

# ディケンズの想像力にみる増殖と繁茂

Reproductions and Flourishes in Dickens's Imagination

松本 靖彦

Yasuhiko MATSUMOTO

# 目 次

主要参考文献のテキストおよび略称について・・・・・・・・・・・・・・・・・・ i

## 序 章

1. はじめに——写す（移す）こと・線を越えること・・・・・・・・・・ 1
2. 概要と先行研究・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 4

## 第一部 ディケンズの速記と想像力

### 第1章 ディケンズの速記と人物造形

1. 「ちょっとしたしるし」：速記的人物描写・・・・・・・・・・ 18
2. 「キャラクター」の最初の萌芽  
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 20
3. A was an Archer：アルファベットから人物へ  
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 21
4. 「ちょっとしたしるし」からイメージ、人物像へ：速記術  
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 24
5. 「細部」、「断片」とヴィクトリア朝  
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 28

### 第2章 ディケンズとホガースの速記術

1. 速記者のまなざし・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 32
2. 世界を書き写す・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 34
3. 生身の転写術・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 35
4. 繁茂するイメージ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 37
5. 転写の劇場・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 39

## 第二部 境界線をめぐるドラマ

### 第3章 大人と子どもの境界線——大人の中に子どもはいるのか

1. 「大人の中の子ども」という概念・・・・・・・・・・ 43
2. 『クリスマス・キャロル』——「内なる過去」への旅  
・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 47
3. フロイトを先取りしたディケンズ・・・・・・・・・・ 49
4. スクルージの「内なる子ども」・・・・・・・・・・ 50

5. ファンタジーのもつ力	54
6. ディケンズの「内なる子ども」	54

第4章 自他を隔てる境界線 (1)——ピップは自分の人生の主人公になれるのか

1. 「見捨てられた」少年ディケンズ	58
2. ピップの生育環境と心の境界線	60
3. 乗っ取られるピップの人生	62
4. ピップの夢と拡大するナルシシズム	64
5. ピップの（ディケンズの）内なる子ども	67
6. 二つの結末——覚醒と揺り戻し	70

第5章 自他を隔てる境界線 (2)——フローレンス・ドンビーは父親の宝となれるのか

1. 心を読み合う人物たち	73
2. 父親の心を写し取るフローレンス	76
3. 線引きに失敗しているドンビー氏	79
4. ドンビー父娘の「もう一人の自分」	88
5. 遍在する「もう一人の自分」たち	91
6. 分身を介して生まれ変わるドンビー氏	91
7. 義母を閉め出すフローレンス	93
8. フローレンス化する世界	94

第三部 境目の想像力

第6章 生きているのか死んでいるのか?——

見世物小屋としての『骨董屋』と人形の死に様

1. 『骨董屋』という見世物小屋	98
2. 人形じみた人間たち	101
3. クウィルプの人間臭い死に様	107
4. 生きること=化けること	109

第7章 いずれは死なねばならぬから——ディケンズとフロイトの『快原理の彼岸』

1. 焦らしの裏側——ヒロインの緩慢な死	112
2. 去来と浮沈—— <i>fort-da</i> 物語としての『互いの友』	116
3. フィクションの終結と生命の終わり	119

終章 結論——越境するディケンズ (の想像力)

1. ディケンズと現代の「内なる子ども」	121
----------------------	-----

2. 継ぎ目（切れ目）なさの問題性——庇護と搾取、愛情と侵犯	122
3. 主人公たちの自己疎外とその解決策	124
4. ラカンの赦しと自己実現	125
5. <i>fort-da</i> と（分身の中への）自己疎外	128
6. ハイブリッド・リテラシー：（文字として）読みつづ（形状・表情を）見る .....	130
7. 死体のような文字	134
8. “Horcruxes” としてのディケンズの <sup>キャラクター</sup> 人物たち	135
参考文献	137
主要論文初出一覧	145

## 主要参考文献のテキストおよび略称について

本稿の研究・考察はディケンズの主要作品に関しては *The Oxford Illustrated Dickens* 版に依っている。また、本稿で使用したディケンズ作品の挿絵の出典もこの版である。ディケンズの書簡に関しては *Clarendon* 版に依る。なお、本稿中でこれらのテキストに言及する場合は以下の略称を用いるものとする。

ディケンズ主要作品：

*American Notes and Pictures from Italy.* (ANPI)

*Barnaby Rudge.* (BR)

*Bleak House.* (BH)

*Christmas Books.* (CB)

*Christmas Stories.* (CS)

*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 Mystery of Edwin Drood.* (MED)

*Nicholas Nickleby.* (NN)

*The Old Curiosity Shop.* (OCS)

*Oliver Twist.* (OT)

*Our Mutual Friend.* (OMF)

*The Pickwick Papers.* (PP)

*Sketches by Boz.* (SB)

*A Tale of Two Cities.* (TTC)

*The Uncommercial Traveller and Reprinted Pieces.* (UT)

書簡その他：

*The British Academy Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens.* Ed. Graham Storey et al. 12 vols. Oxford: Clarendon, 1965-2002. (*Letters*)

*The Dent Uniform Edition of Dickens' Journalism.* Ed. Michael Slater and John Drew. 4 vols. London: Dent, 1994-2000. (*Journalism*)

## 序 章

### 1. はじめに——写す（移す）こと・線を越えること

本稿はチャールズ・ディケンズの人物造形における想像力の働き方に関する研究である。

筆者はこれまで作品論や作家論という形でディケンズに関する考察を続ける中で、彼の想像力のある特質に着目するようになった。断片的な外的特徴から人物造形を行うにせよ、ある人物が他の人物に感情移入して涙を流すといった個人の心理を描くにせよ、また生と死の境目、はたまた人間と人間でないものとの境目におかれた人物を描写するにせよ、ディケンズは線を引いたり、越えたり、ぼかしているわけであり、結局は線の問題を扱っていると言える。

例えば、他の人間と心を通い合わせる回路を閉じてしまって久しい『クリスマス・キャロル』のスクルージが、再び他者を愛するようになるためには、彼の思いが自分という人間の輪郭線を横切り、その領域の外部に向かって越境しなければならない。スクルージは自分という領域の垣根を意固地なまでに強固にしてしまっていたのだ。一方、『大いなる遺産』の主人公ピップにとっての最大の問題は、自分という領域の境界線をきっぱりと引くことができないことだといえる。なぜなら、彼が抱いた〈紳士になってエステラと結ばれる〉という一世一代の夢は、彼を通して自分たちの目論見を実現しようとするミス・ハヴィッシュやマグウィッチの夢と抱き合わせになっていたのであり、それに気がついた彼はどこからどこまでが自分の人生か分からなくなってしまうからである。また『骨董屋』のヒロイン、ネルの最期においては生死の間の境界線はぼかされている一方で、『互いの友』の登場人物たち——ジョン・ハーモン、ユージーン・レイバーン、ロウグ・ライダーフッド——は文字通りに生死の境を行ったり来たりする。

このように、ディケンズ世界の様々な局面で繰り広げられるドラマは、線にまつわる問題としても捉え直すことができる。本論はその点に着目してディケンズ作品を読み直す試みなのだが、その作業をすすめていく上で基本的なモデルを提供してくれるのが、速記術である。

若き日のディケンズが職業作家を志す前、議会記者になるためにガーニー式速記術を独学で身につけたことはよく知られている。音声を視覚的なイメージに書き写す速記術の基本的な機能は、情報を正確に転写——*transcribe*——すること（写すこと）だが、同時にそれは音声言語から速記へとシステムの境界線を越えて情報を移す——*transfer*——ことでもある。そして音声からいったん速記文字の中へと凝縮された情報を速記者が読み取るとき、それは再び情報を移すことであり、ある種の翻訳作業を要するわけだが、その速記文字を

英語へと書き下していく翻訳作業には、断片的な「ちょっとしたしるし」（ツヴァイク 76）が概念やイメージの全体像に一気に膨らんでいくという、まるで奇術のような劇的な変貌が伴う。

このような速記術がなぜディケンズを読む上での助けになるのかということ、それは「線を越えて」「写す（移す）」という速記術の機能と、また速記の読み取りに伴う「ちょっとしたしるし」が概念やイメージに化ける様は、彼の人物造形の手法に似ているからである。つまり、速記術はディケンズの人物造形の比喻になりうるのである。「写す（移す）」ことについていえば、彼は「観察した他人の特徴を自分のものとして再現する生まれつきの能力がある」（Forster, “Book”）と自負していた。これは目で見た情報を即座に自らの身体に写し取る、生身の速記術に他ならない。また、彼の娘メイミー（Mamie Dickens）の証言によれば、ディケンズは執筆中、鏡の前で自分の小説の登場人物を演じながら描写していたらしい(48-49)。彼は実際に自分の身体→鏡像→小説へと「（境界）線を越えて」情報を「写し（移し）」ながら人物造形をしていたのである。一方、断片的な外的特徴を人物の全体像へと膨らませていくことの多いディケンズの人物造形が、上でみた速記の読み取りと質的に同じ作業であることは言うまでもない。彼の想像力は時にテキストのごく周縁的な部分において、奔放と言ってもよいほどの自由なイメージ生成をして見せる。イメージが咲き乱れ、繁茂するようなその様には、ディケンズの想像力のもつ自由で躍動感に満ちたエネルギーが表現されている。本稿では、主に第一部において、速記術との対比という観点からディケンズの想像力の特徴について記述することを試みる。

一方、ディケンズ作品の登場人物たちも「線を越え」たり、「写し（移し）」たりしている。既に触れたスクルージの例を再び挙げよう。少年時代の自分の姿を見て、長らく忘れていた共感という心の働き（これは自分という領域の境界線を越えて外部へと向かう思いである）を思い出したスクルージは、やがて自他を隔てる境界線を越えて同胞へと向かうキリスト教的な隣人愛（charity）を取り戻していく（図1）。この隣人愛の回復は、彼が再び他の人間のことを思いやることができるようになるかどうかにかかっており、それは想像力に直結した問題だといえる。

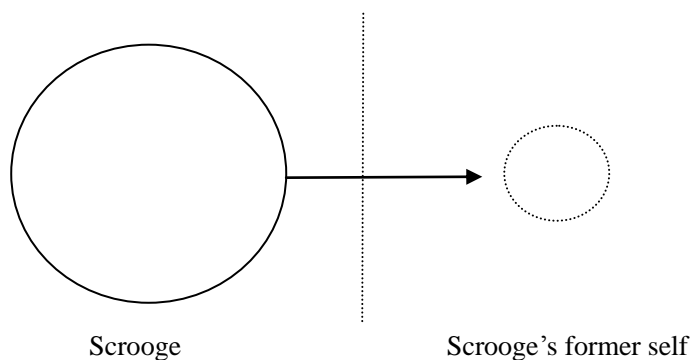


図1 「線を越える」スクルージの思い

そもそも、他の人間の心情を察するということが、自他、自他の垣根を越える思いを発動させているわけだが、それはその人間の立場に立って見る、つまり自分の視点を一時的に別な人間の内に「移す」ことに他ならない（図2）とも言えるし、それはまた自らの内に相手の思いを「写し」取ろうとしているのだ（図3）と言うこともできる。

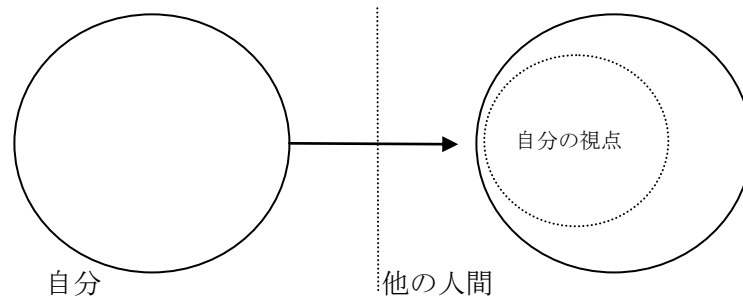


図2 他の人間の内部に視点を「移す」

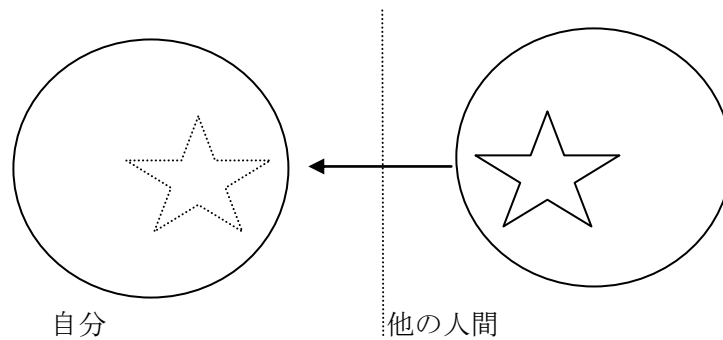


図3 相手の思いを「写す」

この単純な図式を踏まえた上で改めて個々のディケンズ作品に向かうと、例えば父に愛されることを切望してやまない『ドンビー父子』のフローレンス・ドンビーの屈折した気の遣いようも、自他の境を越えて「移す」ことに絡んだ問題であること（図4）がわかる。

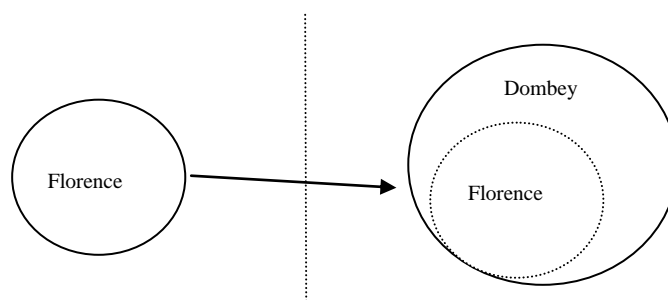


図4 自分の視点を父親の内に移すフローレンス



多かれ少なかれあらゆる人の心情をおもんぼかるフローレンスだが、とりわけ父親に対しては自分の気持ちをひとまず放棄して、父の内に自分の視点を仮置きし、そこから自分の姿を見つめ返すという想像上の行為をしているのだ。この場合、フローレンスはいわば自らの（もちろん想像上の）分身を父の中に埋め込むわけであり、必然的に彼女は増殖することになる。分身が生まれるのは、上の図3のようにしてフローレンスが自分の心に父親の思いを写し取る図式（図5）で考えてみても同じである。その場合は、フローレンスは自分の内に小さな父親（父の感情の写し）を抱え込むことになる。

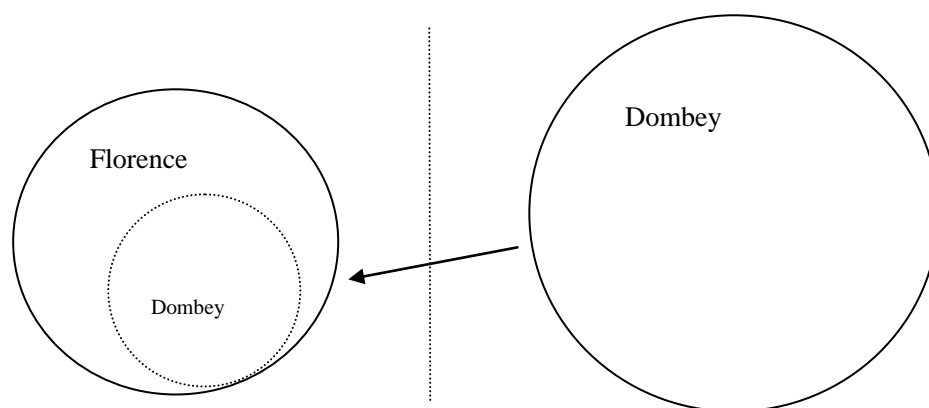


図5 父親の思いを自分の内に写し取るフローレンス

つまりは、彼女が〈お父様はわたしをどうお思いになるだろうか〉という気遣いを過剰に持ち続ける限り、誰かの分身（写し）が生まれることになる。これは自他を隔てる境界線を越える想像力による、人の思いの転写に他ならない。

このように、本稿の第一部においてディケンズの人物造形と速記術との類似点として提示された「線を越えること」と「写す（移す）こと」を基に、ディケンズ世界で展開する個別の人間ドラマを境界（輪郭）線に関わる問題として捉え直す作業を試みるのが、本稿の第二部である。

第三部では、人間と人間でないものとの間の境界線をめぐる問題を扱う。即ち、人間と人形との境界線（第6章）や、生と死との境界線（第7章）である。ここでは、（生命あるものと無生物との間の）境界線が曖昧なものに対するディケンズの関心や、生と死との間の連続性に焦点をあてる。

## 2. 概要と先行研究

以下に、本稿の各章の内容を概観し、それぞれの章で扱う主題に関する先行研究と筆者の考察との相違点について述べたい。

## 第一部 ディケンズの速記と想像力

### 第1章：ディケンズの速記的想像力

あらゆるディケンズ作品の分析は彼の叙述がもつ二つの側面を扱わねばならない。即ち、いわゆる「リアル」に観察した対象を写しとる側面と、断片的な特徴が全体像に膨れ上がって行く側面である。この二面はディケンズが作家になる前に習得した速記術のもつ二つの働きと類似している。この章では、速記とディケンズの（特に人物造形においての）想像力の働きとの対比を通して、彼が見る世界が生命に満ち溢れていることをアニミズム以外の理由で説明することを試みたい。

また、彼の速記的想像力とヴィクトリア朝文化との間の通底性にも光を当てたい。特に断片が全体像へと拡大していくパターンについては、それが装飾文字の伝統に通じているものであることを指摘することができるが、ディケンズの描写においてテキストの縁から繁茂する植物のようにイメージが噴き出す様は、ラスキン (John Ruskin) が『ヴェニス<sup>へり</sup>の石』においてサン・マルコ大聖堂の装飾について述べている特徴に通じている (149)。また、細部から全体像を再構築する “detection” の眼差しが、ヴィクトリア朝の古生物学、犯罪捜査、医学 (解剖学)、探偵小説、歴史学に通底する営為であることを示したい。

### 第2章：ディケンズとホガースの速記術

ディケンズはかつて速記者として情報を転写 (tran-scribe) することを生業としていた。彼が速記文字の細かい点や線の一つ一つに息を吹き込み、そこから様々なイメージを取り出していくという作業をとめどなく繰り返していたことを思えば、事物がしばしば本来の姿から逸脱してしまう彼の奔放な想像力にも納得がいく。小説を書くこと、芝居、そして公開朗読のいずれにおいても彼は、人物の特徴を素早く転写するという速記的な才能を発揮しているのである。

ディケンズと比較されることの多い18世紀の画家ホガース (William Hogarth) も、その下積み時代に速記術を身につけていた。もっとも、ホガースの「速記術」は、厳密に言うと彼独自に編み出したある種の記憶術のことである。それは彼自身の言葉によれば「写しとりたいたいと思ったものを、その場で直接描かず<sup>に</sup>心の目にとどめておくこと」(Bindman 30)であった。熱心に演劇活動に関わったディケンズ同様、ホガースも演劇と縁の深い芸術家<sup>1</sup>であり、速記的転写を介して彼自身の芸術と演劇とは一つに繋がっている。彼は舞台のイメージを常に脳裏に思い描き、その構図の上に街頭で速記的に採取した人物像を配置しながら書き写していたのだ。

---

<sup>1</sup> ホガースが人物像を劇の一場面を演ずる役者の絵姿として捉えていたことは彼の『伝記的覚書』からわかる (Bindman 108)。また、彼は視覚芸術を国民的芸術の位置にまで高めるための早道は、既にイギリス独自の伝統を誇っていた文学や演劇に材を求めることだと考えた (Craske 34)。

ディケンズとホガースの速記的転写術を比較することによって、それぞれの芸術家としての資質を浮かび上がらせたい。

第一部の内容に関連する先行研究と本稿の相違点に関して触れたい。まず、ディケンズの作家としての資質を速記になぞらえて論じたのは、私見では『三人の巨匠』（1920）の中でディケンズの人物造形の手法を速記になぞらえているツヴァイク（Stefan Zweig）が最初である。ツヴァイクの指摘は、速記をディケンズの想像力の特質を表す比喩として用いている点は画期的だが、具体的な例証もなく、大雑把で断片的な言及にすぎない。

ディケンズにおける文字や記号に関する論考は数多いが、筆者がディケンズの作品中に現れるアルファベットに関心をもつ端緒となったのが バウムガーテン（Murray Baumgarten）の“Calligraphy and Code: Writing in *Great Expectations*”（1983）である。『大いなる遺産』を主人公の誤読の物語として捉えた論考だが「登場人物たちはあたかもお互いがアルファベット文字であるかのように読み合う」（63）という指摘に着想を得て、ディケンズにおけるキャラクター（文字）とキャラクター（人物）の関係に対する筆者独自の考察が始まった。バウムガーテンは「読む」、「書く」という行為や文字そのものに注目しているが、基本的には『大いなる遺産』の読解に焦点をあてていて、ディケンズの想像力それ自体を分析してはいないし、それを速記とも結びつけていない。キャラクター（文字）がそのままキャラクター（人物）でもあるというディケンズ世界の一側面は、彼の想像力の問題として網羅的に考察するに値すると筆者は考えた。

バウムガーテン同様、作品に登場する文字そのものに注目しながらも、それをディケンズの想像力の速記的な側面と結びつけているのがマーカス（Steven Marcus）の“Language into Structure: *Pickwick Revisited*”（1972）という論考である。彼は『ピクウィック・クラブ』について「言語自体が自発的にこの小説を生み出している」ような活力があることを指摘し、それはディケンズが速記を修得したことと関係があると論じている（191）。そして、速記はディケンズが言語に対して通常とは異なる自由な関係をもつことを可能にしたと示唆している（Marcus, “Language” 193）。マーカスが速記をディケンズの想像（創造）力の特質を説明するのに用いている点は重要だが、彼の考察も『ピクウィック・クラブ』中心であり、ディケンズ芸術全体の考察には至っていない。ミラー（J. Hillis Miller）の“The Fiction of Realism: *Sketches by Boz, Oliver Twist, and Cruikshank’s Illustrations*”（1971）という論考は、断片が全体像を表すディケンズの描写を換喩的特質として論じている。筆者の観点からすると、ミラーは実質的にディケンズの想像力の速記的側面に光をあてている。しかし、この論考でのミラーは *metaphor* と *metonymy* の二つの軸で言語を捉えるヤコブソン理論の強い影響下にあり、そこでのミラーの関心は『ボズのスケッチ集』と『オリヴァー・トゥイスト』がいわゆる「写実」ではなく、作家の想像力が強く関与した作品であることを証明することにある。従って、ミラーも「断片が全体像を表す」というディケンズの想像力の特徴に着目しながらも、それを鍵としてディケンズの想像力全般の考察には至っていない

いし、それを速記と結びつけてもいない。

ディケンズの描写においてテキストの縁からイメージが植物のように繁茂していることは上で触れたが、この周縁的な部分からイメージが咲き乱れるという速記的想像力の一側面に関してディケンズとラスキンを繋ぐ糸口を与えてくれたのが、コンラッド (Peter Conrad) の著書 *The Victorian Treasure House* (1973) である。コンラッドは、イングランドの教会のグロテスク装飾やサン・マルコ大聖堂の天使像を描写するラスキンの筆致に、クウィルプやフェイギンのようなグロテスクな人物と天使のようなネルが同居するディケンズ世界に通じる賑々しさを見て取っている。コンラッドがディケンズとラスキンの想像力の共通点を指摘しているのは確かだが、ラスキンがサン・マルコ大聖堂の装飾を描写しているテキストに酷似しているテキストをディケンズの作品中に見出したのは筆者であり、また両者に共通するイメージの繁茂を「一線を越える (規範を越える)」速記的想像力による爆発的変化の極致として捉えたのも、筆者独自の着眼による。

なお、ディケンズと速記という主題に関しては、近年クレイルカンプ (Ivan Kreilkamp) が取り上げている。クレイルカンプは Pitman の *Phonography* (1837) が声をそのまま捉えて紙面の上に移したい (写したい) というヴィクトリア朝人の欲望を表現した試みの嚆矢と捉え、それがよく表れている作品として『デイヴィッド・コパフィールド』を取り上げ、デイヴィッドの速記習得をジェンダーとも絡めて論じている (69-70; 76-88)。「ディケンズと速記」という主題を取り上げている点でクレイルカンプの論考は注目に値するが、本稿の焦点は速記そのものにはない。筆者は速記とディケンズの想像力との間のアナロジーに着目している点で、クレイルカンプとは発想を異にする。なお、第2章のようにディケンズとホガースを速記の観点から比較した先行研究は、筆者の知る限りない。また、ディケンズにおけるジャンル (小説、演劇、公開朗読) 間の垣根の乗り越えについての研究で、最も重要なものはアンドリュース (Malcolm Andrews) によるものである。アンドリュースは “Dickens as Actor-Reader-Writer” (2002) という論考で、読者 (観客・聴衆) との間に友人としての強い絆を築きたいという動機において、ディケンズの小説、演劇活動、公開朗読の三者の間には連続性があると論じた (11-24)。また、著書 *Charles Dickens and His Performing Selves: Dickens and the Public Readings* (2006) においては、それら三者を通じてディケンズ芸術の根底にあるのは (自分以外の誰かになりたい) という少年期にまで遡るディケンズの根深い欲望であるとアンドリュースは示唆している (Andrews, *Performing* 98-105)。筆者はアンドリュースが論ずるような動機や欲望がディケンズにあったことを否定はしないが、ディケンズの想像力の特徴を分析する本稿の焦点はディケンズがなぜ表現したかよりも、どう表現したかにある。速記術という独自の観点から、執筆、演劇、公開朗読のすべてにおいてディケンズが一貫して同じ技法を用いていたことを指摘したい。

## 第二部 境界線をめぐるドラマ

### 第3章：大人と子どもの境界線——大人の中に子どもはいるのか

この章では、ディケンズが繰り返し描いてみせた、大人が子どもの頃の自分自身（のイメージ）と出会う場面の意味を探る。

ディケンズは、成人した人間の心の内に生き続ける「子ども」の存在を措定していて、その存在に生き生きとしたイメージを与えた作家である。そのイメージは、精神療法の分野において特に日本では1990年代以降多く言及されるようになった「内なる子ども」という概念と共通点が多い。一方で、大人が子どもの頃の自分を愛おしんだり、懐かしがる傾向は20世紀末以降のサブ・カルチャーの中に確実に根を下ろしている。例えばディズニー映画 *The Kid* (2000) では、主人公の中年男が8歳の自分と共にする冒険を通して、行き詰まっていた自分の人生を再生させる。また『ぼくのなつやすみ』(2000) は、9歳の頃の自分「ボク」になったプレイヤーが、居心地の良い疑似家族の下で夏休みを過ごすという設定のゲーム・ソフトである。「ボク」は、プレイヤーが存分に郷愁に浸り、感情移入をすることのできるナルシシズムの安直な受け皿となっているが、大人が子どもの自分と冒険を共にするという枠組みは *The Kid* と共通している。*The Kid* にしても『ぼくのなつやすみ』にしても、子どもの頃の自分との出会いが「回復」や「快」をもたらすものとして想定されているところから見ると、これらの物語に登場する「子ども」も精神療法の世界の「内なる子ども」と無縁ではなさそうである。第3章では、このような精神療法の「内なる子ども」やサブ・カルチャーの世界に見られる「子ども時代の自分」のイメージの実質的な祖形がディケンズの世界にあることを示したい。

ここで精神療法の「内なる子ども」概念が生まれてきた背景について、一言しておきたい。「現代社会における……心理学的・心理療法的な考え方の広まり」を「セラピー文化」と呼ぶ小池靖(1-2)は、現在の自分の生きづらさの原因を主に生育環境の中で得た「心の傷」だと考え、そこからの回復をはかる運動を「トラウマ・サバイバー運動」と呼んでいる(128)。「内なる子ども」とはこの現代「セラピー文化」における「トラウマ・サバイバー運動」の中で生まれてきた概念であり、それ自体が物語の構造を持っている。

第3章では、筆者はフロイトにも言及しているが、「内なる子ども」は感情や感覚、そしてイメージに重点がある概念だと思われるため、(言語を操り言語に操られる存在としての人間に焦点をあてる)「精神分析」と区別して「精神療法的」な概念として扱う。(なお心理療法と精神療法は同じ意味で用いている。)

精神療法的な「内なる子ども」(「インナー・チャイルド」とも呼ばれる)は、トラウマ・サバイバー運動において、児童虐待やアルコール依存症をはじめとした嗜癖治療の実践的取り組みの中で注目されるようになった概念であり、それだけに理論的な基盤は弱い。学術的に捉えるのが難しいこの概念を何とか体系化しようと試みているウィットフィールド(Charles L. Whitfield)の著作はアドラーやウィニコット、そしてユングには言及しても、「内

なる子ども」と19世紀英文学とを結び付けることまでは射程に入れていない。

しかし、「大人の中に棲む内なる子ども」という概念の生みの親ではないにしても、それを定型化するのに貢献した近代における最大の立役者はディケンズだったと思われる。この推察が依拠しているのは『クリスマス・キャロル』の、スクルージが少年時代の自分自身に出会う場面の他、特に1860年前後のディケンズの作品に現れる子どものイメージである。

筆者の知る限り、ディケンズと「内なる子ども」という主題のみを扱った先行研究はない。「ディケンズと／の子ども」という主題に関する先行研究は枚挙にいとまがないが、基本的なものは、ディケンズの子どもの像の画期性を提示しているカヴニー（Peter Coveney）の著書 *The Image of Childhood* (1967) と、ディケンズの子ども（時代）への拘りについて考察したウィルソン（Angus Wilson）の論考“Dickens on Children and Childhood” (1970) である。前者は、ロマン派の無垢な子ども像を継承したディケンズが、それに社会批判や子どもの幼気<sup>いたげ</sup>さを際立たせる「死」の要素を盛り込んだことを指摘して示唆に富む。前者が英文学史の中でディケンズが描いた子ども像がどのように位置づけられるかを論じているとするならば、後者はディケンズの中で「子ども（時代）」がどのように位置づけられるか（どのような重要性をもっていたか）を論じている。前者も後者も「ディケンズと／の子ども」という主題について考察するのに必要な視座を与えてくれるが、いずれも本稿が扱う「内なる子ども」という概念の考察には直接の関連はなく、有益な情報をもたらしてくれるものでもない。「内なる子ども」の考察は、文化の中に（一人の大人の中に）「子ども」をどう位置づけるかという問題に繋がる。その点に関する研究を進めたのが、アンドリュースの *Dickens and the Grown-up Child* (1994) という著作である。<sup>2</sup> ウィルソンが先鞭をつけた「ディケンズと／の子ども」に関する考察を補完し掘り下げているアンドリュースは、この本の中で実質的に筆者が本稿で「内なる子ども」として論じているものに言及している。本稿の第二部と比べて言えば、アンドリュースは自分の分身としての「内なる子ども」と「大人の自分」が分離して向き合う関係よりも、子どもの心性が大人の内に継ぎ目なく（つまり線引きできない状態で）融合している状態に重点をおいている。この著書の中では、筆者の言う「内なる子ども」は周縁的な位置に置かれている。その理由は、アンドリュースが指摘しているように、ディケンズが大人の心の中に子どもの心性が——継ぎ目なく融合した形で——生き続けている状態を理想的な成人のあり方としたからであろう。その分かり易い例が改心直後のスクルージだ。彼は子どものようにはしゃぎながらも、大人の分別を持っている。

---

<sup>2</sup> ウィルソンとアンドリュースの研究は〈子どもという存在を成人社会の中にどのように組み込むべきなのか〉という18世紀から受け継がれた問題に、ディケンズが文学者として真剣に取り組んでいたことを示している。この問題は取りも直さず〈大人と子どもの間にどう線引きをしたらよいのか〉という境界線に関わる問題でもある。

しかし、『クリスマス・キャロル』において、スクルージの生き方に変化がもたらされる上で最も決定的意味をもっていたのは、大人の自分がもう一人の自分（＝子どもの自分）と出会う体験であった。「内なる子ども」が彼の分身として彼の目の前に現れたのだった。この（想像上の）自己増殖が生むものは、一見自己憐憫の閉じた回路にすぎないが、象徴的であるとはいえスクルージが自分という領域を越境して別の人物のために涙を流すという体験は、彼の心が隣人の存在へと開かれる契機となる（図 1）。従って、ディケンズが描いた理想の大人像は、成人の心の中に境界線も継ぎ目もなく子どもの心が生き続けている状態だったとしても、人生における方向転換や「回復」にとって重要な意味をもつのは、大人が子どもの自分（＝「内なる子ども」）と出会う局面だと思われる。そこで第 3 章では、『クリスマス・キャロル』とそれ以外のディケンズ作品に見られる「内なる子ども」のイメージを比較し、大人の想像力による同一化の対象として子ども（のイメージ）が増殖する意味について考察したい。

#### 第 4 章：自他を隔てる境界線（1）——ピップは自分の人生の主人公になれるのか

この章では『大いなる遺産』を、精神療法的な観点から、自他を隔てる境界線の線引きにおける失敗の物語と捉える。

『大いなる遺産』を考える上で決定的に重要な先行研究は、ピップの罪悪感について示唆に富むモイナハン (Julian Moynahan) の論考 “The Hero’s Guilt: The Case of *Great Expectations*” (1960)、主人公であるはずのピップが物語から疎外される問題性を分析した原英一による英文の論考 “Stories Present and Absent in *Great Expectations*” (1986)、そしてピップの人生を複数のプロットがせめぎ合う場として捉えたブルックス (Peter Brooks) の論考 “Repetition, Repression, and Return: The Plotting of *Great Expectations*” (1985) である。いずれも示唆に富む論考だが、自他を隔てる心の境界線という観点が無い。ピップの最大の悲劇は自分という領域の境界線を引くことに失敗していることだとする第 4 章の論点は、筆者独自のものである。

第 4 章の考察の軸となっている〈わたしはわたし〉〈あなたはあなた〉という自他を分ける線引きや、心という領域の境界線という概念は、臨床心理士の阿世賀浩一郎の著書『エヴァンゲリオン』の深層心理——自己という迷宮』(1997) から借用している。しかし、筆者がこの著書に負っているのは境界線の線引きという考えの枠組みのみであり、筆者はそれを独自の着眼点から『大いなる遺産』の分析に応用した。

〈母親に見捨てられた〉という体験がディケンズに与えた影響に関して示唆を与えられたのが、ワトキンズ (Gwen Watkins) の *Dickens in Search of Himself* (1987) である。ワトキンズがディケンズ（作品と作家本人）を分析する際に依拠しているのは、生育期の不全感が理由で子どもは「真の自己」と「偽り（第二）の自己」に分裂するという考えである（7-11）。筆者も本稿で「もう一人の自分」や「子どもの自分」という形での「分身」という概念を用いている。その意味では人間が自己分裂するという考えを採用しているが、筆

者はワトキンスのように「真の自己」「偽り（第二）の自己」という区別を設けることには賛同しない。

なお、『大いなる遺産』の結末の問題（ディケンズが結末を二つ書くに至った経緯・版によるテキストの異同）に関して整理をしてくれているのは、ノートン版テキスト校訂者ローゼンバーグ（Edgar Rosenberg）による論考“Putting an End to *Great Expectations*”（1999）である。第4章で提示する『大いなる遺産』の結末に関する筆者独自の論は、ローゼンバーグが提供している資料に基づいている。

この章の考察においては、まずは〈ここからここまでは紛れもなく自分なのだ〉という心の境界線の存在を措定したい。〈私は私〉〈あなたはあなた〉という、その線引きが安定していることが精神衛生上望ましいのだが、ピップの心の境界線は、大人たちによって幼い頃から日常的に侵犯されていた。そのため、彼は自分の人生の主導権を握ることを十分に学習することができなかつたし、彼の人生は外部からの侵犯を受けやすく、他の人間に乗っ取られやすい性質をもつようになってしまった。そもそもピップの人生は、姉によって手塩にかけて育てられた時点から、常に庇護と搾取が抱き合わせになっていたのである。

そんなピップが「紳士になる」という、自分を変革してくれるはずのプロットに自らを委ねていくうちに、彼の人生は他者の間接的な自己実現のために乗っ取られ、盗まれていってしまう。自分の夢の実現だと思っていたものが、実は脱獄囚マグウィッチの夢の実現のために仕組まれた筋書きであり、おまけにミス・ハヴィンガムまでもが自分の夢にこっそり相乗りしていたことに気づかされた彼は、自分の人生のどこからどこまでが本当に自分のものなのか分からなくなってしまう。その一方で、ピップ自身も身勝手な線引きをしている。自分の欲望実現のための夢の内部に、最初はエステラを、そして後にはビディーを取り込もうとしているのである。ピップがどのように自分の人生の線引きに失敗しているかについて分析し、小説の結末でピップが——大人のピップと子どものピップに——増殖していることが、彼の線引きの上でどういう意味をもつのかについても考察したい。また、ピップ自身が自分の人生の境界線を引き直そうと努めていることも指摘し、線引きの観点からこの作品を分析することが有効であることも示唆したい。

## 第5章：自他を隔てる境界線（2）——フローレンス・ドンビーは父親の宝となれるのか

第5章では、自他を隔てる境界線の観点から『ドンビー父子』を分析する。まず『ドンビー父子』を論じた重要な先行研究と本稿の論点との差異に触れた上で、本章の概要を述べたい。

ディケンズが作家としての成熟を見せたこの作品の意義を説くティロットソン（Kathleen Tillotson）の論考“*Dombey and Son*”（1956）からは、ドンビー氏の人物造形について示唆を得たが、筆者はティロットソンの発想にはない、境界線の線引きという観点から彼の性格を分析した。マーカスは著書 *Dickens: From Pickwick to Dombey*（1965）で「変化」の相の下に『ドンビー父子』を論じきっている。マーカスの論については特に「カーカーはドンビ



一が欲するものを欲しがる」(349)という指摘が重要だが、筆者はこの論点に(自他の境界線を越える眼差しの観点からカーカーをフローレンスと比較しつつ)独自の分析を加えた。カリー(Richard Currie)の“Doubles, Self-Attack, and Murderous Rage in Florence Dombey”(1992)は、天使のようなフローレンスが胸中に激しい怒りを秘めている可能性を指摘している。この論考が重要なのは、フローレンスが感傷的なヒロインに収まりきらない女性であることを示唆した点においてだが、筆者はそのことをフローレンスの抑圧された怒りにではなく、彼女のイーディスに対する態度の内に読み取り、それを自他の境界線の問題と絡めて論じた。

『ドンビー父子』の内に深刻な対立・分裂を見て取った次の二つの論考も重要である。それらは、男性たちの「硬さ」と女性たちの「湿っぽさ」の対立に着目したモイナハンの“Dealings with the Firm of Dombey and Son: Firmness versus Wetness”(1962)と、男性性と女性性との亀裂に注目したアウエルバッハ(Nina Auerbach)の“Dickens and Dombey: A Daughter After All”(1976)である。いずれも示唆に富む論考であり、結末において『ドンビー父子』の世界が(筆者の表現で言えば)「フローレンス化」していることへの言及もある。一方、筆者は『ドンビー父子』の世界を二極化して捉えるのではなく、個と個が睨み合い、互いの内面を読み合う関係が蔓延している世界として分析している。

ドンビーの改心は唐突すぎて説得力に欠ける、という見方に対して反論を試みているのがジャクソン(Arlene M. Jackson)の論考“Reward, Punishment, and the Conclusion of *Dombey and Son*”(1978)である。この論考からはドンビーが事あるごとに自室に引きこもっているという指摘に示唆を得たが、筆者の場合はドンビーが引きこもることを境界線の観点から読み解いている点、またドンビーの改心も「分身」と絡めて論じている点で、全く違った角度からの分析になっている。“Theorizing Fiction/Fictionalizing Theory: The Case of *Dombey and Son*”(1992)のモグレン(Helene Moglen)は、フェミニストとして家族制度や社会・文化・経済の中に働く力学を解明するために『ドンビー父子』を読むという態度を鮮明に示して(159-61)、その意味では筆者は彼女の立場を共有できない。その一方で、この論考は(例えばイーディスがフローレンスの内に理想的な自分の姿を見ているというような意味での)「分身」の問題について、またドンビーの無力さ、傷つきやすさ(vulnerability)について示唆に富む。ただ、これらの点はモグレンが意図的に指摘したわけではなく、筆者が独自に読み取ったものであり、境界線の線引きに焦点をあてた本章の作品論としての論点もモグレンとは異なる。

なお、第5章および終章における「写し」や「もう一人の自分(分身)」に関する考察は、フロイトとラカンの精神分析理論の影響を受けている。特に筆者の「他の人間の内に自分の存在を宝として埋め込む」という発想と表現は、直接は新宮一成のラカン理論解説に示唆を受けたものである。ただ、筆者が第5章においてこの表現を『ドンビー父子』の登場人物にあてはめて論じる際、それはこの表現が最も的確だと思われるからであり、必ずしもその人物がラカン理論を正確に体現しているとは考えていない。

ディケンズの人物造形について論じた文章の中でパロイシーエン (David Paroissien) は、この作家がごくわずかなジェスチャーの描写を用いて心の葛藤を表現し、内面的な深みを示唆することに成功した例の一つとして『ドンビー父子』のドンビー氏を挙げている(77-78)。「ちょっとしたしるしをあげて叙述の肩替り」(ツヴァイク 76)をさせたディケンズの描写法を速記になぞらえたツヴァイクにならうならば、ドンビー氏は第一部でみる速記的人物造形の好例だといえる。

しかし、このドンビー氏の内面に関する情報の乏しさゆえに、娘のフローレンスは何とか父の思いを読み取ろうとして過剰な努力を自らに強いることになる。また、彼は〈私の領域には絶対に踏み込むな。しかし、こちらから何も言わなくても私の気持ちは察して欲しい〉というような、受動的で理不尽な態度でいるために、人の心を読むことに長けたカーカーにまんまとつけこまれてしまう。第5章では、まずドンビー氏がどのように自分の心の境界線の線引きに失敗しているのかを詳しく検討する。

フローレンスは父の心を読むことを学ぼうと奮闘しながらも、ナルシスティックな堂々巡りの回路に囚われてしまう。一方、イーディスの心を隅々まで読み尽くすカーカーの淫らな視線は、彼女を裸にひんむいている。愛と邪な企てという対照的な動機から心の読解に向かうこの二人を比較しながら、自他を隔てる垣根を越えて他の人間の思いを読んだり、心情を察することの問題性について考察する。そして「もう一人の自分」を他の人物の内に見出すことの意味についても考えたい。

### 第三部 境目の想像力

#### 第6章：生きているのか死んでいるのか？——見世物小屋としての『骨董屋』と人形の死に様

『骨董屋』には、旅回りのパンチ芸人をはじめとして、大道芸人やフリーク・ショー、そして蠟人形展など、様々な見世物が登場する。*Dickens and Popular Entertainment* (1985)のシュリック (Paul Schlicke) は、それらの見世物や大衆娯楽を歴史的に掘り下げ、芸人たちの姿を通してこの作品を読み解いている。また、この小説を「グロテスクなものの一大博覧会」(40)と評したダイソン (A. E. Dyson) は、『骨董屋』という作品自体を骨董屋になぞらえている。第6章では、このような観点を敷衍して、ネルの死も含めた『骨董屋』のすべてを丸ごと見世物小屋になぞらえ、その中で生起するネルの死とクウィルプの死について考察する。

ネルの死の場面においてディケンズがしていることは、実は蠟人形師がしていることと似ている。眠っていると思われた状態で亡くなっていたという子どもの話は、善きキリスト教徒としての安らかな昇天を示唆するものであり、ヴィクトリア朝には珍しくない。しかし、生身の横臥像 (funeral effigies) のような状態で永眠したネルの姿には、生と死との間の境界線が判然としないものへのディケンズの興味がうかがえる。彼は、ネルの美しい亡骸の内に、一目見ただけでは生きているのか死んでいるのか判別できない、可憐な眠り

姫の絵姿を完成させているのだ。一方“Sympathy for the Devil: A Dissenting View of Quilp” (1974) という論考でプラット (Branwen Pratt) が指摘しているように、クウィルプは見苦しく人間臭い死に様を見せる。これらの論点を検討しながら、この作品においては人間と人形の立場が入れ替わっていることを指摘し、お人形さんのようなネルが死に近づくにつれてますます人形らしくなっていくことの意味について考えたい。

## 第7章：いずれは死なねばならぬから——ディケンズとフロイトの『快原理の彼岸』

第7章では、ディケンズの『骨董屋』と『互いの友』という二つの物語が、それぞれいかにフロイトの『快原理の彼岸』で論じられている概念を体現しているかを示す。

『骨董屋』のネルの死が仄めかされてから読者が彼女の死を知るまでには、9週間が経過している。もちろん、ディケンズが最も効果的と考えられるタイミングまで読者を焦らしていたわけだが、彼は何も闇雲に彼女の死期を先延ばしにしていたわけではない。彼女の死に様がフロイトの描く「死の欲動」概念そのものであることを指摘して、9週間という時間にディケンズによる読者への焦らし以外の意味があることを示したい。

一方、『互いの友』は、行ったり来たり、浮かんだり沈んだり、捨てたり拾ったりの話である。金持ちか貧乏人かに関わらず、老若男女がロンドン（周辺）を行き来し、居なくなったり現れたり、川に捨てられたり拾われたりする。

これら一連の「行ったり来たり」が何に似ているかと言えば、フロイトの『快原理の彼岸』(1920) に出てくる「いない—いた」(*fort-da*) 遊びである。紐をつけた糸巻きを放り投げて「いない！」と叫び、紐を使って糸巻きを手繰り寄せては「いた！」と叫んでいる子どもを目撃したフロイトは、これは母親の不在を埋め合わせるための、象徴的な情況操作だと考えた。

『互いの友』に特徴的なのは、登場人物たちの人生を襲う揺さぶりである。彼(女)らは上述の糸巻きのように、文字通り放り投げられたり、引き寄せられたり、そうでなくとも突然の境遇の変化に弄ばれる。主役級(あるいは善玉)の人物には、不愉快な(あるいは危険な)状況に放り込まれながらも、その揺さぶりの主導権を握り、態勢を立て直していく人物が多い。

この小説の登場人物たちは、塵芥のように篩にかけられ仕分けされる。この「仕分け」はジョンとベラが結婚する辺りから本格化し、自らが投げ込まれた境遇において座りの悪かった人物たちは、めいめいに揺さぶられた挙句、それぞれ振り分けられた役柄に嵌っていく。その一方で不穏な人物たちは文字通り放棄されるのである。

フロイトの *fort-da* 遊びの観点から登場人物たちの生き様と死に様について考察し、最終的に「互いの友」とは誰のことであるかについて新たな解釈を提示したい。

ここで第三部の内容に関連する重要な先行研究を概観し、本稿の論点との相違点を示したい。まずネルが人形になっていくことを指摘する第6章については、タブロー・ヴィヴァ

ン (tableaux vivants) についての基本的情報を提供しているオールティック (R. D. Altick) の *The Shows of London* (1978) から最大の恩恵を受けているが、オールティックはタブロー・ヴィヴァンをディケンズと結びつけてはいない。クウィルプが死に際に人間らしくなるという点については、上述のプラットの論考から示唆を得たが、クウィルプを everyman として捉えるプラットは彼に対して同情的すぎる。死ぬ間際まで常軌を逸した不可解な行動を見せているクウィルプはあくまでパンチ的なのであり、だからこそ死に臨んで彼が見せる往生際の悪さが余計に人間臭く見えるのである。また、『骨董屋』に登場する自動人形の歴史的背景をひもとくイングリシ (Katherine Inglis) の論考 “Becoming Automatous: Automata in *The Old Curiosity Shop* and *Our Mutual Friend*” (2008) からは、マダム・トゥソー (Madame Tussaud) の蠟人形館所蔵の「眠り姫」という人形について情報を得た。しかし、プラットにしてもイングリシにしても『骨董屋』全体を見世物小屋あるいは人形劇として捉えてはいない。その点はシュリッケも同じである。『骨董屋』という作品自体が見世物空間であることに対して目配りがあるのが「人形劇から人間劇へ」(1991) の原やダイソンだが、原は『骨董屋』を人形が人間になっていく物語として読んでいて、ダイソンの指摘は言及の域を出ていない。この作品では人形と人間が立場を入れ替えていると指摘している点、またメインの出し物としてのネルの亡骸の特異性を分析している点において、筆者の論には独自性があると思われる。

