

## 安住と冒険「序論」(1) — 1

— 『荒涼館』物語 —

梅 正 行

## 序 論

この事件には、かぞえきれないほどの子どもたちが生まれて関係し、かぞえきれないほどの若い人たちが結婚してつながりを持ち、かぞえきれないほどの老人たちが死んでつながりを断っていった。何十人という人々は事情も知らず、無我夢中のうちにジャーネディス対ジャーネディス事件の当事者となってしまうたし、多くの家々では一族をあげてこの訴訟に対する伝統的な憎悪の念を受けついだ。<sup>(注1)</sup>

## 安住と冒険

本稿のタイトル「安住と冒険」は、手短かに言えば、これが、副題にあるチャールズ・ディケンズ(一八一二—一七〇)の『荒涼館』(一八五二—五三)を中心にする、しばらくのあいだ、そこを安住の場とする、ひとつの長い作品

論であることを示していると同時に、その安住の場から、ディケンズおよびディケンズ以外の作家による別のさまざまな作品へと、また時には虚構世界を出て現実世界へと、異なった複数の冒険(旅)に乗り出そうとする小説論であることを、さらに本稿じたいが小説論というジャンルに取り込まれまいとする、ひとつの冒険でもあることを示している。とはいえ、「安住と冒険」という、ともすると凡庸とも聞えかねぬタイトルを採り、それをひとりの作家の特定の作品と結びつける以上、なぜこのタイトルに至り、なぜこの作品に拘泥するのかという点を、やはり確認しておく必要がある。そこで、序論という場をかりて、この「安住」と「冒険」という観念を、小説一般をめぐる考察の枠組みのなかで、一度整理し、そのうえで、筆者が安住の場と選んだ『荒涼館』の特質に、すこしばかり触れておくことにしよう。

安住という言葉に好ましからざる意味が含まれていることは言うまでもない。むしろ定住と表現をかえて、「定住と冒険」とでもしたほうが、いっそうの凡庸と引換えに、焦点の定まった主題となるかもしれない。それにもかかわらず、あえて安住と言うのは、安住といういとなみの負の側面を強調し、本書の重点をどちらかといえば冒険の方に、それがたとえ『荒涼館』第五章「朝の冒険 (A Morning Adventure)」のように、わずか約一マイル四方にも満たぬ地域を活動範囲とする、一見きわめて限られた冒険であろうと、冒険のほうにおいてみようと考えたからだ。<sup>(注2)</sup>

実を言うと、安住という言葉は、小説を書くこと、小説を読むこと、小説を論ずることという三つのいとなみのある特質、すこし冷静に考えれば、同じことの三つのあらわれにすぎないそれらのいとなみのある特質を言い当てている。この三つの行為に一次的にかかわる三つの主体、つまり作者、読者、批評家は、それぞれのおかれている状況のなかで安住と冒険をくりかえす。また、作品のなかに描き出された言わば二次的な主体である作中人物も、安住と冒険をくりかえす。ロビンソン・クルーソー(ダニエル・デフォー「二六六〇—一七三一」『ロビンソン・クルーソー』

〔二七一九〕は父の家に安住することをきらい、冒険（旅）に出るが、漂着した島で魚を捕り、畑をつくり、家や別荘を建て、結局かなり長い期間（二六年二カ月一九日）そこに安住してしまう。<sup>（注3）</sup>ジョセフ・コンラッド（一八五七—一九二四）の『闇の奥』（一九〇〇）の作中人物マーロウは、作品の冒頭では、語り手として仲間と船の甲板の上にいっぱい安住しているが、かれがそこからこの作品で語ろうとするのは、自分のかつての冒険であり、自から語るその物語のなかで、マーロウの語る語られるマーロウは、ほとんどつねに冒険をしている。もちろん作中人物の冒険の舞台は、マーロウのように、なにもコンゴ河上流である必要はない。冒険の場はあらゆる地域におよぶ。今マーロウと仲間がいるこのテムズ河も、かれ自身がそう言っているように、その昔はローマ人たちの冒険の場であった。ジェーン・オースティンの作品に登場する結婚前の娘たちにとっては、田舎の屋敷も冒険の場である。ジョージ・エリオットの『ミドルマーチ』のドロシアにとっては、初老の学者カソーボンとの結婚もひとつの冒険であるし、ロモラ（『ロモラ』〔一九六二〕）は、父バルド・ディ・バルディ、夫ティート・メレマ、教父ジロラモ・サヴォナローラ（一四五二—一九八）の三人に寄り添い、三つの冒険を生きる。そしてこの三人のすべてと死別し、ティートのもうひとりの妻リッロおよびその二人の子供とあとに残された時、ロモラは、しばし安住の時をもつが、やがて夫がリッロとの間にもうけた二人の遺児という新たな物語の生産に向かう。『大いなる遺産』（一八六一）の重要な脇役ウェミックは、弁護士ジャガーズの事務所があるリトル・ブリテン界隈での冒険とロンドンの南部サリー州ウォルワースにある、かれが「城（castle）」と呼んでいる場所での安住とをくりかえす。ただし、脇役とはいえ、重要な作中人物の例にもれず、ウェミックの冒険と安住の境界はいつの間にかあいまいになる。<sup>（注4）</sup>

## 書物という名の魔法の絨毯

人は、小説を書くことで、つまりひとりの人間からひとりの作者となることで、自らをひとつの場、安住の場に係留し、そこから自らの紡ぎ出す書物という魔法の絨毯に乗り、想像世界のなか、さまざまな冒険へと乗り出す。人が見るという行為によって自分の位置をさだめるように、作者は書くという行為によって自らの位置をさだめる。小説が一人称で語られていようと三人称で語られていようと、この点に変わりはない。語り出される言葉によって語る者の姿がすこしずつ鮮明になる。多少の飛躍を覚悟の上で言えば、小説が現実にごどこで書かれたかということさえ、作品そのものを重視する立場によって時に軽視されがちであるが、無意味なことではない。動きの激しい作家ディケンズの『荒涼館』がどこで書かれたかということは、動きの乏しい作家エミリー・ブロンテ(一八二〇—四九)の『嵐ヶ丘』(一八四七)がどこで書かれたかということ、動きの乏しい作家ジェーン・オースティン(一七七五—一八一七)の『エマ』(一八一六)がどこで書かれたかということ、そしてこの二人とかなり異なる動きをしたジョージ・エリオット(一八一八—八〇)の、充分な取材に基づいて書かれたという『ロモラ』がどこで書かれたかということと同様に、重要な問題なのだ。なぜなら、いずれにしても、いかなる作品においても、作者は、その創作の時点で、断続的にはあれ、自らの創造する世界を眺望するひとつの玉座に鎮座することになるからだ。このような主張は、たとえばロバート・ウィリアム・バス(一八〇四—七五)の「ディケンズの夢」によって、あるいはすでに視覚化されていたともいえる。ディケンズの家、バルザックの家といった作家の家というものがあるが保存されたり、作家の書斎というものを書した写真集といったものが出回る背景にあるのは、作者が作品を創造している時の玉座がいかなるものであるかを知らうとする人々のかなり底の浅い、ちょうどディケンズの母親が持っていたと彼の伝記において時に説明さ

