

『ピクウィック・ペーパーズ』再読 パロディの修辞

小野寺 進

I

チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) の『ピクウィック・ペーパーズ』 (*The Pickwick Papers* (1836-7)) は、ピクウィック・クラブの会長であるサミュエル・ピクウィック (Samuel Pickwick) 氏がタップマン (Tracy Tupman)、スノッドグラス (Augustus Snodgrass)、ウインクノレ (Nathaniel Winkle) という三人の会員を伴って、道中の見聞や遭遇した事件をクラブに報告する為に、各地を旅行し、途中サム・ウェラー (Sam Weller) を従者にして滑稽な冒険を繰り広げる物語である¹。分冊形式で刊行された『ピクウィック・ペーパーズ』の第四号で、ピクウィック氏の従者として、サム・ウェラーが登場して以来、この主従関係がドン・キホーテ (Don Quixote) とサンチョ・パンサ (Sancho Panza) のそれと酷似していると、既に当時の多くの評論家などの指摘しているところである。最近でも、ウェルシ (Alexandr Welsh) やマックマスター (Juliet McMaster) そしてゲイル (Steven H. Gale) などが積極的に両者を比較研究してはいるが²、しかし、依然として議論の中心に据えられることが極めて少ないように思われる。その主な理由とし、1) 自叙伝ともいえる『デイヴィッド・コパフィールド』 (*David Copperfield*) の第四章に見るように³、18世紀のイギリス・ピカレスク・タイプの小説を代表するトバイアス・スモレット (Tobias Smollett) やヘンリー・フィールディング (Henry Fielding) などの熱心な読者であり、2) 多くのエピソードがスモレットやフィールディングの小説と同じように挿入され、乱雑な筋立てになっていて、3) 旅役者のジングル (Jingle) という典型的なピカロ的人物を配しており、更に 4) ピクウィック氏とサムの主従関係の組み合わせが、『ハンフリー・クリンカー』 (*Humphrey Clinker*) のブランブル (Bramble) とクリンカー (Clinker)、『トム・ジョーンズ』 (*Tom Jones*) のトム・ジョーンズ

(Tom Jones) とパートリッジ (Partridge)、『ジョゼフ・アンドルーズ』 (Joseph Andrews) ジョゼフ (Joseph) とアダムズ牧師 (Parson Adams) のそれと似ている点、などがあげられる。従って、『ピクウィック・ペーパーズ』は 18 世紀のイギリス・ピカレスク・タイプの小説を踏襲した作品であるとも了解されうる。周知の通り、スモレットやフィールディングはともにセルバンテス (Cervantes) から強く影響を受けており、乱雑な筋立てや主従関係といったものを範としているのである⁴。

アーノルド・ケトル (Arnold Kettle) によれば、18 世紀のイギリス小説の系列はジョン・バニヤン (John Bunyan) 以後発展した道徳的寓話の小説 (例えば、スウィフト (Jonathan Swift) の『ガリバー旅行記』 (Gulliver's Travels) やフィールディングの『ジョナサン・ワイルド』 (Jonathan Wild) など) と、それと対照をなす、トマス・ナッシュ (Thomas Nashe) からダニエル・デフォー (Daniel Defoe) やトバイアス・スモレットなどに至る非寓話的なピカレスク小説という二つの伝統によって形成されているということである⁵。とは言うものの、両者の間に明確な境界線を引くことはできないし、デフォー、リチャードソン (Samuel Richardson)、フィールディング、スターン (Laurence Sterne) もこの二つの伝統を融合しようと試みようとしたのである⁶。先に記した『ディヴィッド・コパフィールド』の第四章に見るディケンズの少年時代の読書経験に従えば、ディケンズはピカレスク・タイプの小説の系譜を引き継いでいると考えられる。ジャンルとしてのピカレスクは反ロマンス (anti-romance) から生成したものであるが、『ドン・キホーテ』や『ロビンソン・クルーソー』などのように、反ロマンスが必ずしもピカレスクであるとは言えない。しかし、そこに共に反ロマンスに起因し、旅を通して主人公が遍歴をするという物語のパターンを同定することができる。つまり、ロマンスを枠組としつつそれをパロディ的に破壊するのである。J. H. ミラー (John Hillis Miller) が『ピクウィック・ペーパーズ』の構造軸は『ドン・キホーテ』や初期のピカレスク小説以降の小説の基本となっている主人公の「探究」(quest) のモチーフにあると述べている所以でもある⁷。従って、セルバンテスから 18 世紀イギリス・ピカレスク・タイプを経てディケンズへ至

る小説の伝統を射程に入れて、『ピクウィック・ペーパーズ』を捉えるのが妥当であると思われる。ここで私は、支配的な流行している種類の作品のパロディとして構築された『ドン・キホーテ』と同様、『ピクウィック・ペーパーズ』はピカレスク・タイプの遍歴小説という、先行する、定型化しつつあるジャンルのパロディとなっていると仮定したい。

アルベール・ティボーデ (Albert Thibaudet) はセルバンテスの小説について、「反ロマネスクの小説であり、古い小説のパロディ、古い小説を前にしての哄笑なのである。真の小説とは小説にむかって発する『否!』に始まる。それはちょうど真の哲学が、哲学者にむかって発する『否!』に始まるのと同じである」⁸と述べている。彼の言葉には、パロディの修辞が「真の小説」の構成要因として不可欠であるという認識を読み取れる。本論では、セルバンテスの『ドン・キホーテ』との関連において、『ピクウィック・ペーパーズ』をバフチン (M. M. Bakhtin) のパロディ論を枠組として再読してみようと思う。既に、小池滋が『ピクウィック・ペーパーズ』はティボーデが言った意味での「小説の中で行われた小説批評」、イギリス小説の伝統に見るピカレスク小説に「否!」を突きつけた小説である⁹、といった卓抜した読解を示したが、本論はその読解の正当性を傍証することになるであろう。議論の手順としては、1) バフチンのパロディ論を明示したうえで、2) 『ドン・キホーテ』そのもののパロディ性と、『ピクウィック・ペーパーズ』がそのパロディの枠組をそのまま借用していることを確認し、次いで3) 『ドン・キホーテ』や18世紀のイギリス・ピカレスク・タイプの遍歴小説をパロディの先行テキストとする『ピクウィック・ペーパーズ』のパロディ性、つまりパロディのパロディという二重のパロディ性の質を吟味してみたい。併せて、イギリス文学史上に占める『ピクウィック・ペーパーズ』の意義を考えてみたい。

