

チャールズ・ディケンズ作

『大いなる遺産』研究

田 辺 洋 子 著

広島経済大学
地域経済研究所

1994

広島経済大学研究双書 第12冊

チャールズ・ディケンズ作

『大いなる遺産』研究

田 辺 洋 子 著

広島経済大学
地域経済研究所

1994

まえがき

『大いなる遺産』は丹念な心理描写、緻密な構成、社会批判の鋭さ、豊かなユーモアなど、どの面を取っても優れたディケンズの代表作である。イギリスの片田舎の貧しい鍛冶屋の徒弟、ピップ少年が突然の幸運に恵まれ、紳士修業を始める夢物語として展開するこの作品は、しかしながら、最後には人間本来の卑小さに加えて、社会に蔓延した階級意識や物欲主義を暴くことで、ヴィクトリア朝時代における立身出世の夢は、最早、決して美しいお伽噺としては達成され得ないことを認識させる深い洞察の書となっている。読者はまた、居丈高な大人に囲まれた少年の孤独、彼と脱獄囚マグウィッチやお人好しのジョーとの間に生まれる友情、さらに俗物主義に染まった青年ピップが自らの失望と挫折を通して再び彼らの中に美しい人間性を認めるまでの試練にさえ親しみを覚えるに違いない。それは今や老境に差ししかかったと思われる語り手ピップの、辛辣であると同時に情愛深い、縦横無尽な語りに負う所が大きい。

さて、本書はその『大いなる遺産』に関する研究をまとめたものである。しかし正確にはまとめたとは言い難い。収録された五章に特に一貫したテーマがある訳ではなく、各章は別箇にテキストに対する異なる「読み」の試みとなっているからだ。これは偏に筆者の力量不足によるものだが、一方ではそれらが互いに照射し合えば作品の新たな全体像が浮かぶ結果になるかもしれないという、安易な期待もあつてのことだった。或いは「全体像」という概念そのものが、細分化した情報化社会においては解体したと言われるならば、そのような期待すら抱かない方が良いのかもしれない。だが、それはともかく、タイトルに用いられた“expectation”が本来、視線を意味し、筆者自身のディケンズへの関心も多くこの点に向けられて来たという理由から、全体を「視線の物語」としてとらえる姿勢が基本と

なっているとは言える。第Ⅰ章を「視線の物語」として読む、としたのはそのためであり、以下がその基調から大きく外れることはないだろう。では、ここで各章の概要に触れておくことにしよう。

第Ⅰ章は少年ピップの純粋なまなざしが、やがて彼を包む物質的豊かさに冒されながらも、最後はその富を全て失うことで再び健全さを取り戻す過程を追ったものだ。生来、見ること、それにまつわる想像力が、生きることと分かち難い主人公の精神の軌跡は彼の視線の変化に顕著に現れている。第Ⅱ章では主人公の成長の「三段階」の中から主に第二段を取り上げ、倒錯した視線と運命の逆転のテーマとの関連性を追究した。鍵にしたのは“as if”構文と“tumble”という語である。第Ⅲ章は物語の持つ「治癒力」と「暴力」の二面性からの、主として構成面についての分析である。この両面はピップの対照的な「影」によって語られる「物語」に典型的に現れている。その小さな内包された物語から大きな物語としての作品全体の枠組みをとらえる試みだ。第Ⅳ章は二つの結末の比較に充てられているが、主旨は比較自体ではなく、各結末から逆の視線を作品に向けることにある。第Ⅴ章はディケンズの文体の「具象性」について。内容としては第Ⅱ章の延長線上にあるが、実はこれを本書に収録することにはためらいもあった。研究の対象が『大いなる遺産』である以上に『二都物語』となっているからだが、前者によって後者の特徴とされていたものがより鮮明になったという理由でここに収めることにした。

正統的な文学理論に則る訳でもなく、ただディケンズの英語への素朴な興味から生まれた、以上、五章が断片のままで終わる可能性は強い。今はそのいずれかが幾分でも新鮮な読みを提示できればと思う。

目 次

第Ⅰ章	「視線の物語」として読む	1
第Ⅱ章	「逆転の物語」として読む	44
第Ⅲ章	「物語」の二元性 ——治癒力と暴力——から読む	86
第Ⅳ章	「二つの結末」から読む	123
第Ⅴ章	『大いなる遺産』『二都物語』における ディケンズの英語の「具象性」	153

第 I 章 「視線の物語」として読む

Great Expectations (以下 *GE*) の最終章は十一年ぶりに故郷の鍛冶場を訪れたピップ (Pip) が炉火の前に幼い自分の姿を発見するところ——“... and there, fenced into the corner with Joe's leg, and sitting on my own little stool looking at the fire, was —— I again!” (p. 457)⁽¹⁾——から始まる。それは実は幻ではなく、彼の名を取ってピップと名付けられたジョー (Joe) とビディ (Bidley) の子供だった。ピップは喜んでこの子の隣に腰を降ろすが、その時、「私は彼の髪をくしゃくしゃにはしなかった」 (“... but I did *not* rumple his hair”) と断っている。小さなピップが彼自身の幼い頃の記憶を蘇らせたからだ。少年時代、彼の周りの大人達は事あるごとに彼を話題にのぼせ、大きな手で彼の髪をくしゃくしゃにしては、それを「庇護」と称していた。ピップがその事に最後まで言及しないではいられなかったのは何故か。それがどうしてそれほどまでに不快だったのだろうか。ここで “rumpling” に関する彼の最も早い記憶の糸を手繰りよせてみることにしよう。

And here I may remark that when Mr. Wopsle referred to me, he considered it a necessary part of such reference to rumple my hair and poke it into my eyes. I cannot conceive why everybody of his standing who visited at our house should always have put me through the same inflammatory process under similar circumstances. Yet I do not call to mind that I was ever in my earlier youth the subject of remark in our social family circle, but some large-handed person took some such ophthalmic steps to patronise me. (p. 72)

うように、⁽⁸⁾ 四人との出会いから約一年後、サティス・ハウス (Satis House) 訪問を控えてパンプルチュック (Pumblechook) の店で目覚めたピップは、彼の視覚が連続して捕えた二つの事象によってこの観念に導かれる。生まれて初めて生家を離れ、富裕な商家のお屋敷という未知の世界の入り口に立った彼は新しい意識の壁も一つ越えようとしていた。

小さな引き出しをたくさん所有しているというだけのことでパンプルチュックに向けられたピップの羨望のまなざしは、やがて、その暗がりの中で閉ざされた無数の生命への神秘的な共感に変わる。

It appeared to me that he must be a very happy man indeed, to have so many little drawers in his shop: and I wondered when I peeped into one or two on the lower tiers, and saw the tied-up brown paper packets inside, whether the flower-seeds and bulbs ever wanted of a fine day to break out of those jails, and bloom.
(p. 49)

前の晩、「額から1フィート」に迫る雑穀商の屋根裏部屋の天井に向かい合わされていたピップの目は、夜明けの光を受けて食欲に活動し始めたらしい。ちょうど引き出しの中の種子——“pip”——が、彼には光を受けて発芽したかっていると思われたように。⁽⁹⁾ 小引出しから紙包みへとより小さな世界に入ること、彼は微小な種子の中に湛えられた永遠の命の広大な世界に突き当たる。彼の想像力はまた、対象と紙一枚を隔てているからこそ無限の自由を与えられてもいるのだろう。

内へ内へと向けられたこの視線を、ピップは続いて外へ向けてみる。するとそこで最後に待っていたのも、再び微小に封じ込められた無限の世界だった。

The same opportunity served me for noticing that Mr. Pumble-

chook appeared to conduct his business by looking across the street at the saddler, who appeared to transact *his* business by keeping his eye on the coachmaker, who appeared to get on in life by putting his hands in his pockets and contemplating the baker, who in his turn folded his arms and stared at the grocer, who stood at his door and yawned at the chemist. The watchmaker, always poring over a little desk with a magnifying glass at his eye, and always inspected by a group in smock-frocks poring over him through the glass of his shop-window, seemed to be about the only person in the High-street whose trade engaged his attention. (p. 49)

見ている人を見ている人を見ている……ピップ。それは言わば視線の入れ子構造だが、その到達点が、見ているとも、いないともつかぬ “yawning” であるような漫然とした視線の連続なら、その “yawning” は逆にピップにまで溯る危険さもあるだろう。この視線の連続がピップに永遠の観念を与える前に挫折したとしても、同じ視界はその代償となる、極めて刺激的な視線を用意していた。無関心な職人や商人と違い、熱心な子供達の視線を受ける人はまた、熱い視線を向ける人でもある。共通の “poring over” で結ばれた子供達と時計職人の視線は、一つ行為をことさらに違えて表現することで揶揄された——“looking... keeping his eye... contemplating... stared... yawned”——本質的に脈絡のない視線の連なりと対照的だ。時計職人が当てている “magnifying glass” の向こうにはどれほど、小さい、と同時に大きな世界が広がっているのだろうか。ピップはその「拡大鏡」を、時計職人の目から店の窓ガラス、さらに子供達目のを通して覗き込まなければならない。種子を包む茶色の紙同様、障壁——“glass”——があるが故に膨らむ子供達の想像力——その意味で彼らが鼻を押し当てた窓ガラスもまた、彼らの “magnifying glass” なのだが

——を取り込んでピップの想像力はいや増しに膨れ上がる。それこそ彼の内部に仕掛けられたもう一枚の“magnifying glass”にちがいない。小さなぜんまい仕掛けは幾枚もの“magnifying glass”を通して無限に拡大される。もちろんそれは、その極微の世界に秘められているのが、永遠の「時」であることと無関係ではない。

さて、繊細な視線の持ち主であるピップが自分に向けられた視線にも敏感であることはマグウィッチの視線への反応に明らかだった。「いつも悪い事をしているようで感じやすい」(“morally timid and very sensitive” (p. 58)) 彼は、とりわけ自分への視線で罪の意識をかき立てられる。マグウィッチのために盗んだ食料と、同じくらい重い良心を抱えて沼地へ向かった時には、牧師のような白黒の服を着た牛に睨まれ、「金縛りに遇って」(“One black ox, with a white cravat on . . . fixed me so obstinately with his eyes” (p. 14)) しまう。その一年後、酒場で半ば閉じられた片目が「見えない銃で自分を狙っているような」見知らぬ男に出会った時は、彼がマグウィッチからの使者である合図に^{やすり}鑢を取り出したことも手伝って、ピップはすっかり「呪縛され」(“spell-bound” (p. 72)) もした。このように生来、視線の^{まじな}呪いにかかりやすい彼は皮肉にも、あの朝「永遠」を垣間見る機会に恵まれた後、連れて行かれたサティス・ハウスで恐るべき力を持った視線に出会った。

It was not in the first few moments that I saw all these things, though I saw more of them in the first moments than might be supposed. But, I saw that everything within my view which ought to be white, had been white long ago, and had lost its lustre, and was faded and yellow. I saw that the bride within the bridal dress had withered like the dress, and like the flowers, and had no brightness left but the brightness of her sunken eyes. I saw that dress had been put upon the rounded figure of a young woman,

and that the figure upon which it now hung loose, had shrunk to skin and bone. Once, I had been taken to see some ghastly wax-work at the Fair, representing I know not what impossible personage lying in state. Once, I had been taken to one of our old marsh churches to see a skeleton in the ashes of a rich dress, that had been dug out of a vault under the church pavement. Now, waxwork and skeleton seemed to have dark eyes that moved and looked at me. I should have cried out, if I could. (p. 53)

無気味な光景を次々と「見る」(“I saw... I saw...”)ことで自ら進んで呪い^{まじな}にかけられて行くかのような緊張は、一端“to see”の繰り返しで緩むかに思われるが、それは立ち向かわなければならない“Now”を前にしての過去への逆行——“Once... Once...”——という形を取った空しい抵抗にすぎない。ピップは生命のないはずのものの中から黒い目が動いて自分を見た瞬間、恐怖の声を上げそうになった。彼をもっとも脅えさせたものは、彼を包む死の気配でも、ろう人形や骸骨のような人影でもなく、そこで爛々と光る生きた「目」だった。その視線を避けて平静を取り戻そうとする彼は、ところが、心の中まで見抜かれているようにその目の主、ミス・ハビシャム (Miss Havisham) から‘Look at me.’と命ぜられる。それはこの瞬間から彼を彼女の目に操られる“puppet”とするに十分な呪いの力を持っていた。さらに不幸な事に、彼はこの訪問の折、ミス・ハビシャムの養女エステラ (Estella) に粗野な育ちを嘲られることで、自分の姿が“coarse and common”であることに初めて気付かされる。もちろんそれはこの日光の遮断された暗がりの中で、その「星」の美しさに眩惑されてしまったからでもある。彼は最早、彼女の目を通さずには、自分自身を初め、何ものも見ることができない。あの見知らぬ男の不思議な目に撃ち落とされそうになったのは、それがこの一回目の訪問を終えて二回目を訪ねる直前のでき事だったことと無関係ではないだろう。「上品な」

世界を初めて目にし、少しでもそこへ近付きたいと思い始めたピップにとって、一年前の囚人との交わりの記憶の蘇りは、その夢を撃ち落とす不吉な前兆だったからだ。

ピップの視線を被ったエステラの視線の膜は、彼の親友でもある義兄のジョーを「ただの鍛冶屋」(“Joe, a mere blacksmith” (p. 67)) に変えてしまった。ピップはエステラを知る前から「ジョーを教育する」考えを持っていた訳だから、無教養な彼への潜在的な軽蔑の罪をエステラに転嫁しようとする意図がないとはいき切れないが、ともかく一旦狂ってしまった彼の視線は次々と周囲の物を変貌させて行く。ジョーがいるからこそ、その内在する価値を信じていた「家」——“But, Joe had sanctified it [=home], and I believed in it.” (p. 100)——も、ジョーと共に色褪せたものになる。ミス・ハビシャムとエステラに見られるもの——“[have] Miss Havisham and Estella see it”——として意識すればそれさえ“coarse and common” にならざるを得ない。やがて彼が正式にジョーの徒弟となり、サティス・ハウスの夢が遠退いてしまうと、ピップは “a mere blacksmith” というジョーへの視線を彼自身にも向けなければならなくなる。みすばらしい格好で働いているという自意識は終に鍛冶場の窓辺にエステラの幻を立たせるまでに募っていた。

What I wanted, who can say? How can I say, when I never knew? What I dreaded was, that in some unlucky hour I, being at my grimest and commonest, should lift up my eyes and see Estella looking in at one of the wooden windows of the forge. I was haunted by the fear that she would, sooner or later, find me out, with a black face and hands, doing the coarsest part of my work, and would exult over me and despise me. Often after dark, when I was pulling the bellows for Joe, and we were singing Old

Clem, and when the thought how we used to sing it at Miss Havisham's would seem to show me Estella's face in the fire, with her pretty hair fluttering in the wind and her eyes scorning me,—often at such a time I would look towards those panels of black night in the wall which the wooden windows then were, and would fancy that I saw her just drawing her face away, and would believe that she had come at last. (p. 101)

ここでは、「窓」をモチーフに、つまり、あの清々しい朝に、気持の上では少年達と共に、時計職人の窓から中を覗き込んでいたピップを、闇夜の窓の内側に置くことで、彼が好奇心旺盛な少年期から青春期に入ったことが巧みに描かれている。ピップの目に映るのは、自分を見ているエステラの目である。その目を「想像」したが最後、見られたことを「確信」してしまうのは彼自身が自分の外観を“coarse and common”と「信じて」いるからではないだろうか。彼にとっての「信じる」こととは、「家」の価値への「信念」から、見られていることへの「確信」へと、内面的なものから外面的なものへと逆転している。理性的には“the plain working life to which I was born had nothing in it to be ashamed of” (p. 125) と分ってはいても、内面的——“in it”——な価値を見出せなくなった彼に、この判断は何の影響も及ぼすことはできない。⁽¹¹⁾

家や仕事に対して抱いたと同質の感情を、ピップはこの世界に属する女友達、ビディにも向けているようだ。ここで、エステラと比較するためにビディが彼へ向ける視線と、それへのピップの反応を見ておくことにしよう。夜間学校を経営する彼女の祖母が死んだ後、そこで手伝いをしていたビディは体の自由を奪われたピップの姉、ミセス・ジョー (Mrs. Joe) の世話をするために鍛冶場にやって来た。それからまだ一年も経たない頃のことである。

She [=Biddy] was not beautiful—— she was common, and could not be like Estella——but she was pleasant and wholesome and sweet-tempered. She had not been with us more than a year (I remember her being newly out of mourning at the time it struck me), when I observed to myself one evening that she had curiously thoughtful and attentive eyes; eyes that were very pretty and very good.

It came of my lifting up my own eyes from a task I was poring at——writing some passages from a book, to improve myself in two ways at once by a sort of stratagem——and seeing Biddy observant of what I was about. I laid down my pen, and Biddy stopped in her needlework without laying it down. (p.118)

エステラの視線が架空であった一方、自分を見つめるビディの視線は紛れもない現実である。しかし、より対照的なのは、ビディの注意深い目をピップが彼自身への視線として意識していないことである。ピップに言わせれば、二人の間には別箇に冷静な“observation”しか存在していないようだ。「彼女の目は妙に物思わしげで注意深い」という彼の心の中の「所見」とピップの「している事」に向けられた彼女の「観察」という。ビディの視線は何の苦痛も与えないから彼を魅了しないのか、彼女に魅力がないから苦痛を感じないのか。いずれにしても、魅力と苦痛が相伴うのは視線に限ったことではないのだが、ピップはこの点に関してエステラとビディを次のようにも比較している。

We talked a good deal as we walked, and all that Biddy said seemed right. Biddy was never insulting, or capricious, or Biddy to-day and somebody else to-morrow; she would have derived only pain, and no pleasure, from giving me pain; she would far rather

have wounded her own breast than mine. How could it be, then, that I did not like her much the better of the two? (p. 123)

ピップはエステラが苦痛を与えるにもかかわらず魅力的だと思っているが、彼女は苦痛を与えるからこそ、彼を益々、魅了するのだろう。それがどんな賢明な人間でも日々陥る “wonderful inconsistency” (p. 122) というものではないだろうか。⁽¹²⁾だが、苦痛と魅力の相乗作用のようなものはピップの場合、特に強いと言えるようだ。⁽¹³⁾その例として、少し先回りにはなるが、青年期の彼の次のような体験にここで触れておくことにしよう。ピップは友人、ウェミック (Wemmick) に彼の恋人、ミス・スキフィンズ (Miss Skiffins) を紹介される。この時、ウェミックの人目を忍んだ彼女への求愛の仕種に気付いた彼は、「余りにも魅力的であると同時に、ほとんど苦痛と言えるほどの」 (“quite enthralling and almost painful” (p. 284)) 緊張に襲われている。さらに、彼自身が、別の男性との婚約が決まったエステラに愛の告白をする時になると——絶望的になって初めて告白する所にもその一端がうかがわれるが——彼は「不幸の恍惚」 (“ecstasy of unhappiness” (p. 345)) に浸ってしまうのだ。⁽¹⁴⁾確かに、このように見てゆくと、思春期においても、彼に苦痛をもたらさないどころか、それを我が身に引き受けようとするビディにピップが心を奪われないことも当然のように思われる。エステラに対する場合の裏返しで、ピップはビディが賢明で優しいにもかかわらず彼女を愛せないのではなく、だからこそ愛せないのだ。客観的には苦痛でしかないエステラとの恋愛をこれから彼に続けさせる要因の一つとして、そのようなピップの自虐性、或いは自己愛的傾向が挙げられるにちがいない。⁽¹⁵⁾

ここでもう一度、視線の問題に戻ってビディとエステラの対照性に関して付け加えるなら、ピップの視線がエステラのせいで、時に、自分を軽蔑する彼女の幻を見るまでに狂って行く中で、彼がビディと散歩したある夕暮れの記憶を嗅覚で留めることは注目に値する。

Biddy having rubbed the leaf to pieces between her hands—— and the smell of a black-currant bush has ever since recalled to me that evening in the little garden by the side of the lane —— said, ‘Have you never considered that he [=Joe] may be proud?’

‘Proud?’ I repeated, with disdainful emphasis. (p. 141)

エステラは「星」がそうであるように、ピップの嗅覚に訴えるところがない。それは嗅覚が視覚に比べ、惑わされにくい事と関係しているのではないだろうか。ビディに関する最も鮮明な記憶の一つが嗅覚上のものである事は、この女性の実質の確かさを示していると思われる。ジョーが自分の職業に対して抱いている誇りについてのビディの認識の正しさは、その時、記憶に留められた鮮明なクロスグリの葉の香りさながら揺ぎないものだった。しかし残念ながら、思いがけない「遺産相続の見込み」の報を受け、ミス・ハビシャムを勝手にその贈り主と思い込んだこの時のピップに、それが見えるはずがない。彼に「見えて」いたのはただ、彼を「妬んでいる」ビディの「よこしまな人間性」——‘I am extremely sorry to see this in you, Biddy. It’s a——it’s a bad side of human nature. (p. 142) ——にすぎなかった。

ロンドンで紳士気取りの派手な生活を送り始めたピップのもとに、ある日ジョー・ガージャリーの代筆をしたビディからの手紙が届く。義兄の来訪を告げるその手紙を受け取ったピップは彼と自分との「不釣り合い」なことを想像するだけで暗澹たる気分になった。ジョーがピップに「会い」に来ることを巡って現れる、ビディを交えた三者三様の“see”から、彼らの意識を探ってみよう。手紙は次のように始まっていた。

‘MY DEAR MR. PIP,

‘I write this by request of Mr. Gargery, for to let you know that

he is going to London in company with Mr. Wopsle and would be glad if agreeable to be allowed to see you. He would call at Barnard's Hotel Tuesday morning at nine o'clock . . . ' (p. 206)

もしさしつかえなければ「ピップに会いたい」というジョーの希望を伝えた後、ビディは追伸で、'I hope and do not doubt it will be agreeable to see him even though a gentleman, for you had ever a good heart, and he is a worthy worthy man.' という彼女自身からの、同じ趣旨の希望を述べている。しかし、一見よく似た言葉の繰り返しの中で、“to see”の主語がジョーからピップに移っていることに気付くだろう。彼女の心を占めているのは、ピップが「ジョーに会う」ことをどう思うかへの危惧なのである。それが「あなたはいつも優しい心の持ち主だった」ことと「ジョーは立派な立派な人です」という念押しにつながってしまう。いつものようにピップの心中をビディは予め読んでいる。当然、彼の頭に、厳密な意味で、ジョーが「自分に会いに来る」という意識はないからだ。「金を払ってでもジョーを遠ざけたい」(“If I could have kept him away by paying money, I certainly would have paid money.”) と思うのは、ジョーが「見られる」ことを避けるためなのだ。もちろん自分以外の人間によって。彼はだが、その心理を次のように弁明している。'I had little objection to his being seen by Herbert or his father, for both of whom I had a respect; but I had the sharpest sensitiveness as to his being seen by Drummle, whom I held in contempt. So, throughout life, our worst weaknesses and meannesses are usually committed for the sake of the people whom we most despise.' (p. 206) ピップの念頭には「ジョーが見られる」ことによって自分が辱められることしかないのは明らかだ。そしてその事を取り上げるからには、語り手ピップもまた、主人公ピップのこの態度に対して批判的なはずである。ところが、彼がそれを安易な一般論に転じているのを見ると、我々は語り手自身の視線さえ問題にせざるを

得なくなるのではないだろうか。彼は何故、過去の冷淡さ、思い上がりを自分自身に追及しようとししないのだろうか。作者は意図的に我々の目をそこにまで向けさせようとしているのだろうか。しかし、それはさておき、二人の対面の場に移ることにしよう。実際、このような気持でしかジョーを迎えることができなかったピップに対して、慣れない正装をしたジョーは案の定、初めから緊張の連続で、終に散々、失態を演じて帰って行ってしまうことになるのだ⁽¹⁶⁾。しかし、別れ際の彼の言葉はピップの目を一時的であれ醒させるのに十分な真理を含んでいた。

‘I’m wrong out of the forge, the kitchen, or off th’ meshes. You won’t find half so much fault in me if you think of me in my forge dress, with my hammer in my hand, or even my pipe. You won’t find half so much fault in me if, supposing as you should ever wish to see me, you come and put your head in at the forge window and see Joe the blacksmith, there, at the old anvil, in the old burnt apron, sticking to the old work. I’m awful dull, but I hope I’ve beat out something nigh the rights of this at last. And so God bless you, dear old Pip, old chap, God bless you!’ (p. 212)

ジョーには最早、自分からピップに「会いに」来ることはないだろうと分っている。ピップの方でも、彼に「会いたい」とは思わないことも想像できる。しかし彼はピップにおける「想像力」や「見る」ことの力を信じるかのように、もし働いている所を「見て」もらえば、それが自分の「真の」(“right”) 姿で、ピップも自分をあまり悪く思わずにすむのではないかと期待する。実はジョーが行き当たったこの物事の「真相」(“rights”)こそ、かつての、エステラに「見られている」自分の汚れた働く姿というピップにとっての「真実」に拮抗するものではないだろうか。ピップが実際に鍛冶場の窓辺に立てば自ずから“Joe the blacksmith”が見えて来るだ

第 I 章 「視線の物語」として読む

ろう。この定冠詞こそ、“Joe, a mere blacksmith” と考えたピップには見えていなかった、ビディの言うジョーの「誇り」にちがいない。ジョーが立ち去った後で、彼のぎごちなさは全て自分の責任だったとようやく気付いたピップだったが、彼はいずれ、姉の葬儀の翌朝に——そうでもなければ彼が帰郷を思い立つこともなかっただろうから——まさに、この窓辺の視線を与えられることになる。

Early in the morning, I was to go. Early in the morning, I was out, and looking in, ⁽¹⁷⁾unseen, at one of the wooden windows of the forge. There I stood, for minutes, looking at Joe, already at work with a glow of health and strength upon his face that made it show as if the bright sun of the life in store for him were shining on it. (p. 270)

視線を与えられたという表現はここでは、適切ではなかったかもしれない。ピップには明らかに見ようとする意図——“looking in... looking at...”——が働いているからだ。彼はジョーの仕事への誇りの「健全さと力強さ」を見ることにより、架空のエステラとして鍛冶場へ向けた彼自身の患った視線を正さなければならない。彼は労働の喜びに輝くジョーをみて、クロスグリの夕べ、金の力によって「ジョーをより高い地位に引き上げよう」(“remove Joe into a higher sphere” (p. 141)) としたことの過ちにも気付いたにちがいない。恐らくは、「高低」を問題にした驕りにさえも。あの時、ビディは彼の言葉を、敢えて ‘...take him out of a place’ と言い換え、ジョーもロンドン訪問の最後で、‘life is made of ever so many partings welded together’ (p. 212) と、社会を単に同一平面で仕切られたものの「熔接」に譬えていたのではなかっただろうか。

金の力に毒されながらもジョーへの認識の回復、新たな敬意に見られるように、ピップはロンドンで厳しい人間関係の荒波に揉まれるうちに、視

界を広げて行ったことも確かであろう。しかし、その点を考える前に、彼がこの幸運の「旅程」で身につけた金銭感覚とその視線への影響について、この場で少し触れておくことにしよう。具体的には、ピップがそもそも「ジョーへの視線」を金で買おうとしていたことを問題にしたいのだ。他の物ならともかく、ピップにとっての「見る」こと、「見られる」ことは金で計られるべきものではないのではないだろうか。さらに、先程も間接的に触れておいたように、当時の過ちは最終的にはどの程度意識され、改められているのだろうか。例えば、「難なく握手ができたはずの堀の向こう岸からウェミックが僕に敬礼の手を挙げるのを見るのは、どれだけの金にも値した。」（“It was worth any money to see Wemmick waving a salute to me from the other side of the moat, when we might have shaken hands across it with the greatest ease.” (p. 280)) というのは、単にその時のピップの価値観なのか、それとも現在の彼の価値観でもあるのだろうか。これに、さらに後程、ハーバートに彼の婚約者、クララ (Clara) を紹介された時の、“I would not have undone the engagement between her and Herbert for all the money in the pocket I had never opened.” (p. 356) というナレーションや、物語の最後近くでピップがジョーとビディに言った言葉——‘... , don’t think, dear Joe and Biddy, that if I could repay it [=the money Joe paid for Pip] a thousand times over, I suppose I could cancel a farthing of the debt I owe you, or that I would do so if I could!’ (p. 454)——を考え合わせてみたい。これらはいずれも視線と直接結びついている訳ではないが、ピップにとって非常に貴重なもの——ハーバートの婚約とジョーやビディへの恩——を金銭に照らして言及している点で参考になる。そして、実はこれらが、ピップが富を失い、紳士になる夢から醒めることによって、それらと引き換えに失ってしまったものの価値に気付いた後のもの、即ち、語り手から主人公ピップへの批判がほとんど想像できない段階のものだということから判断すると、彼が幸運の絶頂にあった時の、ウェミックへの視線に関する同様の表現に、語り

第I章 「視線の物語」として読む

手自身の価値感の反映を見ることも、必ずしも不当ではないだろう。いずれの比較の主旨も金銭では得がたいということにあるとしても、ジョーへの視線を金で買おうとした発想の少なくとも一部が、悔悛後のピップにも語り手にも引き継がれているように思われるのだ。

「見る」か「見られる」かという、主に二者間の単純な視線の交換しか知らなかったピップを、ミス・ハビシャム、ジャガーズ (Jaggers) といった恐るべき視線の持ち主との対決は、そこにしばしば第三者が介在することも手伝って、微妙な奥行きを持つ視線の世界へと誘う。彼は依然としてミス・ハビシャムを紳士教育の出資者と信じ続け、その出資者との仲介役をするジャガーズから、そのことの確証を得ようとするが、この、他人の弱みは知り尽くしながら、自分の秘密は視線によってさえ漏れることを禁じる辣腕弁護士からは、僅かな情報を引き出すことさえ容易ではない。一方はピップに呪いをかけ、他方は彼を常に不利に追い込むかのような、二つの強固な視線を、彼はいつ、どのように彼自身の視線で切り崩して行くのだろうか。これからは「見られる」ことに敏感な思春期から、視線を「読む」段階に入るピップを追うことにしよう。

ジョーから伝えられたミス・ハビシャムの希望通り、ピップはロンドンに出て以来、初めてサティス・ハウスに彼女を訪ね、そこで美しいレディーに成長したエステラと再会する。見覚えのない女性が彼女と分ったのは、自分を見つめるいたずらっぽい目——“The lady, whom I had never seen before, lifted up her eyes and looked archly at me, and then I saw that the eyes were Estella’s eyes.” (p. 222)——によってであった。貪るようなミス・ハビシャムの視線を受けたエステラは以前にもまして美しく見え、ピップは「さらに激しい恋の虜にされて」(“under stronger enchantment” (p. 226)) 行く。エステラに向けられたミス・ハビシャムの視線が間接的にピップに‘Love her, love her, love her!’という呪い^{まじな}をかけている訳だ。とすれば、この三人にジャガーズが加わった夕食の席での、

彼の徹底してエステラから避けられた視線の中に、ピップはその逆のメッセージを読み取らなければならなかったのかもしれない。

Anything to equal the determined reticence of Mr. Jaggers under that roof I never saw elsewhere, even in him. He kept his very looks to himself, and scarcely directed his eyes to Estella's face once during dinner. When she spoke to him, he listened, and in due course, answered, but never looked at her that I could see. On the other hand, she often looked at him, with interest and curiosity, if not distrust, but his face never showed the least consciousness. (p. 228)

もちろんジャガーズはミス・ハビシャムとエステラとはピップの遺産相続に無関係であることも、ピップがミス・ハビシャムの術策にはまっていることも知っている。所詮、彼にとって目の前の三人は「ずっと以前に解いてしまった見え透いた拙い謎」(“three very obvious and poor riddles that he had found out long ago” (p. 229)) にすぎない。興味深そうに自分を見つめるエステラを殊さらに避けたジャガーズの視線は、その意味でピップへの警告と考えられるだろう。ところがピップと関係なく彼にはエステラから視線を逸らさなければならない彼自身の事情もあったのだ。実はエステラは彼が家政婦として自宅にしているモリー (Molly) という殺人歴のある女の娘であり、彼にはその事実を伏せたまま彼女を養女としてミス・ハビシャムに斡旋したという、密かな負い目があったからだ。しかし、ここでピップはエステラを巡るミス・ハビシャムとジャガーズの正反対の視線を読み取れないために、謎の出資者に関する彼の混乱は悪化するばかりだった。彼は二人だけになった機会を利用して、その点をジャガーズに尋ねようとするが、視線だけでその質問をかわされてしまう。この日もピップの視線は二つの強力な視線を前に、何の効果も上げることができ

なかったようだ。しかし、遠い昔、マグウィッチの視線が理解されないままであれ、強く記憶に留められたように、この不可解な視線のドラマが全く空しく終わった訳でもない。ジャガーズとエステラの相互性のない視線が、最近彼が目撃したばかりの同様の視線の行き違いと、記憶のどこかで重なり合わなかったとも限らないからだ。ピップは初めて招かれたジャガーズの自宅でのディナーの席で、主人に注意深く釘付けにされた家政婦の視線——“...her eyes attentively and entreatingly fixed upon him”——とそれを執拗に避ける彼の視線——“Mr. Jagers, not looking at her, but obstinately looking at the opposite side of the room” (p. 202)——に奇妙な印象を受けていた。その時の注意深い視線こそ、この日サティス・ハウスの庭で自分を注意深く見つめたエステラの視線——“she stood still and looked attentively at me” (p. 224)——に一瞬重なった「影」の正体だったのである。そしてピップにその「影」が見えた後で、さらに、その娘は彼の目の前で母同様、受け入れられることのない注意深い視線をまさしくジャガーズに向けていたことになる。今はつながりを持たないそれらの印象が、いずれ一つ網に掬われる日が来るだろう。これを一方ジャガーズの側から言えば、彼は母と娘に同様の視線を向ける、いや向けないことで、二人の関係を無意識的に暴露していたことにはならないだろうか。

やがて成人すると同時に、謎の出資者から年収500ポンド受け取ることになったピップはこの機会を利用して改めてジャガーズにその人物の正体を追及する。しかし彼は天井に目を向けたままハンカチーフを巧みに使い‘Mr. Pip’の質問に最低限の答えしか返そうとはしない。だが途方に暮れたピップが室内に視線を走らせながら、言葉を選んで質問を重ねるうちに、彼は“compromise”されない範囲内で‘my friend Pip’に可能な限り率直な意見を述べ始める。それは彼の視線が「初めてピップに向けられる」(“fixing [me] for the first time” (p. 275)) 時でもあった。

‘You told me, Mr. Jaggers, that it might be years hence when that person appeared.’

‘Just so,’ said Mr. Jaggers, ‘that’s my answer.’

As we looked full at one another, I felt my breath come quicker in my strong desire to get something out of him. And as I felt that it came quicker, and as I felt that he saw that it came quicker, I felt that I had less chance than ever of getting anything out of him.

‘Do you suppose it will still be years hence, Mr. Jaggers?’

Mr. Jaggers shook his head—not in negating the question, but in altogether negating the notion that he could anyhow be got to answer it—and the two horrible casts of the twitched faces looked, when my eyes strayed up to them, as if they had come to a crisis in their suspended attention, and were going to sneeze.

.....

‘When that person discloses,’ said Mr. Jaggers, ‘... it will not be necessary for me to know anything about it. And that’s all I have got to say.’

We looked at one another until I withdrew my eyes, and looked thoughtfully at the floor. From this last speech I derived the notion that Miss Havisham, for some reason or no reason, had not taken him into her confidence as to her designing me for Estella; that he resented this, and felt a jealousy about it; or that he really did object to that scheme, and would have nothing to do with it. When I raised my eyes again, I found that he had been shrewdly looking at me all the time, and was doing so still. (pp. 275-6)

第1章 「視線の物語」として読む

視線が合わなければジャガーズから何も引き出す望みはなかったが、いざその視線に「釘付けに」されてみると、その望みは今まで以上に薄らぐように思われた。互いに凝視し合ったまま、依然としてその人物の正体についての如何なる情報も拒否されるのなら、ピップは視線を逸らす以外にないだろう。だが、その視線の「敗北」は彼がその間にする推測の誤りと自ずから呼応する。これだけの会話でジャガーズがエステルに関しては何も関与していないと察知した限りにおいて、ピップは彼が与える最小限のヒントを十分汲み取ったと言える。しかし、基本的にミス・ハビシャムをその人物とする考え方は少しも揺らいではない。一方、再び上げた彼の視線を待ち受けるジャガーズの不動の視線は、ピップの「推測」に対する「事実」の「勝利」を誇ってでもいるかのようだ。

しかし、ジャガーズの事務員ウェミックに対しては、ピップも弱い立場に甘んじてはいなかった。既に職場とは極めて対照的な彼のウォルワース (Walworth) での愛情濃やかな私生活を紹介され、彼に人間的な信頼を寄せているピップは、この事務所内でさえ彼をどこまでも追及することができた。500ポンドの一部をハーバートに譲るピップの計画に反対するウェミックがピップの暗示にかかって “That is my deliberate opinion in this office.” と言った時、ピップはそれが “opinion at Walworth” への「抜け穴」 (“a loophole” (p. 277)) であることを見逃さなかった。追ってピップはウェミックと彼の自宅でこの件に関して話し合い、以後、彼を通して着々と親友を匿名で援助する計画を推し進めることに成功する。ところで、このように私生活をピップにみせることで “compromising” な——それは人間的ということにもなるだろう——立場に追い込まれるのは、職場と私生活を区別しているウェミックに限ったことではないようだ。自宅も職場の延長であるかのようなジャガーズでさえ、それをピップに利用されることになるのは、モリーに関して今後、判明する通りである。

ジャガーズとウェミックとの交わりにおいて見られたピップの視線の成長の跡は、ミス・ハビシャムに対してもうかがわれる。リッチモンド

(Richmond) に住み始めたエステラに付き添って再びサティス・ハウスを訪れた時、ピップは、エステラの手を取りながら自分を見つめるミス・ハビシャムの目——“with her wan bright eyes glaring at me”——に最早、魅入られるのではなく、その異様さの中に次のような「事実」を見て取った。

I saw in this, wretched though it made me, and bitter the sense of dependence, even of degradation, that it awakened—I saw in this, that Estella was set to wreak Miss Havisham’s revenge on men, and that she was not to be given to me until she had gratified it for a term. I saw in this, a reason for her being beforehand assigned to me. Sending her out to attract and torment and do mischief, Miss Havisham sent her with the malicious assurance that she was beyond the reach of all admirers, and that all who staked upon that cast were secured to lose. I saw in this, that I, too, was tormented by a perversion of ingenuity, even while the prize was reserved for me. I saw in this, the reason for my being staved off so long, and the reason for my late guardian’s declining to commit himself to the formal knowledge of such a scheme. In a word, I saw in this, Miss Havisham as I had her then and there before my eyes, and always had had her before my eyes; and I saw in this, the distinct shadow of the darkened and unhealthy house in which her life was hidden from the sun. (pp. 288-9)

「見える」ものが即、正しい「認識」と錯覚されることが、ピップの重大な過ちでもあるとは言え、ここではエステラに関する誤解を除いて、彼には自分の置かれた状況がかなり正確に「見えて」いるようだ。エステラ

第Ⅰ章 「視線の物語」として読む

についての誤解でさえ、それが最後まで^{しこり}瘤のように残るのは若い恋の執着心のせいであって、彼が彼女を愛している限り、厳然たる「真実」以外のものが、その誤解を解くことは難しいにちがいない。初めてサティス・ハウスを訪れた時の“I saw”の反復によって自ずから呪^{まじな}われたエスカレーションに対し、“I saw in this”の反復は、そのフレーズそのものに、単なる知覚からの成長が認められるのみならず、「幽霊そのもの」となったミス・ハビシャムの中に続々と見える呪^{のろ}われた「事実」こそ、眼前の彼女の実体である、という冷静な確認の循環の手立てとなっている。

一旦、呪縛を解かれたピップの視覚は、引き続き周囲の事物に、彼が達した「解釈」の「反復」をとらえ、彼はそれを最後に引き受けるのは自分以外にないことに⁽¹⁹⁾気付かされる。

As I looked round at them [=the candles], and at the pale gloom they made, and at the stopped clock, and at the withered articles of bridal dress upon the table and the ground, and at her own awful figure with its ghostly reflection thrown large by the fire upon the ceiling and the wall, I saw in everything the construction that my mind had come to, repeated and thrown back to me.

