

出典：『鹿児島大学英語英文学論集』第 18 号（鹿児島大学教養部，1987）69-100.

The Mystery of Edwin Drood における「死」と「生」

松岡 光治

I am the resurrection and the life; he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live. And whosoever liveth and believeth in me shall never die. Believest thou this? (John 11: 25-26)

序

ディケンズは 1870 年 6 月 9 日の夕刻に 58 歳と 4 ヶ月で帰らぬ旅の人となった。同時に、彼が執筆していた『エドウィン・ドルードの謎』(*The Mystery of Edwin Drood*、以下『謎』)は予定の全 12 分冊の半分、すなわち 6 分冊だけの未完の遺稿となっていた。その結果、*The Dickensian* において創刊時の 1905 年から 1930 年にかけて登場した Droodians と呼ばれる多くの批評家（探偵）達が、二つの大きな謎 - エドウィン・ドルードは本当に殺されたのか、ディック・ダッチェリー (Dick Datchery) に変装した人物は誰か - に関して水掛け論を展開したために、これらの謎は甲論乙駁して収拾がつかなくなっている。彼等はエドウィンが叔父のジョン・ジャスパー (John Jasper) に殺されて死んだとする人達と、彼は殺人者の叔父から逃れて隠れているとする人達に分かれている。¹ ダッチェリーの正体については諸氏の見解が紛然としている。最近はロンドンで一人暮らしをしている独身老人、グルージャズ (Hiram Grewgious) の書記であるバザード (Bazzard) が有力であるが、この説とて難点がないわけではない。² エドウィンが本当に死んだか否かはさておき、ダッチェリーの正体はたとえ論証してみせたところで、その論理的解明の経路の面白さを読者に伝えるのみで、ディケンズの思想や彼の小説全体に通ずる『謎』のテーマを理解するのに何ら資する所がないように思える。確かに謎解きはプロットを把握する一助となるかも知れないが、多くの批評家が指摘しているように、ディケンズの小説では通例プロットはテーマに従属することを忘れてはならない。³ 『謎』は未完小説であり、ディケンズの親友、子供、関係者達の伝聞証拠はあるものの、⁴ テクスト以外に絶対信頼できる手掛りが殆どないがゆえに、結局その謎は完全には究明できないし、また今後永久に解明されないであろう。『謎』はそれだけ多くの問題性を孕んでいるのである。

従って、我々にできるのは、この世に残された未完の遺稿を尊重しながら、そこに暗示

された問題を深く掘り下げ、未完部分におけるその問題の展開を一つの可能性として推測することだけではないだろうか。ディケンズは前作『互いの友』(*Our Mutual Friend*, 1964-65) の「あとがき」で告白しているように、「骨を折って暗示したことを苦心して隠す」タイプの作家である。⁵ それゆえ、テキストに隠された作者の暗示を正確に検出、分析することが読者にとって最重要課題となる。本稿では、作品構成の点から作品全体の統一性に留意しながら、テキストに隠された暗示から特に「死」と「生」の問題を考察し、多くの実例から帰納的に作品のテーマと作品全体に流れるディケンズの思想を導き出すことにする。そして、このような視点から最後にエドウィン生存説を実証してみたい。

1 ディケンズの「死」

ディケンズの死期を早めたものとして、これまで様々な原因が指摘されて来た。彼は靴墨工場の時代以後、左の脇腹に時々発作的な痛みを感じていたが、これは持病の腎臓結石のせいである。⁶ また、晩年は左足の痛風に悩まされ、周囲の者にしばしば苦悶の表情を見せていた。⁷ だが、多くの伝記作家が言及しているように、彼の精神と肉体を蝕んだ最大の原因は晩年の公開朗読であろう。公開朗読は彼の内面に蓄積および抑圧されていた激しいエネルギーを発散させ、カタルシス的な効果を与えたけれども、同時に彼の神経を疲労困憊の極に達せしめ、彼を半死半生の目に遭わせたのである。⁸ 付添いの主治医 (Frank Beard) の禁止によって、1870年3月15日の最後の公開朗読以後、ディケンズは聴衆の前から姿を消し、残り少ないエネルギーを『謎』の執筆に移したわけだが、意識の深い底では世を去る時が近づいたことを自覚していたに相違ない。その証拠に、この時期のディケンズは『謎』を完成しないうちに死ぬという不安を第三者に洩らしているし、娘 (Katey) には『謎』の成功を望むと言いながら、「もし神様のおかげでこれ書き終えるまで生きておれたらの話だがね・・・だってね、いいかいお前、近頃は気力が衰えてしまったからだよ」と弱音を吐いている。⁹

ディケンズは自分の最期を自覚していたことを最後の作品『謎』の中で幾つか匂わせている。最も顕著な例は、「ぼっくり死んだ時に、一つの事実や一つの数字でさえ、中途半端で曖昧にしたまま残したくないという彼は、そうした懸念で死んでしまいそうになった」(XI, 89) というローザ・パッド (Rosa Bud) の後見人、グルージャズについての性格描写に見られる。グルージャズが作者の心情に一番近い人物であることから、ディケンズが『謎』を中途半端のままにして「ぼっくりと死ぬという懸念」を抱いていたであろうことは、この一節に十分に窺えるのではあるまいか。

次に引用した例は、聖歌隊長であるジャスパーが、エドウィン殺害の下準備として大聖堂で「説明不可能な探検」“an unaccountable sort of expedition” (XII, 103) を敢行した時の、大聖堂の上から鳥瞰的に眺めたクロイスタラム (Cloisterham) の景色である。

[. . .] they look down on Cloisterham, fair to see in the moonlight: its ruined habitations and sanctuaries of the dead, at the tower's base: its moss-softened red-tiled roofs and red-brick houses of the living, clustered beyond: its river winding down from the mist on the horizon, as though that were its source, and already heaving with a restless knowledge of its approach towards the sea. (XII, 108)

ここで着目すべき点は豊かな比喩とイメージによって提示された「川」である。空間の移動は時間の移動でもあることから、「川」は時間を表す。¹⁰ つまり、この場合、「川」が象徴する時間とは人間の一生であり、「海」はすべてのものが到達する神秘的で無辺なもの、すなわち「死」を象徴的に示している。実際に、クロイスタラムを眼下に見ているのは、ジャスパーと大聖堂の修復に携わっている石工のダールドズ (Durdles) だけであるが、引用文中の「あたかも」以下の視点は全知の作者の視点であり、これは作者の眼を通して作者によって語られたものである。従って、「川」の比喩とイメージから擬人化された「川」の自意識がディケンズ自身のものであることから、彼が近づきつつある自分の「死」を意識していたことを読み取るのは、決して不可能ではないだろう。¹¹

最後の例はディケンズの生涯と密接な関係がある。『謎』の舞台である大聖堂のある町、クロイスタラムのモデルがケント州のロチェスター (Rochester) であることは衆目の一致するところだ。ロチェスターはディケンズが 4 才から 9 才まで最も幸せな少年時代を送ったチャタム (Chatham) の隣町であり、親友ジョン・フォースター (John Forster) が言ったように、「生涯消えることのなかった幼い日々の印象はここで得られたものであり、臨終の際に彼の脳裡をよぎった諸々の思いは、幼少の彼の心に深く刻み込まれたものである。」¹² ディケンズはクロイスタラムのクリスマス・イヴを描く際に、昔この町の子供だった人達について次のように述べている。

To such as these, it has happened in their dying hours afar off, that they have imagined their chamber-floor to be strewn with the autumnal leaves fallen from the elm-trees in the Close: so have the rustling sounds and fresh scents of their earliest impressions revived when the circle of their lives was very nearly traced, and the beginning and the end were drawing close together. (XIV, 120)

クリスマス・イヴは一年の終りと始まりの接点であり、人生にたとえるならば、あの世とこの世、すなわち「死」と「生」の接点である「臨終の時」に相当する。この一節は、クロイスタラムの新しい住人であり、ジャスパーを監視する探偵のダッチェリーと関連づけると、重要な意味を帯びて来る。ディケンズがダッチェリーを自分と同じ正義の側に立たせ、自分の探偵趣味を持たせていることは、彼のファースト・ネーム (Dick) に暗示されている。ダッチェリーは「自分の資産で暮らしており、残りの人生は、この美しい場所で送

りたいと思っている老人」(XVIII, 164)であり、「この町で人生を終えたいという気持ち」(XVIII, 164)を洩らしている。このような自分の「死」を前提にした決意は、絶えずロンドン・を小説の中心舞台としたディケンズが、最後の小説では一番楽しかった少年時代の思い出深い町を、その舞台にしたことと無関係だとは決して言えないだろう。これは単なる偶然の一致ではなく、ディケンズの意識的な創作であるに違いない。

