

類型からの脱却

——チャールズ・ディケンズの作品における消極的な主人公を中心に——

杉田 貴瑞

本研究は、チャールズ・ディケンズ(Charles Dickens, 1812-1870)の文学において作中人物が、類型的な表現から脱却する諸相を検証するものである。ディケンズの作中人物は、一見多くが類型的な人物として造形されながらも、その類型には収まりきらない例がしばしば窺える。類型から脱却する様相は、作品や人物によって異なるため、ディケンズの作品を広く精読して考察しなければならぬ。そこで本論文では、第一部「脇役と類型」において、まず三人の脇役の作中人物を、第二部「消極的な主人公」においては、三作品における消極的な主人公を取り上げて、それぞれ類型的な人物表象から脱却する様を確認し、その文学的意義について考察する。

ディケンズの人物造形をめぐっては、E・M・フォースター(E. M. Forster)が分類したフラット・キャラクターとラウンド・キャラクターという二つの概念のうち、フラットの作中人物が多く該当するとされてきた。E・M・フォースターは、一面的な性格が強調されるフラット・キャラクターの特徴として類型(type)という言葉を使用しており、その代表例としてディケンズ作品における戯画化された人物を挙げる。類型という言葉について、イアン・ワット(Ian Watt)は、近代小説以前の神話や寓話における個性を超えて、普遍性を備えた人物造形の特徴として捉える。これらの定義を踏まえれば、類型的特徴を持つ作中人物は特定の方向性をもって性格づけられており、いわゆる外面が強調され、内面における心理描写が深く掘り下げられることはない。たしかに、ディケンズの作中人物で作品の前面に出てくるのはフラット・キャラクターであり、彼らが読者に与える強烈な印象が、ディケンズという作家の大きな魅力を喧伝してきた。しかしながら、ディケンズの作中人物は、そのようなフラット・キャラクターばかりではない。一部の脇役と、中期から後期にかけての主人公たちは、消極的な性格を付与されており、存在感の希薄な人物として作品の背景に留まっている。

とりわけ本論文で扱う『デイヴィッド・コパーフィールド』(David Copperfield, 1849-50)『リトル・ドリック』(Little Dorrit, 1855-57)そして『われらが互いの友』(Our Mutual Friend, 1864-65)の三作品における主人公たちは、それぞれ影の薄い主人公としてしばしば批判的とされてきた。しかし、これらの言わば消極的な主人公たちは、自らの意見を単刀直入に表明するフラット・キャラクターが多く存在する作品において、遠回しな表現や時には沈黙を貫くことで、別種の役割を果たす。このように異なる造形によって創造される作中人物の性質に迫り、ディケンズの人物造形の実態を検討するため、本論においては、作中人物相互の関係から論じる。

本論文では、主人公たちの分析を始める前に、まず第一部において、脇役と主人公の関係のなかで生まれる微妙な心理を作者ディケンズがどのように描いたかを考察する。類型から外れることがなく、作中においてその性格が変化しないフラット・キャラクターの人物造形とは異なる手法を、ディケンズは消極的な主人公以外の脇役、たとえば『骨董屋』のトレント老人などにおいても用いている。それらの作中人物については、それぞれの作品の主人公との関係において、一見類型的である脇役がその類型から外れ、複雑な心理の影を引きずっている。第一部の第一章では、『骨董屋』(The Old Curiosity Shop, 1840-41)の第二章で『大いなる遺産』(Great Expectations, 1860-61)の第二章で『ドニー父子商会』(Dombey and Son, 1846-48)をそれぞれ取り上げ、各作品において脇役が類型から脱却する様相に焦点を当てる。第一章と第二章では、老人と子どもという対照的な立場に置かれた人物同士の交流とその断絶、あるいは反目を通して、両者の対照関係が脇役と主人公の造形に及ぼす影響について追究する。第三章では、喜劇的脇役と主人公に共通するカリカチュア的な造形という特徴から、両者の差異に着目し、脇役の行う脱線の重要性について論じる。以下、各章の具体的な内容に踏み込んでおく。

第一部の第一章「沈黙する老人——『骨董屋』におけるトレント老人の暴力」においては、ヒロインであるネルと、その祖父トレント老人が沈黙の裡に互いを蝕む関係に陥ってしまふ様を確認する。トレント老人は、ネルを裕福な女性にしようとする賭博に手を出す、その目論見は失敗して家を失い、二人は放浪の旅に出なければならなくなる。本来は孫娘を思う愛情から行つたはずが、ネルを苦境に陥れてしまふ。一方のネルもトレント老人を大切にしようとするあまり、彼の異常な行動を増長させる結果になってしまう。注目すべきは、トレント老人が本心からネルのためを思って、ただそのためにだけに賭博という愚かな行為に熱中している点である。相手に対して愛情を抱いているからこそ、お互いを傷つけ苦しめてしまふという不幸な関係が二人の間に成立してしまふ。