れるような好奇心だ。そしてこの好奇心は、ディケンズの作中人物が新しい建物に入るたびに作者がその空間を克明に描き出すという状況をささえる、作者の、作中人物の、そして読者の好奇心と同種のものである。ちなみに、『荒涼館』第三章「朝の冒険」にはcuriousという言葉が頻出する。エスタ、エイダ、リチャードをこの冒険に駆り立てるのは、何にもまして「好奇心」である。ただし、この好奇心が満たされぬ場合、つまり小さな書齋が再現されているものの、そこから、そしてそれ以外の展示物からも、ほとんど作家の香りをかぎとることのできぬところ、一応作家の名を冠し「〇〇記念館」といった名を持つところを訪れて宙づりにされたような気分になるような場合、やたらテキストを離れ、腰をあげるのが、はたしてよいものかという疑問もおこってくる。

小説を読むこと（読者と小説とのかかわり）と安住とは、かなり自然に結びつく。およそ小説というものを読むほどの人であるならば、たとえそれがほかでもない安住そのものではないかと非難を受けようと、暖かい部屋と何杯かの紅（緑）茶あるいはコーヒーと一冊の書物が幸福なる読者に、創作過程に思いをはせたり、批評行為に着手しようとし、ない幸福なる読者に約束する安住と冒険の混在した幸福を疑うことはあるまい。読者は、その部屋の中で、書き手が座るのはまた別の玉座に座り、作品世界を再構築する。読者が作品世界の中で冒険に乗り出すことができるのは、読者が読書行為に安住しているからで、この安住の確保がおぼつかぬ時、かれ（かの女）は冒険に乗り出せない。事実は小説より奇なりという呟きをもらさないではいられないような状況にあって、いったいだれが小説（明らかな虚構）などに手をのばすであろう。ジョナサン・スウィフト（一六六七—一七四五）の『ガリヴァー旅行記』「リリパット航海記」（一七二六）〔つまり冒険記〕に、女官の火の不始末から宮廷が焼けるという一件がある。この時、かの女が夢中になっていたのはロマンスであった。<sup>(注5)</sup>つまり、安住の職場、宮廷にいる女官がロマンスの助けを借り冒険に出ようとしたことになるわけだが、その火はガリヴァーの尿によって消し止められる。さて、その鎮火後、かの女がも

はやロマンスを読もうという心境にないであろうことは想像に難くない。大おとこガリヴァーの尿の滝のほとばしりを浴びるといふ想像を絶する出来事に続く、当然予想される出火に対する厳罰等、かの女が鎮火後経験しなければならぬ現実の冒険というのは、かの女の読んでいたロマンスの冒険などひとつのお伽話にしてしまいかねない。

読者による安住と冒険のくりかえしという現実を、批評家についてあてはめてみると、批評家においては、安住の比率がさらに高くなる。批評家とて一度ならず、作品中、冒険に乗り出すのだが、かれ(かの女)は、いずれは自分の世界に引き返すための、たとえば独自のチームといった命綱を持っていて、読書中、あるいは読後、結局その命綱を手繰り寄せ、もう一度、安住の地、つまり作品全体を見晴らせる場にもどる。このことは、批評家と作者の関係が、たえず更新される性質のものだということと矛盾しない。作者はこれまでにないもの、これまで書かれなかったもの、批評家の知らないものを書こうとし、書く。あるいは一瞬、書き上げたと信じる。批評家は、既知の読みでは処理しきれぬ作品世界のなかに、一時、身を委ねる。しかし、しばらくすると、件の命綱を手繰り寄せ、作品から這い出して、作品の後ろ側に立つ。そして論じきる。あるいは少なくとも論じきろうとする。そこで作者は、もう一度、批評家の後ろに自分を立たせてくれるような作品の執筆にとりかかる。なかには、批評家の後ろに立とうとじりじりと後ずさりしているうちに、後ろにせまる断崖に気づかず、転落する者さえいる。ただし、作者と批評家のこのような緊張関係が絶えず発生し、たえず当事者たちの間で意識されるとはかぎらない。

### 要約の呪縛から逃れるための要約

作者、読者、批評家のそれぞれがかかわる安住と冒険を、駆け足で見たところで、つぎに、本稿で選んだ『荒涼館』が、なぜ、たとえ考察上の便宜的な旅の出発点とはいえ、安住の場たりうるのかという点に触れておこう。大小さま

ざまの文学事典で、『荒涼館』の項をひくと、内容の点では、この作品が英国の裁判制度、ひいては法体系を批判、攻撃するものであるということ、形式の点では、この作品が語りにおいて一人称を用いる語り (First-person Narrative) と二人称を用いる語り (Third-person Narrative) とを併用するものであるということの二つの点が、必ず言及されている。次に掲げるのは、ジョン・サザランド著『ロングマン社ヴィクトリア朝小説必携』の説明だが、どの事典の説明もこれと著しく異なるものではない (「カッコ」を使って、その説明のなかに、この作品が書かれて約一世紀半後の東洋の一国で、いったい何が問題となりうるのかという点に関する糸口、および補足的説明を忍ばせた)。読者のなかにまだ『荒涼館』を読まれていない方がいらしたら、ここで本稿をひとまず脇において、作品そのものを読んでいたきたい。『荒涼館』を読まれた方が、結果的に、本稿にもどって来なくなるということも充分ありうる。かれ (かの女) は自分の批評をそこから始めるわけで、読後の興奮冷めやらぬ切迫した問題意識の中で、他人の批評など読んでいる暇はないであろうから。すでに読まれたという方は、この要約で頭のなかを多少整理されることであろうが、同時に、小説の要約ほど、議論には不可欠だが、つまらぬものはないということを再確認されよう。

