

類型からの脱却

——チャールズ・デイケンズの

作品における消極的な主人公を中心に——

杉田貴瑞

目次

序論	デイケنزズ文学における作中人物の造形	1
第一部	脇役と類型	9
はじめに		9
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	14
第二章	『大いなる遺産』における欲望——マグウィッチの沈黙	25
第三章	『ドンビー父子商会』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	36
第二部	消極的な主人公	45
はじめに		45
第一章	母子の衝突——クレナム夫人の愛憎	51
第二章	社会に背を向けるアーサー・クレナム	60
第三章	ジョン・ハーモンの演技とその意味	70
第四章	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	79
第五章	一人称の語りと主人公デイヴィッド・コパーフィールド	87
結論		95
引用文献		99

凡例

一、本論文のディケンズ作品からの引用部の斜字は原文のまま、和訳においては太字で強調した。また日本語訳は、既訳を参考にすべて拙訳による。

二、引用出典の頁数表記については、英語文献からは半角アラビア数字を、日本語文献からは全角漢数字を用いた。同一著者から複数引用する場合は、()内に著書名を記すことで区別した。

三、中略については、英文では半角ピリオド三つ(…), 和文では(中略)で示した。

四、ディケンズ作品の略号は以下のとおりである。

Bleak House. (BH)
Christmas Carol. (CC)
David Copperfield. (DC)
Dombey and Son. (DS)
Great Expectations. (GE)
Hard Times. (HT)
Little Dorrit. (LD)
Martin Chuzzlewit. (MC)
Master Humphrey's Clock. (MHC)
The Old Curiosity Shop. (OCS)
Oliver Twist. (OT)
Our Mutual Friend. (OMF)
Sketches by Boz. (SB)

The British Academy Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens. (Letters)

序論 デイケンズ文学における作中人物の造形

本研究は、チャールズ・デイケンズ(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。デイケンズの作中人物は、一見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。そのため、類型から脱却する様相は、作品や人物によって異なり、デイケンズの作品を広く精読して考察しなければならない。

小説、とりわけ二十世紀以前の小説における作中人物の特徴を捉える際に、最も重視される要因の一つは、「個人」が明確にされているか否かである。『小説の勃興』(*The Rise of the Novel*, 1957)のなかでイアン・ワット(Ian Watt)は、近代以前の神話や寓話において、作中人物は個性を排した類型的な(*typical*)名前を付けられることが多かったのに対して、近代以降の小説においては、その時代の社会的環境のなかに暮らす特定の個人であると見做し得るように平凡な名前が付けられたと論じる(18-19)。その上でワットは、小説における作中人物が普遍的な類型から特定の個人へと個別化されることで、いわゆるリアリズム小説が生まれたと指摘する。デイケンズ作品のほぼすべてが、十八世紀から十九世紀の英国(あるいはその周辺の欧州諸国)を主要な舞台としており、さらに固有名を持つ人物が配されていることを考慮すれば、ワットの分類するリアリズムの手法を用いていることになる。

一方で、その個人として造形された作中人物が、何らかの普遍性を有していなければ、作品自体が一定の時代や地域に限定されて読まれるだけに終わってしまうという点も事実であろう。そのため、このようなリアリズムについての概念規定は、実際にはかなり不明瞭な境界線の上に成り立っていると言わざるを得ない。人物の造形が「リアル」であるのかという問題は、デイケンズ作品における作中人物を論じるときにも大きな問題の一つである。本論ではこの問題について、人物の類型という観点から、デイケンズ文学を読み解くが、その前にまずは類型という言葉について、考察しなければならないだろう。

この類型という言葉に関しては、E・M・フォースター(E. M. Forster)が講演集『小説の諸相』(*Aspects of the Novel*, 1927)のなかで述べたフラット・キャラクターとラウンド・キャラクターの分類において、フラット・キャラクターを説明する用語として使われている。E・M・フォースターはフラット・キャラクターについて、以下のように定義する。

Flat characters were called 'humours' in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. (46-7)

フラット・キャラクターとは、いわば十七世紀における「気質」のことであり、類型やカリカチュアと称されることもある。

「タイプ」あるいは「カリカチュア」と言い換えられているように、平易で一面的な性格が

強調されるのが、フラット・キャラクターの特徴であるとE・M・フォースターは指摘する。また「体液」という意味も包含する'humour'¹⁾という一語が示すように、それは個人の一面を捉えた本質を表さなければならぬ。そのうえで『デイヴィッド・コパーフィールド』(David Copperfield, 1849-50)に登場するミセス・ニコーパーが代表例として挙げられているように、E・M・フォースターは、デイケンズがフラット・キャラクターを創作する名手であることを認めている。

E・M・フォースターの指摘を考慮に入れたとき、フラット・キャラクターとしてまず読者の脳裏に浮かぶのは、デイケンズが数多く描いた戯画化された作中人物たちであろう。実際、ミセス・ニコーパーも「主人を決して見捨てませんわ」と繰り返す戯画化された人物である。初めての小説『ピクウィック・クラブ』(Posthumous Papers of Pickwick Club, 1836-37)のピクウィック氏に始まり、『骨董屋』(The Old Curiosity Shop, 1840-41)のクイルプや後期作品『大いなる遺産』(Great Expectations, 1860-61)に登場する事務員ウエミックなど、フラット・キャラクターは善人・悪役を問わず数多く存在する。容姿や口癖を誇張して描くことで、これらの人物には極端なまでにデフォルメされた性格が与えられる。たとえば、クイルプはけだもののように醜悪で凶暴な「喘ぐ犬」としての役割を与えられており、ウエミックはロンドンの法律事務所にいるときは仕事一辺倒の近寄りがたい機械のような男でありながら、ウオルワースの自宅では父親思いの家庭的な人間として描かれる。このように特定の方向性をもって性格づけられ、生み出された人物たちは、その特異な外見などから読者の眼を惹きやすい、言い換えれば「目立つ」存在であると言えるだろう。作品世界全体を解釈する上でも、このように戯画化された人物には注目が集まりやすい。

たとえば、J・ヒリス・ミラー(Joseph Hillis Miller)が『オリヴァー・トウイスト』(Oliver Twist, 1837-39)においてフェイギンを「悪魔」と見做してロンドンの犯罪社会を象徴する存在であると指摘するとき、そもそもなぜフェイギンが「悪魔」と形容されるのか。もちろん、フェイギンはドジャーらの窃盗団を率いる悪党であり、人殺しも厭わないサイクスからも恐れられる存在である。しかし、作中フェイギン自身が実際に言う悪事は、子どもに盗みを働かせることだけである。そのようなフェイギンがなぜ「悪魔」とまで言われるのか。それは、オリヴァーとの対比に因るところが大きい。無垢なる子どもであるオリヴァーを悪の道に引きずり込んで穢れた存在にしようとするからこそ、サイクスのように強盗や殺人のような凶悪な犯罪を働かずとも、フェイギンは「悪魔」として存在する。むしろ、作中でフェイギンが果たす役割は、オリヴァーを悪に染めるといって一点に集約されると言っても過言ではない。だが、フェイギンという一作中人物を眺めてみたところで、奥深い心理描写や分析可能な精神状態などを見出すことは難しいように思われる。フェイギンが悪事を行う際に内的葛藤を独白する場面、あるいは悪という概念をどのように捉えているかなどの説明は、作中にほとんど見つけ出せない。わずかにフェイギンの内面が描写されるのは、物語終盤に独房のなかで死刑を待つときの恐怖におびえる姿だけだが、それもフェイギンの心の深奥に踏み込むというよりは、独りきりで死刑を待つ男の様子を外側から描いて、サスペン

スの効果を最大限に引き出そうとするとところに作者の主眼が置かれている。

果たして、このような人物造形の捉え方で本当にフェイギンという作中人物を理解したことになるのだろうか。言い換えれば、フェイギンを現実存在する人間の表象として捉える視点とはまったく異なる角度からの見方があるのではないだろうか。そもそもフェイギンは一つの類型として描かれており、そのような人物は作中において、終始同じ性格を持って行動する。容姿や口癖、あるいはその思考において、途中で大きな変化が生まれることは滅多にない。そのため、フェイギンという人物一人を理解しようとしても、「悪魔」などの漠然とした表象に結び付けられるだけである。エドウィン・ミューア(Edwin Muir)がこのようなフラット・キャラクターについて、「彼らを新しい状況におき、おたがい同士の関係を変化させ、変化してゆく関係の中で典型的に振舞わしめることが眼目なの (to set them new situations, to change their relations to one another, and in all of these to make them behave typically)」であると述べていることは本論に重要な視座を与えてくれる(26)。つまり、類型として描かれる人物の本質を捉えるためには、その個人にのみ留まって解釈するのではなく、他の類型との関わりによって分析する手法を用いるべきであるということだ。『オリヴァー・ツイスト』を例にとれば、それはまさしくフェイギンはオリヴァーとの関連で論じなければならないということである。そして両者を比較した場合に無垢なオリヴァーと老獪な悪魔フェイギンという光と闇の対立構造が鮮明に浮かび上がる。その意味では、デイケンズの戯画化された作中人物を外見の描写や口調などから分析するだけでは不十分であると言える⁽¹⁾。

事実デイケンズの小説における作中人物の多くは、精密な心理描写ではなく、その行動によって自らの性格を示す。そのため、フェイギンのような作中人物が読者の眼を惹くのは、常に他の作中人物とのやり取りにおいてである。オリヴァーにハンカチの盗り方を教えるとき(第九章)、本来は犯罪行為であることを単なる遊びのように見せかけて、一見優しい老人の姿を演じるフェイギンに、読者は彼の裏の顔が覗くのを感知する。あるいは、窃盗団に入ろうと志願してくるノア・クレイポールを迎え入れるときに(第四三章)、愚鈍なクレイポールとの対比によって、フェイギンの老獪な手腕を見出すことができるのである。オリヴァーとフェイギンのように対照的な関係、あるいはフェイギンとクレイポールのように同じ類の人物でありながら、経験による相違を明確に打ち出すことで、典型的な人物造形のなかにもそれぞれ固有の特徴を表出させている。

このような類型的人物同士の差異を際立たせる手法については、すでにいくつかの先行研究でも触れられている。しかしそもそも、デイケンズの作品世界に存在するのは、戯画化された作中人物たちだけであろうか。少なくとも『デイヴィッド・コパーフィールド』の主人公デイヴィッドは、そのような見地から捉えられる人物ではない。たしかにデイヴィッドも作品において、しばしば同時代の中産階級の代表と見做されるような、努力や勤勉を標語として掲げるある種の類型として位置づけられている。しかし、デイヴィッドは幼少時にマードストーンに噛みついて攻撃性を露わにしたり、ドーラのように同時代の理想とは異なる

性格の女性に恋して結婚まで突き進んだり、一つの類型に留まらない側面を読者に見せる。そのために、デイヴィッドの本質は捉えづらく、ミコーバー夫妻のようなフラット・キヤラクターに囲まれると、その存在感は背後に退いてしまう。クイルプのように戯画化された「目立つ」人物が作品の前景で活躍するのであれば、「目立たない」、すなわち自身の存在を控えめにしか伝えられない人物にも、何らかの別種の役割が与えられているだろう。本論が目指すのは、まさにこのような作中人物の関係性から生まれる人物の姿、それもその人物のみに注目するだけでは気づけない人物造形の変化を捉えることであり、その諸相の裡にこそ類型からの脱却を読み取ることができるはずだ。

これら二つの種類の人物造形について考察する上で、デイケンズの作品におけるおとぎ話の要素を扱ったハリ・ストーン(Harry Stone)による『デイケンズと見えない世界』(*Dickens and the Invisible World*, 1970)は重要な視座を与えてくれる。この著書の中で、ストーンは『ドンビー父子商会』(*Dombey and Son*, 1846-48)、『デイヴィッド・コパーフィールド』そして『大いなる遺産』の三作品を主に取り上げているが、いずれの論考においても、主人公と周囲の人物の関係を詳細に論じている。ストーンは、幼少期におとぎ話や寓話、神話を読み漁った作者の伝記的事実に注目した。その上でデイケンズの創作活動の原点は、そのときの読書体験にあり、その豊かな想像力もおとぎ話に出てくる超自然的な想像力と同質のものであると指摘する(69)。ストーンは、デイケンズという作家の想像力に焦点を当て、それが作品のなかにいかに表れるかを示しながら、作中人物同士の関係をもとに作品におけるおとぎ話の構造を読み解いていく⁽²⁾。たとえば、『デイヴィッド・コパーフィールド』におけるデイヴィッドとユライア・ヒーブ、あるいはデイヴィッドとジェイムズ・ステイアフォースとの共通項と相違点を検証して、二人の脇役がデイヴィッドの分身にあたりと論じる。デイヴィッドを中心にヒーブ、ステイアフォースのそれぞれが、ヒーローとしてのデイヴィッドとその抑圧された自我としてのヒーブ、そしてディオニュソス的なステイアフォースという三者の性格を見事に分類している。最終的にストーンは、互いの関係のなかで現れる三者の人間模様の在り方を、「リアリズム」と表現する(75)。たしかにストーンの分析で示されるヒーブやステイアフォースは神話的な人物としての魅力を備えながら、同時にデイヴィッドの暗部を仄めかす人間のリアリスティックな姿を見せる⁽³⁾。他の人物を自身の裡に取り込むかのような主人公像の解析は、極めて示唆的だ。しかし、ストーンはデイヴィッドの消極性という点にまでは踏み込んでいない。

主人公であるデイヴィッドについては、これまでもその受け身の姿勢が指摘されてきた。特にドーヴァーのミス・ベッツィーの許にたどり着いた後の第十五章以降については、その批判が強くなされている。たしかにアグネスの秘めた恋心に全く気付かないまま、ドーラとの恋に溺れたり、エミリーの駆け落ちで崩壊に追い込まれた。ペゴティー一家に同情しながらも、その張本人であるステイアフォースを賛美し続けたりするデイヴィッドの心境は、つかみどころのないものに見える。ストーンのように作中人物に特定のイメージを看取してその性格を捉えようとするとき、デイヴィッドはまさに理解しがたい不思議な存在として

作中に生きる。つまり、デイヴィッドはステイアフォースやヒーブとは全く別の地平に存在しているのだ。

そもそもデイケンズ作品において、作中人物が互いに影響を与えるのは、多くの場合、両者が理解し合うよりも、際立った特徴をかざして衝突し合う場面においてである。実際、『デイヴィッド・コパーフィールド』においても、第十四章におけるミス・ベッツィーがマードストーン兄妹をやり込める場面や、ミコーバー氏がヒーブの奸計を暴く場面などは強く印象に残る。しかし、このような作中人物同士のぶつかり合いの場面において、ほとんど目立たずにいる主人公は、大仰な言葉遣いや身振りで激しく言い争う双方の剣幕に圧倒されてその場に居合わせるだけか、あるいは実際には居合わせているのかさえも疑わしいほどの空虚な存在と化す。そんな主人公たちは多くの場合、デイケンズが好んで用いる際立った身体的な特徴も、記憶に残るような口癖も与えられていない。

主人公だけでなく、脇役に関しても同じ種類の人物造形で描かれた作中人物が存在する。『骨董屋』を例にとれば、ネルの祖父であるトレント老人がこのタイプに当てはまる。ネルの祖父として物語の中心に据えられながら、ただネルに手を引かれて一緒に旅を続けるこの老人は、まさに消極的な人物ということになるだろう。善なるネルが様々な苦難に遭遇する『骨董屋』は寓話的な様相を強く帯びているが、その作品世界の寓意についての言及は、ネルとクイルプが織りなす善悪の対立に集中している。たしかにトレント老人はネルとクイルプのどちらの世界にも属さない存在であり、ディック・スウィヴェラーのように善悪いずれの側にも立って振る舞う人物とも異なる、やや異質な存在として作中に配されている。ならば、トレント老人のような作中人物は、『骨董屋』を理解する上で無視してもよい存在なのだろうか。むしろ、善悪の彼岸ともいえる立場に身を置くトレント老人は、類型的なイメージだけでは捉えきれない。トレント老人は、フォースターの分類によるフラット・キャラクターとは異なるが、その性格が作品を通して変化するわけでもないために、ラウンド・キャラクターの側にも含まれない人物なのだ。

これら「目立たない」人物たちの典型が、受動的で影の薄いデイヴィッドのような主人公である。『デイヴィッド・コパーフィールド』以降の『荒涼館』(Bleak House, 1852-53)、『リトル・ドリット』(Little Dorrit, 1855-57)、『われらが互いの友』(Our Mutual Friend, 1864-65)とつた作品における主人公は、皆消極的な傾向を持つ人物である。とりわけ、『リトル・ドリット』のアーサー・クレナムは、自身の感情を説明する際に「誰でもない人(nobody)」という別人格を設定してしまうほどに自己の存在を否定しようとする点で、その代表例といえるだろう。また、完成された小説として最後の作品である『われらが互いの友』のジョン・ハーモンに至っては、死を偽装してまで自らの正体をひた隠しにして生きるという極端に消極的な道を選ぶ。

主人公たちは作品の中心にありながら、激しい人物同士のぶつかり合いに身を置くことがない。そのため、他の人物同士の絡み合いにおいて、存在感を発揮せずに場面の後景へと姿を隠してしまう。『リトル・ドリット』に、その象徴的な場面がある。第一部第二十七章に

おいて、アーサーの友人ミーグルズ氏が自身の許を去った侍女のタティコーラムを取り戻しにミス・ウエイドを訪ねる。何とか連れ帰ろうと必死に説得するミーグルズ氏と、その要求をはねつけるミス・ウエイドとの間で、タティコーラムの奪い合いが始まる。熱弁をふるって情熱的に訴えかけるミーグルズ氏と、恐ろしいまでに冷徹な受け答えでタティコーラムの心を引き寄せるミス・ウエイドとの対比が印象的であるが、ミーグルズ氏に同行したアーサーは時折合いの手を挟む程度でほとんど何もしない。本来ミーグルズ氏を応援するために同行したはずだが、その役割をほとんど果たせていないようだ。なぜその場に居合わせているのかさえ疑いたくなるほどである。つまりアーサーはその場の戦いの構図から取りこぼされているのだ。

それにも拘らず、後にミス・ウエイドが自身の心情を綴った手紙を託すのは、そのアーサーなのである。ミーグルズ氏との会見の場面に限らず、ミス・ウエイドは常に冷徹で不寛容な女性として描かれるが、そんな彼女が自身の心境を他人に示すのは、この手紙のみであり、その意味ではアーサーに対して共感に近い感情を抱いていると考えられる。つまり、一見存在感のないアーサーが、ミス・ウエイドの鋼のように冷淡な心の深奥に触れているのだ。もちろん、これは僅かな揺らぎであり、結末においてもミス・ウエイドの冷淡で他人を寄せつけない人物像が明確に軟化するわけではない。タティコーラムがミーグルズ一家に再び舞い戻るのも、直接的にはアーサーの尽力があったからではなく、ミス・ウエイドという人物の冷淡さにタティコーラム自身が耐え切れなくなったからだ。それでもアーサーがいなければ、ミス・ウエイドの絶望と孤独を綴った手紙による一章は存在しなかった。そう考えれば、アーサーの果たした役割が決して小さなものでないことは明白だ。ぶつかり合いの場面で強烈な印象を残すのではなく、わずかながら少しずつ物語に影響を及ぼす人物として、アーサーは重要な役割を担っているのだ。言うなれば、消極的であることがアーサーの存在意義を生み出している。

アーサーという人物からして、ミス・ウエイドに負けず劣らず、自らの感情を直接表現することのできない男である。時に消極的であり、時に他者の反応に鈍感であるアーサーのよきな人物は、その言葉にも明確な意思を託すことができずに、意思疎通を十分に図ることもできない。しかし、個性的な作中人物が多く登場し、自らの意思を単刀直入に表明するなかで、かたや消極的な人物が時折見せる遠回しな表現や沈黙の瞬間は、饒舌体が多く用いられるデイケنزの文章表現にあって、強弱のコントラストを超えて強く迫る。その表現方法は、これまでデイケنزが評価された手法とは異なるかもしれないが、デイケنز作品を裏から支える。

本論では、これらの消極的な主人公像を明らかにする前に、第一部において、そもそもフラット・キャラクターであると捉えられがちな脇役に眼を向ける。第一部第一章と第二章で取り上げるトレント老人とマグウィッチは作中においていずれも、主人公のネルとピップに愛情をもって接するという一面が強調されている。しかし、彼らの愛情は果たして一面的に捉えられるものであるのだろうか。愛情ゆえの行動の結果だけを見れば、トレント老人は

ネルを死へと追い詰めてしまい、マグウィッチはピップに幻滅を抱かせることになってしまう。また、第三章で取り上げるカトル船長は、典型的なフラット・キャラクターのようでありながら、単なる笑劇を演じる喜劇的な人物というだけでなく、他者の心情を敏感に察知するという側面も持ち合わせている。これらの人物の造形は類型的でありながらも、その類型に完全に適合するのではなく、そこからはみ出す要素を兼ね備えている。作中人物相互のやり取りによって、感情の奥底を暗示する手法は、第二部で論じる消極的な主人公を造形する際にも用いられており、その筋の理解の手助けとなるはずである。

第二部では、消極的な主人公に焦点を当てて考察する。取り上げるのは、アーサー、ジョン、デイヴィッドという三人の主人公である。彼らはいずれも中産階級に属して、同時代の社会規範に沿うように行動することを求められる主人公である。当然、作品の末尾においては、一定の成功を収めるはずだが、単純な成功物語の主人公として自らの道を自力で切り開く力強い主人公像とは異なっている。むしろ、主人公でありながら、その消極性のために、他の脇役の影に隠れて作品の後景に退いてしまう。第一章では、クレナム夫人との関係から、第二章では、社会全体との付き合いの観点からアーサーの人物造形を考察する。また、第三章では、『われらが互いの友』における演技する作中人物に焦点を当てて、その意味を探る。とりわけ主人公のジョンはいくつもの偽名と仮面を被る人物であり、その演技から彼の本質を捉える。第四章では、トラドルズとステイアフォースという友人とデイヴィッドの人間関係を中心にデイヴィッドの理想とする英雄像について考察する。そして第五章では、作品における一人称の語りとの関連から、デイヴィッドの個性について論じる。彼らは単に他の作中人物の影に隠れているだけの存在ではない。消極的であるからこそ明快に自己を前面に押し出す他の人物とは異なる方法で、自らの存在を印象付けている。その人物造形の裏面を明らかにし、消極的な人物を作品の中心である主人公に据えたことで、作品を単純なフラット・キャラクターが支配するだけではない、複雑な感情を描く舞台へ変化させていることを検証する。

末尾の結論においては、第一部と第二部における考察を振り返り、作中人物を類型的な造形から脱却するように描くことが、デイケンズ文学においてどのような文学的意義を持つのかを提示したい。

註

(1) この点に関して、ミューアは、E・M・フォースターを批評しつつ、フラット・キャラクターについての論を一步進めている。ミューアは、E・M・フォースターの指摘するフラット・キャラクターの平面的な側面を肯定する一方で、たとえばミセス・ミコーバーの「主人を決して見捨てませんわ」という台詞は彼女の気質を表現するためのあくまでも象徴的な文言であり、この一言だけでその人物像が浮かび上がるわけではなく、それらの表現が一貫して続くことによって、人物の真実味が増すと主張する(一三六)。

(2) デイケンズ作品を寓話や神話として解釈する研究は多く存在する。たとえば、F・R・

- リーヴィス(F. R. Leavis)は『ハード・タイムズ』(*Hard Times*, 1854)を「道徳的寓話(moral fable)」と呼び(227)。G・K・チェスタートン(G. K. Chesterton)は「ディケンズは小説家というよりも神話の作者である(Dickens was a mythologist rather than a novelist)」と述べている(*A Critical Study* 254)。またストーン以外にディケンズ作品におけるアレゴリーやシンボルについて言及した研究としては、ミラーの『ディケンズの小説世界』(*Charles Dickens: The World of His Novels*, 1958)が真っ先に挙げられよう。ミラーによる様々なイメージの読解は、ディケンズ作品におけるシンボル分析であり、『オリヴァー・トウイスト』における「窒息」のイメージについての論考は、その代表例である。また、近年ではジェレミー・タンブリング(Jeremy Tambling)著『詩学としてのディケンズ小説』(*Dickens' Novels as Poetry*, 2015)においてアレゴリーこそが、ディケンズ作品の特徴であると述べられている。タンブリングは作品を横断的に論じて、あえて混沌とした描写を選んで、要約不可能なディケンズの言葉にその独自性を追求する。しかしながら、後の脱構築理論と同じ手順を用いてディケンズ作品を解釈しようとするミラーやタンブリングの姿勢は、アレゴリー論の負の側面をも生み出してしまっている。すなわち、彼らの解釈は、あまりにも作品のテクストそれ自体に入り込みすぎており、作者の意図や時代背景などをほとんど無視している。
- ストーンは自身の指摘する「リアリズム」についての説明を行っていないため、やや不満が残る結論となっている。
- (3)

第一部 脇役と類型

はじめに

E・M・フォースターが、フラット・キャラクターの典型としてミセス・ミコーバーを挙げているように、デイケنز作品において類型的な作中人物として指摘されるのは、多くが作品の主人公ではなく脇役である。たしかにミセス・ミコーバーを含めてデイケنزの脇役には、フラット・キャラクターの典型と呼ぶことのできる作中人物が多い。たとえば、『マーティン・チャズルウィット』(Martin Chuzzlewit, 1843・44)に登場するセス・ペックスニフは、偽善というモチーフで描かれており、その饒舌かつ冗長な口調は、彼がまさにフラット・キャラクターであることを印象付ける。事実、作者であるデイケنز自身脇役に関しては、特にその命名において、しばしば類型的な人物造形を意識していたと考えられる。たとえば『われらが互いの友』にはヴェニアリング夫妻が登場するが、これは明らかに新興中産階級の虚飾を諷刺した名前であり、内実のない虚栄に満ちた人物像を示唆する。

その意味では、『骨董屋』も類型的な名前が多くつけられた物語であり、その裡の一人であるトレント老人は固有のファースト・ネームを持たないという点において、ある種の普遍性を帯びてくる。なぜなら、常に「老人(the old man)」と称されることで、トレント老人の役割は、年老いた祖父にあることが鮮明になるからだ。実際、作中において、トレント老人が果たす役割はネルとの関係に終始すると言っても過言ではない。骨董店でネルと生活を共にして、そこを追い出されてからは二人きりの旅を続けるというプロットは、トレント老人が「祖父」という類型を基本に創作された人物であることを物語る。しかし、序論でも言及したように、トレント老人のネルを思う感情は、一つの型にはまっただけのものではない。むしろ類型を徹底したために、愛情でネルを傷つけてしまうという人物造形は、ミセス・ミコーバーのような変化のない平板な人物とは異なる特質を備えている。第一部では、トレント老人の他に、『大いなる遺産』のマグウィッチ、『ドンビー父子商会』のカトル船長という脇役に焦点を当てて、一見類型的な造形をされているように見えながらも、そこから脱却しているデイケنز作品の人物を検討する。トレント老人とマグウィッチはそれぞれ子どもに対面する大人という役割を負っている。本来ネルとピップの疑似父親である彼らの愛情とその愛情がもたらす結果について考察する。またカトル船長は、デイケنز作品にしばしば登場する滑稽な喜劇的人物である。まずは、これらの人物の類型について述べたい。

まずは、トレント老人とマグウィッチに関連して、デイケنز作品における子どもと大人について考察する。ジョージ・オーウェル(George Orwell)は、自身の少年時代に『デイヴィッド・コパーフィールド』を読んだ感想として、本当に子どもの手によって書かれたのではないかと思ったと綴っている(93)。子どものように淫漑とした想像力をデイケنزが有していたことへの賛美であると同時に、少年時代のデイヴィッドの人物造形、すなわちデイケ

ンズの描く子どもを称賛する批評である。このオーウェルの指摘に限らず、ディケンズの描く子ども像については肯定、否定ともに様々に評価されてきた。

なかでも親を持たない孤児や、親がいても虐待されるなど愛情をかけられずに育つ子どもが存在に、多くの批評家が注目している。アーサー・A・エイドリアン(Arthur A. Adrian)はディケンズの作品の子どもたちを、四つのタイプに分けて論じているが、それらはいずれも(義理の)親から愛情を受けずに育てられる子どもばかりである(註①)。たしかにディケンズの作品には、多くの孤児や見捨てられた子どもが登場する。オリヴァーやデイヴィッドのように、小説の主人公が孤児であることもしばしばだ。あるいは『オリヴァー・トウイスト』のドジャーやベイツのように、犯罪に染まりながら墮落する子どもたちも目を惹く。いずれの場合も大人に守られることなく、危険や悪に晒されてしまう子どもを、ディケンズは同情的に描く。しかしまた、親の愛情を一身に受ける子どもがいけないではない。『クリスマス・キャロル』(A Christmas Carol, 1843)のティムなどはその代表例である。貧しいながらもクラチット家で大切にされるティムの姿は、ひとつの理想像にまで美化されており、ここにもディケンズの子ども像の一端が窺えるはずだ。

いずれにせよ、「子ども」の概念を考えると、そこには対になる「大人」の概念がある。さらにまた、十八世紀から続く子どもへの一般的な関心が背景にある。ロマン派のワーズワースらによる「子どもは大人の父」といった考えは、大きくヴィクトリア朝の作家に影響を与え、「子どもの無垢」を尊ぶ思想は、ディケンズにも受け継がれている。とりわけ子どもの相手が老人であると、無垢な子どもと世間知にたけたはずの老人という対照が際立つ。オリヴァーとフェイギンの関係は、この対照の持つ効果を最大限に発揮している。何も知らずに盗みの手ほだきを受けてしまうほどに純真無垢なオリヴァーと、そんなオリヴァーを騙すために陽気な笑顔で接するフェイギンという構図は、その最も著しい例である。フェイギンのように明確な意図を持って子どもを墮落させようとする大人は、善である子どもに対して悪の寓意的な表象を帯びてくる。フェイギンが固有名ではなく、「老紳士(Old gentleman)」としばしば呼ばれるのも、類型としての人物像を強調する役割を果たす。

しかし、ディケンズ自身は、子どもと大人を完全に分離して考えていたわけではない。その境界線を取り払い大人のなかにも子どもらしさが混在してあるべきだとディケンズは考えており、それが大人でも子どもでもない「大人子ども(grown-up child)」として、ジョーのように朴訥な人物造形を生んでいると、マルコム・アンドロース(Malcolm Andrews)は指摘する(Dickens and the Grown up Child 26)。単純な対立構造に当てはまらない子どもの姿を捉えたアンドロースの指摘は画期的であると同時に、作品の人物造形における類型からの脱却を考察する本論において示唆的である。ただ、アンドロースが示したのは、子どもらしさを失わない大人という肯定的な見解に絞られている。子どもと大人を共存するものとして理解しようとしたアンドロースの論においては、子供と大人という概念をいかに融和させるかというところに焦点が当てられる。その一方で子どもと大人が本来の概念とは入れ替わってしまう例もディケンズ作品には散見され、『リトル・ドリット』のエイミーと

ドリット氏や『われらが互いの友』におけるジェニーとその父親ドールズが例として挙げられよう。これらにおいてははじめても父親が心理的、あるいは経済的にも過剰な負担をかけてしまい、子どもを苦境に立たせている。

しかし、虐待などの子どもが被害を受ける案件は、親の無関心や愛情の喪失だけで引き起こされるのだろうか。ディケンズ作品には、子どもを悪の道に引きずりこむ、あるいは墮落させようとする明確な意図がないままに、結果として子どもを危険な立場においてしまう老人も、たとえば『骨董屋』のトレント老人のように少なからず存在する。トレント老人はネルを愛しているがゆえに、財産を残そうとして賭博に手を出し、ネルを窮地に追い込んでしまう。老人の側が子どもに愛情をかけながらも、その言葉や行動が裏目に出てしまい、悪い結果をもたらしてしまうのだ。そのようなとき老人の愛情は、その愛情ゆえにネルにとって危険なものになる。ネルとしては祖父からの愛情を否定するわけにもいかず、そうかといって老人を賭博に溺れさせるわけにもいかない。ネルに心理的な負担をかける老人の愛情は、非常にグロテスクな感情として噴出し、ネルが子どもでありながら大人として振る舞わなければならなかったように、子ども生来の無垢を危険にさらしてしまう。第一章と第二章では、そのような事例を『骨董屋』のネルとトレント老人、『大いなる遺産』のピップとマグウィッチ、という二組の疑似親子に見る。ピップは作品を通して子どもそのままのままでいるわけではないが、マグウィッチという老人の影響を大きく受けており、彼らの前では子ども同然の姿に描かれる。「大人」と「子ども」という対照の位置に置かれた関係でありながらも、その両者の概念を超えた人物造形の手法について考察する。

第三章では、喜劇的人物としてのカトル船長を取り上げる。J・B・プリーストリー(J. B. Priestley)は、ディケンズ作品に代表される喜劇的人物として『ピクウィック・ペーパーズ』(*The Posthumous Papers of Pickwick Club*, 1836-37)のウェラー親子、『骨董屋』のディック・スウィヴェラー、そして『デイヴィッド・コパーフィールド』のミコーバー氏を挙げている。いずれの人物についても、その独特の話しぶりや奇妙な行動などに注目しており、破天荒ながらも滑稽で善なる存在として作中に生きる人物が選ばれている。これは発表当時、特に前期作品の特徴から喜劇作家であると言われたディケンズということを考慮すれば当然のことかもしれない。しかし、プリーストリーの指摘のなかで特に興味深いのは、ミコーバー氏の裡に「豊かな心理としっかりした普遍的タイプ (psychological richness and solidity of a universal type)」(215)の二つを同時に見ていることだ。ミコーバー氏の行動の背後に、英文学に普遍的な喜劇性を見出す根拠は想像に難くない。プリーストリー自身もウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare)の『ヘンリー四世』(*Henry IV*)に出てくるフォルスタッフとの類似を指摘している(214)②。しかし、同時に「豊かな心理」が織り込まれているとはどういうことか。タイプ、つまり類型的な人物の造形に「豊かな心理」を付与することは難しい。特に、ミコーバー氏のようにあまりに破天荒な喜劇的人物であればなおさらのはずである。

ディケンズの喜劇的人物はしばしばカリカチュア的とすら評される。ミコーバー氏もそ

の一人であるが、実際彼の言動は大ききで、その揺れ幅が激しい。借金が嵩んでは、もはやこれまでと絶望に陥る。そうかと思えば美辞麗句をふんだんに盛り込んだ手紙を出したあとで、すべてが片付いたかのように大はしゃぎする。周囲で心配するデイヴィッドたちはただその変わり身に啞然とするしかない。この両極端を行き来するミコーバー氏は、その特異性が強調されることになる。彼はまさに「普遍的タイプ」であり、一人の現実的な作中人物ではなく、普遍的な意味が込められた存在として現れる。事実、ミコーバー氏の半生は金銭的苦境とそこからの一時的な離脱の繰り返しであり、類型化されたものである。

そのように考えたとき、デイケンズは喜劇的人物にどのように「豊かな心理」を付与したのか。デイケンズの喜劇的人物造形と笑いという観点から、その問題に重要な示唆を与えてくれるのが、アンドルーズの『『デイケンズの笑い』』(Dickensian Laughter, 2013)である。この本の第一章でアンドルーズは『ピクウィック・ペーパーズ』を例にとつて、デイケンズの笑いが日常からかけ離れたファースの笑いではなく、日常生活に根付いたリアリズムに基づいていると指摘する。さらにその笑いとは、前時代のウィリアム・ホガース(William Hogarth)が描いたような「洗練されていない(savage)」笑いとは異なり、穏やかで温かな笑いがブームになる先駆けであったと論述する(Dickensian Laughter 10-14)。たしかにアンドルーズが例にとつたピクウィック氏やミコーバー氏は破天荒な行動の裏にある、日常生活に根差したこの日常生活に根差した笑いこそが、プリーストリーの指摘する喜劇的な人物における「豊かな心理」の付与を可能にしたのではないか。大げさなファースの笑いとは異なるのであれば、デイケンズの喜劇的人物造形が、カリカチュア的な要素だけを強調したものではないはずである。事実、中期作品には、ミコーバーやスウィヴェラーほどは目立たないカトル船長やトラドルズなどの人物が存在する。彼らはミコーバー氏ほど独立した存在感を放つわけではないが、その分作中において他の人物との対比構造を捉えやすくなっている。第三章ではそのようなカトル船長に焦点を当てて、喜劇的な人物という一つの類型から脱却する様子を検討する。

