

ディケンズの小説空間  
— 『リトル・ドリット』を中心に—  
The Idea of “Space” in Dickens:  
A Study of *Little Dorrit*

荻野 昌利  
Masatoshi OGINO

ただいまご紹介をいただきました荻野です。9月に入ってから、まったく思いがけない形で原会長から講演のご依頼をいただき、あわてふためき急ごしらえで書き上げた原稿で、これを皆さんのようなディケンズの専門家の前で読むことは、まことに忸怩たる思いに堪えないところなのですが、言い訳を言っても始まりません。私はこの5月に—『小説空間を〈読む〉—ジョージ・エリオットとヘンリー・ジェイムズ』(英宝社)という二人の作家の代表的な小説を10点選んで、その作品論をまとめて発表いたしました。そのときにはもうこれで小説の作品論とはお別れしようと思心に誓っていたのです。いわばはじめのつもりで書きました。私にはまだやり残した仕事がいくつかあります。それを途中で中断するのはひどくつらいことでした。

しかし原先生からお話をいただき、どうしようと思悩んでいたとき、ふと『小説空間を〈読む〉』の「序論」を書いている最中に、ここに取り上げている二人の作家と、先行する作家との違いをより明らかにするために、具体的に、たとえばディケンズ小説の《空間》につき、一章を設けて語るべきではないかと真剣に検討したことがあったことを思い出しました。そのときに候補作品として思い浮かんだのが『リトル・ドリット』(*Little Dorrit*)でした。彼の小説空間を論ずるには、そしてエリオットとジェイムズのそれとの違いを明確化するのには、この小説が取り上げるに最もふさわしいのではないかと思ったのです。結局そのときは、エリオットとジェイムズに議論を集中することを優先して、そのアイデアは、未練を抱きつつも構想の段階で放棄されてしまいました。

今般のお話をいただいたとき、この機会を利用させていただいて、そのとき消去した『リトル・ドリット』論を復活させて、前作『小説空間を〈読む〉』で果たせなかった構想を具現してみようという気になったのです。とは言っても、その構想は、一年以上私のいわば頭脳の物置の隅っこに、素材のまま放置された状態でしたから、果たしてこの短い期間に、ほこりまみれにされていた素材を、以前に考えたような形にどれだけ組み立てられるか、はなはだ心もとない次第です。

## I

前置きが長くなってしまいましたが、これからが本題です。ヴィクトリア朝の小説家の空間に対する意識変化の歴史を考えると、1850年以降のディケンズはとりわけ注目すべき作家だと思います。これは『小説空間を〈読む〉』の冒頭で引用したガストン・バシュラルの『空間の詩学』からの一節ですが、「もっとも深い形而上学は暗黙の幾何学、[...] 思想を空間化する幾何学に根ざしている。もし描くことができなかつたならば、形而上学は思考できるだろうか」という言葉を引用しました。<sup>1</sup> 私はこの形而上学という言葉芸術、ここではより端的に小説に置き換えることは可能だと思います。小説家はつねに自らの構想を幾何学的図形に構築する。スモーレットのピカレスク小説のような股旅風の旅から旅の二次元的世界に拘泥するか、ラドクリフ夫人のゴシック小説のように古城とか古い屋敷という三次元的世界にこだわるか、いずれにしても、作家はまずは自分なりの設計図を描いて、そのなかで思い思いの物語を展開してきたわけです。

しかし19世紀が進むにつれて、その幾何学的構造に重要な変化が現れてきます。急速な個人主義、自我意識の台頭してゆく過程で、その図形のなかに自らの思想を、主題という形で焼き付けようとする意志が、明確に作品を支配するようになってきたことです。たとえば—ここで深入りは避けませんが—ブロンテ姉妹の『ジェイン・エア』(Jane Eyre) や『嵐が丘』(Wuthering Heights) など、あるいはアメリカ文学のポウの『アッシャー家の崩壊』(The Fall of the House of Usher; 1839) やホーソンの『七破風の家』(The House of the Seven Gables; 1851) はその典型的な作品と言えるのではないのでしょうか。

その構造変化をさらに徹底したのが、先に触れましたように1850年代以降、とりわけ『荒涼館』(Bleak House) 以降のディケンズの小説です。これら一連の作品のなかで彼がつねにこだわり続けたテーマは、彼の構築した建物にいか

