

ディケンズとピカレスク遺産

青 木 健

父は、二階の小さな部屋にささやかな蔵書を持っていた。(私の部屋が隣だったので)そこへは自由に行き来できたし、家族の誰もそこへ入らなかった。その幸せな小部屋からは、ロデリック・ランダム、ペレグリン・ピックル、ハンフリー・クリンカー、トム・ジョーンズ、ウェイクフィールドの副牧師、ドン・キホーテ、ジル・ブラス、さらには、ロビンソン・クルーソーなどが現れては、私の遊び相手になってくれた。彼らは、私の空想を生き生きとさせ、時空を超えたものへの私の願望に生彩を加えた…… [私は] 1週間トム・ジョーンズ(無害な子供のトム・ジョーンズ)になったかと思うと、1ヶ月間ロデリック・ランダムになりきったりした。(『デイヴィッド・コパーフィールド』(第四章))

一 ピカレスク小説の形態的特質

デイヴィッドの追憶に託された、十八世紀小説家たちへのディケンズの愛着は、作家として認められた時点でも変わらないものだった。1847年9月のフォスター宛の書簡でも、彼は次のように表明している。「フィールドディング、スモレット、それにスターンに関する文章を、少年時代に読

んだことを思い出しながら（若い年齢で小生ほどそれらの本を多く読んだ人も多くはないだろうと思うが）書くとか、成長して同じ本を違った風に捉えていること等を書いてみたら、多くの読者の興味を惹くと思うが、どうだろうか。ご意見をお聞かせください」。⁽¹⁾ ディケンズの提案は実現しなかったが、十八世紀小説の魅力は、彼を魅了して放さなかった。

一方で、十九世紀の作家の中には、十八世紀小説家たちを揶揄する者もいる。ジェーン・オースティンのゴシック小説批判は有名だが、ジョージ・エリオットも作品の中で、十八世紀小説を揶揄しながら、人物描写に援用している。『ミドルマーチ』のブルック氏は、ドロシアとの夫婦仲が怪しくなったカソーボンに向かって次のように語っている。

「ドロシアに軽いものを読んでもくれるよう頼んだらどうです。スモレットの『ロデリック・ランダム』や『ハンフリー・クリンカー』などをね。少々いかがわしいところもあるけれど、彼女も結婚したんだし、今は何でも読めるだろう。昔読んだ時、ひどく笑ったもんだよ。御者の半ズボンのことなど、ひょうきんな描写があつてね。今じゃ、そんなユーモアもないがね。わしらは、そんな経験をしたけど、今の者だって結構面白いんじゃないかね……。」⁽²⁾

作者は、過去への懐旧の情を吐くブルック氏を時勢遅れの人物として描くとともに、カソーボンの無知を暗示して、十八世紀小説を揶揄するのに利用している。しかし、他の作家の追従を許さない、ディケンズ独特の溢れるばかりのユーモアと笑い、陽気で心優しい雰囲気は、十八世紀小説への彼の愛着と深く関わっている。確かに、彼の後期の作品群は、十九世紀の社会と人間心理との関係を色濃く映し、作家としての成長を裏付けている。それらの作品にあっても、彼の本質——笑いとユーモア——は、希薄

になったと嘆く声が聞かれるとしても、彼の小説が読者にアピールする要因として失われてはいない。

では、ディケンズを魅了した十八世紀小説の特色とは何であろうか。過去へのノスタルジアも影響したであろうが、本稿では、それを十八世紀小説の特徴である、ピカレスク小説との関連で論じたいと思う。ピカレスクという用語は、自由に用いられている。「遍歴する若い主人公と無意識の社会批判」、「挿話的で、一定しない小説構造」、「おおらかさの一方で、統一性の欠如」等、概してマイナス面が強調された。しかし、それらは、出生が曖昧な主人公が遍歴するために、物語構成が挿話的になりがちな点を指摘したにすぎない。これらの問題は、さらに多くの点を検証する必要がある。本稿では、ディケンズが、十八世紀小説においてピカレスクと呼ばれる特質に何を見出したか、さらに、それをどのように変質させ、自己の作品に援用したかを論じたい。とりわけ、若者が主人公となっているピカレスク小説に焦点を当てたい。というのも、ディケンズの作品に登場するのは、デフォーが得意としたずるがしこい女ピカロではなく、ル・サージ、スモレット、フィールドینگたちが描いたジェントルマン・ピカロだからである。

まず、ピカレスクという文学ジャンルの地理的・歴史的流れを見てみよう。ディケンズが『ドン・キホーテ』以来、最高のフィクションと考えたと言われる『ジル・ブラース』は、十八世紀の作家たちに影響を与えた。たとえば、スモレットは、この作品に魅了され英訳を企てたばかりでなく、自身の『ロデリック・ランダム』がその影響下にあったことを序文で明らかにしている。ル・サージの作品の主人公は、さまざまな職を遍歴する中で緩やかに社会的上昇を確実にし、出世の階段を登る。そのために彼は文学的才能を磨き、上流社会の注目を浴びる。彼は、あくまで体制側の人物であり、「スペインのピカロを装った若きジェントルマン」⁽³⁾ である。し