註

- (1) エイドリアンが実際に、四つのタイプとして挙げているのは、代理親のなすがままにされる孤児たち、無情、あるいは無関心な親に傷つけられ、疎外される子どもたち、親から誤った指導を受けるか、墮落させられる子どもたち、そして家族の体面を保つために無節操で無能な親に食い物にされる子どもたち、である。エイドリアンはこれらの類型のうち作者デイケンズ自身の父親や子どもたちとの実体験が関係しており、それが作家としての活動に影響を与えたと論じる。たしかにデイケンズの子どもの時代の境遇や父母との絡みは、その後の作家活動に影響したことは否めないが、これに対してアンドルーズは、デイケンズの子どものことについて考察する際に、あまりにも伝記的な側面に偏ることへの警鐘を鳴らしている(Dickens and the Grown up Child 1)。
- (2) ミコーバー氏とフォルスタッフの類似性については、アルフレッド・H・ハーベッジ

(Alfred H. Harbage)も役者としての人物の特質に共通点を見出しているが(104)、フォルスタッフが劇中で占める大きな役割に較べるとミコーバー氏は脇役の位置にあり、その喜劇性ゆえに物語から独立した人物として浮き立ってしまう感が拭えない。

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——

ディケンズの初期作品『骨董屋』は、当初彼が編集していた週刊誌『ハンフリー親方の時計』に短編として掲載される予定であった。しかしながら、雑誌の売り上げという商業的側面と、この作品をさらに大きなものとしたという作者の野望が、『骨董屋』を長編小説へと変貌させた⁽¹⁾。そのため、ロンドンの片隅にある骨董店でひっそりと暮らすヒロインの少女ネルとその保護者であるトレント老人の対比を、語り手ハンフリー親方が描くという当初の設定は変更を余儀なくされ、二人でロンドンを脱出してイングランドを放浪する物語へと変容していく。それに伴って、クイルプやデリック・スウィヴェラー、さらにはパンチ芸人のコドリンとショートなどの騒がしい作中人物が次々に登場することになり、静かな夜のロンドンで幕を開けたはずの作品には、活気に溢れた騒々しい場面が増えていく。しかし、物語終盤に近づくにつれて、ネルと老人はそのような喧騒から逃げようと寂れた田舎を目指す。このような事情から、アンドルーズはネルたちの旅路を「社会からの隠遁(*retreat from society*)」(*"Introducing Master Humphrey," 73*)と表現したが、これはまさに騒がしい街中から静かな田舎へとという図式に当てはまる⁽²⁾。そのため、作品解釈において多くの注目を集めてきたのは、穏やかなヒロインのネルとやかましい悪役クイルプである。エドガー・ジョンソン(*Edgar Johnson*)が指摘したように、しばしば「寓話(*fable*)」と評されるこの作品にあつて⁽³²⁵⁾、言わば善悪の両極とでも言うべきこの二人の存在に着目するのは当然の態度であるかもしれない⁽³⁾。ロンドンの骨董店から祖父と共に逃げ出して、幼いながらに逃避行を続けつつも、次第に死へと追い詰められていく天使のような少女ネルと、そのネルを付け狙う醜い小人の悪漢クイルプという明確に二分された善悪の勢力図は、たしかに作品を解釈する上で分かりやすい構図である。

しかし果たして、ネルを追い詰める者は、本当にクイルプなのであるうか。ロンドンを飛び出した後、ネルとクイルプが実際に接近するのは、ただの一度だけである。それもクイルプの側はネルに気づくことなく、言わばすれ違いのうちに終わる。このときネルはたしかにクイルプに怯えてすぐに逃げ出そうとするのだが、それ以外に二人が直接顔を合わせる場面はなく、作品の後半におけるネルたちの旅に、クイルプの影が差すことはほとんどない。つまり、作品世界を捉える概念として、たしかにネルとクイルプに善悪の対比を見ることは可能だが、そのように単純な観念上の対立構造を見出すだけでは捉えきれない余地がこの作品には残されているということだ。

むしろネルが真に恐れていたのは、トレント老人であるとの指摘もある。フィリップ・ホブズボーム(*Philip Hobsbaum*)は「ネルはクイルプの被害者ではなく、祖父の被害者である。クイルプは彼女の居所さえ見つけられなかった(*Nell is not Quilp's victim but her grandfather's; Quilp can't even find out where she is*)」⁽⁵⁸⁾と述べて、一緒に旅をするトレント老人こそがネルを死に追い詰めた張本人であると主張する。ネルを金持ちの婦人に

するという目的のためにわずかな資産のすべてを賭博につき込み、その挙句にクイルプへの借金で破産した祖父は、たしかに経済的にネルを追い詰めている。このようなトレント老人の賭博癖に注目してギャレス・コーデリー(Gareth Cordery)は、十九世紀という時代と賭博熱との関連を指摘した上で、ディケンズが拝金主義に走るヴィクトリア朝社会を批判している主張する(43)。ディケンズがヴィクトリア朝社会と密接な関係を持つ作家である点を踏まえれば、そのような時代背景は考慮すべき問題かもしれない。しかし同時に、トレント老人という作中人物の言葉には、そのような社会的状況に影響されただけではない、本人が抱える個別の精神的な問題も内在しているように思われる。このトレント老人の心理がどのように表現されているかを追究することで、これまでの研究とは異なった方向からのアプローチを試みたい。

本章では、次のような順序でトレント老人の人物造形を明らかにしていく。まず、トレント老人とクイルプの人物造形を、彼らの発する言葉に注目して比較する。その上で、物語後半へと沈黙していくトレント老人の姿を、特にネルとの関係から考察する。そうすることで、善悪や生死などの以前から指摘されてきた観念的な対立構造だけでなく、そのような対立構造に収まらない作中人物の内面をどのように描写するかという表現上の問題が、新たな視点から浮かび上がってくるはずだ。

これまでトレント老人に多くの注目が集まらなかったのは、トレント老人が全編を通じて、強い口調で言葉を発する機会が少ないというのが理由の一つとして挙げられる。しかし、トレント老人が発する数少ない言葉の裡には、初めからどこか不穏な響きが感じられる。たとえば、第一章でハンフリー親方が、夜のロンドンで迷子になったネルを骨董店まで送り届ける場面がある。ハンフリー親方はトレント老人に向かって、もう少し孫娘を気遣うべきだと論ずるのだが、老人は次のように反論する。

I don't consider! he cried with sudden querulousness, 'why, God knows that this one child is the thought and object of my life, and yet he never prospers me – no, never!'
(OCS11)

「私が考えていないですって！」突然苛立って彼が言った。「何を言ってるんですか。この娘だけが、私の生き甲斐でもあり、気がかりでもあるんだ。そりゃ神様は報いてくれませんけれど——決してね」

すでに年老いて痩せた老人が猛烈な勢いで反論するこの場面は、単なる一時の激情に駆られた怒りと解釈するには、あまりにも不穏な胸の裡が描かれていると言わざるを得ない。しかも、トレント老人はその後も執拗にハンフリー親方に向かって、自分がいかにネルを愛しているか、を説明する。言葉をぶつけられた側のハンフリー親方にしても、何とか自分の真意を伝えようとするものの、あまりの剣幕に思わずたじろぎ、何とか老人に平静を取り戻してもらおうべく、相手をなだめるしかない。ネルに至っては、ただ老人の首にすがりつき、必

死になつて落ち着かせようとするだけである。このときトレント老人は、ネルを危険な目に遭わせないように気遣うべきだと論じた相手の言葉に、どれほどネルを愛しているかを訴えて、自身の愛情の問題にすり替えてしまつているのだ。このすり替えには、ネルを深く愛していれば彼女に何をさせても構わないという利己的な響きが込められている⁽⁴⁾。それどころか、事実トレント老人は、夕暮れ時のロンドンネル独りで歩かせた上に、真夜中に彼女を家において賭博場に通うということまでしている。ネルへの愛情を、言葉を尽くして弁明すればするほどに、トレント老人の発話は、空回りして、真意が伝わらなくなつていく。この辺りにトレント老人の抱える問題が潜んでいるように思われる。

ここで、先行研究においてしばしば、トレント老人と並んでネルを追い詰めた人物として挙げられるクイルプに眼を向けてみたい。クイルプと言えば、デイケンズの悪役のなかでも特に戯画化された人物として有名である。その外見はしばしば犬や猿などに喩えられるばかりでなく、ダニエル・クイルプという固有名を使わずに、「*こびと(the dwarf)*」という一般名詞を呼称に用いられることも多い。また凶暴なクイルプは、普段から妻であるクイルプ夫人や召使の少年に暴力を働いては楽しむという、サディスティックな一面も与えられている。そのようなクイルプは、口から飛び出す言葉にしても他人を傷つける性質のものがほとんどである。それは、ネルとクイルプが直接会話する場面においても同様である。ネルとトレント老人がロンドンから逃げる前の第六章において、ネルと会話する場面にその特徴が表れている。独りでクイルプの許を訪ね、老人の借金返済を猶予しえもらえるように頼むネルに、クイルプはその立場を利用した上で突然次の言葉を発する。

'To be Mrs Quilp the second, when Mrs Quilp the first dead, sweet Nell,' said Quilp, wrinkling up his eyes and luring her towards him with his bent-forefinger; 'to be my wife, my little cherry-checked, red lipped wife. Say that Mrs Quilp lives five years, or only four, you'll be just the proper age for me. Ha, ha! Be a good girl, and see if one of these days you don't come to be Mrs Quilp of Tower Hill.' (OCS 52-53)

「なあネル、二人目のクイルプ夫人にならないか。最初のが死んだあとによ」目にしわを寄せ、指を曲げて招くようにクイルプが言った。「おれの嫁さんにならないか。桜色の頬をしたかわいい唇の嫁さんにさあ。今の女房があと五年、いや四年もして死ねば、お前もちようどお年頃だ。ハ、ハ！ いい子にしてろよ、そうすりやすぐにタワー・ヒルのクイルプ夫人になれるさ」

ある意味でこれはプロポーズの言葉のはずだが、前後の脈絡もなく唐突に話を切り出すクイルプの台詞からそのような意味合いはまったく伝わってこない。では、相手の気持ちなどお構いなしに愛の告白を行っているかといえ、クイルプはネルへの愛情について語ることもない。そのような状況下では、「二人目のクイルプ夫人」という冗談めいた呼称が示すように、これでは本当にネルへの求愛の言葉であるのかさえ疑ってしまう。むしろ、直後に

ネルがおびえているのを、クイルプが「ただ笑って彼女の怯えに気付かないふりをしていた(only laughed and feigned to take no heed of her alarm)」(OCS53)という描写からも明らかのように、クイルプの主眼は相手を脅しつけて怖がらせるといふ子どもじみた欲求を満たす一点に絞られている。クイルプが他人を威嚇するのは、他にも第二章でナブルズ家の赤ん坊を泣かせる場面などいくつも描かれるが、いずれの場面も赤ん坊やネルというような純真無垢な存在を、相手の気持ちなどお構いなしに、口を突いて出る饒舌にまかせて脅しつけている。そのような場面を幾度も差し挟むことで、クイルプが作中で、純粹に嫌悪感を抱かせる存在としての、実に分かりやすい役割を担わされている事実が諒解される。

だが、このクイルプの姿に、読者が心底震え上がることはないはずである。なぜならここに描かれるクイルプは、まさにパンチ劇に登場する人形そのものであり、彼の言葉の内容は空虚であるからだ。ポール・シュリック(Paul Schlicke)らが指摘するように、『骨董屋』は「見世物(freak)」の要素がふんだんに取り入れられた作品であり(Dickens and Popular Entertainment, 87-88)「登場人物のほとんどがクイルプと同様、人形のようにひたすら劇中の決められた役割を果たす存在である」⁵⁾。それゆえ、第二章で赤ん坊を脅しつけるとき、「自身が引き起こした騒動を心から楽しんで」⁶⁾としたりとした(smiled in an exquisite enjoyment of the commotion he occasioned)」(168)という描写が挿入されるように、人形のような彼らの台詞は、言葉それ自体の意味よりも、発話者の身振りや口調に重点が置かれる。だからこそクイルプの求婚の言葉に、ネルへの愛情や、ひいては求婚の意思自体が込められていなくても大きな問題はない。作者の狙いは、クイルプとネルの対比を最大限に引き出すことにあり、それは、ネルとクイルプ二人が会話を交わす数少ない場面において為される。言い換えれば、クイルプはネルの対局としての自身の姿を最大限読者に伝えるために言葉を紡ぎ出している。

そのようなクイルプに較べて、トレント老人の言葉は複雑な様相を呈している。トレント老人はネルに頼りきった人物としてほとんど話すこともなく、逃避行を続けていく。ところが、そのようなトレント老人が大きくクローズ・アップされるのが賭博癖をあらわにしたときである。そのようなときには普段寡黙なはずのトレント老人がせきを切ったように、狂おしいまでの感情をあらわにする。ネルのためと称して賭博に有り金をつぎ込むトレント老人は、賭博への衝動が高まると善悪の判断もままならなくなり、とうとう盗みまで犯してその金を手に入れようとするのだが、それを必死に止めるネルに向かっては、次のように言い放す。

'Get me money,' he said wildly, as they parted for the night. 'I must have money, Nell. It shall be paid thee back with gallant interest one day, but all the money that comes unto thy hands, must be mine – not for myself, but to use for thee. Remember, Nell, to use for thee!' (OCS249)

「金を手に入れるんだ」眠る前の別れ際に老人が言った。「金を手に入れなければならん、

ネル。いつかきつと、わんさか利子をつけてお前に返してやる。だからお前の手に入る金は全部わしのものだ——わしのためじゃなく、お前のために使うんだよ。忘れるなネル、お前のために使うんだからな！」

トレント老人は感情が昂ぶったときにしばしばネルを見下して「お前(thee)」あるいは「お前(thy)」という人称代名詞を用いるが、ここもその一例である。その感情の昂ぶりに加えて、手放しでネルのことをかわいがるトレント老人がこのように脅迫めいた言葉を口にするのだ。当然ネルの心には困惑や驚き、恐れなどの感情が渦巻き、このような老人の激情などは一刻も早く静まってほしいと願うのだが、ここで最も強調されるのが、悲哀の感情だ。クイルプにプロポーズされたときとは異なり、この引用の直後にはネルの深い悲しみが描かれている。このようなトレント老人の姿を、精神分析の観点から考察したりサ・ハートセル・ジャクソン(Lisa Hartsell Jackson)は、「トレント老人による孫娘への比喩的レイプ(grandfather's figurative rape of his granddaughter) (53-54)とまで言い切っているが、それというのも、トレント老人の「お前のためなんだ」という一言が重くのしかかるからだろう。「お前のためなんだ」という言葉に一切の嘘はない。トレント老人はネルのためだと言いながら賭博を続けるが、実際にはネルをどんどん窮地に追いやるだけになってしまう。ネルの「乞食になつて幸せになりました(Let us be beggars, and be happy) (OCS80)という言葉は一見楽天的に映るが、少女のネルにしてみれば乞食になるという選択肢はそもそもかなりの危険を伴う。それでも、このように極端な言葉を口にするということは、老人に賭博を止めさせるためにはたとえ乞食になる危険を冒しても、金銭の魔手が及ばないところへ彼を導くという決意に他ならず、ネルの側に重い精神的な負担が掛かっていることの証左でもある。つまり、トレント老人がネルのことを思えば思うほど、ネルは精神的に追い詰められていく。

事実トレント老人は、ロンドンの骨董屋にいるときから終始一貫して、ネルのたれを思っている。物語序盤、骨董屋にいたときにも、クイルプに向かって次のように述べる。

I am no gambler; cried the old man fiercely. I call Heaven to witness that I never played for gain of mine, or love of play; that at every piece I staked, I whispered to myself that orphan's name and called on Heaven to bless the venture, which it never did. (OCS84)

「わしは賭博師じゃない」断固として老人が叫んだ。「天に誓って、欲得やら賭博好きやらのために、やつてるんじゃないんだ。賭けるたびに、あの子の名前を唱えて、天に祈ってるんだ。一度もうまくいかないがね」

トレント老人は、自身を賭博師ではないと言い、自分のために賭博をやったこともないと言う。その言葉には、先ほどの引用と同じく一切の嘘はない。言葉の額面通り、ネルを愛して

いるという一点にすべての感情が集約されている。しかしその強すぎる感情のために却って、言葉をぶつけられた相手は、クイルプを相手にするときとは異なり、単に恐れるだけでなく、戸惑いや悲しみの感情を催さずにはいられない。

トレント老人の言葉に裏表がないという点においては、クイルプの暴力的な言葉との間に差異はないかもしれない。しかし、両者の言葉に込められた感情の違いは明確であろう。クイルプが単に相手を恐れさせるだけの、仰々しい暴力の台詞を発していたのと比較すれば、トレント老人の言葉には、言わば静かな暴力性が込められている⁶⁾。

なぜトレント老人の言葉には、そのような暴力性が内包されているのか。言い換えれば、クイルプとの相違はどこにあるのか。それは、当人の自意識という点にあるだろう。クイルプが相手を脅すのは、本質的に自身の欲求を満たすためである。したがってその言葉も、その欲求の域を出ない。トレント老人の場合は本人が制御できない感情を表現してしまっていて、賭けをするときに「神の御加護にすぎる」との言葉には、大げさな表現であるだけでなく、その裏には文字通り賭博に手を染めてまでも「神が報いてくれない」という好転しない人生への不満も込められているはずだ⁷⁾。ところが、当の本人はネルのために賭博を成功させるという一点に没頭しており、過去の失敗には見向きもしない。賭博の失敗という事実は気づきながらも、それについての内省が描かれず、まるで他人事のように捉えてしまう。そのために、言葉の外と内が一致せず、受け取る側の人間を戸惑わせてしまう。トレント老人がいかにもネルのためを思ったところで、彼が発した言葉は周囲の人物にとつて、あるいはネルその人にとつても、決して同じようには取れない。この自覚がトレント老人には欠落している。そして欠落した部分を埋めるだけの思考力も認識力も持ち合わせていないトレント老人は、ただネルへの愛情を押し付ける言葉を発し続けるほかない。それは愛情の暴力でも呼ぶべき力で、ネルを圧迫し続ける。トレント老人の裡には、このような暴力性が隠されており、それはほとんど表面に現れてこないものの、わずかに発する言葉のなかに宿されている。

トレント老人の言葉の暴力性は、短編としてディケンズがこの作品を計画していたときからのモチーフ、つまり少女ネルとそれを取り囲む古い骨董品との対比に関係している。語り手のハンフリー親方は初めて骨董店を訪ねたときに、店内が単に古びた品物に溢れているというばかりでなく、陰気で、外の世界から取り残されてしまったかのような印象を受けたと述懐する。本来売り物であるはずの骨董品を「大衆の眼から隠して」(*hide their musty treasures from the public eye*) (*OCS9-10*)⁸⁾る老人の振る舞いは、どうあっても外の世界と関わりたくないという断固たる意志の表れと読み取れる。たしかにトレント老人は、夜のロンドンで迷子になったネルを親切に送り届けてくれたハンフリー親方にもいささか冷淡で、まるで不意に侵入してきた厄介者のように彼をあしらう。他人を一切締め出して、二人きりの世界に閉じこもろうとする閉鎖的なトレント老人の心理が、骨董店全体に反映しており、窮地に追い込まれて逃げ場のないネルの状態が強調される。

ネルと二人だけの内なる世界に閉じこもろうとするトレント老人の姿勢は、ロンドンを

飛び出してからの沈黙によって一層際立ってくる。トレント老人は、骨董屋にいる間こそ、ネルの将来のためと称して賭博に走り、その金をクイルプから調達するなど、奔走する姿が見られるが、とうとう借金を返せなくなり、店をクイルプに差し押さえられると、重い病気に罹ってしまう。その後ネルの看病もあって回復するものの、以前と較べてもさらに別人のように無気力な人間となってしまう。ネルと共に逃避行を始める第十二章以降は、口数も少なく、その場に居合わせているのさえ怪しんでしまう場面もあるほど、彼女に頼りきりの影が薄い人物として描かれる。だが、作者はそのような病身のトレント老人についても、その異様な心理を度々仄めかしている。たとえば第十五章において、旅の途中で初めて出会った人に道を尋ねる場面で、老人はすべてをネルに任せきりにしているのだ。

'God save you, master,' said the old cottager in a thin piping voice; 'are you travelling far?'

'Yes, sir, a long way,' replied the child; for her grandfather appealed to her.

'From London?' inquired the old man.

The child said yes. (OCS 128)

「なんてことだ、ご老人」年老いた農夫がかすれた声で言った。「遠くから来なされたのかい?」

「はい、とても遠くから」ネルが答えた。というのも、老人が助けを求めたのだ。

「ロンドンから?」農夫が尋ねた。

はい、とネルが答えた。

代わりに返事をしてほしいというトレント老人の要求に、ネルはすんなり応じている。それどころか、話し相手までもがトレント老人ではなく、ネルの方に話しかけるようになっていく。そのため、子供らしからぬネルの対応ぶりが強調されて、代わりに、まるで袖にすがるかのような力のないトレント老人の情けなさが増すことになる。このようにネルが旅の主導権を握っている場面はその後も繰り返される。第十七章において宿屋に泊った場面では、自分のことなど構わずに老人の世話をするネルの姿が描かれており、第二十七章においては、蠟人形屋の女主人であるジャーリー夫人と初めて会話するときに、トレント老人が疲労のために眠り込んでしまっており、ネルは独りで旅のいきさつを語る。小さなネルにすべてを任せきりにするトレント老人の姿は、病身であることを考慮しても、あまりに無責任な態度であると言わざるをえない。その上ネル以外の誰とも会話しようとしないうちに、ますます二人だけの世界に閉じこもろうとする姿勢が鮮明になる。二人の身を案じて助けを申し出るジャーリー夫人に対しても口をつぐんでしまうことで、ネルはますます周囲を頼ることができなくなり、老人の世話を一手に引き受けざるを得ない。結果として、ネルは心理的にも肉体的にも疲弊してしまう。プロットを追う毎に口数を減らしていき寡黙になるトレント老人は、その沈黙においても、一層ネルを苦しめる。

それでもネルは祖父を甲斐甲斐しく守ろうとする。だが、意外なことに、ネルがトレント老人の愛情に何らかの言葉で返すのは、作品全体を通してごくわずかしかない。ほとんどの場面において、ネルは表情やしぐさで自分の感情を最小限に表現するだけだ。老人から愛情の言葉を掛けられても、ネルはそれに対してイエスともノーとも答えない。ただ沈黙を守るのみである。

そのようなネルがトレント老人への思いを言葉にするのは、二人の直接のやり取りのなかではなく、第三者との会話においてである。その代表的な例が、ネルを雇ってくれるというジャーリー夫人の申し出を受けるときだ。

'But he never will be,' said the child in an earnest whisper. 'I fear he never will be again. Pray do not speak harshly to him. We are very thankful to you,' she added aloud; 'but neither of us could part from the other if all the wealth of the world were halved between us.' (OCS 212)

「無理なのです」まじめな調子で静かにネルが言った。「もう無理なのです。お願いですからおじいさんに厳しく当たらないでください。私たちとても感謝しているんです」ネルは声を大にして加えた。「世界中のお金を半分ずつに分けてもらえたとしても、私たちはお互いに離れられません」

普段物静かなネルにしては珍しいことだが、「大声で」二人は絶対に離れることはないと言する。ここには、トレント老人が施設送りにならないように気遣う、幼いネルなりの考えがある。しかし、それらの努力より明らかに眼を惹くのは、黙って横暴なトレント老人に付き添う哀れな孫娘の姿であるはずだ。ネルは、老人が賭博に走り、盗みを犯そうとしても、それを防ぐことはできない。ただじつと耐えることでその場を何とかやり過ごそうとするだけである。老人と離れ離れにならないように、親切にも世話を引き受けようというジャーリー夫人の許を、黙って立ち去らざるをえないネルの決断は、老人の側の空回りする愛情を一層引き立たせる。

物語が進むにつれて、沈黙が愛情を引き立たせるのは、トレント老人としても同じである。死の間際まで喧騒のなかに生きるクイルプとは異なり、トレント老人は物語終盤に入るとますます沈黙を守るようになる。トレント老人は、もともと早い段階で賭博から抜け出して、ネルに真の愛情の言葉を発していなければならなかったはずだ。しかし、老人は旅の終着点ぎりぎりまで賭博への妄執を捨てきれない。ネルはそのような状態の老人を少しでも賭博の影響から引き離そうと逃避行を続けて、身体的にも精神的にも疲労してしまふ。作品の末尾では、トレント老人が改心して、ネルのことを気遣う描写が見られるが、あまりにも遅すぎた改心であり、それまでの沈黙が結果としてネルを死に追いやってしまふ。つまり、発する言葉だけでなく、トレント老人の沈黙も、ネルを身体的にも精神的にも追い詰める暴力として機能する。

そもそもトレント老人の改心自体が、沈黙の裡に覆われてしまっている。ネルが死んでから彼は頑なに口をつぐみ、その死を認めようとしないう。やがて遅ればせながらネルの死を認識した後は、正気を失ってしまう。トレント老人はネルへの愛情という一点に人生を捧げているのであり、それ以外の感情はほとんど作中に描かれないのだ。そもそもネルへの愛情にしても、その激しさが言葉の暴力となつて、あるいは沈黙の裡に表現されるが、なぜネルにそこまでの愛情を抱くようになったかという理由については、弟である独身紳士の昔話によつて第六章でわずかに触れられるのみであり、本人の口から説明されることはない。二二ではつきりとと言えることは、トレント老人の心理構造が明確に示されないからこそ、ネルへの愛情の強さばかりが浮き彫りになつており、その言葉がクイルプの発する中身のない台詞とは違つて愛情と暴力という反する感情の入り混じる微妙な色合いを帯びて迫るということだ。

そのような老人の姿を端的に表すのが、第五章においてネルをわずかながらも気遣うようになる老人の心理描写である。旅の果てにたどり着いた村の墓地で花を植える仕事に精を出すネルに死の気配が迫っているのを、老人が漠然と気づく場面である。

There are chords in the human heart – strange, varying strings – which are only struck by accident; which will remain mute and senseless to appeals the most passionate and earnest, and respond at last to the slightest touch. In the most insensible or childish minds, there is some train of reflection which art can seldom lead, or skill assist, but which will reveal itself, as great truths have done, by chance, and when the discoverer has the plainest and simplest end in view. (OCS 424)

人間の心には、偶然によつてのみ触れる琴線——奇妙で変りやすい琴線——がある。これは、感情たつぷりで真剣な訴えには、全く音も立てないが、本当に微かなタッチにはようやく反応する。無頓着で幼稚な精神にも、一連の思考の回路があり、それは人の技巧などではないかんともしがたい。しかし、偉大な真理と同じように、それを見つける人がひたすら純粹な目的を持っているときに、ほんの偶然に、ふと姿を現すものだ。

これ以降トレント老人がネルを本当の意味で気遣うようになることから、この引用は、トレント老人の改心について触れただりであるはずだ。しかし、ネルに対するトレント老人の改心の情が具体的に述べられずに、全体として抽象的な描写に留まるこの引用から、トレント老人の改心を具体的に読み解くことは難しい。それよりも一般論として人間心理を語ることで、作者の意見表明の場と捉える方がこの一文を的確に理解できるであろう。どれだけ懸命に人間の「琴線」に触れようとしてみても、そう簡単には叶わない。むしろ偶然に頼るしかないままで言い切る語り手は、ネルへの愛情の裡に仄めかされる老人のエゴイステイックな心理を描くことの難しさを率直に吐露している。

だが、「技巧」や「技術」を駆使してもほとんど表現できない登場人物の胸の裡をどのよ

うに表わすかという点においては、人形であふれかえるとも評される『骨董屋』という作品のなかで、トレント老人こそがその主題を呈示する作中人物と言えるのではないか。純粹であったはずの孫娘への愛情が、こともあろうに彼女を死へと向かわせる暴力へとすり替わってしまいうグロテスクな真実を、静かに旅をする老人が明らかにする。本作品は、ともすれば、感傷的な趣が強すぎるなどの理由で、瑕ばかりが目されがちである⁽⁸⁾。だが、トレント老人の言葉に、そして沈黙の裡に込められた暴力性は、読者の感傷的な気分を訴えるだけの大げさな表現方法とは異なるやり方で示されている。静かな言動のなかにも、暴力的であると言ええるほどの激しい感情を描き出す試みは、若き作者ディケンズにとって、ひとつの挑戦だった。トレント老人の暴力性こそ、その表現上の試みが表出している。そしてその暴力性こそ、この時期からディケンズが一つの類型に簡単に当てはめられるような人物造形に満足していなかった証であるのだ。

註

- (1) 出版の経緯について、ジョン・フォースター(John Forster)は、ディケンズが「この題材を初め考えたよりもずっと大きな構想にすることができると思うようになった(the capability of the subject for more extended treatment than he had at first proposed to give to it pressed itself upon him)」(vol.1 179)と述べており、物語を変更した理由が雑誌の売り上げという経済的な側面だけではないことを示唆している。
- (2) 『骨董屋』における都市と田舎の対立構図を指摘する論は他にも多数あり、たとえば、ステイヴン・マーカス(Steven Marcus)はネルの旅について過去を表象する田舎を指した「田園詩(idyll)」(135)であると指摘する。またシュリックはそのような二元論からさらに論を進める形で、都市の革新性と田舎の伝統、その両方の性質を兼ね備えた人物としてスウィヴェラーを挙げ、彼の存在の重要性を説いている(“Embracing the New Spirit of the Age” 1-35)。
- (3) 代表例として、ストーンはジョンソンのようにこの作品を寓話として捉えた上で、ネルを善、クイルプを悪の象徴として論じている(108-09)。
- (4) 語り手のハンフリー親方がネルをもっと気遣うようトレント老人を説得するとき、「彼の利己主義と考える態度に我慢ならず(croused by what I took to be his selfishness)」(14)と述べて、その身勝手な性格を読者に伝えている。ジェローム・H・バックリー(Jerome H. Buckley)は、このような場面から、老人の性格を「何も感じない、利己的で自己を欺き、その上自己憐憫に満ちている(impercipient, selfish, self-deluded, and full of self-pity)」(85)と分析して手厳しい評価を下しているが、作品全体にトレント老人が及ぼす効果については論じていない。
- (5) 『骨董屋』における見世物の要素については、ドーン・P・ケリー(Dawn P Kelly)がクイルプとパンチ劇の共通点について論じている(140)。また、A・E・ダインソン(A. E. Dyson)は、小説世界全体を骨董屋になぞらえた上で、登場人物たちをその商品に見立

てしている(22)。

- (6) 本論におけるトレント老人の「暴力性」とは、必ずしも身体的な暴力だけを指すものではない。現代において暴力という言葉が広く定義されると主張する藤井修は、暴力を「攻撃」という言葉と比較して、暴力には根底に悪意や敵意、場合によっては自己弁解などの情動が絡むものであるとの前提を示したうえで、広義の暴力とは心理的な危害を加えるものも包含すると指摘する(一四)。また、ヴァルター・ベンヤミンは、暴力について法律を措定するものと、維持するものの二つに分けて定義し、そもそも人間社会と暴力が切っても切れないものであると論じている(一七)。その意味で、ベンヤミンは暴力そのものが善悪で区別しづらい問題であることを示唆している。本論に照らせれば、トレント老人の行動によってネルが窮地に陥ってしまうという構図は、ネルの側に立ってみれば十分に暴力的な側面を持つ。そのため、そのようなトレント老人の行動を「暴力」、そのときの心理を「暴力的」と広義の意味で呼ぶことにする。

- (7) エイドリアン・ラポイント(Adriane Lapointe)は、トレント老人の同じ台詞に、作品世界における神の不在を読み取ってその重要性を指摘しているが(25)、そのときの老人の心理については深く考察していない。

- (8) 『骨董屋』の構成や強く感傷に訴えるデイケンズの手法については、多くの否定的な批評が存在する。なかでも、オルダス・ハクスリー(Aldous Huxley)は「稚拙で粗野な感傷主義に辟易する(it is distressing in its ineptitude and vulgar sentimentality)」(55)と酷評している。またこのような批判はデイケンズの初期作品において特に指摘される傾向にあるが、『ドンビー父子商会』など中期以降の作品についても同様に大げさな表現方法による人物造形が非難の的になることがあり、デイケンズ作品全般への批評と捉えられる一面もある。

第二章 『大いなる遺産』における欲望——マグウィッチの沈黙——

『大いなる遺産』はその題名が示すとおり、様々な人物たちの「期待(expectations)」が交錯する物語である。H・M・ダレスキ(H. M. Daleski)が指摘するように、作中ではマグウィッチやミス・ハヴィシヤムなどの登場人物たちも何かを期待する(251)。登場人物たちだけではない。作者デイケンズもこの作品に期待を寄せていた。当時、編集を担っていた『一年中』(*All the Year Round*)にデイケンズは、自身の子供時代を題材にした小編をいくつか執筆していたが、その最中に「斬新で、すばらしい、グロテスクな、ある考え」が浮かび、それを長編小説の材料にしたいと述べている(John Forster vol.3 327)。紆余曲折を経て、週刊連載という形式での出版となったが、デイケンズがこの作品における主人公の子ども時代に関連して特別な意図を盛り込んでいたことは間違いない⁽¹⁾。

様々な期待があるなかでも、とりわけ作品の中心にあるのは、ピップが抱く「紳士になりたい(なれるかもしれない)」という期待であろう。だが、その儂い期待に反するマグウィッチの死は、ピップの期待が幻滅に終わることを意味する。チェスタートンが逆説的に語るように、デイケンズの作品すべてが「大いなる期待」という主題に沿うなかで、この作品は『大いなる遺産』という題名にも拘らず、唯一主人公の期待が裏切られる「大いなる幻滅」の物語とも考えられる(*Appreciations and Criticism 200*)。それはつまり、前期作品に見られるような、ある種の「都合主義的に大団円を迎える展開ではなく、ピップの真の精神的成長を描いた結果であるとして、多くの批評家に好意的に受け止められてきた。このような前提を踏まえれば、本作における批評の大半が主人公であり、語り手でもあるピップに集中するのはやむを得ない⁽²⁾。だが、そもそもピップの期待が成立するためには、彼の淡い夢想を、現実における期待へと引き上げるマグウィッチの存在が必要不可欠となる。マグウィッチの存在なくしては、ピップは「大いなる期待」を膨らませることすらできなかったのだ。それにも拘らず、これまでマグウィッチの人物像については十分に検討されてこなかったように思われる。それは、一つにはマグウィッチの登場場面が少ないということ、そしてもう一つには、財産を与えるというマグウィッチの行為が、あまりにもピップの抱える罪の意識などの問題と深く結びついており、マグウィッチに関するすべての事象が、ピップ側の問題として考えられてしまったという二つの理由が挙げられる。本章では、まずマグウィッチの側から財産を贈るという行為の動機について検証して、それがピップに愛されたいという欲望に根差した行為であったことを示す。その前提を踏まえただうえで、後半は、ピップの欲望の問題について考察したい。

そもそもマグウィッチは、なぜピップを紳士に仕立て上げようなどと目論み、実行に移したのだろうか。一つの理由としては、ピップへの恩返しが挙げられる。物語冒頭、飢えて死にかけていたマグウィッチを、恐怖に支配されていたとはいえ、ピップは救う。マグウィッチにしてみれば、自分の生命を救ってくれた子供に恩返しをしようと考えても何ら不思議

