

『大いなる遺産』における作品構成と「手」のイメージ

松岡光治

(序)

ディケンズは、中期の作品『ドンビー父子』(*Dombey and Son*, 1846-48)を契機として、小説における主題と登場人物やエピソード等の他の部分との関連性に注意を払うようになった。そして、『ハード・タイムズ』(*Hard Times*, 1854)では、「12年以上もの前の、しかもその時にはそれほど引き締める必要もなかった『バーナビー・ラッジ』(*Barnaby Rudge*, 1841)以来、馴染みがなかった週刊連載という制約」のために、¹ 必然的に作品構成に対する彼の意識は高まった。その結果、我々は『ハード・タイムズ』の中に作品の簡潔さや道徳的見解の明晰さだけでなく、主題に真剣に取り組む作者の姿勢をも見出すことができる。例えば、この小説の作品構成上の特徴の一つとして、ディケンズが小説全体を三つの大きな部分に分割し、それぞれに「種蒔」(Sowing)、「収穫」(Reaping)、「貯蔵」(Garnering)というタイトルを付けたことが挙げられる。これは、主人公グラッドグラインド(Thomas Gradgrind)が子供達に功利主義教育を施した結果、その因果応報を受けて後始末をしなければならぬという作品の主題の展開を示すものだと、解釈することができるだろう。

今から考察するディケンズ晩年の作『大いなる遺産』(*Great Expectations*, 1860-61)は、このような『ハード・タイムズ』の作品構成を踏襲している。だが、後期作品群の中でこの小説だけに、The First Stage of Pip's Expectations というように、分割された各部分に対して、それまで使ってきた Book ではなく Stage をディケンズが選択したのは、一体なぜだろうか。それは、Stage なる用語によって、主人公ピップ(Philip Pirrip)の遺産相続の見込みの各段階だけでなく、作品のテーマであるピップの精神的成長の各段階をも設定するためであったと考えられる。² このことは、ディケンズが作品構成の点から、テーマを中心とした緊密なまとまりと作品全体の統一性という問題に対して、真剣に取り組んだ一つの証拠となるのではないだろうか。³ もちろん、この他にも『大いなる遺産』の作品構成上の特徴を数多く指摘することができる。本稿では、このような作品構成上の様々な特徴、および作品全体に一貫して繰り返される「手」のイメージを分析しながら、両者の関係を考察し、最後に「手」のイメージという観点から、批評家の論争の種になっているハッピー・エンディングの是非を論じてみたい。

(1)「手」のイメージに与えられた機能

ディケンズは、物事を具体的なイメージで捉え、思考し、描写するタイプの作家である。これは、彼が比喩表現、特に直喩 (simile) や隠喩 (metaphor) を使う表現法を多用することからも明らかである。『大いなる遺産』は一人称小説であるがゆえに、作者の想像力は語り手ピップに委託されている。比喩表現の一例を挙げて説明してみよう。無産階級の主人公ピップが有産階級の綺麗な少女エステラ (Estella) から軽蔑的に食事をあてがわれて、「愛想をつかされた犬であるかのように」“as if I were a dog in disgrace”(57) 感じる場面がある。この場面において我々は、ピップが村の沼沢地帯で食物を与えた脱獄囚マグウィッチ (Abel Magwitch) から、“a decided similarity between the dog’s way of eating, and the man’s”(14) を感じ取った場面を想起せざるを得ない。「食物」と「犬」という具体的なイメージから、ピップが存在価値を犬のレベルまで引き下げられた脱獄囚と同じ立場にあると感じているのを、我々は理解することができる。このような比喩表現は、精神分析や抽象的な専門用語を使わずに、幾つかの物を一つのイメージで統合しながら、それらの客観的な関係をディケンズが直観的に認識できることを示している。我々は、このようなイメージの連結によって、エステラからぞんざいな取り扱いを受けた時のピップの心理状態を理解すると同時に、同じイメージで結ばれたピップと脱獄囚との関係を予期できるわけである。ここで強調したいのは、これら二つのもの、すなわちその時の登場人物の心理状態、および人物と人物、あるいは事件と事件の関係を示唆するために、このような比喩表現の機能を有するものとして、ディケンズが「手」のイメージを作品全体において意図的に使用しているのではないかということである。「手」のイメージに着眼して『大いなる遺産』を分析するのは確かに可能であるし、このような分析は我々が作品の主題により接近するために、重要な意味を持っているように思われる。

C. デイ・ルイスはイメージの特性について次のように説明している。

An epithet, a metaphor, a simile may create an image; or an image may be presented to us in a phrase or passage on the face of it purely descriptive, but conveying to our imagination something more than the accurate reflection of an external reality.⁴

このようなイメージの特性を、ディケンズは『大いなる遺産』の中で、作中人物の「手」を使って遺憾なく発揮させている。しかし、「手」の動きを描写することで彼等の性格づけ (characterization) を試みたり、物事の象徴として「手」を使用することは、ディケンズの場合、どの作品にも見られることだ。例えば、『ハード・タイムズ』の中では、グランドグラインドの「四角い人差し指」は、事実以外のものは認めない彼の性格を表示するものだし、新興都市コークタウン (Coketown) の工場で物を製造する役目しか持たない「職工たち」は “the Hands” と呼ばれている。だが、これらの「手」のイメージは単なる象徴として

の意味しか持っておらず、作品全体の構成と関連させて有機的に使用されているわけではない。この意味において、『大いなる遺産』はディケンズが作品を構成する一つの手段として「手」のイメージを利用した唯一の小説として注目に値する。

『大いなる遺産』には二つの中心的主題、すなわち階級意識によって惹起された社会的問題と金銭の及ぼす精神的影響という個人的問題とがあるが、これらの主題は重複する箇所がかなりある。そして、これらの主題の中には様々な問題、例えば暴力、罪悪感、寄生生活、俗物根性、自己欺瞞、所有欲、支配欲などが含まれている。ディケンズはピップのみならず、あらゆる登場人物の「手」の動きに、これらの問題を象徴するイメージを付与し、それらを二つの中心的主題で統合しながら作品を構成しているように思われる。それでは、「手」のイメージを具体的に分析しながら、それらと作品構成に現われた主題を中心とした緊密なまとめ、および作品全体の統一性との関係を見て行くことにしよう。

(2) 社会的問題と「手」のイメージ

『大いなる遺産』の主軸は、主人公ピップが俗物根性と寄生生活から脱却し、道徳的再生を遂げることにある。彼は村の鍛冶屋なる無産階級の生活を運命づけられていたが、ミス・ハヴィシャム (Miss Havisham) の家に呼ばれて有産階級の世界を経験するや、紳士になりたいという野心を抱くようになる。ピップが無産階級を嫌い、有産階級を好むようになる過程には外因と内因とがある。第一に、外因とはピップが受ける暴力と軽蔑である。彼の姉であるミセス・ガージャリー (Mrs. Joe Gargery) は、彼を「手塩にかけて」“by hand” (6) 養育したことで近所でも評判が立っている。しかし、彼女の「強圧的な手」“hard and heavy hand” (6) は、彼には肉体的暴力の手段を意味しており、実際に彼女は「とても力強い」“such a strong hand” (38) で彼を動物のごとく取り扱っている。更に、ミス・ハヴィシャムの家を訪れた時、ピップは野蛮 (brutality) を特性とする無産階級の下等さについて生まれて初めて意識させられる。彼女の養女エステラは有産階級の特性である上品 (gentility) を具現した女性だが、彼女はピップを「働いている粗野な子」“a common labouring boy” と呼んで、彼の「下品な手」“coarse hands” (55) を軽蔑する。このエステラの軽蔑は我々が論じている問題を理解するのに極めて重要である。なぜならば、彼女の軽蔑でピップは階級意識を目覚めさせられ、無産階級は「粗野」で「下品」であるという強迫観念に拘束されることになるからだ。

次の引用文はピップの強迫観念を明確に例証する一節となるだろう。

What I dreaded was, that in some unlucky hour I, being at my grimmest 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. (101)

エステラが鍛冶場の窓から中を覗き込むという作者の場面設定は、「手」のイメージと結び付いた形で後でも繰り返されて重要な意味を帯びて来るので留意しておきたい。ここで、ディケンズは「手」の色を社会階級の表示指標として使用しており、ピップの「黒い手」とエステラの「白い手」(225)に、無産階級と有産階級を象徴させている。我々が見落としてならないのは、エステラの軽蔑に対する恐怖がピップに階級意識という社会的問題だけでなく、彼の唯一の友である姉の夫ジョー (Joe Gargery) に対する嫌悪の情をも惹き起こしたということである。これは道徳的墮落というピップの個人的問題と言える。換言すれば、エステラの軽蔑から生じた劣等感コンプレックスを認識するのを避けるあまり、ピップは自分の劣等性をジョーや彼の属する無産階級に投影して自我の安定に努めている。以上述べて来たように、姉の養育とエステラの軽蔑 - 前者は肉体的な、後者は精神的な暴力 - という二つの外因によって、ピップは無産階級を嫌うようになる。そして、エステラの美しさに魅入られた結果、ピップは立派な紳士になって彼女と結婚したいという実現不可能な野望を抱く。だが、これらはすべて第18章で遺産相続のたいなる見込みの知らせを受けたピップが喜んでそれを受け容れるように、ディケンズが意図的に仕組んだプロットであり、読者はこのような作品構成の一部を「手」のイメージによって強く印象づけられるのである。