以上、抽出した三つの例からもある程度判然とするように、読者はこれら点在する一節の中で「死」に臨んだ作者の意識を象徴的に体験することができるのだ。このような隠された意味を逐次読み取って行くと、「死」のモチーフに彩られた『謎』全体は、当時の作者の内面の風景を表わす外的存在として、一つの象徴的構造に思えて来るほどである。

2 「死」の様々なイメージ

『謎』は「叔父による甥殺し」という謎がプロットの主軸になっている。¹³ 形式的には確かに推理小説というジャンルに属する作品で、ミステリーが重要な意味を持っている。しかし、この推理小説 (whodunit = “Who did it?” [X, 85]) の殺人犯がジャスパーであることは、読者にとっては最初から一目瞭然であり、疑う余地がない。ゆえに、ディケンズの主たる関心は殺人事件を軸にしたプロットにあるのではなく、後述の章にならないと詳しく論議できないが、この物語全体に配置された「死」と「生」のモチーフの方にあるとしか思えない。作品全体が余りにも多くの「死」のモチーフに支配され、しかも作品が途中で終わって後半における「生」のモチーフの十分な発展がないために、我々は「生」のモチーフを見落しがちであるが、『謎』で作者の執筆の動機となったものはむしろ「生」のモチーフであり、「生」のモチーフが作品の主権を獲得する可能性は大いにあり得るように思える。つまり、ディケンズは「死」に対する「生」の最終的勝利を説くための布石として「死」のモチーフを色濃く作品に浸透させたのであり、この意味において「死」のモチーフは非常に重要な役割を果たしていると言える。事実、ディケンズはエドウィン殺しの事件を包む雰囲気・に重点を置きながら、神秘と不可思議の要素に富む、時には怪奇趣味的な場面を描くことで、作品全体に「死」のモチーフを効果的に織り込んでいる。では、「死」の様々なイメージとそれらの効果を幾つか考察してみよう。

第一に、『謎』の舞台クロイスタラムの描写は過去がその基調になっている。

An ancient city, Cloisterham, and no meet dwelling-place for any one with hankerings after the noisy world. A monotonous, silent city, deriving an earthy flavour throughout from its Cathedral crypt [. . .].

A drowsy city, Cloisterham, whose inhabitants seem to suppose, with an inconsistency more strange than rare, that all its changes lie behind it, and that there are no more to come. (III, 14)

要するに、クロイスタラムは「過ぎ去った昔の町」であり、「町中のすべてが過去のもの」(III, 14)である。クロイスタラムは、その名前が示すように、「監禁」のイメージを伴う過去という名の牢獄の具象化であり、そこに閉じ込められたすべてのものは、外部の世俗的な時間から隔離された精神的な「死」の生活を余儀なくされている。¹⁴ このような町の代表的建築物が「四角の塔がある古い大聖堂」(II, 4)だ。¹⁵ 大聖堂は子供時代にディケンズが知ったゴシック小説に特有の建築物であり、その内部は「死」を連想させる不気味な雰囲気醸し出し、そこでは人間の声が「瀕死の声」“a dying voice”(IX, 73)に聞えるほどである。

この「死」のイメージが、大聖堂の聖歌隊長であり、大聖堂に隣接する「古い石造りの門番小屋」(II, 5)に住むジャスパーと密接な関連を持つことを見逃してはならない。なぜならば、ディケンズは大聖堂とそこで働くジャスパーを同一視しており、大聖堂の内部にジャスパーの内面を投影して描いているからである。¹⁶ こうした大聖堂に見られる「死」のイメージは、以下に述べる他の様々な「死」のイメージと互い包摂しながら、ジャスパーの甥殺しを読者に予期させる暗示として、一本の太い燃糸のように作品全体に貫徹しているのである。

「死」のイメージはまた音声の効果的使用によって喚起される。第2章に、エドウィンとジャスパーがローザの誕生日に彼女のことを話しながら、胡桃を割って食べる場面がある。この時の二人の会話の間には、“Crack”という一見何でもない胡桃を割る音が繰り返して挿入されている。このような音声の反復は読者の心に不気味さや恐怖を呼び起こすための技法である。これは、母親の「死」を聞いてヤーマス(Yarmouth)から戻って来たデイヴィッド・コパーフィールド(David Copperfield)が、途中で葬儀屋(Mr. Omer)の店に立ち寄った時、小さな中庭を越えた向うの作業場から母親の棺を作る“Rat-tat-tat, Rat-tat-tat, Rat-tat-tat”(第9章)という金槌の音を繰り返して聞く場面を思い起こさせる。この作業場からの槌音は時を定めて繰り返され、母親の「死」と赤ん坊の弟の「死」に結び付き、最終的には Little Em'ly の不幸を暗示しているように思える。『謎』における胡桃を割る音の反復もまた、エドウィンの「死」とローザの不幸を読者に予測させるものだと言えるだろう。このように、一見無意味と思える事象を全く斬新な相の下で捉え、相互の関連性とその意義を読者に伝達して認識させようとするところに、ディケンズの独創性を垣間見ることが出来る。

ジャスパーが殺人の下準備として「ダードルズと一緒に月夜の晩に墓石、地下納骨堂、塔、廃墟を探検」(XII, 101)した時、ダードルズは今年の今頃聞いた叫び声の幽霊の話をする。

“[. . .] And here I fell asleep. And what woke me? The ghost of a cry. The ghost of one terrific shriek, which shriek was followed by the ghost of the howl of a dog: a long, dismal, woeful howl, such as a dog gives when a person’s dead. That was MY last Christmas Eve.” (XII, 107)

この叫び声は、胡桃の音のように複雑な婉曲的表現ではなく、今年のクリスマス・イヴに同じ場所で発せられるであろう、エドウィン殺しによる悲鳴の直接的な仄めかしとなっている。

ところで、ジャスパーが殺人の下準備に雇う石工のダールドルズは、雇い主と同様に作中最も「死」のイメージが付きまとう人物である。

Durdles is a stonemason; chiefly in the gravestone, tomb, and monument way, and wholly of their colour from head to foot [. . .]. With the Cathedral crypt he is better acquainted than any living authority; it may even be than any dead one. (IV, 28)

ダールドルズはクロイスタラムの人々から “Stony Durdles” (IV, 31) と呼ばれている。この形容辞は商売で取り扱う「石」から来たのか、Stephen (異教徒に「石」で打ち殺された最初のキリスト教殉教者、聖ステパノ [Acts 6-7]) を意味するのか定かではないが、いずれにせよ「完全に死んだ (stone-dead)」なる言葉を想起させてやまない。換言すれば、ダールドルズから連想される「石」は職業の点から言って墓石のことであり、絶えず「死」のイメージを喚起するのである。ダールドルズの仕事場で「石」をノコギリで切っている二人の職人は、「時と死を象徴した機械仕掛けの人形」“mechanical figures emblematical of Time and Death” (IV, 29) にたとえられ、この次にクロイスタラムで起こることを次のような暗示によって我々に予知させる。

The two journeymen have left their two great saws sticking in their blocks of stone; and two skeleton journeymen out of the Dance of Death might be grinning in the shadow of their sheltering sentry-boxes, about to slash away at cutting out the gravestones of the next two people destined to die in Cloisterham. Likely enough, the two think little of that now, being alive, and perhaps merry. Curious, to make a guess at the two; - or say one of the two! (XI, 103)

「死の舞踏」とは死神が人間の列の先頭に立って墓場に導くところを表わした骸骨の舞踏である。この場合、死神は当然ジャスパーに相当する。「この次クロイスタラムで死ぬ運命にある二人の墓石」の一つとはエドウィンのものであり、もう一つはジャスパーにとってエドウィン殺害後ローザに対する邪恋の邪魔者となる、セイロン帰りのネヴィル・ランドレス (Neville Landless) のものであると考えるならば、物語における出来事の暗示と象徴は、

まさにこの場面に内在していると言ってよい。結局、ジャスパーが殺意を抱くのはエドウィンとネヴィルの二人だけであるが、次の章で考察するように、彼等の運命もまた「旅」を中心とする「死」のイメージによって示されることになる。ともあれ、これら様々な「死」のイメージを有機的な連関の輪の中につなぎ留めているのは、作品のテーマを導く「死」のモチーフに他ならない。

3 「旅」のイメージとジャスパーの「死」

作品中、殺人および殺人による「死」を連想させるものとして、ディケンズが特に好んで使用したイメージは「旅」のイメージであろう。ジャスパーは大聖堂の聖歌隊長としての現実の世界の耐えがたい単調さから逃れ、夢の世界で邪悪な願望を満足させるべく、定期的にクロイスタラムからロンドンのアヘン窟への「旅」に出るが、クロイスタラムへ戻って来た彼の姿は、抑圧したエネルギーを夢の世界ですべて消費したために、「疲れ果てた旅人」「a jaded traveler”(I, 3)に見える。「旅人」としてのジャスパーの目的を理解する鍵は、彼の夢の世界に隠されている。次の引用文は、アヘン吸飲による「茫然とした意識」「scattered consciousness”(I, 1)の状態、彼がアヘン窟の女将「パッファー王女」「the Princess Puffer”(XXIII, 214)に洩らす言葉である。

“Well; I have told you I did it here hundreds of thousands of times. What do I say? I did it millions and billions of times. I did it so often, and through such vast expanses of time, that when it was really done, it seemed not worth the doing, it was done so soon.”