はない。だからこそマグウィッチは、ピップに対する強い感謝を何度も語っている。ピップが沼地に食べ物を持ってきてくれたときには、「ありがとうよ、坊主(“Thankee, my boy”)(GE19)とピップの親切に礼を述べる。これはピップが「私の囚人(my convict)」とマグウィッチを呼んでいることと呼応している。互いに「私の」とつけることで、二人の感情の繋がりが示される。また、オーストラリアからの帰国直後にマグウィッチが「お前はおれの息子だ——実の息子以上のな(You're my son — more to me nor any son)」(GE320)と言うときにも、誇張された表現でこそあれ、その言葉に他意はなく、本当にピップを愛していることがわかる。つまり、作中一貫してマグウィッチはピップに親しい感情を抱いている。ストーリーもこの点について、「マグウィッチとその愛情がピップへの本当の贈り物である(Magwitch and his love are Pip's true gifts)」(310)と述べて、愛情こそがピップに対するマグウィッチの感情の根底にあったと主張している。

だが、マグウィッチの計画について考えたとき、ピップから、さらには読者から見てもどこか理不尽な印象が拭いきれないのも事実だ。おそらく、そのような事情を踏まえて、マグウィッチの意図が根本的には復讐にあるとする先行研究も多く存在する。たとえば Q・D・リーヴィス(Q. D. Leavis) はマグウィッチのなかに「最後の裁判でコンピソンを不当に優遇した社会に復讐したい」という願望(the desire to revenge himself on the society that had unjustly discriminated in Compeyson's favour at his last trial) (316)を見ており、その動機を社会に対する復讐であると解釈する。またダイソンも、「ピップへの感謝の念は、社会への復讐という筋立てとつり合いが取れている(gratitude to Pip is balanced by a plot for social revenge)」(238)として、Q・D・リーヴィスと同じく、幼少のピップが助けてくれたことへの恩返しと同時に、社会への復讐を読み取っている。実際には、ミス・ハヴィンシャムの場合と異なり、ピップの語りにマグウィッチの計画が復讐であると明記されることはない。しかし、マグウィッチは紳士面をしたコンピソンへの強い恨みを何度も口にする。マグウィッチ自身の言葉ではコンピソンへの恨みにとどまっているが、明確に意識していない。復讐という動機が無意識のうちに紳士コンプレックスのような形で言動に表れているのだ。

愛情や復讐といった動機はともに頷ける意見であり、否定はできない。だが、そうだとすれば、ここに一つの矛盾が生まれる。マグウィッチは、自分を見下した社会への復讐心からピップを紳士に仕立て、自ら恩恵者としての立場に優越感を覚えようとする。それはすなわち、恩人であるはずのピップを復讐の道具として利用することになるとも言える。そのために、彼の計画はひどく不自然なものとなってしまふ。しかも、当の本人はその不自然さに一切気付かず、ひたすらピップに財産を贈るために働く。これらの事情を踏まえると、マグウィッチ個人のピップに対する感情には、愛情や復讐といった動機を基に理性的な観点から考察するだけでは説明しきれない余地を残しているように思われてくる。さらに言えば、マグウィッチ本人にも、あるいは作者デイケンズにも把握しきれない感情の渦のようなものがあるのではないか。

そこで視点を変えて、マグウィッチの感情の「質」ではなく、「程度」に注目してみたい。マグウィッチの感情にはかなりの行き過ぎが見受けられる。それは、彼が英国に戻ってくる場面を描いた第三十九章に顕著に表れている。ピップとの再会を果たしたマグウィッチは、相手に自分を認識してもらえないことで、少なからず失望した様子を見せる。

It's disappointing to a man,' he said, in a coarse broken voice, 'arter having looked for'ard so distant, and come so fur; but you're not blame for that — neither on us is to blame for that.' (GE 315)

「がっかりさせてくれるじゃないか」彼は荒々しい、しゃがれ声で言った。「えらく遠いところから楽しみにはるばるやってきたつてのに。だが、お前さんのせいじゃない——俺たちのどっちも悪いわけじゃない」

マグウィッチはどちらが悪いわけでもないと言いながらも、すぐに自分のことを思い出してくれなかったピップに落胆している。元をたどれば、匿名で財産を贈るという行為を選択したのは、マグウィッチの側であつて、ピップにはどうしようもなかったはずだ。それにも拘らず落ち込むマグウィッチの態度に、どこか割り切れない心情が垣間見られる。

マグウィッチの態度は、狼狽したピップの姿との明確な対比によつて、一層高圧的なものに映る。正体を明かしたマグウィッチは、ショックのあまり黙り込んでしまうピップに向かって「俺がお前を紳士にしたんだよ。-[I've made a gentleman on you!]' (GE 319)、「俺が恩人だとは思わなかったのか? (who else should there be?)」 (GE 321)と畳み掛けるように訴える。これらはすべて「自分はお前のために頑張ったんだ」とピップに分かつてほしい一心から発せられた言葉だろう。だが、あまりに激しいマグウィッチの感情の吐露は、読者の眼には愛情の押し売りと映るだけである。

むしろ、マグウィッチの原点にあるのは、この感情の爆発である。すでに見てきた愛情や復讐心も、この激しい性格によつて歯止めが利かなくなっている。だからこそ、流刑囚である自分が本国に帰還するのは、生命にも関わる危険であると分かっている。マグウィッチは戻ってきた。この決断は、紳士を作つて社会に復讐する、あるいはピップへ恩返しするという目的さえも損ないかねない。それでもマグウィッチは戻つて来ずにはいられない。マグウィッチをそこまで突き動かす力は、ピップに会いたいという愛情から転じた「欲望」である。再会したときにマグウィッチはピップに向かって、「いつかきつとあの子に会つて、あの子のいるところで正体を明かそう。そう心に決めていたんだ(I would for certain come one day and see my boy, and make myself known to him, on his ground)」 (GE 321-22)と言いつち、オーストラリアにいたときの孤独を明らかにするが、これこそ愛情や復讐心よりももっと根源的なところにあるマグウィッチの動機なのだ。

なぜこのように強いマグウィッチの欲望が生まれたのかを詳しく検討するためには、彼の人物像を掘り下げていく必要がある。本人の言葉を借りれば、彼の半生は「牢屋に入つて

は出て、また牢屋に入っては出て、また牢屋に入っては出る(In jail and out of jail, in jail and out of jail, in jail and out of jail) (GE 346)への繰り返しだった。孤児として生まれ、自我が芽生えるよりも前から盗みを繰り返した悪党であり、まさに罪人として生きてきた人物なのだ。同時にマグウィッチは、このような経歴が自身の境遇と深く結び付いていることを示唆する。子供のころに盗みを働いた理由について、「胃袋には何か食い物を入れなきゃならなかったんだ、そうだろう。(I must put something into my stomach, mustn't I?)」(GE 347)と言って、貧困のなかで生物学的な欲求からやむなく犯行に及んでいたと告白する。つまり、ピップと出会う以前の彼は、人一倍強い動物的な欲求から短絡的に犯罪に手を染める単純な性格を与えられていたと考えられる。

だからこそ彼はコンピソンに奴隷のごとく使われる立場になってしまったのだ。コンピソンとの出会いの場面では、次のように二人の会話が交わされる。

'Luck changes,' says Compeyson; 'perhaps yours is going to change.'

'I say, I hope it may be so. There's room.'

'What can you do?' says Compeyson.

'Eat and drink,' (GE 348)

「運つてのは変わるもんだぜ」コンピソンが言った。「お前の運も変わりそうだな」

「そう願いたいもんだな」俺は言った。「もう変わってもいい頃だ」

「お前何ができるか。」

「食ったり飲んだりだ」

マグウィッチの頭のなかには常に生物学的な欲求しかない。同じくコンピソンの奴隷になった挙句、心身ともに異常をきたしたハウィンシャムの弟アーサーを目の当たりにしても、マグウィッチは自暴自棄に陥ったかのようにコンピソンに従ってしまう。マグウィッチにとって重要なのは、常に今現在どうするかということであって、先のことは眼中にない。

マグウィッチのこのような性格は、実は彼の回想を待つまでもなく、ピップと出会った物語冒頭においてすでに明示されている。何の計画性もなく監獄船から脱走し、沼地で死にかかっていた彼は、ピップとの出会いという偶然がなければ本当に死んでしまったかもしれない。第一章でピップを脅しつけた後に墓地を立ち去るマグウィッチの後ろ姿を語り手は、「まるで死者たちが彼の足首をつかんで引きずり込もうとしており、彼は死者たちの手を逃れるようだった(as if he were eluding the hands of the dead people)」(GE 6-7)と描写するように、マグウィッチには常に死のイメージが付きまとっている。それだけマグウィッチという男が感情、そして欲求の赴くままに刹那的な生き方をしているということだ。ピップがマグウィッチの食べる姿を見て犬を連想したり、軍曹が取っ組み合いをする二人の囚人に向かって「けだものみたいな真似はやめろ」(confound you for two wild beasts!) (GE 36)と怒鳴りつけたりするのは、マグウィッチが動物のように本能的な衝動に従うだけの存

在であることを強調する。

しかし、マグウィッチのピップに対する感情は、生物的な欲求あるいは本能的な衝動とは異なる性質を持っていると考えられる。なぜならその欲望は、ピップと出会ったあとマグウィッチがオーストラリアで十年以上にわたってじつくりと温めてきたものだからだ。それまでの衝動的な欲求とは異なり、マグウィッチはオーストラリアにいる間ずっとピップへの感情を増幅させていく。流刑中のマグウィッチについては、彼が第三十九章で語るわずかな断片から推測するほかないが、すべてがピップのためということだけははっきりしている。マグウィッチは次のように語る。

'When I was a hired-out shepherd in a solitary hut, not seeing no faces but faces of sheep till I half forgot wot men's and women's faces was like, I see youn. I drop my knife many a time in that hut when I was a eating my dinner or my supper, and I says, 'Here's the boy again, a looking at me whiles I eat and drinks!' (GE 320)

「雇われの羊飼いをやっているときは孤独でなあ。羊の顔しか見ないもんだから、人の顔がどんなだったか忘れちまいそうだったけど、お前の顔があった。小屋でめしを喰っていたときにも、何度もナイフを落つこととして言ったもんだ。『ほら、俺が飲み食いしているのをまたあの子が見ているぞ』ってな。あっちにいるときは何度も、霧の深い沼地で見たとときと同じくらいはつきりとお前さんの顔を見たもんさ」

マグウィッチの脳裡には、少年だった過去のピップが明らかに焼き付いている。実際には彼の脳裡に焼き付いているのは、過去のピップをもとにマグウィッチが作り上げたピップの幻影である。それはたしかにピップへの愛情から生まれたものかもしれない。だが、それはすでにマグウィッチの内部で愛情とは少し違う自分本位の欲望の原動力に生まれ変わっている。孤独のなかで自分の殻に閉じこもるマグウィッチにとって、ピップの幻影はいわば一種の麻薬のように働き、酔わせてくれるものだったと言える。植民地でのつらい生活を一時でも忘れ、再び現実に耐えるための精神的な余裕をマグウィッチに与えていたのだ。だからこそ、マグウィッチは植民地ですべてをなげうってまで財産を作ることができた。マグウィッチにとって、ピップを紳士にするという計画は生きる力を与える源であった。ピップはそのエネルギーに圧倒されてしまったのだ。

マグウィッチにとって、ピップは自分本位の欲望の対象である。では、ピップは最後までマグウィッチの愛されたいという欲望に晒される存在だったのだろうか。第三部に入ると、ピップとマグウィッチの関係は徐々に変化する。マグウィッチはピップに対して先述の高压的な態度ではなくなり、それに応じるかのように、ピップの側でもマグウィッチへの感情がより親身なものへと変わる。この変化についてはこれまでピップの側が精神的成長を遂げる段階にあったために起こったものとされてきた^③。しかし、マグウィッチの側にも大きな変化が起こっていることを認めずにはいられない。

すでに見たとおり、帰国直後のマグウィッチの態度は、いかにも粗野で横暴なものであり、台詞も多く、饒舌に語る場面が多い。しかし、自らの半生を振り返る第二章を過ぎると、マグウィッチは途端に口数が少なくなる。これはピップが国外逃亡の準備に奔走し始める時期と重なる。行動的になるピップとは対照的に、マグウィッチは部屋の中に閉じこもるようになり、大人しくなっていく。少しでもコンピソンに見つかるリスクを減らすために、ミルポンド・バンクにあるクララの家の階上に移ったマグウィッチの様子は、次のように描かれる。

he was softened – indefinably, for I could not have said how, and could never afterwards recall how when I tried; but certainly (GE 377)

彼は穏やかになったようだった——はつきりとは言えないのだが、というのどこがどうとも言えず、後から思い出そうとしてもよくわからなかったが、たしかに穏やかになったのだ。

言うまでもなく、この変化にはプロット上の要請が働いている。見つければすぐに絞首刑になつてしまうマグウィッチが外を気安く出歩くわけにはいかず、籠りきりになるのは当然の成り行きである。だが、そのような状況下にあつても構わずピップに会いに来てしまうのが、マグウィッチという男だったのではないか。それにも拘らず、ここで描かれるマグウィッチはピップやハーバートの言いつけを聞き分けよく守る子供のようだ。ピップやハーバートがマグウィッチの変化に気付いているように、マグウィッチの方でもピップの心情の変化に気付いていたのではないだろうか。

ピップとマグウィッチの間のやり取りを直接描写した場面は描かれないが、その間にミス・ハヴィシヤムとピップの間で一種の和解が同時進行しているのは、注目すべき点である。ミス・ハヴィシヤムも、マグウィッチと同じようにピップを欲望の対象と見做しており、そのための道具として扱っていた。ただし、マグウィッチとは異なり、彼女の場合には、初めからピップへの共感などない。ただすべての男に対して復讐するという目的のためにピップを利用する。強烈な復讐心の塊であるミス・ハヴィシヤムにとって、ピップはすべての男性の代替とされていたはずだが、徐々にピップ個人への執着が強くなっていく。そのミス・ハヴィシヤムがピップの心の傷に気付いて同情するようになるのは、マグウィッチがピップに自らの過去を告白した直後である。このとき、ピップの側でもミス・ハヴィシヤムへの態度を変えているが、それ以上に目立つのは、ミス・ハヴィシヤムの変化である。第四章で何度も彼女の凍り付いた表情が描かれたのを皮切りに、ピップの心情を思いやるようになる。さらに、第九章で再びピップと面会するミス・ハヴィシヤムは、「私を赦すと書いておくれ(write under my name, I forgive her)」(GE 403)と泣きつくが、これは復讐の道具としてのみピップを見ていたミス・ハヴィシヤムが、その対象であったピップに関係の変化を要求すると言える。マグウィッチとピップの距離が縮まるのと並行して、ピップを

苦しめていたもう一人の加害者である老嬢ミス・ハヴィシヤムとの関係も変化しており、物語に厚みを加えている。

マグウィッチの変化は、ここまで明確には描かれない。マグウィッチはただ沈黙するようになるばかりだ。それは彼が十分に満足していることの証でもある。いざ逃亡を企てようとする第五章においても、ピップに再会したときのような、自分本位に感情を押し付ける姿はなく、マグウィッチは落ち着き払っている。そのあまりに静かな様子を心配したピップに、元気がないのかと指摘されたところ、「たぶん、俺もちつとばかし歳をとつたんだろう(Maybe I'm a-growing a trifle old besides)」(GE 438)と答えているが、本当に老け込んでしまったようにも見える。さらにマグウィッチの充足感、コンピソンとの格闘を終えてピップに介抱される場面でいよいよ強く打ち出される。自らも傷ついたマグウィッチは「運に任せてみたが、俺は満足だよ。お前の姿も見たしな。もう俺なしでも紳士になれるさ(I'm quite content to take my chance. I've seen my boy, and he can be a gentleman without me)」(GE 447)とピップに語りかける。厳密に言えば、マグウィッチが本来願っていたはずの紳士像をピップに見るといふ欲望は、いまだ果たされていない。ピップは精神的にも金銭的にも、紳士になったとは言えないからだ。しかし、ピップとの間に再び強い感情のつながりを確認できたことに、マグウィッチは満足している。ピップの側にもマグウィッチへの共感が生まれたとなれば、過去に二人が墓地で築いた以上のつながりをこのとき実感したといえる。一見するとマグウィッチの欲望は、ピップのための愛情に置き換わってしまったかのようだ。

同じ時間を少しでも過ごすことによって、マグウィッチとピップは互いに相手を正しく認識できた(4)。これは、マグウィッチの脳裡に焼き付いた少年ピップの幻影を、現在の生きた青年ピップへと修正することでもある。これに伴って、原動力を失ったマグウィッチの欲望も徐々に色褪せていく。欲望を失って抜け殻ようになったマグウィッチは、そのまま死を迎えるばかりである。彼の欲望はピップを紳士にすることはできなかったが、ピップが紳士としての地位を捨てるようになることで、それまでの「恩知らずなピップ」を葬ってくれた。マグウィッチの欲望は愛情へと変わり、それまでの上昇志向しか持たない俗物から、他者を思いやるピップへと再生するのに貢献するものだったのだ。

これですべてが解決したかに思われる。ピップとマグウィッチは仮初にも共感しあえたし、マグウィッチの欲望はピップの犠牲によって消滅したかのようなのである。だが同時に、このように明快に割り切れる解釈ができないのもディケンズ作品の特徴だ。なぜなら、マグウィッチとピップの和解でこの物語は終わらないからだ(5)。最後までプロットを追うとそのような解釈の問題点が浮かび上がってくる。とりわけ最大の問題点として挙げられるのが、ピップがエステラをあきらめきれないということだ。

マグウィッチが本当の恩恵者であると知らされたときに、ピップが最も嘆いたのは、エステラを失ってしまうことだった。キース・イーズリー(Keith Easley)が、「この本はエステラに捧げられている(The book is dedicated to her [Estella])」(214)とまで述べているよう

に、ピップが獲得したいと願う対象はエステラその人である。そのため、ハヴィシヤムの関与が一切否定されて、犯罪者であるマグウィッチとの関係が明るみに出た以上、エステラとの将来は完全に消え去ったというピップの確信は、重大な意味を持つ。それでもピップはエステラを追い求めて、ついには彼女に愛の告白までする。

You have been in every prospect I have ever seen since — on the river, on the sails of the ships, on the marshes, in the clouds, in the light, in the darkness, in the wind, in the woods, in the sea, in the streets. You have been the embodiment of every graceful fancy that my mind has ever become acquainted with. (GE364)

「君は僕の存在の一部、僕そのものの一部なんだよ。僕が初めてここに来た日、粗野で下品な少年が哀れにも君に心を傷つけられたあの日以来、僕が読んだものの一行一行に君がいた。僕が見た景色のなかに——川面に、船の帆の上に、沼地に、雲のなかに、光のなかにも闇のなかにも、風のなか、木々、海、そして通りのなかに——君がいた。君は、僕の頭に浮かんだすべての優雅な空想そのものなんだ」

手に入るかもしれないというそれまでの状態から、絶対に手が届かない存在になってしまったことで、ピップは感情を爆発させてしまう。それはあたかもオーストラリアでの暮らしを独白するときに、「お前さんの顔を見た」と語るマグウィッチの姿と重なる。マグウィッチにとっては、オーストラリアで見たピップの幻影が、「優雅な空想」であったのだ。

むしろマグウィッチの欲望は、今ではピップの裡に芽生えた衝動に取って代わられてしまったかのようだ。ピップはマグウィッチの過去を知った後に行動的になっている。彼の国外逃亡の準備に、エステラの出生の謎を解き明かすなど、次々に自らの欲望を叶えようとする。とりわけエステラの出生については、ピップ自身も理解しきれないほどの執着を抱いて追究する。弁護士ジャガーズ、その事務員のウェミック、ミス・ハヴィシヤム、マグウィッチの結婚の話を聞いたハーバートと、行く先々で情報を集めてエステラの両親を突き止める。この情念の理由については、語り手であっても容易に答えを見出せず、次のように回想する。

I was seized with a feverish conviction that I ought to hunt the matter down — that I ought not to let it rest, but that I ought to see Mr. Jagers, and come at the bare truth. (GE408)

わたしはこの問題を追究すべきである——放置せずに、ジャガーズさんに会って真実にたどり着くべきである——という熱烈な信念にとりつかれていた。

もはや自分に制御できない感情を裡に秘めたピップは、自身の決意に従ってジャガーズから真相を聞き出すことですべての謎を明らかにしてマグウィッチとエステラの親子関係を

暴く。エステラのためでも、その両親のためでもなく、「誰のために秘密を暴こうというんだね? (For whose sake would you reveal the secret?)」(GE 414)と問いかけるジャガーズはその時点ですでに、ピップの欲望を見抜いているのだ。

マグウィッチの死後ピップは財産を失い、重病を患い、ビデューとの結婚という望みも絶たれて、再出発を余儀なくされる。それから数年が経って再び祖国に帰ってくるなり、まじめに働いていると語り、自分は成長したのだと主張する。しかし、実際には尽きることのない他者への執着という、新たに欲望を突き進める主体を担ったに過ぎない。結局のところ、エステラというかねてからの欲望の対象をあきらめきれないピップに、平穩は訪れない。しばしば議論にのぼる結末だが、ディケーンズが書き直した後のいわゆる二番目の結末において、ピップの欲望は消えていない。ビデューに向かつてはエステラへの執念をきつぱりと否定するものの、エステラを慕う気持ちは無くなっていないのである。そのため、ピップはサティス・ハウスに足を向けずにはいられない。物語の末尾で、荒れ果てた庭のベンチにエステラとピップが一緒に腰かけて会話する場面を、語り手は次のように描写する。

The moon began to rise, and I thought of the placid look at the white ceiling, which had passed away. The moon began to rise, and I thought of the pressure on my hand when I had spoken the last words he had heard on earth. (GE 483)

月が昇り始めた。私は、白い天井を見上げる、今は亡きあの人の穏やかな視線を思い出した。月が昇り始めた。私は、最後に彼に話しかけたとき、私の手を握ったその手の感触を思い出した。

オーストラリアでマグウィッチがピップの姿を思い浮かべたように、そしてピップがエステラを自分から切り離せなくなっていたように、今度はピップの脳裡にマグウィッチの姿が焼き付いている。しかも、マグウィッチがピップの顔だけを思い描いたのに対して、ピップはマグウィッチの「穏やかな視線」だけでなく、「手の感触」という身体的な感覚にまで言及しており、いかにマグウィッチの幻影がピップにとつて大きな存在であったかが分かる。ピップと共感しあうことで、満足して死んでいったマグウィッチとは異なり、ピップはマグウィッチの死という新たな喪失感を抱えながら、生き続けなければならない。その先にエステラという欲望の対象がある。幸せな結末が予感されているが、最後の一文に至っても、ピップにエステラの気持ちがかどうかは不透明なままだ。物語の末尾においても、ピップの欲望が完全に満たされないままに本作品は終わるのである。

エステラへの愛は仕組まれたはずであったが、いつの間にかピップは本心からその成就を願っていた。そもそもマグウィッチとミス・ハヴィシヤムによって偶然に仕組まれた二つの計画は、ピップに苦い結末をもたらしたはずだ。財産を失い、エステラとの結婚も単なる幻想に過ぎない。その現実をピップは一度突き付けられている。それでも結末におけるピップの欲望は衰えていない。利用されるだけであったそれまでの状態から、気づかぬうちに己

の意志で再びエステラへの愛を燃やしていたのである。言い換えれば、ピップはマグウィッチの欲望を引き継ぐどころか、マグウィッチとミス・ハヴィンシヤム二人の欲望を超える勢いで、自らの欲望に従って邁進するようになったのだ。

このことはプロット上の反復のずれからも分かる。幼少期において、マグウィッチが眼前から消えてすぐに、ピップはサティス・ハウスの行くことになり、エステラと出会って恋をしてしまう。このプロットの進行は、第二部の末尾から第三部にかけての流れに呼応しているように思われる。第二部の終わりでピップはマグウィッチの突然の訪問を受ける。その後二人の間には心の交流が生まれるが、すぐに別離を経験しなければならない。そしてマグウィッチとの出来事が終わると、ピップは再びサティス・ハウスにおいてエステラと再会する。

ピップの回想録の終わりと始まりが同じ状態であるならば、それはまさしく「大いなる幻滅」に他ならない。だが、少年時代のピップが「今とは全然違う暮らしができるまで（中略）、僕は決して落ち着かないし、落ち着けないんだよ」(I never shall or can be comfortable ...

unless I can lead a very different sort of life from the life I lead now)」(GE128)と「デイヴィーに打ち明けていたのに較べて、サティス・ハウスの廃墟でエステラと会うときのピップは、実に冷静である。サティス・ハウスの幻想的な情景、マグウィッチの「穏やかな視線」、そして最後には霧が晴れるという描写の流れは、抑制の効いた静かな印象を読者に与える。このように落ち着いた描写が続くからといって、ピップのエステラへの欲望が薄れたことを意味するわけではない。彼がエステラを欲しているのはすでに述べてきたとおりである。マグウィッチの死とそれに続く破産の試練を乗り越えたピップが以前と較べて、エステラへの執着を前面に押し出さなくなったというだけだ。ピップが成長したとすれば、この一点においてであろう。そして、ピップの成長がわずかでも達成されたならば、「大いなる幻滅」とまでは言い切れないだろう。

ディケンズはこの作品に取り掛かるにあたって、同じ一人称小説である『デイヴィッド・コパーフィールド』との繰り返しを恐れた。ディケンズが意図したとおり、二つの作品の主人公は違う。デイヴィッドは、自分の死後も輝き続けてくれるであろうアグネスの顔で回想を締めくくる。だが、ピップはエステラへの欲望で回想を終わり、欲望に忠実に従って彼女を求め続ける。一方で、デイヴィッドはアグネスさえいればと満ち足りる。『大いなる遺産』には、アグネスのようにすべてを満たしてくれる存在は残されていないかもしれない。しかし、そのような世界にあってもピップが絶望しないのは、偏にこのピップの情念の力による。ジャガーズの依頼人マイクが、偶然にも「人間、自分の感情つてやつは抑えられないもんですよ」(GE416)とウェミックに反論しているが、傍で聞いていたピップにとつて、これは頷ける話だったはずである。そして、そのピップの欲望を生んだのは、まさしくマグウィッチの欲望であったのだ。

ピップが相互の関係を清算するマグウィッチの死の場面が末尾に置かれず、その後もエステラへと向かう物語が紡がれ、ピップの将来が明確にされないことで、マグウィッチとピップの理解し合えた関係は明確な像を結ばず宙づりにされる。つまり、マグウィッチの愛情

もエゴイステイックな思いが先行していたと考慮する余地が生まれてしまう。双方がかみ合わないままであるこの開かれた結末こそ、マグウィッチが愛情をもってピップに接するだけの単純に理解される人物、つまりはフラット・キャラクターではなかった証であるのだ。

註

- (1) 当時巻頭小説として載っていたのは、デイケンズの友人であるチャールズ・リーヴァー(Charles Lever)の作品だったが、不人気で『一年中』の売り上げが芳しくなかったために、デイケンズは急遽新作の構想を変更した。このあたりの事情は、ジョン・サザーランド(John Sutherland)の著書に詳しい(174-78)。またデイケンズはフォースターに宛てた一八六〇年四月の手紙のなかで、「題名は『大いなる遺産』に決めました。いい題だとは思いませんか(The name is Great Expectations. I think a good name?)」と作品のタイトルを自画自賛している(vol.3 327)。
- (2) たとえばジュリアン・モイナハン(Julian Moynahan)は、ピップの罪の意識という主題をマグウィッチとの関連ではなく、ドラムルとオーリック二人の分身に見る(『The Hero's Guilt』60-79)。
- (3) G・ロバート・ステンジ(G. Robert Strange)は、「ユップの成長 (Pip's progression)」(16)という言葉を使って、ピップが精神的な成長を遂げると述べており、その必要条件として「マグウィッチへの愛」を挙げている。
- (4) スー・ゼムカ(Sue Zemka)は、作品における時間に注目して、ピップがマグウィッチの流刑地での労働時間に気付き、その苦境に同情することで、両者の間に本当の理解が生まれたと指摘する(149-51)。筆者もほぼ同意見だが、同様にマグウィッチが帰国してからの短い時間にも注意を向ける必要があるだろう。
- (5) 作品における欲望の問題を先駆的に取り上げたピーター・ブルックス(Peter Brooks)は、その統一性をマグウィッチの死を描く第五六章までに見ており、ピップとエステラの新しいロマンスのような話は別の物語に属するべきだと論じている(138)が、本論で筆者は、その後に描かれるピップの姿にもマグウィッチの影響が表れていると考えており、その点でブルックスによる研究を敷衍させたものである。

第三章 『ドンビー父子商会』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——

『ドンビー父子商会』は、ディケンズの作品群のなかでも統一感を保った作品として論じられる。その理由としては、鉄道や海などの多様なイメジャリーの駆使や、それまでの作品と較べて冗長なサブ・プロットが少ないことなどが挙げられるが、なかでも多くの批評家が注目しているのは、ドンビー氏と娘フローレンスの関係が作品の中核にあり、物語の一貫性を高めている点である。

特に、ドンビー氏とフローレンスの関係にある種の対立構造として、ある程度図式化した形で作品の構図を解釈する批評が多く存在する。たとえば、ニナ・アウアーベック(Nina Auerbach)は「ドンビー氏とフローレンスを『二つの勢力(two spheres)』と見做して、ジェンダーの対立を読み取る(95)。またモイナハンも、ドンビー氏に対するフローレンスの影響力が大きすぎる点を不満として挙げているが、基本的には二人に象徴される対立した世界観やその枠組みを支持する(『Dealings with the Firm of Dombey and Son』121-22)。これらの批評は、いずれもドンビー氏とフローレンスという二項対立を前提にしており、ドンビー氏あるいはフローレンスに一つのイデオロギーを象徴する作中人物と見做す。しかし、本当にドンビー氏はそのように一貫性を以て何かの概念を象徴する、言い換えれば容易く論理的に内面を論じられるほど単純な人物として描かれているのか。

実際、ディケンズ自身「ドンビー氏にも自分が間違っているという感覚はずっとあった(A sense of his injustice is within him all along) (Letters 949)」と述べており、作中人物の心的葛藤を意識して描いたと一八五八年版の序文に記している。ところが、作品においてドンビー氏の罪悪感やその改心についての内面が直接詳細に描写される、言い換えれば作者によって心理状態が説明される場面はそれほど多くない。むしろドンビー氏の外面や、行動において暗示される場合がほとんどである。そしてドンビー氏の外面描写には初期の作品と同じように、カリカチュア的な、過度に誇張された表現が多用されていることも見逃せない。本章においては、そのように外面的な事象を描写しながらも、同時にドンビー氏の内面を描くというディケンズの手法について、同じカリカチュア的な表現が多くみられるカトル船長という喜劇的人物が引き起こす脱線の効果に注目することで、新たな指摘を試みたい。

まずは、ディケンズが用いたカリカチュア的な人物造形について考えてみたい。ドンビー氏の外見は作中においてしばしば詳細に描写されることがあるが、特に物語の序盤においてその傾向が顕著に表れている。第一章のポールが誕生する場面においては、ドンビー氏がいつも身につけている金色の懐中時計が大きな役割を果たす。「青いコートの下からぶらさがる重い時計の金鎖(the heavy gold watch-chain that depended from below his trim blue coat) (DS1)は、鎖という隠喩を用いることで、ドンビー氏がいかにめずかしい人物であるだけでなく、無味乾燥で冷たい側面を併せ持つことも示唆する。子供の誕生というこの上なく目出

度い瞬間にあつて、笑顔一つ見せずに重苦しい雰囲気をまとっているドンビー氏の姿は、その場に不似合ひであり、コントラストによつてその暗く窮屈な性格がさらに強調される。

ドンビー氏の窮屈なイメージは、ポールの洗礼式を描いた第五章の場面において、単に窮屈だけでなく、何か不吉な予兆を伴つたものへとそのイメージが拡大される。誕生に次いで目出度い洗礼式という儀式を迎えるにあたり、子どもたちがはしゃぐ明るく平穏な場面が、光に包まれる形容で描かれる。しかし、その光はドンビー氏には届かない。光との対比で描かれるドンビー氏のイメージは、単に暗く窮屈な性格を表現するだけでなく、それが二人の子ども、特に体の弱いポールの先行きに影を落としていることは容易に想像できる。また、この前の場面ではドンビー氏の部屋が「屋敷の住人同様に、喪に服しているかのよう(seemed to be in mourning, like the inmates of the house) (DS 54)」という形容で語られる。ドンビー氏の陰鬱なイメージはさらに、章の途中にしばしば挟まれる「秋の一日であつた(It was an autumn day)」というフレーズや、風が吹いて寒さが厳しい天候が繰り返されることで、読者に陰鬱な印象を与える。

これらの場面においては、主として視覚的な比喻を通じて、作中人物のイメージを定着させようとする作者の狙いが鮮明になる。これはまさにカリカチュア的な手法であり、ドンビー氏の暗く冷たい不吉なイメージは、ポールの成長過程を追いながらイメージャリーやコントラストの多用によつて、徐々に強固なものとなり、ある種のシンボルとして顕現する。エリザベス・ギッター(Elizabeth Gitter)は『ドンビー父子商会』における作中人物を体液学の観点から分析した上で、「ドンビー氏はネルと同じように「ある種のアレゴリー」として作中で機能している(like Little Nell, he seems to exist "in a kind of allegory")」と論じているが(113)、ドンビー氏に限らず多くの作中人物が同じ手法を用いて造形される。たとえば、カトル船長は初めて登場する第四章において、本人のいかつい容貌とは不似合ひの派手な青いスーツを纏つた格好に鉤手、また時折交える航海用語などにより、極めてエキセントリックな人物として登場する。着衣による形容や航海用語の羅列は、その後幾度もカトル船長の描写において用いられ、カトル船長が喜劇的な人物であることを印象付けるものとなっている。また悪役のカーカーについては、白い歯をむき出しにするという癖を持っており、この不気味な仕草がその悪意を象徴する。ドンビー氏は秋という寓意を与えられた冷たい人間として、カトル船長は滑稽な格好をした喜劇的な人物としての固定化されたイメージが出来る。

では、このように一定の側面を強調された人物たちの内面は、どのように描かれているのか。それを確かめるために、作中最もカリカチュア的とも言えるカトル船長を例に考察してみたい。カトル船長がその喜劇的人物としての特性を最も遺憾なく發揮するのは、やはりウォルターとのやり取りにおいてであろう。物語前半の第十五章において、ドンビー氏の命令でバルバドス行きが決まつたものの、叔父のギルズにそのことを打ち明けられずに救いを求めてきたウォルターの相談にカトル船長が乗る場面が描かれる。ウォルターが真剣に悩んで相談しているところで、カトル船長は的外れな「面舵いっほ(Keep her head off)」や

「用意(Stand by)」などの航海用語を突然差し挟む①。即興で話の本筋から逸脱していくために相談は遅々として進まず、話の腰を折られ続けるウォルターはなかなか要点にたどり着けない。しかし、結果的にはカトル船長の「脱線」が生み出した時間のなかで、遠い異国の地へ行くことを躊躇するウォルターの重々しい気持ち徐徐に積極的な方向に動くという心情の変化が生まれる。

