

Great Expectations における繰り返される虚構

—Charles Dickens の世界劇場

原 田 昂

Repetitious Fiction in *Great Expectations*:

Charles Dickens's *Theatrum Mundi*

HARADA Takashi

(英米文化 第45号 別刷 2015年)

『英米文化』45, 41-55 (2015)
ISSN: 0917-3536

Great Expectations における繰り返される虚構

—Charles Dickens の世界劇場

原 田 昂

Repetitious Fiction in *Great Expectations*:

Charles Dickens's *Theatrum Mundi*

HARADA Takashi

Abstract

In *Great Expectations*, Charles Dickens depicts realization of fictitious information and feelings through repetition, such as Pip's love for Estella. This study investigates how the repetition of information makes fiction real in the novel, analyzing two plays as other examples: *Macbeth* and *Coriolanus* written by William Shakespeare. In these three works, not only the repeated fiction become or at least affect or change the reality, but also two kinds of media in different levels are found. In this paper, they are called Legion in the New Testament and the beast with many heads in *Coriolanus* respectively. This division is useful to understand how a medium works in the process of making fiction real.

The theater in the real world is the Legion. For, the play is performed not to a specific individual but to the whole audience. The theater obscures identifiable individuals and creates a group which is real but fictional in function. The audience becomes the beast with many heads. The part-publication, the medium in which *Great Expectations* was published resembles the theater; it creates a readership much like an audience. This medium made Dickens conscious of the fiction-reality correlation.

序論

チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) は、その作品の多くを連載形式で発表した。単純な値段や形式上の違いに限らず、この19世紀の新しい出版形式はそれ

以前のものと大きく異なっている。特に注目すべき点は、一定の期間毎に物語の一部が公開されることだ。これは、作家が執筆の途中で読者の反応を知り、またそれに応じて物語の続きを書くことを可能にした。物語が全て書き終わられるのを待つ必要がない点で、反応の速度が加速されたと言える。

メディアの変化は、人間の意識や行動、社会のあり方に影響する。これについてマーシャル・マクルーハン (Marshall McLuhan) は、鉄道が敷設される場所や飛行機の積荷が問題なのではなく、情報速度の加速こそが本質的な問題としている(8)。ならば、連載形式も作家や読者の意識に影響したはずである。少なくとも、作品の成立過程において読者が存在感を増したことは想像に難くない。

当時の情報分野の最先端にいたディケンズが、この影響を認識し、理解し、利用さえしていたと考えるのは自然なことだ¹。そのため、メディアの影響を受けた意識として作品を分析するだけでなく、メディアによる変化を描き出すものとして見る必要がある。本稿では、『大いなる遺産』(Great Expectations)における繰り返される虚構と現実の相互作用を、連載メディアが世界を虚構上の劇場とする点と関連付けて論じたい。本稿では、物語と現実の世界におけるメディアを、それぞれの世界で機能するだけでなく、互いの世界に影響し合うものとして扱う場合があるが、これはディケンズが意識的にメディアを利用するからだ(原田35)。

まず第1節では、『大いなる遺産』の主人公ピップ(Pip)がエステラ(Estella)に対して抱く愛を分析する。ピップは初めからエステラを愛していたようには思えないが、物語終盤では、彼の愛に疑いの余地はない。この虚構が現実となった背景には、繰り返しがあるということを示す。第2節では、シェイクスピア(Shakespeare)作品を挙げながら、虚構を現実化するメディアを二つのレベルに分けたい。これは、劇場と連載形式がもつ機能を説明するのに役立つため、ここで特に説明する。第3節では、連載形式の機能についての理解を容易にするため、劇場が観客を虚構化する点を論じる。最後に、ディケンズが連載形式によって世界を劇場化した点を明らかにすることで、この意識が『大いなる遺産』における虚構と現実の関係の根底にあることを示す。

