

John Carey の *Nicholas Nickleby* 論

— 解題と翻訳 —

A Reading of John Carey's Criticism on *Nicholas Nickleby*

楚 輪 松 人

Matsuto SOWA

1. John Carey という批評家

ジョン・ケアリー (1934-) は、現在、英国で最も傑出した文芸批評家の一人である。英国学士院 British Academy の特別研究員であり、1975年から2001年までの間、Oxford 大学のマートン英文学教授 Merton Professor of English Literature の要職にあり、その後は同大学の名誉教授となっている。

英文学研究者 [テキスト編纂者] としては、1960年代いっぱい、Milton の『キリスト教教義論』*De Doctrina Christiana — Paradise Lost* その他に見られる作者の思想的背景を知るのには不可欠の論文とされている神学論的著作 — のラテン語からの英訳に没頭する。その成果が Yale 版の *Complete Prose Works*, vol VI (1973) である。同時に、Alastair Fowler (1930-) との共編による *The Poems of John Milton* (1968) を上梓するなど、ケアリーはヘビー級の研究者である。

大学で英文学を講義するアカデミックな批評家であると同時に、ケアリーは、ジャーナリズム批評家としての顔も併せ持つ。現在は、28年の間、健筆を揮い続けてきた *The Sunday Times* の主幹の文芸批評家である。

(この点、ケアリーは米国のジャーナリズムのありようを的確に掴み、それをフルに活用してジャーナリスト批評文学に空前の新天地を創造した希代未聞の批評家、エドモンド・ウィルソン Edmund Wilson (1895-1972) に似ていないこともない) と同時に、英国放送協会 BBC を中心に、テレビ・ラジオの放送出演者としても活躍中である。さらにまた、ブッカー賞 Booker Prize の審査委員長 [1982年および2003年] としても知られており、2005年の第1回国際ブッカー賞 Man Booker International Prize でも審査委員長を務め、現在もその要職を継続している。

ケアリーの仕事は、学会と文壇に絶えず衝撃を与える。彼は一家言 [=その人独自の主張・論説] のある人物であり、1992年出版の *Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939* (邦訳『知識人と大衆：文人インテリゲンチヤにおける高慢と偏見 1880-1939年』東郷秀光訳、大月書店、2001) は、英国文芸評論界に大激論を巻き起こした衝撃の書と言われている。また、昨年の2005年出版の *What Good Are the Arts?* も同様の大反響を呼んだ。それは、ケアリー

が、英国マスコミ界での重鎮であることに加えて、研究テーマに関して無比の自説を展開するその方法、その研究方法があまりにも挑発的だからである。ケアリーの批評には、これまで定説として広く容認されてきた固定観念を笑い飛ばす不気味な能力が存在する。詳しくは、次節の「John Carey の方法」で見していきたい。

ケアリーの魅力は、なかならず、その「反エリート主義」にある。その一言はポピュリズム [一般庶民の感覚≠大衆迎合主義] を基調音とする、「ハイカルチャー」と対峙する偶像破壊的な見解である。現在、英文学者としてのケアリーは、その遺族から託された資料をもとに William Golding (1911-93) の評伝の執筆中であるが、それと同時並行して、ポピュリストとしてのケアリーは、過去44年間にわたって教鞭を執ってきたオックスフォード大学を舞台とする学究生活、その学寮生活を中心とする自伝を執筆中である。それは、1987年出版の自選の随筆集 *Original Copy: Selected Reviews and Journalism 1969-1986* にも再録された、名高き随筆 “Down with Dons” (1975) を敷衍した内容、英国の学問研究の牙城であるオックスフォード大学の『ブライズヘッド再び』*Brideshead Revisited* (1945) 的な側面を挑発する内容だと予想されている。尚、批評行為におけるケアリーの基本姿勢に関しては拙論「反批評家としての批評家——ジョン・ケアリーの批評」(2001)を参照されたい。

2. John Carey の方法

批評家としてのケアリーの第一の魅力は、その科学的な発想にある。すなわち、仮説検証という方法論に立脚し、精読クローズリーディングに基づいた精度の高い論証の実践である。*The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*

(1973) の第2版(1991)で付加された2つの小説の作品論(第2版では初版にはなかった小説の作品論が披露され、選ばれた作品も、大方の評価でディケンズの最大傑作と目されている *Bleak House* と *Little Dorrit* である)において顕著なように、ケアリーは、作品のテーマについて、前代未聞の奇抜な仮説を想定し、具体的引証資料によりその妥当性を検証していく。その仮説を想定するうえで、ケアリーは、その典型的な方法として、研究対象となる作家の作品世界を解く鍵となる鍵語キーワードを設定する。ディケンズ論 *The Violent Effigy* では、Violence, Order, Humour, Corpses and Effigies, Symbols, Children, Sex が、また、*Vanity Fair* (1847-48) を境として、作家としての力量は衰えを見せ、それ以降はそれまでの著作のリサイクルに過ぎないと断定する異色のサッカレー論 *Thackeray: Prodigal Genius* (1977) では、Life, Light and Colour, Commodities, Food and Drink, Theatre, Time が、そして、「背教」という観点からその作品を解明し、結局、生涯を通じてカトリックであり続けプロテスタントへの宗旨替えなどなかったとする、異彩のダン論 *John Donne: Life, Mind and Art* (1981) では、Apostasy, Ambition, Bodies, Change, Death, Reason などの鍵語群が作家の全体像、ひいてはその作品世界を再構築するための核として認識され、それらをめぐって想定された仮説は、作家の想像力、そのメカニズムと共に解明される。これがケアリーの方法である。

ケアリーの批評の第二の魅力は、その文章にある。それは読ませる文章である。Lucasta Miller によれば、ケアリーは「読者に次のページをめくらせること」“To make the reader want to turn the next page”こそ作家の義務と見なしている(Miller)と

いう。事実、ケアリーの書く文章は、“page-turner”，ページを繰るのももどかしいくらいに面白い。*The Sunday Times* 紙上での平明な書評に明らかなように、それは達意の文、流暢さと活気に満ちた文章となっている。Lucasta Miller はケアリーの^{スタイル}文体を次のように論評する。

ケアリーは、精読を実践し、イメージャリーに魅了され、作品から理にかなった具体例を選び出し、それでもって全体像を創造する。また、これみよがしに、正しいのは自分の見解だけであると主張する一方で、読者を楽しませることに熱心である。アカデミックな批評には珍しく、本物の快樂としての読書の感覚を伝える。また、名散文家としての Orwell に寄せるケアリー自身の称賛を反映しているような文章の構成術には明晰さがある。

(Miller)

確かに、ケアリーの文章には^{シンセリテイ}誠実の作家、ジョージ・オーウェルを彷彿とさせる何かがある。

ケアリー批評の魅力の第三は、何と云っても、その強烈なユーモアの分析にある。面白いはずの文学を相手にしているにもかかわらず、なぜか文学についての研究は、得てして無味乾燥になりがちである。しかし、1974年1月11日付の *Times Literary Supplements* (第3749号) の第一面に掲載された *The Violent Effigy* (1973) の書評では、評者の Philip Collins (1923-) は、以下のような指摘からその論考 “The funny world of Dickens” を始めている。

ジョン・ケアリーの『^{ひとがた}乱暴な人形』は最近のディケンズ論のなかでは最良のもののひとつである。確かに、読んでいて一番楽しめる。肥えた牛を駆り立てる牛飼いが、彼自身、肥えている必要はない。だが、「ディケンズは本質的に喜劇作家

である」と宣言してそのディケンズ論を始める批評家が、ユーモアについての精通ぶりを示すのみばかりか、批評の専門書を相手にしている書評家という気むずかしい堅物でさえ、思わず吹き出して大声で笑ってしまうという非常に稀で喜ばしい^{ウィット}経験を^{フット}するほど、^{フット}機知に富んだ文章を書いていることには、ほっと安心する思いがする。ああ、確かに、そんなことは滅多にあるものではない。世の批評家たちは、読者の読書体験、その文学の楽しみを豊かにしようと目指してはいながら、あまりにしばしば喜びのないものになっているのだから。(Collins 21)

この記事から26年後、2000年1月14日付の *Times Literary Supplements* (第5050号) でも、再びケアリーの批評は言及されることになる。現在、ディケンズ研究における第一人者、Michael Slater による *An Intelligent Person's Guide to Dickens* (邦訳『ディケンズの遺産：人間と作品の全体像』佐々木徹訳、原書房、2005) を書評した記事の結論で、その評者は次のように読者に薦めている。

本書において、ディケンズのもラリストとしての要素とリアリストとしての要素は十分に説明されている。しかし、そこにはユーモアが大いに欠落している。……ディケンズのヴィジョンの不思議さや、^{ストレンジネス}独自性に対する洞察には、Slater の研究書は、John Carey の *The Violent Effigy* (1973)、もしくは Harry Stone のさらに専門的な *Dickens and the Invisible World* (1980) と併読される必要がある。(Peters 9)

3. John Carey の Dickens 観

驚くほど鋭い知覚の持ち主で、創意に富み、その無比のユーモア精神を無尽蔵に発揮する

作家、それがディケンズという作家である。その作家の本質を、ケアリーは「喜劇精神」だと把握する。ケアリーの洞察によれば、ディケンズは、本質的には、^{コミック・ライター}喜劇作家である。換言すれば、ディケンズは^{バーレスク}戯文作家であったということになる。事実、^{アラー}チャーサー以来、英国の作家たちが^{バーレスク}の魅力に抗うことができなかつたことは英文学史における周知の事実である。バーレスクの抗いがたい誘惑について、G. オーウェルは随筆「牡蛎と黒ビール」(1944)のなかで次のように指摘する。