事実、この脱線にこそカトル船長の性格が如実に表れている。カトル船長は、作品を通して常に脱線、言い換えれば大幅な遠回りをしてしまう人物として描かれているが、ソル・ギルズの書き置きを、勝手な勘違いからずつと開封せずにいたエピソードなどは、その最たるものと言える。脱線を重ねるカトル船長の性格のうちに、ドタバタ劇を演じる素養があり、それはまさにディケンズ小説に出てくる典型的な喜劇的人物の振る舞いと言えよう。悪気はないながらも周囲を巻き込み、事態を空転させてしまうこれら人物の行動はいささか冗長のきらいがありながら、ファース的な滑稽味を伴う。このようなカトル船長の特徴は、ドン・キホーテ的とも言うべきか、眼前の事実と直接対峙するのではなく、独自のフィリターによって、その対象が持つ意味を変化させてしまう驚くべき想像力の働きにある。実際カトル船長は、マクスティンガー夫人から大げさに逃げ回るといふ奇行を大真面目に実行するなど、日常生活を平常通りに送ることができず、社会的な成功といったものからは程遠い人物である。このような事情からQ・D・リーヴィスは「カトル船長は、(中略)財産に価値があるというヴィクトリア朝期の考えを風刺している」(Captain Cuttle is ... casting an ironic light on that Victorian idea of Property as a value) (33)と述べるが、これはドンビー氏が表象する商業的な価値が優先される社会と、カトル船長やウォルター、あるいはフロレンスに代表される人間同士の結びつきを尊重する社会との対比構造を捉えた上で、世間の常識から外れているように、無意識の裡に物事の本質を見事に言い当てるカトル船長のドン・キホーテ的な気質を端的に指摘したものである。

一方のドンビー氏の場合はどうか。ドンビー氏の内面を叙述したくんだりとして批評家にしばしば取り上げられる、第二十章でのレシントンへの鉄道旅行には、その性急な一面がよく表れている。

He found no pleasure or of relief in the journey... The very speed at which the train was whirled along mocked the swift course of the young life that had been borne away so steadily and so inexorably to its foredoomed end. The power that forced itself upon its iron way-its own defiant of all paths and roads, piercing through the heart of every obstacle, and dragging living creatures of all classes, ages, and degrees behind it, was a type of the triumphant monster, Death. (DS275)

ドンビー氏は旅に何の慰めも感じられなかった。(中略)列車が突き進む速度が、運命づけられた死に向かって容赦なく着々と運び去られたあの子のあつけない人生を嘲笑っている。鉄の道を他の小径や通りをすべて無視してぶつていく押し込み、あらゆるじゃま

物の真ん中を突き抜け、背後にすべての階級、年齢、地位にある人々を引きずっていくその力は、勝ち誇った怪物、すなわち「死」の象徴だ。

鉄道に乗っているドンビー氏が車窓から見た景色を次々に描写していくこの場面では、その目に映るスピードがあまりにも速く、様々に乱れる彼の心情を描写しているというよりも、ドンビー氏が、直接見ている景色であるかどうかさえも不確かであるようだ。スピードだけではなく、ドンビー氏が見ている情報量も圧倒的に多い。「野原、林、畑、干し草、白土、黒土、粘土、岩を突き抜け」(through the fields, through the woods, through the corn, through the hay, through the chalk, through the mould, through the clay, through the rock) (DS 275-76)と述べる語り手の視点は、景色の移り変わるさまを次々に捉えていく。実際、想像力とは無縁であるかのように描かれるドンビー氏が一瞬のうちにこれだけの量の風景を認めること自体がやや不自然であろう。ここにはむしろ作者ディケンズ本人の眼が介入し、その想像力で風景描写を補完してしまっているかのようだ。つまり、この場面における描写は、ドンビー氏の心象風景を直接に表すような類のものとは言えなくなる。代わりにドンビー氏の外にある風景描写にその説明を求めている²⁾。

このように、ドンビー氏の内面を作者が地の文で述べている箇所は他にも散見されるが、微細な心の動きを忠実に追うというよりは、人物の外面描写ですでに輪郭づけられた性格を補完するといった方が的確であろう。これは、物語の核となるドンビー氏のフローレンスに対する態度についても同様である。第三章において、ポールを喪ったあとも甲斐甲斐しく寄り添うフローレンスに、ドンビー氏がそれまでとは異なる前向きな感情を仄めかす場面がある。フローレンスが部屋に入ってきて針仕事をしようとしたときに、普段であれば彼女を追いだすか自分が部屋を出ていくはずのドンビー氏が、部屋の中に留まり、彼女の作業を温かい眼で見守る。そのときのドンビー氏の心中が、「それにしても彼は何を考えているのだろうか。どんな感情をもって得体の知れない自分の娘を注意深くじっと眺めているのか(And what were his thoughts meanwhile? With what emotions did he prolong the attentive gaze covertly directed on his unknown daughter?)」(DS 483)と表現される。ここにはドンビー氏の心境の一端が示されているが、疑問文を重ねながら、やはり明確な心情を読み取ることができない。フローレンスへの愛情とも受け取れる言葉が連ねてあるが、ドンビー氏の心理の核心に迫るものではなく、遠巻きにその周辺をなぞるかのような描写であり、作者はあえてドンビー氏の内面に深入りすることを避けているかのようだ。地の文で説明されるドンビー氏の心情の描写はどこまでがドンビー氏本人の言葉であり、どこからが作者の叙述であるか判然とせず、混沌とした様相を帯びている。

キャサリン・ティロットソン(Kathleen Tillotson)は、「このようなドンビー氏の内面描写の方法について、「ドンビー氏を描くにあたって、ディケンズは作中人物の隠れた深みをほとんど隠したまま、読者に気づかせるといふすばらしい離れ業をやっている(In Mr Dombey Dickens achieves the remarkable feat of making us aware of the hidden depths

of a character, while keeping them largely hidden)』と指摘した(167)。ティロットソンはその根拠を、第十八章において屋敷の階段の下から階上のフロレンスを見上げるドンビー氏の仕草に読み取る。事実この場面においてドンビー氏の心情は、父であることのプライドや娘への愛情などが入り乱れ、ティロットソンの論を裏付けるものとなっている。しかし、階段の下から上を見上げるドンビー氏と階上のフロレンスという構図は、二人の作中人物の姿が固定化された形で捉えられた瞬間であるとも考えられる。作中人物の外面からその心理を覗こうとする点では、レミントンへの鉄道旅行の場面と何ら変わらない。ティロットソンが指摘したとおり読者にドンビー氏の心の動きを「気づかせる」ものであり、説明するものではない。鉄道旅行の場面では、ドンビー氏の代わりに作者の想像力が入り込んでいたが、この階段を使った場面では、むしろ作者がドンビー氏から距離を取る姿勢が鮮明である。地の文における作者の心情説明は、しばしば作者ディケンズ自身の想像力が入り込み、作中人物の内面が詳細に説明されているとは言い難い。

ドンビー氏の場合は、カトル船長のようにゆっくりと時間をかけてその人物像を醸成させていくのではなく、固定化されたイメージを重ねることで、その輪郭を徐々に太く色濃く縁取っていくように作られる。このような人物造形の方法について、ロバート・ギャリス(Robert Garis)は、ディケンズ作品を演劇的であると断った上で、「演劇芸術は、内面を扱うのに適した様式ではなく、これを採用する作家が内面に関心を持っているとは考えにくい(Theatrical art is not an appropriate mode for dealing with the inner life, nor is an artist who works in this mode likely to be interested in the inner life)」と論じる(53)。たしかにディケンズは、ギャリスが述べているように外面を強調する特徴を持つ作家であり、ドンビー氏の描写にもギャリスの指摘に通じるところがある。しかし、作者が内面に関心を持っていないと断ずるのは、いささか言い過ぎではないだろうか。ドンビー氏の心境を表した叙述は、いずれも自由間接話法を用いた地の文において語られており、作者はあえて作中人物の詳細な内面描写を避けて、その内面を未開封のままにしているように思われる。

むしろ、カトル船長の喜劇性や、ドンビー氏の性急な側面を明らかにしたように、動作や会話における外面の描写にこそ、ディケンズが作中人物の心の動きを託す手法がうかがえる。その代表例が、海難事故で死亡したと思われていたウォルターが帰還する、第四九章の場面においてカトル船長とフロレンスの心情が描写されるくだりである。この場面でカトル船長とフロレンスはウォルターの安否について話し合うが、カトル船長の様子が徐々におかしくなり、フロレンスはその挙動を怪しみながらも会話を続けていく。この不審な挙動の背景には、外国から帰ってきたウォルター本人の姿が見えているカトル船長と、そのウォルターが自分の背後にいたために気づかないフロレンスという二者の構図があるが、この間の両者の心情の動きは、注目に値する。

'There's nothing there, my beauty,' said the Captain. 'Don't look there.'

'Why not?' asked Florence.

The Captain murmured something about its being dull that way, and about the fire being cheerful. He drew the door ajar, which had been standing open until now, and resumed his seat. Florence followed him with her eyes, and looked intently in his face. (DS 658)

「そこには何にもないさね、お嬢さん」船長は言った。「そっちを見ちゃいかん」「なぜだめなのかしら」フローレンスが聞いた。

船長は、そっちは薄暗いし、こっちは灯が明るいからなどつぶやいた。それから開いていた扉を少し閉めて、坐り直した。フローレンスは船長を眼で追いつつその顔をじっと見つめた。

この場面において作者デイケイズは、二人の作中人物の掛け合いを描く際に、その動きのなかで人物像に変化を生じさせる手法を用いている。カトル船長は初め、フローレンスに向かって、海難事故における生存者がいかに少ないかを話している。二人のやりとりが始まったときには、ウォルターが生きている見込みは全くないと決めつけるが、徐々に生存の可能性を匂わせる方向へ話を転換する。もちろんカトル船長の話の内容が希望的な観測へと変化していく裏には、ウォルターが本当は生きていたことを匂わせているが、それにしても、数ページに亘って話し続けるカトル船長は、ウォルターの帰還という本筋から外れてしまっている感が否めない。言い換えれば、この海難事故にまつわる話そのものが、この場面における「脱線」になってしまっているのだ。しかし、この場面における脱線は、単にカトル船長の喜劇的な側面を強調しているだけではない。そこにはカトル船長のもう一つの特徴が表れている。

この場面においてカトル船長は、いわゆるファース的に脱線しているのではない。それを明らかにするためには、この場面で船長が何度も繰り返す言葉の用法に注目する必要がある。フローレンスに何度も、「後ろを見るな」や「振り返っちゃいかん」などと声をかけ、背後のウォルターに気づかせないよう繰り返し呼び掛けている。この繰り返し用法は、ドンビー氏の冷たい性格を強調するために第五章で使われた秋の天候を強調する手法とは大きく異なっている。第五章ではドンビー氏という人物の輪郭を明確にするために繰り返し用いられた。それに較べてこの場面においては、繰り返しによって固定のイメージを強めていくのではなく、カトル船長とフローレンスの心情が徐々に変化していくさまを描く。カトル船長は、「振り返くな」という繰り返しを重ねること、すでに事故死したと信じられたウォルターの姿が、眼前に存在している事実を受け入れようとす。一方のフローレンスもカトル船長の様子がおかしいことに気づきながらも、その言葉に逆らわずに脱線に付き合っていく。この二人の共同作業が積み重なっていくことで、実際にウォルターが姿を現すまでの間にお互いに期待や不安の感情が高まる様子が表現され、歓喜の瞬間を一層的に演出している。カトル船長の脱線は、その思いやりから物語の遅延効果を生んでおり、結果として、二人の作中人物の心情の変化する様子が、実際にはウォルターが店先からフローレ

ンスのすぐ後ろにやってくるまでの短い時間のなかで巧みに描かれている。

ここで注意したいのは、この場面の直前において語り手によってカトル船長の性格が紹介される点である。カトル船長は「どこまでも大真面目でありながら、どこまでも現実味のない風変わりなロマンス(An odd sort of romance, perfectly unimaginative yet perfectly unreal)」(DS652)を持ち合わせた人間とされるが²¹、この場面におけるカトル船長は、フロレンスにウォルターの登場を悟られないようにして驚かせようとする遊び心があり、それでいながらフロレンスのことを思いやる現実的な人物としての姿を見せる。一定のイメージを作中人物に与えて固定化された人物像を作り上げる一方で、これらの場面においては、作中人物同士のやり取りを通して感情の機微を映し出し、その変化を見せることで一つの類型に当てはまらない人物像を呈示する。作者はこれら二つの人物造形の方法を巧みに使いながら、ひとりの作中人物の外面と内面を描出するのだ。カトル船長の脱線は、そのような人物描写を可能にするための独特な手法である。

しかし、そもそもこのような手法が可能になるのは、カトル船長のように脱線を厭わない作中人物であるからとも言える。いずれもカトル船長の脱線が創り出した時間によって、ウォルターやフロレンスの感情の機微が顔をのぞかせる。つまりドンビー氏のように無駄な時間を一切排除してしまう人間には手に入れられない絶妙な状況であると言えるだろう。ドンビー氏はレミントンへの鉄道旅行のときにも、目的地に向かつて最短でたどり着くかのように描かれる。ポールの成長についても焦りを感じており、性急な一面は作品を通して強調される。常に物事の出発点と終着点しか見えないドンビー氏は、その中間にある時間に気付くことがない。

そのようなドンビー氏の人物像が動き出すのは、第五章でフロレンスと和解する場面においてである。このときドンビー氏はそれまでの頑なな態度を捨てて、初めて他人と真に触れ合うことになる。しかし、実際にドンビー氏の心情の変化が描かれるのは、フロレンスが現れる直前、会社も家族も、すべてを失ったドンビー氏が屋敷にたったひとり残り残され、行き詰って自殺を考えるとときだ。

This, and the intricacy and complication of the footsteps, harassed him to death. Objects began to take a bleared and russet colour in his eyes. Dombey and Son was no more – his children no more. This must be thought of, well, tomorrow. (DS 798-801)

周囲の雑音と、入り乱れる足音で、ドンビー氏は疲れきって死を考えた。事物が色褪せてかすんで見えた。ドンビー父子商会はもうない——子どもたちもういない。いつやるか、そうだ、明日だ。

この場面においても、ディケンズは脱線の手法を用いる。ドンビー氏はなぜか一日自殺を先延ばしにする。すぐにドンビー氏を生まれ変わらせるのではなく、一日、また一日と先延ばしにすることで、カトル船長のときの脱線と同じく、時間の余剰を生み出す遅延の効果を

狙っているのだ。この場面においては、二人の登場人物同士のやりとりではなく、ドンビー氏とその鏡像という形で、一人の自我が分裂した状態のやり取りを演出している点も注目に値するだろう。なぜなら、カトル船長のときには、二人の共同作業によって、作中人物同士双方の心境が微妙に変化していく、つまり作中人物の固定されたイメージをずらすところに焦点が当てられた。それに対して、この場面では、ドンビー氏が、プライドの殻に籠っていた過去の自分である鏡像と対峙する。死の想念に取りつかれたドンビー氏は、鏡像が何を意味するのか正しく理解できずに混乱しているが、フローレンスの登場とともにその鏡像を「自身の像(his own reflection)」(705)と認識するようになる。そして分裂した状態から回復する。鏡像がその直後にフローレンスが到着して二人は和解する。つまり鏡像に象徴される過去についての葛藤を乗り越えることで、わずかな心境の変化というよりむしろ急激な変化、言い換えれば「よみがえり」を経験しているからだ。フラット・キャラクターらしいこの劇的な変化は、人物像を多彩に見せるためにカトル船長に用いられていた脱線の効果とは異なる。同じ先延ばしという手段を用いることで、カトル船長とドンビー氏両者の相違を明確に表現しているのだ。

最終章でフローレンスや自身の孫と団欒に耽るドンビー氏は、落ち着き払った穏やかな人物として描かれる。その末尾ではギルズやカトル船長と熟成したマデイラ・ワインを飲んでいるが、ここにも時間をゆっくりと楽しむ様変わりしたドンビー氏を見ることができだろう。何より、その直後に「秋の日は輝いてゐた(Autumn days are shining)」(DS 833)とあるように、序盤ではポールの弱さ、そしてドンビー氏自身の冷たさを表すために用いられた秋の描写が、結末においては、未来を感じさせる美しい景色として場面を彩っている。カトル船長はこのとき、自身が体現した脱線による時間を大切にする姿勢を見せる。一方のドンビー氏は同じく穏やかながらも作品冒頭における尊大なイメージはまったく表れておらず、生まれ変わった姿が提示される。

ディケンズは、全体として作中人物の固定化されたイメージを作り出す手法を用いる一方で、作中人物相互のやり取りにおいて、そのイメージを少しずつ崩してゆく手法も使う。作中人物の心情をわずかに変化させるこの手法は、それぞれ鮮明な輪郭を持つはずの人物たちが作中のプロットにおいて不自然な役割を担う可能性を孕む。しかし、作品の中心にいて象徴的な役割を果たすドンビー氏には、後の改心を強調するために、作品の末尾で急激な変化が必要となる。それに対して、脇役のカトル船長は、類型的な人物造形から少しだけ外れるように描かれることで、主人公との対比が印象付けられるだけでなく、人物像の変化が起こるまでの時間の重要性を暗示することにも成功している。

註

- (1) カトル船長による航海用語については、植木研介の論が詳しい。また、植木はカトル船長が度々使用する聖書などからの引用に誤りが多いことについて、作者の単なる過失ではなく、あえてカトル船長の創造性を示すために間違えているのではないかとの興

味深い指摘を行っている(一九一)。

(2) この引用に用いられている心理描写の手法は、本論の第二部第二章、六二頁で言及している恋に破れたアーサーの心理描写とかなり類似したものである。ただし、アーサーの心理描写の方が、その心情から外部の描写への切り替えが鮮やかに行われているように思われる。

(3) デイヴィッド・D・マーカス(David D. Marcus)は、このロマンス気質のカトル船長について、自身の都合のいい方に物事を考える自己欺瞞的な性質であると指摘している(99)。たしかに、ウォルターとフロレンスの関係について、事実とは異なり楽観的に捉えるなどの傾向は見られる。しかし、マイケル・スレイター(Michael Slater)はカトル船長のこのような行動が「愛情と善良な心から生まれた」(「善良な怪物」と「食べ過ぎたメフィスト」 三九七)として、むしろカトル船長の善性を示すものと捉えている。

第二部 消極的な主人公

はじめに

第二部では、ディケンズ作品における消極的な主人公に焦点を当てる。消極的な主人公という一つの類型を基本に置きつつも、そこからそれぞれの主人公像がどのように脱却する様が描かれているのか。その問題を考察することが第二部の目的である。

ディケンズが初めて一人称で書いた長編小説『デイヴィッド・コパーフィールド』は、次の一文で始まる。

Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. (DC1)

私が自伝の主人公になるか、それともその地位が他の誰かに取って代わられるか、この物語を読んでもらえばわかるはずである。

自身の半生を語るはずの自伝形式を採用しているにも拘らず、「私」が主人公になれないかもしれないと打ち明けるこの一文は、成人後のデイヴィッドが主人公の位置につくことに消極的であることを示唆する。しかしながら、影が薄いデイヴィッド像を印象付けるにしている、「この物語を読んでもらえばわかるはず」という読者に答えを預ける文の末尾が、いささか自信に満ちたようにも聞こえる。しばしば批判されるように、もしもデイヴィッドが、実体のない空虚な人物であるならば、むしろ一般的な自伝小説と同じように、自身の紹介から物語を切り出してもよいのではないだろうか。重要な作品の冒頭に置かれたということは、作者ディケンズがあえてこの一文を特段に強調して配したと考えられる。つまり、主人公の不安定な位置について言及するのではなく、それ以上に、この作品における主人公が単に消極的な人物というだけではないことを暗示していると考えてもよいはずだ。

主人公について考察する上で、本題に入る前にまずはディケンズが執筆していた十九世紀における主人公の造形に関する背景事情に迫る必要があるだろう。ディケンズがボズの名で英国の出版界に躍り出た一八三〇年代には、十八世紀から続いた産業革命の波による社会の急速な近代化に伴って、それまで支配的な概念であった宗教や騎士道精神などが素直に受け入れがなくなっていた。オックスフォード運動が起こった頃には、すでにイギリス国教会の世俗化が進んでおり、個人的な信仰よりも慈善活動などに重点を置いた社会的な博愛主義思想が中心になった。そのため、この時代には国教会が現世的な観念と結びつき、以前のような宗教的権威は揺らいでいた⁽¹⁾。そのような状況で『デイヴィッド・コパーフィールド』が書かれた一八四〇年代は、むしろ英雄崇拜の色が濃かった。すでにサミュエル・

スマイルズ(Samuel Smiles)による『自助論』(*Self-Help*, 1846)の講演はなされた後であり、トマス・カーライル(Thomas Carlyle)の『英雄崇拜論』(*On Heroes, Hero Worship, and The Heroic in History*, 1841)も出版されていた。ウォルター・ホートン(Walter Houghton)が二十世紀半ばに指摘したように、ヴィクトリア朝中期の人々の間では、英雄の不在を嘆きつつも、新たな英雄の出現を待ち望むという傾向が強かったのである(305-40)。さらに、十九世紀初頭からの地質学の動向や、のちにチャールズ・ダーウィン(Charles Darwin)が出版した『種の起源』(*The Origin of Species*, 1859)において、神による天地創造という宗教的信念の根底が揺らぐと、宗教をめぐる論争喧しく、ますます宗教の世俗化が進む²⁾。この状況にあって、英雄視されることになったのが、生身の人間である。特にナポレオン戦争やクリミア戦争などで活躍した軍人がもてはやされるようになった。『英雄崇拜論』において、クロムウェルやナポレオンが取り上げられたのは、その証左の一つであろう。また、都市ロンドンの巨大化や産業の振興、鉄道の普及などによって、多くの人々のライフスタイルそのものが変化した時代でもあった。新興のブルジョワ勢力はさらなる繁栄のためだけでなく、英雄物語を欲した。

その一方でウィリアム・サッカレー(William Thackeray)による『虚栄の市』(*Vanity Fair*, 1847-48)の連載が一八四七年に開始された。「英雄なき小説」と銘打ったこの作品における実質の主人公は女性で、しかもアンチ・ヒロイン型である。この作品の出現は、時代の表立った要請とは異なる部分で、当時の一つの風潮を表しているように思われる。やはり同時代の作家であるエリザベス・ギヤスケル(Elizabeth Gaskell)が、個々の人物に大きく焦点を当てたのではなく、町という社会的な単位中心に描いた『メアリー・バートン』(*Mary Barton*, 1848)や『克蘭フォード』(*Cranford*, 1853)などの社会状況小説を多く描いたという事実も、その一例と考えられる。

これらはディケンズを取り巻く諸事情であり、いわば作品の外縁を成す事実である。そしてここに別個の問題として、作品内における主人公の描かれ方という作者固有の観点が存在するはずだ。そこでディケンズはどのような考えをもって、『デイヴィッド・コパーフィールド』における冒頭の一文を書いたのかという問いを再び発したい。ディケンズ自身は、『ブランウェン・プラット』(*Branwen Pratt*)も論じているように、カーライルを父と仰いで信奉し、創作過程において助言を求めてもいた(233-46)。ディケンズ自身幼少期に英雄物語に親しんでいたことも明らかになっている。だが、『デイヴィッド』冒頭の一文は、英雄崇拜の思想とはあまりにも疎遠な表白であると言わざるを得ない。

この謎を解き明かすためには、ディケンズの描く主人公を人物造形の観点から考察する必要があるだろう。たとえば、デイヴィッドはどのような人物として作品のなかに浮かび上がってくるのか。あるいはそのデイヴィッド像が、作者によってどのように造り上げられているのか。これらの疑問を解決しないことには、冒頭の一文に作品の書き手であり、かつ語り手のデイヴィッドが込めた意味合いを見つけ出すのは難しい。

そもそもディケンズの描く主人公たちは、成人後のデイヴィッドのように積極性に欠け

る人物としてしばしば描かれる。『荒涼館』のエスタ・サマソンは、鋭い観察眼で他者の心情を測ることができる女性として描かれながらも、慎ましい性格から自身の意見をなるべく主張しないようにする。その結果物語の半分を占めるエスタの語りは、全知の語りに較べて語彙が少なく拙い。『リトル・ドリット』のアーサー・クレナムは、自発的な行動をとれずに、感傷的な心情を吐露する中年男性である。また、『われらが互いの友』のジョン・ハーモンに至っては自身が殺害されたように装い、ジョン・ハーモンであることを隠しながら別人に成りすまして生活する。彼らはいずれも、これといった目立つ特徴を備えていない受動的な影のような存在である。それゆえ、これまでの批評においてはその受動的な性格が、他の個性的な作中人物と比較されてしばしば否定的に論じられてきた。一方でデイケنز作品には、たとえば『骨董屋』のクイルプのように、極端なまでにデフォルメされた個性的な人物も登場しており、戯画化された容姿や何度も繰り返される口癖を持つこれらの作中人物は、その無尽蔵とも思われる活力で、一度登場すると作品の前面に己が姿を押し出してくる。そのような人物と比較すれば、影の薄い主人公が目立たずに魅力のない作中人物として読者の眼に映るのも無理はないかもしれない。

もちろん、デイケنزの描く主人公にも、作品の中心で活躍する人物は存在する。とりわけ、初期の作品において、主人公は象徴的な役割を担っている。『オリヴァー・トウィスト』におけるオリヴァーや『骨董屋』のネルは、デイヴィッド同様に消極的と指摘されることもあるが、それとは別に無垢な存在として、その純真な人物像が当時から読者の強い共感を呼んだ。また『デイヴィッド・コパーフィールド』の前作である『ドンビー父子商会』では、ドンビー氏のプライドの問題が、作品全体を覆うかのように、一つのテーマとして機能する。同じような構造は、『大いなる遺産』において、ピップのスノビズムという問題をめぐって表面化していると言えるだろう。単に純真であるだけのオリヴァーやネルから、作品全体のテーマを体現するドンビーやピップへと主人公の果たす役割は大きく変化している。それならば、なぜデイケنزはデイヴィッドとアーサー、ハーモンのように消極的に見える人物を、作品の中心である主人公に据えたのか。

のちに詳述するが、この三人は消極的であるだけでなく、作品のなかで存在感を十分に示せていないとの批判を受ける。たしかに、成人してからのデイヴィッドや、アーサー、そしてジョン・ロークスミスからジョン・ハーモンに戻ったときのジョンは、あまりにも社会道徳に縛られているように見える。デイヴィッドは作品の大団円を迎えるためにアグネスと結婚するようであり、アーサーもマードルへの投資に失敗した後は、エイミーとの結婚によってその負を償うかのようなのである。また、ジョンは、ベラと結婚したのちにそれまでの精神的な秘書としての姿が消えてしまい、平穏な家庭に引きこもってしまうかのようなのだ。

しかし、この三人の主人公がたどる運命は、初期作品の主人公においても同様の傾向を看取することができる。オリヴァーは物語序盤において、くじで選ばれてしまったとはいえ、救貧院で「お願いです、もっとお粥をください(Please, sir, I want some more)」(OT12)と直訴したり、クレイポールから母親のことを娼婦であるかのように誹謗されたときに、小さ

な身体で年上のクレイポールを殴り倒したりするなど、主人公としての活躍を見せている。ところが、ブラウンロー氏の許にたどり着いたときから、そのように目立った行動はほとんどなくなり、事あるごとに気絶してしまうようになるため、受動的な人形のようなであると批判される^③。また『マーティン・チャズルウィット』においては、主人公のマーティン青年がアメリカから帰還したのち別人のように心を入れ替えており、その精神的に成長した様子が描かれるが、それと同時に物語の前半で見せていたような破天荒な活躍は見られなくなる。アメリカ滞在中においても、マーティンより従者のようについていったマーク・タプリーの方が、現地での情報収集や病気になるたマーティンの看病など、困難な事態に直面した際に華々しい活躍を遂げている。つまり、デイヴィッドのように消極的な主人公像は、すでに初期の作品から形成されていたものなのである。

本論文の第一部第一章で見た『骨董屋』のヒロインであるネルも、消極的という意味ではオリヴァーと変わらない。ネルはその消極性ゆえに破滅へと向かうトレント老人の振る舞いを止めることができない。しかし、ネルが作中になくはならないほどの存在感を示しているのも、むしろ消極的な性格を有しているからである。トレント老人の賭博癖や、クイルプによる店の差し押さえなど、自身の手を負えない苦境に出遭ったときに、ネルは受動的に対応する。そのパターンを繰り返すことで、不憫な姿に同情が寄せられ、読者の視点はネルに集中するようになる。死という究極の安息所に辿り着くまで逃避行を続けなければならぬのも、この性格に因る。徹底的に受け身の態度を取り続けることで、ネルは消極的なヒロインとしての存在感を高めているのだ。

消極的であるからこそ、ネルは他の作中人物からの影響を受けると同時に相手の人物像を鏡のように明らかにすることができる。トレント老人の愛情の暴力は、まさにその代表である。あるいはプライドの塊という象徴的な存在として作品に生きるドンビー氏にあって、カトル船長という脇役の影響を受けることで、自身のカリカチュア的な造形を際立たせるとともに、カトル船長が作中に存在する意義を生み出している。

ところが、デイヴィッドのような主人公の場合には、消極的と言っても、ネルと同じではない。その第一の理由は大人として作中に存在するからである。実際、デイヴィッドの子ども時代は、彼自身が大した行動を起こさなくとも、たとえば初めてヤーマスを訪れたときのように、周囲の動きや目にする事物に鮮やかな反応を見せることで、その存在感が大写しにされている。しかし、デイヴィッドが大人になり、人生を自らの手で切り拓いていくべき段階に達するようになると、受動的でいるだけの姿は徐々に周囲の喧騒に埋没していくばかりである。そのため、初期作品の子どもが主人公であったときは異なった見方が必要になる。

ここに興味深い先行研究として、ベス・ハースト(Beth Herst)による『ディケンズの主人公』(*The Dickensian Hero*, 1990)がある。ハーストはこの著書において、帰るべき家(home)を持たない(孤児である場合が多い)主人公たちが自身のアイデンティティを喪失したため、その主体性を著しく欠いていると指摘する。帰属すべき社会が不安定になり、家のない主人

公たちは、あてもなく自身の家を見つけなければならない。しかしそもそも、みずからのアイデンティティを失っている彼らは、ひたすら彷徨うしかないというのが、ハーストの主張である。社会的なコンテキストと結び付けて主人公の在り方を検討したこの論は、社会と作中人物の関係というディケンズ文学の根底にあるテーマを明快に説く。子どもの頃に失ったものを取り返そうとする人物像を提示する上で、ハーストは多分に精神分析的な手法を用いているが、主人公たちが孤児であり家を持たないという原因と、特に後期小説で著しい末尾に描かれる主人公たちの置かれる不安定な立場という結果をあまりにも容易に結びつける。オリヴァーやネルのような子どもの主人公については説得力を持つものの、デイヴィッドのように分かりにくい人物の心理が、そのように単純に描かれているとは思えない。

つまり、大人になった主人公たちは、ネルのように純真な子どもであるからこそ消極性が、その存在を際立たせる場合とは、異なる手法で描かれている。デイヴィッドやアーサー、そしてジョンの基調には、たしかにネルのような純真な部分がある。特に恋愛に関しては、それぞれ純粹に相手の女性を慕う。しかし、彼らは同時にネルのように純真だけの人物ではない。子どもから大人へと年を重ねる過程が（一部分にせよ）描かれる彼らは、その時々において一面では捉えきれない感情を他の作中人物との関わりにおいて見せる。それはいずれも、消極的でありながらも社会とつながりたい、あるいは自らの目指す方向を決められないといったどっちつかずの感情として、いわば *whether...or...* の選択肢で表れる。そしてまさにその部分にこそ、本論の主題である類型からの脱却の様相が描かれているはずだ。第二部においては、そのような大人になった消極的主人公たちが、いかにして作中で主人公としての位置を占めているかを考察し、その新たな側面を提示したい。

註

- (1) J・P・ブラウン(J. P. Brown)は「この点について、すでに十八世紀後半から「従来の個人的、キリスト教的慈善概念が、世俗的、社会博愛思想に変貌した」(六七)と主張する。さらにブラウンはイギリス国教会の組織が、ヴィクトリア朝期にかけて世俗の社会制度と不可分になっていくことも指摘する(六八―七四)。
- (2) 『種の起源』以前にも、一八四四年に刊行されたロバート・チェンバース(Robert Chambers)の『創造の自然史の痕跡』(*Vestiges of the Natural History of Creation*)のように、宗教と科学の関係性に問題提起して論争を引き起こすような書物が出版されており、ヴィクトリア朝が始まった頃にはすでに当該の議論が盛んであった。マイケル・ルース(Michael Ruse)は、科学と宗教の立場について、一八三〇年代においても多様な見解があり、ダーウィニズムについても論が分かれるところであったと説き、ダーウィン以前と以後で急に宗教への考え方が変わったわけではないことを論じている(505-22)。また、ダーウィンの自然選択説に一部賛同しながら、同時にキリスト教的な価値観を肯定し続けるジョージ・マイヴァート(St. George Jackson Mivart)のような人物もあり、論争が見かけよりも複雑なものであったことを物語る(松永 二〇三)。

- (3) この点において、ロバート・トレイシー(Robert Tracy)は「ディケンズの付けた「教区少年の成長」という副題は、オリヴァーの成長と発達を示唆するが、実際にはそのようなことは起こらなかつた(Dickens's subtitle, "The Parish Boy's Progress," suggests that Oliver is to grow and develop, but he does not really do so)」(『The Old Story' and Inside Stories" 3)と指摘して、オリヴァーの成長は描かれていないと断言する。また、スレイターは「物語後半においては、ナンシーがオリヴァーに代わって主人公の座にある(Nancy was to replace Oliver as hero in the latter part of the story)」(*Charles Dickens* 109)と述べて、オリヴァーの存在感が希薄になっていく展開を指摘する。

第一章 母子の衝突——クレナム夫人の愛憎——

『リトル・ドリット』は、主人公のアーサーが一つの謎を追うところから、プロットが展開する。その謎とは、亡くなったアーサーの父親が遺した時計の「DNF」という文言であり、それがいずれはクレナム一家とドリット一家を結ぶ証となるだけでなく、アーサーの出生の謎にまで密接に関わっていることが、しまいに判明する。その意味で、この謎こそは作品そのものを牽引する大きな要素であるはずだ。

一方で、ジョエル・J・ブラッティン(Joel J. Brattin)も指摘するように、アーサーの大叔父であるギルバートが書き記した遺言の中身が曖昧かつ不可解であるなど、作中この謎の実態そのものが明確にされない(113-14)^①。何より、解明に至るプロットが、アーサーと全く関係のないところで進んでしまうのも、この謎を曖昧模糊のまま終わらせる一つの要因になっている。物語終盤においてこの謎を最初に解き明かすのは、アーサーではなく、クレナム夫人を脅す悪党リゴである。その上、屋敷を飛び出したクレナム夫人が秘密を打ち明ける相手も、肝腎のアーサーではなく、エイミーである。当のアーサーは、自身の出生に関わる一大事が進行している最中に、マーシャルシー監獄のなかで病床に臥している他ない。そうして彼はすべてを知らされないままに、物語が結末を迎える。アーサーとエイミーの結びつきの端緒を担っているはずの謎も、雲散霧消してしまう。

このようなプロットの流れと相俟って、アーサーの消極性を批判する先行研究も多い^②。実際、謎が解き明かされるときに、その謎を追い始めた本人が不在であるどころか、病から癒えたアーサーは、それまでの経緯すべてを忘れたかのようにエイミーと結婚する。そのため、アーサーの消極性はいつそう際立つものとなる。そして、このような状況を作ったのは、アーサーに過去の秘密が知られないように手配したクレナム夫人その人である。アーサーへの愛情であるのか、それとも妄執とでも呼ぶべきか、彼女ははいよいよ秘密が明るみに出ようというときには、秘密を秘密のまま葬るために、麻痺して動かないはずの手足を奮い立たせて、力の限りを振り絞っている。いずれにしても、この(義理の)親子関係はその成り立ちも含めて、簡単には片付けられないものがあるはずだ。そうであるならば、クレナム夫人とアーサーの親子関係は、アーサーの消極性という問題を考察する上で、重要な手掛かりとなるのではないだろうか。本章では、クレナム夫人の言葉を出発点にして、その言葉に対するアーサーの反応を見ることで、クレナム家の親子関係について考察する。

