

甲南英文学

NO.5 春 1990

甲南英文学会

編集委員

(五十音順, *印は編集委員長)

青山義孝 中島信夫 中村敦志 林なおみ 折矢好弘 *渡邊孔二

目次

<i>Isabella</i> とラファエル前派	中濱千代子	1
<i>Oliver Twist</i> ——舞台劇の魅力	山崎麻由美	12
<i>The Old Curiosity Shop</i> : Quilp のグロテスクな世界をめぐるって 小寺 里砂		26
Wilde の comedy に登場する dandy ——個人主義, スタイル, 自己演出——	西脇 典彦	40
Maisie における「情熱」と「道徳」	中井 誠一	56
見えるものと視えないもの ——ハーツォグのパラダイム変換——	西岡 雅子	69
連鎖合成と連鎖束縛	北峯 裕士	80

Isabella とラファエル前派

中 濱 千 代 子

SYNOPSIS

Keats's *Isabella*, derived from Boccaccio's *Decameron*, has been generally underestimated for its sentimentality and immaturity. On the other hand, this poem was highly praised by the Pre-Raphaelite Brotherhood in the Victorian period whose ideal beauty is called "soulful." Keats's narrative poems were their common enthusiasm. They liked the medieval colour and romance in *Isabella* and painted pictures.

Compared with the original, what is stressed more in *Isabella* is not its plot or characterization, but passion and emotion. Keats, who is certain of "the holiness of the Heart's affection," declares "Love never dies" and emphasizes the sublimity of mad love of Isabella and Lorenzo. However, the poet does not avoid sentimentality and his attempt to idealize love and death of the lovers is not successful. Paradoxically, that is why *Isabella* attracted the Pre-Raphaelite painters.

Keats の物語詩 *Isabella* (1818) は、一般的に、*Endymion* のあと *The Eve of St. Agnes*, *Lamia* など、より完成された物語詩への過渡的な作品としてあつかわれているようである。*Endymion* を書き終えた Keats は、Boccaccio の *Decameron* のなかからいくつかの物語を題材に詩を書いてゆく計画をたてた。Keats が *Isabella* を書き終えた1818年4月という時期には、まだ彼の「驚異の年」は始まっていない。批評家の多くは、この作品の *Endymion* 的な sentimentality を、未熟さ、弱点として指摘している。*Isabella* はいわば、Keats の物語詩のなかの「壁の花」¹ のような存在として評価され、批評家もこの作品についてあまり多くのページを費やさない傾向にある。

しかしながら、全般的に低い評価と対照的な評価が存在することを見逃すことはできない。Charles Lambはこの作品をKeatsの1820年詩集のなかで、もっともすぐれた作品であると言っている。² また、ヴィクトリア時代では、*Isabella* はラファエル前派にとって崇拜に近い賞賛的になり、Sir John Everett Millais (1829-96) や William Holman Hunt (1827-1910) などによって *Isabella* を主題とした絵画も生まれた。Keats自身は、*Isabella* が技法の面で欠点が目立つという理由から出版に強く反対している。彼は、もしこの作品を出版するのであれば自分の死後にしてほしい、なぜなら、たとえ生前公表したところで「*Isabella* の真実に目を向ける人はほとんどいない」から、と語っている。³ 本稿では、今日に至るまで *Isabella* に対する大方の評価が低いなかで、ラファエル前派の画家たちの感受性をとらえて離さなかったものは何だったのか、*Isabella* と Lorenzo の愛と死を通して考察する。

I

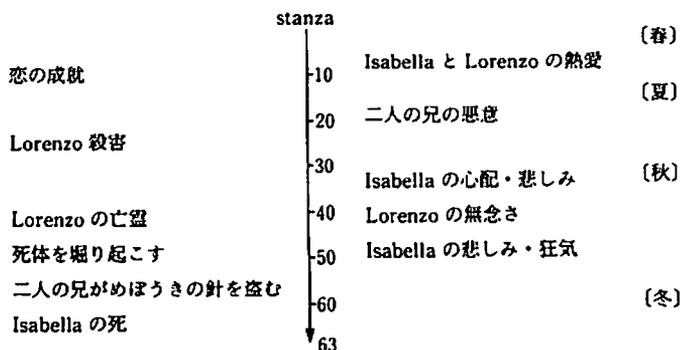
Isabella の題材になったのは、Boccaccio の *Decameron* 第4日め第5話である。Boccaccio の淡々と語られる短い話から、Keats は500行余りにもなる物語詩を書いたわけである。両作品を大まかに比較してみると、*Isabella* の特質がうかがいあがってくる。まず、冒頭の部分を比較してみると、Boccaccio の *Decameron* では、三人の兄、*Isabella*、Lorenzo という順番で、登場人物の背景や事実関係を極めて淡々と紹介している。Messina という町に三人兄弟の商人がいて、父親の死をきっかけに大金持ちになったこと、*Isabella* という美しい妹がいて、彼らの商売を手伝っていた Lorenzo という若者とやがて恋仲になった、というふうである。一方、Keats の *Isabella* は、次のように始まる。

Fair Isabel, poor simple Isabel!
 Lorenzo, a young palmer in Love's eye!
 They could not in the self-same mansion dwell
 Without some stir of heart, some malady;⁴

Boccaccio にあるような前置きの人物や背景の紹介はほとんど無視している。読者はいきなり、*Isabella* と Lorenzo の熱病のような恋の世界にひき

こまれるのである。恋人たちをとりまく背景などは、最初は何も知らされていない。二人の恋は5月という季節のなかで日ごとに花開いてゆくのだが、このような情熱的な世界がえんえんと100行以上も語られる。

ここで、この作品の全体的な構成をみてみよう。下記の図は、物語の進行と、Keatsが強調している登場人物の感情を対比して表したものである。



殺害、亡霊、死体さがしなど、物語は無気味な雰囲気の中で進行してゆく。物語は、春から夏、秋冬という周期をひとめぐりして、恋人たちの愛と死を軸として展開している。こうしてみると、恋人たちの熱病のような愛、二人の兄の悪意、殺害に伴う恋人たちの悲しみといった、登場人物それぞれの感情、想念こそが主人公であり、物語を構成しているといえるだろう。たとえば、Lorenzo が殺される場面は、「Lorenzo は殺されて埋められた、静かな森のなかで彼の大きい愛はおわった」と、わずか2行しかない。この殺害場面の説明の簡単さに比べて、Lorenzo が亡霊となって Isabella に無念な胸の内を語る場面は、50行以上にもおよぶ。このように、最初から最後まで強調しているのは、plot や性格描写ではなく、登場人物の感情だといえる。そして、これが、Keats の *Isabella* が Boccaccio と最も異なる点である。

I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination—What the imagination seizes as Beauty must be truth—whether it existed before or not—for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty— (*Letters*, 36-37)

この手紙の日付1817年11月22日は、Keats が最初の物語詩 *Endymion* を書き終える少し前、そして、*Isabella* を書き始める約4か月前にあたる。ここでKeatsは、人間のもつさまざまな感情、愛情や情熱を崇高なものとして賛美している。

But, for the general award of love,
 The little sweet doth kill much bitterness.
 Though Dido silent is in under-grove,
 And Isabella's was a great distress,
 Though young Lorenzo in warm Indian clove
 Was not embalmed, this truth is not the less—
 Even bees, the little almsmen of spring-bowers,
 Know there is richest juice in poison-flowers. (*Isabella*, 97-104)

恋人たちの迎える結末がどんなに悲劇的であろうと、少しの sweet が多くの bitterness を帳消しにするという真実は動かない、と詩人は確信している。蜜蜂が毒のある花から甘い蜜を吸うという表現は、*Ode on Melancholy* のなかの、快楽は蜜蜂が蜜を吸っているあいだに毒に変わってしまう、という一節を連想させる。

The ancient harps have said,
 Love never dies, but lives, immortal Lord.
 If Love impersonate was ever dead,
 Pale Isabella kissed it, and low moaned.
 'Twas Love—cold, dead indeed, but not dethroned.
 (*Isabella*, 396-400)

これは、*Isabella* が森のなかで Lorenzo の死体を掘り起こして、発見する場面である。Lorenzo が殺されて冷たくなっても、愛の気高さ、崇高性は奪われない。Keats は“Love never dies”「愛は死なず」と断言し、恋人たちの狂気じみた愛に不滅性、崇高性を与えている。“Love impersonate”「具現化された愛」とは、Lorenzo を意味している。「愛は死なず」とは、まさに、人間のもつ情熱の神聖さを確信した詩人の言葉なのである。

II

ヴィクトリア時代において、*Isabella* は、ラファエル前派に崇拝に近い賞賛を得ている。1848年の秋、当時 Royal Academy の学生だった Hunt, Millais, Dante Gabriel Rossetti(1828-82)の三人が the Pre-Raphaelite Brotherhood を設立した。Hunt は熱烈な Keats の愛好者で、同年5月、Royal Academy の展覧会ですでに *The Eve of St. Agnes* を発表している。Rossetti がその絵をおおいに賞賛して Hunt に接近し、彼らの、短命ではあるけれども極めて重要な友情が始まったのである。Hunt は、Rossetti との友情について、“our common enthusiasm for Keats brought us into intimate relations”⁶ と、述べている。Millais はもうすでに、Hunt と知り合いであった。彼らがその感受性を共有したのは、絵画技法などよりも、むしろ Keats の *Isabella* や *La Belle Dame Sans Merci* だったという事実注目したい。⁸ 彼らは、共通して、Keats の作品のなかの中世的な主題や絵画的要素に関心をいただいていた。そして、くりかえし Keats の作品について語り合い、物語詩、特に *Isabella* を題材に、series で絵をかいてゆく計画をたてた。彼らの追求した理想美は“soulful”⁷ という言葉で説明されている。彼らは“soulful”、つまり emotion に訴えかけるような美を理想として、narrative painting を好んでいた。

ところで、なぜラファエル前派は、Keats の物語詩のなかでも特に *Isabella* を愛好したのだろうか。*Isabella* の中世的なカラーやロマンスが、彼らの感受性をひきつけたのはもちろんだが、その点では *Isabella* に限らず、*The Eve of St. Agnes* や *La Belle Dame Sans Merci* も同様である。また、激しい愛と恋人の消失（あるいは、死）という展開は、後に続く *The Eve of St. Agnes* や *Lamia* と共通のパターンでもある。しかし、*Isabella* はどの作品にもまして、愛と死にまつわる passion が作品の主人公ともいえるほど強烈に前面に表れており、おそらく、この点が、“soulful”と呼ばれる彼らの理想美とつながったものと考えられるのである。

Millais の描いた *Lorenzo and Isabella* (p.6 図1)⁸ は、1849年の展覧会でもっとも高い評判を得ている。この作品で Millais は、自分の家族や周囲の人達をモデルにしたといわれる。たとえば、*Isabella* のモデルは Mrs. Hodgkinson という名前の異母兄弟の奥さん、Lorenzo は William Rossetti、ナブキンで口の回りをふいている男性は Millais の父親、テーブルの



(图1) *Lorenzo and Isabella*



(图2) *Isabella and the Pot of Basil*

端で細長いグラスを傾けているのは Dante Gabriel Rossetti, そして、やまぬけ顔のウェーターは, Plass という知り合いの学生, という風である。⁹ Lorenzo が, 愛のシンボルであるオレンジを Isabella に差し出している。¹⁰ 愛し合う恋人たちは, わき目もふらず, 無関心に食事をする人達にかこまれて, 自分たちの世界に陶酔して, あらゆる外界から孤立しているかのようである。

ふたりを待ち構えている悲劇を予想させるのは, 13人が食卓についているという, あの「最後の晚餐」を連想させるような構図だけではない。一番手前にいる兄が, Isabella のかわいがっているグレーハウンドを恐ろしい形相で蹴とばしている。英国では, 犬を蹴っている人間を描くのは, 非常に勇気を要することであり, 当時の伝統的な手法に対する挑戦的な図でもある。¹¹ 物語には直接犬は登場しないが, ただ一個所だけ, 殺されて森に埋められた Lorenzo を犬がみつけたして, 彼らの罪をあばくかもしれないという, Isabella にとって好意的なイメージで出てきている。恋人たちは, 兄の恐ろしい姿に気づいていないようにみえる。この絵の中心となるのは, 愛し合う恋人たち以上に, 犬を蹴っている兄の, ぞっとするような悪意だといえる。

Keats は二人の兄を紹介する場面で, 彼らの悪意, 残酷さを繰り返し強調している。彼らは Lorenzo 殺害という重要な役割を担いながらも, 名前すら紹介されず, 二人の区別もされていない。彼らは, ただ, 恋人たちの理想化された愛を破滅させる, 悪意と残酷さの象徴として描かれているのだ。Millais の絵に描かれた彼らの恐ろしきは, Isabella のなかでどのように表現されているのだろうか。

And many jealous conference had they,
 And many times they bit their lips alone,
 Before they fixed upon a surest way
 To make the youngster for his crime atone.
 And at the last, these men of cruel cray
 Cut Mercy with a sharp knife to the bone,
 For they resolved in some forest dim
 To kill Lorenzo, and there bury him. (*Isabella*, 169-76)

「鋭いナイフで慈悲というものを骨まで削り取った」とあるように、彼らは慈悲のかけらもない冷酷さ、そして、富のためには手段を選ばない強欲さの持ち主なのだ。Keats は彼らを serpent にもたとえて、悪魔のような存在に仕立てている。

なぜ Keats がここまで彼らの残酷さを強調したのかについては、二つの理由が考えられる。ひとつには、彼らの悪意が強調されればされるほど、Isabella と Lorenzo の愛情の気高さが、人間のもつ感情のなかで対極に位置するものとして浮き上がってくるからである。もうひとつは、あらゆる事物を複合体としてとらえていた Keats が、Isabella と Lorenzo の熱病にうかされた非日常的な夢の世界はつかの間であり、情熱を賛美する一方で残酷な現実的存在を必要とした、という理由である。*The Eve of St. Agnes* や *Lamia* 等、他の物語詩と比較しても、Keats は *Isabella* において最も愛の崇高性をとなえており、また、同時に、恋人たちの愛の成就を妨害する存在の残酷さを最も印象的に描いているといえる。

III

深まりゆく秋とともに、Lorenzo が殺されて姿を消してから、Isabella は心配のあまり悲しみにくれる。

In the mid days of autumn, on their eyes,
 The breath of winter comes from far away
 And the sick west continually bereaves
 Of some bold tinge, and plays a roundelay
 Of death among the bushes and the leaves,
 To make all bare before he dares to stray
 From his north cavern. So sweet Isabel
 By gradual decay from beauty fell. (*Isabella*, 249-56)

Isabella の若さと美貌は、まるで秋の枯れ葉のごとく朽ちてゆく。Donald C. Goellnicht は、二人の兄に象徴される、Isabella を破滅へと追いやる残酷さを、“the cruelty of nature”と分析している。¹² Isabella と Lorenzo の恋が春から夏にかけて花開き、秋から冬に向かって死んでしまうことが自然の推移に一致していることはいうまでもない。また、この作品で Keats が

多く用いている植物のイメージは、恋人たちの愛と死にまつわる過程が、“life cycles of creation and destruction”¹³ともいうべき、自然の推移にしかすぎないことを喚起させる。つまり、IsabellaとLorenzoの夢の世界を破壊し、悪魔のように残酷さを発揮する兄たちさえ、事物を複合体としてとらえたKeatsにとっては、不可欠な存在である。

ある夜、Lorenzoが亡霊となってIsabellaの枕もとに現れて、自分が兄たちの「傲慢とどん欲の残忍な殺意」の犠牲になり、森のなかに埋められていることを告げる。翌朝Isabellaは年老いた乳母と一緒に森にでかけてゆき、3時間もかかってLorenzoの死体を掘りおこす。ナイフで死体の頭の部分を切り取ってこっそり家にもって帰り、それはIsabellaの宝物になった。さらに、鉢のなかにLorenzoの首をおさめて土をふりかけ、めぼうきをうえるのである。

Huntは*Isabella and the Pot of Basil* (p.6 図2)¹⁴という作品で、めぼうきの鉢にもたれかかるIsabellaの様子を描いている。Isabellaが涙を流しながら、鉢に顔を押し当てている。彼女は涙でめぼうきを育て、その木はLorenzoの生命を吸収して、美しく緑に茂り、芳香を放つようになる。この絵は、Isabellaが経験した激しい愛と死の物語を想像させ、また、彼女のemotionの深さをその表情のなかに見事に表している。

And she forgot the stars, the moon, and sun,
 And she forgot the blue above the trees,
 And she forgot the dells where waters run,
 And she forgot the chilly autumn breeze.
 She had no knowledge when the day was done,
 And the new morn she saw not, but in peace
 Hung over her sweet basil evermore,
 And moistened it with tears unto the core. (*Isabella*, 417-24)

まわりをものなにもかも忘れて、めぼうきのそばで泣いている、というのはただごとではない。やがて、兄たちはIsabellaの様子を怪しんで、とうとうその宝物さえIsabellaからとりあげてしまう。彼女は「残酷な、わたしからめぼうきの鉢を奪うなんて」と言い、狂気のうちに死んでしまうのだ。

ところで、Keatsが手紙に書いている、この作品における“reality”とは何なのだろうか。Jack Stillingは“The Reality of Isabella”という論文のなかで、Isabellaの狂気に注目している。¹⁵たとえば、Isabellaが恋人の死体をさがしに森へでかける途中で、同行した乳母は彼女が笑みを浮かべているのを見て次のように言う。「あなたのなかには、どんな熱に浮かれた激しい炎が燃えているのですか。どんなよいことがあってそんなにほほえんでいるのですか」と。このあたりで読者はすでに、Isabellaが狂いかけていることに気付くのである。彼女の性格は“simple”という一言で説明されているだけなのだが、そんな彼女を狂気にまで追いやってしまった残酷さ、これこそが、“reality”ではないだろうか。

Herbert Wrightは*Boccaccio in England*のなかで、KeatsがBoccaccioにあるようなIsabellaとLorenzoの欠点を、故意に除外していることを指摘している。¹⁶たとえば、Boccaccioでは、LorenzoはIsabellaと恋仲になるまでほかに多くの女性に心をうばわれているのだが、Keatsは最初から、彼の気持ちをIsabella一筋のように変えている。また、ハンサムなLorenzoに夢中になり、彼の気をひこうとするIsabellaは、Keatsの手によって、素朴で受け身的な女性に変えられている。これらは、おそらく、理想化したpassionというものを効果的に描くために、KeatsがIsabellaとLorenzoの人間的な欠点を削除したと推測できる。

Keatsは*Isabella*で、passionを前面に押し出して、Boccaccioとはちがった愛と死の物語を描こうとした。しかし、Keats自身、恋人たちの愛を崇高なものとしながらも、一方で、わざわざ2回も物語を中断して、Boccaccioへのよびかけをおこない、「どうしてこんなおぞましい、虫のわくような話にこだわるのか」という疑問を自分に問うている。Keatsのなかには、理想美を追い求める心と同時に、現実認識が成熟してきているのである。夢の世界を理想化し、賛美しようと試みたものの、もはや詩人のなかでバランスがとれなくなり、この試みは必ずしも彼に満足な結果をもたらさなかった。このように考えると、詩人として急速な成長時期にあった彼が、情熱の支配している*Isabella*の出版に反対した理由も明らかになる。したがって、その後の作品*The Eve of St. Agnes*や*Lamia*においては、同様に恋人たちの愛と死を主題としながらも、*Isabella*以後、passionは影をひそめていくのである。しかしながら、sentimentalismにおちいることをいとわず、passionを賛美しようとした*Isabella*が、それゆえに、ラファエル前派の理

想美につながり、絵画を生んだことは、逆説的であるといえる。

注

- * 本稿は、日本英文学会中国四国支部第42回大会（平成元年10月28日、於就実女子大学）における発表草稿に加筆訂正したものである。
- 1 Louise Z. Smith, "The Material Sublime: Keats and *Isabella*" in *Keats: Narrative Poems*, ed. J.S.Hill (London: Macmillan, 1983), 105.
 - 2 *Keats: Narrative Poems*, 52.
 - 3 *Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings (London: Oxford UP, 1970), 298.
Keatsの書簡の引用はすべてこの版による。以後、*Letters*と略し、本文に頁数を記す。
 - 4 *The Poems of John Keats* (Annotated English Poets), ed. Miriam Allott. (New York, Longman, 1970), *Isabella*, 1-4. 以下、Keatsの詩の引用はすべてこの版による。
 - 5 W. Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, vol. 1. (New York: AMS Press, 1967) 107.
 - 6 Stephen Spender, "The Pre-Raphaelite Literary Painters" in *Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays*, ed. James Sambrook (Chicago: U. of Chicago P., 1974), 120.
 - 7 John Dixon Hunt, *The Pre-Raphaelite Imagination 1848-1900* (Lincoln: U. of Nebraska P., 1968), 177.
 - 8 Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1981), 14.
 - 9 John Guille Millais, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, vol.1. (London: Methuen, 1899), 69-70.
 - 10 Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, (Amsterdam: North-Holland, 1984), 351.
 - 11 Christopher Wood, 14.
 - 12 Donald C. Goellnicht, *The Poet-Physician: Keats and Medical Science* (Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh P., 1984), 113.
 - 13 Goellnicht, 112.
 - 14 W. Holman Hunt, vol. 2., 254.
 - 15 Jack Stillinger, *The Hoodwinking of Madeline and Other Essays on Keats's Poems* (Urbana: Illinois UP, 1971), 42.
 - 16 Herbert G. Wright, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson* (London: U. of London, 1957), 400.

Oliver Twist——舞台劇の魅力

山崎麻由美

SYNOPSIS

Although *Oliver Twist* has been widely enjoyed since it was published, some critics have complained that Oliver has no character or the plot is too simple. They do not seem to understand that in *Oliver Twist* what have been regarded as defects contribute to its popularity.

Oliver Twist has been loved because of the dramatic effect. The story is simple enough for everyone to follow, the plot is exciting, and it is loaded with cruel scenes. These are essential factors for popular dramas. The readers enjoy the novel, as if it were their favourite melodrama on the stage.

Oliver Twist, however, is not a sensation novel. Dickens's penetration shows us some problems concerning Fagin's evil world and Brownlow's good world. Each world impresses us with reversed features. We find domestic comforts in Fagin's world. Brownlow's world is, though it is a symbol of goodness, too strict and rather uncomfortable. These paradoxical aspects add a realistic savor to *Oliver Twist*.

