

第3章：『大いなる遺産』の謎

序.

ディケンズ後期の秀作 *Great Expectations* (1861)¹⁾ をこのたび読み返してみ、今まで全く気づかなかった一つの問題点に遭遇し、これに何とか解答を与えてみたいと思い筆を執ったが、結果的には謎のまま疑問点の提示のみ終わるかもしれない。

1.

それは、主人公ピップ (Pip) がハーバート (Herbert) から「ヘンデル」 (Handel) と呼ばれる点である。二人はとても仲よしで、調子よくやっていたし、それにピップは鍛冶屋だったからという理由で、“調子のよい鍛冶屋”の作曲者であるヘンデルの名前をピップにつけるのである。

‘Would you mind Handel for a familiar name ? There’s a charming piece of music, by Handel, called the Harmonious Blacksmith,’ (Ch. 22)

言うまでもなく、“調子のよい鍛冶屋”の实在の作曲者であるヘンデル (1685-1759) は、バッハ (1685-1750) と全くの同時代者であった。ヘンデルとバッハは 1685 年に、4 週間前後して、100 マイルと離れていないところで生まれた。この二人の巨匠が、音楽史上バロックと呼ばれる輝かしい時期の最後を飾ったことは、周知の事実である。

ヘンデルの“調子のよい鍛冶屋”については、現在でも、ピアノを習おうとする人なら一度は必ず初歩において練習するほどの、それこそ誰でも知っている非常にポピュラーな曲である。ディケنزの時代においても、おそらく同じようにポピュラーであったと思われるが、この曲が実際にどう弾かれていたのかということになると、当時のレコードがあるわけでもないから、確定的なことは何一つわからない。ただこの曲は、ハープシコードという、音質や機械においてピアノとは似て非なる鍵盤楽器のための音楽として作曲されたものであった。それゆえ、今日の私たちがたいていピアノやオルガンで耳にする“調子のよい鍛冶屋”と、ハープシコード演奏によるものとは、かなり感じが違ったものであるはずである。もう既にピアノが楽器の王者としての地位を確立しているディケنزの時代において、ディケنزがこの曲を何の演奏で聞いていたかは定かでないが、少なくとも今よりはハープシコードがまだ愛用されていたことを考えると、彼も多分ハープシコードによる演奏を聞いていたであろうと思われる。

とにかく、この曲は、ヘンデルのハープシコード曲の中で最も広く親しまれており、1720年にロンドンでヘンデル自身が作曲した8曲の組曲のうち、第5番ホ長調の終曲をなす“アリアと変奏”である。このたび筆者は、おそらくディケنزも耳にしたであろう“調子のよい鍛冶屋”をもののみごとに再現したハープシコードによる演奏を運よくレコード²⁾で聞くチャンスに恵まれた。ヘンデルの時代(1685-1759)からディケنزの時代(1812-1870)、さらには現代に至るまでの間、ハープシコードはそのまま保存されているのである。その曲はまるではじくような軽快な感じであった。この曲を聞いていて思ったことは、ディケنز自身、一体どういうつもりでピップに「ヘンデル」というニックネームを与えたのかという疑問である。もちろん、曲の題名の鍛冶屋がピップであるという直接の連想からではあるが、ピップが紳士修業中においてジョー (Joe) 以外に初めて見出した親友

ハーバートとの関係において、この点は考察に値すると思った次第である。

2.

無二の親友同士である二人の間においてのみ通用する“ヘンデル”というニックネームは、ハーバートによって「ヘンデル」と発せられるたびに、読者には確かに耳に心地好いものとして響くのであり、この語感のかもしれない“調子のよい鍛冶屋”という連想が、ひいては、ピップはやはり本質的には“鍛冶屋”の人間であるか否かという解釈にも大きく係わってくるように思われるのである。“調子のよい鍛冶屋”の作曲者名がそのままニックネームとなったピップは、それが単なるニックネームにとどまらずに、“鍛冶屋”のイメージそのものの体现者になりうるか否かということである。果たして作者は何かの意図をもって、ハーバートに、ピップに対するニックネームを「ヘンデル」と言わしめたのであろうか、あるいは単なる思いつきであったのか、この点が疑問である。何故「ヘンデル」を思いついたのか不思議でならない。だが、いずれにせよ、ディケンズは自分よりも100年も前の時代の、ドイツ生まれでありながらイギリスに骨を埋めたヘンデルのこの曲を、実際にいつ、どこで、どんなふうにして聞いていたのであろうかと想像すると、ふと楽しくなる。想像ばかりもしておれないゆえ、ディケンズとヘンデルとを結びつける上で、次に一つの事実を指摘しておこう。ディケンズは、1837年3月から1839年暮にかけて Doughty Street 48 番地、つまり現在の Dickens House がある所に住んでいた時、かつてヘンデルがオルガンを寄贈したところの礼拝堂へ定期的に通ったと言われている。このことに関しては、1839年暮以降に Devonshire Terrace 1 番地に移ったディケンズの1840年2月26日付の手紙³⁾がその礼拝堂について言及している。案外、ディケンズは、ヘンデル的世界の身近にいたことになるのである⁴⁾。

さて、ディケンズの登場人物の名前の場合であるが、普通はかなり巧みに

工夫されるようである。G. L. Brook の *The Language of Dickens* (1970)⁵⁾ の第7章 “Proper Names” は、詳しい実例と解説とを載せているが、この “ヘンデル” に関しては一切記述がない。もちろん、“ヘンデル” に関する問題は、『バーナビー・ラッジ』の、実在の人物チェスターフィールド伯爵を思い出させるところのチェスターの場合とも違うし、パロディーでもない。あくまでも単なるニックネームであり、ピップとハーバートの二人の間でのみ通用するこのニックネームは、使用されるたびに、強い印象を読者に与えることは確かである。

Nicknames play a large part in the novels of Dickens, and they become firmly fixed in the reader's memory as a result of the author's willingness to go on repeating them; the nickname is often better remembered than the real name, which may never be mentioned at all.⁶⁾

ニックネームは本名を隠すためには本当に便利であり、特に prison においてはその効果が大きいのは言うまでもない。

Nicknames are sometimes used because of a desire to avoid using the real name of a character.⁷⁾

Nicknames flourish in prisons, where the prisoners often prefer not to be reminded of their identity, and where slang, which has a good deal in common with the use of nicknames, also flourishes.⁸⁾

実際、ピップは、一時的に帰郷する為に乗合馬車を待っている時、二人の囚

人と出くわし、そのうちの一人が以前村の居酒屋で一緒になったことのある、あの不気味な男にちがいないと思うが、折よくハーバートが「さよならヘンデル」と言ってくれたので、自分がピップであることがばれずにすんだと、ほっと一安心するシーンがある。

'Good-bye, Handell!' Herbert called out as we started.

I thought what a blessed fortune it was, that he had found another name for me than Pip. (Ch. 28)

ピップを「ヘンデル」と呼ぶに際して、何もこれだけの効果にすぎないと決して思われぬ。むしろ、ピップを「ヘンデル」と呼ばしめる、ハーバートのピップに対する親愛の情を忘れてはならない。事実、ハーバートは、オーリック (Orlick) に殺されそうになったピップを救うし、又、マグウィッチ (Magwitch) 救出作業の手助けもする。一方、ピップも、親愛の情の深さにおいて、決してハーバートに負けてはいない。ピップは、ハーバートのために秘かに船会社の協同経営権を買ってやる。希望から幻滅へと行きつく小説の大きな流れの中で、この二人の間の何ものにも代えがたい爽やかな友情関係が、一段と際立っていることは確かである。ただし、ここで注意しなくてはならぬことは、ピップのハーバートに対する援助については、マグウィッチのピップに対する紳士作りの仕方や、ミス・ハヴィシヤム (Miss Havisham) のエステラ (Estella) に対する養育の仕方などとパラレルに考えなくてはいけない問題を含んでいる点である。マグウィッチは、ピップを一人前の紳士にし、ピップが紳士らしくふるまうのを見て、喜び満足するのである。ミス・ハヴィシヤムの場合も、養女エステラを通して世の男性に復讐しようと決心し、そのようにふるまうエステラを見て満足している。つまり、二人ともそれぞれのみじめであった過去を少しでも穴埋めする

ための生き方として、自分の代りに他者に代行的行為をとらせることによって、自己のアイデンティティーを確立しようとするのである。実は、ピップのハーバートに対する援助の仕方にも、もちろんピップ自身は気づいてはいないが、この種の代行的行為の匂いが強い。すべての事の真相が暴露される前の段階のことであるが、やがて転がり込むであろう莫大な遺産相続を目の前にして意気揚々としたピップではあるものの、やはりたえず彼にしるのびよる忘恩という良心の呵責には常に苛まれている。ジョーの下、鍛冶場の火が自分にとってはやはり一番いいのではないだろうかと思い悩むピップである⁹⁾。その罪の意識が、たとえ無意識であれ、ハーバートに対する援助という形になって表われたのである。すべてがどんでん返しで、やがて幻滅の極に陥るピップにとって、ハーバートに対するこの行ないは唯一の立派なものであり、ハーバートのうれしそうな姿を見ることによって、ピップの悲しみも和らげられるのである。ハーバートにとらせた代行的行為を見て満足するピップである。