アーサーは作品冒頭において、故郷ロンドンに帰ることをためらっているように見受けられる。それというのも、中国からの帰路、真っ直ぐに故郷へ向かうのではなく、回り道とも思える旅行を続けているのだが、その最大の理由は、母クレナム夫人と面会することへのためらいである。アーサーにとってクレナム夫人は、母親でありながら、出来ることなら避けて通りたい相手である。それでもアーサーは故郷に帰ろうとする。すべては、亡くなる間際の父の様子から、自身も含めた家族の過去に何か重要な秘密が隠されているのではない

かという疑いを持ち、それを解き明かそうと決心したからだ。その点を考慮すれば、旅先のマルセイユでアーサーが、ミーグルズ氏に「自分には意志がない(I have no will)」(LD20)と語る言葉は、真実とは言えない。この科白は、しばしばアーサーの消極性を指摘するときには引用されるが、このときの彼には父親の謎を解き明かそうとする明確な目的があるはずだ。

だが、イギリスに着くとその決意も鈍り「意志のない」アーサーがすぐに顔を出す。二十年前ぶりに故郷へ戻ったアーサーの眼に映る街並みは、光彩を失った陰鬱なロンドンである。そして、その印象を決定づけるのは、他でもない彼自身が育った屋敷そのものだ。屋敷の暗澹たる様子は、主であるクレナム夫人の性格を表象したものである^③。自らへの罰として、締め切った屋敷に十年以上籠り続け、季節や年月にも左右されないと息巻くクレナム夫人は、ちょうど『大いなる遺産』のミス・ハヴィンシャムのように、異様な雰囲気をつた人物として登場する。だが、ときにお小遣いをあげつつも、エステラに拒絶されるピップを見てひそかに喜びを得るなど硬軟織り交ぜながら、幼いピップの心を弄ぼうとするミス・ハヴィンシャムに較べて、クレナム夫人はひたすら厳粛な態度で幼少期のアーサーを支配した。ピップにとってミス・ハヴィンシャムは得体の知れない老婆であるが、アーサーにとってクレナム夫人は、恐怖そのものである。

恐怖で相手を縛って支配下に置くクレナム夫人の教育方針の根底には、カルヴァン主義的な原罪思想が横たわっている。彼女は赦しよりも罪に重きを置いて、過度に厳格な戒律を求め、相手に罰を課す。ときには、相手が誰であろうと、厳しく威圧的な態度をとって、非難の言葉を容赦なく浴びせかける。とりわけアーサーには、その冷徹な姿勢を崩そうとしない。中国からの帰途で「休みと気晴らしのため(for rest and relief)」(LD 44)に旅行していたと語るアーサーに、彼女は「虚栄と享楽に耽る日々を送った(living a life of vanity and pleasure)」(LD48)のだと責めている。ハーストは、このようなクレナム夫人の態度に、『荒涼館』に登場するエスタの養母ミス・バーバリーとの共通点を見出しているが(100)、ミス・バーバリーも歪んだ宗教観を隠れ蓑にしてエスタに厳しく接する女性であり、その厳しさがエスタの疎外感を生む要因の一つになっている。クレナム夫人とミス・バーバリーのしつけは同じ方針に基づいて行われており、アーサーやエスタのような子どもたちには、親から愛されていないのではないかという疑念を抱かせて、心に深い傷を与える。しかし、エスタが生まれたときにミス・バーバリーは、「生きてほしいと願いもしなかった(with no desire or willingness that I should live)」(BH513)と語る一方で、クレナム夫人はのちにエイミーに打ち明けるように、アーサーには一定の共感を寄せている。クレナム夫人の言葉には、むしろアーサーへの怒りというよりも、自己を正当化したいという利己的な気配が窺える。F・R・リーヴィスも述べているように、彼女のいう宗教とは、亡き夫やその不倫相手への復讐心に燃えた女の妄言にしか思われなく(231)。

そんなクレナム夫人とアーサーの間に睦まじい親子の会話といった趣を読み取することは難しい。クレナム夫人の言葉には、攻撃的な宗教観とは違った意味で、台詞のリフレインに

よって感情の激化が生じている。彼女は帰国する際に旅行していたアーサーを非難するだけでなく、その間みずからを屋敷という牢獄に閉じ込めて、「償い(reparation)」(LD48)を果たしていたと告白する。「償い」という単語を繰り返すたびに、自身の苦しみを理解してほしいというエゴが徐々に表面化する。だが、このような自己弁解の吐露は、アーサーを閉口させるだけだ。ただでさえ母を恐れるアーサーは、余計に口を閉じるようになる。反論が消えた空白を埋め尽くそうとするかのようなクレナム夫人の言葉は、まるでその場には会話の相手などおらず、独白であるかのように響く。

クレナム夫人がこのように会話の相手など気にもせず言葉を相手にぶつけるのは、アーサーに対してだけではなく、誰であつても変わらない。常に相手を制圧しようとする夫人を、フリントウィンチが「権力を欲しがる女悪魔(a female Lucifer in appetite for the power)」(LD760)と評するのも、無理はない。それは、作中きつての悪党であるリゴを眼の前にしたときでも変わらない。リゴはクレナム夫人とはまた別の意味で自己を正当化する天才であるため④、初めて面会するときから、お互いの話は全く噛み合わない。ただリゴの余裕に対して、クレナム夫人には余裕がなく、常に張り詰めた緊張感のなかにいる。初めて直接リゴから脅迫を受けたときにも、クレナム夫人はいつものように自らの考えをまくし立てるだけだ。

If I forgot my ignorances in my life of health and freedom, I might complain of the life to which I am now condemned. I never do; I never have done. If I forgot that this scene, the Earth, is expressly meant to be a scene of gloom, and hardship, and dark trial, for the creatures who are made out of its dust, I might have some tenderness for its vanities.' (LD 351)

「もし私が健康で自由な生活を送りながらも自身の無知を忘れていたら、今の閉じ込められた生活に不平を言ったかもしれません。でも私は不平なんて決して言わない。これまでに言ったこともない。もし私が、塵から生まれた人間にとつて、この地上は陰鬱で苦しく暗い試練の場ではないということをおぼえていたら、地上の虚栄に心惹かれていたかもしれません」

「無知」や「塵」、「虚栄」などの堅苦しい用語からも分かるように、ここでのクレナム夫人は、宗教の説教か、さもなければ演説を行っているようだ。注目すべきは、クレナム夫人の言葉に何ら具象性が見受けられない点である。「無知」や「虚栄」、そして「試練の場」などの抽象的な語句が羅列されるばかりで、彼女が現実において具体的に何に不満を持つており、何に怒りを感じているのか、ここから読み取ることができない。感情に任せて怒りや呪いの言葉を吐き出すだけだろう。自分の演説に酔いしれるかのように、言葉が次の言葉を生み、勢いを増していく。そのためクレナム夫人の主張は、その場限りのものであり、中身のない虚ろな言葉と化している。

クレナム夫人はみずからの言葉が空転していくのに合わせて、世界の認識も歪んでしまふ。その結果が、屋敷に十年以上籠りきるといふ異常な生活に繋がる。自己弁解の宗教を持ち出せば持ち出すほどに、みずから牢獄に囚われていくのだ。

ここで、同じ作品に登場するミス・ウエイドに眼を向けてみたい。ミス・ウエイドは過去の出来事から、心を閉ざして他人との交わりを断ってきた孤独な女性である。クレナム夫人とミス・ウエイドは頑なに他人との交流を避けようと自身のなかに閉じこもるため、同じタイプの人物として分類する批評家もいるが、実際には大きく異なっている^⑤。両者は閉じこもるまでの経緯が別なのである。その意味では、ミス・ウエイドを参照することで、クレナム夫人の個性が際立つはずである。

ミス・ウエイドが自らの半生を綴った「ある自虐者の物語」(『The History of a Self-Tormentor』)は、「アーサーに宛てられた手紙である。他人を寄せつけないミス・ウエイドが胸の裡を他人に明かそうとするのは、異例であるはずだ。その意味でミス・ウエイドは、アーサーに何らかの共感を覚えたと考えられる。しかし、その手紙の内容は、共感という言葉から想起できるような生易しいものではない。なかでも書き出しの一段落には、彼女の他者を寄せ付けない強さが決定的に示されている。

I have the misfortune of not being a fool. From a very early age I have detected what those about me thought they hid from me. If I could have been habitually imposed upon, instead of habitually discerning the truth, I might have lived as smoothly as most fools do. (LD 644)

愚かでなかったのが、私の不幸でした。ほんの小さな子どものころから、私は周りの人間がうまく隠したと思ったことを見破っていたのです。いつも真実を見抜くのではなくて、騙されることができたなら、ほとんどの愚か者のように、もっと楽に生きていられたでしょう。

全編がみずからの半生について猜疑心と人間不信で貫かれている手紙にあって、この冒頭はまさに書き手の所信表明であろう。愚かでなかったことが不幸であったという断定的な表現のなかに、自身を理解してもらおうなどという甘い期待は微塵も感じられない。この手紙から読み取ることができるのは、たった独りで生きていくという断固たる決意に他ならない。章の末尾には「タテイコーラムと」わずかな財産を共有して(Sharing my small means)』(LD 651)と書かれているが、その実態が共有というよりも傷つけ合いであったという事実は、何よりもミス・ウエイドの孤独を裏付けるものであるはずだ。そうであるならば、本来相手に気持ちを伝えるはずの手紙という媒体をわざわざ使ってまで、この女性は何をしたかったのか。ミス・ウエイドの救われな心秘の秘密が、この手紙に仄めかされている。そしてこの点においてこそ、クレナム夫人とミス・ウエイドは決定的に異なっているのだ。他人との交わりを究極的に拒絶できるのがミス・ウエイドであるなら、クレナム夫人は他人に手

を差し出す余地を残している。

ミス・ウエイドの手紙と同様に、クレナム夫人が自身の過去を語るのは、第二部第三章においてである。リゴアの脅迫に追い詰められて、牢獄であったはずの屋敷から自分の意志で飛び出したクレナム夫人はマーシャルシー監獄のなかで、息子を慕っているエイミーに思いの丈を述べる。直前の街中を監獄に向けて疾走する場面で、通行人が驚いて振り返るほどにクレナム夫人は興奮しているが、その言葉には果たしてミス・ウエイドのような底知れない心の闇が窺えるだろうか。

I have seen that child grow up; not to be pious in a chosen way (his mother's offence lay too heavy on him for that), but still to be just and upright, and to be submissive to me. He never loved me, as I once half-hoped he might – so frail we are, and do so the corrupt affections of the flesh war with our trusts and tasks: but, he always respected me, and ordered himself dutifully to me.' (LD 769)

「私はあの子が大きくなるのを見ってきました。選ばれた信心深い人間にはなりませんでしたが(母の因果が子に報いたのです)、それでもまっすぐで公平な子です。私にも従順ですし。あの子は決して私を愛してくれませんでした。かつては期待もしましたが——人間なんて弱いものですからね。それに墮落した肉欲が信頼と義務の妨げになるのでしょうか。でも、いつも私を尊敬してくれ、私の意に従ってくれました」

アーサーへの愛情を否定してはいるものの、「まっすぐで公平な子」や、「いつも私を尊敬してくれ」という言葉からアーサーにある程度肯定的な評価をしており、息子との和解を期待する気持ちにがにじむ。クレナム夫人はアーサーにかなりの親近感を抱いているのだ。また、クレナム夫人が愛情を否定する根拠として、宗教的な信条を用いているのは、感情のすべてを吐露したくないという自己防衛のなせる業であるのも明白である。クレナム夫人は、自身の心情を隠し通そうとするが、科白のなかに隠された気持ちを読み取るのは、エイミーでなくとも容易であろう。ミス・ウエイドであれば、このような感情を他人に抱くことはありえないはずだ。あるいは、同情があったとしてもこんなに分かり易い感情の発露は考えにくい。その証拠にミス・ウエイドは、タティエーラムにもその胸の裡を一切打ち明けていない。

クレナム夫人はアーサーに期待を抱く一方で、エイミーが「怒りと罰をもってはあなたにも、私にも安らぎや導きなど得られません(angry feelings and unforgiving deeds are no comfort and no guide to you and me)」(LD 770)と諭す言葉には応じない。アーサーに対して愛情に近い感情を抱きながらも、持ち前の頑固な意志によって、それを認めることができず、また本心を表現することもできない。そこにクレナム夫人の抜き差しならない事情がある。アーサーに行ったことが自ら正しいと信じる気持ちと、それがアーサーに露見して自分への尊敬が失われるのではないかという不安とが入り混じっている。家族にまつわる謎を秘密のままにしておきたかったのも、この抜き差しならない夫人の事情によるものだ。恐

怖と自己弁護という仮面を被りながらも、その裡にはアーサーの尊敬を繋ぎ留めておきたかという願望を秘めているのが、クレナム夫人である。

ここで注目すべき点は、当のアーサーが母の胸中に宿る入り組んだ思いを見抜いていたかということであろう。実際のところ、どうやら作者はアーサーにそこまでの炯眼を与えていないようだ。アーサーが帰国後はじめて面会して父親の話を切り出そうとするときも、夫人の冷たくそつけない態度が強調されているようだが、それを見たアーサーの反応にも細心の注意を払う必要がある。父親の秘密に関連するくだんの時計に話が及び、存命中だった父親がはつきりした意識のなかでその蓋を開けたとアーサーが言う。クレナム夫人は、いつものように強い口調でまくし立てるのではなく、何かを誤魔化すかのように首を振って応じる。語り手はそのときの夫人の心情を「死んだ人のことは忘れようというのか、それとも息子の意見に反対なのか、いずれとも言えない(whether in dismissal of the deceased or opposing herself to her son's opinion, was not clearly expressed) (LD35)と述べている。父親の話をしたくないという表向きの嫌悪と、当のアーサーが本当は何も知らないのだという裏に潜む諦めの両方が、クレナム夫人の首を振る動作に集約されている。'Whether'で示された選択肢はいずれも真実であった。しかし、アーサーは母親の仕草に気付かないのか、自分の話を進めようとして、彼女に打ち切られてしまう。そのため、クレナム夫人の謎めいた無表情な姿だけが強調されて、事の真相は埋もれたままになる。

親子の間のやり取りが言葉ではなく、動作によって表現されるのは、クレナム母子の場合だけではない。『リトル・ドリット』において、親が子に与えた影響について考えるとき、エイミーとドリット氏の関係は見過ごせないが、この親子においても、わずかな動作が二人の関係をありありと示す。しかも、アーサーとは異なり、エイミーは父の感情を敏感に察して徹底的に寄り添う姿勢をとる。

自らの犠牲をいとわずにドリット氏に尽くし続けるエイミーは、ヴィクトリア朝における女性の典型的な自己犠牲の姿として、しばしば批判されてきた⁶⁾。エイミーが犠牲になり続ける構図は、理不尽な状況にもめげずに堪える彼女の我慢強い性格を表すと同時に、父親のドリット氏が、「マーシャルシーの父」として怠惰な生活を送ることへの批判でもあるはずだ。第二部になると、上昇志向が強くなったドリット氏はますます無責任になる。突然手に入れた財産の力に溺れ、虚栄心をむき出しにして、それまでの尊大な態度がさらに増長する。そのような父の姿を理解できずにこれまで通りに接しようとするエイミーを疎んじるようになる。そのドリット氏に、エイミーが一度だけ自身の気持ちを訴える場面がある。訴えと言っても、エイミーはドリット氏のように、あるいはクレナム夫人のように、やたらにまくしたてるのではない。父親の腕に静かに手を置くだけである。

She [Amy] laid her hand on his arm. She did not nothing more. She gently touched him. The trembling hand may have said, with some expression, "Think of me, think how I have worked, think of my many cares!" But she said not a syllable herself. (LD

彼女は（エイミーは）父の腕に手を置いた。ただそれだけだった。優しく触れたのだ。震える手は、何かを訴えかけるかのようだった。「私のことを考えてちょうだい。どれだけ働いてきたか。どんなに尽くしてきたか！」だが、彼女は一言も発しなかった。

この場面において語り手は、エイミーの裡に秘められた従順な娘というだけではない奥底の感情を言葉ではなく動作に託すことで、劇的な効果を狙っている。彼女の心情を饒舌に説明しているために、その効果は薄れてしまっているが、それでもエイミーによる無言の非難は、それだけでドリット氏に十分伝わっているはずだ。ドリット氏の無責任な自己弁解の態度が強調され、代わりに父親を思うエイミーの深刻度が増すという仕掛けである。最後にはドリット氏が尋常ならざる娘の真剣な様子に気付いて、譲歩するという運びになる。自らを氣遣つてくれる娘の胸の裡に気づきながらも、エゴを優先させてしまう父親の葛藤へと二人の会話が着地していく過程に、父と娘のふれあい成り立っている。いくら虚勢をはったところで、ドリット氏にはエイミーの慈愛と献身が必要である。その意味において、ドリット氏の自己弁解は、エイミーの自己犠牲を際立たせている。

クレナム母子の場合、果たしてアーサーはエイミーほどに自己を犠牲にしているだろうか。言い換えればエイミーが父親を思うように、アーサーは母への愛情を示しているだろうか。言うまでもなく、ドリット氏と違って自分独りでも強く生きられる母親に、アーサーが自己犠牲をしてまで助ける場面など存在しない。しかし、たとえば第二部第二三章において、リゴールと母の関係を心配する件から、母への愛情の一端を窺い知ることが出来るはずだ。アーサーは、クレナム夫人にリゴールとの付き合いを止めるように進言するが、夫人は聞く耳を持たない。すげなくあしらわれたアーサーは、何とか食い下がるが、彼女に反撃されてしまふ。

'Mother, shall I do nothing to assist you?'

'Nothing.'

'Will you entrust me with no confidence, no charge, no explanation? Will you take no counsel with me? Will you not let me come near you?'

'How can you ask me? You separated yourself from my affairs. It was not my act; it was yours. How can you consistently ask me such a question? You know me that you left me to Flintwinch, and that he occupies your place.' (LD 663)

「お母さん、何か僕にできることはありますか？」

「何もなごよ」

「何も打ち明けてくれないのですか？ 何の指示も、説明もしてくれない。相談もしてくれない。傍に居させてもくれないのですか？」

「何を言っているの。あなたが自分から離れていったのでしよう。私がしたことではあり

ません。あなたのしたことです。よくそんなことが言えますね。あなたが私をプリントウインチに押し付けたから、彼があなたの代わりをしているのでしょー」

語り手がアーサーの視線に立って叙述するこの場面では、クレナム夫人がいつものように冷たくアーサーをあしらっている。一方のアーサーは何とか母の言葉に縋り付こうとしているようにも見えるが、質問を重ねて母親の返答を急かすような態度には、単に懇願する以上の力が隠されている。自身から話を切り出した上に、夫人が乗り気でないことを承知しながら話を進めようとするアーサーの姿勢は、明らかに押しつけがましい。アーサーも夫人と同じように、相手を心配しながらも、自身の感情を理解してもらいたいというエゴイステイックな思いに囚われてしまっているのだ。エイミーがドリット氏に無私の愛で接していたのとは異なり、アーサーは自らの感情を優先させる。

畢竟クレナム夫人とアーサーは、母子ともに同じ態度で接し合っている。そして、お互いに己れの感情を優先させた際に、自分の姿が相手にどのように映るか、という視点を失っている。このような母子関係の上に成り立つクレナム家は、社会から隔絶した安息の場というヴィクトリア朝の家庭の理想像から、あるいは作者ディケンズの理想像からも、大きくかけ離れたものであっただろう⁽⁷⁾。しかしながら、クレナム母子の間における言葉のやり取りは、そのような一面的な価値観では計れない、また別の家庭の事情を表現したものではないだろうか。実際、無私の愛によつて相手にすべてを捧げるエイミーの姿が、ドリット氏のためになっているわけでも、ドリット家の平穩につながるわけでもない。クレナム家のように、親子の亀裂は常に表面化していても、親子が時には互いに手を差し伸べようとする気持ちを抑えかす。ただそれがうまく表現できないという不幸な現実が描かれる。

そのように考えたとき、恐怖の象徴である暴君の母親と、それに不満を感じつつも耐えるしかない息子という表面上の関係性からは、別の側面が見えてくるのではないか。そこにあるのは、各々相手に愛情に近いものを感じながらも、自己本位の言葉をぶつけ合う親子の姿である。言葉を重ねれば重ねるほどに、二人の距離は開いて本来抱けたかもしれない愛情はどこかに消えてしまう。たしかにアーサーは消極的であるように見える。しかしその裡に自己本位の姿が潜んでいることも、母親との関係において描かれているのだ。

註

(1) ブラッティンはギルバートの遺言書の中身に疑問を呈している。なかでも相続人が、なぜアーサーの実母を直接助けたフレデリック・ドリットではなく、その親戚の「女の子」となっているのかについて明確な答えがないと指摘する(114)。

(2) この点について、ジェイムズ・A・デイヴィス(James A. Davis)は、「リトル・ドリットとの出会いこそがアーサーの終着点であるとして、プロットを突き動かした謎が必要でなくなった時点で、アーサー自身の存在も希薄になると論じる(143)」。一方でアーサーが過去の疑惑に眼を向けること自体には、好意的な批評も寄せられている。例えば、

- R・ルパート・ルーファレイン(R. Rupert Roopharaine)は、過去から眼を逸らさない点で、アーサーが作中の他の登場人物とは異なると指摘する(63)。また、ナンシー・アイロック・メッツ(Nancy Aycock Metz)は、アーサーの過去を疑う気持ちこそが、プロットの原動力であると述べる(223)。
- (3) クレナム夫人と屋敷の関係をゴシック的と捉える先行研究も存在する。デイヴィッド・ジャレット(David Jarret)は、アーサーの出生の秘密をめぐって不気味な音のする屋敷が舞台になる設定をゴシック小説の系譜を汲むものだとしながら、「デイケンズは現実描写を損傷するどころか、際立たせるために、ゴシック的手法を当てはめた(Dickens was able to adapt Gothic conventions not to undermine, but to intensify his portrayal of reality)」(161)として、デイケンズが独自の手法を生み出したことを高く評価する。また木原泰紀は、屋敷はクレナム夫人の心の影を表したものであると述べて、屋敷の擬人化というゴシック小説の手法を取り入れた描写が行われていると指摘する(二二―二二)。
- (4) ハーヴェイ・ピーター・サックスミス(Harvey Peter Sucksmith)はリゴーについて、十九世紀のロマン派劇に登場する悪役や、実在の犯罪者たちとの共通点を挙げつつ、現実的でありながらも表面的な人物像であり、精神病質的な犯罪者であると指摘している(82)。
- (5) たとえば、ヒラリー・ショー(Hilary Schor)は「ミス・ウエイドが自虐者であるならば、クレナム夫人は自己弁解者である(If Miss Wade stands as a self-tormentor, Mrs. Clennam stands as the self-justifier)」と指摘する(134)。
- (6) キャスリーン・ウッドワード(Kathleen Woodward)は、エイミーが理想的な女性として描かれる原因を、作者デイケンズが利己的な「情熱」への恐れを持っていたと説明する(148)。また、キャサリン・ウォルターズ(Catherine Walters)は、エイミーに家庭でも経済面でも依存するドリット氏という父親像から、家父長制の終焉と女性のアイデンティティの確立を読み解く(120-21)、あまりに特殊で人間味のないエイミーから一般論を導き出せるかは、熟考を要するところかもしれない。
- (7) デイケンズが生きたヴィクトリア朝期にあつては、結婚して家庭を守る母性的な女性像が称揚された。デイケンズ作品における「家庭の天使」像については、アレグザンダー・ウェルシュ(Alexander Welsh)の論が詳しい(Welsh 141-63)。

第二章 社会に背を向けるアーサー・クレナム

一八五〇年代がディケンズにとつて、苦しい時代であったことは、想像に難くない。頼りにしていた姉のフアニー(Frances Dickens)が一八四八年に、複雑な思いを抱いていたであろう父親のジョン(John Dickens)は五年に亡くなっている(1)。妻のキャサリン(Catherine Hogarth)との結婚生活に不満が高まるのも五〇年代であり、『リトル・ドリット』の連載が終わる五七年にはすでに夫婦関係が末期状態に陥り、五八年には離別という事態に至る(2)。結婚当初に思い描いたであろう、そして作品にいくつも描いてきたはずの家庭の幸福には程遠い現状だったはずだ。また五五年には、ウィンター夫人となつたかつての恋人マライア・ビードネル(Maria Beadnell)から再会の申し出があり、かつての甘い思い出に浸ろうとするが、結果は歳月による彼女の変貌ぶりにひどく失望したようである(3)。ジョン・フォースターは、『デイヴィッド・コパーフィールド』の書かれた一八五〇年前後をディケンズの「絶頂期」と呼んでいるが、その言葉とは裏腹に彼の人生にそれまでとは違った影が忍び寄っていたのかもしれない。転じて創作活動に眼を向ければ、それまでの執筆だけではなく、五三年に公開朗読を始めている。ディケンズの寿命をも蝕んだと言われるこの朗読への熱の入れようなどを考えると、本人もそれまでとは何かを変えるべき時に来ていると感じ取っていたのかもしれない(4)。

このような作品の背景事情を踏まえて、ライオネル・トリリング(Lionel Trilling)は『リトル・ドリット』における意志の欠如した主人公アーサーの姿に、作者本人の精神的な危機が表れていると論じた(364)。トリリングの指摘は、作品全体を概観したときたしかに頷けるものである。伝記的な事実からすれば、ウィンター夫人への幻滅は、アーサーの初恋の相手フローラ・フィンチングに対する絶望と取ることもできる。あるいは、迂遠省を通じて当時の社会構造に苦しむアーサーの姿は、クリミア戦争への政府の無策を批判し、ユレイニア・コテージをはじめとする慈善活動に精を出していた当時のディケンズの姿に重なるかもしれない。内向的な性格を持つアーサーの性格は、自身の裡に潜む心の闇を捉えるために造形されたとも考えられる(5)。いずれにしても、トリリングの指摘において興味深いのは、十九世紀半ばの社会情勢という外的な事象が、アーサー(あるいはディケンズ)という一人の心情を脅かすものとして象徴的に捉えられている点である。これはトリリング一人の意見ではなく、アラン・シェルストン(Alan Shelston)も、「制度はそれ自体が重要なのではなく、社会的に抑圧された心理のメタファーとして重要である(the institutions are important not in themselves but as metaphors for a repressive social psychology)」(94)と述べて、社会制度という大きな組織が、人間個人の精神という小さな領域を脅かすという図式を踏襲している。たしかに、初期の段階から社会批判を作中の要素として盛り込んできたディケンズについて考察するときに、個人と社会という問題を避けては通れない。このとき、個人とは少なくとも同時代において普遍性を備えた人物でなければならぬだろう。し

かし、ディケンズ作品のなかでも極めて内向的なアーサーという主人公を考えたととき、彼の人間関係における行動は、あまりにも消極的に映るのではないか。母親に対しても服従するのみであり、かなり年下の娘であるペットに恋心を伝えることもできない。過去に囚われて自信も欲望も失くしてしまったのが、冒頭で明らかになるアーサーの姿である。同じく社会の壁に阻まれていたダニエル・ドイスやミス・ウエイド、あるいはエイミーなどと較べても、その受動的な姿勢は際立っている。そのように内向的すぎる人物の意識に、社会が象徴的に表れるといった図式的な投影の仕方では、どこまでアーサーという人物の本質を掴めるだろうか。ここには、むしろアーサー・クレナムという個人に限った問題があるように思われてならない。その意味で、彼の意識と外界の関係という問題は、個人と社会といった大きな図式からだけではなく、もう少しきめ細かい視座に立つて探究する必要があるのではないか。本章では、アーサー・クレナムの内的意識の特徴を捉えることで、その現状認識に迫っていききたい。

そもそもアーサーはなぜ消極的な人物像に見えてしまうのか。その大きな理由は、本論の前置でも述べた通り、作品の冒頭でアーサー自身が、「僕には意志がない」とミーグルズ氏に語るからである。さらに続く章では、実家を訪ねる際に逡巡する姿が描かれる。ロンドンの陰鬱な街並みを通り抜け、宿屋で食事する間もぼんやりと物思いにふけるアーサーは、ますます内向的な雰囲気纏っていく。さらに、屋敷に到着して、召使であるはずのフリントウインチに横柄な態度を取られても、温かい歓迎への期待が水泡に帰したことを、涙ながらに嘆く。そんなアーサーの様子に、宿屋の給仕も、フリントウインチも一切気づかない。そのため、アーサーは常に外界から孤立して、自らの内側に閉じこもっているように見えてしまう。実際、語り手は、アーサーの性格を次のように説明する。

He leaned upon the sill of the long low window, and looking out upon the blackened forest of chimney's again, began to dream. For, it had been the uniform tendency of this man's life – so much was wanting in it to think about, so much that might have been better directed and happier to speculate upon – to make him a dreamer, after all.
(LD 40)

長く低い窓の敷居に寄りかかり、外の真っ黒な煙突の森をもう一度眺めながら、アーサーは夢を見始めた。というのも、夢を見るのがこの男の変わらない性癖だったのだ——人生において考えることがあまりに少なく、楽しく考えることもなく——結局そんな性癖がアーサーを夢想家にしたのだった。

窓の外に映る陰鬱な景色は、久しぶりに帰ってきた故郷の街並みだが、アーサーはそれに耐えられないかのように白日夢を見る。これまでの半生に「楽しく考えることもない」という悲観に満ちた内省には、過去の出来事やそれに伴って生じた現在の環境が、ありのままに受け止められないほどに過酷な様相を呈しているというアーサーの心情が表れている。その

ため、アーサーは一度夢の世界に入り込むことで、立ち止まらなければならない。注目すべきは、その夢想家の気質がまったく肯定的に捉えられていないという点だ。それは、アーサーが見る夢の世界が、現実を見つめ直す契機としてではなく、現実からの逃避の場所として機能しているからであろう。この引用の直前にクレナム夫人と父親の話をするアーサーは、どこか逃げ腰で、母親と正面からぶつかろうという決意が感じられない。他人との関係において重大事が迫ると、アーサーは相手と正面から切り結ぶのではなく、一度自身の裡に籠って考えるという選択をするのだ。だからこそ、彼は極端に消極的な人物に見えてしまう。

アーサーの消極的な姿勢がとりわけ鮮明になるのは、自身の恋愛に触れたときであろう。それは彼がペットに恋したとき、「ノーボデイ(nobody)」という人格を規定したことに象徴的に表れている。ペットに恋をした自分を「ノーボデイ」と仮定して、その存在を消し去ることで恋する自分の気持ちを抑えようとするアーサーの意識は、明らかに自身の内側へと向かっている。恋の対象であるペットの存在感が非常に薄く、生身の人間でないように思われてしまう理由もここにある。事実、アーサーがペットのどこに魅力を感じたのかと言えば、ペットが美人で気立てがよいなどのありきたりな美点を備えた女性であるというだけにすぎない。「とても美しく、とても可愛らしく(so beautiful, so amiable)」(LD194)というアーサーの形容が表すように、ペットは「恋すべき対象の女神」として抽象的に描かれており、そうすることで、恋するアーサーの意識の内側へと読者の眼が向けられていくようになっていく。

アーサーの内的思考はいつも漠然としており、アーサーはその内的思考から何ら結論を導き出せずにいる。そのためにアーサーの思考は、思考というよりも、問題を前にしてただ戸惑っているだけに見えてしまう。実際、ペットに恋をするかどうか悩んでいるときにも、アーサーはそれを「気の迷い」として片付けようとするが、次の章においてペットがガウワンと結婚すると決まったときに、再び「ノーボデイ」が顔を覗かせて、未練が残っていたことがわかる。アーサーは恋敵であるガウワンとペットが親しくするのを覗き見て嫉妬し、彼女がガウワンを愛していると知って絶望する。アーサーの心情をその行動を通して描いており、語り手はアーサーの意識にまで踏み込もうとはしない。アーサーは内向的ではあるが、その内省の自身は意識の表層を漂う雑駁な形で提示される。

そのようなアーサーの意識は、自己の内面を深く見つめることには容易に繋がっていない。「ノーボデイ」を使って自身の恋愛感情を整理しようとするときにも、ペットやミグルズ、ガウワンとの表層的な人間関係や、自身の置かれた立場、ペットとの年齢差など社会的な影響を考えるだけで、みずからの深奥を覗き込むようなことはしない。むしろ、語り手がそのような事情を説明するのをあえて避けているかのようだ。アーサーの考えのなかに具体的な思考の筋道が見いだせないのは、その証左の一つであるように思われる。また、「ノーボデイ」による思考の道筋が必ず章の末尾に置かれていることも、アーサーの内面を隠そうとする語り手の意図を反映する。物語の切れ目である章の末尾にアーサーの内面描写を配することで、思考が発展しないままに場面転換が行われて次の章の新たなプロット

へと向かい、アーサーのぼんやりとした空想だけが跡を残す。その最たるものが、ペットとガウワンの仲を知ったアーサーが、雨の降るなか内省する第一部第十七章の場面である。

If Clennam had not decided against falling in love with Pet; if he had had the weakness to do it; if he had, little by little, persuaded himself to set all the earnestness of his nature, all the might of his hope, and all the wealth of his matured character, on that cast; if he had done this, and found that all was lost; he would have been, that night, unutterably miserable. As it was ——

As it was, the rain fell heavily, drearily. (LD 204-05)

もしクレナムがペットに恋をすると決心していたら。もし優柔不断にも恋をしていたら。誠実な気質と希望の力と分別のある人格のすべてを、少しづつ恋に捧げていたら。そんなことをして、すべてを失っていたら。その夜彼は本当に惨めだっただろう。しかし、現実には——

現実には、陰鬱な雨が激しく降っていた。

引用の前半においてアーサーの内省が、三人称の自由間接話法を用いた仮定法過去完了によつて表現される。ペットへの思いは捨てきれないが、もはや恋のすべては無駄と分かっている。やるせない思いのアーサーは、それでも無意味な仮定を繰り返す。最後には、アーサーの心情が直接語られるのではなく、その場の風景が、「現実には、陰鬱な雨が激しく降っていた」というわずか一行の中に凝縮される。それまでの仮定法の繰り返しから一転して、饒舌な文体は姿を消す。この緩急を使った文章のリズムが、現実を悟っているアーサーの姿を浮き彫りにして、絶望した内面を的確に描写する。末尾でアーサーの心情を物語るのは、彼の心情それ自体ではなく、外的世界の現象である雨の降る様だ。アーサーはたしかに内向的な性格を持っているが、語り手はその中身には触れずに現実における具体的な事物の描写に委ねる。アーサーが外界の刺戟を、自身の意識の裡にまで浸み込ませようとする傾向は見られない。むしろ、常に社会的現実のなかに自身を置いて、具体的な事物と繋がるようにする。

内向的でありながら、アーサーが自身の胸の裡を容易に見せないという態度がその消極性をさらに際立たせてしまう。そのことは、同じように内向的な側面を持つミス・ウェイドと比較すれば明らかになるだろう。二人は、意識の裡に入り込み内的な世界に浸る点で共通の仲間ではあるが、その内実は大きく異なっている。アーサーが社会的現実のなかに自身を位置づけようとするのに対して、ミス・ウェイドは徹底して自分だけの世界に籠る。言い換えれば、ミス・ウェイドは社会のなかで生きようとするアーサーと異なり、社会から隔絶された存在として生きようとしているのだ。彼女にとって、周囲の人間はタイコラムも含めてすべて争う相手である。そんな彼女は自身の裡深くに意識をとどめおいて、いかなる他者の存在も認めない。アーサーの内的思考が表層に留まっているのに較べて、ミス・ウェイ