『荒涼館』、チャールズ・ディケンズ著、一八五三年、全一卷、ブラッドレイ・アンド・エヴァンス社刊。(本小説は、月刊分冊形式で、フィズ (ハブロット・ブラウン、一八一五—八二二) の挿絵とともに一八五二年三月から一八五三年九月にかけて最初に出版された。) 本小説は、エスタ・サマソンによって自伝的に語られる部分と、三人称 (現在形) によって語られる部分からなっている。作品は、いつ果てるともない「ジャーデイス対ジャーデンデイス事件」を審理する、大法官裁判所の場面からはじまる。弁護士タルキングホーンが、この訴訟の最近の展開を、レスタ・デッドロック卿と冷たい美しさを秘めたその妻に報告すると、奥方は、弁護士の提示した書類のなかにかつての恋人の筆跡を見つける。この恋人、ネモ (名前のない男) は、今やアヘン中毒の代書人で、古着と瓶類を商う飲んだくれ男クルックの下宿で死を迎えようとしている。ネモは、字の読めぬ若い道路掃除人ジョー (大人にな

れずに死ぬディケンズの作品のなかの多くの少年少女のひとり」と親しい。デッドロック家の奥方は、のちに、恋人の死後、この少年のもとを変装して訪れる「ディケンズ観光が重要な産業のひとつであるケント州ロチェスターの「ディケンズ・ハウス」にはこの場面が奥方とジョーの人形によって再現されている」。タルキングホーンは「書類に眼を通した時の」デッドロック家の奥方の狼狽に気づき、のちに彼女を脅迫する。もうひとつの語りの流れは、親のない子「逆に言えば、すべてを一から始めることのできる子供たち」、エスタを中心に展開する。(実は、エスタはネモとデッドロック家の奥方の娘である。) 厳しく、不幸な子供時代を経たあと、エスタは、セント・アルバンズの近く、荒涼館に住む彼女の後見人、好人物ジョン・ジャーディンに家政をまかされる。ここでエスタはジャーディンの他の二人の被後見人リチャード・カーストン「カフカで言えば、『審判』のK」とエイダ・クレアのコンパニオンを務める。ジャーディンは、偽善的に無垢を装うハロルド・スキンポールをも庇護の下におく。この大訴訟事件の周辺で、彼ら若者たちは、英国の法律制度の虜の象徴である何羽もの鳥を飼う狂気の老女ミス・フライト「言葉の幽閉者」といった大法官裁判所のさまざまな犠牲者「倦怠の玉座の住人たち」にであう。はるかに同情に値しない人物としては、アメリカに対する「望遠鏡的博愛」に没頭し家庭を省みることもない、ジェリビー婦人がいる。エスタは荒涼館の管理者として自立する。エイダとリチャードは恋におちるが、ジャーディン事件落着の晩には遺産「ディケンズにつきものの作中人物の運命を左右する遺産、今で言えば不動産」がごろがりこむものと期待して、リチャードは定職につくことができない。法律事務所書記ウィリアム・ガッピは、エスタの出生に疑問を持ち、求婚するが、断られる。エスタは、ミス・フライトを介して知り合った医師、アラン・ウッドコートに恋をする「専門職の重要性」。しかしエスタは、ジョーの看病のため天然痘にかかり、その美貌を失い、結婚の望みを断たれる。「大英帝国最盛期に、極度に単純化されてしまった女性のひとつの価値、美貌」。エスタの出生の証拠を追っていたガッピは、クルックのジンの過剰摂取による「マジック・リアリズム的」自然発火を目撃する。タルキングホーンもデッドロック家の奥方の秘密の調査を進めるが、ある夜、射殺体となって発見される「読者になりに身近な存在となった作中人物の突然の死」。ジョージ・ラウンスウェルという男が逮捕される。ラウンスウェルは射撃場の持ち主で、ネモが、本名キャプテン・ホードンと名乗っていたころの知人だ。もうひとりの容疑者デッドロック家の奥方も夫のもとから逃げる「作中人物の過去」。そして彼女の亡くなって間もない遺体がエスタによって発見される。デッドロック家の奥方は、それまでにエスタと出会っており、



一方的ではあるが自分の娘と確認している。結局バケット警部〔専門職の重要性〕が、デッドロック家の奥方のフランス人のメイド、オルテンスが真犯人だと突きとめる〔浮遊する言葉の係留と作品の結末との照応〕。ジョーは死ぬ〔日常化した死〕。リチャードはさまざまな職を転々とし、エイダと〔秘密の〕結婚をする。偉大なるジャーンディス事件は、訴訟費用にすべての財産を使い尽くし〔ゼロサムゲームからゲームの管理者に流れ尽くした富〕、彼の将来の希望は破滅する。ジャーンディスはエスタに求婚する〔年配の夫、若い妻〕。しかしウッドコートが海外勤務〔充分なポストのない英国本土、そしてこの事実から派生する実に他人迷惑な、そしてアジア迷惑な植民〕から英国にもどり、老紳士はエスタを解放してやる。その後エスタは美貌を〔まるでお伽話のように〕取り戻す。この作品は、ロンドンの霧を使った象徴的方法、探偵小説的プロット、英国法の鈍重な機構に対する風刺で名高い。<sup>(注6)</sup>

ディケンズの作品は、時代が下がるにつれ、プロットは複雑になり、作中人物の数は増えていくから、『荒涼館』には、このほかに、まだまだ興味深い人物がいくらかでも登場するが、さしあたってこのなかの何人かについて見ておくと、作品中、ある者たち、たとえば、時代の動きになす術もないサー・レスタ・デッドロック、出来上がった作中人物とオリジナルの問題を考えるうえで好材料となるハロルド・スキンプール、その背後に言葉の幽閉者である作者の姿すら透けて見えなくもないミス・フライト、『辛いご時世』のスパージット婦人同様に、はた迷惑な言動とは裏腹に、眼と対象との問題の糸口を提供するミセス・ジェレビー、「リチャードの理論」とでも命名して長く心にとどめておきたくなるような独特の損得勘定法を披露するリチャード・カーストンといった人物たちは、安住をし、また別の作中人物たちは、冒険をする。そして、結局この作品のプロットと切っても切れない関係にある人物というのは、デッドロック家の奥方が安住から冒険へと向かい、エスタ・サマソンが冒険から安住へと向かい、タルキングホーン弁護士が安住と冒険をくりかえし、バケット警部が安住と冒険をくりかえすというように、安住と冒険の双方を経験する。