念をそこに盛り込まなくてはならない。いかにして空間と時間を作品のなかで調和させるか、それが50年代以降彼に課せられた最大の課題となったと言っても過言ではないと思います。

ではどうして時間の概念を小説に盛り込まなくてはならないのでしょうか。当然その疑問が生じます。それには19世紀という時代を改めて考えてみなければなりません。かつてジェローム・バックリーの書いた評論の一つに *The Triumph of Time* という名著がありますが、<sup>2</sup> バックリーがそのなかで繰り返し強調していることは、19世紀が時間の概念に取り憑かれていた時代だったということです。科学のたゆみない進歩の結果として、進化論に象徴されるように、時間はますます有限なものとなり、身近な存在となってきました。つまりわれわれは時間を尺度にして、ものを考えないわけにはいなくなってきたのです。話題が先走るようですが、『リトル・ドリット』のなかでクレナム夫人のサイド・テーブルに置かれた時計に刻まれたイニシャルの3文字、D. N. F. (Do Not Forget) は、ミス・ハヴィシャムの部屋のほこりまみれの掛け時計同様、ディケンズの時間へのこだわりを、銘記させるものでありましょうし、彼女の住んでいる屋敷も、マーシャルシー監獄も、すべて逆説的に時間の重要性を読者に強調する手段として利用されている。つまり幾何学的構造に時間の概念が吹きこまれていると言うことになります。時間が空間と共存している。これがディケンズの後半の文学を特徴づけている点であることは、ディケンズに詳しい皆さんのことです。他の作品を逐一ここに持ち上げて説明するまでもなく、十分におわかりいただけると存じます。

## II

ここからようやく『リトル・ドリット』の本題に入ることになりますが、この作品を最初に読んだ時から疑問に思えてならなかったのは、なぜこの小説がマルセーユで始まっているのかということでした。およそ作家たるもの、地理上の場所をでたらめに選択することはありません。彼の思い描いた幾何学的図形のなかの重要なポイントとして、必ずそのトポスの選択に当たっては、さまざまな動機や思惑が働いているということです。しかし、なぜディケンズがこのマルセーユを選んだかという点については、私は今回時間的余裕がなく、詳しく考証することはできませんでしたが、あるいは誰かがすでに納得のゆく解釈を提示しているのかも知れません。いずれにしてもこの小説の冒頭(第I巻、1章)の一節はまことに印象的です。原文のもつニュアンスを強調するため、以後引用はすべて原文のままにいたします。

Thirty years ago, Marseilles lay burning in the sun, one day. A blazing sun upon a fierce August sky was no greater rarity in southern France then, than at any other time, before or since. Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid sky, and been stared at in return, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring white streets, staring tracts of arid road, staring hills from which verdure was burnt away. The only things to be seen, not fixedly staring and glaring were the vines drooping under load of grapes. These did occasionally wink a little, as the hot air barely moved their faint leaves. (39)<sup>3</sup>

注目すべきは、ここで下線を引いた“stare”という単語が、この冒頭のパラグラフだけで9回、“glare”という類語を含めると何と10回も繰り返し使われていることです。それだけではありません。この章の至るところに、この語が都合さらに10回も反復使用されているのです。しかもこの“stare”しているものは、人間ではなく家であり、壁であり、道路であり、ほとんどが非生命体の物質であるということです。マルセーユの真夏のぎらぎらとした、焼きつくような太陽光線が、白い街並みに反射して、それがまるで人間の視線のように、路上の人を射すくめる。至るところからにらまれているような錯覚を与えるのです。一体この冒頭の記述とマルセーユとはいかなる関連があるのでしょうか。

それが突然、物語は外のぎらぎらした世界とは対蹠的な暗い牢獄の場面にとって替わります。その場面転換は唐突であり、唐突であるだけに明と暗、とりわけ牢獄の暗さが強調されることになります。この章のタイトルが“Sun and Shadow”とありますが、ディケンズはまず、このような極端な空間設定でこの小説の基調を奏でることによって、ぎらぎらと肌を刺すような光の世界をまずは冒頭において、この陽光の裏側に潜む恐るべき犯罪と悪の世界へと、読者を引き込んで行くのです。暗い闇の世界を強調するディケンズ独特の見事な戦略です。