It was the only good thing I had done, and the only completed thing I had done, since I was first apprised of my great expectations. (Ch. 52)

ここで問題なのは、このようなピップの行動が罪ほろぼしの為であるなどとは決して単純には言えないことである。彼に高慢な驕りがあることを忘れてはならない。つまり、ピップであれ、マグウィッチであれ、ハヴィシヤムであれ、何かを自分の手で、自分の意志で作ろうとするのである。自らのアイデンティティーの確立のためであり、結果的にそれが罪ほろぼしになったり、復讐の具となったりするにすぎないのである。この姿勢が、三者間における類似構造である。しかし、ピップの場合、幻滅のパターンをくぐり抜けた後、

11年間にわたって東洋でハーバートと一緒に事業に従事することは事実である。やはり彼らの友情の絆は強かったのである。

ところで、問題を元に戻すが、“ヘンデル”という名前の持つ意味は、“調子のよい鍛冶屋”との係わりにおいて、ピップが本来的にジョーやビディー (Bidley) に代表される ‘forge’ の世界の間人であるということの暗示を意味するものでは決してないと思う。又、ピップは元々が ‘forge’ にじっと住めるタイプの間人ではないだけに、望むらくは、かつては彼も ‘forge’ の間人であったことを肝に銘じて忘れてはいけないという意味での、ピップに対する希望的な正の理念型としての“鍛冶屋”という連想をそれとなく読者にたえず与えるために作者が考案したのではないだろうか、という解釈も適切ではないと思う。なるほどピップにとって、ジョーやビディーの住む ‘forge’ の世界への回帰は最終的にはなされるわけではあるが、それ以前の彼の本性に拠るところの、‘forge’ の世界からの離脱の内的必然性の強烈さのことを考えると、‘forge’ の世界がピップにとって文字通り完全な正の理念型であったとは、単純に言い切れないからである。‘forge’ の世界の典型的人物ジョーは、Christianity の権化とも言うべき ‘noble Joe’ ではあるものの、人間としての鋭い感受性を有したピップの心の問題にまでは決して立ち入っては来ない存在なのである。‘forge’ の世界のさまざまな美徳よりも、むしろピップの恐れおののく孤独な内面に一層の関心をひきつけられる読者にとって、‘forge’ の世界の理念型をそのまま素直には受け入れられないからである。やはり、ジョーとビディーは、ピップにとって魂の教師 (a guiding spirit) (Ch. 58) であったのである。つまりピップにとっては立派すぎる存在である。

結局この問題は、ピップとハーバートとの友情関係を核として、ハーバートの characterization の問題になると思う。ハーバートは根っからの色白の若紳士 (a pale young gentleman) (Ch. 11) である。そして非生産的で無目的的なダンディーとは全く違うところの、あくまで勤勉な若者 (the

studious youth of England) (Ch. 12) である。いわば彼は、父親のマシュー・ポケット (Matthew Pocket) と同じく、労働に携わる紳士なのである。これは、ピップの紳士修業が無為徒食のダンディー修業に近かったことと対比してみると非常によく違いがわかる。

ピップとのミス・ハヴィンガム邸での一番最初の出会いにおいてもこのことは窺い知れる。ハーバートはいきなりピップに喧嘩を挑む。その態度は非常に勇敢で無邪気であった (He seemed so brave and innocent...) (Ch. 11)。ここに彼の人物像のすべてが言い尽くされていると思う。彼こそ、「勇敢に」仕事に立ち向い、「無邪気に」人ともつきあえる人物なのである。もちろん教養の面も忘れてはいない。実際、ピップに挑みかかる前、彼は読書の最中であつたのである (He had been at his books....) (Ch. 11)。

この小説において、真面目で勤勉なジョーこそが、実は紳士のあるべき姿だという解釈も成立するが、前にも述べたように、そのような解釈をされると、彼は象徴的存在になりすぎてしまう。それに対して、ハーバートに見る紳士像は、現実には生きている人間としてのリアリティーがある。つまり、中産階級の生活理想が現実の生活に根ざした形で体现された人物になり得ている。彼は家柄が良く、上流出身であるにもかかわらず、決してしゃれた服を着用するようなダンディータイプの間人ではない。古い服をうまく着こなしている。人目を引かないさりげない服装であろう。

... I am conscious that he carried off his rather old clothes, much better than¹⁰⁾ I carried off my new suit. (Ch. 22)

父親マシュー・ポケットがハロー校とケンブリッジ大学の出身であることからわかるように、ハーバートは、階層的にはいわば18世紀以来のジェントルマン階層に属した人物であり、その彼が階級的には産業資本家のコース

を志向するのである。これに対して、階級的には労働者階級に属するピップは一挙に階層的にジェントルマンを志向するのである。だからハーバートには、ピップのような鋭いジェントルマン化意識がなくとも、ジェントルマンとしての伝統的階層秩序が自然のうちに備わっているのである¹¹⁾。これに加えて、ハーバートには明けっ放しの (communicative) (Ch. 22) 性格がある。たえず陽気で希望にあふれた口調で (in his gay hopeful way) (Ch. 30) 彼は喋る。このような好人物ゆえに、ピップは、ジョーやビディーにではなくハーバートに、「エステラを愛している！」という恋の告白すらするのである。又、ハーバートの場合、彼はお姫さまのような女性を求めるのではなく、むしろ、寝たっきりの父親をかかえた女性に求婚する。これも、ピップが雲の上の女性を求めたのと全く対照的である。このように考えてみると、ハーバートはこの作品で地味な存在ではあるが、ピップを取り巻く人物たちの中で、唯一の現実感にあふれた人物なのである。他の連中はすべて象徴的役割を担っている。それゆえ現実感に乏しい。そのような中で、この好人物ハーバートの発する「ヘンデル」は、読者の耳にさわやかに響く。

ジョーは鍛冶場で Old Clem の唄をよく口ずさむが、そのことによって直接かもし出される 'forge' の世界のイメージよりも、ハーバートが気軽に「ヘンデル」と呼びかけることによって間接的に連想される“鍛冶屋”のイメージの方が、却って一層強いリアリティーを持つとさえ感じるくらいである。それ程に“ヘンデル”という呼び名は調子がいい。そしてこの爽快な調子を産み出す効果は、ハーバートの人物造型の成功に拠っていると思われる。結局、この“ヘンデル”という呼び名は、それを使用するハーバートのさわやかな人物像を照らし出す効果をもつものと考えたい。もちろんこれが、対ピップとの係わりにおいてハーバートの果たす役割の意義につながることは言うまでもない。

以上、ハーバートの発する“ヘンデル”というニックネームの問題を、

“調子のよい鍛冶屋”という曲から来る鍛冶屋にまつわる連想と、そのニックネームを生み出したハーバートの人物像や彼の役割とに絡めて論を進めてきたが、「ヘンデル」そのものに関しては、依然として謎のままである。1725年にはイギリス市民権を受けて帰化したイギリスの誇るべき国民音楽家ヘンデルを、これまたイギリス最大の国民作家としてのディケンズがどう受けとめていたか疑問のままである。ヘンデルもディケンズも、共にウェストミンスター大寺院に葬られ、どちらも負けず劣らず多数の、その死を悼む会葬者の列が延々と続いたという、両者の興味深い類似に驚かざるをえない。やはり、分野こそ違えども、共に偉大な国民的大芸術家としての一致である。イギリスを代表する作家ディケンズが、同じくイギリスを代表する最大の音楽家として亡くなったヘンデルの芸術的人生を少しなりとも意識していたのか否か、即ち、国民的英雄志向の強かったディケンズが、不振のイギリス音楽界にあって唯一とも言える光り輝ける星ヘンデルを憧れていたか否かは、所詮想像の域を出ないが、何かしら両巨匠の芸術的生涯に興味深い符号を感じさせるのが、あのニックネーム“ヘンデル”である¹²⁾。

注

- 1) All quotations from the novel are taken from *Great Expectations*, The Oxford Illustrated Dickens, 1973.
- 2) ルージイッチコヴァ・アンコール・アルバム、日本コロムビア。レコードのジャケットに題名について次のように記されている。(ある時ロンドン近郊のエッジウェアを訪れたヘンデルは途中で夕立ちにあい、道端のとある鍛冶屋の店先に雨を避けた。この時ヘンデルは鍛冶屋が鉄砧を叩きながら歌っている鼻唄に興味をそそられ、それをヒントにこの曲を書いたというが、このエピソードは全く根拠のない言い伝えにすぎない。そんな人物は実際存在していなかった。しかし、そのような人物

があっちにもこっちにも当時普通にいたであろうことは、大いに察しがつく。そんな鍛冶屋の光景は多く見られたに違いない。“調子のよい鍛冶屋”という標題は、ヘンデルの死後十九世紀にイギリスのある出版社が勝手につけたものである。）

