

描出話法とその指標語句について

八十木 裕 幸

George O. Curme は 'Syntax' (P.419) の中で、描出話法を 'Independent Form of Indirect Discourse' (間接話法独立形) として取り上げ、次のように説明している。

'In a lively style, the author often strips off all formal signs of subordination and reproduces the thoughts, feelings, dreams, impressions, fears, etc., of another in grammatically independent form. The words are not represented as a free report of the author or speaker, but as a close, though indirect, reproduction of the thoughts, musings, reveries, etc., of another. …… This form of indirect discourse is widely used also by newspaper men, who in this manner report indirectly the things that have been told them: …… It is used also in novels instead of ordinary indirect discourse: ……'

Otto Jespersen は 'The Philosophy of Grammar' (chapter XXI, P.290) の中で 'Represented speech' (描出話法) として述べている。

'This is as a rule understood from the whole connexion. …… It is chiefly used in long connected narratives where the relation of happenings in the exterior world is interrupted—very often without any transition like

“he said” or “he thought”— by a report of what the person mentioned was saying or thinking at the time, as if these sayings or thought were the immediate continuation of the outward happenings. The writer does not experience or “live” (erleben) these thoughts or speeches, but represents them to us, hence the name I have chosen.

Represented speech is more vivid on the whole than the first class of indirect speech. As it is nearer to direct speech, it retains some of elements, especially those of an emotional nature, whether the emotion is expressed in intonation or in separate words like “Oh!”, “Alas!”, “Thank God!”, etc.’

Randolph Quirk らは ‘A Comprehensive Grammar Of The English Language’ (14.35) の中で ‘Free indirect speech’ (随意間接話法) の名称で取り扱っている。

‘FREE INDIRECT SPEECH is used extensively to report speech or (particularly in fiction) the stream of thought. It is basically a form of indirect speech, but (a) the reporting clause is omitted (except when retained as a parenthetical clause, as in direct speech) , and (b) the potentialities of direct-speech sentence are retained (for example, direct questions and exclamations, vocatives, tag questions, and interjections) .It is therefore only the backshift of the verb, together with equivalent shifts in personal pronouns, demonstratives, and time and place references, that signals the fact that the words are being reported, rather than being that in direct speech.’

この話法の名称は上記以外にもある。例えば, Semi-indirect speech (K.

Kruisinga, Handbook II, §1922), Substitutionary speech (Fehr), などである。

小説など作品中で用いられる話法には直接話法, 間接話法, そして中間話法がある。直接話法は登場人物の考えを, その人物の用いた言葉で伝える方法であり, 間接話法はそれが作者の言葉に置き換えられる。中間話法は直接話法とも間接話法ともつかない両者の混合した文体で, 主観的情感を文章の流れの中で異和感なく効率よく柔軟に相手に伝達する方法である。つまり主観と客観が融合した両面感情を表白するのである。この中間話法にはさらに混合話法 (Mixed Speech) と描出話法 (Represented Speech) がある。混合話法の特徴は伝達部と被伝達部の構成が話法の文法的原則に従わず, 一つの文章でありながら両話法が同居している文体である。描出話法は伝達部が欠けているか, または不明瞭で間接話法的独立文であり他の文に同化している。但し, 人称は依然として, 三人称が用いられたり, 時制が照応せずに歴史的現在 (劇的現在とも言われる) と呼ばれる修辞法が用いられることがあるし, 構造・語順などが直接話法と同じであったり, 句読点, Yes, No もそのまま用いられたりする。指示代名詞や, 時・場所等を表わす修飾語句は直接話法そのままを用いる場合が多い。この描出話法は作者が心理的に登場人物を自己と同一して, その作者がその人物の発言された言葉や内容, 或るいは思考や心理的動きを自分自身の体験としてその人物に語らせる方法である。描出話法の魅力の一つは, 伝達される会話或るいは思考を自然の流れに従って, 夢とうつつの間を ^{ひようびよう} 縹渺と漂い流れて行くような柔軟性である。