この光と影のコントラストがいっそうはっきりと効果を発揮するようになるのは、第I巻3章“Home”の冒頭に描写されているロンドンのシテイスケープです。

It was a Sunday evening in London, gloomy, close, and stale. Maddening church bells of all degrees of dissonance, sharp and flat, cracked and clear, fast and slow, made the brick-and-mortar echoes hideous. Melancholy streets, in a penitential garb of soot, steeped the souls of the people who were condemned to look at them out of windows, in dire despondency. In every

thoroughfare, up almost every alley, and down almost every turning, some doleful bell was throbbing, jerking, tolling, as if the Plague were in the city and the dead-carts were going round. Everything was bolted and barred that could by possibility furnish relief to an overworked people. (67)

光の都マルセーユとここに描きだされたロンドンは何という違いでしょうか。しかし、この暗い煤煙に汚れた街こそが、この小説の主要舞台ということになるのです。

さらに暗い影を強調するディケンズの戦略がいつそうはつきりと読めるようになるのは、“In the autumn of the year, Darkness and Night were creeping up to the highest ridges of the Alps” (482) で始まる、第Ⅱ巻冒頭の“Fellow Travellers”の章です。暮れなずむ秋の夕暮れ、今まさに霧のなかにあたりの景色が包み込まれようとしている場面です。

Seen from these solitudes, and from the Pass of the Great Saint Bernard, which was one of them, the ascending Night came up the mountain like a rising water. When it at last rose up to the walls of the convent of the Great Saint Bernard, it was as if that weather-beaten structure were another Ark, and floated on the shadowy waves” (483).

夜が下界から徐々に上ってきて、修道院が、まるでノアの箱舟のように、すっぽりと闇のなかに浮かんで見えるようになります。

ここでも第一巻のマルセーユのときと同じ疑問が湧いてきます。なぜディケンズはこのアルプス越えの最大の難所、大サン・ベルナルのピクチャレスクな風景を、第Ⅱ巻の最初に置いたのかということです。その疑問に答える前に、この章をもう少し読み進んだところ—旅人の一団が修道院に到着した場面です—の印象に残る一節を引用しましょう。

Up here in the clouds, everything was seen through cloud, and seemed dissolving into cloud. The breath of the men was cloud, the breath of the mules was cloud, the lights were encircled by cloud, speakers close at hand were not seen for cloud, though their voices and all other sounds were surprisingly clear. Of the cloudy line of mules hastily tied to rings in the wall, one would bite another, or kick another and then the whole mist would be disturbed: [. . .] In the midst of this, the great stable of the convent, occupying the basement story and entered by the basement door, outside which all the disorder was, poured forth its contribution of cloud, as if the whole rugged edifice were filled with nothing else, and collapse as soon as it had emptied itself, leaving the snow to

fall upon the bare mountain summit. (484)

ここで特徴的なことは、下線を施した“cloud”という語の繰り返しです。この引用箇所だけでも9回使われています。これは第一巻冒頭の“stare”と比較すると、極めて対照的です。一方はぎらぎら光る太陽の光の渦のなかで始まり、他方はあたりの風景を包み込む雲のなかで始まる。一方は地中海の海路による交易ビジネスの要衝であり、他方は山路によるアルプス観光の目玉である。一方は海に直結し、他方は山の頂上、雲海のなかに位置する。さらに重要なことは、この二つの場面がいずれも牢獄と風雪を防ぐための厚い防壁に包まれた修道院—比喩的に見れば、いわば牢獄のようなものです—という閉ざされた空間であることです。それが物理的に自由を拘束する牢獄であれ、あるいは精神的に自由を束縛する修道院であれ、この小説に登場する人間たちのほとんどが、いずれもなにかに囚われているということを暗示的に語るものです。