序

Oliver Twist は連載当時から人気が高かった。しかし、反面作品に対する批判も多い。一番の不满は、登場人物たちに興行きがないということである。ことに主人公 Oliver に対する風当りは強い。Oliver 少年には主人公としての個性がないし、余りに無力すぎる。昔から、主人公の名前がそのまま作品の題名となることは珍しくないが、数ある中でも Oliver くらい無力で意志をもたない主人公はいないだろう。彼に対する批判は枚挙にいとまのないほどである。¹ われわれは、彼の愛らしさや素直さ、あるいは不運

な生い立ちに、共感や同情をおぼえはする。それでも Brownlow や Maylie 家の人々が、出会った瞬間から彼に抱く強い愛情や信頼を、そらぞらしいと感じるのである。²

Oliver Twist には Oliver 少年に対する不満の他にも、善玉と悪玉がはっきりしすぎているという非難や、偶然の重なりで話が進行しているのは不自然だという指摘もある。また社会悪を暴いている小説と捉えたり、作品の魅力は Fagin, Sikes をはじめとする悪の魅力だとする向きもある。

しかし虚心に作品を読めば、*Oliver Twist* の大きな魅力は部分的な欠点や長所を越えた全体的なものだとわかるはずである。それは、舞台劇を思い起こさせる筋と動きの面白さであり、作品の荒削りの部分を埋め合せているのである。以下その魅力を探ってみたい。

I

Crabb Robinson³ は、*Oliver Twist* が連載小説であることが気に入らなかつたらしい。その理由の一つは“sensation fiction, in serial form, was simply too exciting for him (Robinson)”⁴であった。*Oliver Twist* を“sensation fiction”と呼ぶのは問題があるとしても、彼の言葉は *Oliver Twist* の面白さの本質を言い当てている。つまりハラハラ、ドキドキする物語なのである。

作品の個々の長所や短所を論ずる以前に、われわれは Oliver の運命や如何にと固唾を飲んで見守っているのではないだろうか。Fagin と Brownlow が Oliver をめぐって争う物語は読者を夢中にさせるに充分であるのに、その価値はあまりにも軽んじられている。読者を強く引き込むのは、物語に活気があるからだ。*Oliver Twist* は、登場人物の心理の機微を追うものではなく行動の面白さであり、動きによって支えられているのである。*Oliver Twist* は、観客と舞台が熱気で結ばれている大衆演劇の生きのよさを思わせる。また実際この作品には舞台劇に通じる要素が多く隠されているのである。

作品中、善の世界と悪の世界がはっきり区別できるのも *Oliver Twist* が舞台劇の性格を強くもっているためである。ともすれば作品の欠点とされてきたこの単純な善悪の区別は、舞台の約束ごとのようなものと理解できる。芝居がそれほど洗練されていない頃は、善玉、悪玉は一目でわかるような特質をもっていたのである。たとえば妖精が善を行う時は魔法の杖

を右手に持ち上手から現れ、邪心をもつ時は左手に杖を持って下手から登場するといった約束ごとがあったのである。⁵それに似たものを *Oliver Twist* にも見出すことができる。Fagin は悪魔の属性をもつ人物として描かれているし、子供を愛するのが善玉、そうでないのが悪玉というわけなのだ。⁶また正しい言葉づかいをすることが、善の世界の人間のしるしにもなっている。⁷*Oliver* にもそのしるしは付けられている。彼はちゃんとした教育を受けていないにもかかわらず、幼い頃から教養ある人間の言葉で話しているのである。しかも救貧院でも、葬儀屋の徒弟奉公の時期にも、ロンドンの泥棒一味の手に落ちた時にも、言葉つきや習慣が周りの連中に染まらないことから、われわれは彼が Brownlow や Maylie の世界に属する人間であることを知るのである。また彼がいずれ自分の世界に入っていくのだろうという予測がつくのだ。だから *Oliver* には、*The Old Curiosity Shop* の Nell に感じられる薄幸で悲劇的な前途の予感はない。必ずや Brownlow たちのもとへいくことがはっきりわかるからである。

先に述べたように *Oliver* の無力さを指摘する批評家は多い。しかしその中で A. Wilson が、*Oliver* の無力さを肯定していることは注目に値する。*Oliver* はイメージであるだけでよいというのである。もし彼が現実味のある人物として描かれていたならば、必ず Fagin の悪に染まっていたであろうし、読者が悪に染まった *Oliver* に共感をもつこともないだろう。⁸また *Oliver* は、無垢で善良だが自分の力で悪の誘惑と戦うというような積極さももっていない。むしろ何もしないで自分を無にすることによって、悪の誘惑から生き延びたのである。⁹つまり *Oliver* は、たよりなげで自分から何も求めないからこそ、作品の中で存在価値をもっているのである。

運命を切り開いていく強さのない *Oliver* であるから、自力で幸福への道を歩んでいったとはいえない。*Oliver* には外からの助けを待つしか手だてはなかったのである。彼は Brownlow たちに助け出されたのである。*Oliver* は偶然 Brownlow たちに出会ったのではない。彼らの世界に属する人間なのだが、運命のいたずらで Fagin の悪の世界に落ちたのである。当然 *Oliver* は救出されなければならない。そのように物語をみていくと、*Oliver* が実は Brownlow の友人の息子であったことも、つまらない偶然ではなく必然であったとわかる。またいつもどこかに閉じ込められるのは、彼が助け出されるのを待つ状態であることを表しているのである。幽閉されるというのは救出劇の大前提である。養育院の Mrs. Mann や葬儀屋 Sowerberry の

ところで地下室に閉じ込められたのも、救貧院では罰として暗い寂しい部屋に一人きりで一週間も放り込まれていたのも、Oliver が自由を奪われた場所から救い出される属性をもっていることを示している。Sowerberry のところから逃げ出した彼は、友達 Dick に“I am going to seek my fortune”¹⁰ というが、それは積極的に幸運を求めようとしたのではなく、単に脱出を試みたにすぎない。¹¹そして結局、より大きな悪の手に捕らえられてしまうのだ。Fagin のところで、外へもろくに出してもらえず秘密の隠れ家に閉じ込められている彼には「囚われの身」という性質がますます強く感じられるのである。

運命のいたずらで悪の世界に落ちた子供を善の世界の人々が救出する物語には、弱いものが最後に報われるという快感がある。いたいけな子供(あるいは女性)を苦境から救い出す物語は、古くから繰り返して語られている。その点で Fagin と Brownlow の Oliver 争奪戦はどんな人間にもわかる単純で素朴な面白さだといえるだろう。

小説としては物足りないところも大衆演劇のパターンを踏んでいるとわかれば、その魅力の理由が明らかになるだろう。善玉、悪玉が露骨であっても、筋が割れていても観客は気にしない。むしろそのことが *Oliver Twist* の人気を支えている要素だといえる。Russel Nye の定義によれば「あらかじめ先がわかるということが、大衆芸術の効果にとって重要である。予想が当たり、すでに知っていることを確認するという快いショックにうたれ、すでによく親しんでいる経験が証明される」¹² ことだからである。彼らは、結末を予想しながらもその過程を楽しむ。役者の身振り、台詞まわし、そして時には当意即妙の受け答えなどに大喜びするのである。読者が *Oliver Twist* に見出すのもそのような魅力といえるだろう。

II

ところで幸福になるまでの Oliver には、苦難が待ち受けている。もちろん救出されるとわかっていれば試練は厳しい方がよい。Oliver が苦境に立たされるのはかわいそうだが、どれほど辛い目にあっても最後には幸せになるという前提があれば、われわれは彼の苦難を容認できるのである。しかしそれにしても、Oliver の苛められ方は全く残忍だといわねばならない。

Oliver を苛める手段は飢えと暴力である。¹³という挿絵と共に真っ先に思い出すのは、Oliver がお粥をもっと貰いたいと救貧院長に訴える有名な

場面であろう。たった一杯の薄いお粥しか与えられない子供たちが空腹に耐えかねて、くじで直訴の役を決めることになるのだが、Oliver に大役が当たったのである。しかし彼の英雄的行為は教区役人たちを恐怖に陥れてしまい、前代未聞の大罪を犯したということで、彼は厳罰に処せられる。すなわち力任せに殴られたうえ、見せしめのために一日おきに皆の前で殴られるのである。救貧院へ来る前にも彼は似たような目にあっている。Mrs. Mann の所で仲間と共に空腹を訴えたところ、たっぷり鞭を頂戴する。また徒弟奉公という名目で救貧院から Sowerberry のところへ体よく厄介払いされるが、そこでも事態は変わらない。先輩格の Noah が、彼に惚れ込んでいる女中 Charlotte にちやほやされながら、ご馳走にありついている間、Oliver は犬の餌の残りをもらい、Noah や Sowerberry に小突かれたり殴られたりしながら我慢していたのである。しかし一度 Oliver が母親の名誉を守るため、Noah に向かっていったことがあった。彼は猛然と Noah に襲いかかったのだが、Charlotte と Mrs. Sowerberry が Noah の応援に駆けつけてきてあえなく取り押さえられてしまう。この時、Charlotte は力いっぱい Oliver を殴りつけ、Mrs. Sowerberry は顔をひっかき、Noah は後ろから殴りつけるというひどい攻撃だったのである。これだけでも Oliver の体に加えられる暴力の激しさをみはるのであるが、これらはほんの最初の頃の出来事にすぎない。泥棒の仲間に入ってから飢えの方は多少緩和されるが、その代わり悪魔のような Fagin や冷酷な悪党 Sikes に幾度となく本格的に殴られるのである。

作品中記されていることを経験すれば天国に召されても不思議はないと思われるのだが、これらの仕打ちは、Oliver を傷つけない。いくら殴られても Oliver の歯は欠けたりはしないし、打撲傷ぐらいはできる時もあるにせよ、ふた目と見られぬ顔になったという記述もない。またいくら飢えていても、生まれながら気品のある Oliver はさもしさとは無縁である。もっとも *Oliver Twist* はリアリズム小説ではないから、誇張は認められてしかるべきなのだが、あれだけ苛められているのに Oliver の受けた痛みがわれわれに伝わってこないのは不思議である。Oliver の受ける数々の苦難は彼を成長させるものではないし、*The Pilgrim's Progress* で主人公 Christian に課せられている試練のようなものでもない。それでは Dickens がこれ程まで Oliver に肉体的苦痛を与えたのはなぜか、という疑問が当然湧いてくるのである。

まず、当時は残酷なことが大衆に受け入れられていたということを思い出す必要がある。¹⁴ Oliver が救貧院で虐待されていたという事実や Fagin の世界でひどいことが平気で行われていたことは、当時の良心的な読者を震撼させたり憤激させたであろうが、同時に多数の心を秘かに満足させたに違いない。彼らは Oliver が救出されるのを喜んではいたが、恐ろしい世界に彼が捕らわれていることも楽しんだはずである。ちょうど Dickens 自身が作中で社会悪を糾弾しつつも、邪悪な世界に魅力を感じずにはいらなかったのと同じである。

作者と読者の好みを一致させるような残酷な場面は幾つもある。Fagin の死刑執行は直接的な場面こそ描かれていないが、次の描写が死の不気味さをよく表している。

A great multitude had already assembled; the windows were filled with people, smoking and playing cards to beguile the time; the crowd were pushing, quarrelling, joking. Everything told of life and animation, but one dark cluster of objects in the centre of all—the black stage, the cross-beam, the rope, and all the hideous apparatus of death. (Chap. LII, p.411)

また Sikes は、逃亡しようとして誤まってロープを首に絡めてしまい、彼を追いつめた群集の目の前で縊死してしまう。これなどは実質上の公開処刑に他ならない。これらの場面で、読者は勧善懲悪がなされた時の安堵感やカタルシスを感じることはない。むしろ恐ろしいものを見たという心寒い気持ちになるのである。また残酷さといえば Sikes の Nancy 殺しであるが、その生々しい描写に背筋が寒くなる思いを拭うことができないのである。¹⁵

このように Dickens は、次々と惨たらしい暴力の場面を描いた。しかし残酷な場面をよりぞっとさせるのは、群集たちの存在である。Dickens は、Nancy を虐殺し逃亡した Sikes に向けられた群集のすさまじいエネルギーを見事に描き出している。彼はそれを群集の「怒り」(“wrath and passion”)だと繰返し述べている。しかし実際は怒りよりも恐ろしい力が群集を支配しているのである。それは、Sikes を追いつめ捕らえることに対する異常なまでの執念である。Sikes への嫌悪感、憎悪はもちろんあっただろう。しか

しそこに正義感を感じられない。群れをなす野獣が血の匂いに猛り立つように、Nancyの死の惨たらしさが群集を興奮させ、Sikesに向かっていったとしか考えられない。残忍な好奇心が、人々を駆り立てているのだ。人々の残忍な喜びは、泥棒だという声で罪もないOliverを無慈悲にも追いつめた場面にも見出される。またFaginの処刑を見物しようとする人々の陽気さは、人間の心の奥に潜んでいる残酷さを見せつけている。そして人間の死をも楽しんでしまう群集の異常さは、個々の登場人物の暴力による残酷さよりも、より本質的な恐ろしさを表しているといえよう。すべての人間に潜む残忍さをわれわれに示しているのだ。物見高くSikesの最後の成行きを目を凝らして見つめている群集に、緊迫した場面に心を奪われている観客のイメージを見ることができる。そして更にこの群集を、*Oliver Twist*の読者たちの姿に重ね合わせることができるのである。作品を舞台劇に置き換えて考えてみると、読者は*Oliver Twist*という芝居の観客であり、作中の群集同様、残忍な気持ちで楽しんでいるのである。

ここでわれわれが思い起こすのは、“Punch and Judy”である。古くからの根強い人気をもつこの人形劇は、サーカスや市あるいは道端などで演じられてきた。しかし人形劇とはいっても子供向けの無邪気な内容ではない。それどころか大変残酷で、人形が演じているのでなければとても喜劇とはなり得ないような代物である。*Oliver Twist*は、この残酷さと滑稽さの入り混じった“Punch and Judy”と共通点をもつのである。

Dickensは“murderous melodramas”(Chap. XVII, p.118)では、喜劇的な場面と悲劇的な場面が交互に用いられていると述べている。そして*Oliver Twist*でも、喜劇と恐怖という相反する要素が組み合わされている。それはPunchが繰り広げる世界さながらである。犬を殴り、自分の子供を窓から投げ捨て、妻を棒で殴り殺した後でも、ケロリとして「ヒヒヒ」と不気味で陽気な笑い声をたてるPunchはFaginやSikesを髣髴させる。死刑執行人や悪魔がやって来た時のPunchの卑屈さ、そして隙を見て役人や悪魔をやっつける動作の素早さや笑い声は、“merry old gentleman”のFaginそっくりである。妻を殴り殺すところなどはSikesを思い起こさせる。もっともSikesはNancyを殺した後で、Punchのように“To lose a wife is to get a fortune”¹⁶などと嘘ぶくことはできなかったのだが。またCruickshankの描くFaginは、長い鉤鼻と曲がった背中というデフォルメされたPunchの姿となんと似ていることだろう。

Punch 人形劇の観客が残酷な場面で大喜びするのは、演じているのが人形だという安心感のためである。人形劇という形式によって観客の心理には、Punch を残酷だと非難する必要のない安全な距離が生み出されるのである。Oliver Twist の読者の心に、同様の効果が働いているといっても過言ではないだろう。

Oliver Twist の世界が現実には繰り広げられているのを見れば、良識故に顔をそむけるだろうが、創作され歪曲された世界なので楽しむことができる。心の奥に潜む残酷さを良心の呵責なしに満足させてくれるのである。つまり Oliver は Dickens や読者の残酷さ故に虐待されたといえるだろう。大きさに歪められた世界だから、われわれは Oliver の苛められかたを、演出の一つであるかのように見ていられるのである。Oliver の痛みが伝わってこないのも、Oliver と読者の間に舞台と観客の距離、すなわち Punch を楽しむのと同様の心理的な距離が存在するからである。

また、A. Wilson のいうように、Oliver はイメージだけなので、読者が感情移入をするほどの個性がない。哀れな孤児の Oliver に同情はするが、それは他の同じ様な境遇の孤児たちに対する同情であって、Oliver 個人に対して深く心を動かされているわけではない。同様にそれぞれの登場人物たちはその世界の代表にすぎないのである。その点では、古い道徳劇や *The Pilgrim's Progress* と似ていなくもない。ただそれらには抽象観念が肉体を備えた姿として登場するが、Oliver Twist では人間の社会的タイプが、登場人物たちとなって動きまわっているのである。

もし Oliver が弱い心ももつ人物で、悪の誘惑に屈服しかけたり、自分の強い意志でそれをはねのけなければならぬ場面があったならば、読者は気が気でなかったろうし、Oliver Twist の残酷さを容認できないだろう。Oliver が個性をもって存在すれば、読者は彼に感情を移すことになり、舞台と観客の距離が消えてしまうからである。Punch に大笑いをするような無邪気さで喝采を送るわけにはいかなくなるのだ。

III

Oliver Twist は1838年に連載が完結した直後、George Almar の台本で舞台にかけられたが、それは Sikes の Nancy 殺害を目玉としたものであった。¹⁷ 残酷な場面に顔をそむけつつも、観客は大喜びしたのであろう。だがその事実は Oliver Twist がメロドラマの要素をもっていたことを示している

にせよ、それだけで *Oliver Twist* を単なるメロドラマだと決めつけるのは不当である。

Oliver の運命が読者をハラハラさせても、たとえ恐怖の世界が巧みに描かれているとしても、それだけが小説の長所や面白さではないのである。Dickens の鋭い観察眼は *Oliver* をめぐる Brownlow と Fagin の世界を単なる絵空事にせず、その奥に潜むものをわれわれに示し、この救出劇を文学としても味わいのある作品にしているのである。

Oliver Twist では、同じ性質、境遇の人物が集まって、二つのグループを形成している。裕福な善人たちと、下層社会の悪党たちである。面白いことに、それぞれの集団内の血縁関係は極めていい加減である。まず親のない子供たちが多いことには驚かされる。両親の顔を知らないのは *Oliver* だけではない。Rose も Nancy も、そして恐らく Fagin の泥棒学校にいる少年たちもそうであろう。しかし、それぞれに代理の親がいるのである。Brownlow は *Oliver* を養子にするし、Rose は幼いころ里親に苛められていた彼女を哀れに思った Mrs. Maylie に引きとられたのである。Fagin に育てられた Nancy の場合は、Rose より運が悪かったといわなければならないだろう。そしてすべてが明るみにでてからも、*Oliver* は叔母の Rose を姉と呼ぶことを主張し、Mrs. Maylie は Rose をやはり自分の姪であるという。これら曖昧な関係は、*Oliver Twist* では血縁は重要でないことを表している。その代わり、それぞれのグループ自体が大きな家族であると考えられるのである。血のつながりのない泥棒少年たちや Nancy にとって Fagin は父親のような存在である。また *Oliver*, Brownlow, Maylie, そして彼らの友人たちが、最後には美しい田舎でひとつの家族のように暮らす姿が描かれているのである。

Fagin のまわりには、彼を中心に家族関係が構成されていた。少年たちは Fagin の隠れ家以外に家を持っていない。たとえそこが "a preparatory school which trains them for the gallows"¹⁸ だとしても、そこで生きていく他ない。Fagin とその泥棒一味は、一つ家に家族のように暮らしているのである。

ただしこの疑似家族を結びつけているのは愛情ではない。彼らは、お互いに憎しみさえ抱いているのだ。少年たちは、時に Fagin に殺意を抱くことがあったし、Fagin は横柄な Sikes を憎んでいた。そして Nancy は Fagin のことを悪魔呼ばわりしていたのである。彼らは憎しみと不信に支配されていたといえるだろう。しかし皮肉なことに、Fagin のグループは憎しみを

抱きながらも結束は堅かったのである。彼らは利害で結ばれている。自分の生死がかかっているため、少しの歩調の乱れも許されない。彼らは互いにスパイしながら表面上は陽気に暮らす。そして最後には法と死が彼らの連帯を崩壊してしまうのである。

しかし、Faginを中心とする一団には居心地の良さもあったのである。Oliverを苛める手段は暴力と飢えだと先に述べた。しかしそれがはびこっているように思われるFaginの世界で意外にも目にするのは、豊かさである。OliverがArtful Dodgerに連れられて初めてFaginの隠れ家にやってきた時、そこでは夕食の準備が進んでいた。Hollingtonはその様子を“he (Fagin) presents an image of domesticity, dispensing food and drink with a generosity”¹⁹と呼ぶ。OliverはSowerberryのところから逃げだしてきて以来、いや生まれて初めてちゃんとした食事と寝床にありつくのである。しかもパンとバターにソーセージというなかなかのご馳走で、一杯の薄いお粥とは大違いであった。²⁰また乱暴なはずの泥棒の巣窟で最初にOliverが受けた扱いはとてもやさしいものだったといわなければならない。更に面白いことに、Faginの隠れ家自体が、不気味ではあるが一種の居心地の良さをもっているのである。そこには家庭の暖かいイメージが感じられる。暖かい家庭が、歪んだ形でFaginの世界に存在しているのである。FaginがOliverをはじめとする少年たちにすりの訓練を施したり、彼らに滑稽な盗みの話を聞かせている光景は、まさに家長を困らせたの団らんともいえるのだ。²¹ 炉端を囲んだ幸せな家族を理想としたDickensが、初期の頃にもう家庭のパロディーを描いたのは皮肉なことだといわねばならない。

一方Brownlowたちの世界は、Faginの世界とは比べものにならないほど清潔で平和である。生活は規則正しく、野卑で騒々しいところはない。暴力とは無縁の秩序の世界である。すりの濡衣をきせられ群集に追われ捕らえられたOliverは、運良く被害者Brownlowに引き取られる。彼はショックから熱病にかかり幾日も意識のないままであったが回復すると、平和に満ちた部屋にいることに気付く。

They were happy days, those of Oliver's recovery. Everything was so quiet, and neat, and orderly; everybody was kind and gentle; that after the noise and turbulence in the midst of which he had always lived, it seemed like Heaven itself. (Chap. XIV, p.94)

その後再び Fagin の手に落ちた Oliver は、Maylie 家への押し込みに無理やり連れていかれるが、幸運にも強盗が未遂に終わり、Maylie 家の人々に保護される。その家も Brownlow のところのように、何もかもがきちんとしていた。Oliver が Brownlow の家に抱いていた「天国にいるような」という印象は Maylie 家にも当てはまる。Rose が天使のような容姿と気質であるのもそれにふさわしい。²² しかしそれにもかかわらず幸福を約束するはずの彼らの家庭は、必ずしも無条件に至福の世界とはいえない。彼らの理想的家庭に、ある冷たいかげりが感じられるのである。

それは当時の富裕な中流以上の家庭のもつ厳格さのせいである。Brownlow は寛大ではあったが嘘やごまかしの嫌いな紳士であった。また純真な Rose は自分の出生の汚点に悩み、Harry Maylie の結婚の申し出を断わる。Harry の前途を自分の母の不品行（と Rose を始め皆は思い込んでいたのだが）のせいで妨げたくなかったためである。彼女の決心は、社会の厳しい倫理観を映しているといえるだろう。そして彼女が母のふしだらのせいで自分が生まれたことを気に病んで身を引こうとしたのは、彼女自身の良心のせいばかりではなく Harry の母 Mrs. Maylie への気兼ねもあったに違いないのである。

Mrs. Maylie は慈悲深く Rose や Oliver を心から愛しているにもかかわらず、古風で厳格な雰囲気をもっている。それは Mrs. Maylie の堂々とした容姿や、年をとっていても背筋がしゃんと伸びて姿勢が崩れないところから受ける印象である。またそれに違わず彼女の道徳律はあくまでも厳しかったのである。親のふしだらには子供にとっても拭えない恥だという彼女の考えは、当然 Rose にも影響を及ぼしている。*Bleak House* で Esther を育てた叔母を思いだしてみるとよい。彼女には、Mrs. Maylie に見られる道徳観念が冷酷なまでに強く表われ、Esther の人格形成に大きな影響を及ぼした。Esther 同様、Rose は Mrs. Maylie の道徳観に縛られているのだ。最後に Oliver と共に Rose の出生と身元も明らかになり、何の後ろぐらいこともなくなるから良いようなものの、そうでなければ彼女は一生自分の身元に負目を感じたに違いない。Oliver や Rose は最後に自分の失われていたアイデンティティーを取り戻しただけでなく、汚点が晴れ、Brownlow の世界に入る資格を得たのである。

Dickens は私生児に対するヴィクトリア時代の容赦のない態度を苦々しく思っていた、と Adrian はいう。²³ Monks が異母弟 Oliver に向かっておまえ