かし、彼の姿は、スペインのピカロにある「ごろつき」というイメージとは、様相が異なっている。彼こそが、スモレットをはじめ十八世紀イギリスのピカレスク小説の後継者がモデルとした、ジェントルマン・ピカロなのだ。

しかし、十八世紀イギリスのジェントルマン・ピカロたちは、ブラスのように職業に対して、それほど本気ではなく、自らの機知に賭けるわけでもない。彼らが出会う災難も一時的であり、生命の危険と無縁である。ロ德里ックのみは、海戦という過酷な状況に追いやられ、危うく死に直面する羽目になるが、トムがアプトンの宿で遭う災難も、命には別状はなく、むしろコミック調の色彩が強い。後に、ピクウィックが、イプスイッチの旅籠ホワイト・ホースで出遭う災難と同種のものである。

ジェントルマン・ピカロに共通するのは、既成社会の社会的・道徳的基準を共有するが、そこに自己の正当な位置をすぐには見出せない点である。多くは、子ども時代の比較的良い環境から、突然多かれ少なかれ過酷な世の中へ放り出され、幼くして厳しい世間を渡り歩かざるをえない。ただし、成長に合わせて、彼らは再度登場する人物たちと出会う。スチュアート・ミラーが「ダンス・パターン」⁽⁴⁾と呼んでいる物語構成である。それによって、物語は統一と安定を確保する。これが一層明らかになるのは、再登場する人物が主人公の家族・縁者であり、従って、家族関係が明らかとなり、そのきずなを通して主人公のアイデンティティが確認される。物語は、特定の環境の中で収まり、必然的にクローズド・エンディングとなる。主人公はもはや社会の周辺を危うく放浪する孤独な存在ではなく、家族のグループの中で安定した位置を占めることができる。

『ジル・ブラス』は、以上の物語構造を踏襲している。まず、物語は、ジルが叔父の勧めで教育を受けることから始まる。彼は、その後の放浪中故郷を考えず、戻るまでには、病気を含むさまざまな経験をする。しかし、

運命は必ずしも彼に優しくはない。故郷へ帰還直後父は死亡し、アントニアとの結婚によって家族を築くが、彼女と息子の死のために、新たな苦境に陥る。この物語のエンディングでは、彼の新たな決意と宮廷での地位の回復、さらに再婚によって彼の願望が充足される。

十八世紀イギリスのピカレスク小説は、この形態を一段と深める。ロデリック・ランダムは相続権を奪われ、過酷な社会に放り出されて、さまざまな苦難を経験した後、父との再会と愛する女性との結婚によってハッピー・エンディングを迎える。それまで言及のなかった南米での父との唐突な邂逅など、解決の仕方がいかにも杜撰な印象を与えるが、スモレットは、主人公と家族とのつながりを物語の基盤としている。フィールディングの『トム・ジョーンズ』では、それはさらに明確である。私生児とされたトムは、義弟のブライフルの姦計に嵌まり、余儀なく故郷を離れ上京し、自らの思慮不足もあって、同様にさまざまな苦境に陥る。しかし、トムの出生の事実が判明し、ソファエアとの結婚成就とともに、オールワージーの世界に受け入れられ、ハッピー・エンディングとなる。この作品のプロットは、主人公とその家族のグループとの関係が軸となっており、トムの出生の秘密と結びついている。

ピカレスク小説において強調される、主人公とその家族の関係は、十九世紀小説にも明らかに見出せるが、さらに、それは「田舎と都会」との対比と関わっている。ヴィクトリア朝小説の原型としての「田舎出身の若者」について、かつてライオネル・トリリングは次のように定義した。

若者は文字通り地方出身である必要はなく、社会階級が田舎と関連すればよい。しかし、生まれと育ちが地方と関わっていることが、彼の純真さと高い希望を暗示する——彼は、人生への要求が高く、人生の複雑さとそれへの不安を抱いている。生まれは良い

が、貧乏である。知性に恵まれているが、世間的なことに無頓着である。従って、ある種の教育を身につけたり、人生について経験的に学ぶ必要がある。⁽⁵⁾

「田舎と都会の対比」は、さらに、無知と知識、素朴さと洗練さとのコントラストとつながり、ピカレスクの基本要因をつくりあげる。この特質は、『ジル・ブラース』にも、十八世紀イギリス小説にも見出せる。主人公は、何らかの理由で田舎を出奔し、過酷な世界（大抵は首都）へと身を投じる。そして、運命に翻弄される中で道徳的改悔を果たし、最後には、再び田舎のホームに帰還する。同時に、彼は正当な財産を獲得するとともに、愛する女性と結ばれる。これは、さまざまなヴァリエーションを伴うにせよ、『ジル・ブラース』にも見られるパターンであり、十八世紀小説ではより明白となる。