“That’s the journey you have been away upon,” she quietly remarks.

He glares at her as he smokes; and then, his eyes becoming filmy, answers: “That’s the journey.” (XXIII, 207)

「旅」が象徴するものは、ハワード・ダフィールドの有名な説、すなわちジャスパーは昔インド北部で「旅人」を襲った絞殺強盗団(Thugs)の一員であるという説を考慮に入れると、容易に理解できる。¹⁷ 要するに、ジャスパーの「旅」とは追跡および殺人のための「旅」であり、¹⁸ 引用文に見られる謎の代名詞(it)は恐らく殺人、それも甥のエドウィンを絞殺することを指すのであろう。¹⁹ その証拠に、ジャスパーは絞殺の対象である犠牲者エドウィンのことを「旅仲間」「a fellow-traveller”(XXIII, 208)として言及している。ジャスパーのアヘン窟での夢については、最初彼の殺意を暗示する言葉が空中に投げ出されても、それは前後の脈絡がないのでパッファー王女にとっては何の意味も持たなかったが、彼女はやがて脈絡のない表現という障害を通して、結局その底を流れている系統的な思考内容に気づき、彼をクロイスタラムまで追跡し、彼の悪を確認することになったと思われる。それゆえ、ジャスパーの自己破滅の最大の原因は、自分の殺意をアヘン吸引による無意識

の状態だったとはいえ他人に洩らしてしまったことだと言える。²⁰

エドウィンとネヴィルの「死」もまた「旅」のイメージによって仄めかされる。エドウィンが赴任地エジプトへの「旅」に出る前に、ローザは「ピラミッドの中に埋葬されるつもりじゃないでしょうね？」(III, 22)と言うが、彼が殺害されて埋葬される大聖堂の地下室とピラミッドを重ね合せると、彼女の言葉は彼の運命に直結する「死」のイメージを喚起してやまない。「旅」に出るエドウィンを殺害せんとするジャスパーは、「甥の出発に際してネヴィルも一緒に呼んで出立の杯を上げよう」(VIII, 57)と提案する。ジャスパーが絞殺強盗団の慣習に従い、酒にアヘンを混入して絞殺することから、エドウィンにとっての「出立の杯」とはエジプトへの「旅立ち」ではなく、「この世の巡礼が遅かれ早かれすべて合流する沈黙の道」(IX, 63)に沿って行く来世への「旅立ち」を惜しむ、いわゆる「別れの杯」のことなのである。更に、ディケンズは「旅」のイメージを補強すべく、エドウィンが「出立の杯」を受けるためにジャスパーの門番小屋へ行く前に、「彼はじきに遠くへ行き、二度と(クロイスタラムの見慣れた風景を)見られないかも知れない。かわいそうな青年だ！」(XIV, 125)という示唆に富む一文を入れたり、ジャスパーを追跡して来たパッファー王女にネッド(Ned)という名前が「危機に瀕した名前、危険な名前」(XIV, 127)だと警告させることで、来るべきエドウィンの運命を読者に匂わせている。

さて、エドウィンの存否は別にして、ジャスパー犯人説だけは、脅迫によるローザへの求婚の際に、彼がふと洩らす次の言葉から支持できるはずである。

“I was going to show you how madly I love you. More madly now than ever, for I am willing to renounce the second object that has arisen in my life to divide it with you; and henceforth to have no object in existence but you only. Miss Landless has become your bosom friend.[. . .] You do care for your bosom friend’s good name, and you do care for her peace of mind. Then remove the shadow of the gallows from her, dear one!” (XIX, 172)

「第二の邪魔者」とはローザに恋慕の情を抱くネヴィル・ランドレスである。この場合、肝心なのはジャスパーが第一の邪魔者としてエドウィンに既に抹殺したことを、この言葉から読み取ることである。²¹ 「絞首台の影」への言及はジャスパーがエドウィン殺しの容疑をネヴィルにかけたように、今度はネヴィル殺しの容疑を彼と双児の妹であるヘレナ(Helena)にかけるつもりであることを暗示している。²²

「第二の邪魔者」であるネヴィルは、ローザへの馬鹿げた愛情のことでみんなの邪魔者にならないように、クリスマス前後二週間「徒歩旅行」“a walking expedition”(XIV, 123)に出かけるが、彼は自らこの「旅」を「巡礼のような旅」“Travel like a pilgrim”(XIV, 123)にたとえている。しかし、この「旅」もまた、彼が「出立の杯」を受けるためにジャスパーの門番小屋へ行く前に、周囲の空気は「妙に重苦しくて死んだ感じ」“a strange dead weight”(XIV, 124)がすると妹に話していることから推し量られるように、殺人者ジャスパーの奸

計に陥ることになる「死出の旅」なのである。

「旅」を前にして「出立の杯」のために、エドウィンとネヴィルはそれぞれ門番小屋の通用口の階段を昇って行く。このジャスパーの門番小屋は、彼の悪に対して「警戒の光」を発する「燈台」(XII, 106; XIV, 213; XXIII, 213)のイメージで常に描かれている。ジャスパーの悪を調査すべく、クロイスタラムに現われたダッチェリーは、この門番小屋の危険性に気づいている。

John Jasper's lamp is kindled, and his lighthouse is shining when Mr. Datchery returns alone towards it. As mariners on a dangerous voyage, approaching an iron-bound coast, may look along the beams of the warning light to the haven lying beyond it that may never be reached, so Mr. Datchery's wistful gaze is directed to this beacon, and beyond. (XXIII, 213)

この引用文の比喩表現は「旅」に出るエドウィンとネヴィルの運命に見られる基本的な類似性を読者に示唆している。つまり、船乗りである彼等二人は「警戒の光」に気づかず、「近づいてはならない停泊所」であるジャスパーの部屋へ向っていることになり、結果的に彼等は難破して「死」に至る運命にあるわけである。

ジョン・フォスターは、『謎』の後半部について作品執筆前のディケンズからの伝聞証拠として、「最後の数章は死刑囚独房で書かれるのだが、ジャスパーはここに送られる原因となった悪業について、すべて他の人間について語っているかのように、詳しく語ることになる」(Forster 11: 2)と述べている。フォスターの言葉に従えば、独房に入ったジャスパーは恐らくヘレナの催眠術によってエドウィン殺しを告白させられることになるだろうが、この結末はその裏づけとなるものがテキストには少なすぎるように思える。²³ しかし、ジャスパーの自己破滅だけは、今から分析する嵐におけるディケンズの巧妙な象徴的イメージによって証明することができる。その象徴的イメージは、比喩表現とそれが生む具体像の鮮烈な喚起によって、浮き出るように読者に迫って来る。

『謎』には『マクベス』(1605)への言及(X, 8; XI, 93; XIV, 120)が多い。²⁴ とりわけエドウィンとネヴィルが「出立の杯」を受ける第14章は、『マクベス』の冒頭で魔女達が発する“When shall we three meet again?”(1.1.1)をもじって、“WHEN SHALL THESE THREE MEET AGAIN?”という章題が付いている。この章題をディケンズが『マクベス』から選んだ理由としては、エドウィン、ネヴィル、ジャスパーの再会の有無を仄めかすためだけでなく、3人の魔女達が登場する場面、すなわち雷・稲妻・雨の場面を前途に悲劇の暗影が漂う現象として使いたかったからであろう。確かに、この章の妙味は嵐の場面がジャスパーの内面を投影した心象風景として、悲劇に直結する「死」のイメージを呼び起す点にある。

次の一節は、いわばジャスパーの内的活動の外在化もしくは形象化であり、嵐の場面という鮮烈な心象風景として明確な寓意性を有して機能している。従って、エドウィンとネヴィルが門番小屋の中に入った後のことについての具体的描写はないものの、外の様子か

ら何か徒ならぬことが生じたことを、読者は容易に理解できる。

The red light burns steadily all the evening in the lighthouse on the margin of the tide of busy life. Softened sounds and hum of traffic pass it and flow on irregularly into the lonely Precincts; but very little else goes by, save violent rushes of wind. It comes on to blow a boisterous gale [. . .].

Still, the red light burns steadily. Nothing is steady but the red light.