チャーサー以来、英国の作家はバーレスクの魅力に抵抗することができないのだが、バーレスクがはいってきたとたんに、物語の現実性は毀れてしまう。フィールディング、ディケンズ、トロロープ、ウェルズ、いやジョイスさえこの問題には足を取られたのだ。(Orwell 344)

次節で訳出した *Nicholas Nickleby* 論にも窺えるように、ケアリーは、ディケンズを何よりもまずジャーナリスト的作家と捉え、その神髄を「断片的な文章の書き手」だと理解している。確かに、ケアリーの指摘するように、『ニコラス・ニクルビー』は無論のこと、ディケンズの本質が色濃く反映された作品、そのすぐれた作品はすべて、形式上は長篇小説であっても、その内実はディケンズが書き溜めていたものをまとめて出版した処女作 *Sketches by Boz* ^{スケッチ}の素描の発展と思えるようなものばかりである。事実、ディケンズの作品には断片的な性格があり、それまでの話の筋など無視して、どこからでも読み始めることができる。例えば、*David Copperfield* などの長い作品を読むに値するものになっているのは、その中心となる David の物語よりも、むしろ Barkis や Micawber 夫妻にまつわる笑劇のような事件の^{エピソード}繰り返しである。このよ

うな側面に関する限り、ケアリーのディケンズ批評は正鵠を得ている。

しかし、その批評に決定的に欠落しているのは、社会批評家としてのディケンズの重要性である。もしその社会批評に留意しないなら、ディケンズの真骨頂を見失うことになりかねない。それは、ディケンズ本人にも、また読者にとって——ヴィクトリア朝の読者にとっても、現代の読者にとっても——多大のことを意味しているからである。しかし、ケアリーは、ディケンズは真面目な社会批評家などでは毛頭ない、と言う。ディケンズを社会批評家として推薦しようとしても、その社会的見解は決して褒められたものではない。さらに、ディケンズの社会的見解は啓蒙的であるどころか、首尾一貫していない。その点、ディケンズは、一般大衆と同じく、まったく正反対の意見をほとんど同じ熱烈さで信奉してきたのである。

しかし、ケアリーは、この点をディケンズの長所と見なす。それはディケンズの柔軟性——想像力のパターンにおけるコンフリクト[矛盾・対立・葛藤]とアンビヴァレンス[双価性]——を示すものであり、彼の想像力——内なるコンフリクトの動的な展開の結果——に富んだ作家であることの証左であると解釈する。まさにこのコンフリクトとアンビヴァレンスこそ、ディケンズの関心——その五感(視覚・聴覚・嗅覚・味覚・触覚)と五識(常識・想像力・空想力・判断力・記憶力)——を捉えたもの、すなわち取捨選択した特異な素材に、くっきりと対照的な光を当て、それらを異なる視点から見ようと彼を駆り立てたものである。*The Violent Effigy* のなかで、ケアリーはディケンズの想像力の働きとして、次のように洞察する。「ほとんどすべてのことを相反する二つの視点から眺めることができたこと、これがディ

ケンズの知性の第一の特性である」It is a leading characteristic of Dickens' mind that he is able to see almost everything from two opposed points of view. (15)

蓋し、ケアリーのディケンズ批評はそのタイトルにすべてが含意されている。*The Violent Effigy* という撞着語法オクシモロンとなっているタイトルは、端的に同書の眼目——ディケンズの想像力の二元性を象徴している。いったんディケンズの特異な想像力の火ともが点されると、無生物であるはずの人形 Effigy は、荒々しく乱暴 Violent に振る舞い、無秩序アナーキーなエネルギーを噴出する。同書を評価して、現代の英国小説家 D. J. Taylor (1960-) は次のように言った。「『乱暴な人形』は、ディケンズの正典キャンオンに伍してもその位置を保つ」“*The Violent Effigy* [is] not far behind in the Dickens canon.”と。次節で訳出した『ニコラス・ニクルビー』論は、『荒涼館』や『リトル・ドリット』に続いて、ケアリーが上梓した第3のディケンズの小説論である。ケアリー自らが言うように、この小説は、「ディケンズの芸術について、本一冊分に相当するものを読者に提供している」。実際、吟味するべき価値は計り知れないものがある。次節で訳出した原文は *Everyman's Library* のディケンズ全集——従来の G. K. Chesterton の “Introduciton” に、近年の研究者による新しい “Introduciton” を付け加えて、装いを新たにして出版されたもの——の一冊、*Charles Dickens: Nicholas Nickleby* に寄せたケアリーの「序文」(1993) である。

4. John Carey の *Nicholas Nickleby* 論

[1] 1838年の2月6日、26回目の誕生日の前日、ディケンズが『ニコラス・ニクルビー』を書き始めたとき、彼は得意の絶頂にあった。その2年前、彼はどちらかといえば無名の人

物であった。ただ、最近、一冊の書物『ボズのスケッチ集』[1836]を編むために、以前雑誌や新聞に投稿したのから幾編をひとつにまとめて、それなりの成功を収めたジャーナリストであった。彼を一躍にして有名人にしたのは『ピクウィック・ペーパーズ』であった。1836年3月31日、その第1分冊が刊行されてから1年と経たないうちに毎月の発行部数は4万部を越え、ピクウィックとサム・ウェラーは人口に膾炙ハウス・ホールド・ネイムした名前となっていたのである。

[2] この意気揚々とした12ヶ月の間、ディケンズは、かわいいケイト・ホガースと結婚し、成功を収めていた雑誌『ベントリー・ミセラニー』誌[訳注 1837年の1月2日にリチャード・ベントリーによって創刊され、1838年の2月までディケンズが編集に当たった]の編集長にも任命され、お上品なダウティ・ストリート[48番地]にあるどっしりとした所帯へと引っ越し、父親にもなっていた——最初の息子チャーリーは1837年1月6日に誕生した。翌月、新しい小説『オリヴァー・トゥイスト』の第1分冊が世に出ると、彼がもうひとつの驚異的な成功を収めていることはすぐさま明らかになった。

[3] 『ニコラス・ニクルビー』に取りかかったとき、未だ『オリヴァー・トゥイスト』の毎月のエピソードを執筆中であった。前年の1837年の11月、出版社チャップマン・アンド・ホールとの契約書にサインして以来、この小説は前々からの懸案事項であったため、何とか口火を切ることができたことを彼は喜んでいた。「書き始めました！」と、1838年2月7日、友人ジョン・フォースターに嬉々として書き送っている。「さらに嬉しいことに、筆が進みます」。自信はその筆跡にも窺える。1838年の2月中頃、筆跡は大きな変化を遂げる——大文字の M は (“Me” や

“My”などの自画自賛の代名詞にみられるように) かつての男子生徒の文字のような形は影をひそめ、もっと華麗な様式、15-16世紀にフランスで流行したフランボワイヤン様式になる。彼が有頂天になったのも当然だった。『ニコラス・ニクルビー』の第1分冊は、発売日の初日(1838年4月1日)には約5万部売れた。翌日の夕方、ディケンズとケイトは、友人フォースターと一緒に小説の成功と結婚2周年記念を祝うためにリッチモンドの〈スター・アンド・ガーター〉で愉快的晩餐会を開いたのである。

[4] ディケンズは、この新しい小説が以前の『ピクウィック』と『オリヴァー』の力強さを併せ持つこと、またそのいずれよりもっと大きな何かになることを望んだ。そういう次第で、『ニコラス・ニクルビー』は、ディケンズの芸術、力学的に見ても、最も若々しく、野心的で、溢れんばかりに豊かさに満ち、また楽観的な状態にあるときのディケンズの芸術について、本一冊分に相当するものを読者に提供してくれるのである。また、この小説は、読者が、小説家としてのディケンズを形成し、限界を与えた要因の正体を突き止めることを可能にしてくれる小説でもある。

[5] 小説中、すでにディケンズが最高の冴えを見せている箇所を捜すとすれば、最適の出発点は第2章、ラルフ・ニクルビーが住むゴールデン・スクエアの描写である。ゴールデン・スクエアは、今も昔も、ピカデリーサーカス広場のちょうど北、ソーホーの西に面した実在の場所である。ジャーナリストとしてのディケンズがその境界を画定するのを見ていると、ウォルター・バジヨットが、なぜディケンズを「後世のための特別な特派員」[訳注 Walter Bagehot [1826-77], from 'Charles Dickens', a review of the Library Edition of Dickens's Works, *National Review*, vol.

