

ディケンズ文学と言語表現のフォーム

—概論—

崎 村 耕 二

(人文学部英文学研究室)

Forms of Language in the Works of Dickens : General Survey

Koji SAKIMURA

Department of English, Faculty of Humanities

はじめに

ディケンズの言語の世界は広く深い。ここで私が特に「言語の世界」というのは、彼の表現意欲が、きわめて興味深い形で、その英語の駆使の中に見られる、ということだけでなく、彼の小説家としての表現が、言語による表現以外のところに表われようがない、という一見わかりきったことを始めに強張っておきたいからである。これは案外見過ごされがちなことである。それも無理はない。というのも、小説の言語は、言語の機能を純化したところに生れており、幾世代を経て洗練を受け、終に作者の作り出す観念を読者のところへ届ける単なる伝達手段と化してしまっただけのように見えるからである。作家の取り組む対象は、言葉ではなく観念であることは、一応の前提のように思われている。散文家は、詩歌が引きずっている韻律の重みを解き放ち、又言葉そのものの持つ魔力を封じ込めることによって、自由に認識された観念をより確実に簡明に伝達するという特権を獲得したが、やがて、この自由を濫用し始め、言葉のフォームを無視して内的認識に到達しようとしたために、言語表現の持つ固有の意味合と換起力を失ってしまったように思われる。ロダンの芸術が、複雑な突起や曲面からなるひと塊りの彫造の形をはなれた所には存在しないのと同じように、あらゆる文章芸術の世界も、「意味」(いわゆる referential meaning) はもちろん、「ニュアンス」、「文の勢い」等を伴った文章の様相を離れた所には成り立ちようがないのである。

単に、記述された内容を情報として受け取るだけでなく、作品が、独自の多様な言語の様相をとって成り立っている、という事実を慎重におさえていくことは、文学の評価にとって重要なことである。しばしば私たちは、言葉に対して大変幼稚な態度を持ちながら作品に接し、そこから得た漠然たる感銘にもとづいて意見を述べる。そして、たとえ作品から複雑深遠な思想を引き出したとしても、それは大部分、その漠然とした感銘の敷衍に過ぎないことが多い。あるいは、他の作品との間の外的な関係に過ぎない。ここに、文学作品を、その言葉の様相から味わってゆく必要が生まれてくる。

ところが、ここでどうしても私たちの陥りがちな危険が生ずる。つまり、ある特殊な語学視点から、文学作品の言語を、純粹に科学的な研究の対象として扱う場合に陥る危険である。科学の対象は必ず、その方法にとって扱いやすいように、本来持っていた存在様式が打ち崩されてしまい、対象化され得る部分だけが取り上げられるのが通例である。したがって、材料を限定した範囲内では真実であると見なされても、作品の中での固有の意味が問題になると、たちまち意味を失ってしま

うということがあり得る。このような危険から免れるためには、次のことをたえず念頭に置いておく必要がある。つまり、傑作と呼ばれている文学作品中の言語表現は、必ず固有の人間の意味合を帯びているのであり、しかも、作品の中に置かれてはじめて生命を与えられる、ということである。

ディケンズの芸術も、単なる語学的興味の対象にとどめるにはあまりに人間の興味にあふれている。したがって、本論でとりくむ研究も、「英文」の研究がすなわち「英文学」の研究であるような、英語の微妙な表現の理解がすなわち作者自身の人間性の理解であるような形になるはずである。

ただ、注意すべきことは、英語表現の研究という基礎的な仕事へ導いてくれるような独特の性質が、他のいかなる作家にもまして、ディケンズの文学の中に見出されるということである。ディケンズの文章には、語学者たちの興味を引くような用例が限りなく存在するのである。これは例えば、山本忠雄、G. L. ブルック、R. クワーク等の研究を見ただけでもわかる。¹⁾ 逆を言えば、小説の言語がそれ自体研究の対象たり得るほど多くの材料を提供してくれる作家がディケンズ以外あまり多くは見あたらないのである。確かにディケンズも他の小説家達と同様、散文がその自由な表現力を存分に発揮している時代に、その便利さの上に立って仕事をした。散文は、詩の持つ制約が少ないのである。しかし他方、詩の言葉の持つ直接性が少ない。つまり、散文の言語は、韻律を伴って読者に直接働きかけるということをしないかわりに、一旦読者の認識力に働きかけて、自分の想像の中で作家と同じ心像を再現させるといふ、芸術の中では最も抽象的な伝達様式に頼らざるを得ないのである。散文のもたらす感動は、こういう意味で、詩による感動とはおおよそ違ったものである。言葉そのものの効果が衰弱するという結果は、このような性質から生まれてきていると思われる。

ところが、ディケンズの場合、小説散文の持つこのような宿命的制約からなんとか抜け出そうとした努力のあとが、大変興味深い形で、その言語の駆使の中に見られるのである。本論では、言語表現の素朴な様相から始めて、表現が微妙な人間の意味合を帯びて作品の中で独特の効果を放っている例へ話を進めながら、言語表現のフォームが、どれほど大きな意味を持っているかを知るための一つの手がかりを示したい。

(1)