1. 繰り返されるエステラへの愛—現実化する虚構

『大いなる遺産』において、ピップはエステラを熱烈に愛する。それは、彼の援助者の正体が判明し、エステラとの結婚が絶望的と知ってなお、“Still, I love you. I have loved you ever since I first saw you in this house.”と言う程である (343)。実際に、ピップが紳士になりたいと願うのはエステラに見合う身分になるためであり、また物語中でピップはエステラに対する恋慕を度々語る。それにも関わらず、上に引用したピップの発言は疑わしい。例えば、エステラはピップが気にする (gaining over) に値する人物ではない、とビディー (Biddy) が指摘したとき、語り手のピップは“Exactly what I myself had thought, many times.”と明かす (122)。あるいは、ピップがロンドンで生活するようになった頃、つまりエステラに見合う紳士になるための第一歩を踏み出した第20章および第21章において、エステラの名前は一度も出てこない。これらの事実は、ピップが出会って以来エステラを愛し続けていたという発言に疑問の余地を残す。ただし本稿は、Q. D. リーヴィス (Leavis) が主張するようにピップの愛情が全くの嘘であると断ずるものではない²。ピップが自らの想いをエステラに告げるのを目の当たりにして、男性に対する復讐心に取り憑かれたミス・ハヴィシャム (Miss Havisham) が改心するのは、ピップの気持ちに嘘偽りが無いことを示す。しかし、この場面においては確かに本心となっていたピップの愛情が、本来は作られた感情であったことは否定できない。もちろん、ピップを含めてあらゆる男性がエステラの虜になるよう画策したのはミス・ハヴィシャムその人であり、その意味でピップの気持ちは作られたものに違いない。しかし、本稿が明らかにしたいのは、繰り返される虚構が現実になるという点である。なお、本節における現実、虚構は、物語内のものである。

ピップが初めてサティス・ハウスを訪れた日、ミス・ハヴィシャムは“*What do you think of [Estella]?*”と問う (55)。この質問に対してピップは、“*very proud*”に始まり“*very pretty*”そして“*very insulting*”と答え、さらに“*Anything else?*”と訊かれると家に帰りたいと答えている (56)。ここでミス・ハヴィシャムは、“*And never see [Estella] again, though she is so pretty?*”と、prettyのみを取り上げる (56)。また、2度

目のサティス・ハウス訪問の際には、エステラが直に“Am I pretty?”とピップに尋ねる(76)。ミス・ハヴィシャムがエステラによって男性に対する復讐を計画している以上、少なくともこの質問はミス・ハヴィシャムの意図と無関係ではないだろう。第12章では、“Miss Havisham often ask me in a whisper, or when we were alone, ‘Does she grow prettier and prettier, Pip?’”と(88)、ミス・ハヴィシャムがエステラ的美貌を繰り返し強調していることがはっきり書かれている。興味深いことに、同じ章で語り手のピップは“‘What could I become with these surroundings? How could my character fail to be influenced by them?’”と語る(89)。実際、第12章時点でピップはミス・ハヴィシャムの質問を肯定するが、それは直後に“(for indeed she did)”と括弧書きされるように(88)、ただ事実としてエステラを美しいと思っている。しかし、後にエステラを熱烈に愛するようになったピップは、“You have been the embodiment of every graceful fancy that my mind has ever become acquainted with.”と(345)、客観的な美しさではなく、ピップにとってエステラが重要な存在であると語る。

W. J. オング (Ong) は、文字を全くもたない一次的な声の文化 (Primary Oral Culture) に属する人々の学びのプロセスについて、決まり文句的な言い方や聞いたことを繰り返すことで自分のものにする点を指摘する (*Orality and Literacy* 9)。繰り返されることばがいつしか自分のものになるというのは、まさにミス・ハヴィシャムによって繰り返されることばがピップにとっての現実になったことと一致する。

ミス・ハヴィシャムは、第11章で “[S]he looked like the Witch of the place.” (79)、第38章では “[S]he asked me again, with her witch-like eagerness...” と (288)、それぞれ魔女に喩えて描かれている。これは、ミス・ハヴィシャムが繰り返しによってピップの認識を操作する人物として設定されているからだ。このことを、『マクベス』 (*Macbeth*) における魔女と虚構の現実化を例に示したい。「『マクベス』と予言の自己成就」において大杉至は、社会学の古典的概念である「自己成就の予言」を用いながら、『マクベス』における予言が新しい状況を規定し、それに基づく登場人物の行為が予言を現実のものにしたと主張する。大杉は、この概念を広めた R. K. マートン (Merton) の論を補強し、「嘘の予言であったとしても、人びとがそれに反応して新たな状況を作り出すのは、「ありそうなことだ」といった漠然と抱いている感情

