

## ゾラとディケンズ ——作品と人生“学問と民衆”——

大原 知子

19世紀のヨーロッパを覆った表の光、それは紛れもなく“進歩”の思想であり、産業革命真っ只中のヴィクトリア朝時代人に、人間がかつて知らなかったほどの物質文化をもたらすものであった。それはまた、キリスト教の秩序の思想を更に推し進めた宇宙の“秩序”の名において、生物学、地質学、考古学を発展させ、人類学、遺伝学、民俗学、更には次世紀のナチス・ドイツに土壌を提供する優生学、人種学までも生み出す基礎を作った時代でもあった<sup>1</sup>。

努力と創意のこの“進歩”の時代に、ディケンズもゾラも貧しい環境から身を起し、正に“努力と創意”で次々とベストセラーのヒット作品を生み出して行く。だが、この二人の描く社会、そしてそれを通して私たちが垣間見る彼らの内面生活は、果たしてこのヴィクトリア時代の進歩的楽観主義と一致していたのだろうか？

ここでは主にディケンズに関して言えば、『二都物語』(*A Tale of Two cities* 1859)、『大いなる遺産』(*Great Expectations* 1860-1861)、そして『我等が共通の友』(*Our Mutual Friend* 1864-1865)、つまり1812年生まれで1870年、58才で亡くなっているディケンズの、それぞれ47才、48才、52才の時の作品で最後の『エドウィン・ドルードの謎』が未完に終わったことを考慮に入れば晩年の大作とも言える3冊を取り上げ、ゾラに関しては1870年、30才で始めたルーゴン・マッカール・シリーズ最後の作品、53才の時の『パスカル先生』を見ていくことにする。それはディケンズの1812年生まれとゾラの1840年生まれとでは30年近い隔たりがあるとはいえ、作品としては年齢的に似通った時に執筆されており、両者ともこれらの作品の前に新聞や雑誌の連載で、すでにベストセラーとなった作品を何冊も書いていて、いずれも社会的に見れば、名声にも経済的にも恵まれた条件の下で書かれた作品であることを考慮に入れたことからきている。

### 仕事部屋（作品のこちら側）

ゾラはルーゴン・マッカール・シリーズ最後の『パスカル先生』において、パスカルの仕事部屋、取り分け資料の詰まった戸棚の詳細を描くことによって作家の作業の物理的な側面というものを私たちに告げているように思える。このような例は例えば、プルーストにおいても『囚われの女』において、「私」(narrateur)の部屋の描写が、壁や机の上に貼られた紙や原稿の切り抜きで成り立っている様子に見られる。プルーストにあってこの資料の中身はある意味では仕事の助手を務めた女中フランソワーズとの争いだったが、ゾラの『パスカル先生』においては取り分け母親フェリシテとの争いの原因となっている。

いずれも作家が登場人物たちとは直接関係のない、また物語る世界とは時間空間ともに異なった場にいる自分たちを、その日常生活を、作品の中でカリカチュア化することによって示しているように見えるし、同時に作家自身が作品という一種の社会化にどう対応しているかを示しているといえよう。

すると、このゾラの戸棚（アルモワール）には何が詰まっているのだろうか。勿論そこには、今までのルーゴン・マッカール・シリーズの資料すべてが入っているのではあるが、それに対するゾラのペシニスム——というより、むしろ迫害観念とさえ言えるような——の感情はパスカル医師の母親、フェリシテの破壊願望によって表現されている。この「作る」「壊す」という作家と社会の相克関係は、ディケンズにおいては「牢獄」「蘇る」と言葉を変えて表現されているように思われる。これはゾラにおいては「脅かし」「闘い」のような社会的なレベルで、ディケンズにおいては「そこなわれた」、「償い」という個人的な人生のレベルにおいて問われているようだ。

例えば、『大いなる遺産』の8章は次のような街の描写で始まっている。この箇所は主人公である少年（7、8才か）ピップが貧しい家を離れて空間を変えるつなぎの場として出て来る場面でなされる印象である。

Mr. Pumblechook's premises in the High-street of the market town, were of a peppercorny and farinaceous character, as the premises of a corn-chandler and seedsman should be. 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<sup>2</sup>.

市場町の大通りにあるパンプルチュックさんの屋敷は、いかにも穀物や種物の商売らしく、胡椒の実や穀物の粉でいっぱいだった。自分の店にあんなにたくさん小さい引出しを持っているなんて、なんて幸福なひとだろう、と思った。下の段の引出しを一つ二つのぞいて、茶色の紙にきちんとつつんだ包みを見たとき、いったい草花の種子や球根は、いつしか美しい日にこんな牢獄を破って出て、咲き出したいと思うことがあるのかしら、と怪しんだ<sup>3</sup>。

この生に対するペシニスムについて、Angus Calderはディケンズの取り分け後期になればなるほど増していくjailsやprisonsのイメージのテーマを指摘し、上に挙げた箇所を以下のように解説している。“小さい子供たちを苛めることに喜びを見出しているパンプルチュックの店に閉じ込められている種や球根は、育つべきだが、その場所では育つことができない事物である<sup>4</sup>”と。

確かにピップという主人公の空間的、つまり社会的移動を通して述べられているのは、生きるには暴力が（姉や叔父たち）、そしてそれを逃れるとミス・ハビシャムの家の、時間の止まった（彼女の家の時計はすべて9時20分で止まっている）死の世界（ミス・ハビシャムの家）

ということであろう。だがそれは、この時計はミス・ハビシャム自身の意志で止められたものであること、また彼女自身は死んではいないのだから、「借りの自殺の世界」と言えよう。更に述べれば生き長らえている彼女が常に眺めているのは、鏡の中の自分の姿、30年前の9時20分の、花嫁衣装を着た自分の姿であることを考えてみれば、死と隣り合わせに生きる傷つけられたナルシスムの空間なのだということができよう。

従って、主人公ピップの、ハビシャムの館に足を踏み入れ、そこでナルシスムとサドマゾの世界を体験するという筋の展開から見れば、この種子のままで閉じ込められた世界への憧憬、あるいは外の世界への疑いが、この「ハビシャムの館」という空間を形成していることが分かるであろう。後に述べるように、パンプルチェックの店を経由した、即ち植物の種子というメタファーを取った「中断された生」は、行き着く先として死の匂いのするハビシャムの屋敷へと主人公ピップを運んで行く。