主人公の静かな田園への回帰は、単に田園の推奨にとどまらない。それは、彼の物質的な成功と精神的な成長を伴うものである。ロナルド・ポールソンによれば、俗界のこのような巡歴は、プロテスタント・ピューリタンの伝統を進展させたものであり、『失樂園』や『天路歷程』に負うところが大きいという。⁽⁶⁾ 確かに、『ジル・ブラース』をモデルとした十八世紀のピカレスク小説の主人公は、田園から腐敗した世界へと向かい、誇りと墮落と改心のプロセスを経て、最後に再び田園へと回帰する中で、無知や無分別を克服し思慮深さを獲得するが、その根底にはキリスト教精神への順応による道徳的成長がみられる。

ピカレスク小説の構造的な検討に続いて、主人公の心情的特質を考えた場合、ジェントルマン・ピカロの別の要素が浮かび上がる。彼は、生来品の良い感覚と他者への思いやりを基本としたセンチメンタルな人物だが、一時的にその感覚を失う時がある。ロデリックの場合、召使のストラップ

の扱いにこれが暗示されているし、救済者である叔父に対しても、一貫して私心のない態度をとるわけではない。また、ナーシサへの愛にも時に首を傾げざるを得ないときがある。明らかにスモレットは、一貫した主人公を描いたとは言えない。

ロデリックに見られるように、ジェントルマン・ピカロの特徴は、女性に対する姿勢に顕著に表れる。スペインのピカレスクが、女性を軽侮する傾向をみせるのに対して、十八世紀イギリスのピカレスク小説は、これを逆転させている。むしろ、彼には、女性の愛を求める姿勢の中に、真の精神的救済を求める構図が見て取れる。トム・ジョーンズは、必ずしも道徳的に完璧でないが、正しい心根の持主であり、女性とのトラブルも、彼女たちへの同情からであり、慎重さに欠け、心理的な単純さにその原因があるだけなのだ。一方、十九世紀のジェントルマン・ピカロの精神的成長に影響を与えるヒロインには、伝統的なキリスト教精神とは別な役割が割り当てられるようになっている。

十八世紀イギリスのピカレスク小説のもう一つの特徴は、ピカロの出奔の原因に家族・縁者の邪悪な企みが関わっているという点である。ロデリックもトムも、彼らの姦計に陥ってエデンの園を追われる。姦計に富んだ陰險な縁者たちの役割は、純真無垢な主人公との対比を明確にするという役割の他に、主人公の立場をより複雑なものとするという役も演じている。主人公は、直接彼らに対する敵対的行為は躊躇われるため、彼を救済する人物の登場が必要となったりする。このトリックスターの悪漢の描写は、しばしば主人公を凌ぐ生彩を放ち、前者の影が薄くなる時がある。ディケンズが、『トム・ジョーンズ』のプライフルの人物描写を称えた所以でもあり、『ピクウィック・ペーパーズ』のジングルや『ニコラス・ニッケルビー』のラルフ・ニッケルビーの姿は強い印象を読者に与えている。

トリックスターのピカロが、ジェントルマン・ピカロ以上に生彩を放つ

理由について、ピーター・バーガーは次のように分析する。

偉大な詐欺師たるトリックスター的ピカロは、謀反人でもなければ、社会に背を向けた人物でもない。彼は、社会で羽を伸ばし、成功すべく手練手管を駆使するにすぎない。一般市民との違いは、モラルの持ち方のみならず、社会構造へのパースペクティブにも違いがある。後者にとり運命となるものは、前者には可能性となる。後者にとっての社会慣習は、前者にとっては手練手管となる。⁽⁷⁾

さらに言うなら、そのようなピカロは、異なる社会相に合わせて自己認識を変える能力に長けている。ジングルは、変装や虚偽などさまざまな手練手管で、ピクウィックを翻弄して、彼をあわてさせて読者の笑いをさそっている。最後に尾羽打ち枯らして、債務者監獄おくりとなって罰を受ける。

一方、ジェントルマン・ピカロは、社会との共存を願い、その底流にある宗教的信念に背こうとはしない。彼は、それらに絶対的価値を置いているからである。ディケンズの初期の作品には、このような社会構造への信頼が多く見られる。その社会構造が、実はフィクションであることを認識する姿は、後期の「暗い作品」において明確に描かれる。ただ、ディケンズは、コンヴェンショナルな主人公に対して、ジングルのようなトリックスター的人物に自由な立場を与え、フィクショナルな社会を風刺的に見つめる目を与えて代行させている。