- 3) Madeline House and Graham Storey (eds.), *The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens* (Oxford at the Clarendon Press, 1969), II, 33-34.
- 4) ヘンデルには、劇作品「アシスとガラテア」(Acis and Galatea) と呼ばれるセレナータあるいはパストラール・オペラがあり、これについては、上述のディケンズの書簡集第3巻 (Kathleen Tillotson も編集に参加している) の中で一部言及されている (41, 159, 173, 483 の各頁参照のこと)。悲劇役者 W. C. Macready の Drury Lane Theatre でのこのオペラ上演についてのディケンズの言及である。オペラ劇場を介しての両者の結びつき的一端である。
- 5) G. L. Brook, *The Language of Dickens* (London: Andre Deutsch, 1970)
- 6) *Ibid.*, p. 217.
- 7) *Ibid.*, p. 219.
- 8) *Ibid.*, pp. 219-220.
- 9) “Many a time of an evening, when I sat alone looking at the fire, I thought, after all, there was no fire like the forge fire and the kitchen fire at home.” (Ch. 34)
- 10) Oxford 版では ‘that’ であるが、明らかに ‘than’ の誤植であると思われるので、Penguin 版に準拠し、‘than’ にした。
- 11) 村岡健次 “19 世紀イギリス・ジェントルマン” (『思想』1975 年第 6 号、岩波書店) が好論文。18 世紀はジェントルマンとノン・ジェントルマンの階層社会、19 世紀は地主、産業資本家、労働者の三階級によっ

て規定される階級社会と理解するのが通説となっているが、19世紀にも18世紀以来のジェントルマンとノン・ジェントルマンの階層秩序は残存しているという主旨の論文。

- 12) ヘンデルに関しては、次の四冊の著書を参考にした。『ヘンデル』（スタンレー・サディー著、村原京子訳、全音楽譜出版社）、『ヘンデル』（渡部恵一郎、音楽之友社）、『ヘンデル』（属啓成、音楽写真文庫 XI、音楽之友社）、『バロック音楽』（皆川達夫、講談社現代新書）

第4章：『大いなる遺産』の結末考

1.

小説、特にそれが短篇ではなく長篇である時、小説の冒頭から時間をかけて順次読み続けてきた我々読者の記憶には、やはり一番最後に読む最終章の結末部分が最も鮮明に脳裡に残るに違いない。読み進むにつれて諸々の思惑を抱き始める読者が、その思惑通りに最後がきちんと結着がついていて安堵の念を覚えたり、その逆に、思いもかけない結末に大いに憤慨したりすることはあるにせよ、いずれにしても、記憶に新しいラストシーンの印象を大きな拠として、読者はその作品全体の評価に向うのである。となると、小説の結末は、読み手のみならず書き手にとっても、書き出しのところ以上に大事である。それゆえ、作者は一つの完結した作品世界を構築せんが為に、作品の最後を書くにあたって慎重に立ち止まり、作品全体の論理の帰結に思いを馳せるのである。ディケンズ (Charles Dickens, 1812-1870) の後期の代表作『大いなる遺産』 (*Great Expectation*, 1861) も、作者自身、結末をめぐる非常に思い悩んだらしく、自作改訂の事実のある作品である。このように本文改訂上問題のあるこの作品を、その作品独自が持つ物語の内的必然性、即ち、内的因果律に即して、特にその結末部分が妥当性を有しているか否かを検討してみたいと思う。ただし、このことは、何も作者の恣意を無視してそれに逆らうものではない。作者の改訂意図を深く考察することの重要性は言うに及ばぬことである。このことをしかと踏まえた上で、我々がさらに目指すことは、作者の手を既に離れたところに存在するこの作品世界の奥深くに潜んでいるさまざまな意匠を探りあて、作者の言おうとしたメッセージ、

さらに又、彼さえ気づいていなかったメッセージを掘りあてることである。

日本におけるディケンズ研究者の川本静子は、著書『イギリス教養小説の系譜』（研究社、1973）の中で、「ディケンズが、ブルワー・リットンのすすめにしたがって、結末を書き直したことは、かえすがえすも残念である。本来の末尾こそ、ディケンズの直観的洞察を表現したものである。」(p. 99)と断言している。つまり、ピップ (Pip) とエステラ (Estella) は決して結ばれない関係にあるという解釈に川本は立っている。他方、これとは逆に、宮崎孝一は『ディケンズ小説論』（研究社、1959）にて、「若い時の望みにおいて打砕かれたもの同志——ピップは富の所有において、エステラは男性を悩殺することにおいて——が結ばれるということは、はなやかなハッピー・エンディングとは異なって、この小説の静かな悲しみの雰囲気と矛盾するものではない」(p. 136)と述べていることからわかるように、ピップとエステラは最後に結ばれる関係にあるという解釈を採っている。この見解に立つ宮崎が、これに続けて、「ディケンズは、この結末のおかしくないことを感じたからこそ、リットンの忠告をたやすく受け入れたのではあるまいか」と推論する件は、先程の川本静子とは解釈が全く逆であるということをはっきりと示している。ただし、ここで誤解があってはいけないので一言記しておくが、川本・宮崎の二人とも作品全体を覆っている基調の捉え方は共通であり、ただ違う点は、ピップとエステラが最後に結ばれるか否かという事に関してのみである。この解釈の別れは、結局は読み手の資質に帰する。

ディケンズ研究に携わる日本の英文学者の、『大いなる遺産』の結末をめぐっての相反する見解の好例として、川本と宮崎の異なる解釈を先ず最初に挙げたが、筆者は、基本的には川本静子の解釈、即ち、ピップとエステラとは、物語の結末の必然性から考えて、決して結ばれることはないという解釈に与していることをここで先に結論として述べておきたいと思う。しかし、これはあくまでもこの小説上のピップとエステラの恋愛関係に関する筆者の

解釈、つまり、ピップとエステラのそれぞれの人物像から照らし出される筆者なりの両者の関係把握であって、言うなれば、この作品解釈から引き出される意見であり、どの版のテキストを最上のものとするかと言った問題ではない。川本の言うように、ディケンズの直観的洞察を表現した原案の妥当性を筆者も認めはするが、テキストに関しては、結局は作者自らが修正版を出したことは紛もない事実なのであり、やはり我々としては、活字にはならなかった原案よりも、その後の修正版（1861年版、1868年版）の方を認めざるをえない。たとえ友人の意見を聞き入れたことが発端となって削除し改訂したとは言え、それは作家の魂がそのように筆を執らせたわけなのだから、その結果生み出された作品を我々読者は、評価は別として、一応作品として認めなければいけない。ましてやその修正版の中でも、最後に完全な完結版とした1868年版を無視することはできず、現に我々はこれを定本としたテキストでこの小説を読んでいる¹⁾。このことを確認した上で、以下にピップとエステラの恋愛関係の結末を論じることが本章の目的であるが、本題に入る前に、本文改訂の経過を簡潔に整理しておきたい。

2.

作品『大いなる遺産』は、1860年12月1日号から1861年8月3日号まで全59章36回に亘って週刊誌 *All the Year Round* (『一年中』) に連載された小説であるが、実は、その結末部分は、ディケンズの元々の原案とはかなり違う内容に修正されたものである。つまり、ディケンズは小説の結末がやはり自分でも気になるのか、最終号の原稿の校正刷りを友人のエドワード・ブルワー・リットン (Edward Bulwer Lytton, 1803-1873) に見せて助言を求めたところ、リットンは、ピップとエステラとを結婚させる形に書き直すよう勧告し、ディケンズはこれを受けて全面的に書き変えたのである。そしてその新たに書き変えたものが、最終号1861年8月3日号に活字と

なって載った。だから、ディケンズの元来の原案、即ち、ピップとエステラとは決して結ばれないという筋の元の原稿は日の目を見ることなしに埋もれてしまった。このような経緯で完結した週刊誌連載であるが、その直後、週刊誌版に基づいた三巻本が出版される。いわゆる初版単行本、1861年版である。さらに後の1868年には、改めて作者自身によって、小説の最後の一文が何かの意図のもとで修正された。これが、現行のテキストの定本とも言うべき1868年版である。

以上がこの作品の本文改訂の大まかな推移であるが、これらを整理してみると、(1) ディケンズの原案—(2) 週刊誌版—(3) 1861年版—(4) 1868年版という四段階となるが、週刊誌版と1861年版とは同じと考えてよいので、結局は三段階である。この三つの改訂の過程を今度は改めて詳細に辿ってみよう。