第二に、ピップが労働者社会を嫌うようになった内因とは、彼が犯罪者社会と接触したことで終始悩まされる罪悪感である。⁵ ピップは教会墓地で脱獄囚マグウィッチに威嚇されて食物とヤスリを盗むが、ディケンズは「自分の手がしたこと」“what my hands had done” (20) に対するピップの罪悪感について、「手」のイメージを使った拡大直喩で巧みに表現している。

[. . .] the marsh-mist was so thick, that the wooden finger on the post directing people to our village - a direction which they never accepted, for they never came there - was invisible to me until I was quite close under it. Then, as I looked up at it, while it dripped, it seemed to my oppressed conscience like a phantom devoting me to the Hulks. (14)

更に、ジョーの伯父のパンブルチュック (Pumblechook) によって殺人者 George Barnwell (George Lillo の悲劇、*The History of George Barnwell, or The London Merchant* [1731] の主人公) と同一されたために、直後に起きた「姉の襲撃事件に自分が手を貸したに違いない」“I must have had some hand in the attack upon my sister.” (113) とピップは思わずにはおれない。

このような罪悪感を払拭するために、ピップは犯罪者社会の犯罪性 (criminality) とは無関係に思えるエステラの所属する有産階級に憧れるのだが、その際に彼は犯罪者社会と無産階級とを混同するという罪を皮肉にも犯しているように思える。具体例としては、マグウィッチの囚人仲間が二度までもピップの前に現われて、彼が忘れようと努めていた犯

罪者社会との接触を想起させる場面が挙げられる。⁶ 最初の時、ピップは “the guiltily coarse and common thing it was, to be on secret terms of conspiracy with convicts” (73) と感じる。「粗野で下品な」という言葉は、エステラが労働者社会の汚れた「手」を軽蔑するのに使った形容詞であることを考えると、ピップが既に有産階級の立場から労働者社会の汚れた「手」と犯罪者社会の汚れた「手」とを混同して一緒に軽蔑しながら、自らの俗物根性を示しているのが判然とするであろう。⁷

ピップの階級意識による俗物根性に典型的に現われた社会的問題を、ディケンズは「手」のイメージの連鎖によって、提示、展開、解決させている。このような社会的問題の展開を示すのに役立つかも知れない箇所がある。それは、ピップが弁護士ジャガーズ氏 (Mr. Jaggers) の書記、ウェミック (John Wemmick) と一緒に犯罪者社会の縮図とも言えるニューゲート監獄 (Newgate Prison) を訪問した直後の場面である。ロンドンにやって来るエステラを乗合馬車発着所で3時間も待ちながら、ピップは次のように感じている。

(A) I consumed the whole time in thinking how strange it was that I should be encompassed by all this taint of prison and crime; that, in my childhood out on our lonely marshes on a winter evening I should have first encountered it; that, it should have reappeared on two occasions, starting out like a stain that was faded but not gone; that, it should in this new way pervade my fortune and advancement. (B) While my mind was thus engaged, I thought of the beautiful young Estella, proud and refined, coming towards me, and I thought with absolute abhorrence of the contrast between the jail and her [. . .]. (C) I beat the prison dust off my feet as I sauntered to and fro, and I shook it out of my dress, and I exhaled its air from my lungs. So contaminated did I feel, remembering who was coming, that the coach came quickly after all, and I was not yet free from the soiling consciousness of Mr. Wemmick's conservatory, when I saw her face at the coach window and her hand waving to me.

What was the nameless shadow which again in that one instant had passed? (249-50)

この場面の一義的な意味と二義的な意味を我々は読み取らなければならない。引用文(A)では、ロンドンの有産階級に所属するようになった今でもまだ、ピップは「色は褪せたが完全には消えないシミ」に悩まされている。これはピップと犯罪者社会のマグウィッチとの関係が露呈する第39章に対する伏線である。引用文(B)では、「この監獄とか犯罪とかのシミ」に染まった自分と「高慢で上品な、若い美人のエステラ」との対照によって、ピップは両者の差を痛感し、今回の監獄訪問を後悔している。以上のことから、ディケンズがこの場面で一義的に強調したのは、犯罪者社会の縮図である監獄とエステラとの対照、言葉を換えれば、犯罪者社会と自分との切っても切れない関係から、ピップがエステラに対して意識せざるを得ない両者の間の画然たる差であるように思える。

ところが、引用文(C)に移ると、ディケンズが引用文(B)でピップに設定した「監獄

と彼女とのコントラスト」が皮肉に思えて来る。この場面でディケンズが意図した二義的意味は、まさにこの皮肉の中に含まれているのである。引用文(C)でピップが監獄の埃を払うのは、⁸ エステラと会う前に自分と犯罪者社会との関係を断ち切っておきたいからに違いない。だが、それも間に合わず、結局ピップは汚れに染まったままエステラの顔を見ることになる。それでは、彼女の「白い手」が振られるのをピップが見た時に、彼の頭を一瞬かすめた「名状しがたい影」とは一体何だろうか。それは、ピップの倒錯した価値体系が認容を拒絶した結果、彼の意識下に抑圧されてしまったもの、すなわち有産階級のエステラと犯罪者社会との関係を暗示する影なのである。このように、ディケンズは「手」のイメージを利用しながら、この象徴的場面の二義的意味として、表面的には一見無関係に思えるエステラと犯罪者社会とが実際には結び付いていることを仄めかしているのである。

そして、小説の終盤になると、ピップは両者の関係を悟るようになる。つまり、ピップはジャガーズ氏の家政婦で昔、殺人を犯したことのあるモリー(Molly)を見て、「ある種の彼女の指の動き」(369)がエステラの編物をする時の指の動きに似ていることに気づき、両者が親子であることを悟るわけだ。要するに、犯罪者社会との接触を忘れるために彼の妄執した有産階級のエステラが、実は労働者よりは更に一層「粗野で下品な」犯罪者の子供であったという皮肉な結果によって、ピップは社会構造の実態を知らされるのである。

以上、筆者が述べて来たように、ピップの「下品な手」に対するエステラの軽蔑によって惹起された社会的問題を展開して結論づけるのに、ディケンズは「手」のイメージを一貫して利用している。この「手」のイメージの連鎖を通して、我々は社会的問題という一つの主題を中心とした緊密なまとまりを強く脳裏に焼き付けられることになるのである。

(3)「手」のイメージによる予期的暗示法

予期的暗示法とは何であるか。それは、特に後期作品群におけるディケンズの作品構成上の最も顕著で興味深い特徴の一つである。これは彼の友人ウィルキー・コリンズ(Wilkie Collins, 1824-89)の影響を受けた推理小説の手法だと考えられる。⁹ 略言すれば、あらゆる場面や事件やエピソードが象徴的意味を持ち、そこには後で起こるものが前触れとして暗示されるわけである。小説の書き出しに、その適例を見ることができる。ピップは両親の墓の傍らに並べられた自分の5人の兄弟達の小石の墓を見て、次のように想像を逞しゅうする。

[. . .] I am indebted for a belief I religiously entertained that they had all been born on their backs with their hands in their trousers-pockets, and had never taken them out in this state of existence. (1)

表面的には、この一節は子供の活発な想像力の豊かさを描いたものにすぎないし、まだ十分な前後関係がないために殆ど意味がないように見える。しかし、ピップの「幼い空想」(29)の産物であるこの一節は、作品を精読した後で再度この場面を振り返ると、ある象徴的意味を持っていたことが明らかになる。

この一節の「手」のイメージは第11章で繰り返される。有産階級との初めての接触となるミス・ハヴィシャム家訪問を前にして、パンプルチュックの家で一夜を過ごしたピップは、本通り商店街の労働者達に次のような印象を抱く。

The same opportunity served me for noticing that Mr. Pumblechook 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 coach-maker, 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 watch-maker, always poring over a little desk with a magnifying glass at his eye, and always inspected by a group of 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. (49)

