



訳 ハリー・レヴィン：ディケンズ文学にみる叔父
(2)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-11-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 井口, 邦男 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00008010

訳 ハリー・レヴィン：ディケンズ文学にみる叔父（Ⅱ）

A Japanese Translation of Harry Levin's “Uncles of Dickens”（Ⅱ）

井口 邦男*

Kunio Iguchi*

（昭和58年4月13日受理）

『デイヴィッド・コパフィールド』〔*David Copperfield*, 1849—50〕では、ディケンズ自身の少年時代の悲痛な直接体験から生まれた語り手が、最も内面的な性格描写となっている。他の登場人物の多くは、その人物たちによって衝撃を受けた世間知らずの語り手側から記録されているため、等身大以上の外観を呈している。あまりにも早く判ることだが、デイヴィッドは学友のトラッドルズと同様に孤児である。彼の敬愛するスティアフォースも、彼の嫌悪するユライア・ヒーブも、意義深いことに父親がいない。一方、小さな慈母アグネス・ウィックフィールド自身は母親が無く、意志薄弱な父親に代わって、次等に重くなる責任を負わねばならない。この徹底した家庭小説の中に、欠損の無い一家はほとんど存在しない。確かにミコーバー一家は、夫人が繰り返し断言するように常に結束している——だがそれは、「^{キープリシグ}孤児」のお手伝いが居るだけの住所を定めぬ流浪の一家である。ヤーマスの磯に引き上げられた船を住み家とする牧歌的なあの家庭では、父親代わりを独身の叔父ペゴティー氏が、母親代わりを孤独で身寄りのない女々しいガミッジ夫人が務めている。そして、いとこ同士のハムとリトル・エミリー——どちらも漁師の父親が「溺れ死に」して孤児となった——は結婚できない宿命である。デイヴィッドの最初の、幼な妻ドーラとの哀れをそそる結婚はやや自伝的であるとしても、アグネスを善い天使、スティアフォースを悪い天使と呼ぶ時、寓意性がやや強まる。だが最大の道徳的感化を及ぼすのは、そんな友達や同期生ではない。悪意そのものは、見え透いた公正さの衣に包まれて、義理の父親・義理の叔母マードストーン姉弟から浴びせかけられる。親切は、気難しさの仮面によってもほとんど隠しきれず、大叔母に当る妖精の代母ベッチー・トロットウッドから与えられる。離婚歴があり、別れた前夫にうさん臭く付きまわっている彼女は、宿無しのお人よしディック氏に保護の手を差し伸べていた。デイヴィッドはオリヴァー同様、拒否され路頭に迷いつつスタートを切る。養子縁組により新たにスタートを切り、一人前の大人として職業生活を始める。

こうして『デイヴィッド・コパフィールド』はピカレスク風寓意劇を脱して、一本立ちの「^{ピカレスク小説}教養小説」に変身する。この一人称形式の物語、性格の発展にディケンズが立ち帰りたく思った結果が、より陰うつで、より客観的、より緊密な構成の作品『大いなる遺産』〔*Great Expectations*, 1860—61〕である。この第2作では、ゆるやかな成熟を遂げる主人公と彼を取り巻く2つの対照的世界に対する見方が、前作よりも一層批判的であるために、貧困から裕福への移り変わりが一層劇的なものとなっている。孤児のピップは「手塩にかけて」育てられてきた——口喧し屋の姉の乱暴な手と、義兄ジョー・ガージャリーの暖かい大きな鍛冶屋の手で

*一般教養科 (Department of General Education)

育てられてきた。ミス・ハヴィシャムのいばった態度とエステラの嘲りとが積み重なって彼に「家庭を恥ずかしく思」わせ、そのため彼は、訳のわからぬ幸運が行く手に現れた時、待っていましたがばかりにスノップとなり上流社会を目指す。ところが大きな遺産相続の見込みは、いつの間にか「^{イリュージョン・ヘルデュー}幻滅」に変わり、恩人が実は犯罪人であったということを悟ると同時にピップの目からうろこが落ちる。デイヴィッドやオリヴァーとは異なり、ピップが幸運に巡り合うのは、まさに少年時代の精神的外傷となる事件——囚人に脅されて逃亡の手助けをした事件——のお陰である。今やその囚人エイベル・マグウィッチが植民地帰りの金持ちの叔父として姿を現す。