第7章の論考は、前半に関してはディケンズが読者を焦らした「サスペンス」状態を「対位法」の観点から分析したメッキヤー (Jerome Meckier) の論考 “Suspense in *The Old Curiosity Shop*: Dickens’ Contrapuntal Artistry” (1972) が最も重要なものである。筆者の知る限り、ネルが死んでいく緩慢なプロセスに「焦らし」以外の意味を読み取ろうとした先行研究は、この論考しかない。メッキヤーはネルの死が予告されてから実際に死ぬまでに要する長い時間を、『骨董屋』のサブ・プロットと絡めて「対位法」の観点から読み解いた。一方、筆者は彼女が死んでいく過程の緩慢さそのものに着目し、ネルの死に様とフロイト思想との対比の観点からその意味を説明した。第7章の後半部分は『互いの友』の作品論だが、この作品を論じた重要な先行研究には、二項対立や二つの軸の観点から作品世界 (やそれを取り巻くヴィクトリア朝時代) を分析するという顕著な共通点が見られる。例えば、*Laughter and Despair: Reading in Ten Novels of the Victorian Era* (1973) のクネップルマッハー (U. C. Knoepfelmacher) は「笑い」と「絶望」、*Animation and Mechanization in the Novels of Charles Dickens* (1982) のマイヤー (Stefanie Meier) は「命を吹き込むこと」と「機械化」、そして “Dismemberment and Articulation in *Our Mutual Friend*” (1983) のハッターは「繋ぎ合せること」と「切断」、という具合である。この特徴は、タイトルに必ずしも二項 (対立) を掲げていない先行研究にも通じている。例えば、ギャラガー (Catherine Gallagher) の “The Bio-Economics of *Our Mutual Friend*” (1989) は “illth” と “wealth” の観点から『互いの友』における生命の価値について分析しているし、有限会社法 (1855) や株式会社法 (1856) に着目しているプーヴィー (Mary Poovey) の著書 *Making a Social Body: British Cultural*

*Formation, 1830-1864* (1995) も、結局は株による劇的な「成功」と「破滅」(という二項)に触れている。このように『互いの友』の批評史に一貫して二項(対立)が現れるのは、この作品自体の内に極端な二項(対立)が存在することの反映だと思われる。筆者の場合は、この作品に特徴的な「行ったりー来たり」「出現」と「消滅」等の傾向をフロイトの *fort-da* 「理論」と結びつけて分析した。この着想はディケンズとフロイトのテキスト間のアナロジーによるもので、筆者独自のものである。

#### 終章：結論——越境するディケンズ(の想像力)

終章では、第一部から第三部までの考察を振り返り、ディケンズの想像力の特質について、また彼の作中人物間の関係について包括的な考察を行う。〈ここからここまではAで、ここからここまではB〉という線引きができないということは、第一部、第二部、第三部ではそれぞれ異なった意味をもつ。ディケンズの視覚的想像力の〈AでもありBでもある〉というハイブリッドな性質こそは、彼が目にするあらゆる事物に生命が吹き込まれ、「『キャラクター(人物)』の最初の萌芽」(Home 95)が宿る鍵だといえる(第一部)。しかし、〈ここからここまでは自分(の領域)だ〉と明確な境界線を引くことができないことは、ピップにとってもドンビー氏にとっても悲劇の出所だった(第二部)。またその一方で、ディケンズは〈AかBか〉ははっきり判別できない状態に惹かれていた(第三部)。

境界線の線引きという観点からディケンズの想像力を分析した本稿の考察は、彼が小説、演劇、公開朗読を通じて一貫して「速記的」な想像力を発揮していたことを明らかにする。彼の想像力は「境界線を越え」て「写し」を増殖させ、断片や周縁からでもイメージを生み出し繁茂させることができた。最後に、そのような性質をもった想像力がディケンズという人物のどのような欲望の発露であったかを提示したい。

## 第一部

### ディケンズの速記と想像力

## 第1章

### ディケンズの速記と人物造形

断片的記述とイメージとを結びつけるという点で、速記術とディケンズの想像力の働きには共通点がある。ディケンズと速記との関係を考えるのならば、音声言語を「写し取る」という速記本来の機能に着目するのが本筋だろうが、本章においては、速記とディケンズの想像力との間のアナロジーに焦点をあてて、彼が断片をイメージやキャラクターに結びつけるプロセスを追ってみたい。

#### 1. 「ちょっとしたしるし」：速記的人物描写

筆者の知る限り、速記をディケンズの芸術を表す比喻として初めて効果的に用いたのは、作家のツヴァイクである。

小説を書きはじめの前議会の速記者であったディケンズは、その何年かのあいだ、一点一描で一つの単語をあらわしたり、短いラセン模様で一つの文を表現する方法、複雑な内容を記号に押しこむ訓練を積んだわけであるが、後にはこれを文学に応用して、いわば現実の速記を練習することになった。ちょっとしたしるしをあげて叙述に肩替りさせ、千変万化の事実から観察のエキスを蒸溜した。(ツヴァイク 76)

確かに、ディケンズはしばしば断片的な特徴でもって人物を表現する。例えば、『ドンビー父子』のカーカーは輝く歯で、『大いなる遺産』のジャガーズ弁護士は無敵の人差し指で、そして彼の右腕ウェミックはポストのように開閉する口で、それぞれ繰り返し描写されている。

ミラーもツヴァイクと同様、「速記的」なディケンズに着目したことがある。彼は 1970 年のある論考で、ディケンズの描写に見られる「断片」が「人物全体」を表すパターンについて論じている。『ボズのスケッチ集』の中で、履いているブーツの種類によって人物が名指しされる場面、注文した飲み物の種類と値段が客の呼び名になっている場面、また『マーティン・チャズルウィット』のギャンプ夫人の夫が、彼女の想像力によって木の義足に変えられてしまう場面等、「部分」が「全体」に結びつく例をミラーは丹念に拾っている。それらを「提喩 (synecdoche)」あるいは「換喩 (metonymy)」として扱っているミラーは、

「速記」という言葉は用いていないものの、実質的にツヴァイクのいう「ちょっとしたしるしをあげて叙述に肩替りさせ」る、というディケンズの「速記的」側面を論じていると言ってよいと思われる。

「断片」で以て「人物全体」を肩代わりさせる描写の特質を「速記的」と呼ぶのが許されるならば、ある人物が頻繁に口にする「お決まりの台詞」を用いて、その人物「らしさ」を表現する手法もまた「速記的」と言うことが可能だろう。例えば「私はしがない (umble) 人間ですから」と言い続けるユライヤ・ヒープの「アンブル攻撃」、何かにつけて直ぐに「ハリスの奥さん」を引き合いに出すギャンプ節、そして「なあ、ピップ (“You know, old chap”）」というジョーのピップへの呼びかけ、等々まさに枚挙にいとまがない。

なぜ「断片」で人物を表すのかというと、それで事足りるからである。ディケンズが読者の想像力に働きかけ、特定の人物の姿を呼び出すのには、わずかな描写でも充分だった。ある決まった言い回しを耳にした瞬間（小説の場合は目にするわけだが）、そこにキャラクターが立ち現れる。このような人物造形が、ディケンズが観客としても演技者としても多くを吸収した、演劇に多くを負っていることは想像に難くない。「ちょっとしたしるし」でキャラクターを呼び起こす。それと同じことは、起ち居振る舞いのわずかな描写によっても可能だった。

言葉数が少なくても充分描写できたというばかりでなく、ディケンズは意図的に多くを語らないこともあった。その方がむしろ効果的な描写になるからである。パロイシーエンは、ディケンズの人物造形について、ドンビー氏やデッドロック夫人の描写を例に挙げながら「行動を通して、感情、気質、そして欲望を描くには、特にわずかなジェスチャーが適していた」と述べている (77)。少ない情報、乏しい描写の方が、かえって人物造形に深みを与える場合もあったのだ。

目に触れる部分が断片的だからこそ、深みと味わいが出る。これは『骨董屋』冒頭に現れる語り手の態度そのものである。夜毎、街路をうろついて人間観察に耽る習慣の持ち主である彼は、こう述べている——「通り過ぎていく人たちの顔が、街灯や飾り窓の明かりに照らされて闇にちらりと浮かび上がる方が、日中の明るさで全身が見えてしまうよりも私の目的にはかなっていることが多い……」(OCS 1)。部分的な露出しかない方が、想像力を働かせる余地がある。断片的なイメージしか与えられていないからこそ、自由に思いを巡らして人物造形を楽しむことができるのだ。これは『ボズのスケッチ集』の中で、古着屋で見かけたブーツや古着に次々と息を吹き込み、キャラクターに膨らませてみせた、あの「モンマス・ストリート随想」の語り手がしていることと同じである (SB 75-79)。

ここで『骨董屋』冒頭の語り手の態度と、バーナビー・ラッジのそれとを比べてみたい。バーナビーには風にはためいている洗濯物が、飛んだり跳ねたり、内緒話をしている化け物の姿に見える (BR 81)。『骨董屋』の語り手の方は、顔の断片的なイメージをネタにして自由な人物造形を楽しむために好き好んで夜な夜な出歩くわけなのだが、バーナビーの場合、彼の意図に関わらず洗濯物が人影に見えてしまうのだ。そんなバーナビーについて、



マイケル・スレーターは「彼は空想の力に完全に支配され、その活動を制御することができず、ただその楽しみにふけるだけである」(Slater, *Intelligent* 35) と述べている。バーナビーは空想 (fancy) の虜となっているにすぎない。『骨董屋』の語り手は「断片」から「人物像」を描き出す際、想像を膨らませている。一方バーナビーは、現実には存在しない人影が見えるにしても、彼には選択の余地なく見えてしまうわけで、それは少しも想像力の働きによるものではない。従って、ジョン・ウィレットがバーナビーを評して曰く「奴には想像力 (imagination) が欠けている」(BR 82) と言うのは、ウィレットにしては珍しく正鵠を得ていると言える。『骨董屋』の語り手は潜在的な芸術家たりえるが、バーナビーの方はそうではない。

## 2. 「キャラクター」の最初の萌芽

断片的な描写で人物の全体像の肩替りをさせただけでなく、ディケンズは、ツヴァイク風と言えば、「ちょっとしたしるし」それ自体に息を吹き込み、人物像へと膨らませてもいる。断片的な特徴が人物像に成長していくというパターンは、極めてディケンズ的な想像力の働き方である。バジヨット (Walter Bagehot) もディケンズのユーモアの特質に触れた際に彼が外的特徴に息を吹き込み、人物へと膨らませていく点を指摘している。バジヨットの表現を借りるならば、ディケンズは「キャラクターに、というよりもむしろ特徴そのものに生命を吹き込む」のである (176)。ごく瑣末なものからディケンズのキャラクターが生み出されるという点には、ホーン (R. H. Horne) も着目している。画家のホガースとディケンズを並べて論じたホーンは、両者の作り出した雑多な人間たちでごった返す賑やかな世界では、至るところに『キャラクター』の最初の萌芽 (the first germ of "a character") が顔を覗かせる」と述べている (95)。つまり、ディケンズの世界ではそこかしこにキャラクターの種が撒かれているのだ。これはもちろん、ディケンズが至るところにキャラクターに発展しそうなものを見て取ることのできる、鋭い目をもっていたということの証でもある。

ホーンの言う『キャラクター』の最初の萌芽にあたると思われる例を挙げよう。まず『荒涼館』第31章の一場面。エスタは、自分の女中になったチャーリーに字を教えたときのことを次のように書いている。「チャーリーの若々しい手が老いぼれた字を書くのを見るのは妙な気がしました。字の方はしわくちゃで、しなびて、よろよろでしたが、手の方はぼっちゃり、丸々としていましたから」(BH 423)。チャーリーの書く字は一応アルファベットとして判読可能なのだが、同時に人間的な特徴を備えてもいる。これにいくらか通じているのが、デイヴィッド・コパフィールドがアルファベットについて語るときの態度である。彼は次のように語っている。

To this day, when I look upon the fat black letters in the primer, the puzzling novelty of their shapes, and the easy good-nature of O and Q and S, seem to present themselves again before

me as they used to do. (DC 53)

デイヴィッドはアルファベットを文字として読むと同時に、懐かしい友に対するようなまなざしで——つまり、人間に対するように——描写している。後で詳しく見るアルファベット本の例にみるように（図 6）、文字が人物像を孕んでいるという発想自体はディケンズの独創ではないが、彼が生み出した世界では、文字と人とが結びつけられたり、文字から人物像が紡ぎ出されることが多い。

平たく言えば、文字と人物（像）が結びつけられるというのは、擬人法的一种には違いない。ディケンズがその鋭い目を向けるそこかしこでキャラクターが生まれるというのも、つまるところアニミズムではないか、と言ってしまえばそれまでの話なのだが、彼が文字に息を吹きこむ場合はアニミズムとは分けて論じる必要があると思われる。なぜなら、ディケンズが文字の内に『キャラクター』の最初の萌芽を見て取るとき、彼は文字を文字として読みながら同時に絵柄のように観るといふ、ハイブリッドな眼差しで臨んでいるからであり、この一通りでない情報処理の手法こそが文字に生命を吹き込んでいるからである。

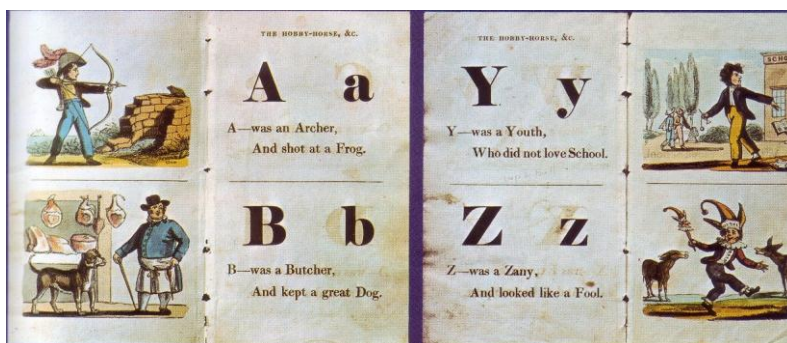


図 6 (Wilson, *World* 25)

### 3. A was an Archer : アルファベットから人物へ

文字の内に『キャラクター』の萌芽が見られると上で述べたが、もちろん文字それ自体がそもそもキャラクターなわけであり、表音文字システムとしてその登場が画期的だったアルファベットも、その起源においては事物の形態を表していた可能性がある。ただし、歴史をうんと遡ればそうなのであって、日常的な情報の伝達においては文字の形態そのものが孕んでいる意味の可能性を捨象しないと、私たちはおちおち新聞も読んでいられないし、小説の筋も追えない。当然のことながら、私たちは通常文字自体がもっている個性については忘却しているのである。しかし、ディケンズの生きた時代、アルファベット文字が常に人格を付与されたキャラクターであり得た世界が存在した。従って、文字から人物を造形してみせるディケンズの想像力を論じるにあたっては、まずこの世界のこと触れ

ないわけにはいかない。その世界とは言うまでもなく、子どもの本、特にアルファベット本の世界である。ウィルソンの『チャールズ・ディケンズの世界』には、そんな本の数頁が収められている（図 6）。そして、多分同じ種類の本への言及がみられるのが、1850 年の随筆『クリスマス・ツリー（“A Christmas Tree”）』である。

What fat black letters to begin with! “A was an archer, and shot at a frog.” Of course he was. He was an apple-pie also, and there he is! He was a good many things in his time, was A, and so were most of his friends, except X, who had so little versatility, that I never knew him to get beyond Xerxes or Xantippe—like Y, who was always confined to a Yacht or a Yew Tree; and Z condemned for ever to be a Zebra or a Zany. (CS 7)

子どもたちに文字を学ばせるためのアルファベット本は、アルファベットの一つ一つをその文字を頭文字とする事物の視覚的イメージと結びつけた。そうすることで文字を子どもたちの記憶に刻みつけようとしたわけであり、これは現代の児童書にも受け継がれている最も単純な教育的記憶術といってよいだろう。しかし、そこには副産物もあった。図 6 のような本の頁は文字を覚えさせる一方で、子どもが個々のアルファベットの形態の内に『キャラクター』の萌芽を見るように促してもいるのである。言い換えれば、アルファベット本が育もうとしていた識字力は、文字をそれ自体として読むと同時にそれ以外のものに転じた姿を見て楽しむ、ハイブリッドな視覚的想像力をも培っていたのだ。

しかし『クリスマス・ツリー』の語り手が一貫してアルファベット文字を擬人化して扱っているところをみると、このような本の世界において、アルファベットは「常に既に」人格を付与されたキャラクターだったようだ。この『クリスマス・ツリー』の語り手の口調は、アリ・ババやロビンソン・クルーソーなど懐かしいキャラクターたちに久しぶりに再会したときのスクルージの口調に似ている（CB 28）。またこの語り手は、アルファベットたちがそれぞれのレパトリーをもった役者たちであるかのように語っていて、その点『ニコラス・ニクルビー』に出てくる劇団の座長ヴィンセント・クランムルズにも似たところがある。例えば、かつて一座で活躍していたある雌馬について、（その馬が）「サーカスで 14 年以上もアップル・パイを食べてみせた」とか、（同じ馬が）「ピストルを撃ってみせたり、ナイトキャップ姿でベッドに入ってみせたりして、早い話、ドタバタは何でも来いだった」と語るときのクランムルズの口調にである（NV 286）。してみると、アルファベット本の世界では個々の文字はそれ自身でありながら、常にそれ以外の人物に扮していたわけであり、二重の意味でのキャラクターだったことになる。言い換えれば、想像力の豊かな子どもにとっては、アルファベット本の世界を介して、英語のアルファベット 26 文字の体系が丸ごと toy theatre になり得たといえるだろう。これは、文字がいつ何時個性的なキャラクターに化けても何の不思議もない世界なのである。

従って、アルファベット文字が人物像を孕んでいるという発想はディケンズの独創ではないが、彼が生み出した世界では“A was an Archer”というアルファベット本的な法則が存在しているかのように、文字と人とが結びつけられたり、文字から人物像が紡ぎ出されることが多い。『大いなる遺産』のジョーと『互いの友』のボフィン、いずれも物語の初めの方では子どもじみた識字力しか持ち合わせておらず、活字の世界から自分の名前を取り出すことぐらいしかできない。ジョーは、ピップが苦心惨憺、認めた手紙を見せられても、その文面よりも、文章の中に J と O の字がそれぞれ三つずつ、つまり「ジョー」が三つも入っていることの方に気をとられている (GE 40-41)。ボフィンは、自分は正規の教育を受けていないとはいえ、B を出されりゃあボフィンと返すぐらいの教養はある、と胸をはっている (OMF 50)。J と O とでジョー。B と言えばボフィン。いずれの発想もアルファベット本の世界から幾らも隔たっていない。もっとも、これは必ずしもアルファベット本の影響ではなく、この御両人は眼前に広がる活字の迷宮で迷子にならないために、常に一番馴染みの単語を手蔓としているのだ。

いわゆる一人前の識字力をもった大人たちも、頭文字で名前を表すことぐらいは日常的にやっているのだが、これも「ちょっとしたしるし」で省略的に人物を指し示す「速記的」な表現だと言える。例えば『デイヴィッド・コパフィールド』のジュリア・ミルズの日記の一節はこんな具合だ。「J が窓の外を眺めていてゴミ屋に向かって激しく吠える。それを見た D がにっこり微笑む」(DC 560)。言うまでもなく D はドラで、J は彼女のペット、犬のジップである。また『互いの友』のユージーン・レイバーンは、ある日を境に自分の父親への呼び名「我が崇敬すべき父君 (My respected father)」を単なる「M.R.F.」に縮めることにする (OMF 146)。単に言いやすいだけでなく、こうやって畏敬すべき父君を「ちょっとしたしるし」に還元することによって、レイバーンは絶大なる父親の威光をいくらかでも御しやすくしているのである。

『骨董屋』冒頭の語り手や「モンマス・ストリート随想」の語り手が、想像力を働かせることによって断片を人物像に膨らませていることには既に触れたが、アルファベットを速記的に用いる場合においても、より想像力を刺激するのは頭文字が何を表しているのかははっきりしていないときである。例えば『互いの友』のレジナルド・ウィルファーはいつも「R. Wilfer」とだけ署名するので、近所の人たちは彼のクリスチャン・ネームを勝手に拵えてひとしきり遊んでいる。最終的に彼らを選んだのは“Rumty”という呼び名だが、その名前に落ち着くまでの過程では、彼の性格に当てはまりそうな、“Rusty, Retiring, Ruddy, Round, Ripe, Ridiculous, Ruminative”などから、彼の性格とはむしろ正反対の“Raging, Rattling, Roaring, Raffish”などに至るまで実に様々な憶測が飛び交ったのだった (OMF 32-33)。「R」一文字をとっても、これだけ多くのものに化ける潜在性を宿しているわけである。また、『エドウィン・ドルードの謎』に登場するグルージャス氏の部屋の表玄関の上には図 7 番のような文字と年代が刻印されているのだが、彼はこの P.J.T. に関して「もしかしてジョン・トマス (Perhaps John Thomas)? あるいはもしかしてジョー・タイラー

(Perhaps Joe Tyler) かな」と頭を捻るのである (MED 113)。この刻印は実在するし、実際誰を意味していたかは分かっているのだが、ディケンズはテキストの中でそれを明かしていない。子どもの本にみられる“A was an Archer”式の憶測を、登場人物や読者が自由に働かせるままに任せているようだ。

P  
J T  
1747.

図7 (MED 113)

#### 4. 「ちょっとしたしるし」からイメージ、人物像へ：速記術

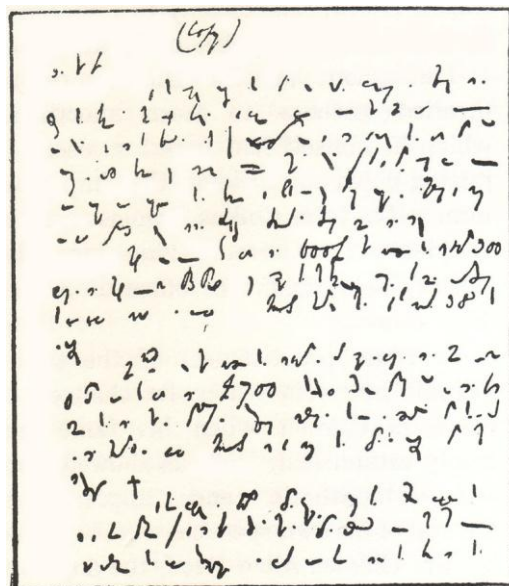
このように、ディケンズの想像力はアルファベット本の世界に通じる発露の仕方をすることもある。しかし「ちょっとしたしるし」から人物像を取り出してみせる際の彼の想像力の働き方については、彼による速記学習の描写以上に大きな光をあててくれるものはない。その描写は、『デイヴィッド・コパフィールド』第38章冒頭に見られるものであり、ディケンズ自身の体験に裏打ちされていると考えて差し支えないものである。

I bought an approved scheme of the noble art and mystery of stenography . . . , and plunged into a sea of perplexity that brought me, in a few weeks, to the confines of distraction. The changes that were rung upon dots, which in such a position meant such a thing, and in such another position something else, entirely different; the wonderful vagaries that were played by circles; the unaccountable consequences that resulted from marks like flies' legs; the tremendous effects of a curve in a wrong place; not only troubled my waking hours, but reappeared before me in my sleep. When I had groped my way, blindly, through these difficulties, and had mastered the alphabet, which was an Egyptian Temple in itself, there then appeared a procession of new horrors, called arbitrary characters; the most despotic characters I have ever known; who insisted, for instance, that a thing like the beginning of a cobweb, meant expectation, and that a pen-and-ink sky-rocket stood for disadvantageous. (DC 545)

この記述からまず窺えることは、速記という世界ではどんなに「ちょっとしたしるし」も、必ず何らかのイメージや概念に膨らんでいく潜在性を孕んでいるということである。わずかな点の位置の違い、曲線の微妙な曲がり具合の差などがすべてきちんとした意味をもつ。点と線が見せるありとあらゆる微細な特徴が潜在的には何かを表しているわけであり、無

意味な特徴など何もない。図 8 はディケンズが速記で認めた手紙なのだが、このように素人目には出鱈目な点と線の行列に見えるものでも、訓練を積んだ速記者の目には、速記文字は常に何らかの意味のある表情を見せるのである。ひょっとしたら、ディケンズほどの奔放な想像力の持ち主なら、速記など全く学ばなかったとしても、やっぱり『荒涼館』のエスタはチャーリーの筆跡の内に年寄りじみた表情を見てとったかもしれない。しかし、速記を修得することを通して、元々鋭かった彼の観察眼に一層磨きがかけられたことは考えられるし、ありとあらゆる点や線のもっている表情 (physiognomy) に対する彼の感覚も一段と研ぎ澄まされたのではなかっただろうか。

実際、ディケンズは時折文字を読むと同時にその表情 (physiognomy) にも敏感に反応していて、それが書かれた文字を非常に人間臭くさせるのである。例えば『ハード・タイムズ』では、バウンダビー宅のドアには「バウンダビーという文字が (ご本人そっくりの字体で)」刻印されている (HT 70)。ドア・プレートの文字の字面に、バウンダビーの人柄が見てとれるのである。デイヴィッド少年も、セイラム学園での初日、ドアに刻まれた生徒たちの名前の彫り具合から、本人たちに会う前に一人一人の性格をイメージしていた (DC 79)。『荒涼館』でも、手書きの文字の physiognomy が重要な役割を果たしている。そもそも物語の発端の一つは、かつての恋人の筆跡を目にして動揺したデッドロック夫人が、その動揺をタルキングホーン弁護士目から隠しおおせなかったことなのだ。ディケンズは「自分は人の性格や変わった点 (character and oddity) に対する鋭い認識能力がある」と述べているが (Forster, "Book")、彼のこの観察能力は人物というキャラクターに対してだけでなく、文字というキャラクターに対しても発揮されているのである。



FACSIMILE OF DICKENS' SHORTHAND COPY OF A LETTER  
TO BENTLEY, HIS PUBLISHER, IN 1837.  
(From the original MS. in the Forster Collection,  
South Kensington Museum).

図 8 (Carlton 139)

Arbitrary Characters for Prepositions and Terminations &c.			
al. ob. observe	may	1	below
ance-ation	been	4	behind
able-ible	doth	5	covetous
ch. such	that they	1	foundation
chr. church	thy of	1	and hand
-charge	consequence	)	magnify
she she	particular by	=	even heavens
sal. out. subject	could	4	ought
th. that. thed	I	~	between
ven. ever	it is	~	betwixt
wt. wt. will	it is not	@	about
would	is it	^	advance stage
ward. word	to the	~	plaintiff
vad. ved. vid	and the	~	defendant
with	by the	o	the World
thou	shall should	o	this World
after	said file	o	the other World
had. hath	not	e	from one end of
might	above	1	this World to the other

THE "ARBITRARY CHARACTERS" OF GURNEY'S SHORTHAND, CALLED BY DAVID COPPERFIELD "THE MOST DESPOTIC CHARACTERS I HAVE EVER KNOWN."

図 9 (Carlton 33)

図 9 はガーニー式速記の特殊文字の例なのだが、この図と見比べながら先ほどのデイヴィッドによる記述を読んでもみると、特殊文字 (Arbitrary Characters) という、その名の通り文字の一つ一つとそれぞれが表す概念やイメージとの、あまりの恣意的な結びつき方に改めて驚かされる。よく見ると中には「上」や「下」を意味する矢印や「世界」を意味する丸い形の記号など、さほど恣意的でない文字もある。しかし、ここに見る「ちょっとしたしるし」の大半は、実にとんでもない化け方をする。例えば、どう見ても糸くずみみたいな記号が「被告」や「原告」に化ける様は、紙吹雪から白い鳩が飛び出す手品にも似た、驚くべき変身ぶりである。

これと同じ原理なのが『大いなる遺産』冒頭で、孤児ピップが墓石に刻まれた両親の名前の字面から二人の姿を取り出してみせる場面である。

The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly black hair. From the character and turn of the inscription, "Also Georgiana Wife of the Above," I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. (GE

1)

既にみたように、エスタはチャーリーの筆跡の内に「人物」の萌芽を見ていたが、ここでのピップは文字の *physiognomy* を人物像に膨らませている。この件は子どもらしい想像力を活写しているばかりでなく、ちょっとした特徴を人物に膨らませていくディケンズの人物造形の例示ともなっている。このように断片的特徴を人物像へと発展させるディケンズの想像力と、落書きのような点や線がきちんとした概念に化ける速記は、意外性のあるメタモルフォセスの様態において互いに似ているのである。

ただし、速記とディケンズの想像力が似ているとは言っても、私たちがみているのはあくまでディケンズの目を通して見た速記なのであり、その点には注意を要する。大方の速記者にとって、速記文字の集合は何ら想像力を刺激することのない、無味乾燥な世界にすぎないであろう。速記文字の見慣れない形状と御しがたい<sup>へんげ</sup>変化の様に注目し、速記学習的一幕を面白可笑しく描くことができたのも、細部への鋭い目を持ち、点や線の表情に息を吹き込むことのできたディケンズならでは、と言えるのである。

改めて先ほどのデイヴィッドの記述を読んでもみると、ディケンズが一つの文字からイメージを過剰に紡ぎ出していることがわかる。例えば、図 10 に見られる「期待」と「不利益」という二つの速記文字をディケンズはそれぞれ二度訳している。つまり、まずはそれぞれの速記文字の意味である“*expectation*”と“*disadvantageous*”という英単語に変換すると同時に、彼の目に映ったそれぞれの線の *physiognomy* を“*the beginning of a cobweb*”と“*a pen-and-ink sky-rocket*”という別のイメージに翻訳し直しているのである。このように一旦は速記文字をそれとして読みながら、その形状が連想させるイメージをその文字に結びつけることによって、ディケンズは一方では落書きのような速記文字修得の難しさを伝えているのだが、その一方ではまた、速記の世界を賑やかしい種々雑多なイメージの宝庫に変えているのである。

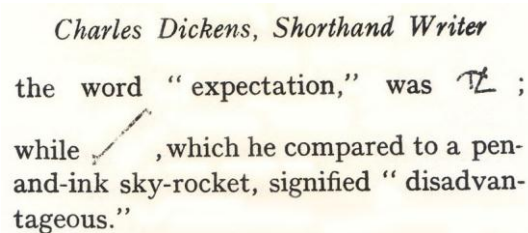


図 10 (Carlton 40)

ディケンズがイメージに変換するのは、個々の文字の字面だけにとどまらない。『リトル・ドリット』では、彼はドリット氏の手紙の文体を視覚的なイメージに翻訳して表現している。



In his epistolary communication, as in his dialogues and discourses on the great question to which it related, Mr. Dorrit surrounded the subject with flourishes, as writing-masters embellish copy-books and ciphering-books: where the titles of the elementary rules of arithmetic diverge into swans, eagles, griffins, and other caligraphic recreations, and where the capital letters go out of their minds and bodies into ecstasies of pen and ink. (LD 600)

この突然のイメージの狂い咲きは、ドリット氏のもったいぶった言い回しをヴィジュアル化したものである。速記文字の変化の様と同様に、仰々しいドリット氏の文体が突如、白鳥や鷲などの姿と絡み合う装飾文字に化けている。この変化の様にも、シルク・ハットからウサギを取り出してみせるような手品めいたところがある。この「手品」が可能なのは、語り手が“flourishes”という言葉で「文飾」と「装飾文字」の二重の意味で使っていて、二つ目の意味を即座にイメージに変換したからである。言い換えれば、ディケンズは“flourishes”という単語を介して「言葉の彩」を視覚化したのだ。先ほどみた『大いなる遺産』の冒頭でも、ピップが亡くなった両親のイメージを紡ぎ出す際、そのよすがとなったのは墓碑銘の文字の“flourishes”だったと思われる。レベルは異なれども、言葉に息が吹き込まれ、テキストからイメージが飛び出している点は変わらない。

## 5. 「細部」、「断片」とヴィクトリア朝

物語の本筋と直接関係のない、いわば周縁的な細部においてイメージの華が咲き誇るのは、実はディケンズ一人の特質ではなく、他のヴィクトリア朝芸術にも共通する傾向だった。先ほどの『リトル・ドリット』から引用した文章で、テキストの細部からイメージが弾け出している様子は、細部が無節操に膨らみすぎることがヴィクトリア朝芸術に共通する特徴だとする、コンラッドの議論を思い起こさせる。コンラッドは、ディケンズの本領が発揮されるのは『オリヴァー・トゥイスト』ならフェイギンやサイクス、『マーティン・チャズルウィット』ならベックスニフ、といったグロテスク装飾のような脇役たちにおいてである、と考えていて（ディケンズ作品においては）「グロテスクなものが小説を乗っ取り」、「細部が全体に反抗する」と論じている（Conrad 38）。この「細部が全体に反抗する」という点では、ラスキンがゴシック建築に関して同じことを述べている、とコンラッドは指摘しているが、彼も長々と引用している『ヴェネツィアの石』における次のようなラスキンの筆致は、躍動する装飾（flourishes）の<sup>へんげ</sup>変化の様を描写している点で、先ほどの『リトル・ドリット』の一場面におけるディケンズのそれに通じるものがある。

... as if in ecstasy, the crests of the arches break into a marble foam, and toss themselves far into the blue sky in flashes and wreaths of sculptured spray, as if the breakers on the Lido shore had been frost-bound before they fell, and the sea-nymphs had inlaid them with coral and amethyst. (Ruskin 149)

ペンとインクによるものか建築物の一部かという違いはあるが、ディケンズとラスキンはいずれも細部の装飾のエクスタシーに魅せられたのである。一方、ヴィクトリア朝にはまた、明らかに「やりすぎ」といえるくらい装飾が肥大化することもあった。1851年のロンドン万博に出品されたものの中には、装飾過多のあまり実用性が損なわれている品々があった。その中の一つ、「装飾が重すぎて食卓では使えない」ナイフやフォーク類にはコンラッドも触れているが(71-72)、これなどは『荒涼館』のプリンス・ターヴィドロップの筆跡に似ている。彼は「短い単語に不必要な文字を詰め込むあまり、すっかり英語らしくなくなってしまう」(BH 195)。オーウェル(George Orwell)はディケンズのことを「すべてが断片であり細部なのだ」と評した上で続けて、「建築全体としては腐っているが、細部のガーゴイル装飾は素晴らしい」と述べている(750)。ヴィクトリア朝においては、細部が肥大化したり、その意匠が凝ったものになることは珍しくなかったのである。

文字がそれ自体として機能する一方でイメージやキャラクターの源泉でもあるというのも、ヴィクトリア朝においては特別奇異なことではなかった。テキストとイメージとが互いを排除することなく時には絡み合いながらページ上で共存するのは、ヴィクトリア朝人にとっては自然なことだった、とカーティス(Gerard Curtis)は述べている。テキストからイメージが紡ぎ出されるような表現も、中世の彩色写本にまで遡ることができる一つの伝統だし、18世紀から19世紀にかけての初等教育においても、文字からイメージを紡ぎ出すような柔軟な想像力を育むことが奨励されてさえいた。しかし、ヴィクトリア朝初期にはページ上で肩を並べていたテキストとイメージとの共存関係は、1850年代にパラダイム・シフトを迎え、世紀の終わりまでには(少なくとも文化の表舞台においては)テキストがイメージを駆逐していくことになる。そのようにカーティスは論じている(35-36)。

しかし、1830年代に駆け出しの物書きとしてディケンズが飛び込んだのは、テキストとイメージが肩を並べるどころか、はるかにイメージ優位の世界だった。まず彼の出世作からして言葉で描かれた『スケッチ集』であるし、次に彼が依頼されたのも、人気画家の描いた絵に合わせて短いコメントを提供するという、悪く言えば「刺身の具」のような仕事だった(松村、『時代』16-17)。ディケンズが当時のイメージ上位の慣習を覆しつつ作家としての地歩を固めていく経緯は、カーティスが言うところの、ヴィクトリア朝においてテキストがイメージを凌駕していく過程そのものだったといえる(Curtis 35-36)。従って、結果的にみれば、ディケンズはテキストの地位向上に貢献した立役者といえるかもしれない。しかし、既にみたように、あれだけ豊かなイメージの宝庫を自らの内に抱え込んでいた彼を、テキスト対イメージ、小説対視覚芸術の構図で捉えること自体あまり意味がない。後に『ピクウィック・クラブ』に発展した「ニムロッド・クラブ」の構想を聞かされたとき、ディケンズは当初の「絵に合わせて書く」という案に反対し、「テキストから図版が自然に出てくる方がはるかによいだろう」と述べたという(Kitten 34)。無論、この言葉には才能ある新進作家の自負が窺える。しかし同時にこれは、文字がイメージやキャラクターに化

ける世界を幾つも知っていた彼にとっては、ごく自然で正直な発想ではなかつたらうか。確かにディケンズは絵とテキストの力関係を逆転させたが、その一方で彼はテキストから自由にイメージの華を咲かせた作家でもあった。いずれの点においても、彼は同時代の想像力を体現していたのである。

初めの方でみた、断片でもって読者に人物の全体像を思い浮かべさせるという、ディケンズの速記的な表現についても、それに似た傾向をヴィクトリア朝人の想像力の中に見出すことが出来る。ボズ（つまりディケンズ）の想像力について、先ほど見たのと同じ論考の中で、ミラーは次のように述べている。

*Ex ungue lionem*—as the whole beast may be conjured up from a single claw, or as an archaeologist reconstructs a vanished civilization from a few potsherds, so Boz can tell a man and all his life from even so small and peripheral a part of him as his door knocker. (100)

この文脈のミラーは考古学者を比喻として引き合いに出しているだけで、その実例を挙げてはいないが、ヴィクトリア朝文化において「断片」がどう扱われたか、数々の実例を挙げているのがハッターである。1983年の『互いの友』を扱った論考の中でハッターは、断片から全体像を構築する想像力を刺激する事例が、ヴィクトリア朝文化の異なった分野に散見するものであったことを示している。例えば、猟奇的殺人の被害者ハナ・ブラウンの切断された胴体を調べた外科医が、彼女の生活、生い立ち、素性を割り出したばかりでなく犯人像についても幾らか語り得た、という事実にハッターは触れている。この事件の新聞報道を読んだ読者は、ディケンズの「モンマス・ストリート随想」の語り手のように、想像を膨らませて、断片から人物像を思い描いたに違いない。手がかりとして与えられた断片から全体像を構築するという点では、古生物学も、考古学も、科学的犯罪捜査も、歴史学も、そしてホームズのような探偵も、みな同じである。ヴィクトリア朝文化において、断片を全体像へと膨らませることへの関心は高かったのであり、当時の人々はしばしば断片を見せられて全体を思い浮かべるように求められたのだ、とハッターは示唆している。

ハナ・ブラウン殺人事件の場合、ハッターが論じているように、切断された身体は蹂躪された正義の象徴であり、断片から被害者の全体像を再構築する作業には、損なわれた社会秩序を取り戻すという倫理的な意味があった。ディケンズもまた、作家としての想像力を用いてヴィクトリア朝社会に生じた亀裂を埋めようとしたのだといえる。例えば、ピケット (Lyn Pykett) が指摘しているように『ハウスホールド・ワーズ』創刊の目的の一つは、バラバラになった社会階層を一つにまとめることであった (124)。しかし、ディケンズは常にあるべき秩序や全体性のためだけに執筆したわけではない。人の営みやロンドンの情景が断片的にしか捉えられないからこそ、怪しさと危うさにも彼は魅惑され続けた。断片に惹かれ、断片をこの上なく面白くしてくれるディケンズの想像力の働きは、特に本章で「速記」をとっかかりにして取り上げた部分の多くに関しては「空想」と訳され、概し

て *imagination* に劣るとされる *fancy* に近いのかもしれない。しかし、この *fancy* があればこそ、デイヴィッドが証言しているように、無味乾燥な速記の勉強が「エジプトの寺院」での冒険に変貌するのであり、禍々しい事物がおとぎ話の中のキャラクターに変わるのであり、つまりは味気なく陰鬱な世界にもロマンティックなものが生れるのだ。<sup>3</sup> *Fancy* を働かせることができれば、世界は思いがけなくも、ごく局所的な「ちょっとした」ところから変わり得るのかもしれないのである。

---

<sup>3</sup> ディケンズは、1850年3月27日に創刊した週刊誌『ハウスホールド・ワーズ』の緒言において、同誌刊行の目的として「あらゆるありふれた物の内に、たとえ表面的には嫌悪感を催させる物の内にさえ、ロマンスは十分にあるのだということを示すこと」に言及している (*Journalism* 2: 177)。また、『荒涼館』のまえがきで彼は「『荒涼館』において私は意図的にありふれた物のロマンティックな側面に焦点をあてた」と述べている (*BH* xiv)。

## 第2章

### ディケンズとホガースの速記術

#### 1. 速記者のまなざし

ディケンズの小説『荒涼館』、第31章の冒頭。習字の練習をしているチャーリー。その手元を覗き込んだエステル・サマソンが次のように言う。「チャーリーの若々しい手が古いぼれた字を書くのを見るのは妙な気がしました。字の方はしわくちやで、しなびて、よろよろでしたが、手の方はぼっちゃり、丸々としていましたから」(BH 423)。

ディケンズが特別字面に拘る必然性があったことは、彼の伝記を一読したことのある者なら察しがつくはずだ。彼が下積み時代に独力で修得した速記術こそは、細かい線や点が見せる微妙な表情の違いをすべて判読し、また世界のすべてを細かい線や点に凝縮して表してやろうという、途方もない技術だったからだ。それがどのくらい途方もないかは、前章で引いた『デイヴィッド・コパフィールド』第38章の、ディケンズ自身の速記術体験を伝えるとされる箇所を読めばわかる。

ディケンズが速記者であったことを再認識した上で読み返してみる価値があるのは、例えば『大いなる遺産』冒頭のような文章であろう。

As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photographs), my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived from their tombstones. The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly black hair. From the character and turn of the inscription, "Also Georgiana Wife of the Above," I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. (GE 1)

冷たい墓石に刻まれた、亡くなった両親の名前。幼いピップのまなざしによって、その字面に生命が吹き込まれ、むくむくと生身の人間に膨れ上がっていく。ピップの想像力は平板な文字のうちに微細な表情を見てとり、そこから生き生きとした人物像を紡ぎ出している。このように登場人物が文字の字面にさえ人間臭さを嗅ぎ取ってしまうのは、単にこれが子どもの豊かな想像力の描写だからでも、著者ディケンズの想像力が特異だったからでもない。これは彼が生涯速記者としてのまなざしを失っていないことの表われなのである。

ディケンズが比較されることの多い 18 世紀の画家ホガースも、実はその下積み時代に独自の速記術を身につけていた。それは彼自身の言葉によれば「目的に最も適った対象を線にして自分の脳裏に保っておくこと」であり、別の言い方では「写しとりたいと思ったものを、その場で直接描かずに心の目にとどめておく習慣」であった (Bindman 30)。

彼がこの方法を考案するに至るには次のような経緯があった。16 歳で銀細工職人の徒弟となったホガースは、やがて歴史画家あるいは銅版画家として成功したいという望みを抱くようになる。しかし、それから油絵や銅版画の技術を学ぶにしても相当の時間と集中力を要することは間違いないし、ただでさえ通常より 1 年ほど遅れて徒弟生活に入ったホガースは、それまでの銀細工模様や紋章の模写に明け暮れた生活によって、既に貴重な時間が失われてしまったと感じていた。加えて、彼はたとえ自分のキャリアアップのためとはいえ、脇目もふらず芸術家修行に没頭し、様々な人生の楽しみを犠牲にするつもりはなかった。そこで最短の時間で最も効果的に絵画を学ぶために、彼は街で見かけた人物の表情や動きを単純な線に還元して記憶に留める、という技を修得した。行きずりの人物のスケッチをその場で速記的に採取することもあったようで、実際、彼は町中で人の顔の特徴を自分の爪に書き込んでいるところを友人に目撃されている。彼があるとき茶目っ気たっぷりに描いた速記的スケッチが図 11 である。これは矛 (斜線) をかついだ兵隊が犬 (下方のちょろとした曲線がその尻尾) と一緒に酒場 (縦の直線がその入り口を表す) に入るところを描いたものだという。この技術によって彼は、大好きな芝居に足繁く通う合間にも、ほんのわずかな時間を用いて絵描きとしての修行をすることができたわけであり、彼が理想とした「楽しみ」と「学び」との融合を果たしたのだった。

ホガースは 1753 年、2 枚の銅版画を挟み込んだ理論書『美の分析』を世に問うが、この著書において支配的なのは、多彩な表情を見せる線への拘りであり、優雅な曲線美の探求であった。この本の最初の数章は美の諸原則を丹念に扱っているが、やがて著者の分析は多様性の中に美を求めつつも、彼が「美の曲線」(line of beauty) と呼ぶものに向かって確実に収束していく。ホガースは蛇行線 (serpentine lines) や波状線 (waving lines) の装飾性を認めながらも、「厳密に言えば、正しく美の曲線と呼ぶに相応しい線は一つしかない」と語る (Hogarth 48)。彼が描いた曲線の等級 (図 12) において「完全な」美の曲線は中央の 4 番だけで、5、6、7 番は「曲線部分が膨らみすぎて、不体裁かつ下品」であり、逆に 3、2、1 番と「直線に近づくにつれて、みすぼらしく見劣りがする」のだという (Hogarth 48)。曲がり具合によって序列化されたこれらの線は、審美化されると同時に記号化されてもいる。

実際ホガースの美意識の結晶ともいえる「美の曲線」は、ポールソン (Ronald Paulson) が指摘している通り、彼の美学を凝縮させたヒエログリフとも考えられる (Paulson 2: 122)。その証拠が『美の分析』の扉絵である (図 13 参照)。その中央には「多様性」という言葉と共に、蛇に似せられた「美の曲線」が鎮座していて、これはホガース美学全体の視覚的要約だとも言える。いやむしろ、彼の本職が画家であることを思えば、この図こそが主役

で『美の分析』というのはこの図と、それが象徴する彼の美学に対する注釈の試みにすぎないと言う方がより妥当かもしれない。

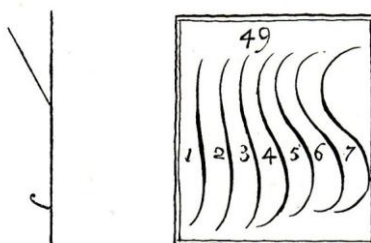


図 11 (左) (Paulson 3: 123)

図 12 (右) 『美の分析』 Plate I より<sup>4</sup>

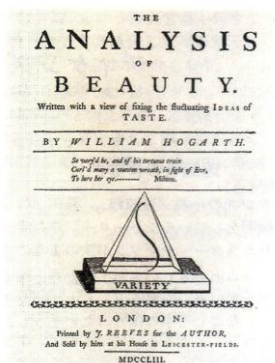


図 13 『美の分析』扉絵

## 2. 世界を書き写す

ホガース独自の速記術は、偏狭な先入見に囚われずに自然から直接、自分の経験を通じて芸術を学ぶ、という彼の理念をも体現している。それはまた「目に映る対象物の言語を読み取り、可能ならばその文法を知り、それを収集 [する]」(Hogarth 121-22) という彼の言葉が示すように、網膜に映る世界を言語化して写し取ることに通じる。かくして画家は写字生となる。