ドの告白がどれほど深くまで彼女の胸の裡を表していることか。一貫して社会をはねつけようとする本来内向的な彼女の姿勢は、むしろ積極的な行動に見えてしまう。

「ある自虐者の物語」という一章がこの作品において唯一挿話風に挿まれているという事実は、彼女の性格がいかに異質の存在であるかを物語る⁶⁾。ここでは形式だけでなく、その内容においても、ミス・ウエイドによる一人称の語りによって、内面に渦巻く不信と復讐の感情が余すところなく披瀝される。周囲への不信の念が強すぎるために、実際彼女の半生がこの手紙に書かれたとおりであるかさえも判然としない。語りのなかに登場する過去の雇い主や教え子、あるいは婚約者などとの関わりが描かれてはいるが、すべて彼女の意識下において再構成された物語であるため、読者は事実としてすんなり受け入れることができない。この一章は、まさにミス・ウエイドの被害者意識そのものといった様相を呈している⁷⁾。ミス・ウエイドは内的意識へと徹底的に没入していくことで、社会的な現実を振り切り、攻撃的な積極性を獲得する。

社会と距離を置くミス・ウエイドは、常に人目に付きにくい場所に棲む。ロンドンでもアーサーが「あそこに棲んでいるはずがない(It is clear she don't live there)」(LD 317)と思った空き家のような場所に居を構えている。さらにその孤独は、彼女がイギリスから離れてカレーのあばら家に隠遁することですます強調される。このような内的意識に囚われるミス・ウエイドに対して、語り手は反発している。タティコラムがミーグルズ氏の許に戻されるといふ筋書きは、ミス・ウエイドが混乱させたミーグルズ一家の秩序を回復する最も簡単な手立てである。ブライアン・ローゼンバーグ(Brian Rosenberg)は、ミーグルズ家への帰還で示されるタティコラムの「改心」は、彼女が自己を卑下する結果になると指摘して、社会的な体面を重んじるミーグルズ氏の中産階級的な独善性を批判する⁸⁾。この結末によって得られた安定を大団円の一部として、語り手は明らかに支持している⁹⁾。これは、自己の内面にばかり耽溺するのではなく、どこかで社会と接触していなければならないという作者の意識の表れであろう。ミス・ウエイドの姿を通して分かるように、アーサーは内的世界に籠るのではなく、社会にしっかりと繋ぎ留められていなければならない。

実は、アーサーとミス・ウエイドの決定的な相違は、作品の冒頭で明示されている。マルセイユで旅行中のアーサーとミス・ウエイドが初めて出会ったときに、そこに同席しているミーグルズ一家も含めて、旅行者たちは「旅の道づれ(Fellow Travelers)」として紹介される。この言葉に対する解釈が、アーサーとミス・ウエイドで決定的に異なっているのだ。アーサーはその言葉の通り、ミーグルズ一家とのかかわりの中で、自身の過去を話して、相手の家庭の事情を聴く。いわば共感を持って旅の瞬間を味わっているかのようなのである。それに引き換えミス・ウエイドは、ペットに向かって「間違はなくすでにいろんな人が旅に出ているのです。あなたに関わりがある人が、あなたに何かをしようとしている(you may be sure that there are men and women already on the road, who have their business to do with you, and who will do it)」(LD 24)と語る。後々ミス・ウエイドがペットに激しい憎しみを持っていることが明らかにされるが、それを差し引いても、「今後何か悪いことが起こるに

違いない(what was to be done was necessarily evil)」(LD 24)という地の文における説明にあるように、彼女の言葉は呪いという攻撃の色に染まっている。クレナム夫人のように運命論的な言葉を投げかけて不吉な影を落とすミス・ウエイドにとって、「旅の道づれ」となる人々は、はじめから攻撃すべき対象でしかない。

しかし本来ディケンズ作品にとって、この「旅の道づれ」とは肯定的に捉えられるべきフレーズであろう。なぜなら、「旅の道づれ」とは、『クリスマス・キャロル』でスクルージの甥フレッドが発する「いっしょに墓場へ向かう旅の道づれ。他の旅路につく無縁の人々ではなく(fellow-passengers to the grave, and not another race of creatures bound on other journeys)」(CC12)という言葉を想起させるからである。普段は縁もゆかりもない人間同士が、墓場、つまり死に向かつて同じ人生という旅路を行く。「道づれ(fellow)」という一語が表すように、この世はすべて人間同士の付き合いを単位として捉えられる。差し詰め社会とは、その集合体である。このディケンズの考えに基づけば、やはり内的思考によって自己の裡にこもるミス・ウエイドは非難されるべき存在である。そして、内向的な性格を持ちつつも社会的現実との繋がりを保とうとするアーサーは、何かしらの具体的な行動を起こすように要請されている。スクルージが改心という内面的な事柄を、ボブ・クラチットの家に七面鳥を送るという具体的な行為によって示したように、である。

ミス・ウエイドの攻撃的な姿勢が批判される一方で、主人公のアーサーに立ち返れば、彼にはそこまで語り手の非難の眼に晒されていない。その理由はやはり、アーサーが現実を直視しようとする姿勢にある。実際、アーサーのこのような姿勢は、そのまま彼の息苦しいほどの罪悪感にも見られる。父親の遺した秘密の中身を知りたいと願って中国から帰還したアーサーは、その場にいたエイミーに興味の中心を移して彼女のあとを追いかける。父親の謎や、屋敷にこもる母親ではなく、外の世界へと出ていくエイミーに活路を見出すのだ。彼の罪悪感の根源は、決して意識のなかで練り上げられた観念的なものではなく、「誰かを犠牲にしているのではないか」という現実的な範疇で捉えられており、その原因は外的世界に求められるのだ。

ところが皮肉にも、アーサーが自身の追究の手掛かりとしたエイミーは、作中最も観念的に描かれる人物であろう。すでに二十歳を超えていながら子どものように小さい躰を持ち、薄暗いクレナム家の屋敷で針子として働くというだけですでに他人の興味を引く。エイミーがしかし、エイミーの生命力が感じられない理由は、それだけではない。「マーシャルシの子」とも呼ばれるエイミーは、その通称どおりに、何もできない父親を支えることで一杯である。その姿は天使か聖霊のようで、あまりにその善性が強調されている。家族からは当然そこに存在するものとして、居ても居なくても気づかれぬような扱いを受ける。マーシャルシに近い教会に勤める老人からは、「ハッの珍品(our curiosity)」(LD 171)と呼ばれて、もはや人間として扱われない。

エイミーの希薄な存在感は、彼女の生理的な描写が少ないという点にも因っている。初めて登場する場面こそ、エイミーの独特な身体的特徴が描写されているが、それ以降は現実に

身体を有しているのかさえ覚束ないほど、エイミーの生理的な現象は登場しない。第十九章で父親に寄り添うエイミーの姿が描かれるが、そのときにエイミーは明け方まで寝ないで父親の傍に付き添い続ける。また、監獄のなかで家族そろって食事するときも、エイミーだけは給仕に勤しんで、食べる方に参加しない。睡眠や食事など、デイケンズが本来得意とする人間の身体的な働きを写した場面は、とりわけエイミーに関しては、ほとんど描かれない。そのためエイミーの実体が見えてこない。エイミーの希薄な身体性は、彼女が頻繁に気絶することによっても強調される。ドリット家に莫大な財産が入るといふ知らせをアーサーが運んできたときも、アーサーが彼女にキスをするが、エイミーはすぐに気絶してしまう。また、第一部の末尾において、ドリット一家がマーシャルシヤルシー監獄を出獄する際も、エイミーは気絶したままアーサーに抱えられて馬車に乗せられ、結局意識を取り戻すことなく、監獄を後にする。

しかしながら、アーサーと触れ合うときにだけ、エイミーがその実体を確かなものにしていくことも見逃せない。初めて二人がクレナム家の屋敷で出会ったときに、アーサーの眼を引いたのは、彼女の身体的特徴である。アーサーにとつてエイミーは初めから観念的な存在ではなく、明確に実体のある一人の人間なのだ。エイミーの身体性は、その声によっても表現されている。第一部第十三章の末尾では、アーサーがエイミーのことを思い巡らせているときに、「リトル・ドリットです」といふ声が聞こえる。

'From the unhappy suppression of my youngest days, through the rigid and unloving home that followed them, through my departure, my long exile, my return, my mother's welcome, my intercourse with her silence, down to the afternoon of this day with poor Flora,' said Arthur Clennam, 'what have I found!'

His door was softly opened, and those spoken words startled him, and came as if they were an answer:

'Little Dorrit.' (LD 158-59)

「不幸にも抑圧された幼いころ、それに続く厳格で愛のない家庭、中国への出発、長い外国生活、帰国、母の歓迎、何も言ってくれない母との付き合いから、変わり果てたフロラと会った今日の午後まで、僕は何を見つけたんだろう！」

部屋の扉がそつと開いて、まるでその答えであるかのように、声が聞こえてきたので、アーサーは驚いた。

「リトル・ドリット」です。

エイミーの姿そのものはまだアーサーに見えていなくとも、その声が彼女の実体を表す。アーサーの内的思考からエイミー本人の声という外部の事象へと繋がる流れは、第十七章の末尾における「ノーボディ」の内省のときと同じ手法である。自身の半生を振り返ったときに何もないという空虚な思いに囚われるアーサーにとつて、エイミーこそが唯一実体とし

て感じられる存在である。その意味でエイミーは、アーサーにとっての救いであると同時に、外界との橋渡しをしてくれる媒介でもあるのだと言えよう。本来自分独りでは向き合いきれず、逃避するしかない社会であつても、エイミーが仲介に立つてくれれば、アーサーは現実と向き合える。アーサーにとつて、外的世界と内面を結ぶ実体として、エイミーがあるのだ。

ドリット一家が出獄して第二部に入ると、その関係は再び変化する。アーサーにとつて富を手に入れた家族の一員であるエイミーは、社会的に手の届かない存在になってしまうからだ。大きな遺産を手に入れたドリット一家は大陸へと渡つてしまい、イギリス国内に残された形のアーサーは、エイミーに会うことすら叶わない。二人の交流はエイミーから送られてくる手紙だけで描かれるが、そこに顕れるエイミーの姿は、異国の地で自らの居場所を見失いながら内省に耽る、まるで作品冒頭のアーサー本人を想起させるものだ。エイミーからの手紙は二度、作中で紹介されるが、いずれのときもエイミーは本来の自己を取り戻せないもどかしさと、故郷に帰りたい願望を述べている。アーサーにとつて現実との接点であるはずのエイミーはその不在によつて、希薄な存在になってしまう。

これはアーサーがマーシャルシー監獄に閉じ込められた後のことを考えれば、一層明確になる。第二部に入つてしばらくはアーサーが、エイミーとは正反対にそれまでと較べて格段に積極性をもつて社会と向き合うようになる。しかし、その結果は惨憺たるものだ。投機熱に浮かされ、迂遠省と格闘して次第に生命力を摩耗していくアーサーは、破産に追い込まれて監獄に収監される。そこでのアーサーの内省は、「ノーボディ」のときよりもさらに内向きになっている。

So always, as he sat alone in the faded chair, thinking. Always, Little Dorrit. Until it seemed to him as if he met the reward of having wandered away from her, and suffered anything to pass between him and his remembrance of her virtues. (LD700)

色の褪せた椅子に坐りながら彼は考えていた。いつもリトル・ドリットのことを。しまいには、彼女と離れ離れになって、その美德についての思い出をすっかり忘れてしまつていったから、報いを受けているのだと思うようになった。

共同経営者で友人のドイスを裏切る形になり、作品冒頭から危惧していた「誰かを犠牲にしているのではないか」という不安を現実のものとしてしまったアーサーは、今やエイミーという存在に精神的には自己のすべてを託すかのようなのである。ただ、エイミーの存在を喜ぶより、その不在を嘆くアーサーの姿は一転して、ますます消極的になったように見える。実際身辺の整理をする弁護士ラッグは大量の借金を抱えたアーサーに、「現実を直視しろ (we must look'em in the face)」(LD694)の言葉を投げかける。これは自らの負債を少しでも軽くする方法を考へるとの意味が込められているが、アーサーはドイスへの補償に充てると言ひ張つて取り合わない。一見アーサーの矜持が垣間見える場面だが、その直後に投獄さ

れて生気を失っていく姿を見れば、ラッグの言葉にも一面の真実があったと思わざるを得ない。自らの内面の葛藤を優先させて眼前の事実をおろそかにするアーサーは、監獄のなかで自身の内的世界に沈むしかない。エイミーの不在は、アーサーをますます内面的にしてしまう。このときこそ、本当の意味でアーサーが「ノーボデイ」として描かれる。

監獄のなかで身体的にも精神的にも病的な状態に陥るアーサーを救うのは、他ならぬエイミーである。かつて監獄にいたときと同じ服を身に纏い、かつて父親にしていたのと同じようにアーサーの傍で看病に情熱を注ぐ。ウエルシュは、エイミーを「愛と真実の聖霊(spirit of love and truth)」(171)と述べているが、たしかにエイミーは「天使」というべき寓意性を纏う。しかし、アーサーの病が癒えて、二人が結婚の話に至るとき、アーサーはエイミーをしつかり抱き寄せる。一方のエイミーもアーサーの首に手をまわして、「二度と離れないわ、アーサー。死ぬまでずっと! (Never to part, my dearest Arthur; never any more, until the last)」(LD 832)と決意を語る。このときのアーサーにとつて、エイミーは紛れもなく実体を持った一人の女性として存在する。

結局のところ、アーサーの内面的な性格は、ほとんど変わらない。その意味では、消極的な人物像のままである。しかし、作品の末尾に描かれる二人が喧騒の世界に降り立っていく結末は、アーサーが再び社会的現実と向き合う姿と捉えることもできるはずだ。その意味で、アーサーはこれまで指摘されてきた消極的というだけではない姿を見せており、消極的な主人公像という類型から脱却するように描かれると言えるだろう。二人が「分かち難く祝福された(inseparable and blessed)」(LD 859)伴侶として結ばれたことは、アーサーがやはりエイミーの助けを借りなければいけないことを暗示する。それは結末に至ってもアーサーが内向的でありながら、社会的現実と自己を位置づけようとする不断の努力を続けていることの証左である。外的世界と内的世界、時にはどちらかの極に振れそうになり、時には「ノーボデイ」という人格を作り上げて自らを消すところまで追い詰められながら、アーサーはその相反するベクトルの間で逡巡する。しかし、『リトル・ドリット』においては、その逡巡する姿が決して否定的に描かれてはいない。エイミーの力を借りながらも、むしろ立ち止まって考えるアーサーの姿が肯定的に捉えられているのだ。

註

- (1) ジョン・フォースターによるディケンズの伝記には、父親に対する複雑な心情が綴られている。ディケンズが「私の父は無類の親切心と寛大な心を持った人だと思っ」(I know my father to be as kindhearted and generous a man as ever lived in the world)」(vol.1 18)と説明している通り、基本的には父親に良い感情を持っていたようだ。しかし、父親が債務者監獄から出られた後も、息子のディケンズを靴墨工場で働かせ、様子を見に工場を訪れたときのことは、自身の苦境について「なんとも思わないのだろうか」と不思議に思った(I wondered how he could bear it)」(vol.3 48)とディケンズ自身反発を感じたと述懐している。

- (2) デイクENZ自身も認めているが、キャサリンとの不仲に関しては、デイクENZの側にも多くの問題があり、その辺りの事情については、リリアン・ネイダー (Lillian Nayder) の論が詳しい。とりわけ、子どもたちが母キャサリンの肩を持ったことは、デイクENZにとつて更なる精神的ダメージであったかもしれない(273-88)。またデイクENZの次女 ケイト・ペルギニー (Kate Perugini) は、一貫して母親に同情的であった (Storey 94)。
- (3) エドモンド・ウィルソン (Edmund Wilson) は、このボードネルへの幻滅とは別に、子どもたちの将来への不安もデイクENZにとつて大きな悩みの種であったと述べている (47-49)。
- (4) ジョン・フォースターの伝記には、『荒涼館』を書き上げたあとに、「心気症が、働きすぎだと囁きかけてきます。昔は仕事が片付いて何もすることがなくなると、活力が戻ったものですが、今はすぐに戻ってくれないようです (Hypochondriacal whisperings tell me that I am overworked. The spring does not seem to fly back again directly, as it always did when I put my own work aside, and had nothing else to do)」 (vol. 3 57) とデイクENZが弱音を吐いたとの記述があり、本人が心身の衰えについて語っている。
- (5) 松岡光治は、アーサーの罪悪感が解消され一種のカタルシスを感じることと、デイクENZ自身の葛藤を解決したいという欲望が隠されていると論じている (一九四)。
- (6) この一章を作品に組み込む際の工夫については、デイクENZもかなり苦心したようである。しかし、フォースターは一章を完全な挿話として扱う試みを否定的に受け取ったようで、デイクENZもそれを聞いて「失敗」と述べている (Forster vol. 3 138-39)。
- (7) 自身の過去を恨みたつぷりに回顧するという点で、ミス・ウェイドの物語はしばしば短編「ジョージ・シルヴァーマンの弁明」 ("George Silverman's Explanation", 1867) との共通点を指摘される。二つの告白は、自身の過去を韜晦に満ちた言葉で振り返るという点で似通っているが、それ以外にも、自己の存在を明確に位置づけようとする野心に基づく点でも共通している。
- (8) タティコラムの結末については、他にもブレンダ・エアーズ (Brenda Ayres) が、ミーグルズ一家で暮らすタティコラムは、反抗的な自己を殺す他ないと強い口調で批判するなど (91)、中産階級であるミーグルズ氏を擁護するデイクENZの姿勢を、階級に縛られた限界であると指摘する批評が散見される。しかし、そのミーグルズ氏自身も、娘とバーナクル一族との結婚を階級の観点から肯定的に捉えるなど、その俗物根性が皮肉めかして描かれている。その皮肉の裡にデイクENZによる中産階級への諷刺の眼を読み取ることができまいか。

第三章 ジョン・ハーモンの演技とその意味

本章では、『われらが互いの友』における作中人物たちの演技、とりわけ主人公のジョン・ハーモンの演技に注目することで、彼の人物像を明らかにしていく。そのために、まずは作品の主題である象徴についての議論と、メロドラマ性についての二点を先に押えておく。

ディケンズ後期の作品では、作品全体を象徴する具体的な事物が冒頭において提示され、その作品の世界観を決定することが多い。例としては、『荒涼館』における霧、『リトル・ドリット』における監獄が挙げられる。完成された最後の作品『われらが互いの友』においては、テムズ川とごみの山がその役割を果たすということになる。テムズ川のほとりで繰り返される生死を巡るやり取りは、人間の生命と川の関係を印象付ける。あるいは、ごみの山に群がる金と人間の欲に纏わる物語は、大量のごみが大金に化けるというディケンズと同時代の社会の在り方を象徴的に描く。これら作品世界を覆う事物が、その象徴性を増して、一つのシンボル、あるいは寓意と捉えられたとき、物語は一種の寓話のようになる。一方で、『われらが互いの友』の場合には、作品の象徴性ではなく、その断片的な特徴を強調する批評が多く存在する。K・J・フィールディング(K. J. Fielding)は、「断片の散漫な寄せ集め(a loose collection of pieces)」(185)という表現で、作品のプロットに一貫性がないことを批判する。あるいはミラーが、個々の作中人物や事件などが相容れないままに作品世界が成り立っていると論じて、二十世紀小説の要素を感じ取り、作品の現代性を称揚する(284)。いずれの解釈も作品世界における象徴性の崩壊というテーマを扱ったものであり、その象徴性とは、個人を圧迫する社会という暗いイメージで語られる点で共通している。

作中人物たちも、それぞれ断片化された世界に住みながら、同時にそれを繋ぐ役割を果たす。ニコデマス・ポツフィンとサイラス・ウェッグのように、ポツフィンの隠宅という狭い世界で対照的に配置される場合もあれば、広い世界で異なった階級、あるいは世界を繋ぐ役割が色濃く反映される人物もいる。「人体骨格組立師(Articulator of human bones)」(OMF 83)を生業とするヴィーナスは、その代表例と言える⁽¹⁾。人間の骨を組み立てて、一体の標本を作るとして彼の作業は、「社会全体の骨組みを針金で留める(fit together on wires the whole framework of society)」(OMF 478)とウェッグが比喩的に述べたように、一つの小宇宙を作り上げる仕事として認識される。

このような事情とは別に、この作品にとってすべての人間関係の始まりとなっているのが、ハーモン殺し、すなわちジョン・ハーモンによる正体の偽りにあることに疑いの余地はない。ジョンが正体を隠して自らが殺されたように見せなければ、ベラ・ウィルファアとポツフィン夫妻のやり取りも大きく変わっていたはずであり、ユージン・レイバーンとリジー・ヘクサムが交わることもなかった。細かいところで言えば、ポツフィンとウェッグ、あるいはヴィーナスとの付き合いも生まれなかったであろう。ジョン・ハーモンの「変身」は、物語全体に大きな影響を与えている。それにも拘らず、ジョンという人物の存在はどこか希

薄である。物語の至るところにその影を落としながらも、強く大きく作品の前面に出てくることは稀だ。まるで幽霊のように作品世界に取りついてはいるが、プロット上もベラトリジー、そしてユージンと主人公の地位を分け合っている。まるでハーモン殺しという端緒から物語が枝分かれしていくかのようなのである。

そもそも作中において、自己の姿を偽装して変身するのは、何もジョン一人ではない。この作品の作中人物は、そのほとんどが本来の自己を偽って演技する。その目的も様々で、ウエッグがボツフィン夫妻の前で善良な召使を装うように、自身の利益を追求するために演技する者もあれば、他者を良い方向へ導くために演技する者もいる。ユージンなどは、本来の情熱的な自己を持って余すがないために、倦怠感に満ちた青年を演じる。ごみと川に象徴される陰鬱な世界のなかで、それぞれが異なった動機に基づいて、生きるために自分ではない誰かを演じるというのが、この『われらが互いの友』の世界とも言える。

このような作品の特徴が生まれる背景には、メロドラマ要素の混入が挙げられる。しばしばメロドラマ的であると指摘されるディケンズ作品だが、それは主に前期の作品、たとえば『ドンビー父子商会』などを指す場合が多い⁽²⁾。しかし、そもそもメロドラマとはどのようなものか。

ジョン・ペック(John Peck)とマーティン・コイル(Martin Coyle)は、「メロドラマの中心的な関心はプロットにあり、物語はふつう最終幕になって初めて明らかにされる種の秘密から展開する(The central interest is the plot, which usually hinges upon some sort of secret which is not revealed until the last act)」と述べる⁽⁹⁰⁻⁹¹⁾。『われらが互いの友』に立ち返れば、ハーモン殺しという初めに設定された謎は、小説の途中でその全貌が明かされており、ここに挙げたメロドラマの定義にそのまま合致するわけではない⁽³⁾。一方で、マイケル・ブース(Michael Booth)によれば、メロドラマの特徴としては、外面の強調やそれに伴うステレオタイプの人物造形があり、暴力や笑劇の場面が魔法のように入れ替わりながら目まぐるしく展開して、最後には勧善懲悪の幸福な結末を迎えるというプロットが用意されている点が挙げられる⁽²⁵⁾。ウエッグの義足やウィルファー夫人の居丈高な容貌などを思い起こせば、外面の強調やプロットの重視などは、たしかにこの作品の表向きの特徴であると言えるだろう。そうであるならば、『われらが互いの友』は、メロドラマの特性を活かしつつ、そこから脱却する部分も兼ね備えた構造を有していると言える。本章では、これらのことを念頭に置きつつ、メロドラマの特徴であるステレオタイプの人物造形という観点から、ジョンという主人公の本質を探る。ウエッグとボツフィンの対決のように、変化のないステレオタイプの作中人物たちが織り成す物語において、ジョンをはじめとして一部の作中人物は、一面では捉えきれない人物として作中に浮かび上がる。それは作中人物が演技を止めるからではない。むしろその演技に没頭するあまり、演技が演技でなくなる事態を生む。ジョン自身もロークスマス、そしてハンドフォードという二つの仮面を被りながら、その都度入れ替わり登場する。本章では、これら作中人物たちの演技に注目して、その行為が類型から脱却した人物像へとつながることを明らかにする。

『われらが互いの友』において、最も明確にメロドラマの手法が用いられているのは、ボツフィンの演技であろう。彼はベラを金銭崇拜にまみれた社会から救うために、大の吝嗇家を演じて見せる。突然見せるあまりの変貌ぶりが批判的になったように、演技するボツフィンは本来の性格とは正反対の姿で読者の前に現れる(4)。それまでの善良で他人を疑わない人物像は消え去り、猜疑心に満ちた眼で周りを眺めて、事あるごとにジョンにつらく当たるようになる。演技を初めて以降「成金」み屋が悪い仲間と付き合う(“Golden Dustman Falls into Bad Company”)や「成金」み屋がふたたび沈む(“Golden Dustman Sinks Again”)などの章題がついているように、細切れに場面が次々と転換されていく手法や笑劇を意識したウエッグとのやり取りなどは、メロドラマの定義にそのまま当てはまる。一方、このボツフィンと同じように本来とは正反対の仮面を被るのが、同じごみの山に関わるウエッグである。ウエッグは、猜疑心が強く他人など一切信用せずに自らの利益だけを追求する人間であるはずだが、ボツフィンの前では忠実な召使を演じる。二人の演技はいわば化かし合いの様相を呈しており、初めはウエッグが、次いでボツフィンが相手を演技で騙していく。ごみの山に関わる二人は、鏡のように正反対の人格を備えており、それが立場とともに入れ替わりを繰り返しながら、最終的にはウエッグがごみ同然に投げ捨てられることで、善なるボツフィンの勝利という結末に行き着く。

この二人の化かし合いの裏には、演技の仮面の下には必ずその人物の本性が眠っているという確信がある。ボツフィンは善良な、ウエッグは利己的な自我を確立しており、それぞれの目的のために本来の自己を隠しながら演技する。この分かりやすい設定は、ごみの山それ自体と深く結びついている。ごみの山は、すでに亡くなったジョンの父親ハーモン氏が一代で築きおこせた「宝の山」である。「錬金術」とまで呼ばれたその活用方法は、役に立たないはずのごみから、大金を生み出すという一種のギャンブル的な要素を含んだものだ。この一かゼロかという極端な価値判断が、ボツフィンやウエッグといった人物の造形にも用いられているのだ。実際、ウエッグはボツフィンを追い詰めたと勘違いした第四部第三章において、考える時間が欲しいと懇願するボツフィンに「イエスかノーだ、半端は認めねえぞ！(Yes or no, and no half-measures!)」(OMF657)と罵っている。作中人物の演技は、本来の自己を隠すための仮面をつける行為であり、そこには中間項など存在しない。自己と正反対の仮面を被ることで、その性格が鮮明に浮かび上がる仕掛けが施されている。

本来の自己と正反対の仮面を被るのは、ボツフィンとウエッグに限らない。ライアとフレジビー、あるいはユージンとヘッドストーンといった組み合わせによっても、同じモチーフが繰り返し使われている。これらの場合にもボツフィンとウエッグのように、二人の人物がそれぞれ互いの裏の部分を担当することによって、分身のような役割を果たす。またジェニー・レンとその父親ドールズの場合には、親子の関係が逆転する。その根本にはやはり正反対の概念が並置され、その実情が倒錯した形で表現されるという作品の基本的な構造が反映されている。

仮面の下には本来の自己が潜んでいるというアイデアは、分かりやすいメロドラマ的な

作品世界の構造に繋がる。ポツフィンとウエッグの関係に見たように、相対する人物同士が両極に分かれることで、善と悪などの観念的な線引きがしやすくなり、寓話的な作品理解が可能となる⁵⁾。しかも並置された対照的な概念のいずれかが消えて、よい方向に向かうという道徳的な訓示を見出せるとき、その効果は一層高まることになる。ごみの山の消失とポツフィンの演技の種明かしが同時に行われる件は、それを印象付ける場面と言えるだろう。ウエッグのような悪人は、葬り去られて、ポツフィンやジョンといったいわゆる善玉が残ると考えれば、これほどに寓話的な世界観は存在しない。

しかし、作中にはこのような善悪の判断を容易に下せる人物のみが存在するわけではない。そのような人物に関しては、仮面とその下に潜む顔という二面性とは別の作用が演技によつて生まれている。とりわけ興味深いのは、ラムル夫妻、特に夫人のソフロニアである。彼らは詐欺を行うために上流社会のポズナップ氏に近づく一方で、フレジビーやライアといった下層に近い人物とも交わっている。ヴィーナスとは異なり、社会が様々なところで繋がっているという実例を行動で示す。詐欺師同士で結婚したこの夫妻は、互いを化かし合つて結婚するが、偽りが明らかになると共犯者になることを決意する。そのため二人の間に愛情などはなく、夫婦というのは世間を欺く仮面であり、周囲の目があるうちは仲の良い夫婦を演じているが、二人だけになるとその本性が姿を現す。その会話からは、二人が共犯であると同時にお互いの敵であることが窺える。特に夫人の方は夫のラムルに対して嫌悪感すら抱いている。

しかし、二人でポズナップ家に取り入る計画が破綻し、さらにフレジビーによつて夫が窮地に追い込まれると、二人は本当の運命共同体のように描かれるようになる。反目しあつていたはずの人間関係が、共通の目的のために共謀するのだ。二人の特徴を鮮やかに表現する場面が第三部第十二章にある。二人の虚飾に満ちた生活がとうとう破産寸前というところまで来てしまったときに、朝食を摂りながら対応策を練るくだりである。破滅の淵に追い込まれた二人は、憎しみ合いながらも、どこか共同体としての体裁を保っている。このとき注目すべきは、二人がテーブルを挟んで向かい合っていないながら、互いの顔を見ないままに会話を進めていくという作者の手法である。家庭の秘密を握る「戸棚のなかの骸骨」という架空の存在を間に挟んで、それに向かつて話し合うという体裁で二人の会話は進む。

'And what is to happen next?' asked Mrs. Lammle to the skeleton.

'Smash is to happen next,' said Mr. Lammle to the same authority.

After this, Mrs. Lammle looked disdainfully at the skeleton – but without carrying the look on to Mr. Lammle – and drooped her eyes. After that, Mr. Lammle did exactly the same thing, and drooped *his* eyes. A servant then entering with the toast, the skeleton retired into the closet, and shut itself up. (*OMF* 556)

「この先どうなるのかしら?」ラムル夫人が骸骨に尋ねた。

「破産するのさ」ラムル氏が同じ相手に答えた。

その後、ラムル夫人は蔑むように骸骨に笑いかけて——しかしラムル氏に視線は向けなかったが——眼を伏せた。その後、ラムル氏も全く同じことをして、その眼を伏せた。そこへトーストを持った召使が入ってくると、骸骨は戸棚に引っ込んで、閉じこもった。

この場面における骸骨は、ただの飾りではない。ラムル夫妻は骸骨を擬人化して扱っており、それは互いの内面を映し出す鏡である。夫妻は骸骨のなかに相手の本性を見出して互いを軽蔑する。骸骨という第三者を間に置くことで、二人の内面が可視化された状態で表現され、愛情のないラムル夫妻の関係が際立つ。それと同時に、お互いに骸骨を見つめながら話すという行為が連続されていくことによって、場面自体にユーモラスなトーンが生まれる。初めは互いを憎むあまりに、顔を見ることができずに骸骨を使って会話していたはずだが、徐々に顔を見ないで話すという演技そのものに焦点が当たるようになる。そして、演技という共同作業を行うことで、二人の間に奇妙な連帯感が生まれているのだ。

それでも、二人の連帯感は一時のことに過ぎない。ポツフィン邸を訪ねるといふ最後の場面においても、二人はいがみ合い軽蔑し合う。それでいて共に外国へと旅立って一緒に姿を消す。仲の良い夫婦という仮面と、その下にある憎しみ合う関係を何度も行き来してしまふラムル夫妻には、本当の自己の顔などないかのようだ。状況に応じてそれぞれの仮面を使い分ける彼らは、演技を続けるしかない。自業自得とは言いながらも破滅的な生活を送るラムル夫妻の悲劇的要素は、妻ソフローニアがポツフィン宅でわずかに見せる涙に凝縮されている。ソフローニアはポツフィン宅を出るとすぐに、「感傷なんでものを持っていく心配はないわよ。もし持つて行ったとしても、すぐに捨てるでしょうけれど」(There is no fear of my taking any sentiment with me. I should soon be eased of it, if I did) (OMF 650)と述べて、夫と生きていく決意を固める。ポツフィンとウェッグの演技に較べて、ラムル夫人の演技には悲哀の色が混じる。

ラムル夫妻の骸骨のように、人物同士の間に物を配置して、それが相互の関係を際立たせるという手法は、『われらが互いの友』のいたるところに書き込まれている。そしてその手法は作中人物の演技と深く関係している。たとえば、人形作りのジェニーは、人形に語りかけるといふ手段を何度も取っている。とりわけ第二部第十一章で、リジーを訪ねてきたヘッドストーンと会話するとき、「真実夫人(Mrs. Truth)」(OMF 342)という人形を用いて、彼の利己的な真実を暴き出す場面では、その特徴がよく表れている。リジーのために結婚を考えていると主張するヘッドストーンの身勝手を見抜いた上で、最後には「真実夫人」に「事ここに至ったら、もう壁の方を向いてもらわないといけませんわね(since it comes to this, we must positively turn you with your face to wall)」(OMF 343)と述べてくる。この一節は、作品において物が単なる物体ではなく、一個の人格を持って、表現されることを示す一例であると同時に、そのような仕掛けを生み出す人物たちの想像力に対して、ディケンズが全幅の信頼を寄せていることを表している。

そして重要なことは、物体が人物の演技によって、生きた人格を与えられるという現象が、

人間と物体の境界を曖昧にするということだ。なぜなら作中人物が物をさも人間であるかのように演技することで、本来人格を有するはずのない物体に人格が宿るからである。この本来あり得ない状況を作り出すという、言わば発想の転換は、作中人物たちの演技の根本に関わる問題である。一人の人物のなかに見かけ(演技)と実際(本来の自己)という二面性を作り出し、さらにその二面のギャップを可視化することで、人物の本質を描く。「真実夫人」によつて暴かれたのは、まさしくヘッドストーンという男のうわべだけの謙虚な姿勢と、その下に隠れている身勝手な本性とのギャップである。

人間と物体の境界が最も曖昧になるのは、まさに死というものが間にあるからだろう。物語冒頭でギャップァーは死体を人間とは考えずに物として扱う。ヴィーナスは、人骨標本を本当の人間のように扱い、陰謀を持ち掛けてきたウエッグを道具のように品定めする。人体標本に代表される物体は、見る者の視線を返すことがなく、その意味で死体と同様に、死と生の境界を曖昧にする。

主人公のジョンも、死と生の狭間を生きる「生きながらに死んでいる男(living-dead man)」(OMF430)である。ただし、ジョンが死んでいるのか生きているのか分からないのは、みずからが死んだように偽装したからではない。本来のジョン・ハーモンに戻るべきか否か悩むところに、つまり死んでいるか生きているか分からないままに生きるという状況に、この男の真の苦悩が描かれている。作中自分の演技について、ここまで意識的に考える人物は他にない。彼は本来のジョン・ハーモンに戻ることをためらい続ける。第一部第四章ですでにロークスミスとして登場するが、その後本当の意味でジョン・ハーモンに戻るのは、最終盤の第四部第十三章まで待たなければならぬ。この間、ジョンは常に自己の正体を偽りながら、ベラとの関係を進めていく。結婚してから時折ベラが、「あなたの名前は何なの(What is your name?)」(OMF686)と鋭く核心を突く問いを投げかけたり、ジョン自身がベラに金持ちになりたくないかと思わせぶりに聞いてみたりして、演技するジョンの動揺を誘うが、彼の心理は水面下をたどり、決して表面に現れることはない。

ロークスミスとしての行動から考察すれば、ジョンは真剣に自身の演技に取り組んでいる。本来の自己を埋没させなければならぬ状況に苦しみつつも、自らの足跡をたどるときに、ジョンは興奮しているように見受けられる。ドミニク・レインスフォード(Dominic Rainsford)は、『われらが互いの友』における作中人物の芝居が、他の人物を騙すことに結びついており、ジョンの場合には結果的に、モラルの上では正しいことをしているにも拘らず、妻であるベラに嘘を吐かなければならないという道徳上のダブル・スタンダードに陥っている(289)⑥。後にジョン・ハーモンという名をやむを得ない事情とはいえず棄てたがために、ポツフィン夫妻に迷惑をかけたことを反省するジョンが、道徳的に間違つたとまで言えるかどうかは極めて微妙な問題であると思われるが、いずれにしても彼があえてジョン・ロークスミスで居続けたことに疑いの余地はない。ウエッグの陰謀を推察しながらも、ポツフィンに放置するように助言したり、ユージンやモーティマー・ライトウッドになるべく会わないように逃げ続けたりするのは、その証左である。その動機としては、父親