この小説の巻タイトルは第I巻が“POVERTY,” 第II巻が“RICHES”となっていますが、これも考えてみれば皮肉なタイトルです。牢獄につながれ一文なしのリゴーが、おのれのあくなき欲望の充足を求めて、マルセーユで果たし得なかった野望の実現のために新たな欲望の充足地ロンドンに向かう。ところがそこは皮肉にも貧困の真只中の都会です。にもかかわらず、リゴーだけではない、アーサー・クレナム、ミーグルズ一家、ミス・ウェイド、これらの中心的登場人物が、われもかれもと貧困の中心地ロンドンへと、ものに憑かれたように向かってゆく。マルセーユはそのようなさまざまな人間たちの思惑を込めた、エネルギーの原点となる点としては、まさに格好の場所ということでしょう。一方大サン・ベルナルは今や富(Riches)の坂を上りつめたドリット一家の現在の状況をまさに象徴するものでしょう。それはまた、彼らがそこで富の栄光の頂点を極め、やがて下降・没落の旅に向かう運命の皮肉な象徴ともなっています。これら各巻の冒頭の部分はいずれも、この小説のいわば第I幕、第II幕のプレリュードをなす重要な導入部です。ブランドワ、すなわちリゴーの暗い影が、第I巻の冒頭同様、彼らのあとをひたひたと追っている。これもドリット家と直接の関係がないようであって、実は彼らに降りかかる運命の不吉なキーノートの役を果たしています。

### III

かようにディケンズは、この小説のなかで、自分が旅先で経験したトポグラフィカルな知識を巧妙に利用して、まずはヨーロッパ全体を取り込んだ大き

な幾何学文様の大枠を設定する。これは天才ならではのスケールの大きい見事な設計です。その構図のなかにこの小説の中心主題である欲得に取り憑かれた人間どものさまざまな囚われの空間を巧みに配置してゆくのです。それはマーシャルシー監獄のような物理的に借金債務者を閉じ込めておく場所もあれば、クレナム夫人のような自らを進んで閉じ込めておく暗い閉塞された屋敷でもある。またバーナクル一族の支配している「なにもやらない課」(Circumlocution Office) もそんな囚われの空間のヴァリエーションと言えるものかも知れません。

私が今回の講演に際して使用したペンギン・クラシックスの『リトル・ドリット』付録に、ロンドンのこの当時の古地図が載せられています。<sup>4</sup> もしよろしかったら後ほどそれを参照していただくとして—もっとも私のようにロンドンの土地勘のないものよりも、皆さん方は、地図など見なくても大方のトポグラフィはご理解になっておられるでしょうが—この地図を見れば、より詳しくディケンズの地位的な陣取り作戦を理解できるであります。ここで私が注目したのは、ドリット屋敷とマーシャルシー監獄が、当時アイアン・ブリッジ (Iron Bridge) と呼ばれた旧サウスワック橋 (Old Southwark Bridge) を交流点として、テムズ川をはさんでほぼ向い合せに対峙していることです。マーシャルシー監獄を除けば、他のすべての物語の場面はテムズ川の北側に、まるで日本の戦国時代の城攻めの陣形を見るかのように、川をはさんで敵城に向かいあうように配置されている。ここにディケンズの作為めいたものが読み取れないでしょうか。なにか謎絵めいたトポグラフィで、これから面白い絵解きができそうな気がするのですが、今の私にはそんな絵解きはとてもできそうにありません。

そして川をまたいで双方の文字通り橋渡し役を演じるのはエイミー、すなわちリトル・ドリットということになる。このエイミーの小説上での機能を考える上で、第I巻18章“Little Dorrit's Lover”は実に興味深い章です。マーシャルシーの看守の息子でエイミーに恋い焦がれ、この日もひそかにエイミーのあとをつけてきたジョン・チヴェリーが、アイアン・ブリッジの橋上でエイミーに見咎められ、橋の中央で追い返されてしまう場面です。

そのときの彼女のチヴェリーへの言葉は、彼女には似つかわしくなくらい、冷たいものでした。要するに彼女にしてみれば、橋の向こう側はマーシャルシー監獄とは異次元の世界であって、たとえ看守の息子であっても、みだりに領域侵犯をすることは許されないということでしょう。

これはエイミーにしてみればごく自然な発想だったことでしょう。なぜなら彼女は監獄で生まれて、この22年間監獄で父親と生活を共にし、本当の自由

を知らずにこれまで過ごしてきたのですから、川の向こう側の世界が理想郷とは言わないまでも、彼女にとって、つねに憧れめいた気持ちで接せずにはいられない異郷、願望の地であったに違いないからです。クレナム夫人の家の暗い牢獄のような世界で、針仕事に精を出している間も、その家の暗闇の中でどのような醜い人間どもの企みが進行しているかなどということは、微塵も疑念となって浮かんできませんでした。人間の善性を疑うことを知らないままに、監獄の自室の窓からひたすら自由と解放を夢見て毎日を過ごしていたのです。結局第Ⅰ巻の段階では、牢獄というものは、単にマーシャルシーのような監獄だけではなく、人間の心につねに存在するものであるということ、彼女は未だ認識できずにいたのです。