ここでは描出話法を導入する前段の指標語句 (Perception Indicator words) がどのような意味内容を持っている場合が多いか, また次の表白部分である描出話法へと移向するとき, その空白にどのような深層的

意味が隠されているのか、つまり地の文から描出話法に移向するとき、その前後の文章の段差に何んらかの使用上の因果関係が存在するのではないかという疑問の解明である。描出話法が読者を作中人物の心の中に引き込む一つの技法である以上、contextに何んらかの意図的要素があるはずである。

It seemed to give a sort of flip with its legs, straight upwards, and at the same time its wings started whirring like the clappers. It seemed to accelerate to full speed immediately, and just poured itself through the air in a dead straight line.

Christ! I thought. What a performance! Then a thought struck me. *It does that every time it goes anywhere. Yes, every time that bird takes off and flies, it reproduces that marvelous take-off. Hundreds of times a day. And here was I …… I didn't do anything like that, even at my most moments. I might quite easily go through the whole of my life and never do anything so full of life as that bird did hundreds of times or day.*

Suddenly I began to move like an automation ……

— John Wain, *Strike the Father Dead*.

安易な日々を過した少年が精いっぱい飛び立つ小鳥の姿に感動し、自分を省みるシーンを描いた文章である。前文は過去形を用いて状況説明している地の文であり、その最後の部分 'and just poured itself through the air in a dead straight line' が意味的に次の描出話法の導入役を務めている。描出話法に続けるための感情の爆発寸前の表白である。この地の文は生き生きとした活力に満ちた小鳥の動きを読者に強烈に印象付ける。続く描出話法では、その動きから受ける感動をさらに続けて、そこから生ずる懐抱、そして胸中に去来る思いを述べている。*Christ! I*

thought. What a performance! は引用符のない直接話法であり、言うなれば混合話法である。この文中の '*I thought*', さらに '*Then a thought struck me.*' が描出話法の指標語句になっているが、これは形式的なものである。これらの文がなくとも描出話法に入って行ける。つまり形式的指標語句の表われるその前段階で、すでに導入的役割を '*and just poured itself through the air ……*' 部分が果たし、鳥が飛びたつときの生命の爆発に感動する。読者の心を引きつけている。描出話法の形態上の定義は、伝達部から独立していることが前提であり、大別すると1) 前文に伝達部があるもの、2) 前文に擬似伝達部があるもの、3) 伝達部がまったくないもの、と分けられる。この作品は上記で示したように形態上の伝達部が存在する。この作品の中間話法部分は前半が歴史的現在(劇的現在)を用い読者の視点を過去の時点から現在に移向させている。つまり形式的伝達部に引きづられて、'*It does that every time it goes anywhere!* から '*hundreds of time a day.*' までの文章が時の観念を離れて、過去に出合った出来事を不変的なこととして、また現在起こっている場面のように読者に鮮明に印象付けている。後半 '*And here was I ……*' から '*…… did hundreds of times a day.*' までの文章は時制に過去を用い前半の部分と対象している。前半は鳥の驚異の飛躍に対する感動、後半はそれと裏腹の現実の自分を述べている。意味内容的には文頭に '*I thought to myself that ……*' を置くことができ、前文に継続して内的心理を描写している。

Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, *but that's no matter-to-morrow we will run faster, stretch out our arms farther …… And one fine morning-So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.*

— F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*.

