

『大いなる遺産』における「亡霊」

楚 輪 松 人

Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his own conceit
 That from her working all his visage waned,
 Tears in his eyes, distraction in his aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit? And all for nothing!

—Hamlet, 2. 2. 548-554

I 序

Dickens の *Great Expectations* (1860-61) は、主人公の精神遍歴を描いた小説である。但し、以前の David の立志伝的物語 *David Copperfield* (1849-50) とは異なり、挫折者を主人公として、言わば負性の状態で人間的成長を遂げる物語となっている。究極的には人生の幻滅を味わう主人公 Pip の遍歴は、Victoria 朝の道德規範であった「紳士」への成長の裏返しの極致、逆説的な人格形成となっている。本稿の目的はこの作品に現れる“ghost”という語を手掛かりとして、作品全体におけるその意義を考察することにある。具体的には、まず第一に、この小説を貫いてい

1) Howard Mumford Jones, “On Reading *Great Expectations*,” *Southwest Review* 39 (Autumn 1954), p. 331.

る“self-deception”から“self-awareness”¹⁾という「認識」のテーマ，そして第二に，Mr. Wopsle の演じる芝居 *Hamlet* の中心主題「復讐悲劇」，とりわけその「亡霊」の意義を探り，「認識」のテーマが，この作品に関してよく言われような「お伽話」^{フェアリー・テイル}と「推理小説」の枠組み²⁾とは別に，如何に「復讐悲劇」という作品構造に巧みに織り込まれているかを考察することにある。結論を先に述べるなら，C. S. Lewis が *Hamlet* は“a man who has been given a task by a ghost”³⁾と言ったように，ピップもハムレットと同様，亡霊に取り憑かれた人間である。彼の場合，その「亡霊」とは，彼が追い求めた「紳士」の概念であり，それが『ハムレット』における所謂「復讐の亡霊」^{リヴェンジ・ゴースト}となって，彼に復讐を命じ，そのことによって作品のアクションを構成しているのである。

II 「認識」のドラマ

小説全体を通じて，読者が頼らねばならない中心的意識となる人物，主人公ピップは，冒頭，自己を規定することからその物語を始める。彼は自己のアイデンティティー，つまり自分が何者であり，どのような状況に置かれているかということ，換言すれば，この世における自分の位置を

2) ディケンズと「お伽話」に関しては，

Michael Kotzin, *Dickens and the Fairy Tale* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1972).

Harry Stone, *Dickens and the Invisible World: Tales, Fantasy, and Novel-Making* (Bloomington: University of Indiana Press, 1979).

ディケンズと推理小説では，小池滋氏の名著『ディケンズとともに』（昌文社，1983）「「ミステリー作家」ディケンズ」を参照。

3) C. S. Lewis, “Death in *Hamlet*,” *Shakespeare The Tragedies: A Collection of Critical Essays*, ed. Alfred Harbage (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964), p. 71. この論文，初出は“*Hamlet The Prince or The Poem*,” Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1942, *Proceedings of the British Academy* (London: O. U. P. 1942), XXVIII, pp. 11-18.

確認しようと試みて物語を書き始める。

My father's family name being Pirrip, and my christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So I called myself Pip, and came to be called Pip. (I, 1)⁴⁾

あるレベルでは、自伝形式の物語で、主人公がしようとしていることは、自分が何を考え、何を知っているのかを確認しようとする事、つまり自己を知るという^{エピステモロジカル}認識論的な営みと言える。換言すれば、自画像と並んで、自伝という最も直截にナルシス的な芸術形式で、デルフォイ神殿の託宣「汝自身を知れ」というテーマを追求するのである。“Introspection is retrospection.”という Sartre の言葉どおり、主人公は過去の体験を回想することで自己の検証を試みる。そしてピップも、まるで自己を位置づけたいという脅迫観念に取り憑かれているかのように、その自伝の冒頭からそれを試みるのである。

続いて語り手ピップは、子供時代の自分のアイデンティティーが脅かされていたことを物語る。幼いピップは、物心ついて以来、孤児であるという自分の状況が、世界に対してマイナスの存在者として設定されていると認識する。彼の人生における最初の生々とした記憶は不気味で恐ろしいゴシックな雰囲気^{たそがれ}に包まれている。それはクリスマス・イヴの黄昏時に荒涼とした沼沢地方の寂しい教会の墓地で、家族の墓石の間に一人ぼつねんと立っていたという記憶である。

Ours was the marsh country, down by the river, within, as the river wound, twenty miles of the sea. *My first most vivid and broad im-*

4) 以下括弧の中は、章、及び *The Oxford Illustrated Dickens* (London: O. U.P., 1947-58) の *Great Expectations* の頁数を示す。

pression of the identity of things, seems to me to have been gained on a memoroble raw afternoon towards evening. (Italics mine; I, 1)