「そうとも、ピップ、わしがおまえを紳士に仕立てたんだ！わしのしたことだったんだ！あの時わしは心に誓ったんだ。わしが1ギニーでも金を儲けたら、その金はきっとおまえにやるんだ、とな。その後でも、わしが投機で金持になったら、おまえもきっと金持にしてやるって、心に誓ったんだ。わしがつらい暮らしをしたのは、おまえに楽な暮らしをさせようと思ってだ。わし在必死に働いたのは、おまえを働かないでもいいような身分にしようと思ってだった。だが、そんなこたあどうでもいい。わしはおまえに恩を着せようと思って、こんなことを言ってるのか、だって？とんでもない！わしがこんなことを言うのは、おまえが助けてやった追われたやくざ犬が、立派にちゃんと一人立ちして、一人の紳士を作り上げることができたってことを知ってもらいたかったからだ。その紳士というのは、ピップ、おまえなんだ！」（『大いなる遺産』 第39章）〔日高八郎 訳〕

この再認場面は自己認識の瞬間を伴うので特に悲痛である。マグウィッチの勝利はピップにとって屈辱であり、立身出世の尺度であった世俗的基準の逆転である——それと共に、前科者の人間的価値への覚醒が始まり、厄介者の「プロヴィス叔父さん」を救おうとする不幸な運命を負った尽力がなされる。「そいつはいい！わしを叔父さんと呼んでくれ。」本心から叔父になる決意のマグウィッチをパロディ化した人物が、オマー氏のディケンズ版とも言うべき横柄なでしゃばり屋、パンブルチュック叔父である。ピップの語るところでは、「私は彼を叔父さんと呼ぶことを禁じられ、そんなことを言ったらひどい罰を加える、と言われていた。」〔4章〕それなのに、ピップをハヴィシャム邸に連れて行き世に出したのは自分だと広言し、「最初の恩人・幸運のもとを築いた人」に対してピップが恩知らずだと、声高く不平を鳴らすのはパンブルチュック叔父なのだ。マグウィッチの遠国からの支援による紳士ピップの形成と対応するのが、復讐心に燃えたミス・ハヴィシャムによるエステラの養育である——エステラは見たところ仮の孤児にすぎないが、大団円に至って日陰者の両親を付与されている。エステラの気まぐれがピップの紳士気取りと同様、実人生によって懲らしめを受けた後、2人は再び出会い、そして別れてゆく。われわれの知る通り、ディケンズはその別離を最終的別離とする意図であったが、ブルワー＝リットンに説得され、より幸福な結末の可能性を残しておいたのだった。

上の2つの「教養小説」の間にはより密接な関係があるため、われわれは年代的順序を先回りしてきた。ついでにここで、ひとまとめにして一瞥しておくだけでよい小説が他に3つある。というのも、それらは歴史的な事件を基にしたため、心理的パターンを犠牲にして社会的パノラマを強調する結果になった作品だからだ。『バーナビー・ラッジ』〔*Barnaby Rudge*, 1841〕では、宿無し子的人物が題名になっているが、彼は騒乱の動きに対して重要なかわりを持たない。すなわち暴徒の場面においては半狂人のマスコットにすぎず、自分自身でも鳥のグリップをマスコットにしている人物である。『二都物語』〔*A Tale of Two Cities*, 1859〕では、監獄

の強襲で頂点に達する革命的蜂起という主題が、より効果的に扱われている。パリとロンドンの比較が、2人の主人公チャールズ・ダーニーとシドニー・カーソンの人物の対比と調和している。生き写しは、脇筋の紛糾をも生み出す、というのもダーニーへの有罪判決は、彼の父と双子兄弟である叔父、不品行で高慢なサン・テヴレモンド侯爵の悪行に対する人民の復讐であるからだ。『困難な時代』〔*Hard Times*, 1854〕では、歴史は同時代を扱い、革命の脅威がランカシア地方のストライキの中に迫っている。社会的にストライキの犠牲者であるスティーヴン・ブラックプールは、一個人としても婚姻法の犠牲者で、アル中の妻に縛られ愛人レイチェルと結婚できない窮地に置かれている。当局の無責任ぶりは、自分の腕一本で成功したわけでもないバウンダビーの産業主義と、自由放任主義の擁護者グラッドグラインドの功利主義とを通して非難されている。マンチェスターの資本主義は決して一つの体系ではなく、スティーヴンの言葉を借りると「みんな滅茶滅茶」なのだ。他人への思いやりは銀行と工場では著しく欠落し、ただサーカスにおいて示されるにすぎない。「旅芸人の子供」シシーとサーカスの実演指揮者スリアリー氏が手を貸し、グラッドグラインドの子供達を、非人間的教育の不幸な結果から救うからである。