(p. 289)

少年ピップを「魅惑した」害虫達も、今ではその「解釈が記された」(“I saw it written”) テキストでしかない。そしてエステラでさえ、像を投げ返すそれらのものの例外ではなかったようだ。ピップの視線が二人の真の関係までも顕在化させたかのように、ミス・ハビシャムと彼女の間で彼にとっては初めての口論が起こり、ミス・ハビシャム自身が養女という鏡に映し出された自分の姿にたじろぐことになるからである。現実にも比喩的にも「日光」を与えられたことのなかったこの鏡が、氷の冷たさを彼女に返したとしても、その責任を鏡に追及するのは筋違いというものだら

う。エステラが ‘I am what you have made me. Take all the praise, take all the blame; take all the success, take all the failure; in short, take me.’ (p. 290) という通り、鏡は与えられたものを反射する以外にはない。

謎の出資者をミス・ハビシャムと決めこんでいたピップにとって、マグウィッチ（別名 Provis）の不意の出現と、自分こそその人物であるという告白は、推測の限界を示して余りあるものだった。たとえ贈られる金が正直な労働によって得られたものでも、贈り主が囚人であるという事実は、階級意識に囚われた今のピップに彼の金を拒絶させるに十分なものだった。彼は当然、ハーパートへの融資も断念しなければならない。改めて、自分自身を見た時、ピップはようやく自分には何の職も前途もない事に思い至る。「将来の計画を立てるなど象を創造する以上に至難の技」（“As to forming any plan for the future, I could as soon have formed an elephant.” (p. 311)）というのは単なる誇張ではない。他人の操作のままに、紳士の「夢」が実現するのをひたすら待つことに時間を費やしてきた彼には、如何なる意味でも、実質的なものを「形作る」習慣が身につけていなかったからだ。一方、マグウィッチに対しては、ピップはどれほど嫌悪を感じようと、自分に会うために命懸けで流刑地を離れて来た彼を、彼自身も命懸けで守る義務を負わされたことになる。一応、マグウィッチを安全な宿^{かくま}に匿うと、ピップはまず彼が本当に自分の「後援者」であるのか確かめるためにジャガーズの事務所へ向かった。そこで彼はその事実を認められた上、物事を「証拠」もなく外面だけで判断して来たことの非を諭される。しかし、この時既に単なる「期待」に基づいて全てを判断してきたことの愚かしさを痛感していたピップは、彼の過ちを見て見ぬ振りをし続けたからといってジャガーズを咎めるつもりはなかった。彼のこの場の目的は、ただ「情報を確認する」（“verifi(ed) my information” (p. 317)）ことにあったからだ。

第I章 「視線の物語」として読む

次にピップが向かうのは当然、彼の誤解を助長して来たミス・ハビシャムの所である。サティス・ハウスを訪ねてみるとエステラも編み物をしながら養母の傍らに座っていた。ここでもまた、多くの事柄が視線を通して伝えられる。

They [=Estella and Miss Havisham] both raised their eyes as I went in, and both saw an alteration in me. I derived that from the look they interchanged.

‘And what wind,’ said Miss Havisham, ‘blows you here, Pip?’

Though she looked steadily at me, I saw that she was rather confused. Estella, pausing a moment in her knitting with her eyes upon me, and then going on, I fancied that I read in the action of her fingers, as plainly as if she had told me in the dumb alphabet, that she perceived I had discovered my real benefactor. (p. 340)

二人の女性の鋭い視線はピップの変化を見抜き、ピップはその事を二人が交わした視線から察知する。だが、既に見た通り、かつての魔力が影を潜めたミス・ハビシャムの視線はここでさらに力を弱め、彼女がどれほどピップを見つめようと、逆に彼に混乱の色を見抜かれている。ピップは続いて、編み物をするエステラの指を「指話法」のように「読み」解きもする。彼はこの後、ミス・ハビシャムに対し、自分の誤解を利用し続けた事を追及するが、ここでも彼は彼女を一方的に責めるつもりはなかった。ある意味では、彼は彼女の言葉通り、「自分で自分に罠をかけた」(“made [your] own snares” (p. 341)) にすぎなかったからだ。再び「自分自身の情報」(“my own information”) のための質問を済ませれば、彼にはミス・ハビシャムにハーバートのための出資を依頼するという「もう一つの目的」(“another purpose”) しか残っていなかった。

このように見ると、彼の中に情報の真実性の追究と無私の目的意識が生

まれつつあることに気付くだろう。そしてこの変化はサティス・ハウス訪問に先立って、マグウィッチとコンペyson (Compeyson), 後者とミス・ハビシャムの関係にまつわるハーバートからの「情報」に見せた彼の次のような反応と分析からも明らかだ。

A new fear had been engendered in my mind by his narrative; or rather, his narrative had given form and purpose to the fear that was already there. (p. 335)

ピップはハーバートの話を聞いて徒に恐怖を募らせるのではなく、既に漠然とあった影のような恐怖に「形」と「目的」を与えている。“information”とは文字通り“form”を与えるものでなくてはならない。そして「形」がある所からは自ずから「目的」が生じて来る。情報は単なる情報で留まらず、その真実性の追究が新たな情報と目的を生み続けるという生産性のあるものにちがいない。

さて、ミス・ハビシャムは親友に関するピップの要求を聞き入れようとはしなかった。しかし彼は、ある程度の手応えを得ると、彼女の凝視と‘What else?’という話題の転換を無視してエステラに思いのたけを述べ始める。すると皮肉にも、エステラには生来、彼の愛に応える「心」がないことを目の当りにして、かたくなだったミス・ハビシャムの心が激しく動揺する。ピップを呪縛する目の人であった彼女の幽霊のような姿はこの時「憐憫と自責の寒け立つようなまなざし」(“a ghastly stare of pity and remorse” (p. 346)) に溶解していたのだ。

このまなざしが意味する所をピップは次にサティス・ハウスを訪れた時、ミス・ハビシャム自身の口から聞かされる。以前、エステラという鏡に映し出された冷酷な自分自身の姿には憤った彼女だったが、「心」を碎かれたピップを見た時彼女はそこに、かつて恋人に裏切られた自分の姿を重ね、自分が犯した過ちに初めて気付いたのだった。そのため、今回ピッ

プに注がれた彼女の視線は「ピップへの恐れ」(“afraid of [me]” (p. 375)) さえ顕にしているようだった。彼女は自分から前回のピップの要求を話題にし、その話を続けるように言うが、彼の言葉に神経を集中させることができない。ピップに視線が向けられる限り、彼女の方が魅入られたように、そこに映し出される自分の姿を追い続けざるを得ないからだ。二人が共にその事に気付いた時、彼女は自ら ‘Begin again, and let me look at something else. Stay! Now tell me.’ (p. 375) と言ってピップから炉火へ目を転じ彼の話に耳を傾け始める。⁽²⁰⁾ この時こそ、十数年前に ‘Look at me.’ の呪い^{まじな}と共にピップをとらえる厳しさを誇った視線の命を、彼女自ら絶ち切った瞬間ではなかっただろうか。そしてそれは、ピップからの許しを前にした、彼女の「悲しみの虚栄」(“the vanity of sorrow” (p. 378)) の降伏の時でもあった。

ピップはマグウィッチの不幸な人生と自分への愛に満ちた忠誠を理解するうちに、彼の命をその命故に守り抜こうと決心する。彼がマグウィッチの中に見た軟化——“I saw him in that softer condition” (p. 358)——は彼自身の変化の投影と言ってもよいだろう。ピップの留守中、ウェミックとハーバートの尽力によって、マグウィッチが移された、より安全で脱出にも便利だというミル・ポンド・バンク (Mill Pond Bank) にある川辺の家を、彼は名前だけを手掛かりに訪ねて行った。

It matters not what stranded ships repairing in dry docks I lost myself among,⁽²¹⁾ what old hulls of ships in course of being knocked to pieces, what ooze and slime and other dregs of tide, what yards of ship-builders and ship-breakers, what rusty anchors blindly biting into the ground though for years off duty, what mountainous country of accumulated casks and timber, how many rope-walks that were not the Old Green Copper. After several times falling

short of my destination and as often over-shooting it, I came unexpectedly round a corner, upon Mill Pond Bank. It was a fresh kind of place, all circumstances considered, where the wind from the river had room to turn itself round; and there were two or three tree in it, and there was a stump of a ruined windmill, and there was the Old Green Copper Rope-Walk—whose long and narrow vista I could trace in the moonlight, along a series of wooden frames set in the ground, that looked like superannuated haymaking-rakes which had grown old and lost most of their teeth. (p. 354)

このパラグラフの息の長さが示しているのはピップの安定した呼吸の深さであろうか。²²疑問詞（六度の“what”と“how many”）でつながれた、あたかも「迷う」ことを楽しんでいるかのような第一文は、「突然」（“unexpectedly”）目的地にでくわす唐突さで第二文に引き継がれ、ここで一旦、止められた呼吸はやがて第三文で関係詞の連続——“where... (and there)... (and there)... whose... that... which...”——となって長く深く安堵の嘆息のように吐き出されている。ここには“expectation”に囚われない自由がある。これをロンドン第一日目に彼を襲った不安と比較してみよう。あの日、ピップは「あまりにも期待外れ」（“So imperfect was this realisation of the first of my great expectations” (p. 163)) だった宿泊先のバーナーズ・イン (Barnard's Inn) で、空き部屋の張り紙の文字、“To Let To Let To Let”に「睨ま」れたり、ジャガーズ法律事務所では、「思ったほど書類がなく、思っていた以上にその他の物の多い」（“There were not so many papers about, as I should have expected to see; and there were some odd objects about, that I should not have expected to see” (p. 154)) 印象を受けて、回りの建物から「覗き込ま」れていた。それが、「期待」を失った今、彼には裏切りの心配も

第Ⅰ章 「視線の物語」として読む

ない。「不意に」ではあれ、目的地とはいずれ見つかるものと思えば、彼には迷うことで得られる視界を楽しむ余裕さえある。

マグウィッチをミル・ポンド・バンクの下宿屋に預け、小康状態が続く中、脱出計画の一環としてボートの練習をし続けていたピップは、ある日、潮に合わせてチープサイド (Cheapside) で暇をつぶしていると、突然肩に手をかけてくる者がいた。

It was Mr. Jaggers's hand, and he passed it through my arm.

'As we are going in the same direction, Pip, we may walk together. Where are you bound for?'

'For the Temple, I think.' said I.

'Don't you know?' said Mr. Jaggers.

'Well,' I returned, glad for once to get the better of him in cross-examination, 'I do *not* know, for I have not made up my mind.'

'You are going to dine?' said Mr. Jaggers. 'You don't mind admitting that, I suppose?'

'No,' I returned, 'I don't mind admitting that.'

'And are not engaged?'

'I don't mind admitting, also, that I am not engaged.'

'Then,' said Mr. Jaggers, 'come and dine with me.' (p. 367)

これはあたかも、ジャガーズが一人二役を演じているかのような会話ではないだろうか。ピップは先手を打ってまず“think”を厳密に選択することで「初めてジャガーズの上手に出る」ことができた。“think”, “know”, “admit”を使い分けて、相手につけ入る隙を与えなかったピップの冷静さは、彼がこの後、ディナーの席で終にモリーがエステラの母だと「見抜く」と無関係ではないだろう。彼はこれまでの鋭い観察と連

想の積み重ねのもとに、この晩、ジャガーズの秘密を確信と呼べるまでにつかんでしまうのだ。

The action of her [=the housekeeper's] fingers was like the action of knitting. She stood looking at her master, not understanding whether she was free to go, or whether he had more to say to her and would call her back if she did go. Her look was very intent. Surely, I had seen exactly such eyes and such hands, on a memorable occasion very lately!

He dismissed her, and she glided out of the room. But she remained before me, as plainly as if she were still there. I looked at those hands, I looked at those eyes, I looked at that flowing hair; and I compared them with other hands, other eyes, other hair, that I knew of, and with what those might be after twenty years of a brutal husband and a stormy life. (p. 369)

エステラの、狂暴なドラムルの妻としての二十年後に予想される彼女の姿も交えた話題の途中に、その母、モリーの名が呼ばれ、彼女がテーブルに引き留められるという「同時性」²³⁾によってピップは劇的エピファニーの瞬間を与えられる。威嚇的なジャガーズに戸惑うモリーの指の動きに、あの日、指話法として読んだ、エステラの編み物をする指の動きが重なった。そこから二人の真剣なまなざしや流れる髪が二重写しになるのに時間はかからない。眼前には、嵐のような結婚生活に身をやつしたエステラの未来の姿まである。

この時、彼の脳裏には絵画的シンクロニズムの手法で描かれた一幅の絵——三人の女性の中につづられる一人の女性の推移の物語——が鮮明に浮かび上がってはいなかっただろうか。²⁴⁾ ジャガーズの他人を脅えさせる態度が初めて彼の不利に働き、対照的にこれも初めて、ピップの小さな時から

の「手」への過敏な意識が彼に有利に働いた。確かにジャガーズはこの場のピップの動揺を見逃しはしなかったが、‘Only the subject we were speaking of was rather painful to me.’ (p. 369) というピップの解答の背後にどれほど多くのことが隠されているかは彼でさえ見抜くことはできなかった。この衝撃の「痛烈さ」はジャガーズが察した失恋の「痛手」とは無関係だったのだ。

ピップはエステラの母について、自分の達した「確信を真実と信じて」(“sure that my conviction was the truth” (p. 370)) もなお、その裏付けを必要とした。そこで彼はウェミックとミス・ハビシャムから養子縁組当時のジャガーズとモリーについて可能な限りの事を聞き出すことにする。二人の話は彼に「証拠」を与えて余りあった。というのも、その後でハーバートから聞いたマグウィッチの妻の話は、この時、彼らから得た、さらなる情報がなければ、モリーこそ彼の妻であるという最終的な事実に至るまで発展することはなかったにちがいないからだ。

真実の飽くなき探究はピップを次々と新たな真実へ導き、彼の「目的」は自ずから決定されて行く。当然、彼の次の行動は「ジャガーズに会ってありのままの真実を手にする」(“to see Mr. Jaggers, and come at the bare truth” (p. 387)) ことだった。もちろん彼は文字通りジャガーズを「見る」ことでその目的を達することになる訳だが、その前に一言、この場の「語り」の変化にも触れておくことにしよう。ピップの執拗なまでの真実追究の姿勢はそれについての「語り」にまで反映されているように思われるからだ。語り手としてのピップも、当時の探究の動機の「真実」に迫ろうとする。

I really do not know whether I felt that I did this for Estella's sake, or whether I was glad to transfer to the man, in whose preservation I was so much concerned, some rays of the romantic interest that had so long surrounded me. Perhaps the latter

possibility may be the nearer to the truth. (p. 387)⁽²⁵⁾

ピップはジャガーズに、エステラの母だけでなく父の正体もつかんだ事を告げる。すると彼の動作に一瞬、「聞き耳を立てるような静止」(“an indefinitely attentive stop”) が起こった。その動作を見逃さなかったピップは、エステラの父に関してはジャガーズも知らないだろうという「推測」を、プロビスが彼の依頼人となったのは養女縁組みから約四年後のことである上、彼の方から家族について打ち明ける理由は何もなかったという「事実」に照らして、「確信」へと変えて行く。ピップは一気にたたみかけるようにエステラの父の名はプロビスだと告げた。

‘So! You know the young lady’s father, Pip?’ said Mr. Jaggers.

‘Yes,’ I replied, ‘and his name is Provis—from new South Wales.’

Even Mr. Jaggers started when I said those words. It was the slightest start that could escape a man, the most carefully repressed and the sooner checked, but he did start, though he made it a part of the action of taking out his pocket-handkerchief. How Wemmick received the announcement I am unable to say, for I was afraid to look at him just then, lest Mr. Jaggers’s sharpness should detect that there had been some communication unknown to him between us.

‘And on what evidence, Pip,’ asked Mr. Jaggers, very coolly, as he paused with his handkerchief half-way to his nose, ‘does Provis make this claim?’

‘He does not make it,’ said I, ‘and has never made it, and has no knowledge or belief that his daughter is in existence.’

For once, the powerful pocket-handkerchief failed. My reply

was so unexpected that Mr. Jaggers put the handkerchief back into his pocket without completing the usual performance, folded his arms, and looked with stern attention at me, though with an immovable face. (p. 389)

ジャガーズでさえもその事実には驚愕の色を隠せなかった。ただし、それほど、微妙な気配ならピップ以外の目に留まったかどうかは疑問だ。いつもの通り「証拠」によって態勢を立て直そうとする彼に対し、逆にピップの答えの「意外性」が「今度だけは」彼を敗走させている。彼が初めて(26) すすごと引き下げたハンカチーフこそ、彼が依頼人を居すくませるためにかける呪い——鼻をかむためにおもむろに出すのだが、相手が不利な告白をしてしまうのも時間の問題なら、それまで待とうというように手を休めることで直ちにその告白を引き出してしまう呪い——の小道具だったからである。ピップはこの点でジャガーズを圧倒しただけでなく、ウェミックから敢えて視線を逸らすことにおいても彼に匹敵している。ウェミックとの秘密が漏れないために彼を「見ない」でいる事は「見る」人間ピップが主にジャガーズから学んだ方策ではなかっただろうか。しかし、この後、ピップが一言、ジャガーズの口から、真実の確証を得たい、そして、それはエステラに関する事なら全て何より自分にとってはいいという、「虚しい恋の夢」(“such poor dreams”) のためだと訴えた時には、いつも通り冷徹なジャガーズは簡単にピップの要求をはねつけてしまった。ピップに残された道はウェミックに助けを求めることだけである。ウォルワースでの彼の「楽しい家庭」(“pleasant home”) とそこでの「無垢で陽気で愉快な流儀」(“innocent cheerful playful ways”) にかけて、ここリトル・ブリトン (Little Britain) でも自分のために口添えて欲しいとピップが言った時、あのミス・ハビシャムの場合もそうだったように彼の言葉は思わぬ効果を上げることになる。ウェミックからの援助を待つまでもなく今度は、熟知しているはずの事務員の中の「意外性」がジャガーズの足をす

くったからだ。⁽²⁷⁾ ピップの言葉からジャガーズが ‘What’s all this? You with an old father, and you with pleasant and playful ways?’ (p. 390) という表現を組み立てた時、それはピップとウェミックの間で合い言葉のように交わされる二組の ‘p’ のアリタレーション——“portable property”, “private and personal”——に倣う第三のアリタレーションのようではないだろうか。⁽²⁸⁾ 彼は彼らの「楽しく愉快な」世界に引き摺り込まれようとしているにちがいない。軟化したジャガーズはウェミックに逆に指摘される、彼自身の “a pleasant home” への夢や、ピップが “poor dreams” と呼んだ恋の経験を暗黙のうちに認めながら、そのような過去における一つの真実の物語——殺人を犯した女とその娘を共に見殺しにできなかった思い出——を語り始める。彼の “public” な原則があたかも夢や家庭といった “private” なものによって打ち破られたかのように。

しかし、自分の人間らしさをさらけ出す訳に行かない弁護士は、それを飽くまで「仮定」として語り続けた。‘Put the case,’ を幾度となく繰り返し、なおかつ途中で聞き手にその確認を取らざるを得ないジャガーズの「弱さ」は、彼ら二人がその「仮定」を受け入れることで無視される。いや、ジャガーズの「虚構」を三人で共に支えることで、ちょうどウェミックが「城」と呼ぶ彼の小さな家をピップが無条件に「城」と認めた時、二人の間に友情が生まれたように、単なる「弱い」人間同士という三人の「真実」の関係が築かれるのかもしれない。三者間で成立したエステラの秘密を口外しないという諒解は、この時、各人の心の中で他の二人の秘密の厳守と理解し直されてもいただろう。「過去」の秘密も恋の思い出も「今」のその人自身の一部である限り、それを誰にも切り離す権利はないからである。

真実を求めるピップの目にマグウィッチの真の姿がとらえられないはずはない。彼はウェミックらの協力もむなしく、マグウィッチと共に国外へ脱出することには失敗するが、コンペysonとの格闘で致命傷を負ったま

第I章 「視線の物語」として読む

ま投獄されるマグウィッチに可能な限り付き添うことが最も自然なことの
ように思われた。

For now my repugnance to him had all melted away, and in the
hunted wounded shackled creature who held my hand in his, I only
saw a man who had meant to be my benefactor, and who had felt
affectionately, gratefully, and generously, towards me with great
constancy through a series of years. I only saw in him a much bet-
ter man than I had been to Joe. (p. 423)

ピップの横にいるのはかつてはそう思われた「恐ろしい獣」(“some
terrible beast” (p. 304)) でも囚人でもない、ただの「一人の人間」、い
や、ジョーに対して来た自分より「はるかに優れた人間」である。彼にで
きることは自分に「忠実」であった人間に、自分も最後まで「忠実」であ
ること (‘Please God, I will be as true to you as you have been to me’
(p. 424)) でしかない。この相互的な「真実」の関係は、二人の間に他の
誰にも読み取られることのない視線の会話をもたらす。

It happened on two or three occasions in my presence, that his
[=Magwitch’s] desperate reputation was alluded to by one or
other of the people in attendance on him. A smile crossed his
face then, and he turned his eyes on me with a trustful look, as if
he were confident that I had seen some small redeeming touch in
him, even so long ago as when I was a little child. As to all the
rest, he was humble and contrite, and I never knew him com-
plain. (p. 432)

ピップに向けられた「彼」のまなざしには、沼地で捕まった彼に少年

ピップが向けたあのまなざしへの信頼が刻まれている。「彼」はひと時も、その同胞としての自分へ向けられた視線の純粹さを疑ったことはなかったのである。単に囚人としてのマグウィッチと付き添いのピップを指さす「観客」と化した人々の冷たい視線は一時はピップ自身が彼に向けた視線であったかもしれない。しかし、自分がその視線を受けて見ると、今のピップには、市井の人々こそ人間の仮面をつけた「怪物」(“civic gewgaws and monsters” (p. 433)) に見えて来る。

「人間」マグウィッチに対するピップの認識はそのマグウィッチという固有名詞を極力避けた語り口にもうつき取られているようだ。「ウジ虫」(‘maggot’), 「詐欺師」(‘mags-man’) とは社会が彼に向ける視線である。²⁹ピップが社会(家)によって与えられた名前を拒み、マグウィッチも少年が自らを名付けたその名に最後まで固執した理由の一部もその点にあっただろう。マグウィッチの人生の最後を語る二章 (LV, LVI) が共に “He” で始まり——“He was taken to . . .” (LV), “He lay in prison . . .” (LVI) ——それが章中でも徹底して貫かれているという特殊な状況は、ピップにおけるこの「彼」への認識の充溢がもたらしたものにちがいない。³⁰そして、その認識の確かさを、我々はマグウィッチの死後十年余り経った後も、サティス・ハウス跡に立つピップの中に見出すことができる。

The moon began to rise, and I thought of the placid look at the white ceiling, which had passed away. The moon began to rise, and I thought of the pressure on my hand when I had spoken the last words he had heard on earth. (p. 459)

エステラとの再会はピップに、彼女の父と自分との間で交わされた最後の「手」と「まなざし」の会話を蘇らせた。³¹月と思いがこの様に美しく呼応するのは、ピップの中で、地上で最後に「彼」が残した “the placid look” と “the pressure” の真実——‘the’——の静けさが、“the moon”

の美しさと変わるところがないからだ。

[注]

- (1) 使用したテキストは The Oxford Illustrated Dickens 版 Charles Dickens, *Great Expectations* (London: Oxford Univ. Press, 1987) 引用文末尾のページ数はこの版による。
- (2) Robert Barnard はピップと窓について次のように指摘している。

“And throughout the novel the windows of rooms Pip is in give no view of the world outside: they are shuttered, dirty, damp, “patched like a broken head.” “Imagery and Theme in *GE*,” *Dickens Studies Annual* (以下 *DSA*), vol. 1 (1970), p. 241.
- (3) 不快な恋敵のドラムルがエステラを追って町まで来たのを「見る」ことはピップにとっては毒をあおるようなものだった。

“It was poisonous to see [Drummler] in the town, for I very well knew why he had come there.” (p. 336)
- (4) “Pip is wrenched into the human community and meets in Magwitch all the concentrated implications of human interrelatedness.” Joseph Gold, “You Make Your Own Snares,” in *Charles Dickens, Radical Moralizer* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1972), P. 242.
- (5) ピップの罪の意識と自意識の芽生えについては, G. R. Stange, “Expectations Well Lost: Dickens’ Fable for His Time,” in *The Dickens Critics*, ed. G. H. Ford and L. Lane, Jr. (Greenwood Press, 1961), p. 298. Dorothy Van Ghent, “The Dickens World: A View from Todgers’s,” *Sewanee Review*, LVIII (1950), p. 435.
- (6) “Magwitch’s ‘attentive’ look, we see, registers far more than his comprehension of the meaning of Pip’s gesture; it expresses his touched recognition of the fact that Pip has not only not betrayed him but has sufficient regard for him as a man to want him to know it.” H. H. Daleski, *Dickens and the Art of Analogy* (Faber and Faber, 1970), p. 257.
- (7) この「逆転」の作用に関しては, Ghent, pp. 419-26.
- (8) 『『ぼくが無限の観念と初めてぴったり触れ合ったのは、オランダの商標のついた、ぼくの朝食の原料であるココアの箱のおかげだ。この箱の一面に、レースの帽子をかぶった田舎娘の絵が描いてあったのだが、その娘は、左手に同じ絵の描かれた同じ箱をもち、薔薇色の若々しい顔に微笑を浮かべて、その箱を指さし

ていたのである。同じオランダ娘を数限りなく再現する、この同じ絵の無限の連続を想像しては、ぼくはいつまでも一種の眩暈に襲われていた。理論的にいえばだんだん小さくなるばかりで、決して消滅することのない彼女は、からかうような表情でぼくを眺め、彼女自身の描かれた箱と同じココアの箱の上に描かれた、自分自身の肖像をぼくに見せるのだった。』ミシェル・レリスの告白の書『成熟の年齢』に出てくる、「無限」と題された、この作者の幼児体験と同じような体験を味わったことのある者は、おそらく私ばかりではあるまい。私は幼年時代、メリー・ミルクというミルクの罐のレッテルに、女の子がメリー・ミルクの罐を抱えている姿の描かれているのを眺めて、そのたびに、レリスの味わったのとそっくり同じ、一種の眩暈に似た感じを味わったおぼえがある。」新編ビブリオテカ澁澤龍彦『胡桃の中の世界』（白水社、1988）、pp. 209-10。J. Hillis Miller はこれを “the Quaker Oats box effect” と呼び、その無限性からディケンズの *Our Mutual Friend* における、鏡像と実像の間の “an endless play of imagination and reality” を説明している。 *The Form of Victorian Fiction* (Arete Press, 1979), pp. 28-50.

- (9) “It is a beautiful moment not only intrinsically but also because it so finely mirrors the boy’s dilemma, wanting the safety of home, but wanting adventure. This makes him realize that the little drawers, which are such deliciously snug homes for the seeds that he envies Uncle Pumblechook their possession, are also prisons. . . . And the drawers of a seedsman’s shop in particular, convey this cramping power, since they can crush within their tiny confines a garden, or a forest.” John Carey, *The Violent Effigy* (Faber and Faber, 1979), pp. 45-6.
- (10) Harry Stone はこのような目を “hypnotic eyes” と呼び、ピップが会った最初のものとして、マグウィッチの目を挙げている。 “Fire, Hand, and Gate: Dickens’ *GE*,” *Kenyon Review*, 24 (1962), p. 679.
- (11) “Pip shares the desire of every lover to be worthy of his beloved, but his desire is concentrated on purely external things.” Grahame Smith, *Dickens, Money, & Society* (Univ. of California Press, 1968), pp. 175-6.
- (12) “The signals of the text may be interpreted, the languages translated, names recognised, questions answered, lies and fictions set aside, but the ‘wonderful inconsistency’ remains, defying analysis.” Nicola Bradbury, *Charles Dickens’s Great Expectations—(Critical studies of key texts)* (Harvester Wheatsheaf, 1990), p. 50.
- (13) この点は IV 章 pp. 138-9 で再び取り上げる。
- (14) ‘[The] use of contradictory language exposes the logic behind Pip’s pas-

第I章 「視線の物語」として読む

sion. Unhappiness, his own rejection, is really a part of what he seeks in Estella and the basis for his “ecstasy.” A. D. Hutter, “Crime and Fantasy in *GE*, ” in *Psychoanalysis and Literary Process*, ed. Frederick Crews (Cambridge, Mass.: Winthrop, 1970), p. 56.

- (15) “Pip chooses Estella instead [of Biddy] partly in order to fail at love, partly because at this point he can love only himself.” Taylor Stoebr, *The Dreamer's Stance* (Ithaca, 1965), p. 120.

サラジーンに関するロラン・バルトの次のような分析もピップのエステラに対する感情の「操作」を考える上で示唆的である。

「主体は対象を現実的に享受するより、幻覚的に享受しようとする。したがって、彼は現実的な企てを先に延期し、すぐには、幻覚的な技巧にいい条件を整え、この非常に意識的な優柔不断に対するアリバイとして困難さという障害物を設け、それを誇張して考えるのだ。なぜなら、その困難さは彼の《夢》にとって好都合であるからであり、その夢だけが彼の関心を引き、その困難さがその夢の口実となるからである。」『S/Z バルザック『サラジーン』の構造分析』ロラン・バルト著 沢崎浩平訳 (みすず書房 1989), p.145.

ピップのエステラへの感情の矛盾についてはV章でも取り上げる。

- (16) この時のジョーの様子について、詳しくはII章 pp. 58-61.
(17) 見られずに見ようとするのはピップの習癖の一つである。以下のような例からも視淫的傾向がうかがわれる。

“...and I would see him [=Magwitch], between the fingers of the hand with which I shaded my face, appealing in dumb show to the furniture to take notice of my proficiency.” (p. 320)

“Some hopeful notion of seeing her [=Biddy], busily engaged in her daily duties, before she saw me, had been in my mind and was defeated.” (p. 453)

“I touched it [=the latch of the door] so softly that I was not heard, and I looked in unseen.” (p. 457)

- (18) Randolph Quirk, “Some Observations on the Language of Dickens,” *A Review of English Literature*, vol. 2, no. 3, (1961), p. 23. Melanie young, “Distorted Expectations: Pip and The Problem of Language,” *DSA*, vol. 7 (1978), p. 210.

- (19) “Pip’s seeing his “construction” in everything is not a recognition of that construction as subjective, but his assumption that everything objectifies his notion as true. By using the word “construction” the narrator ironically undercuts Pip’s perceptions and reveals their wishful distortions.” Young, p. 210.

しかし、以前との比較においては、この“construction”は確かに、より真実に近く、「はじめ」で「辛い」思いをしながらもここに至っているピップに対し、果して語り手はそれほど“ironical”な態度を取っているだろうか。この「解釈」の反射を身に受け、最も傷ついているのはピップ自身であり、この「構築」を、そこに至るまでの彼の視線の「積み重ね」から考えた時、それはそれほど脆いものとも思われない。

- (20) 炉火と「癒しの物語」についてはⅢ章でも取り上げる。
- (21) ディケンズが“matters not”と言った時は「要注意」である。テキスト p. 299 の“matters not”についてはⅣ章 p. 136 参照。
- (22) 文体と内容の関係についてはⅤ章で詳しく論じる。
- (23) 実はピップにはこれ以前にも“synchronism”の体験があった。ピップとエステラの間でジャガーズが話題に上り、それがモリーのことにも及ぼうとした時、二人を乗せた馬車が「突然、ガス灯の明かり」(“a sudden glare of gas” (p. 255)) の中に入ったために、会話が中断された時のことである。しかしモリーの話題を妨げたその閃光こそピップに電光のような衝撃を与えた。光に包まれたエステラの顔はそのジャガーズ訪問の日、マクベス劇の魔女のように“fiery air” (p. 201) に揺らいでいた家政婦の顔と重なったからである。しかし、話題が炎を呼び、炎が話題の核心を照らし出したかのようなこの一瞬をピップは完全にとらえることはできなかった。
- (24) *Sketches by Boz* における“a simultaneous tableau”の手法については、Hillis Miller, “The Fiction of Realism: *Sketches by Boz*, *Oliver Twist*, and Cruickshank's Illustration,” in *Dickens Centennial Essays* eds., Ada Nisbet and Blake Nevius (Berkeley and London: California, 1971), p. 102.
- (25) ピップ自身の解釈に対して否定的なのは，Stoehr, p. 119. Jerome Meckier, “Dating the Action in *GE* : A New Chronology,” *DSA* 21 (1992), p. 171. Anthony Winner, “Character and Knowledge in Dickens: The Enigma of Jagers,” *DSA* 3 (1980), p. 115.
- (26) 組織化された人間ほど、「予期せぬ事」に弱いのは、ウェミックスの結婚式の挙げ方からも明らかである。彼はピップと出かけた散歩で教会に行き当たり、偶々ポケットの中にペアの白手袋とリングを見つけて、そこで待っていたミス・スキフィンズと結婚してしまうのだが、もちろんそれは周到な計画のもとに進められていた。「予期せぬ事」の出現で目的が達せられなくなる前に、ウェミックスは全てを偶然の所産と装うことで自己防衛に努めている。
- (27) “Eventually Pip takes a quasi-authorial delight in bringing about a confrontation and mutual revelation of character between the two [=Jagers and Wemmick], as he explains what he has come to know about Estella's

parentage.” Bradbury, p. 94.

(28) ウェミックには他に “present pitch of perfection” (p. 197) の一例もある。

(29) ““Mag” means, among other things, to steal.” Gold, p. 243.

(30) ‘The third-person pronoun recurs well over a hundred times in the chapter [=Ch. LVI]; so that when Pip, toward the end, prefaces his disclosure of Estella’s parentage by addressing her father by name, the effect of this “Dear Magwitch” is unexpectedly touching, so carefully has the name been shunned.’ Edgar Rosenberg, “A Preface to *GE*: The Pale Usher Dusts His Lexicons,” *DSA* vol. 2 (1980), pp. 311-12.

Rosenberg はピップがマグウィッチに最後に言った聖句の ‘me’ から ‘him’ への変更もこの連続性の中でとらえ, “ironical” な要素を認めていない。しかし, 最終的にマグウィッチは代名詞の多用によってアレゴリカルな存在となり, ピップと彼との距離は大きくなった感じがするという点は本論と必ずしも一致していない。

(31) “This ‘he’ [Magwitch], like the earlier ‘it’ [the figure of Estella], has a kind of neutrality beyond the busy narrative encoding of names and personalities. To understand these pronouns, to perform our own act of recognition, we have to bring together, as Pip does, his love for Estella with his love for Magwitch, and to feel in this moment the pressure of silence beyond that of explanation. This syntactical discretion corresponds to an emotional acceptance.” Bradbury, p. 113.

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

『大いなる遺産』という作品は実は、「大いなる遺産相続の見込み」の挫折の物語であるために、そこには様々の「逆転」が織り込まれている。マグウィッチによるピップの逆さ吊りに始まり、ピップの「夢の船」の転覆、エステラという星の落下、国外脱出ボートの現実の転覆に至るまで、いや作者による“original ending”から“second ending”への変更までもその名で呼ぶことが可能ではないだろうか。このように「逆転」には物理的なものも精神的なものも、或いは、顕著なものもそうでないものもある。本章ではそのような重層性に留意しながら、主にイメージ・表現・視点・人間関係などの点から「逆転」のテーマを追って行きたいと思う。ただし議論は“Three Stages”（「三旅程」，「三段階」）からなるこの小説の中でも、特に“The Second Stage”（以下、それぞれ“First”，“Second”，“Third”）に集中することになるだろう。18才で「遺産相続の見込み」の知らせを受けてロンドンに出、謎の出資者が少年時代に救った囚人マグウィッチだったと知って、一挙に天国から地獄へ突き落とされるまでの約五年間が描かれた“Second”は最も精神状態が不安定だったという意味でも、「逆転」がより顕著な「段階」となっているからだ。ではまず、本論に入る前に、「逆転」という言葉によってどのようなものまで指そうとするのかを明らかにするために、次のような一例を挙げておくことにしよう。

If the green and yellow growth of weed in the chinks of the old wall had been the most precious flowers that ever blew, it could not have been more cherished in my remembrance. (p. 225)

「紳士修業」を積んでいるピップは、すっかり貴婦人らしく成長したエ

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

ステラに久し振りに再会した。その時、二人が歩いたサティス・ハウスの荒れた庭の雑草はどんな高貴な花よりもいとおしく彼の記憶に留められることになった。では上記の一文を例えば、“The green and yellow growth of weed in the chinks of the old wall was as much cherished in my remembrance as if it had been the most precious flowers that ever blew.” という表現に置き換えてみることにしよう。両者の間にはどのような差があるのだろうか。後者のような、「もし……だとした場合と同じほど」（「まるで……のように」）という比喻にも確かに平常心の喪失はうかがわれる。しかしそこでは「仮定」はあくまで「仮定」として「現実」との距離が保たれている一方、例文では想像力がそこからさらに一歩狂気へ踏み込んでしまっているようではないだろうか。「現実」は「仮定」、「架空」の世界と区別がつかない、のではなく、それらの世界さえ及ばない所まで来てしまっているとも言えるだろう。その事を確認するためには、引用文はそれに先立つ次の一文と並べて提示されるべきだったかもしれない。

We walked round the ruined garden twice or thrice more, and it was all in bloom for me.