と触れ合うからである。」と言っている(7)。『マクベス』においては、マクベスの潜在的な野心や、最初の魔女の予言の内二つが現実のものとなるのが予言に真実味をもたせ、結果としてマクベスに予言を実現させる行動を取らせるというのだ。虚構が現実になる過程を分析している点で、この社会学的な『マクベス』論は注目に値する。

しかし大杉は、虚構に真実味をもたせるものとして、繰り返しには言及していない。コミュニケーション理論においては、“The repeated perception of a statement increases a person’s subjective impression that the statement is true.”というように(Koch 994)、繰り返しの持つ効果が知られているが、『マクベス』の魔女たちはこれを利用している。魔女たちが“Thrice to thine and thrice to mine / And thrice again, to make up nine. / Peace, the charm’s wound up.”と言うのは(1.3.36–38)、繰り返すことの魔力を理解しているからだ。これは、実際にマクベスに対して実践されている。第1幕第3場において、マクベスは初めて魔女に会うが、このとき3人の魔女はそれぞれ“All hail, Macbeth”と声をかける(1.3.50–52)。つまり、同じことばが3度繰り返される。これを聞いたマクベスは、まるで魔法にかかったようになってしまう。彼とともに予言を聞いたバンクォー(Banquo)は、“[Macbeth] seems rapt withal...”と述べ(1.3.59)、またマクベス自身も夫人に宛てた手紙の中で、心を奪われていたと告白する(1.5.4)。魔女たちが繰り返しによって魔法をかけるからこそ、マクベスが再び魔女たちに会うのは、ぶち猫が3度鳴いたときであり、またハリネズミが3度と1度鳴いたときである(4.1.1–2)。ミス・ハヴィシャムは実際には魔女ではないし、ピップがエステラを愛するようになったのも超常的な力によるものではない。しかし、ミス・ハヴィシャムが魔女に喩えられることによって、繰り返しが人間の意識に作用する点が効果的に描かれている。

既に挙げたようにオングは、声の文化に属する人びとが聞いたことを繰り返しながら自己形成を行うと指摘するが、繰り返し表現そのものは、声の文化に限らず口頭での話においてよく見られることもまた指摘している。その理由の一つとして、大勢の前で話す場合、全ての聴衆が一言も聞き漏らさず聞いているとは限らない点を挙げている。そのため、個人対個人の会話よりも、たくさんの聴衆に対して話す

場合に繰り返しが多く用いられると言う (*Orality and Literacy* 40)。一方で、ミス・ハヴィンシャムや『マクベス』の魔女が、個人に対して話しながら明らかに意識的な繰り返しを用いるのは、相手が自分の言ったことを聞き漏らす可能性に配慮したのではなく、相手に自分の言いたいことを強く印象付けるためである。第4節で詳述するが、これはディケンズがその作品の多くを出版した連載形式と関係がある。毎号作品の一部のみが公開され、最新号が読まれるときに前の号が必ずしも参照可能ではないこの形式では、同じ情報を繰り返すことで読者の記憶を補助する必要があった。

2. 繰り返しの二つの形態—「多頭の怪物」とレギオン

繰り返しが現実の認識に作用する点と、連載形式のもつ劇場性の関係を論じる前に、ここで虚構を繰り返す装置、メディアを二つのレベルに分けて確認したい。これは、劇場における虚構の現実化を複層的に捉えることが重要だからである。以下、本節における現実、虚構は物語内部のものを指す。