十八世紀のピカレスク小説の主人公の社会的コンヴェンションを表わす特性の中で、スペインのピカレスクにおいても、フランスにおいても、またイギリスの後継者においても共通する一つのモチーフがある。それは、主人—召使の関係であり、それに対する作家の扱い方によって、主人公の姿勢が明らかとなる。この関係は、『ドン・キホーテ』にすでに表れてお

り、作品のテーマと関わっている。ここでは、逆転した主人—召使の関係が、笑いを誘うとともに、主人公の破滅を救っている。イギリスのピカレスク小説は、この関係をバラエティに富んだものにしていく。

本来、召使の存在は、主人の社会的地位を保証し、召使の忠誠心と主人のノブレス・オブリージュとが相まって、良好な両者の関係を構成し、主人公に精神的・社会的な安定感を与える。しかし、十八世紀のピカロたちの召使への対応はさまざまである。ロデリックは、ストラップの忠誠心に依存しているにもかかわらず、彼への対応は曖昧である。ロンドンの社交界に出たロデリックは、ストラップの職業が床屋であることを恥じるようになる。ストラップが、ある紳士の従者となって大陸へ出発することを知りロデリックは安堵する。後年、ロデリックは、ドイツの傭兵となった時、裕福となったストラップに助けられるにもかかわらず、自分がジェントルマンに戻ると、ストラップに対して、横柄な態度に出る。

トム・ジョーンズの場合は、ロデリックほどではないが、やはり彼は、パートリッジを笑いの対象にしている。主人—召使のこのような関係は、両者の階級的相違を強調するとともに、主人公の人格的優位性を明らかにする場合があるが、ロデリックのように彼の人格的成長の尺度となることもある。十九世紀のディケンズは、ピクウィッカーサムやニッケルビー—スマイクの関係に見られるように、主人—召使の関係を十八世紀の作家たちより思慮深く扱っている。

十八世紀イギリスのピカレスク小説におけるプロット、人物、モチーフは以上のような性質を帯びている。同様に、全知の語り手や一人称の語り手等、語りの用法においても著しい発展を見ることができる。特に一人称の語りは、ピカロの「嘘による虚偽の告白」を可能にするという意味で、適切な用法として、さまざまな形式を持っている。その原因は、運命と人物の再生というプロット上のパターンにある。この用法は、人物の自己の

行動への責任を強調し、両者の矛盾から、作者の真のメッセージを複雑にするのに寄与している。

恐らくこの例で最も豊かな物語は、『モル・フランダーズ』であろう。モルの多様なモチベーションの緊張関係は、複雑で曖昧さを持った語りの物語を構成している。しかし、これは必ずしも典型的なものではなく、十八世紀の主人公は概して以前の主人公たちほど自らの物語に深く関わらない。ジル・ブラス、ロデリック、プリムローズ博士たちは自らの話を語るが、彼らの語りは以前のピカロとの共通点はあまりない。ロデリックは一章を「メモワール」として締め括るが、この用語は静かに過去を回顧すると言う意味と共に、物語を閉じる印象をも与えている。その形式は、従来のパカレスクの語りにはないものである。『トム・ジョーンズ』の語りは、周知のように全知の語りであり、トムが出る幕はない。

実際には、一人称の語りは、主人公による視点の独占が崩壊する傾向を示すパターンに向かい勝ちである。墮落と救済の構造がこのパターンの一例であり、物語の内部で見られる社会風刺もその一例である。後者の場合、その風刺はスペインのパカレスクの風刺とは異なったものである。というのも、ジェントルマン・ピカロは生来善良なもので、その視点は読者の目を社会の腐敗に向ける機能を持つ。もっとも、彼自身墮落した時はその社会の腐敗に負けてしまう傾向にあるが。宮廷でのジル、ロンドンやバースの上流社会で憂き身をやつすロデリック、ベラストン夫人に籠絡されるときトム、ソーンヒルにいい様にされる時のプリムローズ一家の姿がこれに当たる。彼らの姿は腐敗を受け入れ、そこに埋没するスペインのパカロ（モルの場合も）とよい対照を見せる。

しかし、十八世紀イギリスのパカレスク小説では、他の人物たちのもっと大きな腐敗は、主人公とは直接関わってこない。代わりに、そのような人物との対比が暗示される。彼らの挿話的な語りは、主人公による統制が一

時的に緩み、中心的な語りから一時逸れる時がある。これを許さない例として、モルの語りがある。ほとんどモルの意識が語られ、他の人物の入る隙間もない。『ジル・ブラス』では、主人公以外の人物の物語が挿話的に挿入され、主人公の物語との対比が暗示される。そのため、彼の出発、墮落、改悛と言うプロセスがそれだけ浮き彫りにされることになる。