ここで彼の思いは、空想的な死と迫害のイメージ——墓地、墓石、絞首台、暗闇そして足枷——に引きつけられる。この幼年時代における鮮烈な記憶のイメージは、Wordsworth 風に “spots of time” とでも呼べそうなピップの心理的及び精神的風景、すなわち原風景である。そこに登場するのが、ピップと同様、世界においてマイナスの存在、それも最大のマイナスの存在である脱獄囚 Magwitch なのである。

ところで「認識」のドラマと言えば、Sophocles の *Oedipus Rex* が思い浮かぶ⁵⁾。この世界最古の推理文学と呼ばれるギリシャ悲劇、発見の物語は、『大いなる遺産』と同様、「知られざるもの」の明らかな形をとるプロセスが、謎解きとしての興味をそそる。『大いなる遺産』では、勿論、その素材として、19世紀当時の関心、つまりヴィクトリア朝のイデオロギー、「所有」の文化を反映して、「紳士」に纏わる概念が取り上げられているものの、『オイディプス王』でそれまでのオイディプス王の人生の主な事件が、すべて既に起こり尽くしているのと同様、『大いなる遺産』でもピップが生まれる遙か以前から、小説の悪の権化 Compeyson とマグウィッチ、そして弁護士 Jaggars により事^{こと}は開始されている。物語の進行は、そのジャガースの心の奥底に隠されていた秘密、つまり物語開始以前の経緯^{いきさつ}が、次々と次第に明るみに引き出されてくるプロセスとして構成されている。換言すれば、ピップの人生は、その事件に巻き込まれ、その謎を解く謎解きの人生だとも言える。それゆえ小説のある段階までは、極論すれば、新しい事件は何一つ起こらない。起こるのはただ、ピップの意識とはまったく別に、彼の人生が実はすべて、マグウィッチ等の抱いた「紳士」の概念

5) Cf. Angus Calder, “Introduction” to *Great Expectations* (Harmondsworth: Penguin Books, Ltd., 1978), pp. 16-7.

によって支配されてきたのだという事実の解明である。すなわちピップの出生に先立って決意されたマグウィッチや Miss Havisham の復讐計画が、すでに彼の人生において実現されてきたということの発見のプロセスに他ならない。そしてピップが、ミス・ハヴィシャムの復讐計画にまゝまとはまって “a model with a mechanical heart” (XXXIX, 307) にすぎなかったこと、つまり自分自身が分かっていなかったことを発見し、彼は生涯初めて、オイディプス王と同様、外見と真実、あるいは仮象と実体との乖離、思いもよらない認識の限界に直面するわけである。この「自己欺瞞から自己認識へ」というピップの「認識」のテーマは、彼の匿名の恩人の正体が、実はミス・ハヴィシャムではなく、幼い頃、墓地で出会った脱獄囚マグウィッチだと分かった後、ジャガーズが、人間を富や衣服や社会的な優雅さ等々の華やかさによって判断していたピップに対して言った忠告、‘Take nothing on its looks; take everything on evidence. There’s no better rule.’ (XL, 317) という言葉に収斂されているように思われる。

しかしながら、ピップの物語は、『オイディプス王』のように、謎解きが完結する瞬間がその終りとはならない。自己認識の後に、ピップの世界認識、人間認識が始まるのである。具体的には、エステラの母親 Molly は殺人の下手人、一方、父親は脱獄囚のマグウィッチであること等々の認識である。この偶然の一致とも言える親子関係は、すべて人間は繋がっており、エステラの世界もマグウィッチの世界も表裏一体で、お互いがお互いに対して責任があるという作家自身の社会的、道徳的確信の表明と考えられる。またピップはマグウィッチが謎の恩人であると同時にまた、彼自身の道徳的再生のための行為者^{エイジェント}、つまり真の恩人となることも、更には、「紳士」とは “a mere expression of the impostures and injustice of society”⁶⁾

6) J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge: Harvard University Press, 1958), p. 270 脚注。

だということを認識し、遂には「紳士」に取って代わるのが、“gentleman”という語を“gentle”と“man”に切り離し、その間に“Christian”という語を埋め込んだ“(the) gentle Christian man” (LVII, 439) 鍛冶屋 Joe の本質的な価値であるということを理解する。こうして自己のアイデンティティーを何処に求めるべきかというピップの物語は、「紳士」にとって代わる理想の人間像を学ぶことで終結する⁷⁾。このような認識、ビルドゥングが彼の幸不幸の獲得に決定的であることは言うまでもない。このプロセスを経て、真の自己認識に到れるのであるから。

この「認識」のモチーフと物語の構造「復讐悲劇」との間には、果たして如何なる関係があるのか。次に物語の構造について考察したい。

7) これがピップとデイヴィッドと違いである。Phyllis Rose はデイヴィッドの自伝 “Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show.” という書き出しを評して、結局、主人公の座は彼の妻に取って代わられ、この小説はアグネスの物語となっていると言う。—— “Harriet Taylor & John Stuart Mill,” *Parallel Lives: Five Victorian Marriages* (New Vintage Books, 1984), p. 132.