エステラと歩けば荒廃した庭はピップには満開のように「思われた」のではなく「だった」のである。これは明らかに「現実」の「逆転」である。だからこそピップにとって「緑や黄色の雑草はあたかも地上で最も高貴な花のように……」ではなく「それがたとえ最も高貴な花であっても……」となるのである。

実は、このような“not more... if——”という“as if——”の倒錯的な形は特に“Second”に多く見られる表現形式だ。そしてこの現象はピップの心理と深い関わりがあるのではないだろうか。このような仮説はさらにもとを辿れば、語り手ピップの視点を知るために——前章は主に主人

公ピップの視線に重点が置かれていた訳だが——ナレーションの中の「現在形」と“as if”の頻度を調べるうちに立てられたものだった。そこで、一旦、本論からはさらに遠ざかるようにも思われるが、この言わば想像力の「逆転」,「倒錯」をその前の段階から、もう少し詳しく調べることから始めてみたい。

まず、各「段階」を「現在形」と“as if”の頻度の点から比較することにしよう。ただし、ここに挙げた数値は全く概数にすぎないこと、また、本来、何故、“as if”であって、例えば“like”を取り上げなかったのか特別な根拠もない上、「現在形」と“as if”の二項目に限る必然性もなかったということを断っておかなければならない。しかし、敢えて理由を挙げるとすれば、「現在形」に関しては、どういう場合に回想者がこの時制を多く用いるかを調べることは、彼の心理や視点の動きを測る助けとなると思われたからである。また、“as if”にこだわった理由は、Taylor Stoehr の指摘にもある通り、“as if”構文そのものが、‘like’や‘seem’にない、空想と現実の狭間の不安、或いは現実の中の悪夢を表出させる力を持ち、⁽¹⁾ そういう形で現れた想像力が過去のものか現在のものか分れば——この試みは当然のことの⁽²⁾ように挫折したが——「現在形」の場合以上にその利用者の内面に立ち入ることができると思われたからである。ともかく、ここでは次のような数値を挙げるに留めておこう。「現在形」: “First”(ピップ、7~17or18才)——120, “Second”(17or18~23才)——105, “Third”(23~35才)——60,⁽³⁾ “as if”: “First”——65, “Second”——95, “Third”——50。各「段階」はほぼ均一に150頁であるから以上の概数はそのまま比較することができる。ではこのデータを分析してみたいと思うが、まず気が付くのはピップの成長に反比例して「現在形」が減少しているということだ。現在から遠いほど、「現在形」が多用されているのは何故だろうか。子供を見る大人の冷静な視線、即ち過去と現在の対照がこの時制を要求することは容易に推測できるだろう。例えば “I

reposed complete confidence in no one but Bid-
dy everything. Why it came natural for me to do so, and why Bid-
dy had a deep concern in everything I told her, I did not know then,
though I think I know now.” (pp. 89-90) において、打ち明け話が自然に
できたのはピップもビディも互いに好意を抱いていたからだ、ということ
が今なら分るというように。⁴⁾又、少年ピップのナイーブな感受性への読者
の共感を呼ぼうとする大人の意図の強く働く場合——“I regret to state
that I was not afraid of telling the enormous lie comprehended in the
answer ‘No.’” (p. 53)——もあるだろう。それは自分を虐げた大人への今
も変わらぬ反感という形で現れることもある——“That ass, Pumble-
chook, used often to come over of a night for the purpose of discussing
my prospects with my sister; and I really do believe (to this hour with
less penitence than I ought to feel), that if these hands could have
taken a linchpin out of his chaise-cart, they would have done it.” (p.
90).⁵⁾それらは心のもやもやを自分でもつかみ切れなかったり、表現、発
散できなかった少年ピップを今、語り手が代弁するために用いる現在時制
であり、このような意図は当然、成長と共に減少するだろう。これ以外に
も「現在形」には一般論、ユーフェミズム、アイロニー、語り手の優位な
などを示すものがある。また、個別的には、ハーバートに対して、全編を通
じて常に一定して、しかも最も多く使われている——これはピップの側か
らは、長期的でかつ重要な彼との友情の反映と考えられ、作者の立場に立
てば、最初から彼をプロットの点で重要な人物とする構想が持たれていた
ことを明らかにするが——という結果も得られている。しかし、ここでは
ひとまず、年令との反比例を確認しておき、“as if”の検討に移ることに
しよう。

“as if”には、確かに、“seem”, “look like”に置き換えてさしつかえ
ないもの、例えば、‘I thought he looked as if he did [=wanted vict-
uals]’ (p. 17), 或いは、単にユーモラスなもの——“The flag had been

struck, and the gun had been fired, at the right moment of time, and I felt as snugly cut off from the rest of Walworth as if the moat were thirty feet wide by as many deep.” (p. 282)——もある。しかし数字が示す通り “Second” にこの構文が最も多いことの背景には、自分自身の「期待」に翻弄された、この「段階」のピップの不安な想像力が表出させるグロテスクな “as if” が多いということが考えられる。

I had stopped to look at the house as I passed; and its seared red brick walls, blocked windows, and strong green ivy clasping even the stacks of chimneys with its twigs and tendons, as if with sinewy old arms, had made up a rich attractive mystery, of which I was the hero. (p. 219)

In my rooms too, with which she [=Mrs. Joe] had never been at all associated, there was at once the blankness of death and a perpetual suggestion of the sound of her voice or the turn of her face or figure, as if she were still alive and had been often there. (p. 264)

以上のような “as if” は、同様にこの時期に顕著な不眠、悪夢、幻想と一連のものである。さらに、とりわけ鮮烈なイメージを喚起する “as if” が「現在形」と結びつくことも稀ではない。

She [=Molly] was a woman of about forty, I supposed—but I may have thought her younger than she was. Rather tall, of a lithe nimble figure, extremely pale, with large faded eyes, and a quantity of streaming hair. I cannot say whether any diseased affection of the heart caused her lips to be parted as if she were pant-

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

ing, and her face to bear a curious expression of suddenness and flutter; but I know that I had been to see Macbeth at the theatre, a night or two before, and that her face looked to me as if it were all disturbed by fiery air, like the faces I had seen rise out of the Witches' caldron. (p. 201)

このモリーとの出会いは“Second”の言わば‘first part’の終わり——等分された各「段階」は月刊分冊の構想もあって、それぞれ内容的に‘three parts’に分かれ、各‘part’（約六、七章）の終わりには特に印象的なエピソードが置かれている——に位置し、彼女のこれからの筋の展開上の重要性を十分予感させるものだ。ピップが彼女から受けた衝撃の強さが自ずから「現在形」と“as if”の交錯をもたらしている。そこから我々は、対照的に“Third”には「現在形」と“as if”が共に少ない理由を、「期待」から解放されたピップの健全な精神状態とそれを反映する語りの“abnegation”に求めることが可能となるだろう。⁶⁾

このように二項目の分析を行ううちに“as if”の変形である“not more... if——”にむしろ関心が移って行った。その例は数少ないので前述のエステラに関するもの (p. 225) 以外、全て挙げることにしよう。

“The First Stage”:

1) “But if he [=Magwitch] had looked at me for an hour or for a day, I could not have remembered his face ever afterwards, as having been more attentive.” (p. 34)

2) “... and if I had turned myself upside down before drinking, the wine could not have gone more direct to my head.” (p. 145)

“The Second Stage”:

3) “... but if the often repeated word had been hate instead of love — despair — revenge — dire death — it could not have sounded from her [=Miss Havisham’s] lips more like a curse.” (p. 227)

4) “If I had been her [=Estella’s] secretary, steward, half-brother, poor relation — if I had been a younger brother of her appointed husband — I could not have seemed to myself further from my hopes when I was nearest to her.” (p. 286)

5) “If the wind and the rain had driven away the intervening years, had scattered all the intervening objects, had swept us [=Magwitch and Pip] to the churchyard where we first stood face to face on such different levels, I could not have known my convict more distinctly than I knew him now, as he sat in the chair before the fire.” (p. 301)

6) “The abhorrence in which I held the man [=Magwitch], the dread I had of him, the repugnance with which I shrank from him, could not have been exceeded if he had been some terrible beast.” (p. 304)

7) “If I had loved him [=Magwitch] instead of abhorring him; if I had been attracted to him by the strongest admiration and affection, instead of shrinking from him with the strongest repugnance; it could have been no worse.” (p. 307)

“The Third Stage”:

8) “... and if she [=Molly] had reappeared a hundred times I could have been neither more sure nor less sure that my conviction was the truth.” (p. 370)

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

これらの表現はピップが激しい衝撃を受けたり、気持ちの高ぶりを抑えられない場合に限って用いられている。具体的に見ると、マグウィッチに関して、ピップと彼の人生を左右するあのまなざしの交換の一瞬（1）と謎の出資者としての彼の衝撃的な出現（5）、6）、7））の場で、エステラについては、前述の例に加えて、ミス・ハビシャムによって呪われた彼女への絶望的な恋（3）、4）彼女の母に関する啓示的確信（8））の場面で用いられている。マグウィッチとエステラに集中していることはピップが二人に対して抱く感情の激しさを示し、激動的な“Second”に集中していることもこの「段階」における“as if”全体の多さと矛盾しない。なお、最後の例が現れるのも“Third”のごく初めのことである。

この表現の「倒錯性」については既に「満開の雑草」に関して述べておいたが、2）の引用をさらに延ばして補足しておくことにしよう。

‘Here is wine,’ said Mr. Pumblechook. ‘Let us drink, Thanks to Fortune, and may she ever pick out her favourites with equal judgment! And yet I cannot,’ said Mr. Pumblechook, getting up again, ‘see afore me One—and likewise drink to One——without again expressing——May I——*may* I——?’

I said he might, and he shook hands with me again, and emptied his glass and turned it upside down. I did the same; and if I had turned myself upside down before drinking, the wine could not have gone more direct to my head. (p. 145)

パンブルチュックは朗報を手にしたピップを祝ってワインを振舞う。しかし、新生活のために意気揚々と、仕立て屋を初め、帽子屋、靴屋、洋品商、と回った後で、この自称ピップの幸運の「地盤を築いた人間」（“founder”）の所へやって来た時、彼は既にその幸運に「酔い」しれていたのかもしれない。というのも、少年時代、彼に永遠を垣間見させた視線の連続

⁽⁷⁾は、ピップ自身がその直中へ入ることで、平穏な連鎖を乱され、各視線が全て焦点を彼に結んでしまうという異変が起きていたからだ。

After this memorable event [=at the tailor, Mr. Trabb's], I went to the hatter's, and the bootmaker's, and the hosier's, and felt rather like Mother Hubbard's dog whose outfit required the services of so many trades. I also went to the coach-office and took my place for seven o'clock on Saturday morning. It was not necessary to explain everywhere that I had come into a handsome property; but whenever I said anything to that effect, it followed that the officiating tradesman ceased to have his attention diverted through the window by the High-street, and concentrated his mind upon me. (p. 144)

最早、視線を遠くから「見る」者ではなく、視線によるへつらいの対象となった18才の若者が平常心を保てるはずはない。それに加えて、これまで彼に横暴を極めて来たこの男の歓待振りである。「逆さに」(“upside down”) なったワイングラス、逆さになった平常心は、“as if” までも逆転させる。ワインが頭にのぼった、「逆立ち」のピップは当然のことのようになり、これまでのパンプルチュックについての「誤解を確信して」——“I remember feeling convinced that I had been much mistaken in him, and that he was a sensible practical good-hearted prime fellow.” (p. 146-7)——しまう。四つの形容詞の朦朧とした連続が既に尋常ではない。屋外に出たピップが太陽に認めた「異変」(“there was something unwonted in the conduct of the sunshine.”) もマグウィッチによる教会の「宙返り」と変わるところがない。彼が「酔っ払って」いるのではなく、正しく「太陽が目の中に入った」(“the sun in the eyes [=drunk]”) だけのことなのだ。ピップが今、迷い込んだ「さかさま世界」では、パンプ

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

ルチュックはとびきりいい人で、太陽の振舞が普通ではないというのが「現実」だ。

このように“Second”における数々の振動が“as if”の逆転をもたらしたとすれば、この「段階」から“Third”にかけて、“as if”そのものに質的变化が見られはしないだろうか。“Second”最後のマグウィッチ出現の章に多用された“as if”と“not more...if——”は“Third”初めにも引き続き使われてはいるが、時の経過と共に異様さが影を潜めて行くようだ。例えば、マグウィッチの足枷についてのピップの幻想を“Second”の最後と“Third”の最初で比較してみることにしよう。

While I did so [=closed and made fast the doors], he stood at the table drinking rum and eating biscuit; and when I saw him thus engaged, I saw my convict on the marshes at his meal again. It almost seemed to me as if he must stoop down presently, to file at his leg. (p. 307)

This effect on my anxious fancy [=that the more Pip tried to disguise Magwitch, the more he looked like the slouching fugitive on the marshes] was partly referable, no doubt, to his old face and manner growing more familiar to me; but I believed too that he dragged one of his legs as if there were still a weight of iron on it, and that from head to foot there was Convict in the very grain of the man. (p. 318-9)

これらは共に、沼地で出会った足枷を引きずる「囚人」の蘇りを語ったものだ。前者において、ピップの目の前にいるのが“my convict”なら、彼は犬のような格好の食事が済めば、「やがて」(“presently”), あの時(p. 18) 同様、狂人のように足枷に^{やすり}鑢をかけ始めずにはおかないだろう。

一方、後者において、囚人に残る足を引きずる習性は確かに無気味ではあるが、「今でも鉄の重りがついているかのように」という譬えに、ピップにとっての特殊性は極めて希薄だ。「今でも」(“still”)と言える限りにおいてピップは安閑と現在に踏み留まりさえしている。それは彼の目の前にいるのが、より一般的で概念的な“Convict”であることから明らかなである。前者の悪夢的な“as if”に比べれば、後者は陳腐の域を出ない。

このような心理的変化は、それ以前なら“not more...if——”, 或いは、少なくとも“as if”を要求したはずの状況にさえ、異なる表現を与えている。

I doubt if a ghost could have been more terrible to me, up in those lonely rooms in the long evenings and long nights, with the wind and the rain always rushing by. (p. 319-20)

同じ「幽霊でさえ僕にとってはマグウィッチ以上に恐ろしくはなかっただろう」という内容は“He was terrible..., as if he had been a ghost.”とも“If he had been a ghost, he could not have been more...”とも表現されていない。ここでは“if”自体から仮定の意味が消え, “I doubt”という「現在」の冷静な視点が入り込む余裕すらある。では、次のような描写では、これがさらに進んで、終に“if”は完全に消滅しているとは考えられないだろうか。

The imaginary student pursued by the misshapen creature he had impiously made, was not more wretched than I, pursued by the creature who had made me, and recoiling from him with a stronger repulsion, the more he admired me and the fonder he was of me. (p. 320)

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

「[フランケンシュタインも] ぼく以上にみじめではなかった」という冷めた現実がもたらされているのは、「架空の」(“imaginary”) 世界を描くことで、ピップの彼自身にまつわる徒な “imagination” が抑制されているからだ。その形容詞を用いられる現実的なピップは「仮定」の動搖に煩わされる必要がない。

波瀾に富んだ “Second” が “as if” に様々な変動を加えていたとすれば、その影響を他に見出すことも可能ではないだろうか。これからは具体的な「転倒」の検討に入ることにしよう。例えば、ロンドン到着後間もなく、ピップが訪れた彼の個人教師、マシュー・ポケット (Matthew Pocket) の家の庭で、子供達が立っても立っても転ぶのは、果してこの揺れと無関係だろうか。

ハーパート・ポケットに連れられて、これから下宿することになる彼の実家に行ったピップはまず、この家の子供達が^{つまぎ}躓いてばかりいること、読書に夢中の夫人に代わって、家事の実権は子守の女性や召使いが握っているらしいことなどを印象付けられる。

Lifting the latch of a gate, we [=Herbert and Pip] passed direct into a little garden overlooking the river, where Mr. Pocket's children were playing about. And, unless I deceive myself on a point where my interests or prepossessions are certainly not concerned, I saw that Mr. and Mrs. Pocket's children were not growing up or being brought up, but were tumbling up.

Mrs. Pocket was sitting on a garden chair under a tree, reading, with her legs upon another garden chair; and Mrs. Pocket's two nursemaids were looking about them while the children played. 'Mamma,' said Herbert, 'this is young Mr. Pip.' Upon which Mrs. Pocket received me with an appearance of amiable dignity.

‘Master Alick and Miss Jane,’ cried one of the nurses to two of the children, ‘if you go a-bouncing up against them bushes you’ll fall over into the river and be drowned, and what’ll your pa say then?’

At the same time this nurse picked up Mrs. Pocket’s handkerchief, and said, ‘If that don’t make six times you’ve dropped it, Mum!’ Upon which Mrs. Pocket laughed and said, ‘Thank you, Flopson,’ and setting herself in one chair only, resumed her book. (pp. 175-6)

ここには色々な連想が働く。まず、紳士になるために読書ばかりして来た、そしてこれからもすることになる——“I had a taste for reading, and read regularly so many hours a day” (p. 298)——ピップと、爵位についての本を読み耽り、いつか自分も晴れて、貴族の仲間入りを果たす日が来るという「大いなる期待」を抱いているポケット夫人との連想⁽⁸⁾。一方、その読書熱のために無視され、実は彼女に近付く度に、スカートの蔭の「足載せ台」に躓いていた Pocket 家の子供達の前途多難な様子は、ポケットに手を突っ込んだまま生存競争を諦めてしまったとピップが墓石の形から想像した、死んだ彼の兄達、Pirrip 家の子供達の姿と重なる。もちろん、不幸な生い立ちにおいてはピップ自身も無関係ではない。しかもポケット夫人は「彼女の財産」(“her property” (p. 176)) であるポケット・ハンカチーフを落とし続けている⁽⁹⁾。この財産の落下のイメージは、ピップの幸運の知らせを聞いた時のミセス・ジョーの反応の記憶と重なれば、彼には不吉な前兆となるのではないだろうか。

今では寝たきりになってしまったミセス・ジョーに、付き添いのビディはピップに幸運の報せが舞い込んだことをどうにか理解させようとしたが、彼女に ‘Pip’ と ‘Property’ のことが通じたかは、はなはだ疑わしかったのだ。

She [=Mrs. Joe] laughed and nodded her head a great many times, and even repeated after Biddy, the words ‘Pip’ and ‘Property.’ But I doubt if they had more meaning in them than an election cry, and I cannot suggest a darker picture of her state of mind. (p. 136)

ミセス・ジョーの頭の中では、‘Pip’ と ‘Property’ の二語は「選挙のスローガン」ほどの意味しかなさないうた。彼女にそれらを関連付けることなど不可能にちがいない。これを、かつて元気だった頃、ピップがサティス・ハウスに招かれた早々から、ミス・ハビシャムはピップに「一財産譲るつもりなんだと主張していた」(“My sister stood out for ‘property.’” (p. 64)) 彼女の姿と比べれば皮肉な限りだが、このミセス・ジョーに暗示された ‘Pip’ と ‘Property’ の脈絡のなさが再現されているのが、ミセス・ポケットと “her property” においてなのではないだろうか。そしてこの皮肉は、後に死際の姉の口から別の ‘p’ のアリタレーションが自然に発せられることで一層強烈になる。ビディは姉の最期の模様を次のように伝えてくれた。

‘... So I put them [=Mrs. Joe’s arms] round his [=Joe’s] neck, and she laid her head down on his shoulder quite content and satisfied. And so she presently said “Joe” again, and once “Pardon,” and once “Pip.” And so she never lifted her head up any more, and it was just an hour later when we laid it down on her own bed, because we found she was gone.’ (p. 269)

姉は二度 “Joe” と言った後、“Pardon”, “Pip” と言って息絶えたということだ。たとえ彼女にその意図がなかったとしても、片時もピップを罪悪感から解放したことのなかった姉の臨終の言葉を、とりわけジョーへの

裏切りに対する自責の念にかられた今、ピップが、“Joe... Joe, pardon Pip” と聞かずにいることができたのだろうか。彼女の言葉を伝えているのは、他でもない、ピップの本心を見抜いているにちがいないビディでもある。こうして、“Pardon” との結び付きの強さがピップを ‘Property’ から決定的に遠ざける。

再度、ポケット家の庭に戻って連想を続け、子供達の “tumbling” の後の彼らの「溺死」の予言——‘you’ll fall over into the river and be drowned’——をピップがこれから体験するマグウィッチとオーリック (Orlick) に対する二度の擬似的な溺死⁽¹⁰⁾と彼が目撃するコンペysonの現実の溺死と結びつけることには無理があるだろうか。ピップを助けに駆けつけた友達とオーリックとのもみ合いは「まるで荒立つ波のよう」 (“as if it were tumbling water” (p. 407)) に見え、そこから抜け出し闇夜に消えたのが、ピップが目にしたオーリックの最後となるように、コンペysonもまたマグウィッチもとも「海中に転がり落ち」 (“tumbling on the tides” (p. 425)), ピップの前から永遠に消えてしまうのだ。

“Third” におけるオーリックとコンペysonに関わる “tumbling” にまで連想が働かされる通り, “Second” に入って間もなくピップが出会ったポケット家の “tumbling” 現象をその場限りのものとして片付ける訳に行かないのは、これが特にこの「段階」以後、頻繁に繰り返されることになる現象だからだ。“First” ではそれがほとんど (p. 24, p. 31 を除いて) 出て来なかったことを考え合わせれば、この語を、ピップの想像力の不安定を反映した “as if” 同様、彼の前途の危うさを現すものとみなしてもよいのではないだろうか。その推測は次にピップの前で展開される “tumbling” によっても裏付けられる。ジョーが初めてロンドンのピップとハーバートの宿所を訪ねて来た時、彼の帽子は「落下」 (“tumble off”) することを止めようとしなかった。

Having borne this flattering testimony to the merits of our dwell-

ing-place, and having incidentally shown this tendency to call me 'sir,' Joe, being invited to sit down to table, looked all round the room for a suitable spot on which to deposit his hat—as if it were only on some few very rare substances in nature that it could find a resting-place—and ultimately stood it on an extreme corner of the chimney-piece, from which it ever afterwards fell off at intervals.

.....

'What do you say to coffee?'

'Thankee, Sir,' returned Joe, evidently dispirited by the proposal, 'since you *are* so kind as make chice of coffee, I will not run contrary to your own opinions. But don't you never find it a little 'eating?'

'Say tea, then,' said Herbert, pouring it out.

Here Joe's hat tumbled off the mantel-piece, and he started out of his chair and picked it up, and fitted it to the same exact spot. As if it were an absolute point of good breeding that it should tumble off again soon.

'When did you come to town, Mr. Gargery?'

.....

I really believe Joe would have prolonged this word [=architectooralooral] (mightily expressive to my mind of some architecture that I know) into a perfect Chorus, but for his attention being providentially attracted by his hat, which was toppling. Indeed, it demanded from him a constant attention, and a quickness of eye and hand, very like that exacted by wicket-keeping. He made extraordinary play with it, and showed the greatest skill; now, rushing at it and catching it neatly as it dropped; now, merely stopping

it midway, beating it up, and humouring it in various parts of the room and against a good deal of the pattern of the paper on the wall, before he felt it safe to close with it; finally splashing it into the slop-basin, where I took the liberty of laying hands upon it. (pp. 209-10)

引用文中だけでも“as if”が二回（「現在形」一箇所）出て来るように、このジョー来訪の章はわずか6ページの短い章であるにもかかわらず、全体で、“as if”が六回（「現在形」四箇所）と多いのは、ジョーを迎えたピップの不安感の現れであるだろう。ピップの心配通り、「紳士方の住まい」でかしこまってしまったジョーの態度は終始ぎごちない。彼は部屋に入ってからこの食事の席に移るまで、彼の帽子——“that piece of property” (p. 208)——をピップがどんなに勧めても手離そうとしなかった。食事のためにやむなく、それをどこかに置かなければならなくなると、彼はマントルピースの一番端を選んでのせた。そのこだわり様は“tumble off”することが「育ちの良さ」にかかわる問題だと考えてでもいるかのようである。彼は食事も会話も上の空で、この不安定な「財産」を救うために席を立ち続ける。もちろん帽子のために席を立つことは、その場に居たたまれなかったジョーの口実にすぎない。「境界線」(“parting” (p. 212))のある世の中で、それを越えて、言わば“tumble over”して、紳士と同席してしまったことが彼の責任なら、“tumble off”する帽子はジョーの不安感そのものと言えるだろう。しかし、その一方で、ピップが後になって気付いたように、ジョーの醜態は全て彼自身の傲慢な不安がジョーに演じさせたものだったとすれば、その帽子の危うさはピップの心の状態を示してもいた訳である。ジョーはその帽子を子供のようになだめすかしているが、あやされているのは彼自身の心なのか、ピップの心なのか。いずれにしても、ここで繰り広げられているのは、またしても「育ちの良さ」の亡霊の手によるかのような“property”の「落下」，“tumbling”現

象である。

ジョーがなかなか“property”を手離そうとせず、一旦、手離してから、この落ちることを運命付けられた「高貴な」帽子を必死で受けとめようと涙ぐましい努力をする姿は、何度注意されても彼女の“property”の落下に気付かぬポケット夫人への批判となっている。帽子という子供への彼の愛撫に至るまで。しかし、“tumbling”をめぐる二つのエピソードは財産と階級を求めるピップにとっての不吉さでは酷似している。とりわけジョーの「財産」を待ち受ける運命——「溺死」(“splashing it into the slop-basin”)——までも考え合わせれば。ピップはこの時、正装を脱いだ鍛冶場の自分を見て欲しいと言いつつ残して立ち去ったジョーの中に、「素朴な威厳」(“a simple dignity” (p. 212)) を認めはしたが、それがポケット夫人が書物の中に求めている「爵位」——“Mrs. Pocket... read her book of dignities...” (p. 260)——より価値があることには思い至らなかった。ジョーを鍛冶場より「高い所」に引き上げようという傲慢さの過ちを、不釣り合いな高所から落下を繰り返す帽子によって気付かされた訳でもない。もしそうだったなら、他人によって引き上げられた高所からの彼自身の「落下」の衝撃でさえ、もう少し和らげられることになっていたかもしれない。

「落下」と言えば、ここでハーバートの予言している彼の恋人クララの父の「落下」を見ておくことにしよう。ポケット家では「小さな兄弟が皆、躰きながら成長している中でこの長兄がいずれ世の中に転がり出るのは時間の問題だ」(“But in the general tumbling up of the family, his tumbling out in life somewhere was a thing to transact itself somehow.” (p. 259)) という「大いなる期待」があるが、このような考え方の一家の中でもハーバート自身の楽観主義は群を抜いている。彼は仕事の面では、いつか元手が転がり込んで大実業家になれるだろうと思っているように、恋愛においても、恋人の気難しい父との対決を徹底的に避けていれば、そのうちに彼女と結ばれる日が来るだろうと夢見ている。しかし、彼は一面識も

ない Old Barley と意外な対面の仕方をしなければならないかもしれないと言うのだ。

‘I [=Herbert] have never seen him, for he has always kept his room overhead, since I have known Clara. But I have heard him constantly. He makes tremendous rows——roars, and pegs at the floor with some frightful instrument.’ In looking at me and then laughing heartily, Herbert for the time recovered his usual lively manner.

‘Don’t you expect to see him?’ said I.

‘Oh yes, I constantly expect to see him,’ returned Herbert, ‘because I never hear him, without expecting him to come tumbling through the ceiling. But I don’t know how long the rafters may hold.’ (p. 238)

痛風を患った恋人の父は「天井を破って落ちて来そう」なほどの暴れ様である。それは、姿が見えなくても、若者にとって奪うべき女性の父が如何に恐るべき存在であるかのユーモラスなメタファでもあるだろうが、それを笑ってばかりいられないのは、この “tumbling” がさらに不吉なイメージに転換される時が来るからである。やがて語り手ピップは自分の身に迫る運命の逆転を、『アラビアン・ナイト』を引いて、「天井の落下」に譬えるのだが、そこにハーバートの懸念が二重写しになる。

All being made ready with much labour, and the hour come, the sultan was aroused in the dead of the night, and the sharpened axe that was to sever the rope from the great iron ring was put into his hand, and he struck with it, and the rope parted and rushed away, and the ceiling fell. So in my case; all the work, near and

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

afar, that tended to the end, had been accomplished; and in an instant the blow was struck, and the roof of my stronghold dropped upon me. (p.297)

『夜話』の中で落ちて来るのは人間ではなく天井であるとは言え、これから実際に出現するのは、「運命」のように陰でピップを操っていたマグウィッチである。彼はまさしく青天の霹靂のようにピップの前に現れるのだ。その上、実は彼こそエステラの父であることから言えば、ピップにとってのマグウィッチは、ハーバートにとってのバーリーと全く同じ立場にある。

バーリー親子が登場した所で“tumbling”の問題に人間関係の「逆転」、或いは潜在的「逆転」の問題を交えながら論議を進めて行くことにしよう。このような「逆転」もまた、“Second”以後に多く見られる現象のようだ。ここで人間関係の「逆転」と言う時、それは例えば、ピップはマグウィッチに作られた紳士であると同時に、嵐の晩、彼の前に出現した野獣のようなマグウィッチもまた、ピップによって作られたものだということを意味する。何故なら、具体的にはそもそもあの日の出会いがなければマグウィッチの今日のこの様な姿はなかったと言えるし、精神分析的には、ピップの目の前にいる怪物とは、“a creation of the suffering psyche, a creation that punishes its creator”⁽¹²⁾ということになるからだ。ピップは自分の作った怪物に追い駆けられる医学生、フランケンシュタインと自分とを対照的にとらえていたが、彼もまた、自分の作った怪物に追い駆けられている。

さて、母を失い父を献身的に看護しているクララと父との間にどのような「逆転」の可能性が潜んでいるのだろうか。実は、その献身的看護にこそ問題があるようだ。ピップはミル・ポンド・バンクで、初対面のクララと彼女の父の食事について、ハーバートから次のような説明を受けた。

‘Look here,’ said Herbert, showing me the basket, with a compassionate and tender smile after we had talked a little; ‘here’s poor Clara’s supper, served out every night. Here’s her allowance of bread, and here’s her slice of cheese, and here’s her rum—which I drink. This is Mr. Barley’s breakfast for to-morrow, served out to be cooked. Two mutton chops, three potatoes, some split peas, a little flour, two ounces of butter, a pinch of salt, and all this black pepper. It’s stewed up together, and taken hot, and it’s a nice thing for the gout, I should think!’ (p. 356)

最後に言われている通り、美食は痛風患者にとって「結構な代物」には違いないが、その事が皮肉交じりに言われる限り、さほどの悪意は感じられない。むしろハーバートの訴えたいのは、二人の食事の違いに見られる、父による娘の虐待である。しかし、徐々に、美食の健康に及ぼす有害な側面の方が強調され始める。ハーバートは別の機会に、不吉な ‘p’ のアリタレーションでこんな予言をした。バーリーが ‘rum’ と ‘pepper’ に執着してくれれば、彼の ‘pegging’ も、もうじき終わる。そうすれば娘も幸せな「境遇におさまる」(“provided for” (p. 395)) ことになるだろうと。このようなハーバートの自らへの慰めをクララが共有していないとは思われない。果たして彼女は虐待される一方で、献身と言う美德の名の下に父に毒——‘poison’——を盛り続けているのだろうか。彼女がどこまで意図的かは別として、結果的に彼女は父の ‘victim’ であると同時に ‘victimizer’ となっていることは確かだろう。

ハーバートとピップの間では、バーリーの死を望むさらに露骨な諒解が成立して行く。

‘The dear little thing [=Clara],’ returned Herbert, ‘holds dutifully to her father as long as he lasts; but he won’t last long. Mrs.

Whimple confides to me that he is certainly going.’

‘Not to say an unfeeling thing,’ said I, ‘he cannot do better than go.’

‘I am afraid that must be admitted,’ said Herbert; ‘and then I shall come back for the dear little thing, and the dear little thing and I will walk quietly into the nearest church . . .’ (p. 427)

いかに控え目に表現しようとピップの「いなくなるに越したことはない」という発言もハーバートの同意も、冷酷であることに変わりはない。さらに穏やかでないことには、ピップがこれほどまでにハーバートの代弁ができることには裏がある。つまり、バーリーの病状の悪化と並行して、国外脱出に失敗した際に重傷を負ったマグウィッチの衰弱という事態があったのだ。彼が重傷を負った時、ピップはやはり “... it was dreadful to think” と前置きしながらも、彼の死について次のように思いを巡らせていた。“I could not be sorry at heart for his being badly hurt, since it was unquestionably best that he should die.” (p. 423) いずれ死刑に処せられるなら、マグウィッチはこの傷のために死ぬのが最も望ましいという考え方に、ピップの優しさを読み取ることが可能な一方、「父」の早い死を望む心理も完全に否定することはできない。マグウィッチの死はピップにとって間違いなく “best” だとい事実が、バーリーの死に関して彼が用いることになる “cannot do better” というあまりに似すぎた言い回しによって浮き彫りにされる。いずれにしてもここには、その「殺意」を断定できないまでも、「父」の死を「期待」する三人の「子供」がいる。

親子関係の問題が出たところで、ウェミックについても考えてみることにしよう。彼は昼間、ジャガーズの右腕として非人間的に事務をこなす一方、ウォルワースの堅牢な「城」に戻れば、父と二人で牧歌的生活を楽しみ、言わば職場のストレスを解消している合理的な人物だが、彼とその父の関係はどうだろう。⁽¹³⁾ 死刑囚の形見を “portable property” と称して貪

欲に収集しているウェミックに限り、ポケット夫人のように「財産」を手離す気配は全くなさそうだが、だからと言って彼も“tumbling”と無縁ではないようだ。これからしばらく、ウェミックの一見、安定した生活における「逆転」を探ってみたい。

ピップは初めてウェミックの住まいを訪ねた時、これまで見たこともないほど小さなその家が、巨大な「城」になぞらえられていることに驚く。その名と実体も一種の「逆転」の関係にあると言えそうだが、ともかくウェミックは「要塞という概念」(“the idea of fortification” (p. 195)) を守り抜くことで一応その「逆転」の上に安定を築き上げている。しかし、無味乾燥な職場との連想を断ち、いかなる「敵」の侵入も阻んでいるはずの館に、仕事の縁で獲得した “portable property” を装飾品として飾っていることは自らこの概念の壁を崩しているようなものではないだろうか。⁽¹⁴⁾ いや、それ以前に、この概念は本質的に侵入の恐怖を伴わずにはおかない。‘So, sir, if you [=Pip] can suppose the little place besieged, it would hold out a devil of a time in point of provisions.’ (p. 196) とウェミックが「真剣に」心配する時、彼はこの概念にこそ包囲されているからだ。自由を求めるための概念はそれによって封じ込められるという代償を要求する。ただし、ウェミックが真に魅力的なのは、彼がこの概念に飽くまで忠実だから、というよりはむしろ、その本質的な脆さや狂暴性を知っているからではないだろうか。ピップの初訪問の際には、彼は「城」での日曜大工や庭仕事「ニューゲイトの蜘蛛の巣を払ってくれる」(‘It brushes the Newgate cobwebs away’ (p. 196)) と、原則的な説明をしていたにもかかわらず、親交が深まるにつれてピップに次のように本心を明かしているからだ。ウォルワースに持ち越された、ピップによるハーバートへの出資の件に関して、ウェミックが恋人の兄を通して万事取り計らうことで合意に達した後、彼は礼を言わなければならないのは、むしろ自分の方だと言う。

‘I thank you [=Wemmick] ten thousand times.’

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

‘On the contrary,’ said he, ‘I thank you, for though we are strictly in our private and personal capacity, still it may be mentioned that there *are* Newgate cobwebs about, and it brushes them away.’ (p. 282)

二人の間に築かれた“private and personal”な関係でさえ“portable property”の影を払い除けることができないなら、それはウェミックでこそとらえられる厳しい現実だが、ピップのハーバートへの無私の助力の美しさに触れれば、確かに汚れた物欲主義も消し去られるだろう。もちろんそこには彼自身の陰の貢献という二重の友情の絡まりがある。「城」を外敵から守るものは大砲でも城塞でもないということを最もよく知っているのはその「城主」に違いない。

ウェミックの「城」が周囲の世界から完全に隔絶されている訳ではないことは、ここでも“tumbling”が頻繁に起こることで、さらに確認される。ある日曜日、散歩中のウェミックを待っていたピップは彼の帰宅を告げるからくりの精巧さに目をみはった。それは耳の遠い父親のために考案されたものだ。

... I was startled by a sudden click in the wall on one side of the chimney, and the ghostly tumbling open of a little wooden flap with ‘John’ upon it. The old man, following my eyes, cried with great triumph, ‘My son’s come home!’ and we both went out to the drawbridge. (p. 280)

ミス・スキフィンズを同伴して帰って来たウェミックは、一同が再び室内に戻ったところで、彼女にも同じ仕掛けがしてあることを実際にしてみせてくれた。彼女は家族同然の扱いを受けているらしい。

I was not long in discovering that she was a frequent visitor at the Castle; for, on our going in, and my complimenting Wemmick on his ingenious contrivance for announcing himself to the Aged, he begged me to give my attention for a moment to the other side of the chimney, and disappeared. Presently another click came, and another little door tumbled open with 'Miss Skiffins' on it; then Miss Skiffins shut up and John tumbled open; then Miss Skiffins and John both tumbled open together, and finally shut up together. (p. 280)

突然、小さな木の吊り扉が開くのも「お化けのよう」ではあったが、その扉ではなく本人達がパタンパタンと開いたり閉じたりする（と表現されている）のも無気味な話だ。そもそも二人は似た者同士、ウェミックが「四角い木のような顔」(“a square wooden face” (p. 161)) で「ポストのような口をしているために機械的に笑っているように見えた」(“His mouth was such a post-office of a mouth that he had a mechanical appearance of smiling” (p. 162)) とすれば、⁽¹⁵⁾ ミス・スキフィンズも「木のような顔、そしてエスコート役と同じように公益事業で言えば郵便局関係に属していた」(“Miss Skiffins was of a wooden appearance, and was, like her escort, in the post-office branch of the service.” (p. 280)) のだから、彼らは二枚の板の化け物と思えなくもない。やがてピップがそのからくりの「痙攣」に気付いた時、それはまさしく二人の中年の独身者の「痙攣」のようではないだろうか。

Nothing disturbed the tranquillity of the Castle, but the occasional tumbling open of John and Miss Skiffins: which little doors were a prey to some spasmodic infirmity that made me sympathetically uncomfortable until I got used to it. (p. 282)

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

ピップを不安に陥れる板の“tumbling”が予兆となってやがて彼の目の前でウェミクの求愛が密かに始まる。

As Wemmick and Miss Skiffins sat side by side, and as I sat in a shadowy corner, I observed a slow and gradual elongation of Mr. Wemmick's mouth, powerfully suggestive of his slowly and gradually stealing his arm round Miss Skiffins's waist. In course of time I saw his hand appear on the other side of Miss Skiffins; but at that moment Miss Skiffins neatly stopped him with the green glove, unwound his arm again as if it were an article of dress, and with the greatest deliberation laid it on the table before her. Miss Skiffins's composure while she did this was one of the most remarkable sights I have ever seen, and if I could have thought the act consistent with abstraction of mind, I should have deemed that Miss Skiffins performed it mechanically. (pp. 283-4)

これはたっぷりのトーストと紅茶で食事を済ませた後の出来事である。まるで「香油を塗られたばかりの、蛮族の美しい老酋長」(“some dear old chief of a savage tribe, just oiled” (p. 283)) のように顔を火照らせた父親の新聞朗読が始まった。年老いた彼に何かできる事を見つけ、人の役に立てる充実感を持たせようとするウェミクの計らいによるものだ。初訪問の時から印象的だった通り、「父親に働いてもらおう振りをする」(“pretending to employ the Aged” (p. 198)) のがウェミクの流儀だ。しかし今回は、父の目を盗んで恋人の腰に腕を回す作戦もあったのだ。父を喜ばせる名目で自分が最も楽しんでいとすれば、彼もまた、クララのように、従順な外見とは裏腹に、父に反逆する可能性を秘めた「子供」なのだろうか。父に献身的であるからこそ、このように無機質的な求愛ポーズしか取れなくなってしまったのだとしたら、彼も父の「犠牲者」と呼べ

そうだ。

ここでウェミックと父の関係を見直すために、いくつかの連想を働かせることにしよう。まず、ピップが the Aged の朗読を聞きながら、ウォブスルの大伯母さんの夜間学校を思い出していることに注目したい。その朗読の記憶からは、大伯母さんと孫娘、ビディの、言わば主従関係が浮かんで来る。「老齡」と「リ्यूマチ性痙攣」(“rheumatic paroxism” (p. 68))のために体が不自由で、すぐに眠りこけてしまう祖母と共に暮らし、彼女に代わって、ピップのような自分と同年代の生徒を教えたり監督するのは、全てビディの役目だった。大伯母さんが運良く「生きるという凝り固まった習慣を克服して」(“conquered a confirmed habit of living” (p. 115)) くれなかったら彼女が「苦役」から解放されることはなかっただろう。そのような彼女もまた、あの木のからくりのように、“a prey to spasmodic infirmity” (「痙攣性疾患の犠牲者」) だったという読み換えは行き過ぎにせよ、老いた肉親に尽くす「子供」ということからすれば、文字通り「老齡」の父に尽くすウェミックと同様の立場にあったと言うことはできるだろう。ウェミックは未だに父が「生の習慣」を克服してくれないが故に、労働から解放されない息子という見方もできるのだ。両親を失い祖母に引き取られたビディに様々な役割が降りかかっていたように、母を失ったウェミックが父に対してその役をこなして来たらろうことは容易に推測される。50才になろうとする彼が結婚を先に延ばして来た理由もそこにあるだろう。ビディが好都合に「暴君」から解放され、自立を与えられた一方、ウェミックは父をいたわり、それによって父が長生きをすればするほど、その支配から逃れることができないという泥沼にはまり込んでしまっている。もちろん彼の父に冷酷な支配者の面影がある訳ではない。しかし、このように考えてみると、the Aged という名は皮肉な響きを帯びてくる。また、「老齡者」という集合名詞はウェミックにとっての父の実体の十分な符牒であるだけでなく、言わば社会全体を巻き込むために、ピップもその対応に無関心ではいられなくなる。耳の遠い老人を喜ばせるためにウェ

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

ミックが自ら率先してする大袈裟な “nodding”こそ、「痙攣的」だが、ある時、彼に倣って献身的に頷き続けたピップは、とうとう老人が「見えなくなってしまう」(“I nodded at the old gentleman until it is no figure of speech to declare that I absolutely could not see him.” (p. 197)) という「見る」人間にとっては「致命的」な状況に追い込まれている。

妻を失った父に尽くす子供という点ではウェミックはクララと最も相似的な関係にある。しかし、「娘」にはその恋人と共謀した、献身そのものに含まれる「逆転」の可能性があった一方、「息子」に与えられているのは、表面的には彼を主とする主従関係が本来の関係へ再度、逆転する——厳密には、最初の「逆転」こそ怪しかったと言うべきだろうが——可能性でしかない。壮年のウェミックは確かに老いた父を「雇用」し、「主人」の立場に回ったかのである。しかしそれはあくまで物理的な力関係においてであって、父が生きている限り、彼は「従」の立場から逃れることはできない。そうすると、the Aged という呼び名だけでなく、先の「酋長」(“chief”)の譬えも意味深長に思われてくる。それは、ウェミック自身の表現——“Only tip him a nod every now and then when he looks off his paper, and he’ll be as happy as a king. We are all attention, Aged One.” (p. 283)——を借りれば、この「痙攣の城」の王はその「老いた人」以外にはいないということでもある。彼は職場ではジャガーズという「頭」(“his [=Wemmick’s] chief” (p. 370))に仕え、家庭では父という“chief”に仕えているというのが実情なのだ。⁽¹⁶⁾

ウェミックはあたかもジャガーズの「従者」である生活を父の「主人」となることで癒しているかのように見える。しかし、その「従」から「主」への転換という二重生活の裏には、一人の「主」から別の「主」へ仕えるという二重生活が隠されていた。そうだとすれば、二つの相異なる生活を仕切る壁は別の意味合いを持って来る。それに加えて、彼はジャガーズから父の存在を隠し続けて来たように、父の前からは欲望を隠さなければならない。彼は「城」の中でさえ二重生活を強いられているのだ。痙攣を繰

り返す ‘John’ と ‘Miss Skiffins’ とは欲望を抑圧した彼ら自身のことなのだ。

ここで最後の連想として、ある別の「雇用主の転落」のエピソードを付け加えておこう。ピップはウォルワースの「酋長」に会う前にも、「蛮人」に出会ったことがあった。彼がハーバートと観劇を終え、ウォプスルさんを楽屋に訪ねた時のことだ。ハムレット役の彼は衣裳係にきつい喪服を脱がせてもらう所だった。

Meanwhile, Mr. Waldengarver [=Wopsle], in a frightful perspiration, was trying to get himself out of his princely sables.

