

第3章『ニコラス・ニクルビー』
喜劇としての暴力——舞台と社会の間

西垣 佐理



「ニコラス、スクウィアズ校長一家を驚かせる」
(第13章、フィズの挿絵)

第一節 喜劇およびメロドラマの伝統と暴力場面の意義

ディケンズという作家は大の芝居好きであり、生涯を通じて素人演劇を行ない、『凍った海』などの戯曲を書き、一時は本気で俳優を目指したこともあった。そのため、彼の初期作品には少なからず演劇的要素が垣間見られる。なかでも『ピクウィック・クラブ』、『オリヴァー・ツイスト』に続く第三の作品として書かれた『ニコラス・ニクルビー』は、舞台俳優で友人のウィリアム・マクリーディに捧げられた作品であり、十八世紀以来続くピカレスク小説の伝統を下敷きに、十九世紀的教養小説の体裁を踏まえつつ、演劇、とりわけ喜劇やメロドラマの要素をふんだんに取り入れた娯楽小説として評価されている。

実際、作中にはニクルビー夫人のような喜劇的人物や滑稽な名前の登場人物が配置されるだけでなく、主人公ニコラスはスマイクと共にクラムルズ一座という旅役者の劇団で舞台に出演し、脚本も書くという形で演劇と深く関わっている。

また、作品出版時に添えられた挿絵は、『ディケンズと共にヨークシャーの寄宿学校を取材したハブロー・ナイト・ブラウン(フィズ)』によるものだが、ピーター・アクロイドが指摘するように、この挿絵は「あらゆるものがあたかも実際に舞台上で起こっているかのように特徴的に描く」ことで作品の演劇性を高める効果を生み出している(Ackroyd 284)。

さらに、本作に関する一八三七年一月一八日付のチャップ

マン・アンド・ホール社との執筆契約同意書には『ピクウィック・クラブ』と同様の登場人物や分量の点で同程度の内容を持つもの」と記されていることから(Letters 1: 659)、作品が最初から喜劇的娯楽小説たることを運命づけられていたのは明らかである。

ほかに『ニコラス・ニクルビー』を特徴づける演劇的要素は数多いが、作品理解に欠かすことのできない演劇上のジャンルとして、シェイクスピア以来の伝統的喜劇、そして十八世紀からヴィクトリア朝期にかけて流行したメロドラマの二つを挙げなくてはなるまい。

喜劇とは、悲劇に対置され、基本的には社会諷刺や笑いを伴い、最後はハッピー・エンドで幕が下りる演劇の一形態である。喜劇はロマンティック・コメディや風習喜劇、笑劇(farce)など数種類に分類される。また、シェイクスピアの『終わりよければすべてよし』に代表される、現代の我々の観点からすると喜劇とは呼べそうにない問題劇(problem play)も、広い意味では喜劇の範疇に入る。

『ニコラス・ニクルビー』の物語構造を俯瞰すると、シェイクスピアから続く喜劇の作法が踏襲されていることが見て取れる。たとえば、喜劇における物語時間は一般に極めて短いのが通例であるが、本作の物語時間の大半は、ニコラス青年が十九歳の時のおよそ一年間という、長篇小説としてはかなり短い期間に設定されている。また、ディケンズの前二作とは異なり主人公が若い青年であることから、恋愛要素の入ったロマン

ティック・コメデイとしての性格も持ち、主人公を含めた複数のカップルの結婚式および富の獲得というお決まりの大団円を迎えているのだ。

『ニコラス・ニクルビー』は各挿話間の緊密さに乏しいため、小説としては一貫性がないと批判されることが多い。だが劇作の観点からは、全体が喜劇の伝統に則って統一された作品と見なすことができるだろう。ポール・シュリツケがオックスフォード・ワールド・クラシックス版『ニコラス・ニクルビー』の序文で指摘するように、典型的な場面や大げさな台詞回し、そして立ち聞きや劇的な対決場面などといった舞台上の慣習が小説中に多く用いられているという点で首尾一貫しているからである(Schicke, *NV* xviii-xix)。小説の発表と前後する時期に早くも舞台化されているのを見ても、演劇との親和性が極めて高い作品であることには疑いの余地がない。¹

なお、『ニコラス・ニクルビー』が小説としての統一感を欠くことになった一因として、これが『ペントリイズ・ミセラニー』誌の連載作品であり、月刊分冊ごとにそれぞれ挿話上の山場と物語展開によって読者を惹きつけ一喜一憂させる必要があったという点を指摘できるだろう。その意味において、この小説は現代の連続テレビドラマの演出技法をいわば先取りしていたといえる。シュリツケは作品の舞台化だけでなくドラマ化や映画化が現代において成功している事例を挙げ、本作のドラマツルギーが持つ現代性を裏付けている。²