7. October 1858. Reprinted in *Literary Studies*, vol. 2, 911] と呼んだかが理解できる。

真面目な職業の人も、少しはこのゴールデン・スクエアのあたりに住むには住んでいただけで、ここは相当な人間の行ったり来たりする通路には当たっていなかった。かつては立派であったという広小路のひとつで、町のなかでも今では零落して貸間を始めたという区画である。2階、3階の多くは独身の紳士用に貸しだされたり設備がしてあり、なおその上に下宿人も置いてある。そして、外国人の大いに集まる場所である。黒ずんだ顔色をして大きな指輪をはめ、太い懐中時計の鎖を持ち、もじゃもじゃとした頬髭を生やした連中、社交シーズンには午後の4時から5時頃に、劇場の無料入場券をばらまこうという時分に、オペラの柱廊の下や、切符売り場のあたりにうようよ集まるという連中——これがみんなゴールデン・スクエアかその辺の町に住んでいる。また、この界限には、オペラに出るバイオリンが2、3人、管楽器が1人住んでいる。下宿屋は音楽的で、夕方ともなれば、この広小路の真ん中にある、小さな灌木の植え込みの守護神たる悲しげな像の頭のあたりに、ピアノやハーブの音が流れる。夏の夜は、窓が開け放たれ、通行人には、色の黒い口髭を生やした男の群が窓際にぶらぶらして、恐らく、ふんだんに煙草を喫っているのが見られる。声楽の練習をしているしわがれた声、夕暮れの静寂を破り、上等の煙草が空気に香気を与える。嗅ぎ煙草と葉巻、ドイツ笛とフルート、チェロとバイオリンがそれぞれにしぎを削っている。歌と煙草の場所である。[第2章]

この文章におけるディケンズの筆致の確かさは明らかである。この筆致を小説の後の筆致と比べれば、途方もなく成熟しているように思われる。それは『ボズのスケッチ集』を追想するが、後の時代のモダニストたちに至るまで、文学のなかで反響し続けることになるひとつの調子、都市の情景の魅力に魅せられていながらも物欲しそうにそれらとは距離を置こうとする調子、を響き渡らせている。ストリート・ピアノやかほい調子のバイオリン、煙草の煙や「黄色と薔薇色の夕暮れ」の情景を描く、T. S. エリオットの「婦人の肖像」“Portrait of a Lady” [訳注 T. S. Eliot の詩集 *Love Song of J. Alfred Prufrock and Other Observations* (1905) の一編] の雰囲気は、ディケンズのゴールデン・スクエアを偲ばせるのである。

[6] しかし、ゴールデン・スクエアの文章をこれほど細密で、また同時に、これほど記憶や感情を喚起するものになっている要因を分析してみると、それが小説とはしっかりこないものであることが判明する。観察者の立場は、外部からの観察者、あるいは通行人のそれである。夏の夕べ、彼は、開かれた窓越しに、他人の生活を一瞥する。読者は、彼が彼らの言っていることがわかっていないことに気づく。彼には声楽の練習をしているしわがれた声が聞こえてくる。また、彼らの楽器の演奏が聞こえてくる。しかし、距離と同様、言葉によっても彼は彼らの会話から切り離されている。彼らは外国人なのである。彼は、彼らの外見上の特徴——指輪、懐中時計の鎖、喫う煙草——に、細心な注意を払うけれど、彼にとって彼らは未知のままである。また、この一節は、彼が、偶発的なものや東の間のもの——むさくるしいものやみずばらしいもの、例えば、貸間にされた家々、稽古中の音楽家たち、町の広小路の虫の食った灌

木などの多様性に魅了されていることを示している。換言すれば、この文章の書き手は、風変わりな事物や偶発的な事件に興味を示す作家であること、そして、小説作法に必須の持続性と発展性のある戦略的な語りに取り組むのを苦手と感じる作家であることを示しているのである。

[7] 作家としてのディケンズにとっての問題、ディケンズの作家としての経歴における、この初期の段階における問題は、思うに、場所よりも人間を相手にしたとき——つまり、ある夏の夕べ、家の窓越しにちらりと一瞥しただけというのではなく、もっと細心に人間を見たときに——、彼がゴールデン・スクエアに見いだしたような、興味をそそる、多様な特質をいかに持続することができるか、ということであった。一体どうすれば、人間を、人目を惹く都市の風景の断片ではなく、小説の語りに関係する登場人物へと変貌させ、彼の小説家としての想像的必要に応えることができるのだろうか。

[8] ディケンズの脳裏によぎったと思われる第一の解決法は、人間を奇形にすることであった。身体の奇形はゴールデン・スクエアが持つ、興味をそそる不揃いの感じを人間に与えることができる、と彼は感じたようである。『ニコラス・ニクルビー』の目立った登場人物、その幾人かは、身体的な障害に苦しんでおり、読者を楽ませるためにそれが公然と示される。ワックフォード・スクウィアーズについて読者が知らされる最初の情報は、彼が片目、しかも普通ではない片目をしているということである。

彼の目に利用価値のあることは疑いなかったが、決して装飾的ではなかった。色は緑がかった灰色で、形は玄関の灯り取りの窓みたいであった。顔のなかでも、目のない方の側はひどく皺が寄って、鬢が

できていて、そのために甚だ凶悪な感じを与える。とりわけ、にんまり笑ったりしたときは、特にいけなかった。[第4章]

他の点でも、スクウィアーズは身体的な奇形である。髪の毛は逆立ち、服は合っていない。上衣の袖が馬鹿に長く、ズボンはまだこれが馬鹿に短いので、何だか着心地が悪そうだったし、まるで自分が寄宿学校の校長としてちゃんとした服装をしていることに始終びっくりしているという恰好であった。[第4章]

[9] スクウィアーズ家の人間たちもまた身体的に不完全である。息子のワックフォード・スクウィアーズ二世に至ってはグロテスクなまでに太っている。父親が「今にもはちきれそう」[第34章]と自慢するように。最初にスクウィアーズの娘、ファニーに出会うとき、読者は特に彼女の奇妙な体格に注目するように求められている。

彼女は母親のように背丈は大きくなく、父親に似てちびであった。母親からは耳障りな声音を遺伝していたし、父親からは彼の右の目の奇妙な表情をもらっていた。つまり、全然、目がないに等しいような表情である。[第9章]

これは中途半端で奇妙な文章である。一体どうすれば、全然、目がないように見える右目を持った人間を思い浮かべることができるのか。ディケンズがしようとしているのは、実際にはファニーを障害者にはしないで、彼女に障害者の効果を与えることである。障害者にしてしまうと、物語で彼女が演じることになっている役割と抵触するからである。

[10] スクウィアーズ家の人間たちが奇形であるという事実は、奇形は邪悪な人物たちの属性であること——彼らの外見の醜さは彼らの内面の醜さに照応する——ということ

示唆するものかもしれない。しかし、事実はそのようではない。というのも、小説中、最も高潔な人物の一人、ニューマン・ノグズも見世物のような奇形だからである。物語内でのノグズの役割は、役に立つ人物ではあるが、どちらかといえば退屈で冴えない。そのため、彼に大量の身体的な奇癖を与えることで、何とか埋め合わせをする必要をディケンズは感じたようである。赤い鼻、蒼白い顔、ギョロギョロした目が二つ——「そのうちのひとつは据え付け品」(すなわち義眼)である。服は、スクウィアーズのように、「身体の割にちんちくりん」、そして両方の手を擦り合わせる癖がある。

指の関節をポキリポキリと鳴らし、指を あっちへゆがめ、こっちへよじらせた。……どんな場合にも、彼はこいつを絶えずやる。また、悪くない方の目をじっと見据えて睨むようにする。これは片方の目と同じ表情にし、御当人が一体どこを見、何をしているのか誰にもわからなくさせることになった。ノグズ氏の癖は数多くあったが、この二つもその癖で、初めて彼にあった未経験の観察者の注意を惹いたのである。[第2章]

[11] まさしくそのとおり。観察者の注意を惹くというまさにその理由でノグズという人物は作り上げられているのである。指の関節をポキリポキリと鳴らし続け、据え付けた両目をゼンマイ仕掛けの玩具おもちゃのようにしておく。それが会話にとって支離滅裂な貢献でしかないときでもそうなのである。第4章のニコラスとの会話のときには、

ニューマン・ノグズは何の返答もしないで、肩をすぼめ、指の関節を鳴らし続けるし、その間、恐ろしげにニタリ、ニタリと笑い、いやものすごい調子で両目を上目遣いに、空をじっと見つめていた。

[第4章]

小説が進むに連れて、ニューマンはさらなる奇癖を獲得することになる。顔の痙攣を発現させる——もっともこの痙攣が、

麻痺のためただのか、悲しみのためだったのか、それとも腹のなかに可笑しさが込み上げて来たためだったのかは、御当人以外には説明できなかつた。[第3章]

赤い鼻はますます赤くなり、ついにはニコラスのミス・ボブスターとの冒険の際には、それは「灼熱の石炭のように」[第40章]輝くことになる。第31章で、ミス・ラ・クリーヴィに話しかけるとときには、彼は自分の「麻痺した肢」をちらりと見た、と読者は言われる。読者はこの時初めて、彼の肢が麻痺していることを知らされるが、それが彼には何の差し障りにもなっていないことから判断すると、とても信じがたい。というのも、第57章の終わりでペッグ・スライダスキューの部屋に忍び込み、スクウィアーズをふいごで散々打ちのめして気絶させるのはニューマン・ノグズだからである。肢が麻痺していて、どうやってそんなことをやってのけられたというのだろうか。同様に、読者はスクウィアーズが片目も何の問題もないことに注目してよいのかもしれない。これらグロテスクな人物たちを創造したとき、身体障害者が現実直面するさまざまな問題に興味を示すことがディケンズの目的ではなかつたことは明らかである。このように『ニコラス・ニクルビー』における奇形は本物ではない。むしろ、それらは、実質的には思いのままに付けたりはずしたりすることのできる、芝居の衣装に等しいのである。