ここでディケンズは関係代名詞“who”を鎖の環に使って一種の連鎖反応的な言葉遊びをしている。だが、その鎖の環が薬種屋と時計屋の間で切れているのに、我々は留意する必要がある。ここには怠惰と勤勉、遊びと仕事の対照が見られるのだ。パンプルチュックと馬具屋は商売をしているものの、注意散漫で気持ちが集中できないでいる。一方、ディケンズは勤勉と仕事の象徴として時計屋を選択しているが、これは屋敷の時計をすべて9時20分前で停めてしまい、ピップには仕事の代わりに遊ぶことを命令するミス・ハヴィシャムと対照させたもので、「時計」のイメージを使った見事な場面設定だと言える。

ディケンズが時計屋とその他の労働者の間に設定した対照から、勤勉な鍛冶屋のジョーを前者に、労働者でありながら有産階級との接触で労働意欲を失うことになるピップを後者に、それぞれ重ね合わせて考えることができる。後者の中でも馬車製造業者とパン屋に用いられた「手」のイメージがいかに意義深いものであるかは、この場面の前後関係を調べれば判然とする。¹⁰ つまり、この象徴的場面における「手」のイメージによる暗示から、やがて無産階級に不満を抱くことになるピップが、たとえ大いなる遺産の所有によって有産階級の紳士となっても、懐手をしたまま仕事もせず、無為徒食の非生産的な怠惰に流れた生活を送るであろうと、¹¹ 読者は前もって予期できるわけである。この時点で初めて、作品冒頭部におけるピップの想像力の所産である「手」のイメージは重要な象徴的意味を持つことになる。このように、ディケンズは「手」の同じイメージを繰り返し用いることで、今後展開されるピップの寄生生活を予期できるように暗示しているが、この手法は小説の主題だけでなくプロットを緊密にまとめるのに役立っていると言える。

(4) 所有欲および支配欲と「手」のイメージ

ジョーとピップの幼馴染みのビディー (Bidley) を除いた登場人物すべてに共通する特性として、所有欲が挙げられる。彼等にとって、他の人間は自分が所有するための物にすぎない。ゆえに、人は物に変貌し、彼等の相互の関係は所有権獲得という性格を帯び、所有者と所有物の関係となる。¹² 彼等の最大の関心は他の人間を物のように取り扱うことである。ピップは有産階級に入るや、みんなから所有されるようになるが、これは痛切な皮肉である。なぜならば、姉が自分を動物のように取り扱うのを嫌って、彼は無産階級から有産階級へ移ろうとしたからである。

ピップは、ミス・ハヴィシャムの屋敷 (Satis House) への二番目の訪問の際に、突如として彼女から部屋の中をぐるぐる廻れという命令を受ける。

She [. . .] said, leaning on me while her hand twitched my shoulder, “Come, come, come! Walk me, walk me!” (79)

このピップに対する所有欲を暗示する「手」のイメージはエステラの場合にも見られる。エステラはピップに “You [. . .] shall be my Page, and give me your shoulder.” (225) と命令し、荒廃した庭をぐるぐる廻らせる。これは美しい成熟した女性となってフランスから帰国したエステラが、“I have no heart” (224) という警告をピップに与えた直後の場面だが、それでもなお彼は彼女を愛さざるを得ない。このような状況は、表面的には彼女がピップを「魅了」“possess” (= infatuate) しているように見えるが、裏返して見れば、実は彼が無意識裡に彼女から「所有」“possess” (= own) されていることを意味していると言える。¹³

ピップは多くの人達から所有され、物としての取り扱いを受けることになるが、このことは彼が紳士となってロンドンの有産階級に所属するようになった直後に、彼の家庭教師ポケット氏 (Mr. Matthew Pocket) の息子ハーバート (Herbert) から付けられた「ヘンデル」“Handel” (168) というニックネームに暗示されているように思える。このニックネームは、ドイツ生まれの英国の作曲家 (George Frederick Handel, 1685-1759) の有名な曲、「調子のよい鍛冶屋」から採ったものだ。しかし、ディケンズが意図的な字位転換 (metathesis) によって考案したと思える、このニックネーム (handle > Handel) の中に二重の意味での皮肉を発見することができる。なぜならば、ピップはもうジョーのような「調子のよい鍛冶屋」になるのは不可能であり、更にはそうなるのを嫌って有産階級を好んだ結果、逆に周囲の者から操り人形のように「手」で巧みに操縦 (handle) されるようになるからである。

ミス・ハヴィシャムがエステラを養女にしているのは、彼女の美しさを使って全男性に復讐するためである。ミス・ハヴィシャムはエステラに愛情を注いで来たと言うが、次の引用文からも、読者の眼には彼女がエステラを復讐の道具として所有することに満足しているとしか映らない。

She [. . .] sat mumbling her own trembling fingers while she looked at her, as though she were devouring the beautiful creature she had reared.

[. . .] keeping Estella's hand drawn through her arm and clutched in her own hand, she extorted from her [. . .] the names and conditions of the men whom she had fascinated [. . .].
(288)

ミス・ハヴィシャムはエステラを所有することで、彼女がその美しさで魅了した男性を間接的に所有し、それによって復讐の願望を充足させることができるわけである。

所有欲を暗示する同じ「手」のイメージが、流刑地から帰国したマグウィッチにも付与されている。

Once more, he took me by both hands and surveyed me with an air of admiring proprietorship: smoking with great complacency all the while. (315)

マグウィッチがピップに対する所有権を主張しているのは一目瞭然である。引用文の「手」のイメージから推測できることは、ピップをどんな紳士よりも金持ちの紳士に作り上げ、彼を所有することで、まるで自分がその紳士であるような気になれるというマグウィッチの論理である。換言するならば、マグウィッチは自分を悪の道に引き入れたコンピソン (Compeyson) をはじめ、かつて自分を軽蔑した紳士達を逆に「お金の途方もない力」“the stupendous power of money” (144) で軽蔑し返すことによって、彼等への復讐心を満足させることができるのだ。『大いなる遺産』には、アーノルド・ドリュウの指摘を待つまでもなく、¹⁴ ミス・ハヴィシャムの物語とマグウィッチの物語という二つのプロットが併設されており、これが一種の平行構造をなしている。この観点から見れば、ディケンズは上に引用した二つの場面を対照させながら提示し、同じ「手」のイメージによって連結することで、作品全体のシンメトリー的な構成美を高めていると言える。

弁護士ジャガーズ氏と彼の事務員ウェミックの場合においても、彼等が許容できる唯一の人間関係は所有者と所有物との関係である。ディケンズは、ピップがウェミックと一緒にニューゲート監獄を訪問した時に、そのことについて比喻表現を使って彼に気づかせている。

It struck me that Wemmick walked among the prisoners, much as a gardener might walk among his plants. (246)

もっとも、ウェミックは彼の信念である「事務所は事務所、私生活は私生活」(197) が示すように、都会と田舎の接点と言えるウォルワース (Walworth) にある自宅の城の釣り上げ橋を境に、自分の世界を二つの部分に画然と分けており、私生活における彼は親切で人間

味にあふれている。従って、ここで言うウェミックとは、自宅の城から外へ出た時の非人間的なウェミックの方である。私生活を離れた時のウェミックの所有欲が異常に強いことは、例えば初対面のピップに対する次の態度に端的に現われている。

I put out my hand, and Mr. Wemmick at first looked at it as if he thought I wanted something. Then he looked at me, and said, correcting himself,

“To be sure! Yes. You're in the habit of shaking hands?” (163)

このようなウェミックの誤解は、彼の金科玉条である「動産を手に入れよ」“Get hold of portable property.” (190) にその源があると考えられる。実際に、ピップに対する言葉を証明するかのように、彼は絞首刑の運命にある依頼人から鳩を「動産」として譲り受けた後、最後の別れのためにその依頼人と握手をしている。彼の握手は彼の微笑と同じように機械的・儀礼的なものにすぎず、彼の非人間性に彩られた所有欲を物語っているのである。

しかし、このような人間にとって恐らく最大の楽しみは、物を所有することよりも、人を支配することにあるのだろう。先に述べたミス・ハヴィシャムとエステラの場合も、彼等がピップの肩に置いた「手」のイメージは、見方を換えれば彼等の支配欲を暗示していると言えなくもない。ウェミックはジャガーズ氏について、「彼は所有できるものは何でも手に入れようとする」“He'd have all he could get.” (194) と言うが、この弁護士は所有よりはむしろ支配の方に興味を抱いているように思えてならない。つまり、ジャガーズ氏は人間誰もが持つ罪悪感の核心に対する深い洞察力を具備しているがゆえに、その人間の弱みや秘密を暴露する技能に優れているのだ。昔、一人の女性を絞め殺したことのある家政婦のモリーを、ジャガーズ氏が「飼い慣らされた野獣」“a wild beast tamed” (190) として支配できるのは、相手の罪悪感を知覚できる能力によって彼女の犯罪を見抜き、生殺与奪の権を握っているからに他ならない。ピップが友達と一緒に腕を捲りながら筋肉の自慢をしている時、ジャガーズ氏は突然モリーの「手」を掴み、この殺人者の手首をみんなに披露する。

“There's power here,” said Mr. Jaggers, coolly tracing out the sinews with his forefinger.