All through the night the wind blows, and abates not. But early in the morning, when there is barely enough light in the east to dim the stars, it begins to lull. From that time, with occasional wild charges, like a wounded monster dying, it drops and sinks; and at full daylight it is dead. (XIV, 130)

前作の『互いの友』に登場する学校教師ヘッドストーン (Bradley Headstone) は、その属性から「野性の残った家畜」“an ill-tamed wild animal” (III, xi) にたとえられたが、同じ系譜の悪人ジャスパーもまた、グルージャズの断固とした個別論によれば、「悪漢と野獣の組合せ」“a brigand *and* a wild beast in combination” (XXII, 191) なのである。そして、彼等に共通する特性として、昼間は聖職者として抑圧している本能的な激しい衝動を夜になると一気に解放し、原始的かつ動物的と言える不合理な欲望を充足させる点を挙げることができる。以上のことから、引用文において「猛獣」にたとえられた「嵐」がジャスパー自身の(長い間抑圧されていた邪悪な願望の)比喩表現であることは間違いない。すなわち、そのような願望を彼が門番小屋の中で完全に充足させているがゆえに、外では激しい「嵐」が一晩中思う存分に暴れるわけである。このような比喩表現からも判然とするように、ディケンズはジャスパーの犯罪心理のように抽象的で難解なものを常に具体的な表象に翻訳して読者に伝達する能力を具備している。ここで注目すべき点は、「夜明け」と同時に「嵐」は「死」にかけた手負の猛獣」のように次第に勢いが衰え、「死」に至ることだ。この「死」のモチーフに関する寓意的逆説は、後述する『謎』の最終章の章題「再び夜明け」“THE DAWN AGAIN”と同じように、ジャスパーの「死」によって惹起される「生」の最終的勝利の可能性を暗示しているように思えてならない。²⁵

ところで、猛獣を彷彿させる野生的な人間ジャスパーは、エドウィン殺しの濡衣を着せるために、ネヴィルの危険な性格を周囲の者たちに吹聴するが、これは同じ野生的な人間であるネヴィルに対する自分の邪悪な性格の投影にすぎない。従って、ジャスパーが日記の中で、「このネヴィル・ランドレスの悪魔のような激情、怒った時の力強さ、相手を破壊せずにおかない烈しい凶暴さに、私は肝を冷やす」“The demoniacal passion of this Neville Landless, his strength in his fury, and his savage rage for the destruction of its object, appal me.” (X, 86) と記しても、それは自己の性格分析としか思えない。²⁶ それゆえ、ジャスパーがエドウィン殺害後に再び自分の日記で、「私は秘密の捜索の手をゆるめまい、その犯人に愛する

甥殺害の罪をかぶせよう、そして犯人の抹殺に献身しよう」(XVI, 146)と書いて決意を固めたとしても、彼が殺人犯である以上、彼の献身は皮肉にも自己破壊を促進するための献身ということになる。

ジャスパーの自己破壊による「死」の兆候は、彼の計画に狂いが生じた時に、それとなく示されている。それは彼がグルージャズからエドウィンとローザの婚約解消の話を聞いた直後に見せる失神の場面である。ジャスパーの失神は、マクベス夫人の失神と同様に、その真の理由は不明だが、少なくともこの知らせが彼の書いた芝居、つまり甥殺しの計画を打ち壊し、その芝居における彼の存在価値を無に帰してしまったことだけは確かである。その証拠に、失神したジャスパーは「引き裂かれて床の上に置かれた泥まみれの着物の塊」“a heap of torn and miry clothes upon the floor”(XV, 138)のように形骸化し、もはや人間としての跡痕を残さない。これは、『荒涼館』(*Bleak House*, 1852-53)に登場する酒飲みの古道具屋クルック(Krook)が自然発火(spontaneous combustion)によって消滅し、「黒こげになって壊れ、白い灰をかぶった小さな丸太の燃えがら」“the cinder of a small charred and broken log of wood sprinkled with white ashes”(XXXII)になったのと同様に、完全なる自己解体の姿なのである。

ジャスパーの最終的な「死」を示す最大の証左は、アヘン吸飲状態で見ると「殺人の旅」という夢において、次のように彼自身が自己解体の姿を見ている点にある。

“It was a journey, a difficult and dangerous journey. That was the subject in my mind. A hazardous and perilous journey, over abysses where a slip would be destruction. Look down, look down! You see what lies at the bottom there?”

He has darted forward to say it, and to point at the ground, as though at some imaginary object far beneath. (XXIII, 207)

この後、「あれを見ろ！何て哀れで、みすばらしい、ひどい姿なんだ！あれは本物に違いない。おしまいだ！」(XXIII, 208)と叫んで、最後にベッドの上に丸太棒のように倒れたジャスパーの夢を象徴的に解釈すれば、彼は「殺人の旅」の途中で断崖から足を滑らして破滅したことになる。彼が床の方を指差している「哀れで、みすばらしい、ひどい姿」とは、失神し時に見せた「引き裂かれて床の上に置かれた泥まみれの着物の塊」と同じように、彼の将来の姿に他ならない。ジャスパーは目覚めている生活の間に抑圧した不合理な欲望を夢の中で満足させ、幾度も甥殺しを演じて来たが、同時に彼の夢は将来現実的に起こる事件、すなわち彼自身の自己解体による「死」の予言にもなっているのだ。²⁷ 言い換えれば、ディケンズは聖職者ジャスパーの裏面に伏在する犯罪者心理の深淵を「殺人の旅」という夢を通して示したのであり、同時に一見正反対の方向性を具有するかに思えるジャスパーの自己破壊をも、同じ「旅」のイメージによって呈示しようとしたのである。このように、読者はジャスパーの夢の中で作用している諸勢力の方向性から、『謎』における将来

の事件の推移をある程度は予知できるのである。

4 「死」と「生」のコントラスト

「叔父による甥殺し」というプロットに加え、執筆当時のディケンズの悲惨な健康状態を考えると、「死」のモチーフが『謎』全体に浸透し、重苦しい暗鬱な雰囲気支配しているのも当然である。しかし、一目瞭然と見なされていることの中に、決してそうでないものが隠蔽されているのもまた事実だ。ここに『謎』が真に独創的たり得る所以がある。つまり、「死」に瀕した作品の中であって、我々は時折「生」の息吹きに触れることができるのだ。いやむしろ、ディケンズの意図は「死」と「生」という二つのモチーフを故意に並置・結合させることにより、「死」の勢力に十分対抗できる力として「生」のモチーフを看取させる場面を描くことだったのではあるまいか。この「生」のモチーフの場面は時を定めて描写され、やがて巧緻を極めた作品が完成した時には、作品全体の中に自らの重要性を明示することになり、「死」に対する「生」の最終的勝利という作品の主導的なテーマを導き出すことになるように思える。この命題を「死」と「生」のコントラストの場面を幾つか取り上げて検証してみよう。

「死」と「生」のコントラストの典型的な例は、夕暮時におけるクロイスタラムの大聖堂の外部と内部の描写に見出せる。

In the free outer air, the river, the green pastures, and the brown arable lands, the teeming hills and dales, were reddened by the sunset: while the distant little windows in windmills and farm homesteads, shone, patches of bright beaten gold. In the Cathedral, all became gray, murky, and sepulchral, and the cracked monotonous mutter went on like a dying voice, until the organ and the choir burst forth, and drowned it in a sea of music. (IX, 73)

クロイスタラムの中で「死」のモチーフが特に支配的な場所は、昼間ジャスパーが偽善者として君臨する大聖堂と夜になって不合理な欲望に耽る門番小屋に限定できる。一方、引用文の前半部に明示されているように、戸外では美しい「生」の息吹きに読者は触れることができる。ディケンズはクロイスタラムを「過ぎ去った昔の町」として描写したが、ジャスパーと相対する聖堂小参事会員のクリスパークル (Septimus Crisparkle) もまた、同じ町に住んでいることを忘れるべきではない。²⁸

クリスパークルは、その名前 (crisp + sparkle) の通り、「潑刺として健康的な」男であり、その「輝くばかりの顔」(VI, 38) には無邪気さが満ち溢れている。²⁹ 彼の住む聖堂小参事会員邸は、かつて何世紀も戦いと破壊と掠奪が繰り返された場所でありながら、今ではその面影は周辺から完全に消えている。要するに、彼の邸宅は「大聖堂の陰にある静かな場所」(VI, 39) にあるにもかかわらず、「死」を連想させる過去の影を払拭し、むしろ現在と

いう時間の流れの中で静かに自分の存在を誇示しているのである。このように、クロイスラムは決して「死」のイメージを喚起する過去だけ支配された町ではなく、「生」の息吹きをも我々に感じさせる町なのだ。

