

レオン・サーメリアン(Leon Surmelian)はその著書『小説の技法』(*Techniques of Fiction Writing : Measure and Madness*)の中で、チャールズ・ディケンズ(Charles Dickens)のことを「場面の巨匠(a master of the scene)」¹と述べている。ここでいう「場面(scene)」とは、物語の二つの基本的な叙述様式である「要約(summary)」と「場面」のことを指している。これらの用語は、物語理論の中では「語ること(telling)」と「示すこと(showing)」など別の言葉で説明されることもあるが、その基本的概念は変わらない。前者が「出来事の経過をかいつまんで報告する様式」であり、後者は「出来事の経過の細部を詳しく描写する様式」である。²また同じ著書の中でサーメリアンは「場面」の手法の中でもとりわけ「対話(dialogue)」の重要性を指摘している。その理由としてサーメリアンは、「対話」はそれ自体読者に「直接性の印象(an impression of immediacy)」³を与えること、また「部分が全体を表わす(the part stands for the whole)」⁴という点を挙げている。

さて、サーメリアンがディケンズを「場面の巨匠」と評したのは、「場面」の重要性を説く文脈の中であくまでも一般論として述べたまでであり、そこでディケンズの具体的な作品に言及し、その点を詳しく検証することはしていない。けれども、やはりディケンズは「場面の巨匠」と呼ばれるに相応しい作家である。ディケンズの作品に慣れ親しんだ読者であれば、誰もこのことに異論を唱えはしないだろう。ディケンズの小説を読めば、劇的な場面、読者を驚愕させる場面、決して忘れえぬ印象を与える場面、プロットの展開において重大な転機となる場面にいくつも出くわすことになるからだ。そしてそこでは必ずと言っていいほど、「対話」が重要な役割を果たしている。

『大いなる遺産』(*Great Expectations, 1860-61*)⁵はそのような作品の一つである。いくつかの対話の場面では、登場人物の発する一言が、象徴的な意味を持ったり、アイロニーの効果を生み出したり、プロットの展開の暗示や予告をしたりする。その対話の場面だけでも確かに印象的なのだが、それだけでなく、その場面がプロットと有機的な結びつきを持ち、プロットの行方を決定づけていくことにつながる。そのような「場面」はまさに「部分が全体を表わす」効果を持つと言える。簡単な例を一つ挙げてみよう。言うまでもなく、この作品の土台となるのは、遺産相続にまつわるピップ(Pip)の誤解であり、その誤解がなければ「如何なる物語も存在することはなかったであろう」⁶が、その誤解へと至る過程において、実は対話が重要な役割を果たしている。ピップは姉やパンプルチュック(Pumblechook)の対話を聞いて、ミス・ハヴィシャム(Miss Havisham)が自分に何かをしてくれるはずといつしか期待するようになり、ある日遺産相続の話が不意に転がり込んできた時、即座に遺産の贈り主はミス・ハヴィシャムだと早合点する。そしてジャガーズ

(Jaggers)の口からマッシュュー・ポケット(Matthew Pocket)の名が出ると、サティス・ハウスでのマッシュューの親類たちの対話を思い出し、勘違いの度合いは増していく。さらに、ロンドンに発つ前にミス・ハヴィシャムと対談する場面を経てその誤解はいよいよ深まっていき、確信へと変わる。ピップの誤解は「対話」を重ねることに強まっていくのである。このように、『大いなる遺産』では「対話」が作品の土台を作り上げていると言っても過言ではない。ここでは、『大いなる遺産』におけるそのような印象的な「対話」の場面をいくつか取り上げ、作品におけるその効果を検証していきたい。

