

ディケンズの文体研究序説

斎藤 兆史

1

言葉はあまりにも不完全である。この事実を言葉によってしか論じ得ぬことを呪わしく思う。

例えば、ある全体Uから、その一部Aを「定義」という作用によって切り離したとする。と同時に、そして必然的に、残りの部分もその否定として規定されたことになる。次に否A全体あるいはその一部をBと定義してみる。そこで次のように論じたとしよう。Uの中にはA、Bという全く異なる2つの原理が働いている。あるいは、A、BはUの中に弁証法的に発展している。これはただ言葉のカラクリである。しかしながら、文学批評においてこれほど重宝なカラクリもない。ある作家は現実の中に美しいものと醜いものを同時に見ることができた。この作品の中には「静」と「動」が対立し、それらは〇〇のイメージを通して弁証法的に融合していく。作品が、現実が、そしてそれを見ている作家の脳髄が変幻自在な「有」である限り、そこに二元対立や、まして弁証法などという気のきいた図式があるものか。ディケンズについてチェスタンはこう語った。「この生まれつきの楽道家の魂の中には奇妙な矛盾がある。彼は幸福であると同時に不幸であった。」(1)この命題を認めることは、「ほう、あなたは意外に神経質なところがありますな」といえば大抵の人がひっかかるという、あの易者言葉のまやかしを「レトリック」の名のもとに許すことである。

批評において、一つの主張は常にそこからとり残された世界と、その世界から生まれてくる新しい主張の可能性とを明確に規定している。それはちょうど僧都の音によって静けさが一層強く感じられるというパラドックスに似ている。ある詩人に古典主義のレッテルを貼る時、この概念によって切り離された部分からロマン主義的要素が浮かんで来るのが見える。ディケンズがリアリズムの作家であると言ってもないと言っても、テキストはどちらの主張の根拠も十分に与えてくれるであろう。ページの上にならば書かれている文字だけを読み対象とすべきだという主張があれば、いや、それでは不十分である、作家の周縁的な事柄や他の作品との関連の中から彼の「意図」を探り出すことができるはずだという主張は必ず存在する。どちらが正しいわけでもない。テキストの内と外に一線が引けるほど作品の持つ芸術性が単純ではないというだけの話である。強力な主張は常に強力な反論を予定しているが、いずれの論も相手を論破する機能を本質的に備えて

いない。つまり、批評において絶対的に真なる命題はあり得ないということである。さて、ここに到って私はどうしようもない論理のワナにはまってしまった。なぜなら「絶対的に真なる命題はあり得ない」という主張も絶対的に真ではないと私自身が認めていることになるからである。私は自分の主張に対してなされる一切の反論の前に沈黙しなければならない。

私は決してこれから述べようとする事への反論を警戒して予防線を張っているわけではない。ただ、一つの主張をしようとする、とたんに他の妥当な論の可能性が頭に浮かんで来るので、そこでためらわずにすむように、先の理屈を確認しておきたかっただけである。

2

作品について何を論じるにせよ、テキストに近づけば近づくほど、それがいかなる言葉でいかに表現されているかという文体的な問題とかかわってくる。ところで、便利なものだからつい「文体的」などという言葉を使ってしまっても、言うまでもなく、作品の中に「文体」という独立した要素があるわけではない。ここが実に厄介なところであって、この得体の知れぬ概念を中心にして作品を論じるということ、テキストに密着して作品を論じるということは一体どこが違うのかと考えてみると、どうも画然たる一線を引くことはできないようである。したがって、一口に文体論と呼ばれる研究方法の一方の極には、「文体」を作品全体との有機的連関の中でとらえようとするアプローチの仕方がある。この文体論によれば、「文体」という概念の持つ意味の可能性を損うことなく、常に作品の本質的な部分との関係を保ちつつ論を進めることができるけれども、このような論法は、その性格上、どうしても無定型にならざるを得ない。そこで「文体」の意味を純化し、文体論の体系を明確にして行くと、言語学的・意味論的な Stylistics を経て対極の言語研究に行きつく。ところで、このような文体論の方向性にも1で述べた論理が敷衍できるであろう。つまり、数学のように公理から体系を作り上げていく学問と違い、作品という「全体」がまず最初にあって、それを分析する学問においては、方法論の体系が明確であればあるほど、パターン認識が容易になり論理の発展性が得られる反面、それに比例して体系から除外される部分と反論の可能性が大きくなる。したがって、どのような文体論もそれぞれ一長一短であり、結局は研究の対象とする作家あるいは作品に相応しい方法を選ぶべきだというあたりまえの結論になってしまうのだが、少なくとも、非常に雑多な要素を含んだディケンズの文体を考える場合、整然とした体系はあまり役に立たないということだけ言っておこう。

3

ディケンズの作品において、彼の文体の果たす役割は実に重要である。極端な言い方を許してもらえば、ディケンズは文体で読ませる作家である。これを説明するには、まず彼と当時の読者との関係から考えていく必要がある。