さて、『パスカル先生』の古いアルモワールは、ジャン・ボリの言葉を借りて述べれば<sup>5</sup>、「静かな家の中心にあって、それは沈黙させようと閉じ込めたにも係わらず、私たちの祖先である民衆の、爆ぜる音や、滑り落ちてくる音、叫びのつまった、そして彼らの悪魔的な嘲笑に満ちた、今にも爆発しそうな、轟めき合い、軋んでいる古いアルモワール」なのだ。一見静かな学者の生活はこういった騒音以上の事物に満ちたアルモワールと隣り合わせに存在している。その中には、4代に渡る家系の源、狂女であるティド小母さん (Tante Dide) の叫びが伝える私たちの起源 (origine)、Tante Dideから出発し、彼女の夫から出発したルーゴン家、愛人から始まったマッカール家に分岐した人々が詰まっている。彼らの人生の写しは、愛する姪のクロチルドや二人の間に生まれて来る子供に対する思い以上に、遺伝を研究していたパスカル先生を最後まで捉えていた情熱であり懸念でもあった。それは「成り上がった」家族、ルーゴン家を代表するフェリシテが「一家の恥」として闇に葬ろうとした私たち人間のネガティブな側面もしくは“現象”を含み持っている。そしてこの“恥辱の歴史”に対する破壊の試み (最初はクロチルド、次はフェリシテからの) にあれほどの怒りと恐れをパスカルが抱いているとすれば、これは作家ゾラが自己の作品に対する社会からの破壊行為への恐れを描いたものだと言えないだろうか。そしてパスカル自身、医者というよりは学者として描かれているならば、ゾラ自身、自らを今まで通って来た小説家というジャンルを越えた立場を取ったことを告げたものと言えないだろうか。すなわち、『パスカル先生』は、シリーズの副題、Roman expérimentalという言葉が示すように、「実験」を含み持つと同時にマッカール家を代表するアントワーヌの死因の証人として後世に語り継がねばならない歴史的使命をも担っているのだ。このパスカルのアルモワールの資料は、Tante Dideから派生したマッカール家の担う人類の陰の部分、ルーゴン家を創設したに等しいフェリシテという光の部分に、いかにして隠されていくかという証言でもあるのだ (すなわち、フェリシテはアントワーヌの燃焼死に関して、直接手を下さないまでも、彼女にとっては思いがけなくやってきたその好機を利用し、ある意味では自分を“強請る”厄介者の抹殺を完成させたのだ)。以後フェリシテは自分の家名を持った慈善病院を設立し、ルーゴン家を輝かしい名誉に包んで世に残す。

### 地下（犯罪）の世界

ディケンズにおいて、『大いなる遺産』も『二都物語』も「蘇り」(Recalled to life)で始まる。『大いなる遺産』では直接、墓の場面から始まっている。『二都物語』ではロリーという銀行員が、パリの貧民街の屋根裏部屋に19年間閉じ込められているマネットという医者を引き取りに行くところから始まるが、以下に見るようにその幽門は墓のメタファーで叙述されている。

After such imaginary discourse, the passenger in his fancy would dig, and dig, dig ... now, with a spade, now with a great key, now with his hands ... to dig this wretched creature out. Got out at last, with earth hanging about his face and hair, he would suddenly fall away to dust<sup>6</sup>.

(マネット氏との) そういう想像上の会話 (どのくらいの間埋められていたのですか/殆ど18年云々) の後に、この旅客 (ロリー) は、その憐れな人間を掘り出してやるために、空想のうちで——或る時は大きな鍵で或る時は自分の両手で——掘って、掘って、掘るのであった。顔にも髪にも土をくっつけたまま、漸く出て繰ると、その男は忽ち倒れて塵になってしまった<sup>7</sup>。

そしてこの後にすぐ、語り手ロリー氏が我に返る場面が以下のように続くのだ。

The passenger would then start to himself, and lower the window, to get the reality of mist and rain on his cheek<sup>8</sup>.

すると旅客ははっとして我に返り、窓を下ろして、霧と雨とを頬に実際に感じるのであった (上巻、p.23)

ここの叙述は内的世界が外の世界を形づくっているようであり、一人の人間の日常の皮膚の下にあたかも“甦らせる”べき、もう一つ別の現実が存在しているかのように描かれている。銀行員のロリー氏とマネット氏がダブリ、一方がもう一方の外皮に過ぎないとも言えるかのようだ。この「外」と「内」の変換もしくは混同は以下のようにも描かれている。

“The rattle of the harness was the chink of money<sup>9</sup> (「馬具のがやがやいう音は、貨幣のぢやらぢやらという音になった」上巻、p.26)。この『二都物語』では抽象的な幽門の状態 (マネット氏の牢獄暮らしは、バステューユ監獄での思い出としては述べられることはあっても、物語の進行としては出て来ない。) を導入するのに、具体的な墓掘りをもって来る。一方、『大いなる遺産』では、遺産への“期待”という一種の抽象的な“幽閉”状態を展開させるのに、具体的な墓を冒頭に置いている。両方とも一種の発掘がテーマになっており、一方では死んだ過去から生の現在へ、そしてもう一方では逆に、貧しい子供が発掘するのは「紳士になるかもしれない」という漠然とした未来の“時”、未来の幽閉である。つまり、ピップが墓で出

会って助けた囚人は名を明かさずに、ピップに莫大な遺産相続の可能性を与えるのである。だが、このディケンズの発掘のメタファーは幽門者の開放に繋がるであろうか。『我等が共通の友』では、舟に乗った、何かいわくあり気な父娘が、今度はテムズ川の川底をさらっている場面から始まるが、この父娘が川底から掬い出すのは死体であり、彼らは溺死者の所持品を奪って生計を立てているのだ。

ここで少々ディケンズの読書に関して述べると、それは私たちにミイラ取りがミイラになってしまうかのような印象を与えるであろう。エネルギーな執筆、描写の仕方などその秘密を探ろうとしているうちに、こちらが構成の罫、あるいは描写の罫の中に落ち込み、焦点がぼやけて最初の目的をその出口共々失ってしまうのだ。こういった私たち読者に与える印象を最もよく象徴しているのが『大なる遺産』のバビシャムの居間のクモの巣の描写であろう。この迷路を歩かされているという印象は、ディケンズの使う形容詞あるいは形容詞句の数の多さも原因してに違いない。プルーストが「カンブルメール夫人の手紙の3つの形容詞」というテーマで描いたある貴族の伝統的な手紙の書き方が3つの形容詞の使用だったとするならば、ディケンズの作品に現れる名詞あるいは名詞句を飾る形容詞または形容詞句は最低4つは存在する。これは対象の強さ、対象が与える圧倒感からだけでなく、その捉えがたいという作者自身の心理的困惑に繋がっているに違いない。以下の例に見るように動詞を飾る副詞も数が多い。

What time, the mail-coach lumbered, *jolted, rattled, and bumped upon its tedious way*, with its three fellow-inscrutables inside. To whom, likewise, the shadows of the night revealed themselves, in the forms their dozing eyes and wandering thoughts suggested<sup>10</sup>. (My italics)

「その間に、例の駅伝馬車は、お互いに窺い知り難い三人の相客を車内の乗せたまま、がたがた、ごろごろ、がらがら、ごとごとと、そのもどかしい道を進んで行った（上巻、p.25）（イタリックは筆者）」