### 安住しながらの冒険、あるいは書くエスタ、エスタは書く

安住と冒険の双方を経験するエスタは、さらにもうひとつの重要な経験、ふつう「二重の語り (Dual narrative)」と呼ばれている二つの語りのひとつを担うという重要な経験をする。エスタは作中人物であると同時に語り手である。孤児という身の上のエスタは、作品の冒頭からすでに冒険のただ中にあり、アイデンティティさだかならぬ冒険者エスタの語りは、当然のことながら、ぶれる。かの女の身の上は、将来、つまり作品が幕を閉じる段階にいたっては、しばし安定するもの（たとえば、結婚してひとつの安定に達し、その後、次の世代という新たな物語の生産に着手するであろうと思わせるようなジェーン・オースティンの作品のいくつかの結末に見られるようなヒロインたちの安定）、作品の冒頭では、どこにも係留されていない不安定なものだからだ。第一章「大法官裁判所 (In Chancery)」第二章「上流社会 (In Fashion)」の三人称現在形の語りから、一人称の語りになる第三章「歩み (A Progress)」は、作品中の出来事の発生の時点からかなり後に、語り手エスタによって語り始められるという設定だが、その書き出しは、「私に割り当てられた物語をどう書き出したらよいかほんとうに困ってしまいます」とか「私はとても内気な子でしたから、お人形以外の者には、めったに口を開く気になれず、ましてや心のうちを開く気には決してなれませんでした」という具合に、自分の体験したことをいかに語るべきか、いかに再現すべきかという問題についてのエスタの現在形による逡巡の言葉に満ちている。ぶれているのは、手記をしたためている現在のかの女の立場ではない。かの女は今、安住の場にいるのであり、そこにおいて書き始めることによって、ぶれが生じ、今度は、実際の経験としてではなく、書くことによる冒険が始まるのだ。<sup>(注1)</sup> もちろん実際にエスタの手記を書いているのは、後に図示するように、作者で、かれも『荒涼館』を書くことで、第一の冒険に出る。さらにエスタの声を借りて手記を書くことで第二の冒

険に出る。第一の冒険で作者が採っているのは三人称による語りで、この語りによって、エスタの入り込めない場の描写が周到に行われている。三人称を用いる語り手は、第二章で「上流階級の情報通」を形容して「なにしろ、この連中は悪魔と同じように、過去と現在のことはすべて御存知である (omniscient) けれども、未来のことはなにひとつ知らないの」と、「全知の (omniscient)」という言葉をも初めて用いる。omniscientという言葉は、『オックスフォード英語辞典』以下どのような辞典の定義を覗いてみても、普通、特に「神」に関して用いられる形容詞だが、ここでは「悪魔」に関して用いられている。そして、この形容詞は、そのような表現を用いている三人称を用いる語り手にも、ある程度まで当てはまる。ある程度と言ったのは、先程とは反対に、この三人称を用いる語り手の目の届かぬところに、一人称を用いるエスタが入り込むからであり、また、この言葉は通例「全知の」と訳され、「全知の語り手」という具合に用いられるが、この「全知」というのは、せいぜい作品の結末といった程度のことについて「全知」というのにすぎないのであって、いわゆる「全知の語り手」が作品中に取り込んだあらゆるものについて本当に「全知」であるということはないからである。語り手は、『ピックウィック・ペイパーズ』(一八三六―三七)のアルフレッド・ジングルが、ロンドンからロチェスターに向かう道中、眼にするもの眼にするもの、ピックウィック氏一行に説明する時のように、あるいは、『われら共通の友』(一八六五)のサイラス・ウェッグがよく知りもしないギボンの『ローマ衰亡史』をボフィン夫妻に講釈する時のように、知らず知らずのうちに、自らの熟知していないことまでも作品に取り込んでしまう。

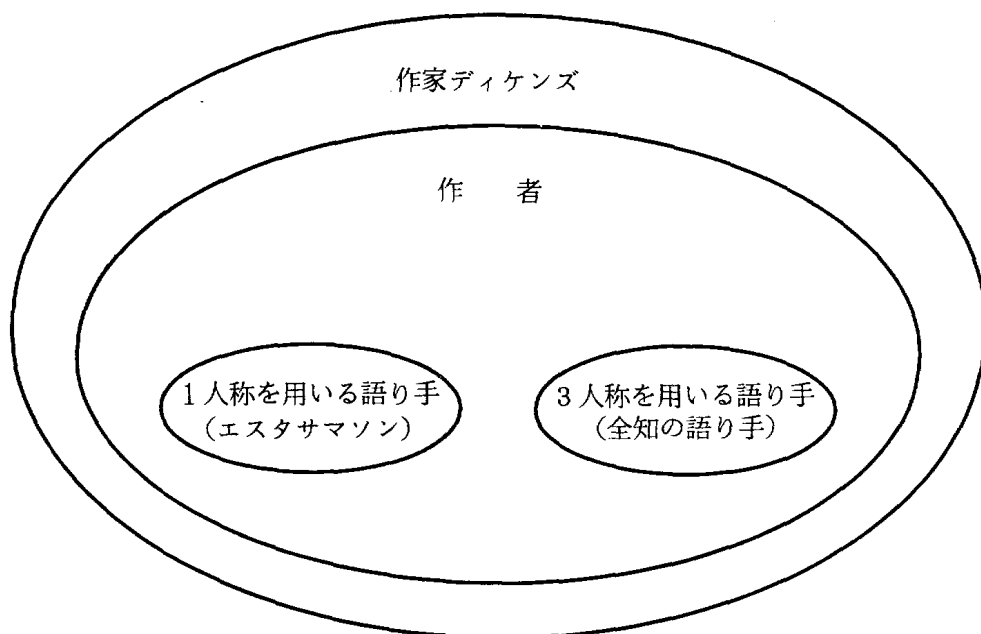
いずれにせよ「二重の語り (Dual narrative)」はつきつめて整理すると、こうなる。

本稿の主題は、この三人称を用いる語り手と一人称を用いる語り手との、作者内部における葛藤である。それは四〇歳前後の作家ディケンズと二〇歳より出来事にかかわり、後年それを記すエスタとの葛藤であり、安住する語り手