“Very few men have the power of wrist that this woman has. It's remarkable what mere force of grip there is in these hands. I have had occasion to notice many hands; but I never saw stronger in that respect, man's or woman's, than these.” (203)

モリーの強靱な手首の力を完全に支配しているジャガーズ氏の「人差し指」は、人間に対する彼の支配欲のみならず、いかなる人間でも支配できる彼の力をも象徴していると言える。

ジャガーズ氏の会話はすべて反対尋問形式によるもので、彼はそれによって聴衆を威嚇

しながら支配してしまう。例えば、彼がピップの村の居酒屋に現われる場面がある。彼は「大きな人差し指の横側」(126)を噛みながら、その場を支配していた教会書記のウォプスルさん(Mr. Wopsle)を観察するが、その人差し指を急にぱっと相手に突き付け、「まるでそうする権利があるかのようにウォプスルさんを操縦しながら」“taking possession of Mr. Wopsle, as if he had a right”(127)反対尋問で遣り込め、逆に自分がその場の聴衆を支配してしまう。このように、ディケンズは常に人差し指を使ってジャガーズ氏を人物描写しているので、この人差し指が生み出す視覚的イメージを通して、我々は支配欲一色に染められた彼の性格を手取るように理解できるわけである。

(5)「手」のイメージに見られるアンビヴァレンス

「ディケンズの知性の主な特質はほとんどあらゆるものを二つの対立する視点から見ることができる点にある」と言ったのはジョン・ケアリである。今、我々が論じている様々な「手」のイメージの中にも、このようなアンビヴァレンスを持った特定の「手」のイメージがある。この特定の「手」のイメージは、相反する二つの要素、すなわち悪のみでなく善をも持っている。このようなディケンズの「主な特質」によって作品構成のシンメトリ的効果が高められていることは、以下の分析からはっきりするはずである。

ミス・ハヴィシャムやエステラがピップの肩に載せる「手」は、彼等の所有欲や支配欲を暗示するイメージを伴ったが、ジョーやビディーといった善人の場合、同じ「手」の動きでありながら、それは慰安や愛情や教育的なものを暗示する善のイメージに変化する。具体例を二つ挙げてみよう。エステラのために紳士になりたいという難題をピップから持ち込まれた時、ビディーは彼の遣る瀬ない気持ちを次のように慰めようとする。

Biddy was the wisest of girls, and she tried to reason no more with me. She put her hand, which was a comfortable hand though roughened by work, upon my hands, one after another, and gently took them out of my hair. Then she softly patted my shoulder in a soothing way [. . .].
(122)

明らかに、ここでディケンズはビディーの「労働で荒れているが慰めとなる手」を使って、恋に目の眩んだ哀れな田舎者が気づかないもっと大切なもの、すなわち仕事の価値を読者に示唆している。しかし、その時のピップの考えでは、有産階級の紳士たる者は仕事などで「手」を汚してはならないわけで、従って彼は自分の肩に置かれたビディーの「手」が持つ教育的意味を理解できない。¹⁶ 同様に、ジョーの「手」にもピップに対する道德教育を暗示するイメージが付与されている。遺産相続の知らせを持って来たジャガーズ氏が、ピップの損失を金で補償しようとする時、ジョーは「女のような手ざわり」(133)で彼の肩に「手」を置きながら、人を物のように金で買うことができるというジャガーズ氏の論

理に対して激怒する。語り手ピップはそれを回顧して次のように書いている。

O dear good Joe, whom I was so ready to leave and so unthankful to, I see you again, with your muscular blacksmith's arm before your eyes, and your broad chest heaving, and your voice dying away. O dear good faithful tender Joe, I feel the loving tremble of your hand upon my arm, as solemnly this day as if it had been the rustle of an angel's wing! (133)

語り手のピップは、ジョーと宗教的な言葉を結び付けながら、彼のキリスト教的な美德に深く感動している。しかし、事件進行中のその時のピップは、「お金と上品さに対する浅ましい憧れ」「wretched hankerings after money and gentility”(223)のために、ジョーの物言わぬ「手」が教える道徳的意味が理解できない。¹⁷ これは、金銭が及ぼす精神的な影響というピップの個人的問題である。以上、説明したことから、ジョーとビディーの「手」が生み出す善のイメージは、ピップの肩に置かれるという共通の設定において、ミス・ハヴィシャムやエステラの「手」が生み出す悪のイメージと対置して考えることができるだろう。そして、これら対置された二つの場面は「手」のイメージで連結され、作品構成におけるシンメトリー的な効果を高めているのである。

(6) ピップの道徳的变化と「手」のイメージ

我々は今まで『大いなる遺産』の作品構成における主題を中心とした緊密なまとまりを見て来た。作品構成上のもう一つの特徴である作品全体の統一性もまた、これから考察する主要人物達の道徳的变化を描写するのに、ディケンズが終始一貫して「手」のイメージを使用したことで、成し遂げられているように思える。では、まず一つの疑問を呈することから始めてみたい。ピップは今や遺産相続の大いなる見込みを所有し、ロンドンの有産階級に所属する紳士である。にもかかわらず、テムズ川でボートを漕いでいる時に、先生から「鍛冶屋のような腕」(184)を褒められて、ピップが非常に当惑するのは一体なぜか。それは恐らく、先生の讃辞が「筋肉質な鍛冶屋の腕」によって象徴される労働者社会と自分との関係をピップに想起させたからであろう。だが、このことは有産階級の一員でありながらもピップが両者の関係を断ち切れないことを示している。言い換えれば、彼の心の一部がまだ労働者社会と結び付いていることを意味しているのだ。また後でこの問題に立ち返ることになるが、ここで強調しておきたいのは、ピップの心が善と悪との間を揺れ動いていることを、ディケンズが「手」のイメージを使った一節で巧妙に示唆している点である。

このような「手」のイメージを利用した伏線によって、ピップの道徳的变化が予想できるように暗示されていることに、我々は注意を払う必要がある。具体例として、姉の葬式で帰郷した際のピップの言動に着目してみよう。ピップはビディーから「ジョーがどんな

ことにも不平を鳴らさず、力強い手、寡黙な口、優しい心で、いつも自分なりに義務を果たしている」(269)と聞かされ、自己欺瞞に満ちた答弁をしている。だが、ジョーとビディーに対する良心の呵責から、ピップは村を発つ前に道徳的变化の前兆を垣間見せる。

Early in the morning, I was out, and looking in, unseen, at one of the wooden windows of the forge [. . .].

“Good-bye, dear Joe! - No, don't wipe it off - for God's sake, give me your blackened hand! - I shall be down soon, and often.” (270)

我々は、「黒い手」で下品な仕事をしている自分の姿を「白い手」のエステラから軽蔑されるかも知れない、とピップが恐れた時の場面を今ここで思い出さねばならない。なぜならば、鍛冶場の窓から中を覗き込むという場面設定は、その時の設定と全く同じであるからだ。しかしながら、上の引用文はピップがエステラほどには道徳的に墮落していないことを明示している。このように、「手」のイメージを使った同じ場面の反復によって、ピップの道徳的变化の前兆は一層印象深いものとなる。この場面は同時に、堅い握手 (handclasp) のイメージの連鎖によって、ピップのマグウィッチに対する関係の道徳的变化を導く伏線になっているが、後の考察ために我々はこのことにも留意しておきたい。

ピップの道徳的变化は不自然で説得力に欠けるという批評家がいるが、そうした意見は的はずれである。というのは、ジョーやビディーに対する忘恩という道徳的な罪をピップが常に意識していることは、幾度となく読者に示されているからである。ハーバート・ポケットの性格判断によれば、ピップは「せっかちとためらい、大胆さと小心さ、行動と夢想が奇妙に混在している善良な男」“a good fellow, with impetuosity and hesitation, boldness and diffidence, action and dreaming, curiously mixed in him” (234) である。従って、「彼は善悪の間をさまよう、方向の定まらない多感な男」“a wayward vulnerable man poised between good and evil” というハリー・ストーンという言葉が、¹⁸ ここでは特に適評だと言えよう。いずれにせよ、ここで力説したいのは、ピップは改心し得る罪人、すなわち道徳的再生を遂げ得る人間として描かれていることである。ディケンズはピップの道徳的变化を、特に彼とマグウィッチとの関係について、以下に述べるように小説の冒頭部で巧妙に暗示している。

『大いなる遺産』は、ピップの「事物の確認において生まれて初めて受けた最も鮮明な印象」“first most vivid and broad impression of the identity of things” (1) から始まっている。薄ら寒い日に、ピップは両親の墓石を見詰めながら空想に耽るが、墓石の背後から突然現われた脱獄囚に空想を中断させられる。この象徴的場面は、小説の後半でこの脱獄囚マグウィッチが再び現われて、「わしはお前の第二の父親だ、お前はわしの息子だ」(304) と言って自分達の間を表明する場面と深く関係している。ジョゼフ・ハインズは次のように指摘する。¹⁹

This is true both in the sense that Magwitch's money fathers a 'gentleman,' and in the sense that Pip's experience of Magwitch ultimately qualifies Pip to make the return to the real 'father' of the book, Joe Gargery.