ディケンズは偉大な芸術家である前に、偉大なエンターテイナーであった。彼は決して永遠に

読み継がれる名作を書こうとしたのではない。読者をいかに楽しませて雑誌の売り上げを伸ばすのがつまりいかに受けるかということが彼の第一の関心事であった。今でこそディケンズといえはイギリスを代表する小説家であり、それ故私たちが彼の作品を読む時にはこれを第一級の芸術品として身構えてかかるけれども、当時の読者にしてみれば彼は一介の流行作家である。現代の我々が珍重する芸術性などというものは、彼らにとってはクズ同様のシロモノであったにちがいない。彼らの求めたものはその場その場での笑いであり、涙であり、共感である。そしてディケンズはその要求に全力で応えることを自らの使命とした作家であった。優れた芸術は芸術家の内的要請から生まれるものだというロマン派的な考え方を我々は多かれ少なかれ持っているけれども、彼には無用の美学である。確かに彼の作品の中にもスポンティニウス・オーバーフロイックな想像力の奔流はいたるところにある。彼自身の強迫観念のカタルシスも見られる。が、まず何より彼は読者のために書いたのだということを常に考えておくべきであろう。ところで、このような読者への配慮がディケンズの小説作法に制約を与えていないはずはない。彼の作品における文体の重要性というの、実はこの制約と大いに関係がある。

まず、先にも述べたように、当時の読者にとってディケンズの小説は娯楽の対象であり、しかも読者のほとんどが中産階級の人々であるから、彼らが批評的審美眼をもって作品を丹念に読み返すなどということは、まずないと言っていいであろう。これに加えて重要なことは、彼の小説のほとんどが雑誌連載あるいは分冊の形で出版されていたということである。心理学の忘却度曲線を思い出すまでもなく、作品のかなりの部分が連載期間中(2)に読者の記憶から欠落しているはずである。したがって、作者としては最低限筋を理解させるために登場人物や状況設定を折にふれて何度もくり返し、また重要な箇所は読者にわかるようにめりはりをきかせて表現する必要がある。次に、できるだけ多くの読者を満足させるためには、紙面の許す限り多くの要素を作品中に盛り込まなければならない。以上のようなわけで、ディケンズの小説は、妙な言い方だが、かなり大きめに作ってある。彼は決して一を読んで十を知るとか、行間を読むなどという器用な技術を読者に要求したりはしないのだ。読者は提示された夥しい情報の中から選択して読めばいいのであって、しかも彼の作品はどこをどう選択してもそれぞれに楽しめるような仕組みになっている。ディケンズの文体が重要であると言った第一の意味は、要するに、読者が読みとるべき事がすべてテキストの表面にあるということである。

次にプロットとの関連から考えてみよう。ディケンズはよくプロットが下手であると言われるが、これを小説家としての欠点だと考える前に、よくできたプロットがはたして必要であったのか、あるいは可能であったのか、とこう問いを發してみる。ウォルター・アレンの答はこうである。

彼の小説はすべて定期刊行物として、しかも大抵のものは月刊分冊として出版された。彼の作品における構成上の欠陥の多くはこれだけでも説明がつく。すなわち、毎号毎号物語が緊張の山場を迎えなければならない。動きと興奮は何をおいても維持する必要がある。そのため、一

般大衆の要求がどう左右するかでそれからの筋の運びが決まってくるということがよくあった。成功か否かは売れ行きだけで判断される。もし売れ行きが落ちれば、それは作者と読者との間で明らかに何かがうまく行っていないということであり、修正を必要とした。(3)

こういう事情を考えればわかるように、動きがとれぬほど精緻なプロットを練り上げるより、かなりの融通性を持たせておいて、あとはその場その場の筆の力で進路調整をしながら読者を引っ張るという書きの方が、実際問題としてはるかに都合がいいということになる。つまりディケンズの小説における構成単位がプロットではなくて最小の単位である「文体」だということが第二のポイントである。ところで、このように文体に依拠した書き方が、すべて読者故のやむにやまれぬ制約というわけではない。勿論、ディケンズの個性という面も強い。また読者への配慮といっても、それは習慣的にほとんど無意識のうちに筆の先に出るものであろうから、彼のイメージと読者に対する意識は、常に混ざり合って彼の文体的特徴を形づくっている。そしてディケンズの作品を「文体的」に読むということは、彼の筆の動きにあわせて創作の過程を追跡することにほかならない。

以上、ディケンズの作品における文体の重要性を当時の読者との関係を中心に述べてきたが、決して私は彼の作品の普遍性を軽視しているわけではない。ただ、彼と読者との関係が伝記的な研究においてよく論じられるわりには、作品の分析にあたって彼のイメージーションだけを取り上げるような傾向があるように思われるので、多少読み方の均衡を得ようという意図は含んでいる。文学に限らず、あらゆる芸術作品において、普遍的に享受し得る芸術性と、その作品の生まれた時代にあつて、芸術家と彼が対象とした受け手とが一体となって作り上げる芸術の〈場〉の中でしか生きられない芸術性がある。そしてシェイクスピアと同じように後者の要素が強いディケンズの作品に対して現代的な批評の基準をあてはめることによって、不当な評価がなされることがしばしばある。例えば、芸術ずれた現代の読者は彼の作品における 'sentimentality' や 'respectability' を拒否するけれども、それがヴィクトリア朝の読者の感動を誘ったのであるとすれば、そのような特性をもって作品の評価を下げるわけにはいかないだろう。また彼の文体に関しても表現がオーバーであるとかくどいとかケチをつけることは、ちょうど舞台俳優を楽屋で見ると衣装が派手だとか化粧が過ぎると文句を言っているのと同じである。