まず第一に、結局のところは日の目を見ずに終わったディケンズの元の原稿に関してであるが、これは John Forster によって保存され、後に公にされたのである。その元の原稿は、いわゆる現行の「第59章」が無かった。つまり、現在の「第59章」の最初の部分が、前の章の「第58章」に含まれている形である。ビディー (Bidly) がピップに、'you are sure you don't fret for her?' と尋ねた後、ピップが、現行テキストでは 'O no—I think not, Bidly.' と答えるところを、原案では 'I am sure and certain, Bidly.' と答えるのだが、この台詞の後に、一気に最後を締め括る節が来て小説は終わってしまう。エステラの不遇な結婚生活を述べ、そしてピップとエステラの再会のシーンで幕を閉じるが、二人がその後に結ばれるだなんて微塵も感じさせない、むしろ、人生の真実に目覚めた、生まれ変わった者同士の、過去を悔いた哀しみに満ちた荘重な再会場面である。二人は、それぞれの流儀でこれまで精神成長を成し遂げたように、今後の生き方も、それぞれの経てきた人間形成の仕方に応じて独自に展開されていくであろうという予測をむしろ読者

に強く感じさせるラストシーンだ。既に述べたように、川本静子は、この終り方こそが、この小説本来の結末であると断を下すのである。

さて、リットンの助言に従ってこの原稿を破棄して新たに書き変えられたのが、週刊誌版、即ち、1861年版である。これはほぼ現行のテキストに等しいわけだが、最後の一文が、実は1868年版では改訂される。それゆえ、1861年版と1868年版との比較検討は、結局はラストセンテンスの一部修正という問題に集約されることになる。即ち、1861年版‘... I saw the shadow of no parting from her.’から1868年版‘... I saw no shadow of another parting from her.’への書き直しである。

ところで先の週刊誌版あるいは1861年版だが、これは、ゲラ段階で没になった元の原稿と比べてみると、ピップとエステラとを結びつけるようにと言うリットンの忠告がなるほど文面に反映されていることは確かではあるが、だからと言って、明々白々な一目瞭然とも言うべきハッピー・エンディングになっているとは到底考えられない。むしろ、抑制の利いた、それこそ破棄された元の原稿の基調に負けず劣らずの、静かな落ち着いた調べを全体に奏している²⁾。このように、1861年版にしても、手放しで喜んでピップとエステラとを結びつけているといったものでは決してないのである。小説の最後の文‘... I saw the shadow of no parting from her.’が、かろうじて今後の二人の結びつきの可能性を暗示しているぐらいのもので、むしろそれすら、全体の基調から浮き上がっていると思われるほどに唐突なものだと感じられる。ピップとエステラとを結びつけようという意図のもとに、最後にこの文を持ってきたのであろうが、それにしてはこの文は決して適確ではない。二人のハッピー・エンドぶりが、この文においてのみ明からさまになりすぎる。それまでの、ハッピー・エンディングとは決して相容れないような重々しい荘厳な物語の流れが、ここに来て一気に崩れてしまうことになる。そして、英語表現そのものも、何かしらごちない。このことは作者であるディケン

ズも当然気になっていたと見えて、それゆえにであろう、1868年版にてこの部分を書き直すのである。

ピップは既に一度エステラとは別離を経験しているわけで、再びそのような別れがありうるとすれば今度は二度目になるゆえ、‘another parting’の如く、‘another’挿入が当然必要となる。‘another’の無い1861年版の英語‘... I saw the shadow of no parting from her.’では、この点が論理的に明確ではない。このことをはっきりとさせる理由から1868年版の末尾が‘... I saw no shadow of another parting from her.’と書き変えられたものと筆者は解釈する。しかしこのように書き変えても、結局は、1861年版であれ、1868年版であれ、共に字面の上からは「二人は別れることはない」という意味が伝達されてくると思う。とすれば、両版の違いは、やはり、英語表現の面からの修正ではなかろうか。七年の月日の経過が作者に、論理的に一層適確な表現を思いつかせたのであろう。1861年版から1868年版への移行を筆者はそのように理解するのである。

ところで、ここでさらに突っ込んで問題としなければならないことは、そのように推敲に推敲を重ねた結果として新たに、より適切な表現に書き直された1868年版において、結局のところ、ピップはエステラと結ばれるのか否かという問題である。先ほど既に筆者は、「字面の上からは二人は別れることはないという意味が伝達されてくると思う」と安易に書いたが、字面の上ではたとえそうであっても、その真意は果たしてどうなのかということを別の角度から改めて検討する必要がある。そこで筆者が新たに注目したいことは、ラストシーンの時制が過去形である点だ。これはもちろん1861年版にも同じことが言える。即ち、過去時制の本来的に持っている意味の裏と表の両面を考えるわけだが、そもそも過去時制であるということは、「あくまでも過去の時点においてはそうであった」という意味であり、このことから必然的にその真の意味として、「現在はそうではないが」というニュアンス

が出てくるのである。つまり、「それは過去の話であって、現在は必ずしもそうではないかもしれない」という、現在時への否定的な含蓄が過去時制からは匂ってくるのだ³⁾。過去時制の持っているこのような意味上の働きを考慮に入れると、小説が終るこの最後の場面も、新しい角度からの考察がなされうる。結末の過去時制とナレーターの現在時制との比較対照である。ストーリーとしては、「エステラとの再度の別離を暗示する影は、少しも見えなかった」と、最後に有頂天になって喜んで述べる楽観主義的ピップではあるが、これはあくまでもその時における彼の姿だったにすぎないのであって、ひょっとしてその後の、さらに年月を経た現在時のナレーターとしてのピップは果たしてどうなのかかわからないという、その後の人生のしがらみを考えた上での解釈の可能性である。事実、この小説の体裁は、既にすべてを体験し終えた後の現在時のナレーターとしてのピップが、かつて子供であった過去の自分から順々に客観的時間の因果律に従って物語る自叙伝風であるゆえ、現在時のナレーターとしてのピップの存在を考えた場合、この解釈の可能性は決してありえないはずはないであろう。ナレーターによって語られてきた最後の場面を、もちろんこれがストーリーの最後であることには間違いないのだが、主人公ピップの全経歴の結末であるとは、作品の構成上、受けとれないというわけである。どうしても、その後の人生を生きたであろう、回想にふけている現在時のピップのことを考えてしまうのである。つまり、ストーリーの上では、「今のこの時点では、今後もう一度彼女と別れるかもしれないなどという予兆の陰が一切見えなかった」と語ることによって物語は終ってしまっているが、その後の現在時のナレーターの姿を想定して考えてみると、「あの時は、どういうわけか、彼女とはもう二度と別れないという予兆を感じて有頂天になっていたが、それはその時のことであり、その後の話はとなるとまた別である」という見方もできうることになる。そしてさらに深読みすると、「あの時は、二人のその後の再度の別れの予兆を読み取れ

なかった」とさえ意味がとれる。これなど、‘another’を使った表現から生まれた曖昧性に拠る。このような観点から、その後の二人の別離の可能性、つまり、二人の結びつきの不完全性が感じ取れるのである。ただし、ナレーターとしてのピップ、つまりは、そのナレーターの影に寄り添った形でくっついていて作者ディケンズ自身は、あくまでもピップに明るい希望を感じさせた時点でストーリーを終らせてしまっており、その後のピップの人生に関しては一切何も言及していないことも、これ又事実である⁴⁾。作者自らが何も語っていないのに、読者自身が勝手に深読みし過ぎたことになるかもしれないが、やはり、そのような読み込みを許すような作品であることだけは確かである。おそらく、ディケンズ本人はむしろこのような読者の詮索を恐れたであろう。しかし、それこそ無意識のうちにそのような深読みのできる作品を書き上げてしまったに違いない。このように考えてみると、1868年版の結末は、必ずしも明白な二人の結びつきを示しているものではないことになる。邦訳⁵⁾で窺える程にはハッピー・エンディングではない。

友人に勧められて書き変えた1861年版、より一層適確な英語表現を目指して書き直した1868年版、これらが共にどういうわけか、ディケンズの本来の改訂意図以上に働き出してしまい、結果的には、思ったほどハッピー・エンディングにはなりえておらず、このことが却って作者の与り知らないところで成功をおさめているのではないか、という点を論じて来た次第である。最後に、結末をめぐる評者たちの二、三の見解を挙げておきたい。

日の目を見ることなしに没になった原案に軍配を上げている筆頭がジョン・フォスターであるが、彼は、物語の自然の流れから見て、書き変える前の原案の方が良いと言うのである⁶⁾。フォスターと同時代人のウィップル (Edwin P. Whipple) も、同じくこの見解に立っている⁷⁾。現代では、*Dickens at Work*などに代表される精密な本文批評で知られるジョン・バット (John Butt) やキャスリーン・ティロットソン (Kathleen Tillotson) が

この解釈を採っている⁸⁾。それに対して、1861年版以降の修正版に良さを見出ししている人にミルハウザー (Milton Millhauser) がいるが⁹⁾、既に注4で述べたように、彼は結末の曖昧性にいらだちを感じている一人である。ジョージ・バーナード・ショー (George Bernard Shaw) も、原案に対しては批判を加え、修正版の良さを認めた上で、ピップとエステラが結婚するかどうかという解釈に関しては否定的な立場に立っており、ハッピー・エンディングにはなりえないとしている⁹⁾。

この小説の結末考に関して先ず第一に便利な参考書の役割を果たす Angus Calder 編ペンギン版テキスト末尾収録の「小説の結末」における、1868年版について述べているコメントの最後の箇所、それまでのペンギン版には記してあった 'Perhaps Pip did not marry Estella; the reader may believe what he likes.' が、1978年の新しい版では削除されていることをこのたび発見したが、この前半部分 'Perhaps Pip did not marry Estella' の削除は適切であると筆者は思う。なぜなら、このことを真に納得させようと思うと、この一言だけでは足りず、さらに説得力のある説明文を補う必要があるからだ。ところが、後半の 'the reader may believe what he likes.' はと言えば、これ以上に偽らざる正直な意見は無いと思われるゆえ、削除する必要は無かったであろうにと悔まれる。いずれにしても、このペンギン版の編者による論評の削除訂正にいみじくも象徴されているように、今日の読者にいろんな問題を投げかけてくる結末部分である。

3.