しかし、ディケンズが展開する二人の関係を暗示している箇所としては、マグウィッチが墓石の背後から突然現れた場面以上に象徴的な場面が第1章の中にある。

それは「手」のイメージが使用された次の場面である。マグウィッチはピップのポケットを空にするために彼を逆さ吊りにした後、墓石の天辺に真直ぐ座らせる。それから、彼はピップの両腕を掴むと、威嚇しながら少しずつ後方にのけ反らせる。

I was dreadfully frightened, and so giddy that I clung to him with both hands, and said, "If you would kindly please to let me keep upright, sir, perhaps I shouldn't be sick, and perhaps I could attend more."

He gave me a most tremendous dip and roll, so that the church jumped over its own weather-cock. Then, he held me by the arms, in an upright position on the top of the stone [. . .].

(3)

ハリー・ストーンがいみじくも言い表しているように、マグウィッチがピップの意識を逆様にしたことは、ディケンズが今から語るおとぎ話の逆様版を要約した行為である。事実、マグウィッチの逆さ吊りは、ピップの道德観が、そして価値観が逆様になることを暗示している。だが、その暗示の及ぶ範囲は第39章、すなわちピップの恩恵者は彼が助けた脱獄囚であったことが判明する小説の転換点より前の章に限定される。残りの章におけるピップとマグウィッチの関係は、上に引用した場面の二人の「手」の動きに示唆されているのだ。

やがてピップが犯すことになる様々な過ちは、この時の逆さ吊りによる道德観と価値観の倒錯が原因である。そのことは、ピップが道德を象徴する墓石の頂上で傾けられることに暗示されている。再度、ピップとマグウィッチの「手」の動きに注意を払ってみよう。ピップは墓石から矯正不可能な道德的墮落、すなわち墮地獄を象徴する下の地面へ落ちないように、両手でマグウィッチに獅噛みついている。一方、マグウィッチはピップを逆様にしながら教会に象徴される既存の道德規準を逆さにして彼に見せるが、最終的には彼の両腕を掴んで道德の象徴である墓石の上に再び真直ぐ座らせる。要するに、この場面も「手」のイメージを利用したディケンズの予期的暗示法の一例なのだ。マグウィッチから大いなる遺産を贈与されてピップは道德的に墮落するが、ピップ自身、彼が蛇蝎のごとく嫌うマグウィッチと「手」を切るのを拒絶することによって、²⁰ 結局は墮地獄を逃れて道德的に再生できることを、この場面は示唆しているのである。しかしながら、一つ忘れてならないことがある。それは、ピップが下の地面に落ちずに済んだのは、彼自身の「手」の力だ

けではなく、マグウィッチの「手」の助けもあったからだ、ということである。つまり、ピップの道徳的再生は、彼だけの力では不可能なのであって、マグウィッチの存在が必要なのである。以上、述べて来たことから理解できるように、『大いなる遺産』の第 1 章は、やがて巧緻を極めた作品が完成した時には、一つの補足的組織を構成しながら作品全体の統一性の中に自らの位置をも明示することになるイメージを提示している。この「手」のイメージは、やがて時を定めて繰り返され、それを助成する他のイメージと結合しながら新しい意味を帯び、ピップとマグウィッチとの関係の様々な局面を読者に伝えることになるのである。

ディケンズは、ピップのマグウィッチに対する関係の変化を示すために、「手」のイメージの連鎖を使っている。自分の恩恵者がかつて沼沢地帯で助けた脱獄囚であることを認識したピップが最初に示す反応は、嫌悪と恐怖と拒絶である。ピップは、「彼は私の肩に手を置いたが、その手はひょっとすると血で汚れているかも知れないと思うと、ぞっとした」(306)と語っている。しかし、彼の身震いは彼の紳士生活を支えたものが何であるかを考えると、彼の俗物根性のクライマックスとなっているように思える。とはいえ、ピップがマグウィッチの差し出した「手」を完全に拒絶していないことを、我々は見落としてはならない。

He came back to where I stood, and again held out both his hands. Not knowing what to do - for, in my astonishment I had lost my self-possession - I reluctantly gave him my hands. He grasped them heartily, raised them to his lips, kissed them, and still held them. (301)

澁々ながらも本能的に「手」を差し出すピップの行為は、彼の心が善と悪の間、すなわち人間性と俗物性の間を絶えず揺れ動いている証拠となる。この箇所について、ハリー・ストーンは「ピップは今なおマグウィッチと最後に別れた時のまま、つまり自己欺瞞的で過ちを犯しているが、心の温かい - まだ救われる可能性がある」と批評しているが、筆者の意見も総じて彼の批評と一致している。

ピップのマグウィッチに対する関係の道徳的变化は、「私の手を握ろうと両手を差し出す得意の行為」(313)が彼の所有欲ではなく、純然たる父性愛の表現であることを、²² 更にマグウィッチの方が自分より遙かに道徳的に善良であることを認識することによって、その加速度を増しているように思える。だが、ピップの道徳的再生には、今まで彼が犯して来た罪の償いが当然必要とされる。

まず、火責めの刑の意味を有するミス・ハヴィシャムの炎上に巻き込まれたピップは、自分が「両腕に火傷を負った」“my hands were burnt”(381)ことに驚くが、この火傷には彼の罪に対する罰という象徴的意義がある。次に、外国への脱出のためにマグウィッチと一緒に乗ったボートが転覆した際に、ピップの罪は浄化作用としての意味を持つテムズ川の

水で象徴的に洗い清められる。

[. . .] when I took my place by Magwitch's side, I felt that that was my place henceforth while he lived.

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 better man than I had been to Joe.

(423)

ピップとマグウィッチが再びボートに引き揚げられた場面は、ピップがもはやマグウィッチから逃げようとも、彼の「手」を拒もうともしていないことを明示するのに役立つ場面である。この時点で、ピップのマグウィッチに対する関係は完全な変化を遂げていると言える。

第二の父親に対するピップの愛情の深化は、罪の償いを済ませた以後、一貫して「堅い握手」のイメージで示されている。その典型例としてマグウィッチが法廷で死刑の判決を受ける場面がある。

The trial came on at once, and, when he was put to the bar, he was seated in a chair. No objection was made to my getting close to the dock, on the outside of it, and holding the hand that he stretched forth to me. (433)

ピップが階級意識と俗物根性から脱却できた直接の原因は、彼の覚醒と自己認識を促すことになった帰国後のマグウィッチの告白だと考えられる。もっと正確に言えば、紳士生活の経済的基盤を支えてくれた男が、実は自分が憧憬していた有産階級とは裏腹の犯罪者社会の来歴と生活様式を持つ人間であることを、当のマグウィッチから聞かされて、ピップは今や社会構造の実態だけでなく、自分の立場をも完全に理解できているのである。このことを念頭に置けば、我々はピップが衆目の集まる法廷で自分と犯罪者であるマグウィッチとの同一性を公然と認めていることを読み取ることができる。ここでもディケンズは「手」のイメージを使い、ピップと犯罪者マグウィッチが同じ人間であることを示唆しているからである。

これまで、労働者社会のジョーの汚れた「手」と犯罪者社会のマグウィッチの汚れた「手」に対して、ピップが最初に感じた嫌悪が次第に消滅するさまを観察して来た。そして、この道徳的变化は、ピップが最後は自発的に彼等の「手」を握り締めたことで完了されたわけである。これが、「手」のイメージを利用してディケンズが示そうとしたピップの俗物性から人間性への、すなわち道徳的墮落から再生への変化である。それゆえ、常に「手」の

イメージによって裏打ちされた主人公ピップの道徳的变化は、もし最後に考察するエステラの道徳的变化が同じ「手」のイメージの観点から実証できるならば、それとの相乗作用によって、作品全体の統一性を更に一層高めることになるであろう。