文章表現の様相に関して目につき易いのは、文の構成である。例えば I. ゴードンは、romantic prose のめざすところとして、感情のたかまりを読者に伝えることをあげており、そのための文章技法の一つとして、短いセンテンスを連ねて行く文体を数えている。²⁾ 彼はディケンズの *The Old Curiosity Shop* よりネルの死の場面を引いている。

For she was dead. There, upon her little bed, she lay at rest. The solemn stillness was no marvel now.³⁾

確かに、突然短いセンテンスが連続して現われると、文の流れに独特の調子加わることになって、面白い効果を生む。上の例でもそれはあてはまる。一般にディケンズにおいては、特に哀調を帯びた場面を作りあげる時の特徴として、センテンスが歴然と短かくなっていることがあげられる。*Sketches by Boz* の 'Our Next-door Neighbour' の結末部で、「私たち」が死にかかっている少年の部屋へ入って、病床の傍に腰をおろしたところから後の描写は、哀切である――

We sat down by the head of the sofa, but said nothing, for we saw the breath of life was passing gently but rapidly from the young form before us. At every respiration, his heart beat more slowly.

The boy placed one hand in ours, grasped his mother's arm with the other, drew her hastily towards him, and fervently kissed her cheek. There was a pause. . . .

He fell back, and a strange expression stole upon his features; . . .

The boy was dead.⁴⁾

少年の呼吸が次第に弱まり、心臓の鼓動がおそくなって、ついに死んでしまうまでの経過が、あたかも時を刻んで行くようなリズムを持った短いセンテンスで綴られている。

David Copperfield のドラの死を扱った章でも、短いセンテンスが多く使われている。

It is night; and I am with her still. Agnes has arrived; has been among us for a whole day and an evening. She, my aunt, and I, have sat with Dora since the morning, all together. We have not talked much, but Dora has been perfectly contented and cheerful. We are now alone. . . . I hold her hand in mine, I hold her heart in mine, I see her love for me, alive in all its strength.⁵⁾

ここで問題にした第53章のセンテンスの短かさは、前後の章のセンテンスの長さと比較してみれば、一層ははっきりしてくるだろう。ただし、ここで気をつけたいことは、これらの前後の二つの章(第52章、第54章)は、取り扱っている内容において、はさまれている第53章と、大変対照的であるということである。いわば、ドラの死という悲愴な場面を浮き上がらせているかのように、軽快で躍動的な内容を持っている。そして、内容が、それを表現するフォームにまで影響を与えながら、軽快で流れて行くような文体を生み出している。第52章の下のような文体は――

Mr. Micawber, supremely defiant of him [Heep] and his extended finger, and making a great deal of his chest until he had slunk out at the door, then addressed himself to me, and proffered me the satisfaction of 'witnessing the re-establishment of mutual confidence between himself and Mrs. Micawber.' After which, he invited the company generally to the contemplation of that affecting spectacle.⁶⁾

突然、第53章の最初の段落の、回想を喚起する高揚した感情の表出とともに、ぴたりとその文章の勢いを止め、暗く沈んだ調子を帯びてくる。ところが、死を描く第53章が終わって、ページをめくり、第54章へ入ると、

If the events I go on to relate, had not thickened around me, in the beginning to confuse, and in the end to augment, my affliction, it is possible (though I think not probable), that I might have fallen at once into this condition. As it was, an interval occurred before I fully knew my own distress; an interval in which I even supposed that its sharpest pangs were past; and when my mind could soothe itself by resting all that was most innocent and beautiful, in the tender story that was closed for ever.⁷⁾

という風に、文章の調子が変わってくる。文章に勢いを加えて、そのスピードに乗ることによって、前章の暗い思い出をふり切っているかのようなようである。さらに気をつけたいことは、第53章には、「もう一つの回想」という題がつけられているように、思い出されたでき事を扱っているということである。悲しい思い出は、時がたてば、もはや当時の悲嘆も薄らぎ、でき事と自分との間に、時によって作られた距離ができる。こうして、描写に一種の抑制が加えられるのである。当時は涙に

雲って、はっきりと目にうつらなかつた悲しいでき事も、今や、遠くにある風景のようにその一つ一つの有様が、整然と過去のヴィジョンの中に並んでいる。それを表現する文体も、一枚一枚の写真を眺めて行くように、冷静さが加わっている。このような文体の中に醸し出される悲哀は、一種の抑制された悲哀である。

さて、反対に、長く、沢山の修飾語句を荷ったセンテンスを連ねて行く場合は、どのような効果を放つのか。例をあげれば切りがなく、G. L. ブルックや山本忠雄氏があげておられるさまざまな例も、その一部に過ぎない。ここでは、特に興味深いと思われるような例を少し取り上げてみたい。

大体において、ディケンズの文は冗長であって、他の作家に比べて、修飾語句を沢山盛り込んだ混み入った文が目立つ。このような文を書くことは、彼の癖であると言うこともできるが、また、固有の表現意図を持って書かれた場合も多い。

例えば、*David Copperfield* の第2章で、幼い日の思い出を次から次へ甦えらせる時の文章を見ると、一つ一つのセンテンスに、はちきれんほどの修飾語句が盛り込まれているのがわかる。この場合、センテンスの長さは、思い出が、中断を許さず、滾々と湧き出てくる有様を物語っている。