ピップとエステラとが果たして結ばれるであろうか否かという問題に関しては、作品の上で二人はそれぞれどのように人物造型がなされているかを考察してみなければならない。エステラについては、彼女のこの小説における主要な役割は終始一貫して主人公ピップを思い悩ませる、冷たくて高慢な女

としての存在であり¹⁰⁾、ピップについては、そのように男の人生を狂わし続ける役割の官能的な女性エステラによって与えられる心の傷や、マグウィッチ (Magwitch) によってもたらされる遺産相続の見間違いという厳しい試練を経た後、精神的覚醒に至り、人間形成が成し遂げられて、最後には一人の道徳的に優れた市井の人として生き続けるのである。つまり、見せかけだけのえせ紳士ではなくて、人間として真に立派な紳士となって、無為徒食のダンディー的紳士生活ではなく、日々仕事に従事する働く一人の市井人として暮らしてゆくであろう人物である¹¹⁾。このような二人の人物像を、以下に作品に照らし合わせて述べていきたいと思う。

エステラは、ラファエル前派の画家たちが好んで取り上げた、男心を悩ませ続けるところの官能的でもの憂げな感じのする「宿命の女」のイメージそのものかなり近いと思われるが¹²⁾、彼女のこのような人物像の中に「現代性」を見出ししているのがジョージ・バーナード・ショーである¹³⁾。そう言えばエステラは、名前と同じく文字通り「星のように」¹⁴⁾、夜空に光り輝く魅惑的な女性に違はなく、実際、同じ年恰好のビディーという精神的な愛の象徴であることが歴然としている女性よりは、はるかに魅力ある存在で、しかもその存在そのものに何かしら不可思議な神秘性を我々に感じさせて強く惹きつける点で、やはり「現代的」と言えそうである。しかし、これはあくまでも女性のタイプとしての「現代性」であって、それこそ現代小説に見られるような、女性の複雑な心理の展開がなされているのでは決してない。この点を間違ってはならないのであって、むしろ、彼女は終始一貫、変わらない女性であり、作品における自分の役割を忠実に守り通す働きをしている存在である。

エステラは、幼いピップの回りにいるジョー (Joe) やその妻であるピップの実姉などが住む世界とは違う、どこかはるかにかけ離れた世界にいる存在であると、既に第9章にてピップによって感じられているのである。

I thought how Joe and my sister were then sitting in the kitchen, and how I had come up to bed from the kitchen, and how Miss Havisham and Estella never sat in a kitchen, but were far above the level of such common doings. (Ch. 9, p. 67)

ピップの属する鍛冶場の世界とは違う所に位置するこのエステラの為に涙を流すことがいかに多かったかを、これまた既に第11章にて、ナレーターとしてのピップが後年のことにまで言及しながら述べている。

'Because I'll never cry for you again,' said I. Which was, I suppose, as false a declaration as ever was made; for I was inwardly crying for her then, and I know what I know of the pain she cost me afterwards. (Ch. 11, p. 76)

ビディーに忠告されるまでもなく、エステラへの思いがどんなにか馬鹿げているかということぐらいは、実はピップ本人にもわかってはいたものの、どうしようもない切ない気持ちであることを、ナレーターは現在時の視点から同じく述べる。

But how could I, a poor dazed village lad, avoid that wonderful inconsistency into which the best and wisest of men fall every day? (Ch. 17, p. 122)

これは、ビディーに対する場合の態度と比較すると、全く理不尽なものになる。ビディーなら、ピップの胸を傷つけるくらいならその代わりに己自身の胸を傷つけるであろう程に気の優しい女性であるが、ピップはどのようなわけ

かこの善良なピディーには恋心を感じるができないのである。

... she would have derived only pain, and no pleasure, from giving me pain; she would far rather have wounded her own breast than mine. How could it be, then, that I did not like her much the better of the two? (Ch. 17, p. 123)

このように、ひたすらピップが恋焦れるエステラは、正に彼の「哀れな夢の対象」(the subject of those “poor dreams”) (Ch. 51, p. 392) なのであり、すべてを識った後のピップにとっては、その恋は「高熱による精神的苦痛のひとつ」(one of the mental troubles of the fever) (Ch. 57, p. 442) であった。ミス・ハヴィシャム (Miss Havisham) のこれまでの教育によって人間性がゆがめられてしまい、「人間の心を持たない」(I have no heart) (Ch. 29, p. 224) エステラは、ピップがいくら愛の言葉を言い並べても、それぐらいのことではほとんど心が動かされない女である。

When you say you love me, I know what you mean, as a form of words; but nothing more. You address nothing in my breast, you touch nothing there. I don't care for what you say at all. (Ch. 44, p. 343)

ただ、これまでの生活を変えてしまいたい気持ち (I am tired of the life I have led, which has very few charms for me, and I am willing enough to change it.) (Ch. 44, p. 345) から、夢も希望も全く抱かないままに、投げやりな態度でドラムル (Drummler) との結婚に飛び込んでしまう。エステラは、そんな横着な一面をも見せる女性である。

このように徹底して終始ピップの気持ちを惹き寄せ続けるエステラの役割は、最終章にても相変わらずくどいほどにその任務に徹する。この最後の場面におけるエステラの存在そのものが、ピップの心を再度かき乱すのであり、その時の彼女のピップに対する発言内容がどんなものだったかということなど問題外である。だから、再び恋心が出はじめてしまった「夢見る人」(visionary boy) (Ch. 44, p. 345) ピップは、「この場所に別れに来て、あなたにお別れができることになるとうれしい」(I am very glad to do so.) (Ch. 59, p. 460) と述べるエステラ発言に、真意がつかみえず当惑してしまうのである。こうして一旦悩まされ始めたピップは、まるで十年以上の月日が経過したことも忘れてしまったかのように、「別れることはつらいことだ」(To me parting is a painful thing.) (Ch. 59, p. 460) と、かつての若い時と同じ気持ちの台詞を吐いている。このように、十年以上の歳月の推移を一瞬にして忘れさせてしまうほどの驚くべき偉力を持った存在が、このエステラという女性である。ピップに向かって、「別れ別れになっても、いつまでも友だち同士でいましょう」(And will continue friends apart) (Ch. 59, p. 460) と微妙な言葉を喋るエステラは、どうやら永久にピップの心を悩まし続ける女性と言えるようだ。正に、「優雅な幻の化身」(the embodiment of every graceful fancy) (Ch. 44, p. 345) としての存在である。そしてこのエステラ自身は、その後の生き方としては、唯一手離さないでいた土地 (The ground belongs to me. It is the only possession I have not relinquished.) (Ch. 59, p. 459) にてひとり暮らす存在である。

今度はピップに関して言えば、第44章で既に、「すべては終わった」(All done, all gone!) (p. 346) と語る彼ではあるが、実は、そこですべてが終るどころか、その後も揺れ動く心の振幅は大きいようである。57章から58章にかけて、ビディーと一緒にしろうと思いついたものの、それが不可能だと知るやいなや外国へ出かける決心をするし、その外国から十一年ぶりに戻っ

て来て再会したビディーにエステラのことを尋ねられると、「あのかない夢はすべて過ぎ去ってしまった」(But that poor dream, as I once used to call it, has all gone by, Biddy, all gone by!) (Ch. 59, p. 457) と述べるにもかかわらず、その一方でたちまちにしてエステラのことを懐しく偲んで屋敷へといそいそと出かけてしまう。「老いたる独身者」(an old bachelor) (Ch. 59, p. 457) という、ディケンズの元の前案では小説の最後の方に来る台詞は、週刊誌版以降の修正版ではその後に感動的な二人の再会場面が現行のように続いてしまう為に、印象が薄くなってしまっているが、この台詞には重みがあると思われる。この独身者ピップは、また同時に、「放浪者」(wanderer) (Ch. 59, p. 459) でもあり、諷々と変わる彼の行動の変貌ぶりが余りに目まぐるしいものだけに、却って、二人のその後の落ち着いた結びつきはありえないような感じが増してくる。ピップにはかわいそうだが、彼は死ぬまで結局のところ、「独身者」で、「放浪者」で、「夢見る人」であり続けるのではなからうかという思いが強い。ハーバートとの関係にしても、それが永久に続いていくものでは決してないであろうと思われる¹⁵⁾。このように「夢を見続ける人」であるというピップのキャラクターは、実はこのことに関して言えば終始一貫した彼の本性に拠るものである。