「死」と「生」のコントラストは、過去と現在という時間よりも、むしろ空間という次元の中の適切な類型と比較した方が、より明瞭に理解できる。ジャスパーの門番小屋は、日没後に「ある種の恐ろしい静けさ」(XII, 105)が立ち込める古い大聖堂、修道院、墓地等の辺りと「人通りの多い、賑やかな本通り」の間に建っており、「生の潮流」“the tide of life”(XII, 105)が門番小屋で堰き止められてしまった、と誰もが考えたくなるほどである。このように「生の潮流」を寸断したジャスパーの門番小屋を隔てて対峙する「これら気味の悪い境内と店が並ぶ本通り」(XII, 105)は、「死」と「生」のコントラストを成しながら、彼の悪の温床である大聖堂をより一層際立たせる役目を荷なっている。

空間における「死」と「生」のコントラストの中で最も鮮烈な印象を読者に与えるのは、テムズ川でのボート遊びの場面であろう。ディケンズの文学(特に『互いの友』)において、テムズ川は生と死、聖と俗、美と醜などの対立概念を併せ呑むアンビヴァレンスの象徴として、重要な役割を果たしている。無論、一定の場所においてテムズ川の象徴が持つ特殊な意味は、この象徴が現われるコンテクストからのみ、またこの象徴と結び付き登場人物の主な経験からのみ、決定されることは言うまでもない。

エドウィンと婚約解消してジャスパーの邪恋から逃げ、ロンドンの後見人グルージャズに助けを求めたローザにとって、クリスパークルの学校時代の子分で退役海軍士官であるターター(Bob Tartar)は、ジャスパーという食人鬼(Gogmagog)を退治してくれる『ジャックと豆の木』のジャック的な存在である。³⁰ そのようなターターがローザの気を晴らすために提案したボート遊びは、次のようなテムズ川に沿っての上昇と下降のイメージによって描かれる。

(A) The tide bore them on in the gayest and most sparkling manner, until they stopped to dine in some everlastingly green garden, needing no matter-of-fact identification here; (B) and then the tide obligingly turned - being devoted to that party alone for that day; [...] and then [they] came the sweet return among delicious odours of limes in bloom, and musical rippings; and, all too soon, the great black city cast its shadow on the waters, and its dark bridges spanned them as death spans life, and the everlastingly-green garden seemed to be left for everlasting, unregainable and far away. (XXII, 197)

引用文(A)で注意する必要があるのは、ターターがボートを漕いで到達した「常に緑樹に覆われた庭」の正確な地名が曖昧にされている点である。この「庭」は、この場面を支配するおとぎ話的な雰囲気に従って解釈すれば、ジャスパーに追跡されて監視されるローザを、ターターが一時的にせよロンドンの厳しい現実から連れ出してくれる夢の世界だと言

える。つまり、この現実から夢の世界への空間的移動は、彼女にとっては「この無情な世界と生産性がなくて石のように心の冷たい人間から、豊かで温かい信頼と愛の楽園へ」“from the unsympathetic world and the sterile coldness of the stony-hearted, to the rich warm Paradise of Trust and Love” (XXII, 292) の移動を意味するのだ。その意味において、この「庭」は天国のような夢の世界への上昇のイメージを醸し出すだけで十分なのであり、ことさら地名を記すことで読者の想像力を抑圧する必要もないわけである。一方、この場面を現実的に捉えるならば、ボートによる都会と田舎との間の空間移動は、「死」と「生」のコントラストを鮮明化しているのに気づくだろう。ターターが上流へボートを出した場所は“the Temple Stairs” (XXII, 196) であり、ここは『大いなる遺産』(*Great Expectations*, 1860-61) で脱獄囚マグウィッチ (Magwitch) を国外に脱出させるために、主人公のピップ (Pip) が下流へボートを出した地点である。結局、マグウィッチに「生」を維持させようとするピップの計画は画餅に帰し、この脱獄囚は「死」に至る。このように、ディケンズの場合は他の作品においても、テムズ川での下流への空間移動は「死」のイメージを呼び起こすのが通例である。

引用文 (B) についてもほぼ同様のことが言える。テムズ川の潮流に乗って田舎から下流の真黒な都会へボートが移動するに従い、「死」が「生」に跨るように都会の橋が田舎の緑樹に代って暗黒の影を投げかけている。前に述べたように、空間の移動は時間の移動でもあることから、「川」は時間を表す。従って、テムズ川の上流から下流への移動は、一日にたとえば太陽の「誕生」から「死」への移動を、一生にたとえば人間の「誕生」から「死」への移動を示すことになる。しかし、このボート遊びの場面でのディケンズの眼目は、決して「死」の勝利を説き明かすことではない。むしろ、「死」に対する「生」の勝利を導き出す伏線の一つとして、テムズ川の上昇と下降のイメージを使って「死」と「生」のモチーフを相補的に並存させ、そのコントラストを印象づけることにあったのである。『謎』の主眼点が「生」の最終的勝利にあることは、次章で詳述するように、コントラストを成す「死」と「生」の象徴的な接点として、ディケンズが「生」から「死」へのベクトルを持つ「夕暮れ」ではなく、逆のベクトルを有する「夜明け」を選択した点に端的に現われている。それは「死」と「生」のモチーフを作品のテーマに収斂させ、「死」から「生」へと移行するプロットの流れを読者に認識させようとする、そうした作者の基本的姿勢の鮮明な反映であるように思える。

5 「復活と生命」

古代的意識の中では、どんな「死」も一つの「誕生」を告げるものであり、どんな「誕生」も「死」から起こると考えられている。民俗学的にも、人間の「生」の周期は「死」から「再生」への自然の循環に対応するという多くの原始的種族共通の考えが知られている。つまり、太陽が毎日東の空から意気揚々と自ら「再生」するように、人間もまた「死」

から「再生」という考えである。実際に、このような考えの名残りは数多くの神話、寓話、民間伝承、それに文学の中に存続している。³¹ 『謎』のテーマも大体においてこのような考えと一致しているように思われる。では、もう一度作品に戻って作品のテーマを追ってみよう。

第一に注目すべきことは、ディケンズが作品のテーマを最初と最後の章、すなわち第1章の“THE DAWN”と第23章の“THE DAWN AGAIN”にそれとなく示唆した点である。「夜明け」とは夜と昼との接点である。ホメーロスが『イーリアス』で言ったように、夜の眠りは「死の兄弟」であり、諺にあるように「眠っている者は死者と同じ」である。この眠りと「死」のアナロジーから「夜明け」は「死」から「生」へ移る瞬間だと言える。だが、第1章と第23章の「夜明け」の意味は、作品全体に果たす役割の点で全く異なることに注意する必要がある。第1章の「夜明け」はアヘン吸飲による夜の世界の夢で不合理な欲望を満足させたジャスパーにとっての「夜明け」である。その証拠に、彼が聖歌隊長という偽善者として君臨する昼の世界は、今まで述べて来たように、読者にとっては絶えず「死」のイメージを喚起させる夜の暗い世界にすぎなかった。一方、ジャスパーが自分の「死」の夢を見る第23章の「夜明け」では、パッファー王女の部屋においても「朝の明かりが部屋に射し込んで来る」(XXIII, 209)ように、第1章の「夜明け」では見られなかった現象が新たに起こっている。

結局、第23章の「夜明け」はジャスパーの「死」によってクロイスタラムにも本当の意味での「夜明け」が訪れ、すべてのものが「再生」することを示す、いわば「死」から「生」への転換点となっているのである。

A brilliant morning shines on the old city. Its antiquities and ruins are surpassingly beautiful, with a lusty ivy gleaming in the sun, and the rich trees waving in the balmy air. Changes of glorious light from moving boughs, songs of birds, scents from gardens, woods, and fields - or, rather, from the one great garden of the whole cultivated island in its yielding time - penetrate into the Cathedral, subdue its earthy odour, and preach the Resurrection and the Life. (XXIII, 215)

この一節で特に意味深いのは、背後に作者の福音思想というものがあって、それが従来の小説群と同様に、この作品の中心座標となっていることである。それゆえ、最後の「復活と生命」という言葉がこの作品の主導的なテーマだと感じるのは、恐らく筆者だけではないだろう。³² 快晴の朝、外の太陽の光は今まで「死」に支配された大聖堂の内部に忍び込み、「数世紀前の冷たい墓石」(XXIII, 215)をも温める。この一節で「復活と生命」を色彩的に象徴しているのは、「青々とした蔦」や「豊かな木々」などの植物である。「生」のイメージを植物に付与しようとする作者の姿勢は作品の最初から時おり見られる。大聖堂の地下室から湧いて来る土臭い香りが漂っているクロイスタラムでは、未来を背負う子供達