また G.B. Shaw 言わせれば, “The adult David fades into what stage managers call a walking gentleman.” —— “Foreword to *Great Expectations*,” (1937) *Shaw on Dickens* ed. Dan H. Laurence & Martin Quinn, (New York: Ungar Publishing Co., 1985), p. 45 ということであるが、デイヴィッドの場合は、George Orwell が “Good Bad Books” (1945) の中で言うところの「小説家の鬼門」に入ったことになる。オーウェル曰く。“Exhibitionism and self-pity are the bane of the novelists, and yet if he is too frightened of them his gift may suffer.” —— *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell* Vol. 4 (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1989), p. 39.

蓋し、ディケンズの主人公の精神発達を主題とした自伝形式の一人称の語りの中で、自己の物語を語ることに夢中な、自己顕示欲の強いデイヴィッドとは正反対で「鬼門」に入った例が *Little Dorrit* (1855-57) の “The Story of a Self-Tormentor” (Bk. II, Ch. 21.) と晩年の小品 “George Silverman’s Explanation” (1868) ではあるまいか。自己憐愍の強い Miss Wade も Silverman も、ある脅迫観念に心奪われて自己を語るのに自分自身が見えていない。ピップと同様、「鬼門」に入らずに成功した例は、*Bleak House* (1852-53) の Esther の物語のように思えるのだが……

Ⅲ 「復讐悲劇」⁸⁾ としての構造

この物語のアクションは、まず冒頭の脱獄囚マグウィッチの出現によって始まる。それがこの小説のそもそもの発端である。ピップはその原風景を描写する中で言う。

My first most vivid and broad impression of the identity of things, seems to me to have been gained on a memorable raw afternoon towards evening. (I, 1)

自己のアイデンティティーを模索し始めたピップにとってマグウィッチの出現は、『ハムレット』の亡霊のように、まさしく“apparition”（亡霊／出現）であり、突然、その眼前に現れたマグウィッチの姿は、あたかも墓場から出てきた屍しかばねであるかのように描写されている⁹⁾。そしてピップはまるで作者ディケンズの分身よろしく、このような生涯消えることのない脅迫観念を植えつけられた恐怖体験を味わったにもかかわらず、嫌悪感を感じながらも魅了アクラクシオンされて、マグウィッチが歩き去るのを見届ける。ピップは、

8) この小説には大きく六つの復讐劇が内蔵されていることは言うまでもない。

(1)Arthur の腹違いの姉ミス・ハヴィンシャムに対する復讐（但し、この復讐は物語の始まる前に成就している）。(2)マグウィッチのコンペyson個人に、そして(3)コンペysonを代表とする社会全般に対する復讐。(4)ミス・ハヴィンシャムの全男性に対する復讐。更に、(5)Orlick のピップに、そして(6)ミセス・ジョーに対する復讐である。

更に、ウォプスルさんが十八番とする William Collins (1721-59) の *Ode on the Passions* の朗読のクライマックスのくだりが“Revenge impatient rose,/He threw his blood-stain'd Sword in Thunder down,/And with a with'ring Look,/The War-denoucing Trumpet took.....” (Angus Calder, “Notes” to *Great Expectations*, p. 501) と、復讐の神“Revenge”を主題としていることも注目に値する。

9) *The Oxford Illustrated Dickens* 版の第1章の見開きの F.W. Pailthorpe による挿し絵“The Terrible Stranger in the Churchyard”はこのセンセーショナルな瞬間をもの見事に捉えている。

その幼い目に映るマグウィッチの姿を、この作品を統一する象徴的イメージ¹⁰⁾としてあまりにも有名な一節で、次のように言う。

On the edge of the river I could faintly make out the only two black things in all the prospect that seemed to be standing upright; one of these was the beacon by which sailors steered—like an unhooped cask upon a pole—an ugly thing when you were near it; the other a gibbet, with some chains hanging to it which had once held a pirate. *The man was limping on towards this latter, as if he were the pirate come to life, and come down, and going back to hoop himself up again.* (Italics mine; I, 4-5)

後に第39章でマグウィッチが、自ら作り上げた「紳士」ピップに出会うために、物語に再登場する時も、彼は階段の下の暗闇から、突如出現する。このようにマグウィッチは、ピップの意識の中では、まるで別世界からの訪問者であるかのように認識され、その言動は別世界からの啓示と命令のように、絶えず亡霊のイメージがつきまとっている謎の人物として把握されているのである。

ところで、ピップが最初にマグウィッチに対面した時、援助の手を差し出したのは恐怖感から、また同時に彼を同じ「境遇の犠牲者」、同胞として共感したからであろうが、ピップはこの時、マグウィッチの決意、つまり社会に対する復讐を託されるわけである。マグウィッチはナイーブに、また愚かにも「紳士」というものが所有できる難攻不落な存在と考え、それを自分の手で作り上げることで、自らを犯罪社会に落とし入れた階級、つまり「紳士」の外見を銜ういかさま師コンペysonを代表とする紳士階級全体、更には、その「紳士」を憧憬する社会に復讐するべく生きることをピップに引き受けさせる。それ以後、ピップは託されたその復讐を果た

10) John P. McWilliams, Jr. "Great Expectations: The Beacon, the Gibbet, and the Ship," *Dickens Studies Annual* 2 (1972), pp. 255-66.