ディケンズに影響を与えた十八世紀の小説、とりわけピカレスク小説の特質は以上のようなものと思われるが、その他に、十八世紀の演劇、スコットのロマンス小説、十九世紀のさまざまな文学ジャンルもまた、影響力はあったであろう。しかし、十八世紀イギリスのピカレスク小説は、ディケンズにコンヴェンショナルなプロット、人物と語りのステレオタイプを提供した。彼は、最初それらが無批判に援用したが、ほどなくしてそれらに独自の変化を与えることになる。

二 ディケンズ風ピカレスク（1）——『ニコラス・ニッケルビー』

『ニコラス』は、最初のディケンズにおけるピカレスク小説と言えるが、『ピクウィック』も『オリヴァー』もピカレスクの要素を多分に持っている。『ピクウィック』の挿話的な面と主人公たちの渡り歩く物語形式は、十八世紀の小説を髣髴させるものだが、さらに、ピクウィックのイブスイッチの宿での主人公の混乱振りは、ロデリックの夜の冒険の中から野卑な部分を削除したものと言えるし、トムのアプトンでの滞在の描写もそうである。また、スモレットによるマーシャルシー監獄の描写は言わずと知れた、ピクウィックのフリート監獄のそれとの類似を指摘できる。同じく、『オリヴァー』で、世の荒波に幼い主人公が放り出され、犯罪者の世界に陥るのは、デフォーのピカレスク小説の異形とも言える。しかし、ディケンズの方法がデフォーのそれと違う点は、主人公が悪に染まらない点であり、伝

統的なピカロの役割は、ドッジャーやノア・クレイポールへと移されている。その意味では、『ニコラス』こそ、ピカレスクの実質的な面でディケンズが下敷きにしたものと言える。一方で、この作品は後の作品のいろいろなテーマを含むという研究成果もあるが、他方十八世紀小説の伝統も大いに影響しているのだ。

1848年ディケンズは『ニコラス』のチープ・エディションの序文で次のように語っている。

私はヨークシャーの学校のことをいつ知ったのか今では思い出せない。ロチェスター城の近くにいた頃は、飛び回って遊ぶ元気な少年と言うより静かに十八世紀の小説を読みふけて、頭の中はパートリッジや……サンチョ・パンサなどでいっぱいだったので……。(8)

フォスターは、『ニコラス』のミニアチュア画家ラ・クリーヴィの描写に対して、当時の読者の反応を次のように伝えている。「これを読んだ人々は、作者への賛美の念に加えて、愛情を覚えるようになり、彼をゴールドスミスやフィールディングのような作家たちと比しても遜色ないとする広大な感情を早くも感じ取った」(9) こと、また、同所で、スキアーズ嬢が書いた迷文を読んだリー・ハントが「この味はスモレットだが、これほど素晴らしいものはあの作家にも思い出せない」と激賞したことを伝えている。

このように、十八世紀小説の影響は、『ニコラス』においても濃厚である。スキアーズの非道さはディケンズの創作には違いないが、『ウェイクフィールドの副牧師』の案内人の描写にも見られるものである。また、ディケンズ時代の演劇やフィクションの影響も当然あるだろうが、ニコラスの

性質やキャリアもまた、十八世紀のピカレスクの要素を含んでいる。⁽¹⁰⁾

ではどのような類似点が見られるのであろうか。まず、ニコラスは、恵まれた階級の生まれであり、その意味ではロデリック、トム・ジョーンズ、ペレグリン・ピッケルと生まれは似た環境にある。ただ、彼らほど家族の地位は明確ではない。教育を受けた後、父が死亡したため経済的に行き詰まり、希望を抱いて上京する。若さ、上品さ、漲る活力、倫理観等、まさしく彼は、ジェントルマン・ピカロの資質を持つ。ただ、十八世紀のピカロのような悪徳は身につけていない。一方、彼にも欠点はある。性急で悪を見逃すことのできない性格であり、これがしばしば彼を窮地に追いやる。しかし、そこが彼の良い点でもあり、読者へのアピールは失われていない。確かにディケンズが序文で「そのような性急な若者を意図した」と言っている通りである。いわば、彼はトム・ジョーンズ的なセンチメンタルなピカロなのだ。

彼の巡歴は、十八世紀のピカレスクのパターンを地で行く印象があるが、他方、それとは違った面を見せる。それは、スマイクとの関係である。十八世紀のピカレスクの主人—従者の関係には常に笑いが伴うのに対して、ニコラスとスマイクの主従関係は、読者に憐憫の情を強いているからである。また、上京するにあたり、母と妹を同伴させる。これも、十八世紀的ではない。むしろ、母親が挿話的役割を演じ、彼女の愚かしい言動が読者を愉ませる。しかし、女性はあくまで二次的役割を与えられるのみで、真に印象的で重要な役割を演じる女性は、『ドンビー』のフローレンスまで登場しない。