喜劇以外で『ニコラス・ニクルビー』に大きな影響を与えた

物語ジャンルがメロドラマである。メロドラマとは、元々十八世紀に起こった演劇形態の一つであり、最初は音楽や歌を伴って台詞の朗誦を行なう形式であった。だが、十九世紀に入って観客の感情に訴えるために筋立てや登場人物が誇張されるようになった。多くは波乱に富んだ展開と暴力的な場面、そして道徳的な教訓が語られ、勧善懲悪の幸福な結末を迎えるという筋立てである。登場人物も類型的であり、主人公の男性と主人公に救われるヒロインそして悪漢が必ず登場する。ディケンズの若い頃はメロドラマが舞台上で盛んに取り上げられた時期であり、たとえばダグラス・ジェロルドの『黒き瞳のスーザン』(二八二九)などは、イギリスの十九世紀初頭のメロドラマの中では原型的なものとされている(図版①)³。ジョン・ベックとマーティン・コイルによると、「メロドラマの中心的関心はプロットにあり、それは通常最終幕になって初めて明らかになるある種の秘密から物語が展開する」のである。⁴

確かに『ニコラス・ニクルビー』では、主人公の周囲で典型的メロドラマが展開されている。たとえば、ケイトに言い寄るサー・マルベリー・ホークとヴェリソフト卿といった貴族たちの悪党ぶりはメロドラマに典型的なものであるし、ニコラスとマデライン・ブレイの恋愛関係にまつわる挿話や、スマイクの出生の秘密とそれに伴うラルフ・ニクルビーの自殺のくだりなどは先に挙げたメロドラマの定義にそのまま当てはまる。

メロドラマに類出する「秘密の暴露」という手法をディケンズは複数の小説で用いており、『オリヴァー・トゥイスト』、『荒



図版①「スーザン役のミス・スコット」
(1829年)

『黒き瞳のスーザン』は、船乗りの夫ウィリアムが不在中、妻のスーザンは幾度となく財産と貞操の危機に見舞われるが、最後は幸せな結末を迎えるという筋立てで、当時流行した「海洋ものメロドラマ」の一つである。

涼館』、『大いなる遺産』ではそれが主要プロットを構成する上で不可欠である。スタンリー・フリードマンが分析するように、ディケンズは基本的にメロドラマを「実際の世界を映し出すもの」だととらえていた傾向があり (Friedman 320)、それゆえ自らの小説にメロドラマ性を進んで取り入れていたと考えられる。

ディケンズ文学がメロドラマ的だという評価は彼の生前から既になされてきた。その理由は、彼の作品が読者の感情に訴えるような数々の衝撃的な出来事を提示しはするものの、道徳的教訓譚と勸善懲惡的展開によってもたらされる安心感は最後まで裏切られることがないからである。

ただし、『ニコラス・ニクルビー』には、単なるメロドラマ的小説であることを拒否していると思われるくだりが存在する。たとえば、クラムルズ一座が登場する場面では、人気があるはずのメロドラマがパロディ化されており、ジョージ・J・ワースが、「ニコラスが一座を離れた後でさえ、メロドラマを笑い飛ばすというクラムルズ一座の雰囲気は作品に色濃く残っている」(Worth 56)と述べているように、メロドラマよりも喜劇の方に重点が置かれた箇所が散見される。また、第二十九章でニコラスは悲劇役者のレンヴィルからばかげた果たし状を受け取り、滑稽な決闘場面に巻き込まれる。そこでレンヴィルが披露したのがまさにメロドラマ仕立ての口上と身振りで、それを見たニコラスは腹を抱えて笑いとばすのだ。結局のところ、この決闘は、ニコラスに殴り倒されたレンヴィルが謝罪するこ

ととなり、身重の妻の取りなしもあって一件落着となる。ここで興味深いのは、メロドラマ的演出がなされた決闘場面がニコラスの暴力であつてなく終了させられ、喜劇的な幕切れを見せている点であろう。

ニコラスは確かに物語内において悪に敢然と立ち向かうメロドラマ的ヒーローの役目を担つてはいるものの、彼の人生そのものには、オリヴァー・トウイストとは異なり〈出自の秘密〉といった要素がほとんど見られない。むしろニコラスは芝居にに応じて役割を変える役者のような存在として登場しているのだ。第二章でヴィンセント・クラムルズはニコラスの「歩き方や仕草には上品なコメディっぽさが、瞳には青少年の悲劇っぽいところが、そして笑い方には予測不能な笑劇っぽいところが」あると評しているが、この評価はそのまま作品全体におけるニコラスの人物造型を表してもいる。このように、ディケンズはニコラスからメロドラマ的要素を注意深く取り除いていることが分かる。完全なメロドラマ化を避けようとする配慮によつて、『ニコラス・ニクルビー』という物語においては喜劇とメロドラマが一種の混濁ハブリテティを示しており、それがディケンズ独特の娯楽性を作り出していると考えられるのである。

では、喜劇とメロドラマという二つの演劇形態の影響を色濃く受けたこの作品において、暴力はどのように描かれ、どんな役割を果たしているのだろうか。

喜劇やメロドラマに登場する暴力行為は、大きく二つに分けて考えることができるだろう。すなわち、劇的狀況を作り出す

要因となる暴力、たとえば法制度の不備などから発生した教育、救貧院、債務者監獄、過酷な労働環境、あるいは女性への〈誘惑〉や〈墮ちた女たち〉といった社会問題¹¹背景としての暴力と、喧嘩や乱闘騒ぎ、あるいは制裁や決闘など、いわゆる芝居的に見せ場となる前景としての暴力行為である。