すべく、知らず知らずのうちに、マグウィッチの代理人として、つまりマグウィッチの抱いた「紳士」の概念という亡霊に「憑かれた男」として生きることになる。言わば、ピップはマグウィッチに“possess”された存在となり、言葉遊びをすれば“possession”（憑衣／所有）、つまり外なるものによって、自らの人格を奪われる自己の空白化に他ならない状態になると同時に、この言葉が脱神話化した状態、つまり「所有」された状態となるわけである。

無論、プロットのレベルでは、ピップが「紳士」に憧れるのは、ミス・ハヴィシャムの屋敷 Satis House を訪問して美しい Estella と接触して以来、換言すれば、ますます自分が彼女の属する社会に対してマイナスの存在だということを意識し、その結果、姉 Mrs. Joe や Pumblechook たちにより罪意識と共に彼の中に植えつけられたバネ——上流社会への憧憬——が、必然的に彼をして拒まれた世界への意識をより強固にさせられて以来であるが、いずれにしてもピップは自ら好んでではなく「亡霊」を取り憑せて生きることになるのである。

IV ウォプスルさんの生涯とピップの生涯

作品の主題である期待の空しさに関して、J. Hillis Miller は、間違っただ期待が、すべての主要な人物の人生の特徴になっていることを指摘して次のように言う。

Although Pip is of course the main example of the theme of “great expectations,” a number of other characters are comic parodies Pip’s attempt to transcend his first situation. If Pip seeks escape in the unconditioned possession of Estella and the rights of a gentleman, Wemmick’s goal is the unlimited possession of “Portable Property.” Wopsle lives in the unquenchable expectation of reviving the drama,

with himself as a famous actor, receiving the applause of multitudes.¹¹⁾

ミラーの言うように、多くの作中人物がピップのパロディーである中で、「復讐悲劇」としてこの作品を考えた場合、特にウォプスルさんとの結びつきが強いように思われる。無論、芝居に憧れ、その故郷のテムズ河下流の沼沢地方から脱出し、ロンドンでそのアイデンティティーを偽り、Wal-dengarver と名乗って役者生活をし、疲弊した演劇を復興しようとして失敗して墮落していくウォプスルさんの生き方は、「紳士」になるべく匿名の篤志家からの多額の「遺産相続の見込み」を胸にロンドンに上京するピップの生き方の変^{バリエーション}奏と解釈できることは言うまでもない。主要な批評家の解釈を年代順に見ていくなら、ウォプスルさんをピップの“a parody”¹²⁾、“a light counterpoint”¹³⁾、“a burlesque”¹⁴⁾、“a comic pararell”¹⁵⁾ 等々と解釈している。確かに、ハムレットを演じたいという滑稽な野心にもかかわらず、「デンマークの王子」になれないウォプスルさんは、「お伽話」の王子となってエステラと結婚して、物語を「めでたし、めでたし」で終わらせることのできないピップの変奏である。第32章でウォプスルさんが客席から受けるやじの声は、前章でピップがトラップ商店の小僧に、はやし立てられる声の変奏であり、ともに自分に相応しくない役割をその生涯において演じようと狂騒して、実像を遙かに越えたものを銜おうとすることに対する作者の皮肉の対象となっている。

11) J. H. Miller, p. 262.

12) John H. Hogan, “Structural Patterns in Dickens’s *Great Expectations*.” *ELH*, 21 (March 1954), p. 62.

13) Angus Calder, p. 25.

14) Willam F. Axton, “*Great Expectations* and Burlesque Form,” *Circle of Fire: Dickens’ Vision and Style and The Popular Victorian Theatre* (Lexington: University of Kentucky Press, 1966), pp. 110-136.

15) Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (London: Secker & Warburg, 1970), p. 271.