ケイトの存在は、ニコラスにとって懸念の一つだが、これも彼の家族への配慮の重要性を浮き彫りにする。それほど彼にとって家族は大切な存在となっている。財産とデヴォンの家を取り戻すことが彼の願望である。しかし、これはひどく消極的な希望のように聞こえる。田舎へ引きこもるこ

とは現実の世界からの撤退を意味するからである。『トム・ジョーンズ』の主人公も愛する女性と田舎で暮らすことを選択する。しかし、トムのソファリアとの田舎での定着と、ニコラスのアーカディアへの願望とは自ずから異なる。

なぜなら、トムたちは、田舎での優雅なジェントリー階級の生活が確実視されており、未だ闇に包まれていたロンドンに住む必要性は露ほどもなかったからである。さらに、この作品では、スマイクの死が象徴するように、思い出に対する重要性が強調され、十八世紀のピカレスクに見られた、財産の奪取と結婚への願望はそれほど強調されていない。ケイトもニコラスもたしかに希望する結婚に至るが、十八世紀のピカロたちと違い、それだけが物語を終幕へと導いている印象はない。

さらに、スマイクとの関係に見られるように、ニコラスは、死と記憶とがイノセンスに到達し得るかのような、極めて消極的な姿勢をとる。そこには、トムに代表される性的奔放さも見られない。十八世紀のピカレスクの形式を援用しながら、ディケンズはそれが持つ活力を避け、内的な静寂を人物たちにもたらしている。そのため、ピカレスク小説にある多様な活力を描くことが不可能になっている。それは、十九世紀的道德風潮への順応ということが大きいだろうが、次の作品（『骨董店』）にも色濃く表れているように、ディケンズは個人的な体験（メアリー・ホガースの死）の呪縛からまだ逃れられないようだ。

それに対して、演劇の世界を導入させたことは、死や記憶とは無縁な主人公の活力を示す場となっている。途中で演劇の世界を離れることはしばしば批判されるが、主要なプロット追及のために必要としたものである。また、メインプロットが演劇的モードで提示される点、ピカレスクの要素を残している。ただ、その要素は十九世紀的な家族の問題へと縮小されてしまう。

この小説が、ジェントルマン追求を目指すものとしては失敗作とする説もあるが⁽¹¹⁾、ジェントルマン・ピカロとしてニコラスを描いたことが、笑いを生んだといえる。しかし、ラルフの冷酷な人物像は十八世紀の作家の及ばない点であろう。この作品の最大の欠点は一貫性の欠如である。トーンは楽観的であり、プロットも後期の作品にある劇的な集中力もない。敵や旧友と出会うといったピカレスクの道中記も、ピカレスクにある道中で挿話もない。社会観に一貫性がない。この小説では、主人公と社会悪との関係に対して、ディケンズは後に見せるような明確な認識を持っていないようだ。この作品では、世俗的な楽園の神話に満足している。一貫性の欠如、これがこの作品のキー・ワードであろう。しかし、彼は十八世紀のピカレスク小説をモデルとして、比類ない滑稽な小説を書くことに成功している。

三 ディケンズ風ピカレスク（2）——『マーティン・チャズルウィット』

ディケンズにおけるピカレスク小説を考える場合、『マーティン・チャズルウィット』は、十八世紀のピカレスク小説というモデルをコントロールすることによって、彼自身のオリジナリティを発揮したという意味で、ディケンズの作品中特異な位置を占める。まず、この作品のピカレスク的要素は、出奔と巡歴と各地での出来事のヴィヴィッドな描写、ピカレスクの特徴である偶然の出会い、突然の逆転等々に表われている。さらに、マーティンの家族からの追放、供を連れて生活の糧を求めて過酷な世界への巡歴という風にピカレスクの特徴を表わしている。

しかし、この作品の興味深い点は、それらのピカレスクの要素やテーマの転位の度合いが、『ニコラス』以上に強い点である。たしかに、主人公は、

追放、苦境、悔恨、再生というサイクルを経験するが、彼の性格の特徴は、ピカロのそれとは非常に異なっている。彼が登場した時、他のピカロと違い、既に若者として一定の性格を持っている——善良だがセルフイッシュな若者として。さらに、ニコラスのように活力に溢れてもいない。周りにコミックな人物が配されているが、彼自身はユーモアに欠け、生彩に欠けているし、内的な心理描写もあまり施されていない。

恋人のメアリーは、ピカレスクのヒロインとしては、さほどの苦境に陥らない。マーティンも彼女を求めて必死に奮闘するわけでもない。アメリカを旅をする間、彼は自立心を持っている風だが、帰国するとそれも喪失するかに見える。さらに、最初から敵と闘うニコラスと違い、彼は、ペックスニッフという主たる悪人と正面切って対決するわけでもない。マーティンは道徳的にもニコラスに劣る。彼もまた、改心と再生のサイクルを経験するが、彼の成長は、別な局面で考察される必要がある。また、真の悪人であるティッグとジョーナス・チャズルウィットらと主人公との関連もさほど深いものではない。

