

安住と冒険〔1〕—2〕

—『荒涼館』物語—

梅 正 行

第一章『荒涼館』の世界〔1〕—2〕

「おじさん」に「おじさん」は描けない

表題の最初の「おじさん」とは、四十歳前後のディケンズを指す。次の「おじさん」は、第三章「歩み」に限って言えば、養母の死後、エスタが会おう三人の紳士たち、つまり、エスタと後見人の仲介をするおしゃべりケンジ (Conversation Kenge)、ウィンザーからレディングの学校に向かうエスタが馬車のなかで同乗する、その段階では無名の紳士、そして六年後、二十歳となったエスタがレディングを離れて上京し、新たに知り合ったエイダとリチャード (この二人も身寄りがない) と共にケンジ氏に連れられて訪ねる、大法官裁判所という玉座の住人、つまり大法官というおじさんの三人を指す。

ディケンズがおじさんたちを描けないとはどういうことか。作者、そして三人称を用いる語り手が、おじさんたちを描けないとはどういうことか。これについては〈アレクサンダー大王の涙〉に引用した大法官裁判所およびデッドロック家の奥方の描写をもう一度、思い起こす必要がある。第一、二章の三人称を用いる語り手の語り口は、一見、客観的とも見えるが、実はかなり断定的なもの言い方だといえる。この語り手の背後にいるのは、壮年のディケンズ、自信にみちあふれたディケンズで、そこに見られるのは、対象を理解するという姿勢であるというより、むしろ糾弾する姿勢に近い。そこにはいくばくのゆるぎもなく、対象は固定したものととして描き出される。だが、そのように断定されてしまうと読者は応々にして白けてしまう。新しい作中人物が出てきたところで、読者は自分でその人物を見てみようとするのだが、その時、三人称を用いる語り手の価値判断は、その語り手が高い所にいなければならないほど、読者には邪魔になる。(ちなみにジョージ・エリオットは、このような価値判断を作品に平気で持ち込んだ(たとえば『ミドルマーチ』第二十九章冒頭の修辭疑問文の使用、また各章の終わりの部分で語り手によって開陳される「要するに(in short)、女というものが一つの問題なのだ、それに対してブルック氏はどう考えていいかわからないとすれば、この問題は、いびつな物体の回転のように、複雑でわかりにくいものにちがいないのだ」(第四章)とか「彼女(ドロシア)はもう彼(ジェイムズ・チェタム卿)とさし向かいでも少しもこだわらなかつたし、いらいらすることもなかつた。そのため彼は、たがいに激しい思いを隠すとか、告白するとかする必要のない男と女の間、率直なおもいやりと親しい交わりが、いかによろこばしいものであるかを、理解し始めていたのである」(第八章)といった味もそっけもないコメント)。小説という文字通り小さな世界においてさえ、作者は時に、またジョージ・エリオットなどはほとんど常に、手にしている権力を乱用する。自らの価値判断に安住しているからである。これに対してエスタの語りにはそのような安住の姿勢は見られない。はじめは生徒として、やがてはほかの生徒たちにものを教える年長

者として、六年間を過ごした女学校を出たばかりの二十歳の娘の眼に写った「おじさん」たちは、どのようなものであろうかという意識のもとに描かれたかれらは、新鮮な感覚で描かれている。権力を持つ語り手とは別の新しい語り手が読者には必要なのだ（といっても、そこ「エスタのいる場所」にいなければわからないことはあっても、そこにいればすべてわかるというわけでもないことは言うまでもない）。そこで第三章の「おじさん」たちはエスタの眼を借りて描かれることになるのだが、馬車のなかの「おじさん」はそのなかでも群を抜いている。他の二人もよく書けてはいるのだが、かれらとの面会は、エスタの側に心の準備があって、読者のほうも構えてしまう。馬車の中の「おじさん」の登場は唐突で、この唐突であるということがディケンズの世界では重要な意味を持つ。別々の世界の住人を引き合わせる手段に汽車の客室の利用するという手法があるが（たとえば、ドストエフスキーの『白痴』の冒頭の汽車の中で出会うムイシュキン侯爵とラゴージン）、馬車はそうした空間のはしりだ（たとえば、ウィリアム・モー・エグリーの「ロンドンのオムニバスライフ」〔一八五三〕といった十九世紀小説やその研究書の表紙によく見かける絵画を参照）。次の引用は、ウィンザーからグリーンリーフと呼ばれる学校のあるレディングに向かう馬車のなかに「外套やえり巻きで着ぶくれてとても大きく見える紳士」がたまたま乗っていて、同乗のエスタに突然話しかけるといいう場面である。

「一体なんだって、きみは泣いているんだ？」

私はおびえてしまって、ふだんの声が出ず、ようやく小声で「あたしですか、おじさん？」と答えました。もちろん、私に話かけたのが着ぶくれたその紳士に相違ないと分りました、紳士はあい変わらず窓の外を眺めていたのですが。

「そうさ、きみだよ」と紳士はこちらに向き直っていいました。

「知りませんでしたわ、泣いていたなんて、おじさん」私は口ごもりながらいいました。

「でも泣いているぞ！いいかね！」紳士は向うの隅から真向いに着て、毛皮の大きな袖口で私の目をこすり（でも痛くはありませんでした）、袖口がぬれているのを見せるのでした。