『ニコラス・ニクルビー』に登場する暴力場面をこの二分法に沿つて考えると、背景的暴力の例としては当時の教育制度における生徒たちやスマイクに対する虐待の場面（第八章）や、ケイトに対するサー・マルベリー・ホークの性的嫌がらせの場面（第十九章、第二十六章）などが挙げられよう。それに対して劇的・見せ場の暴力行為の例としては、まず第三章でニコラスがヨークシャーの寄宿学校、ドゥー・ザ・ボーイズ・ホールでスクワイアズ校長一家に対して行なう制裁の場面や、第三章でニコラスがサー・マルベリー・ホークに喧嘩を仕掛ける場面が挙げられる。ただ、いずれの場面もニコラスの行為は肯定的に受け止められる。そして読者による勧善懲悪の期待は物語の最後まで裏切られることがない。大団円や勧善懲悪を約束された喜劇やメロドラマにおいては、悪漢に対する制裁¹²暴力が原因で主人公自身が悲劇的結末に至ることは原則的に起らないのである。

では、劇的狀況の構成要素として描かれる暴力と、見せ場として扱われる暴力の間には、作中で具体的にどのような違いがあり、それぞれどのような意義を持つのか、それを第二節以降で詳細に見ていくことにしよう。

第二節 舞台背景としての社会問題

社会問題を取り扱ったヴィクトリア朝の演劇・小説は枚挙に暇がないが、『ニコラス・ニクルビー』において取り上げられたドゥー・ザ・ボーイズ・ホールの描写は、シャーロット・ブロンテの『ジェイン・エア』に登場するローウッド寄宿学校と並んで非常に大きな社会的影響を及ぼし、作品発表後、実際にそうした劣悪な環境を作り出していた寄宿学校のいくつかが廃校に追い込まれたのは周知の事実である。

ディケンズが小説というメディアにおいて活写した劣悪な教育施設や生徒たちに対する虐待の様子は、当時のイギリス社会における教育制度の欠陥が暴力と悲惨さを伴う社会悪であることを明らかにし、改善すべき問題として広く世に訴えるものであった。だが、作中に描かれる学校という場は、搾取と抑圧の空間であると同時に、解放をもたらさしめる突発的暴力、すなわちニコラス青年による制裁の舞台背景でもある。激情に駆られた主人公の劇的行為は、背景として描かれる社会的暴力によって準備されているのである。では、主人公ニコラスは一体どのような暴力に直面し、自らも暴力に訴えることになったのだろうか。

まず、ドゥー・ザ・ボーイズ・ホールにおける生徒たちへの虐待場面は主に第八章で描かれる。最初に目にした生徒たちの様子は、ニコラスの視点で次のように語られている。

しかし生徒たち——若き貴公子たち——といったら！（中略）青ざめてやつれた顔をした子、痩せ細って骨張った体の持ち主、老人の表情を浮かべた子供、手足に枷をかけられた奇形の子、発育の止まった少年、長く貧弱な脚で猫背の体を支えかねている少年らがひしめき合っているのが見られた。かすみ目、三つ口、くる脚の子らがいた。両親が我が子に抱く理不尽な嫌悪の情と、物心ついてからずっと、残酷と無視に恐ろしいほど耐え続けてきた若き生命を語るあらゆる醜さと歪みがそこにあった。かつて愛らしかったはずの幼い顔が、不機嫌でしぶとい苦悩のしかめ面で曇っていた。目の輝きが失せ、かわいらしさがなくなり、寄る辺なさのみが残る幼少期を過ごしていた。人相の悪い少年が、獄舎につながれた悪党のごとく、鉛色の目をしてふさぎ込んでいた。（中略）情け深い共感や愛情は現れると同時にすべてだいなしにされ、若く健やかな感情はすべて鞭打たれて干上がり、張り裂けそうな胸中なら蟠りうる復讐心はすべて心の芯まで黙々と蝕み、なんとという「地獄」の始まりがここで育まれていることか！（第八章）

このように生きる希望さえ与えられない生徒たちの食事風景は、『オリヴァー・トゥイスト』第二章の「お代わりを下さい」の場面と同様、非常に印象的に描かれている。図版②にあるように、食費を浮かすため、スクウィアズ夫人は菓物あらたかという名目で生徒たちに硫黄と糖蜜の混合品物を飲ませているが、挿絵に描かれた生徒たちの表情にはその効き目が全くないこと



図版②「ドゥー・ザ・ボーイズ・ホールの内服儉約術」
(第8章、フィズの挿絵)

が如実に示されている。寝所も二、三名で一台的ベッドをあてがわれ、衣類も取り上げられて古着に着替えさせられている。ごくたまに来自る家族からの手紙に入っているわずかな小遣い銭まですべて取り上げられ、生徒たちは自由を完全に奪われている。校長一家に反抗するとすぐに折檻され、病に陥つてもろくに看病もされることなく、やがては死に至る生徒も出る始末なのである。しかも、スクウィアズ校長一家は自分たちの医療費まで生徒たちの勘定に含めておくなど、まさに彼らを搾取の対象としているのだ。