この作品は回想文であり描出話法が随所に使用されている。上記の文章にくるまでのストーリーは次のごとくである。感受性豊かで、希望に満ち、夢に生きる浪漫的心情を持った Gatsby が今は人妻である昔の恋人 Daisy と車に同乗していて引き逃げ事故を起こす。車を運転していたのは Daisy だったのだが、その彼女の夫の思い違いによる通報と、引き殺された女の夫の誤解から Gatsby は殺されてしまう。知人であった Nick は自分を取りまいていた大金持の酷薄さ、無頓着さ、無責任さ、我ままさを知り、東部になじめず空しく郷里である中西部に帰ることにする。その最後の夜、Nick は Gatsby 家を訪れて、砂浜に寝転びながら彼を偲ぶ。

過去の繰り返しの可能性を堅く信じた Gatsby が、今でも恋人と思っている Daisy と入江を狭んで向い合うために、豪邸を買う。遠く小さくしか見えない対岸の Daisy の家の棧橋に輝く緑色の灯に向かい感動と希望に胸ふくらませ両手をさしのべる。その灯は Gatsby が彼女との恋以降ずっと抱いていた彼女との昔のままの恋から始まったの結実、つまり夢と願望の象徴になっている。その夢を Gatsby は生涯追いつけて来たのである。しかし思いがけない出来事でその夢は挫折してしまう。その姿を見た Nick が第三者的立場に立って、そのことを客観的観点から述べている。それが前半の二行であり、地の文でありそして次に控える描出話法の導入部分の役目を果たしている。

次の 'but that's no matter —' 以降は Nick 自身の主観的独白であり 'I thought to myself' が省略され導いていると考えられる。この部分は Daisy の生き方に対する共感であり、より尖鋭的欲求の思いが^{にじ}滲み出ている。

'So we beat on, ……' 以下は少し冷静さを取りもどし現実社会における人間の姿を描いている。

The shark's head was out of water and his back was coming out and the old man could hear the noise of skin and flesh ripping on the big fish when he rammed the harpoon down on to the shark's head at a spot where the line between his eyes intersected with the line that ran straight back from his nose. …… The old man knew that he was dead but the shark would not accep it. Then, on his back, with his tail lashing and his jaws clicking, the shark ploughed over the water as a speed-boat does. …… The shark lay quietly for a little while on the surface and the old man watched him. Then he went down vevy slowly.

'He took about forty pounds,' the old man said aloud. *He took my harpoon too and all the rope, he thought, and now fish bleeds again there will be others. He did not like to look at the fish any more since he had been mutilated. When the fish had been hit it was as though he himself were hit.*

But I killed the shark that hit my fish, he thought. And he was the biggest dentuso that I have ever seen. And God knows that I have seen big ones.

It was too good to last, he thought. I wish it had been a dream now and that I had never hooked the fish and was alone in bed on the newspapers. 'But man is not made for defeat,' he said. 'A man can be destroyed but not defeated.' I am sorry that I killed the fish though, he thought. Now the bad time is coming and I do not even have the harpoon. The dentuso is owel and able and stong and intelligent. But I was more intelligent than he was. Perhaps not, he thought. Perhaps I was only better armed. 'Don't think, old man,' he said aloud. 'Soil on this course and take it when it comes.' But I must think, he thought. Because it is all have left. That and baseball.

— Ernest Hemingway, *The Old Man and The Sea*.

外海で釣った巨大な魚を船べりに繰り付け陸にもどる途中、大きな鮫に襲われる。その鮫を殺したが、その鮫は銚も網も海に引きずり込み沈んでしまう。さらに大魚は食いちぎられ血を流しており、その臭いをかぎ、他の鮫がやってくると予測する。追いつめられた老人は色々と思いをめぐらす。この思いをめぐらしたり、事実を述べたり、心の葛藤部分を様々な話法を用いて表現している。この部分が終わるとまた地の文にもどる。

上記の文は地の文を用いて恐怖の場面を述べ、重量感を出し、直接話法を用いてその場面に引き込み、混合話法を用いて少し客観的立場に立ち、描出話法を用いて発言と心理を描写している混文である。形態から言えば、導入節を持ち直接話法の形体を取りながら引用符がない文、直接話法の文でありながら引用符及び導入節のない文、時制の受け方が間接話法でありながら直接話法の形態を取っている文が混在している。このような話法がふんだんに駆使されている。意味上における指標語句は 'He took about forty pounds,' the old man said aloud. であり描出話法の導入となっている。つまり老人の敵でもあり、愛着を覚える友でもあった大魚が強力で執拗な鮫に食いちぎられてしまう。その鮫に対する敵意・怒り、そして不安、つまりこれからどうなるのだろうという不安が、次の中間話法の導入役をつとめている。