II

パロディとは、一般に、そのテキストの原型となる何らかの表面的な形とか、あ

るいは、その精神や本質となるものに、変形を施しながら模倣する形式と一応規定できる。つまり、ある程度原型となる何らかの形を保持することが原則で、変形し過ぎて<読み手>にパロディ化するテキストとパロディ化されたテキストとの懸隔を十分伝えることができなければ、パロディとはならないと言える。しかもパロディによって生み出される笑いは、全民衆的な哄笑から、毒を含んだ諷刺的な笑いにまでわたり、その適用範囲は、文学や絵画といった芸術作品のみならず、世相・風俗など一般的な日常生活にまで及ぶ。例えば、人口に膾炙した言葉や社会事象などを、私達はある意図をもってそのコンテキストに捩りを加え、新たなコンテキストに作り上げる。替え歌や諷刺漫画などがそうで、これらを成立させる形式もまたパロディと行うことができる。パロディが引用 (quotation) 引喩 (allusion) 剽窃 (plagiarism) 寄せ集め (pastiche) などと本質的に性格を異にするのは、先行するテキストの形はそのまま、意味内容だけを変え、アイロニックな批判を付与することにある。即ち、先行テキストとの聯関において、前四者は類似によって、パロディは差異によって意味を構築しようとするものである。今世紀の芸術形態の一技巧としてのパロディ論を試みたリンダ・ハッチョン (Linda Hutcheon) は、“... parody is repetition, but repetition that includes difference; it is imitation with critical distance, whose irony can cut both way” と簡潔に定義づけている。パロディは二重テキスト、つまりパロディ化されるテキストとパロディ化するテキストとの統合の形式であり、先行テキストを維持しようとする保守的反復 (conservative repetition) と新たな意味を構築しようとする革命的差異 (revolutionary difference) を同時的に包含する形式であると言える。これが文学のような言語を媒介として表現される時、単一の言表の枠内で二つの潜在的な言表が意味のレベルで対話をなすように融合しているのである。バフチンは次のように述べている。

Every type of parody or travesty, every word “with conditions attached,” with irony, enclosed in intonational quotation marks, every type of indirect word is in a broad

sense an intentional hybrid – but a hybrid compounded of two orders: one linguistic (a single language) and one stylistic. In actual fact, in parodic discourse two styles, two “languages” (both intra-lingual) come together and to a certain extent are crossed with each other: the language being parodied (for example, the language of the heroic poem) and the language that parodies (low prosaic language, familiar conversational language, the language of the realistic genres, “normal” language, “healthy” literary language as the author of the parody conceived it).¹¹

つまり、パロディは「言語と文体が能動的に互いに照らし合う、意図的な対話化された混成物」¹²によって成立するのである。従って、ハッチョンが一般的な形式上・構造上のパロディを規定するのに、対話的形式 (dialogic structure) を基底にするバフチンのパロディ論を採用しているのは明らかである。文学のように。パロディが言語の構成によって提示される時、パロディは様式化の形式をとる。バフチンはパロディの様式化を次のように定義づけている。

... the intentions of the representing discourse are at odds with the intentions of the represented discourse; they fight against them, they depict a real world of objects not by using the represented language as a productive point of view, but rather by using it as expose to destroy the represented language. This is the nature of *parodic stylization*.¹³

言わば、様式化される言語そのものは、様式化する者の同時代の言語意識に照らしだされる故に、言語の内的に対話化された相互照明は、テキストに表現された二つの個性化された言語意識、つまり描き出し様式化する人間の言語意識と、描き出され様式化される言語意識、の対話的対立の中に立ち現われるのである。バフチンのパロディ論が『ドン・キホーテ』やイギリスのユーモア小説のパロディ性を理解するのに優れて有効なのは、その時代の標準的な口語および文語のユーモラスなパロ

ディ的な再現が、様式化によって明らかなものとなるからである。法廷や議会での弁論、偽善的な道徳的説教の文体、社会的に規定された個々の登場人物の言葉遣いなどがそうである。『ドン・キホーテ』と『ピクウィック・ペーパーズ』は共に、標準語の様々な層とジャンルがパロディ的に様式化されているのである。