蓋し、ウォプスルさんもピップも共に演技する者である。ウォプスルさんは役者になる以前、すなわち教会書記であった頃から朗読を趣味とする一方、ピップはサティス邸でミス・ハヴィンシャムから“Play” (VIII, 53) することを命じられて以来、また知らず知らずのうちに、ミス・ハヴィンシャムの遺産目当てに彼女に^{へつら}諂う親戚たちに、彼こそ彼女の相続人だと信じこませる演技をして以来、それは自己欺瞞の演技ではあったものの、その時以来、演技する者であった。実際、自分の生涯についてのピップの語りには、ウォプスルさんの朗読や演技と同様、一つのパフォーマンスであることには違いない。ただ、芝居『ハムレット』をぶち壊したウォプスルさんと語り手ピップは、ある認識に到達したか否かで大いに異なるけれども¹⁶⁾。次にこのウォプスルさんがピップの意識にとって如何なる意味をもっているのか考察したい。

V ピップの意識についてのウォプスルさん

ピップの物語は、成長したピップが自己の体験を回想し、その体験の意味を探りつつ、彼が最後にある認識に到達したことを記録する物語である。故に、その最終的認識に辿りつくために重大な場面、どうして叙述しておかねばならない大切な場面が取捨され、彼はその意識の中で、物語を執筆している現時点からその場面に戻っていくという枠組みになっている。従

16) James D. Barry が “Wopsle Once More,” *Dickensian* 64 (Winter 1968), p. 45 で “As Miss Havisham tries to make herself over in Estella and Magwitch tries to do the same by means of Pip, so Wopsle tries to become Hamlet. It is tempting to note that just as Miss Havisham carries on her work in the darkness of Satis House and Magwitch directs his manipulation from New South Wales, so Wopsle hides himself from the rest of the world in the darkness of a London theatre.” と指摘するように、ウォプスルさんが、ミス・ハヴィンシャムとマグウィッチの生き方の変奏でもあることにも注意を要する。

ってウォプスルさんの生涯は、一瞥した所、単なる息抜きの場面、作者ディケンズ自身の終生の舞台生活への憧れ、更には晩年の公開朗読にうかがえる演劇的エネルギーの吐け口を求めるが故の描写と解釈できる以上に、ウォプスルさんのどたばた喜劇は、ピップの認識の契機となり、その時点では理解できなくとも、後に「ああ、そうだったのか」と読者が気がつくよう、全体のテーマと整合するように、作者によって周到に散りばめられた場面の一つとなっている。そのピップの認識の契機として役立っているウォプスルさんの生き方を考察すると

まず、ウォプスルさんがピップの意識に強烈な印象を与えるのは、豚肉を見て言った彼の言葉であろう。罪意識の刷り込みである。

‘Swine were the companions of the prodigal. The gluttony of Swine is put before us, as an example to the young. ... What is detestable in a pig, is more detestable in a boy.’ (IV, 23).

次に、芝居狂いのウォプスルさんが、徒弟になったばかりのピップに、悪い女に騙されて叔父を殺してしまう徒弟の一代記、George Lillo (1693-1739) の“George Barnwell” (XV, 109) を朗読して聞かせるエピソードがある。ウォプスルさんはピップをジョージ・バーンウェルと同一視し、その極悪人に見立てるのだが、実際、その予言は的中し、ピップの生涯は、言わば「おじ殺しの試み」と判明する。具体的には、オーリックがパンブルチュックおじさんを強襲し痛い目に合わせる事件は、オーリックがピップの分身であると考えれば、まさしく彼のおじ殺し願望の成就であり、また自分の夢の実現を約束する「紳士」教育を追求した結果、紳士気取りで、金銭欲に取り憑れ、人間的な暖かさを失った俗物となったピップが、その精神的父親であるジョーやマグウィッチに対する忘恩行為、すなわち彼らを亡きものにしたいと願う心理もその変奏であると解釈できる。

このウォプスルさんが演じたいと願う『ハムレット』も『ジョージ・バーンウェル』と同様、「おじ殺し」をテーマとした作品であるが、次にピップのウォプスルさん主演の『ハムレット』鑑賞の意味を探りたい。

VI ウォプスルさん主演の『ハムレット』鑑賞

ピップ、ウォプスルさん、ハムレットの三人の人物の共通点は、いずれも演技する者であるということに加え、三人とも過去を甘受し、その過去から自己を解放したいと願う人物であることであるが、ウォプスルさんが演じるそのハムレットは、演技の目的を定義して次のように言う。

...the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as 'twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.¹⁷⁾

演劇を憑衣と捉える安西徹雄氏は、その『ハムレット』論の中で、演技の本質は「ものぐるい」だと言う。つまり演技とは、現実にはどこにも存在しないものを自分に取り憑かせることで、「劇というものの本質は、見さざるものの開示にあり、その現実への侵入・占有にあること、しかもこの基本構造が、しばしな戯曲自体の中に入れ子構造として反復され、含み込まれること」¹⁸⁾である。安西氏のこの演劇論に従って話を進めれば、大根役者ワルデンガーバーとなったウォプスルさんの宿願である芝居は悲劇『ハムレット』である。ここでこの小説の第二のモチーフ、「亡霊」の意味が重要になってくる。

17) *Hamlet*, 3.2. 20-24.