第二章の『大いなる遺産』における欲望——マグウィッチの沈黙——では、マグウィッチとピップが互いのなかでそれぞれの欲望を増幅させていく過程を検討する。物語冒頭において、子どものピップは囚人のマグウィッチを助ける。流刑になつた後もマグウィッチは、恩人であるピップへ一方的に同情を寄せる。立派に成人したピップを見ると最大級の欲望をかなえたマグウィッチは、その欲望を失い、徐々に沈黙するようになる。それを見届けるかのようにピップは、エステラへの欲望を募らせていく。あたかもマグウィッチから強い欲望を引き継いだピップは、小説末尾においてもその欲望を棄てることはない。相手に愛着を感じて、気持ちを通じさせたいという自然の願望が、自分本位の欲望と結びつくことで、グロテスクな感情にまで膨れ上がる。二人の欲望は、饒舌な言葉から沈黙へと至るマグウィッチの様子と連動しており、その過程にエステラへの欲望を抱く主人公ピップの人物造形の変化も見られる。そして、ピップの欲望が収まらない結末にあつては、マグウィッチとピップの相互理解という幸福なフィナーレを許容しない可能性があることを指摘する。

第三章では、『ドニー父子商会』における喜劇的人物の役割——カトル船長の脱線に見

る人物造形の手法——」として、作品の喜劇的脇役であるカトル船長に焦点を当てる。作品の本筋から離れたところで、突然に航海用語を持ち出すなどして度々喜劇的な役割を演じるカトル船長は、プロットの腰を折る一面も併せ持つ。しかし、その破天荒な行動の裏には、他の作中人物を思いやり、しつかり考えさせるために、あえて本筋から離れようとする意図が見える。一見冗長に思われるカトル船長によるプロットからの乖離は、笑劇を演じるだけの類型的な人物造形から脱却するために仕組まれた積極的な「脱線」と解される。脇役であるカトル船長が行う脱線は、最終章に向けて自らの行いを顧みるドンビー氏の心の変化についても見られる。しかしながら、類型から外れるカトル船長に対して、ドンビー氏の場合にはまったくの生まれ変わりの際に脱線の手法が用いられており、両者の対照的な造形の実態が、ここに浮かび上がる。

第二部では、中期から後期の作品『デイヴィッド・コパーフィールド』『リトル・ドリット』そして『われらが互いの友』における消極的な主人公の姿を考察する。初期作品のオリヴァーやネルはあまりに無垢で人形のような存在として描かれているとの批判も多いが、彼らはその無垢で善なるがゆえに、常に外部からの危険に晒される。その受け身の姿勢から、他のフラット・キャラクターたちとの対比が生まれて、双方の対照関係が鮮明になり、消極的でありながらも彼らは、主人公としての中心的な役割を果たすことができる。しかし、子どもであったネルやオリヴァーと異なり、大人の主人公として作品に登場するデイヴィッド・コパーフィールドやアーサー・クレナム、そしてジョン・ハーモンは、外部からの刺戟を受動的に待っただけでは、あまりに主体性が欠如していると批判されても仕方ない。そのような批判を受ける主人公たちの自己をめぐるドラマについて、新しい位置づけを試みる。

第一章では、「母子の衝突——クレナム夫人の愛憎」として、『リトル・ドリット』におけるクレナム母子の葛藤を分析する。厳格な宗教を息子に押し付けるクレナム夫人は、愛情を持たない冷酷な母親として作中に現れており、その言葉もひたすらに相手を責めるものばかりである。そのような夫人の攻撃的な言葉は、対話において相手に向けられたものではなく、自らの心情を吐露することに重きが置かれる。しかし、クレナム夫人に愛情そのものが全くないというわけではない。夫人と同じく自身の殻に閉じこもるミス・ウエイドが徹底で、徹底して他人を寄せ付けない人物として描かれるのに対して、クレナム夫人の言葉には、その端々にアーサーへの愛情が滲む。むしろ、その夫人の言葉に傷つけられるばかりに見えるアーサーの方が、実際には夫人の言葉の奥にある愛情を見通せずに、自らの思いをぶつけることに終始してしまう。実際アーサーはただ鈍感なだけの人物というだけでなく、クレナム夫人と同様に、相手のことを思いやれずに自己の感情を押し付けてしまう傾向を持ち合わせている。母子の言葉が空転するなか、互いに持っていたはずの愛情が消えてしまう過程に、主人公アーサーの自己本位の性質が隠されていることを指摘する。