『荒涼館』〔*Bleak House*, 1852—53〕には、数人の孤児だけでなく多数の邸宅が描かれている。大変冷え冷えとした呼び名のついた、表題の裕福な中産階級の住居は、「偶然の網の目」によって、チェズニー・ウォルドの地方名門階級、リンカーン法学院の法曹界支配層およびトム・オール・アローンズ通りのスラム街住民と結ばれている。長年にわたる父祖伝来のジャーネイス対ジャーネイスの訴訟は、大法院の被後見人リック・カーストンとエイダ・カーストンにとって結局は災いの種となって行く。2人の制度上の叔父たる大法官は、あまねく存在する無益なものに思われ、大法官の仇名をもつ古物商クルック氏が自然発火の悲惨な最期を遂げることで、間接的に愚弄されている。一家の家長として、また親のない一族の子供達の後見人代理として、ジョン・ジャーネイスはより人道的ではあるものの、子供達が訴訟で身動きとれなくなるのを防ぐことに関しては、大法官同様に無力である。物語の半分を語る「小さなおばあさん」エスター・サマソンは見かけほどの孤児ではない。彼女は主婦が持つ鍵の束と、年令に似合わぬ責任を——アグネス〔『デイヴィッド・コパフィールド』〕、ネル〔『骨董屋』〕、エイミー・ドリット〔『リトル・ドリット』〕と同様に——任されている。ジャーネイスはエスターに求婚し一時的に叔父の役割を踏み外すが、静かにではあれ素早く中年の独身者へと戻されている。ディケンズの後期作品におけるジャンヌアリーとメイ*のロマンスは、エレンターナンとの情事からインスピレーションを得たのかもしれない。だが、より広範囲にわたる見解の変化が筋書きの構成に影響していたように思われる。ディケンズの青少年少女たちは、人生進路において今なお援助と妨害に遭遇するが、人生そのものは進歩よりも混乱の性格を帯び、また援助や妨害は、今や個人よりもむしろ制度によると言ってもよい。ジェリビー夫人のような理想主義的慈善家の博愛は、混乱した社会においては愚かしくも誤り与えられ、同時にタルキングホーン氏のようなコチコチの法律尊重主義の典型は、実のところ悪党というよりも代理人の性質を持っている。

このゆえに『リトル・ドリット』〔*Little Dorrit*, 1855—55〕の仮の表題が、『誰の罪でもない』〔*Nobody's Fault*〕となっていたのだ。この作品を支配する公共機関はマーシャルシーと迂遠省、つまり債務者監獄と官僚主義機構である。ディケンズが親の怠慢に関する強迫観念

*（訳注）　　チャーサーの『カンタベリー物語』の中の「商人の話」に登場する人物。ジャンヌアリーは裕福な老人、メイは若くて美しい彼の新妻。

に十分な活動の自由を与えたのは、ウィリアム・ドリットの父親像においてであった。長期間の監禁のため「マーシャルシーの父」と呼ばれるウィリアム・ドリットは、牢獄の最古参として振る舞い、借金返済不能記録を称える印として仲間の囚人からチップを期待する反面、彼等に恩恵を与えているような態度をとる。かなり年輩の支援者というディケンズの昔の理想は、温和な表情と神々しい長髪を武器にして「最後の家父長」らしく見せかける強欲家主、クリストファー・キャズビーにおいて、より一層理不尽なものに変形されている。キャズビーに雇われていた家賃取立人バンクスが反旗を翻し、家父長の白髪を鋏で刈り取ることにより顔かたちをガラリと変え、その真実の姿を借家人に暴露する——「どんな聖人君子づらをしようってんだ。何を見せかけようってんだ。慈善家だと。きさまが慈善家だと！」〔第2部32章〕「マーシャルシーの子」エイミー・ドリットはとりわけ小さな母親で、父親や父親同様無責任な兄の面倒を見るが、姉は劇場の踊り子をしている。そこの楽団員の一人が、彼等の「没落した叔父」フレデリック——ウィリアム・ドリットのせいで没落した弱々しいが「慈父のような」人柄、われわれにバルザックの従兄ポンスを想起させるかもしれない人物——である。波乱が巻き起こり、ドリット一家が第1部の「貧困」から第2部の「富」へとにわかには上昇移動すると、エイミーは成り金特有の見え張りな新しい世界に適応できず皆から非難されるが、それを見た優しい叔父は心を動かされ、エイミーのために感情を爆発させる。

「家名なんか何だというんだ！」老人は軽蔑と怒りをこめて怒鳴った。「ぼくは、ぼくは慢心に抗議する。忘恩行為に抗議する。われわれの中で、これまで見て来たことを見て来ながら、これまでのいきさつを知っていながら、自惚れのぼせ上がって、エイミーを一瞬たりとも苦しめる奴がいたら、そいつに抗議する……そうなればわれわれに神罰が下るにきまつてる。兄さん、ぼくは神を畏れればこそ、これに抗議するのだ！」（『リトル・ドリット』第2部、第5章）〔小池 滋 訳〕