次の中間話法部分では老人の釣った大魚が鮫に片端にされたことを自分自身がやられたように思い、今自分が直面している事から、逃避したい気持、それとは相反して立ち向おうとする心の行きつもどりの心理的葛藤を表わしている。

He believed himself thus at the centre of life; he believed the mountains rimmed the heart of the world; he believed that from all the chaos of accident the inevitable event came at the inexorable moment to add to

the sum of his life.

Against the hidden other flanks of the immutable hills the world washed like a vast shadowy sea, alive with the great fish of his imagining. Variety, in the unvisited world, was unending, but order and purpose certain: there would be no wastage in adventure—courage would be rewarded with beauty, talent with success, all merit with its true deserving. There would be peril, there would be toil, there would be struggle. But there would not be confusion and waste. There would not be groping. For collected Fate would fall, on its chosen moment, like a plum. There was no disorder in enchantment.

Spring lay abroad through all the garden of this world. Beyond the hills the land bayed out to other hills, to golden cities, to rich meadows, to deep forests, to the sea. Forever and forever.

— Thomas Clayton Wolf, *Look Homeward, Angel*.

これは彼の自伝的長編小説であり、主人公 Eugene Gant の生いたちから成長までの20年間の精神形成過程を意識的にエピソードを挿話的に頻々と用い、抒情豊かに描いた作品である。この引用文はアメリカ的自然主義を特徴付けるような部分であり、山脈を眺めながら自己をみつめる個所である。lyrical cry のパラグラフと言えよう。Against the hidden other flanks of the immutable hills 以下の文章は描出話法の典型的なものである。つまり伝達部がない間接話法的独立文が地の文に組み入れられている。この文章の指標語句は he believed 以下の文であり、「彼は自分自身がこのように生命の中心であり、山々は世界の中心の外輪であり、またあらゆる混沌とした偶然から不可抗力が容赦なく自分の人生の積み重ねて来たものに加わるようになるのだと思った。」という間接話法を用いて絶対支配の下にある運命を確信し、次の描出話法において自然と魂の流転の永遠、天地滄桑^{そうそう}を生彩躍如的に訴えている。

A small soft wind blew gently from the east, a wind mild and murmurous and full of rain. It was a good omen. *The fields needed rain for fruition. There would be no rain this day, but within a few days, if this wind continued, there would be water. It was good. Yesterday he had said to his father that if this brazen, glittering sunshine continued, the wheat could not fill in the ear. Now it was as if Heaven had closed this day to wish him well. Earth would bear fruit.*

— Pearl Buck, *The Good Earth*.

この作品は彼女の代表作「大地」であり、1912年中国の辛亥革命から国民党政権の樹立までの波瀾に富む時代を背景にして、勤勉で土地を愛する貧農のむす子ワン・ルンが飢饉のとき落ちのびた南の都会で、妻が富豪の屋敷で偶然手に入れた宝石をもとに、つぎつぎと土地を買い、大地主となり、巨万の富を築き、一家繁栄の礎をきずくが、その息子と孫の時代に革命にまきこまれて、浮沈の運命をたどるまでの歴史を描いた雄大な規模の作品である。この作品の第一章の初めに出てくる文章で、主人公のワン・ルンが奴隷であった女を妻として迎える日の朝の景色である。気分は浮き浮きしている。この指標語句は A small soft wind …… It was a good omen. であり「膚ざわりのよい微風が心地よく東から吹いており、それは隠やかでささやくような湿気に満ちた風であった。いい前ぶれだった。」