‘Skin the stockings off, Mr. Waldengarver,’ said the owner of that property, ‘or you’ll bust ’em. Bust ’em, and you’ll bust five-and-thirty shillings. Shakspeare never was complimented with a finer pair. Keep quiet in your chair now, and leave ’em to me.’

With that, he went upon his knees, and began to flay his victim; who, on the first stocking coming off, would certainly have fallen over backward with his chair, but for there being no room to fall anyhow. (p. 242)

ウォプスルさんがこの「忠実な従者」(“faithful dependent” (p. 243)) に対して、恩着せがましい主人の態度で接する一方、劇の主役はむしろその高価な長靴下であると思っているその「所有主」にとってはウォプスルさんこそその「財産」の延長でしかない。そのために彼は衣裳係に「皮を剥がれる犠牲者」にされてしまうのだ。主人と従者から、犠牲者と食人種への二人の関係の逆転にはウォプスルさん自身の「反転」(“falling over”) が伴って然るべきだが、今回はその余地がなかったことは不幸中の幸いと言えるだろう。⁽¹⁷⁾

“Second” に “tumbling” 現象が顕著に現れ、一見たわいもないウォル

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

ワースでの“tumbling open”でさえ不安な要素と結びついていたことから、この語、及び現象とピップの運命や精神状態との関連付けは裏付けを得たのではないだろうか。この後は前述のオーリックとコンペysonに關するものを除いた“Third”の“tumbling”を補足的に見ておくことにしよう。もちろんこの「段階」の性格からしてその数は著しく減少している。

まずピップが会おうのは、ウェミックからの‘DON'T GO HOME’の警告に従ってコベントガーデンに宿を取った晩、さえた目でベッドに横たわった彼の顔に今にも「落ちて」来そうな昆虫達だった。

...and, as I looked up into the corners of the tester over my head, I thought what a number of blue-bottle flies from the butcher's, and earwigs from the market, and grubs from the coutry, must be holding on up there, lying by for next summer. This led me to speculate whether any of them ever tumbled down, and then I fancied that I felt light falls on my face—a disagreeable turn of thought, suggesting other and more objectionable approaches up my back. (p. 347)

ここで注意したいのは、この“tumbling down”が想像上のものである点だろう。ピップは「見た」が最後、連想が連想を生み——“think... speculate... fancy...”——実際に「落下」を「感じ」てしまう。メモが彼を陥れた不安が“tumbling”を引き起こすことにこそこの現象の無気味さがある。コンペysonからの危険が迫っていることを暗示するメモが最後にもたらず背筋の不快感は、やがて現実には彼が「幽霊のように背後に座っていた」(“sitting behind you [=Pip] there like a ghost” (p. 364)) ことを聞いた時にピップを襲う「寒け」(“a chill”)の前触れのようにないだろうか。

もう一つの“tumbling”はピップ自身の「躓き」にまつわるものだ。ピ

ップはオーリックの威嚇を受けながら、彼から“‘It was Old Orlick as you tumbled over on your stairs that night.’ (p. 405) という事実を明かされる。「あの晩」とはマグウィッチ出現の晩である。実は、その運命の「逆転」があった後、未明に起き出したピップは部屋に明かりをつけるものを「探しあぐんで」(“Not *stumbling* on the means aftr all” (p. 308) (イタリック体は筆者)) 守衛所に行く途中、同様に明かりの消えた階段で人影に「躓いた」——“I fell over something, and that something was a man crouching in a corner”——ことがあったのだ。その「躓き」がオーリックのせいだったことを今、彼自身の口から聞かされたという訳だ。これはピップの“tumbling”に象徴された運命の「逆転」ばかりでなく、妨害者としてのオーリックの位置付けを明確にとらえた一言と言えるだろう。

さて、少なくともこの小説においてはおよそ肯定的意味合いのない“tumbling”から離れ、その他の「逆転」の検討に移る時が来たようだ。“Second”の「逆転」が不安の反映だったとすれば、“Third”には、ものごとの本質を極めようとするピップの姿勢を映す、真実が明らかになる上での「逆転」と呼べるものが多いように思われる。そこで、そのような「逆転」の例としてジャガーズとウェミックの主従関係を取り上げてみることにしよう。

ジャガーズとウェミックとは、共に「他の人間の弱点をとらえて優位に立っている」(“the same detrimental mastery of their fellow creatures” (p. 155)) 点でも、そのような非人間性によって彼ら自身が無生物化している点でもよく似ている。ただ、ウェミックの場合、単に彼自身が材木のように乾燥した機械的な表情をし、“post-office”という一つの比喻によって描写されるのに対し、ジャガーズの無生物化には相手によって変化する多様性があり、それと同時に彼の周囲の事物の生物化を引き起こす点にも特徴があるようだ。⁽¹⁸⁾ その具体例をいくつか挙げておこう。まず多様性の例

としては、ある時、モリーの手をつかむジャガーズの手は「罠」のよう (“Suddenly, he clapped his large hand on the house-keeper's, like a trap.” (p. 202)) だったかと思えば、またある時は、彼の独擅場となった法廷が、製粉機のような弁護士に誰彼の区別なく「粉碎されて」 (“he seemed to me to be grinding the whole place in a mill” (p. 191)) いた。ピップ自身、彼に弱点を「^{ねじ}振り」取られているような——“he wrenched the weakest part of our dispositions out of us.” (p. 201)——気分にはさまれたことも度々ある。このような正体不明な彼の、謎めいたスケールの大きさによって、逆に周囲の物は次々と生命を吹き込まれて行く。表情豊かなポケット・ハンカチーフを始め、ジャガーズが飲んでいるというだけで、ピップには、「自分に不利な告口をしているにきまっていると思われる」——“I was as nervous as if I had known the wine to be telling him something to my disadvantage” (p. 229)——ワイン、決して笑わない主人に代わって「^{きし}軋んだ笑い声を上げる」——“he sometimes caused the boots to creak, as if *they* laughed in a dry and suspicious way” (p. 187)——大きく光るブーツに至るまで。そして中でも圧巻は事務所の棚に飾られている、絞首刑に処せられた二人の凶悪犯のデスマスクだ。ピップも最後には彼らを「いつも頭の中で、事務的な手続きと切り離すことができなかった」 (“always inseparable in my mind from the official proceedings” (p. 388)) と想像力の作用を冷静に認めてはいるが、この部屋でジャガーズによって窮地に立たされる度に、彼はその時の話題や彼の心理に合わせた彼らの表情によって一層不安に陥れられていたのだ。例えば、マグウィッチが謎の出資者だった事実を確認した後、ピップは別れ際まで自分をとらえて離そうとしないジャガーズの視線の向うで、胸像もまた、必死で目を開けようとしているのに気付いた。

We shook hands, and he [=Jaggers] looked hard at me as long as he could see me. I turned at the door, and he was still looking

hard at me, while the two vile casts on the shelf seemed to be trying to get their eyelids open, and to force out of their swollen throats, 'O, what a man he is!' (p. 318)

いつまでも断たれない視線に対してはあってないようなドアという境界は、その視線に倣って今にも目を開けようとしている胸像達がいる生と死の間の^{はざま}のようなものではないだろうか。彼らの絞められた喉から今にも絞り出されそうな感嘆の言葉は恐らくジャガーズの視線から解放されて初めて、今度は会見そのものを「振り返った」ピップ自身が口にするはずのものだろう。

しかし、生物と無生物が「逆転」することで保たれていたこの事務所の安定を、ジャガーズの優位を「覆そう」とするピップの熱意が破る時が来る。それは彼がジャガーズの知らない事実——エステラの父の正体——を暴露した時のことであった。この時初めてジャガーズのハンカチは相手を威嚇することなくポケットに収められた。ハンカチがただの「物」に戻った時、それはジャガーズがただの「人間」に戻ったことを意味していた。この微かな振動をさらに激しくしたのが、ウェミックにはジャガーズの知らない快適な私生活があるという、またしても彼にとって意外な事実だったのだ。

I have never seen two men look more oddly at one another than Mr. Jaggers and Wemmick did after this apostrophe. At first, a misgiving crossed me that Wemmick would be instantly dismissed from his employment; but, it melted as I saw Mr. Jaggers relax into something like a smile, and Wemmick become bolder. (p. 390)

ここで見られる「逆転」は、非人間的な二人が「笑い」と「大胆不敵さ」という人間的な表情を見せていることだけにあるのではない。それらの表

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

情が共に常日頃、相手に特有のものである点にもあると言える。今、ウェミックはジャガーズ的に、ジャガーズはウェミック的になっている。ジャガーズの大胆さと言えば、泥棒を挑発するかのように、戸締まりをしないで寝る彼に対して、「誰一人、試してみようという大胆さを持ち合わせている者はいない」(‘Not a man of them, sir, would be bold enough to try it on, for love or money.’ (p. 194)) ほどだし、ウェミックの笑顔については改めて述べるまでもないだろう。ジャガーズが浮かべているのは「ほほえみらしきもの」ではあっても、むしろウェミックの笑顔より自然だ。それは彼が最も信頼していた男が「ロンドン一狡猾な詐欺師」(‘the most cunning impostor in all London’ (p. 391)) に「豹変」したためである。彼は家庭に殺人犯の女を置いてはいたが、事務所にまで「詐欺師」を置いていたとは想像さえしていなかったのだ。「主」(‘a principal’) と「従」(‘a subordinate’) (p. 247) の関係はウェミックが「主犯」格級の悪人になることで「逆転」する。だからこそジャガーズは彼からの ‘Now, I look at you, sir, I shouldn’t wonder if *you* might be planning and contriving to have a pleasant home of your own, one of these days, when you’re tired of all this work.’ (p. 391) という凡庸さの「罪」の指摘を素直に認めざるを得ないのだ。

Mr. Jaggers nodded his head retrospectively two or three times, and actually drew a sigh. ‘Pip,’ said he, ‘we won’t talk about “poor dreams”; you know more about such things than I, having much fresher experience of that kind . . .’ (p. 391)

ここでジャガーズは家庭を築く願望だけでなく、失恋の経験さえ事実上認めたことになる。この後に続くのが、「良心」以外に何の動機も持たないような、エステラの養女縁組の経緯の告白だったとしても不思議はない。

ジャガーズとウェミックの関係の「逆転」は一時的ではあったが、確か

に二人の堅固な関係の中にも不安定の要素は潜んでいたのである。思えば、彼ら同様ペアを組み、常に彼らと共にいたあの「凶悪犯」達、生から死へ飛び込む——‘tumble over’——瞬間の、いや今にも死から生へ戻って来そうな、「宙吊りの」(“suspended” (p. 275)) 表情をした彼らこそ、人間社会、或いは生そのものの不確かさのアイコンだったのだ。

以上のように他者の表面下の真実の関係を浮上させたのはピップ自身の真実追究の姿勢だった。事実、この時点では既に、彼にまつわる “tumbling” は全て終わっていたと言ってよい。マグウィッチ出現の晩、オーリックに躓いたのを最後に、以来、彼は一途なまでにエステラの出自の真実と自分とマグウィッチとの真実の関係を求めて進んでいた。マグウィッチが「何年にもわたって自分にかけていた金銀の鎖」(“loading me with his wretched gold and silver chains for years” (p. 307)) はマグウィッチ自身にかけられていた鉄の足枷にも増して重いものだったことに気付いた時、ピップに課せられたのはマグウィッチとの関係の再構築によって、その重い枷を再び貴金属に変える錬金術を修得することだったのではないだろうか。マグウィッチの中に一人の人間を認めた時、ピップは語り手が当初、読者に行った次のような提案に間接的に異議を唱えることになる。

Pause you who read this, and think for a moment of the long chain of iron or gold, of thorns or flowers, that would never have bound you, but for the formation of the first link on one memorable day. (p. 67)

真の意味での「記憶すべき日」はその時、想像していたようにサティス・ハウス訪問の日ではなく、作品の最初で語られるマグウィッチとの出会いの日だったように、「鉄か金か」の二者択一の発想も今のピップには受け入れられない。それはもちろん語り手ピップも語りという過去の再構築の過程を経て主人公ピップと共有するに至っていなければならない価値

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

観である。いや、金が鉄とも、鉄が金ともなり得るならば、そのようなピップの視線を錬金術と呼ぶより、金属を天職として扱うジョーの価値観に近付いたものとみなした方がよいかもしれない。彼が、自分の本分を果たすことの意義を自らに言い聞かせるかのように、‘...and one man’s a blacksmith, and one’s a whitesmith, and one’s a goldsmith, and one’s a coppersmith. Divisions among such must come, and must be met as they come...’ (p. 212) と言った時、平易な言葉で語られたその深い真理の中には、鍛冶の素材の平等さえ含蓄されていたはずだからだ。

全てを失った後のピップに「逆転」らしきものが起こったとしても、それは彼自身が求める真実の現れであって、彼を新たな不安に陥れるものではない。国外脱出のためにテムズ川を下る途中、一度、ピップとマグウィッチは岸に上がることがあった。それは川と陸の対照に示される通り、緊張の中であって特殊な静けさを持つひと時だった。その時、マグウィッチと肩を並べたピップの脳裏に、危機に瀕しているのは逃亡者その人ではなく、自分の方のようにではないかという思いがよぎる。

He smoked his pipe as we went along, and sometimes stopped to clap me on the shoulder. One would have supposed that it was I who was in danger, not he, and that he was reassuring me. We spoke very little. As we approached the point, I begged him to remain in a sheltered place, while I went on to reconnoitre... (p. 420)

この一節からは「無言」の力強さが文体として立ち上がって来る。言葉少なに多くを語っているのはピップとマグウィッチである以上にこの散文それ自体である。代名詞がかすかなアクセントとなった、修飾の極めて少ない短い文が坦々と進み、肩に置かれたマグウィッチの手からピップに伝えられたものを語りかける。マグウィッチ自身が平静でいることほど、ピ

ップを勇気付けるものはない。それが二人の間の「真実」なのだ。

マグウィッチは逃亡の初めから、文字通り「危険の中に」(“in danger”)はいなかった。彼を救い出そうとする三人の若者に比べ不安な様子のない彼は——ピップにはその時はまだ、それが特殊なこととしか感じられなかったのだが——ボートの中で自分の気持ちを次のように説明していた。

He [=Magwitch] was not indifferent, for he told me that he hoped to live to see his gentleman one of the best of gentlemen in a foreign country; he was not disposed to be passive or resigned, as I understood it; but he had no notion of meeting danger half-way. When it came upon him, he confronted it, but it must come before he troubled himself. (p. 414)

この描出話法は地の文に溶け込み、限りなく話者から切り離されることで、先のピップの語りに見られた虚心の極みに達している。ここでも固有名詞は完全に影を潜め、とりわけ最後の一文の“it”はそれが“danger”である必然を殆ど失うことで「危険」の存在さえ希薄にしている。ちょうどジョーが“meet”と“come”を用いた同じような表現——“Divisions among such must come, and must be met as they come.” (p. 212)——で階級制度に対する自らの姿勢を語ることができたように。その時も彼の意識からは、最終的には「区別」という概念は限りなく溶解していたのだ。さらにジョーの受身形はマグウィッチの“he”の中の、人間の普遍的にあるべき姿を照らし出すことにもなるだろう。

ピップにとってのエステラは彼女が生まれながらのレディーであろうと凶悪犯を両親に持とうと、「星」であることに変わりはない。彼は愛する人に関する真実を知りさえすれば良いのであって、その結果によって

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

揺らぐほど、自分の愛を脆いものとも思っていない。天に輝く星と、マグウィッチと共に下るテムズ川の川面に映る星との間にどれほどの違いがあるというのだろうか。むしろ今のピップはこの「川の星」からより多くの光を受けている。

The night was dark by this time as it would be until morning; what light we had, seemed to come more from the river than the sky, as the oars in their dipping struck at a few reflected stars.
(p. 417)

船は闇の中を進む。天井の星が水面に「落下」したのではなく、明るさと美しさにおいて劣ることのないこれらの星こそ彼らを「天の川」に浮かばせる。同一平面上にあるピップとマグウィッチとエステラ。ピップがマグウィッチにも降り注ぎたいと思っていた彼の娘と自分との「ロマンスの光」(“some rays of the romantic interest” (p. 387)) は今、彼を救うために力強く漕がれるオールが打ち出す星の飛沫として現実のものとなった。

[注]

- (1) “It is typical of Pip’s life, as a child and as an adult, that things are rarely what they seem, or that their aspect is always on the verge of changing from benign to menacing. Appearances become apparitions; the “as if” constructions which are used fancifully to describe occurrences have a mysterious tendency to prove no fancy at all, but the nightmarish actual truth.” Stoehr, p. 105. その他、ディケンズの “as if” を論じた代表的なものは、Garret Stewart, *Dickens and the Trials of Imagination* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1974). Ghent, “The Dickens World.”
- (2) ロラン・バルトの言うように「エクリチュールの本質は、誰が語っているのか、という問いに対する答えをあくまで妨げること」(S/Z, p. 164) ならば、のようにも次の様に説明される。

「恐怖におびえたかのように。ここでは誰が語っているのか。それは間接的にさえ、サラジヌではあり得ない。……とりわけ、話者ではあり得ない。……様態辞（のように）を用いることは唯一の人物の関心を表している。それはサラジヌでも話者でもなく、読者である。真相が指摘されると同時に、はぐらかされるのを望ましく思うのはまさに読者であり、このような両義的役割をディスクールのようにが実にうまく果たしているのである。なぜなら、それは真相を指示しているが、しかし、陳述としては、それを単なる外観に変えてしまうからである。ここで聞こえるのは、したがって読者がディスクールに委託した方向違いの声である。すなわち、ディスクールは読者の関心に従って語るのだ。このことから、エクリチュールとは作者から発して読者に至るメッセージの伝達ではないということがわかるだろう。それはとりわけ読者の声そのもののなのである。」(p. 178)

- (3) 作品のタイム・スパン、登場人物の年齢の算定については、Meckier, “Dating the Action in *GE*,” pp. 157-94.
- (4) 漱石の一人称体に関して藤井淑禎が述べている次の事柄はディケンズの一人称体にも当てはまると思われる。「一人称体というと、往々にして『作者が自ら主人公自身の立場に立って書く』という面ばかりがクローズ・アップされる嫌いがあるけれども、ぼくの見るところでは、大きく三種に分けることができそうだ。一つ目は、今の時点から過去の自己の言動を反省するという、自己批判的な一人称体。二つ目はしよせん一人の人間の見ることや考えることには限界があるという、視野限定的な一人称体。そして三つ目が作者が語り手にみずから重ねあわせるようにして語る、主観吐露的な一人称体。……漱石は後期三部作において、この三種の一人称体のいずれにも取り組み、さらにはそれらを組み合わせるといふ果敢な試みに挑戦していたのだった。」(「図書」10, 1993, p. 58) これに従えば、引用文は ‘I know …’ ではなく ‘I think I know …’ で終わっている点で一と二の組み合わせと考えられる。この様な一人称体の複雑さには当然、時制の問題も関係して来る。*GE* の一人称に関しては、Albert J. Guerard, *The Triumph of the Novel* (New York: Oxford Univ. Press, 1976), pp. 141-2. ここでは視点に関わる “prose” の特徴が論じられている。また、Robert B. Partlow Jr., “The Moving I: A Study of the Point of View in *GE*” in *Charles Dickens: HT, GE and OMF* ed., by Norman Page—(Casebook Series) (Macmillan, 1991), pp. 118-24. は時制、人称、用語の観点から、“psychological distance” を分析している。
- (5) Q. D. Leavis が “...there is no bitterness about others’ treatment of him [= Pip], only a clear insight into the causes of his mistakes.” というほど、語り手の “detachment” は成し遂げられているだろうか。F. R. & Q. D. Leavis,

第Ⅱ章 「逆転の物語」として読む

Dickens the Novelist (Rutgers Univ. Press, 1979), p. 290.

- (6) Christopher Ricks は第三段・54章に見られる語りの変化について次のように述べている。“The first-person narrative ceases to be a way of thinking, however honestly, about oneself, and instead manages to combine a narrator’s direct love with a simple attention to an accelerating narrative which involves almost complete abnegation of the narrator’s self. The effect is all the more striking since, until this great chapter [=Ch. LIV], the narrator’s self has been so continually before our eyes.” “Great Expectations” in *Dickens and the Twentieth Century* eds., John Gross and Gabriel Pearson (London: Univ. of Toronto Press, 1962), p. 209. ただし「自制的」な語りは“Third”全体の傾向でもあるようだ。本論Ⅰ章で取りあげた、55・56章における代名詞“he”の多用もこの傾向の一環と考えられる。
- (7) Ⅰ章, pp. 6-8 参照。
- (8) Mrs. Pocket に関しては, Edgar Rosenberg, “Small Talk in Hammersmith: Chapter 23 of *GE*”, *The Dickensian* LXIX 1973, pp. 90-101. ここでは、草稿段階で Mrs Pocket の母であった Mrs Coiler が、テキストでは単なる隣人に変えられたことに伴い、Mrs Pocket の位置付けが大きく変化したことが指摘されている。
- “So we begin with a Mrs Pocket who lounges in a sort of social and artistic vacuum, who looks like a vestigial cartoon out of early Dickens—a goose of a woman cast adrift in a book called *Great Expectations*. We end with another Mrs Pocket who is drawn into the whole ambience of misplaced snobbishness, failed ambition, frustrated hopes, which endows this novel with its essential substance and integrity.” (p. 99)
- (9) ‘p’ のアリタレーションについてはⅠ章, pp. 35-6 参照。
- (10) “And the forgiveness she both gives and asks at her death is ambiguous enough to include Pip.” Dessner, “*GE*: “the Ghost of A Man’s Own Father”,” p. 443. ここで Dessner はどのようなシンタックスを想定しているのか、その方がむしろ“ambiguous”だ。
- (11) それぞれ詳しくは、前者についてはⅣ章、後者はⅢ章で取り上げる。
- (12) Dessner, “*GE*: “the Ghost of A Man’s Own Father”,” p. 446. 他にピップとマグウィッチの逆転の関係については、Gold, pp. 247-8.
- (13) ウェミックはユングが示す次のタイプに属するのではないだろうか。

“The only person who escapes the grim law of enantiodromia is the man who knows how to separate himself from the unconscious, not by repressing it—for then it simply attacks him from the rear—but by putting it clearly

before him as *that which he is not.*' *Great Ideas in Psychology* ed. Robert W. Marks (Bantam Matrix Edition: Bantam Books, 1966), p. 135.

ウェミックの二面性の肯定的側面に関しては、Gold, pp. 252-3. の中には Smith, pp. 206-7. への反論も見られる。

- (14) "The contagion of materialism binds together home and office, Wemmick and Jaggers, strongly implying that compartmentalization cannot be absolute. Walworth is financed by the dubious wages earned by service to a tainted society. The Castle and the City cannot be, ultimately must not be, wholly separated: for in the world portrayed in *GE* both are necessary." Winner, p. 110. 「境界線の溶解」についてはIV章でも取り上げる。

- (15) ウェミックの口に関する Robert Tracy の次のような指摘は 'writing' と 'speech' の対照の点で興味深い。

"Wemmick, his [=Jaggers'] clerk, has a mouth that Pip compares to a letter-box, an odd but perhaps significant metaphor. For most people, a letter-box is a place to put a letter in order to communicate with someone in writing; here the implication is that anything posted vanishes forever, that nothing can be communicated. Only in his Walworth castle, away from Jaggers, can Wemmick speak freely." "Reading Dickens' Writing," *DSA* vol. 11 (1983), p. 48.

ただし、ウェミックの口は p. 388 で "the post" と言われている以外は、一度も "letter-box" に譬えられたことはない。形の上では確かにポスト（または郵便受け）の「口」のはずだが、何故 "post-office" なのか常に疑問だったが、Tracy の説は逆にこれに答えてくれた。何故なら、ウェミックは多量の情報がそこへ流れ込むと同時に、特にピップにとっては貴重な情報を——ウォルワースにおける会話だけでなく彼への 'DON'T GO HOME' (p. 346) のメモ、国外脱出のゴースサインの手紙 (p. 395) という文書の形で——与えてくれる人物となっているからだ。ウェミックのその点での許容量の大きさが「郵便局」という比喻によって示されていると考えられる。

また、これは「転喻」（密接な関係のあるもので、あるものを表す）、「提喻」（一部で全体を表す）、いずれの技法の「逆転」とも考えられるし、或いは僅か幅4フィート・深さ2フィートの溝を「堀」、板きを「橋」に見立てるウェミックの从小から大への「転換」の流儀を本人に適応し直したユーモアのようでもある。

因に、ピップは次のように自分自身を「銀行」になぞらえている。

Soothed by my exertions, my method, and Herbert's compliments, I would sit with his symmetrical bundle and my own on the table before me among the stationery, and feel like a Bank of some sort, rather than a private in-

dividual. (p. 263)

巧みに収支決算し終えた満足感と、目の前の領収書の束や筆記用具だけで、大金を動かしているような気がする田舎出の成金青年の尊大さがユーモラスに描かれている。しかし、借金と言う現実を忘れて、「個人」から一気に「組織」に気分が飛躍するところには当時の彼の生き方全般が反映されている。

- (16) “The Aged’s passivity, indeed the weakness which enforces passivity and benignancy, stands in stark and welcome contrast to the parade of strong, active, and unsatisfactory fathers and father substitutes with which Pip and the reader is confronted.” Jay Dessner, “*Great Expectations: The Tragic Comedy of John Wemmick*,” *Ariel: A Review of International English Literature*, 6 (April 1975), p. 75.

Dessner のこの意見はウェミックスと父との関係を皮相的にしかとらえていないように思われる。一方、Hutter は “the chief of a savage tribe” の比喻を “a symbol of potency and domination” (Hutter, pp. 49-51) と認めてはいるが、ピップとの対照において、ウェミックスには父に対する完全な主導権が与えられていると考える点では Dessner と同じである。

また、本論の見方を「逆転」させて、ジャガーズを父親に近付ければ、次のような解釈が成立する。

“Throughout the second stage there are hints of a personal and paternal protectiveness on Jaggers’ part. Indeed, the juxtaposition of the attorney and the Aged insinuates that the former may occupy in his professional sphere something of the position of the latter.” Winner, p. 115.

- (17) “Human relationships in [GE] frequently descend to the parasitic or cannibalistic...and the roles of cannibal and victim are deliberately kept ambiguous.” Barnard, p. 247.
- (18) I 章 p. 5 参照。

第Ⅲ章 「物語」の二元性 ——治癒力と暴力——から読む

ディケンズ自身の性格における、例えば慈愛と冷酷というような“dualism”が様々な形で作品に投影されていることは Edmund Wilson を初め多くの批評家によって指摘されて来た。⁽¹⁾それは単に登場人物の性格描写におけるだけでなく、作品のトーンの緊張関係にも見いだすことができる。この関心を本章では GE における「物語」或いは「語る」行為に向けてみることにした。具体的には、「物語」における「治癒力」と「暴力」という二元的な力の機能の観点から作品の構造を探ろうとする試みである。本来、この回想そのものが、ピップの「筆」による他者への復讐、さらに自分自身に向けられた自虐的反省という暴力的要素を持つと同時に、結果的にはそのような語り全体による過去の回復という慰めの要素も持つ訳であるから、そのような二元性は縮図的に作中で反復されることが予想される。大きな語りの枠組みに収められた、小さな物語は其中でどのように機能し、ピップの「語り」について何を「語って」くれるだろうか。物語の二面性の検討は間接的に、語るという行為そのものに向けられた作者の意識を探る手立てともなるだろう。

まず、大きな枠組みであるピップの回想の二面性を、具体的に彼自身の性格とあわせて概観することから始めよう。それによって「治癒力」や「暴力」の定義もより明らかになるだろう。

主人公ピップは、いかにこの回想が彼の心理描写に重点が置かれているとは言え、極めて「行動的でない」人物のようである。⁽²⁾サティス・ハウスでミス・ハビシャムから彼に課せられた仕事は、彼女の遺産を狙う親戚の嫉妬を煽るために、ただエステラとカード遊びをすることだった。ジョー

の徒弟になってからも彼は知識を求めて可能な限り読書に時間と金を費やしている。この習慣はロンドンに出てからも変わらない。夢想、観劇、読書などによる内面的世界の異常な膨張は、一方でピップを、恋敵ドラムルとの「対決」は単に炉火の奪い合いですまし、オーリックの威嚇に対しても、あたかも女性のように手足を縛られたまま身動きできずにいるという「無力」の状況に追い込んで³⁾いる。彼がたしなむ「舟遊び」(“rowing”)という唯一、体力を要する趣味でさえ、いざマグウィッチとの国外脱出の時には、腕に火傷を負ったためにその技を全く利用できずに終わるのだ。

しかしピップは自らの「無行動」を償うかのように、嫌悪すべき「暴力的」な人々に対しては彼らの不幸や死を、空想や幻影の中で成立させるという「暴力的」想像力を働かせる。その「活発な」内面世界を再現する語り手は重ねて彼らへの復讐を果たしているとも言えるだろう。そのように言葉の「力」を信じている彼だからこそ、言語能力を奪われたミセス・ジョー——“her speech was unintelligible” (p. 115)——や Mrs. Hubble——“...and Mrs. Hubble; the last-named in a decent speechless paroxysm” (p. 266)——を、また、おもねりの余り、自分に “May I——may I——?” (p. 145) としか言えなくなったパンプルチュックを描くという形での復讐が成立するのだ⁴⁾。想像力に訴えたピップの暴力による犠牲者が少なくない中で、しかしながら、その最大の犠牲者は彼自身だと言わなければならないだろう。ジョーを裏切った事によって引き起こされる良心の呵責は終始、自虐的なまでの激しさを失わない。もちろんそれはそのような告白なくしては彼に「癒し」がもたらされないからである。この回想がもとより良心を核にした自己と他者との関係の再構築であるならば、それも当然のことにちがいない。

「癒し」を目的として自己や他者に向けられた、想像力による「暴力」という大きなストーリーの枠組みの中には、様々な「暴力的」物語、「治癒的」物語が組み込まれているようだ。しかし、この回想自体がそうであるように、苦痛あつての治癒ということを考えれば両者を完全に切り離す

ことは難しい。ただし、主に聞き手への影響の点から、物語の性格を二つに大別することは可能だろう。⁽⁵⁾

「癒し」の物語に関しては、ディケンズらしさということからしても多くの例を挙げることができる。中でも、ジョーが幼いピップに聞かせる、自分の生い立ち、結婚の経緯、彼への愛情についての「物語」は、語り手であるジョー自身を慰めると同時に、疎外感に包まれていた聞き手ピップを、また、我々読み手をも慰めてくれるだろう。父の墓に刻むつもりだったが、終に果たせなかった彼御自慢の碑銘：‘Whatsume’er the failings on his part, Remember reader he were that good in his hart.’ (p. 42) は、‘p’のアリタレーションにこだわる理性の人々の中であってジョーこそ「脚韻」の詩人であることを明かしてくれる。父の母に対する横暴窮まりない態度を見て育ちながら、彼には父個人への恨みがないばかりか、その記憶を、自分の妻には決して辛い思いをさせないという誓いにかえることさえできるのだ。彼の碑銘が作品のキーワード、‘hart (=heart)’と‘part’——彼自身の用いる「仕切り」(‘parting’), 「別れ」(‘to part’)の意も含めて——で韻を踏むことは決して偶然ではないだろう。⁽⁶⁾

ジョーの「語り」を聞いたピップは彼に「新たな敬意」(‘a new admiration of Joe’ (p. 45))を抱き始める。さらにこの晩、ピップは自分が今置かれている状況とは逆のものとして、寒さ、孤独、死を強く意識し、そのような状況下にある同胞、直接的には一年前に会った囚人マグウィッチへの新たな共感に目覚めることができたのだ。

A man would die to-night of lying out on the marshes, I thought. And then I looked at the stars, and considered how awful it would be for a man to turn his face up to them as he froze to death, and see no help or pity in all the glittering multitude. (p. 46)

彼にとって死は、この時から墓石やそこに刻まれた文字の形だけの問題ではなくなった。

ジョーやマグウィッチが語る彼ら自身の思い出の物語は、⁽⁷⁾あたかも必然的に、それ自体治癒力を持つ炉火の前で紡ぎ出されている。そしてそれは第三者についての物語、例えばハーバートによって語られる“Miss Havisham's Story”の場合も同様であった。炉火とは、それを見つめる凶暴な脱獄囚に、自分のための盗みを働いた少年を庇う嘘をつかせる——“... he [=Magwitch] stood before the fire looking thoughtfully at it... Suddenly, he turned to the sergeant, and remarked: 'I wish to say something respecting this escape ...'” (p. 35)——力を持つものでもあれば、それから十数年後、ロンドンの宿では、故郷を見捨てたはずのピップに“Many a time of an evening, when I sat alone looking at the fire, I thought, after all, there was no fire like the forge fire and the kitchen fire at home.” (p. 258) と素直に認めさせる力を持つものでもある。

それでは、このような「治癒力」を秘めた物語の中から、代表的なものとしてハーバートがピップに語る、マグウィッチとその妻子の物語を取り上げ、それをオーリックがピップに向けて語るピップ自身の物語と対比させることで、作中で展開される物語による「治癒」と「暴力」を具体的に論じて行くことにしよう。ピップの「無意識の内容の人格化」⁽⁸⁾が彼の行動力の無さをもたらしたかと思われるほどに彼を包囲している「影」の中でも、ハーバートは彼の「善」を、オーリックは「悪」や「暴力」を体現しているとすれば、⁽⁹⁾それぞれが語り手となってピップの自我に向ける物語には当然、その両極性が反映されるだろう。特にハーバートの「語り」が彼によるピップの腕の「治癒」と並行して、一方、オーリックの「語り」が彼のピップへの威嚇の中で行われるという設定からは、これらの「影」の性格と「物語」双方の二面性が強く意識される。対照的な「語り手」達とピップの関係を確認した上で各々の「物語」の内容を見るという手順を踏

み、語りに秘められた「力」を探って行くことにしよう。

ピップが語る彼の“great expectations”の物語の中には、主人公ピップが完成させるハーバートの“great expectations”（彼の場合は厳密には遺産相続の見込みではないが）の物語が内包されている。語り手ピップの自己治癒のための回想の中では主人公ピップの挫折した夢を慰める、もう一つの夢物語が実現へ向けて展開されていたということになる。ピップは成人すると同時に、ハーバート自立のための陰の出資者となり、いずれ自分が財産を失うと、ミス・ハビシャムにその後を引き継がせる手はずを整えたという意味においては、親友の“great expectations”の物語の作者であると言うこともできるだろう。幻想的に富と恋を追求するという自分と全く同じ状況にある親友が、対照的に自虐性とは無縁の楽天的善性に恵まれ、——その点こそピップが“his strength (p. 237)”と呼んでいるものだろうが——加えて、生まれながらにして紳士であることが彼をピップの理想的な“relief”（「代わり」であると同時に「救い」）としている。しかもこの「互いに敵対者となる可能性」（“the possibility of [my] having competed with [him] in his prospects” (p. 281)）のあった“a pale young gentleman”とは、8才の時、既に対決をすませている。ピップに戦いを挑んで来たその若き紳士は逆にピップ自身が驚くほどあっけなく、彼の一撃（実際は二撃）のもとに倒れていたからだ。⁽¹⁰⁾ピップは彼をエステラの遊び相手としての「地位」から引きずり降ろすことによって、皮肉にも自ら偽りの“great expectations”の筋書きにのることを運命付けられてしまった訳だが、ハーバートとの対決はこの先、起こり得ないことが、それで約束されていたのだ。それはオーリックとの対決が最後まで引き延ばされることと対照的ではないだろうか。ハーバートとの戦いにおいて自分が勝者となると同時に敗者の勇敢で悪意のない態度に敬服することができたとすれば、ロンドンに出たピップが自分の個人教師の息子であり同宿人でもある青年の中にその時の「敵対者」を認めた時、一瞬のうちに二人

が親友となったのも当然だろう。

初めてのロンドンで不安に押しつぶされそうになっていたピップはハーバートに再会し、彼からヘンデル (Hendel) という「洗礼名」を授けられることで、⁽¹¹⁾「田舎者」としての過去と訣別し、ロンドン「市民」となる儀式を通過したかのような⁽¹²⁾だった。その名には確かにハーバートとピップの類似性が暗示されている。Herbert Pocket と Handel Pirrip。共通のイニシャル H. P. はまた、Herbert / Pip と Hande / Pip と読み換えることが可能だ。その H. P. が示す通り、二人が親しくなるに従って、彼ら自身の「夢」や互いの家族の共通点が一層明らかになる。類推は両家の子供達に関して働かされるばかりではない。⁽¹³⁾ハーバートの父マシューが純粹さの点で “a grown-up infant” (p. 193) であるなら、彼は “a larger species of child” (p. 7) とピップの目に映っていた彼の父代わりのジョーと対応する。一方、マシューが前途を期待されながら、無欲が災いして “loftier hopes” (p. 180) において失敗したことに注目すれば、この父親の人生はピップとハーバートにとっては避けるべき未来像ということにもなるだろう。

ハーバートがいつか元手を手に入れて東インドとの貿易業に乗り出す夢を抱いていることを知った時、ピップは “... here [were] greater expectations than my own.” と彼の夢の大きさに驚嘆する、と同時に、“Herbert Pocket would never be very successful or rich.” (p. 173) ということも直感する。彼らの「期待」は実現までの道のりが大きいという意味において “great” である点でも似通っていたのだ。そしてもちろん恋の成就是富の獲得なくてはあり得ない。地位も財産もない限り、ハーバートはクララを気難しい父から奪うことはできないだろう。ピップが時の止まったサティス・ハウスからエステラという “the Princess [=Sleeping Beauty]” を救い出す “the young Knight” (p. 219) なら、ハーバートもまた、“Ogre, Old Barley” から “a captive fairy” (p. 356) を奪う英雄とならなければならない。それ故、ピップは成人と同時に謎の出資者か

ら年500ポンド受け取るようになった時、彼自身が隠れた出資者としてその一部をハーバートに譲る手はずを整え、共に夢の実現に向けて歩み始めるのだ。

ピップという名に固執する後援者に操られるピップはヘンデルとなって初めて、即ちハーバートとの関係においてのみ、“the plotter”として働くことができた。“the plotted”としてのピップの人生は“the plotter,”ヘンデルとしての生によって慰められることで生き抜かれる。その事を考慮に入れると、ピップの計画通りハーバートにある事業家との共同経営への道が開かれた時、無邪気に喜びに浸るハーバートを見た彼が感激の涙を押しえられないでいることも、単に純粋な友情の現れとは思われなくなる。

The whole business was so cleverly managed, that Herbert had not the least suspicion of my hand being in it. I never shall forget the radiant face with which he came home one afternoon, and told me as a mighty piece of news, of his having fallen in with one Clarriker (the young merchant's name,) and of Clarriker's having shown an extraordinary inclination towards him, and of his belief that the opening had come at last. Day by day as his hopes grew stronger and his face brighter, he must have thought me a more and more affectionate friend, for I had the greatest difficulty in restraining my tears of triumph when I saw him so happy.
(p. 285)

ピップ自身も告白している通り、彼は単にハーバートが考えているような意味で「愛情濃やかな友人」である訳ではない。かと言って、彼の「勝利の涙」を、いずれ“the plotter,” マグウィッチが、彼によって「作られた紳士」ピップに対面して見せることになる、「興奮と勝ち誇った様子」(“heat and triumph” (p. 305), “his triumph” (p. 322))と同質のものと考え

えることもできない。自らの労働によって築かれた財産をピップの教育につぎ込み、そうして完成された「紳士」に一目会うため死罪を覚悟で流刑地を離れたマグウィッチの情熱に相当するものをなんらピップの中に見出すことはできないからだ。彼は単にそのマグウィッチによる恩恵の一部を「親友に反射させたかった」(“I wished my own good fortune to reflect some rays upon him,” (p. 281)) にすぎない。

そこで、ピップの「勝利」に彼の良心の問題を絡めて考えてみることにしたい。彼は地位とエステラを追い求めて行く中で、ジョーや家庭にまつわる物全てを軽蔑し始めていた。それと同時にそのような自分に、とりわけ良心を黙らせようとする自分自身——“the self-swindler[s]” (p. 213)——に苦しみもしていた。ピップとはそのように、常に何よりも自分の良心に立ち向かわないではいられない人間なのである。彼の自虐性は潔癖な罪悪感にだけ見出されるのではない。エステラに関しても、彼女が遠く、冷たい女性でなければ、彼女に恋をする意味さえ失われかねないほどだったはずである。このような傾向にある彼が、言わば自分の不幸や罪深さに耽溺するためには、自意識から解放された楽観的善性を引き受けた「分身」が何の良心の呵責も受けないまま「成功」を勝ち取ることが必要だったのではないだろうか。ハーバートの「幸福」におけるピップの「勝利」には、単に友人の成功の基盤を築いた達成感だけでは説明しきれない、彼自身の偏向の問題があるように思われる。⁽¹⁴⁾

ピップは実は、ハーバートを彼の“greater expectations”の主人公に仕立てる以前から、彼自身の「物語」の中でも巧みに利用することを忘れてはいなかったようだ。彼が幸運の一部を親友に「反射」しようとしたとすれば、これから例示するような「利用」は、逆にハーバートの「善」の「反射」を浴びる策略と言えらるだろう。

まずピップは、自分に会いに来る予定のジョーを迎える気の重たさを、“I had an odd half-provoked sense of suspicion upon me, that if Joe had been coming to see *him* [=Herbert], he wouldn't have been quite

so brisk about it.” (p. 207) と想像の中でハーバートに共有されている。実際、彼に代弁させてもいるのは護送される囚人に対する差別的な嫌悪——“What a degraded and vile sight it is!” (p. 214)——や、ジャガーズを前にした時の謂れなき罪悪感——“And Mr. Jaggers made not me alone intensely melancholy, because, after he was gone, Herbert said of himself, with his eyes fixed on the fire, that he thought he must have committed a felony and forgotten the details of it, he felt so dejected and guilty.” (p. 278)——などである。語り手は自分を非行における「生まれながらの天才」(“an untaught genius” (p. 37)), 「幼い怪物」(“a young monster” (p. 64)) と感じた少年時代の格別な罪の意識を示し、読者の共感を得ようとしていたかと思えば、青春時代の自分については、ハーバートを巻き込むことでその特殊性を敢えて打ち消すという策に出ているようである。もちろんそれが主人公ピップの意識と別箇のものであるはずはない。例えば、彼は突然出現したマグウィッチに対する自分の感情が文字通りハーバートに「映し出されて」いるのを目にし——“I saw my own feelings reflected in Herbert’s face, and, not least among them, my repugnance towards the man who had done so much for me.” (p. 322)——それによって激しい憎悪も間接的に正当化される思いがする。

The chair that Provis had occupied still remaining where it had stood . . . Hervert unconsciously took it, but next moment started out of it, pushed it away, and took another. He had no occasion to say, after that, that he had conceived an aversion for my patron, neither had I occasion to confess my own. We interchanged that confidence without shaping a syllable.