エイミーの打ち明け話ができる男友達であり、彼女に求婚する見込みのまずないアーサー・クレナムは、疲れていて、悲しげで、やや無力な主人公である。20年以上も中国で過ごした後、重苦しい自宅へ戻った彼は、商魂たくましい母親（実は継母）と絶交する。大金融業者マードル氏の崩壊しつつある投機に、ドリット一家やその他多勢と同様に金をつぎこんだ結果、アーサーもまたマーシャルシーにしばらく投獄される苦難を忍ばねばならない。彼は共同経営者の発明家ダニエル・ドイスを通して自由を取り戻し、エイミーとの幸福な結婚生活を手に入れるが、ドイスの科学技術者特有の粘り強さは、迂遠省の完全な無気力に打ち勝ったのである。

漠然とではあるがクレナムは、ジョン・ハーモン同様、『共通の友』〔*Our Mutual Friend*, 1864—65〕と呼べるかもしれない。2人とも老けかけた主人公で、「気兼ねし、控え目で、遠慮がちで、困ったような様子であり」目立たずに徘徊し、傍観者の役割を演じ、他の登場人物を互いに接触させる。ハーモンは、変名を用いて秘かに監視する自認の後見人として、前例のマグウィッチを凌ぎ、『千一夜物語』のカリフや『人間喜劇』のヴォートランと肩を並べる。ハーモンにとって親の決めた許嫁者でもあり事情に気付かぬ被後見人でもあるわがままなベラ・ウィルファーもまた、ポフィン夫妻によって教育され試される。この夫妻は、突然転がり込んだ財産をすそ分けするために彼女を養女にするのだ。夫妻の遺産——ハーモンこそ秘かに定められたその受取人なのだが——の出所はごみの山、つまりがらくたの堆積物であり、文明自体が排泄する腐りかけた廃物の山である。「黄金くず屋」ノディー・ポフィンは生まれつき謙虚で正直で寛大であるにもかかわらず、ベラのために行うジェスチャー・ゲームでは守銭奴を演じ

なければならない。彼はこの役柄を老人チャズルウィットよりもはるかに徹底して演じている。実際、彼は、強欲から気前のよさへと改宗したスクルージの逆を行くのだ。これに匹敵するパラドックスは、善良なユダヤ人ライア、即ち『オリヴァー・ツイスト』中の偏見をもたせるようなユダヤ人像フェイギンの埋め合せと修正とを行うために慎重に創造された人物、の性格描写の中に具体化されている。ライアには、爪に火を点す高利貸のすべての徴候が見られるが、彼もまた演技をしているのだ。というのも、彼は、実際の高利貸ファッション・フレジビーがうぶな高等遊民らしく見せかけることができるよう、止むを得ずその単なる代理人——つまり「手先^{アーム・グネ}」となっているからだ。ライアは、難を逃れる女主人公リジー・ヘクサムをユダヤ教信者達の中に匿う時、生来の心の優しさを見せる。彼は最後には、大酒飲みの厄介者を失くした不具者のジェニー・レンを彼自身の隠退所に迎え入れ、彼女の「第二の父」となり、「フェアリー・ゴッドマザー（妖精の代母）」という奇妙な名で呼びかけられている。

ディケンズのプロットの中にどんどん増える錯綜は、陰うつなメロドラマにふさわしいサスペンスと発覚の連鎖によってまとめられる必要があった。従って登場人物達は、グルージャス氏が自らを評した言葉のように、「格別に四角ばった」人間になった。ディケンズは既に『荒涼館』の中で探偵のバケット警部を導入して謎解きを行っていたが、『エドウィン・ドルードの謎』[*The Mystery of Edwin Drood*, 1870] は、連載開始の6ヵ月後にディケンズ自身が急逝したため未解決のままになってしまった。しかし、ジョン・フォースターの手になる伝記が予想される解決策「叔父による甥殺し」を漏らしている。いかにしてその解決に達することになっていたかに関しては、さまざまな推測が下されているのだが。未完とはいえ、催眠術使いのオルガン奏者ジョン・ジャスパーを、温かい思いやりの言葉を口にしつつ秘かに嫉妬を抱く、ディケンズの最も複雑な叔父として描く目的には十分な分量が執筆されたのだ。「ここでは叔父とか甥とか呼ぶのはご法度だと、互いにはっきり了解がついている」[2章]とジャスパーはあいまいに述べている。彼の分裂病気質は、大聖堂聖歌隊席と阿片窟、つまりトロロープの領分とウィルキー・コリンズの領分とにまたがる、この小説の狂的移動と調和している。ジャスパーが「後見人兼財産受託人」を務める相手は、失踪する主人公の無邪気で軽率なエドウィンで、いまひとりの孤児ローザ・バッドと暫し婚約中の身である。ローザの後見人は法律家のグルージャス氏が務め、東洋から来た双児の孤児ネヴィル・ランドレスとヘレナ・ランドレスの後見人は、似非博愛家ハニーサンダー氏が務める。ディケンズは、この多彩な後見人と被後見人の間の相互作用を入念に仕上げるまでに至らなかつたし、仮に殺人が甥殺しとなる予定だったにしろ、今や永久に未完成のベールに包まれているのだ。とはいえ、33年間に15本の小説を書いたディケンズがたどって来たのは、見通しのよい街道と陽気な宿屋の庭から、ゴシック式の息苦しい夜の地下室に至る道程であり、ピクウィック型の叔父から、正反対の極端、リカード一派の叔父に至る道程であった。