は不義の子だと憎々しげに言った時、Brownlowはこの世にない人々を卑しめる言葉を吐いてはならないと叱責する。しかし Monks の告白によって救われたのは、Oliver と Rose だけであって、Oliver の生みの母は罪を許されないのである。気の毒な彼女は、墓石に“Agnes”と刻まれただけである。恋人が既婚であることを知らず彼を信じきった末に身ごもったため、最後まで“she was weak and erring” (Chap. LIII, p.415)との烙印を押されたわけである。未婚で子を生んだために、彼女の純な愛情は何の価値も持たず、世間から許されることはなかったのである。

平和だが道徳的に厳しい Brownlow や Maylie の社会は、一員になるためにも資格のいる世界である。Oliver が Brownlow や Maylie の家で病から回復して彼らに身の上話をするのは、彼らの世界に入ることでできる人間であることを示す資格審査のようなものといえるだろう。²⁴ Nancy が Rose や Brownlow の勧めを断って Sikes のもとへ戻って行くのは、Sikes を愛しているからであったが、彼らに過去を打ち明けることができない彼女は、たとえ悔い改めてもどのみち彼らの世界にはいることはできないのである。過去に汚点のあるものは Brownlow や Maylie の世界を享受する資格はない。Oliver の亡くなった父親も、結局は彼らの幸せな共同体に受け入れられないのだ。別居中とはいえ妻子のいる彼は、Agnes を愛し結婚の約束をするという罪を犯したからである。Nancy 同様、彼には Brownlow たちの世界へ入る資格はないのである。そして Oliver に Brownlow という代理の父ができたため、彼は墓石さえ登場させてもらえないのである。

Brownlow と Fagin の世界は善と悪という区別の他にそれぞれ大きな家族として描かれている。そしてそれぞれが、善と悪という単純な呼び方では物足りない現実的な問題点を内包している。しかしお互いの境界線がはっきりしているのも、Oliver が Fagin の世界から Brownlow のところへ移ると、救われたという印象を読者はもつのである。Dickens は生涯「家族」という問題にこだわり続けたが、*Oliver Twist* にすでに家族の様々な形態と問題が表れていることに驚かされるのである。

結び

Dickens の作品の大半が舞台上で上演されている。その中でも *Oliver Twist* の人気が高いのは、作品自体が劇を思わせる形式となっていることと無縁ではないだろう。もちろん Fagin の世界を中心とする煽情的な部分も観客

受けるところだったといえる。誰にでもわかる物語の展開と残酷さが *Oliver Twist* の面白さである。そして作品を読む時、読者は芝居の役者を見るように、登場人物の動きを楽しんでいるのである。しかし *Oliver Twist* が単なる煽情小説や社会小説というだけでなく、幅広い読者層に受け入れられているのは、明解そのもののように見える作品に、*Oliver* をめぐる複雑な諸様相が映し出されているからである。

注

- 1 Arnold Kettle, "Dickens: *Oliver Twist*" 1951, *The Dickens Critics* ed. George H. Ford (Connecticut: Greenwood Press, 1972) p. 262.
George H. Ford, *Dickens And His Readers* (New York: Gordian Press, 1974) p. 41.
- 2 A. Kettle, p. 255.
- 3 Henry Crabb Robinson (1775-1867): English journalist and diarist. Friend of Lamb, Blake, Coleridge, Wordsworth, Southey. (*Webster's New Biographical Dictionary*)
- 4 G. H. Ford, pp. 41-42.
- 5 Patrick Beaver, *The Spice Of Life: Pleasures of Victorian Age* (Elm Tree Books London, 1979) p. 1.
- 6 Gwen Watkins, *Dickens in Search of Himself* (Hampshire: The Macmillan Press, 1987) p. 90.
- 7 Steven Marcus, *Dickens from Pickwick to Dombey* (New York: W. W. Norton Company 1985) p. 80.
- 8 Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (Harmondsworth: Penguin Books, 1972) p. 131.
- 9 J. Hillis Miller, *Charles Dickens The World of His Novels* (Massachusetts: Harvard U. P., 1959) p. 49.
- 10 Charles Dickens, *Oliver Twist* (Oxford Illustrated Dickens: Oxford U. P., 1987) Chap. VII, p. 49. 以下 *Oliver Twist* からの引用はすべてこの版により本文に記す。
- 11 S. Marcus, p. 74.
- 12 Russel Nye 著, 亀井俊介, 平田純, 吉田和夫訳「アメリカ大衆芸術物語」第一巻(研究社, 1979) p. 7.
- 13 A. Kettle, pp. 256-57.
- 14 公開処刑は1868年まで続いた。また熊いじめは1835年に禁令になった。
- 15 朗読会で Dickens が、この場面を好んで選んだことは有名である。また彼の真に迫る朗読で聴衆たちは恐ろしさで蒼白になったという。E. Johnson, *Charles Dickens*

His Tragedy And Triumph Vol. 2, p. 1103.

16 "Punch and Judy" Act I.

17 Regina Barreca, "'The Mimic Life of the Theatre': The 1838 Adaptation of *Oliver Twist*", *Dramatic Dickens* ed. Carol Hanbery MacKay (London: Macmillan Press, 1989) p. 87.

18 Arthur A. Adrian, *Dickens and the Parent-Child Relationship* (Ohio: Ohio U. P., 1984) p. 75.

19 Michael Hollington, *Dickens And The Grotesque* (London: Croom Helm, 1984) p. 62.

20 S. Marcus, p. 71.

21 J. H. Miller, p. 48.

22 "... if ever angels be for God's good purposes enthroned in mortal forms, they may be, without impiety, supposed to abide in such as hers" (Chap. XXIX, p. 212)

23 A. Adrian, p. 91.

24 Brownlow や Maylie の家に救われるとき Oliver はいつも高熱を出して数日意識を失う。不浄な Fagin の世界から清らかな彼らの世界に入るためには浄火で焼かれ清められる必要があるからである。ダンテが煉獄巡りの終わりに、火炎の襖をくぐらねば天国へ通じるゆるしの通路にでられなかったことを思い出すとよい。「神曲 煉獄篇」第27歌。

The Old Curiosity Shop:
Quilp のグロテスクな世界をめぐって

小 寺 里 砂

SYNOPSIS

Quilp is the character who represents the grotesquerie of *The Old Curiosity Shop*. His grotesque world can be identified with the child world of fantasy and nightmare. By the medium of the "grotesquerie and child," Quilp's world is intimately combined with Nell's despite their polarity. As its side effect, Quilp's grotesqueness functions to induce both laughter and pathos at the same time. This means that his character connotes the structure in terms of psychological effect of the whole novel. Moreover, Quilp's grotesquerie can give us an explanation about the inevitability in his death as well as the death of Nell. After these two deaths, Dick Swiveller becomes the healing power. Dick proves not the rejection but the assimilation of the world of fantasy and nightmare because it is Quilp's grotesque world that has brought up this man.

I

Dickens の作品を語り、また形容しようとする時、「グロテスク」という語が独特の重みをもってくるのであるが、*The Old Curiosity Shop* は特にこの語をキーワードとして読むことのできる作品である。この小説においては、A. E. Dyson が指摘するように、まず登場人物たちが大体においてグロテスクであり、信頼と裏切りの混乱の中でモラルティもグロテスクなら、たとえば、年とった巨人と小人の商業価値に対するブラック・ユーモア的なコメントのように、グロテスクなジョークやせりふが次々飛び出してくる。¹ それにそもそも背景的要素、つまりガラクタ、老朽物、醜悪な古

物にあふれる骨董屋“the old curiosity shop”そのものがグロテスクなのである。この骨董屋のイメージは、Mrs. Jarley のロウ人形や古く朽ちた教会などの allusion を通して最初から最後まで繰り返される背景色彩となっている。一言でいえば、*The Old Curiosity Shop* はグロテスクな要素が充満している作品であり、そのグロテスク性は“organizing principle of art”² または“central structural principle”³ という水準にまで引き上げられているのである。そして言うまでもなく、この“principle”の中心に位置しているのが Quilp というキャラクターである。

ここで Quilp に視点を移す前にまず考えておきたいのが、「子供」と「グロテスク」との関連性である。子供の世界は想像の世界であって、それゆえに彼らの fantasy の世界はまた nightmare の領域でもある。たとえば、あの Little Nell もこの世界に属する一人である。彼女は、ある夜 Trent 老人が自殺をし、その血が自分の寝ている部屋まで流れてくる (“... if, one night... he[old Trent] should kill himself and his blood come creeping, creeping, on the ground to her own bed-room door!”)⁴ という状況を想像たくましく思い描いたり、Quilp を恐れるあまりどこもかしこも Quilp だらけ (“... as if she were hemmed in by a legion of Quilps, and the very air itself were filled with them”) (208; Ch. XXVII) という幻想に悩まされたりしている。Nell が埋没しているまさしく nightmare といえるこのような世界に端的に示されるように、概して nightmare には「グロテスク」という形容詞がふさわしいようである。この作品の中で、Quilp と nightmare という語がしばしば同義語として使われているのであるが、それは Nell にとっての心象というより「グロテスク」という観点において極めて象徴的意味をもつのである。

この fantasy と nightmare の子供世界では“unnatural”なものが“naturally”に存在しうるのであるから、卵の殻をバリバリ食べ、煮えたぎる茶を瞬きもせず飲み、誰にも気づかれることなく部屋に出入りできるような醜い小人が、立派な市民権を得て住んでいても不思議ではない。1848年版の *The Old Curiosity Shop* の序文に Dickens の次の様な言葉が見出せる。

...in writing the book, I had it always in my fancy to surround the lonely figure of the child with grotesque and wild, but not impossible, companions. . . .⁵

まさにこの“grotesque and wild, but not impossible”である、リアリティと夢が同次元で交錯する世界が、他ならぬ Quilp のグロテスクな世界である。そして、この世界こそが、Quilp というキャラクターのこの作品における存在意義であり、かつこの作品の展開の一つの方向付けを行っているのである。

II

この作品の登場人物たちは、容易に善玉・悪玉のふたてに分けることができるが、Quilp はいうまでもなく後者のグループの筆頭である。その姿、行動、せりふに至るまでが気味悪く、恐ろしく、かつ狂暴でサディスティックな人物として、悲劇のヒロイン Nell をいじめる完全なる悪役には間違いないのだが、しかしそれでも、Quilp は「悪の権化」という枠から微妙にずれている。彼は、完全な意味での恐ろしく憎たらしいかたき役にはなっていないのである。

たとえば、全人類を敵に回しているかのような Quilp であるのに、“pretty little, mild-spoken, blue-eyed” (30; Ch. IV) の妻がおり、しかも彼女にして、“...I know-that I'm sure-Quilp has such a way with him when he likes, that the best-looking woman here couldn't refuse him if I was dead, and she was free, and he chose to make love to her” (32; Ch. IV) とさえ言わしめている。また、彼の走り使いをしている少年 Tom Scott は、“a strange kind of mutual liking” (42; Ch. V) によりこっぴどく Quilp にたたかれながらも彼にひっついており、その Tom が Quilp の検死のさいに涙を流すという後日談も聞くことができるのである。

さらに、こういった登場人物の相互関係が示唆するのみならず、Quilp の演ずる場面の所々にいわゆる「悪」たる者が必然的に読者に与える恐怖感や嫌悪感、あるいは悪の凄みといったようなものがないのに我々は気づく。たとえば、鎖に繋がれた犬に向かって犬が発狂せんばかりにさんざんからかい悪態をついて「こうした方法で気分を落ち着け快くなって」いる (“Having by this means composed his spirits and put himself in a pleasant train”) (165; Ch. XXI) という Quilp や、馬車の中にいる Mrs. Nubbles をいじめようと、走る駅馬車の屋根の席上から体を馬車の側面に吊り下げるといふ、文字どおり自分の体をはってあの手この手で彼女を怯えさせ晴

れ晴れしている彼の姿には、読者をぞっとさせるどころかむしろ吹き出させてしまうようなおかしさがある。

もちろん Quilp に悩まされいじめられている当の被害者たちにとっては、このような Quilp は忌まわしく恐ろしい以外の何者でもないわけであるが、その外側なる世界、観客席にいる我々の前には、⁶彼の evil character に潜むどこかコミカルな要素が浮き上がってくるのである。この Quilp の恐ろしさに喜劇性の奥行を生み出す要因・媒介となっているのが、彼のグロテスク性に他ならない。

そういえば、Quilp の恐ろしい容姿そのものにしても、一種の滑稽さを秘めている。小人のような体と馬鹿でかい頭、物凄く薄笑いをする顔に大きな山高帽、ぼかぼかの靴、そして指先までひんまがった長くて黄色い爪ときて、この極端なグロテスクさ故に、恐ろしさと共に笑いの要素もそこに共存しうるのである。それだからこそ、彼の養理の母が Quilp の鼻は「べちゃんこよ」と言うときささず「驚鼻だ！」と叫んで Quilp が隠れていた所から飛び出して来た時 (368; Ch. XLIX)、その何ともいえぬ絶妙なやりとりのみならずこの彼の姿そのものに、我々観客は思わず笑いに引き込まれ、登場してきた Quilp に拍手を送らずにはいられないのである。⁷

そしてここには当然 Quilp が属する世界の特性、つまり子供性というものが顔を覗かせる。⁸ Quilp が Tom Scott を相手に格闘する場面で、Tom がまんまと彼の計略に引っ掛かって力まかせにひっぱっていた棒をパッと離されもんどり打って引っくり返った時、うまくいったのが嬉しくて嬉しくて足を踏みならして大笑いしている (“... beyond description, and he laughed and stamped upon the ground as at a most irresistible jest”) (46; Ch. VI) Quilp の姿は、幾人かの批評家も指摘しているように “naughty boy” の姿に他ならない。しばしば Quilp の行動における動機の欠如が指摘されるが、“naughty boy” のいたずらや悪ふざけ、悪だくみには四角四面の理屈はついてこないのが世の常ではないか。加えて、彼の可虐癖はつねったり殴ったりという肉体が対象となった、ある意味では単純で原始的な暴力形態をとっている。James R. Kincaid は Quilp の子供的な面について次のように述べている。

His most constant threat, “I’ll bite you!”, is both frightening and innocent in its purity; for we recognize it as, basically, a cry from

the nursery, the insistence of the child that he be noticed . . . in this demon is still the sense of physical freedom and self-gratification of the child . . . Quilp further loves physical tricks that are both satanic and pure, that are, in fact, little more than an exaggerated "showing off" . . . and performed other variations of sandbox tricks.⁹

こうした Quilp の“tricks”は、策略と媚びへつらいの大人社会に寄生する Sampson Brass が Kit を陥れるために仕組むような“elaborate strategies”¹⁰ に溢れる、計算され尽くした陰湿陰険な“tricks”とは異なる。それはむしろ子供の無邪気ないじめであり、子供世界にそれこそしばしばグロテスクに顕れる残虐性・嗜虐性に近いといえるものなのである。しかもかの Sampson が思わず叫んだように、Quilp のこうした行動には子供の本能的ともいえる“an amazing power of taking people by surprise” (368; Ch. XLIX) が作用しているのである。

もう一つ付け加えるならば、夢と現実との間にはっきりと一線を描こうとする大人世界に対する子供の反発を、Quilp の内に見て取ることができる。つまり、Quilp の敵意と攻撃性は、「グロテスク」なるものが存在しない世界、“unnatural”なものが否定される世界への反発なのであり、暴力はその反発エネルギーのひとつの表出法となっているのである。彼の姿を見て怯える「ノーマル」な世界の住人たる Mrs. Nubbles にむかって Quilp が “Don't be frightened, mistress . . . I don't eat babies; I don't like 'em” (160; Ch. XXI) と言ったり、Nell の置いていった鳥をどうしようかと Tom が尋ねるやいなや “Wring its neck” (105; Ch. X III) と即答したりするのを聞いた時、我々観客は、本来あるべきはずの恐怖感や嫌悪感を通り越して、Kincaid が言うように Quilp の「その反応の適切さ」に対して手をたたくのである。¹¹そして我々は幾度か笑いながら拍手を送っているうちに、Quilp を例えばあのヌラヌラした Uraihā Heap のような悪党・憎まれ役のカテゴリーから無意識のうちに外してしまわずにはいられないのである。このグロテスク性に支えられた characterization の立体構造こそが、Quilp の魅力であることはいうまでもない。

III

The Old Curiosity Shop を支配するコントラスト構造——「生」と「死」、
「老い」と「若さ」、
「美しさ」と「醜さ」、
「田舎」と「都会」などのコントラストの構造原則に沿って、Quilpはこの作品のヒロインである Nell と見事にコントラストをなす存在となっている。Quilpの世界が“energy, violence, surprise, rebellion, and motion”を軸に動くのに対し、Nellの世界は“peace, sanctity, the expected, acquiescence, and stasis”が軸となる世界である。¹² この二人はしたがって完全に対極に位置づけられているのだが、しかし決して両者は、対立・反発する関係にあるのではなく、むしろ棒磁石のプラスとマイナスのように位置的には両端に遠く離れているが互いに引き合う関係にあると思われる。

この「引き合う関係」を考えると、既に述べてきた、「グロテスク」とその観点から引き出された Quilp の「子供性」がポイントとなる。というのも、すべてにおいて正反対の要素をもつ Quilp と Nell が重要な共通項をもつことになるからである。キャラクターそのものがグロテスクな Quilp と骨董屋というグロテスクな背景を引きずって歩く Nell、大人でありながら子供の世界に属する Quilp と子供でありながら祖父との立場の逆転によって大人の役割を演ずる Nell、というふうに、「グロテスク」と「子供」という二つのキーワードを接線として、対立するはずの Quilp と Nell の両者の世界が結びつくのである。「グロテスク」と「子供」から成る接線を中心線として両者の半円世界が結びつく完全なる円の形成、即ち“whole being”の形成がここに見られる。言い換えるなら、ふたりの極端なプラスとマイナスの両極の世界が、今述べたような共通項を基盤に互いを自分の片割れ(Steven Marcus は“other half”という語を使っている¹³)として合体し形成するのは、「動」と「静」、
「生」と「死」を同時に内包する microcosm たる存在である。つまり、Nell と Quilp は「連続体を成し、一緒になって子供を形成する」¹⁴ 関係にあるのである。

実は作品の中で、今述べたような Nell と Quilp の「引き合う関係」と、さらに「完全円の子供」の形成への暗示を象徴的に読み取ることができる。まず気づくのが、Quilp の Nell に対する態度である。自分の“number two”の女になってはどうかと言ったり(45; Ch. VI), “Such a fresh, blooming, modest little bud... such a chubby, rosy, cosy, little Nell!” (73;

Ch. IX) などというせりふが明らかにするように、Quilp の Nell を見る目はいやらしくセクシュアルである。二人の「引き合う関係」において考えるならば、Quilp の磁気が Nell の極に反応を示していることを意味する。

どんな目で Quilp が見ていようと、Nell の方は彼に対して恐怖と嫌悪の思いしかないのは当然であるが、ここで問題となってくるのは、すでに触れた Quilp の妻 Betsy の存在である。「可愛くて小柄な青い目をした」優しくおとなしい従順な女性で、しかもサディスティックな Quilp という受難に堪えている Betsy の姿は、同様の女性的美德を余すところなくもち、Trent 老人に懸命に仕える受難のアレゴリーたる美少女 Nell の姿といやおうなしに重なってくる。Betsy を Nell の duplication とすれば、Quilp と Betsy との関係が夫婦、つまり精神と肉体の両次元で一体化しうる関係であることの意義は少なくない。

一方、Nell の世界自体にも一種の落とし穴がある。Quilp 側から見た時、Nell と Betsy が femininity の要素と機能において同一線上に出てくると同様に、Quilp と Trent 老人もまた、Nell の不幸と苦しみの要因という点において、彼女にとっては同一線上に位置するのである。つまり、賭博癖をもち old curiosity shop の影そのものである利己的な Trent 老人こそが彼女の悲しみの直接的原因なのであるから、客観的に見た場合、Nell にとっては、彼女が「愛する」Trent 老人と「恐ろしい」Quilp との間にさほど大きな隔たりがない。Trent 老人=Quilp という方程式が成立しうるのである。

この方程式が決定的意味をもつのが、“The Valiant Soldier”という宿屋における嵐の一夜、つまり賭博癖の再発により、Trent 老人が Nell の金を盗みだそうと夜の闇に紛れて彼女の寝室に侵入する場面である。外は激しい雨、時は真夜中、そして美少女の枕元に忍び寄る正体不明の「人影」——つまり、“a perpetual nightmare” (217; Ch. XXIX) として Nell の眠りを妨げる Quilp 同様に、Trent 老人もまた彼女の眠りをおびやかす存在であることがはっきり示されているばかりか、Nell は文字どおりその寝床を襲われるのである。そしてこの「人影」の正体が Trent 老人であるということが判明する瞬間に、我々は先程の方程式の重大さに気づかずにはいれない。{「人影」=Trent 老人、Trent 老人=Quilp} という連立方程式から、Nell の寝床を襲う「人影」=Quilp という式が導きだされるからである。

このように Nell の duplication たる Quilp の近親者 Betsy と、真夜中に寝室に忍び入ってくる Nell の近親者 Trent 老人という存在を通して、その

表面的な距離とは裏腹に明示された Quilp と Nell の「引き合う関係」は、一人の「子供」の誕生・形成を暗示するセクシュアリティあるいは婚姻生活の要素を奥底に秘めた関係となっている。この点において、まさに Nell が骨董屋を出て旅立とうとする夜に、一つ屋根の下で Quilp が Nell のベッドに寝ているという事実は、きわめて示唆的かつ象徴的といえよう。

IV

ここで忘れてはならないのが、この Nell と Quilp の「引き合う関係」が我々読者の上にもたらす効果である。反発する関係においては、鏡のように互いの特性を反射する作用に終わるのであるが、この両者の引合う関係においては、一つの特性のその裏の特性をも引き出す作用が働くわけである。

Quilp を Nell の“other half”の子供であるとするとき、もう一方の子供 Nell の美しさが、彼のグロテスクな姿の醜さを過度に強調することになり、その結果我々は Quilp が freak であることを再確認するに至る。freak という点で、Quilp は旅芸人 Mr. Vaffin に連れられた見せ物の小人たちと同類なのである。もちろん我々は、Quilp がその内面性において Mr. Vaffin の小人達とは違うことを知っている。Dyson も述べているように、Quilp は freak-show で見せ物になるどころか、むしろ自分が上手に出る為に「もっとも適当な手近にある武器」(“the weapon most appropriately to hand”)としておのれの freakishness を用いているのである。¹⁵しかし、素直で従順な皆に愛される美しい子供 Nell の向こう側に、自分のグロテスク性が受け入れられない世界にむかって反抗する子供 Quilp の姿を見るとき、Quilp の freakishness の中に Mr. Vaffin の小人達の哀れさが映ってくる。fantasy と nightmare の世界に住む“naughty boy”の反抗の象徴、“an emblem of his distance and freedom from normal humanity”¹⁶ともいえるはずの彼の反抗の象徴たる deformity が、ひとつの枠からはみ出た freak の哀れさの象徴となるのであり、その反抗力が大きければ大きいほど、その攻撃性が激しければ激しいほど、そして彼のグロテスクさがその極端さゆえにコミカルであればあるほど、逆説的に負の要素も主張されるのである。ここに生じているものこそがペイソスである。Northrop Frye はその著 *Anatomy of Criticism* において、ペイソスをこう定義する。

... pathos, thought it seems a gentler and more relaxed mood than tragedy, is even more terrifying. Its basis is the exclusion of an individual from a group. . . .¹⁷