18) 安西徹雄『この世界という巨きな舞台——シェイクスピアのメタシアター——』（東京：筑摩書房，1988），p. 138, p. 152.

それはウォプスルさんの演技という虚構の形を借りて、ピップの置かれた状況が、彼の眼前に現出しているからである。つまりピップの知らない現実を、ウォプスルさんは舞台の上から、虚構の世界を生きるピップに向かって突きつけているわけで、これは、実際、ピップ自身が直観している事に他ならない。彼は無意識に、彼自身の生けるメタファーと言ってもよい舞台上のウォプスルさんの姿と現在の自分とを引き比べ、そのことを次のように記している。

Miserably I went to bed after all, and miserably thought of Estella, and miserably dreamed that my expectations were all cancelled, ...or play Hamlet to Miss Havisham's Ghost, before twenty thousand people, without knowing twenty words of it. (XXXI, 244)‡

このエピソードで、作者ディケンズが劇そのもの、つまりウォプスルさんの演じるハムレットのジレンマよりも、役者に衣装を着せるのに必死な衣装係に注目していることも重要であろう。‘How do you think he looked? — *I dressed him.*’ (XXXI, 241) と首の周りに捲いた青いリボンに大きなデンマークの太陽や星やらをぶらさげ、とてつもない衣装を着せて外見を装わせることに夢中なこの衣装係は、まやかしの夢を抱いて軽佻浮薄な生活を送り「紳士」の外見を装うのに必死なピップに対する劇的アイロニー^{ドラマティック}の皮肉ともなっているからである。

勿論、この段階ではピップはまだ謎の恩人が誰であるかを知らず、彼が対面せねばならない亡霊とは、ミス・ハヴィシャムの亡霊ではなく、彼自身が作り上げた「紳士」の亡霊だということは分かっていない。ただウォプスルさんの演じるハムレットは、ピップ自ら認めるように彼の置かれた状況と対応しているというだけである。この時ピップはウォプスルさんの芝居を観て、人間がどれほど深く幻想の虜であるか、人間の野心が如何に滑稽にして悲惨なものであるかを直視することもできたであろう。しかし

演じ出されたハムレットの物語が、たとえ小説のメインプロット、つまりピップの状況を示す警告となっていたとしても、それはその真只中にいるウォプスルさんにも、それを見ている行為する自己であるピップにも読解不可能で、ただ「回想する自己」¹⁹⁾である語り手とこの作品を読み終えた読者のみに了解しうる謎であるという皮肉となっているのだが、ピップはおおよそ演技というものが「ものぐるい」であるということ、正しく無意識の内に直観しているわけである。つまり本人の望むと望まないとにかかわらず、結果的には自ら進んで紳士の「亡霊」を取り憑かせ、いわば紳士の「ものぐるい」となったその姿は、ハムレットを演じ損ない、また後に海軍もののメロドラマの中の端役の一人 “a certain dark-complexioned Swab” やクリスマス^{バントマイム}の無言劇で “a sententious Enchanter” (XLVII, 363) を演じて道化に成り下がっているウォプスルさんと同様、「紳士」の道化としての狂態を演じていることに他ならないということである。

VII 「亡霊」の正体

第47章でピップが、霧の出た寒い夕方、ウォプスルさんの芝居見物行った時、コンペysonが自分の背後にいたことを知らされ、危険が迫っていることに気づく場面がある。無言劇出演後のウォプスルさんの言葉

‘I had a ridiculous fancy that he must be with you, Mr. Pip, till I saw that you were quite unconscious of him, sitting behind you there like a ghost.’ (XLVII, 364)

と、それを聞いたピップの反応は次の通りである。

19) “We are both performing selves and reflective selves.” — Tony Tanner, “Introduction” to *Pride and Prejudice* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1972), p. 26.

I cannot exaggerate the enhanced disquiet into which this conversation threw me, or the special and peculiar terror I felt at Compeyson's having been behind me 'like a ghost.' (XLVII, 365)

この場面は、ヴィクトリア朝の「紳士」の理念が拠り所としていた偽りの価値を体現したコンペysonという人物がピップの背後に亡霊のように現れている場面である。

まず第一に、この場面で注意を引く事は、錯綜する視点の面白さ、つまりピップの視点からは見えないもの、彼の背後に存在するものが、他の人物の視点から、舞台の上からは見えるという^{シチュエーション}状況の面白さである。この物語はピップの視点から放射状に見られ語られた一人称形式の叙述であるから、断片的に見えていたものが、他の視点から見ると、まったく別の網の目の作品構造が現われてくることになり²⁰⁾、このような視点の交錯は、この物語がジャガーズやオーリックや Herbert の視点から語られたなら、『ハムレット』と同様、まったく別の作品となったであろうと思わせる程、作品世界に重層的なアイロニーを発生させる。つまり全知の作者のレベルではすべて明白な人間関係を、作者は有限な視点しか持たない行動するピップに語らせるように周到に仕組み、それを彼の最終的に認識のために仕掛けとしていることを証明する恰好の場面で、結果的にはピップの置かれた状況が彼の認識を高める契機になっていることを物語るのである。