Here is a long passage--what an enormous perspective I make of it !—leading from Peggotty's kitchen to the front-door. A dark store-room opens out of it, and that is a place to be run past at night; for I don't know what may be among those tubs and jars and old tea-chests, when there is nobody in there with a dimly-burning light, letting a mouldy air come out at the door, in which there is the smell of soap, pickles, pepper, candles, and coffee, all at one whiff. Then there are the two parlours; the parlour in which we sit of an evening, my mother and I and Peggotty—for Peggotty is quite our companion, when her work is done and we are alone—and the best parlour where we sit on a Sunday; grandly, but not so comfortably.⁹⁾

これは、懐かしい思い出が湧き出てくる時の感情の高まりを表現するためには、大変自然な文体であると考えられる。

文体的にさして興味を引くものではないが、物の名前を次々に列挙して行く文も、類例に加えてよいだろう。——

Heaped up on the floor, to form a kind of throne, were turkeys, geese, game, poultry, bráwn, great joints of meat, sucking-pigs, long wreaths of sausages, mince-pies, plum-puddings, barrels of oysters, red-hot chestnuts, . . .¹⁰⁾

以上の二つの例は、とりわけ巧みな表現とは言えず、筆のおもむくがままに書き綴られて行ったもの、という印象を受ける。ここで少し、構文の上で巧みな配慮がなされている例を引きたい。

Under the guidance of her Christian pastors, she [France] entertained herself, besides, with such humane achievements as sentencing a youth to have his hands cut off, his tongue torn out with pincers, and his body burned alive, because he had not kneeled down in the rain to do honour to a dirty procession of monks which passed within his view, at a distance of some fifty or sixty yards.¹¹⁾

これは雨の日に、50~60フィート前方で、修道僧達が行進するのを見た青年が、跪かなかつたばかりに、残酷な刑罰を受けたことを述べた文である。夥しい修飾語句が連ねられて、かなりの長さの文を成している。前にも少しふれたように、ディケンズは他の作家に比べて、長いセンテンスを用いる傾向があるが、上の例は、それが読者にもたらす効果から考えて、文体上の単なる癖の表われと見るにとどめるべきではない。それでは、ここで彼が狙った効果とは何か。

まず、Such humane achievement という皮肉な表現によって、上の文には、諷刺の調子が支配していることがわかる。そして、話題になっているでき事を述べる表現が、'sentencing a youth. . . 'に見られるように、名詞句によって表わされている。そして、この呆れかえるような残酷なでき事を、単一のセンテンスの中の名詞句の中に盛り込んで表現しようとすれば、当然冗長な文になることは避けられない。さらに、そのただでさえ長い名詞句に'because'によって導かれる節が読けられている。その内容は、青年が処刑された理由についてなのであるが、それがまた信じられない程馬鹿げた理由なのである。冗長な文の後半に次々に付け足すように述べられていく有様は、それが冗慢な故に、一層このでき事の馬鹿さ加減を強く印象づけているのである。文の内容が語る意味と同じくらい、表現のフォームは多くのものを語っているのである。

(2)

さて、私はこの拙文で、ディケンズの文体の特徴とその効果について分類を行なおうとしているわけではない。むしろ、そのような分類を拒絶しているような例を引き、言語表現が、単なる様式を踏み越えて、その可能性を試している有様をここに披瀝したいのである。(1)に引かれたさまざまな例は、そのためのふみ台としての役割を持っているに過ぎない。例えば、I. ゴードンが述べているような意味でのさまざまな文体の放つ効果は、作者自身の語っていく文の調子の側面から見たものであって、これは文章論・文体論の領域に限られる。私は、さらに興味の対象を広げて、小説に現われるあらゆる言語現象を、作家だけでなく、作家が表現しようと試みた多様な人物たちの人間性、あるいは人生の機微の表われとして見ていきたいのである。したがって、登場人物の言語表現も沢山の興味深い例を提供してくれる。

登場人物の感情や思考様式などが、どのように言語表現の上に表われるかを見ることは、小説の理解のためにも大変意義のあることであり、またディケンズの、言葉——特に話された言葉——に対する興味がどれ程深いものであったかを知る手がかりにもなる。

ここで、ネルの言語表現を、*The Old Curiosity Shop* 全体にわたって調べて行きたい。ネルは、全編を通じて、大変素朴で簡素な文を使っている。

'Yes, sir.' / 'No, sir.' / 'Quite sure, sir' / 'Oh, yes.' / 'Quiet, happy place—a place to live and learn to die in!' / 'Ours.' / 'Nothing.' / 'Oh, yes, I don't mind that but I am a little frightened now, for I have lost my road.' / 'No, they are great fathers.' / 'Oh yes, he is.' / 'Me! I stay here of course, I always do.' / 'Yes, it's only me, sir.'