網羅的な描写で知られるディケンズの作品も世界の言語化だといえるが、速記者にとっての世界とはそもそも耳を通じて書き取られるべきものだ。社会を丸ごと言葉の行列の中に凝縮させる書き手としての底力を、ディケンズは速記術によって培ったと思われる。彼の文学を速記になぞらえたツヴァイクは次のように論じている。

---

<sup>4</sup> 『美の分析』からの図版の引用は、図 14 を除いてすべてポールソン編の『美の分析』テキストに依る。

小説を書き始める前議会の速記者であったディケンズは、その何年かのあいだ、一点一描で一つの単語をあらわしたり、短いラセン模様で一つの文を表現する方法、複雑な内容を記号に押しこむ訓練を積んだわけであるが、後にはこれを文学に応用して、いわば現実の速記を練習することになった。ちよつとしたしるしをあげて叙述に肩替りさせ、千変万化の事実から観察のエキスを蒸溜した。外的な事象に対する目は不気味なほど鋭く、何ものをも見逃さない。精巧なカメラのシャッターのように、一つの運動、一つの動作の千分の一秒を捕える。(中略) ディケンズは各人物の標識に下線を引き、客観の線を越えてそれを誇張し、戯画化する。(ツヴァイク 76-77) [強調は筆者]

速記記者時代のディケンズは、当時の著名人のスピーチをほとんどすべて書き取っていたに違いない、との指摘がある (Carlton 134)。下積み時代にイギリス社会の一階層の肉声に、耳と指先とで直接触れた経験のもつ意味は大きいであろう。

### 3. 生身の転写術

ディケンズが『大いなる遺産』の冒頭で字面から人物像を描いてみせたように、ホガースもいったん脳裏に焼き付けた速記的線文字を自分の仕事場で引き延ばし、人物像に仕上げていく。人物の特徴が凝縮された線に彼が肉づけをし、生身の人間の姿へと膨らませた様子は『美の分析』の2枚目の銅版画から想像することができる (図 14)。

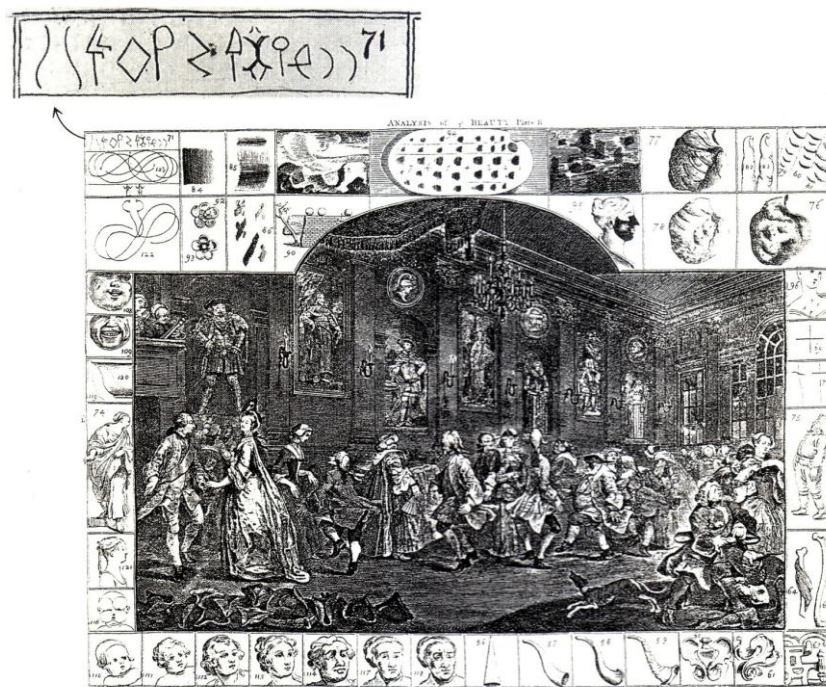


図 14 (Shesgreen Fig. 85)



中央には「カントリーダンス」と題された絵。その左上の71と番号を振られた枠の中には、その場面の登場人物の元となった速記的スケッチが並んでいる。着想段階における人物の視覚的イメージの骨組みである図71と、それぞれが人物像へと成長し、踊っている姿とを比較しながらホガースは次のように説明している。

The two parts of curves next to 71, served for the figures of the old woman and her partner at the farther end of the room. The curve and two straight lines at right angles, gave the hint for the fat man's sprawling posture. I next resolved to keep a figure within the bounds of a circle, which produced the upper part of the fat woman, between the fat man and the aukward one in the bag wig, for whom I had made a sort of an X. The prim lady, his partner, in the riding-habit, by pecking back her elbows, as they call it, from the waste upwards, made a tolerable D, with a straight line under it, to signify the scanty stiffness of her petticoat; and a Z stood for the angular position the body makes with the legs and thighs of the affected fellow in the tye-wig; the upper parts of his plump partner were confin'd to an O, and this chang'd into a P, served as a hint for the straight lines behind. The uniform diamond of a card, was filled up by the flying dress, &c. of the little capering figure in the spencer-wig; whilst a double L mark'd the parallel position of his poking partner's hands and arms: and lastly, the two waving lines were drawn for the more genteel turns of the two figures as the hither end. (Hogarth 102-03)

傍から見れば、ここで比較されているのは人物像のいわば種子と実にあたる二つの状態だと言えるだろう。私たちは実となった絵の方を見て初めて種子にあたる速記的の文字の意味を知るが、ホガースの解説から察するに、彼の目は常に両者を同時に見ているようだ。

着想の段階で、ある人物を速記的線文字に凝縮した時点で、彼は描画の最も本質的な部分は既に完了していたと思われる。観察から得られるものはその場ですっかり見て取ってしまい、それを「心の目」に書き記した後は、彼はどこにしようと頭の中のスケッチに描き足すことができたのではなかろうか。ならばアトリエでの彼の仕事は、基本的には既に脳裏にある絵を画布の上に転写することだったはずだ。彼ほどの鋭い観察眼をもった画家にしては現存するスケッチの類が非常に少ないと言われるのも、「絵が巧く描けるようになる唯一の方法はまったく描かないことだ」(Paulson 1: 46) という禪問答のような言い回しを彼が紹介しているのも、これで頷ける。ツヴァイクの筆はディケンズの鋭い目を「精巧なカメラのシャッター」に譬えていたが、ホガースのこのような創作技法もまた写真術に似ている。下積み時代に速記術を修得したこの二人の天才は、いずれも「写す」技術において超絶していたのである。

#### 4. 繁茂するイメージ

また完成した絵の方を眺めながらもホガースは、そこに元となった骨組みの形を透かし見ている。この内部に向かう視線が極端に鋭さを増すと、彼は対象の表面に「穴を穿ち」はじめる。例えば『美の分析』第10章。円錐状の<sup>20</sup>角とくびれた<sup>20</sup>角。両者の比較から始まった彼の分析は、一つの角を縦割りにするところから内へ内へと向かい、ついには解剖学的に人体を解体し、人骨や筋肉繊維にまで話が及ぶ。むき出しの大腿骨に葉飾りを施し「ほら、装飾的でしょ」と言っているホガースはなかなか偏執狂的である。だが見落としてはないのは、いったん人体の<sup>フアサド</sup>外見を引っぱがし、骨まで達してしまうと、今度は彼がその骨を美しく装わせ始めていることだ。大腿骨の他には、すらりと伸びた一本の骨に S 字状にたわんだ優雅な筋肉のローブをまとうせている (図 15)。ホガースは似非美術鑑定家たちの手垢や偏見にまみれた既存の人間像を粉碎し、自らの美学に基づいた人体の再創造を試みているのだ。



図 15 『美の分析』 Plate II より

彼の解説と照らし合わせながら図 14 を見る限り、ホガースは人物の内に文字を透かし見ているかと思えば、人物を文字の形態に沿って描き込んでいて、文字と人物像とが入り混じる装飾文字のような、ハイブリッドな視覚的テキストを織り上げているかのようだ。本来装飾文字においては、大文字のアルファベットの形はむき出しのまま、その骨組みに動植物や人物が絡みついている。ホガースの人物像は、線文字が肉付けされ、衣装を身に纏っているために、内側を透かし見る目をもった人だけに見える、秘められた装飾文字なのである。

ヨーロッパにおいて、文字とイメージとが混交するテキストには中世にまで遡る長い伝統があり、ホガースもディケンズもその伝統の中で創作している。ペヴスナー (Nikolaus Pevsner) は、鋭い観察によって民衆の生活を活写したホガース芸術の源泉を辿り、中世にまで遡っている。彼は後期ゴシック時代の彩色写本の余白が「鳥獣たちや日常生活のひとこまと、そうしたひとこまの描写のグロテスクな戯画などで覆われている」ことに触れ、グロテスク装飾とホガースの細部描写との間には「驚くべき平行関係が見られる場合がある」と論じている (26)。



図 16 980 年のボズラス詩編より島嶼体の例。(Drucker 106)

一方ディケンズの世界にも、中世以来の装飾文字に通じる躍動感がある。7 世紀にイギリス諸島で誕生した装飾文字、島嶼体（図 16）においては、大文字の輪郭が複雑な模様や動植物のイメージの中に埋没してしまうという事態が、早い時期から起っていた（Drucker 106-07）。

うじゃうじゃと文字に絡みつきテキストを賑わす図像の群れは、生命と活力に満ちた宇宙の姿を視覚的に表現したものとされている（Drucker 108）。やがて 12 世紀に装飾模様の見本帳が誕生すると、装飾文字は複製可能になり、信仰の営為としての純度を失っていく。見本帳の装飾は印刷術の誕生によりいったん簡略化されるが、その分技巧を凝らした複雑な装飾文字が専ら表紙に集中するようになる（Drucker 114）。さらに印刷術が普及し、写本の時代が完全に幕を降ろすと、装飾文字の担い手として現われたのが書道教師や習字手引書だった（Drucker 166）。この中世に遡る装飾文字の歴史と躍動感が、ディケンズの『リトル・ドリット』第 2 部 15 章に流れ込んでいる。

In his epistolary communication, as in his dialogues and discourses on the great question to which it related, Mr. Dorrit surrounded the subject with flourishes, as writing-masters embellish copy-books and ciphering-books: where the titles of the elementary rules of arithmetic diverge into swans, eagles, griffins, and other caligraphic recreations, and where the capital letters go out of their minds and bodies into ecstasies of pen and ink. (LD 600)

大仰な文飾が装飾文字に譬えられている一節だが、このペン先から迸り躍動する過剰なエネルギーは、紛れもなくディケンズの想像力の特質でもある。ホガースが「学び」と「楽しみ」の合一を目指していたことは既に触れたが、ここでは教科書の文字が勉強をうっちゃらかして「戯れ」そのものになりきる様子が描かれている。「大文字が本来の身も心もかなぐり捨て、ペンとインクが織りなす忘我の境地に至っている」いることからみて、ドリット氏のアルファベットは元気がありすぎて羽目はずし、明らかに手紙の文字としての

一線を越えてしまっている。ツヴァイクもディケンズの描写が「客観の線を越え」と指摘しているように、この種の創造的逸脱はディケンズの想像力の特徴を端的に表している。

彼の世界においては事物と人物との間を画する線は常に揺らいでいて、それぞれが本来のあり方から、いとも簡単に抜け出してしまうことは周知の通りだ。例えば古ぼけた椅子が老人に変身し、ドアノッカーに人の顔が浮き彫りになる一方で、蒸気機関のように湯気を出す男や、一日の終わりにばらばらに解体し、ガラクタ同然になってしまう老女が登場する。従ってケアリ (John Carey) の指摘にあるように、ディケンズの世界は「非人間的な物体ともいえず、かといって完全な人間でもない」(Carey 101) グロテスクなキャラクターたちでごった返すことになる。

ディケンズの想像力が「一線を越える」点はユーモアやカリカチュアの文脈で捉えられることが多い。またヴァン・гент (Dorothy Van Ghent) は、人間が物質的になりモノが擬人化されるディケンズ・ワールドの特性を、倫理性とも結びつけて論じた。しかし、ディケンズはかつて速記者として転写 (transcribe) することを生業としていたのであり、図 9 のような細かい点や線の一つ一つに息を吹き込み、そこから様々なイメージを取り出していくという作業をとめどなく繰り返していたのである。これは魔法じみた想像力の模写をしていたに等しい。事物が本来の姿に留まらず、そこから抜け出してしまい、ドリット氏の文飾のように「ペンとインクのエクスタシー」にまで至るといふ、往々にして一線を越えてしまうディケンズの奔放な想像力の源泉の一つは、速記者としての転写の営みにあったのではなかろうか。

## 5. 転写の劇場

ディケンズにおいては一線を越えているのは想像力ばかりではない。舞台に立つことに対して彼が度を越した情熱をみせたことはよく知られている。新聞社に勤める前、プロの俳優を志したディケンズは、コヴェント・ガーデンの舞台監督にあてた手紙の中で、彼には「観察した他人の特徴を自分のものとして再現する生まれつきの能力がある」と書いている (Forster, “Book”)。人の特徴を即座に写し取って表現する。これは紛れもなく一種の身体的速記術だ。

ツヴァイクがディケンズの描写について指摘した、「ちょっとしたしるしをあげて叙述に肩替りさせ」という速記的性格は、彼の公開朗読の流儀にも通じている。彼は大袈裟な身振りは一切用いず、顔の表情と声だけによって自分の作品世界を再現してみせたからだ。カーライル (Thomas Carlyle) はディケンズの公開朗読をいみじくも「帽子の下の目に見える劇場」と評した (qtd. in Marzials 124)。また彼の公開朗読に魅了されたホリングズヘッド (John Hollingshead) は次のように述べている。

Every character in Mr. Dickens's novels, drawn in the first instance from observation, must have been dramatically embodied—acted over, so to speak, a hundred times in the process of

development and transference to the written page. . . . (qtd. in “Reading” 296)

これは取りも直さず、ディケンズの人物造形において書くことは演じることでもあった、という指摘である。娘のメイミーの証言にもあるように (48-49)、ディケンズが自宅の書斎で、登場人物の特徴をいったん自分の身体に写し取りながら小説を書いたのだとすれば、彼の文学とプロの役者を志すまでに愛した演劇、それに特に晩年自らの命を縮める程のめり込んだ公開朗読、この三者が広い意味の速記術を介して一つに繋がる。ディケンズが作家としても、アマチュア俳優としても、公開朗読者としても本質的には同じ才能を用いていたことになるからだ。

ホガースの場合にも、彼の美学と舞台空間とが転写という点で繋がっている。『美の分析』の最後を飾る「動作」(action)と題された章でホガースは、動作というものはある種の文法的規則によって教授され得る言語の一種である、という見解を述べている (Hogarth 104)。「動作」も書き写すことが可能な線に還元されているのだ。ホガースは優雅な仕種を身に付ける具体的な練習法を紹介し、子どもの仕種の矯正法にまで話が及ぶが、その後続くダンスや演劇の話も含めて、この章で彼が論じているのは、いかにして人の動きの中に優雅な「美の曲線」を織り込むかという身体的 *calligraphy* の問題なのだ。この章、それと同時に『美の分析』全体を締めくくる最後のパラグラフにおいてホガースは、喜劇役者の動作について論じている。その中で彼は、喜劇役者を「特定の人間の動作を模倣することを生業とする者」(Hogarth 113) だとしているが、ならば「観察した他人の特徴を自分のものとして再現する」ことに秀でていたディケンズは、喜劇役者の条件を十分に満たしていたといえるし、凡ての喜劇役者は人の動作を転写してみせる身体的速記者だといえるだろう。

また、既に触れたホガースの速記術自体が劇場を背景にした転写だった。ポールソンはイエイツ (Frances A. Yates) に依拠しつつ、ホガースの「記憶の劇場」に言及している (Paulson 1: 46-47)。ポールソンの示唆によれば、ホガースは備忘具として舞台のイメージを常に脳裏に思い描き、その構図の上に街頭で採取した速記的人物像を書き写していた。このことはホガースを記憶術の歴史の中に位置づけるだけでなく、彼の描画が芝居の一場面を作り上げるプロセスでもあったことを意味する。これは彼自身の言葉によって裏付けられるだろう。「私の絵は私の舞台であり、画中の男女はそれぞれの動作や表情によって無言劇を演じる私の役者たちだった」(Paulson 1: 46)。

ディケンズとホガース、両者における転写と劇場との関係は、この二人それぞれの速記術 (転写術) の特質を浮かび上がらせる。小説の中で展開しているドラマを「帽子の下の目に見える劇場」と評された公開朗読において、自らの生身の身体に写し取って再現して見せたディケンズ。その飽くなき表現欲は演技者のものであり、複数の人物を代わる代わる自分自身に憑依させてみせたカリスマ性は、霊媒師的でさえある。一方、素材と構図を常に脳裏に蓄えていたホガースは、帽子の下に「目に見えない劇場」を持ち歩いていたと言える。「目に見えない劇場」が目に見える形の作品へと転写されるプロセスは、いわば楽

屋裏の作業であった。「私の絵は私の舞台であり、画中の男女は……無言劇を演じる私の役者たちだった」という彼の言葉からみても、ホガースは舞台監督の視点で創作していたことが窺える。しかし、劇場の観客を社会の縮図とみなし、彼らの反応を常に念頭におきながら時事性の高い版画を作成したホガースにせよ、公開朗読という形でより直接的な読者との絆を求めたディケンズにせよ、時代を生き生きと写しとった両者の芸術の根底に、ロンドンの街を賑わす雑多な人間たちへの強い愛着があったことは言うまでもない。

## 第二部

### 境界線をめぐるドラマ

## 第3章

### 大人と子どもの境界線——大人の中に子どもはいるのか

おかあさんの出産のために夏休みの1ヶ月間、田舎のおじさんの家にあずけられる事になった主人公「ボク」。昆虫採集、ラジオ体操、アサガオの観察、ホタル狩り、悪ガキとの交流……8月1日から31日までの間、豊かな自然の中で起こる様々な体験を通じて「ボク」は少しだけオトナになれるのでしょうか。夏休みをどう過ごすか。全てはプレイヤー=あなたの気持ち次第です。

2000年6月22日から発売されたソニーのプレイステーション用ゲーム・ソフト『ぼくのなつやすみ』は上のような状況を設定している。このゲームで目を引く点は、その子ども時代や田舎の生活への濃厚な郷愁であり、主に成人購買者層の間での人気を当て込んでいることだ。その点は「大人になってしまったあなたへ」という惹句や、名前のない「ボク」が1975年の夏に9歳だったという設定——「ボク」君は2000年現在34歳ということになる——からもわかる。

実際このゲームそのものが名も無い中年男の回想であり、それは理想化された日本の田舎——もちろんそこには理想化された(擬似)家族が待っていてくれる——への旅であり、自分の「子ども時代」を理想化され、仮想現実化された形で(何度でも)生き直すことなのだ。明らかにこのゲームには2000年現在30歳代の大人たちの中に眠っていたり、疼いていたりするものに訴えかけ、それを呼び起こす意図が感じられる。そして、それは「大人の中の子ども」とでも呼ぶしかないものなのだ。

現在でも広く流通していると思われる、この「大人の中の子ども」という概念は近代になって興隆したと思われる。本章の目的は英国ヴィクトリア朝の文豪と言ってよいディケンズの世界において、この概念が意味するものを考察することである。後にも先にも、この概念を彼ほど生き生きとした姿で描き出すことができた作家はいないと思われるからだ。

#### 1. 「大人の中の子ども」という概念

例えば『ディケンズの世界』の中でウィルソンは次のように「親たちの中にある子ども」という表現を気兼ねなく使っている。「……彼[ディケンズ]が何よりも心を砕いたのは、親たちの中にいる子どもを目覚めさせ、蘇らせることによって、おとなの読者たちにおも



ちゃで遊んだ子ども時代を取り戻させることだった」(Wilson, *World* 15)。この表現の意味するところは明白であろう。成人した親たちの中に眠っている子どもの感受性、ないしは心性の回復を指しているのである。また以下のような文脈においてもウィルソンは、自分が用いている「大人の中にいる子ども」という概念が読者に特別奇異な印象を与えるのではないかという危惧を抱く必要はなかった。

With the discovery by the highly educated in the last thirty years that Dickens, with his extraordinary intuition, leaps the century and speaks to our fears, our violence, our trust in the absurd, more than any other English Victorian writer, there has been a flood of fascinating new interpretation of his work, sometimes wilfully and exaggeratedly Freudian, Jungian or Marxist, more often valuably discerning. But the rediscovery of this intuitive Dickens, this laughing, crying child inside the bearded public man in a frock coat, has inevitably been one-sided. (Wilson, *World* 15) [下線は筆者]

下線を付した部分に窺える〈大人のディケンズの中に子どものディケンズが棲んでいる〉という考えは1970年代の読者に無理なく受け入れられるものだったろうし、現在の読者においても（主に西欧、そしてその影響を強く受けた文化圏において）そうであろう。それが漠然と皆に受けとられ——またそれだからこそ——違和感なく許容されるまでに上記文化圏の中に広く浸透したからである。しかし、この「大人のディケンズの中の笑ったり泣いたりする子ども」という言いまわしの内には、18世紀末から現代に至る思想や感(受)性の潮流の中で誕生し、変遷し、やがて沈殿していった「子ども」像が確実に流れ込んでいる。

『子どものイメージ』の著者カヴニー (Peter Coveney) は、「子ども」が英文学（研究）の重要な考察対象となるのは、18世紀後半になってからだと述べている(29)。イギリスにおいてはウィリアム・ブレイクの『煙突掃除の少年』とウィリアム・ワーズワスの『不滅の頌歌』において「主要な詩人たちが非常に重要だと考えることを、子どものイメージを通して表現するという全く新しい現象」が出現したという(Coveney 29)。また、これは単に「文学史」という限られた分野でのことではない。「近代文学に子どもが出現したことは、『ロマン主義の復興』と私たちが呼んでいる感受性の一大変化と密接な関係があることはどうやら否定しようがない」(Coveney 29)。

本章の考察の中心はディケンズにあるが、まず英文学における「子ども」という主題の論点を整理しているカヴニーを経由して、19世紀のイギリス文学が「子ども」に着目するようになった背景と、そこでのディケンズの位置を確認しておきたい。

The society created by the industrial developments of the late eighteenth and nineteenth centuries was increasingly unconcerned with and often inimical to art. The frequent fate of the

later nineteenth-century artist was not only to find himself alienated and bewildered, but confronted by the rapid disintegration of his audience . . . Dickens was the last English man of letters to have a really successful public voice—something, for all that might be said, Wells and Shaw never achieved. After him the moat between literature and the literate public widens; and the impact of literature upon the real flow of public affairs becomes sporadic and occasional.

In this context of isolation, alienation, doubt and intellectual conflict, it is not difficult to see the attraction of the child as a literary theme. The child could serve as a symbol of the artist's dissatisfaction with the society which was in process of such harsh development about him . . .

. . . Frequently, indeed, as in the case of Dickens, there was an amazing inconsistency within the work of the same author. The child is now a symbol of growth and development, and now a symbol of retreat into personal regression and self-pity . . . For Dickens an interest in the child nourished the growth of a moral interest which he dramatized through the medium of his greatest fiction. The history of the child in nineteenth-century literature does in fact display both the weakness and the strength of all romantic art; how close together the morbid introversion and the objective awareness lay. (Coveney 30-33)

引用の後半部分にみられるように、カヴニーは文学としての質の高さを見極める審美的な観点から、近代英文学の「子ども」像に存在した二つの極の存在を認めている。個別にディケンズという作家の場合をみても「子どもはあるときは成長と進歩の象徴になり、またあるときは退行と自己憐憫の象徴になっている」とカヴニーが指摘するように、「子ども」のイメージは矛盾を抱え込んでいた。これは当時の社会に存在した矛盾した「子ども」観にディケンズが敏感に反応した、当然の結果ではなかっただろうか。

どのような文化の中にも性善論の変種と性悪論のそれとの間の緊張関係は見出し得るだろうが、それは「子ども」という主題に関しても同様である。ヴィクトリア朝における「子ども」を巡る議論は、様々な思潮、理念や偏見が錯綜した、相当複雑なものであるが、一方に極端な子どもの美化があり、他方に徹底して子どもを悪と結びつける見解があったとみて差し支えないだろう。ディケンズの描く世界だけに限ってみても、例えば『骨董屋』のヒロイン、天使のような少女ネルの後光が射すかと思われるような可憐さと、『オリヴァー・トゥイスト』のスラム街の悪に染まったこましゃくれた子どもたちの姿や『大いなる遺産』にみられる（ピップという子は）「生まれつき墮落しているんですよ」（GE 23）という言葉で表明されている見解の間の隔たりは大きい。

ウィルソンは上述の『ディケンズの世界』とは別の論考「子どもと子ども時代に関わるディケンズ（“Dickens on Children and Childhood”）」の中で、ディケンズが子どもや子ども時代にこだわる理由として、互いに密接にかかわり合う三つの要因を挙げている（Wilson,

“Children” 202)。①自分にとりついている子ども時代の個人的な経験の悪魔払いをしたいという思い。② 18世紀から続いている子ども時代の意味と価値をめぐっての形而上学的な議論に決着をつけたいという意図。③社会や産業に搾取される子どもたち（社会の冷淡さを最もおぞましい形で顕わしていたと思われた）への関心。ウィルソンは、ディケンズは②において最も矛盾し、一貫性を欠いていて、③において最も首尾一貫し、当時の社会改革者たちとも意見を同じくしていると指摘している。

②に関して論じた部分においてウィルソンは、ディケンズが当時の芸術家たちや歴史家たちを巻き込んだ二つの思潮——過去の特定の時代を美化することや、いわゆる「高貴なる未開人」セクト——のいずれにも距離をおいていながら、子ども時代を理想郷と見るタイプの原始主義には陥ってしまっていると指摘している。ディケンズは、子どもは生まれながらにして罪深く墮落した存在であり、懲罰でもって育てるしかない、というようなカルバン主義的な見解や、その世俗版ともいえる、子どもには秩序だった教育によって事実だけを詰め込み、できるだけ早く有用な成人にせねばならない、というような見解を攻撃した。だからといってジャーナリストとしても慈善家としても極貧困層の子どもたちの実情を目の当たりにしていたディケンズが、子どもがどこまでも純真で無垢な存在だと信じていられたはずもないことは彼の作品を読めばわかる。

ウィルソンが挙げた上の三つの分類を受け継ぎ、比較的未踏査だった②の分野の研究に取り組んだのがアンドリュースの『ディケンズと大人子ども (*Dickens and the Grown-up Child*)』である。アンドリュースによれば、ディケンズが執筆活動をしていた当時も、18世紀から持ち越された子どもの教育をめぐる混乱は続いていて、彼はジャーナリズムだけでなく小説においても、子どもをどのように教育するべきかという議論に意識的に加わっている。例えば、子どもの成熟の（それは大人の成熟にも直結する問題である）ために事実と想像力のどちらを優先したらいいのかという問題に彼は何度も舞い戻っていった（容易に『ハード・タイムズ』が想起され得るだろう）。この著書の最も重要な論点は、子どもらしさを完全に失ってはならないし、またいつまでも子どもでいてはならない、という矛盾した社会的・文化的要請の中で、子どもらしい素朴さを内包しながら破綻しないでいられる大人像をディケンズが何とか創出しようと努めていた、という指摘である。その結果、彼が生み出した人物類型が、アンドリュースが“grown-up child”と呼ぶ、大人の分別と子どもの純真さを併せ持つタイプの人間であり、その最も理想的なタイプは『大いなる遺産』のジョー・ガージャリーだという (Andrews, *Child* 96)。彼の創作活動の中で、大人の中に「子ども」をどう位置づけるかという問題、ウィルソン風に言えば、「大人の中の子ども」をどう再発見するかという問題は常に重要なものだったのである。

ウィルソンはディケンズにおける——合理的、理性的な部分ではなく——直感的な創造性や自由に感情を表出する能力を「子ども」と呼んでいるが、この「大人の中に棲む子ども」という考え方そのものを自らの文化状況の中で「再発見」し、それに生き生きとしたイメージを与えたのが、他ならぬディケンズだった。おそらくはワーズワスから彼の中に

流れ込んでいるこの「大人の中の子ども」という概念を、彼はヴィクトリア朝的感性に根づかせ、それに新たな息吹を吹き込んだ。彼こそは、この概念を20世紀以降も流通することになるファンタジーとして定式化させた立役者ではなかつたらうか。ディケンズの世界(小説だけでなくジャーナリズム、随筆、そして書簡)においては、再発見された「子ども」がひょっこりと大人の前に姿を現し、大人の心に何らかの変化をもたらしているのを目撃することができるのである。

## 2. 『クリスマス・キャロル』——「内なる過去」への旅

1843年の『クリスマス・キャロル』において、スクルージの改心はマーレーの亡霊の執り成しによって彼の元に遣わされた三人の精霊——過去のクリスマスの精霊、現在のクリスマスの精霊、そして未来のクリスマスの精霊——の訪問によってもたらされるのだが、最初に訪れた過去のクリスマスの精霊が老人スクルージに想起させる、彼の子ども時代の記憶こそが、彼が改心していくプロセスにおいて最も決定的な役割を果たしていると思われる。

マーレーの亡霊による予告をうけていながらも半信半疑のまま予告された時刻を迎えたスクルージは、いきなりベッド・カーテンをさっと開けて登場した第一の精霊に度肝を抜かれる。そこに立っていたのは過去の記憶への道先案内人にふさわしく、見る者を思わず恥じ入らせ、目を逸らしたくさせるような眩い光を頭から発し、始終別々の部位が明滅するために、断片的にしかその姿を捉えることのできない異様な姿の霊だった。

それでも、さすがは鉄面皮のスクルージ、最初こそはひるんだものの、「おまえのために来たのだ」と言う精霊に対して「邪魔せずに一晩休ませてくれる方が、もっと自分のためになるのだが」(CB 25)という不満を心の中でこぼしているし、相手が彼の手を掴み「起き上がってついて来い」と、彼を深夜の寒空に連れ出そうとしたときには、思わず次のような軽口をたたきかねないくらいの元気がある。「天候にしても時刻にしても、散歩するには向いていません。ベッドの中なら温かいんです。ただ温度計は氷点下を指しています。それに私はスリッパと部屋着とナイトキャップだけの軽装な上に、いま風邪をひいているところなんですよ」(CB 26)。

しかし、状況はわずか一瞬で一変する。過去のクリスマスの精霊が軽くスクルージの心臓に触れると、あっという間に彼は懐かしい子ども時代に戻っている。あたかもクリスマスの光と熱が、かちんかちんに凍りついてしまっていた彼の心を、一気に解凍してしまったかのようなようである。実際「なんだこりゃ！」と思わず声をあげたスクルージがあたりを見まわして目を見張り、精霊への怖れや疑いも忘れてしまって「私はこの土地で育ったんです。子どものとき、ここにいました」(CB 26)と漏らした時点で、精霊とスクルージとの間の勝負はついてしまったといえる。彼がこの言葉を吐くのとほとんど同時に、彼の胸の奥に仕舞い込まれていた様々な感情がどっと噴き出し始めている——「彼[スクルージ]はあたりにたくさんの香りが漂っているのに気づきました。そしてその一つ一つが、長い

間忘れてしまっていた思い、希望、喜び、悲しみを思い起こさせてくれたのです」(CB 26)。こうなってしまうと、彼が心を入れ替えて善人になるのは時間の問題といえる。なぜなら、このとき長年来カラカラに乾ききっていた彼の心の琴線が涙で潤み始めると同時に、彼は精霊を自分の導き手として認め、恭順の意を表しているからである。

“Your lip is trembling,” said the Ghost. “And what is that upon your cheek?”

Scrooge muttered, with an unusual catching in his voice, that it was a pimple; and begged the Ghost to lead him where he would. (CB 26)

本格的な涙の奔流はまだ後に控えているが、ヴィクトリア朝の読者にとって、この涙は単なる感傷への屈服に留まらない、明白に倫理的な意味をもっていたと考えられる。カプラン (Fred Kaplan) が『聖なる涙——ヴィクトリア朝文学における感受性 (sentimentality)』の中で指摘しているように、「涙というものはそれ自体しばしば、私たち本来の性質、最高の人間的資質、道徳感情 (moral sentiments) を再発見したり、そこに立ち返ることの目に見えるしるしとなって」いたからであり (Kaplan 60)、また「涙は道徳感情 (moral feelings) の効果的な表現であり伝達様式」だったからだ (Kaplan 45)。カプランの指摘によれば、ディケンズの創作活動には明白に道徳的な意図が混じっていた。「小説は美徳というものを教える器なのであり、道徳感覚 (moral sentiment) こそは善行の源泉である、という確信はディケンズの作品に浸透している」(Kaplan 39-40)。従ってスクルージの顔が涙で湿っぽくなる時、それは彼の改心が一つの重要な局面を迎えようとしていることの予兆なのだ。

スクルージは精霊と一緒に自分が子ども時代をすごした田舎を歩いていき、一群の子どもたちとすれ違う。屈託のない彼らの笑い声は自然とも呼応し合い増幅して、田園的風景の中にどこまでも反響していくようだ。

They walked along the road, Scrooge recognising every gate, and post, and tree; until a little market-town appeared in the distance, with its bridge, its church, and winding river. Some shaggy ponies now were seen trotting towards them with boys upon their backs, who called to other boys in country gigs and carts, driven by farmers. All these boys were in great spirits, and shouted to each other, until the broad fields were so full of merry music, that the crisp air laughed to hear it! (CB 26-27)

スクルージはこの子どもたちの「一人一人を知っていて名前を挙げた」と語り手は言うが、またスクルージは彼らの姿をみて「とても嬉しくなった」のだが、その割にはその一人一人の人格には一切関心が払われない。恐らくはまだ鉄道敷設によって無残に切り刻まれ、すっかり景観が塗り替えられてしまう前の田舎を背景にして、純真で無垢な子どもたちを前景に配置した、一幅のワーズワスの風景を提示するのがここでのディケンズの狙いだから

らである。

ヴィクトリア朝の文人ミル (John Stuart Mill) が青年期に陥った鬱状態から脱することができたのは、田園の美しさを描いたワーズワスの詩の力に負うところが大きかったことは彼の自伝で触れられている (120-22)。ワーズワスの芸術が人に活力を与えて、実際一人の青年を「救って」いるわけである。ディケンズがここで描いてみせる風景も、読者の郷愁や感傷を誘うのが主たる目的ではなく“therapeutic”な意図がある。この「絵」の中の子どもたちが声をかけ合い、無邪気な哄笑へと互いを誘い合っているように、ディケンズもまた大人の読者たちの中にある「子どもたち」に呼びかけているのだ。彼がここで「大人の中の子ども」に呼びかけつつ試みていることは、現代的に言えば一種の芸術療法に近い。

無論ワーズワスの世界とディケンズのそれとの間には決定的な相違点があることを無視するわけにはいかない。ワーズワス的子どもは常に「自然」と結びついた田園の子どもであり、ディケンズ的な子どもは基本的に都市生活者である。急速な産業化と鉄道普及の時代に生きたディケンズのようなヴィクトリア朝人にとって、子ども時代は二重に失われたのだった——時間の経過によるだけでなく、押し寄せる都市化の波や鉄道敷設による環境や景観の激変によって。従って懐かしい「子ども時代」を求めるヴィクトリア朝人の視線は必然的に内に向かわざるを得なかった。

つまり、真に問題なのは、単なる過去ではなくて「内なる過去」である。『非商人の旅人』において、感傷と合理主義が入り混じった態度の中年の語り手は、自分が子ども時代を過ごした「ダルバラ・タウン」を再訪するが、かつて想いを寄せていた幼馴染の面影を彼女の娘の内に見出した他は、自分の記憶の中にある懐かしい町と再会することができなかった (UT 116-26)。当然である。想像力を存分に働かせて「内なる過去」を求めなかったからだ。一方スクルージはクリスマスの精霊——倫理性と結びついた想像力の象徴なのかもしれない——に連れられて自分の子ども時代を再訪しているが、後に読者に明かされるように、実際はスクルージは部屋から一歩も外へ出てはおらず、自分の「内なる過去」を旅していたのだった。第一のクリスマスの精霊——過去のクリスマスの精霊——は他でもないスクルージの「内なる過去」の精霊なのであり、そのことは突然現れた自分の子ども時代の光景に目を丸くしているスクルージに対して「あれらは過去にあったことの影にすぎない」(CB 27) と彼が告げる言葉からもわかる。すべては想像力の賜物だったのだ。

### 3. フロイトを先取りしたディケンズ

彼の人格上の再生プロセスにおいて最大の山場は、内なる過去への旅において彼が自分の中にいる子ども、即ちかつての自分自身と出会う場面である。つまり、スクルージは自らの「内なる子ども」を発見することを端緒にして人間性を取り戻していくのである。言うまでもなく、これは多分に精神分析的な作業でもある。カヴニーは前述の『子どものイメージ』の中で以下のように述べている。

A major concern of Freudian analysis was to increase awareness of the child and objective appreciation of the importance of the childhood consciousness to the development of the adult mind. In this sense, it is not preposterous to suggest that across the century Wordsworth's *Prelude* and Freud's *Essay on Infantile Sexuality* may be said to join hands. (Coveney 34)

そうすると、ディケンズはワーズワスとフロイトのちょうど中間あたりに位置しているとみてよいだろう。ディケンズにおいては「大人の中の子ども」という主題はワーズワスのそれと比べて、自然から離れ、都市の住人の内面に結びつけられている一方で、ヴィクトリア朝人であり、しかもあの天使のようなネルやドリットちゃんの産みの親であるディケンズには、幼児性欲の存在など思いもよらなかったに違いないからだ。

無論、20世紀初頭の人たちをも震撼させた理論を提唱したフロイトとディケンズとの間に、性に対する態度において隔絶があっても何ら不思議ではない。しかしディケンズの描く「大人の中の子ども」のイメージはヴィクトリア朝的感傷の受け皿として機能しつつも、同時に明白に精神分析的な光を放つことがある。その点でディケンズはぐっとフロイトに接近している——というよりもディケンズの方がフロイトを先取りしているのである。

後知恵的にディケンズの中にフロイトの萌芽を見出すことは既に広く行われてきたし、比較的容易なことでもある。過去の記憶による呪縛や、記憶の抑圧や忘却による自己疎外という主題が両者に共通するものだからだ。例えばマーロウ (James E. Marlow) は、その著書『チャールズ・ディケンズ——時間の使い方 (*Charles Dickens: The Use of Time*)』の『クリスマス・キャロル』に関する件で、次のように指摘している。

Long before Breuer and Freud's "talking cure," Dickens suggested that only by recalling the past—both happy and unhappy—can one disarm it and gain freedom . . . The decisive step for Dickens here was to admit that the past can be a force for life—that to confront memories is a movement towards freedom, an emancipation into the full present. (Marlow 45)

マーロウは主に言語を用いる談話療法 ("talking cure") を引き合いに出しているが、スクルージが体験するのは、自分が記憶の彼方に追いやっていた苦痛を言語化する作業というよりも、遙かにより直接的な過去との対面であり——彼の人格を激変させてしまうそのプロセスの演劇性から見ても、それがもたらす変化の大きさから見ても——真に劇的なものだといえる。イメージを介しての想起とっていいし、五感すべてを使って過去を再び生きることに近い。

#### 4. スクルージの「内なる子ども」

前節でひいたマーロウの文章はディケンズの『クリスマス・キャロル』に関して述べられたものである。この作品中の「過去を——幸も不幸もひっくるめて——想起すること」

の実際は、スクルージが「友だちに構ってもらえない、一人ぼっちの子ども」(CB 27)の自分——即ち、少年時代の自分自身の感情——に舞い戻る場面に端的に表されている。子ども時代の自分自身の姿を目にするという不思議な状況下で、深い悲哀と感傷が彼を襲う。

They went, the Ghost and Scrooge, across the hall, to a door at the back of the house. It opened before them, and disclosed a long, bare, melancholy room, made barer still by lines of plain deal forms and desks. At one of these a lonely boy was reading near a feeble fire; and Scrooge sat down upon a form, and wept to see his poor forgotten self as he used to be. (CB 27)

誰にも構われず、一人ぼっちで学校（彼自身と同じく、見捨てられた、うら寂しい建物である）に残っている少年スクルージは、孤独を埋め合わせるかのように本を貪り読んでいく。彼は「かつて自分がそうだった、哀れな、誰にも構われない子ども」の姿を見て、当時の自分が押し殺していた寂しさ、痛みを改めて味わい、深い自己憐憫の涙を流さないではいられない。

18世紀道徳哲学と結びついて涙が尊いとされたのは、自然の美しさに感動して涙を流すほどの感受性の持ち主はまた、同胞への共感からも同じように泣くに違いなく、それは慈愛の発露とみなされたからだ。従ってそれはキリスト教文化の文脈で紛れもない美德の表れであり、元来は自己の内面よりはむしろ外部に意識が向かっていくものはずだった。しかし、その涙には「こんなに泣けてしまう優しい自分」や、感傷への自己陶醉に墮してしまふ危険性が常にあったことは想像に難くない。それは登場人物が自分の涙もろさを誇示するかのような類の感傷小説を読めばわかる。

またヴィクトリア朝において「子ども時代」は感傷の対象として定着していたと思われる。以下はアンドリュースも言及している (Andrews, *Child* 69-70)、チャールズ・ラムの随筆集『エリアのエッセイ』所収の「大晦日」からの引用である。

If I know aught of myself, no one whose mind is introspective—and mine is painfully so—can have a less respect for his present identity, than I have for the man Elia . . . but for the child Elia—that “other me,” there, in the back-ground—I must take leave to cherish the remembrance of that young master—with as little reference, I protest, to this stupid changeling of five-and-forty, as if it had been a child of some other house, and not of my parents. I can cry over its patient small-pox at five, and rougher medicaments. (Lamb 63-64)

語り手は決して取り戻せない日々——それゆえなおさら美しく慕わしい——を嘆きつつも、同時に切なく甘美な記憶に浸っていて、明らかにそこから快感を引き出している。



スクルージの涙は、上で引用した場面の前後だけで4回報告されているが、彼の強い自己憐憫は微妙なところで出口のない感情への感溺には終わっていない。子ども時代の寂しさと哀しみを反芻するうちに、それまで眠っていた彼の非常に鋭敏な感覚が覚醒する。彼を襲う過度の感傷は、彼が潜在的には神の恩寵に値する「善人」であることの証であるばかりでなく、彼の内で既に始まっている「改悛」の一言に収まりきれない、全人格的な変革の予兆でもある。

Not a latent echo in the house, not a squeak and scuffle from the mice behind the panelling, not a drip from the half-thawed water-spout in the dull yard behind, not a sigh among the leafless boughs of one despondent poplar, not the idle swinging of an empty store-house door, no, not a clicking in the fire, but fell upon the heart of Scrooge with a softening influence, and gave a freer passage to his tears. (CB 27-28)

嬉しいクリスマスの喧騒を、あんなに邪険に「たわごとだ！」の一言で閉め出していた男が、世界のひっそりとした息遣いに感じ入り、さめざめと泣いている。耳にするどんな細やかな音も泣きたくなるほど懐かしい。そして、そこには紛れもなく彼の新生への端緒がある。子どもの頃そのままの感情を取り戻したスクルージに、世界との回路が開かれたからだ。そして次の瞬間、長年彼の心を頑なにしていた呪縛が遂に解かれる。封じ込められていたスクルージの空想力が一気に弾けだし、彼が慣れ親しんだ数々の物語の登場人物たちがアリババを筆頭にして出現し、彼の眼前で賑やかなパレードを繰り広げる。

The Spirit touched him on the arm, and pointed to his younger self, intent upon his reading. Suddenly a man, in foreign garments: wonderfully real and distinct to look at: stood outside the window, with an axe stuck in his belt, and leading by the bridle an ass laden with wood.

“Why, it’s Ali Baba!” Scrooge exclaimed in ecstasy. “It’s dear old honest Ali Baba! Yes, yes, I know! One Christmas time, when yonder solitary child was left here all alone, he *did* come, for the first time, just like that. Poor boy! And Valentine,” said Scrooge, “and his wild brother, Orson; there they go! And what’s his name, who was put down in his drawers, asleep, at the Gate of Damascus; don’t you see him! And the Sultan’s Groom turned upside down by the Genii; there he is upon his head! Serve him right. I’m glad of it. What business had *he* to be married to the Princess!”

To hear Scrooge expending all the earnestness of his nature on such subjects, in a most extraordinary voice between laughing and crying; and to see his heightened and excited face; would have been a surprise to his business friends in the city, indeed.