「ほら！泣いているのが分ったろう。分らないのかね？」

「分りました、おじさん」（第三章）

二十歳にしてはエスタが幼く見え過ぎでもないが、この場面は「おじさん」というものが最も好ましいかたちでその本領を発揮しているところだ。「おじさん」の名はここでは明かされないの、一応「おじさん」と呼び続けるが、泣いているエスタを元気付けようとするかれの方法は、食欲に訴えようとするもので、がさつといえはがさつだが、人をなだめるには最も効果的な方法のひとつである。

「さあ、いいかね！この紙の中に」その紙はきれいにたたんでありました、「お金ではとても買えない飛び切り上等のプラム・ケーキがある——まるで羊のバラ肉の脂みたいに、厚さ一インチも砂糖が塗ってあるのだ。それからフランス製のちいさなパイがはいっている（こいつは大ききからいっても質からいっても宝石といってもいいくらいだよ）。ところで、それがなんで作ってあると思うね！ふとった驚鳥の肝臓でだ。そら、パイだよ！さあ、きみが食べるのを見ようじゃないか」

これは、ディケンズがしばしば描き出す、お腹を空かせた子供たちなどにとっては、食物の羅列であり、言葉好きの読者にとっては、羅列された言葉たちの御馳走ということになるのだが、今のエスタにとっては、的はずれの御馳走で、読者のほうまで、何か胃がもたれてくるような気がしてくるから言葉の力は不思議だ。だがこのもたれはすぐに解消される。この紳士は、食べたくないというエスタの言葉を聞くと、豪快にも窓からお菓子を放り出してしまふ。二十歳の娘を慰めようとする「おじさん」と、「おじさん」の行動に呆気にとられるエスタのコントラストは、エスタ

の声を借りた外面の描写に終始する語りによってこそ可能となるのであり、ある種の誠実な語り手のように、うっかり内面に切り込んで、面白味が半減するだけでなく、「おじさん」が「おじさん」を描く矛盾という技術的な問題まで生じてくる。ところで、この「おじさん」は一体だれなのであろうか。エスタは、レディングの近くでこの「おじさん」と別れるが、もう二度と会えないのであろうか。種を明かせば、エスタは第六章「家でくつろぐ (Quite at Home)」でこの「おじさん」に再会する。そこで名前も明らかになるのだが、ここではディケンズにならって、いかにもわざとらしく、名前を伏せておき、代わりに作中人物および読者に名前を明かさないディケンズのわざとらしさについて見ておくことにしよう。

浮遊する言葉はだれに係留されるか

『リトル・ドリット』第二部「富 (RICHES)」は、ある旅人たちの描写 (第一章のタイトルは「旅仲間 (Fellow-Travellers)」) から始まる。場所はスイスとイタリアを結ぶアルプス山中のセイト・バーナード峠にある九六二年に建てられた修道院だ (ディケンズは一八四六年九月二日にここに一泊した経験がある)。旅人たちは、らばの背に揺られ、寒さと疲れに声もでない様子だが、修道院の戸口に辿り着くや、彼らの舌も自ずと緩んでくる。といっても、ここはアルプスの山の上。あたり一面が雲に覆われていて、声 (voices) も音 (sounds) もおどろくほどはっきりしてないが、それらの声の主 (speakers) の姿は見えない。旅人たちは、その作者による描写が一瞬読者をぞっとさせる、鉄格子のはまった建物の中、幾冬も昔にこのあたりで凍りついた別の旅人たち、これもまた旅仲間たちである人々の死体などには眼もくれないで、暖かい修道院の中へと急ぐ (ということとは作者のみが眼をくれて、読者に見せたということになる)。そこは「寝室」と「パーラー」を備えた、嵐から身を護る「砦 (fortifications)」で、そのパーラーの

暖炉を今、三組の旅人たちが囲んでいる。第一番目の一行は、一人の中年の婦人、二人の老紳士、二人の若い婦人、そしてかの女たちの兄である一人の若い紳士からなっている。第二番目の一行は、一人の婦人と二人の紳士、そして第三番目の一行はドイツ人教師とその生徒三人である。かれらはみな、暖炉を囲み、互いを見つめ合いつつ、夕食の支度がととのうのを待っている。これらの人々の中で、三人組の中の一人だけが他の旅人たちに話しかけてもよいといった様子で、そうこうしているうちに、件の老紳士に水を向ける。そしてオックスフォード・イラストレイティッド・ディケンズ版の四三五頁から、作中人物たちの生の声が突然聞こえ始める。最初に聞こえてくるのは、水を向けられた老紳士のどこかで聞いたことのある声、次が若い婦人の声、そして中年の婦人の声である。この頁の中で読者に名前が明かされるのは、この作品中終始読者の嘲笑の対象として登場する中年の婦人、つまりドリット嬢とエイミーという二人の娘の行儀見習いとして、人に会う時は、その前に、「パパ、ポテイトウズ、パルトリー、プルーズ、プリズム」と言ってみると口の恰好がよくなるなど指導するジェネラル婦人だけだ。と来れば、この老紳士がだれで、この若い婦人がだれで、もうひとりの若い婦人がだれで、もうひとりの老紳士がだれであるかということ、読者におおよそわかるはずなのだが、かれらの名前を作者は明かそうとしない。読者に当然知れているはずのことを、あえて伏せておくこのわざとらしさは、どこか「人を名指ししてはいけない」、「ある人(an individual)といいなさい、ある人と」とビツァーを窺めるのスパージット婦人を連想させる(『つらいご時世』、第二部、第一章)。作者は、これらの作中人物の声のみを読者に聞かせ、声の持ち主を明らかにすることなくこの章を閉じるつもりなのであろうか。そう思いつつこの章のいくつかのエピソード(例えば修道院に閉じこめられていて窮屈ではないかと尋ねたい気にかられる老紳士と修道僧とのやりとり)を最後まで読み進むと、この章の終わり、作者のわざとらしさをもう一度見せられることになる。主たちの特定されていないこの章のさまざまな声が、宿泊者名簿によって特定され