‘What,’ said I to Herbert, when he was safe in another chair, ‘What is to be done?’

‘My poor dear Handel,’ he replied, holding his head, ‘I am too

stunned to think.’

‘So was I, Herbert, when the blow first fell. Still, something must be done. He is intent upon various new expenses——horses, and carriages, and lavish appearances of all kinds. He must be stopped somehow.’

‘You mean that you can’t accept——’

‘How can I?’ I interposed, as Herbert paused. ‘Think of him! Look at him!’

An involuntary shudder passed over both of us. (p. 323)

自分と同じ反応、言い換えれば、自分自身の再現を見ることでピップは慰められる。ハーバートの ‘I am too stunned to think.’ という言葉はピップ自身があのマグウィッチ出現の当夜、陥っていた “For an hour or more, I remained too stunned to think” (p. 307) という状態の明るい音声化である。自分の感情を声にしてくれるハーバートならピップは逆に勇気付けることができる。ここでは動揺した自分自身を「反省」(“reflect”) することによって冷静さを取り戻すピップの心の処理の過程が二人の間の対話の形で外在化されているにすぎない。ハーバートを慰めるうちにピップは次を取るべき手段を模索することが可能となるのだ。⁽¹⁵⁾

マグウィッチは奇しくも、ピップにとっては単なる親友以上の存在であるハーバートの留守中に彼の前に姿を現した。ピップを操り続けたこの「父」、或いは「神」——マグウィッチが偽名として用いているプロビス(Provis) には「神意」(“Providence”) の連想が働く⁽¹⁶⁾——の出現はピップ自身の “expectations” だけでなく、彼が築きつつあったハーバートの夢の崩壊をも意味していた。囚人からの金は一切受け取ることができないと心に誓った時、彼はハーバートへの出資の道も閉ざされることになったからだ。だが、まず彼の成すべき事は、自分自身に対して描いていた誤ったストーリーを修正することだった。ピップは未来に漫然と向けていた視線

を、情報によって過去と現在の真実をとらえ直す視線に変え始める。情報の組織化があって初めて、彼と世界のより正しい関係付けが、即ち彼自身の「物語」の創造が可能となる。それこそ他者によって創作されていた自分の「物語」、彼が犯した「痛い過ち」(“sore mistakes” (p. 377)) の「癒し」ではないだろうか。この真実追究の姿勢が最も端的に現れるのがエステラの出生の秘密を探る作業においてである。自分の中で永遠に善とも悪とも切り離すことのできない一部となってしまった女性——‘Estella, to the last hour of my life, you cannot choose but remain part of my character, part of the little good in me, part of the evil.’ (p. 345)——の真実の「物語」を突きとめることは、彼女に対する自分の愛の真実を確かめることを意味するだけでなく、その恋にかけた自分の生きた軌跡全体をなぞり直す行為となる。

マグウィッチ自身が語った彼の「紳士作りの物語」の真偽の確認のために⁽¹⁷⁾、言わばその偽作者ミス・ハビシャムを訪ねることによって、ピップは憔悴した彼に過去の彼女自身の「投影」(“reflection”) を見た彼女——(‘I [=Miss Havisham] saw in you [=Pip] a looking-glass that showed me what I once felt myself.’ (p. 378))——から、後日、自分への償いとしてハーバートへの融資を引き継ぐ約束を取り付けることに成功する。彼は自らの失われた過去と引き換えにハーバートの未来を築くことを選択したのだ。この時彼はハーバートの物語の真の「作者」となる第一歩を踏み出したと言えるだろう。“great expectations” の偽りのヒーローの座から転落して初めて、ピップは自らの手で、それを「癒す」、ハーバートの「物語」を創作することが可能となった。⁽¹⁸⁾ 真実追究の姿勢は、ジョーやマグウィッチの真の姿の認識も含め、このように彼の生き方全般に浸透して、その成果がもたらされることになる。

ピップはミス・ハビシャムからハーバート援助の約束を取り付け、エステラとモリーの血縁関係のさらなる確証も得ることに成功するが、その後、彼女を突然包んだ炎からミス・ハビシャムを救おうとし、⁽¹⁹⁾ 自分も両腕に火

傷を負う。これで彼はエステラの結婚に加えて、一度に、火事による精神的ショックとマグウィッチ脱出計画への支障の懸念という不幸に見舞われたことになる。しかし彼には心身の傷を癒してくれるハーバートという存在がいた。彼はピップの留守中、マグウィッチから聞いたという、彼と妻の「物語」を、炉火の前で友の傷の手当をしながら、語り始めた。それはまさしく、「炉火」と「手当て」から「自然発生的に」(“spontaneously” (p. 383)) 紡ぎ出される「癒しの物語」だ。ハーバートが「最も優しい癒し手 (“the kindest of nurses” (p. 383)) であるのはむしろ「語り」という行為においてではなかっただろうか。

‘...I was speaking of Provis. Do you know, Handel, he improves?’

‘I said to you I thought he was softened when I last saw him.’

‘So you did. And so he is. He was very communicative last night, and told me more of his life. You remember his breaking off here about some woman that he had had great trouble with. —Did I hurt you?’

I had started, but not under his touch. His words had given me a start.

‘I had forgotten that, Herbert, but I remember it now you speak of it.’

‘Well! He went into that part of his life, and a dark wild part it is. Shall I tell you? Or would it worry you just now?’

‘Tell me by all means. Every word.’

Herbert bent forward to look at me more nearly, as if my reply had been rather more hurried or more eager than he could quite account for. ‘Your head is cool?’ he said, touching it.

‘Quite,’ said I. ‘Tell me what Provis said, my dear Herbert.’

‘It seems,’ said Herbert, ‘—there’s a bandage off most charmingly, and now comes the cool one—makes you shrink at first, my poor dear fellow, don’t it? but it will be comfortable presently—it seems that the woman was a young woman, and a jealous woman, and a revengeful woman; revengeful, Handel, to the last degree.’

‘To what last degree?’

‘Murder. —Does it strike too cold on that sensitive place?’

‘I don’t feel it. How did she murder? Whom did she murder?’ (p. 384)

ピップが一瞬、「はっとした」のは、包帯の取り換えのせいではなく、ハーバートの発する「言葉」のためだった。彼は “some woman—a jealous woman—Murder” という脈絡からプロビスの妻はモリー、即ちエステラは二人の犯罪人の子供だと、彼女の「物語」を組み立て始める。ハーバートにはプロビスから直接聞いたこと「以外の情報がない」(‘[I] have no other information.’ (p. 385)) 一方、ピップには天啓のように得たモリーとエステラの関係の真相と、それを裏付ける以上のウェミックとミス・ハビシャムからの情報があった。この時の彼には治療から受ける苦痛はない。真実を知る過程の中で痛みと共に受け入れなければならないのは「全ての言葉」なのである。もちろんその痛みこそ彼の求めてやまないものだ。ピップのそのような「熱」を感知したかのように、ハーバートは彼の「理性」(“head”) を心配している。確かに冷まさないといけないのはピップの興奮の方だが、彼がピップの心に向ける一語一語こそ、その患部を癒すものであり、それは正に「冷たい包帯」(“the cool one”) と同時に彼にあてがわれて行く。⁽²¹⁾

「もうすぐ楽になるから」というハーバートの言葉通り、悪い方の左腕の治療が終わり、もと通り吊り包帯に収められた——‘There’s the worst

arm comfortably in the sling once more' (p. 385)——時、ピップにとっての物語の核心、即ち、プロビスと別れた妻との間には小さな娘がいたという事実も全貌を現していた。この時、「楽になった」のはもちろん彼の心の方である。後はハーバートが右腕に関して言う“a far easier job”がピップを待たせた。しかし、ここからピップとハーバートの間に顕著な食い違いが生じ始める。ハーバートにとっては、治療の進行とは逆に、今から「物語の最悪の部分」(“the darkest part of Provis's life”)が始まるのだが、実はピップにとっての山場は「最悪の腕」の治療と共に迎えられ、そして過ぎていたからだ。若い妻による娘の殺人の「部分」はハーバートが娘の生存を知らされていないプロビスと共有しなければならない誤解だったのだ。ピップから見れば「語り」による治療は既に終わっていたとさえ言える。

「全ての言葉」による光明を求めたピップと対照的に、「癒し手」でありながら、傷を直視することを避けようとしたハーバート——‘I [=Herbert] can do it better by this light [=the light of the fire] than by a stronger, for my hand is steadiest when I don't see the poor blistered patches too distinctly.’ (p. 385)——の「暗い」視界はあたかも「語り手」としての彼にまで物語の真相をつかみ損なわせているかのようだ。しかしその一方で、治療する者の側の苦痛が、炉火と語る行為、双方によって和らげられているのもまた事実だろう。彼が「治療」と同時に「語り」を終えた時、今度はピップが「炉火」によって自分を直視させることでハーバートの誤解を解き始める。

‘Herbert,’ said I, after a short silence, in a hurried way ‘can you see me best by the light of the window, or the light of the fire?’

‘By the firelight,’ answered Herbert, coming close again.

‘Look at me.’

‘I do look at you, my dear boy.’

‘Touch me.’

‘I do touch you, my dear boy.’

‘You are not afraid that I am in any fever, or that my head is much disordered by the accident of last night?’

‘N-no, my dear boy,’ said Herbert, after taking time to examine me. ‘You are rather excited, but you are quite yourself.’

‘I know I am quite myself. And the man we have in hiding down the river is Estella’s Father.’ (p. 386)

エステラの生い立ちの真相を知ること、そこから蜘蛛の巣のように広がる網目に絡まった自分の生きた軌跡をつかみ取ったピップは自己同一性を手に入れたという意味において文字通り ‘[I] am quite myself.’ なのではないだろうか。今、炉火が照らし出しているのは、“Estella’s Father” を浮かび上がらせた「癒しの物語」によって一篇の健全な「物語」となった「彼自身」である。

第三者に関する物語が「慰め」になるだけ、自分自身についての物語は、特にそれが良心に関わる場合、容易に「暴力」になり得る。ピップはそのような物語を、まさに「暴力的」なオーリックによって、炎の「脅威」にさらされながら浴びせられることになる。これはハーバートによる腕の治療の後で、ピップを待ち受けるもう一つの試練だった。ではこの「物語」の場合もまず、前回同様、その「語り手」とピップの関係を確認することから始めよう。

ジョーの下で働く陰気な職人オーリックの存在をピップが初めて語るのは、彼自身がジョーに奉公し、エステラに対する空しい恋心を自覚し始めた頃、と同時にビディの自分に対する好意にも気づき始めた頃だった。「とても小さな時」からいたオーリックの存在を彼がここで告げることの意味

は何だろう。²³

This morose journeyman had no liking for me. When I was very small and timid, he gave me to understand that the Devil lived in a black corner of the forge, and that he knew the fiend very will: also that it was necessary to make up the fire, once in seven years, with a live boy, and that I might consider myself fuel. When I became Joe's 'prentice, Orlick was perhaps confirmed in some suspicion that I should displace him; howbeit, he liked me still less. Not that he ever said anything, or did anything, openly importing hostility; I only noticed that he always beat his sparks in my direction, and that whenever I sang Old Clem, he came in out of time. (p. 105)

オーリックはピップの記憶の中で最初から暴力と結びついていたことが分る。しかも、ハーバートによる腕の治療によって明らかにされた、「炉火」と「物語」に具わる治癒力と正反対の「火を守る悪魔の物語」という形で現れた暴力と。オーリックが語る窯の生贄の伝説は、七才でマグウィッチに聞かされた、少年の内臓を食べる若者の話によって、想像上の生贄となったピップが、それから約「七年後」、暴力的に年季契約を結ばされ鍛冶場に送り込まれた時²⁴、まさに現実となったのではなかっただろうか。この仕事場ではその「悪魔」(“Old Nick”)の仲間 Orlick が調子の外れた歌——それもまた、少年を鍛える「物語」(“...you were to hammer boys round... Blow the fire, blow the fire... (p. 89)) ——と「火花」で常にピップを威嚇し続けている。

この「暴力」がピップの語りの中へ直接登場するのが彼が15才前後の時であることには、当然、性的意味合いが含まれているだろう。ピップが男性であることを意識し始めた頃、25才の青年の力としてオーリックが登場

して来る。ジョーの後継者の座を奪われるのではないかというオーリックの邪推、ピップへの反発、に示される通り、彼もまた、ハーバート同様、地位と女性（ビディ）を獲得する上でのピップのライバルである。ミス・ハビシャムの財産とエステラに向かう「明」の展望において「青白き若き紳士」を軽々と押し退けたものの、ピップは徒弟に入ることによってこの夢を一旦は失いかける。新たに、ジョーの後継とビディを手に入れるというもう一つの選択肢のライバルとして現れたこの男がピップにとって極めて不快な存在であるのは当然だろう。ピップの心の奥底では性の目覚めだけでなくこの「暗」（“black-smith”）の選択肢そのものをいかにしても退けたいという願望がうごめいていたからだ。

善良ではあるが、「野暮でつまらない」鍛冶屋の未来像であるジョーより、もっと近い未来像として暴力的な鍛冶屋が現れ、ピップの前途を一層暗いものとはするが、彼はジョーの庇護の下にある限り、その「影」との対決を強いられてはいない。ピップとの不平等が原因でオーリックとジョー、さらにオーリックとミセス・ジョーの間に口論が起こった後、直接オーリックを力で倒してくれるのはジョーだった。しかしこの時、倒されたオーリックにもう一人の「影」ハーバートが重なっている——“Orlick, as if he had been of no more account than the pale young gentleman, was very soon among the coal-dust, and in no hurry to come out of it.” (p. 108)——ことは暗示的である。ピップはジョーの力を借りてあの時同様、軽々とライバルを倒した気になってしまっているのだろうか。もしそうだとすれば、いずれ思わぬ形で彼自身が反撃を受けることになるだろう。

事件当時は犯人と断定することはできなかったが、オーリックの復讐はまずミセス・ジョーへの襲撃という形で現れた。この事件はピップにとって越えるべき「親」が自分に代わる力によって倒されたことと同時に、女性に対する男性の優位を見せつけたという点でも大きな影響力を持っていた。不随の身になったミセス・ジョーは、オーリックに対して「過酷な主

人に仕える子供」(“a child toward a hard master” (p. 117)) のように媚びた態度で接し始めたからだ。これは彼女の失われた子供時代や女性としての自覚の回復を意味していた。言わば「子供」のような弟と主人に対して「為政者」の立場を取り続けざるを得なかった彼女（‘[Your] sister is given to government.’ (p. 44)) が、従順な女性に戻るためには彼女を圧倒する男性的力が必要だったのだ。²⁶⁾ ジョーとオリックの殴り合いへの姉の失神という反応、そしてこの豹変を通してピップには今まで知らなかった男女の世界が幾分、見えてきたはずだ。

一般的な男女の力関係の図式だけでなく、オーリックはピップに彼自身と女性との関係のあり方も意識させずにはおかなかった。彼はビディにはダンスでその欲望を表現すると同時に、彼女とデートするピップにも付きまとい始める。ここで、この三者の関係を考えるにあたり、“admire”という言葉を鍵にしてみよう。初めて、「オーリックがビディに、ずうずうしくも、あこがれている」(“Old Orlick’s daring to admire her”) ことを知った時、ピップはそれをビディというよりもむしろ「自分自身に対する侮辱（暴力）であるかのように憤慨した」(“I was as hot as if it were an outrage on myself.” (p. 124)) のは何故だろうか。親しいビディのことだから自分のことのように感じたのだろうか、それともビディと共に自分も彼の暴力の危険に巻き込まれているような気がしたのだろうか。²⁷⁾ 或いは自分の密かな願望を露骨に表しているという意味で侮辱的なのだろうか。

以上の推測はいずれも妥当性がない訳ではない。しかしこれとは別に、ピップがこの怒りを感じる直前に、自分自身の感情としても“admire”という語を用いていたことを思い起こしてみよう。実は彼はビディにエステラへの強い憧憬を‘I admire her dreadfully’ (p. 122) という表現で打ち明けていたのだ。今、ピップが陥っている苦境とはエステラへの“admiration”が募る一方、身近かなビディへの愛着はどうしても、理性の枠を越えた特殊な感情にはなり得ないということではなかっただろうか。生意気盛りの彼がビディ本人にも‘I could only get myself to fall in love

with you' (p. 123) と言っているように、確かにもしピップが彼女に恋することができたなら彼の焦燥もかなり鎮められていたにちがいない。ところが自分には抱くことのできないその感情をオーリックならビディにたやすく抱くことができ、しかもそれを直接的に表現している。それはピップには非常に皮肉であると同時に“admiration”の対象であるエステラにさえそれを顔に表現できない彼の性的未熟さ、或いは欠陥を「侮辱している」ように感じられたのではないだろうか。オーリックのビディに対する粗野な態度を、自分のエステラに対する感情と区別したいはずのピップがまさに“admire”という同じ言葉で表現していること自体、彼の妄想的な劣等感や不安の現れのようなだ。

オーリックがビディの前で見せるダンスがピップの意識の中で、ミセス・ジョーの彼への屈従的姿と重ならないはずはない。オーリックはピップが男性として成長する前に、「親殺し」を代行し、同時に女性に対する圧倒的力を示したが、これがビディに対して発揮されるのも時間の問題のようではなかっただろうか。ミセス・ジョーとビディの因縁めいた結びつきに無関心でいらなかったピップにとって、とりわけその危惧は強かったはずだ。“the small bundle of shivers” (p. 1) であるピップを親に代わって育てた姉に自由がなかったように、ビディも幼い時から祖母という「無能のみじめなぼろ束」(“that miserable old bundle of incompetence” (p. 119)) を背負って生きて来た。この身内の死と共に「雑役夫」(“drudge” (p. 119)) であることから解放された彼女は寝たきりになったミセス・ジョーの看護のために鍛冶場へやって来る。するとそれは、ちょうどピップのために「奴隷を買って出ていた」(“a willing slave” (p. 47)) ミセス・ジョーが、皮肉な形で自由の身となったのと同様だったということだ。そのミセス・ジョーのオーリックを求めるサインを解読してしまうのがビディであることはきわめて不吉である。オーリックをミセス・ジョーに引き寄せることで最も危険にさらされるのは彼女自身だからである。ミセス・ジョーとオーリックを仲介しているのは不遇な女性としての彼女の分身、

ビディである。「苦役」を逃れることによって、ビディが新たな危険の中に身を投じなければならないことには、宿命的な女性の「弱さ」が暗示されている。

オーリックから受ける「侮辱／暴行」も、既に触れてあるピップの自虐性の問題と切り離して考えることはできない。オーリックが肩代わりしている「暴力」のピップにおける当然の欠如を、その暴力的存在に揶揄させているとすれば、その「暴行」こそ彼が自ら求めたものではないだろうか。彼がこの後も再三、徒に、その侮辱に憤る、或いは暴力に我身をさらす——‘It revived my utmost indignation to find that she was still pursued by this fellow [=Orlick], and I felt inveterate against him.’ (p. 269)——ことでもそれは明らかだ。ビディにオーリックがつきまとうように、エステラにドラムルという不快極まりない紳士が求愛する必然性もそこにある。ピップの自虐的恍惚が最高に達するためにはオーリックが単に紳士になったかのようなドラムルに最愛の女性が奪われる必要があったのだ。

ピップの「不幸の恍惚」を持ち出したのは、これを糸口に、マグウィッチとピップの逃亡を阻止しようとするコンペysonにオーリックが加担することから、更にピップとオーリックの関係を掘り下げたいと思ったからである。ここでまず見ておきたいのは、マグウィッチが正体を現した時、最も激しくピップを襲った感情についてである。衝撃の余り正気を失いかけていたピップはマグウィッチを寝かしつけた後、幾分冷静さを取り戻すと、ジョーやビディを裏切ったことへの後悔に苛まれた。

I would not have gone back to Joe now, I would not have gone back to Biddy now, for any consideration: simply, I suppose, because my sense of my own worthless conduct to them was greater than every consideration. No wisdom on earth could have given me the comfort that I should have derived from their simplicity and fidelity; but I could never, never, never, undo what

I had done. (p. 308)

この場のピップの、もはやどうしてもジョーやビディのもとに帰る訳にはいかないという嘆きには確かに真実味に欠けるところがある。しかし、これが“hollow”に聞こえるのは、ミス・ハビシャムの金と囚人からの金を区別する彼の“degradation”のためだけだろうか。⁽²⁸⁾「虚ろさ」はもっと別の所にありはしないだろうか。

ピップは重罪犯のためにジョーとビディを捨てた自分の「卑小な」行為故にどうしても故郷に帰ることができないと思った、の^{らう}と言っているが、この事件が起こった時点で、果たして彼にそのような意志が残っていただろうか。彼の絶望の「虚ろさ」は語り手までが同調しているその理由付けの「虚ろさ」にこそあると思われる。あたかも、むしろその理由付けを「決定的」にしようとするかのように、彼は“never”を執拗に繰り返しているが、本来彼がジョーを恥じ、故郷を見捨てた背景には紛れもなくエステラの存在があったはずだ。彼は遺産相続と無関係に、彼女への恋のためだけにでも彼らと疎遠になっていたかもしれないほど、彼女の目を気にしてはいなかっただろうか。例えば故郷の近くまで帰りながら鍛冶場に立ち寄らなかった時、彼は自分の卑劣さの責任をエステラの「架空の軽蔑」——“But I never thought there was anything low and small in my keeping away from Joe, because I knew she would be contemptuous of him.” (p. 230)——に転嫁していたのだ。或いは、「彼女（エステラ）を忘れることはできないのか」（‘...can you not detach yourself from her?’）というハーバートの忠告と同時に、田舎をあとにした朝の寂寥感が蘇った——“...with a rush and a sweep, like the old marsh winds coming up from the sea, a feeling like that which had subdued me on the morning when I left the forge...smote upon my heart again.” (p. 236)——のは、両者に共通した親しいものから「引き離される」寂しさのせいばかりとは言えない。都会への憧憬にエステラへの憧憬

が強く重なっていたからでもあるだろう。

以上のような経緯を考慮に入れると、マグウィッチが出資者と判明したために、つまり友を裏切ったのは、元をたどれば囚人のせいだったという理由で、帰ることができないとするのはこれまで彼が並べていた弁解とは性格が異なるように思われる。それはむしろ、自分の「卑小さ」の決定付けの意図の現れのようなのではないだろうか。ピップは自虐的に自分の行為を“worthless”と責めることで、自らにジョーの下へ戻る道を塞ごうとしている。エステラに責任の一端を担わせることなくジョーを捨てることができる「絶望」を俄には信じ難いのはそのためである。

この恍惚的な「絶望」に引き続き、ピップがマグウィッチから身の危険を感じ始めるのも唐突と言えなくもない。では、この心理の奥底にあるものは何だろう。

Crowding up with these reflections came the reflection that I had seen him with my childish eyes to be a desperately violent man; that I had heard that other convict reiterate that he had tried to murder him; that I had seen him down in the ditch, tearing and fighting like a wild beast. Out of such remembrances I brought in to the light of the fire, a half-formed terror that it might not be safe to be shut up there with him in the dead of the wild solitary night. This dilated until it filled the room, and impelled me to take a candle and go in and look at my dreadful burden. (p. 308)

ピップは幼時の「囚人追跡」の記憶を蘇らせ、マグウィッチの凶暴性に脅え始める。しかし、マグウィッチが命懸けで彼に会いに来たことを考えれば、その脅えに対する、マグウィッチの単なる囚人としての凶暴性という理由付けは説得力を失う。それよりも今、ピップがマグウィッチと二人きりになることを恐れる様子そのものに、あの時の「もう一人の囚人」コ

ンペysonの姿——“The other fugitive, who was evidently in extreme horror of his companion [=Magwitch]...” (p. 33)——が重なることから、ここではピップとマグウィッチの間にある、より本質的な敵対関係を想定する方がよいだろう。そこでピップからコンペysonへの類推をより確かに働かせるためにピップの擬似的な「溺死」体験に溯って考えてみることにしよう。マグウィッチ出現に伴う、現実の嵐や座礁になぞらえられるその衝撃の中で、ピップはつい先程、「真実」の海で溺死しかけていたのだ。

All the truth of my position came flashing on me; and its disappointments, dangers, disgraces, consequences of all kinds, rushed in in such a multitude that I was borne down by them and had to struggle for every breath I drew. (p. 303)

自分の解釈と全く異なっていた過去の空しさがピップの足をすくうが、彼にはすがり付く未来もない。溺れかけている彼は、しかしながら、マグウィッチの命をしっかり握ってもいるのだ。流刑地を離れたことが発覚すれば彼は死刑に処せられる運命にあるからだ。するとピップとマグウィッチの間では命がけの格闘が繰り広げられていたことになる。少なくとも「水中」のピップにとっては。それ故ピップはあの時、マグウィッチと、沼地で組み打ち合っていたもう一人の男に自らを重ね、マグウィッチの殺意におののかざるを得なかったのではないだろうか。

ピップは実はマグウィッチのコンペysonへの劣等感や怨念によって作られた紳士だった、即ち皮肉にもコンペysonこそ紳士ピップの原型だったという事実が判明することによって、このピップの「溺死」が、最後に再びマグウィッチとの格闘の末にコンペysonが実際に溺死することの予兆であることに疑いの余地はなくなる。ある意味でコンペysonの「影」であるピップはさらにもう一人、コンペysonに怨念を抱いている人物、

彼に捨てられたミス・ハビシャムとも、対決を迫られることになる。炎に包まれた彼女と彼女を救おうとするピップは「まるで死物狂いの敵同士のように」(“like desperate enemies” (p. 380)) もがき合うのだ。彼とミス・ハビシャムが敵対関係にあることは、彼を翻弄した彼女へのピップの側の恨みだけでは説明しきれない。彼女の敵意の炎に包まれているのはピップであると同時にコンペysonでもある。彼女にとってのピップはもとよりエステラを手段とした男性への復讐の標的、コンペysonの代替物に外ならなかったからだ。それに加えて、既に見た通り、マグウィッチを利用して完璧にジョーを捨てようとしたピップ自身の中にもコンペysonに匹敵する狡猾さを認めることができそうだ。⁽²⁹⁾

社会の「犠牲者」(“victim”)としてのピップとマグウィッチとの間に、不遇な生い立ちを初め、顕著な類似点がある一方、⁽³⁰⁾ “victimizer”としてのピップを考えた時、彼にとって、コンペysonに対するマグウィッチの関係にあるのはまさしくオーリックということになるだろう。彼もマグウィッチもそれぞれピップとコンペysonの悪を代行したり、或いはその罪を転嫁される運命にあるからだ。それ故、マグウィッチを置くピップにコンペysonの影が忍び寄る時、オーリックがこの網の目に必然的に絡むことになる。表面的な、ピップ／マグウィッチと彼らの命を狙うオーリック／コンペysonの敵対関係の下にはピップ／コンペyson対オーリック／マグウィッチの関係が潜んでいる。観劇中のピップの背後にはコンペysonが「幽霊」のように座り(‘sitting behind [you] there like a ghost’ (p. 364)), マグウィッチが現れた嵐の晩には彼を影のように尾行するオーリックの姿があった(‘The person [=Orlick] stopped, when he [=Magwitch] stopped to make inquiry of me [=the watchman] and the person took this way when he took this way.’ (p. 310)) ことがこの二重の関係を明らかにする。オーリックをピップに引き寄せているのはオーリック自身のピップに対する、と同様、マグウィッチのコンペysonに対する執念でもある。オーリックが水門小屋にピップを誘き寄せ、威嚇

と共に彼の最も敏感な良心の問題に触れた時、その「暴力」は彼がコンペysonと共有する疚しさの裏返しである。マグウィッチに続いてオーリックに対しても彼が擬似的な溺死体験をしなければならないのはそのためである。

プロピスに関する情報を提供するという匿名の手紙を受け取ったピップは、そのことを誰にも告げずに待ち合わせに指定された水門小屋を訪ねた。しかし中へ入ると、いきなり暗がりの中で、両腕を後ろ手にされ、そのまま立て掛けてある梯子に縛り付けられてしまう。その時彼は、火傷の癒えぬ左腕に「煮え湯に浸けられているような」(“as if, having been burnt before, it were now being boiled” (p. 401)) 激痛を覚えた。やがてろうそくに火をつけ正体を現したのはオーリックであった。彼はピップをあぶるようにその炎を近付けながら——“In his savage taunting, he flared the candle so close at me, that I turned my face aside to save it from the flame” (p. 406)——彼への恨みや、ミセス・ジョーを襲った理由、コンペysonと手を組むことになった経緯を「語り」始める。炎による暴力——「煮え湯」とろうそくの炎——を受けながらピップは自分自身の物語に焼かれなければならない。酒をあおる (“...took a fiery drink from the bottle” (p. 404)) 語り手自身、ピップに臭気とほてりを送ってよこす一塊の熱である。ところが彼がどれほど身の危険を感じようと、ピップが実際に感じた苦痛は最後までその左腕に限られていたということが、ハーバートの場合同様、この傷が心の傷の表象であることを示している。オーリックの暴力は実際、心の傷口に向けてしか振われてはいないのである。

しかし、その「物語」の暴力は、それだけでピップを「死の淵」に立たせるに十分な激しさを持っていた。彼の思考は一瞬、一瞬のうちに、想像を絶する速さで提示される「話題」を「消耗」し尽くして行く。

‘More than that,’ said he, folding his arms on the table again, ‘I

won't have a rag of you, I won't have a bone of you, left on earth. I'll put your body in the kiln . . . and, let people suppose what they may of you, they shall never know nothing.'

My mind, with inconceivable rapidity, followed out all the consequences of such a death. Estella's father would believe I had deserted him, would be taken, would die accusing me; even Herbert would doubt me . . . The death close before me was terrible, but far more terrible than death was the dread of being misremembered after death. And so quick were my thoughts, that I saw myself despised by unborn generations——Estella's children, and their children——while the wretch's words were yet on his lips.

'Now, wolf,' said he, 'afore I kill you like any other beast——which is wot I mean to do and wot I have tied you up for——I'll have a good look at you and a good goad at you. Oh, you enemy.'

.....

. . . Softened as my thoughts of all the rest of men were in that dire extremity; humbly beseeching pardon, as I did, of Heaven; melted at heart, as I was, by the thought that I had taken no farewell, and never now could take farewell, of those who were dear to me, or could explain myself to them, or ask for their compassion on my miserable errors; still, if I could have killed him, even in dying, I would have done it.

.....

'Wolf!' said he, folding his arms again, 'Old Orlick's a going to tell you somethink. It was you as did for your shrew sister.'

Again my mind, with its former inconceivable rapidity, had ex-

hausted the whole subject of the attack upon my sister, her illness, and her death, before his slow and hesitating speech had formed those words.

.....