あるいは次の引用に見られる叙述の素朴さを見よ。

"When he comes home in the morning, which is generally just before day, I let him in. Last night he was very late, and it was quite light. I saw that his face was deadly pale, that his eyes were bloodshot, and that his legs trembled as he walked. When I had gone to bed again, I heard him groan. I got up and ran

back to him, and heard him say, before he knew that I was there, that he could not bear his life much longer, and if it was not for the child, would wish to die. What shall I do? Oh! what shall I do?"¹²⁾

他の人物には見られない表現の簡潔さは、すなわち彼女の素朴さをそのまま写しているのであって、しかも、大人（それがクिल्プのような悪人であろうとなかろうと）の問いかけに対して、素朴に精一杯返答する子供の言葉の上の貧しさは、純粋な心を持って生れてきたネルが、邪悪な要素をはらんだ世間と交渉するための唯一の手がかりでもあるために一層少女を輝かせている。彼女の言語上のフォームは、彼女自身の人格のフォームでもあり同時に、人格が世界とふれあう時に形づくられるフォームでもある。だから、彼女の出あう境遇がどのように転変しようとも、この言語上のフォームを変えないことによって、ついには純真なままで疲れて死んでしまう少女のけなげさに一つの必然的な要素を与えているのである。

さらに興味深いことは、少女の語る言葉に限らず、その立居振舞を描く作者の筆も、彼女の素朴さをなぞっているように見えることである――

She rose, and hurrying away, stopped, turned back, and put her arms about the old man's neck, then left him and hurried away again--but faster this time, to hide her falling tears.¹³⁾

物語が進むにしたがって、言語表現にあらわれた彼女独自のフォームはますますその輪郭を鮮明にして行き、ついには先に引用した死の場面の類似の文体へ到るのである。このように見てくれば、作品全体の言語表現は、有機的な統一を見せながら、文学的感銘を読者に与えていることがわかるであろう。

ディケンズの創り出した人物のうちで、きまり文句を持っている例は、沢山あげることができる（G. L. Brook, *The Language of Dickens*, pp. 138—167を見よ）。しかし、きまり文句に限らなくとも、話し言葉の上で、ある統一した特徴を持っている場合がある。ここで、登場人物が、小説の進行の中で、どのような表現をとり、それが人格上のタイプとどうかかわっているかを見ることが、面白いテーマとなってくる。

Curiosity Shop のトレント老人は、ネルを幸福にするために賭博に手を出し、いちかばちかの勝負で財産を得ようとしている。現実的根拠を持たぬ儚い希望は、彼の言葉に映されている。

"I have ever looked forward to the time that should enable thee to mix amongst the gayest and prettiest, and take thy station with the best. But I still look forward, Nell, I still look forward."¹⁴⁾

'look forward' という言葉の意味だけでなく、その繰り返し 'I still look forward, I still look forward' にも注意したい。いよいよ最後の借金を懇願する場面の

"See, Quilp, good tender-hearted Quilp, only see here. Look at these figures, the result of long calculation, and painful and hard experience. I must win."¹⁵⁾

という未来への確信のこもった言い方も、実は単なる推定に過ぎないことは、物語の前後関係から見て明らかである。さて次に、老人は最後の望みをかけた賭博に負けてしまい、それまで未来へ向いていた意識は突然せき止められる。クिल्プに、いつ店を開け渡すか、と聞かれて、"Say Friday morning" と一応答えたのはよいが、"Good, I shall remember it" さらにもう一度 "on Friday morning, I shall remember it" と繰り返す老人の有様は、クिल्プ自身当惑す

るほど、呆然たるものであった。それまで未来への期待を物語っていた未来表現が、この例では全く意味を無くしており、未来の実感が湧かないまま 'I shall. . . ' の言葉のみを繰り返す姿は哀れである。未来への感覚を失った老人は、同様に過去の感覚も失ってしまう。――

"Do not talk so," said the child. "Pray do not. Let us speak of something else."

"Yes, yes, we will," he rejoined. "and it shall be of what we talked of long ago—many months—months is it, or weeks, or days? Which is it, Nell?"¹⁶⁾

しかし、ネルに励まされて再び未来への意志を振りおこす時 ("We'll not stop here another day. We'll go far away from here"), 意志の will を使った表現は、それが彼の性格からきた根拠のない推定ではなく、彼という人間自身の声であるために、読者は、ここで一度、彼の弱々しい行動力を思いやりながらも、彼の未来表現に期待を寄せるのである。

こういう風にして、はかないのぞみにばかり頼っていた老人の性格と感情は、彼の未来表現に写し出されるのであるが、それは単に小説から切り離された人物の言語表現ではない。小説の流れの中で刻々変化して行く事態への老人の時々々の心の動きが映されると同時に、小説の進行の可能性をも写し出すのである。そのことを見るために上の引用箇所からもう少し先へ進んだ箇所の表現を引きたい。

'We will,' answered the old man, 'we will travel afoot through the fields and woods, and by the side of rivers, and trust ourselves to God in the places where He dwells. It is far better to lie down at night beneath an open sky like that yonder—see how bright it is!—than to rest in close rooms which are always full of care and weary dreams. Thou and I together, Nell, may be cheerful and happy yet, and learn to forget this time, as if it had never been.'

'We will be happy,' cried the child. 'We never can be here.'

'No, we never can again—never again—that's truly said,' rejoined the old man.