(7) ハッピー・エンディングの是非について

最後に、「手」のイメージという観点から、『大いなる遺産』の結末について、筆者なりの結論を一つ導き出してみたい。変更された結末に関しては賛否両論があるが、最初に不平を鳴らしたのはディケンズの親友ジョン・フォスターである。彼は変更された結末を改悪と見なし、ピップを孤独な男のままにする結末に反対し、結末の変更をディケンズに勧めたブルワー・リットン (Edward Bulwer-Lytton, 1803-73) を非難しながら、「にもかかわらず、最初の結末は物語の自然な解決だけでなく、流れともより調和している」と断言した。²³ 以来、多くの批評家達がこの立場を採って来た。²⁴ 一方、J・ヒリス・ミラーは、全く逆に「ピップとエステラを結び付ける第二の結末の方が、物語の現実的な方向性にずっと忠実である」と言っている。²⁵ 彼の意見に従えば、ピップとエステラは、苦しい経験を通して一度死んでから生き返り、ミス・ハヴィシャムの荒廃した庭で今までとは全く違った関係で再会し、互いに「手」を携えて現実の世界に出て行くわけである。彼の他に変更された結末を支持する批評家も少なくない。²⁶ 甲論乙駁して収拾がつかないようであるが、両者の分岐点は結局エステラの道徳的变化を許容できるか否かにあるように思える。

G. B. ショーは前者の立場であるが、初めの結末に全面的に賛成したわけではない。初めの結末では、ピップはロンドンの中心ピカデリーで馬に乗ったエステラに空然呼び止められるが、二人は簡単な挨拶をただけで、そのまま別れてしまっている。この後は次に引用する最後のパラグラフで終わるのだが、ショーはピップの確信がぶちこわしの蛇足だと主張してた。

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. (Appendix)

確かに、この最後のパラグラフはピップを孤独な男で終わらせようとする初めの結末に支配的な沈んだ悲哀感にそぐわない印象を強く受ける。最後の一文は、エステラが苦しい経験のおかげで「昔の彼の心がどうであったかを理解できる心」を持てるようになったことを明示するものだが、これは以前「私には心がない」と言って彼女が彼の恋する心は無惨にも引き裂いた場面を想起するならば、彼女が完全に变化したことを意味することになる。それゆえ、このパラグラフは二人がそのまま別れてしまうという幻滅感の悲しさを強調し

ている直前の文章とは明らかに釣り合わないし、単にピップの独善的な気持ちを表わしているにすぎないように思える。

それにもかかわらず、初めの結末の沈んだ悲哀感に調和しないと誰もが感じる最後の、このパラグラフをディケンズがあえて付け加えたのは一体なぜだろうか。それは、多分ディケンズが孤独な男ピップに、エステラは「昔の彼の心がどうであったかを理解できる心」を持てるほどに変化したことを、是非とも知らせたかったからであろう。換言するならば、ピップの本当の愛が完全に無視されたまま報われない状態で作品を終えることに、ディケンズはとても耐えられなかったのではあるまいか。この最後のパラグラフについて、A. E. ダイソンは、「修正された結末はこれ（ピップの最後の文）を無言の確信から言語へ変えたもので、その言葉を更はずっとふさわしいエステラ自身に与えるものだ」という指摘をしているが、第二の結末に見られる特徴は決してそれだけではない。ディケンズは変更された結末の中心にエステラのまさにこの変化を据えているのである。見方を変えるならば、彼女が変化したことを説得力に富むものとするために、ディケンズは結末を変更したのだと言ってもよいだろう。なぜならば、その目的のためにディケンズは次に述べるような作品構成上の幾つかの工夫を施しているからである。

初めの結末は、もし最後のパラグラフを削除すれば、作品全体に流れる幻滅感の悲しみおよび沈んだ悲哀感に調和しているがゆえに、心理的に優れたものと言えるかも知れない。だが、初めの結末が芸術的に、特に作品構成の観点から捉えた場合、変更された結末より優れているとは言いがたい。²⁹ 変更された結末の方が芸術的にまさっている理由を二つ指摘してみよう。第一に、ピップとエステラが再会する場所は、ピカデリーよりも夕方の冷たい銀色の霞に包まれたサティス・ハウスの荒廃した庭の方がふさわしいように思える。それは、後者が感動的な美しい雰囲気醸し出しているという理由からだけでなく、彼等が二人だけで会う場面としては、サティス・ハウスの荒廃した庭が作品の最初から繰り返して選択されているからでもある。

第二として、エステラのピップに対する関係の変化を暗示する「手」のイメージを仔細に調査すれば、変更された結末以外は考えられない。「手」のイメージは荒廃した庭の場面と密接に結び付いているのだ。『大いなる遺産』の第8章で、エステラはピップの「下品な手」を軽蔑した後、サティス・ハウスの荒廃した庭において彼を泣かせて楽しむために、「軽蔑するような手」“a taunting hand”（59）で彼の身体に触っている。第29章、すなわち紳士としてのピップに初めて会った時に、エステラが儀礼的に差し出した「手」（222）にはもう軽蔑的な色彩は見られないが、その直後荒廃した庭で彼の肩の上に置かれた「手」（225）には、新たに彼女の所有欲と支配欲が窺えるようになる。しかし、第59章の変更された結末では、ピップはサティス・ハウスの荒廃した庭で偶然エステラと再会し、彼女の変化に気づくけれども、その変化は彼女の外面的なものだけではない。

“Estella!”

“I am greatly changed. I wonder you know me.”

The freshness of her beauty was indeed gone, but its indescribable majesty and its indescribable charm remained. Those attractions in it, I had seen before; what I had never seen before, was the saddened softened light of the once proud eyes; what I had never felt before, was the friendly touch of the once insensible hand. (458)

ピップが「かつては無感覚だった手の優しい感触」を通して、³⁰ エステラの内面的な変化を感じ取ったことは、瞭然として明らかである。この「手」のイメージは、「眼差し」のイメージに助成されて、彼女の道徳的变化を、そして彼女がもはやかつての彼女ではなくなり、「昔の彼の心がどうであったかを理解できる心」を持つようになったことをはっきりと示している。

前にも述べたように、ミス・ハヴィシャムのプロットとマグウィッチのプロットは平行して仕組まれている。これに着意して、A. P. ドリユーは結末の問題について「それゆえ、ピップがエステラに会って、ミス・ハヴィシャムの彼女への教育がいかに完全なものであったかを学ばせる、そうした小説の最初の結末は、エステラとピップを結び付ける結末よりもふさわしい」と言っている。³¹ まるで彼は、プロットが平行するためにミス・ハヴィシャムとマグウィッチの復讐の道具であるエステラとピップが交わることは許されないと、言っているかのようだ。この点に関して、所有欲を隠すためのミス・ハヴィシャムの不純な愛情と彼女の偽りの教育との両方からエステラが脱出しようとする際に、ディケンズがそのことを示唆するために使った次のような「手」のイメージを、ドリユーは見落としに相違ない。

[. . .] Miss Havisham still had Estella’s arm drawn through her own, and still clutched Estella’s hand in hers, when Estella gradually began to detach herself. She had shown a proud impatience more than once before, and had rather endured that fierce affection than accepted or returned it. (289)

この一節から、彼女が決してミス・ハヴィシャムが敷いた教育的な直線の道を忠実に進んでいない、ということが分かるだろう。更に、ピップが自己犠牲的な愛を告白した時、エステラは「信じられないといった驚き」“incredulous wonder” (346) を彼に見せている。これは我々が今までに彼女の中に見出せなかった感情的な変化である。それゆえ、このようなエステラの反応は、彼女の究極的な道徳的变化の前触れとして、注目する価値が十分にあると言える。

ディケンズの文学に見られる特徴の一つは、大抵の人間はいかなる法律のあるいは道徳的な罪を犯そうとも、必ず変化するもの、改心できるものだという人間観である。全男性

に復讐することが人生の意義であったミス・ハヴィシャムでさえ、ピップを欺いたことを本人から非難され、最後には改心している。

[. . .] the spectral figure of Miss Havisham, her hand still covering her heart, seemed all resolved into a ghastly stare of pity and remorse. (346)

そして、ピップに赦しを請う時には、「彼の身体に触ろうとするかのように震える右手」(375) を差し出しながら、自分が木石漢でないことを証明しようとする。

筆者は、ジョーとマグウィッチとに対するピップの関係の道徳的变化を考察した時、ディケンズはピップに最初は嫌悪した相手の「手」を最後は自発的に握り締めさせることで作品全体の統一性を高めることに成功した、という点を指摘した。従って、少なくとも「手」のイメージから捉える限り、エステラのピップに対する関係も変化したと考えるべきであろう。何となれば、ピップの「手」に対する彼女の反応の仕方は、彼の場合と全く同じ過程を経ているからである。

変更された結末の最後のパラグラフもまた「手」のイメージを伴っている。³²

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. (460)

「彼女との再度の別離を暗示する影は何一つ私には見えなかった」という最後の一文から、ピップとエステラは結婚することになるという意味で、我々は果たしてハッピー・エンディングを読み取ることができるであろうか。ピップは噂で彼女が夫のドラムル (Bentley Drummle) の死後に再婚したと聞いたままであるし、エステラは彼が独身であることさえ知らないのである。加えて、外国で順調にやっていると直接彼の口から聞かされて、エステラは「じゃあ、友だちのままで別れましょう」“And will continue friends apart.” (460) と彼に言っている。ゆえに、彼等が将来結婚するか否かについて、上の引用文でディケンズが表現した範囲から断定することは不可能であると思われる。