幼いながらも、両親や兄弟の墓の前にて墓石をじっと眺めることによって、すべての事の意味を、即ち、人間の死の意味を、一瞬にしてたちまちに了解してしまうピップは¹⁶⁾、その感受性の鋭いことに加えて、マグウィッチ出現以前から既に恐れおののく「小さな恐怖のかたまり」(the small bundle of shivers) (Ch. 1, p. 1) のような存在であった。そのピップが、囚人マグウィッチに出会って以来というもの、彼はますます恐怖感を強く抱き始める。ましてやその日がクリスマス前夜に当たり、普通なら大いに楽しい気分のはずであるのに、かわいそうにも彼はおびえきってしまった。このように「恐怖のかたまり」として存在するピップの眼は、それゆえにか、特異なも

のとなり、尋常でない物の見方をする。先ほど述べたように、事物の本質を直観的に感じ取ってしまうことも、結局は、「子どもっぽい連想」(a childish association) (Ch. 49, p. 380) に基づく思考形態に拠ることが多い。まぶたに浮かぶ両親の姿も、墓石からの「幻想」(my first fancies) (Ch. 1, p. 1) に拠るものだった。恐れおののく子どもゆえ、神経過敏で、感受性が鋭く、そのためにどんな些細な事柄からも何かを感じ取るわけなのだが、それが幻滅につながる幻想的見方になりがちになるのは、やはり恋愛の対象としてエステラを知って以後、つまり恋の虜となってからのことである。精神的成長を遂げた後も、ことエステラに関しては相も変わらず、幻想に色どられた見方しかできない、哀れな男である。このように最後の最後まで、ピップを誘う力が、エステラの存在そのものであることは既に述べた通りである。エステラ自身は、打ち寄せては返す波のように、あくまでピップを揺り動かし続け、ピップも、「夢見る人」として一々反応は示すものの、両者相結び合うことなく、このまま人生を終えてゆくのが物語の自然な流れである。精神成長を遂げたにもかかわらず、ラストシーンにおいてまでエステラに心をなびかせずにはおれないピップに、我々は却ってリアリティーを感じる次第である。

4.

ディケンズは、1861年6月に週刊誌連載の作品執筆完了後、パブリック・リーディング用のテキストを新たに書いたが、どういうわけかこれにはピップの恋愛問題は全く書かれておらず、マグウィッチとの最初の出会いから始まって、彼の死の床の場面で終わってしまう構成になっている。マグウィッチを中心にした物語形式である。これは、*Oliver Twist* のパブリック・リーディング用テキストが、'*Sikes and Nancy*' になっているのと全く逆の関係である¹⁷⁾。このことが一体何を意味するのか、非常に大きな問題ではあるが、

おそらくこれは、『大いなる遺産』の主人公ピップの道徳的向上が、エステラのような人物の愛によってなされたのか、それともマグウィッチやジョーのような人物の愛によってなされたのかという問題に帰すると思われる¹⁸⁾。この場合の答えは言うまでもなく、後者によるものであるが、本章は、マグウィッチやジョーにはほとんど触れずに、テーマがピップとエステラの恋愛関係ということで、二人の人物に的をしぼって論を進めてきた。それに又、マグウィッチの話以上に、ピップとエステラとの話の方が、より一層主要な位置を占めるべきであるという確信に基づいて本章が書かれたことは確かである。

注

- 1) All quotations from the novel are taken from *Great Expectations*, The Oxford Illustrated Dickens, 1973.
- 2) Cf. '... the added chapter is no frolicking catalogue of blessings and infants, as happy endings tend to be. It is harmonious with the tone of the rest of the book in its restraint and beauty.' ("Appendix A: The End of the Novel", *Great Expectations*, The Penguin Books, 1978, p. 496.)
- 3) この発想に関しては、五島忠久・織田稔『英語科教育—基礎と臨床』（研究社、1977）pp. 206-215. に教えられた。
- 4) Cf. Milton Millhauser, "Great Expectations: The Three Endings", R. B. Partlow (ed.), *Dickens Studies Annual*, Vol. 2, 1972, p. 274. "(And why, in a Victorian first-person novel, does not the narrator proceed beyond that moment? Why, in a situation of such cloudy outlines, does he not tell us what he knows?) The scene has its own aesthetic fineness as it stands, but its halftones and implications do not quite match the vivid colors of the rest of the book."

- 5) 日高八郎訳（中央公論社版）は「…エステラとの再度の別離を暗示する影としては、何ひとつ見あたるものはなかったのであった。」であり、山西英一訳（新潮社版）は「…彼女との二どの別離の陰影はすこしも見えなかった。」となっている。
- 6) Cf. John Forster, *The Life of Charles Dickens*. New edition, with notes and an index by A. J. Hoppé, and additional author's footnotes. In two volumes. Vol. 2. Everyman's Library, 1969, p. 289. "... the first ending nevertheless seems to be more consistent with the drift, as well as natural working out, of the tale."
- 7) Cf. Edwin P. Whipple, "*Dickens's Great Expectations*". From *The Atlantic Monthly*, XL (September 1877), Richard Lettis & William E. Morris (eds.), *Assesing Great Expectations*, Chandler Publishing Company, 1960, p. 16. "Better to have left Pip an experienced merchant emancipated from all his old delusions, and leading his little namesake by the hand along Piccadilly, than to have married him to the lady who looked out upon him from her pony carriage as she drove by."
- 8) Cf. John Butt & Kathleen Tillotson, *Dickens at Work* (London: Methuen, 1968), p. 33. "It was at least more appropriate that Pip, who had lost Magwitch's money, should also lose his daughter, than that he should marry her in the end."
- 9) Cf. George Bernard Shaw, "Foreword to *Great Expectations* (1937)." Reprinted in Stephen Wall (ed.), *Charles Dickens* (Penguin, 1970), p. 294. "Dickens put nearly all his thought into it. It is too serious a book to be a trivially happy one. Its beginning is unhappy; its middle is unhappy; and the conventional happy ending is an outrage on it."
- 10) "That girl's hard and haughty and capricious to the last degree, and

- has been brought up by Miss Havisham to wreak revenge on all the male sex.” (Ch. 22, p. 166.)
- 11) ロンドンに修業に出かける前の第 17 章には、「生まれついたこの質素で誠実な労働生活は決して恥ずかしいものではない」(the plain honest working life to which I was born had nothing in it to be ashamed of) (Ch. 17, p. 125) という表現が見られる。
- 12) 拙論「*Oliver Twist*における Nancy 像について」(常磐会短大紀要 Vol. 7) にても言及している。
- 13) Cf. George Bernard Shaw, *op. cit.*, pp. 294-295.
- 14) 次の表現の箇所 “But, she answered at last, and her light came along the dark passage like a star.” (Ch. 8, p. 54) を宮崎孝一は桐原書店版テキスト注釈で、「Estella という名前にふさわしい比喩」と記している。
- 15) 拙論「*Great Expectations* の謎」(*Poiesis*、第 6 号、関西大学大学院英語英米文学研究会編集発行) が、ピップとハーバートとの関係を論じたものである。
- 16) ‘impression of the identity of things’ (Ch. 1, p. 1) 以下の箇所を H. M. ダレスキーは、ジョイスの一連の「エピファニー」に関連させて論を展開している。“Pip, that is, experiences a sudden sense of the inner meaning of things, experiences, in a word, a series of Joycean epiphanies.” (H. M. Daleski, *Dickens and the Art of Analogy* (London: Faber & Faber, 1970), p. 248.
- 17) Cf. Philip Collins (ed.), *Charles Dickens: The Public Readings* (Oxford Univ. Press, 1975).
- 18) Cf. H. M. Daleski, *op. cit.*, p. 269. “It is clearly love, though of a non-sexual kind, that works Pip’s regeneration; it is the regenerative power of sexual love that is the subject of Dickens’s next and greatest novel.”

第5章：『大いなる遺産』の人物たち

1.

チャールズ・ディケンズの後期の秀作『大いなる遺産』（1861）は、小説構成が次のようになっている。つまり、現在時制のナレーターが若き日の己れ自身を振り返って過去時制でストーリーを語る、という体裁である。それゆえ、そこで語られるナレーターの自己分析、自省などにより、あたかも主人公は「精神的成長を成し遂げる人物」、即ち、「教養小説的ヒーロー」であるという印象を、読者は素直に抱きがちである。

だが、現在時制のナレーターはともかくとして、ストーリー上の主人公ピップは、果たして真に人格成長を成し遂げたであろうか。実はこの点が疑問となる。現在時制のナレーターとしてのピップ、そしてそのナレーターの影に寄り添う形でくっついている作者ディケンズが、主人公の精神的成長を「事実」の形でなるほど作品中に提示しているかもしれないが、だからと言って、読者はそれを完全に鵜呑みにできるか、という疑いである。本当に額面通りに受け取っていいのかどうか、我々読み手は思案を迫られる。

言い換えれば、すべての幻想が打ち破られた後に主人公がこれまでの虚偽に満ちた世界から脱して人生に真に目覚め、精神的成長を成し遂げるという教養小説的解釈がここでは妥当であるのか否か、ということである。なるほど覚醒の側面を見せはするものの、根本的には最後まで続く主人公の未熟な精神を目のあたりにすると我々の判断は鈍ってしまう。H. M. ダレスキーや川本静子のようにビルドゥングスロマンの側面からこの作品を捉えていいのかどうか、疑わしくなる。ピップの人格・個性を理解すればするほど、この

疑問は大きくなるばかりである。

主人公ピップが最後の最後までエステラに対して心を悩まし続ける様子を先ず第一に例証として挙げることによって、主人公が精神的成長を完全には成し遂げてはいないことを解き明かしていきたいと思う。その作業を通じて、この作品の特異性を浮かび上がらせ、やがては作者ディケンズの本領にまで迫ることができれば、と思っている。

2.