'Let us steal away to-morrow morning—early and softly, that we may not be seen or heard—and leave no trace or track for them to follow by. Poor Nell! Thy cheek is pale, and thy eyes are heavy with watching and weeping for me—I know—for me; but thou wilt be well again, and merry too, when we are far away. To-morrow morning, dear, we'll turn our faces from this scene of sorrow, and be as free and happy as the birds.'¹⁷⁾

or や and で結ばれた対の表現の連続は (注。この種の表現は、ディケンズには少ない。)、老人の意識が発散し、二人の前方に希望が高まって行く有様を、一つのフォームとして示している。これは、大変調子のよいリズムを文章に与えており、旅立ちを描く文体としては大変面白い。ところで、老人個人から来ていた未来への展望が、下の例では、場面を導く語り手の力に助けられて、読者をも二人の旅へ参加させているのである。数ページ後、第12章の結末の描写を見よ。

The old man looked, irresolutely and helplessly, first at her, then to the right and left, then at her again, and shook his head. It was plain that she was thenceforth his guide and leader. The child felt it, but had no doubts or misgiving, and putting her hand in his, led him gently away.

It was the beginning of a day in June; the deep blue sky unsullied by a cloud,

and teeming with brilliant light. The streets were, as yet, nearly free from passengers, the houses and shops were closed, and the healthy air of morning fell like breath from angels, on the sleeping town.

The old man and the child passed on through the glad silence, elate with hope and pleasure. They were alone together, once again; every object was bright and fresh; nothing reminded them, otherwise than by contrast, of the monotony and constraint they had left behind; church towers and steeples, frowning and dark at other times, now shone in the sun; each humble nook and corner rejoiced in light; and the sky, dimmed only by excessive distance, shed its placid smile on everything beneath.¹⁸⁾

これは、老人の口から出た表現の様式を、語り手が真似ているのである。老人個人から出た言語様式が、今度は物語を導く語り手によって取り上げられ、小説の進行に対する一つの威力を与えられるのである。

ところが読者の期待とは裏腹に、老人の宿命的な性格に基いた未来への期待は、後にネルを悲惨な境遇へ導いて行くのである。老人の宿命的な性格は、なによりもまず言葉のフォームに表われる。Jem Groves の宿に雨やどりをした時、隣りの部屋で賭博をする音を聞いた老人の “Do you hear?” の繰り返し——

“Nell, they’re playing cards. Don’t you hear them?” / “Do you hear what he [one of the gamblers] says? Do you hear that, Nell?” / “Do you hear, Nell?”¹⁹⁾

は、忘れかけていた賭博を思い出し、感覚が賽を振る音で一杯になってしまった有様をみごとに表わし、その後に来る短文の連続は、彼の意識が広がりやを失い、頑固で狭隘な心理へ移って行く有様を物語る。したがって、「やめて下さい」「手を出しちゃいけないわ」というネルの制止に対して「おまえのためだ」という返答も、意味の上では孫娘への真の愛情から来たものでありながら、他方で、姑息な老人の持ち得る限りの限定された愛情であることが、言語表現のフォームを辿って行けばわかるのである。フォームはしばしば意味内容よりも雄弁である。そういうわけで、例のあの空疎な未来表現が再び登場してきた時 (“We will be happy. We must rise from little winning to great” p.223). それが現実的根拠からではなく、彼自身の性格から来ていることを再確認し、ここでまた改めて、この性格は全く宿命的であることを読者は悟るのである。なぜなら、老人が言葉に盛る意味内容はさまざまな暗示を生み、期待と不安を同等に掻きたてるが、彼の言葉のフォームは、意味を越えて、ある不動の表象を放って存在しているからである。

人物の人格と言語表現について、さらに取り上げたいのは、コパフィールド夫人の言葉である。些細な言い替えの中に、話者の如何ともし難い性格が顔を出している。

“Where are the birds?” asked Miss Betsey.

“The—?” My mother had been thinking of something else.

“The rooks—what has become of them? asked Miss Betsey.

“There have not been any since we have lived here,” said my mother. “We thought—Mr. Copperfield thought—it was quite a large rookery; but the nests were very old ones, and the birds have deserted them a long while.”

“David Copperfield all over!” cried Miss Betsey.²⁰⁾

ベツィーが wax doll と呼んだ通りに、デイヴィッドの母は、死んだ夫に頼り切りであったのであり、そのことは、夫個人の考えをうっかり「私たちの」と表わしたことのうちに何よりも良く示さ

れている。こればかりではない。将来再婚することになるマードストーンに送られて夜遅く帰ってきたあと、ペゴティーに皮肉まじりに咎められて、

“Good Heavens!” cried my mother, “you’ll drive me mad! Was ever any poor girl so ill-used by her servants as I am! Why do I do myself the injustice of calling myself a girl?”²¹⁾

と抗弁した言葉に見られる通り、コパフィールド夫人は、自分のことをうっかり ‘girl’ と呼んでしまうのである。一人前の人間ならば、夜遅く紳士に送られて帰ってきて、文句を言われる筋合いはない。しかし、すでに自分を少女と呼んだことで抗弁をする根拠はくずれてしまうのである。このようにして、言葉の中に不意に現われた表現によって、コパフィールド夫人は、無能な未亡人としての性質を露呈するのである。このような一見些細な言語表現は、語り手によって緻密に描かれるいかなる性格描写よりも説得力を持つ。さらに付け加えれば、自分の無能力さを露わにしたことで、彼女の女主人としての立場はくずされ、次に来る部分に見られる表現の訂正によって、彼女の態度が脆くなって行く有様が示される――