“There’s the Parrot!” cried Scrooge. “Green body and yellow tail, with a thing like a

lettuce growing out of the top of his head; there he is! Poor Robin Crusoe, he called him, when he came home again after sailing round the island. ‘Poor Robin Crusoe, where have you been, Robin Crusoe?’ The man thought he was dreaming, but he wasn’t. It was the Parrot, you know. There goes Friday, running for his life to the little creek! Halloa! Hoop! Halloo!’ Then, with a rapidity of transition very foreign to his usual character, he said, in pity for his former self, “Poor boy!” and cried again. (CB 28)

物語の語り手が慈愛と諧謔が程よく混じり合った調子で「商売仲間たちはびっくりしたこと」だろうと指摘するように、「内なる過去」において子どもの自分と出会ったスクルージは、全くの別人のようになってしまう。既に述べた通り、こうなってしまうえば精霊の思う壺であり、彼の改心はもはや時間の問題なのだ。事実、スクルージはひとしきり涙にむせぶと、自分の事務所の戸口にやって来た貧しい男の子のことをふと思い出し、その子を無下に追い払ったことを悔やみ始める。「……昨晚、私の戸口でクリスマス・キャロルを歌ってくれた男の子がいたんです。その子に何かあげればよかったな、と。ただそれだけです」(CB 28) というスクルージの言葉に、「過去のクリスマスの精霊」は「思慮深げににっこりほほ笑む」(CB 28)。スクルージの改悛において、最も重要な契機が子ども時代の自分と出会うことにあったことは明らかだ。

過去の自分自身である「子ども (のイメージ)」との邂逅は、実は 1980 年代後半以降、過去 (子ども時代) に端を発する欠損をクライアントの不全感の原因と捉え、そこからの回復をめざす精神 (心理) 療法の実践における焦点になっている。1960 年代の終わりに、アルコール依存症者の子どもが初めて注目されて以来、嗜癖 (アディクション) や児童虐待の問題と取り組む過程で浮上した回復モデルが 70 年代、80 年代を経て、「内なる子ども」という概念のまわりに結晶化したのである。回復の要は「内なる子ども」——即ち「私たちの一人一人の内にある、この上なく活力に満ち、エネルギーで、創造性に富み、満たされている部分」(Whitfield 1) ——を再発見することである。<sup>5</sup> これはもっと平たく言えば、「過去の自分というものを、自分で抱けるようなかたちでイメージできるかどうか」(齊

---

<sup>5</sup> ウィットフィールドは「内なる子ども」を「私たちの真の自己 (Real Self)、つまり本当の私たち」(Whitfield 1) と同じものと捉えている。序章で触れたように、筆者はワトキンズのように「真の自己」「偽り (第二) の自己」という区別を設けることには賛同しない。同様に、ウィットフィールドのように「内なる子ども」を「真の自己」と呼ぶ立場も取らない。「内なる子ども」は想像上のものであり、虚構である。しかし、いわば虚構が「真実」らしさを生むところにこそ「内なる子ども」の意味があると思われる。現在に何らかの欠損 (感) を抱えた人が「内なる子ども」という虚構を経由することで、自分という存在に対して座りが良くなり、ある種の「本来らしさ」を得る可能性が生まれるという点に、筆者はファンタジーの (あるいは想像力そのものの) 力を見ているのである。

藤 98) という想像力の問題に帰結する。

子ども時代の自分にとって余りにも辛すぎたために、本能的に押し殺したり、意識から閉め出してしまった感情や記憶——これらが本人も気づかぬうちにその人の人生を蝕みはじめる——を、成人した自分が改めて引き受け、徹底的に追体験することで、精神的、情緒的により自由になること。これが「内なる子ども」を再発見することの意味である。情緒的開放のプロセスは、スクルージが激しい自己憐憫に浸った直後に、かつての自分を夢中にさせた物語の登場人物たちに思いがけず再会して、狂喜している点によく表れている。スクルージは、「哀れな、誰にも相手にされな」かった「内なる子ども」が押し殺していた孤独や哀しみを、自分のものとして受け取り、いわばその子どもの存在を抱きとめてやることで初めて、自分の心奥で塞き止められていた、創造的で瑞々しい感情の奔流を味わうことができたのだ。スクルージの「内なる子ども」との出会いは、第 1 節で引いたアングス・ウィルソン風の表現を借りれば、大人の中にいる「笑ったり泣いたりする子どもの再発見」であり、上述のマーロウの言葉によると、文字通り「幸も不幸もひっくるめて」過去を追体験することだった。

## 5. ファンタジーのもつ力

自分の過去は——幸も不幸もひっくるめて——受け入れ、抱きしめるしかないものであり、それは想像力を媒介としてのみ可能になるということを、ディケンズは 1843 年の時点で理解していたと思われる。「過去のクリスマスの精霊」がスクルージに言い聞かせたように、人間にとりつき、その心をいつまでも苛む過去の記憶とは、「過去にあったことの影」であり、亡霊にすぎず、従ってそれはファンタジーの領域に属する性質のものだ。だからこそ「過去にあったことの影」によって未だに呪縛されたままの人は——ダンテが天堂界に昇る前にまず地獄巡りをしたように、イエスが天に上げられる前にまず黄泉<sup>よみ</sup>に下ったように——いったん「内なる過去」というファンタジーの世界への旅をしないことには、何の変化も期待できないのである。

「内なる子ども」という概念自体、ファンタジーである。だが、そもそも私たちがどのような世界観をもち、その世界の只中で自分に関するどのようなファンタジーを構築するかは、私たちの生を方向付ける、決定的な力に成り得るのである。『クリスマス・キャロル』における、スクルージの「内なる過去への旅」はそのことを物語っている。

## 6. ディケンズの「内なる子ども」

自分の「内なる過去」とどのように向き合うかというのは、スクルージの生みの親であるディケンズ自身の問題でもあったはずである。彼がどのような距離感をもって（自分の）過去を見ていたかは、ある程度彼の作品を通して窺い知ることができる。「大人の中の子ども」や「(内なる) 子ども」の姿は、彼の過去に対する態度の表出の一部である。

1843年の『クリスマス・キャロル』において、スクルージと「かつて自分がそうだった、哀れな、誰にも構われない子ども」との出会いが、彼の改心において決定的な役割を果たしていることは既に見た。つまりはスクルージの「新生」は、忘れ去られていた過去の記憶を取り戻すことによって始まったのだった。そこに込められているのは、一言で言えば「(幸も不幸もひっくるめて) 思い出せ」というメッセージである。

1846年から49年にかけてディケンズは自伝の執筆を試みているが、靴墨工場で働かされた少年時代の自分と直面するのが辛すぎたのか、途中で断念している。クリスマス物語として書かれた1848年の『憑かれた男』は「記憶」を主題にした中篇小説で、その主人公、化学者レッドローは忘れたい過去を抱えて苦悶している。自分自身の<sup>ドッベルゲンガー</sup>分身でもある亡霊によって「悲しみ、災い、苦しみの記憶」を取り去ってもらった彼は、「幸も不幸もひっくるめて」の記憶があつてこそ、人間は他の人間の心を思いやることができるのだ、ということをもつて知る。これは「(幸も不幸もひっくるめて) 忘れるな」と語りかける物語だ。

月刊分冊の形で発表されたディケンズの長編小説の数々では、暗い過去を背負った人間たちが描かれているし、大胆に過去を書き変えてしまう試みもみられる。『デイヴィッド・コパフィールド』(1849-50)は後者の好例である。『デイヴィッド・コパフィールド』には、ディケンズの自伝的要素が多く反映されていて、この作品はディケンズが「自らの半生を投影した精神的自伝」(西條 136)だと指摘されている。著者の頭文字を反転させた頭文字をもつこの作品は、虚構化された自伝なのである。この作品には、自伝という語りの構造上、語り手である成人のデイヴィッドが子ども時代の自分を振り返る場面がある。例えば、第11章で彼は10歳の頃の自分について述懐している。

... it is matter of some surprise to me, even now, that I can have been so easily thrown away at such an age. A child of excellent abilities, and with strong powers of observation, quick, eager, delicate, and soon hurt bodily or mentally, it seems wonderful to me that nobody should have made any sign in my behalf. But none was made; and I became, at ten years old, a little labouring hind in the service of Murdstone and Grinby. (DC 154)

ここでデイヴィッドは、自分の「内なる子ども」に思いを馳せ、彼を憐れんでいるのである。しかし、同時に語り手の彼は、同じ第11章でその同じ子どもをコミカルに描いてもいる。パブ通いをして、せいぜい大人びた口調でエールを注文してみせる10歳の少年に悲劇性はない。この過去の自分を憐れむ態度に即座に導入される喜劇性が緩衝剤となり、彼と彼の「内なる子ども」との間には安全な距離が生まれている。スクルージにみるような、子ども時代の「もう一人の自分」との生々しい(が、だからこそ人生を変革する契機となり得る)邂逅はない。

『荒涼館』(1852-53)においては、孤児エステル・サマソン出生の秘密(とデッドロック夫人の過去)をめぐり、探偵小説仕立ての物語が、ロンドンのあらゆる階層の人間を巻き込んで展開していく。『リトル・ドリット』(1855-57)ではマーシャルシー債務者監獄が重要な役割を果たしている。「マーシャルシーの父」と呼ばれる程、債務者監獄暮らしが長かったウィリアム・ドリットは、マーシャルシーから出て新しい生活を始めた後も、常に監獄生活時代の影に付きまとわれている。釈放後に出会った知人たちも実は自分の過去を知っているのではないかと勘繰っていた彼の意識は、あるときから遂にマーシャルシー時代に逆戻りしてしまい、彼は自分がまだ監獄の中にいると信じたままで死んでしまう。彼は遠くに追いやったはずの過去に追いつかれ、呑みこまれてしまうのである。『荒涼館』、『リトル・ドリット』いずれにおいても、過去を隠したままにしていることは許されていない。

回帰する過去の力は、1859年の『二都物語』において激しさを増しているばかりか、プロット上も重要な意味を帯びている。物語は、18年間バステューユ監獄に監禁されていた医者マネットが解放されることから始まる。囚人時代、通常の状態を失っていた彼と、娘ルーシーの助けによってやがて回復しロンドンで開業した彼とは、全くの別人と言ってよい。過去のマネット(バステューユ監獄、北塔105号房の囚人)と現在のマネット(ロンドンの医者)が分裂したまま、二重人格のように一人の人物の内に棲んでいて、物語のクライマックスにおいて前者が後者にとって替わられてしまう。復讐の女神に牛耳られたマネットの過去は、不吉な暴力性を帯びて回帰してくる。もはや「忘れる」とか「思い出す」とか、どうこうすることのできる代物ではない。

1860年に彼が『一年中』誌上に発表した小品の中の幾つかには、自伝的回想も見られるが、子ども時代に対する感傷の色合いが強く、過去と直接対決する態度は見られない。しかし、実はこの1860年前後に、ディケンズの「内なる過去」との関係には大きな変化があったと思われる。二つの根拠を提示したい。

まず1860年9月のある日、ディケンズが過去の手紙や文章を燃やしたという事実である。これは人生を新たに仕切り直し、書き直すための、一つの儀式に思える。この「儀式」が完了して初めて、彼は次の(自伝的要素を含む)長編小説『大いなる遺産』の執筆にとりかかることができた。

そして二つ目の根拠は、1860年あたりからディケンズが描く「内なる子ども」のイメージに変化がみられることである。小説家としてのディケンズの重要な転機を1840年代中心に跡付けたウェルシュは、次のように示唆している。『デイヴィッド・コパフィールド』執筆を経て、過去の「傷」(靴墨工場での労働に関連した子ども時代の辛い記憶)について表現し始めたディケンズは、その記憶を強みとして自分が主人公のサクセス・ストーリーに組み込もうとし始めたのではないかと(Welsh, *Copyright* 5-7)。ウェルシュは、『デイヴィッド・コパフィールド』を書き上げることを通じて、ディケンズが靴墨工場体験の「外傷性」——特にその恥辱の部分——を克服したと考えている(Welsh, *Copyright* 180)。確かに、初の自伝的長編小説を通して、ディケンズは過去の「傷」と向かい合い、それを制御可能

なものにしようと試みていると思われる。しかし、その試みは 1860 年前後に 1840 年代のそれよりも大きな山場を迎えているのではないだろうか。1860 年の小品や『大いなる遺産』（1860-61）に登場する「内なる子ども」の姿こそは、ディケンズが自分の過去（の意味）を書き改め、「傷」や欠損と折り合いをつける作業において決定的な節目を迎えていたことの証左だと思われる。次章では、この「内なる子ども」のイメージの変化も含めて、『大いなる遺産』の主人公ピップにみる心の境界線の問題を考察したい。

## 第4章

### 自他を隔てる境界線 (1)——

#### ピップは自分の人生の主人公になれるのか

子ども時代の生育環境における何らかの欠損は、人生を致命的に方向づける要因となり得る。……誰もが漠然とは知っていて、ある程度までは認める因果関係。この因果関係をいくらかでもより厳密に見極めたいと望むならば、長い母子の共生関係を必要とする人類に特有のある原則を理解する必要がある。即ち、親と未分離の状態（母子間の心理的な境界線が確定していない、愛着と依存によって両者が融合した状態）を十分に享受した人間ほど、そこからの心理的な離脱（親の人生と自分自身の人生との間の境界線を明確にしていくこと）が容易だということである。通常その離脱は子が自立と依存の間を何度も行ったり来たりした挙句に達成される。子どもは安全基地である母親から離れてみてはまた戻ってきてくつつくということを慎重に繰り返しながら、徐々に自分の人生の輪郭を描いていき、その領域への基本的な安定感を獲得していくのである。<sup>6</sup> 従って、人生を方向づけてしまう欠損とは、必ずしも誰から見ても悲惨で酷い状況のことではない。独り立ちのためのカタパルトともいえる母子の共生関係において親子の息が合わなければ、端から見てそれほど深刻に思えないような出来事でも、当の子どもにとっては「親に見捨てられた」経験になることがある。

#### 1. 「見捨てられた」少年ディケンズ

チャールズ・ディケンズも「親に見捨てられた」経験をもつ子どもだった。

父親のだらしなさから家族全体を襲った経済的破綻。そのために彼が教育を中断させられ、少年の身で辛酸を嘗めたことはよく知られている。経済的困窮、病、彼なりにもって

---

<sup>6</sup> ここで著者が言及しているのはマーガレット・S・マーラーの「分離—個体化過程」である。マーラーはこの過程は「心理学的には大体4~5か月から30~36か月の間に……達成される」としているが、同じ個所で次のようにも言っている。「あらゆる精神内過程同様、分離—個体化過程は生涯を通して反響する。それは決して終わることはないし、常に活動している……」（マーラー他 10）

いた階級意識から見下さないではいられなかった労働者の子どもと一緒にたにされ、窓際で見世物にされる屈辱。音楽学校で活躍する姉と比べて、本来いるべきではないところにいる我が身の惨めさと悔しさ。これらはいずれも苦しみ以外の何物でもなかっただろうが、ウォレン靴墨工場に働きに出された体験が彼の心にもたらした最大のものは「親に見捨てられた」という実感であっただろう。やがて息子が見世物のようにして働かされていることに立腹した彼の父親と、工場の支配人ジェームズ・ラマート (James Lamert) との間に軋轢が生じ、彼はそこでの労働から解放されるのだが、その際に母親が示した態度についてディケンズが以下のように述べる時、そこには彼に特徴的な葛藤がみられる。

“... I do not write resentfully or angrily: for I know how all these things have worked together to make me what I am: but I never afterwards forgot, I never shall forget, I never can forget, that my mother was warm for my being sent back. . . .” (Forster 1: 49)

ディケンズは「もう済んだことだ。私は成長したのだから。」と言いつつ、「いいや忘れはしない」と一気に過去へ舞い戻っている。「この件はもう決着がついたのだ」と自分に納得させようとする態度と、それでは到底収まりがつかない古傷の疼きが窺える。

フォースターに明かした自伝的断片を例外として、この時期にうけた心の痛みに関してディケンズが守り通した沈黙は完全に近い。しかし、自分自身の「見捨てられ」体験に対する彼の沈黙とは対照的に、彼は見捨てられた子どもたちを援助するためには労を惜しまなかったし、実に雄弁だった。<sup>7</sup> また、彼は作品の中で（親と死別する場合も含めて）親に見捨てられる子どもや虐げられる子どもを多数描き出している。従って一見相反するように思える彼自身の過去への沈黙と、創作活動や慈善事業における見捨てられた子どもたちの為の多弁は、実は表裏一体なのである。この二つの態度は根は一つであり、そこにはディケンズの「見捨てられた子どもたち」への拘りがある。晩年になってからも、クリスマスの余興の折に彼が「ウォレン靴墨工場、ストランド 30 番地」という謎めいた言葉を、彼の家族にとっては不可解な感慨をこめて呟いた事実からすると (Ackroyd 1057)、少年期に得た「親に見捨てられた」という実感は影のように彼に生涯つきまとっていたのではなかろうか。

彼は文字通りの孤児ではなかったが、時折自分を親に見捨てられた子どものように感じていたと思われる。例えば 1858 年 5 月 28 日付の、彼からホッグ夫人 (Mrs. Hogge) に宛てた手紙。冒頭の「その孤児」という言葉が何を指しているのか詳細は不明だが、「その孤児」は直ぐにディケンズ自身にすりかわっていく。

---

<sup>7</sup> 例えば The Hospital for Sick Children のための経済的援助を呼びかける彼のスピーチ (1858 年 2 月 9 日) を参照 (Speeches 246-53)。



After the profoundest cogitation, I come reluctantly to the conclusion that I do not know that Orphan. If you were the lady in want of him, I should certainly offer myself . . .

. . . Why don't I know one, and come to Kensington, boy in hand, as if I had walked (I wish to God I had) out of a Fairy Tale! But no. I do *not* know that Orphan. He is crying somewhere, by himself, at this moment—I can't dry his eyes. He is being neglected by some Ogress of a nurse—I can't rescue him. (*Letters* 8: 569)

ここでは現実に孤児を救済する話とメタファーとが入り混じっているのだが「どこかで、一人ぼっちで、この瞬間も泣いている」男の子の姿にディケンズは自分自身を重ね合わせている。とすれば、彼はこの時点で「親に見捨てられた」古傷を癒しきれていなかったと思われる。彼の子ども時代の最も苦痛に満ちた部分、彼が直接対決することを避け、敢えて多くを語らなかった過去の心の痛みは、彼の中で生き続けて、今や孤独で誰の庇護も受けずに哀しみ続ける子どもの姿をとって立ち顕れてきた。この孤児は彼の心のどこかに仕舞い込まれたまま疼きつづけているのだが、この段階では——彼自身、告白するように——彼はその「見捨てられた」男の子と出会い、手をとって安全な場所へ連れ出す術を知らないでいる。

## 2. ピップの生育環境と心の境界線

『大いなる遺産』の中心人物、親に先立たれた孤児ピップも「見捨てられた」子どもの一人である。彼は親のいない哀しみや寂しさについてはほぼ完全に沈黙しているが、自分自身に関する彼の最初の記憶が脅えて泣き出している自分の姿だったことからみても、また姉や親戚から身体的にも精神的にも虐げられ、いたぶられることが日常化していた様子からしても、ピップの現実には上述した「人食い鬼のような乳母になおざりにされ」、「どこかで、一人で泣いている」孤児の姿に重なり合うものだったに違いない。

「ピップは家庭内虐待の犠牲者だった」という断言が大変座りが悪く聞こえる理由の一つは、最初の数章の語り口に喜劇的な調子が加味されていることなのだが、そうでもしなければ虐げられた痛みを直視することなど辛すぎてできなかつたろうし、デフォルメなしの虐待の描写など到底読むに耐えないものになつただろう。この小説に出てくる子どもの生育環境は実に悲惨であり、健やかな自己実現を損なう負の遺産が世代から世代へと確実に受け継がれている。第7章で「どうして学校に行かなかったのか」とピップに尋ねられ、ジョーは自分自身の生育環境について訥々と語り始めている。そこからジョーが典型的なアルコール依存と虐待の問題を抱えた家庭に育ったことが窺える。一方では一撃でオーリックを殴り倒すだけの強さをもっている彼が、妻による虐待からピップを保護してやれないばかりか彼自身甘んじて攻撃されるがままでいるのは、彼がピップに語っているように、彼の生育環境からくる事情による所が大きい。

彼の妻となる、ピップの姉の生育環境については詳しく知り得ないが、彼女も満たされない心の疼きを抱えていた女性であったと思われる。ピップの最初の記憶は脅えに彩られていたが、彼を「手塩にかけて」育てた彼女の世界観も、自分を標的にした攻撃性の存在を前提としている。そのため彼女は自分の心が傷つけられる危険性に備えて、常に過剰に身構えずにはいられない。ジョーやピップに対して一見やみくもにヒステリー発作を起こしているように思える彼女の攻撃性は、彼女の脆さの裏返しであろう。ジョーやピップの言動に過敏に反応し、情緒的コントロールを失う種を簡単に見つけ出しては爆発するミセス・ジョー。ジョーやピップが憎らしいというよりも、彼らを親しく思うが故にほんの些細なきっかけで「私は顧みられていない」とか「私は軽んじられている」、「私だけ除け者だ」と彼女は感じてしまう。何らかの原因で決定的に傷ついてしまっている上に、その古傷がむき出しになったままでいるのではなかろうか。虐待される母親を見て育ったジョーは、彼の妻が頻繁に荒れ狂わずにいられないのは、実は親にはぐれた子どもが大声で泣きじゃくっているのと変わらない、ということを知っていたのかもしれない。虐待を通してしか表現できなかったミセス・ジョーの心の疼きと、妻の虐待的子育てを許容するしかないジョーを育てた家庭環境は、ピップの生育環境にまで影を落としているといえる。

当時の子育てとしては体罰を通してモラルを文字通りに叩き込むのも、早くから罪悪感を植え付けるのも珍しいことではなかっただろうが、痛みを伴う問題はひとまず主観に寄り添って考察してみる必要がある。ピップ自身は「姉の育て方のせいで私は繊細な子どもになっていた」(GE 57)と言っているが、彼が大人たちから被った身体的・精神的虐待は、著しく彼の自己実現を損なう要因となっていると思われる。とすれば、彼はマグウィッチに出会う前に、既にある種の遺産を受け取っていることになる。

なぜ虐待が問題となるのか。それは虐待が被害者の人生を土台から脅かし、その人が自分という領域を安全に築き上げられなくしてしまうからである。ここからここまでは紛れもなく自分なのだ、という心の境界線。その線引きが安定していることが、自分自身や世界への基本的な信頼感につながるわけだし、人生を自分自身のものとしていく歩みもそこから始まるのだが、虐待者たちは「そんな境界線など認めない」と言わんばかりに理不尽にその線引きを脅かし、私というものの境界線を踏みこみで侵入する。

従ってピップの人生に最初に侵入したのはマグウィッチではない。物心がつくかつかないうちから、彼の心の境界線は日常的な侵犯行為に晒されていたものと思われる。だからこそピップは、小説の書き出しで何とかして自分自身という領域を建て直そうと努めているのだ。「ここからここまでは教会の墓地」「ここからここまでは湿地で、その向うの線が河」「あそこからあそこまでが海」と彼は1本また1本と線を加え、彼の外部の世界を素描していく。彼は続けて「こわくなって震え、泣き出しているのがピップ」と、自分という領域の境界線を改めて引き直す。そして彼がその最後の線を引いたか引かないかのうちに、彼の人生に闖入し、境界線の復旧作業を完全に破綻させるのがマグウィッチなのだ。

モイナハンも論じているように (Moynahan, “Hero” 69)、ピップの性格の消極性がしばしば指摘される。幼い頃から大人たちによって言わば土足で自分の心に踏み込まれ続けていた彼は、自分の人生の主導権を握ることを十分に学習することができなかった。平たく言えば、彼は〈ここからここまでは、誰が何と言おうと僕の人生だ。だからあんたがたはみんな出てってくれ〉ときっぱり言えるような心の垣根を築くことができなかった。従って彼の人生は外部からの侵犯を受け易く、他の人間に乗っ取られ易い性質をもっていたといえるだろう。この傷つき易く付け込まれ易いピップの性格を、ミス・ハヴィシヤムは傷ついた人間特有の狡猾さから見抜いていたのかもしれない。

ピップの人生が言わば「むき出し」になっているのは彼女に対してだけではない。サティス・ハウスにひとたび足を踏み入れてからのピップは、ジョーにすら全面的には胸の内を明かさなくなり、二人の信頼関係においてピップの側で留保する部分が生まれる。一見これはピップの心の扉が閉じ始めているかのようだ。しかし、実は彼の心の外壁は彼が思っているほど完全ではないばかりか、彼が抱いている思いや心的態度は外部から丸見えであり、言わば筒抜けになった彼の人生には確固とした垣根がない。ピップ自身は無自覚でいた彼のスノビズムやプライドが、よりによってトラップの小僧に「おまえなんか知るもんかい!」という言葉に翻訳され、茶化された所以である (GE 232)。またピップが意を決してエステラへの思いをハーバートに告白したときも、ハーバートが顔色一つ変えず「そうだよね、それで?」と答えることになるわけである (GE 234)。

### 3. 乗っ取られるピップの人生

『大いなる遺産』は、その題名や第一部の思わせぶりとは裏腹に、実は語り手ピップの自己疎外の物語であり乗っ取られた人生の記録である。彼の人生には複数の人間が侵入して来て、その主導権はいつの間にか彼らに乗っ取られてしまう。自分の夢を追い求めていたはずの彼の人生が、窃視症的な人生の寄生者たちに遠隔操作され、牛耳られるようになっていたのである。この小説の中核には「自己実現」のプロットと「自己疎外」のプロットとが抱き合わせになっている。より質の高い人生を築き上げるための階梯を通じて、主役のはずのピップが自分自身の人生からさえ閉め出されてしまう点に、精度の高いアイロニーが仕込まれている。また一見教養小説の体裁をとっているこの作品の内部には、御伽噺や騎士ロマンス、徒弟の成功物語やらジョージ・バーンウェルの伯父殺しの話等、大小様々なプロットがひしめき合っている。ピーター・ブルックス (Peter Brooks) 風に言えば、これらのプロットの中にも「表向きの」プロットと「抑圧された」プロット間の緊張関係があると論じることができるだろうが、「社会的上昇・成功」に向かうプロットにしる、犯罪性とつながった「主人公を引き摺り下ろしてしまう」下降的プロットにしる、先に延べた「自己実現」と「自己疎外」が表裏一体になった主軸に絡み合って展開していく。

外部からの侵犯を受け易いピップの心理的葛藤はこのプロット間の相克の只中で繰り広げられるので、それらのプロットはいつの間にか彼の心にも侵入してしまう。彼は他者の

紋切り型の人生観を閉め出すことができず、自己実現の主導権を早々と奪われ、暴力的に人生を方向づけられてしまう——例えば「生まれつき墮落しているんですよ」(GE 23) というハブル氏のシナリオによって。また彼の人生の文脈においては必ずしも妥当でない、断片的で破壊的なメッセージでさえ——例えば「それに何てざらざらした手なの！それに何て分厚いブーツかしら！」というような言葉すらも (GE 55)——それと知らずに自分の内に取り込んでしまう。従って、ピップがエステラに向かって最後の絶望的な告白をするとき、彼の言葉には演劇的誇張はあっても嘘はない。

“Out of my thoughts! You are part of my existence, part of myself. You have been in every line I have ever read, since I first came here, the rough common boy whose poor heart you wounded even then. 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 . . .” (GE 345)

ピップの魂にまで侵入したかと思えるほど、傷つき易い彼の心を陵辱したエステラの言葉や態度は、そのときから彼の人生の内部に棲みついてしまうのである。

ここからここまでは自分だ、という心の囲いの中に暴力的に侵入されることが慢性化した生育環境では、自分自身という領域の存在価値を認めるのは難しい。理不尽な虐待を受けて育った子どもが〈生まれつき自分は出来損ないで、悪い子なのだ〉と罪悪感をもつ所以である。ピップという、その名の通り未成熟でちっぽけな存在<sup>8</sup>を、何らの変更も加えることなしに丸ごと受容し愛してくれるジョーやビディーのような人も実はごく身近にいた。だが肝心の彼自身には、エステラに会う前からどこか遠視的で彼の日常を越えるもの、何か“on-common”なものへの憧れを捨て切れない節がある。彼はささやかな日常の蓄積によってではなく、決定的に自分をピップ以外のものに変革してくれる何物かの到来を密かに待ち焦がれていたようにも思える。

その何物かとはプロットなのだ、とブルックスなら言うだろう。しかしジャガーズが遺産相続の知らせをもたらしたとき、ピップは「私の夢が実現したのだ。醒めた現実の方が私の無茶な夢を凌駕してしまった」(GE 130) と心の中で叫んでいる。物語の(表向きの)主軸とも言える「徒弟が紳士に成り上がる」というプロットは、彼が体外から入ってくる病に感染するように、この時点から彼の人生に侵入するのではなく、もう既に彼自身の一部になっていたのである。従って、このプロットは彼の人生の筋道を大きく変更し、結果的に彼の自己疎外を押し進めることになったのだが、どこからどこまでがマグウィッチの意図で、どこからどこまでがそれに相乗りしたミス・ハヴィシヤムの姦計なのか、そして

---

<sup>8</sup> ブルックスも言及しているように (140)、“pip”には「種子」の意味もある。

どこからどこまでがピップの夢なのか、線を引くことは難しい。

だが、その遺産の出所が分かっているつもりピップは、このプロットに乗っかってさえいれば「なりたい自分にきつとなれる」と信じ、彼を主人公として選び取ってくれたそのプロットへの信仰に自分の人生を投資する。しかし、そうやってピップが自分自身をプロットの展開に委ねていくとき、彼は自分の人生における主人公の座から確実に閉め出されていく。なぜなら彼の人生は、そのプロット——策略——によって他者の間接的な自己実現のために利用され、彼自身の人生が盗まれてしまうからである。親にも世間にも見捨てられた孤児として生まれ育ち、その後も社会から見捨てられ続けてきたマグウィッチ。婚約者に裏切られ、人生の輝きを盗まれてしまったミス・ハヴィシヤム。それぞれの「見捨てられ」体験を契機に納得のいく自己実現を決定的に阻まれてしまったこの二人は、いずれも自分自身がやり残した人生の宿題を、倒錯した形でピップの人生を費やしてやり遂げようとする。マグウィッチの「ピップ改造計画」にはピップを幸せにしてやりたい、という善意も含まれていたものの、金という人間社会の最強兵器を用いて密かにピップの人生を侵犯し、乗っ取ってしまったことに変わりはない。一方ミス・ハヴィシヤムはマグウィッチの計画にこっそり相乗りし、男性への復讐の為に育て上げた人間兵器エステラを使って、ピップの人生を侵食し窃視症的に彼の心を貪る。

#### 4. ピップの夢と拡大するナルシシズム

〈紳士になってエステラと結ばれる〉というピップの夢。それが本当に幸せをもたらすものなのかどうか疑う声が彼自身の内部でも響いているのだが、それでもピップは「ざらついた手と分厚いブーツの、卑しい職人の子」以外の自己像を求めずにいられず、エステラという星が輝いている方角には自分を変革する何かがあると信じずにはいられない。

ピップは一方的にエステラとの絆に運命的なものを感じているが、それは彼女との関係に自己実現の可能性を賭けているからだ。どうしてもエステラを思い切ることはできない、と言い切る彼が本当に求めているのは「成功」や「恋愛」そのものよりも、むしろ「救済」——それもみすぼらしい（と感じないではいられない）自分自身からの救済——である可能性が高い。

それが最もはっきり表面化するのが、第 17 章でのピップとビディーの会話においてである。

ビディーとの信頼関係においてピップが感じている両者間の境界線のイメージ、言い換えれば彼が抱いている彼女との「親密さ」の概念も相当一人よがりだ。遺産相続の話が舞い込む直前のある夜、自分の無神経な言葉がビディーを傷つけ泣かせてしまったことも気づかないまま、彼は次のようなことを考えている。

Biddy sat quietly sewing, shedding no more tears, and while I looked at her and thought about it all, it occurred to me that perhaps I had not been sufficiently grateful to Biddy. I might have

been too reserved, and should have patronised her more (though I did not use that precise word in my meditations), with my confidence. (GE 120)

あたかも二人の信頼関係が深まるか否かは一方的にピップがその決定権を握っていて、彼がどのくらい自分自身を彼女に分け与えてやるかにかかっている、と言わんばかりだ。自分が彼女に対して好きなように台詞を述べ立てるという構図を当然のように思っている彼には、ビディーの心は見えていないばかりか、あまりにも安易に自分の感情の延長線上に彼女の存在を取り込んでしまっている。

ピップには、自分の気持ちの受け皿以外としてのビディーの姿は見えていない。

. . . Biddy and I went out together. It was summer-time and lovely weather. When we had passed the village and the church and the churchyard, and were out on the marshes, and began to see the sails of the ships as they sailed on, I began to combine Miss Havisham and Estella with the prospect, in my usual way. (GE 120)

このような彼の述懐にみるように、「胸中を打ち明け」るために日曜の午後にビディーを連れ出したときにでさえ、ピップは自分の思いを通してしか世界を見ていない。既にミス・ハヴィンシャムとエステラを自分の内に取り込んでしまった彼の心象風景と、現実の風景との間に境界線はない。そして今度は、彼のナルシズムが熟成された場所を背景にして、彼はビディーに秘密を明かすのと引き換えに彼女をも自分の世界に取り込もうとする。そのくせ実際に彼が彼女に告げるのは「僕は紳士になりたいんだ」という、彼の思いのごく上っ面の部分だけだ。しかし「不思議なほど思慮深く、注意深い目をしている」(GE 118) ビディーは、彼が不用意に漏らしたこの言葉の背後に、彼自身が留保している秘密の存在を感じ取る。そして彼女の答や問いかけはピップの不意をつき、彼の深奥にまで達してしまう。

“Biddy,” said I, after binding her to secrecy, “I want to be a gentleman.”

“Oh, I wouldn’t, if I was you!” she returned. “I don’t think it would answer.”

“Biddy,” said I, with some severity, “I have particular reasons for wanting to be a gentleman.”

“You know best, Pip; but don’t you think you are happier as you are?”

“Biddy,” I exclaimed, impatiently, “I am not at all happy as I am. I am disgusted with my calling and with my life. I have never taken to either since I was bound. Don’t be absurd.”

“Was I absurd?” said Biddy, quietly raising her eyebrows; “I am sorry for that; I didn’t mean to be. I only want you to do well, and be comfortable.”

“Well, then, understand once for all that I never shall or can be comfortable—or

anything but miserable—there, Biddy!—unless I can lead a very different sort of life from the life I lead now.”

“That’s a pity!” said Biddy, shaking her head with a sorrowful air. (GE 120-21)

ビディーとの対話は、図らずもポップの憧れに潜む根深い問題を露呈させることになる。「僕は今、ちっとも幸せなんかじゃないよ」とか「今とは全く違う生活ができない限り、快適な状態（あるいは、みじめでない状態）にはならないし、なれない」というような彼の言葉が映し出すのは、あるがままの自分自身を受け入れることのできない、深い欠損感を抱えた彼の姿である。（こんな自分じゃなくて、もっと別の自分にならないと絶対に幸せにはなれない）というポップの思い込みは、自分というものの境界線を踏みじられ続けてきた彼の心が発する疼痛が姿を変えたものに他ならない。

ポップと同じ孤児としての生い立ちをもちながらも、〈わたしはわたし〉という自分の境界線が安定しているビディーは、他者の人生の境界線を尊重しつつ、自分の領域の範囲内で十分に自己実現を果たしていくことができる。ポップとの会話においても彼女は「あなたが一番よくわかっているでしょうけれど (you know best)」と言葉をはさみ、常に〈わたしが関わってもいい領域はここまで〉と慎重に線を引き、それ以上は彼の心に踏み込まない。それでいて、というよりも、それだからこそ彼女はポップを丸ごと受容し愛することができるし、安直な同情心からではなく彼の痛みを感じ取ることができる。

そこまで深いレベルでポップという人間に向かい合ってくれるビディー。彼の思い上がった言動に傷つけられても彼女はじっと涙を堪え、その為に彼を見限ったりはしない。ポップ自身も自問しているように、なぜ彼は最初から彼女と恋におちることができないのか。それは恐らくビディーの優しさや安定した人格が物足りないと思えるほどに、ポップの中での欠損感が根深かったからだろう。「今とは全く違う生活」にこだわるポップは、緩やかだが現実的な自己実現の筋道では飽き足らない。何か劇的で“on-common”な形で周囲からの承認を受けたいという彼の拘りは、彼の心奥に「自分は顧みられていない」「かまわられていない」という実感がずっと尾をひいてきていることの証左であろう。

ビディーとの対話は、ポップのエステラに対する激しい恋心が彼の深い欠損感に突き上げられていることを浮き彫りにするばかりでなく、事実上次の事を彼に突きつけている。即ち、既に現実の風景と融合してしまったポップのエステラへの憧れは、彼のナルシズムの露骨なまでの拡大であることを。そしてその延長線上には、マグウィッチやミス・ハヴィシャムのように、自分の人生の欠損を埋めるために他者の人生を侵食する生き方があるのだ。

ビディーは説得力のある言葉でエステラを求めることの不毛性を指摘する。彼自身も直視しかねる自分の姿がさらに赤裸々にされる予感にポップは戸惑い、混乱するが、ビディーは敢えて彼の感情を追いつめたりはしない。自分を痛めつけんばかりのやり場のない激情が込み上げてきたとき、ビディーの手で母親のように優しく宥められると、ポップはた

め込んでいた感情の奔流に圧倒され、泣き出してしまう。このとき彼は漠然と「自分は誰かに、あるいはみんなに——そのどちらかわからなかった——とてもひどい扱いを受けている」(GE 112)と感じているが、それは少しでも触れられると忽ち激しく疼き出す彼の心の古傷が口を開け、そこから彼がかつての自分自身、一人の「虐げられた子ども」の感情に舞い戻ってしまうからだ。ディケンズが彼自身のどこかに、親に見捨てられ「一人ぼっちで、泣いている男の子」を抱え込んでいたと思われるのと同様に、ピップの内にも虐げられ「一人ぼっちで、泣いている」孤児としての彼自身が仕舞い込まれている。

## 5. ピップの（ディケンズの）内なる子ども

従って本当に救われなければならないのは、ピップの中にいる、その子どもなのである。なぜなら傷ついた子どものピップこそが、その後のピップの深刻な欠損感の出所であり、彼の人生を最も深い所で方向づけた張本人だから。そこで彼の自己実現、あるいは成長の目安となるふたつの問題点——即ちピップが乗っ取られた人生を自分の手に取り戻し、自分の人生の主人公になれるかどうかということ、また彼が今度こそ〈私は私〉〈あなたはあなた〉という自分自身の境界線を引く事ができるかどうかということ——これらはいずれも彼が「その孤児」を安全な場所に導いてやれるかどうかという点にかかってくる。

この自分の中に棲んでいる「子ども」とどう折り合いをつけるかという問題が、ある種の精神（心理）療法の実践における焦点になっていることは前章でも触れた。自分が現在抱える不全感や「生きづらさ」は過去（生育期）に端を発していると考え、自分の中に棲んでいる「子ども」——「内なる子ども」——との関係を通して、欠損感を抱えたままの状態からの回復をめざすという種類の療法である。回復に向けての最も重要なプロセスは、「一人ぼっちで、泣いている」その子どもの痛みをそのまま受け止めてやり、その子の存在を丸ごと抱きとめてやるという作業である。その子を傷つけ、泣かせることになった大元の痛み。それを今や成人した自分がとことんまで追体験すると、自分が抱えていた欠損の輪郭、その不条理さもはっきりしてくるが、同時になおざりにされたり、踏みにじられていた自分自身の境界線も見えてくる。この療法モデルに従えば、深刻な欠損感の源は、親に見捨てられたり、虐げられた時点で成長を停めてしまった自分自身の「内なる子ども」の哀しみである。そして、その人の「内なる子ども」のイメージがもはや「一人ぼっちで、泣いている」孤児ではなく、成人した現在の自分を信頼し、安心して自分の傍に寄って来てくれるような子どもの姿になったとき、その人の回復への歩みは既に始まっているといえる。

前章でみたように、このプロセスの一端（「内なる子ども」と出会うところまで）は、凝縮された形で『クリスマス・キャロル』のスクルージが第一の精霊に導かれて「一人ぼっちの男の子」——即ち、少年時代の自分自身の感情——に舞い戻る場面に見ることができる。誰にも構われず一人ぼっちで学校に残っている少年スクルージは、孤独を埋め合わせるかのように本を貪り読んでいる。子どものスクルージの傍に身をおいた大人のスクルー



ジには、かつての自分と対面するという不思議な体験を通して子どもらしい瑞々しい感情が束の間ふたたび蘇ってくる。しかし、同時に彼は「かつて自分がそうだった、哀れな、誰にも構われない子ども (his poor forgotten self as he used to be)」(CB 27)を見て、当時の自分が押し殺していた寂しさ、痛みを改めて味わい、「可哀そうな子！」(CB 28)と涙を流すのである。

しかし、1843年の『クリスマス・キャロル』にも、既に触れた1858年5月末の手紙にも、スクルージやディケンズ自身の「内なる子ども」が癒された姿はみられない。

回復した「内なる子ども」の姿が初めてはっきりと作品化されるのは、おそらく1860年4月に発表された随筆「外国旅行 (“Travelling Abroad”）」においてであろう。この小品の冒頭で描かれている旅人と「とても奇妙な小さな男の子」の会話が、中年のディケンズと9歳当時の彼自身との対話であることはよく知られている。海外旅行に行くんだ、と意気込んだ語り手が旅行用馬車に乗り込んで出発する。グレーブズエンドとロチェスターの間あたり差しかかったとき、彼は道端に「とても奇妙な小さな男の子 (a very queer small boy)」がいるのに気がつき、あたかもそれがごく当然の成り行きであるかのようにその子を馬車に拾い上げて旅を続ける。チャタム (ディケンズが幼年時代を過ごした場所である)に住んでいるというその子が、語り手にギャズヒルの丘の上にある家が見たいとせがむので、馬車はその家の前を通る。以下はその家を見ながら交わされる語り手とその子どもの間の会話である。

“You admire that house?” said I.

“Bless you, sir,” said the very queer small boy, “when I was not more than half as old as nine, it used to be a treat for me to be brought to look at it. And now, I am nine, I come by myself to look at it. And ever since I can recollect, my father, seeing me so fond of it, has often said to me, ‘If you were to be very persevering and were to work hard, you might some day come to live in it.’ Thought that’s impossible!” said the very queer small boy, drawing a low breath, and now staring at the house out of window with all his might.

I was rather amazed to be told this by the very queer small boy; for that house happens to be *my* house, and I have reason to believe that what he said was true. (UT 62)

ギャズヒルの丘の上にある家とは無論、ディケンズ邸である。これはディケンズと彼の「内なる子ども」との対話なのである。ここには、スクルージと彼の「内なる子ども」との邂逅場面でもみたような自己憐憫はない。「とても奇妙な小さな男の子」は快活で、孤児でもなければ泣いてもいない。その子は自分の夢——成功してギャズヒルの丘の上の家に住むこと——が到底かなわないと思って溜息をついているが、大人のディケンズはその夢が既に実現したことを知っている。あたかもこの子は、成功してかつての夢をかなえた今の自分に承認を与えるために、過去から召喚されたかのようなのである。

そして、1861年に完結している『大いなる遺産』の結末部分においては、ピップと彼自身の「内なる子ども」との出会いが明確に描き出されている。1861年前後のディケンズが浮世の荒波と無縁でありえたはずはないだろう。しかし、この時期に彼が書いたものに登場する「内なる子ども」と語り手との距離感から察するに、この頃までに（スクルージの例にみたような）自己憐憫をさんざん経験した彼には、改めて自分の人生を丸ごと承認できるようになる可能性が見え始めていたのではなかろうか。

... upon an evening in December, an hour or two after dark, I laid my hand softly on the latch of the old kitchen door. I touched it so softly that I was not heard, and I looked in unseen. There, smoking his pipe in the old place by the kitchen firelight, as hale and as strong as ever, though a little grey, sat Joe; and there, fenced into the corner with Joe's leg, and sitting on my own little stool looking at the fire, was—I again!

“We giv' him the name of Pip for your sake, dear old chap,” said Joe, delighted when I took another stool by the child's side (but I did *not* rumple his hair), “and we hoped he might grow a little bit like you, and we think he do.”