III

『ドン・キホーテ』の物語は、ラ・マンチャ (La Mancha) のさる村に住む、郷土アロンソ・キハーノ (Alonso Quijano) が流行の騎士道物語を読み耽っているうちに、遂に気が狂い、自ら遍歴の騎士となる。名もドン・キホーテ・デ・ラ・マンチャと改め、この世の不正を正し、虐げられる者を助ける為に、先祖の古鎧に身を固め、痩せ馬ロシナンテに股がり、従士としてサンチョ・パンサを伴い、遍歴の旅に出かける。滑稽な冒険を繰り返しては失敗するという、ドン・キホーテの理想世界とこの世の現実世界とのズレが物語の構造になっている。既に、騎士道物語が凋落に瀕していた時代にあって、ロマンスの想像世界と読者が慣れ親しんでいる日常世界との対立が、そのパロディの中心的骨組みになっている。もともと、これは単なる騎士道物語の諷刺的なパロディとして構想されたのであるが、物語が展開するにつれて、騎士道物語はもちろん、牧人小説、部分的にはスペイン・ピカレスク小説、などのジャンルの諸形式のパロディ、および同時代の様々な標準語のパロディを包括するものとなった。『ドン・キホーテ』におけるパロディの仕組みは、1) 先行する支配的な文学的ジャンルと、2) 言語の内的に対話化された標準語の様々な層がパロディの様式化によって再現されている。『ドン・キホーテ』において、文学的ジャンルは、冒頭のパロディ的ソネット、カルデーニオ (Cardenio) の語るパロディ的恋愛詩、『アマディース・デ・ガウラ』 (*Amadis de Gaula*) をはじめ、ドン・キホーテが騎士に叙任される儀式 (Part I, Ch.3)、バスク地方の郷土との戦い (Part I, Ch.8-9)、ライオンとの遭遇 (Part II, Ch.17)、死体の冒険 (Part I, Ch.19)、モンテシーノスの洞穴 (Part II, Ch.22-3)、エプロ河での小舟 (Part II, Ch.29) などは『パルメリン

・デ・イングラテッラ』 (*Palmerin de Inglaterra*) の「幸福な騎士」の話 (Part I、Ch.21)、煮え立つ騎士の話 (Part I、Ch.50) は『イリアッド』 (*Iliad*) の、言わば、騎士道ロマンのパロディ的再現と、グリソストモ (Grisostomo) とマルセーラ (Marcela) の話 (Part I、Ch.12-3)、美しいレアンドラ (Leandra) の話、カマーチョ (Camacho) の婚礼 (Part II、Ch.20-1)、模倣されたアルカディア (Part II、Ch.67) 等は牧人小説のパロディ的再現、ヒネース・デ・パサモンテ (Gines de Pasamonte) がピカロ的人物として描かれているピカレスク小説のパロディ的再現などに見ることができる¹⁴。『ドン・キホーテ』に描かれたソネット、恋愛詩、騎士道roman、牧人小説、ピカレスク小説等は、それぞれのジャンルのイメージであるが、それは他者の言語のイメージであり、修辭的役割を果たす描写の第一義的な手段ではなくて、パロディ的に様式化する描写の対象なのである。つまり、我々が目にしているのは描写され様式化されている言語意識であるが、それは描き出す言語意識によって言表が構成され、パロディの描写の対象として暴露的に提示されているのである。同様に、『ピクウィック・ペーパーズ』において、サム・ウェラーの歌う「ロマンス」と題するパロディ的バラッド (Ch.43)¹⁵、ポット夫妻 (Mr & Mrs Pott) にひっかけて揶揄したウインクル氏の歌う「真鍮の壺によせて」 ('Line to A Brass Pot') というパロディ的詩 (Ch.18)、『ドン・キホーテ』でマリトルネス (Maritornes) という馬方の女をドン・キホーテが自分の思い姫ドゥルシネア・デル・トボソ (Dulcinea del Toboso) と勘違いし、自分の寢床へ彼女を引き入れてドタバタになる話 (Part 1、Ch.16) は、『ピクウィック・ペーパーズ』 (Ch.22) においてパロディ的に再現されており、ピクウィック氏が中年女性の部屋を自分の部屋と取り違え狼狽するが、天性の礼儀正しさ (natural politeness) を発揮して窮地を脱する。つまり狼狽さに対する礼儀正しさがなされている¹⁶。更に、戸口を叩く音に目を覚ましたウインクル氏が火事騒ぎと間違え、寢間着姿で階段を駆けおり、傍観者を驚かす場面は (Ch.36) は『ハンフリー・クリンカー』の "Jeremy Melford's Letter of October 3" で偽の火事騒ぎで騙され寢間着姿で外に飛び出し、笑い者にされたりスマーゴ氏 (Mr Lismahago) の、また人違

いということで笑い話にして解決するウィンクル氏と医者スランマー (Doctor Slammer) との滑稽な決闘 (Ch.2) は、『ペリグリン・ピックル』のパリット氏 (Mr Pallet) と医老の決闘 (Ch.68) で、決闘を申し込んだポレット氏が医者の方の放ったピストルの音を聞いて恐ろしくなり、敢えなく降参する屈辱を味わう話の、バーデル夫人 (Mrs Berdell) 対ピクウィック氏の裁判の場面 (Ch.34) は、サーティーズ (R. S. Surtees) の『ジョロックスの愉快的な旅』 (*Jorrocks's Jaunts and Jollities*, Ch.3) や『ロデリック・ダンダム』 (*Roderic Random*, Ch.17, 53, 61) の判事と執行吏のやりとりの場面等の、そしてピクウィック氏が投獄される場所は、ゴールドスミス (Oliver Goldsmith) の『ウェイクフィールドの牧師』 (*The Vicar of Wakefield*) で、自分の主義信条をあくまでも貫く為に投獄されたウェイクフィールド牧師のパロディ的再現になっている。つまり様々な詩やピカレスク・タイプの小説、アマチュア・スポーツマンの読み物等のモチーフやエピソードが先行テクストとしてパロディ的に再現されているのである¹⁷。『ドン・キホーテ』と同様に、我々はそこに前の時代の文学様式のパロディとして『ピクウィック・ペーパーズ』は構築されているのを認めることができる。

また、別のパロディの形態として、標準語の様々な層のパロディ的な再現が『ドン・キホーテ』において表されている。作者の言葉による暴露的なアクセント付けは混成的構文の中でなされる。バフチンは混成的構文を次のように規定している。

