belongs to me because I belong to it.” And I said: “Do shut up,” for I felt infuriatingly left out—a tugboat in dry-dock while she, glittery voyager of secure destination, steamed down the harbor with whistles whistling and confetti in the air. (78)

Holly から「私」への話者交代において、彼女の発話と「私」の発話とが、発話の量の点で対照的に表されている。彼女は、孤兒的な身の上であろうと、このニューヨークだけは自分を受け入れてくれると信じている。この町にある川も、道も、家々も、私の一部だからと言う。まるで幻想に浸りながら一人浮かれるように見える彼女に、「私」は疎外されたような気分になり腹を立て、吐き出すように“Do shut up,”（「頼むからだまってくれないか」）と彼女の話を遮ることで、彼女の「話す権利」をはく奪するのである。このように量の異なる発話の話者交代を用いることで、Capote は読者に Holly の高揚する態度と「私」の冷静な態度の葛藤を実感させているのではないだろうか。そして、この二人こそ、実は Capote の中に存在する二つの性格であり、彼はその葛藤を描いているのではないだろうか。

本研究では、『ティファニー』を談話レベルにおいて、「テキストのジャンル」、「テキストの談話構造」、「登場人物の会話の分析」の点から見てきた。読者は、この小説の内容に感動を覚えるだけでなく、過去を回想する「私」のユーモラスでセンチメンタルな語りと登場人物たちの印象深い会話にさまざまな想いを抱くことができるだろう。読者が、そのように感情移入できるのは、Capote が、この小説の中に、若き日の彼だろう「私」を登場させ、当時のニューヨークという大都市を舞台に自由奔放でチャーミングな Holly や彼女を取り巻く個性豊かな登場人物を創造し、「私」と彼らとの出会いを、語り手であるもう一人の「私」に一人称の回想で語らせるといふ小説の談話構造によって、彼の小説の世界に読者を抵抗なく自然に誘い、読後には彼の分身である「私」と他の登場人物たちの会話が読者に深い印象を与えられるよう創作したからであろう。そして、Capote が若くして注目され文壇に華々しく登場できたという。それは、彼が早くから上述の小説の創作法を身につけていたからであり、それこそが彼の稀有な才能といえよう。

#### 注

- 1) Capote が『ティファニー』までの小説の舞台を南部にしたことについて、今村楯夫は彼の姿に虚構を認め、「南部よりもニューヨーク（およびニューヨーク周辺）の生活のほうが長かったにもかかわらず、南部育ちであることを強調したところに、カポーティの別の虚飾があるのである」（今村、『現代アメリカ文学—青春の軌跡—』、研究社出版、1991、p.139）と指摘している。しかし、

ニューヨークを舞台にした『ティファニー』では、ニューヨークでの若き日の Capote の素顔を、少なからず感じることができるだろう。

- 2) 徳永紀美子, 「語る主体と語られる主体: *Breakfast at Tiffany's* における作者の痕跡」『熊本県立大学文学部紀要』第12巻, 2006, pp. 77-78。
- 3) 北川大憲, 「『ティファニーで朝食を』の語学的考察」『語学教育研究論叢』第3号, 1986, p. 1。
- 4) 北川, p. 2。
- 5) 今村, p. 142。
- 6) 横尾定理, 『ブレックファスト・アット・ティファニーズ』, 金星堂, 1963, p. 103。
- 7) 北川, p. 1。
- 8) 引用したテキストは次の版であり, ( ) の数字は, そのテキストのページ番号を表す。Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's*. (London: Hamish Hamilton, 1958)
- 9) 橋内武, 『ディスコース—談話の織りなす世界』, くろしお出版, 1999, p. 51。
- 10) 橋内, p. 51。
- 11) 「① 体験談の談話構造」は, 橋内 (1999, pp. 142-145) の「2. 体験談の構造」を参考にした。
- 12) 橋内, p. 29。
- 13) 「② 小説の談話構造」は, その図表を, 橋内 (1999, pp. 185-187) の「3. ドラマの談話構造」を参考に作成した。
- 14) 権田健二, 「トルーマン・カポーティとその時代」『成蹊英語英文学研究』第10号, 2006, p. 86。
- 15) 福地肇は, 談話の定義とともに, 「文を作るのに文法が必要なように, 談話を作り上げるために『談話の文法』のようなものがあると考えるべきである」と述べている。(福地, 『談話の構造』新英文法選書第10巻, 大修館書店, 1985, p. 11)
- 16) 河内清志, 「ディスコースの形式とその理解」『英語英米文学研究』第11号, 2003, p. 67。
- 17) 稲木昭子・堀田智子・沖田知子, 『えいご・エイゴ・英語学』, 松柏社, 1995, p. 207。
- 18) 河内, p. 67。
- 19) マイケル・マッカーシー (安藤貞雄・加藤克美訳), 『語学教師のための談話分析』, 大修館書店, 1995, p. 57。
- 20) 林宅男, 『談話分析のアプローチ—理論と実践—』, 研究社, 2008, p. 82。

- 21) 「空間の直示」は小泉保の「空間と時間における直示の体系」（日本言語学会『言語研究』94号, 1988, pp. 1-24）に指摘されている。
- 22) 橋内, p. 103。
- 23) 橋内, p. 105。
- 24) 林, p. 104。