が大金で手に入れたのは、惨めな家庭生活だけであり、自分も同じ道をたどるのではないかという強迫観念である。しかし、ベラが大金よりも愛を選択し、ポツフィンが大金を手に入れたも慈悲に溢れた人物のままであったことを目撃したあとになっても、ハーモンに戻る決心がつかないのはなぜか。

それを考える上で手がかりとなるのが、ポツフィンが明かすジョンの昔話である。実の姉が父親に歯向かって結婚した挙句、惨めな生活を送り、死んでしまったという事件は、ジョンにとってある種のトラウマ的な体験であったと言えるはずだ。事実、ジョンはそれ以来故郷を飛び出して、外国で暮らし続けていた。つまり、ジョンにとってイギリスへの帰国、そして遺産相続はトラウマ払拭の機会でもあった。その逡巡の隙を突かれる形でローグ・ライダーフッドたちに命を狙われたのである。つまり、ジョンにとって「生きながらに死んでいく」状態であったのは、ハーモン殺しのちロークスミスに変身してからだけではなく、それまでの生活においてもそうであったということになる。

では、ハーモン殺し自体は、ジョンにとつてどのような意味があつたのか。その答えはやはり、ジョンが帰国時の経緯を独白する第二部第十三章の場面にある。襲撃された現場を再び訪れて記憶を手繰ろうとするジョンは、一つずつ事実を確かめるように、独白を続ける。続けて自分が襲われたときの概要を思い出すと、今度は将来の生活をどう送っていくべきかという点について考え始める。このとき、ジョンの頭の中に浮かぶのは、「自分はどのようなになってしまうのだろう(What would I have?)」(OMF 372)という問いだ。しかし同時にジョンは極めて能動的に行動する計画を立てる。自分が襲われた過去を振り返るために、テムズ川のほとりに来ているにも拘らず、ジョンの独白からは後ろ向きな言葉がほとんど出てこない。常に今をどのように生きるのかという命題に即して問いを立て、それに一つずつ答えを出していくのであり、そこには陰鬱な過去に囚われた男の姿はない。ジョンにとつてロークスミスという仮面は、自己を偽るための仮面などではなく、自らを死から救った存在そのものであり、その意味で仮面はジョン・ハーモンという自己の核に混じり合って一体化しているのだ。自らの存在を消すという消極的な行為は、同時に新たな自己を作り上げるという積極的な行為でもあるのだ。

ディケンズは作中人物の表と裏の顔を正反対の対立するものとして配置するだけでなく、その関係性を様々に変容させた。その結果、寓話的な表象が強く打ち出されながらも、それだけに留まらない世界を描くことが可能になったと言える。「自分は何者か」という問いが繰り返される『われらが互いの友』という作品において、メロドラマの要素が強く表れているポツフィン氏や、自己の本質を見失うラムル夫妻などは、型にはまった生き方しかできずにいる。しかし、ジョンはその演技によつて逆説的に自己を能動的に生きる力を手に入れることができた。主人公の生を求め続ける姿は、全体としては陰鬱な作品世界にあって、わずかな希望のように思われる。だが、ベラと結婚してジョン・ハーモンにふたたび戻った彼の物語は、その後に続くユージンが襲撃されるといふ作中最もメロドラマ的なプロットに取って代わられてしまう。末尾の大団円に姿を見せはするが、そのときのジョンはもはや理想

の家庭を手に入れた、何の特徴もない人物として登場するに過ぎない。そのためジョンが、生きるためのエネルギーを象徴する人物になったとまでは言えないだろう。しかし、少なくともメロドラマの要素が色濃く反映され、陰鬱な社会に圧迫される作品において、能動的に生きようとするジョンの姿は、その逆境を何とかはねのけようとする意志が完全に消えたわけではないことを示している。ジョンの演技は、その強い意志を保つための手段だったのである。

註

- (1) アルバート・D・ハッター(Albert D. Hutter)は、全体像が見えない混沌とした世界のなかで、作中人物たちが断片的な手掛かりを繋ぎ合わせて自らの満足できる状況を作り出そうとしているというパターンが作中にあると指摘して、ヴィーナスをジョンの喜劇版として捉えている(158)。
- (2) たとえば、テイロトソンは『ドンビー父子商会』における悪役カーカーにメロドラマの人物としての特徴を嗅ぎつけている(177)。また、ディケンズの前期作品とメロドラマの関連性について述べている批評のなかで、シュリックケの『ニコラス・ニクルビー』(Nicholas Nickleby, 1838-39)論は興味深い。シュリックケはディケンズが作家人生の初期からメロドラマとの親和性に自覚していたと指摘した上で、不器用な田舎役者の一団にニコラスを参加させることで、深刻なメロドラマ性を回避して、小説の内部から小説実践のパロディ化を図っていると論じている(Oxford Reader's Companion 374)。この論述によれば、初期作品の執筆時からディケンズが、小説という虚構空間をいかに構築するかを考えていたことが読み取れる。
- (3) 実際ディケンズは、『われらが互いの友』の「作者あとがき」で、ジョンの死について様々な憶測があることを予見しつつ、ハーモン殺しが謎の中心にはなかったことを匂わせる。作者本人の意図はむしろ、ボッフインの芝居を隠す方にあつたという(821)。ボッフインの芝居に関しては、あまりにも人が変わりすぎるといふ点で、疑念を抱く批評も少なくない。たとえば、ジョージ・ギッシング(George Gissing)なども突然の変化を信じられないという(89)。またジオフリー・サーリー(Geoffrey Thurley)はむしろに踏み込んで、ボッフインが金の力によって墮落しないのは、読者を啓蒙するために作者が介入したと述べている(307)。これらに反論する形で西條隆雄は、ボッフインの原型を「文学好きな塵芥処理人」という俗語に求めて、あくまでボッフインの本質が善良で朴訥な人間性にあると論じる(二七〇―八五)。いずれの批評も、ボッフインが別人のようになつた理由を求めているが、本章ではその変化自体がもたらす影響について論じる。
- (5) 『われらが互いの友』が寓話の色合いを強く帯びている理由は、その素材となつた物語にも求められる。マイケル・コットセル(Michael Cotseid)が明らかにしたように、この作品の下地となる素材には、多くのおとぎ話や俗語、あるいは聖書や祈祷書などが使わ

れており、それらの断片が散りばめられている(1.7)。だが、同時に作者デイケンズがそれを一つの作品に造り上げた事実も忘れてはならないはずだ。

- (6) このレインスフォードの指摘に対して、G・W・ケネディ(G. W. Kennedy)は、たとえ自己の正体を偽っていたとしても、自身の言葉に責任を持てる者と持てない者の間には大きな差異があると述べて反駁する(166)。

第四章 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

『デイヴィッド・コパーフィールド』には、多くの作中人物が登場しては消えていくが、その多くがコントラストをなして配置されている。デイヴィッドにとって最愛の幼な妻ドーラは、実生活における知恵が致命的に欠如しているが、末尾で再婚するアグネスは「家庭の天使」を体現したかのような女性である。デイヴィッドが初めに入学するセイレム・ハウスの校長クリークルは、サディスティックな性格から生徒たちに虐待を加えて楽しむ無知な暴君だが、カンタベリー時代の校長ストロング博士は、温厚で知識の豊富な理想的な教育者として描かれる。ドーラの父スペンロウ氏の法律事務所では、事務所の全権を握っているスペンロウ氏と、表面上は恐れられていても、実際には彼の言いなりになっているジョーキンズ氏のように主要な人物だけでなく、副次的な人物に至るまで、対照的な人物描写が用いられている。

主人公であるデイヴィッドについても同じ手法が使われている。ストーンは、デイヴィッドの対照をなす分身としてユライア・ヒーブを挙げて、デイヴィッドの上昇志向やアグネスへの性的欲求などが抑圧された否定的な自我であると論じる(217-26)。ヒーブという作中きつての悪党とのつながりを示すことで、語りにおいては自らの抱える心の深奥を明るみに出さないデイヴィッドの核心に迫ろうとするあたり、ストーンの論には説得力がある。同時に、『デイヴィッド・コパーフィールド』における人物設定は、正反対の人物同士をぶつけるだけではない。逆と同じ種類の作中人物に少しずつ違いを持たせて、それぞれの個性を引き立たせる工夫もなされている。デイヴィッドの最愛の母クララと妻ドーラの場合がそれにあたるだろう。実際の能力が欠けているが、浮世離れた魅力を持つクララに瓜二つのドーラとデイヴィッドを結婚させることで、彼の成長過程が分かりやすいものになっている。またデイヴィッド自身に類似する作中人物としては、セイレム・ハウス時代からの学友であるトマス・トラドルズが挙げられるのではないだろうか。

デイヴィッドにとって、トラドルズは最も信頼のおける人物であり、勤勉に努めて立身出世を果たす、平穏で穏やかな家庭を築こうと奮闘するなどの点において、根底の価値観が一致している。そのため、互いの友情は確固たるものとして作中に描かれる。また、努力の甲斐なく簡単には結婚できなかったり、ミコーバー氏の負債を背負わされたりというトラドルズの不運な巡り合わせには、デイヴィッドがたどった道筋と重なるエピソードが多分に認められる。だが、トラドルズはデイヴィッドと似たような経験を持つごく親しい存在でありながら、これまでデイヴィッドの分身として論じられたことはほとんどない。その大きな理由としては、トラドルズという人物にヒーブや、あるいはステイアフォースのように、デイヴィッドの抑圧された欲望の反映を見る先行研究が少ないことが挙げられる。実際、彼はデイヴィッドにとつて模範とすべき人物であるかもしれないが、ヒーブやステイアフォースが体現するデイヴィッドの暗部とでもいうべき心奥は、トラドルズの裡には皆無とい

つてもよい。むしろ、常に公平無私なトラドルズは、作中デイヴィッドよりも英雄的な人物として描かれている。その意味でトラドルズは、デイヴィッドの分身というよりも理想として捉えるべきなのかもしれないが、当のデイヴィッドはトラドルズに信頼や同情を寄せることがあっても、ステイアフォースに対するような尊敬や崇拜の念をいだくことはほとんどない。その原因は階級や容姿といった表面的な理由によるものなのか。それとも、デイヴィッドが気づかない深層に、トラドルズの本質が存在するのか。本章では、トラドルズの悲哀に満ちた笑いについて考察することで、その人柄に惹かれるデイヴィッドの心理を追求したい。その際にやはりデイヴィッドにとつては「強い」男であるステイアフォースを参照しながら、作品における主人公の理想像について検討する。

作中トラドルズは、前髪の逆立った風采が上がない子どもとして、セイレム・ハウスに到着したばかりで不安なデイヴィッドの前に現れる。幼い主人公のお人好しな友人という意味では、『大いなる遺産』のハーバート・ポケットや『ドンビー父子商会』のトゥーツなどが類似の例として挙げられるだろう。彼らは一様に完全なる善人であり、主人公のために協力を惜しまない。それでいていささか滑稽味が加えられた人物である。たとえば、トゥーツはカトル船長との掛け合いで笑劇を演じており、ハーバートは初めてピップと出会ったときに、ボクシングの真似事をして打ちのめされるも、意気揚々とその場を立ち去る場面が笑いを誘う。校長のクリークルに鞭打たれたあと机の上いっぱいに髑髏の絵を書き散らして、すべてを忘れようとするトラドルズもまた、この滑稽なお人好しの友人として類型の側面を持つ。

一方のステイアフォースは、同じセイレム・ハウスにあつて特別な存在である。様々な批評において、ディケンズ作品中異色の存在と言わしめるステイアフォースは、面倒見がいいが、独善的で傲慢な面を覗かせる⁽¹⁾。しかし、上流階級の彼はデイヴィッドにとつて英雄的な憧れの対象でもある。

『デイヴィッド・コパーフィールド』が人物間のコントラストを絶妙に駆使した作品であることはすでに述べたが、デイヴィッドの二人の友人、お人好しの努力家トラドルズと魅力的な英雄ステイアフォースもこの構図に当てはまるように思われる。ステイアフォースはアグネスに、「悪神(Bad Angel)」(DC313)と言われるように、デイヴィッドを破滅へと誘う。エミリーを誘惑してペゴティー一家を悲しみのどん底に突き落とし、最後には自身も海に消える。自分の父親が不在であったことを嘆くかたわら、デイヴィッドにデージーというあだ名をつけるステイアフォースは、いつも心の裡に影を忍ばせ、周囲の人物を傷つけてしまう。一方のトラドルズは、ステイアフォースを非難したアグネスとも馬が合い、彼女と同じ善なる世界の住人である。また、ヒープの奸計によつて窮地に陥るストロング博士やウィックフィールド氏を救う手助けをするなど、周囲の人物を癒す存在である。そこにはアンガス・ウィルソン(Angus Wilson)が言う「誠実なキリスト教的信仰(sincere Christian beliefs)」(216)が根底に流れており、デイヴィッドの人生の節目節目で登場しては彼を救い、作品を最終的に「よい結末」へと導くために欠かせない存在となっている。互いに正反対のトラド

ルズとステイアフォースは、デイヴィッドの友人として、語り手の価値観をそれぞれに左右する大事な役割を担う。

トラドルズとステイアフォースが同時にデイヴィッドとの関係を持つのは、セイレム・ハウス在校時のみだが、そのときすでに二人の興味深いコントラストが表れている。デイヴィッドが、救貧院に母親がいるというメル先生の家庭の事情をステイアフォースに打ち明けてしまったことで、メル先生とステイアフォースが対決する場面である。二人が対峙するくだりは、途中クリークルが介入するのも含めて数ページにわたって描かれるが、このとき当のデイヴィッドはメル先生の傍らにいながら傍観するだけで何もできないままだ。ステイアフォースと向き合っている間メル先生はデイヴィッドの肩に手を置いて優しく叩き続けるが、これは単に自身の怒りを落ち着けるためだけの所作ではないだろう。メル先生がステイアフォースを非難する最大の理由は、彼が周囲の生徒へ悪影響を及ぼしている事実であり、加えて、自分を好いてくれているデイヴィッドを護りたいという思いが、ここに働いている。すなわちこの場面は、言うなればメル先生とステイアフォースによるデイヴィッドの奪い合いの様相を呈している。デイヴィッドの肩に置かれたメル先生の手は、語り手も指摘している通り、おそらく無意識の裡にその競い合いが表面化したものであると考えられる。デイヴィッド自身も、その手の感触が異常であることに気づいて、その重みの含意を感じ取っている。しかし幼さゆえか、そのことを漠然と感じるのみで、ステイアフォースへの憧れが優先してしまう。メル先生の側につくのは、ただひとりトラドルズのみだ。すべてが片付いてメル先生がセイレム・ハウスを去った後、生徒たちだけになったときにトラドルズは正面切ってステイアフォースを非難する。

Poor Traddles, who had passed the stage of lying with his head upon the desk, and was relieving himself as usual with a burst of sleetons, said he didn't care. Mr. Mell was ill-used.

'Who has ill-used him, you girl?' said Steerforth.

'Why, you have,' returned Traddles.

'What I have done?' said Steerforth.

'What have you done?' retorted Traddles. 'Hurt his feelings and lost his situation.'

(DC86)

可哀そうにトラドルズは、しばらく机に突っ伏していたが、やがてそこら中に骸骨の絵を書き散らして気を紛らわせると、僕は何ともない。メル先生がひどい目にあって気の毒だと言った。

「誰がひどい目にあわせたって、弱虫トラドルズ？」ステイアフォースが言った。

「もちろん、君だよ」トラドルズが答えた。

「僕が何をしたって？」ステイアフォースが言った。

「何をしたかだって？ 先生の気持ちを傷つけたじゃないか。それに職だって失わせた」

この引用において最も注意したいのは、ステイアフォースがトラドルズを *you girl* 呼びわりしているところだ。この引用の直後にもポリーという女性名の愛称でトラドルズに呼び掛けているが、これは、メル先生を傷つけたステイアフォースを止められず悔しさのあまり泣いていたトラドルズを女々しいとして、嘲笑ったものである。しかし、読者にはステイアフォースが弱者の立場にあるメル先生をわざと苦しめたことは明らかで、むしろトラドルズの側が英雄的行為に及んでいると感じられるはずだ。

トラドルズがステイアフォースに反抗するこの場面は、デイヴィッドが他の生徒と一緒に、ステイアフォースを称えるために三唱した直後に続く。そのプロットの流れを考えれば、トラドルズは、メル先生の手の温もりが伝えようとしたことを理解して、デイヴィッドの代わりを務めているようだ。容姿などの外的事象に惑わされず物事の本質を見抜く力を、すでにトラドルズは幼少期にあつて備えている。しかしデイヴィッドにはその力がまだない。そのため、メル先生の手の温もりについつ掛かりを覚えても、その奥にある気持ちに気付くことがない。

デイヴィッドが言葉の裏側にある真実に気付けないのは、何も幼少期に限ったことではない。小説のプロットが進行するにつれてデイヴィッドの年齢も上がっていくが、それぞれの段階の重要な場面において、デイヴィッドは相手が発する言葉の真の意味に気付かずにより過(こ)してしまう。とりわけステイアフォースとの関係においてはそれが甚だしい。二人で初めてヤーマスを訪れたときにステイアフォースが自らの父の不在を嘆く場面においても、デイヴィッドはあまりにも鈍感である。

I was so confounded by the alteration in him, that at first I could only observe him in silence, as he stood leaning his head upon his hand, and looking gloomily down at the fire. At length I begged him, if I could not hope to advise him. Before I had well concluded, he began to laugh - fretfully at first, but soon with returning gaiety. (DC 274)

私は彼の様子がすっかり変わってしまったことに困惑した。だから、初めは頬杖をついて暖炉の火に見入っている姿を、黙って眺めるしかなかった。しばらくしてようやく、私は何か助けになれることはないかと聞いた。だが、私が言い終わらぬうちに、ステイアフォースは笑い出した——初めはそれも不機嫌な様子だったが、すぐにいつもの陽気な彼を取り戻していた。

この引用のすぐあとに、エミリーとの駆け落ちが迫っていることを考慮すれば、ステイアフォースの言葉の裏には彼の深刻な現実が隠されているはずだが、デイヴィッドにそれを見抜くだけの炯眼は与えられていない。それどころか、買った船の船長にミスタ・ペゴティーを充てたというステイアフォースの言葉に、「自分のために買うふりをして、本当はペゴテ

イー小父さんのために買ってあげたんでしょ(You pretend to have bought it for yourself, but you have really done so to confer a benefit on him) (DC276)など見当違いの冗言を言う始末だ。

ステイアフォースとしても、デイヴィッドに自身の胸の裡を察してもらおうなどという気持ちは一切ない。むしろまったく気付かないデイヴィッドの無垢に、彼は惹かれている。実際、ステイアフォースは「時々自分を持って余す(I am heavy company for myself, sometimes) (DC 274)」とを白状している。オックスフォードに進学しても長続きせず、何の目的もなく生きている彼は、船乗りという生き方に強く惹かれる。しかし、船乗りという職業そのものが、第一章の冒頭に登場するデイヴィッドの朶衣(caul)を買い取った老婆が言うように、世界中をうろつき回る危険な生業であり、大学を中退して無為に日々を過ごすステイアフォースの性格を暗示する。このようなステイアフォースの性質について、エドウィン・M・アイグナー(Edwin M. Eigner)は、鬱々と考え込む癖や、虚無的な側面を見せる点を指摘した上で、「ステイアフォースには大いにハムレットの要素がある(There is a great deal of Hamlet in James Steerforth) (43)」と述べている。ステイアフォースの言葉の裡にハムレットに似たところがあるとまで言えるかどうかは別としても、引用の場面において突然声をかけてきたデイヴィッドに「幽霊かと思ったよ(Like a reproachful ghost) (DC273)」と反応していることから、作者は『ハムレット』(Hamlet)を意識しているようだ。そのようなステイアフォースについてダイソンは、「デイヴィッドとステイアフォースやドーラとの関係における悲劇的な要素は、実に純粋なモラルの問題である。(the tragic elements in David's relationship with Steerforth and Dora were indeed a purely moral matter) (150)」と述べて、アグネスに代表される社会的規範に沿った形での修養よりも、ここには深い問題が横たわっていると指摘する。だが、作者デイケンズはこの問題について掘り下げることはいない。バーバラ・ハーディー(Barbara Hardy)は「デイヴィッドは複雑な思考と感情を持った作中人物である」と見受けられるが、掘り下げられていない(David can be seen as a complex thinking and feeling character, but only up to a point) (128-29)」と述べているが、実際語り手は、デイヴィッドにしてもステイアフォースにしても、その胸中深くえぐるような洞察をもって彼らの心情に迫ることはしない。秘められた心の闇を保存したままに物語を進めるのみだ。

むしろ、ステイアフォースの心理が明確にされないままであるからこそ、突拍子のない彼の行動にデイヴィッドは憧れを抱く。ストーンも述べているように、デイヴィッドはこのステイアフォースの虚無、そしてそれにつながる死の想念に憧れを抱いている(264)②。しかし、プロットが進む先にある主題は、この虚無とは反対の方向、すなわち秩序であるはずだ。それを体現するのは、アグネスであり、ドクター・ストロングのような善人である。アグネスを「僕の守り神(good Angel) (312)」と呼び、ストロングを含めて彼らを一種の指導者と考えている。とりわけストロングは、ヒープの奸計に陥れられて妻アニーとの仲が悪化したときにも、周囲の人物の心配をよそに孤高の道徳性を守っている。アニーが自らの若気の至り

を懺悔する際にもストロングは、一切妻を疑うことなくその美德について滔々と演説を行う。その様子をデイヴィッドは、「騎士道精神の顕現であり、最も立派で浪漫的な人物像の具現(the best embodiment of chivalry, the realisation of the handsomest and most romantic figure)」(DC527)と熱く語っている。だが、最上級の形容詞が連ねられた過剰な誉め言葉には、のぼせ上ったデイヴィッドへの諷刺も含まれているはずだ。実際このストロングが体現する無垢という美德は、ステイアフォースの言葉の裏に隠された真意に気づかないデイヴィッドの鈍感の裏返しである。ストロングのライフワークでもある辞書編纂の仕事が、その表面的な言葉への理解を暗示する。新野緑も述べているように、その仕事こそ言葉とその意味が一致して、秩序が明確に保たれる世界なのである(一三一)。しかし、ステイアフォースを見れば分かるように、言葉の外面とその意味は必ずしも一致しない。メル先生がいなくなる経緯を踏まえても、デイヴィッドはそのことを学ばなければならなかったはずだ^③。

手本となるのが、トラドルズその人である。トラドルズもストロングと同じく中産階級の秩序を象徴する人物である。本節の冒頭でも見た通り、トラドルズとデイヴィッドには共通項も多い。クリス・ヴァンデン・ボッシュエ(Chris Vanden Bossche)は、「デイヴィッドがトラドルズに優越感を覚えながらも、魅力を感じていると述べているが^③、これはただトラドルズが親しい友人であるからだけでなく、自身と似た不運な境遇にもめげず奮闘する姿に同情しているからであろう。トラドルズがただの不運なお人好しであるはずはない。メル先生をかばった一件からも分かるように、トラドルズはステイアフォースとは別種の英雄的な人物として描かれる。それはヒープの計略からウィックフィールドやミコーバーを救ったことでも証明される。ヒープが偽善者の仮面を剥がされる場面では、デイヴィッドがただの傍観者であるのに対してトラドルズは、実際にヒープを追い詰める作戦を指揮している。行為の自身が英雄的である一方で、ヒープの罪を告発するときも、舞台上で彼を追い詰める主役はミコーバーであり、トラドルズは黒子のような役割である。トラドルズは演出家として、舞台を仕切っているが、その上で華々しく活躍するわけではない。

むしろ、トラドルズの英雄的な側面が浮かび上がるのは、逆説的ではあるが、彼が情けない姿を現したときではないか。メル先生をかばったときにも、トラドルズはその行為をクリクルに咎められて、鞭打ちの罰を受ける。虐待を受けたトラドルズは、机一面に例のごとく骸骨の絵を書き散らすのだが、それでも彼は自分のやったことに何の後悔もないと語る。打ちのめされてもおみずからの主張を貫くしづとさが示される場面である。行為だけでなく、トラドルズの言葉にも、そのしづとい特質がそのままに表れる。デイヴィッドが再会したとき、トラドルズの最大の関心事は難航するソフィーとの結婚にあった。婚約した相手との結婚が家族の反対を受けていつまでも先延ばしになっている状況について、トラドルズは悲哀をこめて次のように語る。

'At any rate, they [Sophy's family] are all reconciled to it now, I hope?' said me.

Ye—yes, I should say they were, on the whole, reigned to it,' said Traddles, doubtfully. 'The fact is, we avoid mentioning the subject; and my unsettled prospects and indifferent circumstances are a great consolation to them. There will be a deplorable scene, whenever we are married. It will be much more like a funeral, than a wedding.' (DC 506)

「とにかく、今はソフィーの家族もみな納得してくれたんだろう?」私が言った。「そう——そうだね。まあ、結婚については大体そんなところかな」トラドルズの答えはおぼつかない。「実際は、その話題を避けているんだよ。僕の将来の見通しがよくないと、懐が寂しいのが彼らにとつてはいい気味なんだね。結婚なんてことになればそれこそ悲劇さ。結婚式というよりも葬式みたいになるだろうね」

トラドルズが語る現状は、自身の職業や家計が苦しいだけでなく、ソフィーとの結婚という将来の希望までも見通しが立たないという困難な状況だ(4)。それにも拘らず、トラドルズはその苦境をユーモアに乗せてデイヴィッドに語る。結婚式と葬式という対立する語を並置して、言葉遊びを楽しみむなりに、困難から生まれる一種の陽気な笑いがある。これはデイヴィッドが、一文無しからドーラとの結婚を決意する際に見せた努力一辺倒の姿勢とは、明らかに違う。デイヴィッドは苦境に陥ったときの絶望を、将来を切り拓いていくための力に変えたが、トラドルズはまず現状を受け入れる笑いに変えているのだ。

トラドルズの言葉には、悲哀の裡に滑稽な分子が入り混じっている。「泣き笑い」とでもいべきその言葉は、外面の飄々としたユーモラスな口調と、内面に宿る悲哀とが矛盾しているようで、不思議なバランスをもつて混在する。デイヴィッドのように現実と格闘するほどの勢いを持たないトラドルズは、悲哀に満ちた笑いで自らを慰めるしかない。しかし、そこにはみずからの弱い一面を余すところなくさらけ出す強さが備わっているはずだ。デイヴィッドが崇拜すべき人間の素質とは、このような強さにあるのではないだろうか。

デイヴィッドは、ステイアフォースの虚無と、トラドルズの悲哀に満ちた笑いに反映される強さの双方に惹かれている。社会的にはトラドルズを手本とするべきであるのかもしれないが、ステイアフォースへの傾倒も勢いを失うことがない。作品の末尾においてもなお、どちらか一方を選択したようには見えない。トラドルズはもちろんのこと、ステイアフォースについても、海で死んだあとでさえ(いや死んでしまったからなおのこと)英雄的な人物として回想している。二人の友人は、それぞれ別の種類の英雄として類型的な人物像のままデイヴィッドによってそのイメージを固定される。本論文第二部のはじめに述べたように、当時の英国社会には、英雄崇拜に対する複雑な環境があった。そのような社会事情を踏まえても、いずれの人物にも傾倒しつつ、同時にいずれとも定まらない心境を貫くデイヴィッドは、社会を反映する鏡であるだけでなく、その枠に囚われない人物として現れている。

註

- (1) シュリックケは、尊大で冷笑的なステイアフオースを「バイロンの人物(a Byronic figure)」(*Oxford Reader's Companion* 147)と称している。
- (2) ペゴテイー一家が崩壊に追い込まれたにも拘らず、ステイアフオースを賛美し続けるデイヴィッドの姿勢については、批判的な意見が多い。たとえば、『デイヴィッド・ロバーフィールド』における階級の問題を論じるジョン・O・ジョーダン(John O. Jordan)は、「デイヴィッドはエミリーへの性的な興味を棄て、代わりにステイアフオースとの友情の見返りとして、彼女を『差し出した』」(David renounces his sexual interest in Emily and, instead, "gives" her to Steerforth in return for Steerforth's friendship) (69)とまづ述べている。
- (3) デイヴィッドの自己形成に関しては、デイヴィッドが文筆家である点を重視した批評も多く存在する。たとえば、アラン・P・バール(Alan P. Barr)はデイヴィッドが文筆家である点を強調した上で、「小説はウィクトリア朝の中産階級を楽しませ、彼らの支持を受けるものかもしれないが、小説家も含めた芸術家は、本質的にすべての階級の境界を越えたところらに留まる必要がある(Novels may have entertained and been supported by the Victorian middle class, but artists, including novelists, inevitably remain essentially beyond the margins of any class)」(63)と作品が書かれた当時の時代背景を絡めながら論じている。ウィクトリア朝期における小説とその読者の関係について本章で踏み込むつもりはないが、デイヴィッド自身の創作活動については全くと言ってよいほどに触れられていない。この点を踏まえると、デイヴィッドが文筆家であるという点をどれほど強調すべきかについては熟考を要する。
- (4) このようなトラドルズの実情を指して、ジェイムズ・R・キンケイド(James R. Kincaid)は「これらの要因は、トラドルズが喜劇的人物ではないことを示唆するだろう(The sum of these factors might tend to show that Traddles is not a comic character at all)」(323)と述べて、成人してからも骸骨を書き散らさなければならぬトラドルズの苦境を強調する。これに対して、エミリー・レナード・ジヤー(Emily Rena-Dozier)は、「トラドルズの職業と家庭の組み合わせを社会的かつ文学の批評として読みながら、この話が単純に面白いという意味合いを無視したくはない」(In reading Traddles's professional/domestic combination as social and literary critique, I do not want to neglect the sense in which this episode is also simply funny) (828)と述べて、悲哀のなかにも喜劇性が混じると指摘する。両者ともに、トラドルズの生活が苦しいことは認めつつも、その解釈は正反対である。これらの解釈はトラドルズという人物のしたたかな性格を考慮したときに興味深い。

第五章 一人称の語りと主人公デイヴィッド・コパーフィールド

ポール・ド・マン(Paul de Man)は『ロマン主義の修辞学』(*The Rhetoric of Romanticism*, 1984)のなかで、自伝とは生み出されたテクストとそれを紡ぐ作業によって、「個人」としての自立を証明するものだと述べている。しかし、実際のところ、自伝を書くという行為に見られるのは、「個人」としての自立を証明する難しさの方ではないだろうか。デイケンズという作家も自伝の断片を書きながら、それを公にすることはなく、一人称の小説『デイヴィッド・コパーフィールド』を書くというフィクションの方向へ大きく舵を切ることになった。ところが、その小説においても、主人公の個人などというものは、そう簡単には見えてこない。表層的に作品を読むのであれば、生まれたときから父親がおらず、幼いうちに母親も失くすという厳しい生い立ちにも拘らず、勤勉に努力して人気作家という地位を確立するのがデイヴィッドという人物である。それと同時に、ヴィクトリア朝社会における理想的な家庭の天使アグネスと結婚することで、公私にわたって幸福にたどり着くまでの物語とも言えるだろう。しかし、この要約にどれほどデイヴィッドという人物、あるいは作品の語り手の真実が表れているか。換言すれば、この自伝的小説があまりにもデイヴィッドという主人公本人のために「美化して」書かれたという印象を強く打ち出しすぎているのである。デイソンは、デイヴィッドを「デイケンズの全貌を示す媒介にもなりはしない(nothing like a vehicle for whole of Dickens) (152)」と断じて、その人物像が物足りないという印象を吐露するが、たしかに作中人物としてのデイヴィッドは社会的成功を無批判に求めて、それを達成して満足している空疎な一面を持つ。そのような世俗的な姿は、しばしば自己の修養として、スマイルズの『自助論』に描かれる立身出世の物語と同一視されてきた。だが、果たしてデイヴィッドの個人とは、それほど単純に描かれているのだろうか。むしろ、作品の表層には現れてこない深層の部分にデイヴィッドの本質は描かれているはずである。本章ではデイヴィッドのロマンティックな回想に焦点を当て、過去を美化することへの葛藤について論じていく。

デイヴィッドという人物の再評価に一役買ったのは、作中人物と語り手という二つの役割を切り離して考察するバート・G・ホーンバック(Bert G. Hornback)の論文である。ホーンバックは、逞しい想像力に支えられた語りの重要性を説く。作中人物としてのデイヴィッドにはこれまで通りの評価を下しながらも、語り手としてのデイヴィッドこそが作品の中心にある英雄的な存在であると結論付ける(153)。このホーンバックの論は、デイヴィッドという人物の二面性を明らかにすることにもつながった。つまり、作中人物としてのデイヴィッドは、自助努力によって成功を夢見るといって上昇志向を持った人間でありながら、一方の語り手デイヴィッドは、過去の思い出を美しい回想によって編みだすという内向的な姿を持っている。

デイヴィッドの紡ぐ物語が表層的であるとの批判を受ける背景には、その特徴である回

想の美しさが関係しているように思われる。デイヴィッドの回想は、本人も認めるようにたくましい想像力とその美しい描写に支えられている。だが一方で、そこにはほとんどデイヴィッド自身の存在を揺さぶるような危機が描かれていない。この作品が「疑似」教養小説と呼ばれるのも、すべてはデイヴィッドの人生観が深い洞察にまで至らず浅薄であるという点に由来する。

そのため、デイヴィッドの回想は、まるでおとぎ話のような場面に溢れている。母親であるクララと召使のペゴティーがデイヴィッドにとつてのすべてである幼年期の風景は、まるで楽園のように描かれており、母親のつやつやした髪やペゴティーの真っ赤な頬は、その鮮やかな色彩とともに、美しい一幅の絵画であるかのようだ。このエデンの園にも譬えられるブランドスタンの光景は、幼いデイヴィッドが甘受する狭い世界の充実を表すとともに、異様なまでに過去の思い出を美化しようとする語り手の強い意志を読者に感じさせずにはいない。さらに続くヤーマスの風景についても、ペゴティー一家の住む船の家を「アラジン

の宮殿かロックの卵(Aladdin's palace, roc's egg) (DC25)という比喩で表現し、そこにいるエミリーのことも「まさに天使のような(a very angel) (DC32)と呼んで、夢のような世界を構築する。これらの徹底したロマンティックな描写には、過去を美しいものとして甦らせたという欲望が潜んでおり、ある種の執念を感じさせる。これは、語り手の説明するような想像力がたくましいというだけの理由では片づけられないはずだ。

このおとぎ話のような世界観は、デイヴィッドが大人になってからも維持される。ドーラについては「妖精かシルフのようで、なんだか分からなかった(a Fairy, a Sylph, I don't know what she was) (DC333)とあがめられ、破産してロンドンの下宿にやってきたベッツィー伯母は、「女ロビンソン・クルーソーのよう(like a female Robinson Crusoe) (DC423)であったと語られる。他にもドーラの叔母たちがカナリヤに譬えられるなどリアリティックな描写ではなく、誇張して描く技法が頻繁に用いられている。何より、その物語の中心にいるデイヴィッド自身が、社会的な成功を求めて努力を続けて、最後には立身出世を果たすという十九世紀半ばの英国中産階級の夢物語の主人公を演じている。事実デイヴィッドは「私がどんな人間として生まれてきたかをしっかりと見極めて、そうなるうとしただけのことである(I should have tried to find out what nature and accident really had made me, and to be that, and nothing else) (DC589)と述べている。「自然」や「偶然」といった言葉で運命論的な意味合いが出ているように、デイヴィッドの表白は時代背景に即した楽観的な人生観を反映している。このようなデイヴィッドの同時代性は、彼が実在の人間ではなく、寓意的な人物として現れることを意味すると言えよう。実際、デイヴィッドが成人してこのような自助努力を掲げた以降の物語は、ある種の寓話として読むことが可能である。クリストファー・マルヴェイ(Christopher Mulvey)は「この点について、「この自伝的小説においては、一般の成長過程が神話的な膜を通すこと」で、一般を超えた普遍的で英雄的なものにな」(In this autobiographical novel the ordinary process of growing up becomes, through mythological projection, extraordinary, universal, and heroic)」(94)と指摘する。また、ス