I thought so too, and I took him out for a walk next morning, and we talked immensely, understanding one another to perfection. (GE 457)

「外国旅行」の「とても奇妙な小さな男の子」にしても、上の二人目のピップにしても、大人の語り手と近い関係にある。もはや一人ぼっちでもなく泣いてもいない子どものピップの出現は、大人のピップが欠損と侵犯に方向づけられた自分の過去と折り合いをつけ始め、再び自分自身の人生を取り戻し始めている事を表わしている。子どものピップを連れ出して、「わたしたちは大いに語り合い、互いのことを完璧に理解し合った」と語る大人のピップは、事実上、自分自身を丸ごと受けとめ抱擁しているのである。

とはいえ、長年欠損感に突き動かされてきた人生パターンからの離脱は容易ではない。子どものピップとの語り合いに味をしめた大人のピップは、ふたたび安易に彼のナルシズムを拡大しようとする。彼は子どものピップを養子にしたいと言い出し、ビディーに待ったをかけられている。ビディーがらみで彼のナルシズムの膨張に歯止めがかけられるのは、これで二度目だ。ずっと以前に彼のビディーへの求婚が不発に終わっているからである。

... “Biddy, I think you once liked me very well, when my errant heart, even while it strayed away from you, was quieter and better with you than it ever has been since. If you can like me only half as well once more, if you can take me with all my faults and disappointments on my head, if you can receive me like a forgiven child (and indeed I am as sorry, Biddy, and have as much need of a hushing voice and a soothing hand), I hope I am a little worthier of you than I

was—not much, but a little. And, Biddy, it shall rest with you to say whether I shall work at the forge with Joe, or whether I shall try for any different occupation down in this country, or whether we shall go away to a distant place where an opportunity awaits me which I set aside when it was offered, until I knew your answer . . .’ (GE 447)

多分、何度も反芻され、リハーサルされたと思われるピップのプロポーズの台詞に窺えるのは、〈わたしはわたし〉〈あなたはあなた〉という輪郭をもった一对の男女として向かい合う姿勢ではない。自他の境界線をうやむやにしたまま、すっぼりと自分を包み込んでくれる、優しい母親を一方向的に求める態度だ。そして、それから何年も経った後、一方では変化の兆しをみせながらも、ピップの人生の境界線は未だしっかり定まらない。今度は、かつて自分がされたように子どものピップの人生を侵食しようとして、ビディーに阻止されるのだ。

エステラのことをまだ怒っていやしないか、とビディーに尋ねられたピップは、「……かつて僕が哀れな夢と呼んでいたものは、もう終わったんだよ、ビディー。完全に終わったんだ」(GE 457)と答えるのだが、この箇所からピップの境界線の引き直し作業は二つの経路に枝分かれする。ここでは「自分自身の境界線」の線引きという観点から、それぞれの経路をたどってみたい。

## 6. 二つの結末——覚醒と揺り戻し

この点から見た場合、〈わたしはわたし〉〈あなたはあなた〉という線引きにおいて、より成功しているのは、いわゆる「オリジナル・エンディング」におけるピップの方である。先ほどのピップの言葉の直後、わずか 1 パラグラフにおいて舞台は急遽二年後のピカデリーに移り、一時帰国したピップが街中でエステラとばったり遭遇したときの状況が淡々と報告される。ここでのピップは以前よりもはるかに現実的にものを見ていて、彼の感情がピカデリーの街並みに溶け込むことはない。この場面に漂うどこか「覚めた」雰囲気は、それぞれの人物の境界線が確定しているところからきている。大人のピップと子どものピップの心が重なり合う様子もなく、〈ピップはピップ〉〈エステラはエステラ〉として対面し、お互いの輪郭が融合する気配など微塵もない。二人はここで初めて握手を交わし、それは皮肉にも別れの挨拶となるのだが、ピップはこのときおそらく初めて本当の意味で生身のエステラと出会っている。即ち、残酷な仕打ちでもって彼女にズカズカと自分の人生に乗り込まれるのでもなく、一方向的に彼女を自分の世界に取り込んでしまうのでもなく、〈わたしはわたし〉〈あなたはあなた〉という対等な個人同士として向かい合うことができたのである。かつての彼の忘我状態からすれば、彼のナルシズムは今や等身大であり、彼の抑制された哀しみは現実的な喪失感からきているのであって、もはや心の飢餓状態ともいえる欠損感からくるものではない。幸福の予感や成功の約束など新しい展開を告げるものは何もない。しかし、少なくともピップは独りで自分の人生と向き合っている。知ら

ぬ間に他者の計画に組み込まれてしまっていた彼の半生。それをよい意味でも悪い意味でもあくまで自己中心に語り直すという作業を通して、ピップは遂に彼の心を長らく支配してきた人物たちを自分の中から閉め出している。この結末においては、他者を取り込んだり、他者に侵入されたり、というような「自分自身の境界線」の揺らぎは完全に終息している。

一方、いわゆる「二つ目の結末」において支配的なのは境界線のぼかしである。ピップは口では「エステラのことはもう完全に決着がついたんだよ！」と言いながら、心は決然と再びエステラへと向かう。最初の引用箇所でもみたディケンズ自身の母親に対する態度にも似て、ピップはエステラを自分の意識から閉め出すことができないでいる。サティス・ハウス跡に向かったピップの周りに夕闇が迫り、銀色の霧が立ち込め、一本また一本と線を引いていった小説の冒頭とは逆に事物の輪郭はぼやけていく。ピップの情景描写も記憶や回想と入り混じり、彼の心が徐々に風景を塗り込めていく。屋敷やビール工場や倉庫など元あったはずのものが失われている一方で、「ここには～があった」と半ば判別が可能なこと、また「……古い蔦が新しく根を張り、静かな廃墟の低い盛土の上でふたたび緑色になりかけていた」(GE 458)とあるように、滅びと廃れの中にも再生の萌しが窺えることが、ピップの喪失感を和らげている。

風景描写にみられる喪失と再生の共存は、そのままエステラの描写にも通じている。エステラは既にこの情景の一部になっているのであり、薄明かりの中に仄かに浮かび上がる彼女の輪郭はピップの風景に溶け込んでいるのだ。この結末で語られるエステラの回心は疑わしい、という指摘がなされているが (Rosenberg 504-05)、それもそのはず、彼女の顔はよく見えない。薄暗い照明の下で演じられる再会の場面は、専ら二人が交わす台詞から成っているのだが、それぞれの声を判別するのは難しい。和解を求めるエステラの台詞の言い回し、その一途さは非常にピップ的であり、読者が彼女の言葉を信じるにしても、このエステラは既に多分にピップ化された人物なのだ。ピップは既にエステラと融合してしまっているので、もう彼女を激しく求める必要がない。「エステラのために……」と言ってここまで足を運んだ割には、ピップ自身の態度が終始曖昧で消極的な所以である。

しかし、この結末最後のパラグラフは、二人の間のロマンスや結婚を決して明白には約束していない。ピップとエステラの人生の境界線も、二人の未来像の輪郭も、いずれもぼかされている。確かに二人は手をつなぐが、この結末は二人が「結ばれた」とは断言していない——「きっぱりとは別れなかった」と言うに留まっている。そこに窺えるのは、韜晦というよりも、別離の辛さと直面するのを回避している語り手の態度だ。ピップは「一人ぼっちで泣いている孤児」、「大人たちに虐げられる子ども」としての自分の過去と折り合いをつけ始めていながらも、新たな喪失体験に刺激され、ふたたび激しく疼きかねない古傷を抱えている。そして、それはまたアクロイド (Peter Ackroyd) の指摘にあるようにディケンズ自身の姿でもある。

... he had a rooted distaste for saying “Goodbye” to anyone, even those closest to him; this may have been part of his own emotional reserve on the most deeply felt occasions but it suggests, also, that fear of estrangement and separation which he had experienced so deeply in his younger days. (Ackroyd 337-38)

従って、一見曖昧な「二つ目の結末」の背後には〈もう見捨てられたくないし、傷つきたくない……けど独りは嫌だ〉という真剣な思いが潜んでいる。だからこそ、この結末はピップが見捨てられも傷つけられもせず、孤独でもないという、母親の子宮にも似た、彼を庇護する安全な空間を現出している。そのことが霧のように情景に充満した彼のナルシシズムと相俟って、この場面に漂う独特の「気持ちよさ」の出所となっている。これは確かに退行的だし「自分自身の境界線」はうやむやになってしまっているが、「二つ目の結末」は小説の冒頭——幼いピップが既に欠損感を抱えて「一人ぼっちで泣い」ていた時点——よりもはるかに溯り、胎児の夢にも似た、他者と融合した心地よい一体感から始めて、ピップの人生の土俵を仕切り直そうとしているのである。

非現実的な自己実現の夢から覚め、言わば「素面」になった感のある「一つ目の結末」と、ナルシシズムへの耽溺に舞い戻っている「二つ目の結末」。覚醒とその揺りもどしというプロセスは、欠損感に牛耳られた生き方から離脱しつつある人物が、人生の主導権を徐々に回復していく途上でしばしば通過する、ごく自然なものである。従って、敢えて二つの結末の優劣をつけずに両方を並べて読むことには、精神（心理）療法的観点からみて肯定的な意味がある。そればかりか一見無節操なこの態度は、ディケンズを読むには相応しいはずだ。なぜなら、「もう決着がついた」という態度のすぐ後に「いいや、忘れはしない」という拘りが顔を覗かせるパターンは、とてもディケンズらしいものだからである。

## 第 5 章

### 自他を隔てる境界線 (2)——

#### フローレンス・ドンビーは父親の宝となれるのか

本章の目的は第一部でみた「線を越えること」、「写すこと」を基にして『ドンビー父子』の登場人物間で展開する物語を、境界線からの「閉め出し」の問題として、また増殖する自己（もう一人の自分・分身）の問題として捉え直すことである。これらの観点から人物間の関係を分析することで、今までなかった形で主要人物たち（特にドンビー氏とフローレンス父娘）が何を欲しているのかを浮き彫りにすることができるのではないだろうか。

##### 1. 心を読み合う人物たち

『ドンビー父子』には、主要人物が距離を隔てたところから他の人物（お互い）を観察する場面が多い。例えば、ブリンバー博士の学校に弟のポールが預けられた際、フローレンスは毎晩決まった時刻に彼の窓から見える場所に姿を現す。姉弟はそうやって遠くからお互いの姿を認め合う（第 12 章）。一方、ドンビー氏もしばしば夜陰に紛れてポールの部屋が見える場所まで赴き、万感の思いを胸に秘め、無言で息子の窓を仰ぎ見ている。あえて人知れずこっそりと息子を盗み見る形で、彼は息子への愛情を温めている。離れた所から独りだけで盗み見ることによって、自分だけの宝として対象を愛でたいのだ。一時彼の娘への嫌悪感が和らぐのも、彼が眠ったふりをして顔にかけたハンカチの陰から娘を盗み見ているときである。これが自分の側からは心を開くことをせずに、好き勝手なように相手をお愛でる状況を好む、ナルシスティックな傾向であることは言うまでもない。一方、フローレンスはしょっちゅう向かいの家の家族生活の一部始終を盗み見ている。

フローレンスとは動機こそ異なれ、彼女と同様に向かいの家の住人の動向を一部始終盗み見ているのがバッグストック少佐である。彼はお向かいさんのミス・トックスの生活を、時にはオペラ・グラスを使ってまでつぶさに観察している。カーカーもドンビー邸の前を通った際、フローレンスの窓を仰ぎ見ている、彼の邪な思いを嗅ぎつけたディオゲネスに吠え立てられている（DS 317）。多分に窃視症的な行為に耽っている人物が多い中で、ハリエット・カーカーに対して「あなたの姿を盗み見ることをお許してください」と、礼儀正しく奇妙なお願いをしているのがモーフィンだ。毎週月曜日の朝 9 時に彼女の家の前で戸口

か窓口にいる彼女の姿を拝ませてくれ、と彼は言う (DS 479)。

このように、離れたところから別な人物の姿を認め観察している『ドンビー父子』の主要人物たちは、それと知らずにソル・ギルズの店の軒先に立つ海軍士官候補生の木像を模倣していると言える。これは、見るからに時代遅れな出で立ちの海軍士官候補生が、四分儀を目にあてて船の位置を割り出している姿をかたどった立像だが、作品中では観察の権化として扱われている (図 17)。

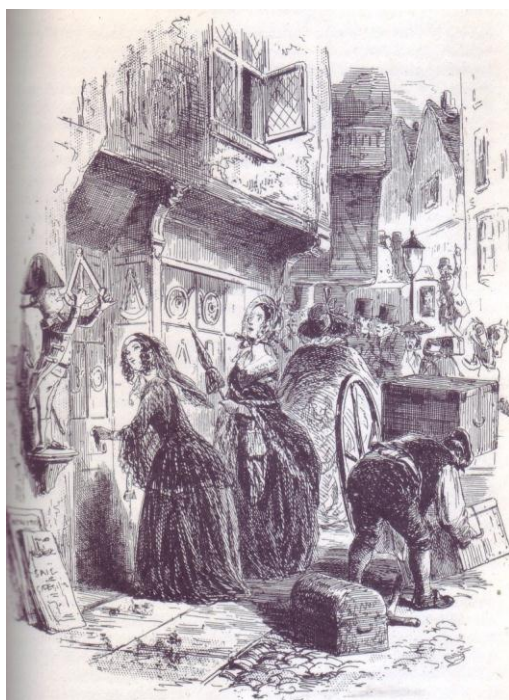


図 17 ソル・ギルズの店の軒先に立つ海軍士官候補生像 (DS 280)

ドンビー氏やフローレンスのように抑えきれない愛情を抱いて誰かを見つめるにせよ、バグストック少佐やカーカーのように妬みや邪な思いのこもった眼差しを他人に向けるにせよ、それぞれに関心のある相手を離れたところから観察し続ける彼(女)らの姿は、互いに個として切り離された他の人間との位置関係を探り、その人の心を——あるいはその人を経由して結局は自分の心を——観察し、推し量り続ける近代社会の住人たちの縮図だと言える。結局のところ、単独では生きられない彼(女)らは、他の人間をよすがとして社会の中での自分の居場所を割り出しているのだ。

いかなる社会であれ、個人が他の成員を観察し、ある程度その考えや感情を察して行動するのは当然のことである。しかし、ディケンズの主要作品中、『ドンビー父子』ほど登場人物がお互いの意向を探り合い、互いの内面(=心)を読み合う傾向が顕著な作品はない。彼(女)らは他の人間が言葉で意思表示をする前に、その人の思いを先読みしていることが多いのだ。例えば、ウォルターに結婚の約束をしたフローレンスがカトル船長にその報

告に来たとき、彼女の「船長、お話ししたいことがあるのですが」という一言を聞いただけで、船長はすべてを悟っているし (DS 714)、カーカーがイーディスと駆け落ちをした後、ハリエット・カーカーの下を訪ねたモーフィンも、彼女が彼に尋ねたいことを言葉にする前に、それを彼女の表情から正確に読み取っている (DS 748)。また、マックスティンガー夫人も、人の表情に敏感に反応する。彼女がいつものようにアレグザンダー坊やを折檻した後で舗道の上に座らせていたところ、そこに現れたフローレンスが坊やに目を留め「かわいそう」という表情をちらりとみせた途端、即座にそれを認めた彼女は気を悪くし、これ見よがしに坊やを手荒く扱っている (DS 329)。

相対している人間の思っていることが正確に読めていれば、会話の中で相手が言い淀んだとき、その相手に代わって言葉を補い、先を続けることはたやすい。佐々木も指摘しているように (8-11)、『ドンビー父子』では、ある人物の発言がタイミングよく別な人物に引き取られて続けられるという、会話のリレーのような場面が散見する。例を一つ挙げたい。ドンビー夫人の出産に立ち会った二人の医者が、彼女の健康状態についてドンビー氏に報告する場面である。

“Thank you,” said the Doctor, “quite so. It would appear, I was observing, that the system of our patient has sustained a shock, from which it can only hope to rally by a great and strong—”

“And vigorous,” murmured the family practitioner.

“Quite so,” assented the Doctor—“and vigorous effort. Mr. Pilkins here, who from his position of medical adviser in this family—no one better qualified to fill that position, I am sure.” (DS 4-5)

佐々木はこれを「科白の接ぎ木」パターンと呼び、『ドンビー父子』の主題である人間関係をつないでいくこと (connection; conjunction) と絡めて論じているが、この作品にこの会話パターンが多くみられる理由の一つは、登場人物たちが相手の心を読み、その意向を察することが習慣化しているからだろう。

しかし、以上見てきたのは、主に相手の表情からその考えを読み取る類の比較的日常的な「心の読解」だと言える。一方で『ドンビー父子』には、これよりもはるかに深く人の内奥に入り込む、より侵襲的で際どい性質の「心の読解」をする人物が登場する。フローレンスとカーカーである。フローレンスは父親の内部に住まわんと欲するかのように彼の心を注視し続け (図 4)、カーカーはイーディスの心の中を舐めまわすかのような卑猥な視線で覗き込む。他の人間の内面を探ろうとする彼 (女) らの視線は、それが (フローレンスのように) 愛情から来るものであるにせよ、(カーカーのように) 淫らな欲望を孕んだものであるにせよ、自他を隔てる境界線を越えて相手の内部へと入り込んでいく点においては変わらない。人の内面を読むことは個と個を隔てる境界線の問題に直結しているのだ。



## 2. 父親の心を写し取るフローレンス

『ドンビー父子』において人の内面を最も正確に読み取ることができるのはカーカーである。第22章の冒頭では、彼がカード遊びに興じる人物にたとえられ、その情報処理能力の高さや狡猾さが描かれているが、何より特筆すべきは彼の読解力だと思われる。

The letters were in various languages, but Mr. Carker the Manager read them all. If there had been anything in the offices of Dombey and Son that he could *not* read, there would have been a card wanting in the pack. He read almost at a glance, and made combinations of one letter with another and one business with another as he went on, adding new matter to the heaps—much as a man would know the cards at sight, and work out their combinations in his mind after they were turned. (DS 298)

彼にとって人間関係の中で相手の心を読むのもカード遊びの一種に他ならないことが示されている。彼はイーディスとの駆け落ちが成功してからの彼女の意向については読みが甘かったものの、それ以外は——少なくとも自分の必要な情報は——すべて他の人物の心から正確に読み取っている。特に彼はイーディスの心の中を隅から隅まで舐めまわすように見渡した上で、事あるごとにそれを彼女に仄めかしてはじわじわと彼女を牛耳っていく。〈これだけは絶対に誰にも奪われたくない〉と彼女が心の奥に大切に仕舞い込んでいるフローレンスへの思い。カーカーは、まさにその思いに照準を定めて彼女に揺さぶりをかけてくる。彼の厭らしい視線になす術のないイーディスは「私の心の中にあるもので、この男が見ずにいるもの、知らずにいるものなんてあるのかしら」と自問している (DS 525)。人の内面を読み尽くすことのできるカーカーの眼差しによって、彼女は実質的に裸にひんむかれているに等しい。

フローレンスも人の意思や感情を鋭く察することができる。バーネット邸にフローレンスが滞在しているとき、ご機嫌伺いに立ち寄ったカーカーの眼差しから、ほとんどテレパシーじみた読心術によって、彼女はウォルターが乗った船の消息を読み取っている。「カーカーと目が合ったフローレンスは、彼が口に出して言うのを聞くのではなく、その目に次のような言葉を見て取った——依然として(ウォルターの)船の消息はありませんな、と！」 (DS 351)。これが仮にウォルターの身を案ずるあまり思い詰めた彼女の想像だったとしても「ウォルターなどいなくなってくれた方が良い」というカーカーの思い (DS 366) を彼女は鋭く読み取っていることになる。

カーカーとフローレンスはそれぞれの思惑からドンビー氏の心を覗き込み、彼の心を読んでいる。精神分析的な表現を用いるならば、ドンビー氏の欲望を模倣しているカーカーは、読みとった情報を、自分もドンビー氏のように支配し所有することができるようになるために用いる (それは結果的にドンビー氏の所有するものを篡奪することを意味する)。

一方、ドンビー氏の欲望の対象となることを欲するフローレンスは、どうしたら父親に愛される存在になれるのか、その手がかりを求めて彼の心の内を探る。

フローレンスに特徴的なのは、読み取った父親の意思や感情を自分の心の内に正確に写し取るという、いわば心理的転写である。彼女は父親に愛されることを期待しつつも既に半ば諦めてしまった、心に寂しさを抱え込んだ少女として物語に登場する。奥の部屋におられるお父様にお休みなさいのご挨拶をなさってはいかが、とリチャーズに繰り返し勧められると、フローレンスは自分が抱え込んだ痛ましい葛藤を全身で表現する。

When it was time to withdraw up stairs again, [Richards] would have sent Florence into the inner room to say good-night to her father, but the child was timid and drew back: and when she urged her again, said, spreading her hands before her eyes, as if to shut out her own unworthiness, "Oh no, no! He don't want me. He don't want me!" (DS 31)

彼女は父親の自分に対する習慣的な拒絶の態度を、すっかり自分自身の心に写し取ってしまっている。「自分の価値のなさを閉めだそうとするかのような」彼女の身ぶりは父親に拒絶され続けてきた経験の反復であり、父親からのさらなる拒絶を先読みした生理的な反応でもある。

父親の意識が向けられる先に常に関心があるフローレンスは、自他の境を越えて父親の心の中を深く覗きこむ癖がついている。その意図は違うものの、ドンビー氏の心の境界線を乗り越えて彼の内部に乗り込んでいるのはカーカーと同じである（カーカーが自分の心を読み取ることがドンビー氏が黙認していることに関しては後で触れる）。ドンビー氏の側も自分の内面にまで入り込んでくるフローレンスの眼差しの越境性には感づいていて、それを不快に思っている。

He almost felt as if she watched and distrusted him. As if she held the clue to something secret in his breast, of the nature of which he was hardly informed himself. As if she had an innate knowledge of one jarring and discordant string within him, and her very breath could sound it. (DS 29)

フローレンスの視点からしか見えない、自分に関する隠された情報がある。しかも、それは何かしら自分の抱える深刻な欠損と関わりのある秘密のようだ。これは娘にだけは自分のあられもない見苦しい姿が見えているかもしれないということであり、ただでさえ威厳と体面 (respectability) を重んじるヴィクトリア朝紳士であり父親であるドンビー氏には屈辱であろう。しかし、フローレンスだけが彼の——おそらくは致命的な——欠損に関する秘密を握っているということは、見方を変えれば、彼の人生を劇的に変える鍵が隠されている場所は彼女の中をおいて他にないということの意味してもいる。自分の人生最大の宝

が娘の内に埋まっているのかもしれないのだが、ドンビー氏はそこには思い至らない。あるいは、無意識ではそれが分かっているがゆえに、なおさら激しく彼女を拒み、遠ざけているのかもしれない。

フローレンスによるドンビー氏の心の読解がカーカーの場合と決定的に違う点は、父親の思いへの彼女の執着である。彼女にとって父親の思いがどこに向かうかは決定的な意味をもつ。自分がその思いの向かう先であることを欲しているからである。一方、カーカーにはドンビー氏が占めている社会的、経済的、また（イーディスの夫という）性的地位には関心があっても、ポール・ドンビーという人間個人への拘りはない。ドンビー氏自身が欲望の対象なのではなく、彼の欲望を自分の欲望の手本としているからである。

妻にも側近にも見捨てられた父親を抱きしめようとして、その父親に殴り倒され、それまで自分が胸中で温めていた想像上の父親像がいったんは木端微塵に打ち碎かれるものの、それでもフローレンスは〈父親に愛されない限り自分は絶対幸福になれない〉という思いをどこか拭いきれないでいる。これは自分の人生の鍵は父親だけが握っているという考えである。ダイソンも指摘している通り、フローレンスは父親以外の人たちからは溺愛に近い愛情を受けているわけで、父親から愛されることを求めるあまり、彼女は自分の人生を必要以上に悲観的に見ているのではないか、という見方も可能だ（113-14）。しかし、たとえ思い込みませよ、彼女が自分の人生の宝は父親の中に埋まっていて、それ以外の所にはないと信じてしまったなら、父親以外の誰にどれだけ愛されようとも彼の代わりにはなり得ない。彼女が自分の宝の在り処だと信じる父親の心に執着し、そこに目を留め続けることになるのは当然だと言える。

フローレンスは恒常的に父の考えや気持ちをおもんばかっている。前述したように、父親の内部に住み込もうとする態度にも思えるが、見方を変えれば、これは自分の内に父親の心を常駐させようとしているのに等しい（図 5）。それが最も極端に現れているのが、新居披露パーティーの場面であろう。彼女は主人役を務める父親が感じとる緊張、当惑、苛立ちの全てを同時に感じ取っている。

... Florence, with a wondering heart, and with a quick instinctive sense of everything that grated on her father in the least, took her silent share in the proceedings of the day. (DS 510)

端的に言って、フローレンスは〈お父様はどうお感じになるかしら〉と気を遣いすぎている。父に徹底的に寄り添おうとする彼女は、自分の人生そっちのけで、まずは父の目を通した現実を生きている。彼女は父親の気持ちを自分の中にそのまま再現することで手いっぱいなのである（図 5）。彼女はいわば自分の中に父の心の（もちろん想像上の）写しを抱きかかえて生きているのだが、これは父親の心を自分の内に埋め込んでいるようなものだ。〈お父様が思われることお感じになることは、どんなに些細なことでも全て残らず共有したい〉という彼女の思いが写しを生み出させているのである。これが、父親の心と通じ合

いたい、という彼女の渴望の大きさから来ていることは言うまでもない。

自分の内に父の気持ちの写しを生み出さないではいられないフローレンスの渴望が所有欲とは異質のものであることは、それをカーカーの場合と比べてみれば明らかになる。彼は自宅にイーディスの写し絵とってよい肖像画を所有している。それは、厳密に言えば彼から見てイーディスに瓜二つの美しい女性を描いた絵であり、イーディス本人を描いた肖像画ではない。しかし、カーカーの中で彼女の絵姿としての機能を完全に果たしている限り、仮に他の人間が見てそれが彼女にまったく似ても似つかない女性だったとしても、それは彼女の写し絵だといってよかろう。この絵を毎日飽かず眺めるカーカーにとって、イーディス本人も物質的所有の対象でしかないことは間違いない。

所有欲との関連で言えば、フローレンスが望んでいることは父親を所有するというよりは、むしろ父親に所有されることに近い。彼の世界から閉め出され続けている彼女は、彼の世界に迎え入れられてそこに所属したい、彼の心の内に居場所を確保したい、と願っているのである。

Had [Mr. Dombey] looked with greater interest and with a father's eye, he might have read in her keen glance the impulses and fears that made her waver; the passionate desire to run clinging to him, crying, as she hid her face in his embrace, "Oh father, try to love me! there's no one else!" the dread of a repulse; . . . and how her overcharged young heart was wandering to find some natural resting-place, for its sorrow and affection. (*DS* 29-30)

父親から一方的に肉親の絆をほとんど遮断されてきたフローレンスは、父親の世界の住人として認められたい。より厳密に言えば、彼女は父親の心の中に彼から愛される存在として住み込みたいのだ。しかし、人の心が読めないドンビーには、当然ながらそのような娘の渴望が読みとれるはずもなく、彼は娘を自分の世界から閉め出し続ける。

### 3. 線引きに失敗しているドンビー氏

ドンビー氏は、自分の娘に限らず、人の心の読解など覚束ないくらい人間関係を構築する能力が乏しい人物であり、〈私は私〉〈あなたはあなた〉という自他を隔てる境界線の線引きに決定的に失敗し続けている男である。「女はドンビー父子商会に何の関わりもない」(*DS* 132) と言い切る彼は、事業を含めた自分の世界から可能な限り女性（性）を閉めだそうとしている。しかし、この線引きは失敗する宿命にある。「ドンビー父子商会」という家業の中核がドンビー家という家族である限り、女性を閉め出した事業の継続のためにさえ、男子を産んでその成長を支える母親や乳母という女性たちの存在が不可欠なのであり、そのことが彼を苛立たせている。そもそも女性を排除した形でファミリー・ビジネスを永続化させたいという彼の目論み自体が、原理的に不可能な線引き計画なのだ。それにもかかわらず、ドンビー氏は自分の世界から意固地に女性たちの存在を閉め出そうと努めている。

しかし、女性たちを閉め出してきたドンビー氏が彼女たちに逆に閉め出されることから、彼をめぐる線引きのドラマは始動する。妻の臨終の際、抱きしめあう妻と娘の固い絆を見せつけられた彼は、強い疎外感——自分だけ閉め出されているという感覚——を覚えるのである。彼は彼女たちの姿に自分への非難を読み取るだけでなく、確かな愛情で結ばれた親子関係から自分が閉め出されたことに衝撃を受け、その光景が脳裡に焼きついて離れない。

He could not forget that he had had no part in it. That, at the bottom of its clear depths of tenderness and truth, lay those two figures clasped in each other's arms, while he stood on the bank above them, looking down a mere spectator—not a sharer with them—quite shut out. (DS 29)

それまで妻と娘の存在を自分の生活から極力閉め出し、ほとんど無視してきた一方で、抱擁する女性たちの姿にこれほど強い疎外感を覚えてしまうのは、それが彼の預かり知ることのない、情愛に基づいた親密な人間関係を体現しているからであり、またそれが彼の抱えている深刻な欠損を指し示すからであろう。この光景の記憶がフローレンスと結びつくようになった時点から、彼女の姿そのものが彼にとって自分の欠損を表すアイコンになり、それまで彼があまり意識に留めなできた彼女の存在が煙たく感じられるようになっていく。しかし、皮肉なことに、フローレンスが彼の心の平穏を脅かすようになった途端、煩わしい彼女の面影を彼の脳裡から閉め出すことは難しくなる——「今や彼は娘の前では落ち着かなかった。娘が彼の平安をかき乱したのだった。そうする術さえ分かっていたならば彼は娘のことを一切考えないでいたかった (preferred to put aside her idea altogether)」(DS 29)。彼は生身のフローレンスのことは部屋から閉め出せても、彼を見つめる彼女のイメージが脳裡に入り込んできて、容易に追い払えなくなるのだ。ポールの墓碑銘に「最愛の独り子」と記して娘を象徴的に葬りかけたときも、なぜ死んだのが娘の方でなくて息子なのかと悔しがるときも、ドンビーは心の中でフローレンスを殺めている。しかし、そうやって無意識的にであれ意識的にであれ娘を亡きものにする度に、彼女の面影はますます力を得て彼の脳裏に蘇ってくるのである。

Her loving and innocent face rising before him, had no softening or winning influence . . . He saw her image in the blight and blackness all around him, not irradiating but deepening the gloom . . . the thought came into his mind, what was there he could interpose between himself and it? (DS 283)

無言で自分を見つめる娘の顔につきまとわれるからこそ、なおさら彼は娘を厭わしく思い、生身のフローレンスを極力自分の世界から閉め出すようになる。この状況は、妻のイーデ

イスと側近カーカーの駆け落ち直後、彼が怒りにまかせてフローレンスを殴りつけるときまで、基本的には変わらない。このフローレンスに対する怒りの暴発にしても（これがフローレンス出奔の契機となり、これ以降彼は彼女を家から完全に追い出すことになるのだが）単なる拒絶のジェスチャーではない。この事件（ドンビー氏がフローレンスを殴ったこと）の遠因は、上でみた彼が母親と娘の抱擁から決定的に閉め出された体験にある。自分の知らないところでイーディスと側近は結託していた——つまり彼は閉め出されていた——わけだし、イーディスが自分に見せたことのない優しい笑顔をフローレンスに見せるのを盗み見たときにも、彼は最初の妻の臨終の際に味わった疎外感を反復して味わい、心理的大打撃を被っている（第 35 章）。従って、自分の欠損と疎外を体現しているフローレンスに対するドンビー氏の一撃には〈よくもおまえらよってたかって私を閉め出しおって！〉という恨み辛みがこめられている。意に反して、彼は閉め出す側ではなく、逆に閉め出される側にまわってしまったのだ。

ドンビー氏の世界は彼が望むようにはきちんと閉じていない。彼は自分の世界から、彼から見て余計な人間を思うように閉め出すことができないでいる。息子の死後、鉄道でレミントンに向かう途上、火夫のトゥードル氏が亡くなったポールのために喪に服しているのを知ったときもドンビー氏は、彼のような卑しい身分の人間に易々と自分の心の中に踏み込まれたように感じて憤慨する（DS 280）。ドンビー氏は息子のポールが生存していたならば、息子と二人きりで部屋にこもりきり、世界を閉め出してしまいたかったのであり、息子を亡くした今も彼の思い出、彼を亡くした悲しみを独占したいのである。しかし、ここでもドンビー氏の境界線の線引きは失敗する。彼の知らないところで、ポールの思い出も死の悲しみも他の人間に共有されていたのであり、これは彼にとっては自分の心の秘密が筒抜けになっていたような衝撃である。

ドンビー氏が受けるその衝撃の幾分かは、彼が階級を隔てる線引きにも失敗しているところに起因している。トゥードル氏に話しかけられたとき、彼は見るのも汚らわしいという蔑んだ態度をとる。彼から見てそれくらい卑しい階級の人間と彼の間には越え難い隔絶があるはずなのに、身分の差をわきまえず、当然のように感情の絆を求めてくる一人の労働者を、ミス・トックスを感服させた自らの威厳（DS 9）をもってしてもドンビー氏はとどめることができなかった。結局のところ、彼の線引きはまったく彼の思い通りになっていないのである。

人間関係における線引きにおいてドンビー氏にとって何より痛手なのは「ドンビー父子」だけの世界を他の人間の手垢がつかないように囲い込み損ねただけでなく、息子の心の中で自分が占めるはずだった場所を娘に奪われ、そこから閉めだされてしまうことである。グリーンバー博士の寄宿学校に息子のポールを送り届けたドンビーがポールに別れを告げる際、彼の息子の心は姉のフローレンスとの別れの悲しみで占められていて、父親である彼はそこから一時閉めだされていることを知る。

The limp and careless little hand that Mr. Dombey took in his, was singularly out of keeping with the wistful face. But he had no part in its sorrowful expression. It was not addressed to him. No, no. To Florence—all to Florence. (DS 149)

既にみたように、ドンビーは息子と二人だけの閉じた世界を築き上げたかったのだ。それは、互いのことしか眼中になく、他のもの一切を閉め出してしまうほど緊密な絆である。しかし、ポールにとってそのようなかけがえのない存在になったのは、父親の自分ではなく娘のフローレンスであった。父子の絆（もっとも彼は絆の何たるかを知らないのだが）から世界を閉め出すことを夢想していたドンビー氏は、姉弟の強い絆から閉め出されてしまい、打ちのめされる。従って、仮にポールが生き延びていたとしても、ドンビー氏が思い描いていたような、他の何者も介在しない盤石の父子関係は実現しなかつたろう。

かくして、ドンビー氏は自分一人だけの世界に閉じこもるようになる。つまり、ジャクソンも論じているように (107)、彼は事あるごとに一人で部屋にひきこもるようになるのだ。しかし、「生涯友人をつくったことがない」(DS 47) というくらい親密な人間関係を忌避してきた彼は、元々自分だけの世界に閉じこもりがちな人物だったと思われる。「心の問題は女子どもに任せておけ」(DS 2) という態度を決めこみ、感情を抑圧しているものの、実は——特に息子のことになると——多感な彼なのだが、その気持ちを誰とも分かち合おうとしない。

他の人間との関係を遮断し、真っ向から“community of feeling” を否定するような彼の態度の最も極端な例は、ポールを失った悲しみを父と分かち合いたくてやってきたフローレンスを拒絶する場面である。彼女は、ポールへの思いが自分と父の心をつないでくれることを期待したのだが、ドンビーにとって自分から不当に息子が奪われたことをいや増しに感じさせる彼女の存在は疎ましくてならない (DS 256)。彼は「パパ、私とお話して！」(DS 255) と懇願する彼女を到底受け入れることができず、部屋から閉め出してしまう。

The last time he had watched her, from the same place, winding up those stairs, she had had her brother in her arms. It did not move his heart towards her now, it steeled it: but he went into his room, and locked his door, and sat down in his chair, and cried for his lost boy. (DS 257)

言うまでもなく、これは親としても人としても酷い仕打ちである。彼が自分の部屋から閉め出す相手とタイミングを決定的に見誤っているために、語り手も彼に、「拒絶された娘が放った苦悶の声をこの先ずっと覚えているがよい」(DS 256) と警告を与えている。その警告の〈おまえが娘を拒絶したことのもつ意味の大きさ——その罪——はおまえの人生から消えることがない〉という含意には宗教的な響きさえある。フローレンスが彼の人生の鍵を握る守護天使の人物であることは、テキストも示唆しているし、ウェルシュも 1971 年の

著書『ディケンズの都市』で論じている。従って、ドンビー氏は彼を愛してやまず、彼からの愛情を受けるべき娘を拒んでいるだけでなく、天上的権威とのつながりを拒絶しているのであり、それは取りも直さず彼の破滅を予告している。言わば〈ここから先へは入ってくるな〉と線を引いてフローレンスを閉め出した彼は、いずれその罪を問われることになる。

そのような線引きをする彼の心には、大きな偏りがある。彼のもとに駆け寄りたい衝動をこらえてすすり泣く娘を鉄面皮で追い払うことができる一方で、改めて一人になると亡くなった息子のためにはいくらかでも泣けるのだ。第2章で「息子を通して自分自身を憐れむというのが、ドンビー氏のプライドの特徴だったかもしれない」(DS 18)と述べられているように、彼は息子の死を悼むのと同時に、多くの損失を被った自分自身を不憫に思っ泣いているのである。結局のところ、ドンビー氏は——「ご主人はあなたや私のことなど本気で思いやる気など毛頭ないのです」(DS 628)とカーカーがイーディスを諭しているように——自分にしか関心がない。

このように、誰ともつながらずに(最愛の息子を亡くした父親を評するには酷な表現だが)自分の感情に耽溺する態度は自己中心的なだけでなく、同時に社会からの撤退でもある。「ドンビー父子商会」の長として流通や経済の中心に君臨している人物に似つかわしくないばかりか、経営者としての資質も疑わしい。実際、彼の経済人としての能力を疑う指摘がある。アウエルバッハは、結婚マーケットにおける美しい娘の市場価値をまったく活用する様子がない点に、ドンビー氏の経営能力の欠如をみてとっているし(100)、モグレンもドンビー氏は上の代から富と地位を継承し、他の人たちの力によってそれを維持しているにすぎない受身の人物であることを指摘している(165)。商品としてのイーディスを獲得するにあたって、彼女は大分長い間——彼女の言によれば10年間——「売りに出されていた」様子だし(DS 394)、手ごわい競争相手<sup>ライヴァル</sup>がいるとも思えず、買手としてのドンビー氏にどれだけの鑑識眼が備わっているか疑わしい。

ドンビー氏が権力を受け継いだだけの「ぼんぼん」だった可能性を考慮に入れると、彼のソーシャル・スキルの低さ——人間関係において的確な線引きもできず、人の心も読めないこと——にも納得がいく。ドンビー父子商会の御曹司として、彼は幼い頃からお付きの者たちにあれこれと世話を焼かれてきたのかもしれない。それは周りの者たちが自他の境界線を越えて彼の内面を覗き見、自分の意向が先読みされるままの状態に甘んじることである。また、自分で状況判断をしたり、はっきり意思表示をしなくても、周囲が「お坊っちゃん」の意向を常に察して実現してくれるので、人の心を読む力など育たないばかりか、周囲の人間の内面自体を可視化することができない。彼が生活全般において人に任せっきりで生きてきたのだとすると、そのような生育環境は、自己中心的でいながら人からの侵犯を受けやすい性質を育んだ可能性がある。実際、ドンビー氏は一見非常にガードが堅いようであり、いったん信任した人間には私的な領域にまで容易に踏み込ませてしまう、隙の多い人物である。海千山千のスキュートン夫人やバグストック少佐の目から見れば、



実に心の読み易く御しやすい人間で、これほどいいカモはいない。

人間関係における線引きの観点からみた場合、ドンビー氏最大の悲劇は、自分の人生の鍵を握っている娘を閉め出す一方で、彼の欲望を模倣する可能性のあるカーカーという人物を、あまりにも安易に自分の心と事業の両方の奥深くにまで招き入れてしまっていることである。彼の側近との関係の取り方の問題性は、例えば以下のようなバグストック少佐の発言からも読み取れる。

“And Dombey’s anxiety for his [right-hand man’s] arrival, ma’am, is to be referred—take J.B.’s word for this; for Joe is de-vilish sly” . . . “to his desire that what is in the wind should become known to him, without Dombey’s telling and consulting him. For Dombey is as proud, Ma’am,” said the Major, “as Lucifer.” (DS 372)

少佐は正確にドンビーの性格を見抜いている。第二のドンビー夫人候補の浮上という、商会の未来に関わる公的な問題でもあり、ドンビー氏の私的な領域に関わる微妙な問題でもある事柄を側近のカーカーに知らせたいのだが、それを自分からは言い出しにくいし、どう言語化してよいのかわからない。そこでドンビー氏は、とりあえずカーカーを傍に呼び寄せておき、少佐やスキュートン夫人との会話を含めた現場の状況と自らの無言の態度からカーカーに自分の意向を読み取ってもらおうという、屈折した受動的コミュニケーション方法をとる。これは〈自分は決して胸襟を開くことはしないけれども、自分の気持ちはそちらから察して欲しい〉という身勝手に矛盾した態度だと言える。少佐が見抜いている通り、この方法によって彼は自分のプライドを温存させることができる。しかし、その一方で彼は〈さあ、私が何を欲しているのか読み取って欲しい（口では言わないから）〉と、自分の心を覗き見られるままに差し出しているに等しい。これは原理的に自分の心の境界線が侵犯されるのを許してしまう、危険な態度だ。

なぜカーカーに何もかも任せっきりにすることが危険なのか。それは、第 26 章の終りで描かれているように、カーカーが実は激しい支配欲を心に秘めた人間であり、表面上は従順を装いながらも、機をみて主人のドンビー氏に牙をむきかねない邪な思いをもった人物だからである。加えて、彼が物語に初めて登場する第 13 章で語り手が示唆しているように、カーカーが主人の物腰や服装の堅苦しさを模倣しているらしい点も注意を要する。

He affected a stiff white cravat, after the example of his principal. . . (DS 171)

The stiffness and nicety of Mr. Carker’s dress, and a certain arrogance of manner, either natural to him or imitated from a pattern not far off, gave great additional effect to his humility. (DS 172)

このように、自分の利益のために主人の外見的特徴や性格まで我が身に写し取ることができ人物は、やがて主人の欲望をも模倣し、主人のように支配し所有することを欲するようになるかもしれない。実際、平素は主人に対して極端にへりくだる態度をとってみせるカーカーが、主人が目を逸らした隙に歯をむいて唸る獣のような憎悪の表情を見せることがある。

また、第46章でカーカーが兄のジョンに対して主人のドンビー氏への憎しみを披歴する際、その言葉には、間近で高慢な主人に接する機会の多い彼ならではの苦渋が滲んでいる。「ひいきにされりゃあ、それだけご主人の傲慢さにもお近づきになるってことさ。近づくほどに遠ざかる。それがこの職場のルールだね」(DS 643)。彼の言葉に窺えるのは、自分以外の人間の感情や意思などまるで視野に入らないドンビー氏に自尊心を踏みにじられた彼が、鬱屈した不満を抱え込んでいる可能性である。さらに、第42章で落馬事故に遭ったドンビー氏の身を案じてみせる従業員たちを偽善者と呼ぶカーカーは「力とそれを使う頭さえあれば、ドンビーのプライドを粉々にしてやり、こてんぱんにやっつけてやりたいって思わない奴は、あいつらの中にただの一人もいやしないんだ」(DS 644)と吐き捨てるように言う。これは〈今に思い知らせてやるからな〉と言っているのに等しい。カーカーは常にドンビー氏への復讐心を胸に秘めて彼に仕えているのだ。

そのような危険な復讐心を抱いている側近を抱えているわけだから、ドンビー氏は彼に与える権限にはっきりとした上限を設けておく——境界線を引いておく——べきだった。しかし、それとは逆に、ドンビー氏は公私を問わずカーカーを自分の私的領域の奥深くまで迎え入れてしまう。

“Carker,” said Mr. Dombey, “I am sensible that you do not limit your—”

“Service,” suggested his smiling entertainer.

“No; I prefer to say your regard,” observed Mr. Dombey . . . “to our mere business relations. Your consideration for my feelings, hopes, and disappointments, in the little instance you have just now mentioned, is an example in point. I am obliged to you, Carker.” (DS 593)

ドンビー氏はカーカーに依存するあまり、彼が主人の心を読んで提示した使用人としての立場 (service) よりも、はるかに自分の世界の内奥へと彼を招き入れてしまっている。彼のような邪な復讐心をもった人物に対しては、あまりにも無防備で剣呑な態度だ。

ドンビー父子商会の長たる彼の妻には公的役割が求められるとはいえ、彼は明らかにイーディスとの関係に側近のカーカーを介入させすぎである。もともと、ドンビー氏には求婚の詰め段階でカーカーの力添えがどうしても必要だったから、彼の結婚は端から三角関係だったといえる。実際、第26章でカーカーをレミントンに呼び寄せてからというもの、ドンビー氏はイーディスとの関係において色事 (gallantry) に関わる部分をほとんどカーカーに丸投げしてしまっている。初めて彼女をカーカーに紹介しようとした際、そ

の日の朝、彼女が物乞いに付きまといわれているところをカーカーが救出していたと聞いたドンビー氏は、一応は自分の側近に嫉妬しているようなことを言う。

“But it gives me some pain, and it occasions me to be really envious of Carker;” he unconsciously laid stress on these words, as sensible that they must appear to involve a very surprising proposition; “envious of Carker, that I had not that honour and that happiness myself.” Mr. Dombey bowed again. (DS 383)

自分の目の届かないところでカーカーとイーディスが出会ってしまったのは偶然だったにせよ、ドンビー氏は自分が果たすべき役割をカーカーに奪われてしまったと述べているわけであり、ここでも彼は閉め出されている。

しかし、口では「カーカーが妬ましい」などと言う一方で、ドンビー氏はこれ以降もイーディスに接近するにあたり側近の社交術に頼りっきりである。女性に求愛する術など持ち合わせていないという以前に、人としてのイーディスを本気で欲しているわけではないからだ。カーカーの欲望にもイーディスの内面にも無頓着な彼は、実に安易に要所要所で彼女に対して求婚者が果たすべき役割をカーカーに明け渡す。ウォリック城観光の折もドンビー氏は、求婚に向けてのイーディスへの重要かつ微妙なアプローチをすっかりカーカーに肩代わりさせている。

Mr. Dombey said little beyond an occasional “Very true, Carker,” or “Indeed, Carker,” but he tacitly encouraged Carker to proceed, and inwardly approved of his behaviour very much: deeming it as well that somebody should talk, and thinking that his remarks, which were, as one might say, a branch of the parent establishment, might amuse Mrs. Granger. (DS 389)

彼は側近が自分の未来の妻を——自分のためとはいえ——口説くのを黙認しているのだ。ドンビー氏の方からはっきりとカーカーに命じてそうさせているのではなく、主人の意向を先読みしたカーカーが率先して彼に都合のよい言動をみせるので、ドンビー氏が事後的にそれを容認しているにすぎない。しかし、ドンビー氏がこうして何となくカーカーに主導権を譲り渡しているうちに、カーカーの力はじんわりとだが確実にドンビーの人生全般に浸透していき、ドンビー氏の力はますます骨抜きにされていく。

カーカーは、主人がなすべきことをほとんど全て代替わりするばかりか、彼よりもはるかに巧く成し遂げる能力があるので、今や実質的にドンビー父子商会の力を掌握しているのはカーカーである。「どんなゲームでもやれる」(DS 456) カーカーはその気になればいつでもドンビー氏の役割を演じることができるのである。ドンビー氏は側近にすべてを任せっきりにすることで潜在的に自分になり代わることができる——つまり自分を乗っ取ることができる——人間を育てているに等しい。

従って、ドンビー氏が〈これより先入るべからず〉と線を引いて決然と閉めだすべきだったのは、女性たちではなくてカーカーだったのだ。この点におけるドンビーの致命的な過ちを端的に示しているのが、ウォリック城での一場面である。折角だからイーディスに風景をスケッチしてもらおうという話になり、彼女はどの辺りの風景をお望みでしょうか、と描く場所についてドンビー氏に指示を求める。これは彼女が彼に楽器の演奏や歌を聞かせたとき (DS 392) と同様に、結婚市場で商品として売りに出されている彼女がお得意の技芸を披露して品定めをされる局面なのだから、購入主のドンビーが具体的な注文を出すのが当然である。加えて、儀礼上だとはいえ、イーディスは〈どこに視点をおいたらよいのか、あなたのご指示に従います〉と恭順の態度を示しているわけだから、これは妻となるべき女性に〈わたしはこのように世界を見るのだ〉と自分の物の見方を教えこむ絶好の機会でもある。しかし、未来の妻との力関係を占うこの重要な局面でも、ドンビー氏は自力で結論を出せず、カーカーに頼ってしまう。

Mr. Dombey, with another bow, which cracked the starch in his cravat, would beg to leave that to the Artist.

“I would rather you chose for yourself,” said Edith.