『大いなる遺産』において、繰り返される虚構が現実となるのはピップのエステラに対する愛だけではない。例えば、パンブルチュック (Mr. Pumblechook) は、自分がピップの立身出世における最初の恩人であると吹聴する。確かに、彼はピップをサティス・ハウスに初めて連れて行った人物ではあるが、他には何もしていない。しかし、第52章でピップが故郷の宿に泊まったとき、宿の主人が語るピップの出世話は、パンブルチュックが広めたものである。ピップは宿の主人に、その話をパンブルチュックから聞いたのかと尋ねるが、宿の主人はパンブルチュック本人がこの話をするのではないと断言する。この会話は、パンブルチュックが繰り返した嘘が既に現実のものとして認識された結果なのだ。実際に、ピップが宿の主人に、立身出世を遂げた若者のことを知っているか尋ねたところ、宿の主人はピップ本人が目の前にいるにも関わらず、“Ever since he was – no height at all.”と宣言する (398)。これは、宿の主人が現実だと信じているピップ、すなわちパンブルチュックによる虚構上のピップと、実際のピップにずれが生じていることを示す。

興味深いことにこの虚構は、その根源であるパンブルチュック自身をも変化させる。ピップが財産を失った噂が既に故郷にも届き、先述の宿の主人の対応がすっかり変わってしまった第58章において、パンブルチュックはあたかもピップの恩人であるかのように振る舞う。朝食の場面でピップは“Mr. Pumblechook stood over me and poured tea—before I could touch the teapot – with the air of a benefactor who was resolved to be true to the last.”と描写している (450)。ピップが財産を手にする前には、彼に算数の問題を出し続け、ピップが財産を得たときには、“May I?”と言いながら何度も握手を求めるだけであったパンブルチュックは、自ら繰り返した嘘によって、それを信じる人びとの前で恩人としての役割を演じる。あるいは、彼自身本当に自分がピップを出世させたのだと思うようになったのかもしれない。

パンブルチュックの例は、もう一つ注目すべき点がある。それは、虚構によって現実が変化するだけでなく、さらに現実となった虚構が伝えられることで、新たな虚構あるいは現実を生む点だ。上に挙げた第58章の朝食の場面で、パンブルチュックはピップの次の行き先を尋ねるが、ピップは自分がどこに行こうとパンブルチュックには関係ないと答える。これに対してパンブルチュックは、“turning to the landlord and waiter, and pointing me out at arm’s length” というように (451)、まるで劇を演じるようにおおげさな身振りで、観客である宿の主人やウェイターに向かって話す。この場面が一つの情報伝達的手段として機能する、あるいはパンブルチュックにそのような意図があることは、彼が自分の行動を指して次のように言うことから明らかである。

‘Squires of the Bore!’ Pumblechook was now addressing the landlord, ‘and William! I have no objections to your mentioning, either up-town or down-town, if such should be your wishes, that it was right to do it, kind to do it, benevolent to do it, and that I would do it again.’ (452)

この場面でパンブルチュックが期待していることは、時と場所に関係なく、たくさんの人の口からこの虚構が伝えられ、ピップの恩人だけでなく、悲劇的な立場をも獲得することだ。彼がピップの恩人であるという最初の虚構もこのようにして伝播

したのでろう。

これは、虚構が現実化するプロセスにおいて、同じ人物によって同じ情報が繰り返される必要はないことを示す。繰り返される虚構は、その発信者あるいはメディアの数によっても達成される。それは、『コリオレイナス』(*Coriolanus*)の「多頭の怪物」(the beast / With many heads) (4.1.1-2) が表している。コリオレイナスが多頭の怪物と呼ぶのは、ローマ市民である。その市民たちはこの呼称について、それぞれに意見をもち、異なる方向に進むからだと考えている (2.3.12-13)。この、それぞれが意見をもつ権利を確認するかのように、市民たちは執政官への推薦を求めるコリオレイナスに1人、2人、3人と少人数で近づく。しかし彼らは、自ら “[I]f he tells us the noble deeds, we / must also tell him our noble acceptance of them.” と予期するように (2.3.5-6)、謙虚のしるしである質素な服装のコリオレイナスに対して、口々に推薦を約束する。つまり、彼らの多頭の怪物像には誤りがある。そもそも、多頭の怪物がどのようなものであれ、それが一個体である以上、その怪物は一方向にしか進めない。コリオレイナスは自分の方へ向かってくる市民を見て、“Here come more voices.” と言っているが (2.3.101)、彼に倣って多頭の怪物を多声の怪物と呼んだほうが適切かもしれない。