と冒険する語り手との葛藤である。そして安住と冒険という観念は、いつしか「語り」の問題を離れ、作品の内部および外部の諸現象に向かう。

### 机上の設計図

そこで以下、文字によるさまざまな建築物の設計図を五枚ばかり示しておくことにしよう。まずその一枚目は『荒涼館』の世界」というまとまり。ここでは、全体を通じ、大法官、サー・レスタ・デッドロック、レイディ・デッドロック、ミス・ジュレビー、ミス・フライト、リチャード・カーストンら、安住者たちの生態を追うと同時に、第五章「朝の冒険」および第六章「家でくつろぐ」から、この作品における安住と冒険のあり様を確認する。次は『荒涼館』の語り」。ここでは、作品の形式的側面の考察が中心となる。二つの語りの形式に対する批評史の概観に続き、作中人物とオリジナルの問題も扱うことになる。つまり、作家とオリジナルの人物との友好的交際という安住のなかに、いかにしてそれらの人物を作中人物に仕立ててしまうという冒険が入りこんだかということが検討される。例を挙げれば、詩人リー・ハント（一七八四―一八五九）と作家ディケンズの交遊関係のどこに、ディケンズをしてハロルド・スキンプールを創造せしめる要因があったのか、また詩人ウォルター・サヴァッジ・ランダー（一



七七五―一八六四)と作家ディケンズの交遊関係のどこにディケンズをしてローレンス・ボイソーンを創造せしめる要因があったのかといった問題だ。オリジナルの人物が、よきにつけあしきにつけ、なにものにもかえがたい存在感をもっていればいるほど、作者はその人物をもとにしての作中人物を書くことに躊躇をおぼえざるをえない。書けばべつのなにかになってしまう。問題は、作中人物をオリジナルからいかに切り離せるかということだ。第三枚目は、『荒涼館』の作家。ここでは、ディケンズの伝記に焦点がうつる。ピーター・アクロイドの『ディケンズ伝』(一九九〇)が小説のように読まれる。『荒涼館』を書いた玉座の探求から、他の作品を書いた玉座の探求へとそれは展開する。そこには「ディケンズと転居」というテーマも見え隠れする。またディケンズの結婚生活に触れるとすれば、結婚を安住と、エレン・ターナン(一八三九―一九一四)との一件を冒険と単純に割り切ることができるのかどうかという問題は残るものの、それを扱うにはここが適切であろう。第四枚目は「『荒涼館』の英国」。ここには、荒涼館のオリジナルといわれるノーザンプトンシャーのロッキンガム・カースルやロンドンのリンカンズ・イン界隈をはじめとする、この作品に描き出された土地の現地踏査の記録が含まれる。そのいくつかは遊園地と化し、いくつかは当時を偲ぶよすがとて残していない。最後の一枚の設計図はもう一度「安住と冒険」というテーマに戻る。これは、それまでに出てきた諸問題の独立した考察と、新たな冒険に充てられる。たとえばシルヴァー・フォーク・ノヴェルのミセス・ゴアの作品、『ミドルマーチ』(一八七二)等における語り手の権力の掌握にいたるまでのジョージ・エリオットの安住と冒険、玉座にいるサッカレーによって繰られる人形たちの饗宴『虚栄の市』における安住と冒険、『大いなる遺産』の作中人物ウェミックの安住と冒険、デイヴィッドの「空想を活発にし」、かれに「時空を越えたなにかへの希望を抱かせた」『ロ德里ック・ランダム』、『ペレグリン・ピクル』、『ハンフリー・クリンカー』、『トム・ジョーンズ』、『ウェークフィールドの牧師』、『ジル・ブラス』、『ロビンソン・クルーソー』といった作品における安住と冒

険(『デイヴィッド・カパーフィールド』(一八四九—五〇)、第四章)、またボストン、ハートフォード、ニューヘイヴン、ニューヨーク、フィラデルフィア、ワシントンを始めとする諸地域の旅行記『アメリカ覚え書き』(一八四二)、拠点ジェノアを始め、ピアツェンツァ、パルマ、モデナ、ボローニャ、フェラーラ、ヴェローナ、マントヴァ、ミラノ、カマーリャ、ピサ、レグホン、ナポリ、ボンベイ、ヴェスヴィアス火山、フィレンツェ、ローマといった諸都市の訪問記『イタリアおもかげ』(一八四六)、『リトル・ドリット』(一八五五—五七)のヴェニス、『ロモラ』のフィレンツェといった『荒涼館』以外の作品に関するテーマの研究等に充てられる。そして結論。今、ひとつの冒険に出ようとする時に、それもまたひとつの安住の場となりつつ新たな冒険の出発点となることを願うような結論をもって、本稿はひとまず閉じられる。

## 注

(注1) 『荒涼館』のテキストは入手しやすい Charles Dickens, *Bleak House* (Oxford Illustrated Dickens, 1966, rpt., 1981) およびチャールズ・ディケンズ、青木雄造・小池滋訳『荒涼館』、一—四巻(ちくま文庫、一九八九)を使用した。この一文中の「事件」という言葉をディケンズの長編小説という言葉で読み換えてみると、それはそのままかれの作品の複雑さと広がりを示す一文とも読めるようになる。

(注2) しかしこの章も一字一句追って読むと決して軽い朝の散歩ではない。「ロンドン初めての朝にしては相当な冒険だったなあ」と言う時、リチャードはかなり正直な感想をもらしていたということになる。それだけで充分ひとつの短編たりうるこの章の冒険については遠からず再読の機会を持つ。

(注3) ロビンソン・クルーソーの安住については拙稿『ロビンソン・クルーソー、城、権力』『中京大学教養論叢』第三一巻第二号、一九九〇、一九—三六頁参照。

(注4) 事務所の生活と私生活との境界が曖昧になっていく過程を論じたウェミック論を亀井規子は次のようにまとめている。「以上見てきたように、ウェミックは自分の生活を事務所と私生活に分けて割り切った生活をしようとしながら、事務所に