さらに、スマイクに対する処遇はほかの生徒たち以上にひどいものである。彼がドゥー・ザ・ボーイズ・ホールに連れてこられてからの数年間はほかの生徒たちと同様の虐待で済んでいたが、授業料が納入されなくなるやいなや、スクウィアズ校長たちの折檻を受け、無給の使い走りとしてこき使われる。ルネ・ジラールが『暴力と聖なるもの』で「鎮静化されない暴力は、身代わりの犠牲を探し求め、いつもそれを見つけ出す」と述べているように、スマイクは半ば生贖の羊のごとくスクウィアズ校長たちによる暴力のはけ口にされている。⁸

こうしたくたぐたぐを読み、教育現場のあまりに悲惨な現実のせいで物語全体の雰囲気は深刻で暗いものという印象を持つかもしれない。だがこのような場面は、長篇小説全体の中でほんの数章描かれているに過ぎず、ニコラスがスマイクをつれて立ち去った後は、件の学校の様子が物語の前景に現れることはない。次に話題となるときは既に最終章近くになっており、生徒

たちの反乱によって学校が廃校および解体に追い込まれるのだ。実際には教育問題が解決されたというより、あくまで劣悪な教育施設の一つが解体されたにすぎないが、少なくとも物語上はこれにて一件落着となつている。本作は教育現場の劣悪な現状を描き出し、それは社会的な問題提起として一定の役割を果たしたが、主人公ニコラスの人生にとって教育問題は本質的な関心事ではなかつたことが分かる。結局のところ物語全体に喜劇作品としてのまとまりを持たせるために、社会問題はテーマとして深く掘り下げられることなく、喜劇によくあるように、生徒たちの反乱という形で暴力的に解決されているのである。

第一章および第二章に見られる、サー・マルベリー・ホークとヴェリソフト卿によるケイトへの性的嫌がらせの場面は、ケイトが誘惑に堕ちてしまいかねない危うさを伴つて描かれる。本来の保護者たるニクルビー夫人がこの件に関して無理解であるために、ケイトはさらなる苦境に追いこまれ、ラルフに助けを求める事態にまで発展する。こうした展開はまさにメロドラマ的であるといつて差し支えないであろう。だが、こちらの問題もニコラスがロンドンに帰還してサー・マルベリーと喧嘩した後、チャリブル兄弟の援助でニクルビー一家が心地よい住処に避難することであつけなく解決され、ケイトは彼らの脅威に怯える必要はなくなる。しかも実際の問題は、その後彼女のあずかり知らぬところで悪党たちの決闘沙汰という形で暴力的に片付いてしまうのである。

また、ニコラスの密かな想い人であるマデライン・ブレイは、

父親の借金を肩代わりしてもらう代わりに強欲な金貸し、アーサー・グライド老人と結婚させられそうになつている。本来なら物語の中で、マデラインの父親の借金および債務者監獄問題にもつと焦点が当てられるべきところなのだが、この問題が作中で取り上げられることはほとんどない。第六章でマデラインとその父親が住むキングズ・ベンチ債務者監獄地区の描写がわずかに見られるものの、「そんな問題に頭を悩ませることなく」(第六章)話は進んでいく。しかも第四章で、グライド老人とマデラインの結婚式当日、ニコラスたちが彼女を救うべく介入しようとした矢先に突然ブレイ氏が亡くなるという、不自然で暴力的な展開によつてあつけなく結婚式は頓挫してしまふ。さらにその後マデラインに財産があることが分かつて、この問題は深く掘り下げられず結局うやむやになつてしまふのだ。

これらの事例から分かるとおり、『ニコラス・ニクルビー』に社会問題として登場する様々な暴力は、あくまでも、ニコラスが振るう暴力に劇的行為の「背景」として描かれているにすぎない。数々の悲惨な社会問題は、ニコラス青年の人生にとっては一時期に起きた悪夢のようなものとして受け止められている。そのため、作品の後半に入つてニコラスが精神的にも経済的にも安定を見せ始めると同時に、社会問題が舞台の表に登場する機会も徐々に少なくなり、あれほど問題視されていた事柄がすべて嘘のように消え去つて、「喜劇」の大団円にふさわしい幸福な結末を迎えることとなる。

ディケンズを社会小説家と見なす批評家たちからすると、この作品は社会問題についての掘り下げが少なく、すぐに違う挿話へ移っていくことから、底の浅い娯楽作品のように見えても仕方のない面はあるだろう。ただし、既に述べたとおり、ディケンズは契約に則って喜劇的・メロドラマ的な連載娯楽小説を執筆していた以上、そこに社会小説のテーマを求めるのは一種の無い物ねだりといえよう。

それでも、『ニコラス・ニクルビー』以降の作品、たとえば『リトル・ドリット』では債務者監獄にまつわる問題が作品の中心の主題になるなど、社会問題の持つ暴力性について語ることがディケンズ文学の中で次第に重要な位置を占めるようになっていった。つまり、『ニコラス・ニクルビー』は初期の娯楽小説から中・後期の社会小説へいたる過渡期の作品であって、それゆえここでは問題の掘り下げを求めるのではなく、社会的テーマの萌芽を見て取ることがより重要といえるのではないだろうか。