It was not only that I could have summed up years and years and years while he said a dozen words, but that what he did say presented pictures to me, and not mere words. In the excited and exalted state of my brain, I could not think of a place without seeing it, or of persons without seeing them. (pp. 403-5)

オーリックは次々にピップへの怨恨を、即ち、ピップの側からすれば彼自身の隠された傲り、情欲、優越感を暴露して行く。ピップが受けているのは、偏に、彼が甘んじて聞かなければならない、彼自身の「影の物語」という暴力なのだ。しかしそれは、彼の命と引き換えに与えられる貴重な「情報」であるからこそ、それを受けたピップの想像力が描く広大な世界が、臨死体験をすることによってのみ得られるものとなる。そのためにこそ彼に不動の姿勢が課せられているとでもいうかのように。彼の頭の中では過去、現在、未来を一瞬のうちに収めた広大なパノラマが広がって行く。⁽³¹⁾石灰釜で跡形もなく消し去られる自分の死体の想像からは、何世代にもわたって残されるだろう裏切り者としての自分にまつわる思い出が描き出される。獣同然の死に方を思うと、他者へのいつくしみが生まれ、神の許しや親しい人々の同情を素直に求めることができるが、同時に、オーリックへの殺意もわき起こっている。姉殺しの責任を問われ、彼女の襲撃から死までの一部始終が蘇る。目の前のオーリックの動きを具に追いつぶさながらもピップの頭の中では何十年、何世代をも凝縮した鮮明な映像が展開されている。

想像の「絵」もろとも、ピップの命は「海へ流れ去ろうとしていた」
("all drifting by, as on the swift stream of my life fast running out to

sea!” (p. 406)) にもかかわらず、オーリックの物語が終った時、ピップが「祈りを思い浮べ、ジョーやビディやハーバートと共にいた」(“I had thought a prayer, and had been with Joe and Biddy and Herbert...” (p. 407)) のであれば、彼の蘇生へ向かう「癒しの物語」もまた、完結していたと言えるだろう。「暴力的物語」に立ち向かっていたのは、このピップの中で紡ぎ直された、過去、現在、未来をも封じ込めた彼の全生涯という「癒しの物語」にほかならない。

オーリックが石槌を打ち降ろす直前、ピップは渾身の力を振りしぼって叫び声を上げた。外には彼の身の上を案じて追って来たハーバート達が突入するチャンスをうかがっていた。オーリックはなだれ込んだ彼らとの「荒立つ波のような格闘から、闇夜の中へ忽然と姿を暗ます」(“I... saw Orlick emerge from a struggle of men, as if it were tumbling water, clear the table at a leap, and fly out into the night!” (p. 407)) が、それはまるで彼が「語り」のためだけに遣わされた幻でもあるかのような最後ではないだろうか。一方、ピップは精神的には今、彼の中で完結した「癒し」の物語によって、肉体的にはハーバートによって、溺死から蘇生する。彼にはその物語に新たな頁を加える機会が与えられたのだ。

ピップは傷の悪化のために、自分でオールを使うことは断念しなければならなくなったが、いよいよマグウィッチの国外脱出計画を実行に移す朝には、「海に流れ去る川」としてではなく、マグウィッチを運ぶ「川」として再生したかのように、昇る太陽の光を全身に浴びていた。

As I looked along the clustered roofs, with church towers and spires shooting into the unusually clear air, the sun rose up, and a veil seemed to be drawn from the river, and millions of sparkles burst out upon its waters. From me, too, a veil seemed to be drawn, and I felf strong and well. (p. 411)⁽³²⁾

脱出は失敗に終るが、ピップが太陽から受けたこのきらめきは、最終的には、死の床に就いたマグウィッチに彼から注がれる「ロマンスの光」⁽³³⁾に姿を変えることになる。そこで彼は意識を失いかけたマグウィッチに彼の娘の生存と彼女への愛を告白するからだ。ピップはマグウィッチが、「永遠に刻まれた過去の形を歪めようとしない」(“... he never ... tried to bend the past out of its eternal shape” (p. 432)) 厳しい視線を自らに向け続けていたことを知っていた。しかし、この「物語」の幾すじかの光を受けて、マグウィッチの最期のパノラマは美しく修正されていたにちがいない。「事実」を曲げることはできなくても、生きるということはその最後の瞬間まで過去という「物語」を読み換え、一步でもその「真実」に迫る可能性を与えられているということだと思われるからだ。

マグウィッチの死後、頼みとするハーバートもカイロへ発ってしまったからには、ベッドから起き上がれなくなったピップを看病してくれるのはジョーしかいなかった。彼もまた、それが「看護」に本来、付随する仕事でもあるかのように、ピップにショックを与えない限りにおいて人々のその後を「語り」始める。ミス・ハビシャムが死の直前にポケット親子への誤解を解き、「何と正真正銘4000ポンド」(“a cool four thousand” (p. 441)) を彼らに譲渡したこと。ジョーが繰り返す“cool”という言葉には、ピップが自ら「唯一の善行」(“the only good thing I had done”) と呼ぶハーバートの「物語」の完成を約束する、心地良い、恐らくハーバートが当ててくれた包帯同様の、「冷たさ」が、あったにちがいない。さらにオーリックがパンブルチュックの店に押し入り、彼を散々な目に会わせた後で投獄された話。自分こそピップの“great expectations”の基礎を築いた人物であるという「お馴染みの僕の物語の地方版」(“the popular local version of my own story” (p. 409)) というまた一篇の「暴力的物語」の作者をオーリックが再びピップに代わって襲撃し、この暴力自体も終に法の裁きを受けることになったのだ。こうしてピップは彼の「善」と「暴

力」の最後を確認することができた。

元氣を取り戻したピップはビディと共に新たな人生を歩む決意を固め故郷に帰るが、その日は偶然にも彼女とジョーの結婚式当日だった。彼の自虐性は自ずから不幸な巡り合わせを招かずにはいられないのだろうか。このようなピップに、もし「幸福」というようなものがあるとしたら、それは家庭的な「幸福」ではなく、唯一「苦痛」の中にしか見出せない類のものかもしれない。帰郷の望みが絶たれた今、彼に残されているのはカイロに渡ったハーバートの下で事務員として働く自己追放の道でしかなかった。やがて回想のために自虐的なペンを執るまでは。

[注]

- (1) “Dickens: The Two Scrooges,” in *The Wound and the Bow* (New York; Oxford Univ. Press, 1941), p. 52.
- (2) ロンドンに出て間もなくハーバートはピップを ‘a good fellow, with impetuosity and hesitation, boldness and diffidence, action and dreaming, curiously mixed in him’ (p. 234) と評しているが、各ペアの前者を、少なくともこの時点の彼の中に見出すことは困難だ。ピップ自身この「分析」に、心当りがないと言っている通り、彼には意識下レベル以外でこのような「混合」があるだろうか。ハーバートの本意は別としてピップの意図は単にその前から続いているハーバートの的外れな気の良さを強調することにあるのか、それとも彼に自分を実際以上に好意的に評させることに、或いはさりげなく影の部分までも暴露させることにあるのか。本章で以下検討するピップによるハーバートの「利用」の点からも興味深い。Brian Cheadle の次のような意見は上の疑問には答えてくれない。

“It is this mix that is the source of Pip’s interminable, and redemptive, quarrel with himself.” “Sentiment and Resentment in *GE*,” *DSA* vol. 20 (1991), p. 154.
- (3) “...Pip adopts modes of behavior and emotion that are stereotypically feminine...” Richard Barickman, Susan MacDonald, and Myra Stark, *Corrupt Relations* (New York: Columbia Univ. Press, 1982), pp. 88-9.
- (4) 復讐という観点からではないが、他にバーリーの言語の不毛性については次の

ような指摘がある。

“Old Barley brings together and epitomizes the imagery of perverse synthesis. His degeneration and the decayed circularity of his language and indulgence parallel Miss Havisham’s decayed house and her mental fixation, represented by her going round and round the wedding table. The same paralysis, entrapment, and failure of growth are apparent in her stopped clocks and in Magwitch’s connection with prisons and chains.” Young, p. 210.

- (5) “storytelling” における「暴力」に注目しているのは John Kucich であるが、彼は聞き手に緊張と驚愕を与えるものを全般的に「暴力的」と呼ぶ。その意味からは本章で「癒し」の代表として取り上げることになるハーバートによる「物語」もその範ちゅうに入る。ただし、Kucich は *GE* に関してはマグウィッチが少年ピップに聞かせる食人鬼 “young man” の話に言及しているのみである。 *Excess & Restraint in the Novels of Charles Dickens* (The Univ. of Georgia Press, 1981), p. 31.

また、暴力的ということに関して言えば、純粋な「語り」ではないが、聞き手であるピップを「劇中人物の人体模型」(“a dramatic lay-figure, to be contradicted and embraced and wept over and bullied and clutched and stabbed and knocked about in a variety of ways” (p. 102)) にするウォブスルの「朗唱」、子供を躓かせてばかりいるポケット夫人の「読書」は文字通り「暴力的」である。

- (6) ジョーには他に、‘And there weren’t no objection on your part, and Pip it were the great wish of your hart!’ (p. 94) というバリエーションもある。
- (7) “When Magwitch starts living in the present, making friends with Pip and Herbert and telling them his pitiable story, he begins to trust, to forgive, and to love.” Nancy E. Schaumburger, “The ‘Time Machine’ of *GE*: Pip, Magwitch and Developmental Time,” *The Dickensian*, vol. 89 (Spring 1993), p. 34.
- (8) 『ユング』A. ストー著、河合隼雄訳（岩波書店、1990）、p. 144.
- (9) R. Barickman, *Corrupt Relations*, p. 88. や Bradbury, p. 22. の指摘にもある通り、もちろん、オーリックを単に密かな欲望におけるピップの “double” と解釈してすまずことはできない。他にオーリックについては H. House による次のような指摘もある。

“Orlick is far more interesting than Compeyson or Magwitch, because his author did not put him flat and fair in the criminal department. There was an underlying fear that “the people” in the mass might turn out to be Orlicks.” Humphry House, “G. B. S. on *GE*” in *All in Due Time* (London:

Rupert Hart-Davis, 1955), p. 218.

- (10) “[Herbert] has no concept of defeat, and, likewise, he does not try to act on his aggressive intentions. His purity is one of impotence rather than of desire.” Kucich, p. 111. 彼はハーバートをピップの“an alternative”としてさえ認めていない。他に作中で起こる一連の“fight”に関しては Bradbury, pp. 44-5.

- (11) ハーバートはヘンデル以外にもパーリーとマグウィッチという自分とピップそれぞれにとっての「恋人の父」に「命名」を行っている。マグウィッチの場合は彼の身元を隠す必要に迫られていたとは言え、ピップも含めた彼ら三人に対する特権の行使には何らかの優越性或いは復讐的要素が含まれているのだろうか。ピップの前歴を知って、“Harmonious Blacksmith”を作曲したヘンデルを連想したことに悪意はなく、またこの名によってピップは馬車で乗り合わせた「照準を合わせた目の男」の気に留められずにすむことにもなるのだが、この名にはピップの恐れる「手」(‘Hand’)の存在が明らかだ。パーリーに対する Gruffandgrim という名は確かに、“gruff”で“grim”な彼への密かな抵抗——‘that’s my name for him’ (p. 355)——のアリタレーションである。マグウィッチに与えられた Campbell には Indian Mutiny (1857-59) の鎮圧者 Colin Campbell (1792-1863) との連想が働く。ディケンズの作品の中で、この事件に関連する社会批判が最も強く反映されているのは、“The Perils of Certain English Prisoners” (1857) だがこの後引き続き書かれた *A Tale of Two Cities* (以下 *TTC*) (1859) と *GE* (1860) にもその事件やこの短篇自体との関連性が認められる。作品内でハーバートが命名するのは1820年代の時代設定で、当時におけるキャンベル將軍の位置付けは不明だが、1860年代の読者にとってはコンテンポラリーな名前であることには違いない。囚人に英雄的將軍の名が用いられることに含まれる批判精神や読者への刺激の点からも興味深い。三作品における“love-pattern”の類似性については Philip Collins, “A Tale of Two Novels: *A Tale of Two Cities* and *Great Expectations* in Dickens’ Career,” *DSA* vol. 2 (1980), pp. 350-1.

- (12) 「ひるがえて、もう一度バルザックのラスティニャックやディケンズのピップのことを考えてみるならば、われわれは彼らの中にも、都市の中で孤立し、また都市によって罰を受けるアウトサイダーを見出すことができる。しかし彼らは、彼ら（あるいは作者たち）の考え方がどうであろうとも、社会の道徳的なしは社会的価値の主流に乗ることを、ひたすらに望んでいた。これらの主人公たちは、都市へ赴くことによって、田舎生活の孤立から逃れようとしているのである——もちろん、そこに着いてみれば幻滅が待っていた、ということになるのだが。」『近代文学と都市』バートン・パイク 著 松村昌家 訳（研究社、1987）、

pp. 159-60.

- (13) この点に関してはⅡ章 pp. 56 参照。
- (14) 「暴力的」要素の欠如したディケンズのヒーローの取る中庸の自己解放の手段として Kucich が挙げている、“the turning of violence completely inward” と “the deflection of conservative impulses outward towards others” の二つはピップにも十分当てはまるだろう。しかし彼の、ミス・ハビシャムとオーリックとの「対決」における、ピップの自立のための精神的、肉体的「勝利」 (“triumph”) の指摘には疑問が残る。精神的勝利はともかく、これらの「戦い」はいずれも極めて受動的に始められ、失神同然で終わっている。Kucich, pp. 109-11.
- (15) 引用の会話の後、ピップとハーバートは心を鎮めるために「腕を取り合って部屋を往き来する」 (“Herbert got up, and linked his arm in mine, and we slowly walked to and fro together, studying the carpet.” (p. 325)) が、この光景は、*TTC* において、ドクター・マネット (Dr. Manette) が空白の過去に逆行しそうになる度に、娘ルーシー (Lucie) が彼を慰めるため彼と共に往く室内での「往き来」 (“that weary pacing to and fro” (p. 92)) を彷彿とさせる。この時、ピップが誤解していた過去もある意味では白紙に戻ったと言える。(*TTC* で使用したテキストは The Oxford Illustrated Dickens 版 Charles Dickens, *A Tale of Two Cities* (London: Oxford Univ. Press, 1987) 引用文末尾のページ数はこの版による。)

歩くことによる「癒し」も *GE* に顕著なモチーフである。エステラに別れを告げた後、ピップの心の傷を癒すものは疲れ果てるまで歩くことだった。

“For a while, I hid myself among some lanes and by-paths, and then struck off to walk all the way to London. For, I had by that time come to myself so far, as to consider that I could not go back to the inn and see Drummle there; that I could not bear to sit upon the coach and be spoken to; that I could do nothing half so good for myself as tire myself out.” (p. 346)

また、マグウィッチ助命の嘆願書を提出した後のピップは、そこから離れるほど、絶望的だという思いにつかれて建物の周りを徘徊する。

“In this unreasonable restlessness and pain of mind, I would roam the streets of an evening, wandering by those offices and houses where I had left the petitions. To the present hour, the weary western streets of London on a cold dusty spring night, with their ranges of stern shut-up mansions and their long rows of lamps, are melancholy to me from this association.” (p. 435)

このようにして得られる「癒し」においては作者と語り手像がかなり重なって来る。

第三章 「物語」の二元性——治癒力と暴力——から読む

ここで因に *TTC* と *GE* の細部におけるその他の類似点を挙げてみたい。

人間味のない冷たい顔の典型としてウェミックとエブレモンド侯爵 (Marquis St. Evrémonde) の顔を比較すると、

“I [=Pip] found him [=Wemmick] to be a dry man, rather short in stature, with a square wooden face, whose expression seemed to have been imperfectly chipped out with a dull-edged chisel. There were some marks in it that might have been dimples, if the material had been softer and the instrument finer, but which, as it was, were only dint... He had glittering eyes—small, keen, and black—and thin wide mottled lips.” (p. 161)

“The nose [=Marquis’s], beautifully formed otherwise, was very slightly pinched at the top of each nostril. In those two compressions, or dints, the only little change that the face ever showed, resided... Examined with attention, its capacity of helping such a look was to be found in the line of the mouth, and the lines of the orbits of the eyes, being much too horizontal and thin.” (pp. 102-3)

一介の事務員と仏貴族の顔立ちでは、描写のトーンもその美しさにも大きな隔たりがあるが、他者の死に冷やかな二人の「城主」の顔は無表情、窪み、細い目と口においてよく似ている。

さらにウェミックに関して言えば、彼の二面性は「仕事」と「情」の間で揺れるジャービス・ローリー (Jarvis Lorry) に類型を認めることができる。また、“Put the case...” (pp. 391-2) という前置きをすることによってしか自らの過去を告白することができないジャガーズと、同様に「仮定」(“If...” (pp. 22-3)) の形でしかルーシーに彼の父の存在を語ることができなかったローリーとの間にも類似の「仕事人間」の葛藤が見られる。John Wemmick と Jagers は共に Jarvis Lorry から派生したものではないだろうか。

GE の結末近くで、マグウィッチは、彼の罪状について周囲で囁かれる非難に対して超然とした「笑みを浮かべ」(“A smile crossed his face then...” (p. 432)), 法廷ではピップも、衆目をはばからず、「彼の手を取って」(“holding the hand that he stretched forth to me...” (p. 433)), 共に死刑判決を待っていた。このような、冷酷な群集心理を超越した所で、より強く結ばれる同胞への愛を *TTC* の最後にも見出すことができる。刑場に向かうシドニー・カートン (Sydney Carton) に浴びせられる罵声に対して、彼に反応があったとすれば、それは「微笑み」でしかなく (“If they move him at all, it is only to a quiet smile, as he shakes his hair a little more loosely about his face.” (p. 354)), その傍らではカートンによって死の恐怖を和らげられる小さなお針子が「彼の手を取って」(“... a mere girl who sits on the side of the cart, and holds his

hand.」) いたからだ。ただし、「囚人」であるヒーローが自己犠牲によって神格化を遂げる *TTC* に比べ、ヒーローが精神的にはむしろ「囚人」に救われ、前作のお針子と同じ立場におかれる *GE* には、作者の中でのヒーロー像の一層の揺らぎが認められる。

- (16) 一方、ジャガーズを最も神に近い存在とみなしているのは、G. Robert Stange, “Expectations Well Lost: Dickens’ Fable for His Time,” in *The Dickens Critics* eds. G. H. Ford and L. Lane, Jr. (Greenwood Press, 1972), p. 305.
- (17) William Wilson はピップをマグウィッチによる「物語」の主人公と取るのではなく、作品全体を “Elizabethan revenge tragedy”, “New Comedy”, “Victorian melodrama” などの「変形」とみなす中で、両者を役者と観客の関係でとらえ、次のように論じている。

“Dickens completes a similar pattern of spectation with Magwitch’s imminent return to London. Here, we watch the outlaw watch Pip play a role in a revenge tragedy already made absurd by Wopsle. . . . When seen in terms of audience and players, Magwitch’s relationship with Pip has been his attempt to ideally translate *Hamlet* into Victorian England. But the gentleman Pip, like Waldengarver the actor, is a travesty upon the original Prince that no exercise of the imagination can mend.” “The Magic Circle of Genius: Dickens’ translations of Shakespearian Drama in *GE*”, *Nineteenth Century Fiction*, 40. 2 (1985), p. 166.

ただし、エステラの素姓の追究までもピップ自身の「復讐劇」の観点からとらえることには疑問が残る。この点に関しては I 章、注 (25) 参照。

- (18) マグウィッチの金に依存する限り、ピップも、延いてはハーバートも「人形芝居」のヒーローで終わっていただろう。もちろんハーバートは依然としてピップに操られた存在でしかないという見方は可能だ。彼に与えられる金銭自体も所詮、ミス・ハビシャムの財産の一部にすぎない。しかし、最終的には、ピップは、彼が自立させたハーバートの下で働き、彼らが「労働」によって互いに助け合うことでこの問題はある程度解決される。
- (19) この「出火」を *Bleak House* の Krook の「自然発火」 (“spontaneous combustion”) と関連付けているのは、Taylor Stoehr, p. 129. Harry Stone, *Dickens and the Invisible World* (Indiana Univ. Press Bloomington & London, 1979), p. 320. Graham Daldry, *Charles Dickens and the Form of the Novel* (Barnes & Noble Books, 1987), p. 1159. 両者に共通した出火状況の曖昧さ、自らの執念によって朽ちた生、さらに、この現象に対するディケンズの固執を考えれば、この類推は正当に働かされる。

他に、この点以外での両者の比較については、T. E. Connolly, “Technique in *GE*,” *Philological Quarterly* XXXIV (1955), p. 54.

- (20) ピップが火事から受けた衝撃が肉体的以上に精神的であったようにミス・ハビシャムが死の床に就くことになるのも “the nervous shock” (p. 381) のためであった。しかし、ピップに再生の道が開かれていた一方、彼女にはその希望がないことは、彼女が自ら死の床と予言していたテーブルに寝かされ、燃え尽きた花嫁衣裳の代わりに巻かれた白い布とその上の夜具^{ナイトウェア}が再び経帷子となって彼女に「亡霊の気配」を与えることに暗示されている。彼女にとっての「治療」は皮肉なほど、彼女を生から遠ざける。

「死」から「死」への循環は彼女のうわ言の反復——“She said innumerable times in a low solemn voice, ‘What have I done!’ And then, ‘When she first came, I meant to save her from misery like mine.’ And then, ‘Take the pencil and write under my name, ‘I forgive her!’” She never changed the order of these three sentence . . .” (p. 382)——にも再現されている。出火の前にピップに自分の「全ての物語」 (“all my story” (p. 378)) を聞いてもらうことを拒まれ、自己治療の道を閉ざされたことが予示していた通り、臨終の彼女に許されていたのはストーリーの展開のない、三つの言葉の繰り返しだけだった。

ミス・ハビシャムに対する許しの「筆記」に関しては、IV章 p. 130 参照。

- (21) Florence を看病する Cuttle 船長 (*Dombey and Son*) が手にした時計が、「時の治療力」 (“the curative nature of time”) のエンブレムであるとすれば (Stewart, *Dickens and the Trials of Imagination*, p. 182), この場の包帯は「物語の治療力」のエンブレムと呼べるだろう。
- (22) 炎の「二面性」に関しては、Carey, pp. 12-6. Kucich, p. 35.
- (23) ピップが新たな人物を導入するタイミングには注意が必要だ。彼の「従者」、the Avenger の導入に関してはIV章で取り上げる。
- (24) ピップはパンブルチュックの荒々しい手によって罪人のように引き立てられ、衆目の中で年季契約を結ばされる。「即刻契約」 (“bound out of hand” (p. 98)) という暴力は文字通りパンブルチュックの「手から」 (“out of hand”) 「縛られる」 (“bound”) 苦痛をピップに与えたのではないだろうか。それはちょうど「手塩にかけて育てられる」 (“brought up by hand”) の「手」がピップにとってはミセス・ジョーの手を意味するのと同じである。

“The particularly sinister version of the *Bildungsroman* presented by *GE* derives in some measure from the literalization of metaphors pertaining to education and upbringing.” Peter Brooks, “Repetition, Repression, and Return: The Plotting of *GE*,” in *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Harvard Univ. Press, 1992), p. 121.

- (25) E. Pearlman はピップの「親」としての姉とジョーにおいて母性と父性の逆転を指摘している。“Inversion in *GE*,” *DSA* vol. 7 (1978), pp. 194-6.
- (26) Barickman, *Corrupt Relations*, pp. 69-75.
- (27) オーリックが好んで用い、ピップも次のような連想を持つ “jigger” という語には性的コノテーションがあり、オーリックと「女性」としてのピップの関係を暗示する。
- “When I [=Pip] was younger, I had had a general belief that if he [=Orlick] had jiggered me personally, he would have done it with a sharp and twisted hook.” (p. 124)
- また, “jigger” との音の類似から Jagers にも潜在的 “phallic rape” の要素を認めているのは, Kucich, p. 101.
- (28) Smith, pp. 177-8.
- (29) ジョーをピップの「配偶者」とみなしているのは Hutter, p. 35.
- (30) Sylvia Manning は、ピップと「父親」マグウィッチをエディプスコンプレックスに特有の “Opposition” ではなく, “identity” の関係でとらえている。“Masking and Self-Revelation: Dickens’s Three Autobiographies,” *Dickens Studies Newsletter* 7 (1976), pp. 69-75.
- (31) カートン (*TTC*) の刑死もまた一種の溺死として描かれ、死の瞬に彼の脳裏をかすめる, 「彼の物語」が語り継がれる広大なビジョンによって、この作品は構造的にも終結を拒む「再生」の物語となっている。しかし、ピップの場合と異なり、そのビジョンには過去がないことに明らかな通り、彼には身代わりの死以外に彼自身の過去の空白を埋める手段はなかった。小論『二都物語』あるいは「シドニー・カートの物語」広島経済大学研究論集 第15巻第3号 (1992年12月), pp. 39-68. 参照。
- (32) Young はこの一節を “[Pip’s] feeling of clarified perception” を示すものとして次のように分析している。
- “Again the details are clear and sharp; “spires shooting,” “sun rose up,” and “sparkles burst out” convey the rising feeling of hope without distorting the realistic picture. The “veils” that “seemed drawn” from the river and himself explicitly indicate a more direct and realistic appraisal of “the identity of things”—even the qualifying “seemed” suggests a more cautious attention to his perceptions.” Young, p. 219.
- (33) I 章 p. 33 引用英文, II 章 p. 81 参照。

第IV章 「二つの結末」から読む

ディケンズは既に取り上げてあった *GE* の結末を Bulwer-Lytton の忠告を受けて、より “happy” な結末に変更したと言われている。通例、取り消された結末は “original ending” (以下 “original”), 新たな結末は “second ending” (以下 “second”) と呼ばれる。前者は、カイロへ発って10年後、ピップがピカデリー大通りでエステラと束の間の再会を果たして終わり、⁽¹⁾ 後者ではカイロへ発って、11年後、サティス・ハウス跡でエステラと再会したピップがエステラと手を取り合ってそこを立ち去る所で終わっている。

二つの結末の比較は未だに興味の尽きないテーマであるが、これを取り扱う批評の流れは大きな変化を見せているようだ。作者の死後、“original” の存在が明らかにされた時、多くは “original” を “sad”, “second” を “happy” と対極的にとらえる中で、主として作品全体との整合性から前者を支持する方向にあった。しかし最近では “second” における、“original” を巻き込んだ形での “ambiguity” が評価されつつある。確かに “second” の最後の一文, “I saw no shadow of another parting from her.” からはピップとエステラの未来、結婚か別離か、は断定され得ず、さらに何故、過去を語るために筆を執った回想者が、自分に最も明らかな事実を明確にしていないのか、という疑問さえ湧いて来る。⁽²⁾

さて、本章ではこのような批評の流れを踏まえ、改めて二つの結末を比較した上で、それぞれの場合における、結末と全体との新たな関係付けを行いたいと思う。それは、それぞれの結末から全体を読み直す試みと言い換えることもできるだろう。そのためには、まず、従来、見過ごされて来たと思われる各結末の特質を浮かび上がらせなければならないが、主旨はいずれが優れているかについて結論を導くことにはない。

最初に、“original” との比較以前に解釈の段階で意見の別れる “second” に関して、“ambiguity” を焦点に、現在の代表的な批評を比較し、これらについての疑問点を指摘することで本論の解釈を明らかにする必要があるだろう。実は、曖昧さが注目され始めたとは言え、依然として “second” にその要素を認めない解釈は少なからず見受けられる。“second” を完全な結婚の暗示と取って “original” を支持する Edgar Rosenberg、逆に “second” を完全な別離と取って支持する Bert G. Hornback などはその代表的な例である。⁽³⁾ まず、“second” ではピップとエステラの未来について何がどう語られているのか最後の一節を引いて、検討することしよう。

I took her hand in mine, and we went out of the ruined place; and, as the morning mists had risen long ago when I first left the forge, so, the evening mists were rising now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw no shadow of another parting from her. (p. 460)

この一節に関して、ほとんどの説は、たとえ曖昧さの要素を認めようと、ピップとエステラの結婚をほぼ確実とみなしていることでは一致している。実は本論はそれと逆の立場にあることを初めに断わっておかなければならない。その読みを具体的に提示する前に、まず単純には、“original” の存在によって明らかにされた通り、別離を想定して書き進めたディケンズがリットン卿の意見を聞き入れて、最後だけを一転、結婚に変更するというのは、⁽⁴⁾ 作家としてのモラルに反するというよりも、本来あり得ないことのように思われるからである。もしそのような逆転が起こったとすれば、それ以前の細部における結末との整合性はどうなるのだろうか。それによって生じる矛盾をディケンズが無視または容認することができたとは考えられない。例えば、次のようなピップのエステラへの恋の煩悶につい

第IV章 「二つの結末」から読む

ての記述はどう説明されるだろう。

If that staid old house near the Green at Richmond should ever come to be haunted when I am dead, it will be haunted, surely, by my ghost. O the many, many nights and days through which the unquiet spirit within me haunted that house when Estella lived there! Let my body be where it would, my spirit was always wandering, wandering, wandering about that house. (p. 286)

これは現在のピップが自分の死後を想像している所であるが、「夫」が結婚生活を経た後も自分の「霊」が恋愛時代同様、「妻」のかつての住居に取りつくだろうと予想するということは、少なくとも常識的ではない。当時の憧憬や焦燥に近い感情が未だに冷めやらないとすれば、それは二人が結ばれなかった場合に、はるかに自然に想像される状況ではないだろうか。

では「彼女と再び別れる影は見えなかった」(“I saw no shadow of another parting from her.”) という最後の一文はどのように解釈されるべきなのだろうか。“ambiguity” もこの点にかかっているので、ここに議論を集中することにしよう。中でも問題になって来るのは、“shadow” と “part” に具わる多義性である。“shadow” とは単なる「兆し」「気配」なのか「暗い影」なのか。“another parting” の “another” はドラムルと婚約したエステラからピップに告げられた「別れ」——“Come! Here is my hand. Do we part on this, you visinary boy—or man?” (p. 345)——を前提としていて考えて良いのか。また、「別れる」とは精神的な意味においてか物理的にか。これらの解釈が異なれば “ambiguity” 自体の意味合いも変わって来るだろう。

Angus Calder と Albert A. Dunn において以上の点を比較してみよう。⁽⁵⁾ 二人とも基本的には “original” を別離, “second” を結婚と取る点で

は同じである。しかし、前者は主人公ピップの最後と語り手ピップの現在との時間的距離を重視し、“shadow”を「暗い影」と取った場合にはこの一文は「(その時は)別れの暗雲は見えていなかった(が現実にはちがっていた)」という含みを持っていると考え、その点に“ambiguity”を見出している。一方、後者は“another parting”を二通りに解釈し、その点を“ambiguous”と呼んでいる。即ち、それは単に「再び別れる」以外に「(次に)再び会う(ことでまた別れる)」という意味も持ち得るという説である。彼は *David Copperfield* (以下 *DC*) における ‘... we [=Agnes and David] shall never part from him [=Mr. Peggotty] more, on earth.’ (Ch. 63) が「私達は彼に二度と会うことはない(から再び別れることもない)だろう」の意となる例を引いて、第二の読みの裏付けとしている。そうすると最後の一文はまったく相反する意味を持つことになる。彼自身は「再び会う兆しは見えなかった」という解釈の方に傾いているようだが、結論的にはリットン卿のような読者を満足させつつ、作者の本来の意図の伝達を可能にするこのような両義性を高く評価している。

ここで両者に対する疑問を提起することにしよう。まず、Calder の場合、ピップは最後の最後まで期待と失望の繰り返しという泥沼から抜け出せなかったのかもしれないという解釈はアイロニカル過ぎはしないだろうか。ピップが得た最大の教訓の一つは虚しい期待に人生を浪費してはならないということだったはずだ。彼の解釈はその意義を無効にするばかりか、ピップの失望を傍観者的に暗示する語り手、さらには作者に強い冷笑的性格を与えることになる。「この挫かれた最後の望み」(“this last baffled hope” (p. 454)) と呼ばれたビディとの結婚の断念をもって、ピップの失望の終わりと考えるのが順当だろう。続いて Dunn による、*DC* に基づく第二の解釈には無理があるようだ。先に引用した最後の一節の前の、ピップとエステラの会話を見ればそれは明らかだ。

And we were silent again until she spoke.

‘I little thought,’ said Estella, ‘that I should take leave of you in taking leave of this spot. I am very glad to do so.’

‘Glad to part again, Estella? To me parting is a painful thing. To me, the remembrance of our last parting has been even mournful and painful.’

‘But you said to me,’ returned Estella, very earnestly, ‘“God bless you, God forgive you!” And if you could say that to me then, you will not hesitate to say that to me now——now, when suffering has been stronger than all other teaching, and has taught me to understand what your heart used to be. I have been bent and broken, but——I hope——into a better shape. Be as considerate and good to me as you were, and tell me we are friends.’

‘We are friends,’ said I, rising and bending over her, as she rose from the bench.

‘And will continue friends apart,’ said Estella. (p. 460)

ピップの記憶には前回のサティス・ハウスでの「別れ」が鮮明に残っている。そうであれば、“another parting” とは彼が口にしてはいる、「ここで再び別れる」(“to part again”) ことと同義だと考えていいだろう。

それでは“shadow”や“parting”を多義的に解釈することなく“second”を“a masterpiece of ambivalence”と呼んでいる Bradbury の意見を聞いてみることにしよう。⁶⁾ 彼女の場合、ピップとエステラの親密さの中に潜む「拮抗」(“challenge”) に注目しているという意味では、“ambiguity”よりも“ambivalence”という語がより適切だと思われるが、Bradbury は結末部に見られる「両価感情」を、エステラの最後の「お友達のままで別れましょう」という提案に対するピップの流動的態度、はぐらかしのサインとみなして次の様な結論を導いている。

Pip and Estella separated for ever, or united at last: either makes a good ending to the plot. But either also resolves what is only held open by the ambiguity of the published version: that is, the vital uncertainty of the relationship between Pip and Estella as it has persistently been realised through the narrative. The attraction, refusal, desire, deferral between them, the ‘wonderful inconsistency’ which asserts identity but recognises loss, is what preserves the integrity of each and the pattern of relationship at its most distinctive in the novel. Where the suppressed ending offers the consolation of closure, the one substituted resists conclusion.⁽⁷⁾

ここで結末の“ambiguity”はピップのエステラへの抵抗だけでなく、二人の関係の「不確実性」を解決してしまう終結への抵抗の現れと解釈されている。これは作品全体の展開を視野に入れた上での「開かれた」結末という現代的解釈と言える。

しかし、ピップとエステラとの間の「拮抗」の主張は、この場における、エステラに対するピップの従順さとは矛盾しないだろうか。「お友達だと言って下さい」という彼女の要望通り、ピップは「僕たちは友達だ」と言いながら彼女の手を取っているのだ。終始、二人の関係は「不確実」だったとは言え、最後に互いの間で築かれている信頼に反発の要素を認めることは難しい。

さて、この「友情」の点からピップの展望をエステラの提案の受容と解釈するために残されるのは、“parting”に精神的な意味を持たせる読み方ではないだろうか。即ち、ピップの展望を「気持ちの上で、最早、彼女と別れる影は見えなかった」と読むことになる訳だが、ピップとエステラとの合意というこの解釈ならば、決着への「抵抗」や、「友情」から「結婚」への飛躍の解釈と比べてもより自然だと思われる。自分に続いて立ち上が

第IV章 「二つの結末」から読む

るエステラを迎えるようなピップの動作はそれと同時に二人で築き上げている一文——‘We are friends and will continue friends apart’——と見事な調和をなしている。

“second”を「結婚」ではなく「別離」と解釈する点で、以上のような読み方は、既に触れておいたように Hornback の意見と一致する。彼の意見の最大の特徴は、“ambiguity” 故に “second” を支持する説が多い中で、これを疑う余地のない「別離」と取って評価していることである。この作品を徹底して友情の観点から分析している彼によれば、ピップとエステラは友達でい続けるために別れなければならないのである。

The language is simple and straightforward. Neither asks anything of the other; they both give friendship, each to the other. Pip takes her hand in his as they leave that “ruined place”. If we read this gesture or act to mean that they don’t part—that they don’t “continue friends apart”—we read against sense, and tone, and meaning. If they can’t part now, then Pip still hasn’t learned what friendship is. Estella, however, has learned it, and is free. Surely Pip understands as well. If nothing else will convince us, the serenity of Pip narrator’s words in the novel’s final sentence should do so, as should the fact that he ends his story here:⁽⁸⁾

実際には “here:” に続いて、テキストの最後の一節が引用される訳だが、このような「友人としての別れ」の解釈は十分な説得力を持っている。ただし、ここでは “part” が単に物理的に「別れる」の意で用いられている上、“another parting” に関する具体的な読みも提示されていないために論理の明快さに欠ける嫌いがある。さらに細部の疑問点を挙げると、Hornback はエステラが別れをためらうピップに ‘We are friends.’ と言

わせて ‘And will continue friends apart.’ と引き継いだのは、彼女が彼より先に友情の教訓を学んでいたため、最後に彼にもそれを学ぶチャンスを与えることができたからだ、という解釈に立っているが⁽⁹⁾、その根拠はどこにあるのだろうか。むしろピップの方にこそ、11年前、ジョーやビディと別れる際、彼らと友情を誓い合った経験があったはずである。今、彼を最後に説得したものとすれば、それはエステラの経験ではなく彼自身の経験ではないだろうか。彼女の許しの願いの中に、次の様な11年前の彼自身の声を聞くことができる。

‘And now, though I know you have already done it in your own kind hearts, pray tell me, both, that you forgive me! Pray let me hear you say the words, that I may carry the sound of them away with me, and then I shall be able to believe that you can trust me, and think better of me, in the time to come!’

‘O dear old Pip, old chap,’ said Joe. ‘God knows as I forgive you, if I have anythink to forgive!’

‘Amen! And God knows I do!’ echoed Biddy. (p. 455)

「罪と許し」はこの作品の主要テーマの一つと言えるが、ここで強調されているのは、声にされた “I forgive you.” という言葉に具わる力ではないだろうか。ミス・ハビシャムは皮肉にもピップに許しの「筆記」を頼んだ——‘If you can ever write under my name, “I forgive her,” though ever so long after my broken heart is dust——pray do it!’ (p. 377)——ために、自ら、その場で彼の “I forgive you,” という声を聞く道を閉ざすことになった。⁽¹⁰⁾ 彼女が、その後、火事に巻き込まれ、病床のうわ言で “I forgive her.” を繰り返し、自らを慰めるのはそのためである。だからと言って、もちろんその言葉が何らかの意味をなす訳でも、彼女の意識に届く訳でもない。一方、ピップが求めていたのは “I forgive you.” とい

第IV章 「二つの結末」から読む

う言葉の「響き」(“sound”)であった。ジョー達と別れてもその声はどこまでも彼に付いて来るだろう。そうすれば、いつかは彼らの信頼を回復する日が来ると信じることができたのだ。今、エステラが頼ろうとしているのも同様な許しの声ではないだろうか。彼女もたとえ離れていても、自分のために神の許しを請うピップの声の記憶があれば、彼といつまでも友達でいられると信じているのだ。

ところで、果たしてピップはジョーに改めて“I forgive you”と言わせる必要があっただろうか。‘Ever the best of friends.’というピップに対するジョーの口癖がそれ以外の何を意味していたと言うのだろう。それは「許すことは何もない」と思っているジョーの「許し」の言葉にほかならない。そしてその事を今、エステラが明らかにしている。‘...say that [=God bless you, God forgive you!] to me.’はそのまま‘...and tell me we are friends.’と言い換えられているからである。ピップは彼自身が希求した‘We are friends.’という祝福と許しならばエステラに与えられないはずはないだろう。彼女に対する「はかない夢」が一瞬、蘇り、彼をためらわせたとしても。

本論と Hornback の意見は基本的には一致している。ただし、「別離」以外の解釈は「道理、調子、趣旨」のいずれにも反するほど、「曖昧性」はないのだろうか。“second”に下されたディケンズ自身の“more acceptable”という評価は、ピップがエステラを与えられるように、というリットン卿の要望をまったく無視してのものなのだろうか。“parting”はどのような意味での別れなのか、また、ピップの見た「兆し」は「現実」となるのか、という点に関して、やはり疑いの余地は残されている。「展望」という終わり方によって、我々は皆それぞれに、ピップの回想の最後においてさえ、幻想的な主人公と共に地平線に目を向けるチャンスを与えられている。ただ、今度こそはその「展望」が単なる「期待」では終わらないと思えるだけの彼の試練を見て来たとは言えるだろう。

Hornback 同様、“second”に“ambiguity”を全く認めない点では

Rosenberg の説にも異論はあるだろうが、ここでは豊富な資料に基づく極めて明快な論理の展開が見られる。そこから導かれるのは、明らかな「結婚」の“second”ではなく、“original”こそこの作品の正当な結末だという結論である。このように“second”の読みは反対でも Hornback と Rosenberg は紛れもない「別離」を支持する点では一致することになる。ここで Rosenberg の説の概略を述べておくことにしよう。四章からなる彼の論文は本論に入る前に GE の結末として改めて“original”の最後の部分が載せられ、急ぐ場合は最終章へ飛ぶようにという但し書きが添えられている。何故ならそこで彼がこの“ending”を支持する六つの理由付けが行われているからである。第一章はリットン卿の説得の理由と経緯の推測に当てられ、第二、三章では草稿から1862年の Laibrary 版に至るまでに見られる“six endings”が指摘され、それらが第四章の根拠として利用されている。結末部分の修正に関しては、例えば彼は最後の一文の“...the shadow of no parting from her.”から‘...no shadow of another parting from her.’へのフレー징グの変更には Calder と逆に曖昧さを排除する作者の意図を読み取っている⁽¹¹⁾。現在 Oxford 版等で一般に広められている、Forster によって1パラグラフにまとめられた“original”の最終部分が実は校正段階では“four quietly modulated paragraphs”だったことの指摘も含め、全体としては、彼が文字通り改めて冒頭に掲げていた4パラグラフからなる“original”こそそれ以後の論旨を体現したものだったという仕組みである。

Rosenberg の説は、“original”の意義付けに関してはともかく、“second”を明らかな結婚と取る点で本論と逆である。しかし、ここで彼の論の個々の点に反論を述べることは控えることにしよう。何故なら本論の主旨はむしろ、次の段階として Rosenberg によっても指摘されていない“original”の特質を挙げ、その観点から全体を読み直すことにあるからだ。ただし、既に友情の観点からの“second”の読みを示したことで、結果的には、彼が“original”にしか認めていない“plot-logic and moral

authority⁽¹³⁾”も“second”にあることは証明されたのではないだろうか。

以上の通り，“second”に関して、他説との比較を通して本論の解釈を示すという前提が整ったところで各結末からの読み直しという主題に入る訳だが、当然のことながら、その過程において，“second”に関してはこの目的も一部果たされたと思われる。だが、ともかくこの結末から一旦離れ，“original”の検討に移ることにしよう。もし“second”が“original”同様の別離の暗示だとすれば、「筋の論理性」以外にこの結末の特質を見出すことができなければ一方的な“second”擁護に回る恐れがある。実は“original”には“second”と比較して、結末における象徴やテーマの構成要素を作品全体の類似の素材と結びつける上で、それらの相互依存の緊密度に欠けるという批判があるが、もし新たな“original”の特質を指摘し、この観点からの全体のとらえ直しができれば、この批判に答えることができる。そしてこれは、Rosenberg によっても十分な反証が示されていないと思われる点である。⁽¹⁴⁾

さて，“original”のピカデリー通りでの再会という場面設定は従来、どちらの偶然性が強いのかという観点から、サティス・ハウス跡での再会と比較されるだけで終わっていたように思われる。しかしこれはピップと「大都市」ロンドンとの関係を考えて時、それ自体としてさらに掘り下げられるべきテーマではないだろうか。ピップとエステラの再会が大通りの雑踏の中だったということは必然的に二人の出会いを短時間のものにしていく。そこから、ピップにとっての、「一瞬」の重要性を絡めて、彼にとってのロンドン、或いはロンドンにおけるピップを考えてみることにしたい。そのためにはまず，“original”の最後の4パラグラフを示した上で、ピップのロンドン初日に溯る必要があるだろう。

It was two years more, before I saw herself. I had heard of her as leading a most unhappy life, and as being separated from her husband who had used her with great cruelty, and who had

become quite renowned as a compound of pride, brutality, and meanness. I had heard of the death of her husband (from an accident consequent on ill-treating a horse), and of her being married again to a Shropshire doctor, who, against his interest, had once very manfully interposed, on an occasion when he was in professional attendance on Mr. Drummle, and had witnessed some outrageous treatment of her. I had heard that the Shropshire doctor was not rich, and that they lived on her own personal fortune.