従って、厳密に言えばディケンズの小説が、これまで伝えられているようなミステリーの傾向があるとは言えないのではないだろうか。少くとも探求の物語ではないであろう。葬られた世界として具体的に用いられている墓の素材も、またその中に埋もれている物の出現を喚起するための“鍵”だの“両手”だのといった「謎」と「努力」を意味する動きの世界も、発見に結びつくものではなく、あくまでも“蘇り”にたどり着くからだ。そしてこの蘇りの世界を描くはずの素材は、土も墓も、例えば、『大なる遺産』の墓の場面のように、湿地帯に置かれていたり、『二都物語』の、墓掘りの比喻から出現する土や泥のイメージに今度は現実の旅行馬車が置かれている霧や雨の世界が重なるといったように、あるいはまた『我等が共通の友』の、父娘がテムズ川の川底を掬っている場面などから窺われるように、基盤自体が水という流動的なもので脅かされているかのようだ。その探る世界にはしっかりとした岩盤の素材がない。

この、ディケンズの、いわばいつまでたっても「日の目を見ない世界」への印象は、同様のテーマに対するゾラの取り組みと良い対象をなす。ディケンズが地下の世界を呼び起こすため

に「埋める」「掘り起こす」という単語を使ったとしたら、先に見たゾラのアルモワールは「閉じ込める」ものである。例えば、アンリ・ミッテランも『夢』の中に出て来る“portes”（扉）や“portails”（門）の素材の夥しい数を指摘しているように<sup>11</sup>、ここは私たちの足下に“隠された”あるいは“踏み付け”にされた「地下」ではなく、あくまでも私たちと同じ地平に存在している場なのだ。その同じ空間の中に「閉じ込められて」いる世界なのである。つまり社会的な見通しがここには介入しているし、はっきりそうと分かる存在、人によっては行く手を遮る邪魔な存在なのだ。ミッテランはこのようなゾラの素材から「こういったportesの一つからゾラはそっと出て行って、結論することの必然性から逃れた」と解釈している。

このようなディケンズの上下とは言え、見通しの悪い垂直構図と、ゾラの見通しの良い水平構図はそのまま、作風にも表れているようだ。例えば、「無知」の人間が陥る社会的苦境に対してとっさにとる態度はゾラとディケンズでは正に逆である。「二月革命」を扱った『ルーゴン家の財産』に、シルベールと足枷をとともにするムルグというプジョル出身の、方言しか話せない50才の農民が登場するが、革命参加への彼の経緯は「彼は出発した。鎌で武装して。というのは村全部が出発したからだった。だが、彼はどのように自分が街道に出て行くようなことになったかは決して説明することができなかつただろう。」と叙述されている。小説空間において決してこの種の人間の無知の因果関係を作家の感情で云々しないゾラ的態度には、作家と自分の描く世界とに距離を置くという姿勢が見られる。一方、ある意味では法曹界の矛盾を突いたディケンズの『荒涼館』には、孤児で家無しの少年が何が何だか分からないままに、どんどん犯罪に巻き込まれて行く悲惨さが作家の分身、ジャーディスの怒りを伴って述べられている。このディケンズの批判はイギリスの法曹界に多少なりとも改革をもたらすことになる。また短編、『ジョージ・シルバーマンの釈明』には、地下室で暮らす極貧の両親から生まれ、熱病で親たちが死んで行き、孤児となった主人公が田舎に奉公に出た時の、以下のような下りがある。

To that time I had never had the faintest impression of beauty. I had had no knowledge whatever that there was anything lovely in this life. When I had occasionally slunk up the cellar steps into the street, and glared in at shop-windows, I had done so with no higher feelings that we may suppose to animate a mangy young dog or wlof-cub. It is equally the fact that I had never been alone, in the sense of holding unselfish converse with myself. I had been solitary often enough, but nothing better<sup>12</sup>.

「そのときまでに一度も、ぼくは美しさにほんのわずかでも感銘を覚えたことはなかった。この世に何か優しいものがあるなんて知識は全く持ちあわせていなかった。時に、こっそり地下室の階段をあがって通りに出て、ショーウィンドウに目をやるとすれば、それは、中にいる汚らしい仔犬とかオオカミの子を怒らせてやろうかな、という程度のけちな気持ちからにすぎない。無私な気持ちになって自分と対話するという意味で、一人でいたことなどなかったことも事実だ。ぼくは十分孤独だったが、それで良いことなど何もなかった。」

一方、ゾラの筆に至っては、革命の砲弾に倒れたミエットの悲惨な生に足を留めることなく、舞台は社会の他の様相へと進んで行く。パスカル医師はいるが、その心の告白を引き出す訳ではない。事態を飲み込めないシルベールに恋人の死を知らせるだけで、「自分は何もできない。他の人たちが僕を必要としている」と言って立ち去るのだ。シルベールの絶望はその体や仕草で喋らせているのである。

ディケンズのような、主人公の心理告白を描いて、そこから社会的な“結論を出す”ことから逃れられたゾラの作法の奥にある心理と、社会的なレベルでの介入を著作において行ったディケンズの違いの奥に、だが、不思議な似かよりのある。

### 犯罪の世界

アンリ・トロワイヤは「ゾラ」<sup>13</sup>の中で、悪気はないがややふざけて「ゾラは貧乏人を描いて金持ちになった」と言っている。確かに『居酒屋』を始めとしてゾラの登場人物たちの中には貧しい人が多いし、孤児も多い。勿論、これはゾラの生い立ちも関係があろう。そしてゾラ同様、時と空間を多少移動した処で、ディケンズはトロワイヤの先の表現を用いれば、「貧乏人を描いて金持ちになった」作家である。7才で父親を失い、その後の母親の経済的不如意を見ながら育ったゾラ同様、ディケンズも11才で働きに出されている。そしてその作品を彩るのはゾラ以上に「孤児」や極貧の者たちである。だが、この二人にもっと共通しているのは、「犯罪」の世界ではないだろうか。ゾラを挙げれば『LA TERRE』(大地)、『BÊTE HUMAIN』(獣的人間)は勿論、初期の作品『テレーズ・ラカン』がすでに犯罪の世界を扱っているのだ。そしてこの世界はルーゴン・マッカール・シリーズ最終巻でパスカル医師の研究、つまり「遺伝」の研究にその展望を託すことになる。だが一方、『LA TERRE』(大地)のフランソワーズの死の例で如実に示されているように、その犯罪は犠牲者の口自体によって闇の中に葬られることが望まれる。そして犯罪者もこの僥倖を受けて何気なく暮らしていく。

ところでこういった「犯罪の世界」はディケンズにおいて、作者の心理的介入がなされ、自分の登場人物たちを通して、作家の一種の續罪のような心理が浮かび上がって来るかの如き印象を与える。それは取り分け、登場人物同士の結び付き方によって表現されている。例えば『大いなる遺産』は孤児で姉夫婦のところで育てられている6、7才の主人公ピップが教会墓地で死んだ両親や兄弟たちの墓を眺めているところで、刑務所から脱走した囚人マグウィッチに出会う所から始まっている。彼はこの囚人に脅されるような形で食べ物を運んでやり、その後、本人には伏せられてはいるが、金持ちになったこの囚人から紳士になるべく教養を身に付け、いずれ大きな遺産を受ける可能性を与えられる。つまり相手を伏せられたまま、遺産の期待という形で、この囚人は匿名という形ではあるが、ピップの身分を紳士にまで引き上げ、ずっとピップの傍らに正体不明の陰の如く存在していくことになる。そして正体が明されたところで、この囚人の病床を見舞い、死を看取るのはピップであり、一方、これも当初は主人公には伏せられているが、ピップの恋する心を痛めつける美少女エステラは、この囚人の娘である。そしてディケンズの“悲惨さ” = “犯罪の世界”はエステラを通して傷ついたナルシズムの世