第三節 劇的效果を生み出す暴力

前節で取り上げた社会問題としての暴力に対して、前景となる作中の暴力場面を一つ一つ分析すると、興味深い特徴が浮かび上がってくる。

まず、『ニコラス・ニクルビー』には随所に暴力的場面が散りばめられているが、暴力が振るわれるのは、ほぼすべてが各

章の最も盛り上がる箇所であるという点で一貫している。たとえば、第一三章のドゥー・ザ・ボーイズ・ホールでの場面は言うまでもなく、第二三章のマンタリーニ氏の狂言自殺、第二二章のニコラスとサー・マルベリー・ホークの喧嘩、第五〇章のサー・マルベリーとヴェリソフト卿の喧嘩および決闘、第五七章のスクウィアズを懲らしめようとするニューマン・ノッグズのふいご攻撃、そして第六二章のラルフの自殺および第六四章で起きたドゥー・ザ・ボーイズ・ホールにおける生徒たちの反乱など、実に多くの例を挙げることができる。このように、暴力は物語上で劇的效果を生み出す一種の演出装置として機能しているのだ。

また、悪漢や悪役が懲らしめられる見せ場としての暴力行為には、第五〇章のヴェリソフト卿や第六二章のラルフの例に見られるように「死」という結末さえ伴う場合がある。にもかかわらず、主人公による暴力は悪と見なされることはほとんどなく、むしろ悪党たち自身の暴力的振る舞いに対する当然の報いだと読者には受け止められるだろう。それは、主人公が行なう暴力と悪役が行なう暴力との間に、はっきりと描かれ方の差異が存在するからである。とりわけ第一三章、第三二章、第五七章、そして第六四章の暴力場面においては、悪漢たちの暴力行為が明確に「悪」として描かれる一方で、主人公ニコラスやその周辺の人物による暴力行為は最終的にはさほど深刻ではないように提示されている点が注目に値しよう。本節では、これら四場面の暴力行為の意義を中心に検討することにした。

まず、第一三章のニコラスによる制裁場面は以下のようにして始まる。

ニコラスが話し終えるやいなや、スクウィアズは激怒の情を激しく爆発させ、野獣の唸り声のような叫び声を上げながら唾を吐きかけ、ニコラスの顔に拷問道具で打ちかかった。一撃の下に、青黒い肉の筋がくつきりと浮かび上がった。傷は疼き、一瞬のうちに激怒と侮蔑と憤怒に駆られると、ニコラスは校長に飛びかかり、彼の手から凶器をもぎ取り、のど元を締め上げて身動きできなくさせ、その悪党が慈悲を請うてわめき散らすまで殴った。

この場面では先にスクウィアズの方からニコラスに殴りかかっている点を見過ごすことはできない。つまり、ニコラスもスクウィアズの暴力の被害者だからこそ——たとえその反撃が実際の被害以上に過剰なものだったにせよ——正当防衛を行なっているという理屈が一応成り立つのだ。さらに、父親の助太刀をしているスクウィアズ少年や夫を助けようとするスクウィアズ夫人、そしてファニー・スクウィアズの暴力描写の方に紙幅が割かれている点にも注意を払う必要がある。とくにファニーは、ニコラスにこっぴどく振られた腹いせもあって、彼の頭めがけてインク壺を投げつけ、あらん限りの力で殴りかかっている。ニコラスだけではなくスクウィアズ一家総出で暴力場面を演出しているので、本稿の扉絵にあるように演劇のドタバタシーン

とも言えそうな場面構成になっている。それゆえ、この場面は直前までの生徒たちやスマイクに対するスクウィアズの折檻場面に比べるとまるで悲壮さが無い。さらに、スクウィアズを殴り倒した後、ニコラスはすぐにその場を引き払い、道で鉢合わせしたジョン・ブラウディと仲直りして彼から援助を受け楽しい旅道中を再開するという喜劇的結末で章が終わっている。こうした物語の作りによって、ニコラスの暴力が読者にもたらした心理的衝撃はすぐに緩和されることとなる。

同様に、第三二章でニコラスがケイトのことを悪し様に言ったサー・マルベリー・ホークとヴェリソフト卿に激怒して喧嘩を仕掛け、サー・マルベリーが落馬する場面でも、先に暴力を振るうのはサー・マルベリーの方であってニコラスではない。これも第一三章の事例同様、主人公の暴力は作中で正当とされる罪に問われることがない。そのため、読者も暴力を振るわれる悪党たちに同情する必要を感じないのである。

また、作品全体を通じて多くの挿話が並立している構成のため、個々の暴力行為があまり後を引くことはない。万が一、後を引きそうな場合があっても、必ず水を差す人物や台詞が現れる。たとえば、スクウィアズが息子を連れてロンドンに出てくる場面(第三四章)で、スクウィアズが自分の怪我を見て生徒たちがどのような反応をしたかを息子に聞き出すのが、彼は生徒たちが「喜んだ」と言おうとして慌てて「悲しんでいた」と訂正し、スクウィアズから横つ面を張り飛ばされている。第三二章のカフェで起きたサー・マルベリー・ホークとの喧嘩沙汰で