その deformity ゆえに「ノーマル」な世界よりはじき出された Quilp が見事にここにあてはまる。そして、Nell の“other half”たる子供であるがゆえに、Quilp の強さ・反抗力にも限界がある。結局のところ、彼の演じる「悪」も“pathetic in its limitations”¹⁸ なのであり、自分のグロテスクさを「もともと適当な手近にある武器」にした彼の強さは、滑稽であると同時に、いやむしろ滑稽だからこそ、その裏側にあるペイソスを訴えるのである。

The Old Curiosity Shop という作品は Nell の“pathetic death”というクライマックスに向かって動いていく作品である。この作品に現われるグロテスクなキャラクター、セッティング、ユーモアに支えられた笑いが、いわゆる笑いとの相乗作用により、表面的には対立要素であるペイソスをより効果的にしていることはいうまでもないが、この作品全体を貫く流れを、喜劇性とペイソスを同時に誘発しうるグロテスク性をもつ Quilp という一登場人物が見事な形で内包しているのである。Quilp の evil character の立体構造の魅力と力強さがここに証明されよう。

V

ところで、Nell と Quilp の間には、もうひとつのしかも決定的な共通項「死」がある。これにより、今まで象徴的次元で引き合う関係を保っていた彼らが、有形的次元で接合されることになる。

Nell の死については今更語るまでもなく、それは予期された死、必然的な死であった。つまり、ロマンティズムの流れを踏まえた、永遠性をそこに見ようとする幼い死の美化や、ヴィクトリア時代の子供の受難のアレゴリーがその背景にあるからである。¹⁹ その一方で見落としてならないのは、Quilp の死における必然性である。勧善懲悪小説において悪役 Quilp のサヴァイバルは当然ありえないし、Nell の対極として彼女の死とパラレルをなすべく、彼の死が不可欠であったといえよう。しかし、Quilp が fantasy と nightmare の織り成す子供世界に属することを考える時に、彼の死に対して決定的な必然性が提示されてくるのである。

すでに述べたように、Quilp が敵対する世界は、“not grotesque”, “not

unnatural”を前提とする世界、言い換えれば、子供世界の fantasy と nightmare があくまでも「現実」の尺度で測られる大人世界である。小人や巨人や妖精達のはや住むことができない「現実」の世界では、Quilp の存在は極めて不安定なものとならざるをえない。たとえば、同じグロテスクな要素でも Brass 兄弟のような陰湿で歪んだグロテスクさは、裏通りの片隅でしつこく生き延びていけても、彼の生命ともいうべき Quilp のグロテスクさは、子供の無邪気な残忍性や単純な暴力が通じない世界において最終的には消滅していく道しか残されていないのである。現実の大人世界の尺度では、Nell がその従順性においてイノセントすぎるのと同様に Quilp もまたその攻撃性においてイノセントすぎるのである。したがって Quilp と Nell の死は、「一方は身を隠すことにより、もう一方は攻撃することにより、必死に生きようとした」果ての、大人社会での必然的消滅と解釈しうるのである。²⁰

この結末は、彼らが属する fantasy と nightmare の子供世界の終焉を意味するに他ならない。当時のコンベンションたる子供のイメージとペイソスの結び付きについてここでは詳しく述べないが、Dickens が *Barnaby Rudge* (*The Old Curiosity Shop* の次に出版された作品)の中で “In these real times... all the Fairies are dead and buried”²¹ と書いている点を付け足しておきたい。つまり、fantasy や nightmare 的な要素を受け入れようとしない、あるいは受け入れられない時代の到来がひとつの背景としてあったのである。“these real times”における“Fairies”たちの必然的な死の中の一つとして、ヴィクトリア時代の commonplace として、Quilp の死をみることもできるのではなからうか。

VI

こうして終わりを告げた fantasy と nightmare の織り成すグロテスクな子供世界の後に在るのは、言うまでもなく大人世界である。Quilp も Nell も共に死ぬのであるが、この作品中象徴的次元で彼らが形成した「子供」は、象徴的次元であるがゆえに大人世界においても生き延びることが可能である。では、有形世界においてこの子供は誰に相当するのかと問うた時、すべての面において辻褃が完全に合う人物が一人いる。それが Dick (Richard) Swiveller である。Dick Swiveller はこの作品中二度その名前を呼び間違えられているが、その一つが彼が登場してすぐの7章における“Mr. Snivel-

ling”(「鼻たれ」), もう一つが終わり近く64章における“Mr. Liverer”(「生きている人」)である。Quilp と Nell の両者の半円世界が結び付く完全円の成就が、この Dick の“Mr. Snivelling”から“Mr. Liverer”への移行に象徴されているのである。

完全円の形成過程において、必然的に Dick は Nell と Quilp のグロテスクなる世界に引きずり込まれねばならない。その際、Quilp はまさしく Dick に“let me be a father to you”(171; Ch. XXIII)と言っているのである。Quilp を親にしてしまった Dick の、即ち、グロテスクな世界の真っ只中にある Dick の様子が次の引用に端的に顕れている。

There stood Dick . . . in a state of stupid perplexity, wondering how he got into the company of that strange monster, and whether it was a dream and he would ever wake.

(251; Ch. XXIII)

しかし Nell と Quilp が時同じくして今までの動きをやめた時、つまり Nell が放浪の果てにひっそりとした終着点に落ち着き、Quilp が Tower Hill から“a solitary, sequestered, desolate-island sort of spot”(373; Ch. L)に引っ込んだ時、このぼんやり立っていた Dick に変化が起こり出すのである。Trent 老人が終着点で Nell に夢の終わりを告げた言葉そのままに (“no more talk of the dream. . . There are no dreams here”) (407; Ch. LIV), Dick はどっぶりつかっていたその fantasy と nightmare の世界から徐々に浮かび上がってくるのである。the Marchioness や Kit 達に対して控えめながらも暖かな同情や思いやりが示される一方で、たとえば彼得意のパフォーマンスの最中に語られる“... but the palace is damp, and the marble floor is — if I may be allowed the expression — sloppy”(429; Ch. LVIII)などのせりふや、切々延々と一晩中笛を吹き続ける彼の哀愁の姿に、我々は Dick の内に現実を確実に認識する力が現れていることを認めることができる。そしてストーリーは、Nell と Quilp の二つの死と並行して、大活劇よろしくこの Dick を中心に大展開を見せるわけであるが、Dick の成長過程において多くの批評家たちが“symbolic death”という言葉を与えている彼の死線を彷徨う大病、それから蘇った Dick Swiveller は、その象徴的次元において母体たる Quilp と Nell の消滅が引き起こし

た文字どおりの“symbolic death”からの蘇生者に他ならない。Dick 自身が“Arabian Night”の夢から醒めたと形容したように、Quilp に代表されるグロテスクな fantasy と nightmare の世界から彼は目覚めたのである。この時 the Marchioness の口をついて出る“Mr. Liverer”（「生きている人」）の言い間違えが、すべてを象徴している。哀れで孤独な the Marchioness を Brass の陰湿で歪んだ世界から引っ張り出し、誠実な Kit を無実の罪から救う、今やうって変わった行動力と健全なる心をもったこの Dick。まさしく“Mr. Liverer”にふさわしい男の誕生である。この「完全円」としてバランスのとれた大人 Dick の内に、我々読者は、一種の healing power を感じずにはいられない。それは同時に、Quilp に代表されるもののグロテスクな世界が繰り広げた笑いとペイソスの最終的浄化作用、この作品の清涼剤となっているのである。²²

そしてここにおいて我々は、Quilp という「恐ろしい」キャラクターの向こう側に、Dickens が終生愛し何らかの形で執着し続けた大衆演劇——それは子供のグロテスクなイマジネーションの世界に最も近いものであるが——の要素が存在していることに気づくのである。おとぎ話に出てくる美女を付け狙う醜い Yellow Dwarf や、テント小屋の火を吹く男、曲芸師、可愛い踊り子、巨人に小人、それからロンドンのどこかでいつも演じられている *Punch and Judy*、そして“on the road”の人々²³——これらは Dickens や彼の読者たちの周りに現実の中で存在した fantasy と nightmare の世界の断片である。*The Old Curiosity Shop* という一つのショーの幕を閉じるにあたって、Dickens が“a third force in the novel”²⁴ たる Dick Swiveller にこの作品の healing power を授けているのは、Dick が Quilp の「悪」の世界、グロテスクな世界を経験しそこを吸収しながら通り抜けることによってまさしく再生する人物だからである。つまり、一見否定されたかのように思える Quilp に代表されるものの fantasy と nightmare の世界は、そこから再生してくる Dick の存在が象徴するように、維持されているのである。この点においても、*The Old Curiosity Shop* の際立ったグロテスク性を代表する Quilp というキャラクターそのものが、この小説の原理の骨格を成しているということは明確である。

注

* 本稿は、甲南英文学会第5回研究発表会（1989年7月1日、於甲南大学）における

発表草稿に加筆訂正したものである。

- 1 A. E. Dyson, *The Inimitable Dickens* (London: Macmillan, 1970) 21-22. 後出の Kincaid も同様のことを詳しく述べている。
- 2 Dyson 21.
- 3 Mickael Hollington, *Dickens and the Grotesque* (London: Croom Helm, 1984) 80.
- 4 Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* (The Oxford Illustrated Dickens, 1951) 69-70; Ch. IX. *The Old Curiosity Shop* からの引用はすべてこの版により、以後本文に頁数と章を記す。
- 5 Dickens, preface, *The Old Curiosity Shop* xii
- 6 次の *The Old Curiosity Shop* からの引用は、我々読者（観客）の立場について明確に物語ってくれているように思われる。
 "Although this [Quilp が巨大な船首像を大汗をかきながら打ちすえているさま] might have been a very comical thing to look at from a secure gallery as a bull-fight is found to be a comfortable spectacle by those who are not in the arena, and a house on fire is better than a play to people who don't live near it . . ." (461; Ch. LXII).
- 7 注11参照。
- 8 自分の事務所をせっせと飾り付けた後、Quilp は "I've got a country-house like Robinson Crusoe" (372; Ch. L) と言っているが、ロビンソン・クルーソー^{ごっこ}は子供が一度は試みる「ごっこ遊び」のひとつであることを考えると象徴的である。
- 9 James R. Kincaid, *Dickens and the Rhetoric of Laughter* (London: Oxford, 1971) 96. Kincaid は *The Old Curiosity Shop* を論じた章に "Laughter and Pathos" という副題を付けている。
- 10 John Kucick, *Excess and Restraint in the Novel of Charles Dickens* (Athens: U of Georgia P, 1981) 66.
- 11 Kincaid は "a very functional enemy of sentimentality" として Quilp を捉えながら、小鳥の始末に関するシーンを例に挙げ "There is surely a part of every reader that applauds the appropriateness fo that response" と述べている (95)。
- 12 Kincaid, 81.
- 13 Steven Marcus, *Dickens: from Pickwick to Dombey* (London: Chatto & Windus, 1965) 151.
- 14 Kincaid 97: "... they form a continuum, and together make up the child. . . ."
- 15 Dyson 29.

- 16 Kincaid 72.
- 17 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N. J.: Princeton UP, 1957) 217.
- 18 Kincaid, 96.
- 19 個人的背景とあいまって、社会・家庭・親の犠牲者としての子供やまたその教育問題などに関心の強かった Dickens の一面が、深く関係しているといえよう。幼い死の美化については、Dickens における Wordsworthian image として論じられることも多い。
- 20 Kincaid, 97-98: "Faced with the adult world, both try desperately to live, one by hiding, the other by attacking; and neither is allowed to survive."
- 21 Dickens, *Barnaby Rudge* (The Oxford Illustrated Dickens, 1954) 237; Ch. XXXI.
- 22 この作品における "laughter and pathos" のからくりを、Kincaid は次のように説明している。

"Providing for the pathetic is one of the two main rhetorical functions of laughter in this novel; the other is to provide for the final comic solution centred in Dick and the Marchioness. Dickens, by our laughter, leads us to the grave and back again, provides us with tears and with joy" (82).
- 23 Quilp と fairy tales の関連については、Harry Stone, *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making* (London: Macmillan, 1979) または Iona and Peter Opie, eds., *The Classic Fairy Tales* (London: Oxford UP, 1974) 参照。Dickens と大衆演劇に関しては、最近幾つか優れた研究論文が出ているが、*The Old Curiosity Shop* の芝居小屋仕立ての要素を論じて興味深いものに、Paul Schlicke, *Dickens and Popular Entertainment* (London: Allen & Unwin, 1985) がある。Schlicke は、その中で Quilp を Punch として見ている。
- 24 Gabriel Peason, "The Old Curiosity Shop," *Dickens and the Twentieth Century*, eds. John Gross and Gabriel Peason (London: Routledge and Kegan Paul, 1962) 88.

Wilde の comedy に登場する dandy

——個人主義，スタイル，自己演出——

西 脇 典 彦

SYNOPSIS

In Wilde's comedies, there are dandies, who are not always heroes. Their words are filled with paradoxes or ironies, which make the comedies very interesting. In his first comedy, *Lady Windermere's Fan*, Lord Darlington appears as a dandy. He distinguishes himself from others, and looks down on them. In that respect he has a character of a dandy, but he isn't a perfect one. In the second comedy, *A Woman of No Importance*, Lord Illingworth appears as a perfect dandy. He is an individualist and cruel to others. And Lord Goring, who appears in the third comedy, *An Ideal Husband*, represents a style. In his dandyism the importance of a style is expressed. Wilde's last comedy, *The Importance of Being Earnest*, which is the best of all his comedies, is a perfect comedy of manners. In a sense Wilde's dandyism is condensed in Bunburyism in this work. Bunburyism means performing oneself.

These four comedies show Wilde's fundamental spirit of dandyism, or his idea of art and life.

I dandy の基本的性格

dandy あるいは dandyism という言葉はその語源については説が様々ではっきりとしない。また他人を dandy と呼ぶ場合、それがその人の外面を表すものか、内面、性質を指すものなのかも曖昧な部分がある。そして時にはその呼称は軽薄さのイメージを伴い、相手に対して軽蔑の念を含むことさえあろう。しかし、それはそれなりに背景をもつものであり、dandyism という言葉が生まれたというのもそこにひとつの精神性が宿っているからに外ならない。まず最初にその点についてふれてみたい。

語源が詳らかでないとしても, dandy は確かにイギリスに生まれたものである。¹ その言葉は18世紀の終わり頃から使われだし, 主に George IV を中心として, それを取り巻く, 流行を追い, 支配している上流階級の若者達を指すものであった。彼らは身をやつすことに熱を入れ, 快楽的な生活を送っていた。そしてそのような若者達の頂点に立っていたのが dandyism の祖として名高い George Brummell だったのである。当時の若い洒落者達は競って彼の服装術をまね, 彼らにとっては Brummell は神にも等しい存在だったといえる。しかし彼は特にこれといった分野で功を成した人物という訳ではなく, ただ単に, dandy であったが故に, それも徹底した dandy であったが故に後世にその名を残すことになったのである。

この Brummell に代表される dandy というものがイギリス国内では Byron, あるいはフランスでは Baudelaire 等の文学者を信仰者としてもち, その精神が定義されることとなっていった。Baudelaire の dandyism 論は dandy の基本的精神を明確に表したのものとしては注目すべきものであろう。そしてここからフランスではやがて dandyism は文壇を風靡することとなり, これが19世紀末のイギリスに逆輸入の形でもたらされたのである。

それでは dandyism の基本的な定義とは如何なるものであるのか。多くの文学者達が憧れたのは dandyism のどんな様であったのであろうか。

dandyism という言葉は現代の日常的な意味で考えればまず第一に服装への執着, こだわりを指すものである。dandy の元祖 Brummell は異常なほどに服装へのこだわりを示し, 自分の人生をそれに費やし, また彼をめぐる上流階級の若者達は彼を崇拜し, 彼の後を追った。そして彼らはひとつの階級を成し, 他の者の目から見れば享乐的とも見える生き方をしたのである。これをひとつの現象としてとらえてみれば, 外面を飾ること, 流行を競って追い回す軽薄なブームということになってしまうだろう。たとえば Wilde の comedy *An Ideal Husband* 中の台詞に19世紀末の dandy 達の暮らしぶりの一例が述べられている。

... he rides in the Row at ten o'clock in the morning, goes to the Opera three times a week, changes his clothes at least five times a day, and dines out every night of the season.²

しかし Brummell の異常なまでの外面へのこだわりは, 彼の生み出した

服装術の流行が如何なるものであれ、徹底したひとつの姿勢を表している。それがどのようなものであるか、Baudelaireの言葉を次に挙げてみよう。

ダンディズムとは、多くの思慮の浅い人々はそう思っているらしいが、身だしなみや物質的な優雅に対する止まる所のない趣味のことでさえもない。そういう事柄は、完璧なダンディにとっては、己が精神の貴族的優越性の一象徴にすぎない。……教養となって、傲然たる宗徒たちを作るに至ったこの情熱、かくも尊大な階級を形成するに至ったこの不文の制度はそもそも如何なるものであろうか。それは何よりもまず、礼節の外的限界中に含まれている、独創性を身につけようとする要求である。……ダンディは断じて卑俗な人間ではあり得ない。³

以上の内容によるならば、dandyismとはつまり、卑俗さを嫌う貴族的精神と、自己の独創性がすべてなのである。dandyの本質的な特質は自分が他の者とは異なっている、いや、他人よりも遙かに上位にあるのだという強烈な選民意識にある。そして外面の服装の卓抜性とはその意識の象徴ということなのである。したがって他人の生み出した流行を追いかけ、我先にそれを取り入れようとする態度はもともとdandyismとは一線を画するものであり、明確に区別されるべきものである。Brummellを取り巻く若者達をその精神という点でBrummellと共にひとまとめにして考えることは適切ではない。dandyが目指すものは、Ellen Moersの言葉を借りるならば、“The dandy's achievement is simply to be himself”⁴ということなのである。

さて、ここではWildeのcomedyの中に現れるdandy達を追って、彼らの中にあるdandyismの根底となる精神がどのようなものであるのかを考えてみることにしたい。

II Darlingtonのダンディ的性格

Wildeと言えばdandyismという言葉が浮かんでくる。彼自身がdandyであったと同時に、彼の作品の中にはdandyがあちこちに散見される。特に4作のcomedyはその中のdandy達の台詞によってcomedyとしての効果が増幅されているように思われる。つまり彼一流の軽妙なエピグラムやパラドックスは台詞によって進められていくcomedyというジャンルの中で

一層光を放っており、彼がこの分野で成功を取め、劇作家としてその名を残していることもうなづけることである。

しかし彼のcomedy 4作すべてがdandyそのものを描いている訳ではなく、*The Importance of Being Earnest*を除けばdandyは脇役あるいは準主役的な立場で登場する。たとえば第1作目の*Lady Windermere's Fan*においてはLord Darlingtonを始め、Lord Augustus, Cecil Grahamといった人物がいるが、Augustus, Cecilは服装や様子がそれらしいという程度であり、dandyismを語るほどのものではない。この作品ではまだdandyismは明確な形となって現れてはいないのである。ただ、*Lady Windermere*を愛し、夫がMrs. Erlynneと不貞を犯していると誤解している彼女に自分との逃走をすすめるDarlingtonについては多少違っており、彼の性質の中にはdandy的精神が伺われる。*Lady Windermere*と彼の会話を挙げてみよう。

Lady Windermere: Believe me you are better than most other men,
and I sometimes think you pretend to be worse.

Lord Darlington: We all have our little vanities, Lady Windermere.

L.W. : Why do you make that your special one?

L. D. : Oh, nowadays so many conceited people go about Society
pretending to be good, that I think it shows rather a sweet and
modest disposition to pretend to be bad.⁵

Ellen Moersの指摘を待つまでもなく、⁶ Wildeのcomedyに現れるdandy達は皆悪人の振りをし、また他人から悪人だと思われることを望んでいる。Darlingtonの台詞の中にvanitiesという言葉が見られるが、昨今では自惚れた人間が社交界で善良振っているから悪人の振りをしているのだと言っている。ここで彼は自分と他人との区別を強調しているが、それは一見dandy風の人間も含めて社交界の人間への痛烈な非難であると同時に、自分と彼らとの間の区分線を明示しようとするものである。もう少し続けてみよう。

L.W. : Don't you want the world to take you seriously then, Lord
Darlington?

L. D. : No, not the world. Who are the people the world takes

seriously? All the dull people one can think of, from the Bishops down to the bores.⁷

結局この言葉の中から Darlington の世間の人間に対する嫌悪が伺われる。他人を見下し、自分をそこから区別する傲慢さと、悪人振るポーズ、そしてそれによって虚栄心を満たそうとする彼の態度は dandy としての基本的な特徴を帯びているといえるだろう。

しかし、Darlington に見られる dandyism は以上に挙げた傲慢さとポーズであるとはいうものの、作品全体を通して見た場合、彼の dandy としての地位が確立されていないという印象を受ける。彼は dandy 的性格をもっているが、彼自身の台詞 “As a wicked man I am a complete failure”⁸ の通りなのである。この comedy ではまだ dandy ははっきりした形では現れていない。が、次の作品 *A Woman of No Importance* に登場する Lord Illingworth には明確な dandy の性質が表されている。彼の dandyism を見てみよう。

III 傲慢と冷徹、個人主義

We in the House of Lords are never in touch with public opinion.
That makes us a civilised body.⁹

世論にはおかまいなし、それがより文化的だという Lord Illingworth はその傲慢さと不遜さという点ではっきりとした dandy の輪郭をもっている。そして彼の dandy としての特徴は他を見下した傲慢さと同時に、彼の徹底した冷たさにあるのである。彼のもつ動かぬばかりの冷徹さというものは dandy の大きな特徴であり、たとえば dandyism の祖 Brummell は他人に対しては冷徹な態度を保ち続けたのであった。この dandy の祖を崇拜してやまなかった Baudelaire は次のように述べている。

ダンディの美の性格は就中、心を動かされぬという揺らぎのない決意から来る冷然たる風姿に存する。¹⁰

決意から来る冷然たるさま。それでは Illingworth のそのさまは如何なるものであろうか。

彼はGeraldという一介の銀行の事務員にすぎぬ青年を自分の秘書として雇い、彼の将来に明るい展望を開いてやろうとする。Geraldは実は彼が若いころに犯した過ちによって出来た子供である。初め彼はそのことを知らないのだが、Geraldの母であり、彼の過ちの相手であるMrs. Arbuthnotと再会する。ArbuthnotはIllingworthに恨みを抱き、息子が彼の秘書となることに反対するが、Illingworthは彼が自分の息子と知ってGeraldを一層自分の手元にと欲する。この二人の過去についてのいきさつは後にArbuthnot自身の口から明らかにされるが、それによるとIllingworthが彼女の気を引き、結婚の約束までしていながら結局それを拒み、それが為めに彼女は子供と共に彼の前から去ったというものである。息子の将来のためということを見捨てて感傷に流されているという弱点をArbuthnotはもっているものの、Illingworthの方では彼女に対して一片の同情も示そうとはしない。

Mrs. Arbuthnot: He [Lord Illingworth's father] told you, in my presence, when we were in Paris, that it was your duty to marry me.