以上の簡略な点検により、ディケンズの小説すべてに血族的類似を生む継続的テーマの幾つかの系列が、かろうじて示唆されたことだろう。だからと言って、筆者は、ジョイス流の所謂「単一概念^{モノ・コンセプト}」への批評の単純化を企図しているわけではない。各々の小説に、独得の強烈な個性を与える、あふれるばかりの創意と忘れ難い細部が好ましいのは、疑う余地のないことだ。しかし、いかなる規模であれ創作には——整った創作も例外ではなく——必ず繰り返しに伴う

ものであり、反復のパターンが、一作家の作品全体の意味を解く鍵を提供してくれるのだ。ブルーストは、スタンダール、バルザック、ジョージ・エリオット、トマス・ハーディ等の小説家の作品中に、中心思想^{ライトモーフ}を伝える重要な文節を発見した。また、ヘンリー・ジェイムズによる「じゅうたんの下絵」の隠喩^{メタファー}は、批評家に、形態の内面的原因を綿密に探す態勢をとらせた。そしてデイヴィッド・コパフィールドは悟っている——「ディックさんは、その回想録から、もう十何年というもの、なんとかしてチャールズ一世関係の記事を削ろうと骨折っているのだが、いまだにどうしてもそれがでる。そして現に、いまもそれが残っているのだ」と。ディケンズは、父親のマーシャルシー監獄入獄と、自分自身の靴墨工場での年季奉公について一度も語らなかった。それにもかかわらず、この二重の秘密は、小説から削り取ることが到底出来なかったにちがいない一つの印を、ディケンズの心に刻みこんでいたのだ。父のないデイヴィッドは、瓶にラベルを貼る仕事をさせられ、放蕩親父のウィリアム・ドリットは、ローマでの宴会の席上、屈辱的過去をだし抜けにしゃべり出す。その強迫観念的欲求は大部分抑制されていたし、最初の精神的外傷もディケンズの想像力の奥底に隠されていた。だが奥底では、彼の受けたその後のさまざまな印象に外傷が傷跡を残し、出来事と成り行きに関する彼の回想録の方向を決定した。チャールズ王の頭は、ミス・トロットウッドの理解通り、ディック氏が自分自身の心理状態を「表現するための寓意的方法」なのである。

この固定観念にとりつかれた状態から生まれるのが、二つの原型的な人物像——より正しく言えば両者の間の関係、である。というのも、われわれはディケンズの世界を人間関係の網の目、すなわち作者および読者を中核とする一つの核家族、と見なすよりはむしろ、ひとりずつ切り離せる性格の群れと見なす習慣があるため、余りにもやすやすと欺かれるからだ。もしディケンズの登場人物が、E・M・フォースターの目に映ったごとく平板に見えるとすれば、そのわけはわれわれの理解によって円形化されなければならないからなのだ。この二つの原型とは、意識の中心を占める孤児と、父親代理——多くの場合、全く文字通り叔父であり、後援者としてであれ敵対者としてであれ常に主役と世の中との間に介在する者——である。スマイク [『ニコラス・ニクルビー』]、エスター [『荒涼館』]、エステラ [『大いなる遺産』] は、思いがけず親が現われるので純然たる孤児ではない。だが、孤児の身が、すべての主人公・女主人公の精神状態となっている。ネル [『骨董屋』] やポール [『ドンビー父子』] のように、幼年期に命を断たれる者もいれば、オリヴァー [『オリヴァー・ツイスト』] やシシー [『困難な時代』] のように、思春期で物語が終わる場合もある。宿なし子が成人する機会を与えられた時には、今度はその子が他の宿なし子たちの後援者となるかもしれない——哀れなスマイクに対するニコラス、精神薄弱のマギーに対するエイミー・ドリット [『リトル・ドリット』] のように。父性は、ドリット氏や我が子に面倒を見てもらう他の無責任な人々だけでなく、グランドグランド [『困難な時代』]、ペクスニフ [『マーティン・チャズルウィット』]、ポズナップ [『共通の友』] など、道を誤る子を持つ声高で冗舌な倫理主義者によっても悪名をはせている。親代わりは、前期小説ではブラウンロー氏 [『オリヴァー・ツイスト』] やチアリブル兄弟 [『ニコラス・ニクルビー』] のようなピクウィック氏の類型によって行われる。ベッチー・トロットウッド [『デイヴィッド・コパフィールド』] になると、より複雑になり、名付け子の性別が予想はずれだったことに立腹し、突然洗礼式から出て行った妖精伝説中の気難しい恩人の再来である。マグウィッチ [『大いなる遺産』] はピップの栄達を通して自己の犯罪行為を償うのだが、匿名で、つまり隠れた参加者として、支援者を演じている。