第二章では、「社会に背を向けるアーサー・クレナム」として、『リトル・ドリット』において自己の裡に閉じこもりがちなアーサーの姿を確認する。「意志がない」とも称されるアーサーは内向的な性格であり、時に社会から背を向けようとする。しかし、一方で社会から

完全に隔絶されたミス・ウエイドの例を見ても分かるように、語り手は、そのように自己の裡に閉じこもる姿勢を、好ましく考えていない。あくまで社会と結ばれた状態を保つべきであるという作者の考えが、語りのなかにしばしば顔を覗かせる。たとえば、何とか社会と結びつこうとするアーサーにとつて、エイミー・ドリットこそがその媒介となってくれる。しかし、そのエイミー自身が、父親の犠牲になりながらも懸命に働く天使のようであり、現実味のない観念的な存在として描かれている。父親のドリット氏の死によって、エイミーはその苦境から解き放たれるが、今度はアーサーがエイミーに頼れば頼るほど、エイミーが空虚な存在と化し、現実世界との橋渡しという役割から離れ、二人して内的な世界へこもってしまう結果になる。内的世界と外的世界という相反するベクトルに苛まれるアーサー像を明らかにし、この逡巡する姿にこそ、消極的な主人公として新たな意味を有する類型からの脱却が見られるのである。

第三章では、「ジョン・ハーモンの演技とその意味」として、『われらが互いの友』における主人公ジョン・ハーモンを、自らを偽る演技という観点から考察した。この作品における作中人物の多くは、仮面をかぶり自己を偽って演技する。たとえば、物語の主筋であるハーモン家の遺産に絡んで、サイラス・ウェッグは、ごみ山の利権を巡ってニコデマス・ボッフィンを騙すべく善良な人間のふりをするが、ボッフィンの側でもウェッグの奸計を破るために芝居を打つ。これらの人物はいずれも本来の自己と正反対の仮面をかぶるという分かりやすい演技を披露する一方で、ラムル夫人のように、本来詐欺師夫婦の芝居として仲睦まじい夫婦関係を演じるだけのはずが、ついには共謀して連帯感を生むまでに至る例もある。これはジョンの場合にも当てはまり、ジョン・ロークスミスとして演技するときの方が活きと見える。本来の自己を偽るのではなく、本来の自己と仮面をつけた偽りの自己が混じり合う様子が描かれる。『われらが互いの友』における作中人物については、初期作品のように、類型的な人物造形が為されているように受け止められがちであるが、むしろ積極的に演技することで、本来の自己との境界線が不分明になってしまふところにジョンの特異性が見られる。

第四章では、「デイヴィッド・コパーフィールドの理想としての友人たち」として、『デイヴィッド・コパーフィールド』における主人公デイヴィッドとその友人であるトラドルズとステイアフォースの関係を扱う。デイヴィッドにとつてトラドルズとステイアフォースの二人はそれぞれ異なったタイプの英雄的側面を持つ人物である。ステイアフォースは上流階級出身の容姿端麗な青年であり、父親のいない幼いデイヴィッドにとつては、自身を力強く庇護してくれる上級生であった。社会的な上昇志向の強いデイヴィッドにとつて、ステイアフォースはまさに憧れの的である。一方のトラドルズには、ステイアフォースのような英雄的資質はないものの、他者を思いやる想像力が備わっている。トラドルズが作中でしばしば見せる滑稽味は、悲哀に満ちた現実を笑いに変える朗らかな処世術に支えられている。デイヴィッドは、トラドルズの悲哀に満ちた笑いとステイアフォースの男性的な強さのいずれにも惹かれているが、どちらを理想とすべきか決めきれずにいる。しかし、このどっちつ

かずの情況こそ、デイヴィッドの心理を的確に突いており、彼の人物造形に深く絡んでいるのである。

第五章では、「ロマンティックな主人公デイヴィッド・コパーフィールド」として、デイヴィッドによるロマンティックな一人称の語り注目する。とりわけ、過去を美化しようとする語り手の姿勢について考察を深める。社会の中でより良い地位に就こうとする上昇志向や、家庭の安定を求める姿に、デイヴィッドの十九世紀英国における中産階級に属する男性の特徴が窺える。だがその一方で、自伝における彼の語り口は極めてロマンティックなものだ。過去の出来事を美化して回顧する彼の語りには、精神的な内省についての記述が少なくない。それどころか、他の作中人物の内面にもほとんど踏み込まないデイヴィッドの語りにおいては、人物造形の表象がいずれも類型的な様相を帯びてくる。そのため、回想の中身であるデイヴィッドの経験は実体を伴わない空虚な印象を読者に与え、ロマンティックな語り手の姿がいつそう大きくクローズ・アップされることになる。その結果、デイヴィッド自身は類型的な人物像から脱して、新しくよみがえる。一人称の語りには、過去を美化したいという願望と、それを抑制すべきであるという社会的抑制が拮抗しており、そこに作者による言葉との格闘の跡が見てとれるのである。