ウォルワース的な気分が入りこみ、ウォルワースの中に事務所的ニューゲイトの影がしのびよる。このバランスのとり方のおかしさが、時にウェミックをユーモラスな人間にしているといえよう。ハーヴァート・ポケットを助けたというピップのウォルワース的頼みを遂行するのに事務所の実際的知識が必要であり、マゲウィッチ救出に際しても事務所的情報が必要だった。この二つの事件がピップの生活に与えた大きな意味を考えると、ウェミックのリトル・ブリテンとウォルワースの微妙なからみ合いは、この作品の陰影を深めつつ重要な役割を果たしているといえよう〔原文は横書で固有名詞は欧文だが、ここでは縦書き、カタカナ表記に改めた。〕。亀井規子著『ヴィクトリア朝の小説』（研究社出版、一九九二）、一五六頁（ただしこの一文を含む『大いなる遺産』論の初出は『日本女子大学文学部紀要』三六号、一九八七年三月）。ウェミックの庭については次のような言及もある。「弁護士事務所の書記だから、一応ホワイトカラーだが、それほどの高給取りとは思えない。そうしたサラリーマンにまで、ゴシック趣味が浸透しているというのも面白い。けちな庭を野性風にデザインしたつもりで、『ピクチャレスク』流行に参加しているところもいじましい」。小池滋著『もうひとつのイギリス史』（中公新書、一九九一）、一八一—一八四頁。この奥の深い男ウェミックについては、稿を改めて、「庭」と「匿名性」というテーマのもとに考察する。

（注5） この女官については拙稿「孤島に引用された『文明』」『中京大学教養論叢』第三二巻第三号、一九九〇、一三三—一五〇頁でも触れた。火事の発生は、話の展開上、実にうまい事件なのだが、その火事の原因がいかにも唐突でわざとらしく、そこがおもしろい。

（注6） John. Southerland, *The Longman Companion to Victorian Fiction* (Longman, 1988), pp. 71—72 .

（注7） エスタの語りとジェーンの語りの比較は、第二章で触れる。

## 第一章 『荒涼館』の世界（1）——1

もはや征服すべき世界がなくなった時にアレクサンダー大王が泣いたことは、だれでも知っている——いや、今ではだれでも知っているはずである。この話はかなりひんぱんに物語られてきたから。デッドロック家の奥方は彼女の世界を征服しつつして

しまうと、そういう感傷的な気分にならず、むしろきわめて冷ややかな気分におちついた。困憊のはての落ち着き、疲れきった静けさ、疲労のあまり興味や満足感によって乱されることのない平静さ、これが戦勝の記念品であった。(第二章)

### アレクサンダー大王の涙

このエピソードを引用した時、作家チャールズ・ディケンズは不惑の歳。若くして亡くなった大王の年齢をはるかに越えてはいたものの、ひとつの玉座についていた。ディケンズは、まだ文学史の審判をあおいではいなかったが、当代の流行作家の地位というひとつの玉座についており、さらに、そうした社会的評価を別としても、自らの構築する作品の中で、『ピックウィック・クラブ』(一九三七)で遺文録の編者の背後にある者として、また『マーティン・チャズルウィット』(一八四三―四四)で全知の語り手として、あるいは『オリヴァー・ツイスト』(一九三九)や、『わたしは生まれる(I was Born)』(第一章)、『わたしは観察する(I Observe)』(第二章)、『わたしにひとつの変化がおこる(I have a Change)』(第三章)という具合に、きわめて多くの章が「私は……する」という題で始まる『デヴィッド・カプフィールド』(一八五〇)といった作品で一人称を用いる語り手として、すでに久しく玉座についていた。一方、雑誌という小宇宙に関しては、一九三七年から三九年までの二年間『ベントリー・ミセラニー』という雑誌の、続いては一八五〇年三月二七日号より発刊の『聞きなれた言葉(ハウスホールド・ワーズ)』といった雑誌の編集長の座にすわっていた。そのディケンズが、アレクサンダー大王のエピソードに、冒険に冒険を重ね遂に世界の覇者となりもはや冒険の場を失い玉座に安住しなければならなくなってしまつて涙するアレクサンダー大王のエピソードに、『荒涼館』のかなり早い段階で言及しているという点は、第一、二章における三人章を用いた語り手の独占と、次の章で確認される一人称の語りへの変換という形式上の事実を考え合わせると、一層深い意味を持つことによ



うに思われる。この変換は作品のなかで語り手として一度権力を掌握した後の、もう一度、下に降りるための形式上の工夫と見えなくもない。『荒涼館』の第一、二章は、もはやそれぞれの世界で上なくなった作中人物、下を一瞬たりとも見ようともしない作中人物を、その後描き出される、まだこれから上のある作中人物の上のせておくための準備作業である。

作品の最初に登場する玉座の住人、大法官裁判所の人々は、目下ジャーネイス対ジャーネイス事件の審理中だが、この事件の全貌を把握しているものは、ほとんどいない。時の経過と共に増えていくのは、新たに判明した事実ではなく、関係書類、事件の犠牲者、訴訟費用の類だけで、なかには、タングルという名(Mr. Tangle、「からませる」、「もつれさせる」のtangleと同じ綴り)の弁護士のように、学校を出てからというものずっとこの事件の関係書類以外には目を通したことはないという者までいる。では作中人物の大多数の運命を握っている裁判所の人々は何をしているかという、みな退屈のあまり欠伸をしている。

この霧の深い午後、大法官裁判所にいるのは、大法官、事務関係の法廷弁護士、どの事件にも関係しない二、三人の法廷弁護士、それにさきほど述べた事務弁護士席の連中を別にと、どのような人たちであろうか？ まず裁判長の下ところに、仮髪と法廷服をつけた記録係がいる。それから大法官杖俸持者というのか、令状発給係りというのか、それとも内帑掌管官というのか、とにかく所定の法廷服をまとった二、三人の役人が控えている。この連中はみなあくびをしている。というのは「ジャーネイス対ジャーネイス事件」(目下審理中の訴訟)は何年も何年もむかしにひからびるほど絞られて、もう今では一しずくの面白もしたたりでないからである。(第一章)

かれらはカフカ風に言えば、「指導部」にいる指導者たちにあたり、その挙動はたちどころに周辺に影響を及ぼす。か

これらのたてるさざ波は、第一章の終わりに匿名で登場する老女ミス・フライトから、少なくとも体力と時間だけは充分にありながらこの訴訟のため最後には命までおとすリチャード・カーストンのような人物にまで及ぶ。しかしこの大法官裁判所という倦怠の玉座の住人たちが自らのたてるさざ波の影響に気づくことはない。