いい前ぶれの理由が次に述べられているがその部分に描出話法が用いられている。つまり間接話法の伝達部がない形式であり、主観的情感が述べられている。この日がワン・ルンが妻を迎える日であり「神が私の望みを^{かな}適えようと、今日を選んでくれたかのようだ。大地は実をみのらせるであろう。」と待ちに待った雨が降りそうな空模様と結婚の祝福を

重ね、その喜びを自然の情景を通し表わしている。この描出話法の後また地の文にもどり、彼のその後の振舞を第三者的に述べている。

The Bishop looked sorely troubled. He could have told the poor poet that we are placed on this earth to scorn its delights, to resist temptation, to conquer ourselves and to bear our cross; so that in the end, miserable sinners as we be, we may be found worthy of communion with the blessed. *But would his words avail? He could only pray that before death claimed him the Grace of God might descend upon that wretched man so that he would repent of his deeds.* Silence fell between them.

— Somerset Maugham, *Catalina*.

描出話法部分は間接話法的独立文が用いられている。つまり人称代名詞の変化、助動詞の時制変化が行なわれている。語順は直接話法そのままであり、間接話法に必要な伝達部 *He thought to himself that* が省されている。逆にこの部分を直接話法で表現するとするならば *He thought to himself, "But will my words avail? I can only pray that before death claims him the Grace of God may descend upon that wretched man so that he will repent of his deads."* となる。間接話法的独立文が用いられているのは話者の考えている内容を第三者的立場つまり客観的立場に立って述べているためである。

The Bishop looked sorely troubled. 以下の地の文「僧上は非常に困惑したようだった。彼はその貧乏詩人に我々がこの世に居るのは、この世の快樂を輕蔑し、誘惑に抵抗し、自らを制し、苦難に堪えるためである。だから我々が哀れな罪人であろうとも、聖人との交わりの値があるようになるのだと言えたはずである。」がこの描出話法の導入役を果している。「私の言葉はためになるのだろうか。」で独白部分が始まり、「死が彼を

迎えに来る前に、あの哀れな男が自分の行為いを悔いるように、彼の身に神の御加護が天から降りてくるように祈れただけである。」で描出話法は終わっている。自己の内的心情の発露とその心情が、思うように伝わらないであろうという思惑と、もどかしさとの組み合わせになっている。

小説には思考の働きを表わす描出話法が多く取り入れられているが、この文体の効用は文章中での意識の流れを断絶することなく心理描写、内容説明を流暢に述べ、客観的記述の中に直接生き生きした主観的記述を盛り込むことである。即ち、作者が作品中の人物の気持ちの動きに間接話法の持つ客観的で冷静な見方を与え、さらに登場人物の思考や心理を直接話法の持つ主観的で直接的な情感を如実に伝えることである。絶えず流動してやまない複雑微妙な人間の心理を描き出すのである。つまり作者は登場人物の心理や行動を第三者として見ながら、一方では作品中の登場人物に自分を重ね、自分の言葉や心理の動きをその登場人物自らの体験として述べさせるのである。作中人物の長くて複雑な心理を直接・間接話法を用いて表現するとき、'He said ……', 'He thought ……', 'He wondered ……', 'He told ……' のような伝達部を必要とする。このような伝達部を作品中で頻繁に用いると、構文が込み入るばかりでなく、意識の流れが寸断されてしまうし、作品が単調になる。普通の間接話法では直接に表面に出ない間投詞や Yes, No をそのまま用いることができ、作品は流暢に運ばれる。この描出話法は意識の表面的あるいは下層的部分に横たわる心理、感覚、想念、そして行動を言語を用いて文章のなかでよどみなく独白表現する文体なのである。

地の文から描出話法に移るとき、その地の文と描出話法との間にどのような意味上の関係が存在するかということであるが、数十例を調べた結果をまとめると次のようになる。

描出話法とその指標語句について (八十本)