界へと、あたかもそれこそが物語の核であるかのような発展を見せるのだ。

### ナルシスの空間

ところで育った貧しい家から、パンプルチュックの種子のメタファーを通して、生きることへの迷いの世界を垣間見たまま、ピップはミス・ハビシャムの気まぐれを満足させるためだけの目的でこの金持ち女の所に入り出すようになる。つまりここでピップが遭遇するのは、先のパンプルチュックの種の挿話で暗示されたような生を中断する世界である。

ミス・ハビシャムとは結婚式の当日に相手の男に裏切られ、それ以来、時を止め、化粧テーブルの鏡の脇の椅子に腰掛けて時を過ごす女性だ。主人公ピップの目に最初に現れた彼女は数十年前の結婚衣装をまとった姿だった。彼女は自分の住む空間から日の光をすべて遮断し、受けた「潰滅的な一撃」(under the weight of a crushing blow<sup>14</sup>)の時に合わせて屋敷の時計をすべて9時20分に止める。家の中を照らすローソクは、…it would be more expressive to say, faintly troubled its darkness<sup>15</sup>「照していたというよりか、部屋のなかの暗闇をかすかに乱していたといったほうが、もっと適切だろう。」(上巻p.137) まさに婚礼の祝宴を挙げるばかりになっていた部屋は、It was spacious, and I dare say had once been handsome, but every discernible thing in it was covered with dust and mould, and dropping to pieces<sup>16</sup>「広々としていて、恐らくかつては立派な部屋だったろうが、いまは目にみえるすべてのものが、ほこりと黴におおわれ、ばらばらにくずれかかっていた」(上巻p.137)

この傷つき、病んだ人物を描くのに、ディケンズはナルシス神話の象徴を用いているように見える。だが、それは“暗闇”“止まった時計”“風化”そのものの事物とといっただけに留まらない。傷つけられたナルシスは、今度自分の代わりとなる犠牲者を求め、その傷を癒すかのような、病的な心理を誕生させている。この屋敷から出た途端、ピップは我が家の鍛冶場に向かう道々 Pondering, as I went along, on all I had seen, and deeply revolving that I was a common labouring boy; that my hands were coarse; that my boots were thick; (….) and generally that I was in a low-lived bad way<sup>17</sup>「自分とはつまらない労働者の子供だということ、自分の手がざらざらしていること、自分の靴が厚いどた靴だということ(……)、つまり自分は下等な、いやらしい生活をしているのだということをつくづく考えた。」(上巻、p.107) のだった。

このようにピップの視点はハビシャムの復讐の手先として引き取られ育てられた美少女エステラの目の中に移り、自分のみならず自分を可愛がってくれる義兄のジョー・ジャーガリーまでを恥ずかしいと感じ出す。けれど孤児であるピップを唯一人守ってくれているジョーとナルシスの復讐者バビシャムの会見に不思議なことが生じる。ハビシャムが話し掛けても、ジョーは決してそれに直接答えないのだ。彼が答えるとすれば、以下に見るようにそれはそこに居合わずピップに対してである。

‘You are the husband,’ repeated Miss Havisham, ‘of the sister of this boy?’

It was very aggravating ; throughout the interview Joe persisted in addressing Me instead of Miss Havisham.

‘Which I meantsay, Pip, Joe now observed in a manner that was at once expressive of forcible argumentation, strict confidence, and great politeness,’ as I hup and married your sister, and I were at the time what might call (if you was anyways inclined) asingle man.’

‘Well’said Miss Havisham. ‘And you have reared the boy, with the intention of taking him for your apprentice ; is that so, Mr. Gargery?’

‘You know, Pip,’ replied Joe, ‘as you and me were ever friends, and it were looked for’ard to betwixt us, as being calc’lated to larks. Not but what, Pip, if you had ever made objections to the business—such as uts being open to black and sut, ar such-like—not but what they would habve been attended to, don’t you see?’

‘Has the boy, said Miss Havisham, ‘ever made any objection? Does he like the trade?’

‘Which it is well bekown to yourself, Pip,’ returned Joe, strengthening his former mixture of *argumentation, confidence, and politeness*, ‘that it wre the wish of your own hart,’ (I saw the idea suddenly break upon him that he would adapt his epitaph to the occasion, before he went on to say) ‘And there weren’t no objection on your part, and Pip it were the great wish of your hart!’

It was quite in vain for me to endeavour to make him sensible that he ought to speak to Miss Havisham. The ore I mada faces and gestures to him ot do it, the more *confidential, argumentative, and polite*, he persisted in being to Me<sup>18</sup>.

「あなたは、この子のお姉さんのご主人なんですか？」と、ミス・ハビシャムはくりかえした。

この会見の間中、ジョーはミス・ハビシャムにむかって話すかわりに、わたしにばかり話し掛けたので、わたしはじれったくなって、腹が立つほどだった。

「そのとおりなんだよ、ピップ」と、今度ジョーは、強情な理屈とともとれば、極秘の内緒話ともとれるし、非常な慇懃さともとれる口調でいった (*my italics*)。「わしはおまえの姉さんといっしょになるようになったし、そのころわしはおまえのいう (もしおまえがそんなふうにいたい気持ちになったらだが) ひとり者の身だったんだからな」

「なるほど！」と、ミス・ハビシャムがいった。「そこで、あなたはこの子をお弟子にとるつもりで育てた、というわけですか、ガージャリさん？」

「おまえとわしはずっと仲良しだったことは、おまえが知ってのとおりだ。だがな、ピップ、もしおまえのほうでこの仕事に異議があったとしたら——たとえば、この仕事はすすだらけのまっ黒けになっていやだとか、なんとかいうで——それを聞入れなかったわけじゃけっしてないんだ、わかるだろう？」

「この子は」と、ミス・ハビシャムはいった。「なにか異議を申し立てましたか？ この子は、その商売が好きなんですか？」

「ピップ、そりやおまえ自身の心からの望みだったってことは」とジョーは前の理屈と内緒話と慇懃さを一緒にした調子を、いっそう強めながらいった、「おまえがよく知っているわけだ」

(さらに言葉をつづけるまえに、例の碑銘をここでもちだしてやろうという考えが、とつぜん彼の頭にひらめいたことが、わたしにはわかった)「そして、おまえにはなんらの異議もなく、ピップ、それはおまえの心からの大いなる望みであったんだからな！」

ミス・ハビシャムにむかって話をしなくちゃいけないということを、彼に気づかせようとしていくら気をもんで見ても、まるでむだだった。彼にそうするように、わたしがいろんな顔つきや身振りをして見せれば見せるほど、彼はますます内緒話のように、*理屈っぽくていねいに*わたしにむかって話すのだった(上巻、p.163-164 *my italics*)。