るのである。つまり浮遊するさまざまな言葉が作者により一作中人物の手を借りて係留される。この章でこれまで「取り入るのが上手な旅人 (insinuating traveller)」とだけ表現されてきた男が、皆が寝室に引き下がった後、ふとパーラーのピアノの上を見ると、そこに「旅仲間」たちの名前が署名された宿泊者名簿がある。ここまでわざとらしいとむしろこちらが気恥ずかしくなるほどにもったいぶったからくりによって、すでにだれもが知っている旅人たちの名前が、ここに明きらかにされる。「男は宿泊者名簿を手にとって次の名前をよんだ」。

ウィリアム・ドリット氏

フレデリック・ドリット氏

エドワード・ドリット氏

ドリット嬢

エイミー・ドリット嬢

ジェネラル夫人

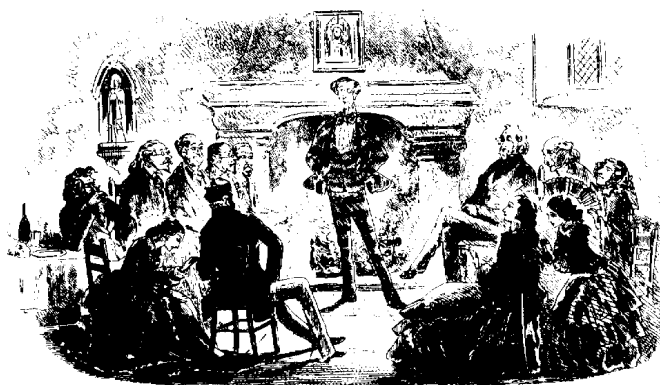
及びその随行者。

フランスからイタリアへ。

ヘンリー・ガウワン夫妻。

フランスからイタリアへ。

かれはその後から書き加えた。小さな読みにくい筆跡で、文字の尻尾に細くて長い装飾がついている。まるで投げ縄で他の名前をつかまえようとしているみたいだ。



「旅仲間」

ブランドワ。パリ在住。

フランスからイタリアへ。

作者はまず作中人物の具体的行動の描写およびかれの言葉の引用（創作ということなのだ）を行い、最後のところで、それらを読者の既知の作中人物と結びつける。現実というものは、固有名詞から始まるのではなく、人の目の前に突如として現れる他者の行動と言葉より始まるということを、知ってか知らずか、描き出す。

そのような現実のありよう、見ず知らずの人物といきなりかわりを持ってしまい、しばらく経ってから、順序はさておき、別の作中人物たちに、そして読者に、その人物の素性が明らかにされるといふ状況、まわりは見知らぬ人ばかりというパーティに突然連れ出されてしまったかのような状況が、さらによく描き出されている例として、ピックウィック氏一行と「見知らぬ男(stranger)」との出会いがある。調査旅行の出発の日、つまり一八二七年五月十三日の朝、下宿で、目を覚ましたサミュエル・ピックウィック氏は、部屋の窓を開け、足下に延びるゴズウェル・ストリート（現在のゴズウェル・ロード）を眺め、突然、この通りを毎日眺めることで満足してはいけな、この道を取り囲むかくれた場所を洞察せねばならぬと決意し、さっと荷作りをして馬車に乗り込む（定年退職する段になってようやくそのように大袈裟な決断をかれがするという事実、あるいは本人はいたって重視していると思われる節の見えるその決断の結果が、イギリスというたかだか地球の果てのひとつの小さな島国巡りに過ぎないという事実は、ここでは不問にふすことにしよう）。その馬車の上で、見たこと聞いたことをメモしていると、御者の様子がどうもおかしく、目的地に着くや、ピックウィック氏に掴みかかる。そしてここで待っていた三人の仲間ともどもこの男に殴られていると、人垣を掻き分けてひとりの男が現れる。この「緑の上衣を着た、そうとう背の高い、痩せた青年」のとり