が「小さなサラダ用野菜」「small salad」(III, 14)を栽培しているし、「クロイスタラムの町で生命の前進を示す最も豊富で最も愉快的証拠は、たくさんの庭に生えた野菜類である」(III, 15)とも述べられている。しかし、植物の中でもとりわけ「蔦」は、この作品のライトモチーフに相応しい象徴である。というのは、「蔦」は典型的な蔓植物であり、何にでもこびりついて離れない属性から「生」への粘着性を示すからだ。「大聖堂の壁にはったバージニア蔦」(II, 4)も冬の間は葉の半分ほどを石畳の上に落してしまうが、夏には「青々とした蔦」に生れ変わる。『大いなる遺産』でも、ミス・ハヴィシャム(Miss Havisham)の「死」の結果として廃墟と化したサティス・ハウス(Satis House)の庭では、「古い蔦が幾らか新しく根を下ろし、低く静かに横たわる廃墟の塚の上で緑を滴らせる」(LVIII)という現象が見られる。このように、「死」が重々しく支配する古い町や廃墟の中でも、「蔦」は力強く「生」を維持しながら来るべき「復活と生命」に備えているのである。

「復活と生命」という作品のテーマは『謎』全体における季節の移り変わりとも調和している。作品冒頭部の季節は、「一日だけでなく一年も暮れようとしている」(II, 4)とあるように、クリスマス前の晩秋から初冬にかけてである。ジャスパーが演じる殺人劇がクライマックスに達するクリスマス・イヴは、一年という周期から考えると一年の「死」に相当するが、同時にその後始まる一年の新しい「生」をも示唆している。それゆえ、「死」のイメージを喚起させる冬から半年後の「夏の日々」(XIX, 168)へと推移する『謎』の時間移動は、「復活と生命」のテーマを高らかに歌い上げるための作品構成上の一つの手段と言っても差し支えない。

以上述べて来たように、夜も冬もその暗闇の中ではすべてが眠り込み、「死」のイメージを読者に呼び起して来た。だが、逆説的に言えば、夜と冬はそれぞれ生まれんとする昼と夏を孕む母の暗い子宮であり、そこではすべてが新しい「生」のために準備を整えているのである。従って、このように「死」と「生」のモチーフによって重層的に構築されたテクストを丹念に解釈して行けば、『謎』が未完小説でありながらも、第23章の地点で完全に読者は、作者が「死」に対する「生」の最終的勝利を予定していたのだという確信に帰着せざるを得ない。

6 エドウィン生存説

「死」に対して「復活と生命」が力強く歌われる第23章は、ディケンズの予定であった全12分冊の丁度中間点であり、章題が示すように夜から昼への、すなわち「死」から「生」への転換点となっている。作品のテーマからだけでなく、このような作品構成という点からも、筆者は最後にエドウィンがクロイスタラムに戻って来るという生存説を支持したい。この説を支持する最大の論拠は、一見不可解に思えるかも知れないが、ジャスパーに対するグルージャズの態度の急激な変化の中に発見できるのだ。グルージャズはエドウィンの失踪後に婚約解消の知らせをジャスパーに伝えている。だが、彼がいつエドウィンからそ

の話を知ったかについては、一切テキストでは述べられていない。エドウィン生存説はまさにこの事実に気づくか否かにかかっている。

エドウィンは、クリスマス・イヴの前日ローザと婚約解消の合意に達した際に、イギリスを離れる日を早めることにして、「ぼくが早く発つことをジャックに前もって知らせておき、君の後見人が来たらぼくが会って、二人が話し合う前に出て行くことにしよう」(XIII, 119)と彼女に話す。翌日、彼は一人寂しく過し、ジャスパーの門番小屋における夕食会まで町の近在をぶらぶら散歩するが、その間に会った人間はジャスパーの殺意を示唆するような言葉を発する宝石商(XIV, 125)とパツファー王女(XIV, 126-27)の二人だけである。結局、彼はグルージャズとは会わずに、門番小屋の通用口の階段を昇って行く。数日後、グルージャズがジャスパーにエドウィンの婚約解消と出発の計画のニュースを伝えたことから、当然の帰結として門番小屋での夕食後に、グルージャズとエドウィンの二人はどこかで会ったことになる。

ネヴィルの証言(XV, 134)によれば、エドウィンは12時頃に夕食会を終え、彼と一緒に川へ行って10分ほど度嵐の様子を眺め、彼をクリスパークルの家へ送ってから、再びジャスパーの門番小屋に戻って来たのである。テキストの様々な暗示から最も妥当な推測をすれば、ジャスパーは戻って来たエドウィンに薬物(アヘン)入りの酒を飲ませ、抵抗力を奪ってから大聖堂へ連れ出し、そこで彼を「編み目のつまった丈夫な黒い絹のスカーフ」(XIV, 128)で絞殺し、死体を消すために「生石灰」「quick-lime」(XII, 104)をかけたと考えられる。しかし、エドウィン生存説に立脚するならば、実際にはジャスパーは甥を絞殺したと信じているにすぎず、エドウィンは意識を回復した後、グルージャズと会って彼の忠告に従い、叔父の悪を暴露すべく、将来に備えてエジプトかどこかに姿を隠したように思える。

ところで、ジャスパーが失神する前に、グルージャズは彼に対して“I speak to you, and he is gone.”(XV, 138)と言うが、「実際に彼はいなくなった」とは一語で多義にわたる言葉である。すなわち、“he is gone.”という言葉は、表層的にはエドウィンがクロイスタラムから姿を消したことを意味するが、心の深層では“he is dead (because you murdered him).”というのがグルージャズの真意なのである。この時のジャスパーに対する彼の態度(XV, 136-38)は、以前の温和な愛想のよさから無情な嫌悪感に完全に変化している。このような豹変した態度は、エドウィンの失踪前に、グルージャズが婚約解消の話と一緒に門番小屋における夕食会後のジャスパーの殺人行為について、エドウィンの口から直接聞いたというように如実に物語っている。

以上の分析から帰結するのは、エドウィンはローザが後でしたように(XX, 177-78)、ジャスパーの悪から逃れてグルージャズに保護を求めたのであり、グルージャズもまたネヴィルに対して後でしたように(XVII, 156)、ジャスパーの手の届かぬ所にエドウィンを隠したのであるということである。このように、エドウィン生存説を支持する方が、ディケンズの小説群に一貫して見られる結末に、そして「復活と生命」という『謎』のテーマに

より自然に調和するのではないだろうか。『謎』では、「死」が支配的に展開する中でそれと拮抗する「生」が潜在しており、この両者の接触による摩擦が次第に高まりながら、現存するテキストの最後に至っている。しかし、そこにはエドウィンの失踪に伴って失われたかに見える「生」のモチーフを意識的に回復させようとする作者の隠然たる志向が認められ、それが作品のテーマを提唱しているように思えてならない。

注

使用したテキストは、The Clarendon Dickens 版の Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood* (London: Oxford UP, 1972)。なお、作品に関する引用および言及は同版に依拠し、当該箇所は括弧に入れて章数と頁数を示す。

¹ ホップズボームの調査によれば、65 の論文中 42 がエドウィン死亡説を、23 が生存説を唱えているが、最近の批評の風潮はむしろ生存説を支持する方に流れている。Philip Hobsbaum, *A Reader's Guide to Charles Dickens* (London: Thames and Hudson, 1972) 276.

² ブライファスをはじめ、バザード説の支持者達は他の説をダッチェリーとの時間的および場所的な重複を理由に排撃している。彼等の論文が総体として依拠しているのは、ロンドンにいるグルージャズがバザードについて、「実を言うと、彼は今ちょうど非番で、ここにはいないんだよ」(XX, 179) と言った点である。他にも、この説の論拠として、バザードはジャスパーを敵対視することになるグルージャズの書記であること、彼は偉大な劇作家にはなれないが、(変装した)俳優にはなれそうなことなど、幾つか挙げることができる。だが、一方では、バザードは倫理的資質に欠け、正義派の主要人物ダッチェリーになるには役不足だという反論もあり、この説も万人を満足させることは決してできない。William W. Bleifuss, "A Re-Examination of *Edwin Drood*," *The Dickensian*, 51 (1854) : 24-29.

³ "One thing is clear: that however closely Dickens had come to be concerned with plot, he had by no means given up the idea of having a unifying theme with a strong moral interest." (K. J. Fielding, *Charles Dickens: A Critical Introduction* [London: Longman, 1958] 247) ; "What matters in Dickens' novel, as in the work of any great author, is the illumination of meaning which the technique is made to serve." (James Wright, "The Mystery of Edwin Drood," *Dickens: Modern Judgements*, ed. A. E. Dyson [London: Macmillan, 1968] 272) ; "[...] the total significance of what Dickens shows us in his novels is a hundred times greater than his plots." (Angus Wilson, Introduction, *The Penguin Edwin Drood* edition [1978] 12) .