も同様で、確かにサー・マルベリーは第三八章でニコラスを告訴しようとする。だが、実際は自ら落馬して怪我をしたという事情と、ヴェリソフト卿が「お前は間違っていた」とサー・マルベリーを非難することでニコラスに対する矛先がやや鈍ることになる。そして、この件は第五〇章のサー・マルベリーとヴェリソフト卿の喧嘩とその後の決闘沙汰にまで発展するのだが、その間、当のニコラスが関わることは全くなく、彼の物語は極めて幸福な方向へと進んでいくのである。

ニコラスの行為は確かに褒められたものではないが、一般に「若気の至り」というくくりで片付けられることが多い。当然のことながら、一八四八年版の序文で述べるとおり、ディケンズ自身もニコラスの暴力は完全に正当化しているわけではない。

もしニコラスが欠点のない、あるいは感じの良い人物だと思われない場合があるとしても、彼は必ずしもそのように見えるよう意図されていない。彼は衝動的気質の持ち主で、経験がほとんど、あるいは全くない若者である。そしてそんな主人公がそのままであってはならない理由は私には見当たらなかった。(Schlicke, MN xix)

ただし、ニコラスの人物造型をこのように述べておきながら、ディケンズは物語の後半ではニコラスに暴力を振るわせず、代わりの人物に悪漢制裁を行わせている点は興味深い。たとえば



図版③「スクウィアズ氏とスライダスキュー夫人は訪問者たちに気づかず」（第57章、フィズの挿絵）

第五七章で、マデライン・ブレイの財産を証明する遺言状を処分しようとしているスクウエアズを、背後から忍び寄ってきたニューマン・ノッグズがふいごで殴る場面がそれである。こちらも挿絵(図版③)に描かれているが、暴力が行使される場面であるにもかかわらず、そこには滑稽さを感じられる。まず、凶器がふいごという日用品で、いかにも犯罪を感じさせそうにない代物である。スクウエアズの背後に立つノッグズの表情は、彼を殴る気十分で、かつ面白がっているようにさえ見える。なにせ、スクウエアズたちはマデラインの財産を奪うという極めて不当な行為を目論んでいるため、それを阻止する暴力は正当な行いになるからである。そして、スクウエアズがノッグズにふいごで殴られ昏倒する場面でのこの章は終了し、次はまた別の挿話が入るため、やはり暴力が直後の物語展開に影響を与えない構成となっているのだ。

この場面で注目すべきは、ニューマン・ノッグズという、ニコラスの代わりに暴力を振るう人物である。彼はことあるごとにラルフやスクウエアズの悪事を「立ち聞き」しては、ニコラスに情報を送るメッセンジャーの役目を果たしている。これはシュリッケも言うように演劇ではよくある手法で(Schlicke, *MN, xiv*)、この立ち位置にいる人物が主人公を常に助ける重要な役割を担っているのだ。

さらに第六四章のドゥー・ザ・ボーイズ・ホールでの反乱の様子も見てみることにしよう。生徒たちはスクウエアズ校長の息子から鞭を取り上げ、その後スクウエアズ夫人を睨みつけ、

例の硫黄と糖蜜の混合物を夫人に一口すすらせる。息子の方は混合物の入った深鉢に頭から突っ込まれる、といった有様である。ただし、確かに反乱という名の暴力行為かもしれないが、それはあくまでもこれまでの虐待に対するちよつとした復讐に過ぎず、少年たちはその後まもなく学校から逃げ出してしまい、結局うやむやのうちに学校は解体してしまうのだ。奇妙なことに、反乱の当日にニコラスはヨークシャーにやって来てジョン・ブラウデイと再会しているにもかかわらず、ドゥー・ザ・ボーイズ・ホールに赴いて生徒たちの反乱場面を目撃することはない。かつては暴力を振るう当事者だったニコラスが、今では事態から一歩下がった立ち位置に移っていると彼の成長と変化を見て取ることができよう。

以上の場面においては、いずれも暴力を振るわれる側がスクウエアズ校長であったり、サー・マルベリー・ホークであったり、スクウエアズ一家であるなど、物語中で悪役の側に立っている人物ばかりである。そのため、暴力場面は派手な見せ場になっただけにもかかわらず、暴力行為がもたらす深刻さはあまり浮かび上がってこない。そして悪党の末路はといえば、決闘の結果ヴェリソフト卿が死に、スクウエアズ一家は路頭に迷い、ラルフは自殺し、グライド老人は夜盗に殺害され、サー・マルベリーも借金で投獄されるなど、いずれも悲惨な結末を迎えるが、それぞれ簡単に語られるのみである。主人公たちの結婚と幸せな家庭生活で終わる大団円の背景として、物語展開にほとんど影響しない状態でそれぞれ退場してゆくのだ。こうした結