ピップを通してミス・ハビシャムに“間接的に”話すというこのジョーの振る舞いは、勿論、身分の上の人間に対する畏敬の念とも取れるだろうが、実はジョーの目にはハビシャムが存在していないということなのだ。彼にはピップだけしか存在していないのだ。従ってこのナルシスの権化とも言うべきハビシャムが存在しているのは、ピップの前にだけである。しかもミス・ハビシャムではなく、“わたしに”という対象をことさら強調して、ディケンズは*Me*と大文字を用いている。それはあたかも『私』ピップの傷ついた心から派生したナルシズムを無視し、ピップの自我そのものに呼び掛けていることを示すかのようだ。そしてジョーはナルシスのこの湿って暗い地下の空間になど留まっているべきではない、と言わんばかりに

(…) when [Joe] did get out he was steadily proceeding up-stairs instead of coming down, and was deaf to all remonstrances until I went after him and laid hold of him<sup>19</sup>.

「(ジョー)は部屋から出てくると、階下へおりるかわりに、どんどん階上にのぼって行って、わたしが追いかけてつかまえるまでは、なんといってとがめても、ちっとも耳にはいらなかった(上巻、p.103)」

のである。

ちなみに、フォースターの伝記<sup>20</sup>によれば、ポーツィーの洗礼台帳に記載されているディケンズの名はチャールズ・ジョン・ハッフサム(Huffham)であるという。そしてディケンズがこの名前を使った例はごくまれで、その際もHuffhamをHuffamと綴っていたそうだ。ハッフサム(Huffham)/ハビシャム(Havisham)、アナグラムにしてはあまりにも透明ではないだろうか。

従ってディケンズの膨大な作品群の中でも『大いなる遺産』ほど作者の「心の現実」(*réalité psychique*)を扱っているものはあるまい。それは未完の遺作となった『エドウィン・ドルードの謎』に一直線につながっているように思える。なぜなら、ディケンズの作品を常に彩る「墓」と「犯罪」のテーマの展開の中に、作家自身の「告白」が、主人公たちの台詞を借りて、あるいは登場人物のさりげない性癖を通して、あちこちに顔を出しているからである。そして同時にこの作品は作家の「心の現実」という点から見れば、“未完”の作品とも言えるだろう。というのは“墓”、“蘇り”というテーマを持ちながら、それを遮るナルシスの湿

ってばんやりとした世界で止められているように見えるからだ。だが、ひとまずここで、“蘇り”のテーマを追ってみることにする。

### ラザロとキリスト

この“蘇り”のテーマは最後の作品『我等が共通の友』ではラザロに具体化されている。『我等が共通の友』では、最初からテムズ川の川底を掬って溺死者の持ち金を得ることで生計を立てている人々が登場する。そして登場人物の一人、弁護士モティマーと、父親が見つけた溺死者についての知らせを持って来た少年との間の会話に、

‘Were any means taken, do you know, boy, to ascertain if it was possible to restore life?’ Mortimer inquired, as he sought for his hat.

‘You wouldn’t ask, sir, if you knew his state. Pharaoh’s sultitude that were drowned in the Red Sea, ain’t more beyond restoring to life. If Lazarus was only half as far gone, that was the greatest of all the miracles.’<sup>21</sup>

「人工呼吸とかなにかそういったことはやってみたかな？」

「そいつの様子をみてたらそんなことは聞かねえと思いますよ。紅海で溺れちゃったエジプト王の家来たちの方がまだ、生き返る見込みがあつたんじゃないかねえかな。ラザロにしたってあの男の半分ほどもあの世行きが進んでたんなら、生き返ったのが奇跡ってもんでしょね<sup>22</sup>」

と、キリストが蘇らせたラザロに言及していながら、実はこの“蘇り”のイメージが、これら夜の川底を「掬う」人々に係わっていること、つまり溺死者の所持品を盗むという“汚い”行動と結び付くという皮肉と組み合わされている。

だが一方、ディケンズ自身はこうした登場人物たちを通して、ある時は汚い川底から—それもしばしば夜に一、危険を侵して、またある時はこれも危険な大革命のパリにまで出かけて行って、墓の中から、何を取り出し蘇らせたいというのだろうか。川底や墓に何が埋められているというのだろうか。

『大いなる遺産』のハビシャムを通して作家が私たちに見せるのは傷ついたナルシズムとサドマゾの世界であった。そしてこの世界を解説するかのように登場してくるのがジャガーズというピップを後見する弁護士である。

この人物とピップの関係を扱った以下の箇所を読んでみよう。

Of the manner and extent to which he took our trumps into custody, and came out with mean little cards at the end of hands, before which the glory of our Kings and Queens was utterly abased, I say nothing; nor, of the feeling that I had, respecting his looking upon us personally in the light of three very obvious and poor riddles that he had found out long ago. What I suffered from, was the incompatibility between his cold prsence and my feelings towards Estella. It was not

that I knew I could never bear to hear him creak his boots at her, that I knew I could never bear to see him wash his hands of her; it was, that my admiration should be within a foot or two of him—it was, that my feelings should be in the same place with him — that, was the agonizing circumstance<sup>23</sup>.

彼がわたしたちの切り札を引くくってしまい、勝負の終わりにつまらん札をもちだしては、わたしたちの王や女王の栄光を台無しにしてしまった、あの遣り口と徹底ぶりに類するものを、わたしは知らない。それからまた、彼がとっくの昔に解いてしまった、三つの、きわめて明々白々なつまらん謎かなんかのよう、わたしたちをながめているその様子を見て、感じたような気持ちを感じたことがない。だが、わたしを苦しめたのは、彼の冷たい様子と、エステラにたいするわたしの感情とのあいだの不調和だった。それは、彼女のことを彼に話すような気持ちにはとうていなりえないとか、彼が彼女にむかって長靴をきゅうきゅう鳴らすのを聞くにはたえないとか、彼が彼女を手から洗いおとすのを見るにたえないとかいうことが、自分にははっきりわかっているということではなくて、彼から1、2フィートとはなれぬところで、わたしが賛美の情をいだいているということであり、わたしが彼といっしょの場所において、こんな感情をいだいているということだった——それこそ、死ぬほどつらいことだった（上巻、p. 393）。