What we are calling a hybrid construction is an utterance that belongs, by its grammatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it two utterances, two speech manners, two styles, two “languages,” two semantic and axiological belief systems.¹⁸

この混成的構文の中で実現される標準語の諸相を『ドン・キホーテ』を例に引いて見てみよう。

The Duke and Duchess came to the door of the hall to receive him, and with them one of those *grave* ecclesiastics who rule the houses of princes ; of those *who, not being born princes themselves, do not succeed in teaching those who are how to behave as such ; who would have the greatness of the great measured by the narrowness of their own souls ; who, wanting to show those they rule how to be frugal, make them miserly ;* such a man, I mean, was this grave ecclesiastic who went out with the Duke and Duchess to receive Don Quixote. (II, 31) (イタリックスは筆者) 18

これは、作者の言葉による僧侶のパロディ的な性格付けである。僧侶の人物を示す「荘重な」(‘grave’) という形容詞は一般世論が認めうるものとして付加されているが、その後続くイタリックスで示した作者の暴露的な言葉による僧侶のパロディ的な性格付けが明らかにされる。いわば、構成的構文の中で一般世論の言葉が隠された作者の言葉によってパロディ的に再現されているのである。同様のことが、『ピクウィック・ペーパーズ』についても言える。

The silence awake Mr Justice Stareleigh, who immediately wrote down something With a pen without any ink in it, and looked unusually profound, *to impress the jury with The belief that he always thought most deeply with his eyes shut.* (Ch.34)

(イタリックスは筆者) 20

同じように、これも判事のパロディ的な性格付けである。ステアリー判事に関する一般的叙述のあとに、to-不定詞で表現された作者自身の言葉(‘to impress the jury with the belief ...’)によって、判事という正義を司る職についているステアリー氏の怠慢ぶりばパロディ的に暴露されているのである。また第十三章のイータンズウィル (Eatanswill) での選挙戦の描写において、自らを「最高のしか

も最も強大な重要な地位」 ('the utmost and most mighty importance') と思い込んでいるイータンスウィルの人々のパロディ的な再現を見てみよう。

The Pickwickians had no sooner dismounted, than they were surrounded by a branch mob of the honest and independent, who forthwith set up three deafening cheers, which being responded to by the main body (*for it's not at all necessary for a crowd to know what they are cheering about*) swelled into a tremendous roar of triumph, which stopped even the red-faced man in the balcony. (イタリックスは筆者) 21

これは選挙戦の一般的描写の後に、はっきりと括弧でくくられた作者の言葉によって、「誠実かつ中立」 ('the honest and independent') と形容された熱狂に沸き立つ群衆の付和雷同性がパロディ的に露呈されていることを示している。更に、禁酒協会の一員であるスティギンズ師 (the reverend Stiggins) がサム・ウェラーとその両親に教訓的な話をした後で、その偽善性が明らかにされている。

He (Stiggins) furthermore conjured him (Weller) to avoid, above all things, the vice of intoxication, which he likened unto the filthy habits of swine, and to those poisonous and baleful drugs which being chewed in the mouth, are said to filch away the memory. At this point of his discourse, the reverend and red-nosed gentleman became singularly incoherent, and staggering to and fro in the excitement of his eloquence, was fain to catch at the back of a chair to preserve his perpendicular.

Mr Stiggins did not desire his hearers to be upon their guard against *those false prophets and wretched mockers of religion, who, without sense to expound its first doctrines, or hearts to feel its first principles, are more dangerous members of society than the common criminal*; ... (イタリックスは筆者) 22

スティギンズ師の説教調の言葉に続いて彼の動作の描写があり、その後作者によ

るその偽善性がパロディ的に提示されている。つまり、‘did not desire his hearers to be upon their guard ...’ といったステイギンズの言葉が直線的な作者の言葉（イタリックス）によって遮られており、ステイギンズも ‘false prophet and wretched mockers of religion’ の中の一人であるというパロディ的な意味が明らかにされる。こうした作者による暴露的なパロディ的再現は、単一文の枠内で暴露されている他者の言葉と対話的対立の中に見い出すことができる。

このように、ジャンルと標準語の諸層（即ち「声」）の対話的対立において、『ピクウィック・ペーパーズ』は『ドン・キホーテ』をパロディの構造を保証する枠組みとして借用しているのが了解される。しかも、『ドン・キホーテ』が前の時代の文学的ジャンルをパロディの先行テキストとしているように、『ピクウィック・ペーパーズ』もまたピカレスク・タイプの遍歴小説をパロディの先行テキストとしているのである。

IV

セルバンテスが『ドン・キホーテ』の主要な構造として『アマデイス・デ・ガウラ』を借り受け、パロディ化しているように²³、ディケンズは『ピクウィック・ペーパーズ』において、『ドン・キホーテ』を中心的な構造軸に捉えパロディ化しているのである。それは、主従関係の形象と挿入された物語にある。『ピクウィック・ペーパーズ』の第十章でディケンズはサム・ウェラー導入と共に、“Mr Pickwick was philosopher, but philosophers are only men in armour, after all”²⁴ と補足説明をしている。これはディケンズが意図的にピクウィック氏を武具を身に着けたドン・キホーテを描こうとしたと看取することができる。サンチョ・パンサのいないドン・キホーテは、おおよそ、未完のドン・キホーテであるように、サムによってピクウィック氏は生を与えられ、キホーテ化していくのである。確かに、ピクウィック氏は本を読み過ぎて完全に軌道を逸脱したドン・キホーテとは違っている。しかしながら、話が騎士道に及ぶ時に常軌を逸し、他の弁説では驚くべき理性を發揮