『大いなる遺産』の語りは主人公のピップによる、いわゆる一人称の語りである。過去を回想する語り、つまり「自ら語る経験からは時を隔てた、都合のよい視点」⁷からの語りであるから、当然、語り手のピップと作中で出来事を体験するピップには時間的距離が存在する。ウェイン・C・ブース(Wayne C. Booth)がピップを「成熟した語り手(the mature narrator)」⁸と呼ぶ所以である。ピップの語りはまさに「要約」と「場面」を繰り返しながら進んでいく小説の典型と言える。サーメリアンは「純粋な場面は語り手を必要としない(The scene in its pure form does not need a narrator)」⁹と述べているが、この指摘の通り、語り手のピップは場面の描写の際、注釈をほとんど加えることなく、反映者(reflector)に徹して場面を再現してみせている。¹⁰つまり、語り手による説明ではなく、対話を用いた場面による描写をし、登場人物の台詞によって全てを語らせる形を取っているのである。そしてその対話の場面の多くはそれ独特の意味を持っている。例えば次の対話を読んでみよう。サティス・ハウスを初めて訪問した時のこと、ミス・ハヴィシャムがエステラ(Estella)にピップとトランプをするように命じる場面である。

“With this boy! Why, he is a common labouring-boy!”

I thought I overheard Miss Havisham answer only it seemed so unlikely

“Well? You can break his heart.”

“What do you play, boy?” asked Estella of myself, with the greatest disdain.

“Nothing but beggar my neighbour, miss.”

“Beggar him,” said Miss Havisham to Estella. So we sat down to cards. (51)

「この子とですって！この子は卑しい職人の子ですよ！」

僕にはミス・ハヴィシャムがこう答えたように思えた ただ信じられなかっただけだけれど 「だから？あの子の心を壊すことは出来るわよ」

「お前、何が出来るの？」エステラは軽蔑しきって僕に訊いてきた。

「破産くらべしか出来ません」

「あの子を破産させなよ」ミス・ハヴィシャムはエステラに言った。そこで僕たちは

腰をおろしてトランプを始めた。

この場面、およびここで行われるトランプでピップが負かされるという結果は「彼の身に降りかかることの前兆(premonitory of what happened to him)」¹¹となっている。エステラに「卑しい職人の子」と罵られたことで、ピップは初めて労働者階級としての自分とエステラとの身分の違いを意識し、鍛冶屋の外の世界を知ることとなる。そしてミス・ハヴィシャムの不気味な「あの子の心を壊すことは出来るわよ」という言葉はまさに今後のピップの運命を予言したものである。またミス・ハヴィシャムはこの言葉をピップにはっきり聞こえるくらいの大声ではないにしる、確かに発したのだ。しかしピップは「僕にはミス・ハヴィシャムがこう答えたように思えた」と述べ、その言葉が実際に発せられたことを信じようとしていない。ここに自分にとって都合の悪いことは受け入れないピップの性格が表わされている。大人になった後、エステラがピップに自分には構わないよう警告してもピップはその警告に耳を貸そうとしない場面があるが、その兆候が初めから現われているのである。無論、そのような性格から生まれた誤解がピップを墮落させていくのだ。そしてトランプで負かされたように、ピップはエステラとミス・ハヴィシャムの手によって人生を狂わされていく。同様に、この少し前の場面でのピップとミス・ハヴィシャムの対話も意味深長である。

“Do you know what I touch here?” she said, laying her hands, one upon the other, on her left side.

“Yes, ma’am.” (It made me think of the young man.)

“What do I touch?”

“Your heart.”

“Broken!” (50)

「私が触っているものが何か、お前には分かるかい？」彼女は両手を左胸に重ねて言った。

「ええ、分かります」(僕は例の若い男を思い出した)

「何だね？」

「あなたの心臓です」

「壊されたね！」

最後の「壊されたね！」という言葉は、先のトランプと同様、ピップの運命を暗示させる響きを持っている。ミス・ハヴィシャムの手によってピップの心(heart)は壊されていくからだ。しかしそれ以上にこの場面で注目すべき点は、ピップが「例の若い男」を連想す

ることだ。この若い男とは、コンピソン(Compeyson)のことである。コンピソンのことが頭に浮かんだのは、心臓(heart)に手を置いたミス・ハヴィシャムを見て、心臓をむしり取られるというマグウィッチ(Magwitch)の脅迫をピップが思い出したからであろう。そのコンピソンは、実はかつて結婚詐欺でミス・ハヴィシャムを騙した男、彼女の心(heart)を壊した張本人であった。つまり、ピップは図らずも正しい連想をしていたことになる。このように何気ない言葉が、実は重要な意味、本人の意図とは別の意味を帯びてくるのである。それはこの物語の冒頭のピップとマグウィッチの対話にも見受けられる。

“Ha!” he muttered then, considering. “Who d’ye live with supposin’ you’re kindly let to live, which I han’t made up my mind about?”