第44章で「すべては終わった」(389頁、中央公論社の日高八郎訳、以下同じ)と語るピップではあるが、実際は、そこですべてが終わるところか、相変わらず彼の心は揺れ動く。57章から58章にかけて、ビディーと結婚しようと思いついたものの、それが不可能だとわかるやいなや外国へ出かける決心をする。又、その外国から十一年ぶりに戻った折りに再会したビディーからエステラのことをどう思っているかと改めて尋ねられると、「あのはかない夢はみんな過ぎ去ってしまったんだよ」(524頁)と平静を装って述べる。しかし、その舌の根も乾かぬうちにエステラのことを懐かしく偲んでミス・ハヴィシャムの屋敷へと出かけてしまう。

最終章のラストシーンにおけるエステラの存在そのものが、ピップの心を再度かき乱す。再び恋心を抱いてしまった「夢見る人」(388頁)ピップは、「この場所にお別れにきて、あなたにお別れができるなんて一私、とってもうれしいわ」(527-528頁)と語るエステラに、当惑させられてしまう。一旦悩まされ始めたピップは、十年以上の月日が経過したことも忘れて、「ぼくには、別れることは、いつもつらいことだ」(528頁)と、まるで若い時のような台詞を吐く。このように、十年以上の歳月の推移を一瞬にして忘れさせてしまうほどの、恐るべき威力を持った存在が、このエステラという女性である。ピップに向かって、「別れ別れになっても、いつまでも友だち

でいましょうね」(528頁)と微妙な言葉を喋るエステラは、どうやら永久にピップの心を悩まし続ける女性と言えそうだ。正に、「優雅な幻の結晶」(388頁)としての存在である。

又、ピップに関してであるが、「老いたる独身者」(524頁)という言葉が計らずも彼のすべてを言い尽くしていると思われる。この独身者ピップは、同時に、「放浪者」(527頁)でもあり、飄々と変わる彼の行動の変貌ぶりが余りにも目まぐるしいものだけに、却って、二人のその後の落ち着いた結びつきはありえないような感じが増してくる。ピップは最後まで、「独身者」で「放浪者」で、「夢見る人」であり続けるのではなかろうかという思いが強い。精神的覚醒を遂げたかに見えた後も、ことエステラに関しては、これまで同様、幻想に色どられた見方しかできない、哀れな男、それがピップである。この二人が最終的にはどうなるか。結ばれるのか否か。これに関しては諸説分かれるところだが、究極的にどう理解するかは、読み手の資質次第である、と思われる。

さてここで、エステラ像をもう少しじっくり考察してみよう。ひたすらピップが恋焦がれるエステラは、正に彼の「〈哀れな夢〉とやらの対象」(444頁)であり、「優雅な幻の結晶」である。即ち、エステラはピップの作り出す夢のスクリーンに写し出された映像である、と考えられる。

……私はその日の授業はあきらめ、しばしのあいだ堤の上に寝ころび、
頬杖をつきながら、空や海のなかのいたるところの風景に、ハヴィ
シヤムさんとエステラの姿を思い描いていた。(122頁)

エステラは作者によって描写されずに常に説明されており、言動のすべてが狂言回し的であり、現実感が乏しい、といった類いの読後感は、それゆえ、致し方ないものとなるであろう。エステラの役割は、あくまでも、ピップの

「初恋」の対象としての役割であったわけで、ゆえに、三次元的存在としてのラウンド・キャラクターである必要はなく、フラットな二次元的存在で十分であったのである。

換言すれば、エステラはピップにとっての非日常的な美の化身なのだ。このような生身を備えていない女に対するピップの恋は、大人の恋ではなく、子どもの恋、それも少年の初恋と言えるであろう。ピップはエステラに出会い、その時に焼きついてしまった彼女のイメージは彼女がいかに変わろうとも、ピップの中では不動のものとなる。だから、ピップは、現実のエステラに向かって行くのではなくて、この世における見果てぬ夢としてのエステラのイメージに到達しようとあがくのである。

ピップのエステラに対する恋は生身を備えた男と女の恋ではない。なぜなら、ピップはなるほど生身を備えた、幅も厚みもあるキャラクターだが、エステラはそうではないからである。ピップのエステラへのこのような対処の仕方は、実は、エステラ自身にもわかっていることをここで付け加えておこう。ピップはエステラにはっきりと愛の告白をする。するとエステラは、「……それはただ言葉のうえだけの話で、それ以上のことではないのよ。あなたの言葉は私の心を動かさないの、私の胸の奥までは届かないのよ」（386頁）と言う。これは、ピップがエステラその人と言うよりも、偶像化したエステラを愛していることを鋭く衝いた女心の表現であろう。

少年の初恋のままでストップしている恋を、大人の恋とは決して言えない。それゆえ、「ピップのエステラに対する愛は、大人の愛だと言えるだろう」と述べる滝裕子の意見（『ディケンズの人物たち』槐書房 93頁）には筆者は従うことができない。「ディケンズのヒーローの中で大人の愛を経験した最初の人物がピップであると言えるだろう」（同 94頁）という解釈にも当然のこととして承服しかねる。さらに又、「ピップは……幸せを見つけられない相手を愛するようになってしまうのである。これはまさしく運命の苛酷さを

知った上での大人の愛と言わねばならないだろう」(同94頁)という滝裕子の論述は、やや短絡的でこじつけめいてはいはしないだろうか。筆者はピップのエステラに対するひたむきな情熱の中に、性の目覚めの段階にいる少年の激しくはあるが幼い愛の形しか読み取ることができない。それは魂と魂の血みどろの闘いである大人の男女の愛欲の姿からはむしろほど遠いのだ。

ツルゲーネフの『初恋』やネルヴァルの『シルヴィ』に出てくる少年の初恋の姿と同じく、この恋の型は、人生の最初に抱いた幻想を一途に強く追求め続けるもので、少年の幻想の中で理想の女性像が勝手に作られていくものである。初恋の対象となる女性には初めから人間的要素は一切不要である。非日常的な夢のなせる業である。ゆえに、現実的女性ビディーは恋の対象とはならない。ビディーはいつもピップの身近にいるからである。それに比べて、身近にいないエステラにピップは憧れる。即ち、エステラは、手に入らないのではなく、手に入れたら終わりという存在なのである。だから、この恋は、求め続けるところに意味があるのであり、仮に手に入れてしまったら、エステラもビディーと同じ日常的な存在になり、その時点でピップの憧憬も熱情も行き場を失ってしまうだろう。少年にとって、女性は、存在そのものが非日常的なものであり、少年を夢中にさせるものである。この種の「少年の初恋」のパターンは、多くの作家が時代を超えて描き続けてきた、普遍的な人間心理の命題でもあるのだ。

言うまでもなく、相手を偶像化してしまうのが初恋というものであり、それゆえ、結ばれることが却って不幸になることが多い。なぜなら幻想はいつか破れるからである。だから、この作品は、結ばれることが必ずしも幸せな結末にはならない、という小説であろう。結局のところ、「夢見る人」ピップの非日常的なものに対する「大いなる期待」、これが期待だけで終わるところがこの作品の味噌、と言えよう。

生身の人間エステラと格闘して、その上での挫折ならまだしも救いようが

あるが、自らが作り出したにすぎない幻影に対する挫折・幻滅ゆえ、救いようがない。いわば、ピップの一人相撲だったわけである。

エステラは一見「宿命の女」のように読者には見えるかもしれないが実際はそうではない。エステラの実際の不幸を思い出せば納得できることである。「宿命の女」となるべくミス・ハヴィシヤムによって育てられはしたが、結局は、男を滅ぼす代わりに、むしろ彼女が男によって不幸にされている。ドラムルとの結婚の失敗が見事にそれを物語っている。エステラは男をもてあそんでいるつもりが、逆にもてあそばれているのである。状況に、そして自分の美貌に押し流されている女である。このことから、エステラが決して「宿命の女」ではないことがわかる。仮にエステラが「宿命の女」のように思われるとしたら、それはピップが勝手に作り上げた幻想に拠るものである。これは、ピップに限らず、いかなる男も持っている普遍的なものであろう。要するに、エステラ自身は、美貌と、相手の気は引くが自分からは決して惚れないという冷たい面とが特徴なだけの、普通の女性なのである。

ところで、一見したところエステラと似てはいるものの、実はほど遠い存在の「宿命の女」とは一体どのようなものを指すのか。次にそれを考えてみよう。いかにエステラ像とは違っているかの確認にもなるであろう。

3.