する、ドン・キホーテの狂気性の特徴が正気と狂気の共存の極端さにあるとするならば、ピクウィック氏の場合には、世俗的な事柄には完全に無知であると同時に自分自身や他人に対しては歴然たる正義感を示すという極端さを備えている。サンチョの実際的で卑俗な物質主義とドン・キホーテの理想主義が対置されるように、ピクウィック氏の脱世俗的世界観とサムの実際的な現実主義が対置されるのである。先に、理想世界と現実世界のズレが『ドン・キホーテ』のパロディの中心構造になっていると述べたが、それはドン・キホーテに対するサンチョ、ピクウィック氏に対するサムという主従関係のなかに明白に表されている。二つの世界のズレは高位のもの、精神的・理想的なものを物質的・現実的次元へと移行される〈格下げ・下落〉という方法によって果たされていると言える。この〈格下げ・下落〉は、バフチンの言うグロテスク・リアリズムの特質となっている。グロテスク・リアリズムについてバフチンは次のように述べている。

In grotesque realism, therefore, the bodily element is deeply positive. It is presented not in a private, egoistic form, served from the other spheres of life, but as something universal, representing all the people. As such it is opposed to severance from the material and bodily roots of the world ; it makes no pretense to renunciation of the earthy, or independence of the earth and the body. ... The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract ; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity. 25

例えば、聖書の句を適当に抜き出してきて、それを物質的・肉体的に貶め、地上的なものに改作した中世のラテン語のパロディなどがそれである。

騎士道物語は自己のあらゆる生活領域における「下層の」「卑俗な」諸言語に対し、上品で、洗練された言葉、高尚なコンテクスト（歴史的・文学的・学術的）の記

憶に満ちている自己の言葉を提示する。この騎士道物語によって洗練された言葉が卑俗な言葉と繰り広げる出会いをパロディ的に再現したのがセルバンテスである。『ドン・キホーテ』においてドン・キホーテの高尚で生真面目な叙事詩調の話とサンチョの陽気で品のない警句 (aphorism) が対置され、そのため話のレベルが理想的上層から物質的下層へと移される。例えば、サンチョが島の太守として赴任する前に、ドン・キホーテが二つの訓戒を与え、それに対してサンチョが諺を羅列して返答する場面に見ることができる。

‘Goodness me, dear master,’ answered Sancho, ‘you complain about very small matters. Why the devil do you fret yourself because I make use of my wealth? For I have no other. My only fortune is proverbs and still more proverbs. Why, four of them occur to me now, that come in slick to the point or like pears in a basket. But I won’t say them, for *Sage Silence is Sancho’s name*. ...’

‘What better,’ said Sancho, ‘than – *don’t put your thumbs between two back teeth, and – “Get out of my house, what do you want with my wife ?”* admits of no answer – and *whether the pot strikes the stone or vice versa, it’s a bad look – our for the pot –* every one of which fits to a hair. For no one should meddle with his governor nor with those in authority, for he will come off second best, like the man who puts his finger between the back-teeth – and whether they’re back-teeth or not doesn’t matter so long as they’re molars. And there’s no answering the governor many more than there’s a reply to “Get out of my house! What do you want with my wife?” As to the one about the stone and the pot, a blind man can see that. So he who sees the mote in the other man’s eye must see the beam in his own, so that it shan’t be said of him that *the dead woman was frightened by the one with her throat cut*. And your worship’s well aware that the fool knows more in his own house than the wise man in another’s.’ (イタリックスは筆者) 26

引用した章句の中に幾つかの諺があるが、例えば、五行目の諺「よく黙る者、これをサンチョと呼ぶ」(イタリックス部分)は「よく黙る者、これを賢者と呼び、よく黙る者、これをサン(聖者)と呼ぶ」という古い諺のパロディ的もじりであり、サンチョが数珠つなぎに用いたでたらめな諺は話を下品なレヴェルに引き落とし、ノンセンスなものとしてしまう。その諺のもつユーモアは、諺が不適當なところで用いられたりするところにある。同じように、『ピクウィック・ペーパーズ』において、ピクウィック氏の品のある真面目で紳士的な話とサム・ロンドン訛で卑俗な言葉が対置されることになる。例えば、第四十四章で、主人であるピクウィック氏が投獄されて窮地にある時、主人の傍にいたいのが為に父のトニー・ウェラー(Tony Weller)からわざと借金をして負債者監獄に放り込んでもらう。ピクウィック氏や彼を慰めに来た三人のクラブ会員が、サムの忠誠ぶりにいたく感動している場面を見てみよう。

‘This foolish fellow,’ said Mr Pickwick, tapping Sam on the head as he knelt down to button up his master’s gaiters : ‘This foolish fellow has got himself arrested, in order to be near me.’

‘What!’ exclaimed the three friends.

‘Yes, gen’l’m’n,’ said Sam, ‘I’m a – stand steady, sir, if you please – *I’m pris’ner, gen’l’m’n. Con-fined, as the lady said.*’ (イタリックスは筆者)²⁷

サムのウェラリズム(Wellerism)は‘I’m a pris’ner, gen’l’m’n. Con-fined, as the lady’に表されている。通例ならば、‘I’m a pris’ner’と言った後で‘Con-fined’とくれば「監禁された」という意味になるのだが、‘as the lady said’を付加することにより「お産の床についた」という意味にすり換えられている。そこには、言わば、精神的高揚を卑俗で無関係なレヴェルに移行させることでノンセンスなものとしてしまう。

別な例として、サムが女性の手助けをした後、お礼を言われた時にこう答えるのである。

‘I can never be grateful enough to you, Sam, I am sure,’ said Arabella, with the sweetest smile imaginable. ‘I shall not forget your exertions in the garden at Clifton.’