失われたものは諦めるしかない。しかし、彼の文体の魔法に自ら身を投じることによって、せめてディケンズ文学の〈市場〉をかいま見ることではできるはずである。批評という立場を捨ててディケンズを楽しむ、文体論はそこから始めなければならない。

あらかじめ断っておくと、これから述べることの主眼はディケンズの文体を研究する方法を考えることであるが、例としてあげたパッセージの分析の中で副次的に彼の文体自体を論じようという欲張った二層構造になっている。したがって、本論は何らかの論理的帰結の中にきれいに収

束するというのではない。

さて、ディケンズのテキストを前にして、そこから文体という名のもとに何を抽出し、どう論じたらよいのか。整然とした体系があまり役に立たないとはいえ、「作品全体との有機的連関」では何とも雲をつかむような話である。そこで、視点をはっきりさせるため便宜的に次の4つの要素を指定する。

{	Object	(描写の対象)
	Intention	(作者の意図)
	Rhetoric	(効果を生み出す表現技巧)
	Response	(読者の反応)

ところで、作家の文体を論じる場合、これをまず何らかの基準で分類してから分析をするという手順を踏むのがやはり一番やりやすいようであり、以下、上の4つの要素それぞれを分類の基準ないしは中心的論点とした場合の文体論を考察する。

4・a Object による分類とその問題点

ディケンズの小説は、流動的な文体を多用する20世紀小説に比べると、はるかに場面場面の切り換えが截然としているので、このやり方は分類法としては有効である。ただし、文体論において何を描写しているのかということは中心的論点となりにくく、したがってこれはあくまで便宜的な分類の基準であって、実際に論じる内容は主に他の3つの要素——例えば情景の描写ということであれば、それがどういう意図で(Intention)、いかなる表現で書かれており(Rhetoric)、読者がそれに対してどう反応するか(Response)——ということになる。ここでは実際の分析の例は省略する。

4・b Intention による分類とその問題点

「意図」を扱う以上'intentional fallacy'の危険性は免れないにしても、3で述べたディケンズの大目的を考えるならば、当然そこから派生的に生まれる小説作法上の意図的操作を文体の上に読みとることはできるはずである。そこで、意図を基準にして彼の文体を例えば次のように区分する。

1. 筋を理解させる文体
2. 笑わせる文体
3. 泣かせる文体
4. はらはらさせる文体
5. 説得する文体

もちろん彼の「意図」がこれですべて分類し尽くせるわけではないが、それは1で述べた原理(定義的乖離の原理とも呼ぼうか)によって仕方がないとして、無視できないのは、ここで言う「意図」の否定概念によって規定される文体である。この文体こそ、ロマン派的批評家が礼賛するイマジネーションの文体である。そこでこれを6番目に加えて、それぞれの文体を見ていく

ことにする。

4・b・1 筋を理解させる文体

これは要するに読みやすさへの配慮であって、読者が物語の途中で混乱したり、筋や登場人物を忘れたりしないための文章上の操作である。(4)

And now, fragments of ruinous enclosure, yawning window gap and crazy wall, deserted houses, leaking wells, broken water-tanks, spectral cypress-trees, patches of tangled vine, and the changing of the track to a long, irregular, disordered lane, where everything was crumbling away, from the unsightly buildings to the jolting road---now, these objects showed that they were nearing Rome. (LD LV) (5)

この情景を頭に描きながら読んでいる読者は、まず個々の対象物につけられた 'ruinous', 'yawning', 'crazy (=unsound, shaky)', 'deserted', 'leaking', 'broken', 'spectral', 'tangled', 'irregular', 'disordered' などの形容詞によって荒廃のイメージを持つ。次に 'everything' と対象が一般化し、これが 'crumbling away' であるというところから、その印象が増幅され、さらにダメ押しとして、上で述べた情景を代表する 'building' と 'road' にそれぞれつけられた 'unsightly', 'jolting' という形容詞によって印象は確実なものとなる。そして要するに問題なのは最後の部分、すなわち彼ら(ドリット一行)がローマに近づいたということなのである。つまり読者はここで描かれている具体的情景を覚えていなくても、漠然とした「荒廃」のイメージは頭に残るわけであり、たとえよほど不注意な読者がその印象すらも失なったにせよ、最低限ドリットらがローマにやって来たという情報だけは得られるという仕組みになっている。

勿論この一例だけでは不十分だけれども、ディケンズの小説にはこのようにパッセージ全体を一般化する文、あるいはプロットの上で重要な文はわかりやすく書き、それを目立つ場所に置いた上で、あとは思うぞんぶんイメージネーションにまかせて個々の事物を描写するというパターンの文体が多く見られる。この他、前に出てきた登場人物の確認 ('and she (Tattycoram) had attended Pet up-stairs — you remember she was her maid ...' (LD XXVII) 'Intending to refer his difficulty in finding a temporary place of refuge for the boy, to his old patient, zealous little Miss Flite, ...' (BH XLVII)), 次に語る内容の予告 ('But, before I proceed to narrate it, and before I pass on to all the changes it involved, I must give one chapter to Estella' (GE XXXVII)) などの手法がある。

4・b・2 笑わせる文体

読者は作者と共に経験と主題に参加しなければならない。ディケンズにおける笑いの手法は、我々にその行為を許す — それどころか強制する — にあたっての主要な要素である。(6)