一方、もうひとつの倦怠の玉座の住人たち、サー・レスタ・デッドロックとその奥方と、二人を取り巻く者たちとの関係は、リンカンズ・イン界隈とは、すこしばかり異なる。アレクサンダー大王を引き合いに出したくなるような気分には作者を導くほど頂点にのぼりつめたデッドロックの奥方、「上流階級の消息の中心 (the centre of the fashionable intelligence)」であり「上流階級という木の頂点 (at the top of the fashionable tree)」に位しているとまで表現された奥方は、まわりにその影響力を及ぼすというよりも、むしろまわりから食いものにされている。

奥方のまわりを運行しているすべてのいやしい星くずどもは、女中からイタリヤ歌劇の興行に至までみな、奥方の弱点、偏見、おろかさ、驕慢さ、気まぐれを知っていて、「ちようどかかりつけの洋裁師が体の寸法をとるような具合に、この上もなく正確克明に奥方の徳性を計算測定しては食いものになっているのである。……。奥方のほうで、自分の面前で平身低頭するよりほかに能力がないと考えている、いんぎんな連中は、いろいろな商売の領分にわたっているが、彼らは奥方を赤ん坊のような操縦する方法を心得ているし、彼女のお守りばかりして一生を過ごしている。(第二章)

かつてはサー・レスタ・デッドロックとはかけ離れた境遇におり、現在自分の回りを運行している「いやしい星くずども」の間にいたこともあったであろうデッドロック家の奥方オノリアが、いざ玉の輿にのり、玉座にのぼりつめるや、件の処世の術を忘れ、「いやしい星くずども」の餌食になるというのは、不思議といえは不思議である。それは、かの女が、新たについた地位に付着する権力の行使の仕方やお金のつかいかたを知らなかったからであるかもしれない。

いし、玉座にのぼりつめるや、かつての処世の術をいつの間にか麻痺させてしまったからであるかもしれない。いずれにしても、奥方はその思いとは裏腹に、まわりの者の言うままに、かれらを潤している。

こうした「いやしい星くずども」のなかに、かなり質の悪い男タルキングホーン弁護士がいる。この弁護士の住居は、ディケンズの友人で『チャールズ・ディケンズの生涯』(一八七二―七四)を著した、節操のない雑多な交友関係で知られるジョン・フォースター(一八二二―七六)の住居のあったリンカンズ・イン・フィールズ五八番地、ディケンズが一八四四年一月三日の晩餐後、作家サミュエル・ラマン・ブランチャード(一八〇四―四五)、思想家トマス・カーライト(一七九五―一八八一)、劇作家ダグラス・ジェロルド(一八〇三―五七)、画家ダニエル・マクリーズ(一八〇六―七〇)、画家クラークサン・スタンフィールド(一七九三―一八六七)そして弟フレデリック・ディケンズ(一八二〇―六八)といった友人の前で新作『チャイム』を朗読した場所にあることになっている(ただし『ペルメル・マガジン』一八九六年六月号によると、場所は同じでも、フォースターの家とタルキングホーンの家の間には、たとえば、フォースターの居間が一階にあったのに対してタルキングホーンの部屋が、第四章「迫り来るもの」で発生する殺人事件の都合上、二階に設定されているといった違いがあるという)。好ましからざる人物として描かれているこの弁護士の住居を友人の家、しかも伝記の執筆を託した友人の家に設定したという裏にディケンズのいかなる心理があったは興味の尽きないところだが、さしあたって問題なのは、この男と夫妻の関係、そして大法官裁判所という既存の制度に対するサー・レスタ・デッドロックの意見である。

タルキングホーンは、大法官裁判所で開かれた奥方の関係している訴訟の裁判の成り行きを報告するため、今、デッドロック家のロンドンの邸宅にいる。この邸宅では、タルキングホーンの家からオックスフォード・ストリートをまっすぐ行ったウェストエンドの一角にあって、夫妻は、奥方が「リンカンシャのうち (her 'place' in Lincoln-

shrie)」と常々呼んでいるリンカンシャの屋敷〔チェスニー・ウォールド(『荒涼館』第三六章のタイトルともなっている。後述)。この屋敷のオリジナルはディケンズの友人リチャード・ワトソン(一八〇〇—五二)とその妻ラヴィニア(一八一六—八八)の屋敷、ノーザンプトンシャにあるロッキンガム・カースル〕からパリに向かう途中、ここに立ち寄っている。例によって、報告に値するような進展は何も見られなかったのだが、タルキングホーンは、必要以上の責任を負わずにすむよう、終始聞きたくないという素振りの奥方を前に、淡々と報告を行う。この一件全体について、サー・レスタの意見はどうかというと、かれには「大法官裁判所の訴訟に対してはなんの不服もない。もともと、それは時間と金のかかる、いかにもイギリスらしく、また立憲国らしいことなのである」。

彼の考えによれば、大法官裁判所というものは、たといときおり法の渋滞を招き少しは混乱をひき起こすにしても、あらゆる物事に永遠の決着(といっても人間の目から見ての話だが)をつけるために、人間の知恵の極致が、ほかのさまざまなものといっしょに、考え出したものなのである。それゆえ、大法官裁判所に関する苦情を支持し認めてやるのは、下層階級(the lower classes)の人間がどこかで——ウォット・タイラーのように——謀叛を起こすのを奨励するようなものだというのが、大体彼の持論である。(第二章)

大法官裁判所とデッドロック家という二つの倦怠の玉座がここで結びつく。もはやその上に何もものもない世界に、かれらは安住する。この安住者たちからなる世界、その上に何もなく、その未来に何もない世界の裾野には、冒険者たちの世界、安住者たちが想像することも一瞥を加えることもないような都会の冒険者たちの世界が広がっている。

## 語りの脱色

「私に割り当てられた物語をどう書き出したらよいか、本当に困ってしまいます」という逡巡に始まる第三章「歩み(A Progress)」のなかほどで、語り手エスタは「こういう私自身についてのことばかり書かなければならないなんて、ずいぶん変な気がします！まるでこの手記が私の生い立ちの記録みたいで！でも、もうじきこのつまらぬ私など背景にかくしてしまうのです」と告白する。書くという行為に向かうこの戸惑いは、自分の生い立ちの完全に近い記述を経て、やがて書き過ぎたという自覚へと変化する。そして、エスタはその自覚を書き記すと、あとは自分のことをほとんど読者に語らなくなり、以後、目にしたことと人の言葉を忠実に記すようになる。したがって、あまり自分を語りがらぬエスタのことを知るには、この章に記された単調な生い立ちの記述が無視できない。というのも作品中の出来事の半分近くはエスタの目を通して語られるのであり、エスタの目を通してはじめて、三人称を用いる語り手の目を通して紹介されたのでは面白味なくなってしまうような作品中の「おじさん」たち、ウィンザーからレディングに至る二一マイルの道のりで、馬車の中、エスタが話をする「おじさん」、「おしゃべりケンジ (Conversation Kenge)」、大法官といった「おじさん」たちが、不滅の存在として読者の心に残ることになるからだ。