Lord Illingworth: Oh, duty is what one expects from others, it is not what one does oneself.¹¹

comedyであるからには誇張された台詞が効果を生むものであることはいうまでもないが、それにしてもこのIllingworthの言葉には相手に対する無責任と同情のなさが表れている。確かにArbuthnotの態度の中には彼に対する憎しみ故のかたくなさがあり、それが彼女のつまらなさであることに違いはないのであるが、彼は自分の過去の罪に対して後悔の念はみじんも抱いていないのである。Illingworthにとって彼女という存在は以下の台詞で述べられているようなものにすぎない。

Upon my word, Rachel, no woman ever loved me as you did. Why, you gave yourself to me like a flower, to do anything I liked with. You were the prettiest of playthings, the most fascinating of small romances.¹²

彼にしてみればArbuthnotとの関係はささやかなロマンスのひとつであ

るだけで、dandy の理論からすれば、それをすべてと深刻に受け止めて後生それに縛られて引きずって生きていくのは Arbuthnot の勝手である。彼女は彼の人生に花を添えるひとつの道具ぐらいのものであって Illingworth の人生に何ら影響を与えるものではない。dandy は自分の人生はあくまでも自分で作り上げていくものなのである。dandy にとっては Arbuthnot のような女性の気持ち、人生に至るまで、価値はない。絶対的に自己を中心とした価値観が存在するのみである。そしてそのことを他人に対して最も効果的な態度や言葉で示そうとする。

I don't admit that it is any duty of mine to marry you. But to get my son back I am ready — yes, I am ready to marry you, Rachel — and to treat you always with the deference and respect due to my wife.¹³

Arbuthnot と今更結婚することが義務でも本意でもないと言っておきながら息子を我が物にするためならば結婚しようと言った Illingworth は言う。息子を取り戻すためのみに結婚するのだというこの言葉は Arbuthnot を完全に無視したものであると同時に、彼女を傷つけることが意図されているように感じられる。これは Brummell¹⁴ にも見られることであり、dandy の特徴のひとつといえる。つまり dandy は殊更相手に打撃を与えるような台詞を用いることで周囲に対して自己の特異性を明示するものと考えられよう。dandy 達にとってはその意味で言葉とは外面的な服装と同じ効果を果たすものといえるのである。そして Illingworth は Arbuthnot を言葉で傷つけながら、彼女が彼の望みを受け入れようとしないと知ると彼女のもとを去る。決してそれ以上請い願うことはしないのである。それが dandy のプライドであって、人に請願するなどという醜態をさらしたり、ひざを屈することなど有り得ない。Illingworth は dandy のあり方の典型なのである。

さてここで彼の台詞をもうひとつ挙げてみよう。

... youth! There is nothing like youth. ... But youth is the Lord of life ... there is nothing I wouldn't do — except take exercise, get up early, or be useful member of the community.¹⁵

誰しもが気付くようにこの台詞は *The Picture of Dorian Gray* の Lord Henry の言葉の中にも見られる。

Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!
To get back my youth I would do anything in the world, except
take exercise, get up early, or be respectable.¹⁶

体操と早起き,そして世間から立派だと思われること,つまりどれも dandy の生活理念とは対極に位置するものばかりであるが,若さを取り戻すためならこれら以外の何事でもすると述べられている。Lord Henry と同じく, Illingworth もまた若さに対して強い執着をもっているが,自分の肉体の衰えを恐れる,あるいは自己の肉体に執着する彼らは narcissist であるといえよう。そもそも dandyism とは narcissism と密接な関係にあるものだ,ということはいうまでもあるまい。しかし Wilde においては,この dandyism と narcissism は個人主義へとつながっていくものである。つまりその個人主義とは dandyism の上に成り立っているものなのである。

Wilde は *The Soul of Man under Socialism* の中で個性を全うすることであることを述べている。これは *The Picture of Dorian Gray* の中でも Lord Henry が語る場所であって「人生の目的は自己の本性,個性を伸ばすこと」であり,それが自己発展なのである。Wilde はそれは他人に左右されることなくして成されるものであると言い,次の様に述べている。

A man is called affected, nowadays, if he dresses as he likes to dress. But in doing that he is acting in a perfectly natural manner. . . . Or a man is called selfish if he lives in the manner that seems to him most suitable for the full realisation of his own personality; if, in fact, the primary aim of his life is self-development. . . . Selfishness is not living as one wishes to live, it is asking others to live as one wishes to live.¹⁷

Wilde は個性の実現のために生きることの重要性を説き,利己的なのはその生き方ではなくて,その生き方を利己的として非難することだと言っている。そして彼のいう個人主義とはそういった生き方を指すのである。彼

はそこから更に芸術のあり方にも及び、芸術家は大衆に迎合することなく自己の個性を強調して作品を生み出すべきだと考え、芸術こそは個性の強烈な形だと明言する。この考えこそが dandyism そのものであろう。その点で Illingworth はあくまでも自分の personality を主張し、それを全うするためには時として冷酷なまでに他人を顧みないが、彼の徹底した個人主義的で narcissistic な character は Wilde の人生観、芸術観をもかなり代表しているといえるだろう。「自己を愛することが生涯にわたるロマンスの始まりである」¹⁸という彼の言葉はこの dandy 的な生き方を指すものであって、それが人生の目的ということなのである。

さて、今までに Wilde の comedy の前の 2 作、*Lady Windermere's Fan* と *A Woman of No Importance* に現れる dandy, Darlington と Illingworth について取り上げてきた。1 作目、*Lady Windermere's Fan* に登場する Darlington は dandy 的性格をもつにとどまるものであることは先に述べたとおりであるが、2 作目、*A Woman of No Importance* では Wilde は Illingworth において冷徹な個人主義者としての完全な dandy を生み出し、dandy のもつ他人に対する冷たさを表している。そして第 3 作 *An Ideal Husband* に登場するのが Lord Goring である。Wilde はこの Goring には純粹に dandy としての特質を負わせており、先の Illingworth が悪魔的な人物であるのに比べると、彼をかなり軽快に描いている。むしろ dandy の基本的な精神をもつものではあるが、Illingworth とは違い、彼は dandy としての外面で強調されており、無機質的な感じが与えられているのである。次の章ではこの外面と、Wilde が彼の人生観、芸術観を述べる中でしばしば言及しているスタイルというものについて考えてみたい。

IV スタイル

But the essential thing for a necktie is style. A well-tied tie is the first serious step in life.¹⁹

Illingworth はネクタイは結び方、スタイルが何より大切だと Gerald に語っているが、これは Lord Henry にも見られる言葉である。およそネクタイというものは dandy なるものが 19 世紀に登場して以来、常に彼らにとって最大とも言うべき服芸術の中での興味の対象であった。つまりネクタイの結び方に注目したのは Wilde が最初であった訳でもなく、彼が初めて

dandy 達に説いたことでもない。19世紀の始め、Brummell を取り巻く洒落者達が皆彼のネクタイの結び方を知りたがったという事実や、²⁰ 今世紀、様々な服装の流行を生み出し、ネクタイの結び方にウインザー・ノットというスタイルを残した Windsor 公の例を見ても、ネクタイというものが dandy 達にとって如何に重要なものであったかが伺えよう。そしてこのことを考えるときに、Baudelaire の言う「外的限界の中の独創性」という言葉が浮かんでくるのである。そもそも dandy の服装術というのは厳格なものであって、それは細部にわたって、たとえばズボンの長さにしても一寸の狂いもない程に制約が加えられている。つまり徹底した形式が服を着ることに於いて存在し、それが守られねばならないのである。そしてその形式の中の創意という点で、自らの手によって結ばれ、細やかな工夫によって表情の変わってくるネクタイというものは最大のポイントとなってくるのだと考えられよう。要するにネクタイはその人物の創意を示すべき部分であって、その結び方、スタイルによって創意の程が伺われるということになるのである。

さて、それではここで Goring に目を向けてみよう。

I am the only person of the smallest importance in London at present who wears a buttonhole.²¹

これは第3章の冒頭で Goring が執事の Phipps に向かって語る台詞であるが、まずこの言葉で彼の dandy 振りが示される。ボタンホールに花を付けているロンドン唯一の取るに足りぬ人物という自己評価には自ら満足した気持ちが読み取れる。つまり、社会的に重要視されなければそれだけ、dandy としての特質は純化されるからであり、それはとりもなおさず、卑俗を嫌い、孤高の人たることを望む dandy としては俗社会一般の価値基準で自己を測ることは意味がないということである。従って、たとえば Brummell に代表されるように、俗事から遠ざかるほどに dandy の孤立性は高まるのである。そして Goring は次のように続けている。

Fashion is what one wears oneself. What is unfashionable is what other people wear. . . . Just as vulgarity is simply the conduct of other people. . . . To love oneself is the beginning of a lifelong

romance, Phipps.²²

ここに dandy の理念が披露されている。この彼の言葉には dandy の基本的精神が要約されているのである。しかも Wilde は敢えて Goring の外面性を強調し、彼を次のように述べている。

Enter Lord Goring in evening dress with a buttonhole. He is wearing a silk hat and Inverness cape. White-gloved, he carries a Louis Seize cane. His are all the delicate fopperies of Fashion.²³

つまるところ、Goring は社会的な重要性とは無関係の外面性、スタイル故の存在なのであり、それ故より一層純化された dandy となっている。

ところでこの社会性を重視しない外的スタイルに重点を置かれた Goring という存在、そして「ネクタイの本質はそのスタイルにある」という言葉を目にする時、そのスタイルという言葉はそのまま Wilde の芸術観につなかっていく。Illingworth と同様、Goring という人物もまた Wilde の芸術観を表明しているといえるだろう。つまり、Wilde はあらゆる芸術においてスタイルを何よりも重要視しているのである。Wilde は芸術論の中でしばしばスタイルという言葉に言及しているが、彼によれば芸術とはありのままを表現するもの、写実するものではない。それは何よりも想像力というものを要求するものなのである。純粋に想像力に満ちた作品と共に芸術は始まるのだと彼は言っている。そしてスタイルについて Goethe の言葉を引用して次のように述べているのである。

It is in working within limits that the master reveals himself, and the limitation, the very condition of any art is style.²⁴

スタイルとは制限であり、如何なる芸術にせよ、それは芸術の条件なのだと言う。このスタイルの中で想像力を働かせることによって初めて優れた芸術が生まれてくるのである。Wilde は Shakespeare を例に挙げて、彼の後期の演劇では、blank-verse がくずれ、散文に優位が与えられて美しいスタイルの介在が拒まれていと批判している。²⁵Wilde にとって、芸術はスタイルが何よりも重要な問題なのである。

しかし、芸術におけるスタイル重視というのは何も Wilde に限ったことではあるまい。芸術とは本質的にスタイルの問題である、という立場を取るならば、dandyism と芸術の距離はいたって近いものとなって来よう。現代の男性服装術の基礎を確立した Brummell について、Beerbohm は次のように述べている。

... no poet nor cook nor sculptor, ever bore that title more worthily than he.²⁶

Ellen Moers がこの文を引用して言っているように、Brummell は厳格な制限を自らに課したという意味で芸術家的気質をもつ者なのである。そしてこの発想は、スタイルという枠の中で美的なるものを創造する芸術と、スタイルの中で自己を表現しようとする dandyism の接点の上に立ったものである。結局、芸術家達が dandyism の精神に着目したのはこの点であり、dandyism はその芸術の理想を如実に表したものであったともいえる。スタイルという言葉は dandy にとって、また芸術家にとっても最大の課題ともいべきものであり、dandy の姿勢は芸術家のそれであって、dandyism は芸術であると考えられよう。

V Bunburyism——自己演出

The Importance of Being Earnest という作品は、Wilde の 4 つの comedy の中で最も優れたものであり、純粋な comedy of manners として高い評価を受けている。確かにこの作品は他の 3 作と比べると純粋な喜劇精神で貫かれているといえるだろう。

Wilde の comedy はいずれもそのストーリー展開の中で過去の因果というものが存在する。1 作目、2 作目では女の過去の過ち、3 作目は現在の出世を手に入れるための過去の不正がそれである。そして 4 作目のこの作品でもやはり、Jack という青年が小さい頃に Victoria 駅の手荷物預かり所で拾われたといういきさつがある。しかし先の 3 作に現れる過去の因果はどれも深刻な問題を含んでいるのに対し、この Jack は、赤ん坊の彼を世話していた Miss Prism が赤ん坊と彼女の書いている小説の原稿を間違えて、原稿を乳母車に、赤ん坊の方を旅行鞆に詰めて預かり所に預けたというはなはだ馬鹿馬鹿しい過ちによって捨て子となったのである。この事実が厳

格な character をもつ Miss Prism の口から語られるその滑稽さには吹き出さずにはいられない。このように暗い側面を一切もたぬ軽快なこの作品は comedy として完成度の高いものだと評価できよう。

さて、それでは dandyism に目を向けてみよう。この傑作では Algernon という dandy がヒーローとして現れるが、その彼が Bunburyism なる言葉を吹聴する。そしてこの Bunburyism がこの作品に見られる dandyism のポイントなのである。Wilde によるこの造語は辞書にも、どこかを訪れたり責任を逃れるために口実として、その人物に会うとして架空の人物をでっちあげることと記されている。Algernon は Bunbury という人物を創り上げて、自分の気が進まないような招待にはこの人物が病気であると称して断りの口実とするのである。彼は Bunbury について次のように言っている。

A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it.²⁷

Wilde は *The Decay of Lying* の中で虚言の衰退こそが芸術の墮落につながるものだとして嘘というものの重要性を説いているが、ある意味でこの Bunburyism も虚言の効用を強調するものである。自分にとって煩わしい事柄から逃れようとするだけに見えるこの Bunburyism には実は別の意味が含まれているように思われる。それはすなわち、自己の演出、ということなのである。どういうことかといえば、つまり、Bunburyism という架空の人物を創ることで、自分の架空の行動が生み出されるのである。想像上の人物との係り合いと想像上の行為、そして自分の想像の中でそれは如何様にも創られることができる。想像の世界の中で様々な行為が想定され、そこでもう一人別の自分というものが存在するわけである。一人の人間が二重の生活を送り、それを楽しむ。これは自らの手で人生を演出して楽しむことに外ならない。dandy は徹底した服装術によって自らを主張するものであるが、それは服装によって自己を表現することである。このことは基本的に芸術と性質を同じくするものであろう。dandy がそこから自分を芸術と同じように、自分というものをより芸術に近付けようとするならば、その結果の一つとして Bunburyism が生まれてくるのもうなづける。Bunburyism とは dandy の生き方の一つであるといえるのである。

さて、これまで Wilde の comedy と dandyism について述べてきたが、最後にいうべきことは、dandyism というものの根本にある精神が Wilde の考える芸術のもつ精神と大きな類似性を示しているということである。Wilde の comedy に現れる dandy 達は Wilde の芸術観を表すものである。そして Wilde だけでなく、芸術家が dandyism に魅かれる故はこの dandyism が何か芸術性を示唆するものであるところにあるといえるだろう。一見偏執的に見える dandyism の中には芸術の在り方が示されている、といったとしても、それはあながち、誇張にすぎぬ、とはいえないのではないだろうか。それからさらにもう一点、Wilde によって戯画化された dandy の姿の中には芸術についてだけではなく、Wilde が示そうとした生き方が表されているのである。徹底的な個人主義、スタイルの重視、そして自己の人生を演出すること。Wilde は dandyism の基本的な精神に大きく傾倒しているが、そこに彼が求めた人間の生き方が存在する。彼の最後の comedy となった“*The Importance of Being Earnest*”の中で、Algernon はピアノを弾くことについて次のように言っている。

I don't play accurately — any one can play accurately — but I play with wonderful expression. As far as the piano is concerned, sentiment is my forte. I keep science for Life.²⁸

ピアノは感情を込めて弾くのが自分の流儀であり、正確に弾く技術は生活のためにとっておくのだと言う。ミスが多い演奏の言い訳としては随分と人をくった言い方であるが、実のところ、この「生活のために技をとっておく」つまり「生活に技を注ぐ」ことこそ、dandy の基本的な日常の生き方を表すものであり、Wilde が求めたものなのである。ここでいう「生活に技を注ぐ」というのは、徹底した個人主義、スタイル、自己の演出を重視した生活を送ることを意味するものであり、今までに述べてきた dandy 的生き方を要約しているといえよう。4つの comedy に登場する dandy と同じく、Wilde 自らもまた、その言葉や服装で他人の目をひき、センセーショナルな生活を送ったということは、生活に技を凝らし、dandy としての生き方を実践しようと試みたということである。彼のこの生き方は“*The first duty in life is to be as artificial as possible.*”²⁹”という言葉にも表されている。結局 Wilde にとって何よりも大切なものは生活の技であった。そして

4 つの comedy の中に Wilde は段階的に自分の理想とする技を凝らした生き方, dandy の姿を描き出していったのである。

注

* Wilde の作品からの引用はすべて *The Complete Works of Oscar Wilde* (Collins, 1983)による。

- 1 Brummell については Ellen Moers, *The Dandy* (University of Nebraska Press, 1978)による。
- 2 *An Ideal Husband*, Act I p. 483.
- 3 ボードレル, 『ダンディ』ボードレル全集第6巻, 河出書房, 1947. p. 102.
- 4 Ellen Moers, *The Dandy*, p. 18.
- 5 *Lady Windermere's Fan*, Act I, p. 386.
- 6 Ellen Moers, p. 305.
- 7 *Lady Windermere's Fan*, Act I p. 387.
- 8 Ibid., Act I, p. 389.
- 9 *A Woman of No Importance*, Act I, p. 437.
- 10 ボードレル, 『ダンディ』 p. 102.
- 11 *A Woman of No Importance*, Act II, p. 456.
- 12 Ibid., Act IV, p. 480.
- 13 Ibid., Act IV, p. 479.
- 14 生田耕作, 『ダンディズム』香淵都館, 1987. pp. 58-63.
- 15 *A Woman of No Importance*, Act III, p. 458-9.
- 16 *The Picture of Dorian Gray*, Chap II, p. 32 Chap XIX, p. 162.
- 17 *The Soul of Man under Socialism*, p. 1101.
- 18 *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, p. 1205.
- 19 *A Woman of No Importance*, Act III, p. 459.
- 20 Ellen Moers, *The Dandy*, p. 31.
- 21 *An Ideal Husband*, Act III, p. 522.
- 22 Ibid., Act III, p. 522.
- 23 Ibid.
- 24 *The Decay of Lying*, p. 979.
- 25 Ibid.
- 26 Ellen Moers, *The Dandy*, p. 34.
- 27 *The Importance of Being Earnest*, Act I, p. 327.
- 28 Ibid., Act I, p. 321.

29 *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, p. 1205.

Maisieにおける「情熱」と「道徳」

中 井 誠 一

SYNOPSIS

In *What Maisie Knew* every character, except Wix, around Maisie is regarded as the embodiment of evil. From the viewpoint of Victorian Society, however, Claude and Overmore are neither evil nor good, while Wix, often taken for a woman of morals, is in fact a real human being who has some hypocrisy as well as a motherlike love for Maisie.

Under the insubstantial "moral sense" and the complicated surroundings, Maisie knows an irresistible inner need, her love passion. Claude uses the word "afraid" evidently in the double meaning of both fear and feeling of love, and in the last scene Maisie gets to know what it means and thinks that she is "afraid of herself." This statement indicates that she is captivated by her own passion.

Thus James describes Wix's moral sense as insubstantial. Even so, its function can be evaluated; that is, Maisie, after the conflict between passion and morality, will gradually become a maturer woman with balanced sense.

I

ほとんどが問題作と言っても過言ではないほどの Henry James の小説の中でも、*What Maisie Knew* は、その結末の解釈、つまり、最終的に Maisie が知ったものは何であるかという解釈が二極化する傾向がある事において、*The Turn of the Screw* に迫る問題作の一つといえる。Oscar Cargill は、Harris W. Wilson の論文 "What Did Maisie Knew?" が発表されるまでは、Pelham Edger の「善悪を見分ける感覚」が代表的な見解であったと述べている。¹ Wilson はそれに真向うから対立する形で、Maisie が知った

ものは性愛であり、Claudeを自分のものにするために自らの Virginité を与えようとしたと断定している。² 現在では、最新批評の方法で様々な側面からこの作品を照らし出そうとする試みもあるようだが、正面から結末部を解釈する場合、概ね「道徳感覚あるいは何らかの善なる感覚」を知ったとする肯定的解釈と、「社交界の悪あるいは sexuality」を身に付けたのだとする否定的解釈に分かれると考えられる。例えば、最近では P. B. Armstrong が現象学的アプローチから、Maisieの外界に対する認識が曖昧であることを認めながらも、最終的に“A moral vision deeper than Mrs. Wix's moral sense emerges in Maisie at the end.”と述べているが、これは前者の立場を示しているといえる。³

確かに、Wixが何度も口にする moral sense は、この作品において何らかの役割を担っていると考えられるが、結末部で Maisie が知り、Claude に提示したものは、「道徳感覚」とは遠く隔たっているように思われる。この小論は、Wix の moral sense とは実際どのようなものなのか、そして、Maisie は何を知り、それは最終的に moral sense とどのように係わるのかを明らかにしようとするものである。

II

まず、Maisie に問われる moral sense がどういう状況において提示されているかを明確にするために、彼女を取り巻く人物を考察してみよう。Maisie の実の両親である Beale Farange と Ida は退廃した上流社交界を具現したような人物であることは議論の余地はない。彼らは、離婚の後、互いにただ相手を苦しめるためだけに Maisie を引き取ろうとし、彼女をその卑しい目的を達成する道具として使うのである。

What was clear to any spectator was that the only link binding her to either parent was this lamentable fact of her being a ready vessel for bitterness, a deep little porcelain cup in which biting acids could be mixed. They had wanted her not for any good they could do her, but for the harm they could, with her unconscious aid, do each other. (5)⁴

Maisie はまさに、両親が打ち合いを続ける“the little feathered shuttle-

cock”(14)なのである。実際彼らの Maisie に対する言動には肉親愛のかけらも見えない。Maisie の打ち合いにも飽きて、互いを苦しめる効果が薄らいでくると、今度は彼女を押し付け合い、governess に任せっ放しにし始める。最後には両親ともに金墓ができたのを幸いに、Maisie と手を切ってしまうのである。特に、父親の Beale との別れの場面では、永遠の別れになってしまうのを恐れ、父に付いて行こうとする Maisie を前に、あたかも彼女の方が別れを望み、「すべて美德と犠牲はうわべは彼の方にある」(“with all the appearance of virtue and sacrifice on his side”)(187)ようにして別れるという非道を行っている。ここで重要なのは、語り手は明確に、Beale と Ida を墮落した邪悪な人物として描いているということである。語り手は最初から、Maisie に対する二人の行為を次のように描いている。

The evil they had the gift of thinking or pretending to think of each other they poured into her little gravely-gazing soul as into a boundless receptacle.(14)

語り手による彼らの邪悪さの描写をここで強調するのは、実はもう一組の人物たち、つまり義理の父、母である Claude と Overmore との対比を促すためなのである。⁵ 結末部にどのような解釈をする研究者も、Claude と Overmore を、Beale と Ida と同類に、つまり社交界の悪を体現する人物と見なす点ではほとんど一致しているようである。例えば、Wilson はこの小説の主題を示す際に、彼らをすべて同列に並べている。

The theme. . . of *What Maisie Knew* is the corruption of a sensitive child in this case by a frivolous and vicious segment of London Society as embodied in her parents and stepparents.⁶

しかし、彼らは単純に一纏めにして悪と断ぜられる事は出来ない。何よりもまず、語り手は、Beale と Ida に関してはあれほどあから様に彼らの邪悪を明示し、彼らもそれに似合った言行をなすのに対し、Claude と Overmore に関しては、その悪を明示する描写が見当たらず、彼らの行為にも明確に悪と規定するものがないことに注意する必要がある。確かに、Claude は、上流階級の若く美しい男に有りがちな、恋愛沙汰に陥る軽薄な面を持って