トーンは作品を「完成されたおとぎ話」と捉えて、それに通じる各要素について、デイヴィッドの心理描写を支えるものとして捉えた(208-09)。このように、『デイヴィッド・コパーフィールド』は、一見写実的に描かれているようで、ファンタジーの要素が多く散りばめられた作品となっている。

この寓意的な描写は、作品における名前の問題とも深く結びつく。作中には寓意が込められた人物もしばしば登場する。マードストーンやストロングなどはその代表である。名は体を表すともいふべきこの命名は、それぞれの作中人物に一定の抽象概念をもたらし、類型としての人物像を強調することになる。事実、ベツツイー伯母はマードストーンの名を「殺人者(Murderer)」(DC 168)と間違えて呼んでおり、凶らずもクララを死に追いやった張本人であると告発する形となり、マードストーンの名前に隠された寓意を強調する。人物同士が使用する略称やあだ名もまた寓話としての印象を強めるように働く。同じくベツツイー伯母は同居するディックを、本来のリチャード・バブリーという名前で呼ばないようデイヴィッドに固く禁じて、ディックという略称で呼ぶことで過去を隠す。過去、すなわち自身の足元が隠されておぼろげなままのディックは、いつも彼が飛ばしている凧のように安定しない。あるいは、「リトル・エミリー(Little Em'ly)」やミス・マークラムを呼ぶ「老兵(Old Soldier)」のように形容詞を付け足すことで、類型としての人物像を印象付ける。デイヴィッドがヒーブのことを繰り返して「死者のような(cadaverous)」という形容で語るのは、その代表例と言えるだろう。

これらの名前やあだ名が、ある個人の特徴を分析したものではなく、あくまでも類型へと当てはめる形でつけられていることには留意すべきであろう。作中人物としても、語り手としても、デイヴィッドは他の人物を分析してその内実を探るなどという行為とは、無縁の人物なのである。そもそも、しばしば先行研究において指摘されるように、デイヴィッド本人が周囲から次々に新しい名前と呼ばれ続ける。ベツツイー伯母につけられるトロットウッド、ステイアフォースから呼ばれるデイジー、さらにドーラからはドーディと、人生の舞台が変化するのに合わせて、デイヴィッドは驚くほど柔軟に、そして何より従順に新しい名前を受け入れていく(1)。「デイヴィッド・コパーフィールド」という本来の固有名が鳴りを潜めているのだ。語りのなかで他の作中人物を類型化して、寓意を与えているはずのデイヴィッドが、自身の固有名を奪われてしまう存在になっている。

このように寓意を含んだデイヴィッドの造形は、読者が自然に感情移入していくことを妨げてもある。言い換えれば、デイヴィッドをリアリステイックな描写に基づいた一個人と見做して、その体験を追体験して取り込むことを難しくさせているのである。なぜなら、デイヴィッド自身が他の人物によって類型化されており、その人格を分析することが困難であるからだ(2)。それはデイヴィッド自身の友人関係や結婚、仕事などの様々な失敗が同じモチーフの許に繰り返されて、回想のリフレインに読者が慣れていくことで、徐々に類型としての人物像が定着することからも分かる。

また、作品全体の構成という観点で言えば、主人公であるはずのデイヴィッドが、なぜか

プロットの進展から取り残される場面が多いことも重要である。ステイアフォースと船の家の間に起こるエミリー誘惑とその後の嵐の場面や、ミコーバーとトラドルズによるヒーブの奸計の暴露など、主要なサブ・プロットが連続する小説後半において、デイヴィッドはほとんど主体的に関わることがない。ステイアフォースが死ぬ嵐の場面では、偶然エミリーの手紙をハムに届けに行つた先で事件が展開する。海上で嵐に抵抗するステイアフォースと、それを助けに行つて亡くなるハムという力強い構図のなかで、デイヴィッドは地元の人間に抑えられて呆然と兩名の行く末を見守るしかない。また、ミコーバーがヒーブを糾弾するくだりにおいては、その脇役としての印象がさらに色濃いものになる。そもそもアグネスを付け狙うヒーブに激怒して、第四章で彼を平手打ちしたのはデイヴィッドであつたはずだ。それにも拘らず、以降ヒーブとウィックフィールド家の関係にほとんど介入せず、ヒーブ弾劾の場面においてもデイヴィッドはミコーバーからの不可解な手紙によつて呼び出されたばかりで、いわば証人のような存在に過ぎない。だが、事前にホテルで集まつてミコーバーが計画の実行について確認するとき、トラドルズが「それで間違いないよな、コパーフィールド君(He is undoubtedly the fact, Copperfield)」(DC636)とあたかもデイヴィッドを含めて了解済みの行動であるかのように語りかけ、デイヴィッドを驚かせている。続くヒーブ弾劾の場面では、当のヒーブに名指しで攻撃されても、何も計画を知らないデイヴィッドは、ミコーバーに向けて合いの手の掛け声を飛ばす他ない。場当たりに巻き込まれ、野次馬のように参加するこのときのデイヴィッドは、当事者としての意識をあまり持っていないように見受けられる。つまり、デイヴィッドはプロットの中心から外れた存在であり、物語の外から観察する傍観者の役割を担っているとと言える。

傍観者デイヴィッドによる一人称の語りということから、他の作中人物の描写はその内面まで語り手の眼が届かずに大きく制限されており、彼らの実体がほとんど見えない。特に物語の主筋でもある結婚にまつわる二人の女性については、デイヴィッドはまさに盲目同然である。ドーラは実用的なことが何もできずに美しいだけの若妻と捉えられているが、死を目前に控えた場面で「私は若すぎたし、お馬鹿さんだつたと思うの(I was too young and foolish)」(DC658)と省察するばかりか、自らの死を受け入れてさえいるように、ある意味において聡明な女性であつたことが明らかになる。しかし、デイヴィッドがドーラの内面にある真実を見抜くだけの炯眼を持ち合わせていなかったがために、この死の場面にはその内実がほのかに暗示されるという程度に収まっている^③。また、ドーラの後には妻となるアグネスについては、ヒーブとの一件があつたにも拘らず、デイヴィッドは最終盤まで姉のような存在として捉え、彼女の好意に一切気づかずにいる。それも求婚する直前の第六十章の時点でさえ、デイヴィッドがアグネスを称賛したあとに、「苦悩の影がその顔をよぎつた(a distressful shadow crossed her face)」(DC723)と彼女の秘めた気持ち暗示されるが、気づかずにその場を後にする。つまり、デイヴィッドはこの物語のヒロイン二人についてさえ、その真相を見抜くどころか、心の奥底に踏み込もうとすらしなない。しかし、デイヴィッドがそれほどまでに物語の中心から外れた存在であるとするならば、その語りには何が現れて

いるのか。

そもそもデイヴィッドが物語の中心から疎外されるのは、寓意的な表象が多く用いられるためであった。類型と化した人物たちの内面は、単一のイメージに覆われてしまつて見えづらいためである。この事実は逆説的に言えば、デイヴィッド自身、物事を単純に見る傾向があるということではないだろうか。それはこの作品において同じテーマ、つまり家庭の崩壊と再生が繰り返される現象にも無関係ではない。キャサリン・ウォーターズ(Catherine Waters)らが指摘するように、ディケンズ作品において、安全な家庭を築くことは、大きな命題の一つである(4)。そして外界から隔離された家庭という観念そのものが、当時のイギリス中産階級の在り方と関係が深い以上、同時代の普遍的な人物としてのデイヴィッド像を確立させるものとなる。

先述した通り、物語においてデイヴィッドの家庭は、母とペゴテイーに囲まれた美しいエデンの園から始まる。そこにマードストーンという侵入者がやってきて、デイヴィッドの楽園はあっさりと破壊されてしまう。再婚した母親を見て、「母の従順な性質からして、マードストンの言いなりになってしまふだろうと見て取り、実際そうなつてしまつたのだが」(*I knew as well that he could mould her pliant nature into any form he choose, as I know, now, that he did it!*) (DC 39)と回想しているように、幼いデイヴィッドは、そのときの母親の変化についても、大人になってからより敏感に察知している。事実、クララはマードストンの虐待からデイヴィッドを守ることなどできない。それどころか、デイヴィッドに非があると吹き込まれて、それを信じてしまうほどである。デイヴィッドにとつて、昔の母親はすでにいない。それはクララがマードストーンとの間に赤ん坊を産むことで決定的になる。第八章において、セイレム・ハウスの休暇が明けて、再び学校に戻るデイヴィッドは、母との別れ際に「私は母を失つたのだ(So I lost her)」(DC 104)と述べており、幼少期に訣別を告げる。

ここまでの流れは、幼少期からの脱却という過程に符合しており、楽園の中心であった母親の喪失は、デイヴィッドの成長を表している。そうとなれば、デイヴィッドとしては家庭の再生を目指すべきであろう。しかし、次の章において、母親が亡くなると、その物語のプロットは、成長というモチーフとはまったく別の過去の思い出に深く沈溺する方向へと舵を切る。第九章において、母親が亡くなったことをクリークル夫人から知らされたデイヴィッドは彼女の腕のなかで泣き崩れるが、その後生徒たちのなかに戻つてからどこか自分が特別な存在であるかのように感じて「一種の満足感(a kind of satisfaction)」(DC 107)を覚える。悲しみの最中にあつても、いやむしろ経験したことのない悲しみに襲われたときであるからこそ、デイヴィッドはどこか他人事のように客観的な視線でみずからを捉えている。その後もデイヴィッドは、オーマー商会で喪服の採寸をするときに、ミニとジョーラムの仲睦まじいやり取りとそれを見守るオーマーのほほえましい姿を鮮明に描写する。悲しみの中心にいるはずの自己は、ただの観察者として舞台袖に待機しているかのようである。その後ようやく母親の葬式に参列するくだりとなるのだが、ここでもデイヴィッドはミニ

とジョーラムがぶざげ合う姿に眼をとめて、自分のことは語らない。デイヴィッドが自らの感情を語るのは、すべてが終わり、ペゴティーがクララの最期の様子を語ってくれた後である。ペゴティーの感傷的な語りによって、安らかな母親の最期を聞いたデイヴィッドは、楽園のような幼少期の頃の母親の姿をよみがえらせることで、時計の針を元に戻してしまう。彼は、母親を失った悲しみを、次のように回想する。

The mother who lay in the grave, was my mother of my infancy; the little creature in her arms, was myself, as I had once been, hushed for ever in her bosom. (DC 115)

お墓の下で眠っている母は、私が幼い頃の母だった。そしてその腕に抱かれている小さなあの子は、私自身——声も出さずに、永遠にその胸に抱かれている私だったのだ。

母親と一緒に死んでしまった赤ん坊に、自らを重ねることで、デイヴィッドは幼少期に別れを告げる。しかし、第八章における母との別離に較べて、このときの別れには、個人の成長という意味合いが薄れている。悲嘆にくれて泣き続けるのでもなく、それでいて悲しみをこらえて乗り越えようとするのでもない。デイヴィッドの場合、一般的に人を喪うときの心の働きとは少し異なった動きをする。ここでフォーカスされているのは、最も愛していた頃の姿に母親を閉じ込めてしまおうとする語り手の姿勢だ。さらに「永遠にその胸に抱かれている」という表現が示すとおり、その姿は語り手の心のなかに永遠に刻まれるものだ。この過度にロマンティックな傾向こそ、デイヴィッドの回想における大きな特徴となっている。

デイヴィッドがロマンティックな一面をもつて過去の回想に耽溺しながらも、作品全体のプロットとしては、個人の修養、あるいは成長を目指すというところに、この作品が抱える大きな矛盾がある。特にデイヴィッドがドーヴアアのベツツィー伯母のところに引き取られる第十四章以降は、その矛盾が前面に押し出されることになる。ベツツィーやアグネスといった人物が、夢見がちなデイヴィッドに対して、現実的に生きることの重要性を語るためだ。ベツツィーはデイヴィッドに「気骨のある——自分をしっかりと持った気骨のある人 (With character, Tyot – with strength of character that is not to be influenced)」(DC 234) になつてほしいと願い、アグネスの父親ウィックフィールドは、「一つの動機(only one motive)」(DC 189)を大事にする。いずれも中産階級の安定した家庭を象徴するかのような標語を掲げる。しかし、ベツツィーに脅迫を重ねる夫がいて、ウィックフィールドの事務所はヒープに乗っ取られる寸前であるという事実があつて、これらの家族の裡にも、ヴィクトリア朝的な規律に守られた生活の裏に忍び寄る暗い影があることを読者は知る。その上でベツツィーには脅迫してくる夫を突き放すことのできない情に脆い一面があると明かされると、現実在即して生きるべきだという彼女の教えには多分にロマンティックな色彩が混じっていたと判明する。デイヴィッドにとつて、生まれ変わる場所であるカンタベリー周辺もまた、ロマンティックな色調が濃い世界なのだ。

さらにデイヴィッドが母クララに似た女性であるドーラと結婚することで、繰り返しの

印象がさらに強められることになる。二人が結婚する第四三章とドーラの死の場面を描く第五三章はそれぞれ「また回想(“Another Retrospect”)」の章題が付されており、歴史的現在の時制を用いることで、それまでの物語における時間の流れから独立した形で挿入されている。そのため、これらの章ではデイヴィッド自身が時の流れの感覚を失っていることを示す描写がしばしば挟まれる。第四三章においては、「週も月も季節も過ぎていく。それらは夏の昼、冬の夜より短く感じる(Weeks, months, seasons, pass along. They seem little more than a summer day and a winter evening)」(DC534)と表現され、第五三章では「時の勘定ができない(I cannot count the time)」(DC654)と直接に言及される。さらに留意すべきは、それに伴ってそれぞれの場面への実感がデイヴィッドの裡で薄れているということだ。ドーラとの幸せな日々、そして悲しい別れはいずれも夢まぼろしのように描かれて、彼女の実体そのものが虚ろなものであったかのように回想される。これによって、家庭という理想を手に入れようとする同時代の中産階級のテーゼを背負っていたはずのデイヴィッドの自伝は、いつの間にかロマンティックな物語へと変容して、その普遍性を失ってしまふ。アグネスと結ばれた後の最終章においても、この虚ろな物語としての性質は続く。デイヴィッドは周囲の人物たちを「影」と呼び、アグネスを除いてそれらが消え去っていくと語る。アグネスだけが残ると捉えれば、それはまさしく当初からのおとぎ話の完成であろう。しかし、そのアグネスすらも残ってほしいという願望の形で表現される。もしもアグネスでさえ絶対の存在ではないと考えるならば、すべてが消え去ってしまうのかもしれない。小説の末尾は、そのように曖昧なままに閉じている。単なる寓話に終わらせるのか、それともその外枠を破って新たな物語の形式を生み出そうというのか、いずれともつかぬ葛藤がここに現れているのではないだろうか。

語り手デイヴィッドが美しい回想のみを残すとき、そこに失ったものを取り戻したいというデイヴィッドの願望を指摘することは容易であるだろう。だからこそ彼の人生には前進という言葉が似合わない。デイヴィッドは前に進むのではなく、過去に耽溺するのだ。だが、その裏には今回想を書かなければいけないという、物語の終着点にいるデイヴィッドの強い要請があるのではないか。地位ある作家として成功したはずのデイヴィッドが、正式なタイトルにもあるように、誰にも見せることのない自伝を書くからには、筆をとって書かなければならなかった強い衝動があるはずだ。その結果が過去から人生訓を得るのではなく、過去に耽溺することだったとすれば、それはあまりに虚しい人生である。

しかし、そのことを考える語り手はそれでも、この物語のなかに、必死に過去を描こうとしている。それは美しいばかりの側面が強調され、邪魔なもの排除された世界であるかもしれない。だが、このおとぎ話を何とか単なる寓話に終わらせまいとする語り手の努力は、まさしく言葉との格闘である。過去を美化したいという願望と、それを抑制すべきだという社会的な要請を受け入れようとする義務感とが分かちがたい文目を成しており、語り手デイヴィッドの意識のなかに交錯しているのだ。

註

- (1) 『デイヴィッド・コパーフィールド』における名前の問題については、リチャード・レティス(Richard Lettis)が詳細に論じている。本章との関わりを言えば、作品の「名前」である正式な題名が『小デイヴィッド・コパーフィールドの個人的な経験と物語』(*The Personal History and Experience of David Copperfield the Younger*)となっている⁷²⁾。すでにデイヴィッドの若さという一つのテーマが表れているという指摘(72)は、デイヴィッドについての寓意的観点から示唆に富む。
- (2) この点について、ハーディーは、『デイヴィッド・コパーフィールド』において、空想が機能して、関係や感情、夢や願望に属するクライマックスが形作られており、芸術家や自己批判的な人間を表現することが明確に精査できている(In *David Copperfield* fantasy is at work, shaping relationships, feelings, and climaxes that belong to dreams and wishes, and that tend to lie outside the clear scrutiny of the shaping artist and the self-critical man)(133)と述べて、この作品が芸術として成立するには主人公の自己批判が物足りないという厳しい意見を表明する。
- (3) Q・D・リーヴィスは、「一見「幼な妻」として無能に描かれているドーラの人物像を高く評価する。理想の母親像を妻に求める十九世紀半ばの英国紳士の身勝手な深層心理を浮き彫りにするのが彼女の役割であると指摘する(86-90)。
- (4) ウォルターズは、「どんな精密な調査によっても、炉辺の典型的挙式者としてのデイケンスのイメージと、崩れた家庭に対する彼の小説中の興味の間には、明らかな乖離が見られる(Any close examination of his novels reveals a remarkable disjunction between his image as the quintessential celebrant of the hearth, and his fictional interest in fractured families)」(15)と述べて、デイケンス作品における理想的な家庭の構築の難しさを論じる。また、ボッシュェは、『デイヴィッド・コパーフィールド』は中産階級の家庭の勝利の物語として読むことができ(Any close examination of his novels reveals a remarkable disjunction between his image as the quintessential celebrant of the hearth, and his fictional interest in fractured families)」として「アグネスとの結婚によってデイヴィッドの念願が果たされたとの見方をとる(87)」。いずれの批評もこの作品における家庭の在り方という観点から論じられており、これがデイケンス作品において如何に大きなテーマであるかを感じさせる。

結論

本研究では、チャールズ・ディケンズの作品における作中人物が類型的な人物造形から脱却する諸相を検証した。キャラクター研究となれば、戯画化された個性的な作中人物に多くの注目が集まるディケンズの作品であるが、それらの人物との対比を通して、本論は第一部で脇役、第二部で主人公に注目し、個性的な人物とは異なる造形の手法を明らかにした。ディケンズは人物の一面を過度に誇張して強烈な人物像を作り上げるだけでなく、その一面性をほんの少しずらすことで、単なるフラット・キャラクターではない人物像を呈示したのである。

第一部では、『骨董屋』、『大いなる遺産』、そして『ドンビー父子商会』の三作品を取り上げ、それぞれの作品における脇役に注目しながら主人公の造形に迫った。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、その対照関係がいかに主人公の造形に影響を及ぼしているかを探った。また第三章では喜劇的人物と主人公との関係から、脱線の重要性について考察した。

第一章の「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う様子を検討した。トレント老人はネルを愛しつつも、その愛情が空回りして傷つけてしまう。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に、彼の異常な行動を結果的に増長させることになってしまう。その理不尽な関係を老人とネルの言葉と沈黙の裡に考察した。その結果、愛情が暴力へと変貌する過程に、老人と子どもという類型からの脱却の萌芽を読み取った。

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した。マグウィッチとピップは、物語冒頭で罪人と子どもとして出会い、恩人となったピップにマグウィッチは一方的に同情を寄せる。成人したピップを見るという最大の欲望をかなえたマグウィッチはその精力を失っていき、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。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止めることはない。二人の欲望は、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、その過程に欲望を抱く主人公ピップの人物造形を検証した。ピップの欲望が止まらない結末には、マグウィッチとピップの相互理解という明快な読解に留まらない読みの可能性があることを示した。

第三章では、『ドンビー父子商会』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、作品の脇役であるカトル船長に焦点を当てた。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、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」であった。さらに脇役であるカトル船長の行動と同じ手法が、主人公であるドンビー氏にも適用されているが、ドンビー氏の場合にはまったくの生まれ変わりの際に用いられており、両者の対照的な造形の実態が浮かび上がることを確認した。

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中心に考察した。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した。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たものだ。一方で、その夫人の言葉に傷つけられるように見えるアーサーも、実際には夫人の言葉の奥にある感情を見通すことができずに、自らの思いをぶつけることに終始してしまう。二人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事情に、主人公アーサーの自己本位の特徴が隠されていることを指摘した。

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』において社会から背を向けるアーサーの姿を確認した。「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、語り手は自己の裡に完全に閉じこもる姿勢を、あまり好ましく考えていない。何とか社会と結びつこうとするアーサーにとって、エイミーこそがその媒介となってくれるのだが、彼女に頼れば頼るほど、エイミーの存在は空虚なものになってしまう。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脱却が現れていることを確認した。

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』におけるジョン・ハーモンを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はいずれも仮面をかぶり自己を偽って演技することで、類型的な人物造形として受け止められがちである。しかし、むしろ積極的に演技することで、いつしか演技が演技でなくなり、本来の自己との境界線が不分明になる。そのような事情にジョンの特異性を見た。

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、ステイアフォースの関係を扱った。デイヴィッドにとってトラドルズとステイアフォースはそれぞれ異なるタイプの英雄的側面を持つ人物である。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、作品の末尾に至るまでどちらを理想とするのか定かではない。しかし、このどっちつかずの状況こそ、デイヴィッドの心理を的確に突いていて、彼の人物造形に深く絡んでいることを考察した。

第五章では、「二人称の語りと主人公デイヴィッド・コパーフィールド」として、再びデイヴィッドについて、そのロマンティックな語りに注目して、過去を美化しようとする姿勢について考察した。デイヴィッドは十九世紀英国の規範としてその普遍性を表象しながらも、みずから語る語り口はロマンティックなものである。そのために、語り手デイヴィッドという個人がクローズ・アップされ、普遍的な人物像から脱却して描かれる。ロマンティックな語りを保ちつつ、同時代の模範となるべき人物であるデイヴィッドを描こうとする姿勢に、言葉との格闘があると結論づけた。

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。

本来デイケンは、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。物事のリアリティックな描写においては、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。

そのため人物造形において、デイケンはフラット・キャラクターに安住することはなかった。しかし、デイケンズがとった方法は、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場上、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も、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、彼らはどこか楽観的な姿さえ纏う。苦悩してもそれを支える作者の共感によって、ある種の楽観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、そのような試みが成功する保証は与えられていない。むしろ、多くの場合が結論の出ないままに、一応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。

引用文献

- Adrian, Arthur A. *Dickens and the Parent-Child Relationship*. Ohio UP, 1984.
- Andrews, Malcolm. "Introducing Master Humphrey." *The Dickensian*, vol. 67, 1971, pp. 70-86.
- . *Dickens and the Grown-up Child*. Macmillan, 1994.
- . *Dickensian Laughter*. Oxford UP, 2013.
- Auerbach, Nina. "Dickens and Dombey: A Daughter After All." *Dickens Studies Annual*, vol. 5, 1974, pp. 95-114.
- Ayres, Brenda. *Dissenting Woman in Dickens's Novels: The Subversion of Domestic Ideology*. Greenwood, 1998.
- Barr, Alan P. "Matters of Class and the Middle-Class Artist in *David Copperfield*." *Dickens Studies Annual*, vol. 38, 2007, pp. 55-67.
- Baumgarten, Murray. "Writing and *David Copperfield*." *Dickens Studies Annual*, vol. 14, 1983, pp. 39-59.
- Booth, Michael. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester UP, 1980.
- Bosche, Chris Vanden. "Cookery, not Rookery: Family and Class in *David Copperfield*." *Dickens Studies Annual*, vol. 15, 1984, pp. 87-109.
- Bratton, Joel J. "The Failure of Plot in *Little Dorrit*." *The Dickensian*, vol. 101, 2005, pp. 111-15.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Clarendon P, 1984.
- Buckley, Jerome H. "Little Nell's Curious Grandfather." *Dickens Studies Annual*, vol. 24, 1993, pp. 81-91.
- Chesteron, G. K. *Appreciations and Criticism of the World of Charles Dickens*. J. M. Dent, 1911.
- . *Charles Dickens: A Critical Study*. 1906. Schocken Books, 1955.
- Cordery, Gareth. "The Gambling Grandfather in *The Old Curiosity Shop*." *Literature and Psychology*, vol.33, no. 1, 1987, pp. 43-61.
- Cotsell Michael. *The Companion to Our Mutual Friend. Vol. 4*. Routledge, 2009.
- Daleski, H. M. *Dickens and the Art of Analogy*. Faber, 1970.
- Davis, James A. *The Textual Life of Dickens's Character*. Macmillan, 1989.
- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia UP, 1984.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. 1852-53. New Oxford Illustrated, edited by Stephen Gill,

1962

- *A Christmas Carol*. 1843. The Oxford Illustrated, edited by, Robert Douglas-Fairhurst, 1974.
- *David Copperfield*. 1850. Oxford Clarendon P, edited by, Nina Burgis, 1980.
- *Dombey and Son*. 1848. Oxford Clarendon P, edited by, Alan Horsman, 1974.
- *Great Expectations*. 1861. Oxford Clarendon P, edited by, Margaret Cardwell, 1996.
- *The Letters of Charles Dickens. 12 vols*, edited by, Graham Storey and Kathleen Tillotson. Clarendon P, 1995.
- *Little Dorrit*. 1857. Oxford Clarendon P, edited by, Harvey Peter, 2011.
- *The Old Curiosity Shop*. 1841. Oxford Clarendon P, edited by, Elizabeth M. Brennan, 1995.
- *Oliver Twist*. 1838. Oxford Clarendon P, edited by, Kathleen Tillotson, 1966.
- *Our Mutual Friend*. 1865. The New Oxford Illustrated, 1963.
- Dyson, A. E. *The Inimitable Dickens*. Macmillan, 1970.
- Easley, Keith. "Self-Possession in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual*, vol. 39, 2008, pp. 177-222.
- Eigner, Edwin M. "Death and the Gentleman: *David Copperfield* as Elegiac Romance." *Dickens Studies Annual*, vol. 16, 1985, pp. 39-60.
- Fielding, K. J. *Charles Dickens: A Critical Introduction*. Longmans, Green, 1965.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel and Related Writings*. 1927. Abinger Edition, Edward Arnold, 1974.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Chapman & Hall, 1874.
- Gissing, George. *Charles Dickens: A Critical Study*. 1898. Vision P, 1926.
- Gitter, Elisabeth. "Dickens's *Dombey and Son* and the Anatomy of Coldness." *Dickens Studies Annual*, vol. 34, 2003, pp. 99-116.
- Hardy, Barbara. *The Moral Art of Dickens*. The Athlon P, 1985.
- Herst, Beth F. *The Dickens Hero: Selthood and Alienation in the Dickens World*. Weidenfeld and Nicolson, 1990.
- Hobsbaum, Philip. *A Reader's Guide to Charles Dickens*. Syracuse UP, 1998.
- Hornback, Bert G. "The Hero Self." *Dickens Studies Annual*, vol. 7, 1976, pp. 151-62.
- Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-70*. Yale UP, 1985.
- Hutter, Albert D. "Disemberment and Articulation in *Our Mutual Friend*." *Dickens Studies Annual*, vol. 11, 1980, pp. 135-76.
- Huxley, Aldous. *The Vulgarity in Literature*. Chatto and Windus, 1930.
- Jackson, Lisa Hartsell. "Little Nell's Nightmare: Sexual Awakening and Insomnia in Dickens's *The Old Curiosity Shop*." *Dickens Studies Annual*, vol. 39, 2008, pp. 43-

- Jarret, David. "The Fall of the House of Clennam: Gothic Conventions in *Little Dorrit*." *The Dickensian*, vol. 73, 1977, pp. 154-161.
- Johnson, Edgar. *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. 2vols, Victor, 1953.
- Jordan, John O. "The Social Sub-text of *David Copperfield*." *Dickens Studies Annual*, vol. 14, 1983, pp. 61-92.
- Kelly, Dawn P. "Image and Effigy: The Illustrations to *The Old Curiosity Shop*." *Imagination on a Long Rein: English Literature Illustrated*, edited by Joachim Moller. Jonas, 1988, pp. 136-47.
- Kennedy, G. W. "Naming and Language in *Our Mutual Friend*." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 28, no. 2, 1973, pp. 165-178.
- Kincaid, James R. "Dickens's Subversive Humor: *David Copperfield*." *Nineteenth Century Fiction*, vol. 22, no. 4, Autumn 1968, pp. 313-29.
- LaPointe, Adriane. "Little Nell Once More: Absent Fathers in *The Old Curiosity Shop*." *Dickens Studies Annual*, vol. 18, 1987, pp. 19-38.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. Chatto & Windus, 1950.
- Leavis, F. R. and Q. D. *Dickens the Novelist*. edited by, F. R. and Q. D. Leavis. Chatto, 1970.
- Lettis, Richard. "The Names of *David Copperfield*." *Dickens Studies Annual*, vol. 31, 2000, pp. 77-86.
- Marcus, David D. "Symbolism and Mental Process in *Dombey and Son*." *Dickens Studies Annual*, vol. 6, 1975. pp. 57-71.
- Marcus, Steven. *From Pickwick to Dombey*. Chatto & Windus, 1965.
- Metz, Nancy Aycock. "The Blighted Tree and the Book of Fate: Female Models of Storytelling in *Little Dorrit*." *Dickens Studies Annual*, vol. 18, 1987, pp. 221-241.
- Miller, Joseph Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Harvard UP, 1958.
- Moynahan, Julian. "Dealings with the Firm of Dombey and Son: Firmness versus Wetness." *Dickens and Twentieth Century*. Routledge and Paul, 1962.
- . "The Hero's Guilt: The Case of *Great Expectations*." *Essays in Criticism*, vol. 10, 1960, pp. 60-79.
- Muir, Edwin. *The Structure of the Novel*. The Hogarth P, 1938.
- Mulvey, Christopher. "*David Copperfield*: The Folk-Story Structure." *Dickens Studies Annual*, vol. 5, 1974, pp. 74-94.
- Nayder, Lillian. *The Other Dickens: A Life of Catherine Hogarth*. Cornell UP, 2011.
- Orwell, George. *Decline of the English Murder and Other Essays*. Penguin Books, 1965.
- Peck, John, and Martin Coyle. *Literary Terms and Criticism*. 2nd ed. Macmillan, 1993.

- Pratt, Branwen Bailey. "Carlyle and Dickens: Heroes and Hero-Worshippers." *Dickens Studies Annual*, vol. 12, 1981, pp. 233-46.
- Priestley, J. B. *The English Comic Characters*. Phaeton P, 1972.
- Rainsford, Dominic. "Victorian Moral Philosophy and *Our Mutual Friend*." *Dickens Quarterly*, vol. 27, no. 4, 2010, pp. 273-91.
- Rena-Dozier, Emily. "Re-gendering the Domestic Novel in *David Copperfield*." *SEL*, vol. 50, no. 4, Autumn 2010, pp. 811-29.
- Roopharaine, R. Rupert. "Time and the Circle in *Little Dorrit*." *Dickens Studies Annual*, vol. 3, 1972, pp. 54-76.
- Rosenburg, Brian. *Little Dorrit's Shadows: Character and Contradiction in Dickens*. U of Missouri P, 1996.
- Ruse, Michael. "The Relationship between Science and Religion in Britain, 1830-1870." *Church History* vol. 44, 1975, pp. 505-22.
- Schlicke, Paul. *Dickens and Popular Entertainment*. Allen, 1985.
- "Embracing the New Spirit of the Age: Dickens and the Evolution of *The Old Curiosity Shop*." *Dickens Studies Annual*, vol. 32, 2001, pp. 1-35.
- *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Edited by Paul Schlicke. Oxford UP, 1999.
- Schor, Hilary M. *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge UP, 1999.
- Shelston, Alan. "Dickens." *The Victorians*. Edited by Arthur Pollard, Penguin, 1993.
- Slater, Michael. *Charles Dickens*. Yale UP, 2009.
- Stange, G. Robert. "Expectations Well Lost: Dickens' Fable for His Time." *College English* vol. 16, 1954, pp. 9-17.
- Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*. Indiana UP, 1979.
- Storey, Gladys. *Dickens and Daughter*. Frederick Muller Ltd, 1939.
- Sucksmith, Harvey Peter. "The Melodramatic Villain in *Little Dorrit*." *The Dickensian*, 71, 1975, pp. 76-83.
- Sutherland, John. *Victorian Novelists and Publishers*. U of Chicago P, 1976.
- Thurley, Geoffrey. *The Dickens Myth: Its Genesis and Structure*. Routledge & Kegan Paul, 1976.
- Tillotson, Kathleen. *Novels of Eighteen-Forties*. Clarendon P. 1956.
- Tracy, Robert. "'The Old Story' and Inside Stories: Modish Fiction and Fictional Modes in *Oliver Twist*." *Dickens Studies Annual*, vol. 17, 1988, pp. 1-33.
- Trilling, Lionel. "Introduction." *Little Dorrit*. By Charles Dickens. 1953. Oxford UP, 1974.
- v-xvi.
- Walters, Catherine. *Dickens and the Politics of the Family*. Cambridge UP, 1997.

- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Chatto & Windus, 1957
- Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. Oxford UP, 1971.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. Martin Secker & Warburg, 1970.
- Wilson, Edmund. *The Wound and the Bow*. Ohio UP, 1997.
- Woodward, Kathleen. "Passivity and Passion in *Little Dorrit*." *The Dickensian*, vol. 71, 1975, pp. 140-48.
- Zenka, Sue. "Chronometrics of Love and Money in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual*, vol. 35, 2004, pp. 133-56.
- 植木研介 "A Descriptive Catalogue of Captain Cuttle's Quatations in *Dombey and Son*." 『広島大学文学部紀要』第四七号、一九八八年。一六五・九四。
- 木原泰紀 「ゴシック的『リトル・ドリット』」。『福井大学教育・人文社会系部門紀要』第一号、福井大学、二〇一六年。一九―三五。
- 西條隆雄 『ディケンズの文学——小説と社会』英宝社、一九九八年。
- スレイター、マイケル 『善良な怪物』と『食べ過ぎたメフィスト』佐々木徹訳、『ヴィクトリア朝 文学・文化・歴史』英宝社、一九九九年。三九三・四〇四。
- 新野緑 『小説の迷宮——ディケンズ後期小説を読む』研究社、二〇〇二年。
- バフチン、ミハイル 「作者と主人公」『ミハイル・バフチン著作集2』斎藤俊雄、佐々木寛訳、新時代社、一九九〇年。
- 藤井修編著 『暴力・虐待・ハラスメント——人はなぜ暴力をふるうのか』ナカニシヤ出版、二〇〇五年。
- ブラウン、J・P・ 『十九世紀イギリスの小説と社会事情』松村昌家訳、英宝社、一九八七年。
- ベンヤミン、ヴァルター 『暴力批判論』野村修訳、晶文社、一九六九年。
- 松岡光治 『リトル・ドリット』におけるアーサー・クレナムの罪悪感』『鹿児島大学英語英文学論集』20、一九八九年、一九三・二四三。
- 松永 俊男 『ダーウィン前夜の進化論争』名古屋大学出版会、二〇〇五年。