なしで、ピックウィック氏一行は難を逃れ、旅行者待合室に避難する。そして作者はこの男を「見知らぬ男」と初めて呼び、かれは以後その呼称でずっと呼び続けられることになる。作者は、この男が、ピックウィック氏一行の最初の目的地、かなり常識的で断るのもいささか気恥ずかしいが、かといって、作家はひとりずれば、その作家にとつてどこの土地が重要ななどということはたちまちわからなくなってしまふわけだから、あえていえば、ディケンズにとってかなりゆかりの深い土地ロチェスターに向かう道中も、馬車の上部席に乗っていてアーチに気付かず首を落とってしまった婦人のことを語る時も、この作品の編集者がアナクロニズムについて「ジングル氏の想像力がいかに予言の力をおびたものだったかを示す注目すべき例証。この話は一八二七年のこと、七月革命は一八三〇年に起きたのである」（『ピックウィック・クラブ』第二章）と注というかたちで苦しい言い訳をしている時も、その戦場での自分の慌ただしい詩作活動について語る時も、「猟場番人、囲い地内の犬の射殺の命を受く」という看板のある領地に決して入ろうとしない字の読める猟犬ポントのことを語る時も、スペイン女性ドナ・クリステイーナとの大恋愛について語る時も、さらにピックウィック氏一行がロチェスターに着き、その大建築を賛嘆する時も、この男の名を明らかにしようとはしない。この男の名は、章もかなり下り、第七章、ディングリー・デルのウォードル氏が水を向け、この男が自己紹介の必要を感じ、「ジングル——ノーホエア (nowhere) のノー・ホールのアルフレッド・ジングル氏ですな」と言う時、初めてピックウィック氏一行および読者の前に明らかに。「見知らぬ男」と呼ばれてきた男の言葉と行動がここでやっとその固有名詞に結びつけられることになる。

そういえば『デイヴィッド・カパフィールド』の重要人物ミコーバー氏も、

「私はな」見知らぬ人はいった、「有りがたいことに、至極、丈夫ですよ。マアドストーンさんから、手紙を頂きましたな、それ

によると、今、空いている、私の部屋の裏手の部屋へ入れてくれる、というのでしてな——で、つまり、お貸しすることになる——つまり「見知らぬ人は、にこりとして、打ち解けた風で、いった、「寝室として——私が今、お目にかかっている、若い新参の方」にですな——」こういって、見知らぬ人は、手を振って、顎をシャツカラーの中に埋めた。(『デイヴィッド・カプフィールド』、第十一章)

という具合にわたしたちは最初「見知らぬ人」として作者から紹介されたのであった。

窓辺のウエミック

名前を与えることもなく、ただ「田舎者」と呼ばれるひとりの作中人物が(匿名の主人公)、門の中に入るのか、入らないのか、入れるのか、入れないのかという問題、さらに読者が門の中に入るのか、入らないのか、入れるのか、入れないのかという問題、詰まるところ、人が城の中に入るのか、入らないのか、入れるのか、入れないのかという問題、それがフランツ・カフカの『錠の門』という作品からわたしたちが読み取れる大問題のひとつであった。

チャールズ・ディケンズの『大いなる遺産』(一八六〇—六一)を読み、わたしたち読者が、このカフカの作品を読んで経験するようなフラストレーションを覚えることがないのは、作品の主人公ピップが、ちょっとした宿屋から邸宅にいたるまで次から次へと作品中のさまざまな建築物、言うなれば城の中に足を踏み入れることができ、かれがそれらの前に留まったままであるということがないからだ。わたしたち読者は、そうした建築物の中でも(少なくとも最初のうちは主人公にとっても読者にとっても)謎めいたもののひとつ、サティス・ハウスの中にさえ、ちょうど今日の訪問者が、ロチェスターにある、あの『エドウィン・ドルードの謎』(一八七〇)に登場する重要な建物のひとつ、ロチェスター大聖堂からそれほど遠くないレストレーション・ハウスに、さらにそのハビシヤム婦人の部屋に、容易

に入ることができるよう、この作品の中でピップやエステラとともに何度も入ることを許される。もちろんピップには作者から特権が与えられているわけであるから、ピップの姉のように、この屋敷の訪問から戻ったピップからなんとか内部の様子を知ろうとし、ピップのついた嘘にころりと騙されてしまうというような者もないわけではない。しかし、わたしたち読者は、いずれにしても、この主人公と行動を共にしているかぎり（主人公と行動を共にしない読みがディケンズにおいて可能かと言われるとすぐには返す言葉もないのだが）、およそこの作品中のありとあらゆる空間に入り込める。というわけで、作中人物とともにさまざまな空間に入り込めるという点にディケンズの作品のおもしろさのひとつがあるという主張は、この作品でも繰り返すことができよう。

しかし、それでも、このところで、ある空間に、人が入るか、入らないか、入れるか、入れないか、ある城の中に、人が入るか、入らないか、入れるか、入れないか、という点に、やはりこだわってみたい気になるのは、この作品中のある種の空間は、やはりすべての者に開かれているというわけではないからである。主人公ピップと行動をとるにできるかぎり、わたしたち読者は、『大いなる遺産』に描き出されているさまざまな空間の範囲のなかで、およそ空間と呼びうるところには、どこにでも入ることができるが、それはかれといるからであり、実際この作品の空間のほとんどは、実は一部の者にしかそれぞれ開かれていない。そうであればこそ、先ほど触れた具体例を引けば、ピップは、サティス・ハウスの内部を知らぬ姉やジョー・ガジャリーの叔父パンプルチュック達に対し、「（ハヴィッシュム人は）ピロードの馬車のなかにすわってました」とか「……それでエステラさんが——あの人の姪だと思えますけど——お菓子とぶどう酒を金の皿にのせて、馬車の窓から渡したんです」（第九章）といった嘘を、容易につくことができたのである。