しかし、我々はある意味での幸福を、特にピップにとっての幸福を変更された結末の中にはっきりと見出すことができる。ピップは、先程の「かつては無感覚だった手の優しい感触」から、彼女が自分と心の交流ができる程度まで変化したことを感じ取ったに違いない。今や彼女が「昔の彼の心がどうであったかを理解できる心」を持っていることをピップは確信できたのである。だが、昔のエステラは、心の欠如が原因で彼の本当の愛を理解できなかった。そのような彼女との別離が惹き起こした第 44 章での胸の張り裂けるような思いを、ピップは再び味わう必要がなくなったわけである。変更された結末がハッピー・

エンディングであると言えるのは、まさにこの意味においてであって、決して二人の結婚が約束されたという意味においてではない。たとえ結婚せずにこのまま別れようとも、心の交流によって確認された彼等の愛は、相互の精神的な生活を固く結び付けることであろう。これが「手」のイメージを通して筆者が到達した結論である。

(注)

使用したテキストは The New Oxford Illustrated Dickens 版の Charles Dickens, *Great Expectations* (London: Oxford UP, 1975) で、本稿で括弧内に示した頁数はすべてこの版に依拠する。

¹ “[. . .] the discipline of weekly serial publication which, as he had not used it *since Barnaby Rudge* over twelve years before, and then not in such tight episodes [. . .].” Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (Harmondsworth: Penguin, 1970) 234.

² ディケンズが選択した “Stage” なる用語は、作品構成上、演劇の “Scene” に相当する。エドウィン・ミュアは、散文小説の区分というものが純粹の範疇であるかのように、それを「性格小説」と「劇的小説」とに区分し、それぞれ次のように定義している。“The novel of character [. . .] has no figure who exists to precipitate the action; no very salient plot; no definite action to which everything contributes; no end towards which all things move. The characters are not conceived as parts of the plot; on the contrary they exist independently, and the action is subservient to them [. . .]. In this division [the dramatic novel] the hiatus between the characters and the plot disappears. The characters are not part of the machinery of the plot; nor is the plot merely a rough framework round the characters. On the contrary, both are inseparably knit together. The given qualities of the characters determine the action, and the action in turn progressively changes the characters, and thus everything is born forward to an end.” Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (London: Chatto & Windus, 1979) 23-24, 41. ディケンズの小説は総じて「性格小説」が多いとミュアは言うが、晩年の作品についてはその範疇から取り除いている。上に引用した彼の定義に従えば、『大いなる遺産』は作品構成におけるプロットやその他あらゆるものが第 39 章の運命の急変 (peripeteia) に向けて仕組まれている印象を鮮明に受ける点で、「劇的小説」と呼んでもいいのではないだろうか。

³ ディケンズの構成の美学に対する意識の高まりは、ヘイガンが指摘した作品構成上のシンメトリーに端的に現われている。“That Stages One and Three should be divisible into four distinct phases points to a kind of symmetry that would be impossible to find in the earlier, haphazardly constructed novels [. . .]. Dickens, consciously or unconsciously, rounded off his book not only by resolving problems with which it began, but by arranging his resolutions in the same sequence as that in which the problems were first presented.” John H. Hagan, Jr., “Structural Patterns in Dickens’s *Great Expectations*,” *A Journal of English Literary History*, 21 (1954): 55.

⁴ C. Day Lewis, *The Poetic Image* (London: Jonathan Cape, 1955) 18.

⁵ 家族の者に対する窃盗後の罪悪感に耐えがなくなったピップは、監獄から脱走するかのよう、家の扉から逃げ出そうとする。だが、彼はそこで兵士の一隊とぶつかり、彼等の一人から逮捕されるかのように、「手錠」「a pair of handcuffs」(26)を突き付けられる。ディケンズは、ピップが罪悪感から逃げられないことを、この場面で「手」のイメージを使って読者に仄めかしているのである。

⁶ この場面はピップとマグウィッチの関係が明らかになる第 39 章の青天の霹靂を読者に匂わせるための伏線であるが、このような所にもミュアの定義する「劇的小説」の一要素を見ることができる。“The scenes in a dramatic novel postulate an end [. . .] and in the greatest we have a sense that the end is known. In other words, we have a prescience of something definite to come. [. . .] seeing what is to come he [the author] will communicate his forebodings of the event before it is revealed; and his utterance will warn us, while the protagonists are still unconscious of their fate.” Muir 71-75.

⁷ ピップの俗物根性に対する最高の諷刺家はトラブ洋品店の小僧 (Trabb's Boy) である。彼は街路を歩くピップの俗物的な外見を巧妙に真似ながら彼を顔色なからしめる。特に「片手を腰に当て」「an arm akimbo」「肘や身体をくねらせながら」「wriggling his elbows and body」「お前なんか知るもんか!」「Don't know yah!» (232) を連呼する彼の姿は、ディケンズがジョーに対して俗物的な忘恩行為を働くピップの姿を彼に投影し、一種の戯画化で諷刺したものだと言える。



⁸ この場面はジャガーズ氏の脅迫観念的な手洗い (hand-washing) を想起させる。“[. . .] he would wash his hands, and wipe them and dry them all over this towel, whenever he came in from a police-court or dismissed a client from his room.” (199) この行為は彼の職業上の依頼人達に付着する^{けが}汚れを自分から洗い落とすためのものである。ジャガーズ氏の「手」の仕草は、遠くマクベス夫人まで遡ることができる。彼女もまたダンカン王殺害後の罪の恐怖から、血で汚れた(と彼女に思える)自分の「手」を 15 分間も洗い続けている。更に遠く遡れば、キリストの処刑を許可したピラトに辿り着く。“Pilate could see that nothing was being gained, and a riot was starting; so he took water and washed his hands in full view of the people, saying, ‘My hands are clean of this man’s blood; see to that yourself.’” (Matthew 27: 24-25) また、ピップ自身も色白の見知らぬ少年紳士 (ハーバート・ポケット) をサティス・ハウスで殴り倒した後、罪悪感に悩まされて彼等と同じ仕草をしている。“I tried to wash out that evidence of my guilt in the dead of night.” (87)

⁹ “Collins was one of the first and greatest masters of the mystery story, a literary kind which was to proliferate astonishingly in the 50 years after his death. Less concerned than Edgar Allan Poe to emphasize the intellectual aspect of detection, he lends to the progressive elucidation of unaccountable events and perplexing situations something of the traditional amplitude of the English novel.” William

Benton, *Encyclopaedia Britannica* (London: Encyclopaedia Britannica, 1968) 6: 61.

¹⁰ W. Y. ティンダルはイメージとコンテクストについて次のように説明している。“No constituent image is without context, every image owes context part of what it bears [. . .]. By reciprocal limitation and expansion, image and context, two interacting components of what they create, carry feelings and thoughts at once definite and indefinite. This composite of image and context constitutes that symbol.” William Y. Tindall, *The Literary Symbol* (Bloomington: Indiana UP, 1955) 9-10. ティンダルが言うように、この場面の意味もコンテクストによって豊かになると同時に制限を受けている。そして、この場面の「手」のイメージがコンテクストの助けを借りてピップの寄生生活を象徴しているのも明らかである。

¹¹ この「手」のイメージは、ジョーが雇っている渡り職人のオーリック (Dolge Orlick) の場合にも使われる。“He [. . .] on working days would come slouching from his hermitage, with his hands in his pockets [. . .].” (105) ディケンズはオーリックとピップの関係をカインとアベルを下地にして描いているが、上のような「手」のイメージから捉えると、むしろ両者の類似性の方が目立ってしまう。従って、この「手」のイメージは、オーリックを “a shadow image of the tender-minded and yet monstrously ambiguous young hero” と見なしたジュリアン・モイナハンの有名な説を裏づける一つの証拠となるであろう。Julian Moynahan, “The Hero’s Guilt: The Case of *Great Expectations*,” *Dickens: Hard Times, Great Expectations, and Our Mutual Friend*, ed. Norman Page (London: Macmillan, 1979) 111. 加えて、この「手」のイメージは、奢侈に流れた非生産的な生活を営むポケット夫妻の姓を連想させる。ピップの眼には、彼等に「誰か他の人間の手に握られているような様子」“a noticeable air of being in somebody else’s hands”(179)があるように映る。実際に彼等は家の召使達の「手」の中に完全に収められているが、ピップがそのように感じる所にディケンズの皮肉が隠されている。なぜならば、ピップもまた彼等同様に自分が雇った召使の「復讐小僧」“the Avenger” (233) - 不正・悪事・圧迫に対する正義感からの当然の正当な復讐を意味する “the Revenger” でない点にもう一つの皮肉がある - に完全に支配されることになるからである。