後期の小説になると、男性の中心人物はいっそう年長者となり、孤児の青年と温情主義の中年との中間に位置する傾向がある。ジャーディス [『荒涼館』]、クレナム [『リトル・ドリッ

ト』], ハーモン [『共通の友』], 特に, 知られざる後見人の窃視狂的役柄を如実に見せるハーモンがその証拠である。後見人の役は, ますます法律家たち——例えばグルー・ジヤス [『エドウィン・ドルード』], ジャガーズ [『大いなる遺産』], (敵の側だが) タルキングホーン [『荒涼館』] など——によって務められる。恩恵を施す人々は次第に力が弱まる傾向がある反面, 敵対勢力は個人ではなくて制度によって表わされていく。青年の敵はリカードー学派の伝統に立つメロドラマ的悪漢で, フェイギン [『オリヴァー・ツイスト』], クイルプ [『骨董屋』], ジョーナス [『マーティン・チャズルウィット』] などのごとく口汚い罵りを吐く。その月並みな化身は, 『リトル・ドリット』のカメレオンのなりゴ—ブランドワや『大いなる遺産』の影のようなコンペysonに関しては確認しにくくなり, 『バーナビー・ラッジ』『困難な時代』および『二都物語』の, 復讐心に燃えた群集の中では, ほとんど消え去る。とはいえ, その化身の幻影が, 精神分裂症の麻薬常用者ジョン・ジャスパー [『エドウィン・ドルード』]——犯罪は謎に包まれて見えないものの, 多分リチャードせむし王自身と同じ甥殺し犯人——の中に名残の姿を見せている。ディケンズが心のスペクトルの暗色の限界へと進むにつれて, 彼の描く権威のイメージは叔父の特権を失うのだ。設立物は, クレナム家の倒壊や, クルック氏 [『荒涼館』] の模擬大法院たる古物店の自然発火など, 解体の前兆に脅かされている。悪事の本拠は, フェイギンやビルサイクス [『オリヴァー・ツイスト』] の下層社会から, マードル氏やバーナクル家 [『リトル・ドリット』], 大法官の上流社会へと移動する。父権の最高形態である王位そのものは, ジョージ四世を熱心にまねるターヴェイドロップ氏 [『荒涼館』] において愚弄されているが, この猿まねを通してディケンズは, 「王様とは, 服装にこり, 寄食する, 礼儀作法の鑑以外の何者であろうか」と問いかけているように思われる。

ドストエフスキーの言葉によれば, 「神と悪魔とが常に闘っており, その戦場は人間の心の中である。」これは, 果てしなき心的闘争を外面化し一局所に限定するディケンズの絵画的手腕を十分に考慮した上でならば, ディケンズにおいても原動力となる信念である。ルイ・カザミアンの所謂「クリスマスの哲学」にもかかわらず, また, ミコーバー流楽天主義を弁明したいという欲求にもかかわらず, そしてまた, 目的論的なハッピー・エンドへの傾倒にもかかわらず, ディケンズは, マニ教的敵対勢力を過少評価する気持ちがだんだん無くなっていった。陰気さが絶えず割りこんでいる。リトル・ネルはどうあっても死神の手にかかり, 『困難な時代』は行き詰まり同然で終り, 『エドウィン・ドルード』では暗闇が支配的であるように見える。オリヴァー・ツイストに対する場合のように, 支援者と迫害者の分類表示が明確な場合には, 善と悪を識別することは難しくない。ところがネルは, 無愛想なコドリンから, 陽気な相棒を信用してはいけない——「ショートじゃなくって, コドリンこそが味方なんだよ」——と忠告された時, 明らかに戸惑うが, その二人の男はお互い同士に対して陰謀を企てているだけでなく, ネルに対しても陰謀を企てているのだ。そして, さらに続く彼女の放浪の旅において, 何人かの真の味方との出会いがあるにもかかわらず, 普通彼等にネルを救う力はない。もし彼女が, 「常にだれもかれもを疑え」というサンプソン・プラスの教義を信奉していたならば, より安全であっただろうか。ピクウィック氏は一度も人を疑うことがなく, しばしば面倒な事件に巻きこまれた。だから, 黄金律ゴールデン・ルールの方が, 「他人をひっかけちまえ, 相手もそれをやるんだから」というジョーナス・チャズルウィットの搾取倫理と比べて, より守り易い生活信条だと言えないのは確かである。だが, ジョーナスの方は, 最終的に自分の手と詩的正義によって破滅している。ピクウィック氏が報復を見合わせて施しを与え, 「それを受け取り給え」と言う時, 善意主義ベネボリズムが勝利を収め, われわれは二名の悪名高い罪人の改心を見て喜ぶよう促されるのだ。