ところで、だれもが入れるというわけでは決してない空間を『大いなる遺産』の中に探し求めてみると、ハヴィッシュ

ム婦人の黴臭いサティス・ハウスなどよりはるかに興味深い空間、住む者に十分な満足を与えている空間、ことによると地球の反対側の、百数十年後の人々にも何かしらを訴えかけるような空間、言うなればもうひとつのサティス・ハウス、持ち主自身がまさにそれを「城(castle)」と呼んでいる空間が、実は見つかる。しかもこの城の持ち主の「…事務所(office)は事務所、私生活(private life)は私生活…。事務所に入ったら、城(castle)のことは忘れれます。城に戻ったら事務所のことは忘れれます。もしおいやでなかったら、あなたもそうしていただければ私はありがたいのです。家で仕事の世話をするのは、あたしやご免なんですから」(『大いなる遺産』第二十四章)という哲学は、これまでジングルやドリット一家を例として述べてきた匿名性の問題と密接に結びついている。その城とは、ピップの後见人ジャガーズ弁護士事務所で書記を勤めるウェミックという、ピップの目に「四十とも五十とも見える」(第二十一章)独身の男が、ロンドンのテムズ川の南ウォールワースに持っている城である。

ピップとウェミックとの出会い、あるいはわたしたち読者とウェミックとの出会いは、どのようなものであろうか。これを見るためには、第二部、第二十章の冒頭、ピップが、『ピックウィック・クラブ』の第二章でロンドンからロチェスターに向かうピックウィック氏と三人の仲間、そして「見知らぬ男」がたどった道とは反対の道をたどり、故郷の町から五時間ほど馬車に揺られたあとチープサイド、ウッド街のクロス・キーズ亭に着き、

「私たちイギリス人、とりわけそのころのイギリス人ときたら、われわれこそ世界で最上のものをもつ、最高の国民であるのだ、それを疑うようなやつは国賊だ、と思いきんでいたのである。そうでなかったら、私はロンドンの途方もない大きさに肝をつぶしながらも、どうもここはいささか醜悪で、歪んでいて、狭く苦しくて、きたならしいところじゃなからうか、とかすかな疑いを抱いたかもしれない」(第二十章)

というロンドンに対する感想を率直に洩らす場面に戻ってみる必要がある。ピップは上京すると「スミスフィールドのすぐはずれ、乗合馬車発着所のそば」、リトル・ブリテン通りのジャガーズの事務所に向かう。事務所の正面の事務室に入り、ジャガーズに会いたいと言うと、ひとりの書記が「いません」、「いま法廷に行っています。ピップさんですか」と答える。これが、作者に倣ってその名前を使わないで表現するならば、ここで話題にしている人物の第一声だ。作者は、この書記がピップをジャガーズの部屋に案内する段になっても、かれの名を明かさず、ジャガーズの部屋の内部にある「奇妙な品物」の描写に耽り始める。「この家の陰惨な雰囲気につきかりのまれ」たピップは、「あの書記も先生同様に、ありとあらゆる他人の弱味を全部にぎっている」様子だなどと思いつつ、外で時間を潰そうと考える。ここではそう呼ぶしかないのだが、例の書記が、スミスフィールドを勧めるので、行ってみると、ピップはその「汚物と脂肪と血と泡」にうんざりとしてしまう。ここはかなり有名な場面だ。セント・ポール寺院の円屋根を垣間見たあと、行きずりの見知らぬ男にニューゲート監獄を案内され、いっそうロンドンに嫌気がさしてしまふ。そこでリトル・ブリテン通りをひとまわりし、今度はパーソロミュー・クロースに行く、弁護士ジャガーズに会おうとする人々の姿が、突然、目に飛び込んでくる。そしてパーソロミュー・クロースの鉄の門のところからリトル・ブリテン通りを眺めていると、とうとうジャガーズが姿を現す。なにやら人々に付きまといわれている様子で、さかんに指示を与えている。この先生の言葉に耳を傾けると、「ウェミックに金を払ったか? (Have you paid Wemmick?)」「ウェミックは金を受け取ったか? (Has Wemmick got it?)」「……ウェミックに金をかえさせなさい (and Wemmick shall give you money back)」という具合に、どうもひとりの男の名が繰り返して出てくる。ジャガーズが複数の依頼人をふりはらい、かれとピップが事務所に着くと、またしても例の書記が別の用件でマイクという男と待っている。どうやらマイクはある事