‘Don’t say nothin’ wotever about it, ma’m’, replied Sam. *‘I only assisted natur’, ma’m ; as the doctor said to the boy’s mother, arter he’d bled him to death.’*

(イタリックスは筆者) 28

サンチョと同様に、サムが用いる諺は、サンチョが無意識に使うのに対し、意識的に使うという違いはあるにせよ、不適當なところで用いられたり、本来の意味とは一致しないところにユーモアがある。更に、ウェラリズムの別なレベルでのユーモアとして、バーデル夫人 (Mrs Bardell) 対ピクウィック氏の裁判で、バズファズ (Buzfuz) 高等弁護士に答える場面を見てみよう。

‘Do you mean to tell me, Mr Weller,’ said Serjeant Buzfuz, folding his arms emphatically, and turning half-round to the jury, as if in mute assurance that he would bother the witness yet : ‘Do you mean to tell me, Mr Weller, that you saw nothing of this fainting on the part of the plaintiff in the arms of the defendant, which you have heard described by the witnesses?’

‘Certainly not,’ replied Sam. ‘I was in the passage ’till they called me up, and then the old lady was not there.’

‘Now, attend, Mr Weller,’ said Serjeant Buzfuz, dipping a large pen into the inkstand before him, for the purpose of frightening Sam with a show of taking down his answer. ‘You were in the passage, and yet saw nothing of what was going forward. Have you a pair of eyes, Mr Weller?’

‘Yes, I have a pair of eyes,’ replied Sam, ‘and that’s just it. *If they was a pair o’ patent double million magnifyin’ gas microscopes of hextra power, p’raps I might be able to see through a flight o’ stairs and a deal door ; but bein’ only eyes, you see, my wision’s limited.*’

(イタリックスは筆者) 29

バズファズ高等弁護士の現場を見たのか見なかったのかという質問に対し、ウェラーは「君は目が二つあるのかね？」という言葉尻を捉えて、問題を自分の「視力」に移し変えてしまっている。ここに法廷尋問のパロディを見ることができる。バズファズ高等弁護士の法廷尋問の言葉に対するサム of 卑俗な言葉による反逆、話を別なレベルにすり換えてノンセンスなものにするサムのウェラリズムが表されているのである。ドン・キホーテの抽象的・精神的な概念論がサンチョの物質的で卑俗なアフォリズムによって貶められるように、ピクウィック氏の脱世俗的世界はサムによって世俗へと引き戻されるのである。ドン・キホーテとサンチョの場合のように、ピクウィック氏はサムの精神的案内人であり、サムはピクウィック氏の物質的案内人で、この二人は互いに補い合って離れがたい統一体をなしている。ドン・キホーテとサンチョ・パンサに見られるような、長體瘦身と短體肥満、初老と若年といったコントラストを構成するカーニヴァル的な一対と同様、ピクウィック氏とサムは滑稽な一対をなすことになる。但し、この好一対が、ピクウィック氏対サムはドン・キホーテ対サンチョの基本的役割を果たしているものの、『ドン・キホーテ』のそれを外見上倒立した形で結ばれることになる点で重要であろう。ピクウィック氏の豊満な腹、夥しい飲み食いといった物質的・肉体的下層のイメージは、もはやドン・キホーテではなくて、サンチョのイメージを想起させるのである。

また、『ドン・キホーテ』において挿入された物語 (interpolated tales) は、例えば、「モンテシーノスの洞穴の話」、「捕虜の話」、「グリソストーモとマルセーラの話」、そして「驢馬鳴き村の話」などのように本筋を補足する伏線になっていることがわかる。『ピクウィック・ペーパーズ』においても、自分の金欲しさ故に結婚した妻を

もつ狂人の話である「狂人の手記」(“A Madman’s Manuscript”)はウォードル夫人(Miss Rachael Wardle)と金のために結婚しようと企てるジングル(Jingle)の話と、「旅商人の話」(“The Bagman’s Story”)に出てくる未亡人は本筋の多くの未亡人たちと平行になっている。共に、本筋を補足するという点で挿入された物語は機能している。しかし、『ピクウィック・ペーパーズ』においては、更に、対照(contrast) — 作品のトーンとか雰囲気(atmosphere)に対して対照的である — が物語の機能にもなっている。物語の前半分に見られる本筋の陽気さに対して、「旅役者の話」(“The Stroller’s Tale”, Ch.3)、「囚人の帰宅」(“The Convict’s Return”, Ch.6)、「狂人の手記」(Ch.11)などのこの世の陰気で暗い側面を表し、更に物語が次第に暗くなっていく後半部分では、フリート(Fleet)監獄のような暗さに対し、「王子ブラダッド」(“Prince Bladud”, Ch.36)や「旅商人の叔父」(“Bagman’s Uncle”, Ch.49)などのような陽気な話に置換されている³⁰。18世紀のイギリス小説における挿入された物語の手法は、本筋とはほとんど無関係なのが特徴となっているが、『ピクウィック・ペーパーズ』の場合には、『ドン・キホーテ』における<補足>の機能を模しているのに加え、<対照>の機能をも果たしている。つまり、乱雑な筋立てに二つの機能を付与することによりバランスを保っているのである。しかも、『ドン・キホーテ』や18世紀のイギリス小説における挿入された物語はその多くが本筋の介入によって中断されるのであるが、『ピクウィック・ペーパーズ』においてはむしろ本筋を中断させる役目として機能しているのである。

V

以上、『ピクウィック・ペーパーズ』におけるパロディの修辞をバフチンのパロディ論を枠組みとして再読した。『ピクウィック・ペーパーズ』は『ドン・キホーテ』をパロディの構造を保証する枠組みとして借用していると共に、『ドン・キホーテ』それ自体をパロディの対象の中心軸としてピカレスク・タイプの遍歴小説をパロディ化していることになる。つまりパロディのパロディという二重性が『ピクウィッ