ここに見られるように、ディケンズの叙述には、筋の展開に関係のない心理的な領域に属する叙述がしばしば現れる。だが先に見たように、登場人物たちの口を借りて作家自身が告白をしているのだと見なし、ここにおいてもジャガーズが主人公ピップではなく、作者自身の分身と取れば、ピップの恋を通して示した作家自身の心理的葛藤が見えてくるに違いない。「1、2フィートとはなれていない」所、「彼といっしょの場所」において、恋の感覚など「石鹼」で洗い落としてしまえる冷静な観察者とその同じ対象に「賛美の念」を抱いている「私」が相争い、それが“死ぬほどつらい”気持ちを運んでくるのである。辛うじて偽装されてはいるが、それはまるで作家自身の心の葛藤を「告白」しているかの如きである。そしてこの心理的矛盾は、2つある『大いなる遺産』の結末の曖昧さに呼応していると言えないだろうか。フォスターに言わせれば<sup>24</sup>、物語の終わりのピップとエステラの結婚は、初校を読んだディケンズの友人の、「ピップをこのまま独りに置いてはいけない」という強い要請によって書き変えられた結果であり、フォスター自身は初校の方、すなわち、甥を連れだした独り者のピップがロンドンの街で偶然エステラに会い、二人で回顧話をして別れる、という筋の方が「自然だ」と述べている。だが、“自然”であれ、“読者の要請”に応えたものであれ、二つの全く違った結末は、主人公ピップのエステラの登場に際する“ずっとかすめたなんともいいようのないあの陰影は、いったい何だったろうか！”という問い——これは物語全体を通して何度か繰り返されるが——、「恋」を通した未知の世界に対する作家の解決できない世界、あるいは“迷い”の世界を語ってはいないだろうか。エステラとの初めての出会いの時、作家はすでにエステラとこの幽霊とも見える幻の世界を導入している。それは、廃棄されたミス・ハビシャムの酒造場の箇所であり、その「床がたたきになっている大きなおそろしく高い建物<sup>25</sup>のことで、(……) わ

たしは（エステラ）が火の消えた炉の間をとおり、軽い鉄製の階段をのぼって、まるで空中へ抜けでていくかのように、はるか頭上の階廊から出てゆく姿を見た（上巻、p.105）。そして彼が「ふしぎな幻」を見たのは、“そのせつな”なのである。

この箇所は、幻を幻として過ぎ去らせてしまうか、あるいはそれを作家が当時愛人にしていたと伝えられる女優「エレン」の姿を借りて現実の形あるものにし、心理的には不可能な世界をイメージでもって所有しようか、作家自身の迷いを象徴しているに違いない。魅惑の力は認めながら、そのからくりを知って（というよりむしろ、彼女の存在は、ジャガース自らがかつての犯罪者たちが残した子供を、ウィストのゲームよろしく、まずハビシャムの傍らに、次にピップの側にと配置させたのである）そこから「香料入りの石鹼」で「手を洗ってしまう」ジャガースの世界とが、同じ空間にありながら混ざり合わず振り子のように交差して存在しているのだ。そしてこの作家ディケンズ自らが作り出した「未知」の世界は、正に『エドウィン・ドルードの謎』に至って、殺人か失踪かという嫉妬劇の不確かな筋を終わらせないままに、作者自身を死の闇の中に放りこんだまま未完の謎の世界に葬ったのである。

以上見たように、主に『大いなる遺産』を通してディケンズはナルシスムに関する見事な分析を行っている。確かにこのハビシャムの人物描写を通してAngus Calderの言を借りれば、*The lurid decay of her surroundings, so described, is a mirror of Miss Havisham's diseased mind. 'Without benefit of Freud or Jung, Dickens saw the human soul reduced literally to the images occupying its "inner life" . 'The black fungus'symbolizes Miss Havisham's dark and putrefying emotion*<sup>26</sup>。「かくのように描かれた（ミス・ハビシャム）の周囲の燃えるような腐敗は彼女の病的な心を映し出す鏡である。フロイドやユングの助けなく、ディケンズは文字どおり、私たちの魂が内的生活を占めるイメージに成り下がったのを見たのだった。黒い菌類は、暗く感情を腐らせるようなミス・ハビシャムを象徴しているのだ」。確かに“フロイドやユングより早く、人間の心を知っていた”ディケンズではあるが、その自分自身の暗い襲の中に生涯、取り分けその晩年において迷いこんでしまっているように見える。ピップの空間移動に関し、すべてに係わってくる一種の観察者として登場し、当然このナルシスムの世界においても卓越した観察者として扱われているジャガース自身を見れば、“ギュッギュッという靴音”“香料入りの石鹼”という一種の処世術で身を護っているにすぎない。いくら掘っても泥と水という底知れぬナルシスの世界から抜け出れなかったようである。ミイラ取りであった筈のジャガース／ディケンズ自身ミイラになってしまったかのようだ。ここにディケンズの限界があろう。ナルシスの怒りは現実という固い基盤を見ることはなく、あくまでも揺らぐ黒い水の中に存在したままに終わっているのだ。正にハビシャムの、そしてディケンズ自身好んだと言われる鏡は、そんな無限の謎の同じ世界を、光を変えて映し出してくれたに違いない。

一方、ゾラの結論、『パスカル先生』は、帝政下のフランスにおける一家族の歴史を軸としたルーゴン・マッカール・シリーズの締めくくりとしたものであり、そこで焦点が当てられているのは、医師としてのパスカルであり、その名はディケンズのラザロと等しく「復活」を意味するものである。だがこの復活はディケンズのように、損なわれた個人の復活に留まらない。そこでは「医者」という職業を通して、癒しという贖いの行為が実行に移されているからだ。

事実このテーマはゾラにあって、パスカルの死後の姪のクロチルドとその間にできた息子の場面の中に現われる。この二人は、メシアだの「贖い」(redemption)だのといった透明な発語と共に、キリストと聖母の如く描かれているのだ。

殆ど全作品を通して、時の拝金主義や官僚の腐敗を手厳しく批判したディケンズに対して、作品を通しての具体的な社会批判はゾラの作品においては殆どない。社会制度を批判するわけではなし、バリ・コンミュンに関しては共感的には描いてはいるが、大声を挙げて何かを述べているわけではない。だが、ゾラは自分の時代に生じたドレフュス事件に介入し、具体的な名を挙げて官僚、大臣つまり政界の大物を非難している。「もの語りづくり」(つまり作品)の中で、あれこれ制度批判を入れているディケンズに比べ、ゾラは作品の登場人物と自らの行動は全く別個に取ったといえよう。そしてこれも先のトロワイヤの指摘にあるように、主人公たちには彼らの階層に合った言葉、俗語や間違った文法での会話をさせ、地の文は高尚な文体でテキストを作っている。つまり私たち読者にとって、登場人物たちの階層を通して社会が分かり、ディケンズのように社会に関する“意見”を登場人物に述べさせなくても、作家の地の文を通して、主人公たちとは心理的にも教養的にも別な作家個人の空間が分かるようになっていくのだ。従ってドレフュス事件でゾラは「作家」ゾラというより、時代に生きる1人物として自らを生きたとすることが出来よう。この事件への係わりは、少なくともゾラにおいては、感情的な問題ではなく、人権という一つの理念が問われた問題であった。