“ My sister, sir Mrs. Joe Gargery wife of Joe Gaegery, the blacksmith, sir.”
(10-11)

「ふん！」彼は考え込みながら、呟いた。「おめえは誰と暮らしてるんだ？ まあ、だれかの情けで生かしてもらえているとしてな、おれはそうしてやろうとはまだ決めてないがな」

「お姉さんとです ジョー・ガージャリー夫人です 鍛冶屋のジョー・ガージャリーの妻です」

マグウィッチは「おれはそうしてやろうとはまだ決めてないがな」と言ったが、この後のマグウィッチの人生はピップを「生かして」おくことに費やされていく。この言葉を覚えていたかどうかは定かではないが、彼は自分が言ったこととは正反対のことをしていくのである。取りようによっては、この時は「まだ決めてない」だけ、という意味にも取れるのだ。さらにこれに続く場面ではマグウィッチがピップに翌朝食べ物を持ってくるようにと一方的にまくし立てていくが、その言葉も予言めいたものとなっている。

“You bring me, to-morrow morning early, that file and them wittles. You bring the lot to me, at that old Battery over yonder. You do it, and you never dare to say a word or dare to make a sign concerning your having seen such a person as me, or any person sumever, and you shall be let to live. ... Now I ain’t alone, as you may think I am. There’s a young man hid with me, in comparison with which young man I am a Angel. That young man hears the word I speak. That young man has a secret way pecooliar to himself, of getting at a boy, and at his heart, and at his liver. ... A boy may lock his door, may be warm in bed, may tuck himself up, may draw the clothes over his head, may think himself comfortable and safe, but that young man will

softly creep and creep his way to him and tear him open.” (11)

「明日の朝早く、やすりと食べ物を持って来い。あの古い砲台の所に持ってくるんだ。いいか、それに俺のような人間を見かけたのだ、誰かに会ったなんてことを口に出したり、顔に出したりなんてするなよ、そうしたら、おめえを生かしてやる。(中略) おめえ、俺が一人と思っているかも知だが、そうじゃねえぞ。もう一人若い奴がいるんだぜ。そいつに比べりゃ俺は天使さ。その若い奴は俺の言葉をちゃんと聞いてるよ。そいつは子供を襲って、心臓と肝臓を引っこ抜く特別なやり方を知っている。(中略) 鍵をかけて、ベッドの中で暖かくして、布団にくるまって、頭からすっぽりかぶって、大丈夫、安心だなんてその子は思うかも知だが、その若い奴はそうっと忍び込んでその子を引き裂いてしまうんだぜ」

この脅しに怖気づいたピップは、翌朝命じられた通り、食べ物とやすりを持っていくが、そのおかげでピップはその後マグウィッチによって「生かして」もらえることになる。勿論、ここでマグウィッチが述べている以上の意味においてである。自分を裏切らなかったピップの好意に心動かされたマグウィッチは、今後の人生の全てをピップに捧げる決意をし、流刑地のオーストラリアで財産を築き上げると、それを実行に移すからだ。さらにここでのマグウィッチの脅迫も単なる脅迫ではない。あることの核心を衝いた言葉となっている。それは「若い奴」のことである。マグウィッチはピップを脅すために、でまかせで「若い奴」のことを口にしただけなのだが、事実「若い奴」は脱獄し、マグウィッチが言うように、同じ沼地に身を潜めていた。その男がコンピソンであった。しかもコンピソンはマグウィッチがここで述べている特徴と寸分違わぬほど合致する人物である。かつて二人が共謀して数々の悪事を働いていた時、コンピソンは直接手を出すことはせず、常に実行役をマグウィッチに任せていた。そしてここでも、マグウィッチは自分は若い奴の代わりにお前を脅しているのだとピップに語る。コンピソンは陰に隠れ、マグウィッチはコンピソンに命じられた通りに実行役を果たすだけという役割分担をマグウィッチ自らが設定しているのである。さらにこの若い奴は安全と思っている時でさえも、静かに忍び寄ってくるというが、これも後の展開の暗示となっている。法を犯して流刑地から帰国してきたマグウィッチを匿い、不安な日々を過ごしていた時、ピップは気晴らしに劇場に出かけだが、実は自分のすぐ後ろの席にコンピソンが座っていたのである。この時のことをピップはこう述懐する。