I couldn't keep my eyes off him. Always holding tight by the leg of the table with my hands and feet, I saw the miserable creature finger his glass playfully, take it up, smile, throw his head back, and drink the brandy off. Instantly afterwards, the company were seized with unspeakable consternation, owing to his springing to his feet, turning round several times in an appalling spasmodic whooping-cough dance, and rushing out at the door; he then became visible through the window, violently plunging and expectorating, making the most hideous faces, and apparently out of his mind. (GE IV)

これはクリスマスパーティにおいて一座の訓戒的になっているピップが、話題が逸れることを祈ってテーブルにしがみついている時、パンブルチュック氏がブランデーを飲んで咳の発作を起こすというシーンである。ここでは、まず、話題が逸れかけたその瞬間に、文字通り満身の力を込めて祈る（この少し上にも O Heavens, it had come at last! などとある）ピップの子供らしい感受性のもつおかしさが継続している。そしてその緊張感と裏腹に、ピップの目にはブランデーのグラスをくゆらすパンブルチュック氏が映っているというコントラストの滑稽さがある。パラグラフ後半の面白さはパンブルチュック氏の発作の描写にあるのだが、ここで注目すべきことは、もともとかなりのスピードで連続的に流れているはずの動作が、読者の目には、一定の「間」とアンバランスな感覚を伴った断続的な画像となって映り、それが「笑い」をひき起こすということである。なぜそう見えるのか。まず、'seized with unspeakable consternation', 'an appalling spasmodic whooping-cough', 'expectorating' などの表現は、それ自体が仰々しく (hyperbolic) 滑稽であると同時に、音節の長さによって動作のスピーディな流れを阻止している。またパンブルチュック氏の動作を表わす動詞がすべて動名詞あるいは分詞の形で使われており、過去形で並列された場合に比べ、動詞の持つ〈動き〉の感覚が弱まり、動作の一つ一つが独立して見えるのである。連続した動きを独立させることによって生まれるおかしさは、例えばコマ漫画を考えてみればよくわかるであろう。コマ漫画をアニメーションにするとかえって面白さが削がれてしまうのは、この種の笑いの本質を失ってしまうからである。

「笑い」が大衆にアピールする大きな要素であることは言うまでもなく、この文体はまさにディケンズの十八番であったと言っても過言ではないだろう。その手法も、例えば誇張法や滑稽な比喻などの即興的なものから、登場人物の内面からにじみ出てくるヒューマーまで実に様々であ

り、それらをここで論じ尽くすことはできない。

4・b・3 泣かせる文体

この文体は登場人物に対する読者の同情を前提としているため、かなり長いコンテクストを必要とし、それ故、そう頻繁には現われない。その中で最も強い衝撃となって読者の涙を誘うものは、何ととっても登場人物の死であろう。勿論誰が死んでもいいというわけではなく、それは正義、愛、純潔などの美德を具えた人物の死でなければならない。

The bearers being now ready to carry him away, and the surgeon being anxious for his removal, those who had torches or lanterns, prepared to go in front of the litter. Before it was raised, and while they were arranging how to go, he said to Rachael, looking upward at the star:

'Often as I coom to myseln, and found it shinin on me down there in my trouble, I thowt it were the star as guided to Our Saviour's home. I awmust think it be the very star!'

They lifted him up, and he was overjoyed to find that they were about to take him in the direction whither the star seemed to him to lead.

'Rachael, beloved lass! Don't let go my hand. We may walk toogether t'night, my dear!'

'I will hold thy hand, and keep beside thee, Stephen, all the way.'

'Bless thee! Will soombody be pleased to coover my face!'

They carried him very gently along the fields, and down the lanes, and over the wide landscape; Rachael always holding the hand in hers. Very few whispers broke the mournful silence. It was soon a funeral procession. The star had shown him where to find the God of the poor; and through humility, and sorrow, and forgiveness, he had gone to his Redeemer's rest. (HT BOOK 3 VI)

銀行強盗の嫌疑をかけられたスティーヴン・ブラックプールは、無実を証明するため町に向かう途中で廃坑に落ちてしまう。シンシーとレイチェルが彼の帽子を発見し、彼は瀕死の状態で救出されるが、身の潔白を証明した後、息絶える。そういう場面である。

数多いディケンズの登場人物の中で、およそ彼ほど不幸続きの人生を送った者も少ない。辛い労働の日々、飲んだくれの妻、工場からの追放、あげくの果てに銀行強盗の嫌疑である。有徳の士ブラックプールに同情の目が集まらないはずがない。その彼が容疑者となったまま行方不明である。読者は、緊張の中で、一刻も早く彼が姿を現わして疑いを晴らし、行く行くは彼の愛するレイチェルと幸福に暮らすことを祈っている。あるいは、ディケンズの描く明るい世界を見てき

た読者ならば、当然そういう筋書を予想するだろう。読者の緊張がいよいよ最高度に達した時に、この結末がやって来る。引用の場面における読者の涙は、このように物語と読者の感情とが相互に盛り上がっていく過程を経て、はじめて生まれるものである。