[12] この点で、スマイクは『ニコラス・ニクルビー』のグロテスクな人物たちのなかで一番芝居がかっている。読者が〈ドゥザボーイズ・ホール〉で彼に最初に出会うとき、彼

の精神および身体の奇形は、実質的には彼の人格の唯一の構成要素である。足が不自由で、着ている衣服は色々なものの変てこな取り合わせ——腕と足が途方もなく短い、小さな少年の揃い服、「乞食でも履かないような、あまりにつきはぎだらけのボロボロの」ものすごく大きな長靴、首のまわりには「ボロボロになった子どものシャツの縁取り」[第7章]が付いている。「ボロボロの」という語が繰り返されて、まるでスマイクがボロボロになっている感じを想起させる。彼は「ボロボロに引きちぎれた本」を一生懸命に読もうとしている。

何か問題を解こうとしているのだが、どうしてもできない。しかも、その問題というのは、普通の力を持っていたら九つの子供が易々と征服できるものであったが、十九にはなっているも打ち拉がれて頭が枯渇している者にとっては、それは封印された絶望的な神秘であった。

[第12章]

という次第で、スマイクはおまけに知恵遅れでもあるものと読者は推測する。事実、語り手は、彼のことを「哀れな知恵遅れ」[第8章]と呼んでいる。

[13] しかし、スマイクがニコラスと一緒に〈ドゥザボーイズ・ホール〉を脱出し、ニクルビー家の人間たちと同居を始め、ケイトに恋をし、哀れにも肺炎で死に始めると、彼は変貌を遂げることになる。小説の前半部で彼を目立たせていた滑稽な珍妙さについてのほめかしは払拭される。彼に筋の通った思考と感動的な雄弁が可能になる。第40章でディケンズが率直に表現しているように、彼は「まったくの別人」となる。彼はスマイクの衣装を脱ぎ捨てたのである。

[14] 滑稽感を喚起するために『ニコラス・ニクルビー』では身体的奇形が広範囲に用い

られているということ、またそれが本当の身体障害ではないということは、小説の社会改良に寄せる関心という観点から見れば、不幸な効果を持つことになる。この小説は、一部にはヴィクトリア朝初期のイングランドの醜聞のひとつ、ヨークシャー州の寄宿学校に対する攻撃のひとつとして意図されていた。その起源を18世紀にまでさかのぼる、〈バーナード城〉界隈に位置する、この種の学校が約20校あった。それらは、怠慢、残酷さ、無能ぶりで悪名高く、実質的には、あらずもがなの不要な私生児たちを永遠に厄介払いするための私設の少年刑務所以外の何物でもなかった。にもかかわらず、『タイムズ』紙などの高級紙に定期的に広告を載せ、特別に注意を惹く項目として、しばしば、生徒たちには「休暇なし」[第3章]と喧伝していたのである。[訳注 〈ドゥザボーイズ・ホール〉の“Do-the-boys”は、「少年たちをやっつけろ」の意味。小説中、この施設は不要な子どもや厄介者払いの私生児を隔離する場所として利用されている。]

[15] 最初の廉価版『ニコラス・ニクルビー』[1848]に寄せた「序文」のなかで、ディケンズは、これらの学校、あるいはその噂が、彼自身が「あまりたくましくぬ子どもで、〈ロチェスター城〉の近くのどこやらに坐って」いた時分、すでにお馴染みのものであったことを回想している。彼の印象は、「どういうわけか化膿した傷と関係していて」、その膿傷はヨークシャー州のある生徒が受けたもので、ヨークシャー州のある先生が、インクの付いたペンナイフで、ぱっくり切り開いたものであった（ディケンズは小説の第34章でこの事件をスクウィアーズの学校に置き換えている）。

[16] ウィリアム・ショウという、スクウィアーズのモデルとなった人物は、グレッタ・ブ

リッジに〈ボウズ・アカデミー〉という名の学校を経営しており、さかのぼること1823年、ディケンズがその話題を取り上げる15年前、感染症と教育放棄が原因で全盲になった2人の子どもの両親から訴えられていた。裁判では、少年たちには蛆だらけの食事が与えられたこと、蚤だらけの1人用の寝台に平素は5人が寝起きしたこと、生徒たちはしばしば叩かれたこと、10人の少年が失明したにもかかわらず何の治療も施されなかったこと、等々が立証された。ショウは、有罪を宣告され、それぞれの訴訟で300ポンドの損害賠償金を支払ったが、学校経営は続けたのである。

[17] ディケンズはショウの訴訟事件について知っていた。それで1838年3月30日、小説執筆に取りかかる直前、グレッタ・ブリッジまで旅行した。2月2日、ショウと会見したが、彼は猜疑心の強い、ほとんど何も言わない人物であった。それで教会墓地を訪れてみた。そこには過去20年間に亡くなった7歳から18歳まで25人の墓があった。

[18] ディケンズは〈ドゥザボーイズ・ホール〉の収容者を描くとき、これらの事実に手を加えている。例えば、盲目の、あるいは盲目になりつつある少年は1人も描いていない——恐らく、そんなことをすればスクウィアーズや彼の学校についての圧倒的に滑稽な処理と調和させることなどほとんど不可能となるからであろう。視覚障害者は、少年たちではなく、スクウィアーズである。しかし、ディケンズは読者に最初に〈ドゥザボーイズ・ホール〉を紹介するとき、少年たちの身体的奇形の一覧を提供する。

青ざめてやつれた顔、痩せて骨ばった身体、老人みtainな顔をした子ども、足に鉄枷をかけられた奇形児、発育不全のちんちくりんな少年、その他、長い細い足ではとても曲がった身体を支えられそう

にも見えない子どもたち。……ただれた目、^{みつくち}兎唇、くろ足、さぞかし両親もわが子に本来ならありっこない嫌悪の情を感じたであろうと思わせる、ありとあらゆる醜さや^{ねじれ}湾曲の姿がそこにあった。[第8章]

[19] これらの奇形は読者が『ニコラス・ニクルビー』で見慣れてきた奇形とはまったく別物である。これらは、本物の、深刻な奇形である。これらは、当事者を醜くすることはあっても、愉快的な人物に仕立てることはない。これらの奇形は、肢体を損ない、不自由にするのである。スクウィアーズやニューマン・ノグズの奇形とは異なり、当事者たちが無視できないものである。「手足に枷をはめられた」奇形児たちは、理論上、湾曲し、麻痺していることになっているけれど、^{リアリティ}ノグズとは異なった現実の領域に棲息している。あたかも読者が、一瞬の間、パントマイムの世界から病院に足を踏み込んだかのようなのである。〈ドゥザボーイズ・ホール〉の奇形児は、医学的に見ても正真正銘の奇形児であるため、実際、彼らをディケンズの小説に収容することはできない。ディケンズの小説では、これまで見てきたように、奇形は、芝居がかった、また滑稽な目的のために奉仕するのである。〈ドゥザボーイズ・ホール〉の奇形児たちは、この最初の一覧を最後にして、もうそれ以上、読者が彼らのことを聞くことはない。読者は、^{みつくち}兎口や手足に鉄枷をはめられた少年を見ることはないのである。小説の第63章の終わり、この生徒たちが謀反を起こして、学校を解体し、スクウィアーズ一家を罰するとき、彼らは、まったく強壯で、健常者の身体を持っているかのようなのである。

[20] そうであれば、ディケンズが物語を面白くするために奇形に頼ることは、ヨークシャー州の寄宿学校^{キャンペーン}反対運動を展開する彼の

社会改良家としての側面との結びつきを不安定にする。というのも、その運動によれば、奇形はショッキングなことであって、運動に共鳴できない者は法律で罰せられて当然だからである。これまで言わんとしてきたのは、ディケンズが奇形に惹きつけられたのは、そこに何か——不揃い、特異性、視覚的価値——があるからで、ゴールデン・スクエアのような場所に対する彼の想像力豊かな興味と合致したということである。いずれの場合も、それらを見る者の眼差しは、目にするものを珍奇なものへと変貌させる。と同時に、見る者は彼自身が見る対象から分離していること、彼自身の見ている対象との相違、優越性、孤独を登録する。彼は異邦人^{エイリアン}に取り囲まれた常人^{ノーマリティ}の代表者となるのである。

[21] この孤独のテーマこそ『ニコラス・ニクルビー』に一貫するテーマである。幾つかの説教調の文章がそのことを力説する。開口一番、小説の最初のページで読者は次のように語られる。

長い間、人込みのなかを見ていて、一人も知った顔に出会わないというのは尋常なことではない。[第1章]

第4章には、ニューゲイト監獄に関する、騒然とした、でしゃばりな文章がある。そこで死刑が執行される。群衆が群がる。「上を見上げるそれら白い顔々のなかに」、^{いまわ}今際の際にある死刑囚は、死刑執行の直前、「同情や憐憫の情を表している顔」をひとつとして見つけることができなかつた、と。孤立した個人に寄せる同じ強い関心、そして群衆の冷淡な無関心が、小説の第50章の終わり、ひとつの靈感を与えている。夜明け、ロード・フレデリック・ヴェリソフトは決闘で殺される。彼の死体を描写して、ディケンズは次のように言う。

大気のなかに木の葉は震え、サラサラ鳴っ

た。鳥たちはいつこの樹々からもその陽気な歌をのべつ歌った。……一日の光と生命のすべてがめぐり来た。そのまっただなか、ひとひらの葉に幾重もの小さな生命を宿した芝草を押し潰して、こと切れた男は横たわっていた。[第50章]