彼らは、声を反復させることで変化をもたらす存在なのだ。市民たちがコリオレイナスを支持すると知ったブルータス (Brutus) とシシニウス (Sicinius) は、市民たちに支持を取り下げるよう説得する。この2人の護民官のことばに対して、市民たちは “I’ll have five hundred voices of that sound.” や (2.3.194), “I twice five hundred and their friends to peace ‘em.” というように (2.3.195)、声の多さをもって応え、その結果コリオレイナスは護民官になることができない。第4節に詳述するが、この多頭の怪物は連載形式を考える上で無視できない存在だ。連載の途中で、つまり作家が物語の筋を変更する余地がある中で、多数の読者が同じ反応をすれば、作家が読者の要望に合わせた変更を施す場合がある。もちろんそれは、作家が必ずしも多頭の怪物に屈し、芸術性が損なわれるということではない。むしろ、多頭の怪物を作家が意図する方向に向かわせることもまた、連載形式による新しい出版環境であった。

このように多頭の怪物は、虚構を繰り返し現実化する装置である。しかし、同じく虚構を繰り返し現実化させるパンプルチュックや、『コリオレイナス』の護民官たちの方法は、むしろ新約聖書のレギオンだ。この悪霊は、「たくさんの悪霊」であり（ルカ伝 8:30）、複数の人や豚に取り憑き、取り憑いた対象に同じ行動を取らせる³。レギオンと多頭の怪物は、両者とも多数で情報を伝えるメディアである点は共通しているものの、メディアとしてのレベルが異なっている。というのは、「たくさん」であるレギオンはパンプルチュックや護民官たちによって繰り返され、不特定多数に伝播される、「たくさん」の虚構である。一方、見かけの上では複数の個体の集合でありながら、同じ方向にしか進めない多頭の怪物は、レギオンに取り憑かれ、集団で水に入り溺れ死ぬ豚の群れである。つまり、レギオンは多頭の怪物にとってのメディアであると言える。マクルーハンは電気の光を例に、“[T]he 'content' of any medium is always another medium”と指摘するが（8）、この主張に当てはめるならば、レギオンというメディアの「内容」は、多頭の怪物という別のメディアなのだ。本来ローマ軍団を表すレギオンと、『コリオレイナス』において多頭の怪物と呼ばれるローマ市民の關係に、シェイクスピアがどこまで意識的であったかは不明だが、次節ではこの二つのメディアの区分を用いて、劇場が虚構を現実化するプロセスを分析したい。

3. 劇場における虚構化される観客

本稿では、既に『マクベス』と『コリオレイナス』の二つの劇作品を挙げ、その作品内部において虚構が現実化されていることを論じた。ここでは更に劇という形態そのものが、あるいは劇場というメディア装置が本質的に、現実には作用する虚構である点に注目したい。なお、本節における現実、虚構は、特に説明のない場合現実世界における現実と虚構を指す。

最も明確な例として、劇中の登場人物を役者が演じていることが挙げられるだろう。シドニー・ホームマン（Sidney Homan）は、虚構と現実と言及しながらこの点を論じている。

Genet argues, persuasively, in *Our Lady of the Flowers* that the theater is “true” in that it is a self-confessed fakery, whereas life is “false” or unreal in that men there act as if they were not actors, forcing themselves and others to take fiction as a fact. (13)

もしも、舞台上の役者が演じている役でなく、役者その人として認識されるならば、舞台上のストーリーは成立しない。また役者だけでなく、場面に合わせて舞台も城や荒野として認識される必要がある。ただしそれは、劇そのものを成立させる要素ではない。いかなる水準においても役者が役者として認識されないとすれば、特定の役者に対するファンは存在しないからだ。また、観劇の楽しみを現実と虚構の間に見出すこともできる。これは、『大いなる遺産』においても描かれる。山口敦子は、ピップの知人ウォプスル (Mr. Wopsle) が演じる劇について、この作中劇は紳士を演じるピップ自身の投影であるというこれまでの意見に加え⁴、 “What causes laughter in this rather comical performance is the very discordance and confusion between the appearances which the actors adopt in their roles and the reality of their usual lives.” と主張する (89)。