読者の感動を一層高めるような要素をこの場面に限って論じるとすれば、まず、艱難辛苦を耐えてきたスティーヴンが、いよいよ死によって救われるという崇高な宗教的テーマがある。(廃坑の中で傷ついた彼が星を仰ぐというイメージは、この作品の象徴的縮図になっているようにも思われるが、ディケンズの作品について、象徴とかイメージなどの技法を論じるには注意を要するので、ここでは保留しておく。) レイチェルとの愛の悲劇的な結末でもある。ドラマチックな調子を帯びたスティーヴンとレイチェルのやりとりの後で重々しい客観描写に移り、読者はスティーヴンが息を引きとったことを知る。最後のパラグラフは全体的に抑揚が少なく荘嚴な響きを持っている。'along the fields, and down the lanes, and over the wide landscape' や 'and through humility, and sorrow and forgiveness, he had gone to his Redeemer's rest.' などもディケンズが好んで用いるリズムである。

4・b・4 はらはらさせる文体

He heard a shout - another - saw the face change from its vindictive passion to a faint sickness and terror - felt the earth tremble - knew in a moment that the rush was come - uttered a shriek - looked round - saw the red eyes, bleared and dim, in the daylight, close upon him - was beaten down, caught up, and whirled away upon a jagged mill, that spun him round and round, and struck him limb from limb, and licked his stream of life up with its fiery heat, and cast his mutilated fragments in the air. (DS VVI)

ドンビー氏の妻イーディスを奪って遁走していたカーカー氏が、彼女と喧嘩別れをした直後、後を追ってきたドンビー氏と駅でばったり対面し、驚愕のあまりよろめいた所に汽車が突進して来る、というシーンである。

一見してパラグラフ前半におけるハイフンの使用が目立つが、コンマの代わりにハイフンを用いているということはそれなりの意味を持っている。まず、このパラグラフは視点の置き方によって2つの部分に分かれている。すなわち、前半においてはカーカー氏の側にある視点が、後半においては事故を傍観する側に移行している。ところで、傍で見ている者には、立ちすくむカーカー氏と彼に近づいて来る列車とは、一定の時間の流れを持った一つの映像としてとらえられるけれども、カーカー氏の頭に入り込んで来る外界の情報は一貫した流れを持っていない。叫び声、ドンビー氏の顔色の変化、地面の揺れ、汽車の赤いライト、これらはそれぞれ独立した感覚与件

として彼の脳に伝えられる。彼の頭は混乱しており、それらの知覚を統合して一つの判断を導き出す認識能力は全く働かない。ハイフンは、いわばこのような精神の空白を表現している。後半に入ると、場面は時間の流れを取り戻し、悪役にふさわしい凄絶な死がそこに現出する。動詞を連続させ、それをコマで細かく区切っていくのは、めまぐるしい動きを描写する時にディケンズが多用する手法である。

4・b・5 説得する文体

物語の途中で、時折、思想家チャールズ・ディケンズが顔を出し、社会状況に対する批判や、諸々の事柄についての私見を披瀝して、読者の共感を促すことがある。

Occasionally, when there was some more than usually interesting inquest upon a parish child who had been overlooked in turning up a bedstead, or inadvertently scalded to death when there happened to be a washing, though the latter accident was very scarce, - anything approaching to a washing being of rare occurrence in the farm, - the jury would take it into their heads to ask troublesome questions, or the parishioners would rebelliously affix their signatures to a remonstrance: but these impertinences were speedily checked by the evidence of the surgeon, and the testimony of the beadle; the former of whom had always opened the body and found nothing inside (which was very probable indeed), and the latter of whom invariably swore whatever the parish wanted, which was very self-devotional. Besides, the board made periodical pilgrimages to the farm, and always sent the beadle the day before, to say they were going. The children were neat and clean to behold, when *they* went; and what more would the people have?

(OT II)

ここにはオリヴァーが送られた救貧院分院における子供たちの惨状が描かれている。教区側の不注意によって子供が死亡すると、おざなりな調査が行なわれるが、教区吏員らがその場をとりつくろって、結局何の改善もなされない、というのが主な内容である。子供たちが満足に風呂にも入れてもらえず、ろくな食事を与えられていないことが 'when there happened to be a washing', 'anything approaching to a washing being of rare occurrence' などの持つて回った表現や、 'which was very probable indeed' という挿入によって皮肉な口調で語られている。また、 'when there was some more than usually interesting inquest', 'take it into their heads to ask troublesome questions' などの言い方も、当局が救貧院改善に消極的であることを暗示している。陪審の調査や教区民の抗議は、意味もなく死体

を解剖した外科医の証言と偽善的な教区吏員の宣誓の前に、にべもなくはおつけられる。委員会
が分院に向く時は、前日に教区吏員がその旨を伝えておくから、実際に彼らが行ってみると子
供たちは小ぎれいになっている。教区民たちはこれ以上何が得られるというのか。この最後の問
いは、我々が想像する以上に強い衝撃となって、当時の読者の耳に届いたであろう。

ディケンズの後期の作品になると、当時の社会に対する批判は、作品の中にテーマとして組み
込まれるようになり (*Bleak House*, *Hard Times*, *Little Dorrit* など)、こ
の例文のように直接訴えかけるような文体は見られなくなる。

4・b・6 イマジネーションの文体

意図から解放された時、ディケンズのイマジネーションが活発な運動を開始する。彼の魂は物
語の中を浮遊し、そこにおいて知覚し得るすべてのものを筆の先に伝える。

How well I recollect the kind of day it was! I smell the
fog that hung about the place; I see the hoar frost, ghostly,
through it; I feel my rimy hair fall clammy on my cheek;
I look along the dim perspective of the schoolroom, with a
sputtering candle here and there to light up the foggy
morning, and the breath of the boys wreathing and smoking
in the raw cold as they blow upon their fingers, and tap
their feet upon the floor. (DC IX)