ク・ペーパーズ』のパロディの特質になっていることを確認した。冒頭で、ティボデーが「真の小説とは小説にむかって発する『否！』に始まる」と述べていると言ったが、これはそのまま『ピクウィック・ペーパーズ』においても言えることだと思われる。つまり、伝統的ロマンを枠組みとしつつ、ロマンス自体をパロディの対象とする『ドン・キホーテ』の二重性がそのまま形を変えて『ピクウィック・ペーパーズ』においても実現されている、ということである。言わば、『ピクウィック・ペーパーズ』では、ロマンスをピカレスクに置き換えた形をとるということである。

スモレットやフィールディングがピカレスク・タイプの遍歴小説の範とした『ドン・キホーテ』の雛形は、1) 物語全体が目的もなく放浪する旅行記の体裁をとっており、2) 主人公は社会から逸脱した人間で、3) 社会の不正や偽善などに諷刺の矢を放ちつつ、4) 最終的には安住の地に落ち着き、5) 物語はエピソードの連続で、途中幾つもの挿話が差し挟まれ、6) 現実とはかけ離れた騎士道的理想像から脱却しえないドン・キホーテに、現実的で道化知を備えたサンチョ・パンサを配している、などであった。『ドン・キホーテ』において、『アマデイス・デ・ガウラ』をはじめ様々な騎士道物語や牧人小説をパロディの対象としたように、『ピクウィック・ペーパーズ』はこのパターンを枠組みとしつつ、先に述べたように『ドン・キホーテ』やスモレット、フィールディングなどをはじめとするピカレスク・タイプの小説のモチーフやエピソードなどをパロディの対象とすることによって、伝統的なピカレスク・タイプの遍歴小説を批判することになる。しかも、ドン・キホーテが死ぬ直前に自分の愚行を悔いるのに対し、ピクウィック氏は一向に後悔することもない。

‘I shall never regret,’ said Mr Pickwick in a low voice, ‘I shall never regret having devoted the greater part of two years to mixing with different varieties and shades of human character : frivolous as my pursuit of novelty may have appeared to many. Nearly the whole of my previous life having been devoted to business and the

pursuit of wealth, numerous scenes of which I had no previous conception have dawned upon me – I hope to enlargement of my mind and the improvement of my understanding. If I have done but little good, I trust have done less harm, and that none of my adventures will be other than a source of amusing and pleasant recollection to me in the decline of life’³¹

ピカレスク・タイプの小説の多くは、主人公が最終的には自分の行いを悔い改め、結婚をして幸せになるが、ピクウィック氏はドン・キホーテと同様に 50 を過ぎた中年紳士で典型的なピカロではないし、悔い改めることもない。更に、ピクウィック氏とサムはドン・キホーテとサンチョを肉体上倒立させ、グロテスク・リアリズムのイメージがサムではなくピクウィック氏に付与されており、挿入された物語も、また、従来の乱雑さに対し二つの機能を与えバランスをもたせ、しかも本筋によって中断されるのではなく、本筋を中断する役割を果たしているのである。これはとりわけ、従来のピカレスクと性格を異にする、第二十一章を境とする作品のトーンの変化と、社会の不条理と悪徳に対する痛罵を伴う苛酷な社会描写によっても明らかである。

小池滋がディケンズにとって 18 世紀のイギリス・ピカレスク小説は幼い頃のノスタルジアであると指摘したのは、正しい評言であると思われる³²。ディケンズはロマンス、つまり、もはやノスタルジアと化したピカレスク・ロマンスをパロディ化することによってピカレスクと決別することができたのである。前のものを模倣する、あるいは借用することは、その権威をそのまま帯びることを意味するが、パロディはその権威を失わせ新たな権威を付与するのである。『ドン・キホーテ』と同様、『ピクウィック・ペーパーズ』において、ピクウィック氏とサムがドン・キホーテとサンチョとなりきらずに独自の形象を作り上げ、ただ単なるパロディとして終わらずに一個の文学作品となり得たのである。セルバンテスが伝統的なロマンスを踏襲しつつ、ロマンスの世界に終わりを告げ、新しい形式へと向かい、文学史上の一

大転機となったように、ディケンズも『ピクウィック・ペーパーズ』においてピカレスク・タイプの遍歴小説を踏襲しつつ、ピカレスクの世界を脱し、社会批判的リアリズム意識の強い新しい小説形式へと方向を転じたのである。いみじくも、『ドン・キホーテ』が世に現れるとほとんど新作の騎士道物語があとを絶ったように、結果的に『ピクウィック・ペーパーズ』以降、本格的なピカレスク・タイプの小説がほとんど姿を消したことは興味深い。ティボーデが言った意味での「小説の中で行われた小説批評」という評言から、『ドン・キホーテ』同様、『ピクウィック・ペーパーズ』にと該当する所以である。

注

1. Charles Dickens, *The Pickwick Papers* (Oxford University Press, 1949 (1837)) 以下『ピクウィック・ペーパーズ』からの引用はすべてこの *The Oxford Illustrated Dickens* に依る。
2. Alexander Welsh, “Waverley, Pickwick, and Don Quixote,” *NCF* 21 (1967), pp.19-30 ; Juliet McMaster, “Visual Design in *Pickwick Papers*,” *SE* 23 (1983), pp.595-614 ; Steven H. Gale, “Cervantes’s Influence on Dickens, with Comparative Emphasis on *Don Quixote* and *Pickwick Papers*,” *Anales Cervantionos*, Vol.12. (1973), pp.135-156 を参照。
3. “My father had left a small collection of books in a little room upstairs, to which I had access (for it adjoined my own) and which nobody else in our house ever troubled. From that blessed little room, Roderic Random, Peregrine Pickle, Humphry Clinker, Tom Jones, the Vicar of Wakefield, Don Quixote, Gil Blas, and Robinson Crusoe, came out, a glorious host, to keep me company, ... I have been Tom Jones (a child’s Tom Jones, a harmless creature) for a week together. I have sustained my own idea of Roderick Random for a month at a stretch.” (Charles Dickens, *David Copperfield* (Oxford University Press, 1949 (1950), Ch.4. pp.55-6) .この一節がディケンズの幼い頃の読書経験を示していることは、既に多くの批評家の指摘しているところである。John Forster, *The Life of Charles Dickens* 2 Vols. (Dent & Sons, 1927)を参照。
4. スモレットは『ロデリック・ランダム』の序文でセルバンテスを絶賛し、また『ドン・キホーテ』