For, if he had ever been out of my thoughts for a few moments together since the hiding had begun, it was in those very moments when he was closest to me. (289)

匿い始めて以来、ほんのわずかでも彼のことを忘れたことがあるならば、そのような時に実は彼は私に一番近づいていたのだ。

マグウィッチの言葉通り、コンピソンは思いもよらぬ時にピップに忍び寄っていたのだ。さらにマグウィッチを国外に脱出させようとテムズ川をボートで下り、彼と一緒にいざ外国船に乗船しようとしていた間に、コンピソンを乗せたガレー船が出現して、出国は失敗し、マグウィッチは逮捕される。この直前、ピップは目に涙を浮かべてハーバート(Herbert)と別れの握手をしていた。コンピソンが現われたのはまさにその直後であった。マグウィッチが規定したように、コンピソンは安全だと思っていた時に忍び寄ってくる人物となる。

このように、登場人物の発する言葉の端々に、その表面からは読み取れない深い意味が隠されている。その言葉の中に話者が意図した内容とは別の意味が包含されており、そのために先のマグウィッチの例のように、話し手の言葉と実際にとる行動との間に矛盾のようなものがしばしば生じることになる。その意味は作品全体を俯瞰的に見て初めて、明らかにされる。これは『大いなる遺産』の「対話」に見られる特徴の一つである。このような例は、それこそ切りがないくらいなのだが、いくつか挙げてみると、ロンドンに出てきたピップにジャガーズが「無論、道を誤ることもあろうが、それは私の責任ではないからな(Of course, you'll go wrong somehow, but that's no fault of mine.)」(135)と言う場面や、ジャガーズという人間についてウィミック(Wemmick)が「そこが深いよ、オーストラリアくらいに(Deep as Australia)」(155)とピップに語る場面などがその好例と言える。前者のジャガーズの言葉は次の点でアイロニカルな意味を持っている。つまり、ジャガーズに指摘されるまでもなく、ピップはミス・ハヴィシャムが遺産の贈り主と考えている段階ですでに誤りを犯しているという点、そして実際に真の贈り主が明らかになった時、「私にその責任は全くない(I am not at all responsible for that.)」(251)と自分の責任を改めて否定する点において。後者の例では、「オーストラリア」という言葉がマグウィッチの存在を暗示させる効果を持つ。そして現にマグウィッチの財産はジャガーズを通してピップの手に渡っていたことを考え合わせると、ここでウィミックが「オーストラリア」と口にした時、そこには彼の意図を超えた意味が含まれていたことになる。このように台詞の中に話者の意図するところからは離れた別の意味が存在し、読者はその含蓄に富む言葉の意味を読み取らなければならないのだが、それを読み解く作業そのものに『大いなる遺産』という作品の持つ魅力があるとも言える。今ここで読者と述べたが、無論、物語世界の中では登場人物一人一人がその意味を読み取っていかなければならない。そしてピップはそれが出来なかった人物の代表である。彼は言葉を鵜呑みにし、都合のいい解釈をして、その真意を読み取ることはしなかった。彼の悲劇はそこから生じたのである。

しかしピップと対照的な人物もいる。その一人がジョー(Joe)だ。彼は常に真実を言い、

その言葉は話し相手（その多くはピップ）との本質的な違いを際立たせる。例えば鍛冶屋の徒弟となった後も、ピップはミス・ハヴィシャムが自分に何かをしてくれるのではと期待し、彼女に会いに行ってもいいかとジョーに尋ねるが、ジョーはこう答える。

“You see, Pip,” Joe pursued, as soon as he was past that danger, “Miss Havisham done the handsome thing by you. When Miss Havisham done the handsome thing by you, she called me back to say to me as that were all.”