ディヴィッドは十歳の誕生日に母親の死を知らされる。ここは、その直前のセイレムハウスの
様子を、成人したディヴィッドが回想しているシーンである。4・b・1で述べたように、まず
general な内容の文を冒頭に置いてから special な描写に移る。ここでは描写が実に感
覚的である。'I smell the fog…' (嗅覚), 'I see the hoar frost…' (視覚), 'I feel my rimy hair fall clammy on my cheek;' (触覚),
'I look along the dim perspective of the schoolroom, …' (視覚), 'sputtering' (聴覚), 'tap their feet upon the floor, …' (聴覚)。味覚を除いた残り全部などというバカバカしい言い方はやめておこう。要するに、ディ
ケンズ自身がイマジネーションの中に没入しているのである。霜のために湿った髪が頬に垂れ
かかる、あるいは、おそらく湿気のためであろうか、ろうそくがパチパチと音を立てる、など
という描写は、意識的に考え出そうとして出てくるものではあるまい。少年たちが指に白い息を吹
きかけながら足をばたばたさせている様子も、実に生き生きと描かれている。作中のディヴィ
ッドにとっては、それが衝撃的な日であったために鮮明に覚えているというわけなのだろうが、ディ
ケンズ自身にとっては母親の死というのはフィクションであるから、たとえ彼の少年時代の一
日を再現しているとしても、恐るべき感受性と言わねばなるまい。

ディケンズの小説の中で、登場人物が見知らぬ場所に足を踏み入れた時、読みやすさを配慮し

た文の後に、必ずといっていいほどこの文体が現われる。そこには物語の筋とは何の関係もない事物の事細かな描写と、空想の連鎖がある。

4・c Rhetoricによる分類とその問題点

Rhetoric は、文体論において Intention と並んで重要な要素であり、狭義の文体論としてこれだけが扱われることも少なくない。この方法の問題点は、作品中の文章がすべて何種類かの Rhetoric で分類し尽くせるわけではないから、作者が好んで用いる表現法とか、彼の書き方の癖などを、単に作品中からピックアップして列挙するという形をとりやすいということである。

例として、ディケンズが好んで用いる表現法のうちでも特徴的な反復法 (Repetition) を見てみよう。

'Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, sir!' (HT I)

ディケンズの用いる反復法はさまざまあるが、これは1つのパッセージに同一語句がくり返されるという形である。例文は *Hard Times* の冒頭であるが、これによって読者は次のような情報を得ることになる。まず、これを語っている人物が 'Fact' を生活信条の根底に据えているということ、彼には何人かの子供がいて、その信条に基づいて育てたということ、そして彼は教育に携わっており、同じ原理で教育しているということ。さらに、冒頭にあつての同一語句の反復によって、読者は 'Fact' が作品の重要なテーマの1つであると感じ、ディケンズの作品を読み慣れた読者であれば、この語り手がバンプル氏やドンビー氏と同じく否定されるべきイデオロギーの具現者であることを予見するであろう。

ディケンズの用いる反復法には、この他、一文中に同形の句または節を並列するという形(この時、最後に来る句あるいは節が最も長いか、あるいは何らかの形でリズムの変化があるのが特徴的である) :

That it is at least as difficult to stay a moral infection as a physical one; that such a disease will spread with the malignity and rapidity of the Plague; that the contagion, when it has once made head, will spare no pursuit or condition, but will lay hold on people in the soundest health,

and become developed in the most unlikely constitutions; is a fact as firmly established by experience as that we human creatures breathe an atmosphere. (LD XLIX)

あるいは、ある行為又は台詞が一定間隔でくり返される形（長いパッセージを要するので例文は省略）などがあり、それぞれリズムカルにたたみ掛けるような効果を持っている。

G.L.ブルックがディケンズのスタイルとして論じているものは、もっぱらこのRhetoricであり、美文（fine writing）、擬英雄体（mock-heroic）、大げさな言い回し（grandiloquent language）、最上級（superlative）、列挙（enumeration）、形容詞の多用、回りくどい表現（circumlocution）、不適切な語の使用、epanaphora、比喻（comparison）、擬入法、反復法（repetition）、俗語（slang）、頓呼法（apostrophe）、無韻詩（blank verse）、しゃれ（pun）、兼用法（syllepsis）、不必要な挿入などを挙げている。(7)

4・d Response を中心とした文体論

作品の文学的意味は読者の反応によって作られるものだというReader-response criticism が最近流行っているようである。テキストの客観性を重視するNew Criticism、特にその'Affective Fallacy' などという考え方に反発して出てきた主張であるが、これも先に述べた「定義的乖離の原理」によるものであつて、どちらか一方の立場が正しいというわけではない。読者なしに文学は成立せず、したがってテキストの絶対的な客観性などというものがあるはずはない。かといって、読書経験が未熟な頃によくあるように、作品の本質からまるでかけ離れたところで感動していても、それがその作品の文学的意味として認められるのかというと、必ずしもそうではなく、そこにはある程度の客観的評価というものが必要になってくる。要は両方の立場が補足し合つて読みの可能性を追求することにあると思うのだが、いずれにせよ、こういう問題は論じ出すときりがないので、このくらいにしておく。

Response を中心とした文体論といっても、読者がいかに感じるかというだけでは、単なる文体鑑賞にすぎない。そこで、レオ・シュピッツァーが彼の文体論において提示した考え方を拝借する。(8)つまり、彼が言語学者としてテキストの表面から出発するなら、我々はまず読者の反応から出発する。そして、その反応を起こす諸々の要因をテキストの表面に探り、さらに、それぞれの要因がどのように反応をひき起こすのかを考察するのである。

She kisses his lips; he kisses hers; they solemnly bless each other. The spare hand does not tremble as he releases it; nothing worse than a sweet, bright constancy is in the patient face. She goes next before him - is gone; the knitting-women count Twenty-Two.