1. 事実を目にしての驚嘆・感動 — その事実の本質の認識と自省
2. 過去のやるせない信実 — その信実に共感し、より追究しようとする想い
3. 敵意, 怒り, 不安 → そこから生ずる心理的動揺
4. 確信 — 訴願
5. 自然の情景 — 自然のめぐみの必要性
6. 相手を説得するときの困惑 — 自分が説得するときの限界の想い
7. 二人の問答 — 不安と期待
8. 行動の現状況 — これからの行動の模索
9. 相手への謝罪 — 好意的返答の求め
10. 思いがけない人物との出会い — その人物に対する好意的印象
11. 無気味な恐怖 — それを除去できない苛立ち
12. 現実的考え — その疑問点
13. 推奨 — その根拠
14. 恐怖と不安をかりたてる状況説明 — その状況から生じる心配
15. 人に対する冷厳な態度 — そのことに対する自問自答
16. 期待と希望に付随した特権意識 — わくわくする様なその感情の表白
17. 物事を達成した満足感 — 次に行なわなければならない事柄
18. 苛責, 自責の念を抱いての懇願 — それを変更できない理由と強い決意
19. 不可解な出来事 — そこから生じる恐怖
20. 現在の満足感 — 将来起こりうる不安
21. 手紙でのよい知らせ — 有頂天になりそうなその内容

描出話法への移向, つまりその前段階文章内容との間には現実的事

描出話法とその指標語句について (八十木)

実・状況・感情が導入役となり、次の描出話法へは、そこから付隨的に生じる意欲・感動・動揺・不安・期待・妥当・是認・苛立ち・疑問・根拠・自問自答・対拠・恐怖・脱出、そしてその内容説明などへ結び付けられて行く。つまり新局事実とそこから生じる思考であり、特に事実是認の強調、向陽、不安いずれかである。

次に上げる引用文は描出話法を考える上で参照にしたものである。

“Have you had mews of Herr Caypor?” he asked her. “No,” she said. “I suppose I could hardly expect to yet.” He walked along by her side. *She was disappointed, but not yet anxious; she knew irregular at that time was the post.* But next day during the lesson he could not but see that she was impatient to have done with it.’

— W. Somerset Maugham, *Ashender, or the British Agent*.

‘He went upstairs and turned over the pages of ‘Punch’. *In a few minutes he would go to the club and play a rubber or two of bridge before dinner. But it would ease his mind to hear what his boy had to say and he waited for his return.*’

— W. Somerset Maugham, *The Taipan*.

‘French …… apologized for his late call and begged her kind offices. *If she wouldn’t mind his not giving her the reason of his inquiry for the moment, he would like to ask a question. Would she tell him just why she had asked Miss Ruth Averill to York some eight weeks previously?*’

— Crofts, *The Starvel Tragedy*.

'He scarached his head and examined Sandy's face. *It was a lovely face. A wistful face. Shaped like a small, lean heart. Big eyes with sadness in them. Tenderness in them Passion in them? Passion, at least, in the soft lips set in the merest of smiles. In spite of the suggested passion, however, there was — Marcus groped for the word — a kind of mysticism. He was falling, in an instant, half in love.*'

— F. Flora, *Homicide and Gentleman*.

'The cold did not affect the living birds, waiting out there in the fields. *This is the time they ought to get them, Not said to himself. They're a sitting target now. They must be doing this all over the country. Why don't our aircraft take off now and spray them with mustard gas? What are all our chaps doing? They must know; they must see for themselves.* He went back to the car and got into the driver's seat.

— D. du Maurier, *The Birds*.

'…… in speaking of Rosings, and her not perfectly understanding the house, he seemed to expect that whenever she came to Kent again she would be staying there too. His words seemed to imply it. *Could he have Colonel Fitzwilliam in his thoughts?* She supposed, if he meant anything, he must mean an allusion to what might arise in that quarter.'

— J. Austen, *Pride and Prejudice*.

'…… whereupon that obliging adviser had suggested that Tom should have drawing-lessons. *Mr. Tulliver must not mind paying extra for drawing: let Tom be made a good draughtsman, and he would be able to turn his pencil to any purpose.* So it was ordered that Tom should have drawing-les-

sons, ……’

— G. Eliot, *The Mill on the Floss*.