“ . . . how can you dare,” said my mother—“you know I don’t mean how can you dare, Peggotty, but how can you have the heart—to make me so uncomfortable and say such bitter things to me, . . .”²²⁾

つまり、自分自身をうっかり少女と呼んだことで、自分の弱さを露呈し、そのことに自分自身氣づいたことによって立場が弱くなり、自分を長い間支えてきてくれたペゴティーに対して居丈高な態度がとれなくなり、表現の上で譲歩が示されるのである。

彼女は、生活上の不自由から逃れるためにマードストーンと再婚するが、新しい生活は期待通りのものではなかった。彼女の無力さは依然変らない。しかも、マードストーン姉弟によって支配された家事に対して自分の意志をさしはさむこともできないのである。そのような状況を考えながら、‘my own house’ という言葉をめぐる夫婦の会話を見るのも面白い。

“It’s very hard,” said my mother, “that in my own house—”

“My own house?” repeated Mr. Murdstone. “Clara!”

“Our own house, I mean,” faltered my mother, evidently frightened— “I hope you must know what I mean, Edward—it’s very hard that in your own house I may not have a word to say about domestic matters.”²³⁾

ここでは、自分の期待通り家事を行えないことに対する不服を、‘my own house’ という言葉で表わした彼女が、新しい夫に訂正を促されて、‘our own house’ と言い替え、とうとう最後には ‘your own house’ と完全に譲ってしまった過程がはっきりと見られるのであり、人に頼って生きているがゆえに自分の自由に行動することのできない女性の無力さが、数行の言葉のやりとりの中で、露わにされているのである。

人称代名詞の訂正について、もう一つだけ類例をあげたい。下の例は *A Tale of Two Cities* からとったものである。

“Not much in the habit of such travelling yourself, I think, sir?”

“Not of late years. It is fifteen years since we—since I—came last from France.”²⁴⁾

前半は、ホテルのボーイの言葉、後半は、ローリーの言葉である。ローリーは、人生の大半を、自

分が勤務しているテルソン銀行のために尽くしてきた老人であり、表面上は、物事を何でも事務的に処理して行く実務家としてタイプが決定されている（例。“Guard” said the passenger in a tone of quiet business confidence.”/ “Men of business may speak to Mr. Darnay, now?”/ “We, men of business” 等々）。しかし、ディケンズの創り出す人物達は、それが特に興味を引く人物である限り、たとえ一見タイプに過ぎないような性格の持ち主であっても、人格の奥行、意外な感情の機微を鮮かに見せてくれるのである。その点が、彼らが平板な人間として決定されていても、我々を決して退屈させない理由でもあろう。さて上の例では、テルソン銀行の社員がロンドンとパリの間を行き来することは多いが、ローリー自身そういう旅をすることは多くないだろう、とボーイが尋ねたのに対して、ローリーは、そういうことはない、と答えたのである。ところが、その次の文で、自分自身のことが問題になっているにもかかわらず、（ボーイの質問中の yourself という言葉を見よ）、“It is fifteen years since we—”と言いかけたのである。そして自分自身で訂正して “since I—came last from France” と続けている、これは、上の引用の箇所少し前で、自分自身を含めたテルソン銀行のことを ‘we’ で表わして (“we are quite a French house. . .”) 自分をテルソン銀行の代表として表現したことにつられて起こった表現上のミスと考えてよい。しかし、この例は、それ以上のことを物語っている。つまり、先に述べたように、銀行の命じる仕事を大事に考え、個人の感情・意見を職業意識の下に隠してしまっただけに見えるローリーが、銀行全体を問題とせず「個人」を出すように求められた時でさえ、つい日頃の習慣から、銀行を代表する者としての自分を表わす ‘we’ をうっかり使ってしまう、その間違いに気がついて自ら “I” と訂正することのうちに、タイプの皮がひき剥がされ、個人としてのローリーがひょっこり顔を出すのである。こうして個人としての感情・意見など問題とされない実務家の中から人間らしさが引き出され、読者が形づくりつつあるローリーの人間像は前もって覆される。ここにディケンズの創る人物たちの一つの魅力がある。E. M. フォースターが、タイプに過ぎない人物しか創れない作家に二流の地位を与えた時、ディケンズを例外とした理由——フォースター自身ははっきり説明してはいないが——の一つが、以上のことである程度理解されると思う。²⁵⁾

(3)

次に大変興味深い例としてとりあげたいのは、言語のフォームを強張したために、文の構造がほとんどくずれかかったような例である。しばしば、ディケンズは、正規の文法的秩序を無視して大胆な表現へ飛びうつる。

He had my head as in a vice, but I twined round him somehow, and stopped him for a moment, entreating him not to beat me. It was only for a moment that I stopped him, for he cut me heavily an instant afterwards, and in the same instant I caught the hand with which he held me in my mouth, between my teeth, and bit it through. It sets my teeth on edge to think of it.