件の証人を連れてきたということらしいのだが、そのことをジャガーズに言うと、「よくもそんなことがぬけぬけ言えたものだ」とジャガーズからひどく怒られる。なんで怒られているのかわからぬこの男に、ここでもまだ名前の与えられていない例の書記が「ばかやろう」、「そんなこと面と向かって言うやつがあるかい (Need you say it face to face?)」と言う。直接何かをジャガーズに言うというのがどうもジャガーズの機嫌をそこねるらしい。しばらくこんな遣り取りが続いた後、ジャガーズは、マイクに「あの窓のところを連れて通ってみせろ」と命令する。「あの窓というのは、事務所の窓のことだ。私たち三人がそこへ行き、鉄の網戸のうしろから見ていると、やがて例の依頼人が、白リンネルの短い服を着、紙の帽子をかぶった人相の悪い、背の高い男を連れて、たまたまやってきたような様子で通りかかった」。ジャガーズは、窓の内側から、通り過ぎる二人の男を眺め、この証人が役に立たぬと判断するや、例の書記に「あいつに、証人をすぐどこかへ連れていけといえ」と命令する。実はこの場面には、一八八五年のオックスフォード・イラストレイティッド・ディケンズ版以来、丁寧にもF・W・ペイルソープのイラストレーションが付いているので、それについて触れておくと、挿絵中央を歩いている二人の男が、証人とマイクである。右上をよく見ると、窓の中で三人の男が顔を並べている。真ん中の男がジャガーズ、左手の男がピップ、右手の男が例の書記である。窓の中からは窓の外が見え、窓の外からは窓の中が見えないというからくりなのだ、と、どうもそういうことが言いたいらしい。片側からしか見えない鏡を連想させる実に幼稚なこのからくり、あまりに陳腐でわざとらしく、読んでいて、かえってこちらが気恥ずかしくなるほどだが、必要最低限しか他人に会わないというのは、人々のあふれる都市で、さらに人々が十重二十重に絡み合って生きている都市で仕事をしていかなければならないこの弁護士にとっては、初歩的な生活の知恵のひとつなのであろう。

証人の件が片づくくと、ジャガーズは、サンドイッチとシェリー酒をかきこみながら、ピップに今後のロンドンでの

生活についていくつかの指示を与える。そしてついに、

私はすこし考えこんでから、馬車を呼んでくださいませんかと頼んだ。ジャガーズさんは、行先はすぐ近くだから、わざわざそんなことをするまでもない、よかったらウエミックに案内させよう、と言った。

それでウエミックというのは隣の部屋にいた例の書記だということが私にわかった。

という説明によって例の書記の正体がピップと読者に明らかにされる。書記の名前がウエミックとわかるまで、わたしたちは随分と待たされてしまった。しかしこれは、『リトル・ドリット』第二部の冒頭の作中人物たちと同様、名前の明かされない人物と読者の付き合いがたった一章に収まっているという点で、例えばアルフレッド・ジングルの場合などと比べ、まだしもわざとらしくない例であると言えるかもしれない。以後、ピップは、そして読者は、このウエミックという男と、事務所において、またかれの城において、さまざまな関係を持つようになる。かれが折々に開陳する哲学は、実はかれの登場の仕方と密接に関わっているわけだが、ここでの目的は「見知らぬ男」たちを紹介することなので、これについては、ウエミックの匿名性、ウエミックの城の全景、ウエミックの挿絵、ウエミックの城に入れる人物、ウエミックのフィアンセ、ウエミックのオリジナルはだれか、ウエミックの博物館といったテーマを設け、「もしいつかお暇で退屈なさるようなことがございましたらウォルワースのわたしの家へ、お泊りがけでいらっしゃいませんか」、「たいしてお見せするものもございませんが、あたしの持っています二、三の珍品(curiosities)は、ちよいとごらんになる値打ちがあるかもしれません。庭(garden)やあずま屋(summer-house)にいささか凝っておりましたね」(第二十四章)という誘いの言葉を受けて、別の場で論ずることにし、浮遊する言葉およびその持ち主たちにはばらくの別れを告げ、『荒涼館』にもどるとしよう。

エスタ、エイダ、リチャードのロンドン第一夜

おしゃべりケンジは、エスタ、エイダ、リチャードの三人を、大法官に会わせた後、三人をその夜の宿となっているミセス・ジェレビーの家へと連れていく。この夫人は、たいへん有名な人物であるらしく、ケンジ氏は、当然三人がこの婦人を知っていると思うのだが、みな知らない。ケンジ氏の生きている世界の常識は、ほとんど世間のことを知らないこの三人にとっては常識ではない。そして常識というのはしばしば全体として滑稽である場合が少なくなく、人がその滑稽さを自覚できるのは、どうもそれを初めて目にした時、つまりそれに麻痺する以前であるようだ。三人とも、その類の常識のないことなど少しも恥としていないから、ミセス・ジェレビーなど知らないという。この無知に驚いたケンジ氏は、以下ミセス・ジェレビーの伝記を朗読でもするかのように、夫人についての情報を披瀝する。

「ミセス・ジェレビーは社会のために一身をささげている、ひじょうにしっかりとした婦人ですよ。これまでさまざまな時期に、実にさまざまな種類の社会事業に貢献してきましたが、現在では（ただし、なにかほかの事業に興味をひかれるまではですな）アフリカ問題に一身をささげている、コーヒー——ならびに土民——栽培強化全般と、わが国内の過剰人口のアフリカ河川流域への理想的植民とを抱負にしているのです……」（第四章）

こうして夫人の紹介がなされたわけだが、何か欠けているようだという気がしていると、すかさずリチャードが「で、ジェレビー氏というのは」と尋ねる。場になにかが欠けていることを指摘するリチャードはすぐれた観察者である。そしてすぐれた観察者の例にもれず、かれには自分が観察できない。ケンジ氏はジェレビー氏のことはよく知らず、

「まあミス・ジェレビーのご主人というのが一番適切でしような」とか「あの人は、いわば、奥さんの輝かしい才能の陰に姿を没して——没しているのです」といった説明をする。ジェレビー夫人の家は、セイヴィイ法学予備院の中にあり、案内のガッピーによると、大法官府横町に沿って行って、それからハウバン通りを急げば、大体四分で到着するという。ケンジ氏たちの常識の世界を初めて覗くエスタは、ジェレビー夫人の第一印象をこう記す。