テーマもまた、十八世紀のピカレスクのものとは異なっている。主人公の願望は、個人的な幸福とジェントルマンの地位である。従って、彼からそれ以上のものは期待できない。むしろ、十八世紀ピカレスク小説の後期の作品のテーマとなるものが扱われている。マーティンは、確かに社会的地位はジェントルマンのそれであり、彼の属性もまたそれに匹敵する。それは、他の人物たちの彼への対応の仕方から分かる。彼がアメリカで出遭う出来事でも、ジェントルマンを通すことが重要なことだったからである。また、ジェントルマン・ピカロにとって重要な召使との関係も、十八世紀的なものとは異なっている。彼は、従者として、マーク・タプリーを従えているが、タプリーは、主人を凌ぐ能力を持ち、異国の地で彼の苦境をしばしば救うばかりでなく、社会風刺の基準としての役割を演じる。言うな

れば、彼らの関係は、十八世紀的ピカレスクのそののパロディを構成しているのだ。

マーティンは、家を放逐され、ロンドンで苦しい体験をする。その後アメリカへと逃れるが、そこは彼にとって決して楽園ではない。ただその地で、彼は墮落と再生を経験することによっていくばくかの成長をみせる。しかし、アメリカから帰国後、彼の存在は薄くなり、マイナーな役割に甘んじることになる。驚くことに、エピローグで彼のその後が言及されないのだ。ピカレスクの意味からいえば、バックスニッフという偽善者に苦しめられるトム・ピンチがピカロと言えよう。しかし、彼は、都会が腐敗の温床と見る十八世紀的ピカレスクのモチーフと違って、都会を魅力溢れた場と捉えている。そのため、都会のイメージは、彼を通してコミカルに描かれる。その結果、このコミカルな印象は、ここでも主にパロディ化の意図とつながっている。このように、伝統的な都会のイメージは逆転され、ピカレスクからの遊離が暗示される。換言すれば、この作品では、十八世紀のピカレスクのパターンが持つポテンシャルティの衰えが顕著である。

十八世紀的ピカレスクからの脱却を示すもう一つの例は、プロットの基盤である家族の扱われ方である。この作品では、もはや家族は物語の中心ではないし、理想でもなくなっている。冒頭のチャズルウィット家の魅力のない退屈な物語は、十八世紀の家庭重視のパロディとも捉えることができるが、プロットは、もはや単に家族の問題ではなく、それを超えて異質な世界を問題にしていることを示している。しかし、ディケンズは、パノラマ風のプロットづくりを目指しつつ、一家族に焦点を当てようとするため、物語は一貫性を失ったものとなっている。特に、マーティンの物語は、他の人物たちの物語と隔たっており、そのためディケンズは統一を求めようと、蓋然性のないさまざまな出来事を描かざるを得なかった。その極端な例は、マーティンとマークがアメリカから帰国した際、リヴァプールで

ベックスニッフと出遭う描写である。ジョン・ルーカスも指摘するように、クロノジカルな破綻をきたさないための作者の苦勞が見え見えである。⁽¹²⁾

家族の構造が、適切なプロットの基盤を提供出来ないのと同様に、この作品では、十八世紀の小説に見られた、家族と家庭の理想とは程遠い。ディケンズは、アメリカには家庭と家族の理想の欠落が顕著だとしながら、同時に、イギリスにもそれがないことを暗示している。実はこの点こそ——理想の家庭と家族の喪失——この作品が、十八世紀のピカレスク小説と一線を画し、且つディケンズが目的とした社会風刺なのだ。十八世紀小説が得意げに強調し、主人公の家族への帰還を何の疑いもなく世俗的な救済のシンボルとしたものは、ヴィクトリア朝の社会が依存していた理想のいくつか、風刺的にパロディ化されることによって置きかえられているのだ。この作品が当時の読者に、歓迎されなかった理由の一つかもしれない。

しかし、もはやディケンズは小説構成上家族を理想のイメージの中心に据えることを望まなくなったとはいえ、社会制度をそれに代えるほど徹底させたわけではない。悪人ティッグやジョーナス・チャズルウィットなどの描写は、ラルフ・ニッケルビーほどメロドラマ的ではないにせよ、社会的な詐欺師と言えるほど写實的でもない。そのような中で興味深いのは、ベックスニッフの描写である。彼は、後のユライア・ヒーブやキルブを彷彿させる嫌悪の情を起こさせつつ、魅力を湛えたディケンズ独特の人物だが、一方で、表面的には正常なブルジョアの印象を持っている。彼の目的遂行の方法は、コンヴェンショナルなブルジョアの域を脱していない——自らの見苦しくない生活と娘の幸せな結婚。しかし、彼のエネルギーは、単なるヴィクトリア朝の家庭重視の父親像への風刺を超えている。ディケンズは、彼を通して伝統的な物語の道徳的理念のパロディ化と自身の社会のそれとを風刺しているのだ。