He beat me then, as if he would have beaten me to death. Above all the noise we made, I heard them running up the stairs, and crying out—I heard my mother crying out—and Peggotty. ²⁶⁾

問題は、最後の文である。マードストーンにむち打たれるディヴィッドは、母親とペゴティが、階下から駆け上がってきて泣き叫ぶ声を聞く。ここで、‘I heard them’ とある中の them は、文の終りまで続めば、母親とペゴティだということがわかるが、この代名詞の前には、それが指し示すも

のではない。いきなり them とくるのである。‘my mother’ と、‘Peggotty’ という言葉が、文の後半に出てくるとはいつても、それが them の指示する言葉であることを、文法的に明確に理解できるように配置されてはいない。

しかし、ここには十分に綿密な作家の配慮があるのである。まず、代名詞を、その指示する名詞の前に置いたことは、デイヴィッドが、鞭打たれて、恐怖感で意識が混乱しており、部屋の外へ駆けてきた母親とペゴティを個別の名前で呼ぶ——あるいは知覚する——だけの余裕がないことから自然に生じた現象である。それでもすぐに、母親とペゴティを認識するわけであるが、them の示す二人の人物を ‘my mother and Peggotty’ という風に羅列せずに、知覚の様相をそのまま表わすようなやり方で表現しているのである。つまり、単に母親を認識するというのではなく、今自分の陥っている狂乱の状態の中から、母親の泣き声を知覚した瞬間の認識の様相をも、感情的意味合を帯びたまま表記されるのである（ダッシュではさまれた “I heard my mother crying” の箇所）。つらい境遇にいる者は、感情的に昂っているために、現実を整然と認識する余裕がない。上の例は、そのような事実まで配慮した巧みな描写である。文法的破格が効果的に試されているものとしてさらにもう一例、*David Copperfield* より引用したい。

‘My own!’ said Peggotty, with infinite compassion. ‘What I want to say is: That you must never forget me. For I’ll never forget you. And I’ll take as much care of your mama, Davy. As ever I took of you. And I won’t leave her. The day may come when she’ll be glad to lay her poor head. On her stupid, cross, old Peggotty’s arm again. And I’ll write to you, my dear. Though I ain’t no scholar. . . .’²⁷⁾

これは、デイヴィットがマードストーンによって支配されたわが家を出て、セーレムの学校へ送られる前の晩に、ドアの鍵穴を通してデイヴィットに囁くペゴティの言葉である。この場面でのペゴティの言葉は、簡決であるばかりでなく（例、‘School Near London.’, ‘Yes, morning.’), 上の引用に見られるように、本来ならばピリオドで切らずにつなげるはずの句や節を、故意にピリオドを打って分離している。このような文体上の工夫は、もちろん、ペゴティが鍵穴へ向けて言葉を発しているために、一連の語句を一応相手に伝えた後、一度そこで息をつぎ、改めてまた次の語句を鍵穴へ送り込む様子を巧みに表わすためのものである。しかし、この表現の効果は、単にそのような特殊なコミュニケーションの有様を表現するにとどまらない。この場面は、マードストーンの折檻を受けて部屋に監禁されたデイヴィットと、明日の出発のことを彼に告げにやってきたペゴティの別れの場面なのであり、悲しい別れの雰囲気が背景にある。しかし、この別れは同時に、新しい父の虐待から逃れることを保障してくれる、という希望を他方に醸し出している。このような雰囲気の中で、ペゴティが鍵穴を通して短かく発して行く言葉のフォームは、デイヴィットの耳へ一句一句、感情的な調子を添えて届けられる。長い間デイヴィットの家庭を陰でささえてきたペゴティ。そして、忌まわしい境遇から逃れて、新しい外の世界へ旅立つべきことを告げられるデイヴィット。この二人の間には厚い扉が横たわっている。二人は、小さな鍵穴を通してしか語りあうことができない。一方が他方へ励ましの言葉を与える。鍵穴を通してであるために、おのずと言葉は囁くように、しかも強く、心を込めて、少年デイヴィットの耳へ届けられるのである。鍵穴を通して語り合うという場面構成と、そこから自然に起ってくる言語上の効果を、これほど巧みに、一つの美しい別れの情景の中で組み合わせているディケンズは、まさに天才という他はない。

この種の例は、挙げていけば切りがないのであるが、よく論じられるディケンズの大胆な文法的

逸脱は、言語表現のフォームの放つ効果をしっかり味わっていけば、かえって綿密な配慮にもとづいて組み立てられたものであることがわかるのである。

結 び

はじめにディケンズの言語の世界は広く深いと述べたように、数多くの興味深い例が、彼の二十数巻にわたる作品群の中から引き出せるであろう。拙文では、ただそのいくらかを垣間見ただけである。私は努めて分類や抽象という論述方法から遠ざかろうとしたつもりである。これは、ディケンズの独特な芸術に親しんできた者には自然な態度であろう。G. H. ルイスが言った通り、ディケンズのどこをさがしても深遠で整然とした哲学的思想など見つかりはない。⁽²⁸⁾ そればかりか、そういうものを捜そうとすること自体ふさわしくないことであろう。統一した思想を作品の中に見出そうとする意識は、多くの場合、表現のフォームに対する不注意を意味する。そしてディケンズの場合、諷刺や滑稽や観察の形をとった広い意味での思想というものがあるとすれば、それは言語表現のフォームの中にあるのである。したがって、ディケンズの評価は、原文を要約して議論することではなく——議論するためには要約は便利であろうが——原文の言語表現のフォームを丁寧に辿って行くことのうちに生れてくると思われる。そういう意味でのディケンズの精読にかけては、わが国では山本忠雄氏が一番であるが、氏も繰り返し、言語表現の味読の必要を説かれている、例えば次のような言葉で——「忘れてならないのは、Dickens の作品がもともと文字で書かれ言語で表現された小説であるというわかりきったことで、文学的な本質はもちろん小説そのものを読まなければ理解できないであろう。この作家の言語的な苦闘も、小説というテキストの中でしか、われわれはじかに接することができない。……言語の文学的な作用を知らなければ、彼の小説を本当に小説として読んだことにはならぬであろう」。⁽²⁹⁾ また、別のところで、Dickens Lexicon の必要を説きながら、「どんな材料でも同じ方法で研究するのが科学的かもしれないが、材料に親しんで来ると、なかなかそうはいかないものである。材料と材料の経験の仕方から研究法を考える語学もあってよい訳である」⁽³⁰⁾ という風に、ディケンズの言語の特性に応じた研究法について語っておられる。