⁴ しばしば引用される親友フォースターの伝聞証拠については、コードウェルが「フォースターのプロット概説は、これが彼の聞いたことの正確な回想なのか、それとも本を読んだ後自分自身で下した結論に色づけされた話なのかについて、様々な憶測を生んだ」と述べているように、完全に信頼できるわけではない。Margaret Cardwell, Introduction, *The Clarendon Edwin Droode*

edition (1972) xiv.

⁵ “I was at great pains to conceal exactly what I was at great pains to suggest: namely, that Mr John Harmon was not slain, and that Mr John Rokesmith was he.” *Our Mutual Friend*, The Oxford Illustrated Dickens (Oxford: Oxford UP, 1967) 821. ここで注意すべきことは、作者はロークスミス (John Rokesmith = John Harmon) の謎をすぐに解ける謎とする一方で、ボフィン (Nicodemus Boffin) の墮落という謎の暗示では読者を完全に騙す形式を採っている点だ。我々は『謎』においてもこれら二種類の暗示を正確に判別しなければならない。従って、“Some of the points which we pick out as suggestive may have been put in as deceptive.” と警鐘を打ち鳴らしたチェスタトンの指摘は今更ながら首肯できる。G. K. Chesterton, *Appreciations and Criticisms* (1911; New York: Haskell House, 1970) 227.

⁶ Andrew Sanders, *Charles Dickens: Resurrectionist* (New York: St. Martin’s P, 1982) 199.

⁷ Edgar Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, 2 vols.(New York: Simon and Schuster, 1952) 2: 1143.

⁸ ディケンズを公開朗読に駆り立てた原動力は、ピアの言葉を借りれば、“a readiness to pursue his current obsessive purposes to an extreme” であろう。彼の内面に強く抑圧されたエネルギーとは、まさにこの「強迫観念的な目的」であり、その一つとしてジャスパーにも観察できる殺人本能が考えられる。従って、ディケンズの脈拍が最高に達した “Sikes and Nancy” の公開朗読に関して、“The scene was perhaps a symbolical representation of his behavior in banishing his wife.” と言ったエドモンド・ウィルソンの見解は、ディケンズとジャスパーの間にある心理的な類似性を明らかにしており、数多くの示唆を含んでいる。John Beer, “*Edwin Drood* and the Mystery of Apartness,” *Dickens Studies Annual*, 13(1984): 173; Edmund Wilson, “Dickens: The Two Scrooges,” *The Wound and the Bow* (1941; London: Methuen, 1961) 95.

⁹ Johnson 2: 1152.

¹⁰ 「川」のイメージに関しては Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (Amsterdam: North-Holland, 1974) 387 を参照。

¹¹ 女子寄宿学校校長のトゥインクルトン女史 (Miss Twinkleton) は「エイヴォンの歌人」“the bard of Avon” こと、シェイクスピアを “the Swan of his native river, not improbably with some reference to the ancient superstition that that bird of graceful plumage [. . .] sang sweetly on the approach of death” (IX, 65) と言及している。もしシェイクスピアと同列に扱うことが許されるならば、ディケンズもまた楽しい少年時代を送ったチャタムの「川」に因んで “the Swan of River Medway” と呼ぶことができるし、最後の小説『謎』はエドガー・ジョンソンが名づけたように、「死が近づいた時に」美しい声で歌われた「ディケンズの白鳥の歌」と呼ぶこともできるわけである。Johnson 2: 1115.

¹² John Forster, *The Life of Charles Dickens*, 2 vols. (1872-74; London: J. M. Dent, 1948) 1: 4.

¹³ Forster 2: 366. ジャスパーの殺人の動機は、エドウィンの許嫁ローザが言うように、表面的には「私を手に入れる動機」(XX, 174) と考えられる。この動機はジャスパー自身の彼女に対す

る「もし私と甥の間の絆が絹糸一本でも実際より弱かったならば、私はあなたが愛した彼ですら、あなたのそばから消し去ってしまったかも知れません」(XIX, 171) という告白によって裏づけることができる。しかし、一方ではローザの理解を超えた犯罪者の知能、すなわち「専門の学者ですら別種の恐ろしい奇蹟 (a horrible wonder apart) と見なせずに、普通の人間の普通の知能と執拗に関連づけようとして、いつも見当違いをしてしまう犯罪者の知性 (criminal intellect)」(XX, 175) の中に、作者が殺人の真の動機の可能性を孕ませているのもまた事実である。ディケンズは『謎』でジャスパーの魂の奥底に潜む隠微な罪と悪の世界を描き、悪の根源は内面的・形而上学的であって、外面的・社会的な次元では捕捉できないことを示しているが、ジャスパーの犯罪心理に基づく殺人の動機は最も難しい論点の一つである。この問題の分析については、拙論「ジョン・ジャスパーの犯罪心退官記念論文集」(英宝社、1988) 186-93 が詳しい。

¹⁴ この意味において、エドウィンとローザは「死んだ両親による婚約」(IX, 74) のために、自分達の現在を過去によって拘束され、自由意志を阻止され、いわゆる精神的な「死」の状態にある。

¹⁵ 大聖堂の象徴的意味として、コックシャットは “a convincing image of the Christian civilization [Dickens] had so long ignored or sneered at, or misunderstood” を、フランクは “[a] sign of a bankrupt Christianity and of regressive, life-denying institutions” を読み取っているが、これら社会的・宗教的な意味は二義的なものであり、ここでの一義的意味は中世という過去の遺物としてゴシック建築が喚起する「死」のイメージである。A. O. J. Cockshut, “Edwin Drood: Early and Late Dickens Reconciled,” *Dickens and the Twentieth Century* (London: Routledge and Kegan Paul, 1962) 238; Laurence Frank, “The Intelligibility of Madness in *Our Mutual Friend* and *The Mystery of Edwin Drood*,” *Dickens Studies Annual*, 5 (1980) : 191.

¹⁶ グルージャズは大聖堂の中を覗き込みながら、“it’s like looking down the throat of Old Time.”(IX, 73) と言うが、ここでの大聖堂と「時の翁」の関連性は、例えばウィリアム・ホガース (William Hogarth, 1697-1764) の遺作の一つ、『竜頭蛇尾』“Bathos, or Finis” (1764) を想起すれば理解できよう。この版画の中央では「時の翁」の擬人像が “Finis” と発しながら今にもその「生」を終えようとしており、針のない時計と廃墟化した大聖堂の塔をはじめ、すべてのものが希望なき終焉を物語っている。つまり、両者の場合、「時の翁」は「死」を暗示する擬人像なのである。



¹⁷ この Howard Duffield, “John Jasper - Strangler”(1930) とジャスパーを催眠術師 (mesmerist) と考える Aubrey Boyd, “A New Angle on the Drood Mystery” (1922) とは、数ある謎解き論文の中でも、作品解釈に新しい光を当てる創見に富むものとして、多くの批評家に受け入れられている。

¹⁸ ジャスパーの「旅」のイメージは、カップランが言うように、確かに「殺人行為の幻想についての婉曲表現」“his euphemism for the fantasy of the act of murder”として使われているが、必ずしも絞殺強盗団の理論だけに結び付けて考える必要はない。なせならば、ディケンズは前作『互いの友』で既にヘッドストーンとレイバーン (Eugene Wrayburn) との間において、「旅」の代わりに「追跡」のイメージを使用しているからだ。フランクはこの両者の関係を “the dream journey is an internalization of the chase” といみじくも言い表わしている。Fred Kaplan, *Dickens and Mesmerism: The Hidden Springs of Fiction* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1975) 206; Frank 160.

¹⁹ ジャスパーが絞殺を好む淫楽殺人者であることは、アヘン窟で中国人の咽喉首を両手で押さえる場面 (I, 3) や、石投げの得意な腕白小僧デピュティー (Deputy) が首を絞められる場面 (XII, 110; XVIII, 208) に示唆されている。

²⁰ 無意識のみならず意識の状態でも、ジャスパーは自分の殺意を洩らすことで天邪鬼的快楽を求める傾向がある。例えば、彼は自分の “some stray sort of ambition” (II, 12) を将来の警告として聞くようにエドウィンに忠告するが、彼は甥を殺して許嫁を奪うという、この警告の意味をエドウィンが理解できないのを明らかに楽しんでいる。更に、グルージャズがエドウィンとローザの結婚について “God bless them both!” と言った時も、ジャスパーは “God save them both!” (IX, 76) と言い換えて相手を当惑させる。これを契機にグルージャズが彼を猜疑の目で見ようになることを考えると、彼は自ら墓穴を掘ったことになる。このような天邪鬼的性格、すなわちやっではならないという強い意識があるにもかかわらず、却って意識していることを言動に移さずにおれない衝動についての作者の鋭い洞察は、短篇小説 “A Madman’s Manuscript” (1836) や “A Confession Found in the Time of Charles the Second” (1840) の主人公達の悲劇的欠陥の中に既に見て取ることができる。

²¹ アール・デイヴィスが指摘するように、ジャスパーのエドウィン殺しを彼自身の夢の産物と考え、「ジャスパーはやったと思っただけで、アヘン耽溺のせいで計画どおりに殺人犯になったと思ひ違いをした」と言うような批評家もいる。しかし、彼等はトゥインクルトン女史の有名な「意識の二つの状態」“two states of consciousness” (III, 15) の理論に拘泥しすぎる余り、ジャスパーがネヴィルを容疑者にせんがために、エドウィン殺害後に彼から剥ぎ取ってクロイスタラムの堰に捨てた金時計とシャツ・ピン (XVI, 84) のことを見落しているに違いない。Earle Davis, *The Flint and the Flame: The Artistry of Charles Dickens* (Columbia: U of Missouri P, 1963) 292.