この小鳥や昆虫の生命への言及は、ディケンズには珍しいことであるが、生物学への突然の関心を示すものではない。ただ、孤独な、無視された人間を前景化したいだけなのである。

[22] ある観点から見ると、『ニコラス・ニクルビー』は、感受性の強い、デリケートな少年——墮落した、悪意に満ちた世界で成功を追い求めることを余儀なくされた——孤立させられた少年の物語である。彼の孤立は、周囲を取り囲むグロテスクなものや奇形なもので強化される。彼と比べれば、それらは怪物、視覚的な珍奇である。時には、自らの珍奇な価値を誇ってさえいるかのようである。マダム・マンタリーニの助手、お針子頭のミス・ナッグを例に取ってみよう。小説の第17章で、彼女はその身体上の優雅さを自慢し、さらに自慢するために、ナッグ家の人間はいつも足が小さいということで称賛されてきた、と気取りながら証言する。

うちの家族が——エヘン——足というものを持って以来……一人の伯父がおりましたが、チェルトナムに住んでおりましたが、煙草小売商としてすばらしい商売を営んでおりました——エヘン——この人はとても小さな足をしてまして、普通、義足に付けられるものぐらいの大きさしかなかったのです。[第17章]

ミス・ナッグが意図したものではないにせよ、この奇形の暗示は、彼女の家族をニコラスを取り囲む見世物小屋^{フリーク・ジョー}の怪物の一人として補充するのに十分である。

[23] 奇形ではない人間としてのニコラスの特異性は、小説の第9章、ファニーが召使いの少女に〈ドゥザボーイズ・ホール〉への新来者について訊ねる場面ではっきりと述べられる。その小間使いの少女は、ニコラスを説明して、彼のすらりと伸びた足について言及する。

最後に言ったものについては特に力を込めて褒めた。というのは、〈ドゥザボーイズ・ホール〉では、大体の傾向として、がに股ぞろいだったので。[第9章]

ファニーは、ニコラスの足を見て、同じ印象を受ける。

「生まれてから今まで、あんなかっこいい足、見たことがないわ」と、ミス・スクウィアーズは言って、歩き去っていった。[第9章]

ニコラスが、後に結婚することになる若い娘、マデリン・ブレイに初めて出会ったとき、読者に、彼女が他の登場人物たちの多くを襲う奇形から免れていることを保証しなければならないことは明らかに重要になってくる。この安心は、第16章で彼女が登場するや否やすぐに与えられる。彼女は、小さな——「ひどくほっそりとした華奢なからだつきであった」——が、読者よ、喜べ！——完璧なかたち——「すこぶる姿がよかったのである」[第16章]。

[24] 小説の中心に位置する、奇形でない人物たちの中核には、ニコラスとマデリンの他、ケイト・ニクルビーと彼女が結婚することになるフランク・チアリブルが含まれている。ケイトとニコラスのしみつれた粗野な叔父のラルフも、興味深いことに、この健常者のオアシスに棲息している——読者が、彼のことを、その友人アーサー・グライド、第47章で、ディケンズが、不正で、ひねくれた、ひどく風変わりな服を着た「鬼」^{ゴブリン}とはっきり

と呼んでいる人物と比べてみれば紛れもなく明らかなように。

[25] もっとも、この奇形の大群落のなかに孤立する小さな群落、残存者数も少ない健全者の^{エンクレープ}地域を後にすると、読者が遭遇するのは見世物の世界である。ある見世物たちは、他のものたち以上にもっと見世物的である——彼らを目盛りの^{はかり}ついた計の上に整列させることも可能である——しかし、邪悪なものも善良なものも含めて、みんな見世物である。チアブル兄弟は、ディケンズの意図では美德の真髄であるが、調子良すぎるその微笑、揉み手、子どものような慈善の喜びなど、これまで何世代にもわたって、読者を興醒めさせてきた、大きくなりすぎた初老の赤ん坊である。ジョージ・オーウェルは、彼ら二人を「ぞっとする年寄りのピーターパン」と呼んでいるが——、それでは、恐らく、その不吉な潜在能力を十分に認めないことになってしまう。ニコラスを援助し、彼の人間性に対する信頼感を回復するこの兄弟が人間ではなく見世物であること、しかも悪夢のような感じの見世物^{フリーク}であることは皮肉である。その全能性、審判者のような権威、二重性——二つの体とひとつの考えは彼らを一種の双子の神にしている——は、かれらを人間とは異なる次元、また漠然と脅威的な次元に置くのである。ヨークシャー生まれの大男、ジョン・ブローディは、その奇癖によりニコラスと区別されるべき、もう一人の恩恵者である。ブローディのお国訛り、巨人のような体躯、莫大な食欲、飲み込みの悪さ、さらに関連した見世物の属性は、ちょうどスクウィアーズやスマイクと同じくらい確実に、彼を珍奇な存在として際立たせている。

[26] 最も魅力のある見世物の一人が、「べらぼうに魅惑的な愛らしさ」(demd charming sweetness)、「かわいい仔猫のポ

ポラム・ティヴィちゃん」(popolorum tibby) [第34章] など、自棄糞^{やけくそ}の愛情表現を蓄積しているマンタリーニ氏、そしてカドガン・スクエアの魂^{たましい}過剰気味のウィティタリー夫人である。その特異性は、彼らがディケンズをして、その想像力を駆り立て、到達させるその高みにあるだけでなく、彼らの暗示する、その下で基調となっている不適切さと神経症である。特にマンタリーニ氏は、その見世物ぶりに深刻な面があり、彼の最後——彼の髪をばっさり切り、両眼をめぐり出してやると脅す女のために、「こんちく性の水車小屋」(demnition mill) [第64章] のように洗濯物絞り機を回している——は、たとえ茶番^{パロディ}や戯画^{トラヴェステイ}であろうと、紛うことなく彼に旧約聖書のサムソンの^{オーラ}霊気を与えている。

[27] 健全者のオアシスにもっと接近しているのが、サー・マルベリー・ホークとロード・フレデリック・ヴェリソフトである。実際、そらの名前を別にすれば、これら上流階級の放蕩者たちは、小説の中核に位置する、奇形ではない選ばれた^{グループ}集団に属しているということを示すものは何もない。マルベリー・ホーク [訳注 「桑の実の鷹」の意] は、赤ら顔の、非常に興奮しやすい猛禽を暗示する。ヴェリソフト [訳注 「温厚、頭の軟弱な」の意] は、柔弱な騙されやすさを意味する。この二人の人物は、多くの点で、ニコラスと同じ人間のように見えるけれども、その名前が彼らを寓話の領域へと追い立てるのである。

[28] そういうわけで、小説の世界は奇形の風景である。その住人たちは、ゴールドン・スクエアがそうであったように、読者とニコラスの目に珍奇なものとして提示される。彼らの興味深い点は、外観——身体、衣服、言語習慣——にある。それに比べて、彼らの内面は単純で、分析されることはない。小説作法に関して言えば、最も未熟な点のひとつは、

読者に登場人物たちの道徳的状態について一連の教示を与えていることである。例えば、小説の早い段階で、ラルフ・ニクルビーは、年長の世俗的な人間で、その心は「だれ一人、生きている人間に対して希望、恐れ、愛、心遣いの鼓動」[第10章]も生み出すことはない、と語られる。ニクルビー夫人については、その心には何の邪悪さも、微塵の利己心も存在しなかった、と告げられるが、彼女はうぬぼれの強い、弱いおつむをもっている。クロウルは「他人の都合なんかちっとも考えないわがままな男」[第14章]と指摘されている。その他、等々。このような、作者の側での陳述に対する反対理由は、それらの陳述が、小説が始まる前に、小説を終わりにしてしまうということである。スピーチや行為によって登場人物たちを立ち現せる代わりに、結論を提示してしまうことになり、その後のスピーチや行為は、単なる確認のためのものになってしまうのである。

[29] 登場人物の内面状態についてのこれらの教示は、ゴールデン・スクエアの文章で使われた手法とはまったく正反対のものを表現することになる。ゴールデン・スクエアでは、すべてのものが正確な知識から排除されている。観察された人間たちは、遠く離れ、異質で、興味をそそる。その興味は、何が推理され、立ち聞きされ、憶測されるかにかかっている。他方、ディケンズがラルフ・ニクルビーの蓋を取って、彼の心理状態について容態報告書を提出するとき、ディケンズの位置は、観察者の立場から所有者の立場へと変化している。登場人物をより支配しているように見えながら、実は、より拘束される様式をディケンズは選んだのである。ゴールデン・スクエアの文章は、その不確かさによって興味を掻き立てる。心の状態の容態報告書の手法は、読者が自ら発見すべきものを何も残さ