それにエイミーが気づくことになるのは、皮肉なことにドリット一家が思いがけぬ遺産相続にあずかり、ヴェニスで大尽旅行を満喫している最中のこと、彼女は周囲の享楽三昧の生活が少しも楽しくありません。マーシャルシーのころと同様、窓辺に寄ってため息ばかりをついていました。その当時の彼女の心境を如実に表しているのが次の引用になります。第Ⅱ巻7章“Mostly, Prunes and Prism”（「気取った言辞を用い、生半可な知識を振りかざすこと」、ジェネラル夫人のようなスnobどもを皮肉ったディケンズ流の言い回し）の一節です。

It appeared on the whole, to Little Dorrit herself, that this same society in which they lived, greatly resembled a superior sort of Marshalsea. Numbers of people seemed to come abroad, pretty much as people had come into prison; through debt, through idleness, relationship, curiosity, and general unfitness for getting on at home. They were brought into these foreign towns in the custody of couriers and local followers, just as the debtors had been brought into prison. [...] They had precisely the same incapacity for settling down to anything, as the prisoners used to have; they rather deteriorated one another, as the prisoners used to do; and they wore untidy dresses, and fell into a slouching way of life: still, always like the people in the Marshalsea. (565)

エイミーとは逆にアーサーはしばしばしばしばマーシャルシーに通い、そこの生活を熟知して、ある程度、そこの生活に共感を抱いていた節があります。彼にとっては、母親の住んでいるクレナム・ハウスの方がむしろ牢獄でした。その家とのコミットメントを極力絶つようにして、彼は自由人として生きようとしてきました。ところが皮肉なことに、相場師マードルの株取引詐欺の被害に遭って多額の負債を背負い、彼自身がマーシャルシーに入監させられることになってしまいます。そこで彼は初めて監獄に閉じ込められることの真の意味を認識することになったのです。その恐怖の実感を生々しく表現したのが、次の第Ⅱ巻、

## 29 章 “A Plea in the Marshalsea” からの引用です。

For a burning restlessness set in, an agonized impatience of the prison, and a conviction that he was going to break the heart and die there, which caused him indescribable suffering. His dread and hatred of the place became so intense that he felt it a labour to draw his breath in it. The sensation of being stifled sometimes so overpowered him, that he would stand at the window holding his throat and gasping. (822–23)

つまりアーサーとエイミーはそれぞれの苦い体験を通じて、この世の中にはさまざまな形の牢獄があるということを身にしみて実感することになるわけです。

## IV

しかし、この小説の主要な登場人物の多くは、時間の持ち来る過去の亡霊を意識の世界から追い払って、何とかその場しのぎで毎日を生きてゆこうとする連中です。ウィリアム・ドリット、クレナム夫人、タイト・バーナクルなどバーナクル一族、「なにもやらない課」の役人ども、みんなそうです。彼らは、閉鎖された世界から進んで外に出ようとはけっしてしません。現在の住まいを牢獄として意識しないか、頑なに牢獄であることを意識しないようにしているのです。要するにアーサーのように、外部から時間の意識を刺激するような人間は、彼らにとってむしろ侵入者であって、迷惑な存在ですらあるのです。彼らの存在そのものが、さまざまな形の恐迫観念となって、彼らの意識に取りつき絶えず悩ませるからです。時間はつまりドリット氏やクレナム夫人にすれば、良心そのもので、いわば疫病神のようなものだったのです。クレナム夫人のテーブル上の時計のイニシャル D. N. F. はこうした良心の声のようなもので、彼女はつねに時計とともに生活をし、少なくとも 20 年以上、暗い牢獄のような生活を続けてきたのです。でも彼女はその D. N. F. を逆に自らの過去に味わった屈辱を忘れるな、という戒めの銘として受け取った。この言うなればヒューブリスの呪いに、やがて彼女の住んでいた屋敷は、ミス・ハヴィシャムの屋敷が焼失したのと同様、女あるじの罪の業苦を背負って崩壊し、その後彼女も死をもって自らの過去を清算しなければならぬことになるのです。彼女が長年住み続け老朽化した屋敷は、時間にあらがいつづけたクレナム夫人の囚われの自我そのものの象徴だったのです。