“Suppose then,” said Mr. Dombey, “we say from here. It appears a good spot for the purpose, or—Carker, what do you think?” (DS 390)

物の見方についてまでドンビー氏は側近に最終的判断を仰がなければならないのだろうか。この場面はドンビー氏のカーカーに対する二重の敗北を暗示している。まず、世界の見方に関して最終的決定を側近の判断に委ねた時点で、両者の主従関係は逆転している。ドンビー氏は自ら使用人のカーカーが定めた地点から、彼の設定した枠組みを通して世界を見ることに甘んじるからだ。また、意見を求められたカーカーは自分とイーディスだけが共有する秘密を想起させる場所をスケッチに選ぶことで、彼女が誰にも見られたくないと思っている心の内奥にまで侵入する。その場所でスケッチをさせられることは、イーディスにとって、自分がカーカーの視線の前に丸裸であることを嘔みしめることになるのである。ドンビー氏は自ら側近に自分の妻の心を侵犯し支配する契機を与えているのに等しい。

このように、人間関係における境界線の線引きにおいて致命的な過ちを犯し続けてきたドンビー氏だが、一度だけきっぱりと潔い線引きをしている。商会の破産が決定的になったとき、一切の私欲を捨て、財産をすべて放棄し、負債の返済にあてたのである。最後まで商会に残ってドンビー氏を助けているモーフィンも、自他の間に決然と線を引き、極力周囲に累が及ばないようにしたドンビー氏の態度を称賛している。モーフィンとハリエット・カーカーはこの態度をドンビー氏の高潔さの一つの表れと見ている。家庭でのフローレンスやイーディスに対するドンビー氏の理不尽極まりない態度を目にしている読者からすると、モーフィンたちのドンビー氏に対する評価は高すぎるのではないかと思える。実

は、ドンビー氏を敬愛するモーフィンも「悪徳は度を越した美德にすぎない」(DS 817)と述べて、ドンビー氏の美点である高潔さは彼の最大の欠点である高慢さと根は一つであると指摘している。確かに、自分が生活していくのに必要な金すら残さず、返済のために私財も全て投げ出すという極端な潔癖さは、自分の守護天使でもある娘を拒絶し続けた冷徹さと無縁ではない。また、我が身一つで一切の責めと被害を背負いこもうという態度も、独りで部屋に閉じこもって世界を閉め出すことを欲する彼の気質とつながっている。商会の倒産も、家庭の崩壊も、側近の自尊心を踏みにじり、娘や妻をないがしろにしてきた彼の高慢さが招いたものだといえるが、身の破滅という危機に瀕してもなお彼の高慢な性格は変わらない。しかし、だからこそ、財産整理にあたって彼がみせた徹底的に利他的な線引きには、人からの評価をあてにしたものではない一徹さが光るのである。その意味では、ディケンズが1867年版の序文で「ドンビー氏は物語中も実人生においても決して激しい変化を被っていない」と述べている通り、彼の人物造形は一貫しているといえる。

#### 4. ドンビー父娘の「もう一人の自分」

ドンビー氏の一貫して変わらぬ高慢さは、彼と娘との間の距離が埋まらない直接の原因でもある。高慢さのゆえに、娘に歩み寄ることを自らに許すことができないのだ。ドンビー氏が彼女を厭わしく思う気持ちは、イーディスとの結婚直後に一度和ぎかけるのだが、自分にはなびかない新妻のイーディスがフローレンスにはすっかり心を許しているのを見て、彼は即座に娘に対して再びびったりと心を閉ざしてしまう。またもや、彼は女性たちの絆から閉め出されたのだ。そして、彼に疎外感と敗北感をもたらす張本人も、またもやフローレンスなのである。

父と自分の間には埋めようのない溝が存在する、という事実をそのまま受け入れることができないフローレンスは、その溝の彼岸と此岸をある仮説で橋渡しする。彼女は父親との絆が遮断されているのは、自分の愛情がきちんと父親に伝わっていないからに違いない、つまり、自分の愛情表現が拙いから父の心が動かないのだ、という考えに到達する(DS 322)。こう信じることでフローレンスは、父親の側の致命的な愛の不毛をコミュニケーション上の技術的な問題に置き換えている。このいじらしい発想の転換における最大の利点は、父に見捨てられているという絶望的な状況を、自分の側の努力次第で何とかなるかも知れないコントロール可能な問題に変換できるということだ。この仮説は同時に「いつかは自分の愛情に応えてくれる父」という、現実のドンビー氏とは異なる想像上の父親像を前提としていて、フローレンスがこの仮説を信じ続ける限り、その理想の父親像も彼女の心のどこかで温められ続ける。自分の努力次第で父親の愛を獲得することができるかもしれないという彼女の希望は、理想の父親像と共にいくつかの段階を経て萎んでいき、第49章でドンビー氏が彼女に振るう鉄拳によって息の根を絶たれることになる(少なくともその時点では彼女はそう感じている)。

〈頑張れば自分もいつか父親に振り向いてもらえるかもしれない〉というフローレンスの発想の原動力となっているのは、第 18 章から物語に登場する、ドンビー邸の向かいの家に住んでいる家族の姿であろう。それは、母親と死別した四人の娘と父親で仲睦まじく暮らしている家族である。「父親と娘たちが互いにかけてえのない存在である」(DS 248) という点もドンビー家の父娘と対照的だが、特にフローレンスの目を惹きつけてやまないのは、母のいない家庭で今や母親役を務めているだけでなく、実質的に父親の伴侶として彼を支えている長女の姿である。幼さの残る純真な少女が若妻として父親に寄り添う光景はディケンズの理想の家族の典型であり、この長女の姿を見たフローレンスが、自分の父親との関係もあのようにであったならよいのに、と彼女を羨んでいるのは明らかである。

Florence would see her afterwards sitting by his side, or on his knee, or hanging coaxingly about his neck and talking to him: and though they were always gay together, he would often watch her face as if he thought her like her mother that was dead. Florence would sometimes look no more at this, and bursting into tears would hide behind the curtain as if she were frightened, or would hurry from the window. Yet she could not help returning. . . . (DS 247-48)

少女と父親との親しい間柄を覗き見たフローレンスが示す——その光景から目を背けたくなる一方で、やはり見ないではいられないという——複雑な反応は、彼女が向かいの家の少女に同一化し、彼女の内に理想的な「もう一人の自分」を見出しているところからくる。彼女は少女の内に父親に愛される自分のひな型を見ているのだが、それは切なく危うい問題を孕んでいる。彼女は自分が父親に愛される可能性を「もう一人の自分」の内に見て取ることができる一方で、少女のような幸せな立場から決定的に閉め出されている自らの現状を味わされることになるからだ。そのように「もう一人の自分」が示唆する希望と絶望は表裏一体なのだが、だからこそ、フローレンスが自分と父親との間に横たわる溝が意味するものを、絶望から希望に反転させる原動力となり得る。

他の人物の内部に見出された彼女の分身と彼女の間で発動しているのは、紛れもなく彼女の自己愛である。父の中に居場所がなければ——彼の心の内にしっかり根を下ろして住み込むことを許されるのでなければ——生きていく甲斐がないと思いついていながら、そこから閉め出され続けているフローレンス。その彼女が別な人物の中に「父親に愛される」自分の分身を見出すのは、自分の心性が浮かばれる居場所を地上に確保するためのサバイバル術だとも言える。父親に愛される可能性があるならば、彼女は自分の存在価値も信じていることができるのだ。

別な見方をすれば、フローレンスは他の人間（の中にいる自分の分身）を経由しないと彼女が最も欲している種類の——即ち父親からの——愛を味わうことができないのである。向かいの家の少女の内部に自分の分身を置き、いわば自己を増殖させることによって初めて、彼女は擬似的に「父に愛される」という体験をすることができる。自分の努力次第で

向かいの家の少女と同じような幸福な境遇が実現可能なのだとすれば、フローレンスはまずは「もう一人の自分」を通して、自分とドンビー氏の間ではまだ実現していない、その幸福を先取りして味わっているのだとも言える。

実際、フローレンスは他の人間（の中にいる自分の分身）を経由しないと自己愛も十分に発動させることができない。自分の内に抱え込んだ父親の心の写しは何より最優先で、自分の気持ちは二の次にしてしまうフローレンスは、分身という形をとって初めて存分に自分を労わることができる。父の再婚を間近に控えたある日、「頑張ればいつかは自分の愛情に応えてくれる父」説を信じていたフローレンスは、父の態度も何だか優しいし、自分も義母のイーディスから父の愛を獲得する術を学ぶことができる今、事態は好転するに違いないと希望的観測をし、それまでの自分を「もう一人の自分」として分裂させて憐れむ。

... Florence went to bed in a room within Edith's, so happy and hopeful, that she thought of her late self as if it were some other poor deserted girl who was to be pitied for her sorrow; and in her pity, sobbed herself to sleep. (DS 430)

フローレンスの意識は父親への愛よりも自己愛を優先することを自らに許さない。上の引用に見るように、彼女と切り離された別個の人格という設定の「もう一人の自分」になら、彼女は労り憐れむ思いを向けることができるのだ。

父親に見捨てられている、という自分の置かれた状況の痛ましさをどれだけ突き付けられても、〈わたしって可哀想〉というあからさまな自己憐憫の思いは、フローレンスの意識の中では抑圧される。自分を憐れむことは、父親を酷い親として貶めることになるからである。自分が温め続けている理想的な父親像（いつかは自分を愛してくれるようになる父親像）を損ねる心配がない状況ならば、彼女は存分に自分を憐れむことができる。

他の人間（の中にいる自分の分身）を経由しないと愛を——自然な自己愛でさえ——発動できないという点は、フローレンスの父親ドンビー氏にも共通している。極端に尊大で自己中心的である一方で、彼もまた（例えば妻を亡くした直後のように）自分自身を労わってよい状況で素直にそうすることができない人物である。「子どもを通して自分自身を憐れむというのが、ドンビー氏のプライドの特徴だったかもしれない。可哀想な自分よ、でもなく、可哀想な男やもめよ、でもなく……可哀想な子だ！という風に」（DS 18）。ドンビー氏はプライドが高すぎて、息子のポールという分身を経由してでない——自分が可哀想なのではなく息子が可哀想なのだという体裁がないと——自分のために泣けない男なのだ。その代り、息子のためならば、彼は自室に引きこもって脇目も振らずにいくらでも泣ける。「息子が可哀想」と言って、分身を経由して自分のために泣いてばかりいるのがドンビー氏の実像である。

結局のところ、分身との関わり方からみると、ドンビー氏とフローレンスの父娘は似ているのである。後にドンビー氏は、夜な夜な自分が失った子どもたちの追憶を辿りながら

邸内を徘徊し、かつて夜ごと彼の寝室に足を運んでいた娘と似た行動をとるようになる。しかし、それよりはるか以前に、「もう一人の自分」の存在を経由して自己愛を発動させているという点でこの父娘は似ているのだ。

## 5. 遍在する「もう一人の自分」たち

別な人物の内にもう一人の自分を見出しているのはドンビー父娘ばかりではない。ジョン・カーカーはウォルターの内にかつての自分の姿(my other self)を見出していて(DS 178)、自分と似た性質を持っている彼が一步間違えば自分と同じような過ちを犯してしまうのではないかと憂慮している。従って、ジョンのウォルターへの強い関心は深い友情であると同時に、「もう一人の自分」への思い——つまり自己愛——でもある。

イーディスもまた、フローレンスの内に自分の分身を見出している。スキュートン夫人のような母親の下に生まれなければ有り得たかもしれない、純粹で汚れを知らないままの理想的な自分の姿である。実際、スキュートン夫人も、フローレンスは彼女と同じくらいの年齢だった頃のイーディスとよく似ていると認めている(DS 424)。「もう一人のイーディス」としてのフローレンスは、イーディスの理想であると同時に、紛れもなく彼女がそこから墮ちてしまい失ってしまった姿である。そのため、イーディスには純真無垢なフローレンスが眩く感じられ、彼女の前で気後れがすることもある(DS 422)。従って、彼女の母親が自分に与えたのと同じような感化をフローレンスに及ぼそうと魔の手を伸ばしかけたとき、彼女が断固としてそれを阻むのは、もちろんフローレンスを慮ってのことでもあるが、純真なままの「もう一人の自分」を護ってもいるのだ。

そして、フローレンスの弟ポールもまた、ウォルターの内生き延びて姉に愛され続けることのできる「もう一人の自分」を見出しているのではないだろうか。「ウォルターのこと忘れないでね。僕、ウォルターのこと大好きだったんだからね!」と父に言い残すポールは、父と姉の寵愛の対象である自分の身代わり——分身——としてウォルターを指名しているのだ(DS 225)。後にフローレンスは、青年へと成長し、自分を護り愛してくれるポールの姿を想像しているが(DS 649)、この「もう一人のポール」の可能性はウォルターの内実現されている。波の彼方へ旅立っていったポールは、遭難を生き延び遅くなったウォルターとして戻ってくるのである。

## 6. 分身を介して生まれ変わるドンビー氏

分身を経由したドラマ展開は、ドンビー氏の更生プロセスにも見て取れる。第59章で彼が本気で自殺を考え始めた途端、彼は鏡の中のドンビー氏とそれを見るドンビー氏の二人に分裂する。しかも、鏡像の方は独立した人格であるかのように鏡の世界の中で行動し、見る側のドンビー氏の方は映画でも観るのように、ただ座って鏡像の姿をぼうっと眺めているだけである。従って、その件の描写を真に受けるならば、それは彼の鏡像というよりむしろ鏡の中の世界にいる彼の分身であり、その分身が彼とは別な意思をもって動き始めて



いるのである。

A spectral, haggard, wasted likeness of himself, brooded and brooded over the empty fireplace. Now it lifted up its head, examining the lines and hollows in its face; now hung it down again, and brooded afresh. Now it rose and walked about; now passed into the next room, and came back with something from the dressing-table in its breast. (DS 842-43)

他人の行動を傍観するかのよう、ドンビー氏は「もう一人の自分」が鏡の中の世界で自殺へと向かうのをぼんやり眺めている。その光景が自分の身に起こっていることだという実感が彼にはない。そんな離人症的な現実感の欠如、鏡の中のドンビー氏と見る側の彼との分離ぶりが“it”という代名詞の余所余所しさに集約されている。そして、いよいよ鏡の中の「それ」が命を絶とうとするとき、間一髪駆けつけたフローレンスがそれを阻止する。フローレンスは父の分身の暴走をくい止め、分裂していた自己を一つの鏡像の下に統合するのである (DS 843)。

これが分身を介して描かれるドンビー氏の死と再生——天使的存在であるフローレンスによる救済——の場面であることは言うまでもない。ティロットソンが論じ (Tillotson, “Dombey” 165-71)、ジャクソンが指摘しているように (113)、ドンビー氏の「改心」がディケンズによって周到に準備されたものだったにせよ、上の場면을境にドンビー氏が劇的に変わっていくのは確かである。第10章で慥然としてカトル船長を見据えていたドンビー氏と、終章で船長、ソル・ギルズと友人として祝杯を交わすドンビー氏とはどう見ても別人である。だからこそ、ディケンズも1867年版の序文でドンビー氏の人物造形を弁護する必要性を覚えたのであろう。しかし、この地上に居場所を失くしたと感じ自死を選んだドンビー氏は自分を見捨ててしまったのであり、その時点で実質的に一度死んだのである。それ以降の彼の人生は娘から与えられた第二の命であり、そこから彼の生は書き換えられていくわけなのだから、彼は別人に生まれ変わっているとってよい。

また、別な見方をするならば、鏡の中の彼 (の分身) が彼とは別個の意思をもった人格として行動しているのを彼が眺めている件は、彼が遂に自分自身からさえ閉め出しをくろうという、究極の自己疎外状況を示している。ドンビー氏はひたすら彼に受け入れられることを希ってきた、彼を導く天使でもある娘を自分の世界から閉め出し続けた罰を受けているのである。これは「報い (Retribution)」と題されたこの章のクライマックスでもある。

しかし、フローレンスが生きている限り、ドンビー氏が地上から完全に閉め出されることは有り得ない。なぜなら、義母の駆け落ちが発覚した直後に父親から受けた酷い仕打ちにもかかわらず、彼女は相変わらず自分の中に父親の (主観的な意識の広がりとしての) 自我の写しを温め続けてきたことを彼女の言葉が示唆しているからだ。

“Dear papa, oh don’t look strangely on me! I never meant to leave you. I never thought of it, before or afterwards. I was frightened when I went away, and could not think. Papa, dear, I am changed. I am penitent. I know my fault. I know my duty better now. Papa, don’t cast me off, or I shall die!” (DS 843)

なるほど、父に鉄拳を振るわれた当座こそ「この世に父はいないのだ」と心に決め、家を飛び出した彼女だったし、頑張ればいつかは彼女の愛情に応えてくれるはずの想像上の父親像も父自身の手で打ち砕かれたのだった（第 47 章）。しかし、語り手も記している通り、彼女の側からみて父親との関係は少しも変化を被っていない。そればかりか「頑張れば（自分の至らない点を改めれば）いつかは愛してくれる父親」説の初期の段階（第 24-28 章あたり）にまで逆戻りしているようにさえ見える。彼女を自分の世界から閉め出し、家から追い出したのは父親の方だったのだが、この場面で彼女は「悪かったのはわたしの方」と自分の側の非を認め、「心を入れ替えたから、どうかもうわたしを閉め出さないで」と懇願しているからである。結局のところ、上の彼女の言葉が示す通り、彼女は言わば一貫して父親（の自我、価値観）を自分の心の中に住ませ続けてきたのである。彼女の内には常にドンビー氏のための——それも彼だけのための——特別な居場所があったのだった。このように、ドンビー氏の報いも救いも、彼自身と切り離された場所に増殖した彼の分身や写しを介してやってくるのである。

## 7. 義母を閉め出すフローレンス

一時は父親への忠誠と義母への愛情との間で板挟みになっていたフローレンスだが、第 61 章で彼女がイーディスと最後に会う場面では、彼女の父親寄りの態度が際立っていると同時に、彼女の生身の女性らしい感情も顔を覗かせている。思いがけずイーディスと再会したフローレンスは、その瞬間思わず全身で彼女を拒絶してしまう。

“No, no!” cried Florence, shrinking back as she rose up and putting out her hands to keep her off. “Mama!” (DS 866)

最初の動揺がいくらかおさまってから、フローレンスは「お義母さんを怖いとか汚らわしいとか思って怯んだわけじゃないの。お父さんに忠実でいたいだけなの」と弁明する（DS 867）。今や（彼女が呼び寄せたスーザンと共に）付きっきりで病床の父親の看病にあたっている彼女は、常に父親の傍にすることができし、（かつて彼女が羨望の眼差しを向けていた向かいの家の父娘のように）互いにかげがえのない存在である。従って、かつての彼女のように（例えば第 36 章の新居披露パーティーの場面にみるような）父親の承認と愛情を求めてひりひりするような渴きを覚えるはずもなく、父親に共感するために彼の感情の写しを抱え込む必要もない。今やこの父娘は互いの思いを分かち合い、それを思いやるこ

とができるからだ。それでも、未だに彼女は自分の心の中心に父親のドンビーを住まわせていて、その父を裏切り、彼に恥辱を負わせた義母と親しくするのは躊躇われるようだ。

フローレンスは父親に対してしたようには、イーディスに対して全面的に心を開いていないように思える。彼女なら、その気になればイーディスが味わった屈辱、煩悶、後悔などを読み取ることができ、ある程度は同情を覚えることができたはずだ——例えばハリエット・カーカーがアリスに対してしたように。しかし、相手が黙っているにもかかわらず——あるいは沈黙に耐え切れず——イーディスにしきりと父親との和解を勧めるとき、フローレンスは自分と父親との関係を基軸にしてしか考えていない。つまり、自分が父親に対してとった態度をそのままイーディスにも半ば押し付けているのである。「お義母さんが罪を悔いていて、もう変わったんだということを夫のウォルターに伝えるから。そしたら夫も一緒になってお父様に執り成してくれるから……」(DS 867) と一方的に語る時、フローレンスはイーディスの立場にも立っていないし、黙ったままの相手の心をまずはそのまま見つめようともしていない。

その一方で、フローレンスとイーディスの最後の会見は、天使のような人物の類型に収まりきらない、フローレンスの女性としての生々しい感情を垣間見ることができる貴重な場面だと思われる。確かに、この章でフローレンスは最終的にイーディスと和解をして別れるのだが、彼女が最初にイーディスに対して思わず見せてしまった拒絶の態度の方が、彼女の懸命の弁明の言葉よりもはるかに雄弁である。優等生的な彼女の意識が自分の気持ちを再整理する時間を与えられれば、自分は義母を赦す用意があると信じることができるわけだけでも、最初の拒絶の反応は生理的なものだからこそ、彼女が深い部分で感じているイーディスへの態度が表出しているとみてよい。

フローレンスはイーディスに対して、自分と父とは今や強い愛の絆で結ばれており、二人が離れることはもう決まらず、と念入りに伝えているが (DS 867)、これは自分たち父娘とイーディスの間に線を引いて彼女を閉め出そうとする、フローレンスの側での無意識の振る舞いではないだろうか。そこには典型的なディケンズ的の天使型ヒロインとしては必ずしも予定調和的でない部分、つまりはフローレンスの中の生身の女が顔を覗かせているように思える。

## 8. フローレンス化する世界

『ドンビー父子』の結末部において、従兄のフィーニクスにひきとられ隠棲するイーディスも含めて、主要人物たちはそれぞれに居場所を与えられているように見える。批評家たちが既に指摘している通り、結末における作品世界の秩序を牛耳っているのはフローレンスである。経済やテクノロジーなど、思考だけで感情を欠く男ども中心の硬い世界と、女性たち中心の感情だけで思考を欠く世界との対立から『ドンビー父子』を読み解き、結末では主導権が後者に移っていると論じたモイナハンにしても、女性性が司る領域と男性性が司る領域との間の隔絶から作品にアプローチし、結末でドンビー氏自身がフローレン

スになってしまっていると指摘したアウエルバッハにしても (112)、結局は『ドンビー父子』の世界が最後にフローレンス化していることに言及している。

破産したドンビー商会が鼠も慌てて逃げていく沈みゆく船に準えられる一方で、ウォルターと共に船出をしたフローレンスは、「家庭の天使」であるだけにとどまらない力を帯びていく。

A few days have elapsed, and a stately ship is out at sea, spreading its white wings to the favouring wind.

Upon the deck, image to the roughest man on board of something that is graceful, beautiful, and harmless—something that it is good and pleasant to have there, and that should make the voyage prosperous—is Florence. (*DS* 811)

彼女は航海の無事を護る女神の船首像のような存在になっている。彼女がイングランドを去るこの時点で既に、作品世界が彼女を中心に再編されることが暗示されているのだ。

『大いなる遺産』二つ目の結末がピップの願望を実現した夢のような色合いが濃いとすれば、『ドンビー父子』の結末はフローレンスの願望が実現した夢のようである。何より彼女は父親の愛を確保しているし、夫のウォルター（弟ポールの身代わりでもある）と幸福な家庭を築いている。一方で、父親を傷つけた人物たち——カーカーとイーディス——は片づけられている。

『ドンビー父子』の結末にみるフローレンス化した世界の最も注目すべき点は、ドンビー氏と「フローレンス」の立場の逆転であり、それには「(自我の) 写し」と分身の問題が絡んでいる。フローレンスには二人の子ども——ポールとフローレンス——がいる。どちらも祖父のドンビー氏から深く愛されていて、幼いポールと白髪の紳士（ドンビー氏）との間の強い絆は世間の語り草になっている。しかし、密かに特権的な立場を与えられているのは男子のポール（早世した叔父とは違い、元気で子どもらしい少年である）ではなくて、女子のフローレンスの方である。

But no one, except Florence, knows the measure of the white-haired gentleman's affection for the girl. That story never goes about. The child herself almost wonders at a certain secrecy he keeps in it. He hoards her in his heart. He cannot bear to see a cloud upon her face. He cannot bear to see her sit apart. He fancies that she feels a slight, when there is none. He steals away to look at her, in her sleep. It pleases him to have her come, and wake him in the morning. He is fondest of her and most loving to her, when there is no creature by. (*DS* 878)

かつては娘のフローレンスがしていたことをドンビー氏が孫娘のフローレンスに対して繰り返している。即ち、フローレンスが父の心を読み、父の自我の写しを自分の内部に拵えたように、今度はドンビー氏が幼い孫娘のフローレンスの気持ちを先読みし、自分の内に写し取ろうとしているのである。また、かつて娘のフローレンスが夜毎父の寝室に足を運んだように、今はドンビー氏が孫娘のフローレンスの寝顔を拝みに行っている。

しかし、かつて娘を自分の部屋（世界）から閉め出し続けたドンビー氏が、孫娘のフローレンスを拒むことは決してない。それどころか、彼は自分の内に孫娘のフローレンスを住まわせている（“He hoards her in his heart”）。つまり、あたかも貴重なマデイラ・ワインを仕舞いこむように彼女を秘蔵しているのだ。しかも、彼は彼女という宝を独り占めしておきたいので、自分と孫のフローレンスとの絆が噂になって世間で流通し、人々に共有されるのを許さない。彼は自分と孫娘の二人だけの絆から世界を閉め出そうとしている。彼は息子のポールを愛そうとした愛し方で孫娘のフローレンスを愛しているのであり、彼にとっては彼女こそが（孫のポールの方ではなく）息子の再来なのである。

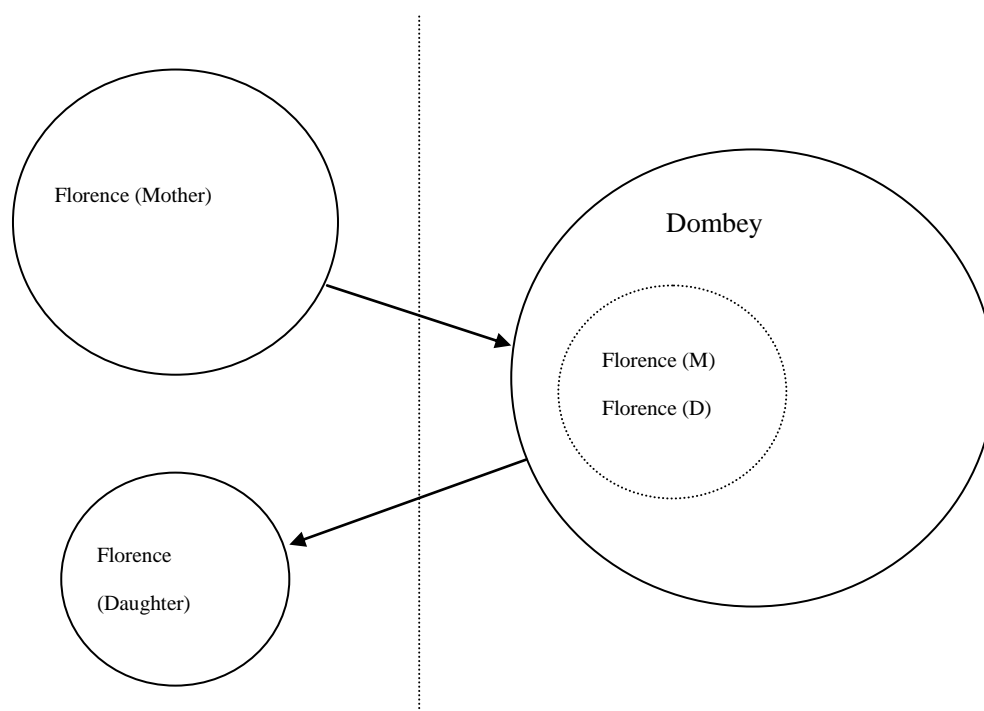


図 18

しかし、ドンビー氏は孫娘と二人きりで世界を閉め出すことはできない。彼と孫娘との関係には、娘のフローレンスも関与しているからだ。孫娘のフローレンスは娘のフローレンスの分身としても機能していて、娘のフローレンスは自分の実の娘であり、「もう一人の自分」でもある（ドンビー氏から見て）孫娘のフローレンスを父親の内部に埋め込むことに成功しているのである（図 18）。父親ドンビー氏の内部に常駐する——それも宝物のよう

に大切に仕舞い込まれる——ことこそ、娘のフローレンスが切望していた状況であり、今や彼女は分身を介して自分にとって理想の居場所を手に入れているのだ。

## 第三部

### 境目の想像力

## 第6章

### 生きているのか死んでいるのか？——

#### 見世物小屋としての『骨董屋』と人形の死に様

ディケンズの『骨董屋』には、旅回りのパンチ芸人をはじめとして、大道芸人やフリーク・ショー、競馬、サーカス、そして蝋人形など様々な見世物が登場する。シュリッケはそれらの見世物や大衆娯楽を歴史的に掘り下げ、芸人たちの姿を通してこの作品を読み解いた。また、ダイソンや ショアー (Hilary M. Schor) も『骨董屋』という作品自体を骨董屋になぞらえている。本章では、このような観点を敷衍して『骨董屋』という物語を丸ごと見世物小屋になぞらえ、その中で生起するネルとクウィルプの死について新たな考察を試みたい。



図 19

#### 1. 『骨董屋』という見世物小屋

『骨董屋』は、その主要人物から脇役に至るまで、芸人や見世物満載の物語である。まず、クウィルプが人形劇のパンチが息を吹き込まれたようなキャラクターであることは言うまでもない。彼は見るからにグロテスクな形相をした小人のフリークであり、悪役だが、芸人でもある。Punch and Judy の舞台は額縁でもあり、窓でもあるが、図 19 の挿絵に関してケリー (Dawn P. Kelly) も指摘しているように (140)、クウィルプが窓から顔を覗かせる



場面は、彼がパンチを体現していることを示唆している。第 33 章で突然ブラースの事務所を訪れた時も、クウィルプはまず窓から顔を覗かせてみせる (図 20)。クウィルプは至るところで窓から顔を覗かせては、そこをパンチ劇の舞台に変えているのである。第 48 章には、彼が馬車の屋根から逆さまになって窓から覗き込み、ロンドンまでの道中ナップルズ夫人を震え上がらせる場面がある (OCS 362)。これは彼女のためだけに演じられるワンマン・フリーク・ショーであり、クウィルプの芸人根性とある種の転倒したサービス精神をよく表している。彼にとってはハラスメントも芸のうちであり、彼は嬉々として芸に励んでいるのだ。また、クウィルプの下で使いっ走りをしているトム・スコットは、逆立ちをした格好で物語に登場するが (OCS 41)、クウィルプの死後、トムは逆立ち芸で大道芸人として名を成しているから、トムも芸人の卵だと言える。



図 20

シュリックも指摘している通り (Schlicke, *Popular* 101)、キットは物語後半でより複雑な役割を演じることになるものの、基本的には道化として物語に登場している。あらぬ罪をきせられて刑務所に収監されるというシリアスな場面においてさえも、キットは動物園の珍しい動物のように描写され、見世物にされている。

ディック・スウィヴェラーも道化じみた人物だが、同時に彼は、言語と想像力を駆使して貧しい現実を彩り豊かに装わせる言葉の手品師でもある。もともと、ディックは物語の結末で本物の手品を披露している。彼は、自分が「侯爵夫人」と名づけた、道化のようでもありフリークのような貧しい女中を、教養ある魅力的な女性に変身させているのだ。手品と言え、スウィヴェラーの目の前で不思議なトランクから取り出した装置を使って見事な食事を作って見せた「独身男」も「手品師 (conjurer)」 (OCS 268) の類として登場している。

第 39 章ではサーカスが出てくる。バーバラと彼女の母を加えたナブルズ一家が休日に Astley's に行くのだ。シュリックも指摘しているが、この場面でサーカスの公演そのものはほとんど描かれない (Shlicke, *Popular* 120)。それは、この場面においては客席こそが舞台であり、押し合いへし合いしている彼女たちこそが、そこで繰り広げられる喜劇の主役だからである。

これと同じ理由で、旅回りのパンチ芸人たちが登場しても、彼らの演じる人形劇の公演そのものが直接描写されることはない。クウィルプがパンチを体現しているのでパンチ御本尊が活躍する余地がないとも言えるが、パンチ芸人が登場する場面での主演は人形ではなく、むしろ人形を操る芸人たちの方だからである。人形遣いのコドリンが額縁から顔を覗かせている場面がそのことを表している (図 21)。素のままの彼自身が道化であり、また見世物なのだ。ここでは、人形の代わりに人間が舞台に顔を出している。

また、パンチ芸人が登場する第 16 章以降は、様々な芸人たちが大集合し『骨董屋』という見世物小屋小説は大きな山場を迎える。パンチ芸人の後は、竹馬芸人や、犬を使う芸人たち、そして巨人や小人たちの一座の座長も登場し、物語はさながらサーカスカフリーク・ショーの様相を呈してくる。もちろん、ジャーリー夫人の蠟人形展に雇われることになっ



図 21

たネルとおじいさんも、この見世物のオン・パレードに巻き込まれていく。まず、おじいさんは、精巧な機械仕掛けの人形だと思われて、子どもたちの好奇の眼差しに晒される。さらに二人が蠟人形に囲まれた生活に慣れ始めた矢先、ギャンブル狂いが再発してしまったおじいさんは、身の毛もよだつ異形のモンスターに化けてしまう。フリーク・ショーが一段落したと思ったら、事もあろうにネルのおじいさんが一番おぞましい怪物に変身してしまうのだ。一方、ジャーリー夫人の蠟人形展でたちどころに人々の注目を集めたネルも見世物になる。ビラを撒こうが、展示された蠟人形の説明役を勤めようが、お人形さんのように可愛いネル自身が蠟人形展最大の呼び物になり、生身のアトラクションと化すので

ある。本来の見世物である蠟人形をネルが食ってしまうわけだが、このネルが一番の呼び物になるという状況は、後に彼女とおじいさんがたどり着く田舎の教会においても基本的には変わらない。薄命であることが明らかなネルの清純な美しさが来訪者たちの噂となり、さらなる来訪者たちを呼び寄せることになるのである。

このように、様々な芸人たちや見世物、骨董品のようなフリークたちが目白押しの『骨董屋』はまるで見世物の見本市のようだが、シリアスな件や一見無意味な場面も見世物の描写として機能していることが多く、細部に至るまで見世物づくしの小説だと言える。それら数ある見世物の中でも、これはとりわけ人形を用いた娯楽と関わりの深い作品である。既にみた通り、パンチが無理やり人間になったかのようなクウィルプと、可憐なお人形さんのようなネルは、極めて人形じみたキャラクターだ。従って、この二人を中心に繰り広げられるドラマは、アドルノ (Theodor W. Adorno) も示唆し (172)、原も論じているように一種の人形劇であり、この見世物小屋のような物語におけるメインの出し物だと言える。人形が人間になり人間が人形に似ているわけだから、これは人形と人間がお互いの領域を侵犯し合っている世界なのだ。この人形と人間の立場が入れ代わるという原理を集約的に体現しているのが、ジャーリー夫人の蠟人形展だ。蠟人形展は人形が人間のふりをする見世物だが、人形を人間に似せるプロである彼女は、「静止したままの状態人間そっくりの蠟人形を見たことがあるとまでは言わないが、蠟人形そっくりの人間なら見たことがある」と言う (OCS 203)。つまりは、(静止したままの状態では) 人間そっくりの蠟人形よりも蠟人形じみた人間の方が世の中には多い、と言うのだ。

ネルを主人公としたプロットの主眼は、元々お人形さんのような彼女が更に人形化していく過程をたどるところにある。おじいさんを伴っての彼女の逃避行は結果的に死への旅路となるのだが、ゆっくりと静かに死んでいく彼女は、死に近づくにつれてますます人形らしくなっていく。つまり、ネルの死への道程は、彼女が人形として完成させられていく過程だとも言える。それとは対照的な最期を迎えるのがクウィルプである。人間になったパンチ人形として物語に登場するクウィルプは、死の直前まで気まぐれなエネルギーに突き動かされたパンチのように振る舞い続けるが、死の間際には急激に人間臭くなる。では、以下にこの二人の対照的な死に様をみてみたい。

## 2. 人形じみた人間たち

第 52 章で、ネルとおじいさんは二人の終の棲家となる村に到着する。どうやらネルは旅の途上、空気の悪い産業都市を通り抜けた際に病を得てしまったようで、この村に着く頃までには彼女の体は病に侵され衰弱し始めている。村に着いたときには、ネルは既に自らの死を意識し始めているようだ。ネルとおじいさんをその地に導いた教師が、二人を彼女たちの住まいとなる古い家に案内したときのことである。ネルがその家に足を踏み入れたとき、寒気に襲われて身震いしたのを教師は見逃さなかった。ネルを襲ったこの寒気は死の予感だと思われる。この家の外観を目にしたときにも、彼女はこの同じ感覚に襲われた

と言うが、それはこの家が非常に緩慢に朽ちていく墓所のような建物だからに他ならない。また、彼女はその住まいが「死ぬのを学ぶのにも良い場所だ」と述べている（OCS 386）。こここそ自分が骨を埋める場所だ、と直感的に悟ったかのようなのである。

三度ネルがこの寒気に襲われたとき、ある視覚的イメージが、彼女がその感覚を払拭する助けとなる。それは天にまで達するかと思われる天使たちの長い隊列が彼女の寝姿を見守っているという夢であり、その夢は彼女が昔見たことのある宗教的な絵画を元としている。なぜ、このイメージがネルを襲う寒気のような死の予感を宥めることになるのかというと、一幅の絵のようなその夢が、死とは安らかに眠ったまま天使たちの手に委ねられて神の御国に運ばれることにすぎず、怖がらなくてもよいのだ、ということを一瞬に呑み込ませてくれるからだ。

死が安らかな眠りであることについては、それを身をもって教えてくれる手本がネルのごく身近なところにある。礼拝堂に安置されている横臥像（effigies）である。この田舎の村に着いた翌日、礼拝堂の中で横たわる effigies に囲まれた場所に腰を下ろしたネルは幸福感を覚える。礼拝堂内部の時間が止まってしまったかのような静けさに安らぎを覚えたネルにとって、そのような場所に身を横たえて永久の眠りにつくことは、少しも辛いことではないと感じられる。そして、この日からネルは折あれば同じ場所に腰を下ろし、時おり聖書を読む以外は、彫像のように凝固したまま長時間座り続けるようになる。まるで、安眠としての死を体現している effigies に同化したかのようなのである（図 22）。



図 22

傍から見れば、ネルの態度はマーカスが言う“inertia”のそれだと思えなくもない（Marcus, *Dickens* 142）。しかし、ネルが安らかな眠りの姿で凝固することを望むのは、プロット上当然の帰結でもある。なぜなら、第 49 章の終わりに「クウィルプは……意識を失った妻の姿を、今しがた彼女の胸元から降りてきた夢魔のように見つめながら立っていた」（OCS 369）とあるように、クウィルプは彼がつけねらう者たちから安らかな眠りを奪う夢魔

(nightmare) でもあり、ネルが effigy になることは永遠の安眠、即ちクウィルプからの完全な解放を意味するからだ。また、ネルが逃げ続けてきたのはクウィルプからだけではなく、優しいおじいさんさえいつ何時化け物に豹変させてしまいかねない、生々しい欲望が渦巻く俗世間そのものからでもある。安らかに眠り続ける彫像になれば、彼女は永遠にそんな世界と縁を切ることができるのである。

彫像に同化していくかのようなネルの態度はクウィルプと対照的だ。彼は息を吹き込まれた effigy だからである。第 27 章でネルが町中の古い門を見上げていると、突然クウィルプが出現する場面がある。かつては彫像が据えられていたに違いない、空の壁龕を眺めながら物思いに耽っていたところへ、突如クウィルプの姿が目に飛び込んできたものだから、ネルには壁龕にいた彫像が命を吹き込まれて地上に降り立ったように感じられる。クウィルプは枠から飛び出して動き始めた effigy なのである (図 23)。

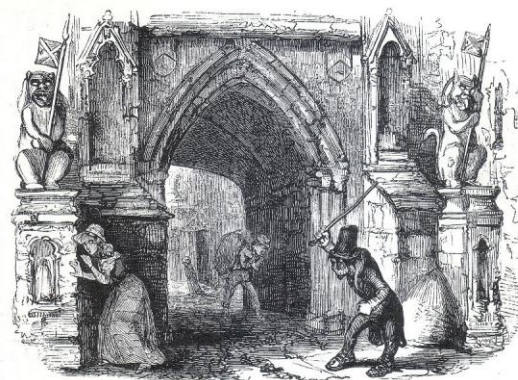


図 23

それとは対照的に、ネルは物語の後半部で凝固して彫像のようになっていくが、彫像のように固まっているのはネルばかりではない (図 24)。第 44 章でネルとおじいさんに一夜の宿を提供してくれる労働者の男も、燃えさかる炉の炎を凝視し、彫像のように固まったまま静止してしまい、彼が死んでしまったのではないかと思ったネルを不安にさせる (OCS 330-31)。炉の炎を唯一の友とするこの男もまた、急激かつ極端な産業化の中で課せられた過酷な長時間労働が生んだフリークなのかもしれない。あるいは、彼は非人間的な生活条件が生み出したグロテスクな蠟人形になっているのだ、とも言えるだろう。つまりは、こんないびつな形でフリーク・ショーも蠟人形展もまだ続いているのである。ジャーリー夫人が「蠟人形そっくりの人間なら見たことがある」と述べたとき、彼女の脳裏にあったのは産業都市における労働者の生活の悲惨さだった、と断言することはできないが、この男にせよ、礼拝堂で座り続けるネルにせよ、彼女から見たら「蠟人形じみた人間」になっていることは間違いない。なるほど、蠟人形のような人間は至る所にいるわけだ。



図 24

実は、ネルの時代は現実の見世物の歴史においても蠟人形のような人間を多く目にする  
ことができた時代だった。オールティックによれば 1820 年代後半から 40 年代後半までは  
大陸起源で「本物の人間が蠟人形の真似をする」娯楽 *tableaux vivants* のイングランドにお  
ける最盛期にあたると思われるからである (Altick, *Shows* 342)。それは、簡単に言えば、  
生身の演者たちが静止したポーズをとって有名な絵画や彫刻を模倣するという出し物であ  
った。Astley's の花形だったデュクロウ (Andrew Ducrow) も、最初は馬上で、そして後  
には舞台に据えられた額縁の中で古代ギリシャ・ローマの彫像を演じている (Altick, *Shows*  
343)。天下のデュクロウが大理石の彫像に変身して喝采を博したという時代背景に照ら  
してみれば、ネルが *effigy* に同化するのもさほど奇異なことではない。しかし、それはまた  
一方で、ネルがクウィルプからは逃げおおせても、見世物の世界からは抜け出せていない  
ことを意味する。

乱暴な言い方をすれば、*tableaux vivants* は絵画の状態を志向する演劇である。Tableaux  
*vivants* の起源について詳細に論じているホルムシュトルム (Kristen Gram Holmström) にし  
ても、19 世紀の文学、絵画、演劇の間の連続性を論じているマイゼル (Martin Meisel) にし  
ても、多かれ少なかれ舞台を絵画のように構築しようという意識の興隆と *tableaux vivants*  
とを関連付けて捉えている (Holmström 238; Meisel 45-49)。<sup>9</sup> *Tableaux vivants* が役者が蠟人  
形か彫像になることを介して一つの絵姿を提供することを目指す芸ならば、ネルもまた  
*effigy* になることを通して一幅の絵として額縁に収まっていくはずである。そして、実はそ  
れこそ、ネルの死の床において最終的にディケンズが読者に提供している出し物なのだ。

『骨董屋』におけるメインの出し物としてのネル (Schor 38) には、死の床においても最  
高に美しい絵姿を提供することが求められている。それは見世物としてこの上なく魅力的  
な死体である必要があった。さんざん焦らされた揚句、第 71 章で読者はネルの遺体に対面

---

<sup>9</sup> Holmström は、*tableaux vivants* は純然とこの美学的意識のみから生まれた訳ではなく、  
プロの役者による演劇の歴史とは全く別の所から生まれた部分もあることを指摘している  
(221-22, 238)。

するが、それはぱっと見ただけでは生死の判別のつかない、何とも微妙な亡骸である（図25）。

She was dead. No sleep so beautiful and calm, so free from trace of pain, so fair to look upon. She seemed a creature fresh from the hand of God, and waiting for the breath of life; not one who had lived and suffered death. (OCS 538-39)

言うまでもなく、ここでは死が安らかな眠りとして表現されている。眠っていると思われた状態で亡くなっていたという子どもの話は、ヴィクトリア朝において他にも例がある（Wheeler 38-39）。「安らかな眠り」としての死を迎えることは、善きキリスト教徒として望ましい最期であると同時に、その人の魂が確実に救われ、天に召されていることの証である。つまり、それは『骨董屋』との関連でブレナン（Elizabeth M. Brennan）も指摘し（xxi-xxii）、ジョーガス（Marilyn Georgas）が詳細に論じている往生術（*ars moriendi*）としての「清く正しい」死に方なのである。このように、ネルは宗教的な型に嵌った最期を迎えていると、ひとまずは言える。

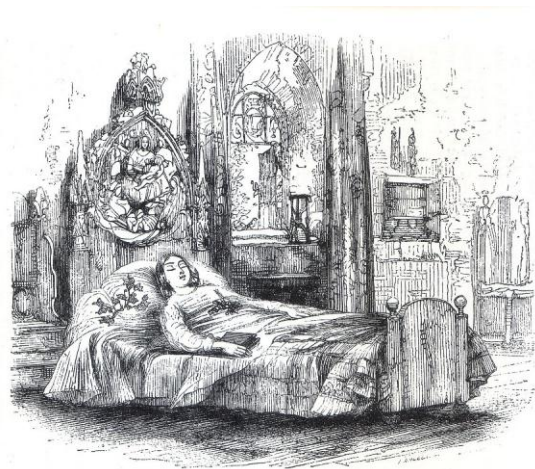


図 25

しかし、同時にネルの亡骸にはディケンズの個人的な趣味も反映している。ケアリも論じているように、彼は剽軽な表情を見せる死体だとか、人間そっくりなのに決してこちらを見つめ返すことのない眼差しで人をぎょっとさせる蠟人形だとか、生と死の区別に揺さぶりをかける対象に惹かれていた（80-104）。この横たわるネルの姿にも、生と死の間の境界線が判然としないものへの、ディケンズの並々ならぬ興味がうかがえる。

またその一方で、生まれたてのほやほや（“fresh from the hand of God”）でいながら、まだ息をしていないという矛盾した描写は、どこか作り物めいている。これは、ネルという生身の *effigy* が見事に完成した図なのである。そして、この可憐な眠り姫のような死体こそ

『骨董屋』という見世物小屋小説の取りを飾るにふさわしい、最も面妖な *curiosity* なのだ。

こうしてみると、この場面でディケンズがしていることは蝋人形師がしていることに似ている。ジャーリー夫人のモデルになったと思われる *Madame Tussaud* の蝋人形館には、その名も「眠り姫 (*Sleeping Beauty*)」という人形がある (図 26)。これは、あたかも呼吸をしているように機械仕掛けでゆっくりと胸が上下する人形である。<sup>10</sup> 何も「ネルの死の場面を吹き出さずに読むには石でできた心臓が要る」というワイルド (*Oscar Wilde*) の言葉通り (qtd. in Pearson 208)、ネルの死に様の虚構性に吹き出す必要もないだろうが、ネルの死に自分の身の上にとこった悲しい別離を重ね合わせ、断腸の思いをするのでもない限り、テキストと挿絵のいずれにおいても一見しただけでは生死の判別のつかない、横たわるネルの姿に初めて対面する読者の眼差しは、図 26 で *Madame Tussaud* の「眠り姫」に目を凝らしている紳士のそれに似ていないだろうか。



図 26 *The Sleeping Beauty Being Examined by a Victorian Gentleman.* (Ransom Fig. 32)

完成された *effigy* としてのネルの寝姿は、最終的に図 25 のような挿絵、つまりは *tableau* として頁中のフレームに収まっている。つまり、*effigy* が納められるべき壁龕に納まっているわけである。『骨董屋』は『バーナビー・ラッジ』同様、他のディケンズ作品と異なり、挿絵に木版画が用いられている。その結果、テキストと分離した頁にではなく、テキストの只中に挿絵を入れることが可能になったが、それはまた、この小説をより骨董屋あるいは見世物小屋らしくすることにもなった。この物語のそこかしこには壁龕が設けられていて、そこには様々な *effigies* が飾られていたり、あるいは、その空間で登場人物たちが

---

<sup>10</sup> Inglis は『骨董屋』第 32 章で登場する機械仕掛けの尼僧人形と、*Madame Tussaud* の「眠り姫」とを比較している (11)。



tableaux vivants を演じたりしているからである。

### 3. クウィルプの人間臭い死に様

一方、壁龕から抜け出した effigy のクウィルプは、ネルとは対照的に人間臭い死に様を見せる。パンチ劇の人形を強引に人間にしたようなキャラクターである彼は、物語の大部分で人間離れしたフリークのように振舞っているが、死の直前の彼の行動には注目すべき変化がみられる。第 50 章以降、彼は事務所として使っている川べりの小屋に寝泊りするようになるが、第 62 章で彼のもとを訪ねた Sampson・Blair は、小屋の中に持ち込んだ船の船首像をキットに見立てて滅多打ちにしているクウィルプを目にする (図 27)。

Although this might have been a very comical thing to look at from a secure gallery, as a bull-fight is found to be a comfortable spectacle by those who are not in the arena, and a house on fire is better than a play to people who don't live near it, there was something in the earnestness of Mr Quilp's manner which made his legal adviser feel that the counting-house was a little too small, and a deal too lonely, for the complete enjoyment of these humours. Therefore, he stood as far off as he could, while the dwarf was thus engaged; whimpering out but feeble applause; and when Quilp left off and sat down again from pure exhaustion, approached with more obsequiousness than ever. (OCS 461-62)

この様子は、一見、暴走したパンチのようだが、ここでのクウィルプの暴力性はパンチのそれとは質が違う。パンチは自分の意に反する他の登場人物たちを、ことごとく暴力的に葬ってしまうのだが、それらはみな再生可能な不死身のキャラクターたちである。また、スペイト (George Speaight) が指摘しているように、パンチ劇は破壊の反復を楽しむ人形劇であり、パンチが他のキャラクターを次々と片付けるのは、それが一番手っ取り早い場面転換の方法だからでもある (78-79)。繰り返されるパンチの暴力が、恨み辛みとは無縁の後腐れのないものだからこそ、観衆も笑いながら憂さを晴らすことができるのだ。



図 27

一方、第 62 章から引用した場面でのクウィルプの暴力は、過剰であると同時に不可解である。それまでの彼は、嫌がらせをするにしても威嚇をするにしても、喜々として臨んでいる。しかし、この場面での彼はむしろネルに似つかわしいひたむきさ (“the earnestness”) を見せていて、それが Sampson に恐れを抱かせている。また、汗だくになり (“the perspiration streamed down his face”)、へとへとになるまで (“sat down again from pure exhaustion”) 船首像に対する攻撃を続けている。ここでのクウィルプの態度には、それまでの彼にみられた喜々とした様子も楽しんでいる余裕もない。

また、クウィルプはこの船首像にキットへの憎しみをぶつけているらしいのだが、それも妙だ。確かにクウィルプはキットが嫌いだし、恨みを抱いていた。しかし、この場面より少し前の第 59 章で、彼は Sampson と組んだ策略によって Sampson の金をくすねたという濡れ衣をキットに被せることに成功している。第 60 章でクウィルプは、図 19 のように居酒屋の窓から顔を出し、巡査に連れられて行くキットをさんざん弄って溜飲を下げていくし、キットの姿を見送った後も床を転げまわって大喜びしている。従って、彼はキットへの恨みはひとまず晴らしているはずなのだ。Sampson の前で船首像を殴りつけてみせる直前にもクウィルプは、逮捕されたキットが近く法廷で起訴されることを告げた記事を、節をつけて口ずさんでは大笑いしている。その直後にキットに見立てた像をへとへとになるまで殴りつけないではいられないクウィルプの内には、キットへの憎しみだけでは説明のつかない、何か過剰な恨み辛みが溜まっているように見える。この過剰を読み解くにあたってプラットは、クウィルプは醜い自分の対極にある善良かつ幸福で魅力的な人々への恨みを晴らしているのだ、と述べ (138)、また Winters は、クウィルプの暴力の内にディケンズによる父親への攻撃を見ている (177-78)。この船首像が、キット以外のあるいはキット以上の何を象徴しているにせよ、この場面でクウィルプが見せるむき出しの感情と暴力は、語り手も述べているように、あまりに生々しすぎて見世物にはならない。しかし、このパンチの枠に収まりきれない憤懣の存在は、その分だけクウィルプというキャラクターに生身の人間臭さを加味している。