'I am the Resurrection and the Life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live: and whosoever liveth and believeth in me shall never die.'

The murmuring of many voices, the upturning of many faces, the pressing on of many footsteps in the outskirts of the crowd, so that it swells forward in a mass, like one great heave of water, all flashes away. Twenty-Three. (TTC XV)

シドニー・カートンがチャールズ・ダーニーの身代わりとなって死に赴く場面である。私はこの箇所を読み返す度に、戦慄するほどの感動を感じる。なぜだろうか。

このシーンの持つ衝撃は、当然、最後のクライマックスとして、中心人物の一人であるカートンが死刑になるというプロットの的な問題によるものでもあるし、また死と復活という壮大なテーマによるものでもある。次に、この場面に限って感動の要因を論じるならば、まず第一にあげられるのは、宗教的イメージの使用ということである。第2パラグラフの祈禱書の引用⁽⁹⁾のほかに、'they solemnly bless each other' のように宗教的な意味を持った表現が使われている。また、長くなるので引用しなかったが、この直前には、罪もないのに死刑に処せられる無学な田舎娘をカートンが諭す場面があるが、そこでは明らかに彼とイエス・キリストが二重写しになっている。また、そこで彼が発する言葉はすべて聖書的な響きを持っている

('Keep your eyes upon me, dear child, and mind no other object.', 'They will be rapid. Fear not!', 'Tell me what it is.', 'Yes, yes; better as it is.', 'What then, my gentle sister?', 'It cannot be, my child; there is no Time there, and no trouble there.'). さらに、何が書かれているかということと同様に、何が書かれていないかということが重要であつて、最後の死刑台の場面を通じてカートンの身体に関する具体的描写が全くないということが、逆に、ケアリの言う「想像力による正確な描写のない所では生きられない宗教性」⁽¹⁰⁾を強めている。さて、引用した箇所を読みを集中させよう。まず、田舎娘が処刑される。編み物をしている女たち(執行人)が22を数える。その客観描写と最後のカートンの心理描写との間にはさまれた祈禱書の一節は、実に重厚な響きを持っている。これは、思うに、上のパラグラフの客観性が持続して、この文句が真理の声として天上から聞こえてくるような響きを持ちながら、同時に読者の頭の中でしだいにカートンの声が重なり合い、さらに次のパラグラフの最初の句に到って地上の人々の声が唱和するためであろう。勿論、意味的には'The murmuring of many voices' というのは、死刑場のざわめきに混じってカートンの耳に響くなつかしい人々の声であつて、祈りの声とは関係はないけれども、読者の耳にはそれが共鳴して聞こえるのである。祈りの声をバックに音と映像が次々と重なっていき、それが頂点に達した時、ギロチンの刃が落ちる。ヒーローの死に相応しく凄惨な描写を避けつつ、

なおかつ一瞬にして執行された断頭を伝える文章技巧は見事である。処刑が行なわれる毎に女たちが数を数えるというパターンをくり返すことによって、'The knitting-women count' という文句を省略する条件を作っておく。極限の意識が消え、いきなり無機的な数字が現われる。この主観と客観との間のするどい亀裂が、とほうもない<無>の深淵を覗かせている。読者はここで目の前が真暗になるような眩惑感に襲われるのである。

5

5・a ナレーションと文体

物語を語るにあたっての視点の置き方と文体とが切っても切れない関係にあることは言うまでもない。ディケンズの小説におけるナレーションの基本的な特徴を考えると、まず第一に、3で述べたことから当然考えられるように、語り手と読者との距離が非常に近いということが言える。

Dear reader! It rests with you and me, whether, in our two fields of action, similar things shall be or not. Let them be! We shall sit with lighter bosoms on the hearth, to see the ashes of our fires turn gray and cold.

(HT BOOK 3 IX)

The reader must not expect to know where I live. At present, it is true, my abode may be a question of little or no import to anybody; but if I should carry my readers with me, as I hope to do, and there should spring up between them and me feelings of homely affection and regard attaching something of interest to matters ever so slightly connected with my fortunes or my speculations, even my place of residence might one day have a kind of charm for them.