またドリット氏は 23 年間、マーシャルシー監獄の中で「マーシャルシーの

父」と呼ばれて、帝王然として振舞ってきました。債務返済の意志や義務感などどこか遠くに忘れて、囚われの生活をエンジョイしていたのです。かつてフランスの文芸評論家ヴィクトール・ブロンベールの *Romantic Prison* という興味深い評論を読んだことがあります<sup>5</sup>、例えばスタンダールの『パルムの僧院』の主人公ファブリス・デル・ドンゴの場合のように、幽閉された牢獄がやがて「幸福な牢獄」に転ずることはよくあることで、19世紀フランス文学には、そうしたいわば囚われの身を天国とする文学的伝統があると言うのです。ドリット氏の場合もそれとよく似たケースで、彼にとって牢獄はやがて楽園に転じて、牢獄から解放されようという努力すらいつしか放棄してしまいました。それが（彼にとって）幸なのか不幸なのか、そんな住み心地のよい借金地獄の檻の生活から解放されることになります。ところが皮肉なことに、世間のだれもが羨む富の世界を満喫しているはずが、結局マーシャルシーでの囚われの過去の生活が、隠そうとすればするほど、オブセッションとなって彼の魂に取りつき、彼を苦しめることになるのです。忘れようとしても過去を払拭することはできない。こうして彼は時間の重責に追い詰められて社交界の紳士・淑女の集う前で、自らの過去を洗いざらい告白して、ようやく自分を取り戻すことができるようになる。結局彼の場合も、クレナム夫人と同じで、囚われの生活から脱却できないままに人生を終わることになりました。マーシャルシー監獄は、やがて1849年に閉鎖され、建物のほんの一部を残してすべて取り壊されてしまいました。これもある意味でこの物語の決着に彩りを添える象徴的な出来事だったと言えるかもしれません。

## V

ずいぶんと回り道をしてしまいましたが、これからが結論です。みなさんご記憶でしょうか。この講演の最初に、私はバジュラルの鞦に倣って、芸術家はつねに幾何学的な思想の構築をするものであって、その幾何学的図形が19世紀が進むにつれて人々の意識が時間をますます強く意識するようになって、芸術家の描く図形が二次元の世界から三次元の世界へと拡大していったということを申しました。ヘンリー・ジェイムズの有名な「フィクションの家」のテーマもこうした時代的な概念形成を背景にして生まれてきたものだと思います。

ディケンズの大きな功績のひとつは、時間の概念を幾何学的図形に取り入れるには、どうしたらよいか、真剣に模索したことだったように思えるのです。平面的幾何学図形だけではおのずと物語の設定に限界ができてしまいます。で

は時間と空間とをマッチングさせるにはどうしたらよいか。そこで彼が思いついたのは、三次元世界を構築することによって、時間の概念を彼の小説に取り入れようとするのでした。1840年代までの彼の作品と、50年代以降の彼の作品との違いは、特徴的に言って、この後半の三次元的世界へのこだわりだと言っても過言ではないように思えます。顕著なところでは、『荒涼館』、『リトル・ドリット』、『二都物語』(A Tale of Two Cities)、『大いなる遺産』(Great Expectations) など—ディケンズの専門家を前にくどくどしい話はもうやめにして—but—マーシャルシー監獄やドリット・ハウス以外でも、『荒涼館』の荒涼館やチェズニー・ワールド、『二都物語』のバステイーユやコンシエルジェリ(パリ裁判所付属の監獄)、『大いなる遺産』のサティス・ハウスなど、これらはいずれもそれぞれの小説のいわば根幹をなす建物であり、それぞれが長く暗い、ときに歴史的な過去を持ち、物語の現在と因果の連鎖でつながっている建物であり、そしてそれぞれが血の臭いや腐敗、頹廢の臭いのふんぷんとする呪われた建物だということです。ディケンズにとっては、こうした建物は容赦することをしない残酷な時間という怪物を扱うにはまさに格好の手段として役立つものでした。中世のイコノロジーの世界におなじみの「時の大鎌」“Scythe of Time”や「時のおきな」“Father Time”などという比喩的手段など弄する必要のない、その建物自体が時代の重みを詰め込んだ具体的象徴の役割を果たすものだったのでした。