敵意主義は敗れても敗れても醜い頭をもたげ続け、内心の闘いが、ドン・キホーテ流の攻撃や人道主義的運動を通して繰り返し戦い直される。だが、ディケンズの芸術と思想が成熟するにつれて、倫理的選択は次第に複雑になる。オリヴァーやネルなどの幼い巡礼には、性格の発展が見られない、つまり事実上外的影響が浸透しない。ところが寓意的人物からピカレスク的人物へ目を転ずると、ニコラスやマーティンのごとき半主人公は、自分の経験する冒険的出来事によって幾らか左右されるところがある。そして自伝的なデイヴィッドや、より客観的に描かれたピップの発展過程では、冒険的出来事が内面化されている。二度目の小説は、最初の小説の洗練された焼き直しと解釈することが可能であり、また、ベッチー・トロットウッドの救世主的役割の方が、エイベル・マグウィッチのそれよりも楽しく——且つ、より幸運をもたらす。ピップの期待を秘かに潰えさせつつその浅はかさを暴く点において、ディケンズはスタンダールからプルーストに至る古典的リアリズムの範例に最も接近する。ディケンズの登場人物をレパートリー劇団(幾種類もの劇を次々に定期的に上演する)の団員と考えても、あながち不相当ではないだろう。レパートリー劇団においてならば、同一俳優がクイルプとフェイギンの両方を演じ、別の俳優がピクウィックとブラウンローの両役を演ずるだろうと考えられるから。そのような役柄は、演技上の変化があるにもかかわらずまさに同じ態度を持続しているが故に、互いに取り換えがきくように思われるのだ。ディケンズの人物たちは、ドンビー氏が特にラルフ・ニクルビーとの比較において示すように、硬直的に成長・変化できないわけではない。だが、変貌は、スクルージの真夜中の改心やジャスパーの分裂した人格においては、部分的修正というよりもむしろ別人への変身なのである。これに深みを添える趣きが偽善によって生じるが、ユライア・ヒープに関しては芝居がかった暴かれ方をするに止まっている。ところがライアは、実はユライアの正反対、つまり偽悪者になっていて、守銭奴の仮面の裏に家父長的慈悲心が隠されていたと気づくことにより、ディケンズに対するプルーストの熱中に説明がつけられるのだ。

ディケンズの三つの歴史小説は、残りの大半の小説と比べて、いっそう薄気味悪く、それほど成功していないけれど、彼はこの三作によって、小説の素材を遠景に置き、性格描写の集中化を排し、社会をパノラマ的に映し出すことを学んだ。それらを学ぶことから被益されたのが群を抜く三つの成功作、『荒涼館』『リトル・ドリット』および『共通の友』である。ジャーナリストの才能が大いに役立ち、ディケンズは、目新しい背景を調査し、時事問題を活用し、矢継ぎ早な各作品の個性を多彩化できたのだ。一般読者にとって今まで大きな魅力であったその無限に見える多様性を誰も軽視したくはないだろうが、生き生きとした個々の細部が、より大きな全体的輪郭の中にうまく収まるということは注目する価値がある。ミルセア・エリアードの興味深い示唆——19世紀の小説の巨匠たちは、時代の自然主義的想定にたまたま従っていたが、実際には神話の生成に携わっていた、という示唆——は、特別強力にディケンズに当てはまるのだ。ここまで筆者が略述しようとしてきたのも、ディケンズの作品全体の根底に在る終始一貫した神話の構造なのである。少くとも或る意味で、すべての作家は「一つの書物(一つの物語)のみに耽る人」であると言えよう。つまり、作家の著作はすべて、ドストエフスキー流表現で言えば、一つの偉大な告白の断片、必然的に作家自身の告白の断片、と考えてもよいのだ。この著しい好例はプルーストである。『ジャン・サントウイユ』〔生前未発表、1952出版〕は前奏曲にすぎなかったが、『失われた時を求めて』〔1913～1927〕は自らの死を以て完結するまで書き直し続けられた。また、ジョイスは、『ユリシーズ』〔1922〕にすべてを投入したが、『ダブリンの人々』〔1914〕と『若い芸術家の肖像』〔1916〕によって道を開いたのであり、『フィネガンズ・ウェイク』〔1939〕では自己反復を作品の本質に仕立てたのだ。