ないために興味を殺^ミいでしまうのである。

[30] 登場人物を単純な道徳の範疇に入れてしまうことのもうひとつの欠点は、それが筋の運び方をメロドラマへと無理強いすることである。『ニコラス・ニクルビー』は、最悪の場合、途方もなくメロドラマ的な小説である。卑劣なサー・マルベリー・ホークに対峙して、ケイトが「私から手を離して下さい、即刻に」[第19章]と叫ぶ場面。ニコラスが握りしめたサー・マルベリーの馬の鞭をその目元から唇まで顔面に振り下ろして、「私はこれでも田舎紳士の息子です」[第32章]と非難する場面。ラルフ・ニクルビーが口から泡を飛ばして激怒する、あるいは小説の第54章で実際そのとおりに「文字通りに」（と読者は語られる）歯ぎしりして怒りをあらわす場面——など、読者は自分が非常に特殊化された虚構の領域に入り込んでしまったことを認識する。そこでは高貴な感情^{センチメント}と過度に飾り立てた身振り^{ジェスチャー}だけが許容され、すべてのことに芝居がかったギラギラとまぶしい照明が当てられている。このメロドラマの様式は、ラルフ・ニクルビーの心について、その内面の情報を提供しようとする道徳的アプローチの直接の結果である。いったん物語の道徳的レベルがそのレベルの単純さにまで還元されてしまうと、実質的にはメロドラマに入っていくしか他に方法がないのである。メロドラマは、作者が打ち立てる道徳についての固定観念^{ステレオタイプ}を裏書きし、増強し、誇張し、反復し続けるからである。メロドラマが依拠するのはすぐさま認識可能な善と悪の両極端の道徳の衝突である。

[31] 物語がメロドラマの様式^{モード}に入ると、すぐさま深さも喪失することになる。動機は見え見えとなり、複雑さは余分なものとなる。ディケンズほどの鋭い認識力を持った作家であれば、はからずも物語が迷い込んでしまっ

たメロドラマの月並みな表現に満足できるはずがない。彼の批判精神はこの様式に応酬する必要を感じたのである。そして、このために——読者が判読できるように——ヴィンセント・クラムルズとその旅芝居の一座が導入された。座長のクラムルズはメロドラマの望ましくない状態を癒す解毒剤である。その芝居がかったおどけた仕草は、繰り返し繰り返し、メロドラマを暴露してあざ笑う。小説の第30章の終わりで、ニコラスに別れを告げようと、首の回りを抱きしめ、「きわめつけのメロドラマの流儀で……矢継ぎ早の舞台の上での抱擁を加える」とき、彼の行為はメロドラマと喜劇を伸直りさせるというまさにその理由で、小説の至る所でメロドラマが主張してきた、しかつめらしさや単純な強烈さから、読者を解放するのである。小説の第22章でクラムルズが登場するや否や、解放感、芸術的袋小路に正しい脱出口が与えられた感じがする。あたかもディケンズがついに射出座席〔訳注 緊急時に乗員を完全に機体外に放出する装置〕のボタンを見つけて、それを押したかのように。たちまちのうちに小説世界は変貌する。ぎこちない、制限するようなメロドラマの身振りは、おかしく、不真面目で、人間的なものになる。メロドラマの登場人物たちはいつもその役割に忠実である。他方、クラムルズはいつも不実で、いつも演技している。彼のポニーでさえ、演技をする役者の家系の出身である。第23章の冒頭、ニコラスがクラムルズとの新生活をスタートしようとしてポニーに乗ると、クラムルズは告げる。ポニーの母親は、

14年以上もの間、サーカスでリングを食べていた。……ピストルをぶっぱなし、寝るときにはナイトキャップをかぶって、……ポニーの父親はダンサーだった。……奴はメロドラマでも賢かったが、下卑て

いて——あまりに下卑ていた。母親が亡くなったとき、奴はポートワインの商売を始めて……道化とポートワインを飲んで……でも、奴は強欲で、ある晩、ガラスの大杯を食い取って、それで窒息して、それで最後は育ちの悪さが命取りになったということでしょうか。〔第23章〕

小説の至る所で扱われていた道徳の感覚と応報とが、ここでは嘲笑にさらされている。小説がいったんクラムルズのポニーの父親やメロドラマで演技過剰にやりすぎたポニーを収容するまでに拡大されてしまうと、小説そのもののメロドラマは、二度と再び同じものに見えなくなるのである。

〔32〕 クラムルズの住まいも新鮮な調子を響かせる。

クラムルズ氏は、セント・トマス・ストリートにある、水先案内人のバルフなる人物の家に住んでいた。バルフ氏は、ポートグリーン doa をトレードマークにしつらえ、窓枠も同じ色に揃え、客間の炉棚の上には水死した仲間の小指を、他の海神の珍奇な物たちと一緒に並べて飾っていた。〔第23章〕

ロンドン・ブリッジの近く、サウス・パークに面したセント・トマス・ストリートは、ゴールデン・スクエアから少し離れた所にあり、ディケンズは同種の筆致でそれを呼び出す——注意深く、興味をそそられて、他人の生活の珍奇さを楽しく味わっているのである。実質的には、クラムルズの下宿についての文章は、再び、ある場所——ある知誌的な模範——クラムルズが小説にもたらす人間的な豊かさ——へと置き換えられるのである。

〔33〕 恐らく、小説のこの箇所、ニコラスがクラムルズ一家と一緒にプロの役者（それは若き日のディケンズが夢見たものである）となるところで、『ニコラス・ニク

ルビー』という小説は終わりにすべきであった。小説が軟弱になり始めるのは、第35章、ニコラスがクラムルズ一家と別れ、チアリブル兄弟と遭遇するところからである。クラムルズのエピソードで劇場について書いているとき、ディケンズは、彼をゴールデン・スクエア、まだら服のようにオペラの歌手や楽器演奏者たちがさまざまに入り交じっているゴールデン・スクエアへと誘い出したものに反応している。いかさま、気取り、見せかけが絶えず演じられている劇場の王国は、ディケンズの諷刺精神に自由闊達な活動範囲を与える。他方、メロドラマはそれを殺してしまう。劇場の王国は、ディケンズの芸術のように、見世物、早変わりの効果、即興で繁盛する。劇場の王国の目的は——ディケンズの^{フリック}見世物たちや奇形児のように——、珍奇なるものを提示することである。

[34] しかし、クラムルズと劇場の王国が『ニコラス・ニクルビー』を書いていたときのディケンズの芸術上の諸問題に対する解決策のように思われても、実際には、小説はそれらを退け、別方向に向かうことになる。この^{エッセイ}試論を終える前に、手短に、それら三つの別方向を見て、それがディケンズの将来の発展について読者に語ってくれるものを確認しておこう。

[35] 最初の方向は、ニクルビー夫人である。一見したところ、彼女は小説の^{フリック}見世物の一人のように思われる。しかし、彼女はそれ以上の存在である。ディケンズは、彼女を通して、ジョイスやウルフ、その他のモダニスト作家たちが発見する以前に「意識の流れ」の小説作法を発見した、と言っても過言ではないだろう。小説からニクルビー夫人の部分だけを取りだして、それらをひとつにまとめあげれば、レオポルド・ブルームやダロウェイ夫人の原型であることが判明するだろう

—— もっとも、その階級や文化は異なるものであることは認めるけれど。ダロウェイ夫人と同様、ニクルビー夫人の独創性は、相関性と論理についての因習的な考え—— もっとはっきり言えば、因習的な男性の考え—— を拒否する点にあるのではない。過去と現在は、彼女の頭のなかでごちゃませになり、要領を得ない追憶のほとぼりとして噴出するが、実際には、それは意識の実写なのである。このことが真実であることを理解するには、どこでも無作為にニクルビー夫人のスピーチを取り上げれば事足りる。例えば、小説の第41章のスピーチでは、彼女は、ある晴れた暖かい夏の日には、小鳥たちがさえずるとロースト・ピッグが思い出される、と言う。娘のケイトが、この「興味深い観念の連想」について訊くと、うまく説明しようとしてニクルビー夫人は言うのである。

「誓って、お前、そうでしょうかねー」とニクルビー夫人は答えた。「^{ロースト・ピッグ}焼き豚—— だったかしら。お前が洗礼を受けてから5週間たったその日にローストをしたのよ—— いい豚のはずはないわ、だって切り分けなきゃならない肉が二つあったことを覚えているもの、それにお前の亡くなったお父さまや私にしたって二匹も豚を食べようなんて考えられるはずがないもの—— あれはウズラだったはずだわ。ロースト・ピッグだなんて！ うちじゃまあロースト・ピッグを食べられるはずがないわ。今、思い出したけど、あなたのお父さまは店のなかで見ただけでも耐えられなかったのよ、それでよく言ったものだわ、豚を見るといつもとっても小さな赤ん坊を思い出すって。ただ豚の方がずっと血色がいいだけだわ。それにお父さまは小さな赤ん坊を恐がっておられたのよ。もうこれ以上家族が増え

る余裕はなかったのですから。それに、その話題については生来お嫌だったのよ。どうして私の頭のなかにそんな考えが思い浮かんだのかとても奇妙だわ。ビーバン夫人のお宅で一度食事をしたことを覚えてはいるけれど、馬車製造人の角を曲がった所にある広い通りのお宅よ、そこは四季勘定支払日の一週間かそこら前に、ほろ酔いの男の人が空き家の穴蔵の揚げ蓋から落ちて新しい下宿人が入り込むまで発見されなかったの——そこで私たちはロースト・ピッグを食べたんだわ。そうに違いない、と思うけど、それだから思い出すのよ。特に、部屋には小鳥が一羽いたし、食事の間、ずーっとチュンチュンさえずっていたんですから——っていうか、小鳥とは言えなかったかもしれせんねー。鸚鵡だったんですから、それに正確には歌ってはいなかったわ、だってしゃべったり、ものすごく罰当たりなことを言っていたわ。そうよ、そうに違いないわ。本当にそうに違いないと信じてますもの。[第41章]