“Yes, Joe. I heard her.”

“All,” Joe repeated, very emphatically.

“Yes, Joe. I tell you, I heard her.”

“Which I meantsay, Pip, it might be that her meaning were Make a end on it!
As you was! Me to the North, and you to the South! Keep in sunders!”

(89)

「なあ、ピップ、とジョーはその危険が過ぎ去るとすぐに続けた。「ハヴィシャムさんはお前に素敵なことをなされた。あの方がお前に素敵なお礼をなされた時、俺を呼び返して、これで全部だと言われたんだ」

「うん、ジョー、僕も聞いたよ」

「全部だと」ジョーはとても力を込めて繰り返した。

「うん、ジョー。僕も聞いたって言ってるじゃないか」

「ということはな、ピップ、あの方が言いたかったのは、 これで終わりです！

お前は元！ 私は北へ、お前は南へ！ 離れ離れになりましょう！ってことなのだよ」

ジョーはピップに何も期待すべきでないと説き伏せようとするが、ピップは聞き入れようとしない。自分が期待したように受け答えてくれないジョーに対するピップの苛立ちが「うん、ジョー。僕も聞いたって言ってるじゃないか」という言葉に表わされている。勿論、正しい方はジョーである。ピップは作中、ジョーを大人としてではなく、子供のような人物として描くことで、ジョーの無知、無学を読者に印象づけようとしている。しかし実際は、ジョーの方がピップよりもはるかに賢明な人物、「賢くて 教養のある人物の作中で一番の見本(the best example in the novel of a wise and educated man)」¹²となるのだ。ピップとこの作品の中で道徳的規範を体現する人物と言うべきジョーとの違いを際立たせるこのような場面は他にもいくつか登場する。ジャガーズからピップを失うことに対する代償は何か必要かと尋ねられると、ジョーがきっぱりと断る場面や、ロンドンにおいてピップに語りかける言葉、「お前さんとおれはロンドンでは一緒にいるべきじゃないんだ

(You and me is not two figures to be together in London.)」、「おれはこういう服装はだめなんだ(I'm wrong in those clothes.)」(173)などがその代表的な例である。さらにこの場面での「かりにお前さんがおれに会いたくなつたとしてだが(supposing as you should ever wish to see me)」(173)というジョーの言葉は、アイロニーの効果を生み出している。ピップは「金を払うことで彼を追い払うことができたなら、そうしていただろう(If I could have kept him away by paying money, I certainly would have paid money.)」(169)とこの前日に考えていたからだ。ちなみに金で人を追い払うという台詞は作中何度か繰り返されている。ビディ(Biddy)からオーリック(Orlick)に付きまとわれていると聞いたピップはオーリックをこの土地から追い払うためならいくらでも金を使うつもりだと話をする。それを陰で盗み聞きしていたオーリックは、後にピップとの対決の場面で「お前はおれをこの土地から追い払うためなら、何だってするつもりだし、いくらでも金を使うつもりなんだろ、えっ？(you'll take any pains, and spend any money, to drive me out of this country, will you?)」(316)とピップの言葉を繰り返す。また、ハーバートを金銭的に援助したいと思ったピップがウィミックに相談を持ちかけると、ウィミックは、動産を友人に投資すべきではない、「その友人を厄介払いしたいというのでない限りは(Unless he wants to get rid of the friend)」(221)と述べる。これらは台詞と台詞の有機的な結びつきが生まれる好例と言えよう。

ジョーと同様に、ピップと対照をなす人物として、ビディも挙げるができる。姉の葬儀に参列するため郷里に戻ったピップとビディが交わす次の対話を見てみよう。

“Biddy,” said I, “I made a remark respecting my coming down here often, to see Joe, which you received with a marked silence. Have the goodness, Biddy, to tell me why.”