ではゾラは作品の中でディケンズのように自らを語ることはしなかったのだろうか。ルーゴン・マッカールはあくまでも、*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le seconde Empire*なのである。つまり、ここには人間を対象に取った博物史が、時代という社会を限定したところで描かれているのだ。この時代の枠組みに関して、ゾラはルーゴン・マッカールの試作ノートの中で、以下のように述べている。「現代の動向の特徴はあらゆる野心のぶつかり合い、民主主義という飛翔、あらゆる階層の到来(そこから父と息子の間の馴れ馴れしさ、あらゆる人々が混ざり合い、一緒に肩を並べるといえることが出てきたのだが)である。私の小説は89年以前には不可能だっただろう。」と。つまりそこには人間社会の基盤そのものが問われたフランス革命という現実がしっかりと根付いているように思える。

一方、ディケンズの小説群を見る時、種子と発芽の関係から窺われるように、発芽のための条件が問われているが、それは偶然といったように捉えられており、私たちが誕生する社会の基盤自体が人の手によって揺らぐものであるという発想は存在していないように見える。ピップの恋するサディスト、エステラ自身が、「冷静な」観察者であり、世に染まらないよう用心しているジャガーズが、自分の依頼人である犯罪者から間接的にであれ、作り出した人間なのである。そのジャガーズは悪の世界に惹かれながら、その世界との接触によって蒙りそうな影響は、靴を鳴らしたり、香料で手を洗ったりというように、肉体的な仕草、一種の儀式を通して避けることのできる人物であった。

### 悔やみと希望

先に見たように、ディケンズの晩年の3部作とも言われる作品の中において、「掘る」「蘇る」「川底を掬う」というある意味では探求の領域の言葉が、ある時には実際具体的にそんな

動作を強いられる労働者を通して、またある時には『二都物語』の銀行員ロリー氏のように、かつての顧客をその幽閉された人生から救い出すことの象徴として使われてはいるが、その蘇りの意図は「泥と水」のナルシズムという袋小路に陥ってしまったようである。

だが、一方では『大いなる遺産』の筋書きほど、主人公と罪人の経緯（歴史）を通して、作家のある種の罪悪感を描いているものはあるまい。ハビシャムの世界を通してエステラという解決不可能なナルシズムの空間を引きずりながら、自分が幼い時にいた、自分を「儲けさせてくれた」(?) 下層階級あるいは犯罪世界の犠牲者、そういう立場の者とピップは最後まで係わって行くからだ。そして自分の中のこの地下の世界（植物の種に象徴される）を出て「紳士」になったピップの心が意に反して関りを持つのは、常に裏の世界で生きている人々であり、そこは、かつてのピップの一步間違ったらありうべき姿で満ち満ちている。いくらジャガーズが冷酷な観察者であっても、この「かつての自分」を切り離したらピップの心は空洞化してしまうであろう。このかつての“子供だった自分”と“成った自分”の関係が、この3作とほぼ同時代、1860年に書かれた短編、『商用抜きの旅人』に以下のように出現してくるのを見るのは興味深いことである。それは第7章の、「遠出の旅」と題された部分で、キャンタベリー街道を進む主人公にかつての自分だった9才の子供の亡霊が出現してくる箇所である。その“奇妙な感じの子供”と形容された“かつての自分”は主人公が所有しているある館が気に入って、

(…) when I was not more than half as old as nine, it used to be a treat for me to be brought to look at it. And now, I am nine, I come by myself to look at it. And ever since I can recollect, my father, seeing me so fond of it, has often said to me, “if you were to be very persevering and were to work hard, you might some day come to live in it.” Though that’s impossible<sup>27</sup>

『ぼく、今の半分くらいの年のとき、あのおうち見に連れて来てもらうのがすごく楽しみだったの。もうぼく九つでしょ、だから一人で見に来るのさ。ぼくがとってもそのおうちが気に入っているのを見て、お父さんがよく言ってたんだ、ズート前からね。おまえがどんなことにもくじけないで、いっしょうけんめい努力すれば、いつかここに住めるようになるだろうって。でもそんなこと、あるはずないや!<sup>28</sup>』

人間心理をあれこれ深く観察したディケンズではあるが、こうした「成った自分」と、かつての少年時代の環境との間にいかほどの深遠があるだろうか。そしてかつての子供を巡る憐憫と贖罪の感情は、いかに彼らを蘇らせようとも、決して明るい前途を作家個人の心に示さなかったようである。それは心理にあまりにのめり過ぎ、個人を社会現象の根本にまでに立ち返って考えるという姿勢が欠けていたせいであろうか。それともゾラの強さは大革命という焼きごてを通ったフランス社会の強みであろうか。それはまた、社会の矛盾に関する解決が、ディケンズにおいて、小説の筋の展開に見られる如く、「成った者」「力のある寛大な者」の上から下への革命、力=正義のヴィクトリア朝の考えのもとに、大衆社会を見ようとする、すなわち、懲罰/慈悲の心理的土台であり、ゾラの「父と息子の間の馴れ馴れしき、すべての人々との混ざ

り合い、互いに肩を並べて歩む」ことから来る同一空間から出発した“動き”からではないのである。

同時にゾラの歩みを見てみれば、先程、ゾラ自身の作品にフランス革命で問われたことが言及されているのを見たが、そこには社会の基盤自体が、私たちの自由で変えられる、作り替えることが出来るという社会に対する私たちの自由意志というものが介入している。そしてゾラが問い質したのは、社会のあらゆる制度の源だけではなく、狂女Tante Dideをルーゴン家とマッカーン家の源に置くことによって、人間の心理の領域においての“混乱”という源、基盤でもあったのではないだろうか。私たち人間心理の影の部分の抹殺すること（これはフェリシテやクロチルドのやろうとしたことである）は、なにがしかの秩序の中に陥ってしまうことであり、そこでは自由や創造の世界そのものが抹殺されてしまう感情的な“疎外”が生じるであろう。従って、“源”を示すTante Dideは、100才を越えた、やや不自然な年齢にも係わらず、シリーズ最後まで生きなければならなかったのである。

こういったゾラにとって「成った」とは言え、創作は決してナルシズムの閉じこもりや慰めの世界ではなかったようだ。先のポルトにまつわるミッテランの言葉は、言葉を変えて言えば、ゾラに常に自由な出発を許していたと言えよう。ディケンズの場合と違って、社会参加はゾラにとってあくまでゾラ個人の理念に基づいており、それを自ら制作した小説の主人公たちとは混同していない。同様に、『パスカル先生』がクロチルドと子供のイメージで生に対する希望で終わっていることも、例えそれが自らの人生と交差するとはいえ、一つの理念として述べられているように思える。

「学問と詩情は時の経過の中で二分化してしまった同一のものなのだ」<sup>29</sup>と述べるゾラは、確かにTante Dideを通してその二分化の様々な様相を描き、最後は医者／学者のパスカルでシリーズを締めくくった。そしてシルベールやミエットの悲劇には足を留めなかったパスカルは、この老女の、引き取って育てた孫の死の狂乱に対して、涙を見せるのだ。そして、ゾラは二人の相異なる夫を持つというTante Dideの心の矛盾を描く代わりに、その組み合わせを、様々な形を取る配置を社会の中に観察していったのだ。登場人物に敢えて心理的告白をさせることなく、主に言葉や仕草、行動を通して、その人生を描いていったのは、このためではなかろうか。