劇場において、完全な虚構性を与えられるのはむしろ観客である。マイケル・ゴールドマン (Michael Goldman) は、劇が特定の個人に対してではなく、観客全体に対して上演されると指摘した上で、観客を集団として捉える。その中では、個人的な反応は見られず、また劇の上演中は観客同士が話すこともない (6)。劇場においては、孤立した笑い声が発せられることはない。観客の内 1 人が発した笑い声は、他の観客の声と同調し、反響し、全体として一つの笑い声となるべきものだ。そのために、“controlling our responses”が行われているとゴールドマンは指摘する (8)。つまり、演出家は彼が想定する虚構上の観客、その内いかなる個人も識別されない集団としての観客を作り上げる。これは、本稿がレギオンと呼ぶものと、多頭の怪物と呼ぶものの関係だ。脚本家、演出家というレギオンに取り憑かれた観客たちは、実際にはそれぞれに笑い声を発しながらも、個人が特定されることのない虚構化された個体、多頭の怪物となって一つの笑い声を発する。ゴールドマンが、“[T]he isolated laugh disrupts a comedy just as group laughter confirms it.” と主張するように (6)、レギオンによって意図された、多頭の怪物による笑い声こそが、舞台上

の喜劇を確かなものにする。

劇場というメディアがこのような虚構と現実の関係を作り出すことが、そのコンテンツである作品にも同様に、虚構と現実の関係を意識させる。マクルーハンが “[T]he medium is the message.” と言うように (7)、メディアこそが人間の意識や行動を形成するのだ。ディケンズが、『大いなる遺産』の物語世界において現実化される虚構を描くのは、この劇場のメディア性と関係がある。当然ながら、小説という形態は観客集団、聴衆をもたない。各読者間に笑い声のエコーは発生しないし、作者の想定の内부를超えて読者の反応を見ることもできない。しかしディケンズは、出版形式によって虚構上の劇場と観客集団を形成したということを、以下の説で明らかにしたい。

4. 虚構上の読者集団—ディケンズの世界劇場

脚本家や演出家が、舞台袖から直に観客の反応を見ることができる劇場メディアと異なり、19世紀時点において作家が読者の反応を直接知る機会ほとんどなかった。オングは、作家にとっての聴衆 (audience) は、作家の想像の中にしかないとさえ言う (“The Writer’s Audience is Always a Fiction” 11)。確かに、『デイヴィッド・コパフィールド』 (*David Copperfield*) 第58章において、デイヴィッドが偶然出会った旅行者から自分の作品の評判を聞いたように、限定的には読者の反応を期待できただろう。しかしそれは、反応の数も速度も劇場の例と同一視できるものではない。読書とは常に集団で行うことを前提にはしておらず、現代の電子メディアのような、ある読者の反応を別の読者の反応と共鳴させる手段なしには、劇場規模の読者集団⁵を形成することも、その反応を知ることもできない。しかし、ネル (Little Nell) の生死をいち早く知るために、ニューヨークの港に群衆が集まり、イギリスからの船を待ったというエピソードは (Ackroyd 182)、明らかにディケンズが読者集団を形成していたことを示す。また、“Wellerism”や“Uriah Heep”といったディケンズ作品に登場する人物を基にした語が、19世紀時点で既に使われていたという事実も、ディケンズ作品を読むことが完全に個人的な行為でなかったことを示す⁶。

これは第一に、作家が読者の反応を、即時的とまではいかないまでも、単行本形式よりも早く知ることを可能にしたメディア、月刊分冊という出版形式によるところが大きい。ディケンズは読者の反応を受け、しばしば連載途中で物語の筋や展開を変更したが、これは完全な形で世に出されるまで読者の反応が分からない形式では不可能だ。これは、月刊分冊が単純な芸術の形式ではなく、市場における商品であったことにも関係がある。つまり、ディケンズは読者が喜ぶような展開に変更することができたというより、そうすることで読者の購買意欲を持続させなければならなかったとも言える。マクルーハンが“[W]riting tends to be a kind of separate or specialist action in which there is little opportunity or call for reaction.”と言うのとは異なり(85)、月刊分冊においてはまるで劇場空間にいるかのように、作家が読者の反応を知る機会をもち、また作家も反応を期待したのだ。『大いなる遺産』は週刊連載であったため、反応の速度はより速かった。実際に、本作品の結末は当初ディケンズが考えていたものとは異なったものに変更されている (Shaw 67)。これは、ディケンズが読者集団を形成できたもう一つの理由と関係するため後に触れる。