(MHC I)

次に視点の問題であるが、ディケンズの小説はすべて、一人称の視点あるいは全知的 (Omniscient) 視点のいずれかによって語られている (*Bleak House* においては2つの視点が交互に現われる)。ところで、彼の小説の大半を占める Omniscience の視点によるナレーションは、何を描写するにせよ、ほとんど制約らしいものを持たないが、一人称のナレーションではそうはいかない。すべての描写は、ナレーターと共に動く時間と空間に縛られている。他人の内面についても語り得ない。ところが、出来る限り多くを語ろうとするディケンズの欲求が、時に一人称のナレーターに全知能力を与えてしまうことがある。

Mr. Turveydrop underwent a severe internal struggle, and came upright on the sofa again, with his cheeks puffing over his stiff cravat: a perfect model of parental deportment. (BH XXIII)

息子の婚約を知った直後のターヴィードロップ氏の様子が描かれている。'underwent a severe internal struggle' という彼の内的動揺を語っているのは一人称ナレーターのエステルである。あるいは、*David Copperfield* の第1章などは最たるものであって、そこで自分が生まれた頃の様子を語るディヴッドは、ほとんど全知的視点に立つナレーターに等しい。この他、ナレーターの知らない所で起きた事件などについては、他の登場人物の口を借りて、これまた、とても回想とは思えないような克明な描写をするのも著しい特徴である。

5・b イメージャリィ分析と文体

作品に現われたイメージャリィの研究は、それが実際のテキストの上にもどのように描かれているかを細かく分析するという点で、文体論と非常に近い位置にある。敢て違いを述べるとすれば、あるイメージャリィが作品の中でどのような象徴的役割を果たしているのか、ということに重点を置くのがイメージャリィ分析で、イメージャリィを一つのRhetoric と考えIntention やResponse との関係で論じれば文体論ということになるが、実際は厳密な区別などはないし、第一、その必要もない。

ディケンズの作品に現われたイメージャリィとしては *Dombey and Son* における海、*Bleak House* における霧などが有名であり、共に重要なRhetoric でもある。ジョン・ケアリは、ディケンズの強迫観念、「子供」「性」などのテーマや、様々のシンボルがどのように作品の上に現われているかを論じており、一種のイメージャリィ分析と言えるが、テキストに密着した実証的研究であるため、文体の問題にも大きくかかわっている。(11)

5・c その他の研究

今まで述べてきた視点の他にも、ディケンズの文体に対するアプローチの仕方はいくらでもあるだろうが、まず無視できないのは語学的な研究である。例えば、ディケンズの詩的文体を対象とした音声的研究、あるいは彼の用いる言語の時代的要素の研究、方言・俗語・隠語・個人語・特殊用語(宗教用語・法律用語・職業語 etc.)などの言語研究、構文研究などがある。また、全作品を通して見た場合の文体の変化、出版形式による文体の違い、長編と短編との文体の違いなども重要な研究課題であろう。

<注>

(1) G. K. Chesterton *Charles Dickens* (Methuen & Co. Ltd., London, 1906) p35

(2) 出版形式によって異なるが、1年半前後が最も多い(*The Pickwick Papers*,

Nicholas Nickleby, Master Humphrey's Clock, Martin Chuzzlewit, David Copperfield, Bleak House, Little Dorrit, Our Mutual Friend など)。

- (3) Walter Allen *The English Novel* (Penguin Books, 1954) p160
- (4) 文体 (style) というものを標準 (的文章) (norm) からの偏向 (deviation) だとする考え方によれば、特にレトリックを使わずに事の成り行きなどを叙述するノーマルな文章は文体論の対象にはならないということになるが、私はそのような文章も広い意味で「筋を理解させる文体」の範疇に入れたいと思う。ただし、いずれにしても、レトリックという要素が欠けているため、ここでは分析の対象にしなかった。
- (5) 本論で用いた作品名の省略は次の通り。OT = *Oliver Twist*; MHC = *Master Humphrey's Clock*, DS = *Dombey and Son*, DC = *David Copperfield*, BH = *Bleak House*, HT = *Hard Times*, LD = *Little Dorrit*, TTC = *A Tale of Two Cities*, GE = *Great Expectations*. なおローマ数字は chapter 数を示す。
- (6) James R. Kincaid *Dickens and the Rhetoric of Laughter* (Oxford University Press 1971) p19:
- (7) G.L. Brook *The Language of Dickens* (Ander Deutsche, Longon, 1970)
- (8) Leo Spitzer *Linguistics and Literary History* (Princeton University Press, 1948) 彼はこの中で、言語学的文体論は、テキストの表面から作品の「生命の中心」へ、そして逆にその中心から表面へ、という二方向の視点を持つべきであると主張した。
- (9) *The Book of Common Prayer* (1559) 'The Order for the Burial of the Dead' John E. Borty(ed.) *The Elizabethan Prayer Book* p309
- (10) John Carey *The Violent Effigy* (Faber and Faber, London, 1973) p105
- (11) John Carey *Ibid.*
- ディケンズの文体を扱った研究書としては、注(7)に掲げた Brook *The Language of Dickens* (レトリック、方言、個人語、非標準的言語使用などを論じた語学的研究) の他、Susan R. Horton *The Reader in The Dickens World* (The Macmillan Press Ltd., 1981; Response を中心とした文体論)、Harvey Peter Sucksmith *The Narrative Art of Charles Dickens* (Oxford

University Press, 1970; ディッケンズの自筆の原稿を手がかりにして、作品の様々な要素と創作過程における彼の Intention との関係を論じている) などがある。わが国のものとしては、山本忠雄『ディッケンズの英語』(研究社, 1951), 山本忠雄・他著『ディッケンズの文体』(南雲堂, 1960), 榊井迪夫/田辺昌美編著『ディッケンズの文学と言語』(三省堂, 1972) などがある。