さらに、重要なのは、この人物の描写の仕方も、従来のピカレスクの伝

統的な描写とは違う点である。外面描写を通して道徳的性質を暗示するディケンズ独自の描写が既に彼においてなされているのである。特に髪の毛と服装への微細な描写、手と目の動きの怪しげな描写等は、ステレオタイプの悪漢以上のものを彷彿させる。ペックスニッフの姦計のエネルギーが、そのような肉体的描写に依存しているとすれば、後半に見られる自己抑制の欠如は、彼の弱さを示している。彼の多様な人物像は、伝統的なピカレスクの世界にはほとんど見られないものである。他の人物たちが演劇的な装いのもとで描かれるのに対して、ペックスニッフの描写は独自のものと言える。マーティンの演劇的わざとらしさ、老マーティンのステレオタイプの偽善とは、彼との対照で明らかとなる。

マーカスは次のように述べている。「ペックスニッフはあたかもピクウィックをひっくり返した人物のようだ。あたかも彼がディケンズの初期の作品を読み、そこに暗示された道徳的感情をいつでも呼び起こすことができるかのようだ」。⁽¹³⁾ ペックスニッフは、アルカディアの神話を自己の目的に乱用する。彼は、ヴィクトリア朝の世俗的な宗教にとり、重要な牧歌的ロマンティズムをパロディ化するとともに、十八世紀のピカレスクの特徴であった田園への隠遁をパロディ化していると言える。というのも、彼の行動は、アルカディア的田園のコンテキストの中に置かれていたり、『失樂園』によって創造されたコンテキストの中で見られるからである。ということは、彼が牧歌的な衣裳を纏い、聖書の言葉でものを言うことを指す。特に、メアリーを誘惑する際の彼の言動は、『失樂園』のセيطانによるイヴの誘惑をもじっている。

ペックスニッフのコミカルな姿は、彼の敗北の惨めさと対照的である。墮ちたルシファーのようにかつてのエネルギーな姿はそこにはない。このように、ディケンズは、ペックスニッフを、牧歌的ロマンティズムの神話をパロディ化するのに利用している。しかし、彼以外では、十八世紀

の理念がパロディ化されているとはいえない。この作品が玉石混交と言われる所以はこのような点にも見られるであろう。ディケンズとすれば、二十分冊を独自に十分コントロールするだけの力がなく、十八世紀のピカレスクの伝統（プロット、人物、テーマ）に頼らざるをえなかったというのが実情であろう。その証拠として、見事なジェントルマン・ピカロを描き出すことができなかつた点があげられる。これは、ディケンズがこのタイプを拒否したことではない。彼は何でも有益と見れば取り入れる作家であり、中期の作品でもピカロ的人物—ウォルター・ゲイやリチャード・カーストーンなどの人物に変化を与えながら描いている。⁽⁴⁾ディケンズは、自己の体験に即した人物を創造した時、初めて独自性を発揮したと言える。後期の傑作『大いなる遺産』は、初期の作品が十八世紀のピカレスクの理念を扱ったように、ヴィクトリア朝初頭の小説の理念を扱っているのだ。その特徴は、それまで主人公たちの願望であったエデン園のイメージの影が薄くなる点である。

注

- (1) Storey eds. *Letters of Charles Dickens* (Oxford, 1981), Vol. V . p.158.
- (2) W.J. Harvey ed. *Middlemarch* (Penguin, 1965), p.320.
- (3) Frank J. Kearful, "Spanish Rogue and English Foundlings: On the Disintegration of Picaresque," *Genre*. 4 (1970), p.376., quoted in Lain Crawford's *Victorian Theme and Convention in the Novels of Charles Dickens* (Ph.D. Dissertation for the University of Leicester, 1981), p.9.
- (4) Stuart Miller, *The Picaresque Novel* (Cleveland, 1967), p.13.
- (5) Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, (Viking Press, 1951), p.61.
- (6) Ronald Paulson, *Satire and the Novel* (New Haven, 1967), p.45.
- (7) Peter Burger, *The Precarious Vision* (New York: Doubleday, 1961), p.72.
- (8) *Nicholas Nickleby*, The Centenary Edition (Chapman and Hall, 1910), p.46.

- (9) 宮崎孝一他訳『定本 チャールズ・ディケンズの生涯』上巻（研友社、昭和60年）81頁。
- (10) ヒリス・ミラーは、ディケンズ時代の演劇やフィクションの影響を指摘している。(Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge, 1958), p.92.
- (11) John Lucas, *The Melancholy Man* (Methuen, 1970), p.58.
- (12) *Ibid.*, pp.115–156.
- (13) *Ibid.*, p.58.
- (14) Lain Crawford, *op. cit.*, p.26.