ディケンズが読者集団を形成できた理由として、読者の反応が速かったことに加え、その読者間で反響する声の最初の一声を作中で発していることが挙げられる。サイモン・キャロウ (Simon Callow) はディケンズ俳優としての立場から、『クリスマス・キャロル』(A Christmas Carol) においてスクルージ (Scrooge) が最初に幽霊を見る場面を挙げながら “It is vital in playing it that the narrator is as surprised at Scrooge’s behaviour as the audience, communicating directly with the audience, offering his commentary.” と言う (6)。ディケンズの語りは、まさに劇場において自らの意図を観客に伝える役割をもつ。連載形式によって劇場のような情報の即時性を獲得したディケンズは、読者を観客化しようと試みる。『大いなる遺産』において語り手のピップは、第10章でピップに2ポンドを渡す男の行為を黙劇と捉えたり (72)、第56章では裁判の傍聴人を “a large theatrical audience” と呼んだりするように (433)、度々劇的メタファーを用いる。ピップの機能は、作中の場面を劇化し、自ら最初の観客となり、読者を観客として集団化させることだ。

またそれは、繰り返しによっても達成される。物語が断続的に提示される連載形

式においては、ある情報を繰り返すことで、読者にそれを印象づける必要がある(原田 34)。ディケンズは、この制約をレギオンとして利用する。ピップが作中でエステラを愛していると繰り返すとき、彼自身作品内部でその虚構を現実のものとしながら、現実の読者に集団としての反応を起こさせる。バーナード・ショー(George Bernard Shaw)は、作品の結末部分を変更するようディケンズを説得したリットン卿(Edward Bulwer-Lytton)に対して、彼がいわゆるハッピーエンドを望んだために作品の統一感が失われたと批判するが(67-68)、リットン卿の嘆願はピップの声に反響した声なのである。フィリップ・コリンズ(Philip Collins)は、ディケンズがこの変更について“more logical”でも“better”でもなく、“more acceptable”と言ったと指摘するが(26)、それはまさにこのためだ。

ディケンズが読者の反応を素早く察知できたこと、および読者間に特定の反応を反響させることで読者集団を形成したことから、次のように言うことができる。すなわち、シェイクスピアが舞台袖から観客の反応を見たように、ディケンズは連載毎に読者の反応を知り、シェイクスピアが劇場中の観客全体を一喜一憂させたように、ディケンズは国内外の読者集団を一喜一憂させた。シェイクスピアが劇場を一つの世界としたのと反対に、ディケンズは世界の方を劇場化したのだ。ディケンズが、『大いなる遺産』において虚構の現実化を描く背景には、19世紀の新しいメディアである連載形式が可能にしたこの現象がある。

結論

『大いなる遺産』は、繰り返される虚構によってピップの現実認識が変化し、最終的にその虚構が暴かれる物語だ。しかし、これは決して劇に見立てたピップの人生とその終幕を描くためだけではない。それはディケンズが、自ら採用した新しい連載形式というメディアが、世界を劇場化する可能性を見抜いていたことによる。

劇場において世界は虚構であり、観客こそが現実である。それにも関わらず、劇場はその機能において観客を集団として虚構化する。それは、脚本家や演出家、あるいは劇場そのものがレギオンのメディアとして観客全体の反応を決定づけ、それ

それに独立するはずの観客を同一方向にしか進めない集団，多頭の怪物とするからだ。劇場空間においては，このレギオンと多頭の怪物が向かい合って存在するために，多頭の怪物たる観客集団はむしろ，舞台上の虚構を成立させるメディアでもある。

一方で，連載形式による虚構の現実化は，繰り返しによって読者集団を形成し，またその読者集団の中である声を反響させることで成立する。これは，読者の反応を察知しながら，それに合わせて読者を一方向に向かわせることができない，連載形式以前の単行本形式では不可能な行為である。奇しくもレギオンが宿るのは，単一の対象ではなく，複数なのだ。ディケンズはこの変化を理解していたからこそ，作品内部でミス・ハヴィシヤムによって繰り返される虚構をピップが現実として認識するのみならず，ピップ自らその虚構を繰り返すことで現実世界の読者集団の意識にさえ働きかけるといふ，虚構と現実の相互関係を作り上げたのだ。