I was in England again—in London, and walking along Piccadilly with little Pip—when a servant came running after me to ask would I step back to a lady in a carriage who wished to speak to me. It was a little pony carriage, which the lady was driving; and the lady and I looked sadly enough on one another.

“I am greatly changed, I know; but I thought you would like to shake hands with Estella too, Pip. Lift up that pretty child and let me kiss it!” (She supposed the child, I think, to be my child.)

I was very glad afterwards to have had the interview; for, in her face and in her voice, and in her touch, she gave me the assurance, that suffering had been stronger than Miss Havisham's teaching, and had given her a heart to understand what my heart used to be.

さてこの時から二十年近く前、ピップはロンドンに出てきた初日、いきなりスミスフィールドとニューゲイト監獄にでくわし、ロンドンの残酷さや醜さの洗礼を受けた。続いて、冷徹に依頼人をあしらうロンドン一の弁護士ジャガーズには、セントポール大聖堂に劣らないほど、威圧された。ようやく辿り着いた宿所でも、彼を待ち受けていたのは窓ガラスによるギロチンの刑である。ロンドンが彼が夢に描いていたのとは逆に、不安定な要

素が集積し、絶えず変容する無気味なエネルギーを秘めた都市だった。¹⁵ここはテムズ川を抱えて静かに横たわっているというよりも、時には、あたかもこの川の氾濫によって水面下に没し、その境界さえ定かでなくなってしまう危険をはらんだ場所なのだ。だからこそ、彼はこの未知の世界とそこに君臨するジャガーズを知るために、案内役のウェミックと共にシティに飛び込まなければ (“We[=Wemmick and Pip] dived into the City” (p. 191)) ならなかったのである。また、マグウィッチ出現の嵐の晩には、川辺の自室で一人読書に耽る彼が「風雨にもまれる灯台」 (“a storm-beaten light-house” (p. 298)) にいる錯覚を起こすのは、虫の知らせであるよりもまず、大都会で定職もないまま成人した不安や疎外感によるだろう。¹⁶

ピップは希望を抱いて故郷を飛び出しはしたが、都会にもこの「種子」が根を張れるような土壌は整っていなかった。¹⁷しかし、そこで浮遊して生きて行くのが運命なら、彼が上京して程なく、“rowing” を習い始める必然性も見えてくるだろう。それは単なる紳士の嗜みでもなければ、後にマグウィッチとの国外脱出に利用される技術というだけのものでもない。実際、その時彼は負傷のためにオールを握れる状態にはなかったのだ。それにもかかわらずボートが漕ぎ出された瞬間、彼にかつてない充実感が漲ったのは何故だろうか。

Here, were the Leith, Aberdeen, and Glasgow steamers, loading and unloading goods, and looking immensely high out of the water as we passed alongside; here, were colliers by the score and score, with the coal-whippers plunging off stages on deck, as counter-weights to measures of coal swinging up, which were then rattled over the side into barges; here, at her moorings, was to-morrow's steamer for Rotterdam, of which we took good notice; and here to-morrow's for Hamburg, under whose bowsprit we crossed.

And now I, sitting in the stern, could see with a faster beating heart, Mill Pond Bank and Mill Pond stairs. (p. 413)

オールのリズムで力強く刻まれるこの文章からは自分の居るべき場所、取るべき行動を見定めた、即ち、彼自身の「今、ここに」(“Here... here... and here... And now I...”)をつかんだピップの気概がひたひたと伝わって来る。それは他ならぬ船を操ることが彼にとって流動するロンドンで生き抜くことのメタファだからである。

さて、このように底知れぬロンドンから何が出現しても不思議ではないが、人通りの多い街路は鋭敏な神経の持ち主を最も不安に陥れる場所に違いない。例えばピップは姉の訃報を受けた時、次のような奇妙な考えに取りつかれた。

The figure of my sister in her chair by the kitchen fire haunted me night and day. That the place could possibly be, without her, was something my mind seemed unable to compass; and whereas she had seldom or never been in my thoughts of late, I had now the strangest idea that she was coming towards me in the street, or that she would presently knock at the door. (p. 264)

自分を姉の死の間接的原因と感じているピップは彼女の報復の幻想に悩まされている。それが「通りを歩いて来る」姿となって現れる所に、彼の日頃の「通り」への恐怖が示されてはいないだろうか。この幻想故に、ピップは例の嵐の晩、自室に迫る階段の足音をミセス・ジョーのものだと感じる——“What nervous folly made me start, and awfully connect it with the footstep of my dead sister, matters not.” (p. 299)——ことになる。⁽¹⁸⁾それならば、それが実はマグウィッチの足音で、彼が何日もかけて流刑地から自分に会いに来たと聞かされた後で、ピップが次のような「想像」

とも「記憶」ともつかないものを抱くに至った訳も推測できるだろう。

With these fears upon me, I began either to imagine or recall that I had had mysterious warnings of this man's approach. That, for weeks gone by, I had passed faces in the streets which I had thought like his. That, these likenesses had grown more numerous, as he, coming over the sea, had drawn nearer. (p. 308)

マグウィッチが「何週間も」通りを歩いていたはずも、まして、ピップに彼の顔が確認できたはずもない。しかし、階段を迫るミセス・ジョーの幻がマグウィッチという現実となった時、既にある、通りを歩いて来るミセス・ジョーの「幻」の「記憶」が、マグウィッチに似た顔に会っていたという「幻の記憶」に姿を変えることは困難なことではないだろう。もちろん、そのような連想がなくても、大都会の人込みは、個々の顔が見えないが故にどのような顔が見えても不思議ではなく、それが増殖することさえ可能な場所である。

雑踏に幻を見るピップの想像力は、そこで幻の視線を受ける宿命にある。マグウィッチを匿い始めた彼は、闇に紛れた散歩の折にもマグウィッチと自分の行動を追う視線を気にして、常に周囲を見回す習慣に陥った。しかし、語り手はそれを過去の特異な個人的体験として回想するだけでなく、個人と大都市との普遍的な関係とみなしてもいるようだ。

Never quite free from an uneasy remembrance of the man on the stairs, I had always looked about me in taking my guest out after dark, and in bringing him back; and I looked about me now. Difficult as it is in a large city to avoid the suspicion of being watched when the mind is conscious of danger in that regard, I could not persuade myself that any of the people within sight

cared about my movements. (p. 322-3)

このような都市の街路が与える強迫観念は田舎町 (“Town”) の人通りと比較するとより明瞭になるだろう。紳士になってしばらくして、故郷に近い町の通りでピップが人々から受ける好奇のまなざしが、彼にとって決して不快なだけではなかったことは当然としても、彼をまねてその尊大さを嘲笑の的にしようとする Trabb's boy でさえ彼に与えるのはせいぜい屈辱感でしかなかった。名前を持たないこの少年がいかにか神出鬼没に街角から現れようと、仕立て屋の小僧という正体を持つ限り、その「偏在性」に、群衆の「匿名性」の無気味さを見出すことはできない。

人込みの不安は建築物の中へ入ることによって、幾分紛れはするが、むしろその壁は安全の錯覚をもたらす偽りの境界となる場合も多いだろう。最も無警戒な観劇中のピップの背後にこそコンペysonが潜んでいたように。そのことを知らされた時、ピップは「立ち並ぶ100もの扉を閉じて締め出した相手を、すぐ傍らに見出したかのような」(“as if I had shut an avenue of a hundred doors to keep him out, and then had found him at my elbow.” (p. 366)) 寒けを覚える。まさしく彼の「通り」への警戒心が却って安全の錯覚を助長する結果となった。⁽¹⁹⁾ そればかりか、ピップとその背後のコンペysonを「観て」いたのは演技中のウォプスルであったということは、この壁の中では主体と客体の境界さえ溶解していたことになる。

ところで、都市の無気味さは、それ自体魅力でもあるだろう。ロンドンが “the attraction of repulsion” でディケンズを魅了していたように、⁽²⁰⁾ ピップも路上での正体不明の強迫観念に自ら進んで囚われようとするかのような所がある。ただし、彼が例えばミス・ハビシャムの首吊りの幻から一度は逃げ出しながら、次には引き返し、それが無いのを確かめることで恐怖を絶頂にしてしまった——“I [=Pip] at first ran from, it, and then ran towards it. And my terror was greatest of all when I found no figure there.” (p. 59)——ことなどを考えあわせれば、この種の魅力は都

第IV章 「二つの結末」から読む

市固有のものとは言えないかもしれない。⁽²¹⁾それよりもむしろロンドンの特殊な魅力はその嫌悪すべき匿名性の裏の顔として“the underlying social relations”を潜めていることにあるだろう。⁽²²⁾劇場でコンペysonがピップの背後に控え、それをウォプスルが見たこと、即ち、沼地でわずかな時を共有した三人を十数年後に引き合わせたのは、単なる偶然の力ではない。さらに、そのような都市に潜在する、人間関係の糸をたぐり寄せる力に“rowing”という、定職のないピップのロンドンにおける、と同時にロンドンに対する、象徴的な「仕事」が連動していることも忘れてはならない。彼は国外脱出の手段となるその技を人目につかないものとするため、テムズ川を日常的に往き来するうち、潮の都合で観劇する結果となったからだ。しかもそれは個人的にはピップが「匿名性」を自分に有利に働かせつつあるということも意味している。マグウィッチを匿う、即ち彼を匿名——‘Tom, Jack, or Richard’——にしなければならなかったら「大都市に勝る所はない」(‘... there is no place like a great city when you are once in it’ (p. 351)) とウェミックが言った通り、ピップの“rowing”が二、三度で人目を引かなくなる、つまり彼もまた容易に個性を失うことができるのは、それがテムズ川でのことだからである。

ピップが続いてジャガーズと街頭で出会った状況も、ボートの係留中という点ではコンペysonとの遭遇と同じであった。即ち、都市に張られた人間関係の網に絡まりながらも、それに完全に操られることなく生き抜こうとするピップの象徴的努力が彼に二つの出会いをもたらしただことになる。彼にはやがてそれらを結ぶ糸さえ見えて来る。ジャガーズとの出会いが最終的にもたすモリーとエステラとの関係への確信をピップは第一の出会いにおけるウォプスルの「確信」から、一層強めることになるからだ。確かにあのエピファニーはそれ自体、独立したものではなかった。それはエステラの手や目を見る度に「一瞬」ピップの前にちらついていた一連の名状しがたい「影」の正体を浮び上がらせる「連想の最後の輪」であり、彼はこのからくりの正しさをウォプスルの発言から類推することができた

のだ。

I thought how one link of association had helped that identification in the theatre, and how such a link, wanting before, had been riveted for me now, when I had passed by a chance swift from Estella's name to the fingers with their knitting action, and the attentive eyes. And I felt absolutely certain that this woman was Estella's mother. (p. 370)

舞台上のウォプスルはピップの背後の男が「二人の囚人のうちの一人」であることを、その顔をピップの背後に見ることで囚人追跡の記憶を次々と蘇らせ、確信するに至ったのである。事情を全く知らない、言わば白紙の上にその軌跡が明瞭に描かれたウォプスルの確信を、この事態を最も恐れ、予期していたピップに疑う余地はない。

モリーとエステラの関係が明らかになっても、そこから大きな変化が生じる訳ではない。しかし、その確信が得られた過程——ピップの観察力を初めとする多様な力の連動——と、この確信の真実性のさらなる追究が、新たにマグウィッチとエステラとの関係を浮上させる力として作用する所に人間社会の魅力がある。ピップの側から言えば、エステラの素姓の追究は、彼の中に、このような力を通して絶えず自分と社会との正しい関係付けを求める、即ち、自分の「物語」の修正を行おうとする姿勢が生まれたことを意味していた。

ロンドンという流動体で生きる上でのピップの成長は直接的には、その「深さ」がいみじくも川に譬えられたジャガーズ——‘A river's its natural depth, and [Jaggers]'s his natural depth.’ (p. 194)——との関係に端的に見出されるが、彼が初めてジャガーズの上手に出ることができたのも、まさにこの追究の過程においてであった。その「川」に向かってピップが、自力でつかんだエステラとマグウィッチの関係を明らかにした時、初めて

第IV章 「二つの結末」から読む

そこから人間的な声が聞かれる。それは都市において、殺人犯の娘という一粒の「魚の卵」(“spawn”)が辿るべき運命——‘... imprisoned, whipped, transported, neglected, cast out, qualified in all ways for the hangman, and growing up to be hanged.’ (p. 391)——を熟知し、たとえそれが何万分の一にすぎなくとも、その一粒を救わずにはいられなかった、ジャガーズという「川」の良心の「物語」とも言うべきものだ。その間、法律事務所内の日常的な力関係の壁さえ流し去られてはいなかったのだろうか。

以上のような都会の多面的なエネルギーを念頭に置いた時、ピカデリーを little Pip と歩くピップが、別れて十年後、馬車で通りかかったエステラとの再会を与えられたことも単なる偶然とは思えない。その意味で、この結末は作品のそれ以前の部分と緊密につながれていると言えるだろう。もちろんこのようなチャンスを与えたロンドンは、ジョーとビディの息子であるリトル・ピップをピップ自身の子供と思い込んだエステラの誤解を解く余裕を彼らに与えるほど、慈悲深くはなかった。二人の過去など全く知らない人々の直中で、彼らが共有できる時間は限られている。しかし、そのわずかな時間にも、ピップはエステラの表情、声の調子、手の感触から彼女が苦しみの中で彼の過去の「心」を理解する「心」を得た「確信」を持つに至る。かつて編み物をするエステラの指の動きを「手話法」として読み、軽く押し当てられたビディの結婚指輪に「美しく雄弁な声」(“a very pretty eloquence” (p. 456)) を聞いたピップの感性からすれば、むしろ “second” に見られるエステラ自身による改心の告白には余剰の感さえある。それに続く鍛冶をメタファとした、‘I have been bent and broken, but—I hope—into a better shape’ (p. 460) という表現にも過去の彼女の階級意識への連想が働くばかりか、マグウィッチに関する同様なピップ自身の語り——‘But he never ... tried to bend the past out of its eternal shape.’ (p. 432)——との類推によっては、それを彼女本来の声とみなすことにためらいをも覚える。“original” ではほとんど会話を

しきものがないからこそ、我々はエステラとの純粋な意思の疎通をピップと共に「確信」できるのではないだろうか。

マグウィッチは時間のエムブレムとしてテムズ川を用い、次のように言っていた。‘...we can no more see to the bottom of the next few hours, than we can see to the bottom of this river what I catches hold of. Nor yet we can’t no more hold their tide than I can hold this. And it’s run through my fingers and gone, you see!’ (p. 415) それと同様、人々の流れも引き留めることのできない「今」の連続である。^{あぶく}泡のようなピップとエステラも、一点に留まることは許されなかった。底の見えないロンドンの大通りはエステラを浮かび上がらせた。だからこそ二人は再び流れに身を委ねて別れなければならない。都会人として生きる彼らには神秘と過酷さの静かな受容が課せられている。

“original”は都市の孤独がクローズアップされた現代的な終わり方だ。しかし、ピップとエステラの間の一瞬の内に築かれた相互理解の印象よりも、孤独感が強く残るとしたら、ディケンズは彼らに「声」にした友情を誓い合う時間の余裕を与えなければならなかった。その点での“second”の明瞭さは既に見た通りである。だが、依然として、「神話的色彩の濃い場面設定や「曖昧な」展望まで含めて、ディケンズがこちらにより満足していたのかは疑問の残る所だ。そこで最後に、その点における“second”の妥当性を、全体を「神話」としてとらえるもう一つの読みを提示することで説明してみたいと思う。ここでいう「神話」とはSchwarzbachが“a variety of experiential fiction—a model which rearranges and transmutes past events and present circumstances into a consecutive narrative with order and meaning.”と定義している、自己の、世界との不適合性の克服のための「創作」である。⁽²³⁾同様に、ユングも、未知の心的現象を同化し、自分自身を自分の世界に適応させることを可能にするために創造する、新たな世界体系を、「主観的神話」と呼んだ。⁽²⁴⁾彼はこの「神話」に、他の歴史時代の神話や宗教体系との多くの類似性も認

第IV章 「二つの結末」から読む

めている。このように見て行くと、常に自分自身を内的、外的世界に適合させようと努めて来たピップの生、そしてそれをさらに生き直す彼の回想もまた、「神話」という名で呼ぶことができそうだ。そして彼が英雄となろうとしていたのは、敢えて限定すればやはり「友情の神話」においてということになるだろう。

ピップが寒さに震える小さなぼろの塊のような自分に出会った日は、囚人マグウィッチと出会うことで、外の世界、と同時に自分の心の未知の世界と自分自身との関係付けを余儀なくされた日であった。即ち、彼の原風景はこの問題をテーマとしていたと言える。もちろん彼が食べ物を盗んだのは恐怖心のためだけではなく、自分と同様、飢えと寒さに苦しむ人間への同情心も働いていた事など意識されてはいない。しかし、囚人の喉からもれた不思議な音、人間性という油の切れたぜんまい仕掛けの軋み——“Something clicked in his throat as if he had works in him like a clock, and was going to strike.” (p. 16)——を、嗚咽としてではなくとも聞き取り、犬のように^{むきぼ}貧る姿を見てからはその囚人が“my friend” (p. 17) と感じられたことは確かである。その直感をジョーが‘We don’t know what you [=Magwitch] have done, but we wouldn’t have you starved to death for it, poor miserable fellow-creatur.—Would us, Pip?’ (p. 36) と代弁した時、囚人、子供、痴人 (“the village idiot [=Joe]” (p. 134)) の間には純粋な同胞愛が生まれていただろう。「一瞬の視線」で子供の誠意を見抜いた囚人はその子を^{かぼ}庇う嘘をつき、痴人は彼を人間同志と呼んではばからない。その時、子供は再び囚人の喉からあの音がもれるのを——“The something that I had noticed before, clicked in the man’s throat again, and he turned his back.” (p. 36)——聞き逃してはいなかった。

やがて少年が成長し、紳士になる夢を追い始めれば、彼が弱者の枠組みから離れ、彼らを単なる「囚人」「痴人」としてしか見られなくなるのは当然かもしれない。しかし彼は自ら招いた視線の歪みを自らの手で修正し

なければならない。彼の人生の英雄となるためにはピップは自分の目に彼らを怪物と映らせる、彼自身の意識の怪物を自らの手で殺さなければならないのだ。

「親友」のジョーに嘘をついたというだけで「怪物の卵」としての自分^{おのの}に戦った純真な少年ピップはひと度ロンドンに出ると、その友を疎ましく思わずにはいられなかった。そのことへの良心の呵責が、逆に彼の前に正装をしたジョーと、用もないのに雇ってしまった華美なお仕着せの従者という怪物を同時に出現させることになる。ピップの冷淡さがなければジョーは彼を赤面させる行動に出ることもなかったのだから、この時のジョーはピップ自身が招いた「復讐の亡霊」であり “the Avenger” と自ら名付けた従者の存在を彼がこの時、初めて告げるのはそのためである。⁽²⁵⁾ 奢侈に流れる自分の見苦しい似姿のような従者、ピップ自身、自分で「作った」 (“I had made this monster out of the refuse of my washer-woman’s family” (p. 207)) と告白しているこの「怪物」は、ジョーと共に彼の心のありようを映す鏡であり、彼のサイキの産物にほかならない。⁽²⁶⁾ ピップが自分の非に気づき、文字通り、「本来の自分自身を取り戻した時」、既にジョーは「忽然と姿を消していた」 (“As soon as I could recover myself sufficiently, I hurried out after him [=Joe] and looked for him in the neighbouring streets; but he was gone.” (p. 212)) ことがこの亡霊の性質を明らかに物語っている。

苛まれた良心の「怪物」と戦い続けるピップに、しかしながら、‘And necessarily what was fit company for you once, would be quite unfit company for you now.’ (p. 223) というエステラの一言は、その戦いから彼を解放する非常に甘美で好都合な定理と聞こえたのではないだろうか。彼女が言ったというだけでその言葉は命令的な響きさえ持っていたかもしれない。“company” を “friends” と同義に解釈することにより、彼は「怪物」の存在を可能な限り意識の外に追いやることができたのだ。しかし間もなく、彼の前に「紳士」を作ったと主張する「野獣」 (“a wild

第IV章 「二つの結末」から読む

beast” (p. 308)) のようなマグウィッチが現れ、そのような対決の回避の代償を求める日が訪れる。ただし、この人造の「紳士」と「野獣」とは、分身関係にあって、互いの命を脅かし、主体と客体の不分明な追跡の円環運動に巻き込まれた憐れな怪物のようでもある。実は、彼ら以上に危険でもあり、不気味なのは、それぞれの背後に潜む、紳士作りという形をとった社会への復讐心、一方四人の労働力の証までも嫌悪する差別意識という怪物の方ではなかっただろうか。

ピップはこの怪物の出現によりジョーへの忘恩の悔恨にうちのめされる。すると当然のように、ジョーの訪問と共に出現していた the Avenger の姿はこの下宿から消えている。ピップがマグウィッチの世話に関して最も気を遣わなければならないのは、この従者の代わりに雇った老婆とその姪——“True, I had no Avenger in my service now, but I was looked after by an inflammatory old female, assisted by an animated rag-bag whom she called her niece” (p. 309)——だったからだ。ここであの従者は、同様に奇怪な老婆と姪に姿を変えたと言える。ピップがこれから世間に対して “uncle” と偽らなければならない「野獣」への彼の冷酷さが、今度は “aunt / niece” という「亡霊」によって “avenge” されようとしているからである。

マグウィッチを匿い、彼の命を命がけで守るうち、ピップは「野獣」以外の何物でもなかった存在の中に、単に自分の恩恵者となろうと努めた「一人の人間」(“a man”) を、いやジョーに対する自分と比較すれば、愛情、感謝、寛大さにおいて「はるかに優れた人間」(“a much better man” (p. 423)) を見出して行く。ピップはマグウィッチという「怪物」が出現した時にではなく、このように、その「怪物」を殺して初めて、真にジョーに対する忘恩の「怪物」をも殺すことができたのだ。ピップは彼自身、一人の人間として成長することによって、再びマグウィッチとジョー——“the Man” (p. 267)——と彼を結ぶ絆の中に迎え入れられる。彼らは別個にその絆の回復をピップに伝えるが、それが極めて類似したメッセー

ジであることによって、三者は一つの関係の輪の中でとらえられる。

まず、ミル・ポンド・バンクのマグウィッチを訪ねたピップと彼との間で次のような会話が交わされていた。

‘I don’t like to leave you here,’ I said to Provis, ‘though I cannot doubt your being safer here than near me. Good-bye!’

‘Dear boy,’ he answered, clasping my hands, ‘I don’t know when we may meet again, and I don’t like Good-bye. Say Good night!’

‘Good night! Herbert will go regularly between us, and when the time comes you may be certain I shall be ready. Good night, Good night!’ (p. 359)

いつまた会えるとも分らない彼らの間での ‘Good night!’ の交換には「別れ」のない友情の諒解がある。「思ってもみなかったほど、マグウィッチと別れることに重く、不安な」(“I little supposed my heart could ever be as heavy and anxious at parting from him as it was now.” (p. 359)) ピップの心を、せめてその言葉と彼の両手を取ったマグウィッチの手の温もりが慰めたにちがいない。

この ‘Good night!’ は、再びジョーによって、彼とピップとの「別れ」の場で用いられることで、友情のコノテーションを一層明らかにする。マグウィッチの死後、倒れたピップを看病したジョーは彼の回復を確かめながら、内心、夜中の内に鍛冶場へ帰る決心を固めていた。

At night, when I had gone to bed, Joe came into my room, as he had done all through my recovery. He asked me if I felt sure that I was as well as in the morning?

‘Yes, dear Joe, quite.’

‘And are always a getting stronger, old chap?’

‘Yes, dear Joe, steadily.’

Joe patted the coverlet on my shoulder with his great good hand, and said, in what I thought a husky voice, ‘Good night!’ (p. 446)

ピップの邪魔にならないようにここを立ち去り、容易に再会しない覚悟を決めたジョーが友情の証として最後に発したのもその言葉だった。ジョーによるマグウィッチの ‘Good night!’ の再現の瞬間、‘... poor miserable fellow-creatur.—Would us, Pip?’ (p. 36) という彼の呼びかけによって沼地で結ばれた三者の絆が蘇る。そして今、彼もまた、その言葉に「彼の大きな偉大な手」を添えることを忘れてはいない。

ピップの友情の「神話」の中でも、「親友」ハーバートの “great expectations” を実現させるという友情のサブ・プロットが展開されていた。ハーバートの「物語」が、夢の実現においてピップの挫折の「物語」を癒したと同様、そこでだけはピップが完璧な友人であり続けることができたとすれば、それはその点でピップの「神話」のさらなる「癒し」となっていたと言えるだろう。都市における「錨」(“my last anchor” (p. 395)) のようなこの親友がいなければ、もとよりピップという小舟はそこに浮かんでいることさえできなかったはずだ。

この友情の理想化の中では、例えばハーバートの恋人クララはピップが彼の友人だからと言う理由だけで、「彼を友人とみなす」(“...[her husband’s friend] is her friend too.” (p. 427)) ことができ、さらにピップと暮らしたいという夫の願いまでも共有することができた。もちろんピップがハーバートの陰の出資者であることを長く隠していたからといって、「それだけ二人の友情が弱まった」(“the worse friends for the long concealment.” (p. 455)) 訳でもない。ピップはこのような友情の「お伽噺」が内包された彼の「神話」を生きていた。そして「[[神話的] 素材は補償的であるだけでなく展望的である。……一つの神話とは心自身の側

の自己治療、つまり未来におけるよりよい適応の創出の試みである」とすれば、彼の「回想」が「展望」で終わる必然性も見えて来る。友情の「神話」はエステラとの未来においても生きられねばならない。この補償性と展望が自ずから、ピップと彼女との過去を見て来たサティス・ハウス跡の神話化——霧の中からのエステラの出現、月光、再生の鳶——をもたらす。するとこの場における、マグウィッチに関するピップの「記憶」でさえ展望の力を持って来るだろう。彼は月の出と共にマグウィッチの最期のまなざし、手の感触、そしてこの地上でマグウィッチが聞いた最後の言葉を思い出した。それはピップ自身が行った、‘She lived and found powerful friends. She is living now. She is a lady and very beautiful. And I love her!’ (p. 436) というエステラ⁽²⁸⁾の存在と彼女への愛の告白⁽²⁹⁾だった。しかし、その時には、生きることと友を得ることが一つ事であるのはエステラではなく彼自身の生き方ではなかっただろうか。だからこそ、今、ここでピップはその「神話」、友が生きる「力」となる世界へエステラを取り込もうとしている。「展望」の形で「回想」を留めた語り手は自らの人生の神話的性質を十分認識していた。そして彼の試みはその「主観的神話」を生き直すことで、より「客観的神話」に近付けることだったと思われる。既に述べた通り、ピップの展望を我々が信じられるなら、その試みは成功したと言えるだろう。*Great Expectations* とは友情の神話を生きた主人公ピップの人生の、語り手ピップによる完璧なまでの神話化である。ただしその達成も、各作品において自己の人生の神話化を繰り返すディケンズにとっては、作家としての彼の生涯の神話化の「一旅程」にすぎない。

〔注〕

- (1) この年数に関する Forster の「明らかな間違い」(“obvious blunder”) については、Edgar Rosenberg, “Last words on *GE*: A Textual Brief on the Six Endings,” in *DSA* vol. 9 (1981), pp. 98-9. なお、この章における Rosenberg か

第四章 「二つの結末」から読む

らの引用は全てこの論文からのものとする。

- (2) “As for the sentence [=the last one] itself, it may presage anything: marriage, or sentimental friendship, or even another shattered expectation. (And why, in Victorian first-person novel, does not the narrator proceed beyond that moment? Why, in a situation of such cloudy outlines, does he not tell us what he knows?) The scene has its own aesthetic fineness as it stands, but its halftones and implications do not quite match vivid colors of the rest of the book.” Milton Milhauser, “*GE: The Three Endings*,” *DSA* vol. 2 (1980), pp. 267-77.

Bleak House の語り手の一人 Esther も “even supposing——” と文を完結させないまま、回想の筆を置いている。ピップの “visionary” (p. 345) な性格や “mist” の背景同様、彼女のためらいがちで自己否定的な性格や “fog” のモチーフとの調和からすれば、この曖昧さも自然だと考えられるが、回想という点ではやはり、疑問が残る。

この点に関しては小論「*Bleak House* : エスタの「語り」の謎」河井迪男先生退官記念英語英文学研究 (英宝社, 1993), pp. 387-94. でも論じている。大江健三郎の指摘にもある通り、「曖昧さ」は意図的か否かによっても評価が別れるところだ。「図書」6 (岩波, 1993), pp. 50-1.

- (3) B. G. Hornback, *GE: A Novel of Friendship* (Twayne Publishers: A Division of G. K. Hall & Co., 1987)
- (4) Meckier はこの変更の理由を、従来言われている大衆の嗜好への迎合ではなく、Wilkie Collins の *The Woman in White* へのディケンズの対抗意識とみなしている。*Hidden Rivalries in Victorian Fiction* (Kentucky: The Univ. Press of Kentucky, 1987), pp. 124-5.
- (5) C. Dickens, *Great Expectations*, ed. Angus Calder (Harmondsworth: Penguin 1965) p. 496. Albert A. Dunn, “The Altered Endings of *GE*: A Note on Bibliography and First-Person Narrative,” *Dickens Studies Newsletter* 9 (1978): pp. 40-42.
- (6) Bradbury, p. 112.
- (7) *ibid.*, pp. 114-5.
- (8) Hornback, p. 121.
- (9) *ibid.*, pp. 120-21.
- (10) この「筆記」に関しては、Murray Baumgarten, “Calligraphy and Code: Writing in *GE*,” *DSA* vol. 11 (1983), p. 63. Tracy, pp. 55-6. 特に後者では音声との対照において論じられている。
- (11) Rosenberg, p. 94. 結末の一文は、この前にさらに “I saw the shadow of no

parting from her, but one.”という「原型」があったとされている。Rosenberg は“but one”の削除に関しては、宗教性の排除など作者の意図を推測し、正当化する一方、曖昧性が強まったことも認めている。

Meckier も同様に“but one”を残すことのメリットを主張している。彼は *GE* を書いた人物を「作家」Mr. Pirrip とみなし、彼が1859-60年、55才でこの回想を書いた時、彼の「妻」エステラが存命中なら彼女は自分の出自を知ってしまうことになるので、彼女はこの時、死んだばかりで、そのためにピリップ氏がこれを書き始めることができたと考える。そこから次のような結論が下されることになる。

“Had Dickens not altered in proof the final line of the revised ending, canceling “but one” in “the shadow of no parting from her, but one,” it would be easier to infer that Estella had recently passed away.” “Dating the Action in *GE*,” p. 185.

虚構をここまで現実に近い付けるなら、Meckier 自身、改訂を施したのはピリップ氏ではなくディケンズだと——“Had Dickens not altered . . .”——みなすのは矛盾ではないかという疑問さえ生じて来る。ピップに現況を語らせない、即ち実在感を与える一方で現実との距離をも与えることこそ「作者」ディケンズの意図ではないだろうか。

(12) Rosenberg, p. 102.

(13) *ibid.*, p. 106.

(14) *ibid.*, p. 107.

(15) パイク, pp. 88-9.

(16) ピップが周囲の状況の不確かさ、そこにおける自分自身の立場の曖昧さによって、海上にいるかのような錯覚を起こすのはこれが初めてではない。サティス・ハウス初訪問の日、今では使用されなくなった「醸造小屋」で待たされる間、彼にはそこを吹き抜ける風の音が“the noise of wind in the rigging of a ship at sea.” (p. 51) のように聞こえていた。彼は海上へ投げ出されたかのような疎外感に包まれているが、少年にとって初めて見る町のお屋敷は、あたかも大都市のようなものだったかもしれない。この孤独な不安感は会を終えた後ではむしろ一層強まり、再び戻ったその小庭の海で、少年は軽い船酔いに苦しんでいるようではないだろうか。

“To be sure, it was a deserted place, down to the pigeon-house in the brewery-yard, which had been blown crooked on its pole by some high wind, and would have made the pigeons think themselves at sea, if there had been any pigeons there to be rocked by it.” (p. 58)

嵐のために傾いた空の鳩小屋の中に鳩がいたら、きっと海の上だと思っただろ

第IV章 「二つの結末」から読む

うと想像した時、その虚ろさに身を置いてしまったのはミス・ハビシャムとエステラに翻弄され、動揺した彼自身にちがいない。

- (17) “In earlier picaresque fiction the picaro is an anomalously rootless figure investigating the niches of a relatively fixed social order, but in the nineteenth century the “young man from the provinces”——Melville’s Ishmael, Hawthorne’s Holgrave, Dickens’s Pip——is just one moving figure in a shifting world.” Jonathan Arac, *Commissioned Spirits* (New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1979), p. 15.

- (18) この足音の連想を “an Oedipal triangle” の観点から「大問題」と考えているのは Hutter, p. 31. 他に Laurence Jay Dessner, “GE: “the Ghost of A Man’s Own Father”, ” *PMLA* 91 (1976), p. 445.

- (19) ロンドンを掌握しているジャガーズならばピップと対照的に「ただ一つの扉、窓にさえも錠を下ろさない」 (“[Jaggers] never lets a door or window be fastened at night” (p. 194)) 大胆さによって泥棒の侵入を防ぐ一方、悪の「浸透性」も見越して、殺人犯を家政婦として手元に置いていた。だが、その彼でさえ法律事務所内までは、いやそこにこそ、ウェミックという「ロンドン一の詐欺師」が侵入する可能性があることには思い至らなかった。

因に、その他の錯覚の「壁」としては、ピップが借金に設ける「余裕」 (“Margin”) が挙げられる。借金の「余分な見積り」が与える「自由と支払い能力ありの安心感」 (“the sense of freedom and solvency” (p. 262)) がたちまちピップとハーバートをその見積りを超えた新たな借金領域に導くからである。もちろんそこでは新たな「壁」が次々と築かれて行く。ピップに「支払い能力」の錯覚を与えるこの壁の「溶解力」——“solvency”——こそ恐ろしい。

役者と観衆の逆転の類例としては、法廷という劇場の「観客」——“a great gallery full of people——a large theatrical audience” (p. 433)——の非人間性に冷徹な視線を向けるのは、その「舞台」上でマグウィッチに付き添うピップである。

- (20) F. Schwarzbach, *Dickens and the City* (London: Athlone Press, 1978), p. 23.

- (21) その他の撞着的感情としては、少年にとっての「害虫」の “fascination” (p. 78), ジャガーズのドラムルへの興味——“[I] like that Spider though” (p. 205), 一方犯罪者がこの弁護士の手腕に見せる “dread rapture” (p. 191) などの例が挙げられる。ピップとオーリックとの間にある “the attractive antipathy” に関しては, Stone, “Fire, Hand, and Gate: Dickens’ GE,” p. 670.

- (22) Schwarzbach, p. 99.

- (23) *ibid*, p. 11.

- (24) ストー, pp. 100-1.

- (25) オーリックの導入についてはⅢ章 pp. 100-102 参照。
- (26) Sylvère Monod はピップと the Avenger の関係を、喜劇的要因としての「既成の秩序の逆転」(“a reversal of the accepted order of things”) の一例とみなしているが、「逆転」自体の解釈も含め、このとらえ方は一面的にすぎはしないだろうか。“A French View of Dickens’s humour,” *A Review of English Literature*, vol. 2 no. 3, 1961, p. 34. 一方, Trabb’s boy と共にこの従者をピップの識閥から呼び起こされた “phantom” とみなしているのは Bradbury, pp. 66-7.
- (27) 荻野昌利「さまよえる旅人たち (14) ——都会の放浪者たち：ヴィクトリア朝における——」『英語青年』第百四十巻 第二号 (1994) pp. 32-4.
- (28) ストー, pp. 47-8.
- (29) “original” を支持する Brooks はピップのこの告白が “a conscious fiction” でない場合の “second” との関連性を危険視する。それが、「既に収束し、処理されたものの解き直し」という “second” 最悪の点に直結するからである。Brooks, p. 138.

第 V 章 『大いなる遺産』『二都物語』における

ディケンズの英語の「具象性」

これまで多角的に *GE* をとらえる試みを行ってきたが、その中で特にピップの心理を分析する場合、自ずからそれを「再現」(“re-present”) するような文体を問題にして来たように思う。例えば第 I 章ではピップの呼吸の深さを表すものとして、彼が迷うことをむしろ楽しみながらミル・ポンド・バンクに辿り着く様子を描写した一節を取り上げた⁽¹⁾。それは、マグウィッチ出現によって彼が経験した、一種の溺死における窒息状態——“...[I] ...had to struggle for every breath I drew.” (p. 303), “[I] seemed to be suffocating” (p. 304)——からの回復を物語っていた。また、第 II 章では「無言」の文体にも触れ⁽²⁾、全体を通じては、ピップの「不安」、環境の「激変」が “as if” の「倒錯」や “tumbling” の頻出に反映されていることを論じた。このような分析が可能なのは、恐らく、作品の言語が単に作者、或いは登場人物の呼吸を伝えるに留まらず、固有の自律性を具えているからであろう。本章ではそのような興味のもとに、さらにディケンズの文体について考察を加えることにする。それは端的には文体の「具象性」についてであるが *GE* より *TTC* が主な対象作品となっていることを予め断っておかなければならないだろう。それは *TTC* を読んで暖めていたテーマが、続いて読んだ *GE* に類例を見出すことで、より明瞭な輪郭を持つに至ったという事情による。*TTC* で注意を引いたのは「断頭」を「再現」する文体というものであり、これが本章の中心テーマである。

ではまず、「具象性」という語の定義を明らかにするために、K.

Mansfield の文体についての小田 忠氏の研究を参照することから始めた。実はマンスフィールドの、意味が「文章の現実的型式のなかに、言わば、捏ねられて——塑造されて——いる」という特質はディケンズの文章にも認められ、これが「具象性」と呼んだものに等しいと思われるからだ。⁽³⁾

次の一節は「それ自身のリズムと音声の現実的組織において、自ら《ながさ》の化身であらうとしている」として引用されている。

She [=Mrs. Kember] was a long, strange-looking woman with narrow hands and feet. Her face, too, was long and narrow and exhausted-looking; even her fair curled fringe looked burnt out and withered. She was the only woman at the Bay who smoked, and she smoked incessantly, keeping the cigarette between her lips while she talked, and only taking it out when the ash was so long you could not understand why it did not fall. (*At the Bay* V, p. 218)

ここでは「気だるさの溜め息」のリズムが流れて、或いは淀んでいるが、特に最後の「タバコの灰」の長さが「捏ねられる」魔術は次のように明かされる。

... the ash was so long / you could not un-der-stand / why it did not / fall.