ジェレビー夫人は、……四十歳から五十歳のあいだの、とても小柄で肉づきのよい、きれいな人で、その目は美しいけれども、はるか遠いところを眺めているように見える奇妙な癖のある目でした。まるで——またリチャードの言葉を使いますが——アフリカより近いところにあるものはすべて見えないみたいに！（第四章）

「またリチャードの言葉を使いますが」というエスタの短い挿入句からふたつのことがわかる。まずエスタが自分の語りの透明度を維持するために、決定的な価値判断を伴う表現を使用せず、あえてさらに穿った表現を用いようとする場合には、他者の言葉を引用するという点、さらにエスタの語りにおいてはリチャードが適切な表現の提供者という役割を演じているという点である。リチャードは今後の展開の中で、何度も何度も就職活動に失敗するが、それは彼が現実働きかけて何かをするという男ではなく、一步後ずさりして、気の効いたコメントを差し挟むというへぼ詩人的人物であるということに関係している。実務的なエスタと美しいエイダにはさまれ、うしろのほうから一言、二言口をはさむ男に、ディケンズは就くべき職を作品の中に用意しない。

この箇所、そして以下数カ所を引用すれば、ジェレビー夫人のことはだいたいわかり、あとは、ジェレビー夫人のオリジナル（キャロライン・チショルム（一八〇八―七七））について見ておけばよいのだが、ただでさえ短い人生、このような人物にはせいぜい作品の中で会っておけば充分で、実在の人物を追いかける暇などわたしたちにはないと

言い切るほうがむしろ懸命であるかもしれない。ただしここでは、ジャーディス氏が若い三人にある種の慈善家の現実生活を見せておこうとしているという点、ジェレビー夫人に見る者と見られる者との距離の問題が読み込めるといふ点は確認しておかなければならない。もちろんジェレビー夫人をそのような文脈に入れるのはしのびないのだが、かの女から引き出せる問題は、語りの問題に大きく関わっている。ロンドン、セイヴィ法學予備院の中の家の二階の「紙くずが鳥の巣そっくりに溜った椅子(a nest of waste paper)」という玉座に腰をかけ、時々コーヒーをすすって、長女に手紙を口述させる。部屋の中には書類が散らばり、紙くずで覆われた大きな書きもの机が部屋の大半を占めている。夫人は、呆氣にとらわれているエスタ、エイダ、リチャードの三人に、「ねえ、ごらんとおり、わたくしは例によって大そういそがしいんです。でも、それはお赦し下さいますわね。ただ今のところ、アフリカの開発計画に時間を全部とらわれておりますのです」とか「わたくし、あなた(エスタ)がアフリカのことをお考えにならないなんてふしぎのように思いますのよ」などと言うくらいで、仕事を続けたままである。こめかみ一面にぎらぎら光る大きな吹出物のある、髪をオールバックにした、とてもおしゃべりな男で、夫人のところに来てはお追従に余念がないクエイルという男によると、ジェレビー夫人は一日に百五十通から二百通も手紙をもらったことがあるのだという。ジェレビー夫人は自宅二階の玉座で、日々、同士たちと、あるいはアフリカの人々と手紙のやりとりをしているわけだが、夫人のアフリカ理解がどの程度のものであるかはわからない。ただ玉座と仕事の現場との関係が外側から描かれているだけで、両者のやりとりの内容はわからない。しかし夫人は明らかに玉座に安住しているわけで、下働きをしている長女のミス・ジェレビーの「アフリカなんて消えてなくなったほうがいいわ」とか「ほんとうに恥さらしだわ。知っているんでしょ、あなたは。この家じゅうが恥さらしよ」とか「あかし、死んじやいたいわ、家の者がみんな死ぬといいんだわ。みんな、その方が、ずっと、ずっといいのよ」という言葉に、この安住者のまき散

らす害毒は言い尽くされている。夫人の眼は常にアフリカに注がれていて、眼の前の娘には注がれない。娘は、ペンや、今で言えば、ワープロであり、夫人にとって重要なものでは、いかに大量の手紙を出すかということである。この夫人の行為は、『闇の奥』に出てくる、何に狙いをつけるともなく沖合からアフリカ大陸に砲弾を打ち込むフランス艦を想起させるほど不気味である。

ロンドンでの「朝の冒険」に出かける前に

『荒涼館』第五章「朝の冒険(A Morning Adventure)」の中の、冒険ということばの用いられようは、安住と冒険の諸相を探ろうとするわたしたちにとって、見逃してはならないもののひとつだ。ここでの「冒険」は、それが行われる時間帯が朝であるということから、さらにその場が都市であるということから、冒険ということばに対するわたしたちの先入観、つまり冒険は、日に照らされた日中の行為ではなく闇夜の中で行われるものであるうとか、冒険の舞台は、都市にあらずして、河であり、山であり、海であり、砂漠であり、大陸の奥地であろうという類のわたしたちの先入観に揺さぶりをかける。しかし考えてみれば、人が冒険に出かけるのは、むしろ安全性の高い日の光のもとであるかもしれないし、その舞台とて、かなりの的はずれがあったとはいえ、おおかた世界に何があるのかくらいの検討がつかけていた十九世紀英国にあっては、自然の中であるよりも、人のつくりあげた都市という場のほうがよほど相応しいということになるのかもしれない。それにここでの冒険の主体は、エスタ、エイダ、リチャードというまだ世間の右も左も分からぬ青年たちであるから、かれらにとっての都市は、人々が隙あらば騙そうと狙いをつけている場所とも見えたことだろう。『大いなる遺産』のピップが初めてロンドンにやって来た時のことをここで思いおこしてみてもよい。あるいは少年ディケンズとロンドンとの出会い。『ピックウィック・クラブ』のピックウィック氏が