注

- 1 例えば松岡正剛は、「ディケンズは『情報の時代』の先鞭をつけるのだ。イギリスの都会生活の貧しくも活気のある隅々に『情報』を嗅ぎ分けたのだ。それだけでなく，それを他人に見せる方法に異常な関心をもった。」(46)と評している。
- 2 リー・ヴィスは，“[Pip] doesn't love [Estella], she is unlovable and unloving, he only loves what she represents for him.”(391 斜体は原文のもの)と主張する。
- 3 レギオンに取り憑かれた人が複数なのは「マタイによる福音」のみ。
- 4 例えばバリー・ウェストバーグ (Barry Westburg) は，ウォプスルによる『ハムレット』(Hamlet)について，“The Hamlet scene might seem to be a digression, but there is much in it that relates to Pip's own life.”と(147)，ピップの人生と関係づける。
- 5 オングは“To think of readers as a united group, we have to fall back on calling them an 'audience'...”と言うが(Orality and Literacy 73)，本稿ではより明確に読者集団と呼ぶ。
- 6 OEDによると，“Wellerism”の初出は1839年，“Uriah Heep”の初出は1876年である。また，それぞれの語の元になった作品の発表は，The Pickwick Papersが1836-37年，David Copperfieldが1849-50年である。

引用文献

- Ackroyd, Peter. *Dickens*. 2002. London: Vintage, 2012.
- Callow, Simon. "Playing Dickens." *The Dickensian*. 486 (2012): 5–8
- Collins, Philip. "Dickens's Self-Estimate: Some New Evidence." *Dickens the Craftman: Strategies of Presentation*. Ed. Robert B. Partlow Jr. Carbondale: Southern Illinois UP, 1970. 21–43.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. London: Oxford UP, 1966.
- . *Great Expectations*. London: Oxford UP, 1965.
- Goldman, Michael. *Shakespeare and the Energies of Drama*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Homan, Sidney. *When the Theater Turns to Itself*. London: Associated UP, 1981.
- Koch, Thomas and Thomas Zerback. "Helpful or Harmful? How Frequent Repetition Affects Perceived Statement Credibility." *Journal of Communication*. 63. 6 (2013): 993–1010.
- Leavis, Q. D. "How We Must Read *Great Expectations*." F. R. and Q. D. Leavis. *Dickens the Novelist*. 1970. Bungay: Penguin, 1972. 360–428.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. 1964. New York: Routledge, 2001.
- Ong, W. J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World, 30th Anniversary Edition*. New York: Routledge. 2012.
- . "The Writer's Audience is Always a Fiction." *PMLA*. 90. 1 (1975): 9–21.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Coriolanus. The RSC William Shakespeare Complete Works*. Ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Houndmills: Macmillan, 2008. 1536–615.
- . *The Tragedy of Macbeth. The RSC William Shakespeare Complete Works*. Ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Houndmills: Macmillan, 2008. 1859–917.
- Shaw, George Bernard. "Introduction to *Great Expectations*." *Bloom's Modern Critical Views: Charles Dickens, Updated Edition*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2006. 59–70.
- "Uriah Heep." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- "Wellerism." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Westburg, Barry. *The Confessional Fictions of Charles Dickens*. DeKalb: Northern Illinois UP, 1977.
- Yamaguchi, Atsuko. "'Being' and 'Seeming' in *Great Expectations*." 『純心人文研究』 7号, 2001年. 87–96.
- 大杉至「『マクベス』と予言の自己成就」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』 32号, 2010年. 1–16.
- 『聖書』新共同訳, 日本聖書協会, 2001年.
- 原田昂「メディアとしての *David Copperfield*—移動と同時存在性をめぐって」『英米文化』 44号, 2014年. 21–37.
- 松岡正剛「英國の子の匂い」『千夜千冊』 第1巻, 求龍堂, 2006年. 46–51.