これは先ほどのクレナム夫人やドリット氏のみずからの過去を告白する場面で、言うべきことだったかも知れませんが、こうしたディケンズの発想にはホーソンが深くかかわっているのではないかという気がいたします。ホーソンの文学には、『緋文字』(The Scarlet Letter; 1850) などその典型的例ですが、いわゆる「幸福な転落」“*felix culpa*”という観念が息づいています。アーサー・デイズデイルの告白シーンなどその典型です。告白することによって、罪の重荷から解放されるのです。先ほどのクレナム夫人やドリット氏の告白は、この響に倣ったもののように思えます。さらに—この点は、考証するだけの十分な時間がなく、明確なことは言えないのですが—ホーソンの『七破風の家』が発表されたのは1851年のこと、ご存知のように、先祖代々の血に呪われた暗い一族の物語で、その呪いの象徴として使われたのが題名にある「七破風の家」です。ディケンズが果たしてこの *Seven Gables* を読んでいたかどうか、それすら今の私には定かではありませんが、彼らの影響関係は更なる比較文学的検証をする価値が間違いなくあると思います。

ホーソンに比べると、ジョージ・エリオットとヘンリー・ジェイムズへのディケンズの影響は、少なくとも第三次元的世界の構築に関しては、さほど強い

ものではありません。これは拙著『小説空間を〈読む〉』でご確認いただければお分かりと思いますが、エリオットは特徴的に二次元的トポグラフィにこだわる作家でした。Adam Bede から『ダニエル・デロンダ』(Daniel Deronda) に至る彼女の作品は、多分『フィーリックス・ホルト』(Felix Holt) を例外とすれば、地理的にいかに配置するかが基本戦略になっていて、ディケンズのような暗い過去に囚われた家の象徴はほとんど出てまいりません。また確かにジェイムズは「フィクションの家」の構想を理論として打ち立てた人物です。しかしそれは作品の構築作業が家の構築と同様に土台から築き上げてゆかねばならないことを強調したもので、彼もエリオット同様に、家そのものを作品の主題に掲げることは、『ねじの回転』(The Turn of the Screw) など数少ない例外を除けば、どちらかと言えばあまり関心のないことでした。むしろこれら二人の作家は、自分たちの作品のテーマが特定の象徴によって支配されることを、努めて避けようとする傾向があったと思うのです。そこに彼らの小説技法の奥義があったのではないのでしょうか。

そのように考えてくると、イギリス文学の「偉大な伝統」のなかで、やはりディケンズの異色ぶりが際立ってくるように思えます。F・R・リーヴィスが『偉大なる伝統』(The Great Tradition) のなかで、あえてよりマイナーな『ハード・タイムズ』(Hard Times) を取り上げたのは、それなりの理由があつてのことで、あえて皮肉なとらえ方をすれば、ここで取り上げたディケンズの特徴的小説群は、彼の「偉大な伝統」の流れには載せにくい、扱いにくい作品だったということではないのでしょうか。ディケンズにはイギリスをもっともよく代表する作家でありながら、実は今回私が指摘したような異色の部分を多分に秘めています。これが言うなれば、ひとつの枠にはめ切れないディケンズの偉大性・天才性の証拠ではないかと思うのです。

## 註

これはディケンズ・フェロウシップ日本支部秋季大会(2009年10月)の際の特別公演に多少の省略と修正を施したものである。内容はその時のものとほとんど変わりはない。

1. ガストン・パシュラール, 『空間の詩学』, 岩村行雄訳(思潮社, 1969), 260頁。
2. Jerome Buckley, *The Triumph of Time: A Study of the Victorian Concept of Time, History, Progress and Decadence* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966).
3. *Little Dorrit*, Penguin Classics (London: Penguin, 1985). 以後 *Little Dorrit* からの引用

はすべてこの版に準拠，括弧内の数字によって示される。下線はいずれも引用者個人のものである。

4. 上掲の *Little Dorrit*, “Appendix B” 所載のロンドン古地図 (pp. 898–99) 参照。
5. Victor Brombert, *The Romantic Prison: The French Tradition* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978).