この独白は、記憶違いや覚え直しをしているニクルビー夫人の脳味噌の内側をまともに垣間見させてくれる。それは、小説のなかで作用する知性の筋道立った方法というよりも、むしろ実際に知性が作用する無目的な方法を模倣しているのである。その連想の糸は、自らの縫いのなかに論理を見い出そうとあがきながら、知性が認めたがらない知性の類似品を表現している。ニクルビー夫人が考えていることを推し量るのはそれほど難しいことではない。彼女は赤ん坊のことを考えているのである。というのも、夫人は、彼女に求婚しようとして壁越しに男根状のウリやキュウリを投げ続ける隣家の初老の紳士に惹かれているからであり、それが彼女をして再び若く感

じさせるのである。赤ん坊は彼女を豚という連想に導く。というのも、彼女の夫、彼女にもう赤ん坊を生んで欲しくない夫が、両者をよく混同していたからである。

[36] 確かに、ニクルビー夫人は、ディケンズの論理的で、男性的な基準から、暗黙裡にからかわれている。彼女の好色な隣人は、実際には、公認の精神異常者である。彼が精神的に狂っていることは誰の目にも明らかであるのに、ニクルビー夫人がそれを信じようとしないことは重要である。あまりに自分と似ているので、彼女にはその都合の悪い面が見えないのである。しかし、ニクルビー夫人と彼自身との関係を認めようとしないディケンズの努力にもかかわらず、彼女を創造したのは彼だという事実は残る。彼の頭が彼女の頭にふわさしい連想を育んだのである。さらに、彼女は、最初に取り上げた問題——すなわち、どうすればゴールデン・スクエアの興味をそそる、不揃いな、不可知の特徴を小説の登場人物に置き換えることができるか、という問題に対するひとつの解答を表現している。ニクルビー夫人の意識の流れは、都市の一区画と同様、無尽蔵であり、また、ゴールデン・スクエアのように、一瞥を与えはするものの、その生活を共に分かち合うことのできない異質な登場人物たちのひっきりなしの^{エイリアン}行列を提供するのである。読者は、彼女の頭のなかも覗き込んでいるので、ディケンズが小説に課している、単純な道徳のパターンを不十分にする複雑に込み入った結合にも気づかされるのである。

[37] 『ニコラス・ニクルビー』が陥ったメロドラマと奇形の袋小路からの脱出口を示唆する他の二人の登場人物は、マデリン・ブレイの父親とラルフ・ニクルビーである。無論、ある程度二人ともメロドラマの一部である。ラルフは、すでに見てきたように、激怒

すると泡を吹き、歯ぎしりして怒りあらわにする。ブレイ氏は、娘の結婚式の朝、急死する。要するに、彼女をアーサー・グライドとの身の毛のよだつ結合から救うためである。これほどメロドラマ的なことはない。しかし、ブレイとラルフはメロドラマにすっかり包含され得るわけではない。二人とも重要な特徴を共有している。すなわち、物語の語り手に対して敵対的なのである。彼らは、物語が称賛する善意や高潔な意図に対して、真っ向から反対する。彼らは調和的であることを拒否するのである。

[38] これは非常に重要である。というのは、いつも変わることなくディケンズの作品の興味を殺ぎ、それでいながら彼が不可避免的にも引き寄せられる要因は調和だからである。疑いなく、このことには心理的な理由、彼の不幸な子ども時代に関係した心理的な理由があった。しかし、調和が彼の作品に与える影響は悲惨なものである。家族の戯れの場面、共同体の歓楽の場面、幸福な再会の場面は、例外なく、彼を、空虚で、恩着せがましい陽気さへと売り渡す。それゆえブレイやラルフ・ニクルビーのような敵対的な登場人物が重要となるのである。彼らは感傷センチメンタルの流れに逆らい、再び自己主張をするディケンズ自身の批判精神を体現するからである。

[39] さらに、これら二人の人物はその後のディケンズ特有の人物たちを予表している。ブレイは、債務者監獄、少なくともルール区域〔訳注 囚人が特定の条件で居住を許可された刑務所付近の地区〕として知られている、監獄のすぐ外側にある制限付きの収容設備の区域に収監されており、彼の忠実な娘は、彼と一緒にそこで暮らしながら、彼に仕え、彼の生活の糧を稼いでいる。これは、読者に、リトル・ドリットと彼女の父親との関係を想起させるに違いない——もっとも、ディケン

ズが彼らを創造するまでほぼ20年の歳月が経過しなければならなかったが。そして、いったんその類似が指摘されると、ブレイ父娘とドリット父娘の類似は急増する。マデリン・ブレイは、リトル・ドリット同様、実際には彼女から秘密にされてきた財産——リトル・ドリットの場合はクレナム夫人によって、マデリンの場合はアーサー・グライドによって秘密にされている財産——の相続人である。ブレイ氏は、ウィリアム・ドリット同様、まったく不似合いな結婚相手と娘を結婚させたがっている。彼自身の財政状態を安楽なものにするためである。ドリットが選んだのはジョン・チヴァリー、マーシャルシー監獄の看守の息子で、ブレイが選んだのはグライドである。このように、娘を売るほどあさましいにもかかわらず、ブレイは、ウィリアム・ドリット同様、高慢で、神経質で、自己憐憫に浸る。運勢が変わると、ドリット同様、横柄で、恩知らずに振る舞う。さらに、ちょうど小説の第53章でニコラスを退散させるときのように、ドリットと同様、神経質な不意の発声——「はあ」という声を上げさえる。

君への伝言はそれまでだ。もうお引き取りをいただいても構いません——もし、それ以上——はあ——それ以上注文があるというのでなければ。〔第53章〕

ドリットと比較してみよう。

わたくしは落ちぶれたとは思ってはおりませぬ。はあ——落ちぶれたとは思ってはおりませぬ。はあ——乞食ではないのです。〔第2部第19章〕

それは同じ声である。また、マデリンは、リトル・ドリット同様、小柄で——「ひどくほっそりとした華奢なからだつきであった」が、「いたって優美なからだつき」〔第16章〕である。

[40] もっとも、ドリット父娘とブレイ父

娘の間には、ひとつの重要な相違点がある。読者は、ドリットが娘の結婚について恥ずべき提案をするとき、彼と娘のやりとりの場面を実際に目撃する。しかし、ブレイがマデリンを説得するための議論を実際に聞くことは許されていない。その状況——実際には自分の娘に売春させている父親——は、作家としてのディケンズの生涯のこの時期、彼が接近はしたものの結局は後退した状況である。後に、彼はそのような場面に潜む可能性——調和を不要にし、そして小説の善意に対して、容赦なく敵対的である場面に潜む可能性を理解するようになる。ディケンズは、ドリットで初めて全身像を描いた肖像を読者に与え、ブレイでは単なる素描^{スケッチ}を与えるのである。しかし、その類似は明らかである。

[41] ブレイは、ドリット氏に似ているが、ラルフ・ニクルビーは、後の『ドンビー父子』のドンビー氏を予表する。彼らは二人とも、ディケンズにとっては、金銭の力と自然の愛情の死を表現する、高慢で、貪欲な実業家というだけではない。もっと特有な類似がある。ちょうどカーカーがドンビーの妻と駆け落ちしたように、若い男がラルフの妻と駆け落ちする(読者は第62章で知らされることになる)。ラルフにもドンビーにも息子がいるが、どちらも若くして亡くなる。さらに、いずれの場合も、息子に先立たれた父親を苦しめるのは、息子が、自分ではなく、誰か別の人間にその愛情を示したということである。ポール・ドンビーは、父親ではなく、姉のフローレンスを愛した。そのためドンビー氏は彼女を憎むようになる。ラルフの息子スマイクは、ラルフが憎んでいるニコラスを愛した。ラルフはニコラスを憎むが、彼を最も苦しめたのは、息子スマイクのニコラスに対する愛情の発見である。

こともあろうに、ニコラスが彼の惨めな

子どもを救う援助の手であったということ。ニコラスがその保護者であり、最後まで忠実な友であったこと。ニコラスがその誕生の悲惨な瞬間から息子がついで知ることの亡かった愛情と優しさを注いでやったとは。[第62章]

この文章の構文は感情は、ドンビーが、ポールを愛した他の人間たち——姉フローレンス、乳母ポリー・トゥードル、ポリーの夫である機関車の火夫でさえ——のことを考えたときの彼の嫉妬深い自責の念に著しく似ている。トゥードルが、ポールのために、慶弔の意を表して喪章を身につけているのを認めて、ドンビーは公然と侮辱されたかのように感じる。

おお、この、身の程知らずの、石炭と煤まみれの缶焚^{かま}きが、その目の前を、いっばし喪の標を着けて走っているとは!