²² 「絞首台の影」はまたジャスパーの悪の表象であり、それはローザに求婚する際に日時計に寄りかかる姿が “SHADOW ON THE SUN-DIAL” という第19章の章題として表現されていることから推察できる。

²³ Forster 2: 366. フォースターは残念ながら触れていないが、この結末を支える最大の裏づけは、催眠術の手段となるヘレナの眼に関するディケンズの次のような言葉である。この作者の巧妙な暗示は作品の結末に対する読者の興味を掻き立てるのに十分である。 “There was a slumbering gleam of fire in the intense dark eyes, though they were then softened with compassion and admiration. Let whomsoever it most concerned look well to it!” (VII, 54)

²⁴ フィリップ・コリンズの指摘を待つまでもなく、確かにディケンズは父と娘を描く際に『リア王』(1605)を、また殺人を扱う時には『マクベス』を常に意識していた。Philip Collins, *Dickens and Crime* (London: Macmillan, 1962) 300. なお、『マクベス』と『謎』の関係については、Howard Duffield, “The Macbeth Motif in *Edwin Drood*,” *The Dickensian*, 30 (1934): 263-71 が詳しい。

²⁵ この点を考慮に入れるなら、サンダースの次の見解は正鵠を射ているように思われる。“Dickens himself had certainly used storms to accompany violent death, murder or suicide in his own early novels [. . .] but the rushing wind of *Edwin Drood* need not automatically reflect a tragedy enacted in the normally placid Cloisterham. In his late work, at least, storms are associated with new beginnings as much as with violent ends.” 例えば、『二都物語』(*A Tale of Two Cities*, 1859)における嵐のアンビヴァレントな意味がある。Sanders 214.

²⁶ 両者の相違点についてはダイソンの以下の言葉が示唆に富む。“The difference is that Neville submits to Mr. Crisparkle, acknowledging wickedness in himself and accepting discipline, while Jasper encourages his own passion with the commitment to intense experiences which characterizes him [. . .].” A. E. Dyson, *The Inimitable Dickens: A Reading of the Novels* (London: Macmillan, 1970) 274. この主張の正しさを裏書きする事実として、ネヴィルのクリスパークルに対する「ぼくの衝動を先生が抑えたいとおっしゃるのであれば、ぼくは従わねばなりません」(VII, 48)という言葉を挙げることができる。

²⁷ 歴史的な夢の解釈によれば、プラトンは根本的には夢が人間の中にある野獣的な恐ろしいものの表現であり、完全に成長して知恵を獲得した者だけが、そういう夢を見なくて済むと考えており、この考え方はフロイトの夢理論の先鞭となっている。一方、アリストテレスは夢の合理的な性質を強調し、ある夢は予言の形で将来の出来事の徴候や原因にもなることがあると言っており、この考え方は夢がすべて高い天知の啓示であるというユングの理論に通じている。この夢の歴史的解釈をかながみるに、『謎』という虚構の世界でジャスパーの夢を利用したディケンズは、このような夢の秘密を看取していたように思われる。

²⁸ “And even here in Cloisterham, despite its atmosphere of mortality and the deadly passions seething below its sleepy surface, that vitality is latent. It dwells in the honesty and courage of Mr. Crisparkle, in the awkward rectitude of Mr. Grewgious, in the mysterious operations of Datchery [. . .]. All these breathe the promise of final victory.” Johnson 1126. このジョンソンの見解が示す通り、クロイスタラムは決してジャスパーの悪が斟酌して許されるような犯因性の環境ではない。結局、犯罪とは社会制度の不備に対する抗議ではなく、人間の素質的要因によって生起するものだとは作者は『謎』で主張しているのだ。つまり、環境が良くても素質的に問題があって犯罪に陥りやすい者(ジャスパー)と、環境が悪くても犯罪に陥らない者(クリスパークル)が人間社会(クロイスタラム)にはおり、この両極の間に環境次第で犯罪に陥る可能性のある中間的存在の者(ネヴィル)がいるわけである。

²⁹ ここでディケンズはクリスパークルの名前にキリストのイメージを盛り込んだと考えられる。ネヴィルが「ぼくが死にかけていても、先生の一言で元気を取り戻しますし、ぼくの脈が止

まったとしても、先生に触ってもらえば、また脈を打つ始めるような気がします」(XVII, 153) と言っているように、彼にとってのクリスパークルは、姉妹達の願いによってラザロ (Lazarus) を「死」から「復活」させたキリストのような存在なのである。この最大の論拠は、次の章で扱う作品のテーマもまた同じ「ヨハネ伝」第 11 章から採られているように、作者の関心がこの箇所にあったという事実にある。

³⁰ ターターの部屋はローザにとっては「魔法の豆の木の頂上にある国」(XXI, 188) のように見え、彼女が昇り降りする彼の部屋と後見人の部屋とは夢と現実のコントラストを成している。このことは「生」と「死」のコントラストを成すテムズ川の上昇と下降との基本的な類似性を読み起こさせる。なお、『謎』と『ジャックと豆の木』の関係については、Charles Forsyte, “Drood and the Bean-stalk,” *The Dickensian*, 80 (1984): 74-88 を参照のこと。

³¹ 例えば、聖書における「復活」の思想は旧約時代から既に語り伝えられたものであるが、新約になってキリストが「死」から「再生」するに及んで、キリストの「復活」はキリスト教徒の信仰と希望の源になっている。文学の世界でも、例えばロレンスの『死んだ男』(*The Man Who Died*, 1929) では、キリストに擬せられた「死んだ男」がイセト (Isis) に仕える女との接触によって肉体的および精神的に「復活」し、“I have sowed the seed of my life and my resurrection [...]” と呟くところに、「死」から「再生」へのモチーフが象徴的に使用されている。

³² “I am the resurrection and the life.” (John 11: 25) というキリストの言葉は、キリストが「神の子」そして「メシア」として死者を「復活」させる力を持ち、永遠の「生命」の源であることを意味する。この「復活と生命」のモチーフは『二都物語』にも見られる。弁護士カートン (Sydney Carton) は愛する女性ルーシー (Lucie) のために、その夫ダーネイ (Charles Darnay) の身代わりになって死ぬ覚悟を決めるが、その時彼は父の墓の前で読み上げられた儼かな書葉、すなわち “I am the resurrection and the life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live: and whosoever liveth and believeth in me, shall never die.” (III, ix) をふと思い浮べる。ここでキリストが求めているのは、このことを信じることである。信じる者は終わりの日の「復活」について確信を得るだけでなく、永遠なる「生命」を経験することができる。「復活と生命」であるキリストを信じる者にとって、肉体の「死」はすべての終わりではなく、永遠なる「生命」の始まりなのである。カートンのキリスト教的な自己犠牲による「死」もまた、そのようなメッセージの一例として読まれるべきであり、それがディケンズの意図でもあるのだ。ここで同時に着目すべきは、この一節の直前でディケンズがカートンに 78 歳の余命いくばくもない老銀行家ロリー氏 (Mr. Jarvis Lorry) の次のような話を聞かせている点である。

“I should like to ask you: - Does your childhood seem far off? Do the days when you sat at your mother’s knee, seem days of very long ago?”

Responding to his softened manner, Mr. Lorry answered:

“Twenty years back, yes; at this time of my life, no. For, as I draw closer and closer to the end, I travel in the circle, nearer and nearer to the beginning. It seems to be one of the kind smoothings

and preparings of the way [. . .].” (III, ix)

老人の話はカートンに「復活と生命」というキリストの言葉を想起させる伏線となっているわけだが、ディケンズの目的は作品構成の点からも十分に達成されている。このような老人の考えが『謎』の第14章の冒頭部、クロイスタラムのクリスマス・イヴの場面でも述べられていたことを最後にもう一度思い起こしたい。『謎』執筆中に「死」を覚悟していたディケンズは、彼自身「死」によって永遠なる「生命」を得んがために、「復活と生命」であるキリストをなにびとにもまして信じていたのではないだろうか。