いる。Idaと結婚したこと自体がそれを物語っていると言える。しかし、BealeやIdaの明確な不品行に対して、Claudeのそれは実体を持たないように思われる。彼を、Maisieの両親達の退廃と結び付けてしまう最大の原因は、今はMrs. BealeとなっているOvermoreとの不義であるが、これももともとはIdaの側のClaudeへの倦怠と、それに続く厚顔無恥な、PerriamやCaptainなどとの不義に原因があると考えられるのである。しかも、BealeやIdaが、Maisieも含めて皆に嘘をつきながら、次々と情事の相手を換えていき、最終的には金蔓を掴んでMaisieから離れていくのに対して、Claudeは一貫してOvermoreを求めている。BealeがOvermoreを妻にしたのは、もともとIdaのgovernessであった彼女を引き抜くような形で奪うことによって、Idaを悔しがらせようとしたためと、一過性の情事の相手にしようとしたために過ぎなかったといえる。だからこそ、BealeとOvermoreのハネムーンにはすでに「結婚生活の終わりの段階の兆し」(“the dawn of a later stage of wedlock”)(54)があったのである。一方それに対して、Claude自身には余金がなく、Bealeのもとを去ったOvermoreは、Wixの言うように「一文なし」であるにも拘らず、Claudeは彼女と結婚するために手を尽くしている。ここには純然たる恋愛関係があるといえよう。Overmoreに対する愛情を強く示し、物語以降も続くであろうことを示唆するClaudeの言葉が小説の幕切れの部分に見られる。Wixの、彼はあなたを見捨ててはいないという発言を受けて、ClaudeはOvermoreに強調する。

“Yes, my dear, I have n't [sic] given you up,” Sir Claude said to Mrs. Beale at last, “and if you'd like me to treat our friends here as solemn witnesses I don't mind giving you my word for it that I never never will. There!” he dauntlessly exclaimed.(362)

愛さえあれば、いかに形骸化したものであれ、婚姻を破ることが出来るとはもちろんいえないが、彼の行為を邪悪や墮落ということは出来ないであろう。

それではOvermoreはどうであろうか。彼女はある意味でClaude以上に社交界の邪悪さからは遠いといえる。それは彼女がgovernessであったということによっている。James文学、特にイギリス、ヨーロッパを舞台とした小説を、アメリカ文学の視点からのみ解釈する時、最も陥りやすい落

とし穴の一つに階級制度がある。ヴィクトリア朝社会の中で、governess の位置付けがどのようなものであったかを認識することは Overmore の立場を考慮するのに有効であろう。

働くことが即 lady 失格であったヴィクトリア社会の中で、ある程度家柄も良く、教養もあるが、貧乏のために働かざるを得ない女性が、何とか品位を保つためには governess の職を選ぶしかなかったことは比較的知られている。しかし、その職が年を追うにつれどれほど過酷なものになっていったかは案外軽視されている。もともと法的な定めのない不安定な職であったのに加え、教養さえあれば、低い身分からでもなれたために次第にその競争は激しくなっていく。J. P. Brown が19世紀イギリス文学を読むアメリカ人のために書いた本の中に次のような記述がある。

多くの家庭において女家庭教師は「命つなぎ」の賃金と、不特定の時間と、結婚による逃げ道以外には前途に望みがないので、女中の身分と大差がなかった。にもかかわらずほかに職業選択の道がなかったために、女家庭教師の失業者が続出した。1869年には2万4千人もの女が『失業女家庭教師の家』に収容されそれをさらに上回る人数が門前払いをくわされた。⁷

What Maisie Knew の時代背景は、離婚裁判の様子やアールズ・コート の展示会の状況から、1880年代の終わりから1890年代にかけてであろうと推定されるので、上述の引用から、この頃は更に厳しい状況が推測されるのである。どれほど打算的に見えようとも、いつ首を切られて、門前払いの連中の仲間入りをするか分からない、そしてそうなればまさに fallen woman にもなりかねない状態から脱するためには、上流階級の男との結婚以外あり得ないのである。*The Turn of the Screw* でその孤独と狂気を描いた James は、この小説においても当時の階級社会の矛盾を最も端的に表している職業を効果的に使用している。Ida と別れて独身となった Beale に誘われるままに、彼の下へ走る Overmore は、このような社会背景を考慮すると至極当然の振舞いをしていると考えられるのである。こうして Mrs. Beale となり、lady となった Overmore であるが、Beale にとっては、前述のように、たいした関係ではなかったため、二人の間は急速に冷めたものとなっているのである。

このような双方ともに形骸化した結婚生活の中で、Claude と Overmore は引かれ合い、愛し合っていく。この時、Maisie の義理の父、母となった二人が、自分達の結び付きの正当化として Maisie を利用しようとする事は確かであるが、彼女の実の両親とは違って、彼らは Maisie を本当に愛していることも確かなのである。例えば、Claude は時折 Maisie と、ロンドンの様々な場所に散策に出かけ、彼女はそれを幸せな思い出として持っているのだが、これは Beale が相手では決して有り得なかったものだといえるのである。当時の社会における gentry 階級と governess としては彼らは一般的な人間だといえるのである。

III

次に moral sense を問う当の Wix について見てみよう。Claude に対して、Wix が不相応な愛情を抱いていることは疑いをいれる余地はない。Claude は、旅行から帰って来ると彼女に土産を渡したり、Ida の不行跡のことで彼女と話し合ったりするのだが、Wix にとってそれは思いも寄らぬ喜びであり、彼への憧れを愛情へと押し進めるものであった。そして、その愛情の究極的結果として、Claude に、Overmore を捨て、Maisie と三人で暮らすことを求めることになるのである。フランスのブローニュから、Overmore との打ち合わせや離婚の手続きのために、ロンドンへ帰ろうとする Claude に向かって、Wix は、彼女に会えば破滅することになるので、自分達と残るように必死に懇願する。

"I have nothing of my own, I know—no money, no clothes no appearance, no anything but my hold of this little one truth, which is all in the world I can bribe you with: that the pair of you[Claude and Maisie]are more to me than all besides, and that if you'll let me help you and save you, make what you both want possible in the one way it *can* be, why, I'll work myself to the bone in your service!"(263)

身を粉にしてあなたに尽くすと訴える Wix の悲痛な叫びは、先述した当時の governess の状況から見直すと、より深刻な側面を持っているといえよう。Ida から追い出される形でフランスへやられた Wix にとって、Claude

に見放されれば、もはや行く場所はないのである。このようなコンテキストから、小説の最後の場面は、governessであった Overmore と Wix との対比という構図で見ることが出来るだろう。片や美貌と教養を兼ね備え、Sir Claude 夫人として人生を送ろうとしているのに対して、Wix は何の取り柄もなく、路傍に放り出されようとしている。上掲の Wix の求めは、愛情からだけでなく打ち捨てられようとしている governess の、まさに死活を賭けた試みなのである。自らも述べるように何の取り柄も持たない Wix にとって、自尊心を保ち、自分の正当性の拠り所とすることができ、しかも人への強制力として効果のあるものは、「道徳」であった。Wix は、Ida が金までもたせて自分をフランスの Claude の下へ選んだのは、自分が“clean”で“decent”だからだと述べ、“It’s to keep you decent that I’m here and that I’ve done everything I have done. . . . It’s to save you from the worst person of all.”(248)と説明する。もちろん、“the worst person”というのは Overmore のことを指すのだが、23章から24章での Wix の訴えかけには Overmore に対する激しい嫉妬が窺えるのである。時に Wix は Claude に“a great giggling insinuating naughty slap”(256)、つまり彼女には全く不釣り合いな媚態を示すことさえするのである。道徳の権化としてしばしば見なされる Wix も、Maisie への母親のような愛情の中にも偽善を含んだ現実的人物なのである。

James はこのように Wix の moral sense を嫉妬や不安に裏打ちされた実体のないものとして設定している。もともと現実世界においても道徳は、特に、ある人物が他人を不道徳として非難する場合、しばしば偽善を含む危険をはらんでいる。しかし、逆説的な表現ではあるが、偽善的道徳であっても、それはある実質的機能を持っているといえる。つまり、問う本人の実状から離れて、問われる側から言えば、与えられた道徳律とそれに従えない自己との葛藤の中で、人は内省の機会を持つことになるということである。この作品においても、moral sense を笠に着た Wix という存在そのものよりも、Wix の moral sense の機能が Maisie とどのように係わっているのかということが問題とされるべきなのである。

IV

それでは、Maisie は Wix の moral sense を実際どのようにうけとめているのだろうか。I 章で述べたように、これは物語の最後の場面の解釈に

係わってくる。Maisieの知ったものは何かという問題である。結論から先に言えば、Maisieの知ったものは、自らの内的欲求であり、逆らうことの出来ない「愛の情熱」である。しかしながら、それはまた、悪とかsexualityといった否定的解釈とは一線を画するものなのである。これらを例証してみよう。

Maisieの、Claudeへの愛情や執着を示す描写は、Wixのそれと同じほど豊富に見出すことが出来る。最初にClaudeに会ったときのMaisieの様子は次のように描かれている。

She felt the moment she looked at him that he was by far the most shining presence that had ever made her gape, and her pleasure in seeing him, in knowing that he took hold of her and kissed her, as quickly throbbled into a strange shy pride in him, a perception of his making up for her fallen state. . . . (57)

ただ、この時のClaudeへの想いは、Bealeの家で、留守がちなOvermoreと勉強することも出来ない退屈な日々“fallen state”の中に、突然現れたハンサムな紳士に対する憧れ以上のものではないと言えよう。しかし、ロンドンのあちこちをClaudeと二人きりで散策に出かけ、会話を重ねていくうちに、愛着は益々強くなっていく。ある日、Claudeが、Overmoreではなく、Maisie一人に会いに来たのを告げられた時、Maisieは得意になり、自分を公爵夫人に見立てて階段を降りて行きながら、幸せを味わうのである。この辺りからMaisieは、Overmoreに対し、一種ライバル意識とも言わべきものを窺わせ始める。アールズ・コートでの展示会場での騒ぎとそれに続く父親との別れから五日後、突然ClaudeによってBealeの屋敷から連れ出され、フォークストンへ連れて来られた時、Maisieは、以前からWixが誘っていた計画をいよいよClaudeが実行に移そうとしているのだと考える。それは、「彼が妻と同様Beale夫人とも別れるという勇ましい試み」(“the brave stroke of his getting off from Mrs. Beale as well as from his wife”)(203)であった。しかも、WixがClaudeに及ぼした影響の奇跡に「ほとんど感謝の念に打たれるほど」(“almost awe-stricken in its gratitude”)であった。もちろん実際はClaudeの行動は、Overmoreと暮らすための初段階であったのだが、上述のような推測をたてるMaisieの心理的メカニズ

ムは Overmore を邪魔ものとする動機によっているといえよう。ただ、Maisie は Overmore 自身を嫌っているわけではないことは注意しておかねばならない。Wix も含めて、Maisie は、自分に愛情を注いでくれる三人すべてを愛している。しかし、その中でも、Claude だけは特別なのだ。プーローニュで、Wix を捨てて我々と共に暮らすよう彼から選択を迫られる場面で、Maisie の内的欲求の高まりはその頂点を迎える。少し考えさせてくれるように頼み、そのまま彼と散歩を続けるのだが、その間 Maisie は Wix のことも Overmore の事も忘れ、答える義務を避けるかのように、Claude と二人だけの時間に没頭するのである。

Maisie herself at this moment could be secretly merciless to Mrs. Wix—to the extent at any rate of not caring if her continued disappearance did make that lady begin to worry about what had become of her, even begin to wonder perhaps if the truants had n't found their remedy. Her want of mercy to Mrs. Beale indeed was at least as great. . . . (342-43)

そして、自分と Claude の二人はフランスの南部で、Wix と Overmore は北部で、それぞれ小さな家を構えて暮らす場面を空想しさえするのである。その直後である。発車しようとする汽車の前で Maisie は、これに乗って二人でパリへ行こうと言い出す。Claude はそれを Overmore と共に行くという返事を重ねようとしながら、冗談めかして答えるのだが、Maisie は本気なのである。駅員に切符を買って来て貰いたいかという Claude のフランス語の問いを鋭く本能的に察し、彼女は拙いフランス語で「買って、買って、買ってちょうだい！」(“Prenny, preny, Oh, preny!”)(345)と叫ぶ、Maisie はここで真剣に、Claude との逃避行を、彼女の空想を実現しようとしているのである。当然のことながら、Claude は取り合わず、列車は出発してしまう。大きな波が去った後、Maisie は Claude の選択に答える。

“Yes, I've chosen,” she said to him. “I'll let her [Wix] go if you— if you—”

She faltered; he quickly took her up. “If I, if I—?”

“If you'll give up Mrs. Beale.”

“Oh!” he exclaimed; on which she saw how much, hopelessly he was afraid.(346)

実際、Claudeの恐怖は相当なものであった。この時 Claude は Maisie の中のあるものを感じていたのである。Claude は今まで“afraid”という語をある特殊な意味合いで使っていることにここで注目しなければならない。それが最も典型的に表れているのは、ある雨の日、ナショナル・ギャラリーで雨宿りをしていた Claude と Maisie の会話の中においてである。Claude が Ida と結婚したことで Beale はひどく悪口を言うだろうと話す Maisie に向かって、Claude はお父さんは恐くないと答える。そして、一番恐いのは君のお母さんだと言うのである。不審に思い、では何故結婚したのかと Maisie が尋ねると、「まさに恐かったからさ」(“Just because I was afraid”)(114)と答えるのである。ここには明らかに男女の恋愛感情の暗示がある。このすぐ後で、Maisie が、私は Overmore が怖いというのに同調して、Claude は自分も同じだと述べる。以下はそれに続く引用である。

“Oh but she likes you so!” Maisie promptly pleaded.

Sir Claude literally colored. “There has something to do with it.”

Maisie wondered again. “Being liked with being afraid?”

“Yes, when it amounts to adoration.”

“Then why are n't you afraid of *me*?”

“Because with you it amounts to that?” He had kept his hand on her arm. “Well, what prevents is simply that you're the gentlest spirit on earth. Besides—” he pursued; but he came to a pause.

“Besides—?”

“I *should* be in fear if you were older. . . .”(115)

好かれることと恐れることが関係があり、しかも、Maisie がもっと大人であれば、恐れたかもしれないと言う Claude は、疑いなく、“afraid”を、恋愛感情と表裏一体の意味合いを持つ言葉として使っているのである。前述の、Maisie が Claude に提出した条件を聞いた時の彼の「恐れ」は、まさに Maisie の中の「愛の情熱」を見せつけられ、突きつけられた驚愕を示

していると考えられよう。しかも、この内的欲求の高まりを、Maisie自身が段階を追って認識してきているのである。ブローニュの散歩の始めに港の近くで食事をしながら、MaisieはClaudeが神経質になっているのに気づき、次第に恐ろしさを感じ始める。

She seemed to see at present, to touch across the table, as if by laying her hand on it, what he had meant when he confessed on those several occasions to fear. Why was such a man so often afraid? It must have begun to come to her now that there was one thing just such a man above all could be afraid of. He could be afraid of himself. His fear at all events was there; his fear was sweet to her, beautiful and tender to her. . . . (326)

この段階で、MaisieはClaudeの「恐れ」の真意を、まだ漠然とではあるが、とらえ、それが自分にとって“sweet”であることを伝えている。そして、最初にClaudeがWixを捨てる選択を迫った時、Maisieは最終段階、つまり自らの「愛の情熱」を知る段階へと進んだのである。

Now in truth she felt the coldness of her terror, and it seemed to her that suddenly she knew, as she knew it about Sir Claude, what she was afraid of. She was afraid of *herself*. [emphasis added] (338)

Maisieは今まで、BealeやIda、Claude、Overmoreの数々の恋愛沙汰を見せられてきた。そして、Wixの情熱をも目の当たりにすることになった。このような環境の中における現実認識の試行錯誤を通じて、Maisieは早熟にも異性間の愛の感情を知ることになった。そして、最も愛するものを手に入れたいと望む「愛の情熱」を、抑えようとしても抑えることのできない内的欲求を自らの内に掘り当てることになったのである。Wixにmoral senseを失ってしまったのかと問われる時にMaisieが感じた「彼女の中の、道徳感覚よりもさらに深いなにかの衝動」(“the spasm within her of something still deeper than a moral sense”)(354)とは、まさにこのことを指していると解釈できるのである。

しかし、この「愛の情熱」は、悪や *sexuality* のような否定的内容として捕らえられるべきではない。特に、*sexuality* とは一線を画するものである。確かに Maisie の知ったものは異性間の愛の情熱であるが、Wilson の述べる自らの *virginity* を Claude に差し出そうとしたという解釈は妥当とは思われない。もし、そのように考えるならば、Maisie は性交渉および、その *virginity* との具体的な結び付きを了解していなければならぬはずだが、その事を暗示するような部分は物語全体を通じて見当たらないのである。Cargill は、Overmore が Wix を“made love”(328)していると Maisie が述べることから、これが Maisie の“womanhood”への発端となったと述べているが、⁸ この叙述こそむしろ、Maisie の性知識のなさを、何も知らずに使っていることを証明することになるのである。ただ、James が Maisie の言動に *sexual* なニュアンスを漂わさせているという、アイロニーの効果を指摘することは出来るであろう。しかし、そのことと、実際に Maisie が自分の意図で Claude に提示したのかということは峻別されねばならないのである。

ここでもう一度強調しておきたいことは、James は、Maisie の「愛の情熱」を決して否定的に描いてはいないということである。10才前後とみられる少女がみせた愛の奔流は、Claude には思いも寄らぬ驚異的な出来事であった。⁹ Wix の、あなたが Maisie の *moral sense* を殺してしまったのだという非難に、Claude はこのように答える。

“I've not killed anything,” he said; “on the contrary I think I've produced life. I don't know what to call it—I have n't even known how decently to deal with it, to approach it; but, whatever it is, it's the most beautiful thing I've ever met—it's exquisite, it's sacred.”(354)

この発言は Claude の逃げ口上と見なすには余りに大袈裟でかつ真摯である。彼はもちろん、それまで Maisie の年頃の少女を恋愛の対象と考えることなど及びもつかなかっただろうが、こうして目前に突き付けられた驚異をそのままに認め、「私は命を生み出したのだ」と考え、「それは神聖なものだ」と断じさえるのである。この唐突とも思える描写の中に、我々は、そのような少女の情熱を一種「命」の表現ととらえる James の、ロマンティッ

クな想像力肯定の片影を窺うことが出来るであろう。

もちろん、内的欲求はそのままの形では必然的に挫折する。実際 Maisie の申し出は Claude に拒否され、彼女は再び Wix と二人でロンドンに戻る こととなる。しかし、実はこの挫折こそが Maisie の成長に最も意義ある ことなのである。Maisie は Claude への愛情を深める最中においても、Wix を忘れることになるかもしれない自分が両親の言っていた“low sneak”(134) に当たるのではないかという呵責を感じている。所所において Maisie は moral sense との葛藤を示しているのである。彼女の内的欲求はそのような moral sense をすべて封じてしまうほど強かったのだが、自らの情熱に破れた今、それは今度は静かな内省の時を Maisie にもたらすことになるであろう。穏やかな海に囲まれた海峡で、プーローニュを離れようとする船のデッキから、今まで Claude といたホテルを振り返る Maisie の姿に、より成熟した大人の女性へと歩み出す余韻を感じ取ることが出来るのである。

注

- 1 Oscar Cargill, *The Novels of Henry James*(New York: The Macmillan Company, 1961), 256.
- 2 Harris W. Wilson, "What Did Maisie Know?" *College English* XVII(Fed. 1956), 279-82.
- 3 Paul B. Armstrong, *The Phenomenology of Henry James*(The University of North Carolina Press, 1983), 30.
- 4 Henry James, *What Maisie Knew*, vol. XIX of *The Novels and Tales of Henry James* (New York: Charles Scribner's Sons, 1936), 5. 以下テキストのページ数は本文中の括弧内に記す。
- 5 便宜上、Overmore は、Mrs. Beale になっている時でも、旧姓で記す。
- 6 Wilson, 282.
- 7 J. P. ブラウン, 「十九世紀イギリスの小説と社会事情」, 松村昌家訳(英宝社, 1987), 107.
- 8 Cargill, 257.
- 9 Maisie の年齢に関しては、テキストから確定することは出来ない。にも拘らず、Cargill のように13才と限定する研究者もいる。

見えるものと見えないもの
——ハーツォグのパラダイム変換——

西岡雅子

SYNOPSIS

Saul Bellow's *Herzog* is a developing character. An egoist with logocentric mind at the beginning of the novel becomes at the end of it a new man. At the beginning he sees only visible and tangible actualities of the world. He is blind to what is innate in humanity. His inability to see the invisible quality of the individual soul hinders him from realizing that a soul is a microcosm in the universe. To restore himself from the mental breakdown he goes on a short trip. During the journey he writes numerous letters and notes. The brief journey is the screen he goes through to return to his cottage a new man. Now he is free from the egoistic way of thinking and feels that he is a microcosm in his innermost part.