目を覚まし、ロンドンから、ロチェスターを最初の訪問地とする地方へと冒険にでかけるといふからくり。ここではこのからくりとは反対の流れを考えてみようというわけである。エスタ、エイダ、リチャードのロンドン冒険を考えるには、そこに住みなれぬものの視点というものがどうしても必要になる。したがって何度もロンドンに足を運んだものが、かれらのロンドン冒険を語ってもぎくしゃくとしてくるだろうし、英国人の書いたロンドン探訪を読みあさってかれらのロンドン冒険を語ってもぎくしゃくとしてくるであろう。とはいえ、たとえ何度足を運んだとしても、わたしたちはアジアの人間なので、その都度、都市とその住人に驚かされもし、驚かしもするのであるから、都市との出会いから新鮮な感覚が消え失せるということとはなからう。いずれにしてもアジアの人間であるということとエスタ、エイダ、リチャードのロンドンを論ずることとのちぐはぐさがそれでも気にかかるというのなら、そしてロンドンとの初めての出会いとかれらとロンドンとの出会いとの違いが気にかかるというのなら、さらに無数に挙げることのできるさまざまな差異が気にかかるというのなら、一度、ロンドンから眼をそらしてもう一度近所を見てみたらどうであろうか。日本とロンドンのブルームズベリー界隈の往復に甘んじ箸をつかいながら横文字を眺め暮らす者にありがちの滑稽な安住を避け、たとえ安住的な旅行との誇りを受けようとも、半ば強制的に訪れるアジアの諸都市、たとえばシンガポール。

海の港に纏わる物語を一瞬のうちに無効にすらしてしまいかねぬチャンギ空港、少なくともタクシーのメーターの料金と請求額との乖離に近代化とはなにかということを思い悩む必要のない都市シンガポール、多くの都市と同様に眼の前に現れる匿名の相手が何語を話すのかという疑問を常に脳裏から去さらせぬシンガポール、なぜかわからぬがどうもその作品を読むことが日本人である自分にとって時間の無駄であるように思えてならなかったというその判断はやはり正しかったのではないかと思わせるサマセット・モームのシンガポール、イルミネーションに縁取りされた

菱型の島シンガポール。あるいはソウル。景福宮と光化門の間にその位置を確認し、驚愕さめやらぬうちに人込みの中に消え入りたいたいという衝動を起こさせる、しかしその一步を踏み出す前に、その正体は何なのかと人に問いかけもする、今に言う国立中央博物館。その街並みに日本とは何かという問題を常に突きつけられつつも、パリのモンマルトルの丘あたりを連想してしまふ癒しがたいほどわたしたちのなかに入り込んでいる西欧。むしろ北京。料金の交渉後、乗り込んだタクシーで、空港から市内に入るたびに調整を必要とする、わたしたちが物の中に読み込む時間。ホテルとホテルの間を渡し舟のような車で移動し、時にはその行程の一区画を歩いてみようかと車を下りて知る、見えるのに向に近づいてはこぬ建物の群れ。外国人をまるで『ドンビー父子』のロンドンに迷うフロレンスのように迷子にさせてしまう外国の都市。そしてまぎれもないアジアの都市東京。いくら車に乗っても山ひとつ見えてこぬ面、東京。地方から出かけ東京駅に着くたびに、目的地の拡散に啞然とする東京。ロンドンを見るわたしたちの眼の前の網の目はこうしたアジアの諸都市なのであって、ロンドンの街を歩く居心地の悪さを忘れる時、わたしたちの文学作品鑑賞力は極度に麻痺してゆく。わたしたちはエスタ、エイダ、リチャードの朝の冒険をこれから覗き見る。北京もソウルも東京も見たことのないディケンズに一体何が書けたのかと眉に唾をつけながら。しかしまた北京もソウルも東京も見なかったからこそ何かを書けたのではないかとその唾を慌てて拭き取りながら。外国文学研究者の前に先人からともすると差し出されがちな安易な普遍主義をよそに、今はまだ『われら共通の友』のヘッドストーンほど頭は硬くなっていないと言い放ちつつ、個別的な読みに踏み止まるため。

付記

以下「安住「定住と冒険——『荒涼館』物語——(1)——3」」に続く。本稿中、「エスタ、エイダ、リチャードのロンドン第

一夜は、拙稿「望遠鏡的博愛、港望鏡的顕微鏡的幽閉。『中京大学教養論叢』の「望遠鏡的博愛」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組み込むべく、削除、訂正を行った。本文中の引用箇所は「安住と冒険」——『荒涼館』物語——〔序論、(1)——1〕等で示した既訳を用いた。