第一部、第二部ともに、子どもに愛情を注ぐ老人、喜劇的人物、そして消極的な主人公と、本論で扱った作中人物はいずれも一見類型として創作されたように思われる。しかし、類型という外面を活かしつつ、暗示や沈黙という手法を用いることで、単なるフラット・キャラクターに終わるのではなく、その類型から脱却した人物像をもつて生きているのである。

本来デイケنزは、作中に多くのことを書き込んでイメージを膨らませようとする饒舌な作家である。物事のリアリティを描写においては、人物の服装や街中の事物に至るまで事細かに描写する。あるいは『荒涼館』の前書きにあるように、「ありふれたことのロマンティックな側面(the romantic side of familiar things) (BH 6)を強調するときには、不自然とも思えるほどのグロテスクな表現も厭わない。ペックスニフやミコーバー氏の場合のように、作中人物同士の対話、あるいは衝突によつてそれぞれの特徴を描き分けることもしばしばである。フラット・キャラクターを創造する場合、そのように多くの言葉を費やし、一面的な性格を徹底的に強調する手法は、十分に効果を期待できる。とはいえ、ミハイル・バフチンが類型的な人物について、「抒情的な諸要因を導入することは、もちろん全く不可能である」(二七九)と述べたように、フラット・キャラクターの裡に、内面の葛藤や心理の綾を要求することは土台無理であろう。

人物造形において、デイケنزがフラット・キャラクターに安住することはなかった。しかし、デイケنزがとった方法は、後に二十世紀の作家が行った「意識の流れ」や無意識に注目した手法とは異なるやり方であったと言えるだろう。精神構造を直接描写して心理の深みへ沈潜するかわりに、それまでの類型的な人物造形を、動作や会話のなかでわずかに変化させることで脱却を図ったのである。第一部で見た脇役はいずれも、自らの発する言葉で会話の相手に心情を伝えることができない(あるいは、あえて伝えない)人物である。この

ような人物が言葉を尽くしたところで、相手に自らの心情が伝わるとは限らない。どちらかと言えば、彼らの言動は自らの意図から外れて空回りすることの方が多い。そのため、彼らの心理の深奥が垣間見える瞬間は、沈黙やわずかな動作のなかに表現される。このような特徴は第二部で考察した消極的な主人公たちにも共通するが、一方で主人公という作品の中心に存在する立场上、他の作中人物との意思疎通という外面の事象のみならず、自己の内省という個人の根幹にも触れる追究が為されねばならないだろう。だが、主人公たちの内省において、その思考の道筋が明確に言語化されるわけではない。むしろ、思考が完全な思考として機能せず、物事に対して明確な態度を取れないまま苦悩する人物像が浮かび上がる。これらの主人公たちに対して語り手は、つねにその苦悩する姿に寄り添う姿勢を見せている。もちろん結果として、作中人物が不幸な結末を迎えることもあるが、それはプロット上やむを得ないものであり、作者は決して突き放したりしない。そのため、漠然とした思考のなかで苦しむ主人公たちにしても、絶望の底に落ちるといことがなく、彼らはどこか樂觀的な姿さえ纏う。苦悩してもそれを支える作者の共感によつて、ある種の樂觀性を確保されているのである。

以上のように、人物の類型という視点から各作品を検討したところ、ディケンズがそのような類型を用いつつ、類型による単純な性格描写では言い表せない個人の内面における葛藤を描出するために、新たな人物造形に挑戦していたことが明らかになった。それらの作中人物、とりわけ消極的な主人公は、人間関係や社会規範といった外的な要因に取り込まれそうになったり、屈しそうになったりしながらも、安易に答えを出さずに自らの進むべき道を模索する。いずれの作品においても、そのような試行錯誤が成功する保証は与えられていない。むしろ、多くの場合が葛藤を抱えたままに、物語の結末を迎えている。何よりそこには、自らの思考を他者に言語化して伝えることが困難であるとの作者の考えがあるように思われる。事実、これまで確認してきたとおり、彼らが発する言葉は空転してうまく伝わらない場合が多い。しかし、ディケンズが生涯にわたって繰り返し返すそのような事例を描き続けたという点を考慮すれば、伝わるかどうかという結果ではなく、的確な言葉を尽くして伝えようとする試みそのものが重要であると考えるべきであろう。類型的な人物表象から脱却する作中人物を描く文学的意義は、まさにこの点にあるのだ。