Saul Bellow による *Herzog* (1964) は、その大部分が、主人公 Herzog の書く手紙やメモ、そして彼の回想などで占められている。歴史学者としてのキャリアを順調に積み上げているが、離婚した先妻 Madeleine とのかかわりにより、彼は自他共に精神的危機を認めるようになる。社会生活に不適應をきたすようになった Herzog は、書くための道具を一杯に詰めた鞆を手手に、移動を始める。この作品では短期間にニューヨーク、シカゴ、マサチューセッツ州と、友人、知人を訪ねて移動する、彼の旅が展開されながら、同時に彼自身の意識の中での閉じられた旅にも焦点があてられている。Kiernan は、この作品を評して次のように言っている。

Herzog is the story, then, of a man who reaches at the end a momentary accommodation with reality. The protagonist suc-

ceeds not only in skirting a mental breakdown and in quieting a defensive intellectuality but in embracing irresolvable, sometimes wildly dichotomous experience.¹

主人公が折り合いを付けたのは現実だけなのだろうか。より深い、内面的な問題の解決が見られはしないだろうか。また、この作品は知識人の懊悩の物語として解釈される場合が多いが、果たしてそこで止まることが妥当だろうか。肉体と精神とが、各々独自性をもって進行した Herzog の旅の終末で、精神的危機の只中にあった出発の時点での Herzog の、自己を取り巻く世界を視、理解し、折り合いをつけるシステム——パラダイム²の変換を見ることなしに現実との適応は不可能である。冒頭も結末も、Berkshires の自然に囲まれた場面で一致しているが、5日間足らずの移動に明け暮れた特異な生活を経て、どの様な変化が彼に起こったのか。そしてその変換の過程に見られる Emerson 的な価値観はどういうものなのか。Herzog の書くものと、人々とのかかわりの中から読み取り、ひとつの解釈を、試みることとする。

I

先妻 Madeleine が、自分が援助をした Valentine Gersbach と共に自分を裏切り、利用したあげくに離婚請求をしてきたと考えている Herzog は、主体としての自己に固執する兆候を見せている。大統領に宛てた、もちろん投函されることのない手紙に、自分の境遇と社会問題とを都合よく溶け合わせて、学者らしい的確な表現で訴える。人間の人生はビジネスではないのだ、現代のこの状態は歴史上最悪である、と。税金、保険料、養育費、家賃といった、社会のシステムを維持するための道具としてのみ、自分が生かされているかのような錯覚さえ、Herzog は覚えている。彼は、歴史学者としての冷徹な観察眼で自らが置かれた状況を説明しようとし、言葉により半ば自虐的に、自己の性質の定義を図ろうとするのだ。“... in the modern vocabulary, it [Herzog's character] was narcissistic; it was masochistic; it was anachronistic.”³

旅に出る前の Herzog が Madeleine とどのような関係をもっていたかは、Valentine の Madeleine への思いやりからくる怒りに満ちた忠告からうか

がい知ることができる。彼は、妻だった Madeleine の奇行をあげつらう。
 “. . . She's built a wall of Russian books around herself. . . . She ransacks the library. Stuff from the bottom of the stacks nobody has taken out in fifty years. The sheets are full of crumbs of yellow paper.”
 そして Valentine は“Have you been complaining again? (59)”と、Herzog の性格を見透しているかのような質問を投げかける。しかし Herzog は Valentine の指摘の鋭さに気付くことなく、先妻の行状を自分こそが被害者であるかのように責めるのである。ここで Herzog は自らの鈍感さを露呈している。“Maybe I have, a little. Eggshells, chop bones, tin cans under the table, under the sofa. . . . It's bad for June. (59)”

Valentine は間髪を入れずに Herzog に忠告する。“There's your mistake! Right there—she can't bear that nagging, put-upon tone. (59)”

先妻には住居も、安定した生活も与え、そして、彼女自身が学問研究を続けることも認めるといふ自分のあり方に満足している夫 Herzog には、妻の精神的危機を視ることができなかった。夫としての責任を、完遂しているという自信をもつ彼には、妻からの唯一のメッセージであるヒステリックな奇行——ゴミを散らかし、自分の周りに本で要塞を作り、感情的に叫ぶという訴えを、感知できないのだ。彼には、眼前に確かにあると信じている与えられた材料を組み合わせて、合理的、理性的、そして緻密であるかのような結論を導き出すことはできる。しかし眼前にあることの背後にある、目には見えないものをとらえることが、この時点ではできなかったのだ。それをいさめる Valentine は7歳の時に片足を切断するという経験をした人間である。数々の苦しみを乗り越え、マスメディアの世界で地位を築いてきた Valentine Gersbach には、選りわけて取り出し実証することは不可能な、人の行動の背後にある見えない心の動きをとらえることができるのだ。人間が生きることの痛みを味わい、苦しむことの意味があることを Bellow は、Herzog と Valentine とを対照させることによって示唆している。

Herzog と Madeleine の、共通の友人である Zelda に、Madeleine が自分のことを「自己中心的」だと言っていた事実を聞き、Herzog の心は乱れる。彼はこれまでになくうろたえ、自意識の安定を崩していく。信じきっていた者からの痛烈な批判に打撃を受ける主人公の有り様は悲惨であり、

その精神的な脆弱さは滑稽でもある。これを単なる知識人の悲劇であるという解釈に落ち着かせることも可能である。しかし、この場面で読み取ることができるものは、知識人に対する揶揄にとどまらない。多くの人間は、目に視えるものだけを信じ、データを集め、それらすべてを理性と知識で分析し、解釈することが可能であると信じてきた。そしてそうすることによって確実に世界を構築してきたと満足してきた。このオブセッションに、浸りきっている人類の滑稽さも、Herzog の精神の脆さを描くことにより浮き彫りにされている。

Madeleine の、自分に対する評価に打ちのめされ、手紙を書き散らしながら旅をする Herzog は物理的に移動していく中で次第に内的変化を遂げていく。

Quickly, quickly, more! The train rushed over the landscape. It swooped past New Haven. It ran with all its might toward Rhode Island. Herzog, now barely looking through the tinted, sealed window felt his eager, flying spirit streaming out, speaking, piercing, making clear judgments, uttering final explanations, necessary words only. He was in the whirling ecstasy. He felt at the same time that his judgments exposed the boundless, baseless bossiness and willfulness, the nagging embedded in his mental constitution. (68)

彼の感覚は研ぎ澄まされ、隅々まで彼を満たし、言葉だけが浮かぶようになる。移動しながら書く複数の手紙のなかには Herzog 自身への手紙も含まれている。“*Dear Moses E. Herzog, Since when have you taken such an interest in social questions, in the external world? Until lately, you led a life of innocent sloth. Scolding. Invective.*” (68) Herzog はこのように、自己という主体の呪縛から離れ、客観的な視点から自分を眺め、あたかも揶揄するかのよう分析するようになる。

全編に満ち溢れる手紙やメモの只中であって、この時点で彼の中にあつた、固定化された揺るぎない主体としての自己が次第に解き放たれてゆき、彼の存在自体が、この世界を「視る」ことで満たされ、浮遊してゆこうと

する動きを見ることができると。そして彼の視ることは、世界の現象面にとどまらず、その奥深くに隠された、そして、すでに存在している見えないものへと進んでゆく。楡の木、葉の緑、ウグイスの巣、自然界の見せる微妙な色づかいにまで彼は目を開き、それらの背後に潜む大いなるエネルギーを感じとることができるようになるのだ。

The lawn was on an elevation with a view of fields and woods. Formed like a large teardrop of green, it had a gray elm at its small point, and the bark of the huge tree, dying of dutch blight, was purplish gray. Scant leaves for such a vast growth. An oriole's nest, in the shape of a gray heart, hung from twigs. God's veil over things makes them all riddles. If they were not all so particular, detailed, and very rich I might have more rest from them. But I am a prisoner of perception, a compulsory witness. They are too exciting. (72)

確かに彼の周りに存在していたはずのこの神秘を、彼は目にしていながら感知してはいなかった。感覚器官を通して物を視ることと、心の目で視るということの間には、大きな差異があることは物理的視点からの指摘もある。しかしながら実際に行われる人間の視知覚にあっては、両者の境界線を明確に引くことは困難である。

固定化された自我からの解放と平行して、彼は社会に対する彼自身の解釈も語ってゆく。

In every community there is a class of people profoundly dangerous to the rest. I don't mean the criminals. For them we have punitive sanctions. I mean the leaders. Invariably the most dangerous people seek the power. (51)

ここで見られるのは、彼の、権力に対する考えであり、集団としての人間と権力との関わりである。民主主義の権化であるアメリカにあって、知識人として彼が拘泥する問題もやはり民主主義である。彼の問題意識の出発点は、自分の扱われ方への不満という非常に傲慢な感情にあった。憤りを

胸にし、旅に出た彼は次第に民主主義の根底にあるはずの symbiosis——共生——という概念に思い到るのである。ずたずたに切り裂かれた自己を、繋ぎ合わせるための手紙を書きながらも、彼の中で少しずつ存在を越えた、存在を包括するものへの目が開かれてゆく。それはいわば、以前は見えなかった世界を、より大きな範疇、あるいは宇宙的なヴィジョンで感じとっている状態であるということが可能なのだ。Herzog は自分が今生きて在ることの意味に疑問をもつ。当然あるものと考えていた主体そのものを、愛する者に否定され、バランスを崩し、崩すことにより次第に解放されていく。そしてまた分裂し浮遊していく自己が、それでもなお存在することの意味へと想いを巡らせるのである。

II

以上のような精神の流れは、友人と接触し様々な忠告を受け、なおかつ哲学者や知人に宛てて、出すことのない手紙を書き綴るという旅の渦中で少しずつ変化してゆくのだ。移動の途中で会う知人たちのなかでも、特に Ramona という女性とのかかわりにおいて、安らぎを得、心を癒されるのである。30代半ばの、自分の店を持つことで経済的にも独立し、学者としての Herzog を無条件に尊敬している彼女を、しかし彼は本当の意味で愛することができないでいる。彼女との関係のなかで、劇的ではないが確実に、彼の意識の中に覚醒がおこっていく。ここに、Herzog が象徴する、いわば独善的で支配的たる父性原理が、Ramona の象徴する、すべてを包みこみ癒そうとする母性原理と邂逅し、侵食される瞬間を読み取ることができる。そしてその侵食の結果は、自己の中にありながら自分を律する、より大きな存在を意識することとして表現される。彼自身にも、その瞬間や決定的な変化をはっきり認識することはできていない。その変化の過程はほとんど指摘できないほどの微妙さを持ち、瑣末な日常性の中で直観的な感覚として表現されている。

“Are you listening?” said Ramona.

“Of course.”

“What did I just say.”

“That I have to trust my instincts more.”

“I said I wanted you to come to dinner.” (152)

ここで語り手によって超絶主義的なイメージをもった“instincts”という意味が提示される。

If ever Herzog knew the loathsomeness of a *particular* existence, knew that the *whole* is required to redeem every separate spirit, it was then, in his terrible passion, which he tried, impossibly, to share, telling his story. Then, in the midst of it, the realization would come over him that he had no right to tell, to inflict it, that his claving for confirmation, for help, for justification, was useless. (156-57)

彼は学者として、文明についての見解を同業者 Pulver へ宛てて“the inspired condition”という言葉で語るのである。

The inspired condition is therefore no visionary matter. It is not reserved for gods, poets, priests, shrines, but belongs to mankind and to all of existence. (165)

Herzog を束縛していた ego は崩れ落ちた。人々との関係の中で Herzog という宇宙は覚醒しようとしている。自分の中にすでに存在していた力——“the inspired condition”に気付いたとき、Herzog は自分の変化を自覚し始める。“Thus I want you to see how I, Moses E. Herzog, am changing. I ask you to witness the miracle of his altered heart.”(165-66)これは Emerson の示唆する次のような超絶主義的な捉え方と共鳴する。“Insist on yourself; never imitate. Your own gifts you can present every moment with the cumulative force of a whole life’s cultivation...”“危機を感じ、他者から解決の糸口を得ようとしても、また仮に得ることができたように思えても、それは幻想にすぎない。真の解答は自己の中にあり、そして常にそこにあったのだ。このような静かな、いわば劇的で壮大な物語として展開を欠いた状況の中での、Herzog 個人の覚醒は、宗教的な啓示、あるいは「悟り」をほのめかしているように見えさえする。彼はただ今まで気付くことのなかった、人という宇宙の中にある心理に気付いただけなのだ。自分の置かれた状況について、何のために、何によって生かされているの

か、自己を越えた遙かに大きな存在へと思いを馳せることが可能になっただけなのである。

III

自己に内在している力に目覚め始めた Herzog は、同時に個人としての宇宙とその環境との剝離をより切迫した問題として肌で感じるようになる。それは皮肉にも民主的なアメリカという国のなかにおいて正義に裏打ちされたはずの法廷で展開されている。判事の、男娼である少年への法に則った質問の背後には明らかに蔑みが含まれている。

“Where do you work?”

“Along Third Avenue, in the bars. I just sit there.”

“Is that how you are make living?”

“Your honor, I’m a prostotute.”

Idlers, lawyers, policemen grinning, and the magistrate himself relishing the scene deeply—only one stout woman standing by with bare, heavy arms did not participate in this. “Wouldn’t it be better for your business if you washed?” the magistrate said. Oh, these actors! thought Moses. Actors all! (228)

Herzog には、笑っている者たちすべてが法の公正さを楯にした茶番劇を演じているように感じられたのだ。法廷という場所を支配するのは正義と公正を具現化しているはずの法である。しかし、人間の創り出したもので絶対的なものがこの世に存在しないように、法律の正当性にも限界があるはずだ。しかもそれが定められ、あるいは、明文化されることにより、限界をもつ法律に自己正当性とでもいうべき資質が自動的に与えられてしまう。権力と正義を行使する当事者たちの、被告である少年に対する、目には見えない残酷で軽蔑を含んだ心の動きを Herzog は敏感に感知してしまう。正義という名の正当性の下に卑しむべき、単純ではあるが差別的な、醜い興味が充満している。法廷という、揺るがない「自己正当性」をもった装置のなかであって、人と人とを結びつける“brotherhood”の決定的な欠如に Herzog は憤りを感じるのである。“Actors all!” という心の叫びがそれを的確に示している。時を同じくして幼児虐待の裁判を傍聴した Herzog は、

その残虐さにうちのめされ、Madeleine と Valentine Gersbach のところに
 いる血を分けた娘、June のことがにわかにな心配になる。彼らの住むシカゴ
 に殺気立って赴いた彼は、Valentine と June がごく自然に、血のつながり
 を越えた愛情で結ばれているさまを、家の外から盗み見る。彼はそこに先
 の法廷とは逆の、血に支配された、あるいは法で縛られた世界を遙かに越
 えてしまった、見えない心のエネルギーの交流を感じとったのだ。

IV

Herzog には、ひとつの完結した“revelation”としてのこの作品の冒頭で、
 すでに自らの問題が与えられていた。彼の心理および物理的な旅は、一冊
 の本を書く時のプロセスに似ている。冒頭から覚醒の瞬間まで、彼の書く
 ものは常に、重要な問題の周辺を近視眼的に巡ることに終始し、同様の姿
 勢は他者との関係においても読み取ることができる。表面的、対外的には
 妻を愛することを口にし、責任を果たす努力を重ねてはいた。社会的には
 学者としての成功も手にしつつあった。けれども愛する者の精神状態を推
 し量ることも、自分の受けた仕打ちの原因を裏付けする努力もなく、すべ
 て二次元の、書くことで正当化される学問的な世界に逃避しようとし、耽
 溺してきた。彼の悲劇性と喜劇性は、自己をつなぎ止めようとして彼が書
 こうとすればするほど、まさにその亀裂が深く広くなってゆくさまに、渾
 然一体となり凝縮されている。しかしながら、まさにその書く行為と、他
 者との関係を重ねることにより、彼は、逆説的に、そして漸進的に自己の
 内部に、すでに存在していた宇宙を認めることとなるのだ。

Three thousand million human beings exist, each with *some* posses-
 sions, each a microcosmos, each with a peculiar treasure. There is
 a distant garden there curious objects grow, and there, in a lovely
 dusk of green, the heart of Moses E. Herzog hangs like a peach.
 (175)

自己という宇宙は、宇宙のなかで他者という億単位の別の宇宙と共生して
 いる。それぞれの宇宙はそれ自身で完結したエネルギーを内在している。
 このことは作者によって性的なイメージをも含めた、生命のエネルギーを
 携えて成熟した豊かな、桃のイメージを使って語られるのである。生命の

瑞々しさと、宇宙的存在としての完璧さがここで表現されている。

再び Berkshires の自然のなかに舞い戻ってきた Herzog は、なおも多くの人々に宛てて手紙を書くことを止めない。

Why I must be such a throb-hearted character. . . . But I am. I am, and you can't teach old dogs. Myself is thus and so, will continue thus and so. And why fight it? My balance comes from instability. Not organization. . . . " (330)

静かな精神的安定のなかにいる彼は、ここで初めて、あるがままの自己を肯定し、信じることに到達する。彼の心情は、驚くほどの純粋さで満たされている。

Perhaps he'd stop writing letters. Yes, that was what was coming, in fact. The knowledge that he was done with these letters. Whatever had come over him during these last month, the spell, really going. . . . Walking over notes and papers, he lay down on his Recamier couch. . . . At this time he had no messages for anyone. Not a single word. (341)

彼が、自分の知識人としての認識力に、絶対的な自信をもっていた点は疑えない。確かに視ていると考えていたものは実は、主体をもっているという幻想に縛られた自分が捏造していた、架空の論理にすぎなかった。独善的なその論理は彼自身を拘束し、侵食する。この作品の出発点での彼は自然のなかにありながら、その自然のエネルギー、あるいは波動といった目に視えない世界を感知できていなかったのだ。しかし旅の終わりに、出発と同じ場所で彼は、エゴを越えて存在している何かを感じるとするという無条件の感覚で、満ち溢れている。この点で最初と最後のシーンは、似て非なるものであり、これら2つの点は、時間の流れや生命のエネルギーが描くといわれる、螺旋上の点として幾何学的に、ヴィジュアルに捉えることができるのだ。ここで彼のパラダイムは決定的な変換をみているといえる。双方同様の要素を目にしなが、それらを咀嚼し吸収するシステムは、完

全な転換を経験している。自己に内在する感覚器——Emerson によれば the Over-Soul⁵ ——に気が付き、そのエネルギーに目覚めたのである。

V

この作品において重要なのは、個々の心理描写や叙述なのではなく、この抜本的な変換を詳細に表出する、ひとつの場面から次へと到る微妙なプロセスそのもの、つまり主人公 Herzog の示す行動、あるいは心理状態の螺旋状の運動、啓示に到る流れそのものなのである。この転換は大掛かりな物語の中で展開されているわけではない。劇的な装置も、主人公に多大な影響を与える人物も、劇的な事件も皆無である。個々の描写の淡々とした色調には物足りなさすら感じさせる。しかし、人間の感覚器だけで捉えることのできる要素だけに固執していた存在が、見えないものに思い到るといふ変化を、このような手法で描いているところに Bellow の深い意図を読み取ることができる。作家はここで敢えて淡々と、主人公の意識と行動の二重の鎖を描出することによって、Herzog の内部での、パラダイムの静かな変換を示そうとしたのだ。

注

※ 本稿は、日本アメリカ文学会関西支部10月例会（平成元年10月7日、於光華女子大学）における発表草稿を改題の上、加筆訂正したものである。

- 1 Robert F. Kiernan, *Saul Bellow* (New York: Ungar, 1989), p. 109.
- 2 パラダイムとは、本稿では物事の捉え方、世界観という意味で使用している。
- 3 Saul Bellow, *Herzog* (New York: Viking, 1964), p. 4. 以下 *Herzog* からの引用はすべてこの版により、本文に頁数を示す。
- 4 Ralfh Waldo Emerson, "Self-Reliance," in *The Norton Anthology of American Literature*, ed. F. Murphy and H. Parker, vol. 1 (New York: Norton, 1979), p. 740.
- 5 Emerson, "The Over-Soul," in *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 1, pp. 744-57.

連鎖合成と連鎖束縛

北 峯 裕 士

SYNOPSIS

This paper treats what is called parasitic gap constructions in the framework of Government and Binding Theory. According to Chomsky (1986b), a chain-composition must be subject to the subjacency condition. But there is a case in which ungrammaticality results even if the former satisfies the latter. To solve this problem, it is argued in this paper that a real gap must A-chain-bind an empty operator which locally \bar{A} -binds a parasitic gap. If this argument is correct, a parasitic gap contained in subject position, which is not handled properly in Chomsky (1986b), can be accounted for.

1. 序

本稿では、次の(1)や(2)における寄生空所構文を GB 理論の枠組みで考察を行なっていく。Chomsky(1986b)は、(1a)における寄生空所構文に関し、tough 構文など同様に¹空演算子の移動が関与していると主張し、(1a)は(1b)の構造をもっていると考えている。

- (1) a. which article did you file *t* before reading *e*
b. which article did you file *t* [_{PP} Op [_{PP} before reading *e*]]²

だが、(2)のように主語 NP 内に寄生空所が現われた場合、Chomsky の分析では問題が生じる可能性がある。

- (2) who do pictures of *e* bother *t*

寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子を主語 NP へ付加することはできないし、また主語 NP の指定辞の位置は A 位置と考えられるので、そこへ空演算子を移動することはできない。³したがって、(2)のように主語 NP 内に寄生空所が現れた場合、空演算子を中心とする \bar{A} 連鎖を形成することができず、誤まって非文法的であると予測する可能性が生じる。

さらにまた、主語 NP 内に寄生空所が現れた(2)と(3)の文法性の差を Chomsky の枠組みでは説明することはできない。

(3) ?? who do pictures of *e* fall on *t*

本稿では、まず2節で Chomsky の枠組みにおける寄生空所の取り扱いを概観し、上で述べた問題を提示する。さらに3節では、まず上の(2)の構文における空演算子の移動先を確保するために、DP 分析を採用する。また(2)と(3)の違いを説明するのに、本稿では、Chomsky が提案している連鎖合成における下接の条件を満たすだけでなく、さらに寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子が真の空所によって A 連鎖束縛⁴されなければならないと主張する。最後の4節は、本稿のまとめである。

2. 反 c 統御条件と連鎖合成(Chain Composition)

Chomsky(1982)の分析では、寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子の移動を考えておらず、寄生空所に課せられる反 c 統御条件⁵は束縛理論や θ 理論などの原則から導き出されると主張している。Chomsky(1982)は、(4)における PP 付加詞が VP の外にあると仮定している。したがって、(4a)の寄生空所 *e* は真の空所 *t* に A 束縛されず *which article* によって \bar{A} 束縛されるので、空範ちゅうの文脈的決定⁶により、*e* は変項と解釈される。この場合、なんの原則にも違反しておらず、適格な文である。⁷一方、(4b)の寄生空所 *e* は、局所的に真の空所 *t* に A 束縛されている。さらに、この寄生空所 *e* は先行詞 *t* とは別の独立した θ 役割りをもっているので、PRO と解釈される。よって(4b)は、PRO 定理により、非文となる。

- (4) a. which article did you file *t* before reading *e*
 b. *which article *t* got filed before reading *e*

だが, Chomsky(1982)が仮定したように PP 付加詞が VP の外にあるとする分析には問題がある。たとえば(5)を見ると, PP 付加詞は VP 内に存在していると考えざるをえない。

(5) *we interviewed them_i [_{PP} before we admitted those students_i]

(5)では, *those students_i*が *them_i*によって束縛され, 束縛理論 c の違反であると考えられるが, PP 付加詞が VP 内に存在するのでなければ, このとおり(5)の非文法性を説明できない。したがって, (4)の PP 付加詞も VP 内に存在すると考えるべきである。そうすると, (4a)の寄生空所 *e* は, (4)の場合と同様に真の空所 *t* によって A 束縛され, PRO と解釈されてしまい, (4a)と(4b)の違いを説明することができなくなる。

さらにまた, 寄生空所は(6)で示しているように動詞の補文に現われる場合がある。

(6) which men did the police warn *t* that they were going to arrest *e*

(6)における寄生空所 *e* は真の空所 *t* に A 束縛されるので, PRO と解釈されるが, 非文法的な文ではない。

以上のことを考慮し, また次の(7)のように wh 島や複合名詞句内に寄生空所が現われると容認性が下がるという事実から, Chomsky(1986b)では, Chomsky(1982)とは異なり, 寄生空所を A 束縛する空演算子の移動を仮定した。

- (7) a. *this is the man John interviewed *t* before expecting us tell you which job to give to *e*
 b. *this is the man John interviewed *t* before hearing about the plan you proposed to *e*

その結果, Chomsky(1982)の分析で問題の生じた(6)は(8)の構造をもつことになり, 寄生空所構文に 2 つの A 連鎖が関与する。

(8) which men did the police warn *t* [_{CP} Op that they were going to

arrest e]

このように考えると、(7)は下接の条件違反となる。またさらに、(8)において、真の空所 t が寄生空所 e を c 統御していても、 e は空演算子 Op に局所的に \bar{A} 束縛されているので変項と解釈される。変項はそれを \bar{A} 束縛する演算子の作用域内で自由であればよいので、⁹(8)において、真の空所 t は寄生空所 e を A 束縛してもよいことになる。

では、(4a)と(4b)の文法性の差はどうなるのか。Chomsky(1986b)では、寄生空所構文に関与する2つの \bar{A} 連鎖を合成する連鎖合成という概念を導入し、寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子は真の空所に下接しなければならないという条件が提案されている。これは下接度0条件と呼ばれ、次のように定義されている。

(9) 寄生空所の演算子は、真の空所の A 連鎖に対し下接度⁹ 0 でなければならない。

まず(8)において、CP は *warn* に L マークされているので障壁ではない。したがって、空演算子 Op は真の空所 t に対し下接度0であるので、(9)を満たしている。また(4)を分析したのが、(10)である。

- (10) a. which article did you file t [_{PP} Op [_{PP} before reading e]]
 b. *which article t [_{VP} got filed [_{PP} Op [_{PP} before reading e]]]