ものを書くというエスタの性癖を、作者は、エスタの、持っていた「人形」への告白の習慣に結びつける。エスタと人形の間に秘密 (secrets) はなく、エスタは、あらゆることを人形に話して聞かせた。エスタは、内気な性格から、この人形以外の者にはほとんど内面を明かすことはない。ということは、実は、この人形にも、何も語っていなかったのではないか。つまり人形という仮の姿をした相手、いわば自分の分身にエスタは語りかけていたのであって、かの女のなかに語り手と聞き手の二人がいたということにすぎない。この人形との閉じた関係、つまるところ自分との閉

じた関係は、やがて書くという行為によって、出口を見出す。独り言に発するこの語りは、相手を意識したものではないために、その語り口は素直このうえない。眼でものを見、手でものを書く、それ以上でも以下でもない素直さだ。語りの一端を担う声の性質が、このように、かなり、明確に固定されると、作者は容易にその声を模倣し、持続できるようになる。模倣されるべき声の持ち主は没個性のほうがいい。描くエスタと描かれる人物の両者が、個性的であるという状態、いわば変数が二つあるからくりを採用すると、描かれる人物のおかしみが、ぶれてしまう。そこで、私はよくわかりませんが、私にはこのように見えますとか、私にはよくわかりませんが、リチャードはこう言っていますといった語り口が採用されることになる。エスタの語りの自信のなさ、かの女が見たままをそのまま記述しなければならぬという役割を作者から担わされたということのほか、もうひとつ伝記的な根拠が与えられている。孤児という境遇である。エスタは、ひとつの階級、ひとつの家族の中に生まれおち、その規範を反復、拡大していくという生き方とは、最初から無縁であった。これを言い換えれば、ひとりの個性豊かな語り手として作品中に創造されたのではないということになる。エスタは「服従(submission)」、「自〇放棄(self-denial)」、「勤勉(diligent work)」という、かなり抽象的な、それでいてきわめてわかりやすい観念に向かって求心的な運動を続ける。しかしこうした言葉を養母から日々聞かされ、また自らもそれに励もうと自覚するエスタには、涙が止まらないことがある。始めから、何かを自分で選ぶことを奪われたものの涙、望みうる最も完全な道を教えこまれましたが、誤って危険な道を選び採る自由すら最初から奪われた者の涙である。こうしてエスタは語り始める。あるいは作者は語る存在エスタを確保する。

エスタが一四歳の時、養母がなくなり(実はこの時伯母であることがあきらかになる)、エスタは、新しい運命の中に放り出される、と同時に作品の前景から消える。読者は、しばらくの間、エスタがひとりの語り手であることすら

意識せず、物語を読み進むことになる。エスタの語りを取り囲む三人称を用いる語り手の語りと同様、エスタの語りも透明の度を増し、読者は二つの語りの併用による便宜のみを享受し始める。その証拠に、エスタは、第三章「歩み(A Progress)」で必要最低限のことを語ると、以後、終始、「私は何をした」、「私はこう思う」とは言わず、「エイダが何をした」、「リチャードがこう言った」と記すようになる(といっても「私たちの考えではたぶん」……「まず第一にご自分のお宅の務めをなさるべきだと思います。それを忘れて、おろそかにしているかぎり、たぶん、ほかのどんなお仕事をなさってもだめなのではないでしょうか」という言葉に見られるように、だれでも考えそうなことを、確認するかのような記述をすることはある。〔第六章〕そしてこの語り口が、目新しい人やものの紹介に威力を発揮するようになるのである。

#### 付記

以下、「安住と冒険―『荒涼館』物語―(1)―2」(「おじさんにおしさんは描けない」、「浮遊する言葉はだれに係留されるか」、「ウェミックの城」、「望遠鏡的博愛」)として続く。

本稿中、「アレクサンダー大王の涙」の論旨は、拙稿「望遠鏡的博愛、潜望鏡的航海、拡大鏡的幽閉」(『中京大学教養論叢』第三一巻第四号)の「見る者はひとり玉座にとりのこされ」のそれに沿うもので、一部重複箇所もある。ただし「安住と冒険」というより大きなテーマに吸収されるべく、削除、加筆を行った。

書き手は、書くという冒険において、書いては壊し、書いては壊しているうちに、あたかもフランス・カフカの短編『万里の長城』の、長城の全体像を知られることなく千メートル単位の部分の構築を行なう職工たちのように、いつの間にか、言いようのない絶望感におそわれることがある。本稿では、これを回避するため、カフカにあやかっ、工区分割方式を採用することにした。この方式は、カフカが『万里の長城』のなかで、いかにして万里の長城が建てられたかという問いに与えた答えだ。『荒涼館』論で万里の長城を引き合いに出すというのは、この作品のなかで、リチャード・カーストンのいとなみが万里の長城と結びつけられていることから(「そこでリチャードはこれで訴訟のことは終りだといいました――そしてたちまち、ほかでもない、今終りに

した訴訟を土台にして、万里の長城に配備できるほどの沢山の空中楼閣を築き始めました」(第一四章)、書くという行為全体のあやうさを露呈してしまうことにもつながりかねないが、いずれにしても、ひとつの作品を論じるということは、それがいかに評価の定まったものであるかと、かなりあやうい作業であるには違いない。そこで、本稿では、あえてこの工区分割方式を採用し、「安住と冒険」というテーマを持つ論考全体のなかで、今すぐに手の着けられる部分から手をつけ、その部分の完成をもって、ひとまず安堵し、しばし歓び、たとえその結果できあがったものが、あるいはできあがりつつあるものが、ちょうど私たちが万里の長城を眼にしたり、長城についての書物を開く時に眼にするような、さまざまなかたちの長城の断片のようになろうとも、あの職工たちのように、喜々として次の任地に向かうとしたい。今回は序論、および序論の「机上の設計図」で示された第一章の冒頭部分を掲載する。