¹² ディケンズはこの所有者と所有物の関係を象徴的にピップと町の洋服屋トラップさん (Mr. Trabb) に適用している。ピップは、遺産相続の大いなる見込みの所有を告げた瞬間に、「恭しく背をかかめ、両腕を広げて、こちらの両肘になれなれしく触る」(143)トラップさんの態度の豹変に気づく。彼の変化の主たる原因は、所有される物としてのピップの価値が急激に上昇したことにある。このような彼等の関係は次の比喩表現に巧みに仄めかされている。“Mr. Trabb measured and calculated me, in the parlour, as if I were an estate and he the finest species of surveyor [. . .].” (144)

¹³ ピップが最初のミス・ハヴィシャム家訪問に関して途轍もない嘘をついたことをジョーに告白した時、ジョーは「何に取り憑かれたんだ?」“What possessed you?” (65) と彼に尋ねる。ピップには分からないこの質問の答えが、エステラの美しさと有産階級の上品さであることは明らかである。このジョーの疑問は本文で例示した「所有」の逆説的な論理構造を理解するのに示

峻に富む表現だと言える。

¹⁴ Arnold P. Drew, "Structure in *Great Expectations*," *The Dickensian*, 52.3 (1956): 124.

¹⁵ John Carey, *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination* (London: Faber and Faber, 1973) 15.

¹⁶ 幼い頃のビディーについて、ピップは「彼女の手はいつも洗う必用があった」(40)という印象を受けていたが、エステラの美しさに魅惑された頃には、既にビディーの変化に、すなわち「彼女の手はいつも清潔だった」(118)に気づいている。このようなビディーと一緒にジョーの下で鍛冶屋の仕事をすれば幸福になれると思っていながらも、ピップは彼女の純粋な愛には気がつかない。これはエステラの美しさと有産階級の上品さに強い影響を受けたピップの自己欺瞞の産物と解釈できる。

¹⁷ この物言わぬ教育的な「手」は、『デイヴィッド・コパーフィールド』(*David Copperfield*, 1949-50)におけるメル先生(Mr. Mell)とステアフォース(Steerforth)の口論の場面を想起させる。メル先生は、ステアフォースの卑怯な行為を非難しながら、同じような卑劣なことをしたデイヴィッドに対しては、その物言わぬ「手」で彼の肩を優しく叩き続ける(第7章)。だが、デイヴィッドの場合も、ステアフォースに対する陶醉のせいで、先生の「手」の教育的な意味が理解できていない。

¹⁸ Harry Stone, *Dickens and the Invisible World* (London: Macmillan, 1980) 304. このピップの性格は、ディケンズの子供時代の恐ろしい外傷性の二つの事件、つまり父親の投獄と靴墨工場での屈辱的体験と大いに関係がある。これらの精神的外傷のために、ディケンズは無産階級に対する生来の同情的共感と労働者社会での過去の体験に対する恥辱感との狭間で、絶えず苦しんでいた。

¹⁹ Joseph A. Hynes, "Image and Symbol in *Great Expectations*," *A Journal of English Literary History*, 30 (1963): 261.

²⁰ ピップがこの拒絶を見せるのは、マグウィッチを国外に連れ出す努力が水泡に帰した直後、すなわち彼が犯罪者として再逮捕された直後である。ピップは、これまで自分に対して誠実だったマグウィッチに同じような誠実を尽くすと誓った(424)後、自分の「手」を握っているマグウィッチの「手」が震えたように感じる。この時点で初めて「堅い握手」を通して二人の間に本当の心の交流が始まる。

²¹ Stone 329.

²² R. バーナードはマグウィッチとパンプルチュックの類似性を指摘している。前者の大好きな行為と、後者がピップを少年時代に一緒に楽しく遊んでやった子供として捉えて握手を求める行為(445)とに関して、共に「父親の偽装」"a false assumption of fatherhood"を意味しているというのがバーナードの見解である。確かに彼の意見は間違いではないが、これらの「手」のイメージは同一のものではない。つまり、パンプルチュックの言動が完全に偽善的であるのに対し、マグウィッチの物言わぬ「手」の行為に含まれる偽善性はかなり薄いことに、バーナードは気づいていない。なぜならば、ピップはパンプルチュックの偽善には最後まで反感を抱いている(449-52)が、マグウィッチの自分に対する父性愛については、最終的にその愛の純粋さと彼に

対する自分の道徳的劣等性を認識することで改心しているからである。Robert Barnard, “Imagery and Theme in *Great Expectations*,” *Dickens Studies Annual*, 1 (1970): 249.

²³ John Forster, *The Life of Charles Dickens*, 2 vols. (1872-74; London: Everyman’s Library, 1969) 2: 289.

²⁴ George Gissing, *Charles Dickens: A Critical Study* (1898; Michigan: Scholarly P, 1976) 214; G. K. Chesterton, *Charles Dickens* (1906; London: Burns & Oates, 1975) 168; John Butt and Kathleen Tillotson, *Dickens at Work* (London: Methuen, 1957) 33.

²⁵ J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1958) 277.

²⁶ A. E. Dyson, *The Inimitable Dickens* (London: Macmillan, 1970) 246-47; Hynes 285; Bert B. Hornback, *Noah’s Arkitecture* (Athens, OH: Ohio UP, 1972) 136-37.

²⁷ George Bernard Shaw, “Forward to the Edinburgh limited edition of *Great Expectations*, 1937 (rpt. the Novel Library edition, 1947),” *Charles Dickens: A Critical Anthology*, ed. Stephen Wall (Harmondsworth, Penguin, 1970) 293.

²⁸ Dyson 247.

²⁹ J. M. ブラウンは結末の問題について次のように断言している。“The rewritten ending closes the romantic relation between Pip and Estella in a conventionally happy fashion, but one inconsistent with the whole tone and mood of Pip’s narrative [. . .]. The second ending certainly works against the unity and coherence of the text and confirms the general truth that the plot resolutions are the least successful aspects of the mature work.” 確かに作品全体には沈んだ悲哀感が浸透しているが、「全体のトーンとムード」は彼が考えているほど絶望的なものとは言えない。というのは、精神的にはピップは罪の意識、精神的墮落、悔い改めの過程を経験し、人間性を完全に喪失することなく、最後はジョーともマグウィッチとも心の交流ができたのだし、物質的には巨万の富とまでは行かずとも、それなりに成功しているからである。筆者はピップの精神的成長というテーマと「手」のイメージとの関係を仔細に検討しながら、作品構成について今まで考察して来たが、このことは「全体のトーンとムード」と「作品の統一と一貫性」を短絡的に結び付けたブラウンの意見に対する反証となるはずである。James M. Brown, *Dickens: Novelist in the Market-Place* (London: Macmillan, 1982) 141-42.

³⁰ この場面の「眼差し」と「手」のイメージは、すぐ後に続く次のパラグラフ中の同じイメージと繋がっている。“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.” (459) ここでピップは死の床に横たわるマグウィッチの「手」を握ってやりながら、彼の娘がまだ生きていること、彼女が美しいレディーであること、自分は彼女を愛していること(436)と伝えた時の彼の反応を想起している。この場合もまた、同じ「手」のイメージの繰り返しが二つの場面の連結を強めている。このような「手」のイメージを使ってディケンズが意図したのは、マグウィッチとエステラの関係を示すことというよりは、

むしろピップが今後永遠にマグウィッチに注ぐつもりであった愛情が、彼の死によってそのまま彼の娘の方に受け継がれることであったように思える。

³¹ Drew 127.

³² 『大いなる遺産』の主導的なイメージである「手」は、それを助成する他の様々なイメージと結び付きながら、その意義を一層深めている。ここでは「星」は外面的には美しいが冷たく心ない、そして到達が不可能なエステラを、そして「霞」は階級意識と俗物根性が原因で生じたピップの目のかすみをそれぞれ象徴している。以上のことを踏まえ、この最後のパラグラフを読めば、有産階級が発生させた「霞」を通してエステラという「星」を今まで見上げて来たピップが、今や目のかすみも消えて、現実の中であるがままのエステラの姿を見ることができるようになったことを理解できるだろう。結婚するかどうかは別問題として、心の交流ができるようになったピップとエステラは、ちょうど『リトル・ドリット』(*Little Dorrit*, 1855-57)の最後の場面でクレナム(Arthur Clennam)とリトル・ドリットが結婚後に教会の石段を降りて現実世界へ入って行ったように、互いに「手」を携えて荒廃した庭から出て現実世界へ入って行くのだと解釈すべきではあるまいか。

出典：Phoenix, 25 (1985): 107-38.