末の語られ方は、『ニコラス・ニクルビー』という作品の本質があくまでも喜劇的な物語展開にあり、悲劇やメロドラマのそれにはないことを示唆しているように思われる。

第四節 〈喜劇〉から〈小説〉へ

以上のように、『ニコラス・ニクルビー』は喜劇とメロドラマの特徴を併せ持つ作品であるが、作中の暴力を分析することによって、喜劇的性格のほうが強いことが明らかになった。というのも、劇的狀況背景の構成要素として描かれる暴力は当時の社会問題を反映してはいるが、問題の扱いはあくまで喜劇の筋立てと大団円を妨げない程度の〈背景〉に留まるからである。また、前景でニコラスたちが振るう暴力は物語の山場を作り出す重要な契機であるが、その場面は深刻さの欠如と一種の滑稽さによって特徴づけられているからである。

本作がこのように喜劇の本質を持つ物語となった大きな理由は、ディケンズが喜劇的娯楽作品を書く契約のもとに本作を執筆したためであるが、それでも彼の作品は単なる喜劇的・メロドラマ的娯楽小説の枠に留まらず、独自の小説世界を形作っている。そのことは、スマイクとラルフという父子の人物像について考えるとき、鮮やかに見えてくるだろう。

スマイクの人物造型は、オリヴァー・トゥイスト、リトル・ネル、リトル・ポール・ドンビーなど、ディケンズ文学において典型的な〈虐げられる子供たち〉の系譜に連なる。〈少年〉

スマイク——彼はニコラスと同年代、あるいは年上の二十歳前後とあるので本来なら〈青年〉と呼ばれるべきだが作中では〈少年〉と呼ばれ続ける——は、知的障害を持つ心が根の優しい人間であり、実の父親であるラルフによる育児放棄とスクウィアズ校長一家による虐待の犠牲者である。スマイクはニコラスに助けられた後、数々の試練を乗り越えて幸福な日々を過ごすものの、それまでの疲労がたたって結核にかかり、ニコラスによる懸命な看病も甲斐なく亡くなってしまふ。社会の犠牲者であるスマイクが死を迎える展開は、確かに通俗的でメロドラマ的であるとの批判を免れ得ないだろう。

だが、スマイクは単なる病死ではなく、むしろ物語の犠牲として亡くなったともいえる。スマイクはケイトに密かに恋心を抱いていたが、想いを告げる前にケイトの本心を知って失恋していた。そして想いが報われないと分かると、自ら身を引くかのように人生の幕を下ろすのである。ヘレナ・ミシーが指摘するように、スマイクが恋をしていると分かるやいなや、彼は「失恋」故に死なねばならないのだ (Michie 133)。それは、いわばケイトとフランクの結婚という大団円のために必要な犠牲だったと考えることもできよう。

しかし、喜劇作品であるはずの物語の終幕は結婚式と大団円ではなく、スマイクの墓の周りでケイトやその子供たちが戯れるという、幸福ながら哀感を伴う光景なのである。主人公たちの幸福がスマイクの犠牲の上に成り立つことを示す象徴的なエピソードにおいて、スマイクはまさにジラールの言う「暴力の

犠牲者「聖なる存在」となり、彼らの幸福と物語の終わりを見守るのである。スマイクの存在は、作品を勸善懲惡的な〈喜劇〉でもお涙頂戴のメロドラマでもなく、人生と社会を描く〈小説〉へと変貌させる契機になっているのだ。

一般には典型的悪党と思われがちなラルフ・ニクルビーの人物像もまた、作品を〈小説〉へ向かわせる可能性を孕んでいる。ラルフは主人公たちを苦境に陥れる企みを常に実行していたせいで、読者から見て同情の余地は少ないだろう。ところが、作品に登場するほかの悪党たちとは異なり、ラルフは作品を通じて精神的変化を見せているのである。ラルフは、たとえば第三章に見られるように、甥のニコラスとは違って姪のケイトに対しては親愛の情を持ち始め、いざとなれば彼女を引き取ってもよいと考えるほどになっている。また、第二章で亡くなったスマイクが自分の息子だと知った後も、もしかしたら息子と幸せに暮らす事もできたかもしれないと一瞬でも思うようになってきているのだ。その後すぐに彼は悪態をついて誤魔化しているものの、それまで家族を一顧だにできなかったラルフを見ている読者としては、彼の心境の変化に少なからず驚かされる。こうした後悔の情を些少なから持ち合わせるようになった上で自ら死んでいくラルフの姿(図版④)は、まさに舞台上で悪役が一人口上を述べて退場していくかのようなものであり、その意味でも彼は劇的な最期を迎えたといえるであろう。

そのようなラルフの姿に重なるのは、後の『クリスマス・キャロル』におけるスクルージの人物造型である。スクルージはラ



図版④「ラルフは最後に面会の約束をし、それを守る」
(第62章、フレッド・バーナードの挿絵、ハウスホールド版)

ルフと同様金貨して、人の情などまるで持ち合わせていないように見える人物だが、彼は幽霊たちのはたらきによって人としての心を取り戻し、改心して部下であるボブ・クラチット一家や甥のフレッドに対して良き援助者となった。その結果、未来の幽霊が予見した小さなタイムと自分自身の惨めな死を回避することができたのである。スクルージと小さなタイムの関係は、改心がなかったために二人とも不幸な最期を迎えたルフとスマイクの関係と好対照を成している。