ただ、私は拙文で、ディケンズの言葉の特徴を示そうとしただけではない。さらに進んで、言語がさまざまなフォームをとりながら、人間性の機微を、その微妙な構成の中で表現して行く有様を紹介しようとしたのである。例えば、(3)でくわしく述べたように、「表現の訂正」の中に意外な人間性の機微を見出したのは、どうしても習慣や類型の中に安住してしまいがちな人間性が、「言語」にさまざまな表現をとらせながら自らを救い出して行く有様が、大変面白く感じられたからである。拙文で扱った一連の例は、凡庸な作家が文章を案配して、拵え上げられるような創作物とは考えられない。言語表現と人間性がいかに相応じあっているか、いやそう言うよりも、言語と人間性が不可分であるところまで言語表現を探求することのできた天才の刻印が、そこに示されているのである。そう考えてくれば、ある人物の言葉が生きている、ということは、それを語った人間が生きているということでもあり、ここに、小説中の人物の言葉が生きていることと、その人物が小説中で生きていることとの関係も明らかになるのであろう。ディケンズの作品中の登場人物が「タイプ」であることは、彼らの言葉づかいが多くは画一的であり、きまり文句を用いる傾向がある、ということからも否定できない。しかし、だからといってタイプが死んでいる、とは言えないわけは何かということについてもある程度本論で理解できただろうと思う。また4)に於て見たように、文法的逸脱が、作者の教養の浅さではなくむしろ綿密な言語上の配慮からきている例を一つだけ見たが、これなどは、言語表現のフォームに対するディケンズの強い興味を示す数多くの例の

一つにすぎないのである。

注

- 1) Tadao Yamamoto, *Growth and System of the Language of Dickens* (Osaka: Kansai Univ., 1950); G. L. Brook, *The Language of Dickens* (London: Andre Deutsch, 1970); Randolph Quirk, "Dickens, Linguist," *The Linguist and the English Language* (London: Edward Arnold, 1974)
- 2) Ian A. Gordon, *The Movement of English Prose* (London: Longmans, 1966), pp. 149 - 50.
- 3) Ibid. p. 150.
- 4) *Sketches by Boz* (The Oxford Illustrated Dickens, London: Oxford U. P., 1978), p.46
以下ディケンズからの引用はすべてこれと同じ版による。年号のみを () 内に記す。
- 5) *David Copperfield* (1982), p. 766.
- 6) *David Copperfield*, p. 760.
- 7) *David Copperfield*, p. 769.
- 8) G. L. Brook, *The Language of Dickens* (London: Andre Deutsch, 1970), Chap. 1.; Tadao Yamamoto, *Growth and System of the Language of Dickens* (Osaka: Kansai Univ., 1950), Part II, Chap. I.
- 9) *David Copperfield*, p. 14.
- 10) "A Christmas Carol," *Christmas Books* (1978), p. 39.
- 11) *A Tale of Two Cities* (1958), p. 2.
- 12) *The Old Curiosity Shop* (1975), p. 50.
- 13) *The Old Curiosity Shop*, p. 27.
- 14) *The Old Curiosity Shop*, p. 27.
- 15) *The Old Curiosity Shop*, p. 75.
- 16) *The Old Curiosity Shop*, p. 93.
- 17) *The Old Curiosity Shop*, p. 94.
- 18) *The Old Curiosity Shop*, p. 96-7.
- 19) *The Old Curiosity Shop*, pp. 220-1.
- 20) *David Copperfield*, pp. 5-6.
- 21) *David Copperfield*, p. 19.
- 22) *David Copperfield*, p. 19.
- 23) *David Copperfield*, pp. 49-50.
- 24) *A Tale of Two Cities*, *Op. cit.* p. 17.
- 25) E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Penguin Books, 1979), pp. 73-76.
- 26) *David Copperfield*, p. 58.
- 27) *David Copperfield*, p. 61.
- 28) Cf. G. H. Lewes, "Dickens in Relation to Criticism," *The Dickens Critics* ed. G. H. Ford & L. Lane (New York: Cornell U. P., 1966).
- 29) 山本忠雄「Dickensの言語的制作用」『英語青年』1970年6号、p. 10。
- 30) 山本忠雄『ディケンズの英語』(研究社、1967年)、p. 230。

(昭和59年9月11日受理)

(昭和59年11月19日発行)