そして、プラットも指摘しているように、クウィルプは死の場面において最も人間臭くなる。クウィルプの罪は露見し、一寸先も見えない深い霧のたち込めた夜に彼の小屋に捕り手が迫る。逃げようとして足をすべらせた彼は、真っ暗闇の中、川に落ちてしまう。助けを求めるクウィルプだが、サリー・ブラスから手紙で警告を受け、捕り手を阻むために小屋に通じる門に罠をかけたのは他でもない彼自身だった。あっという間に溺死した彼の死体は、かつて絞首刑を受けた海賊たちが晒し者になった場所にゴミのように流れ着く (図 28)。クウィルプは、明らかに勧善懲悪の原理に則って処刑されたわけだが、あまりにあっけなく墓穴を掘ったような皮肉な死に方が、一抹の哀れを誘う。助かろうとして必死に足掻く彼の焦りと、自ら活路を絶ってしまったことを悟り「しまった！」と思う一瞬の悔いを通して描かれるのは、紛れもなく、突然、死に直面してじたばたする人間の姿である。

時間をかけて完成されたネルという effigy は死に近づくほどより人形らしくなるが、クウィルプは死の間際に一気に人間らしくなるのだ。

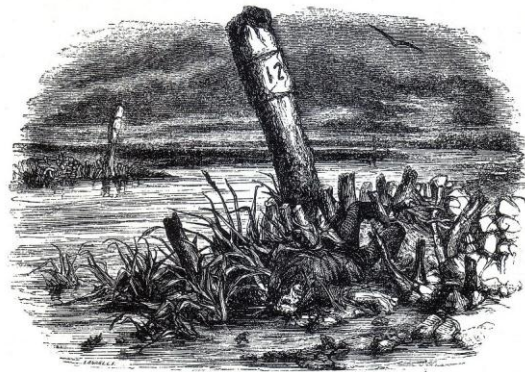


図 28

#### 4. 生きること=化けること

このように、ネルとクウィルプの死に様は対照的だが、これは以下のような『骨董屋』執筆当初からディケンズの脳裏にあったコントラストの発展形である。それは図 29 にみるような、穢れなく若々しいヒロインと、悪夢のように彼女を脅かす、古びてグロテスクな事物との間の対照である。この古びてグロテスクなものの中には、醜く老いることも含まれている。例えば、ネルの葬列には老いさらばえてゾンビのようになった老人たちが参加している (OCS 542)。ネルのおじいさんのように、人は欲にとりつかれると化け物になるが、齢の重ね方いかんでは、老いることによっても化けるのだ。

そのように醜く化ける可能性を含めて、ネルを脅かすあらゆる醜悪なものは、最終的にクウィルプと一緒に、図 28 のような物語中のゴミ捨て場に集中投下される。その結果、ネルは図 25 のような一幅の小奇麗な tableau になって、男たちの永遠の片思いの受け皿となることができるわけだし、また、図 29 で彼女を取り囲んでいた醜い柵を、図 30 のようにきれいさっぱり振り捨てることもできるのである。



図 29

ネルは醜く化けることをあくまで忌避する生き方を貫いた結果、必然的に **effigy** になったのだとも言えるが、図 25 のように、自らは決して見つめ返すことなく一方的に男たちの視線に晒される **tableau** となったネルは、一見、美化されているようでいて、最高に貶められてもいる。化けることから逃げ切ったネルは、死ぬことによって全くの見世物になるのである。一方、第 17 章で、ネルが墓場で出会う年老いた未亡人が「死は生きることほどには人を変えはしない」(OCS 129) と述べている通り、生きることは多かれ少なかれ化けることであり、化けようによってはかなりの見物になり得る。例えば、ギャンブル熱に浮かされたおじいさんのように、人はグロテスクなフリークに化けることもあれば、ディックと「侯爵夫人」のように、喜ばしい化け方をすることもあるのだ。『骨董屋』は、そんな様々な人間の化け様を出し物にし、少女が人形になって死んでいくドラマを主軸に据えた見世物小屋である。Madame Tussaud の蝋人形館がいまだにロンドンの名所であり続けている事実に鑑みれば、たとえネルの死に涙する読者が絶滅したとしても、人形が人間に化け、人間が人形化する様を描いたこの物語の面妖さは、まだまだ色褪せることはないだろう。



図 30

## 第7章

### いずれは死なねばならぬから——

#### ディケンズとフロイトの『快原理の彼岸』

ディケンズはフロイトの『快原理の彼岸』(1920)を読んでいたに違いない。<sup>11</sup> ジジェク(Slavoj Žižek)ならこう表現するであろう両者のテキストの類似性を指摘するのが本稿の目的である。周知のように、『快原理の彼岸』はフロイトが初めて「死の本能」を発表した論考である。「生命あるものはすべて内的根拠に従って死に、無機的なものへと帰ってゆくということ」を前提とした上で、彼は「あらゆる生命の目標は死」であると断定する(92; 強調は原文)。そして、死への直行を余儀なくさせる危険な筋道を回避し続け、いわば死への回り道をする過程としての有機体の生を描き出した。この「死への迂路」(小此木 65, 67)をとりながら「無機的なものへと帰ってゆく」というプロセスは、礼拝堂の静寂に同化していくかのように穏やかで緩慢な死を迎える『骨董屋』(1841)のネルの最期そのものである。その一方で、数々の窮地から逃げ切り理想の死に場所を見つけたネルは、救貧院を何より恐れ、死に至るまで自立と尊厳を守り続けた『互いの友』(1865)のベティー・ヒグデンと共に、「有機体はただ自分のやり方でのみ死のうとするのである」(93)という『快原理の彼岸』の重要なテーゼを体現しているといえる。また、『快原理の彼岸』には、フロイトの孫がやっていたという、糸巻きを使った *fort-da* 遊びが登場する。フロイトはその遊びの内に「状況の主人」になろうとする「制圧欲動」を読みとるのだが(65-6)、冒頭から結末に至るまで登場人物たちが「行ったり来たり」「消えたり現れたり」を繰り返す『互いの友』は、つまるところ *fort-da* が生み出すドラマを扱った小説だと言える。以下の本稿では、まず『骨董屋』においてネルの死が明かされるまでにかかった長い時間の内に、読者への焦らし以外の意味を探り、次に『互いの友』がいかに徹頭徹尾 *fort-da* に貫かれた物語であるかを示したい。

---

<sup>11</sup> 『リチャード二世』を論じる文脈で、ジジェクは「疑いなくシェークスピアはラカンを読んでいた」(9)と述べている。

## 1. 焦らしの裏側——ヒロインの緩慢な死

往時のディケンズ作品の人気を彷彿とさせてくれる神話的エピソードの一つに、『骨董屋』のヒロイン、ネルの運命に関するものがある。『骨董屋』は週刊誌『ハンフリー親方の時計』（以下『時計』）に連載されたが、大西洋の彼方アメリカで物語の続きを待ちわびていた人たちが、ニュー・ヨークに入港してきた船に向かって「ネルは死んだか？」と尋ねたという話がそれである（Johnson 1: 304）。

アメリカに限らず、『骨董屋』の愛読者たちがしびれを切らしたのも無理はない。ヒロイン、ネルの死が仄めかされてから彼女が遂に永眠したことが明かされるまで、彼らは2カ月以上も待たされるからである。『時計』第35号（『骨董屋』第54-55章）では、ネルの命が長くはもたないことを示す状況証拠が十分に与えられている。第54章の終りでは、おじいさんがネルの死を意識し始めていることが示されているし、第55章では、彼女にひときわ優しく接するようになった周囲の人たちの態度の内に、彼女に迫りくる死の影が間接的に描き込まれている。ある学童は涙ながらに「(ネルが) まだ天使になっていない」ことを確認しにやってくる。彼は「ネルは鳥が歌い始める前に天使になるだろう」と人々が話しているのを耳にしたのであり、それは彼女の命が春までもたないことを示唆している。美しく聡明な彼女の噂を聞きつけ、鄙びた教会に日ごとに押し寄せる来訪者たちの態度にも、まるで弔問客のような恭しさと悲哀がこもっている。少なくともネルの姿を目にする登場人物たちの、そして読者の心情においては、彼女の死はすでに秒読み段階に入っていると行ってよいだろう。

第55章を締めくくるエピソードも不吉である。老齢の墓掘り男が教会の地下にある古い井戸の脇までネルを連れてゆき、彼女に井戸の底を覗き込むように勧める件である。「墓そのものに見えるのう」とこの老人が言う通り、この井戸はまさしく墓に他ならない。「まっ黒で恐ろしいところ！」(OCS 413) とネルは言うが、挿絵を見ても、老人が指差す先にあるのは、奈落の底に通じるかと思われる漆黒の闇である(図31)。この地上においてネルの前途に希望の光はないのだ。この挿絵はまた『クリスマス・キャロル』(1843)で、スクルージが未来の精霊に自分の死を予告される場面の挿絵を想起させる(図32)。要するに、この場面ではネルに死が宣告されているに等しく、しかも残された時間は長くはない。

ここまでネルの死についてはっきりとした予告がなされた後、物語の舞台は次号からロンドンに移り、ディック・スウィヴェラーの視点を核に、キットがクウィルプとブラース兄妹の策略で無実の罪に陥れられていく様子が描かれる(第56-59章)。キットは逮捕、投獄され(第60章)、裁判にかけられる(第63章)。しかし、ブラースたちの悪巧みの一部始終を盗み聞きしていた「侯爵夫人」とスウィヴェラーの活躍により彼らの陰謀は瓦解(第64-66章)、追い詰められたクウィルプも死ぬ(第67章)。晴れて無罪放免となったキットは、ガーランド氏、独身紳士と共にネルの元へと急ぐ(第68-70章)。彼らは『時計』の次号で発表される第71章でようやくネルの亡骸に対面することになるが、第35号（『骨董屋』第54-55章）でネルの死が予告されてから彼女の死が明かされるまで、9週間も経っている。



図 31

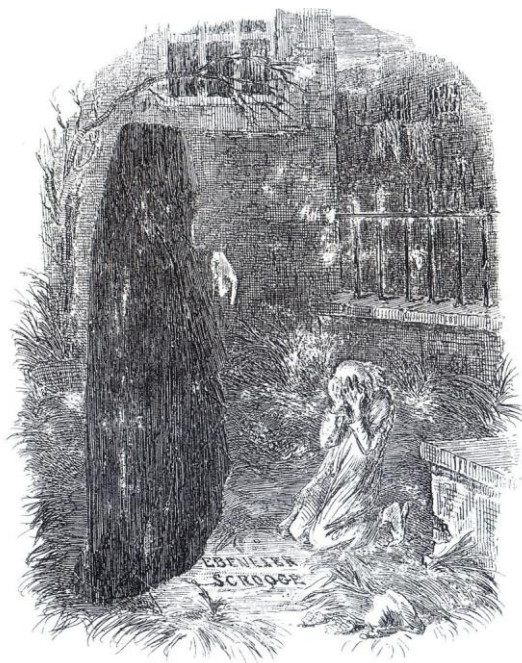


図 32

さぞかし『骨董屋』の愛読者たちは焦らされたことであろう。『オリヴァー・トゥイスト』の語り手が第17章冒頭で語っているように、シリアスな場面とコミカルな場面を交代させるというメロドラマの技法を知悉したディケンズのことだから、ネルの死の予告の後に道化的なスウィヴェラーが登場するのは作劇の技法としては常套手段だといえる。それにし

でも、ネルを実在の子どものように感じ、彼女の身の上を案じるがゆえに、ネルの安否に関する続報を待ちわびていた熱心な読者たちは、かなりのお預けを食わされたと言える。チェスタトンが「ネルの首に長いことロープをかけたままにしておいた」ディケンズを皮肉る所以である (Chesterton, *Appreciations* 54)。

もちろん、このお預け——結末までの過程の引き延ばし——は作為的なものである。メッキャーも指摘しているように、ディケンズはネルの死が読者にとって最も衝撃的となり得るタイミングまで、彼らを焦らす「サスペンス」状態を保っておこうとしたのだ (199)。

とはいえ、少なくとも第 67 章までを読む限り、(結果的にそうなっているのだが) ディケンズがあからさまに結末を先延ばしにしている印象は薄い。既にみたように、ネルの死が予告された後、ロンドンを舞台とする第 56 章から第 67 章までにはプロット上重要な出来事が目白押しなので、作者は単なる時間稼ぎに徹しているわけではない。キットやスウィヴェラーが陥る窮地がネルの元へとはやる読者の気持ちを焦らすのは確かだが、その分スウィヴェラーと「侯爵夫人」に活躍の場が与えられるのである。また、第 66 章以降、悪役たちも片づけられていく。さらに、第 63、64 章には、病に倒れたスウィヴェラーが危うく一命をとりとめるといふ、ネルの運命への伏線 (かもしれないもの) が敷かれている。それは、メッキャーが指摘するように、脇役の身に起こったことをヒロインの運命の予兆として受け取ることが可能ならば、あれだけはっきりと死が予告されたネルも最後に回復するかもしれないからであり、だからこそディケンズが仕掛けた「サスペンス」には「どちらに転ぶか最後までわからない」(200) という力がある。ディケンズは、ネルなしでも読み応えのあるドラマを構築しつつ読者を焦らしたのである。

ディケンズがあからさまにひどい焦らし方をしているのは第 68 章以降である。もっとも、第 67 章と 68 章は同じ『時計』42 号に載っているのも、彼の設けた「サスペンス」は『時計』第 43 号において際立っていると言える。キットたち一行がようやくネルのいる村に到着したのにもかかわらず、この号を最後まで読み終えても、キットがネルのいる (と思われる) 家に入っていくところで終わるからである。ここまでネルに接近していながら、読者は更にまた一週間お預けを食らうのだ。これほど緊張状態を長く引き延ばされた揚句にネルの死を知らされたならば、嬉しいどんでん返し——病死の淵から生還したスウィヴェラーのようにネルも生き延びること——を期待していた読者が憤慨したとしても無理はない。

このディケンズによる焦らしと表裏一体になっているのが、ネルが迎える緩慢な死である。サンダース (Andrew Sanders) は「ネルは死ぬのに不当なほど時間がかかっているようだ」(89) と述べているが、結末が先延ばしにされるおかげで、ネルは人知れず——枕元で見守っていたトレント老人でさえ彼女が息をひきとったのに気づかずに——ゆっくりと平穩の内に死んでいくことができるのである。

これはネルの望み通りの死に方だったと思われる。第 52 章の初めの段階で、彼女は既に自覚的に死に向かっている。自分の短い生涯を終えることになる村に到着し、住まいとな



る家に案内されたとき、彼女は「静かで幸せな場所——生きて、そして死ぬのを学ぶのにいい場所だわ！」(386)と感激するのである。これはとりもなおさず死を目標と定めた生き方である。ほどなくして彼女は中世の騎士たちも眠る礼拝堂の一隅に心が休まるお気に入りの場所を見つけ、そこで長い間座って物思いに耽るようになる。死に向かって生きているネルが、死者たちに囲まれて静かに時を過ごす内に到着点である死に思いを馳せるのは当然だと言える。

**What if the spot awakened thoughts of death! Die who would, it would still remain the same; these sights and sounds would still go on, as happily as ever. It would be no pain to sleep amidst them. (OCS 398)**

彼女が思い描いているのは、礼拝堂の静謐な佇まいに同化していくように自然で、眠りにつくように安らかな死であるが、トレント老人の証言によれば、彼女は実際にいつ死んだのかわからないほど穏やかな死に方をしている。

このように死の静寂に同化していくような死に様を、生命の最も本来的な死に方として構想していたのが、『快原理の彼岸』のフロイトである。ネルの死に方は、フロイトが描いている「無機的なものに帰ってゆく」生命の姿に重なる。

生命あるものはすべて内的根拠に従って死に、無機的なものへと帰ってゆくということを、例外なき経験として仮定することが許されるなら、われわれは次のようにしか言いようがない。すなわち、あらゆる生命の目標は死であり、翻って言うなら、無生命が生命あるものより先に存在していたのだ、と。(フロイト 92) [強調は原文]

ここでフロイトが思い描いている死の流儀に概ね従って「無生命」状態に「帰って」いるのがネルなのである。もちろん、病を得て衰弱しているネルは純然たる内的根拠に従って死ぬわけではないが、田舎の村に落ち着いてからは攻撃性や危険に晒されることで生命を脅かされることはない。彼女は死を目標として日々を暮らし、遺跡のように生気のない礼拝堂の環境に同化していく。

また、もう少し長い期間で眺めてみると、ロンドンを脱出してからのネルの運命は『快原理の彼岸』のフロイトが言う「死への迂路」そのものだったことがわかる。第15章でおじいさんと一緒に骨董屋を夜逃げ同然で出奔してからというもの、紆余曲折を経て田舎の村に導かれるまでのネルの足取りは、彼女の生を暴力的に脅かすものから逃げ続ける過程だった。彼女はクウィルプの魔の手から、貧困のために身を持ち崩さざるを得ない窮地から、おじいさんの賭博熱を再燃させかねない局面から、人間の生命を吸いつくしてしまう産業社会の酷薄さ等から逃げ続け、遂に「静かで幸せな」死に場所 (A quiet, happy place) にたどり着いたのだ。この逃避行は、あたかも「死への迂路」としての生というフロ

イトの思弁を物語化したかのようである。

結局のところ、有機体はただ自分のやりかたでのみ死のうとするのである。(中略) 生きた有機体は、その生の目標に短い道のりで (いわば、ショートカットで) 到達させてくれる働きかけ (すなわち、危険) には、あらん限りの力で反抗する…… (フロイト 93)

ネルにとって、ロンドンやクウィルプの手の届く範囲、子どもがごみのように死んだまま放置されている町などに留まることは、暴力的に生命を損なわれる危険に直結した選択であり、望ましくない形での死への「短い道のり」を意味した。それら死への近道からネルは必死で逃げ続けたのである。道のあまりの侘しさに怖気づき、「他の道を行くわけにはいかないのかい？」と尋ねるトレント老人に、ネルは以下のように毅然と答えている。

“Places lie beyond these,” said the child, firmly, “where we may live in peace, and be tempted to do no harm. We will take the road that promises to have that end, and we would not turn out of it, if it were a hundred times worse than our fears lead us to expect. We would not, dear, would we?” (OCS 334)

平穏に生きていける——望ましい死に方をする——場所をストイックに目指し、その目的地へ確実に通じている道以外をネルは徹底的に回避する。たとえ困難を伴う道であっても「自分のやりかたのみ」死ぬことにネルは拘泥したのだった。このように、平穏な死に向かって逃避行を続けるネルの姿は、フロイトが論じている有機体の理想的な死に方に重なるのである。

従って、フロイトの思弁を体現するかのように「込み入った回り道」(フロイト 93) を続けたネルが、最期に至るまで近道をとらず、緩慢なプロセスを経て死を迎えていくことにも意味がある。彼女の生命は決して暴力的にその結末へと急きたてられることなく、極力「内的根拠に従って」、ゆっくりと「無機的なもの」へと移行していくのである。その結果、前述したように、彼女は自分の望み通りの安らかな死に方をするのであり、これは消極的ながらも一つの目標達成だと言える。ネルは「首にロープをかけられたまま」長いこと放置されていただけではないのだ。言い換えれば、そもそも紆余曲折の末わざわざ時間をかけて死んでいくのが生命本来の流儀だ、という『快原理の彼岸』の観点に立てば、ネルはその流儀通りに回り道の末ゆっくりと死んでいると言えるのであり、ネルの生死が未決のままだった例の 9 週間という期間も、メッキヤーの言う「サスペンス」や作者による焦らし以外の意味をもちうるのである。

## 2. 去来と浮沈——*fort-da* 物語としての『互いの友』

『互いの友』は、行ったり来たり、浮かんだり沈んだり、捨てたり拾ったりの話である。

金持ちか貧乏人かに関わらず、老若男女がロンドン（周辺）を行き来し、居なくなったり現れたり、川に捨てられたり拾われたりする。救貧院から逃げ回るベティー・ヒグデンは、ロンドンを発つ際ボフィンたちに向って、「私は行ったり来たりする（I shall be to and fro）」ので、またお顔を拝みに来ますよ、と言う（OMF 385）。株式取引に狂奔する御仁たちもロンドンーパリ間を忙しく行き来する（OMF 114）。

これら一連の「行ったり来たり」が何に似ているかと言えば、フロイトの『快原理の彼岸』に出てくる *fort-da* 遊びである。紐をつけた糸巻きを放り投げて「いない！（*fort!*）」と叫び、紐を使って糸巻きを手繰り寄せては「いた！（*da!*）」と叫んでいる子どもを目撃したフロイトは、これは母親の不在を埋め合わせるための、象徴的な情況操作だと考えた。つまり、糸巻きを使って在／不在を自由自在に操ることで、母親がいないという不快な情況を心理的に克服しているのだ、と。この子どもが自分の鏡像を消す遊びにも興じている様子をフロイトは報告しているが、「いないいないーばあ」も *fort-da* 遊びの変種に他ならない。重要なのは、安寧を脅かす危険な揺さぶりが *fort-da* の象徴的な揺さぶりによって制御されていくことである。

揺さぶりこそは『互いの友』という物語に何より特徴的なものである。登場人物たちは上述の糸巻きのように、文字通り放り投げられたり、引き摺り寄せられたり、そうでなくとも突然の境遇の変化に激しく弄ばれる。主役級（あるいは善玉）の人物たちには、不愉快な（あるいは危険な）状況に放り込まれながら、その揺さぶりの主導権を掌握したり、揺れの只中で態勢を立て直していく者が多い。物語が始まる前に暴力的に主役の場から放り出され、死んだ（*fort*）ことにされてしまったジョン・ハーモンは、その状況を逆手に取って身の振り方を思案する。彼を脅かす様々な揺さぶりは、素性を偽った彼が戦略的に続ける「いないいないーばあ」の内に平穩に回収されていく。ベラ・ウィルファーは、ジョンとの絆を確かにしていく過程で、彼の抱擁の中にすっぽりと身を埋め、父親の R・ウィルファーの目の前で「消失」と「出現」を繰り返す（OMF 606-10）。一方、ブラッドリー・ヘッドストーンに襲われ、テムズ河に投げ捨てられたユーージェン・レイバーンの意識は、彼がリジーに拾い上げられた後も、人事不省（*fort*）と束の間覚醒（*da*）との間を揺れ動く。彼の生命は病床で此岸と彼岸の間を行ったり来たりしながら、「妻」（＝リジー）に繋ぎ留められていく（OMF 753）。何事にも性根を据えることのできない無責任男だった彼は、リジーに制御されることを通じて倫理的に覚醒する（*da*）のである。

揺さぶりの主導権を掌握するための *fort-da* の効力が端的に描かれているのが、ベティー・ヒグデンの最期である。救貧院に収監されることを恐れてあちこち逃げ回っていたベティーは、死期が近づくと明滅による秒読みが始まったかのように頻りに「無感覚」状態（*fort*）と覚醒状態（*da*）のサイクルを繰り返していく。これは彼女がこの世からいなくなるに際して、その最終的な *fort* のためのリハーサルをしているかのようでもある。そして、リジーが彼女を抱き起こそうとすると、抱き起こされた瞬間に自分が力尽きることを悟った彼女は、上半身を起こしてもらおう「離陸」の瞬間を「まだ」「まだ」「さあ、起こして」

と自己決定する。その結果、ベティーはまるで死ぬための最高のタイミングを「一、二の三！」で計ったかのような、本人も納得のいく尊厳死を迎える（OMF 513-14）。ネル同様、救貧院という死への危険な近道を回避し続けたベティーは、*fort-da* を通じて「ただ自分のやりかたで」死んだのである。

一方、*fort-da* が何の益ももたらさない人物たちがいる。ヘッドストーンは、激情の暴発を抑えながら、リジーにしがみつくような求愛をする際、「もう一回り」「もう一回り」と墓地を連れ回して彼女の気持ちに揺さぶりをかけようとするが、無論成功しない（OMF 396-98）。また、生死に関わる揺さぶりがちっとも骨身に応えないライダーフッドのような悪党もいる。舟からテムズ河に投げ出され溺死しかけた彼は、男たちの懸命の介抱によって一命をとりとめるのだが、それでも人に疎まれる汚れた生き方を一向に改めようとはしない。だが、自分の娘の他には誰からも愛されない彼の存在が *fort-da* の揺らめきに凝縮される彼の蘇生場面こそは、この物語の大きなクライマックスだと言える（OMF 444-45）。ギャラガー（Catherine Gallagher）は、この場面において生命が身体から分離している限りにおいて価値をもつ点に着目するが（356）、普段は彼を忌み嫌う男どもが「紛れもない生命の証（An indubitable token of life!）」（OMF 444）に涙を流すのは、それが単にライダーフッドから切り離されているからではない。その命の灯が生死の瀬戸際を揺れ動いているからこそ、その掛け替えの無さがむき出しになるのである。いましも永久に失われるかもしれない不安定な状態で明滅しているからこそ、その命が誰のものだからというのではなく、皆に貴ばれる——つまりは「われらの共通の友」となる——のだ。これは福音書の「無くした銀貨」の譬（「ルカ」15:8-10）にあるように、「なくなっていたのが見つかった」がゆえに価値が前景化される *fort-da* の異化効果だと言えよう。そのことを知ってか知らずか、ジェニー・レンはライアが「パプシー商会」の屋上に設けた「庭」で、生きるためには死ぬ、と呼びかける。「上がって来て死になさい（Come up and be dead!）」（OMF 282）と。

傍役たちもめいめいが *fort-da* 遊びに関わっている。ヴィーナス氏とジェニー・レンはいずれも、断片を集め、分類し、それらを取っ換え引っ換え取捨選択して、「人形」の全体へと接ぎ合わせていく作業に熟練している。ボフィン<sup>ひとがた</sup>を牛耳ったと自惚れるウェッグは、扉越しに気ままにボフィンを召還し、「行ったり来たり」させて悦に入る（OMF 660-61）。幼兒的自己防衛によって自らを囲い込んでいるポズナップ氏は、認めたくないものは「非英国的」だと言って払いのけ、「若い令嬢」の頬を赤らめさせそうなものは予め閉め出してしまふ。都合の悪いことはないことにしてしまう（*fort*）わけである。秘めたる善良な意図から酷薄な人間を演じ続けたボフィンの「いないいないーばあ」とは対照的に、フレッジビーやラムルは策謀や欲得のために善人の皮を被って暗躍する。じきに正体が暴露されて失墜するけれども。

この小説の主な登場人物たちは、塵芥のように篩にかけられ仕分けされる。この「仕分け」はジョンとベラが結婚する辺りから本格化し、自らが投げ込まれた境遇において座りの悪かった人物たちは、めいめいに揺さぶられた挙句、それぞれ振り分けられた役割には

まっっていく。ジョン・ハーモンの逡巡、レイバーンの倦怠、ベラの金銭欲は振るい落とされ、性悪な老ハーモンの遺産は清められる。その一方で不穏な人物たちは文字通り廃棄される。きれいに片付けられていく塵芥の山のように、登場人物たちは最終的に二つのグループに分別されるのである。更生可能な善男善女は不安定な状況に投げ込まれた後 (*fort*)、社会の中に再び自らの居場所を見出すことができるが (*da*)、ボフィンにつきまとっていたウェッグは家庭の団欒の外へ投げ出されて終わる (*fort*)。

登場人物たちを襲った危険な揺さぶりが徐々に制御されていく物語『互いの友』の結末は、保守的なものである。執筆中に鉄道事故に遭い、危うくこの世から放り出される (*fort*) ところだった作者自身、自らの心身を襲った暴力的な揺さぶりを制御する必要があった。この小説の語り手が、「それが命に他ならず、彼らも今は生きていて、いずれは死なねばならぬから (*because it is life, and they are living and must die*)」(*OMF* 443) と述べているように、結局のところ人間の一生は順序が逆転した一度限りの *fort-da* 遊びなのである。この事実がむき出しになったとき、あらゆる人間の命が「われら互いの友」となるのである。

### 3. フィクションの終結と生命の終わり

以上、本稿はフロイトの『快原理の彼岸』とディケンズの二つの作品の相似点を提示してきた。両者の描き出すものが似通っているのは、彼らが結局は同一の対象を見据えているからであろう。論証の手続きの一部として文学作品を援用するフロイトは、『快原理の彼岸』においても詩人たちの作品に言及しているが、彼は「無機的なものに帰る」生命については『骨董屋』のネルを、また *fort-da* のいわば「症例研究」として『互いの友』を引き合いに出してもよかったはずである。

その「同一の対象」とは死である。死とは生の出自ではないのかと勘繰り始める『快原理の彼岸』のフロイトも、『骨董屋』のネルにまるで眠りにつくように安らかな息の引き取り方をさせるディケンズも、共に生と死の連続性に着目している。死とは抗うべき相手ではなく、(そこに直行してはならないという意味において) 遠ざけつつも究極の目標として目指すべき状態なのである。

一方、*fort-da* 物語『互いの友』は死をどのように捉えているだろうか。

イーグルトン (Terry Eagleton) は *fort-da* を「何か失われ、そして取り戻される」という最少単位の物語と捉え、複雑極まりない物語でもそのモデルの応用なのだ、と論じている (160-61)。確かに、推理小説の要諦はまさしく *fort-da* だし、聖書にしても雲隠れと降臨を繰り返す神と人間とが繰り広げる壮大な隠れん坊の歴史を綴った物語だと言えないこともない。そして、もちろん人の一生もまた *fort-da* である。この世に投げ出された後に、次第に自意識が芽生えていく存在であるという意味においても、また既にみたように、この宇宙に束の間現れた後に消えていく存在であるという意味においても。

この「いったんは始まるが必ず終わる」という点において、フィクションと生命の形式は似ている。既に触れたように、ディケンズは『互いの友』執筆中に鉄道事故に遭って命

拾いをしている。従って、とりわけこの作品の後書きにおいて、彼が事故当時を思い返し  
ながらフィクションの終結と生命の終りを重ね合わせていることには意味がある。

I remember with devout thankfulness that I can never be much nearer parting company with  
my readers for ever than I was then, until there shall be written against my life, the two words  
with which I have this day closed this book:—THE END. (*OMF* 822)

結局のところ、「互いの友 (*Our Mutual Friend*)」とは、この物語の作者も読者もひっくるめ  
て、生き物のすべてが例外なくいずれは必ず出会うことになる、死そのもののことなのか  
もしれない。

## 終章

### 結論——越境するディケンズ（の想像力）

本稿では、写すことや境界線など線を引くことに関わる主題を軸に、ディケンズの想像力の働き方を分析、考察してきた。その主眼は、小説の人物造形や事物の描写においても、登場人物間の心理的なドラマの構築においても、彼が関心を持ち続けた生死の境の問題を扱うにしても、そして自らの身体を用いた表現者として芝居や公開朗読に没頭するにしても、結局のところ彼は同じことをしているということを示すことにあった。各章の考察を通じて、彼の想像力、表現方法には一貫性があることを例証することができたのではないだろうか。

本章では、各章で検討した内容を踏まえて、それぞれの考察から得られた知見を整理、確認し、線の問題に焦点をあてることでディケンズの想像力について新たに見えてくるものを包括的に提示したい。

#### 1. ディケンズと現代の「内なる子ども」

第3章でみたように、ディケンズが描いた子どもの自分と大人の自分が会うというファンタジーは現代の「セラピー文化」やメディアの中に現れる「内なる子ども」の概念に通じている。サブ・カルチャーやスピリチュアルな運動の中において「インナー・チャイルド」の名でも知られる「内なる子ども」には、それが主観的で感情に依拠するところが大きいだけに、怪しげで安直な神秘主義や安っぽい感傷性に墮する危険性があると思われる。だからこそ、既に述べたように、ウィットフィールドはこの概念を西欧の知的伝統の中に位置づけ、権威づけようとするのである。しかし、大人とその人の「内なる子ども」との関係は想像力の問題であるわけだから、その正当な系譜はフィクションの中にこそ求められるべきであろう。ヴィクトリア朝において、子どもの自分を対象にした感傷性は、第3章で引用したラムの『エリアのエッセイ』にも見られるように、ディケンズ一人のものではなかったはずだが、大人の自分の前に現れた「内なる子ども」との出会いを、誰よりも明確に現代にも通じる姿で描いてみせたのはディケンズだった。

例えば、主人公の中年男の前にある日突然8歳の頃の自分が出現するという、2000年のディズニー映画『キッド』という作品がある。作品の質はさておき、この物語の構造は基本的に『クリスマス・キャロル』である。三人のクリスマスの精霊の代わりに、突然主人

公ラスティの下へやってきて彼の新生への旅の先導役を務めるのが、子どもの頃の自分なのである。ラスティは、忘却していた（あるいは抑圧していた）自分の過去と改めて向き合い直すことを通して、自分の人生のシナリオを書き換えることになる。「内なる過去への旅」を経て改心したスクルージが自分の過去、現在、未来のすべてを生きることを誓っているように、自分の人生の一部だと認めたくない過去を切り捨てていたラスティも、子どもの自分を丸ごと承認することを通じて、過去から現在を経て未来に至るまで断絶のない人格へと再統合されるのである。これは、8歳前後の自分が大人になった自分に会いに来てひととき人生の旅を共にするという物語であり、このようなメロドラマ的筋立ての直系の祖先はワーズワスにではなくて、「外国旅行」において9歳の頃の自分が大人の自分の前にひょっこり出てくるエピソードを挿入したディケンズの内に見出される。実際、大人のラスティは、自分の過去を見つめ直すにつれて子どものラスティと意気投合し、同じ思いを分かち合うようになっていくのだが、二人で同時に泣き笑いしている中年のラスティと子どものラスティの姿は、『大いなる遺産』二つ目の結末で「わたしたちは大いに語り合い、互いのことを完璧に理解し合った」(GE 457) という大人のピップと子どものピップの姿そのものである。

また、2009年のアメリカ映画『NINE』にも主人公の「内なる子ども」が登場する。映画監督ガイドの回想場面にも登場するガイド少年が、監督ガイドが人生の再出発を図る結末においては、彼の想像（創造）力の導き手、靈感の源としての力を発揮し始めている。自分の人生の集大成といえる映画の撮影開始にあたってガイドの膝に抱きかかえられる子どものガイドの姿には、『大いなる遺産』二つ目の結末で大人のピップに墓石の上に抱え上げられる子どものピップにも、「外国旅行」でしばし中年男ディケンズの旅の道連れとなる9歳の子どものディケンズの姿にも通ずるものがある。

「内なる子ども」はディケンズの独創でも専売特許でもないが、近代において大人と（その人の「内なる子ども」としての）子どもとの出会いをファンタジーとして定型化させ、現代文化の中にも根付くようになる端緒を開いたのは、彼だったと思われる。

## 2. 継ぎ目（切れ目）なさの問題性——庇護と搾取、愛情と侵犯

第3章ではまた、一人の人間の心の中で大人と子どもの境界線をどこに引くかという問題に対して、ディケンズがどのような解答を提示しているか確認した。アンドリュースが示唆するところによれば(Andrews, *Child* 174)、大人の中に瑞々しい心性が継ぎ目なく融合しているのが彼にとって最も望ましいあり方であり、その典型は『大いなる遺産』のジョー・ガージャリーだった。しかし、一見調和のとれた状態を暗示する、この継ぎ目（切れ目）のない状態というのは、ディケンズの世界において問題を孕んでいることが多いように思われる。

その問題が端的に現れているのは、知らない間に大人たちに自分の人生に入り込まれ、どこからどこまでが自分の人生か分からなくなってしまう『大いなる遺産』のピップの姿



である。

第4章の考察では主にピップの主観に焦点をあてたが、大人たちによる庇護と搾取が抱き合わせになったプロットの標的にされたピップの姿は、ポスト植民地主義的な読みを誘うものでもある。植民地こそは大英帝国の身勝手な線引きの餌食となったわけだし、庇護を必要としている「子ども」になぞらえられながら搾取を受け続けた植民地の立場をピップに重ね合わせることは容易である。ピップの姿をこのようにみると、第3章、第4章においては侵犯によって受けた傷や欠損からの回復の要であった「子ども」のイメージが、植民地にとっては侵犯や被支配、果ては隷属状態へとつながる剣呑な概念であることがわかる。

例えば、アッシュクロフト (Bill Ashcroft) は、まず18世紀以降の「子ども」という存在の発見が「人種」という概念の発明と時期を同じくしていたこと、またそれゆえに、「子ども」が帝国主義の道備えをしたことを確認してから、帝国にとって「子ども」という概念が何を体現していたか論じている。それは、詰まるところ実に都合の良い、支配のための装置だった。「子ども」の内には無垢と（自然に近いがゆえに）野蛮が切れ目なく共存していて、そのために親である帝国の教化、介入が必然化、正当化されるのである。このように、アッシュクロフトは「子ども」という概念がもつ両義性の問題を指摘している。「親」から「子ども」に対する愛情と侵犯が抱き合わせになっていて、両者の間に明確に線を引くことはできないところに、支配のための概念装置としての「子ども」の力が潜んでいる。

愛情と侵犯の間に線が引けないことの問題性は、『ドンビー父子』にもみられる。第5章でみたように、カーカーとフローレンスはいずれも他の人間の心を読み、その意向を察するのに敏い人物であり、いずれもそれぞれの思惑から自他の間の境界線を越えてドンビー氏の心を覗き込み、観察する。しかし、ドンビー氏からみて侵犯的に感じられるのはむしろフローレンスの視線の方なのである。おそらくは（天使のようなフローレンスを含めて）誰よりも人の内面を正確に読めるカーカーは、潜在的には誰よりも思いやり深く優しい人間になれるはずであるが、実際はそうではない。数か国語を解し（複数の言語間で意味を写すことに長けているわけだから、これも第一部でみた転写の才能の一種である）、読み手としての抜群の才を有していることは、何ら優れた人間性を保障しないのである。また、父親の愛情に対して飢えるあまり、フローレンスが父親を注視する際の熱を帯びた眼差しは、必ずしも彼に寛ぎや和らぎを与えるものではなかったのかもしれない。皮肉なことに、ドンビー氏の意向を先読みし、常に彼のプライドを傷つけないように配慮しながら彼の世界の奥深くにまで入り込んでいくカーカーによる、柔らかで狡猾な侵犯の方が、娘からのまっすぐな愛情と献身よりも彼には心地よく感じられているようである。これは単にドンビー氏が人間関係を誤読しているからだけではない。基本的には傷つきやすく繊細な神経の持ち主である（だからこそ事あるごとに部屋に引きこもるのである）彼は、フローレンスの眼差しの内に、自分に大きな力を及ぼしかねない、尋常ならざる力を無意識にうすうす感じ取っていて、だからこそ思わず彼女（からの情報）を無意識に閉め出してしまうの

である(DS 29)。個と個を隔てる心の境界線を越えて他の人間に関わっていくという点では、愛情も侵犯も等しく干渉的であり、上で植民地支配に悪用された「子ども」の概念の両義性にみたように、良いものと悪いものを区別できないという問題がここにも存在するのだ。

そうすると、他の人間とある程度深く関わるということは、侵犯を受けたり自分(の人生)を乗っ取られたりする可能性と無縁ではいられなくなるということの意味する(もちろん、それとは逆に他の人の人生を侵犯したり、奪ってしまう可能性とも)。第4章でみたピップがそのいい例であり、彼は知らない間に自分の人生を乗っ取られている一方で、ビディーやエステラを自分の世界に組み込もうとしている。いずれにしても、彼は自分の心の境界線の線引きに失敗しているのであった。しかし、私たちの人生が他からの侵犯を受けることは避けられないにしても、それに対して『大いなる遺産』の主人公がとっている態度は、一見したところ受動的であり消極的すぎる。ピップは自分の人生を侵犯され、そのシナリオを勝手に書き換えられていたことに関しては、最終的に甘んじてそれを受け入れているように見える。

### 3. 主人公たちの自己疎外とその解決策

実際、他からの侵犯を受けずとも、ただでさえドンビー氏以降のディケンズ主要作品の主人公には、自分の人生を自分のものにしきれていない人物が多い。彼らは自分の人生から閉め出されたり、人生に嫌気がさしたり、自分の人生を他の人間の人生と取り換えたり、あるいは他の人の人生を侵食したり、奪おうとしたりする。ドンビー氏が重要な決断を自力で下せず、側近に甘えているうちに力も妻も奪われていく様子は、第5章で既にみた。『リトル・ドリット』のアーサー・クレナムは生育期に受けた余りにも厳格な宗教教育のために完全に心が悴んでしまい、生きること自体を恐れている。『二都物語』のシドニー・カートンは『互いの友』のユージーン・レイバーン同様、自分自身にうんざりしている。同じく『互いの友』のジョン・ハーモンの方は、割り当てられた役柄になりきれない役者のように、新しい人生の展開の前に躊躇い、ぐずぐずしているうちに暴力的に自分の人生から閉め出されてしまう。『エドウィン・ドルードの謎』のジョン・ジャスパーも、自分の人生にうんざりした感のある、自暴自棄な暗い熱情を抱えている人物である。彼は聖歌隊長として真面目にお勤めを果たす一方で、阿片吸引による異世界へのトリップに耽溺することで何とか精神のバランスを保って生きている。そして、『大いなる遺産』のピップが自分の人生の主人公の座から追いやられてしまうことは第4章でみた。

ピップ(そして未完結の『エドウィン・ドルード』のジョン・ジャスパー)以外の人物たちは、それぞれの自己疎外状況に対して何らかの行動をとったり、最終的にはその事態に一応の対応策が与えられている。アーサー・クレナムの場合は、最後に人生の荒波に共に立ち向かってくれるパートナーと結ばれ、俗世間の喧騒の中に二人で分け入っていく。シドニー・カートンは恋敵チャールズ・ダーネイの身代わりになって自分の命を捨てるが、同時に新しい「永遠の命」を得る。ジョン・ハーモンもユージーン・レイバーンも、それ

ぞれに一度「死」を潜り抜けることによって自分の人生を更新し、ヒロインと結ばれている。ドンビー氏も分身を介して一度死に、生まれ変わった結果、孫娘のフローレンスという宝を見つけている。ピップも『大いなる遺産』第57章で熱病に冒され、象徴的な「死」を潜り抜けているが、最後に宝を手にする——エステラと結ばれること——は確約されていない。『ドンビー父子』を論じたジャクソンの表現を借りれば(103-05)、ピップは痛みを伴う学びのプロセスを経ても、決定的な「報い (reward)」を与えられていない。ハーバートのように新しく得た友人もいるとはいえ、結局のところ彼は自分の人生が盗まれ、多くのものを失うという成り行きを甘んじて受け入れているように見える。

#### 4. ラカンの赦しと自己実現

ピップは自分の人生にこっそり相乗りされ、それを勝手に操作し方向づけられていたことを悟っても、事態をそのまま受け入れているし、侵犯の張本人たち——マグウィッチとミス・ハヴィシャム——を赦している。傷心を抱えたピップの内にかつての自分の傷ついた姿を見たミス・ハヴィシャムはひざまずいて悔い、泣いてピップの赦しを請う。

“O!” she cried, despairingly. “What have I done! What have I done!”

“If you mean, Miss Havisham, what have you done to injure me, let me answer. Very little. I should have loved her under any circumstances . . .” (GE 377)

ピップは実質的にミス・ハヴィシャムを既に赦してしまっているのだが、これはキリスト教的な赦しではない。相手に非があることを知りながら、あらゆる罪（そこに例外はない）に対する罰の避雷針であるイエス＝キリストを介することで、相手の罪を帳消しにするのがキリスト教的赦しである。しかし、ここではピップはミス・ハヴィシャムに対して、あなたは自分に対してほとんど罪はない、あったとしても「ごく僅かなもの」だと述べている。罪が存在しないのならば、赦す必要もない。

〈あなたは僕を畏にかけたおつもりでしょうが、そんな畏など存在しなかったのです〉——ピップはミス・ハヴィシャムにそう言っているようなものだ。確かに、彼女は彼を傷つけるためにある欲望を彼の中に植えつけることに成功した。しかし、彼は〈それこそ自分が本当に欲したものだ〉と言うのである。彼女の思惑絡みの欲望を受け取った彼は、それを正真正銘自分の欲望としているのである。あえて名づけるならば、これはラカンの赦しとすることができよう。「人の欲望は他者の欲望である」と言い放っているのがラカンだからだ。

But we must also add that man’s desire is the Other’s desire [*le désir de l’homme est le désir de l’Autre*] in which the *de* provides what grammarians call a “subjective determination”—namely, that it is qua Other that man desires (this is what provides the true

scope of human passion). (Lacan 690)

ラカンは「人は何らかの媒介なしに欲望の対象をもつことはない」(148) というような、別の言い方もしている。(誰(の欲望)を媒介にしたにせよ結果は同じだった。だって結局のところ自分はエステラを愛していたに決まっているから) というピップの諦念の前に、ミス・ハヴィシャムのプロット(策略)の意味は雲散霧消する。

一方、「遺産」の出所であったマグウィッチに対して、ピップは特筆すべき「恩返し」をしていて、それには第5章で考察した「分身」の問題が絡んでいる。マグウィッチが流刑先から(法を犯して)帰国し、自分の前に姿を見せた当初こそ彼を忌避したピップだが、最終的には彼の言葉通り彼を「第二の父親」同然に扱い、世話をするようになる。実際、ピップはマグウィッチが自分にしたことをそのまま「それでよかった」と承認しているばかりか、彼が望んだ通りの自分になったこと、つまり彼からの「大いなる遺産」という贈り物によってピップを幸せにするという彼の夢は見事に実現したことを信じるに任せるのである。その「大いなる遺産」とはエステラのことだ。以下は、マグウィッチが刑務所で亡くなるのをピップが看取る場面である。

“Dear Magwitch, I must tell you, now at last. You understand what I say?”

A gentle pressure on my hand.

“You had a child once, whom you loved and lost.”

A stronger pressure on my hand.

“She lived and found powerful friends. She is living now. She is a lady and very beautiful. And I love her!”