では、なぜルフには改心の機会が与えられなかったのだろうか。スマイクの出生の秘密がルフに明かされるのはスマイクの死後であり、親子の情を取り戻すには手遅れである。それを機にルフは自殺へ向かうことになるが、もし彼がもっと早くスマイクの出自を知っていたならば、改心と和解に至る道もあったかもしれない。そうならば、不幸な最期を迎える登場人物が減ることで、物語は〈喜劇〉にふさわしい、いつそう幸福な結末を迎えることができたであろう。結局のところ、ルフの精神面は彼の私的独白の中でしか語られることがなく、改心の機会は公的に与えられることのないままルフは悪役として物語を退場し、メロドラマの〈勸善懲惡〉は守られることになる。

しかし、全体が喜劇として構成された『ニコラス・ニクルビー』という物語に、スマイクとルフの不幸な最期が悲劇の影を落としておくことには変わりがない。そして、この二人の存在こそが、作品を喜劇やメロドラマでもなく〈小説〉へと向かわせる要因なのである。なぜなら、彼らの悲劇によって作品は単な

る〈喜劇〉ではなくなり、その悲劇は主人公たちの側にも悪党の側にも存在するため、単純な勸善懲惡の二元論もまた崩れ去るからである。

『ニコラス・ニクルビー』という作品は、演劇ジャンルの影響が強いことから、小説としての統一感を欠き社会問題の取り上げ方も不十分だと批判される傾向にあるが、ディケンズは喜劇およびメロドラマという演劇ジャンルの枠を借りた娯楽小説を契約どおりに書きながらも、スマイクとルフの悲劇を物語に織り込むことで〈喜劇〉を〈小説〉へと開いてみせる。彼はまた、教育制度に対する告発によって小説世界と実社会を結びつけると同時に、一人の青年の成長物語や家族のドラマを描き出すことで単なる娯楽小説の枠を超えようとしている。教育以外にも児童虐待、貧困、労働といった種々の社会問題、遺産相続、女性への誘惑、隠された親子関係など、後期の本格社会〈小説〉へとつながる要素を数多く含む『ニコラス・ニクルビー』は、演劇的娯楽小説から本格社会小説へと向かった作家ディケンズの過渡的な歩みをこの上なく雄弁に物語る作品であるといえよう。

注

1 マーク・フォードは、ペンギン・クラシックス版の第四八章の注で、作品連載中でさえ既に二五本の劇場版『ニコラス・ニクルビー』があったと指摘している。最初のものは一八三八年一月一日にアデルフィ劇場でエドワード・スターリングによって初演され、ディケンズ自身もこれを見て賞賛したらしい。しかし一八三九年五月二〇日にストランド劇場で上演されたウィリアム・T・モンクリーフによる劇場版では、月刊分冊が発表される前にスマイクの出自の秘密が舞台上で明らかにされたためディケンズが大いに怒ったとある (Ford 813-14)。

2 シュリツケによると、一九八〇年にデイヴィッド・エドガーが演出した劇場版がロイヤル・シェイクスピア・カンパニーによって上演され大好評を博した (Schicke, *NY*: BBCでも一九七七年と二〇〇一年にドラマ化され、二〇〇二年にはダグラス・マクグラス監督による映画版も登場した。ディケンズ作品の映画化やテレビドラマについては、若干情報が古いもののマイケル・ポインター (Charles Dickens on the Screen: *The Film, Television, and Video Adaptations* (2006) が詳しい)。

3 『黒き瞳のソーザン』の粗筋および『ニコラス・ニクルビー』とメモロリアの関連については Katherine Newey, "Theatre," *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, ed. Francis O'Gorman (Cambridge: Cambridge UP, 2010) 119-34 を参照のこと。

4 John Peck and Martin Coyle, *Literary Terms and Criticism*, 2nd ed. (Basingstoke: Macmillan, 1993) 90-91.

5 ジェイムズ・アリ・アダムズが、『ニコラス・ニクルビー』のようなディケンズの初期作品では、メロドラマから引く張つてきたような伝統的な貴族の略奪者たちでいっぱいだと述べているように、悪党に貴族が入るのはメロドラマの典型であった (James Ali Adames, "Class in the Victorian Novel," *A Concise Companion to the Victorian Novel*, ed. Francis O'Gorman [Oxford: Blackwell, 2005] 55)。

6 一方で、ルイス・ジェイムズはニコラスの変化はメロドラマ的だという解釈をしており、「メロドラマは単純で厳格だという批判があるが、実際は変化に満ちており流動的だ」と述べている (Louis James, *The Victorian Novel* [Oxford: Blackwell, 2006] 92)。

7 シュリツケは、ディケンズが「作家人生の初期から自分の作品とメロドラマが似ている部分があると気づいて」おり、メロドラマの最も過剰な形式を得意とする、ばかげたほどに不器用な田舎役者の一団にニコラスを参加させる事で深刻なメロドラマのプロットを回避し、小説そのものの内部から彼自身の小説実践のパロディを生み出したと述べている (Schicke, *Companion* 374)。

8 ルネ・ジラルド『暴力と聖なるもの』(古田幸男訳、法政大学出版社、一九八二年) 三頁。