おお、あの者がさよりのありきたりの虚仮^{こげ}ごときで、誇り高き男の秘めた胸の内の試練と失望にずかずかと踏み込もうとは! おお、この、今は亡き息子が、よりによってかような下卑た子どもを請じ入れてくれるとは! [第20章]

これはラルフ風の言葉遣いである。また、ラルフもドンビーも両者とも自殺を思いめぐらす。もっとも実行するのはラルフだけであるけれども。

[42] 実際、ラルフは、潜在的には、ドンビーより説得力のある創造である。彼は、無慈悲なまでの悪意に満ちていて、小説中、ディケンズがからかって面白がって心安らぐことのない唯一の邪悪な人物である。彼は、ドンビーよりも強烈で、さらに孤独である。彼はすべての人間を見透かしている。サー・マルベリー・ホークがニコラスに打たれたときや、グライドがマデリンとの結婚を望んだときの、ラルフの辛辣なコメントは、たとえ同じ穴のむじなであったとしても、彼が彼らのことを

どれほど軽蔑しているかを示している。換言すれば、彼は、小説中、ニコラスのように、他の人たちから孤立している。しかし、ニコラスが、その感性のゆえ——奇形児たちに取り囲まれて——孤立している一方、ラルフは、その強さのために、弱者や自己欺瞞の人間たちに取り囲まれて、孤立している。ラルフは、どんな理想なら容認できるか、ということについてディケンズのなかの不確かさを明らかにしているのである。彼は、成功への容赦のない意欲を表現している。——そして、この点で、彼はニコラスよりもずっとディケンズに似ている。ラルフの禁欲的な食事は、祝祭のような食べ物や飲み物に関するうんざりさせる程のディケンズ的な強調に対して、矯正的な対照をなす。小説の第56章で、グライドの家を訪れると、ラルフはあてつけにグラス一杯の水だけを所望する。彼は、ディケンズ同様、ウィティタリー夫人のような、過度に感性を自称する人間を呵責なく痛烈に笑うだろう。

[43] 小説の最終段階でのラルフの精神的挫折は、小説中、滑稽ではない著述のなかでの最良の部分であり——ドストエフスキーをしのばさせる——、ディケンズには珍しいものである。頭が混乱し始めると、ラルフは筋の通らない方法で外界を見る——彼は、「一人の小柄な、^{しな}委びた、^{せむし}僂の男」[第62章]が踊り、そばに立っている傍観者たちが笑っているのを見る。暗雲が彼を追いかけてくるように思う。子どもの頃に見た、ドアの上に^{ゴブリン}チョークで描かれた鬼を思い出す。ニクルビー夫人の場合と同様、読者は意識の流れが彼の頭のなかを駆けめぐっているのを理解する。そして、それは脈絡がなく支離滅裂であるために、本物のように見える。これらすべての点で、ラルフは、ニコラスよりも、もっと読者の心を強く捉えて離さない、小説の中心に

なっていたであろう。^{アンチヒーロー}仇役として、彼は^{ヒーロー}主役よりも強力——その敵意のためにもっと強力である。調和へと傾斜するディケンズの傾向は、一人の人間として、彼がどんなに敵対的な人間であったかを考えると奇妙なことである。『リトル・ドリット』や『荒涼館』を創造した小説家は、その社会、制度、偽善、ねじれた倫理に敵対していた。だからこそ、ラルフ・ニクルビーのような、小説中の敵対的な人物たちは、善良な人物たちにはない、^{マグネティズム}磁石のような魅力を備えているのである。

[44] 1839年9月、ディケンズは、休暇で滞在先のブロードスティアズで『ニコラス・ニクルビー』を書き終えた。締切日の20日前に完了することは困難であったが、彼の精力は例によって桁外れだった。その困難な状況を脱するため、彼は肉体活動に身を投じなければならなかった。天候が味方した。9月18日、彼はフォースターに手紙を書き送っている。

ここ3日間、すごい風が吹き荒れていて、昨夜の海の様子のおさまじさときたら！——ほんとに見せたいくらいでした！——あの海ときたら！……小生は船着き場までよるめき出で、浜に引き上げられたボートの風下に這い込んで、一時間ほど波濤砕け散るさまを見つめていました。帰ってきたときは、「ずぶ濡れでしたが、最高でした」。翌日の19日の金曜日、残り時間にあと数時間を残して、彼は原稿の最終ページを書いて、夜行便でロンドンに送った。2週間後、家に帰ってきて、出版者、印刷業者、友人たちの列席するオールダーズゲイト・ストリートの〈アルビオン・ホテル〉での『『ニクルビー』の夕べ』の主人役を務めた。乾杯やスピーチがあり、幸福な晚餐客の上に掛けられていた絵画は、ダニエル・マクリース [訳注 1806-70、当時の著名な肖像画家。

1838年頃からディケンズとの付き合いが深まった] によるディケンズの新しい肖像画であった。

[45] 小説が完了するずっと以前から、海賊版が出回り、剽窃され、舞台版という形でロンドンのいくつかの劇場で上演されていた。1838年の11月、ディケンズは〈アデルフィ劇場〉で、これら翻案劇のひとつ、エドワード・スターリングによる芝居を見に行った。概して、気にいったようで、ただ例外は、スターリングがスマイクに言わせた、哀れを誘う感傷^{センチメント}であった。

この場所から遠く離れたところに住んでいる善良な人たちは、寒い日や暗い夜がやってくると、かわいい無害な駒鳥たちに食べ物をやる、と聞いたことがある——きっと、その人たちは僕にも食べ物をくれるだろう。だって僕はとても無害なんだから——とって。

スマイク役を演じていたメアリー・アン・キリーがこれらの台詞をはっきりと言うのを聞いて、ディケンズの顔は曇った。台詞の付け役^{プロンプター}に向かって、彼はパクリと噛みついた。「駒鳥なんてくそ食らえ。殺してしまえ」と。ラルフ・ニクルビーもきっと同じことを言っただろう。

ジョン・ケアリー

5. むすびに

果たしてケアリーが是とするディケンズ研究とは如何なるものか。1992年のピューリッツアー賞受賞作家、アメリカの小説家 Jane Smiley (1949-) が Weidenfeld & Nicolson の評伝叢書の一冊として著したディケンズ論 *Charles Dickens* (Weidenfeld, 2002) を酷評した書評を締め括る言葉として、彼は次のように言っている。

科学と異なり、文学批評は必ずしも進歩

するものとは限らない。“比類なき者” [=ディケンズ] の簡単な入門書を求める者は、1906年出版の G K チェスタトンのディケンズ論に当たるべきである。

Unlike science, literary criticism does not always advance, and readers seeking a short introduction to the Inimitable should try G K Chesterton's *Dickens*, published in 1906. (Carey, “How the Dickens” 35)

ケアリーが推奨しているこのチェスタトンのディケンズ論について、先に言及した E. ウィルソンは次のように言っていた。

そのディケンズ論は、彼の作品のなかでも最上の部類に属する。ただ、そこには素晴らしい卓見もあるが、他の著作にも見られるように、チェスタトンの文章は、すぐに独特の詩的酩酊状態に陥り、確たる現実を無視して大きな概念を振り回す傾向がある。

G. K. Chesterton, who turned out in his books on Dickens some of the best work of which he was capable and who said some excellent things, but whose writing here as elsewhere is always melting away into that peculiar pseudo-poetic booziness which verbalizes with large conceptions and ignores the most obtrusive actualities. (Wilson 5)

いかにも後期の暗いディケンズを高く評価し、G. ギッシングのディケンズ論 — *Charles Dickens: A Critical Study* (1898) と *The Immortal Dickens* (1924) —こそ英語で書かれた最高のディケンズ論であると考えた E. ウィルソンらしい評言である。しかし、ディケンズの「喜劇精神」を何にもまして重要視するケアリーにとっては、チェスタトンの

Charles Dickens (1906) — 気の滅入るギッシングの『チャールズ・ディケンズ』(1898)に反応して書かれたディケンズ論 — こそ、適切な入門書であって、畢竟、ケアリーに相応しい選択なのである。

Works Cited

Carey, John. *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973.

---. *Thackeray: Prodigal Genius*. London: Faber and Faber, 1977.

---. *John Donne: Life, Mind and Art*. London: Faber and Faber, 1981.

---. *Original Copy: Selected Reviews and Journalism 1969-1986*. London: Faber and Faber, 1987.

---. "Introduction" to *Charles Dickens: Nicholas Nickleby*. Everyman's Library, 1993, xi-xxix.

---. *Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. London: Faber and Faber, 1992. (邦訳『知識人と大衆：文人インテリゲンチヤにおける高慢と偏見 1880-1939年』東郷秀光訳, 大月書店, 2001)

---. "How the Dickens can any portrait of the writer be so immune to his great appeal?" *The Sunday Times* (4 Aug. 2002): 34-35.

---. *What Good Are the Arts?* London: Faber and Faber, 2005.

Collins, Philip. "The funny world of Dickens." *TLS* (11 Jan. 1974): 21-22.

Miller, Lucasta. "Relative values." *The Guardian Online Edition* (04 June 2005).

Orwell, George. "Oysters and Brown Stout," *Tribune*, 22 December 1944, in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell Volume 3; As I Please 1943-1945*. Eds. Sonia Orwell and Ian Angus. Harmondsworth: Penguin Books, 1970, pp. 342-44.

Peters, Catherine. "Dimming the Sparkler." *TLS* (14 Jan. 2000): 9.

Slater, Michael. *An Intelligent Person's Guide to Dickens*. Duckworth, 1999. (邦訳『ディケンズの遺産：人間と作品の全体像』佐々木徹訳, 原書房, 2000)

Taylor, David John. "Art and lies (and fun)." *The Independent Online Edition* (03 June 2005)

Wilson, Edmund. "Dickens: The Two Scrooges" (1939). *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. New York: Farrar Straus Giroux, 1978.

楚輪 松人, 「反批評家としての批評家 — ジョン・ケアリーの批評」『金城学院大学人文・社会科学研究所紀要』第4号(2001年7月): 13-30.