With a last faint effort, which would have been powerless but for my yielding to it, and assisting it, he raised my hand to his lips. Then he gently let it sink upon his breast again, with his own hands lying on it. The placid look at the white ceiling came back, and passed away, and his head dropped quietly on his breast. (GE 436)

ピップがマグウィッチに対して告げたことは事実であり嘘ではないが、マグウィッチは当然ピップと自分の娘が結ばれることを信じて息を引き取ったことだろう。ピップは死にゆくマグウィッチの中にだけ存在する『大いなる遺産』物語完結編シナリオを書き込んでいたのである。マグウィッチは、流刑先からの遠隔操作によって育てたピップという言わば「養子」と失われたはずの娘という、二人の子どもが仲睦まじく暮らしている光景を胸に大切に仕舞い込んでこの世を去ったはずだ。ピップは彼の想像の中でだけエステラと結ばれる(『大いなる遺産』二つ目の結末がこの点に関して断言を避けていることは既にみた)。ピップは、マグウィッチの側から見える自分の姿(ピップには見るできない彼の分身だと言える)の内にのみ夢を実現することができる、というこの状況もまたラカンので

あることは言うまでもない。この夢は東の間マグウィッチの中に実現するが、その直後に彼が息をひきとるので、ピップはそれを彼と共に埋葬しているとも言える。

他の人から見た自分の姿の中に理想の「もう一人の自分」を実現するという、切なく間接的な自己実現は、『二都物語』の結末でシドニー・カートンが死を迎える直前に思い描いていることでもある。彼は愛するルーシーのためにチャールズ・ダーネイの身代わりとなって死ぬのだが、その行為によって彼はルーシーの中に自分の存在を永遠に埋め込むことができる。

“I see that I hold a sanctuary in their hearts, and in the hearts of their descendants, generations hence. I see her, an old woman, weeping for me on the anniversary of this day. I see her and her husband, their course done, lying side by side in their last earthly bed, and I know that each was not more honoured and held sacred in the other’s soul, than I was in the souls of both . . .” (*TTC* 358)

『ドンビー父子』の結末において、フローレンスが自分の娘を介して父親のドンビー氏の中に自分の分身を送り込むことに成功しているように、カートンも愛する女性の内に自分を埋め込んでいるのである。しかし、ピップがマグウィッチの中に自分の夢を葬るのとは逆に、カートンの場合は自分がダーネイとして死ぬことによって（一見キリスト教的でありながらそれとは異なる形での）「永遠の命」を手に入れる。彼の名が彼の英雄的自己犠牲と共にルーシーの子孫に代々受け継がれ、語り継がれるからだ。

“I see that child who lay upon her bosom and who bore my name, a man winning his way in that path of life which once was mine. I see him winning it so well, that my name is made illustrious there by the light of his. I see the blots I threw upon it, faded away. I see him, foremost of just judges and honoured men, bringing a boy of my name, with a forehead that I know and golden hair, to his place—then fair to look upon, with not a trace of his day’s disfigurement—and I hear him tell the child my story, with a tender and a faltering voice . . .” (*TTC* 358)

この身は断頭台の露と消え、ルーシーやダーネイがこの世を去ったとしても、自分の自己犠牲の物語（“my story”）は代々永遠に語り継がれる。カートンの想像の中では、ルーシーの息子も孫息子も、彼女の子孫ということで提喩的に彼女の一部でありながら、同時にカートンの理想化された分身でもある。つまり、彼らは彼とルーシーとの間に生まれてくる子孫たちなのであり、彼の理想的自画像の「写し」なのだ。彼の物語が語り継がれることを通して、彼の理想化された分身は代々増殖し、永遠に生き続けるのである。

## 5. *fort-da* と（分身の中への）自己疎外

第二部でみた自分の「分身」や「写し」の問題と第三部でみた *fort-da* は直結している。『笑い』において、笑える不格好と笑えない不格好の間の境界線について考察したベルグソン（Henri Bergson）は次のような結論に達する。

*A deformity that may become comic is a deformity that a normally built person could successfully imitate.* (26) [イタリック原文]

つまり、投げ出したり再び手繰り寄せたりすることのできる糸巻きのように、自分の身体につけたり取り外したりすることのできる不格好や障害は、（コントロール可能なわけだから）致命的なものでも深刻なものでもないということになる。ということは、自分から切り離したい性質や特徴は、それをとことん真似することができればよいわけであり、その上でそれを「もう一人の自分」だったかもしれないものとして切り捨てればよいのである。

チェスタトンが、『互いの友』のサイラス・ウェッグの悪人根性とはってつけたようなものに感じられると述べている——「ウェッグの悪は、彼の義足のように、彼に付着した人工的なものに思える」（Chesteron, *Criticisms* 214）。その一方でチェスタトンは、〈ボフィンが守銭奴と化したように見えてましたが、実はあれは全部演技でした〉という筋書きは信じがたいと述べている。読者にとって説得力があるかどうかは別にして、ボフィンがやったことは富の魔力に負けて墮落してしまう「もう一人の自分」の可能性を演じ切ることを通して、それを完全に払拭することだったと思われる。マモンの毒を後に切り捨て可能な分身の中に出し切れれば、自分自身は毒にやられずに済むからである。つまり、ボフィンは自分の人格に及ぼす金の影響力を、チェスタトンが言うウェッグの義足のように、着脱可能で外部的なものに留めておきたかったのである。これは倫理的純度を維持するための、*fort-da* と分身を用いた意図的な自己疎外だといえる。

分身や写しの問題と *fort-da* は直結していると指摘したが、実はそれはフロイト、ラカンの精神分析理論において既にそうなのである。『快原理の彼岸』で糸巻きをおもちゃにしている幼児は、その糸巻きを母親に見立て、それを投げ出しては（*fort!*）再び手元に手繰り寄せること（*da!*）を通じて、母親の不在という状況を克服しているというのがフロイトの提示した解釈だった。この同じ幼児が鏡の前で「いないいないばあ」遊びをして、母親ではなく自分の姿を消したり出したりする遊戯にも関心を向けていたことは『快原理』でも報告されているが、ラカンはこの幼児の *fort-da* 解釈にもう一ひねり加えている。彼自身がそれを論じているのは『セミナー第十一巻』においてであるが、ここではより明解に論点が整理された解説から引きたい。

子供はこの糸巻きを眺めて、その中に、母の体から切り離されたものとしての子供自身の姿を、母の目を通して認めている。子供が糸巻きを投げ、それを視界から消し去ると

いうことは、母親が子供を捨てるということを含意している。糸巻きを投げる子供は、母親の立場に立って、いわば自分自身を放り投げているわけである。(中略)

このとき、糸巻きに対する子供の心は、子供に対する母親の心でもあるはずだ。すなわち、関係と関係との間の象徴作用によって、子供に対する母親の欲望は、糸巻きに対する子供の欲望となって、子供の心の中に設立されるのである。(新宮 153)

ラカンによれば、*fort-da* 遊びに興じる『快原理』の幼児は自分自身を糸巻きの中へと疎外し、母親の思いを自分の中へ写し取っていることになる。これは、父親の目を通して自分を見つめることが常態化した『ドンビー父子』のフローレンスと基本的には同じである。彼女は父親の目から見える自分の姿にしか(本当は)関心がない。ラカンの考え方を經由することで、フローレンスの欲しているものにより正確な表現を与えることが可能になると思われる。つまり、それは「私はお父様を欲する」ではなくて「お父様は私を欲していらっしゃる」である。父親の目線にならない限り——いったん自分(の目線)を消さない限り(*fort!*)——自分が何者であるか決定できず、欲望することもできないフローレンス。「分身」や「写し」という概念を通して彼女が欲しているものを考察した第5章は、糸巻きのない *fort-da* を扱っていたことになる。

そうすると、ディケンズ自身も糸巻きのない *fort-da* 遊びに興じていたことになる。彼も本来の自分とは異なるキャラクター(人物)たちの中へと自己疎外すること(*fort*)を通じて自己実現(*da*)をしているからだ。フォースターはディケンズの身体的転写の才を評して、次のように述べている。

He had the power of projecting himself into shapes and suggestions of his fancy which is one of the marvels of creative imagination, and what he desired to express he became. (Forster 2: 182)

彼の生み出した人物たちは少なくとも幾らかは彼の写しだったのであり、彼は彼(女)らの内に自分の姿を認めていたのだった。その意味では、彼の人物造形は自己増殖の過程でもあった。ウェルシュは、この様々な人物たちに自分を投影するディケンズの能力の内に、作家としての彼の成長を跡付けた。『アメリカ紀行』、『マーティン・チャズルウィット』、『ドンビー父子』、そして『デイヴィッド・コパフィールド』を生み出した時期を、ディケンズが作家として成熟した重要な過渡期として捉えたウェルシュは、この時期を経たディケンズは、主人公だけでなく冴えない脇役や悪役にも自分を投影できるようになったと論じている(Welsh, *Copyright* 13-14)。

ディケンズの増殖する自己については、アンドリュースがさらに包括的な研究を行っている。上で引いたフォースターの言葉を重要視するアンドリュースは、ディケンズ芸術の根幹には執筆、演劇、公開朗読を通じて「別な人格を演じたい」という猛烈な欲望が存在

していると指摘している (Andrews, *Performing* 100)。それは彼の子ども時代にまで遡る根源的なものであり、その考察からみえてくるのは、単一の人格に収まりきれない彼の人格の複数性、流動性である。人間の人格は単一ではなく、それが服装や話し方、身ぶりによって構築可能なものだ、という意識が彼にあったからこそ彼は潜在的に大勢の人間になることができた。また、単一の自己から抜け出して他の人物になりたいという自分の欲望を、彼が存分に満たそうとしたのが公開朗読の場だった。このようにアンドリューズは論じている。

本稿の考察結果にウェルシュとアンドリューズの論を照らし合わせると、多種多様な人間たちの外見も内面も写し取りつつ、自分の分身を増殖させていったディケンズという表現者の特質が浮かび上がってくる。筆者が本稿で考察した「線を越え」て「写す (移す)」速記的想像力というのは、自分という単一の人間の領域を越えて別の様々な人間になりたいという彼の思いの発露でもあったと思われる。

## 6. ハイブリッド・リテラシー：(文字として) 読みつつ (形状・表情を) 見る

カートンの死ぬ間際の想像にみたように、自分と似るはずのない他の人間が、その人自身でありながら同時に自分の分身であり得るのは、そしてその写しを増殖することが可能なのは、人が同時に複数のものを表す記号として機能しているからである。登場人物間の (想像上の) 人間関係において出現する「分身」や「写し」を見る限り、彼 (女) らの「もう一人の自分」をめぐる物語は、第一部でみた文字を読んだり転写したりする問題と絡んでくる。つまり、ある人物 (キャラクター) が別な人物の心の中でどのような意味をもつかという問題は、文字を読んだり写したりする問題と直結しているのだ。

その意味で、第一部の考察で得られた知見のうち、改めて確認しておくべきだと思われるのは、速記文字であろうが、アルファベットであろうが、ディケンズや彼の登場人物たちがそれを二重に解釈しているという点である。より厳密にいうと、彼 (女) らは文字を文字として読みながら、文字自体の形状や表情を見て取っているということである。

第 1 章でも指摘した通り、これはハイブリッドな態度であり、そこからは当然二重の異なった (時には相反する) 意味が生じるわけだから、それはグロテスクなものにもコミカルなものにもなり得る。また、その態度が文字の中にホーンが言う “the first germ of a ‘character’” を見出させていることも既に指摘した。これはとりもなおさずキャラクター (文字) がキャラクター (人物) になっていく瞬間でもあり、それは文字がそれ自身以外の何を表しているか (“re-present” しているか) ではなくて、文字それ自体の存在に意識を向けることから始まる。

例えば、『ピクウィック・クラブ』の冒頭ではジョーゼフ・スミガーズ氏には “P.V.P.M.P.C.” (“Perpetual Vice-President—Member Pickwick Club” の意だという)、また、サミュエル・ピクウィック氏には “G.C.M.P.C.” (“General Chairman—Member Pickwick Club” の意だという) という仰々しい肩書がそれぞれ付せられていて笑いを誘う (PP 1)。これらの文字を「ほと



んど一種の落書き」だと評するマーカスも言うように、「この場合、P.V.P.M.P.C.という文字の方がそれらの指し示す言葉よりも重要なのである」(Marcus, “Language” 187)。『ピクウィック』冒頭の文字たちは、オールティックが『パンチ』から引いている “Theodosia Bang, M.A., M.C.P., Φ Δ K, K.L.M., . . .” という、さらに馬鹿げた例を想起させる (Altick 525)。ただし、マーカスは上でみた『ピクウィック』冒頭の仰々しい肩書の略号が、ただ単に滑稽なものだとはみていない。

. . . if we put to one side the simple comic intention and effect of the long set of initials (and the extravagant title to which they refer) we may observe that letters arranged in such a novel and quasi-arbitrary way sometimes form words, or suggest a code that is different from though related to the codes by which we ordinarily communicate. (Marcus, “Language” 187)

マーカスは “P.V.P.M.P.C.” や “G.C.M.P.C.” の内に異化作用を認めているのである。既存のコードにない形に配列されたそれらは、全く何も意味し得ないのではない。「私たちが通常それによって意思疎通を図っているコードと、異なっていながら関係がある」とマーカスが指摘するように、半ばは読めそうでいて完全には判読できない中途半端な存在だからこそ、違和感があるのである。第 1 章でアルファベット本の世界に言及した際に、そこではアルファベットの一文字一文字が人格を付与されたキャラクター (人物) なのであり、役割を割り振られた役者だということを指摘した。上の “P.V.P.M.P.C.” や “G.C.M.P.C.” はアルファベットたちが奇妙な隊列を組まされ、奇矯な振る舞いを演じさせられている図なのだ。

そう考えると、これらの文字列は『大いなる遺産』の登場人物たちの振る舞いに似ていることがわかる。以下は第 35 章でピップが姉の葬儀に参列したときの一場面である。

“Pocket-handkerchiefs out, all!” cried Mr. Trabb at this point, in a depressed business-like voice—“Pocket-handkerchiefs out! We are ready!”

So, we all put our pocket-handkerchiefs to our faces, as if our noses were bleeding, and filed out two and two; Joe and I; Biddy and Pumblechook; Mr. and Mrs. Hubble. The remains of my poor sister had been brought round by the kitchen door, and, it being a point of Undertaking ceremony that the six bearers must be stifled and blinded under a horrible black velvet housing with a white border, the whole looked like a blind monster with twelve human legs, shuffling and blundering along under the guidance of two keepers—the postboy and his comrade. (GE 266)

ハブル氏に指示されるまま、ぎこちなく不可思議な行進をさせられるピップやジョーたちにしても、棺ごと異形のものとして化している男たちにしても、奇妙な流儀で村をよろよろ練

り歩き悪餓鬼どもに囃し立てられる様は、ほとんど珍しい見世物のようである。過度の厳肅さを演出しようとして怪しい見世物と化してしまうピップの姉の葬列は、権威づけのための肩書を演じさせられている“P.V.P.M.P.C.”や“G.C.M.P.C.”中のアルファベットと同じく、普段と違う奇矯な振る舞いを任じられているキャラクターたちの姿なのである。

ディケンズの作品の中でキャラクター（文字）がキャラクター（人物）と同じような役割を演じている例をもう一つ挙げたい。『ピクウィック』の第11章でコバムを訪れたピクウィック氏は、土に埋まった碑文らしきものを発見する。掘り出してみると、それには下のような（どうやらラテン語らしい）文字が刻みつけられていた（PP 137）。

+  
BILST  
UM  
PSHI  
S.M.  
ARK

ピクウィック氏はそれが「紛れもなく古代の奇妙で珍しい碑文」（PP 138）だと信じるが、この「碑文」の意味をめぐって「国の内外の十七の協会」まで巻き込んだ論争の挙句、結局それは「ビル・スタンプス、彼のしるし」という落書きにすぎなかったことが判明する。（もっとも、これは読者から見ればの話である。「碑文」が落書きだと主張しているのはピクウィックに対して悪意を抱いているとされるプロットン氏だけであって、彼はその邪な「誹謗」のためにピクウィック・クラブから除名されている。）

このコミカルなエピソードは『ボズのスケッチ集』中の短篇「ホレイショー・スパークンズ（“Horatio Sparkins”）」そのものである。上昇志向の強いモルダトン一家は（トムを除いて）、洗練された紳士の言動の持ち主であるスパークンズ氏が「どなたか身分の高いお方に違いない」と踏み、家族の内では彼の職業や血筋を取り沙汰する。この短篇の中で上のプロットン氏の役割を果たしているトムは「あいつ競売屋みたいな話し方するよ」（SB 359）と指摘するが、父親にたしなめられる。しかし最終的に、モルダトン夫人が「今まで見た中で最も紳士然とした青年」と評したスパークンズ氏の正体は、服地店の店員スミス君だったという落ちがつく。このように、ホレイショー・スパークンズ氏というキャラクター（人物）は、上で見たコバムの「碑文」というキャラクター（文字）と同じような役割を演じているのである。テキスト細部での文字の振る舞いと登場人物の振る舞いが似ていて、いずれもまさしくディケンズの「キャラクター」なのだと言える。

「（文字として）読みながら（形状や表情を）見る」というハイブリッドな態度が産み出す効果がコミカルにもグロテスクにもなり得ることは上で述べたが、『ピクウィック』冒頭の“P.V.P.M.P.C.”や“G.C.M.P.C.”、また第11章の「碑文」はコミカルな例である。グロテ

スクな例の筆頭は、フォースターの伝記に出てくる“MOOR-EEFFOC”であろう。ディケンズが靴墨工場に働きに出されていた時期に通ったコーヒー店の思い出を語る件に、それは出てくる。セント・マーチン小路の教会の傍にあり、通りに面した卵形のガラス窓に“COFFEE-ROOM”と書かれていた店である。ディケンズは、店内から裏返しになったその文字列を見てぎょっとするという少年時代の経験を、後になっても繰り返し味わっているという。

If I ever find myself in a very different kind of coffee-room now, but where there is such an inscription on glass, and read it backward on the wrong side MOOR-EEFFOC (as I often used to do then, in a dismal reverie), a shock goes through my blood. (Forster 1: 37)

この“MOOR-EEFFOC”が、マーカスも指摘したような異化作用の産物でもあることは言うまでもない。ホリングトン (Michael Hollington) もこの文字列について「店の正面の窓に塗られ、表裏両面のある物質性が認識されることで異化された (“made strange”) シニフィエ」と表現している (Hollington, “Gargoyle” 166)。

しかし、“MOOR-EEFFOC”が不気味に思えるのは、単に逆から読んでいるからでもなく文字の物質性が露呈しているからだけでもない。ディケンズをぎょっとさせたグロテスクさは、彼が「(文字として) 読みながら (形状や表情を) 見る」というハイブリッドな態度をとっているからだと思われる。この文字列をディケンズの「不気味な (“eerie”) リアリズム」(Chesterton, *Dickens* 24) の象徴とみなしているチェスタトンには、それを「見えること (“seeing”）」と「注視すること (“looking”）」を区別することによって説明している。彼によるとディケンズの「不気味なリアリズム」とは、「現実の世界に存在する類のものではなく、夢の世界に属する耐え難いリアリズム」であり、また「夢想しながら歩くことによつてのみ得られるもので、観察しながら歩いたのでは決して得ることができない」のだという (Chesterton, *Dickens* 25)。彼は加えて次のように論じている。

And that elfish kind of realism Dickens adopted everywhere. His world was alive with inanimate object. The date on the door danced over Mr. Grewgious’s, the knocker grinned at Mr. Scrooge, the Roman on the ceiling pointed down at Mr. Tulkinghorn, the elderly armchair leered at Tom Smart—these are all moor-eeffocish things. A man sees them because he does not look at them. (Chesterton, *Dickens* 25)

チェスタトンはここで、ディケンズの世界において生命のない事物からキャラクター (人物) が誕生する瞬間 (それはホーンが『キャラクター』の最初の萌芽) と呼んだものに通じる) の秘密を、ディケンズが夢想の中で事物を注視せずに見ることの内に求めている。確かにディケンズが“MOOR-EEFFOC”を見たとき彼は「暗い妄想 (“dismal reverie”）」に

耽っていたらしいが、だからといって彼の知覚が——阿片を吸ったジャスパーのように——麻痺していたはずはない。彼は夢想に耽りながらも、無意識の内に文字を読んでいたと思われる。

窓ガラスに塗られた“COFFEE-ROOM”という文字を裏側から見た場合、実際は図 33 のように見えるはずであり、“MOOR-EEFFOC”と見えるはずはない。ディケンズは裏返しになり異形の姿に変化したその文字列を見てぎょっとしながらも、即座にそれをアルファベットとして判読可能な“MOOR-EEFFOC”に翻訳しているのであり、“MOOR-EEFFOC”というのは彼の脳裏以外のどこにも存在しない文字列である。彼は裏返しの文字をそのまま見ると同時に（無意識に）文字として読もうとしているのである。従って“MOOR-EEFFOC”<sup>リテラシー</sup>というのは、そのような「見ること」と「読むこと」が共存しているハイブリッドな識字能力の産物なのである。

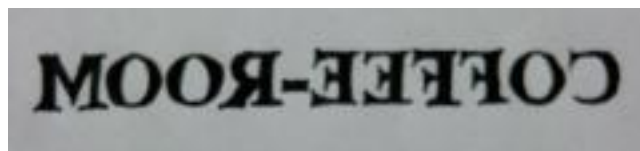


図 33 （図版作成、撮影は筆者）

## 7. 死体のような文字

上で見たようなハイブリッドな態度がディケンズをぎょっとさせた“MOOR-EEFFOC”を産み出している一方で、ホリングトンが指摘したように、窓ガラスに塗られた文字の物質性が不気味さを増大させていることも事実である。当然期待できる形での情報が得られない一方で、物言わぬ物質性だけが感じられる相手と化したという点で、裏側から見た“COFFEE-ROOM”という文字（図 33）はディケンズが惹きつけられてやまなかった死体に似ている。この点について、ケアリ（John Carey）とジジェクを經由して説明したい。

ケアリによれば、ディケンズが死体（や（蠟）人形）に恐れを抱きつつも魅了され続けたことの根幹にあるのは、「こちらを見つめ返すことのないものを見ている」という感覚だったという（82）。一方、ジジェクはヒッチコックの映画における「染み」、即ち「そこから映像の方が観客を見つめている点」（ix）について解説する文脈で、ホルバインの『大使たち』（図 34）に言及する。絵の正面から見ると得体の知れない染みにしか見えないが、決まった角度から見ると人生の儚さを表現した髑髏に見える図柄が描きこまれた部分に関して、ジジェクは言う。

This is the point at which the observer is already included, inscribed in the observed scene—in a way, it is the point from which the picture itself looks back at us. (91)

『大使たち』という絵の中には予め観察者の眼差しが予期され、組み込まれているのだ。ということは、この絵はある角度から見られることによって観察者に応答している（見返している）と言える。それと同じように、“COFFEE-ROOM”という文字列はそれとして読まれることを予期して書かれているわけだから、それ自体の内にはいわば読む人の視線が組み込まれていると言える。この文字列は、どの角度から見ても“COFFEE-ROOM”と読める限り判読者の眼差しに応答しているのである。ところが、ガラス窓を通して裏から見た途端、これらの文字はもはや読む側に通常の応答をすることができない。その一方で、普段は意識されない文字自体の物質性（身体性）が露呈する。通常期待できる応答がないにもかかわらず、物質としては（身体だけは）そこにでんと居座っている、というこの不透明性が、裏返しになった“COFFEE-ROOM”の不気味さの出所ではないだろうか。この不気味さが生じる原理は、そのまま死体のそれに通じていると思われる。裏返しになった文字は死体に似るのだ。第三部でもみた、ディケンズの生死の境界線に対する関心は彼の文字に向けられた眼差しの内にも窺えるのである。



図 34 (Wolf 72)

#### 8. “Horcruxes” としてのディケンズの<sup>キャラクター</sup>人物たち

本稿ではディケンズの想像力の働き方を（境界）線にまつわる問題と捉えて考察をしてきたが、最後に全7章の分析を経て得られた結果を総括して提示したい。

第一部では、ディケンズの想像力におけるキャラクター（文字）とキャラクター（人物）の間の連続性を確認した。つまり、両者を画然と隔てる境界線はないのである。ディケンズは筆者が上で「ハイブリッド・リテラシー」と命名した「（文字を文字として）読みながら（その形状・表情を絵のように）見てとる」という態度で記号に接しているため、あらゆる断片的な特徴や形状の内に「人物の萌芽」を見出して、そこから生き生きとした人物を創出することができた。また、その一方で彼の描写には、イメージが繁茂する装飾文字

のような旺盛な生命力が宿っていることも、彼の想像力が一線（節度・規範）を越えてしまう程の活力を有している証左として示した。

第二部では、彼の作中人物にみる自己同一性や欲望の媒介性の問題を考察した。自分という領域の境界線、自他を隔てる境界線の問題である。「内なる子ども」という幻影も含め、「もう一人の自分」を媒介にしたり、他の人間を出汁にしないではいられない人物たちの姿を分析した。そして、自他を隔てる境界線をめぐって彼（女）らが繰り広げる心理的なドラマにおいても、「線を越え」て「写す（移す）」（＝「写し」を増殖させる）という速記的想像力が働いているのを確認した。

第三部では、生死（あるいは生命と無生物）の間の境界線をめぐる問題を考察した。凝固して人形や絵になっていく『骨董屋』の登場人物たちの姿を通して、またディケンズの『骨董屋』と『互いの友』をフロイトの『快原理の彼岸』と並べて読むことを通じて、最終的に見えてくるものは、生と死が対蹠的なものではなくて連続しているという事実である。

ディケンズが死体や人形に（恐怖を覚えつつも）惹かれ続けたのは、彼が生と死の連続性——生が死に直結しているということ——に関心を抱いていたからであろう。だとするならば、彼の「線を越え」て「写す（移す）」という速記的想像力は、第三部の主題である生死を隔てる境界線も越えたいという彼の思いの現れであったかもしれない。ルーシーの子孫に語り継がれることを通じて理想の自画像を「永遠に」増殖させ続けるカートンや、死に臨むマグウィッチの脳裏に束の間、自分の夢を実現させるピップの生みの親であったディケンズが、想像力を介して他の人の脳裏に自分の「写し」を増殖させる術を知らなかったはずはない。もし彼がプロの役者として生涯を送っていたならば、観客の側から見えている彼の姿の内に彼が描きこんだ様々な彼の分身たちの命は、観客たちの記憶と共に消え去っていたことだろう。しかし、彼は成功した職業作家でもあったので、彼の分散し拡散した自己——それらは必ずしも彼の理想的な姿ばかりではない——には彼の作品を通して現在でも触れることができるのである。

2007年に完結した『ハリー・ポッター』シリーズでは、自分の命を“Horcruxes”（魂の保存容器のようなもの）の内に分散させて永遠に生き延びようとした敵役ヴォルデモートの野望が阻止される。一方、雑多なキャラクターたちの内に投影されたディケンズの様々な姿は、読者の脳裏に今も生き続けている。その意味では、ディケンズの人物たちは実質的に彼の“Horcruxes”として機能しているのだが、片やヴォルデモートは滅び、片やディケンズは生き延びている。両者の命運を分けたもの、つまりヴォルデモートになくてディケンズにあったのは、他の人間たちの想像力に対する信頼である。自他を隔てる境界線を越えて相手の痛みや思いを共有できる（想像できる）からこそ、人間は互いに同胞となり得る。「ディケンズ」は今やこの〈個と個として切り離された互いが想像力の方で繋がり合える〉という信頼を表すキャラクター（文字・人物）なのだ。この信頼が近代という時代と共に滅び去るものでなければ、これから先もディケンズは読み続けられるであろう。

## 参考文献

### 一次資料

#### 主要作品：

ディケンズの主要作品に関しては The Oxford Illustrated Dickens 版を参照。

Dickens, Charles. *American Notes and Picture from Italy*. 1957. London: Oxford UP, 1974.

---. *Barnaby Rudge* (1841). 1954. London: Oxford UP, 1975.

---. *Bleak House* (1852-53). 1948. London: Oxford UP, 1975.

---. *Christmas Books* (1852). 1954. London: Oxford UP, 1974.

---. *Christmas Stories* (1871). 1956. London: Oxford UP, 1975.

---. *David Copperfield* (1850). 1948. London: Oxford UP, 1978.

---. *Dombey and Son* (1848). 1950. London: Oxford UP, 1974.

---. *Great Expectations* (1861). 1953. London: Oxford UP, 1975.

---. *Hard Times* (1854). 1955. London: Oxford UP, 1978.

---. *Little Dorrit* (1857). 1953. London: Oxford UP, 1978.

---. *Martin Chuzzlewit* (1844). 1951. London: Oxford UP, 1975.

---. *Master Humphrey's Clock and A Child's History of England*. 1958. London: Oxford UP, 1974.

---. *The Mystery of Edwin Drood* (1870). 1956. London: Oxford UP, 1978 .

---. *Nicholas Nickleby* (1839). 1950. London: Oxford UP, 1974.

---. *The Old Curiosity Shop* (1841). 1951. London: Oxford UP, 1975.

---. *Oliver Twist* (1838). 1949. London: Oxford UP, 1978.

---. *Our Mutual Friend* (1865). 1952. London: Oxford UP, 1974.

---. *The Pickwick Papers* (1837). 1948. London: Oxford UP, 1974.

---. *Sketches by Boz* (1839). 1957. London: Oxford UP, 1973.

---. *A Tale of Two Cities* (1859). 1949. London: Oxford UP, 1978.

---. *The Uncommercial Traveller and Reprinted Pieces*. 1958. London: Oxford UP, 1978.

#### その他：

*The British Academy Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens*. Ed. Graham Storey et al. 12 vols. Oxford: Clarendon, 1965-2002.

*The Charles Dickens: The Public Readings*. Ed. Philip Collins. Oxford: Oxford UP, 1975.

*The Dent Uniform Edition of Dickens' Journalism*. Ed. Michael Slater and John Drew. 4 vols. London: Dent, 1994-2000.

*Selected Journalism 1850-1870*. Ed. David Pascoe. London: Penguin. 1997.

*The Speeches of Charles Dickens*. Ed. K. J. Fielding. Oxford: Oxford UP, 1960.

## 二次資料

Ackroyd, Peter. *Dickens*. London: Sinclair-Stevenson, 1990.

Adorno, Theodor W. "On Dickens' *The Old Curiosity Shop*: A Lecture." *Notes to Literature*. Vol. 2. Trans. Shierry Weber Nicholsen. Ed. Rof Tiedemann. New York: Columbia UP, 1992. 170-77.

Altick, R. D. *Punch: the Lively Youth of a British Institution 1841-1851*. Columbus: Ohio UP, 1997.

-. -. *The Shows of London*. Cambridge, MA: Belknap, 1978.

Andrews, Malcolm. *Charles Dickens and His Performing Selves: Dickens and the Public Readings*. Oxford UP: Oxford, 2006.

-. -. *Dickens and the Grown-up Child*. Basingstoke: Macmillan, 1994.

-. -. "Dickens as Actor-Reader-Writer." 『英文学論叢』第 50 号 (2002): 11-25.

Ashcroft, Bill. "Primitive and Wingless: the Colonial Subject as Child." Wendy S. Jacobson. 184-202.

Auerbach, Nina. "Dickens and Dombey: A Daughter After All." *Dickens Studies Annual* 5 (1976): 95-114.

Axon, William. E. A. *Charles Dickens and Shorthand*. Manchester, 1892.

Bagehot, Walter. "Charles Dickens." *National Review*. 7 (1858): 458-86. Rpt. in Hollington, *Critical Assessments* 1: 179-80.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Baumgarten, Murray. "Calligraphy and Code: Writing in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 11 (1983): 61-72.

Bergson, Henri. *Laughter*. Trans. Brereton, Cloudesley and Rothwell, Fred. København: Green Integer, 1999.

Berridge, Kate. *Waxing Mythical: The Life and Legend of Madame Tussaud*. London: Murray, 2007.

Bindman, David. *Hogarth*. New York: Thames, 1997.

Bowen, John. *Other Dickens: Pickwick to Chuzzlewit*. Oxford: Oxford UP, 2003.

Brennan, Elizabeth M. Introduction. *The Old Curiosity Shop*. By Charles Dickens. Ed. Brennan. Oxford: Oxford UP, 1998. vii-xxxii.

Bronzwaer, W. J. M. "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Version of *Great Expectations*." *Neophilologus* 62 (1978): 1-18. Rpt. in Hollington, *Critical Assessments* 3: 529-48.

Brooks, Douglas A. "Bodies that Mattered: Technology, Embodiment, and Secretarial Mediation." Price and Thurschwell 129-50.



- Brooks, Peter. "Repetition, Repression, and Return: The Plotting of *Great Expectations*." *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. 1984. New York: Vintage, 1985. 113-42.
- Carey, John. *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. 1973. London: Faber, 1991.
- Carlton, William J. *Charles Dickens, Shorthand Writer*. 1926. Page 3: 1-149.
- Chesterton, G. K. *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*. London: Dent, 1911.
- - -. *Charles Dickens*. 1906. Ware: Wordsworth, 2007.
- Collins, Philip. "Dickens and London." *The Victorian City: Images and Realities*. Ed. H. J. Dyos and Michael Wolff. 2 vols. London: Routledge; Boston: Paul, 1973. 2: 537-57.
- - -, ed. *Dickens: Interviews and Recollections*. 2 vols. London: Macmillan, 1981.
- - -. Introduction. *The Public Readings*. By Charles Dickens. Oxford: Clarendon, 1975. xvii-lxix.
- Conrad, Peter. *The Victorian Treasure-House*. London: Collins, 1973.
- Coveney, Peter. *The Image of Childhood*. London: Penguin, 1967.
- Craske, Matthew. *William Hogarth*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Currie, Richard. "Doubles, Self-Attack, and Murderous Rage in Florence Dombey." *Dickens Studies Annual* 21 (1992): 113-29.
- Curtis, Gerard. *Visual Words: Art and the Material Book in Victorian England*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Pure Immanence: Essays on a Life*. New York: Zone, 2001.
- Dever, Carolyn. "Psychoanalyzing Dickens." *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Ed. John Bowen and Robert L. Patten. Basingstoke: Palgrave, 2006. 216-33.
- Dickens, Mamie. *My Father as I Recall Him*. Westminster, 1897. Page 1: 1-128.
- Douglas, George. *Autobiography and Memoirs*. Ed. The Dowager Duchess of Argyll. 2 vols. London: Murray, 1906.
- Drucker, Johanna. *The Alphabetical Labyrinth: The Letters in History and Imagination*. New York: Thames, 1995.
- Dyson, A. E. *The Inimitable Dickens*. London: Macmillan, 1970.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. 2nd ed. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Study*. 1949. San Diego: Harcourt, 1977.
- Epstein, Norrie. *The Friendly Dickens: Being a Good-Natured Guide to the Art and Adventures of the Man Who Invented Scrooge*. Harmondsworth: Penguin, 2001.
- Field, Kate. *Pen Photographs of Charles Dickens's Readings: Taken from Life*. Troy: Whitston, 1998.
- Flint, Kate. *Dickens*. Brighton: Harvester, 1986.
- - -. Introduction. *Pictures from Italy*. By Charles Dickens. London: Penguin, 1998. viii-xxx.

- Ford, George H. *Dickens and His Readers*. New York: Norton, 1965.
- - -. and Lauriat Lane, Jr., eds. *The Dickens Critics*. 1961. Westport: Greenwood, 1972.
- Forster, John. "Book First: Childhood and Youth." *The Life of Charles Dickens*. 1872-74. *The Dickens Fellowship: Japan Branch* Web. 27 Nov 2011. <<http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-1.html#IV>>.
- - -. *The Life of Charles Dickens*. 3 vols. London, 1872-74.
- Freud, Sigmund. *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Fry, Northrop. "Dickens and the Comedy of Humors." *Experience of the Novel*. Ed. Roy Harvey Pearce. New York: Columbia UP, 1968. 49-81.
- Gallagher, Catherine. "The Bio-Economics of *Our Mutual Friend*." *Zone: Fragments for a History of the Human Body*. New York: Urzone, 1989. 345-65.
- Gallop, Jane. *Reading Lacan*. New York: Cornell UP, 1985.
- Georgas, Marilyn. "Little Nell and the Art of Holy Dying: Dickens and Jeremy Taylor." *Dickens Studies Annual* 20 (1991): 35-56.
- Gibbon, Frank. "R. H. Horne and *Our Mutual Friend*." *The Dickensian* 81 (1985): 140-43.
- Hara, Eiichi. "Stories Present and Absent in *Great Expectations*." *ELH* 53 (1986): 593-614.
- Hardy, Barbara. *The Moral Art of Dickens*. 1970. London: Athlone, 1985.
- Harvey, John. *Victorian Novelists and Their Illustrators*. London: Sidgwick, 1970.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. 1753. Ed. Ronald Paulson. New Haven and London: Yale UP, 1997.
- Hollington, Michael. "Boz's Gothic Gargoyles." *Dickens Quarterly* 16 (1999): 160-77.
- - -, ed. *Charles Dickens: Critical Assessments*. 4 vols. Mountfield: Helm Information, 1995.
- Holmström, Kristen Gram. *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Stockholm: Almqvist, 1967.
- Horne, R. H. "Charles Dickens." *A New Spirit of the Age*. Vol. 1. London, 1844. Rpt. in Hollington, *Critical Assessments* 1: 94-101.
- Hutter, Albert D. "Dismemberment and Articulation in *Our Mutual Friend*." *Dickens Studies Annual* 11 (1983): 135-75.
- Inglis, Katherine. "Becoming Automatous: Automata in *The Old Curiosity Shop* and *Our Mutual Friend*." *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 6 (2008): 1-38. Web. 21 Sept 2008. <<http://19.bbk.ac.uk/index.php/19/article/viewFile/471/331>>.
- Jackson, Arlene. "Reward, Punishment, and the Conclusion of *Dombey and Son*." *Dickens Studies Annual* 7 (1978): 103-27.
- Jacobson, Wendy S., ed. *Dickens and the Children of Empire*. Basingstoke: Palgrave, 2000.
- Johnson, Edgar. *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. 2 vols. London: Gollancz, 1953.

- Kaplan, Fred. *Sacred Tears: Sentimentality in Victorian Literature*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1987.
- Kelly, Dawn P. "Image and Effigy: The Illustrations to *The Old Curiosity Shop*." *Imagination on a Long Rein: English Literature Illustrated*. Ed. Joachim Möller. Marburg: Jonas, 1988. 136-47.
- Kelly, Richard. Introduction. *A Christmas Carol*. By Charles Dickens. Peterborough: Broadview, 2003. 9-30.
- Kitton, F. G. *Dickens and His Illustrators*. London, 1899.
- Knoepflmacher, U. C. *Laughter and Despair: Reading in Ten Novels of the Victorian Era*. Berkeley: U of California P, 1973.
- Kreilkamp, Ivan. "Speech on Paper: Charles Dickens, Victorian Phonography, and the Reform of Writing." *Voice and the Victorian Storyteller*. 2005. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 69-88.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 2006.
- Lamb, Charles. *Essays of Elia*. Iowa City: U of Iowa P, 2003.
- Marcus, Steven. *Dickens: From Pickwick to Dombey*. London: Chatto, 1965.
- - -. "Language into Structure: Pickwick Revisited." *Daedalus* 101 (1972): 183-202.
- Marlow, James E. *Charles Dickens: The Use of Time*. Selinsgrove: Susquehanna UP, 1994.
- Marzials, Frank. *Life of Charles Dickens*. London, 1887.
- Meckier, Jerome. "Suspense in *The Old Curiosity Shop*: Dickens' Contrapuntal Artistry." *The Journal of Narrative Technique* 2.3 (1972): 199-207.
- Meier, Stefanie. *Animation and Mechanization in the Novels of Charles Dickens*. Zürich: Francke Verlag, 1982.
- Meisel, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton UP, 1983.
- Mill, John Stuart. *Autobiography*. 1873. London: Penguin, 1989.
- Miller, J. Hillis. "The Fiction of Realism: *Sketches by Boz*, *Oliver Twist*, and Cruikshank's Illustrations." *Dickens Centennial Essays*. Ed. Ada Nisbet and Blake Nevius. Berkeley: U of California P, 1971. 85-153.
- - -. "The Genres of *A Christmas Carol*." *The Dickensian* 89 (1993): 193-206.
- Moglen, Helene. "Theorizing Fiction/Fictionalizing Theory: The Case of *Dombey and Son*." *Victorian Studies* 35.2 (1992): 159-84.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders*. Trans. Susan Fischer, David Forgacs and David Miller. 1983. London: Verso, 2005.
- Moynahan, Julian. "*Dealings with the Firm of Dombey and Son*: Firmness versus Wetness." *Dickens and the Twentieth Century*. Ed. John Gross and Gabriel Pearson. 1962. Toronto: U of Toronto P, 1966. 121-31.
- - -. "The Hero's Guilt: The Case of *Great Expectations*." *Essays in Criticism* 10 (1960): 60-79.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* 1982. London: Routledge, 1988.

- Orwell, George. "Charles Dickens." *Inside the Whale*. London, 1940. Rpt. in Hollington 717-55.
- Page, Norman, ed. *Charles Dickens: Family History*. 5 vols. London: Routledge-Thoemmes, 1999.
- Paroissien, David. "Characterization." Schlicke, *Companion* 74-80.
- Paulson, Ronald. *Hogarth*. 3 vols. New Brunswick: Rutgers UP, 1991-93.
- Pearson, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. 1946. Harmondsworth: Penguin, 1960.
- Poovey, Mary. *Making a Social Body: British Cultural Formation, 1830-1864*. Chicago: U of Chicago P, 1995.
- Pratt, Branwen. "Sympathy for the Devil: A Dissenting View of Quilp." *Hartford Studies in Literature* 6. 2 (1974): 129-46.
- Price, Leah. "Stenographic Masculinity." Price and Thurschwell 32-47.
- Price, Leah, and Pamela Thurschwell, eds. *Literary Secretaries / Secretarial Culture*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Pykett, Lyn. *Charles Dickens*. Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Ransom, Teresa. *Madame Tussaud: A Life and a Time*. Phoenix Mill: Sutton, 2003.
- "Readings from Dickens." *The Dickensian* 3 (1907): 296-97.
- Rogers, Philip. "The Dynamics of Time in *The Old Curiosity Shop*." *Nineteenth-Century Fiction* 28 (1973): 127-44.
- Rosenberg, Edgar. "Putting an End to *Great Expectations*." *Great Expectations*. By Charles Dickens. Ed. Edgar Rosenberg. New York: Norton, 1999. 491-527.
- Rosenberg, Brian. "Vision into Language: The Style of Dickens's Characterization." *Dickens Quarterly*. 2 (1985): 115-24.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2007.
- Ruskin, John. *Stones of Venice* (1851-53). Ed. J. G. Links. 1960. Cambridge, MA: Da Capo, 2003.
- Sala, G. A. *Charles Dickens*. London, 1870. Westmead: Gregg, 1970.
- Sanders, Andrew. *Charles Dickens Resurrectionist*. New York: St. Martin's, 1982.
- Schlicke, Paul. *Dickens and Popular Entertainment*. London: Allen, 1985.
- - -, ed. *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Schor, Hilary M. *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Selden, Raman, Peter Widdowson, and Peter Brooker. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson, 2005.
- Shesgreen, Sean, ed. *Engravings by Hogarth*. New York: Dover, 1973.
- Slater, Michael. *An Intelligent Person's Guide to Dickens*. 1991. London: Duckworth, 2001.
- - -. *Dickens and Women*. London: Dent, 1983.
- The Sleeping Beauty Being Examined by a Victorian Gentleman*. N.d. Madame Tussaud's Archives, London. Ransom, Fig. 32.
- Speaight, George. *Punch and Judy: A History*. London: Studio Vista, 1970.

- Stevens, Joan. "Woodcuts Dropped into the Text: The Illustrations in *The Old Curiosity Shop* and *Barnaby Rudge*." *Studies in Bibliography: Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia* 20 (1967): 113-33.
- The New English Bible with the Apocrypha*. Oxford: Oxford UP, 1970.
- Tillotson, Kathleen. "A Background for *A Christmas Carol*." *The Dickensian* 89 (1993): 165-9.
- - -. "*Dombey and Son*." *Novels of the Eighteen Forties*. Oxford: Oxford UP, 1956.
- Tracy, Robert. "Reading Dickens' Writing." *Dickens Studies Annual* 11 (1983): 37-59.
- Van Ghent, Dorothy. "The Dickens World: A View from Todgers's." *Sewanee Review*, 58 (1950): 419-38. Rpt. in Ford and Lane, Jr. 213-32.
- Watkins, Gwen. *Dickens in Search of Himself: Recurrent Themes and Characters in the Work of Charles Dickens*. Houndsmills & London: Macmillan, 1987.
- Wechsler, Judith. *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*. London: Thames, 1982.
- Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. Oxford: Clarendon, 1971.
- - -. *From Copyright to Copperfield: The Identity of Dickens*. Cambridge: Harvard UP, 1987.
- Wheeler, Michael. *Heaven, Hell, and the Victorians*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Whitfield, Charles L. *Healing the Child Within*. Deerfield Beach: Health Communications, 1987.
- Wilson, Angus. "Charles Dickens: A Haunting." *Critical Quarterly*. 2 (1960): 101-08. Rpt. in Ford and Lane 374-85.
- - -. Wilson, Angus. "Dickens on Children and Childhood." Ed. Michael Slater. *Dickens 1970*. London: Chapman, 1970. 195-227.
- - -. *The World of Charles Dickens*. 1970. New York: Viking, 1972.
- Winters, Warrington. "A Consummation Devoutly to Be Wished." *Dickensian* 62 (1967): 176-80.
- Wolf, Norbert. *Hans Holbein*. Köln: Taschen, 2004.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. 1966. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. 1991. Cambridge, MA: MIT, 1992.
- Zweig, Stefan. *Three Masters—Balzac, Dickens, Dostoevsky*. Trans. Eden and Cedar Paul. London: Allen, 1930.
- 阿世賀浩一郎 『エヴァンゲリオンの深層心理——自己という迷宮』 アリアドネ企画, 1997.
- アンジュー, ディディエ 『皮膚——自我』 福田素子訳, 言叢社, 1993.
- 植木研介 『チャールズ・ディケンズ研究——ジャーナリストとして, 小説家として』 南雲堂フェニックス, 2004.
- 小此木啓吾 『フロイト思想のキーワード』 講談社, 2002.
- 小池 滋 『チャールズ・ディケンズ』 沖積舎, 1993.

- 小池 靖『セラピー文化の社会学——ネットワークビジネス・自己啓発・トラウマ』勁草書房 2007.
- 西條隆雄『ディケンズの文学——小説と社会』英宝社, 2009.
- 斉藤学『斉藤学講演集 II——心の内の子どもと出会う』ヘルスワーク協会, 1998.
- 佐々木中『夜戦と永遠』上下巻 河出文庫, 2011.
- 佐々木徹「オースティンとディケンズ」『ジェイン・オースティン研究』第 5 号 (2011): 1-20.
- 清水一嘉『挿絵画家の時代——ヴィクトリア朝の出版文化』大修館, 2001.
- 新宮一成『ラカンの精神分析』講談社, 1995.
- ツヴァイク, シュテファン『三人の巨匠』柴田翔他訳, みすず書房, 1961.
- 原 英一「人形劇から人間劇へ」『ディケンズ・フェロウシップ会報』第 14 号 (1991): 10-11.
- フロイト, ジグムント「快原理の彼岸」須藤訓任訳, 『フロイト全集 17』新宮一成他編, 岩波書店, 2006. 53-125.
- 「ぼくのなつやすみ」SCEJ ソフトウェアページ. インターネット. 2000 年 9 月 24 日.
- マーラー, M. S. 他『乳幼児の心理的誕生——母子共生と個体化』高橋雅士訳, 黎明書房, 1981.
- 松村昌家『ディケンズとロンドン』研究社, 1981.
- . 『ディケンズの小説とその時代』研究社, 1989.
- 村山敏勝「ディケンズと新歴史主義批評」『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第 26 号 (2003): 102-10.

## 主要論文初出一覧

### 第一部 ディケンズの速記と想像力

#### 第1章 ディケンズの速記と人物造形

「ディケンズの速記と人物造形」

『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第30号(2007): 171-82.

#### 第2章 ディケンズとホガースの速記術

「ディケンズとホガースの速記術」

『英語青年』第147巻8号(2001): 2-7.

### 第二部 境界線をめぐるドラマ

#### 第3章 大人と子どもの境界線——大人の中に子どもはいるのか

「大人の中に子どもはいるのか(1)」

『東京理科大学紀要(教養篇)』第33号(2001): 93-104.

「大人の中に子どもはいるのか(2)」

『東京理科大学紀要(教養篇)』第34号(2002): 79-91.

#### 第4章 自他を隔てる境界線(1)——ピップは自分の人生の主人公になれるのか

「ピップは自分の人生の主人公になれるのか」

『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第23号(2000): 22-30.

#### 第5章 自他を隔てる境界線(2)——フローレンス・ドンビーは父親の室になれるのか

書き下ろし

### 第三部 境目の想像力

#### 第6章 生きているのか死んでいるのか——

見世物小屋としての『骨董屋』と人形の死に様

「見世物小屋としての『骨董屋』と人形の死に様」

『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第 32 号 (2009): 4-17.

第 7 章 いずれは死なねばならぬから—ディケンズとフロイトの『快原理の彼岸』

「いずれは死なねばならぬから—フロイトの『快原理の彼岸』とディケンズ」

『多元文化』(名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻) 第 11 号 (2011): 67-78.