第二に、このエピソードで大切な事は、「見えざるもの」の顕現、つまりまやかしの「紳士」の概念が、直截にコンペysonの出現という形を取って現れていることである。第3章に登場して以来、それっきり姿を隠したまま作品の舞台裏に潜んでいたコンペysonが、作品の表舞台に再登場し

20) コンペysonの視点から見た作品の意味については、拙稿「*Great Expectations*: Dickens の自己認識と「紳士」の意味の問題——「紳士」Compeyson の意味を探りながら」、PHOENIX 第27号(広島大学文学部英文研究室) pp. 91-106を参照されたい。

たということ、そしてその描写に「亡霊」²¹⁾という言葉が、語り手ピップにより繰り返されていることである。それは「紳士」であることの基盤の虚偽性を象徴的に暗示するのが「亡霊」という言葉に他ならないからであるが、たとえ「紳士」の概念が亡霊の如き実体なきものではあっても、金が紳士を作りえると誤って信じる時代思潮においては、コンペysonは「紳士」として通用し、またこの小説世界に亡霊のように潜伏し、他の人物たちの不幸と犯罪の張本人となるのである。言うなれば、ピップの憧れた人間像が、コンペysonにおいて現実に受肉する場面となっているわけである。かつてのピップの人生は、言わば他人に生きられた虚構の人生であったが、その事を認識してからは、彼の人生は、今度は彼自身が、亡霊の如き、腐敗しきった虚ろな社会に生きる、中身のない「紳士」、第二のコンペysonとならないためにも、主体的に自分の人生を生きることを学ぶ道程となる。

21) 作品中、ディケンズが他に“ghost”という語をエステラの描写にのみ限って使用しているのは注目に値する。つまりコンペysonとエステラの両者の正体が、実は実体のない虚構ということの示唆であろう。他にディケンズはエステラの正体の描写に計5回、ミス・ハヴィシャムの場合には計3回の幻覚ハルシネーションを使用しているが、幻覚の使用は、第一に、マグウィッチのコンペysonに対する復讐の動機と同様、読者に一種の謎めいた興味を与える謎解きの面白さ、ミステリーの要素を与える技法であり、第二に、エステラとミス・ハヴィシャムアイゴツタイアイの正体を暗示する手法であるとも思われる。ピップが襲われる幻覚を個々に見ていくなれば、

エステラの場合、まずピップはサティス邸の荒れた庭園にあるビールビールの空樽の上を歩いている彼女の姿を見る (VIII, 58)。次にエステラの表情に何か漠然としたものを感じてビール工場の中庭に入った時、またもや幻影をみる。ここで“ghost”という語が使用されている (XXIX, 225)。第三に、ピップが the Newgate Prison を見物した後、ロンドンに上京するエステラを迎えに行った時、馬車の中から手を振る彼女の顔を見た時、また一瞬、何とも言いようのない漠然とした陰影がかすめる (XXXII, 250)。第四に、ピップとエステラの乗る馬車がニューゲイト監獄を通り過ぎ、ジャガーズのことに話題が移った時、まるで稲妻に打たれたように例の不可解な気持ちに襲われる (XXXIII, 255)。そして最後に、ジャガーズの家政婦モリーの指の動きをみて、エステラが編み物をする時の指の動きを連想し、エステラがマグウィッチとモリーという二人の犯罪者の娘だったということを認識し、今までに彼を襲った名状しがたい感情を一気に解決する (XLVIII, 369-70)。→

その意味でこのエピソードは、その重大な里程標となる場面と言える。言わば芝居『ハムレット』鑑賞の場面では、ピップの置かれた状況を^{アクト・アウト}演じ出してきて、それをピップに客観化してくれたウォプスルさんは、今度はピップが^{アクト}行動に移っていくのを助けるわけである。

このように考えてくると、ウォプスルさんの芝居熱狂の物語は、メインプロットのピップの物語の変奏をなすのみならず、大きな役割を果たしていることになる。けれども実は、主人公ピップの「認識」の問題とこのウォプスルさんのエピソードとの間には、恐らくもっと本質的な関連があるように思える。それはこのエピソードの第三の問題点、すなわち「劇中劇」の効果である。

この場面で作者は、ハムレットの言葉どおり、ピップに鏡をさし向けている。すなわちピップがその変奏であるウォプスルさんを見、そのウォプスルさんがもう一つの変奏であるコンペysonを見するという、まさに「合わせ鏡」の効果を持つ仕掛けによって、ピップの実体を映して見せようとしているのである。「劇中劇」にしる「物語の中の物語」にしる、その仕掛けは、虚構というもう一つの別の世界の鏡によって物語を反射し、作品の内部に深く射し込む効果を生み出す、つまり一時そこをめぐって「本