バルザックは、確かに他のいかなる小説家よりも扱う分野が広がったかもしれないが、『人

間喜劇』を一つの包括的作品と考えていた。さらに、その作品を要約して、パリに挑む地方出身の若者、という全巻を貫く一つのテーマに帰することもほとんど可能だろう——ちょうど、ヘンリー・ジェイムズの小説を象徴的に表わすものは、外国で客死する若いアメリカ人女子相続人のイメージだと見なすことが可能なように。同じことが、ディケンズの孤児と叔父についても言えるのである。個人的神話という概念は、ディケンズの場合、彼と社会との掛かり合いの性質から見て、つまりどの程度まで彼が作品どおりの生活をしていたかから見て、正当化されるように思える逆説である。彼が精力的努力の最中にひと息入れ、創作過程につき瞑想することなどめったにないことだったのだが、或る副次的人物——『ニコラス・ニクルビー』において紙面を埋めるため虚空の中から呼び出されすぐに退けられる——の取るに足りない戯画を思い起こすならば、示唆を得られるかもしれない。ケイト・ニクルビーに向いミス・ナッグが失恋した兄、「小さな巡回文庫の経営者」モーティマーについて話をしている。

「兄はとっても教養があるの——とびっきり最高に教養があるのよ。読書の方は——コホン——出版される小説という小説は全部読むのよ。全部というのはつまり——コホン——もちろん流行界のことが載っている小説のことですけど。実は、読んでみると本に書いてあることがずいぶん兄自身の不幸に当てはまったし、あらゆる点で主人公たちとそっくりだったってわけ——なぜって、もちろん兄は自分の偉さに気付いているからよ、それは私たちも皆気付いているし、しごく当然のことだわ——それで兄は何もかも軽蔑しだして、とうとう天才になったのよ。今この瞬間にも、きっとまた本を書いている最中だと思うわ。」
〔第18章〕

ディケンズは、もっとこつこつと苦勞して天才になった。だがそれでも、ディケンズはモーティマー同様に自分と主人公たちとを同一視した。彼は主人公たちと同じ不安に襲われ、主人公たちもまた彼と同じ不安に襲われた。彼は主人公たちの一文なしから大金持ちになる夢のような空想を地で行った。彼は妨害や圧迫に対して容赦なく山なす侮辱を加え、小説を通して、いかなる人もできなかったほど広く同胞愛の手を差しのべたのである。彼がまだしっかりと堅持していた或る理想的ヴィジョンの中では、人間の状態が一つの幸福な家族と考えられていたのだ。もしそこに不幸がはびこっているとすれば、それは父親が放逐され、その結果息子が放置されたからに他ならず、付随的に感化を与える人はそれぞれ、その空位を満たす能力によって評価されるのだ——そしてこのことが、叔父的人物の出現する母体となったのである。大半の人々が幸福に関するその願望的梦想を共有していたし、あの現実の悪夢といったものを自覚した人々も多勢いた。それ故ディケンズは、彼個人の白日夢という形で人々の白日夢を普遍化することができたのだ。彼はついには、万難を排して運命を開拓してやった登場人物たちに対してのみならず、無数の読者という家族に対しても、叔父とも言うべき人になった。それらの想像力を働かせる読者や架空の登場人物の生活の中に、ディケンズのよく知られた言葉は、監禁に対する呪咀と解放に対する祝福とを二つながら持ち込んだのである。

(完)

訳者付記

これは *The Worlds of Victorian Fiction*, ed. Jerome H. Buckley (Harvard U.P., 1975) 所載の Harry Levin, "Uncles of Dickens" を訳したものである。訳文中、ディケンズからの引用箇所については、下記の邦訳を参照・借用させて頂いた。

- 『オリヴァー・トゥイスト』(小池滋訳。講談社文庫, 1961)
- 『骨董屋』(北川悌二訳。三笠書房, 1973)
- 『バーナビー・ラッジ』(小池滋訳。集英社版『世界文学全集』1975)
- 『マーティン・チャズルウィット』(北川悌二訳。三笠書房, 1974)
- 『デイヴィッド・コパフィールド』(中野好夫訳。新潮社版『世界文学全集』1963)
- 『荒涼館』(青木雄造, 小池滋共訳。筑摩書房版『世界文学大系』1969)
- 『世の中』(柳田泉訳。新潮社版世界文学全集, 1928)
- 『リトル・ドリット』(小池滋訳。集英社版『世界文学全集』1980)
- 『二都物語』(中野好夫訳。河出書房新社版『世界文学全集』1961)
- 『大いなる遺産』(日高八郎訳。中央公論社刊『世界の文学』1967)
- 『エドウィン・ドルードの謎』(小池滋訳。講談社版『世界文学全集』1977)