‘There was a feeling of horror, a kind of bristling in the darkness, and a sense of blood. They lay with their hearts in the grip of an intense anguish. The wind came through the tree fiercer and fiercer. All the cords of the great harp hummed, whistled, and shrieked. And then came the horror of the sudden silence, silence everywhere, outside and downstairs. *What was it? Was it a silence of blood? What had he done?*

— D. H. Lawrence, *Sons and Lovers*.

‘There was no reason why Irene should not be happy, yet they said she’d been asking for a separate room. He knew where that ended. It wasn’t as if Soames drank. James looked at his daughter-in-law. That unseen glance of his was cold and dubious. Appeal and fear were in it, and a sense of personal grievance. *Why should he be worried like this? It was very likely all nonsense, women were funny things! They exaggerated so, you didn’t know what to believe;* and then, nobody told him anything, he had to find out everything for himself.’

— John Galsworthy, *The Forsyte Saga, The Man of Property*.

‘I’m going to bathe with Mrs. Harry Kember.’ ‘Very Well.’ But Mrs. Fairfield’s lips set. She disapproved of Mrs. Harry Kember. Beryl knew it. Poor old mother, she smiled, as she skimmed over the stones. *Poor old mother! Old! Oh, What joy, what bliss it was to be young ……* ‘You look very pleased,’ said Mrs. Harry Kember.

— Katherine Mansfield, *At the Bay*.

'Nevertheless, when he rose at half-past eight and went into bathroom, he had earned his grim satisfaction in this victory of well-power. *By half-past nine he must be at Larry's. A boat left London for the Argentine tomorrow. If Larry was to get away at once, money must be arranged for.*

— John Galsworthy, *The First and the Last*.

'On her side, fearing his safety, she begged him to remain. *This, he declared, could not be. 'I cannot break faith with my friend,' said he. Had he stood alone he would have abandoned his plan. But Christoph, with the boat and compass and chart, was waiting on the shore; the tide would soon turn; his mother had been warned of his coming; go he must.'*

— Thomas Hardy, *The Melancholy Hussar of the German Legion*.

'On the night after the funeral of O-Sono, her little son said that his mamma had come back, and was in the room upstairs. *She had smiled at him, but would not talk to him; so he became afraid, and ran away. Then some of the family went upstairs to the room ……'*

— Lafcadio Hearn, *Kwaidan*.

'Then he raced down the hill, the kite took the air beautifully, and as he watched it raise his heart was filled with exultation. It was grand to see that little black thing soaring so sweetly, but even as he watched it he thought of the great big one they were having made. *They'd never be able to manage that. Two miles in the air, mum had said. whew!*

— Somerset Maugham, *The Kite*.

'Before Randolph left her that summer a letter arrived from Sam to inform her that he had been unexpectedly fortunate in obtaining the shop. *He was in possession; it was the largest in the town, combining fruit with vegetables, and he thought it would form a home worthy even of her some day. Might he not run up to town to see her?*'

— Thomas Hardy, *Son's Veto*.

参考資料

- Otto Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, George Allen & Unwin, 1963.
George O. Curme, *Syntax*, D.C. Heath, 1931.
Randolph Quirk, et al., *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, 1985.
石橋幸太郎他, 現代英語学辞典, 成美堂, 1979.
松田 裕, 英語語法の諸相, 篠崎書林, 1975.
小西 友七, 現代英語の文法と背景, 研究社, 1970.
大塚 高信, 英文法論考, 研究社, 1960.
佐々木高政, 英文解釈考, 金子書房, 1986.
George McMichael, *Anthology of American Literature I, II*, Macmillan, 1980.
M.H.Abrams, *The Norton Anthology of English Literature 1, 2*, W.W.Norton, 1986.
E.Kruisinga, *A Handbook of Present-day English II*, P.Noordhoff, 1932.