を翻訳している。フィールディングは、一方、セルバンテスの影響を強く受け、『ジョゼフ・アンドルーズ』のタイトル・ページでその小説を“The *Manner of Cervantes*”を模して書いたと述べている。

5. Arnold Kettle, *An Introduction to The English Novel*. 2 Vols. (Huthinson University Press, 1951).
6. *Ibid.*, p.41.
7. J. H. Miller, *Charles Dickens : The World of His Novel* (Harvard University Press, 1959), p5.
8. アルベール・ティボーデ、『小説の読者』白井浩司訳、(ダビッド社、1957) pp.25-6.
9. 小池滋、『幸せな旅人たち』(南雲堂、1962)
10. Lind Hutcheon, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Methuen, 1985), p.37.
11. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* trans. By Caryl Emerson and Michael Holoquist. (University of Texas Press, 1981), p.75.
12. *Ibid.*, p.76.
13. *The Dialogic Imagination*, p.364.
14. E. C. Riley, *Don Quixote* (Allen & Unwin, 1986), pp.35-45 を参照。
15. *Dickensian*, 1947, p.12 を参照。
16. この寝床を間違えるエピソードは 18 世紀ピカレスク・タイプの小説のモチーフとなっている。例えば、『ロデリック・ランダム』(XI) でストラップ氏がジェニーの寝床に間違えて入ってしまいドタバタ劇になる、などはセルバンテスの影響と見て取れる。
17. Steven Marcus, *Dickens from Pickwick to Dombey* (Norton, 1965). pp.20-30 を参照。更に、『ピクウィック・ペーパーズ』において、文学外的ジャンルのパロディ的再現を認めることができる。第一章でのノンセンス事件のパロディ、第十一章での碑文のパロディ、第三十四章でのバーデル夫人対ピクウィック氏の裁判における手紙のパロディ、をはじめとする当時の様々な社会的事象・事件がパロディ化されているのである。具体的に一例としてバーデル夫人対ピクウィック氏の裁判における手紙のパロディを見てみよう。

A) “*I will call about half past 4. Yours, Melbourne*” ... The style and form of these notes, Gentlemen, seems to import much more than they contain. Cautiously, I admit, they are

worded ; there are not the letters of an ordinary acquaintance. (Quoted in Butt & Tillotson)

B) Let me read the first : - “*Garraway’s twelve o’clock. Dear Mrs. B. – Chops and Tomato*

Sauce. Yours, Pickwick” Gentlemen, what does this mean? Chops and Tomato sauce!

Yours, Pickwick! Chops! Gracious Heavens! and Tomato sauce! Gentlemen, is the

happiness of a sensitive and confiding female to be trifled away, by such shallow artifices

as these? The next has no date whatever, which in itself is suspicious. (Ch.34)

(イタリックスは筆者)

これは 1836 年 6 月 22 日のノートン (Norton) 対メルボーン (Melbourne) の裁判のパロディである。この裁判の時に、ノートン側の弁護士は、メルボーン卿からノートン夫人に宛てた「四時半頃にお伺いします。敬具。メルボーン」(イタリックス部分) という何の変哲もない手紙を証拠として引き合いにだして、両者が姦通したことを暗示したものである、とこじつけている。これをディケンズは『ピクウィック・ペーパーズ』において、バーデル夫人対ピクウィック氏の裁判でパロディ化している。ピクウィック氏がバーデル夫人に宛てた「B. 夫人殿。厚切り肉にトマト・ソース。敬具。ピクウィック」という日常的なたわいのない手紙がバーデル側の弁護士バズファズによって強弁され、有罪の証拠とされてしまう。メルボーン卿の手紙のパロディ的再現である。John Butt & Kathleen Tillotson, *Dickens at Work* (Methuen, 1957) p.71 を参照。

18. *The Dialogic Imagination*, p.304.

19. Miguel de Cervantes, *Don Quixote* trans. By J. M. Cohen (Penguin Books, 1985), p.670.

20. *The Pickwick Papers*, p.471.

21. *Ibid.*, p.159.

22. *Ibid.*, pp.636-37.

23. セルバンテスが『アマディス・デ・ガウラ』を『ドン・キホーテ』の構造の主軸にしていることは、『ドン・キホーテ』(I, Ch.25) でも明らかであるし、E. C. ライリーは 60 以上のエピソードやモチーフを『ドン・キホーテ』に認めることができると述べている。E. C. Riley, *Don Quixote*.

24. *The Pickwick Papers*, p.131.

25. M. M. Bakhtin, *Rabelais and His World* trans. By Helene Iswolsky (Indiana University Press, 1981), pp.19-

20.

26. Cervantes, p.744.

27. *The Pickwick Papers*, p.623.

28. *Ibid.*, p.664.

29. *Ibid.*, p.484.

30. Robert L. Patten, "The Art of Pickwick's Interpolated Tales," *ELH* 34 (1967), pp.349-66.

31. *The Pickwick Papers*, pp.796-7.

32. 小池滋、 p.125 & p.175。

出典：『東北』（東北学院大学大学院）22（1987）