一方、ディケンズは自己の作品に孤児の問題、刑務所の問題、公開処刑の問題（これを止めさせたのはディケンズの批判によるとされている）に立ち入りそれなりの社会改革を成功させたが、作家個人としては、作風はパンブルテックの種の発芽のメタファーで見られる世界と、思い切って“発芽”しながらも、ナルシスという闇の世界で苦悩する人物を通して、その内的世界を示しているように思える。従って、彼の小説に夥しく存在している虐げられた者たちの告白を代弁し、社会を糾弾するディケンズの「成った自分」、社会的な成功者の正義感という事実は、作家個人の心の傷といかばかりの隔りを示していることだろう。

だが、ディケンズの本心は実際この悲哀とサドマゾの袋小路止まりだったのだろうか？『大いなる遺産』の中のジャガーズの言葉に次のようなものがある。それは紳士教育を受けている主人公ピップの学生仲間、語り手ピップに言わせると、「体つきも動作も理解力も、すべて鈍

重で（……）怠惰で高慢で、けちんぼうで打ち解けなくて、猜疑心が強かった」（p.329）というベントリー・ドラムルに対してなされる表現と私的感情だ。

（…） Who's the Spider?

'The spider?' said I.

'The blotchy, sprawly, sulky fellow.'

'That Bentley Durmmle,' Ireplied; 'the one with the delicate face is Startop.'

Not making the least account of 'the one with the delicate face,' he returned, 'Bentley Drummlle is his name, is it? I like the look of that fellow.'<sup>30</sup>

「……あの蜘蛛助はだれだい？」

「蜘蛛助？」

「あの腫物だらけの、だらしない、むっつりしたやつだよ」

「あれは、ベントリー・ドラムルです」と、わたしはこたえた。「あの華奢な顔つきをしているは、スタートップです」

「華奢な顔つきをしてる」のはてんで無視して、彼は言った。「ベントリー・ドラムルって名だね？ あいつの面つきが気に入ったよ」（上巻、p.343）

そしてピップの自分は彼が好きではないという抗議に対して、このジャガーズは「そうだろう、そうだろう」と答え、'don't have too much to do with him. Keep as clear of him as you can. But I like the fellow, Pip; he is one of the true sort'<sup>31</sup>「あいつとは、あんまりかわりあわんがいい。できるだけはなれていなさい。だがな、ピップ、わしはあいつが好きだよ。あいつは本物だ。（……）」（上巻、p.351）と言うのである。無秩序の悪の世界に惹きつけられる、作家の分身の奇妙な告白ではないだろうか？

20世紀も後半になった時、ダーウィンの“進化論”の進化（evolution）の概念そのものが問い直され、発表当時は闇に留まっていたその曖昧さに新たに光が当てられ、人間の「進化」そのものが偶然の選択の結果であり、私たちが生存するこの自然界は、人間を含めて目的、すなわち秩序によって支配されているのではなくカオスである、という解釈に導かれた時<sup>32</sup>、「進歩と創意工夫」そして“秩序”のヴィクトリア朝の“時”の考えの中に生き、差別と蔑視そして驚愕の対象、民衆を扱ったこれら二人の作家の、暗に述べていることを眺めるのは興味深いことである。

この原稿は1997年5月「日本、フランス自然文学研究会」（於昭和女子大）にて、口答発表したものを加筆推敲したものである。

- 1 Peter J Bowler, *The Invention of Progress : The Victorians and the Past*, Basil Blackwell, 1989 参照
- 2 Charles Dickens, *Great Expectations*, Penguin English Library, 1965, p.83

- 3 『大いなる遺産』山西英一訳、新潮社、昭和47年、p.87.以下引用は同書より。
- 4 Introduction in *Great expectations*, *op. cit.*, p. "It seems to Pip, as if they were growing plants ; but they grow towards the gallows"
- 5 Jean Borie, "Introduction" in *Le Docteur Pascal*, Garnier-Flammarion, Paris, 1975
- 6 Charles Dickns, *A TALE OF TWO CITIES*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1987, p.13
- 7 『二都物語』佐々木直次郎訳、新潮社、昭和26年、p.28以下引用は同書より。
- 8 Charles Dickens, *A TALE OF TWO CITIES*, *op. cit.*, p.13
- 9 Charles Dickens, *A TALE OF TWO CITIES*, *op. cit.*, p.12
- 10 Charles Dickens, *A TALE OF TWO CITIES*, *op. cit.*, p.11
- 11 Henri Mitterland, "Introduction" in *Le Rêve*, Edition Gallimard, 1986
- 12 Charles Dickens, *George Silverman's Explanation* in *Selected Short Fiction*, Penguin Classics, London, 1985, p.384
- 13 Henri Troyat, *Zola*, Flammarion, 1992, Paris
- 14 Charles Dickens, *Great Expectations*, Penguin English Library, 1965, p.91
- 15 *ibid.*, p.112
- 16 Charles Dickens, *Great Expectations*, *op. cit.*, pp.112-113
- 17 Charles Dickens, *Great Expectations*, *op. cit.*, p.92
- 18 Charles Dickens, *Great Expectations*, *op. cit.*, pp.128-129, *my italics*
- 19 Charles Dickens, *Great Expectations*, *op. cit.*, p.130
- 20 ジョン・フォスター、定本『チャールズ・ディケンズの生涯』、宮崎孝一監訳、間二郎、中西敏一共訳、上巻、p.3~4、研友社、昭和60年2月
- 21 Charles Dickens, *Our mutual friend*, Penguin Library, 1971, p.61
- 22 『我らが共通の友』、間二郎訳、筑摩書房、1997年、第一巻、p.44 以下引用は同書より
- 23 Charles Dickens, *Great Expectations*, *op. cit.*, p.264
- 24 ジョン・フォスター、定本『チャールズ・ディケンズの生涯』、*op. cit.*
- 25 So, in the brewery itiself-by which I mean the large paved lofty place in which they used to make the beer, (...) I saw [Estella] pass among the extinguished fires, and ascend some light iron stairs, and go out by a gallery high overhead, as if she were going out into the sky. (*Great Expectations*, *op. cit.*, p.93)
- 26 "Introduction" in *Great Expectations*, *op. cit.*, p.21
- 27 ジョン・フォスター、定本『チャールズ・ディケンズの生涯』、*op. cit.* 上巻、pp.3-4
- 28 Charles Dickens, *The uncommercial traveller* in *Selected Short Fiction*, Penguin Classics, London, 1985, p.177
- 29 Les sciences et la poésie sont une même chose qui s'est dédoublée dans la suite des temps) (Emile Zola, *Du progrès dans les sciences et la poésie*, O.C.10, Tchou, 1968, cité par F. Ogino, in *Etudes de Langue et Littérature françaises*. N°64, 白水

社、1994)

30 Charles Dickens, *Great Expectations*, *op. cit.*, p.234

31 Charles Dickens, *Great Expectations*, *op. cit.*, p.239

32 Petet J Bowler, *The Invention of Progress : The Victorians and the Past*, *op. cit.*

参照