このながさは一つの力学的な不可解である。それは三つの節でつながっているが、しかも、どうしてそれらがつながっており、そして、末端にぶら下がっている「落ちる」('fall') がどうして落ちないままでいるのかわからぬくらい、ながい。——こういうふうに、意味は文章の現実的形式のなかに、いわば、捏ねられて——塑造されて——いる。

こうした文章は、一つの絶妙な「芸」というほかない。

では、これから以上のように確認された文体の「具象性」を実際にディケンズの作品の中に見出す作業に移ることにしよう。その一例としてまず取り上げたいのは *TTC* の銀行員ローリー氏のかつらの密着度の「⁽⁴⁾握ねられ」具合である。

ローリーは、無実の罪で18年間バスチユ牢獄に幽閉されていた、かつての顧客マネットが釈放された際、彼をイギリスに連れ帰る使命を帯びるが、その前にマネットの娘ルーシーに父の生存の事実を告げるという難問を克服しなければならなかった。今、彼は宿で彼女の到着を待ちながら、あたかも肖像を描かれるためであるかのようにじっと炉の前に座っている。

Very orderly and methodical he looked, with a hand on each knee, and a loud watch ticking a sonorous sermon under his flapped waistcoat, as though it pitted its gravity and longevity against the levity and evanescence of the brisk fire. He had a good leg, and was a little vain of it, for his brown stockings fitted sleek and close, and were of a fine texture; his shoes and buckles, too, though plain, were trim. He wore an odd little sleek crisp flaxen wig, setting very close to his head: which wig, it is to be presumed, was made of hair, but which looked far more as though it were spun from filaments of silk or glass. (p. 16)

彼のチョッキの下で時を刻む時計に限らず、「軽薄さ」とは無縁のローリー自身の規律正しさはその見繕い全体からうかがわれる。身につけた物はいずれもこざっぱりと体になじみ、中でもかつらはちょうどその前の五つの形容詞が“wig”に張りつく「密着度」——“very close”——で頭に

おさまっている。だがそれが確認されるのは単に視覚を通してだけでは無い。“He wore an odd little sleek crisp flaxen wig...” 口蓋に触れた舌先も、そこから「離れる」ことをほとんど許されていないのだ。

ところが、このかつらは一旦ずれ始めると留まる所を知らないようだ。もちろんここで均衡を失っているのはローリーの「仕事」(“business”)の建前にほかならない。炉火を見つめ、心身共に落ち着き払っていた彼は、この一件もビジネスとして割り切る自信があった。しかし、思いがけなく早いルーシーの到着と、すぐにでも会いたいという彼女の希望を伝えられると、彼の手はかつらに伸びた。

The gentleman from Tellson's had nothing left for it [=the announcement] but to empty his glass with an air of stolid desperation, settle his odd little flaxen wig at the ears, and follow the waiter to Miss Manette's apartment. (p. 18)

彼の心の動揺がかつらをずらし、“sleek” “crisp”を脱落させる。

彼を待ち受けていたのは、金髪で小柄な、ひそみの美しい娘だった。彼女は「死んだ」父の財産に関してなら、どれほど、驚くべき事実であろうと教えてほしいと迫るが、彼はなかなか話を切り出すことができない。何故なら彼は早くも彼女の中に、同情に駆られドーバー海峡を抱いて渡った幼女の面影を見てしまっていたからである。彼の動揺はそれをもたらした「私的」な記憶の中の船の揺れほどにも激しかったに違いない。

‘...I [=Lucie] have done my best to prepare myself, and I naturally have a strong and eager interest to know what they are.’

‘Naturally,’ said Mr. Lorry. ‘Yes—I——’

After a pause, he added, again settling the crisp flaxen wig at the ears:

‘It is very difficult to begin.’

He did not begin, but, in his indecision, met her glance.

The young forehead lifted itself into that singular expression—but it was pretty and characteristic, besides being singular—and she raised her hand, as if with an involuntary action she caught at, or stayed some passing shadow.

‘Are you quite a stranger to me, sir?’ (p. 20)

形容詞はさらに一つ落ち、残ったもののうち最初から変わらないのは当然のことにように“wig”に最も近い“flaxen”だけである。

彼と初対面ではないというルーシーの直感を否定し、ローリーはともかくマネットのことを「ボーヴェの医師の物語」として語り始めることができた。ビジネスと矛盾する「物語」——‘Story!’ (p. 20)——の語りという作業そのものが彼の意図を裏切らない訳にはいかないだろう。聞き手以上に自分自身を落ち着けなければならない語り手による「物語」が空しく私情を否定しようとする「彼自身の物語」——‘... I have passed from one to another, in the course of my business life, just as I pass from one of our customers to another in the course of my business day; in short, I have no feelings; I am a mere machine. To go on——’ (p. 21)——となってしまうのはそのためである。しかし、平静を装おうとする彼の努力にもかかわらず、ルーシーはそれが自分の父の話ではないかと疑い初め、彼女を救ってくれたのもローリーに違いないと勘づく。彼の動揺はここで、極限に達した。

‘But this is my father’s story, sir; and I begin to think’——the curiously roughened forehead was very intent upon him——‘that when I was left an orphan through my mother’s surviving my father only two years, it was you who brought me to England. I

am almost sure it was you.'

Mr. Lorry took the hesitating little hand that confidently advanced to take his, and he put it with some ceremony to his lips. He then conducted the young lady straightway to her chair again, and, holding the chair-back with his left hand, and using his right by turns to rub his chin, pull his wig at the ears, or point what he said, stood looking down into her face while she sat looking up into his.

'Miss Manette, it *was* I...' (p. 21)

彼のかつらから一切の修飾が落ちたことはビジネスの虚飾の消失を意味する。'... it *was* I' と言った時、彼は身の危険を犯してでも幼女を救おうとした自分の人間らしさを認めざるを得なかったからだ。それでもなお彼は 'I pass my whole life, miss, in turning an immense pecuniary Mangle.' (p. 21) という奇妙な修辭によって自分の非情を訴えようとする。

After this odd description of his daily routine of employment, Mr. Lorry flattened his flaxen wig upon his head with both hands (which was most unnecessary, for nothing could be flatter than its shining surface was before), and resumed his former attitude. (p. 22)

ローリーは一見、言葉の「彩」と共にかつらの「装飾」を一つ取り戻し、心の平静も以前の姿勢も取り戻したかのようなのである。しかし一旦、自分本来の姿を認めたからには、彼はこの後、'... this is the story of your regretted father.' と続けて告白せざるを得ないのだ。彼のかつらを直す動作の空しさが完全に暴露された時点で彼の人間性は疑いようもなく保障

されたと考えてよい。だからこそ、かつらへの言及は、これを最後に見られなくなる。ローリーは、かつらに手をやらずにすむほど、心の安らぎを取り戻したのではなく、最早、とり繕う「必要がない」ほど、彼の建前の空しさが暴かれたにすぎない。

かつらについた形容詞の脱落を段階的に追うことで、逆にその密着度に「捏ねられ」たローリーの心の安定を確かめることができたようだ。次はGEの中から「未練がましさ」の「化身」の一句を取り上げよう。

ピップはエステラ自身の口からドラムルとの婚約を告げられ、その数週間後には彼女の結婚を確信するに至るがそれが動かしがたい事実となることは極力避けていた。

As the time wore on, an impression settled heavily upon me that Estella was married. Fearful of having it confirmed, though it was all but a conviction, I avoided the newspapers, and begged Herbert (to whom I had confided the circumstances of our last interview) never to speak of her to me. Why I hoarded up this last wretched little rag of the robe of hope that was rent and given to the winds, how do I know! Why did you who read this, commit that not dissimilar inconsistency of your own, last year, last month, last week? (p. 361)

何故自分が「この一縷^ろの望み」にそれほど執着したのか、その「不合理性」(“inconsistency”)は現在の彼にも分らない。ただし、それ以上に整合性に欠けるのは、ミス・ハビシャムを包む朽ちた花嫁衣裳にも似た、この「希望の衣」の残骸をかりうじて構成する三様のテクスチャーではないだろうか。ローリーのかつらを彷彿とさせる修飾の密着——“this last wretched little rag”, “of the robe / of hope”に見られる“assonance”, “that was rént and gíven tó the wínds”での無^{ブランクヴァース}韻詩のリズム、はそれ

それが異質であるだけ無残さを際立たせる。或いはこれを短い「希望の衣」が左右から、粘着した語の連なりと執念深い節とに長く引き裂かれた図と見ることもできるだろう。いずれにせよ、この衣の一句は何と未練がましく、長く、風に我が身をさらしていることだろう。ピップが引きずる心の長さの「化身」の、どうして最後の一縷が切れずに残っているかもまた、「一つの力学的な不可解」ではないだろうか。もちろんこの長さはピップがエステラを「大切にして」(“hoarded up”) 来た時間の長さのようでもある。彼には「自分ほど長く熱烈に彼女を愛して来た者はいない」(“Among those few [=who truly love Estella], there may be one who loves [you] even as dearly, though he has not loved you as long, as I.” (p. 344)) という自信があった。恋に落ちた瞬間から、自然や書物と共に自分の「一部」に取り込んで来た女性を、彼女が奪われたという事実と共に再び受け入れるには相当な勇気も時間も必要だ。

ピップの「未練」と同じ意味において具象的とは呼べないが、彼の恋愛に関連して、自己愛や自虐性の現れと思われる一例も併せて挙げておくことにしよう。語り手は前例で見た通り、恋の「理不尽さ」については十分な認識を持っているが、彼の恋の本質的矛盾を突くのは次のような自律的文章のようだ。彼はエステラを「ただ愛さずにはいられないから愛していた」(“I loved her simply because I found her irresistible.”) ことを認めて、さらに「一度だけ」その再現を試みる。

Once for all; I knew to my sorrow, often and often, if not always, that I loved her against reason, against promise, against peace, against hope, against happiness, against all discouragement that could be. Once for all; I loved her none the less because I knew it, and it had no more influence in restraining me, than if I had devoutly believed her to be human perfection. (p. 219)

エステラの魅力の抗いがたさは、「理性、前途、平穩、希望、幸福に反して」と言い換えられている。しかし、それらはいずれも最後に並ぶ“discouragement”の反対、通常では“encouragement”の要素と考えられるものばかりではないだろうか。実はこの矛盾は“against”の意味の変化によって解決されている。最後の“against”は「(好条件に)反して、背いて」から「(不利な条件に)逆らって、立ち向かって」に変わっているからだ。だがその一方で我々は“against”の意味の変更の操作を無意識的に行ってしまうことで、この恋における真の矛盾を看過してはいないだろうか。そこで改めて“against”の「反転」の経緯を追ってみると、まず根本的にピップにとってのエステラの「抵抗」しがたさとは、彼を彼女以外のものに「抵抗」させる力に等しいと言えるだろう。いや、むしろ「反発力」こそ彼の恋の「原動力」と言った方が良いかもしれない。つまり“against”自体、自虐的なピップの恋には「従順」でしかないのだ。それ故、ピップの恋の「苦痛」の告白は“against”の反復によって弾みがつき過ぎ、終には“against”自身がそれ以前の“against”に「衝突」(“against”)して反転することになる。この時、翻つた“self-representative”(「自己表現的」)な“against”は逆に、そうならなかった場合の、即ち、反転しなかった時の、好条件は不利であり、逆もたまたま真なりというピップの恋の本質的定理を示してしまう。もちろん、エステラを「人間の完成された姿」だと心から信じていたとしても、という仮定そのものの虚偽性は歴然としている。

“against”の従順性、或いは「好条件の不利」を語り手が自らにさえ認めていないらしいことは、彼が以上のような告白を「一度だけ」と断りながら、何度でも反復していることから明らかだ。

[Estella's] reverting to this tone, as if our association were forced upon us and we were mere puppets, gave me pain; but everything in our intercourse did give me pain. Whatever her

tone with me happened to be, I could put no trust in it, and build no hope on it; and yet I went on against trust and against hope. Why repeat it a thousand times? So it always was. (p. 254)

我々は既に“no / against trust”も“no / against hope”も「有利」に読み換えられることを心得ている。しかし、「苦痛」がもたらすエクスタシーの隠蔽の現場に、犯罪者自身は「幾度となく」立ち返らずにはいられない。

因みに、「苦痛」にまつわる語り手の拙い工作の跡をもう一つ見ておくことにしよう。彼はエステラがドラムルの接近を許すことに覚えた「苦痛」を次のように回想する。

I tell this lightly, but it was no light thing to me. For I cannot adequately express what pain it gave me to think that Estella should show any favour to a contemptible, clumsy, sulky boody, so very far below the average. To the present moment, I believe it to have been referable to some pure fire of generosity and disinterestedness in my love for her, that I could not endure the thought of her stooping to that hound. No doubt I should have been miserable whomsoever she had favoured; but a worthier object would have caused me a different kind and degree of distress. (pp. 294-5)

確かに「理不尽な」愛から「理性」が生まれることもあり得るだろう。しかし、今までのピップにとっての「苦痛」のあり方と、ここでの「寛容」と「無私」の唐突な強調が、彼自身の主張を裏切る。“pure”と“fire”の撞着は、理性と「燃えるような」恋の「不純」な関連付けの証のようだ。

ピップの苦痛を理性に辿ることができない代わりに、この寛容に何らか

の脈絡があるとすれば、それはビディに指摘された彼自身のこの徳の欠如だ。ピップはストーリーの展開において、上記の回想の少し前にビディから ‘No, don’t be hurt, let me [=Biddy] be hurt, if I have been ungenerous.’ (p. 271) という言葉で暗黙のうちに彼がジョーや彼女に対して寛大でないことを指摘されていたのだ。ビディにも読者にも反論の余地のない “ungenerosity” のすり換えの弁護がこの場における過剰なまでの “generosity” の主張のように聞こえる。

ローリーの動揺にせよ、ピップの未練がましさにせよ、ディケンズにおいて、あるモチーフの具象化を個別的に取り上げることは比較的容易かもしれないが、⁽⁵⁾ 其中で *TTC* は塗り込められた一つのイメージが再三浮上して来る点で最も特異な具象的作品と呼べるのではないだろうか。そのイメージとは、「再生」のテーマにも直接関わる「断頭」である。*TTC* はこのテーマの追究の甘さがしばしば批判の対象とされて来たが、表現方法には、フランス革命という舞台に呼応する激しさが見られ、「断頭」の具象化もその一端と言えるだろう。

この作品では “head” 並びにそれを意識させる表現が顕著である。例えば呪いの言葉なら、‘I’ll be hanged.’ (p. 137) や ‘I’ll have my head took off.’ (p. 289) などが意図的に用いられている。さらに後者の例からも明らかなように、頭が切り離される、或いは、され得る「物」として扱われる場合も少なくない。そのようにここでは「捏ねられる」以前の「頭」が数多く見受けられる訳だから、「断頭」の具象化の検討に現実の「頭」への言及が加わることも止むを得ないだろう。それでは、いかに革命における断頭の「日常化」への批判が、テキスト内での断頭の「遍在化」によって成し遂げられているかを見て行くことにしよう。

それでは再びローリーの登場だが、今回注目したいのは彼の頭そのものの方である。

‘Do dozens come for that purpose?’

‘Hundreds,’ said Miss Pross.

.....

‘Dear me!’ said Mr. Lorry, as the safest remark he could think of.

‘I have lived with the darling [=Lucie]——or the darling has lived with me, and paid me for it; which she certainly should never have done, you may take your affidavit, if I could have afforded to keep either myself or her for nothing——since she was ten years old. And it’s really very hard,’ said Miss Pross.

Not seeing with precision what was very hard, Mr. Lorry shook his head; using that important part of himself as a sort of fairy cloak that would fit anything. (p. 89)

返答に窮したローリーは一先ず頭を振っておけば、興奮しやすいミス・プロス (Miss Pross) を怒らせることはないだろうと、その大事な「部分」を便利な小道具として使っている。ここでは頭は十分独立した一個の物体である。

ローリーが自分の頭をどのように使おうと勝手だが、それを他人が自由に取り外すとなると事情は異なる。もちろんそのような手荒なまねができるのは俗物根性も頭に出世街道をひた走るストライバー (Stryver) 弁護士以外には考えられない。ある日、ルーシーへの求婚を決意した彼は承諾の返事を得る自信はあったが、事前に彼女と親しいローリーを訪ね、彼の意見を求めることにした。すると意外な答えが返って来た。

‘Why?’ said Stryver. ‘Now, I’ll put you in a corner,’ forensically shaking a forefinger at him. ‘You are a man of business and bound to have a reason. State your reason. Why wouldn’t you

go?’

‘Because,’ said Mr. Lorry, ‘I wouldn’t go on such an object without having some cause to believe that I should succeed.’

‘D—n ME!’ cried Stryver, ‘but this beats everything.’

Mr. Lorry glanced at the distant House, and glanced at the angry Stryver.

‘Here’s a man of business—a man of years—a man of experience—in a Bank,’ said Stryver; ‘and having summed up three leading reasons for complete success, he says there’s no reason at all! Says it with his head on!’ Mr. Stryver remarked upon the peculiarity as if it would have been infinitely less remarkable if he had said it with his head off. (p. 137)

‘Says it with his head on!’ という表現は、相手の頭を取り外しの利くものであるかのようにみなす発想の非人間性においてストライパーらしい。当然のようにそれは ‘... if he had said it with his head off.’ という彼の真意を見抜いたような残酷な仮定によって揶揄される。そしてこの皮肉は、その晩遅く自宅を訪ねて来たローリーに、彼が一転、自説を翻してルーシーに求婚しないことの賢明さを説き始めた時、またもやローリーの頭をめぐって再現される。狐につままれたように自分を見つめるローリーを彼は丁重に戸口へ押しやり、見送った。

Mr. Lorry was so taken aback, that he looked quite stupidly at Mr. Stryver shouldering him towards the door, with an appearance of showering generosity, forbearance, and goodwill, on his erring head. ‘Make the best of it, my dear sir,’ said Stryver; ‘say no more about it; thank you again for allowing me to sound you; good-night!’

Mr. Lorry was out in the night, before he knew where he was.
Mr. Stryver was lying back on his sofa, winking at his ceiling.
(p. 141)

ローリーの「過ち多き頭」がストライパーにとってはむしろ無くもがなの物体なら、彼がそこに浴びせる「寛容」「忍耐」「好意」もまた、多音節の重みを持つ物質でしかないだろう。

ここで翻ってストライパー自身の頭を見てみよう。ローリーに相談するため銀行に入って来た時から実は彼の頭こそまるで石のようだったのだ。

It was Stryver's grand peculiarity that he always seemed too big for any place, or space. He was so much too big for Tellson's, that old clerks in distant corners looked up with looks of remonstrance, as though he squeezed them against the wall. The House itself, magnificently reading the paper quite in the far-off perspective, lowered displeased, as if the Stryver head had been butted into its responsible waistcoat. (p. 136)

彼が「大きすぎる」(“too big”) という特徴までも「壮大」(“grand”) なストライパーの尊大さは行員を壁際に押し込め、はるか遠くの「頭取」の顔を苦痛で歪ませる。その「頭取」の胸に突き当てられた物体——“Stryver head”——には果たして「所有主の」——“Stryver's”——血が通っているのだろうか。それはただその名のラベルが張りつけられた諸々のもの——“the Stryver chambers”, “The Stryver clerk”, “the Stryver principal” (p. 91) “the Stryver arrears” (p. 131)——の一つにすぎないようだ。⁽⁶⁾

ストライパーの人間性を疑いつつ、さらに作品を溯ると、彼が誰よりも先に作者によって「断頭」されていたという驚くべき事実突き当たる。し

かもそれは言わば彼の紹介の場においてであった。これは「断頭」の具象化の最初の例でもある。

It had once been noted at the Bar, that while Mr. Stryver was a glib man, and an unscrupulous, and a ready, and a bold, he had not that faculty of extracting the essence from a heap of statements, which is among the most striking and necessary of the advocate's accomplishments. But a remarkable improvement came upon him as to this. The more business he got, the greater his power seemed to grow of getting at its pith and marrow; and however late at night he sat carousing with Sydney Carton, he always had his points at his fingers' ends in the morning (p. 80)

カートンを相棒にする以前のストライパーには、弁護士に不可欠な事務処理能力がないことが致命的だと言われていたと同様、「おしゃべり」「無遠慮」「臆病のなさ」「厚かましき」といった性格は「人間」としての彼にとって致命的なのだろうか。ストライパーは “a glib, unscrupulous, ready, and bold man” でもなければ, “a glib man, and unscrupulous, ready, and bold” でもない。作者は最初にモデル——“a glib man”——を示しておき、その後次々と彼から “man” を斬り落として行く。これは一人の人間を三回「断頭」する衝撃的なレトリックだ。⁽⁷⁾

作者によって次に「断頭」されるのはエブレモンド侯爵である。ただし、執拗に「仮面」として人体から切断され続けていた彼の首を今さら斬り落とすことが可能であるならば。彼は実際には刺殺されていたにもかかわらず、その死が「城を飾る石の顔が一つ余分だった」 (“...there was one stone face too many, up at the château.” (p. 122) ことで暗示されていた通り、死の床には石化した顔が枕の上ののっていた。

The Gorgon had surveyed the building again in the night, and had added the one stone face wanting; the stone face for which it had waited through about two hundred years.

It lay back on the pillow of Monsieur the Marquis. It was like a fine mask, suddenly startled, made angry, and petrified. Driven home into the heart of the stone figure attached to it, was a knife. Round its hilt was a frill of paper, on which was scrawled: *'Drive him fast to his tomb. This, from JACQUES.'* (p. 122)

枕にのっている“*It*”は顔であって体ではない。さらに体が「それに付いた」(“*attached to it*”)という表現によって石化した顔の独立した物体としての存在感が強調される。⁽⁸⁾しかし、「断頭」はここで終わっている訳ではない。「頭部」——主語——の後置による「断頭」が都合三度なされているからだ。“... was a knife”, “... was a frill of paper”, “... was scrawled: ‘Drive him ...’”に見られる「断頭」の執念深さはまさに、その段階を逆に追って——“*scrawl*”——“(tie) round”——“*drive*”——殺意を募らせたガスパール (Gaspard) の執念深さにほかならない。

革命の火蓋が切られた日、この復讐のナイフに劣らず残忍なナイフによってバスティーユ牢獄の獄吏長の首を刎ねたのはマダム・ディファルジュ (Mme. Defarge) だった。

In the howling universe of passion and contention that seemed to encompass this grim old officer conspicuous in his grey coat and red decoration, there was but one quite steady figure, and that was a woman's. ‘See, there is my husband!’ she cried, pointing him out. ‘See Defarge!’ She stood immovable close to the grim old officer, and remained immovable close to him; remained immovable close to him through the streets, as Defarge and the rest bore him

along; remained immovable close to him when he was got near his destination, and began to be struck at from behind; remained immovable close to him when the long-gathering rain of stabs and blows fell heavy; was so close to him when he dropped dead under it, that, suddenly animated, she put her foot upon his neck, and with her cruel knife——long ready——hewed off his head.(p. 209)

ここでマダム・ディファルジュの“one quite steady figure”と「不動」を競っているのは“*She stood . . .*”で始まる最後の“one sentence”である。微妙な変動は見せながらも一種の‘anaphora’で息を殺したこの文章が、“was so close to him”で“immovable”という語を失い、かすかな「動き」を見せた瞬間、「突然生気を帯びた」かと思うと「満を持した」ナイフの勢いで切り落とした一句，“——hewed off his lead”はあたかも、その時、斬り落とされた獄吏長の頭ほどの塊である。

さて、これほど残忍なマダム・ディファルジュに対しても、剣よりも強いペンの力が振われて当然だ。次のような小さな言及にも「断頭」が読み取られる。

‘He [=Doctor Manette] must take his chance,’ said Madame Defarge. ‘No, I cannot spare him! You are engaged at three o’clock; you are going to see the batch of to-day executed. ——You?’

The question was addressed to the wood-sawyer, who hurriedly replied in the affirmative: seizing the occasion to add that he was the most ardent of Republicans, and that he would be in effect the most desolate of Republicans, if anything prevented him from enjoying the pleasure of smoking his afternoon pipe in the contemplation of the droll national barber. He was so very demonstrative

herein, that he might have been suspected (perhaps was, by the dark eyes that looked contemptuously at him out of Madame Defarge's head) of having his small individual fears for his own personal safety, every hour in the day. (p. 343)

小心者の恐怖を「怪しむ」だけなら“by Madame Defarge”で事足りるが、彼を文字通り見抜いているのは「マダム・ディファルジュの黒い目」だった。雌トラのように猛々しいマダム・ディファルジュの目が、彼女の一言の下にいつ自分が裏切り者として処刑されるか分らないと思っている木挽きにとって独自に彼を疑う力を持っていることは容易に推察できる。しかし、彼女の目の存在感だけの問題ならば“the dark eyes of Madame Defarge”, または“Madame Defarge's dark eyes”と表現されても良いのではないだろうか。それが、何故“the dark eyes... out of Madame Defarge's head”なのだろう。しかも“Madame Defarge's face”ではなく。

そこで考えに入りたいのが、この時彼らの間で交わされている、今日も処刑を見に行こうという約束である。多くの「頭」が斬り落とされる所を見に行くこと、いやそれ以上に自分もいつ、その一つとなるかもしれないという決して「小さく」はない彼の「身の危険」が、その運命を握っているマダム・ディファルジュの「頭」をことさらに意識させているのではないだろうか。それは、流行病のように蔓延した「断頭」が生む「頭」への妄想のようでもある。これを作者の側から言えば、彼はそのような同士においてさえ見られる彼女の「頭」自体への過剰なる意識を示すことで、最も過激な革命派であるマダム・ディファルジュを処刑しているのだ。

マダム・ディファルジュがナイフを振りかざして断頭を行ったその立ち姿が予告していた女神ギロチン (La Guillotine)こそ仏革命の象徴であるなら、その「構築」——“representation”——は当然、「解体」のレトリックでなされる。

It [=La Guillotine] sheared off heads so many, that it, and the ground it most polluted, were a rotten red. It was taken to pieces, like a toy-puzzle for a young Devil, and was put together again when the occasion wanted it. It hushed the eloquent, struck down the powerful, abolished the beautiful and good. Twenty-two friends of high public mark, twenty-one living and one dead, it had lopped the heads off, in one morning, in as many minutes. The name of the strong man of Old Scripture had descended to the chief functionary who worked it; but, so armed, he was stronger than his namesake, and blinder, and tore away the gates of God's own Temple every day. (p. 260)

自由に「解体」「合体」を繰り返す「幼い悪魔の玩具」の描写には、この玩具によって引き裂かれた人体の「再現」不可能性が「再現」されている。まず最初から「多くの頭」(“so many heads”) が「外れて」——“heads” “so many”——いるため、この一文は “It sheared off so many heads that it and the ground it most polluted were a rotten red.” という原形を留めないほど、大小異なる ‘four pieces’ に解体されている。それ故、続く “the eloquent”, “the powerful”, “the beautiful and good” に文法上の論理的説明は通用しない。ストライパーの時同様、“people” の命の歴然とした剥奪が認められる。しかも断頭の動詞は切れ味を増して。そして、最初の ‘four pieces’ による「多くの頭」の「摘み取り」(“sheared off heads”) の再現が、限定された「二十二個の頭」の「刈り取り」(“lopped the heads off”) 作業に移った時、最早、どんなにその “it had lopped the heads off” という「頭」部を元の位置に戻そうと、そこに前者の復元性をすら求めることはできない。ここに散った ‘five pieces’こそ ‘one piece’——‘of’——が欠けているために永遠に完成されない “toy-puzzle” だからである。斬り落とされた “heads” は二度と

“Twenty-two friends”と「接合」されることはない。幼い悪魔なら自ら破壊した玩具の前でいつまでも首をひねり続けることを楽しむのだろうか。

それでは最後に、革命の落し子として「解体」を再現するもう一つの「墮落天使の遊戯」(“a fallen sport” (p. 265))に加わろう。それは「かつて無垢だった」だけに「女神」以上にグロテスクな舞踏、カルマニョール(‘Carmagnole’)である。

But, he [=the wood-sawyer] was not far off, for presently she [=Lucie] heard a troubled movement and a shouting coming along, which filled her with fear. A moment afterwards, and a throng of people came pouring round the corner by the prison wall, in the midst of whom was the wood-sawyer hand in hand with The Vengeance. There could not be fewer than five hundred people, and they were dancing like five thousand demons. There was no other music than their own singing. They danced to the popular Revolution song, keeping a ferocious time that was like a gnashing of teeth in unison. Men and women danced together, women danced together, men danced together, as hazard had brought them together. At first, they were a mere storm of coarse red caps and coarse woollen rags; but, as they filled the place, and stopped to dance about Lucie, some ghastly apparition of a dance-figure gone raving mad arose among them. They advanced, retreated, struck at one another's hands, clutched at one another's *heads*, spun round alone, caught one another and spun round in pairs, until many of them *dropped*. While those were down, the rest linked hand in hand, and all spun round together: then the ring broke, and in separate rings of two and four they

turned and turned until they all stopped at once, began again, struck, clutched, and tore, and then reversed the spin, and all spun round another way. Suddenly they stopped again, paused, struck out the time afresh, formed into lines the width of the public way, and, with their heads low down and their hands high up, swooped screaming off. No fight could have been half so terrible as this dance. It was so emphatically a fallen sport—a something, once innocent, delivered over to all devilry—a healthy pastime changed into a means of angering the blood, bewildering the senses, and steeling the heart. Such grace as was visible in it, made it the uglier, showing how warped and perverted all things good by nature were become. The maidenly bosom bared to this, the pretty almost-child's head thus distracted, the delicate foot mincing in this slough of blood and dirt, were types of the disjointed time. (pp. 264-5) (イタリック体は筆者)

断頭台が女神であったかと思えば、この舞踏からは「歯ざしり」が聞こえ、やがて「化物」としての正体が顕になる。これは無秩序でありながら恐ろしく団結した「脱臼した時代」が生んだ「脱臼した」怪物である。それをのたくらせているのは積み立ては崩れる動詞の山である。ここで言葉の積木を玩んでいる作者もまた、「墮落天使」なのだろうか。積木は「崩れる」(“dropped”)まで、“advanced / retreated / struck / clutched / spun / caught / spun”——積み上げられる。“linked / spun”——「割れる」(“broke”)まで。“turned and turned”——「止まる」(“stopped”)まで。“struck / clutched / tore / reversed / spun”——「再び止まる」(“stopped again”)まで。“paused / struck / formed”——怪物が「けたたましく飛び去る」(“swooped screaming off”)まで。際限なく「再生」の期待を裏切る気まぐれな動詞遊戯は、その怪物を悪戯に消すだけに終わってしまう

たのだろうか。いや、その時もっと恐ろしい、化物のように長いこの一節の顔が見えて来る。その紛れもない中央から「断」「頭」——“heads” “dropped”の二語が、死体盗掘人ジェリー・克蘭チャー (Jerry Cruncher) の異様に近寄った両目——“much too near together—as if they were afraid of being found out in something, singly, if they kept too far apart.” (p. 11)——のように我々を見つめている。この時、我々は *TTC*こそ「断頭」を煩った巨大な一篇の化物であることに思い至る。

[注]

- (1) I 章, pp. 29-31 参照。
- (2) II 章, pp. 79-80 参照。
- (3) 小田 忠著『キャサリン・マンスフィールド 想像力の世界——イメージ研究——』(あぼろん社, 1979), pp. 118-9.
- (4) この点は小論「『二都物語』研究——Mr. Jarvis Lorry を発掘する——」広島経済大学研究論集第15巻第2号, p. 72 でも触れている。
- (5) 例えば、ピップの見る、二重の意味での “prospect” (p. 103) における, ‘expectation’ による ‘fancy’ の侵害のリズムに関しては, Stewart, *Dickens and the Trials of Imagination*, pp. 189-90.
また、劇場でコンペysonが背後に迫っていたことを聞いた時のピップの反応——“I cannot exaggerate . . .”(pp. 365-6)——の一節に見られる恐怖と理性の拮抗のリズムについては, Bradbury, pp. 40-41.
- (6) この語法については小論, 「『二都物語』あるいは「シドニー・カー튼の物語」」 pp. 66-7参照。
- (7) 一方、巧みに一語を「斬り落とす」ことで自己の存在価値を否定するカー튼は自らの運命を先取りしているかのようだ。

‘You [=Stryver] don’t get on with your account of your matrimonial intentions,’ answered Carton, with a careless air; ‘I wish you would keep to that. As to me——will you never understand that I am incorrigible?’

He asked the question with some appearance of scorn.

‘You have no business to be incorrigible,’ was his friend’s answer, delivered in no very soothing tone.

‘I have no business to be, at all, that I know of,’ said Sydney Carton. Who is the lady?’ (p. 133)

無気力なカートンは“incorrigible”の一語を省略することで、ストライパーからの批判を自分の「存在」(“to be”)の「筋合いのなさ」の主張に変えてしまう。彼が「断ち切って」いたのはこの時話題に上っていたルーシーへの思い、「生きる筋合いのなさ」は自らに言い聞かせる、彼女を「愛する筋合いのなさ」でもあった。最終的に、彼は彼女のために「断頭」される以外に自らを「正す」方法を見出し得なかった。

- (8) “Though the next sentence links the insentient head so weirdly detached by rhetoric to its immobile body across the play on the notion of a rhetorical point driven home—“Driven home into the heart of the stone figure attached to it, was a knife”—still the stylistic effect of the reiterated severance of the “it” is to offer up the Marquis, as inaugural victim of the Terror, to that epidemic of decapitation which will be rife in the land with the coming of La Guillotine. The revolution has begun in deathbed rhetoric.” Garrett Stewart, “The Secret Life of Death in Dickens,” *DSA* 11 (1983), p. 185.

“attached to it, was a knife” のレトリックを“linking”とみなす読み方は本論とは逆だが、“it”の切断によって反復される、スタイルによる「断頭」の指摘は適切で、特に最後はその見事な凝縮の表現となっている。

その他の参考文献

- Axton, William F., "GE Yet Again," *DSA* vol. 2 (1980), pp. 278-93.
- Bort, Barry D., "Trabb's Boy and Orlick," *The Victorian Newsletter* 29 (Spring 1966), pp. 27-28.
- Davis, P. B., "Dickens, Hogarth, and the Illustrated GE," *The Dickensian* 80 (1984), pp. 131-43.
- Edminson, Mary, "The Date of the Action in GE," *Nineteenth Century Fiction* 13 (June 1958), pp. 22-35.
- Fielding, K. J., "The Critical Autonomy of GE," *REL* (July 1961), pp. 75-88.
- , "The Weekly Serialisation of Dickens's Novels," *The Dickensian* 54 (1958), pp. 134-41.
- Ghent, Dorothy V., "On GE," in *The English Novel: Form and Function* (New York: Holt, Rinehart, & Winston, 1953), pp. 125-38.
- Gregory, Marshall W., "Values and Meaning in GE: The Two Endings Revisited," *Essays in Criticism* 19 (1969), pp. 402-9.
- Hagan, Jr., J. H., "Structural Patterns in Dickens's GE," *ELH* 21 (1954) pp. 54-66.
- Hardy, Barbara, "Formal Analysis and Common Sense," *Essays in Criticism* 11 (1961) pp. 112-15.
- House, Humphry, *The Dickens World* (Oxford Univ. Press, 1942)
- Hutter, Albert D., "Reconstructive Autobiography: The Experience at Warren's Blacking," *DSA* vol. 6 (1980), pp. 1-14.
- Lelchuk, Alan, "Self, Family, and Society in GE," *The Sewanee Review* (Summer, 1970), pp. 407-26.
- McWilliams, Jr., John P., "GE: The Beacon, the Gibbet, and the Ship," *DSA* vol. 2 (1980), pp. 255-66.
- Meisel, Martin, "Miss Havisham Brought to Book," *PMLA* LXXXI (1966), pp. 278-85.
- Moynahan, Julian, "Dickens Criticism," *Essays in Criticism* 11 (1961), pp. 239-41.
- , "The Hero's Guilt: The Case of GE," *Essays in Criticism* 10 (1960), pp. 60-79.

- Nisbet, Ada, "The Autobiographical Matrix of *GE*," *The Victorian Newsletter* 28 (Spring 1959), pp. 10-13.
- Pickrel, Paul, "Great Expectations," in *Dickens: A Collection of Critical Essays*, ed. Martin Price (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1967), pp. 158-68.
- Stone, Harry, "The Genesis of a Novel: *GE*," in *Charles Dickens 1812-1870: A Centenary Volume*, ed. E. W. F. Tomlin (London, 1969), pp. 109-31.
- Spilka, Mark, "On the Enrichment of Poor Monkeys by Myth and Dream; or, How Dickens Rousseauisticized and Pre-Freudianized Victorian Views of Childhood," in *Sexuality and Victorian Literature* ed. by Don Richard Cox (The Univ. Of Tennessee Press, 1984) pp. 161-79.
- Talon, Henri, "Space, Time, and Memory in *GE*," *DSA* vol. 3 (1980), pp. 122-33.
- Tambling, Jeremy, "Prison-bound: Dickens and Foucault," *Essays in Criticism* vol. 36. (1986), pp. 11-31.
- Watt, Ian, "Oral Dickens" *DSA* vol. 3 (1980) pp. 165-81.
- Welsh, Alexander, *Reflections on the Hero as Quixote* (Princeton Univ. Press, 1981)

あ　と　が　き

学生時代に読んだ『大いなる遺産』と念願の再会を果たし、新たな感動と共に読み終えてはみたものの、ディケンズ作品の中でも完成度の高いこの作品のこと、暫くはどこから手をつけて良いものかと茫然とするほかなかった。しかし、作品の偉大さとはどんな読みをも許容するスケールの大きさではないかと勝手に思い直した時、その重圧感もいくらか薄らいだような気がする。複数の個性を与えられたつもりで気ままな読み方をしてみれば、結果的に、何か思いがけないものが出て来るかもしれない。そのような漠然とした目的意識から生まれたのが本書である。

「視線」のテーマが根幹をなすとは言え、初めから個性を尊重された五章には連続性がないばかりか、時には矛盾さえあっただろう。各章それぞれに不満は残るが、全体としては議論の冗漫さ、引用や注釈の未消化が目立つ。一方、参照を怠ったことを悔やまれる本も多い。中でも Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* translated by Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980) は、論文を仕上げてようやく読む余裕ができたことは悔やまれる。事前に読んでいたなら特に第Ⅱ章は、違うアプローチができていたはずだ。また、第Ⅳ章の結末の比較の問題は敢えて直接的な検討を避けただけに、いずれ改めて取り組むつもりでいる。第Ⅴ章は良くも悪くも、最も個性的な章になっているだろうか。小さな言葉の石ころに目を奪われて脇道に逸れてしまうのがいつもの悪い癖だが、ここでは躓くために歩いた感さえある。

小さな仕事を終え、自己嫌悪と一抹の寂しさで一杯の心は、しかし、もう既に次のディケンズの豊饒な世界を求めている。この度与えられた課題を少しでも克服するためにも、読者の方々の御教示を願って止みません。

なお、最後にはなりましたが、このような刊行の機会をお与えくださいました広島経済大学に深く感謝いたします。

著者略歴

田^た辺^{なべ} 洋^{よう}子^こ （英文学）

昭和30年 広島県に生まれる。

昭和57年 広島大学文学部文学科博士課程後期単位取得退学

昭和57年より広島経済大学専任講師

昭和63年より助教授、現在に至る。

現住所 〒733 広島市西区庚午北一丁目19-25

平成6年11月30日発行

チャールズ・ディケンズ作

『大いなる遺産』研究

広島経済大学研究双書 12

（非売品）

著者 田 辺 洋 子

発行／広島経済大学地域経済研究所

〒731-01 広島市安佐南区祇園5-37-1

Tel (082) 871-1000 (代)

871-1664 (直通)

印刷／中本総合印刷株式会社