(10a)において、空演算子 Op はPPに支配されておらず、真の空所 t に対し下接度0であるので、(9)の条件を満たしている。一方、(10b)の場合、真の空所 t と空演算子 Op の間には障壁VPが介在し、(10)の条件を満たしていない。

寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子の移動を仮定し、(9)の下接度0条件を認めることにより、Chomsky(1982)における分析の不備が一見克服されたように見えるが、まだ問題が2つある。

まず第1に、主語NP内に寄生空所が現われた場合である。

- (11) a. who do [_{NP} pictures of e] bother t
 b. ?? who do [_{NP} pictures of e] fall on t

(11)において、前節でも述べたように、主語 NP 内には空演算子の移動先が存在せず、連鎖合成ができない。したがって、(11a)と(11b)の容認性の違いを説明することができない。

第2に、Chomsky(1986b)では、(10a)と(10b)の違いを説明するために空演算子の PP 付加を認めているが、それなら、次のような例文の wh 句は PP へ付加し、抽出することが可能となり、下接の条件による容認性の低さを説明できなくなる。

(12) ?? which article did you go out before reading *t*

これら2つの点に関し、次節で解決案を提示する。

3. 解決案

前節で指摘したように、主語 NP 内に寄生空所が現れた場合、寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子の移動先が存在しない。

- (13) a. who do [_{NP} pictures of *e*] bother *t*
 b. ?? who do [_{NP} pictures of *e*] fall on *t*

空演算子の移動先を確保するために、本稿では、Abney(1987)らに従い、NP を D の補部とする DP 分析を採用する。さらに、NP は IP と同様に欠如的性質(defective character)¹⁰をもっていると仮定する。したがって、たとえば次の(14a)では、下接の条件違反は生じないが、(14b)は下接の条件違反となる。

- (14) a. who do you [_{VP} *t'* [_{VP} purchase [_{DP} *t'* a [_{NP} picture of *t*]]]]
 b. *who did [_{IP} [_{DP} *t'* [_{NP} pictures of *t*]]] bother Gray

(14a)において、*t* から *t'* への移動は、NP が欠如的性質をもつため、下接度 0 である。また、*t'* から *t''* への移動の場合も、DP が *purchase* に L マークされているので、下接度 0 である。一方、(14b)においては、*t* から *t'* への移動は、(14a)の場合と同様に、下接度 0 であるが、*t'* から *who* が位置している主文の DP 指定指への移動が DP 及び IP の 2 つの障壁を越え、下接の条

件違反となっている。

この DP 分析を採用し、問題となっている(13)を分析すると次のようになり、空演算子の移動先が確保される。

- (15) a. who do [_{DP} Op [_{NP} pictures of e]] bother t
 b. ?? who do [_{DP} Op [_{NP} pictures of e]] fall on t

(15)において、寄生空所を \bar{A} 束縛している空演算子 Op は真の空所 t に対し下接度 1 である。これは下接度 0 条件に反することになる。だが、前節で Chomsky(1986)の第 2 の問題点として挙げたように、(10a)と(10b)の違いを下接度 0 条件で説明するために、Chomsky は空演算子の PP 付加を認めている。このように PP 付加を認めてしまうと、(16a)の文は(16b)のようになり、下接の条件違反とはならず、容認性の低さを下接の条件で説明することができなくなってしまう。

- (16) a. ?? which article did you go out before reading t
 b. ?? which article did you go out [_{PP} t' [_{PP} before reading t]]

それゆえ、本稿では、PP 付加詞は付加詞 θ 役割り¹¹が付与されると仮定し、PP への付加を認めないことにする。そうすると、(10)は(17)のようになり、(15a)と同様に、下接度 1 であれば、容認可能となる。

- (17) a. which article did you file t [_{PP} before [_{CP} Op reading e]]
 b. *which article t [_{VP} got filed [_{PP} before [_{CP} Op reading e]]]

(17a)では、PP は付加詞 θ 役割りが付与されるが、L マークされていないので障壁である。したがって、空演算子 Op は真の空所 t に対し、下接度 1 である。一方、(17b)では、障壁 PP 及び VP があるので、下接度 2 となる。また、下接度 1 は連鎖形成(chain formation)において許される範囲であるので、以上より、連鎖合成における下接度 0 条件を下接度 1 条件に変える方が妥当のように思われる。¹²

だが、次の例文を見てみよう。

ここで、本稿では、Belletti & Rizzi(1986)に従い、¹³ 最大投射のセグメントも継承により障壁になると仮定する。まず、非文法的である(21b)では、CPはA位置に存在し、Lマークされておらず障壁になる。またVP'セグメントもCPからの継承により障壁となり、空演算子 *Op* は真の空所 *t* に対し下接度2となる。一方、(21a)では、空演算子 *Op* と真の空所 *t* の間には障壁CPしかなく、下接度1である。

以上より、本稿では、連鎖合成に対する条件(9)を次のように変える。

- (22) 寄生空所の演算子は、真の空所のA連鎖に対し下接度1でなければならない。

(22)の条件で、寄生空所が、(15a)のように主語位置内に生じた場合や、付加詞内、動詞補部内に生じた場合を正しく説明することができる。

しかし、(15b)や(24)は下接度1条件を満たしているにもかかわらず容認性が下がる。下接度1条件だけでは、この容認性の差を説明することができない。

- (23) a. who do [friends of *e*] rarely annoy *t*
 b. who do [friends of *e*] amuse *t*
 c. who were [photographs of *e*] shown to *t*
- (24) a. ?? who do [friends of *e*] frequently visit *t*
 b. ?? who do [friends of *e*] never slap *t*
 c. ?? who do [friends of *e*] try [PRO to see *t*]

(23a)と(23b)の動詞は心理動詞であり、それらの主語は主題(Theme)の θ 役割りを担っており、(23c)の受動文でも主語は主題の θ 役割りを担っている。一方、(24)の場合、すべて主語は行為者(Agent)の θ 役割りを担っている。また、場所を示すPPを伴った出来事(event)を表わす文中では、心理動詞の主語は行為者の θ 役割りを担う。この場合、下の文が示しているように、主語位置内に寄生空所が現われると、容認性が下がる。

- (25) a. ?? who were [friends of *e*] amusing *t* at the party
 b. ? *which cowboys did [enemies of *e*] surprise *t*

c. ?? which pig did [an owner of *e*] bother *t* into the pen

要するに、主語位置内に寄生空所が現われた場合、その主語が主題の θ 役割りを担っていると文法的な文であり、行為者の θ 役割りを担っていると容認性が下がる。

なぜ寄生空所を含んでいる主語の θ 役割りによって、上のような容認性の違いが生じるのかを考察する前に、次の文における照応形 *themselves* を考えてみよう。

- (26) a. it seemed to the boys_{*i*} that [replicants of themselves_{*i*}] were ugly
 b. it was believed that it seemed to the boys_{*i*} that [replicants of themselves_{*i*}] were ugly
 c. [replicants of themselves_{*i*}] , seem to the boys_{*i*} *t_i* to be ugly
 d. [replicants of themselves_{*i*}] , were believed *t_i* to have seemed to the boys_{*i*} *t_i* to be ugly

(26a)及び(26b)では *the boys_{*i*}* は照応形 *themselves_{*i*}* の先行詞になると考えられるが、¹⁴ 照応形を含む *replicants of themselves_{*i*}* が主文の主語位置へくり上げられた(26c)及び(26d)では、*the boys_{*i*}* は、照応形 *themselves_{*i*}* を *c* 統御していない。そのため、(26c)及び(26d)は束縛理論 A の違反であると誤まって予測する。この問題を解決するために、束縛の定義を次の連鎖束縛に¹⁵ 拡大する。

(27) X は次の場合、そしてその場合のみ、Y を連鎖束縛する。

- a. X が Y を *c* 統御するか。
 b. X が Z の痕跡を *c* 統御する。この場合、Z は Y 自体であるか、Y を含んでいる。

(26a)及び(26b)が文法的な文であることから、(26c)及び(26d)でも、*the boys_{*i*}* は照応形 *themselves_{*i*}* を含む *replicants of themselves_{*i*}* の痕跡 *t_i* を *c* 統御していると考えられる。したがって、この場合、照応形 *themselves_{*i*}* は *the boys_{*i*}* に A 連鎖束縛され束縛理論 A を満たしていることになる。

さらに次の(28)を見てみよう。

- (28) a. [replicants of themselves_i] amused the boys_i
 b. [replicants of themselves_i] bothered the boys_i
 c. *[replicants of themselves_i] bounced on the boys_i
 d. *[replicants of themselves_i] hit the boys_i

文法的である(28a)及び(28b)の動詞は心理動詞であり、主語は主題の θ 役割りを担っている。一方、非文法的な(28c)及び(28d)の主語は行為者の θ 役割りを担っている。(28)における文法性の差を説明するに際し、Johnson(1985)や Belletti & Rizzi(1986)では、行為者の読みをしない心理動詞を含む文は次の(29a)の構造をしており、VP 内に生成された主題の θ 役割りを担う DP は主語位置へ移動すると主張されている。また一方、出来事的または行為者の読みをもつ文においては、行為者の θ 役割りを担う DP は基底から主語位置に生成され、(29b)の構造をもつと主張されている。



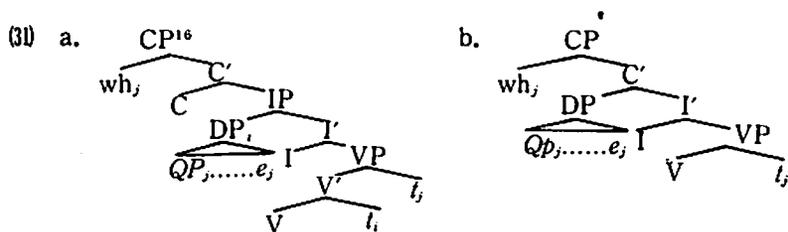
(29)の構造を仮定すると、(28)は次の(30)の構造をしていることになる。

- (30) a. [replicants of themselves_i]_i amused *t_i* the boys_i
 b. [replicants of themselves_i]_i bothered *t_i* the boys_i
 c. *[replicants of themselves_i]_i bounced on the boys_i
 d. *[replicants of themselves_i]_i hit the boys_i

(30a)及び(30b)の主語は主題の θ 役割りを担っており、VP 内部から主語位置へくり上げられている。この場合、the boys_iは照応形 themselves_iを A 連鎖束縛しており、束縛理論 A を満たしている。一方、(30c)及び(30d)の主語は行為者の θ 役割りを担っており、基底から主語位置に生成されている。したがって、照応形 themselves_iは A 連鎖束縛されず、束縛理論 A の違反となる。

では、(29)の構造を仮定したうえで、下接度 1 条件だけでは説明できな

った(23), (24), (25)をふたたび考えてみよう。文法的である(23)はすべて次の(31a)の構造をしており、寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子 Op を真の空所が A 連鎖束縛している。一方、非文法的である(24)及び(25)では、主語が行為者の θ 役割りを担っているのので、すべて次の(31b)の構造をしている。この場合、(31a)とは異なり、空演算子 Op は真の空所に A 連鎖束縛されていない。



このことから、寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子は真の空所に A 連鎖束縛されなければならないと考えられる。そこで本稿では次の(32)を提案する。

(32) 寄生空所の演算子は、真の空所の A 連鎖に連鎖束縛されなければならない。

(32)の条件は、寄生空所が主語位置の外に現われる場合にもあてはまる。まず動詞の補文内に寄生空所が現われた(33)を見てみよう。

(33) who did you [_{VP} [_{VP} VP tell t t_j] [_{CP} Op that you would visit e]]

(33)では、真の空所 t が CP_j の痕跡 t_j を c 統御しているのので、空演算子 Op は t に A 連鎖束縛されている。次に PP 付加詞内に寄生空所が現われた(34)であるが、(35)の例文中で、 $them_i$ が $those\ students_i$ と c 統御し非文であることから、(34)の PP 付加詞は VP 内部に生成されると考えられる。

(34) what did you file t [_{PP} before [Op you read e]]

(35) *we interviewed $them_i$ [_{PP} before we admitted $those\ students_i$]

PP 付加詞は VP 内部にあり、(34)における真の空所 t は空演算子 Op を c 統御する。¹⁷したがって、PP 付加詞内に寄生空所が現われた場合も(22)の条件を満たしている。

これらの事実は、条件(22)の妥当性を証するものであり、(22)の下接度 1 条件と共に寄生空所の分布を説明するのに妥当であると考えられる。

4. 結び

以上本稿では、寄生空所構文を説明するために、2つの条件を提案した。一つは、下接度 1 条件であり、もう一つは、連鎖束縛条件である。3節で述べたように、寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子は、照応形が先行詞に A 連鎖束縛されるのと同様に、真の空所によって A 連鎖束縛されなければならない。このことは寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子の照応形と同じふるまいをすることになり、寄生空所の認可条件は束縛理論 A と関係があることになる。だが本稿が考察したところによれば、寄生空所の分布を説明するのに、下接度 1 条件(22)と連鎖束縛条件(22)の 2つを認めなければならない。なぜ 2つの条件が関与するのか、どちらか一方の条件にまとめることはできないのか、その一つにまとめた条件は原則から導き出せないのかという問いには、今後の研究が必要である。

注

- 1 tough 構文以外には、話題化文、分裂文等があるが、くわしくは Chomsky(1977)を参照のこと。
- 2 例文の構造標記において、 t は真の空所を、 e は寄生空所をそれぞれ表わす。また Op は寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子を表わす。
- 3 項への付加は θ 規準により認められないので、主語 NP への空演算子を付加することはできない。

また、次の (i) のように NP 内部で NP 移動があることから、NP の指定辞は、A 位置と考えられる。

- (i) a. $[_{NP} [_{SPEC} e] [_{N'} [_{N} \text{destruction}] [_{NP} \text{city} ('s)]]]$
 b. $[_{NP} [_{SPEC} \text{city} ('s)] [_{N'} [_{N} \text{destruction}] [_{NP} t]]]$

さらに、本稿の 3 節で、DP 分析を採用するが、Suzuki(1988)に従い、(ib) は次の (ii) の構造になると仮定する。

- (ii) $[_{DP} [_{SPEC} \text{city} ('s)] [_{D'} [_{D} \phi] [_{NP} [_{SPEC} t'] [_{N'} [_{N} \text{destruction}] [_{DP} t]]]]]$

(ii) において、 $\text{city} ('s)$ は、NP の指定辞へ A 移動し、さらに DP の指定辞へ \bar{A} 移動し

ている。これらのことから、NPの指定辞は、A位置であり、空演算子の移動先とはならないと考えられる。

- 4 本稿3節及び注15を参照のこと。
- 5 Chomsky(1982:66)を参照のこと。
- 6 Chomsky(1981:330)を参照のこと。
- 7 一対一の原則に関しては、Chomsky(1982)を参照のこと。
- 8 次のような場合、 r 表現である t は *the man* にA束縛されている。
 - (i) *the man who I saw t*
 ここで、Chomsky(1986a)では次の原則を提案している。
 - (ii) r 表現は(その演算子の領域内で)A自由でなければならない。
- 9 下接の概念は、Chomsky(1986b)で次のように定義されている。
 - (i) α を除外するような β の障壁が最大 n 個あるとき、そしてその時のみ、 β は α に対して下接度 n である。
- 10 IPの欠如的性質に関しては、Chomsky(1986b:14)における障壁の定義を参照のこと。
- 11 PPに θ 役割りが付与されると、 θ 規準から、PPへの付加は認められなくなる。
- 12 下接度1が連鎖形成において許される範囲内であることについては、Chomsky(1986b)を参照のこと。また連鎖合成における条件を、本稿では、下接度1としているが、連鎖形成において、下接度2が認められないのと同様に、連鎖合成においても、下接度2であると認められないことになり、連鎖形成と連鎖合成を統一的に扱うことができる。さらに、連鎖合成の条件を下接度1とすることにより、寄生空所構文における周辺の(marginal)容認性を説明することができるかもしれない。
- 13 Belletti & Rizzi(1986)は、障壁を次のように定義している。
 - (i) x は次の(a)または(b)の時、そしてその時のみ y にとって障壁である。
 - (a) x が最大投射(のセクメント)であり、 x は y にとってBCである z を直接支配している。
 - (b) x が y にとってBCである。(この場合、 x はIPではない。)
- 14 緻密に言うると、*the boys*はPP内に位置しており、*themselves_i*を c 統御していない。だが、再分析(reanalysis)又は編入(incorporation)により、*the boys_i*は*themselves_i*を c 統御していることになる。さもないと、(7)はすべて束縛理論Aの違反になる。
- 15 連鎖束縛を採用することにより、次のような場合、LFでの再構成(reconstruction)を必要としなくなる。
 - (i) *which pictures of himself does John like t best*
 - (ii) *Himself_i, John likes t*
- 16 この構造において、どのような操作によって、空演算子が真の空所と同じ指標を得たかについては、本稿では触れない。
- 17 Safir(1987)が主張しているように、寄生空所を含むPP付加詞がVPに付加された

ものであっても、問題は生じない。なぜならば、基底で V と姉妹の位置に生成され、後に VP へ付加されるとすると、寄生空所を \bar{A} 束縛する空演算子は其の空所に A 連鎖束縛されるからである。また寄生空所を含む PP や CP がなぜ VP へ付加されるのかということに関しては、連鎖の適格条件(Chomsky(1986b:63)を参照)と関連があるのかもしれない。

参考文献

- Abney, S. (1987). *The English Noun Phrase in Its Sentential Aspects*. Ph D. dissertation, MIT.
- Barss, A. (1984). "Chain Binding," MS, MIT.
- Belletti, A & L. Rizzi. (1986). "Psych-Verbs and Th-Theory," *Lexicon Project Working Papers* 19.
- Chomsky, N. (1981). *Lectures on Government and Binding*. Foris.
- . (1982). *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*. MIT Press.
- . (1986a). *Knowledge of Language*. Praeger.
- . (1986b). *Barriers*. MIT Press.
- Johnson, K. (1985) *A Case for Movement*. Ph D. dissertation, MIT.
- Safir, K. (1987). "The Anti-C-Command Condition on Parasitic Gaps," *Linguistic Inquiry* 18.
- Suzuki, T. (1988). *The Structure of English Gerunds*. Ph D. dissertation, University of Washington.

甲南英文学会規約

第1条 名称 本会は、甲南英文学会と称し、事務局は、甲南大学文学部英文学科に置く。

第2条 目的 本会は、会員のイギリス文学・アメリカ文学・英語学の研究を促進し、会員間の親睦を計ることをその目的とする。

第3条 事業 本会は、その目的を達成するために次の事業を行う。

1. 研究発表会および講演会
2. 機関誌「甲南英文学」の発行
3. 役員会が必要としたその他の事業

第4条 組織 本会は、つぎの会員を以て組織する。

1. 一般会員
 - イ. 甲南大学大学院人文科学研究科（英文学専攻）の修士課程の在籍者、学位取得者、および博士課程・博士後期課程の在籍者、学位取得者または単位修得者
 - ロ. 甲南大学大学院人文科学研究科（英文学専攻）および甲南大学文学部英文学科の専任教員
 - ハ. 上記イ、ロ以外の者で、本会の会員の推薦により、役員会の承認を受けた者
2. 名誉会員 甲南大学大学院人文科学研究科（英文学専攻）を担当して、退職した者
3. 賛助会員

第5条 役員 本会に次の役員を置く。会長1名、副会長1名、評議員若干名、会計2名、会計監査2名、編集委員長1名、幹事2名

2. 役員の任期は、それぞれ、2年とし、重任は妨げない。
3. 会長、副会長は、役員会の推薦を経て、総会の承認によって、これを決定する。
4. 評議員は、第4条第1項イ、ロによって定められた会員の互選によってこれを選出する。
5. 会計、会計監査、編集委員長、幹事は、会長の推薦を経て、総会の承認によってこれを決定する。
6. 会長は、本会を代表し、会務を統括する。
7. 副会長は、会長を補佐し、会長に事故ある場合、会長の職務を代行する。
8. 評議員は、会員の意志を代表する。

9. 会計は、本会の財務を執行する。
10. 会計監査は、財務執行状況を監査する。
11. 編集委員長は、編集委員会を代表する。
12. 幹事は、本会の会務を執行する。

第6条 会計 会計年度は4月1日から翌年3月31日までとする。なお、会計報告は、総会の承認を得るものとする。

2. 会費は、一般会員について年間6,000円とする。

第7条 総会 総会は、少なくとも年1回これを開催し、本会の重要事項を協議、決定する。

2. 総会は、一般会員の過半数以上を以て成立し、その決議には出席者の過半数以上の賛成を要する。

3. 規約の改訂は、総会出席者の2/3以上の賛成に基づき、承認される。

第8条 役員会 第5条第1項に定められた役員で構成し、本会の運営を円滑にするために協議する。

第9条 編集委員会 第3条に定められた事業を企画し実施する。

2. 編集委員は、編集委員長の推薦を経て会長がこれを委嘱する。定員は、イギリス文学・アメリカ文学・英語学各2名とする。編集委員長は、特別に専門委員を委嘱することができる。

第10条 顧問 本会に顧問を置くことができる。

本規約は、昭和59年12月9日より実施する。

この規約は、昭和62年5月30日に改定。

『甲南英文学』投稿規定

1. 投稿論文は未発表のものに限る。ただし、口頭で発表したものは、その旨明記してあればこの限りでない。
2. 論文は3部（コピー可）提出し、和文、英文いずれの論文にも英文のシノプシス3部を添付する。ただし、シノプシスはA4判タイプ用紙65ストローク×15行（ダブルスペース）以内とする。
3. 長さは次の通りとする。
 - イ. 和文：横書A4判400字詰め原稿用紙30枚程度
 - ロ. 和文：ワードプロセッサまたはタイプライターでA4判15枚程度（1枚40字×20行）
 - ハ. 英文：タイプライター（ダブルスペース）でA4判25枚程度（1枚65ストローク×25行）
4. 書式上の注意
 - イ. 注は原稿の末尾に付ける。
 - ロ. 引用文には、原則として、訳文はつけない。
 - ハ. 人名、地名、書名等は、少なくとも初出の個所で原語名を書くことを原則とする。
 - ニ. その他については、イギリス文学、アメリカ文学の場合、*MLA Handbook*（『MLA 新英語論文の手引き』北星堂、1981）または *The MLA Style Manual*（New York:MLA,1985）に、英語学の場合、*Linguistic Inquiry Style Sheet*（*Linguistic Inquiry* vol.1）に従うものとする。
5. 校正は、初校に限り、執筆者が行うこととするが、この際の訂正加筆は、必ず植字上の誤りに関するもののみとし、内容に関する訂正加筆は認めない。
6. 締切は11月30日とする。
7. 投稿者は、投稿料を負担する場合もある。

甲南英文学会研究発表規定

1. 発表者は、甲南英文学会の会員であること。
2. 発表希望者は、発表要旨をA4判400字詰め原稿用紙3枚（英文の場合は、A4判タイプ用紙ダブルスペースで2枚）程度にまとめて、3部（コピー可）提出すること。
3. 査閲および研究発表の割りふりは、「甲南英文学」編集委員会が行い、査閲結果は、ただちに応募者に通知する。
4. 発表時間は、一人30分以内（質疑応答は10分）とする。

甲 南 英 文 学

No. 5

平成2年6月20日 印刷

—非 売 品—

平成2年6月30日 発行

編集兼発行者

甲 南 英 文 学 会
〒658 神戸市東灘区岡本8-9-1
甲南大学文学部英文学科気付

印刷所

大村印刷株式会社
〒747 山口県防府市大字仁井令1505
電話 防府 (0835) 22-2555