→ ミス・ハヴィンシャムの場合、まず最初に、ピップがエステラがビールの空樽の上を歩いているのを見た後で荒廃したビール工場へ入った時、「屍のように」(“corpse-like”) のように見えたミスハ・ヴィンシャムが、今度は首を括って梁にぶら下がっているのを見る (VIII, 59)。次に、彼女のエステラに対する異常な態度、全男性に対する復讐する道具として手ずから大きく育てたその美しい生き物の成果を嬉々として「魔女のように」(“witch-like”) しつこく、貪り食うように眺めている様子。中央公論社の翻訳では、その様は「まさに幽霊そのものであった」となっているが、原文は“ghost”ではなくて“a very spectre” (XXXVIII, 288) となっていることに注意したい。ピップはミス・ハヴィンシャムの正体を初めて知り、そのうちに暗くて病的な屋敷の陰影をはっきりと認める。第三に、エステラの出生の秘密を探るために、サティス邸を訪れたピップは、ビール工場で再び彼女が首を括っているのを見る (XLIX, 380)。首を括っている彼女の幻影は、荒廃したその家屋敷と同様、生ける屍であることを象徴する彼女そのものの姿であることを知る。

物」の物語が回転する中心となっているのだと言える。換言すれば、ウォプスルさんの「逸脱」とも言えるどたばた喜劇は「前景化」の効果、あるいは作品の流れを中断して解説的な役割、ブレヒトの所謂「異化効果」に似た機能を果たしており、また演劇というものが、最も直截に言語化された芸術、異化された日常を最も直截に同化させ感情移入させる芸術であるならば、作者はピップ自己認識のために、彼に鏡を向けてその実体を映し出そうとしているようにも思える。同語反復的であると同時に筋の進行にも一役買う、この「劇中劇」あるいは「語りの中の語り」、安西氏の言葉を借りるなら「入れ子構造」となっている装置は、本来は隠し味の遊びであるが、その仕掛けそのものが如何にわざとらしくとも、小説作法からも、語り的手法から見ても、作品が複雑になる仕掛けとして仲々のものだと言わなければならない。特に、自伝というナルシス的な芸術形式において、この種の“reflection”（鏡仕掛け／知的な瞑想）はびたりくる仕掛けと言えるだろう²²⁾。

VIII 結 論

「紳士」として自己のアイデンティティーが確立できるものと思って上京したピップは、その物語の結末で、一生独身者の、不毛な、侘しい生活を送ることを覚悟の上で、また元の鍛冶場の生活に戻り再出発しようとする。まさしく F.S. Schwarzbach の指摘するように、ピップはその呼び名“Pip”あるいは彼の姓“Pirrip”が彼の人生を映し出す回文^{パリンδροーム}となっ

22) Rosalie Littell Colie, “*Hamlet: Reflections on an Anatomy of Melancholy*,” *Shakespeare’s Living Art* (Princeton University Press, 1974), Ch. 5, pp. 208-242 は、『ハムレット』について書かれた論考のうち最も秀逸なものの一つであろう。この論考の一部が「鏡の国のメランコリア——『ハムレット』の劇中劇」として高山宏氏の解説つきで抄訳されている。『ユリイカ』第七巻第十号（1975年11月号），pp. 188-195. 『ハムレット』における認識の問題と劇中劇について、筆者がこの研究に負うところは大きい。

ているように、彼の人生は、同じ場所に始まり終わる²³⁾。こうして見事に円環は閉じられて、出発点に戻るわけであるが、筋の上では彼の人生は完全に輪を描くものの、精神的には成長し、変貌しているから、図式的に言えば、輪ではなく、螺旋状になったわけである。またピップの意識の中でも彼自身を振り返るこの物語は、最後は、その意識は現在の語り手ピップ自身に螺旋状に戻ってくる。Angus Wilson は “*Great Expectations* describes with irony exactly the triviality of the silly, idle life.”²⁴⁾ と評しているが、結局、ピップは、人生の空しさには解決も出口もないということ、そうした事実をただ受け入れることが解決なのだと認識するのみである。

最初、作家ディケンズは、時代の病理、すなわち、当時の英国における上流社会への進出熱、ただ世間的に出世することだけが念願であるといった俗物根性を、読者が「笑い」によって悪魔祓いしてほしいと願ったのだろうか、完成した作品は、悲劇的な状況の中でもなお、人間はその悲劇をどう生きるかを探究せねばならないということになっている。結局、ディケンズはそれにより、人間のこうした受け身の態度しか許さない時代の過酷な状況を暗示したかったのではないだろうか。

23) “Among the many salient points to be made about his names, Pip and Pirrip, is that they are palindromes, mirroring the journey of his life which begins and ends in the same place.” —*Dickens and the City* (London: Athlone Press, 1979), pp. 192-93.

24) Angus Wilson, p. 269.