“Are you quite sure, then, that you WILL come to see him often?” asked Biddy, stopping in the narrow garden walk, and looking at me under the stars, with a clear and honest eye. (216)

「ビディ」、僕は言った。「僕がこれから度々ジョーに会いにここやってこようと言った時、君はことさらに黙っていたね。お願いだ、ビディ、訳を話してくれ」

「じゃあ、本当に彼に会いに度々やってくるつもりなの？」ビディは狭い庭の小道に立ち止まって、星明りの下、澄んだ正直な目で僕を見つめて尋ねた。

ビディはピップが帰ってこないことを見抜いていた。だからビディは最初は何も答えず、ピップに催促されると、「じゃあ、本当に彼に会いに度々やってくるつもりなの？」と答えたのである。その一言が真実を言い当てているのだ。勿論そう言われてピップは憤慨するが、語り手ピップは「全くビディの言う通りであった(Biddy was quite right)」(217)と

認めざるを得ない。が、無論、読者は語り手ピップのそのような注釈がなくとも、ビディの方が正しいということは分かる。サーメリアンの言う「直接性の効果」が表われる場面である。ビディはピップが唯一心を開いたとも言える人物だ。そのビディが語る言葉は、真実を言い当てているがゆえにここにみられるように、しばしば非常に辛辣であり、ピップの心の奥を見透かしているかのようだ。そしてその言葉の一つ一つが、ピップとの本質的な違いを浮き彫りにさせるのである。

以上ごく限られた例からではあるが、『大いなる遺産』では「対話」の果たす役割がきわめて重要であり、「対話」が部分と部分を結び付け、様々な「場面」と「場面」が共鳴し合っていて、一つの物語を作り上げていることが分かる。そして「対話」の力によって、読者はピップの語りにとらわれることなく、登場人物自身が語る言葉から、事実を導き出す構造となっている。ピップの語りは「全てが自分に都合よくなるように自分の物語を書き換えている(rewrites his story in a way that transforms everything to his advantage)」¹³というような不満もある。自分の都合のいいように語るという点は、ピップに限らず、一人称の語り手に常に内在する問題と言えるだろう。しかし、語り手による報告ではなく、「対話」という登場人物の言葉で直接示すことによって、誤魔化しようのない真実が読者に提示されるという効果が生まれる。『大いなる遺産』はその効果を端的に示した作品であり、サーメリアンのいう「対話」の効果を具現した作品と言えよう。

註

¹ Leon Surmelian, *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness* (1968; New York: Anchor Books, 1969), 19.

² 前田彰一、『物語のナラトロジー——言語と文体の分析』(彩流社、2004年)、71頁。

³ Surmelian, 9.

⁴ Surmelian, 13.

⁵ テクストとして、Charles Dickens, *Great Expectations*, ed. Edgar Rosenberg (New York: W. W. Norton & Company, 1999)を用いた。本書からの引用は本文中に頁数を記す。尚、日本語訳は拙訳。

⁶ Michal Peled Ginsburg, "Dickens and the Uncanny: Repression and Displacement in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 13, ed. Michael Timko, et. al. (New York: AMS Press, 1984), 115.

⁷ Clare Pettit, "Monstrous Displacements: Anxieties of Exchange in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 30, ed. Michael Timko, et. al. (New York: AMS Press, 2001), 249.

⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* 2nd ed. (1961; Chicago: U of Chicago P, 1983), 156.

⁹ Surmelian, 7.

¹⁰ 木下善貞氏は『大いなる遺産』の語りの形式を(ア)語りの視点で語り手の声、(イ)主人公の視点で語り手の声、(ウ)主人公の視点で主人公の声、(エ)主人公を映し手としてだけ利用する叙述のかたち、の四つのタイプに分類している。木下善貞、『英国小説の「語り」の構造』(開文社出版、1997年)、55頁。尚、「映し手」とは「作中の虚構の世界をう

つしだす単なる主体」という意味のこと。同書、59頁。

¹¹ H. M. Daleski, *Dickens and the Art of Analogy* (London: Faber and Faber, 1970), 253.

¹² Bert G. Hornback, *Great Expectations: A Novel of Friendship* (Boston: Twayne Publishers, 1987), 60.

¹³ Baruch Hochman and Ilja Wachs, *Dickens: The Orphan Condition* (Madison: Fairleigh UP, 1999), 182.

『ふぉーちゅん』第16号（新生言語文化研究会、2005年3月）