男を救うものとしての聖マドンナの対極にあるものが、宿命の女、即ち、ファム・ファタルであろう。男を滅ぼす力がある女、と言える。これは、19世紀末イギリスのオスカー・ワイルドの作品『サロメ』のヒロイン像を指して使われ出したようであるが、正しくそのサロメ像がそうであるように、女のプライドが男を死に至らしめる点がこの女性像の中心的イメージであろう。谷崎潤一郎の『痴人の愛』のナオミなどもこの系譜につながるものとして思い出されるが、いずれにしてもこれらは、男にとって悪そのもの、といった

存在である。

ファミ・ファタルの資質・根幹をなすものは、理性とは相反する、生理的・感情的なものであり、エゴの塊とも言える貪欲な生命力を秘めているタイプの女性である。ただし、これらは「宿命の女」の資質・根幹であるに過ぎないのであって、このような資質を持った女性を「宿命の女」にするかどうかは、結局は男次第である。つまり、聖マドンナであれ、宿命の女であれ、それらはいずれにしても、男の側の欲望・願望・夢の表われなのである。女はどちらにもなりうる。あくまでも男性の側からの幻想によって「宿命の女」像が作られる、ということをはっきりと押さえておかなければならぬ。

これは、「なんじ姦淫するなかれ」を彷彿させるアングロ・サクソンの感情の賜とも言えるもので、アングロ・サクソン人の生真面目さを反映した女性像であろう。なぜなら、そもそもラテン系の方は初めから男女の関係を決して神秘的・哲学的なものとは考えてはいないのに対して、男女の問題に関してしんから開放的な気持ちになれないアングロ・サクソン人は女性に対して軽蔑・嫌悪の念と憧憬の念という、相矛盾し合う感情を抱くからである。ここに、「宿命の女」像が誕生する素地がある。アングロ・サクソン系とラテン系とに見られる比較として、わかりやすい例で言えば、ラテン系のバルザックの『従妹ベット』に描かれるさまざまな娼婦像は徹底したりアリズムであり、幻想など入ってくる余地は全く無い。ゾラの『ナナ』も然りである。これらは男女間の愛をロマンチックに見ようとするアングロ・サクソン系との大きな相違ではないだろうか。

ここで再び滝裕子の意見に反駁することになる。滝裕子は、「エステラの見せる強さは彼女が自分自身の特性をよく知っており、自己のアイデンティティーをしっかりと持っているためのものであり、彼女の強さにはどんな苦勞にもねじ曲げられぬ鋼のようなねばりがある」（『ディケンズの人物たち』93頁）と論を進めるが、この内容に関してももちろんだが、エステラ像が

かっちりと描かれているという大前提に立って滝裕子がこのような意見を述べていること自体に先ず筆者は疑問を抱く。エステラの発言は、気の利いた言葉の羅列だけであり、内容の無い、空疎なものである。オスカー・ワイルドの戯曲『真面目が大切』を我々に思い出させるような、知識階級の人々の得意とする、虚な言葉遊びの要素ばかりが目につく。すべてが狂言回し的である。このような読後感の強い筆者には、滝裕子の意見は納得し難い。ただし、滝裕子も大きな拠り所としているアンガス・ウィルソンが『ディケンズの世界』の中で、「エステラが、ディケンズの女性観において、真の前進を標していることは事実である」（松村昌家訳、英宝社、253頁）と言っているように、新しい女性像創造の意図がディケンズにあったであろうことは間違いないであろう。ただ、私たちとして厳に戒めるべきは、作者の意図と、実際に作中に描かれた人物像とを混同することである。原作者や演出家がいかに登場人物に特定の個性を付与したつもりでも、演ずる俳優の演技力が及ばなければ観客にはその個性は納得されない。それと同様に、「自分自身の特性をよく知っており、自己のアイデンティティーをしっかりと持っている」はずの近代的自我に目覚めた女性エステラの言動には、その役割とちぐはぐな点が数多くありすぎるような気がする。

非常な美貌の持ち主であり、いかにも驕慢な女性ではある。しかし、その自信はどこから得たものか。また彼女の自意識は本当に自然に目覚め、発達してきたものなのか。そこには常に他者の、即ち、ミス・ハヴィシャムの意思・作為が働いていたのではなかったか。己の状況を冷静に見据えた上でしたたかに行動しているのであれば、確かに彼女には「鋼のようなねばりがある」と言ってもさしつかえなからう。しかし彼女の一目気丈で冷冽な外見の下には常に脆くて未熟な少女のような自我が存在しているのだ。

夏目漱石も『虞美人草』の藤尾や『草枕』の那美といった、自我を持つ個性的な女性を書いたが、その不自然さに気づいていたようである（森田草平

著『漱石の文学』)。自我を持つ女性の創造の難しさが窺い知れる。このように、自我を持つ個性豊かな女性を描こうと試みる作家が往々にして落ち込む迷路がチャールズ・ディケンズをも待ち受けていたようだ。これまでディケンズが得意としてきた一連の天使のようなヒロイン像と比較して、人々は『大いなる遺産』の一風変わったエステラ像のユニークさに心惹かれがちである。エステラがいかにも現代的自我を持つ新しい女性像として読者の目には映るのかもしれない。アンガス・ウィルソンも滝裕子もそのように感じたのであろう。しかし、一方で我々が感じるエステラの言動の現実感の稀薄さをどう解釈したらいいのか。この側面を無視するわけにはいかない。

4.

次に、ピップとエステラの人生はいわば巻き込まれた人生であることに着目したい。ピップはマグウィッチの意図とミス・ハヴィシャムの意図とに巻き込まれ、エステラはミス・ハヴィシャムの意図に巻き込まれるのである。ピップは、人間関係の中でもまれて徐々に人生を切り開いて行ったのではない。小説の冒頭場面で突然出会った囚人マグウィッチの意図に先ず巻き込まれ、さらにミス・ハヴィシャムの屋敷へ行きエステラに出会ったことが発端となってピップの人生が始まったのであり、正に、巻き込まれた人生と言うしかない。このようにピップは彼の与り知らないところで、自分の夢ではなく、他人の夢に巻き込まれてしまった少年である。それゆえ、自分の夢から端を発する典型的「教養小説」のヒーローとは違うのである。

長い階段を一段ずつ登って行くというビルドゥングスロマン特有の精神成長過程をたどらずに、ただ状況だけが一挙に引き上げられてしまうと人は一体どうなるか。言うまでもなく、その人の精神の成長はあとにとどまったままとなる。ピップの人生軌跡が、正にこの場合に相当すると言ってもよからう。彼の今置かれている状況と、彼の精神の成長とのアンバランスこそが、

この小説のユニークなところとなる。

自ら人間関係の中でもまれながら徐々に切り開いて行く人生もある一方で、全く他人の人生に巻き込まれてしまうことから新たに始まる人生もある。後者、即ち、自分の夢ではなく、降って湧いてきたような他人の夢に巻き込まれてしまった人生を歩み出すのがピップである。ピップがひたすら恋焦がれる女性エステラも、一見したところ「宿命の女」のようにしてピップの目の前に登場したけれども、本質的には彼女は養母ミス・ハヴィシヤムの夢に巻き込まれただけのことで、そのことによって「宿命の女」の属性を帯びているように見えるに過ぎない。

ヒーローも、ヒロインも、巻き込まれることから始まる人生を歩み出す。これこそ正に、お伽話の世界と言えるのではないだろうか。このことを例証するためにも、次に、巻き込む側のマグウィッチとミス・ハヴィシヤムとに目を移して、この小説の構造の特異性を浮かび上がらせてみたい。

自分の人生はやり直しがきかないことを知ったマグウィッチは、ピップの人生に託しつつ、自らも成長しようとする動きを見せる。即ち、ピップを通じて生き直そうとする。しかし、マグウィッチのその夢は、決して絶対にピップを縛るものではなく、マグウィッチの夢に沿いながらピップ自身も自分なりの成長を遂げることが不可能なわけではない。むしろ、ピップを縛るものは、彼のエステラに対する激しくはあるが所詮は不毛の愛の幻想なのである。換言すれば、これは、マグウィッチによってピップに自由が与えられていたが為に可能であった、と言えるだろう。C・S・ルイスの善悪の定義から言えば、神の原理である。相手を自由にしてやるという原理が部分的にせよマグウィッチにはあったのである。

根本的な相違なのだが、マグウィッチの目指しているピップの到達点と、ピップ自身が目指している到達点とは違う、ということを忘れてはならない。マグウィッチの夢はピップを通してジェントルマンになることであるのに対

して、ピップの夢は自らの描いた幻想、つまりエステラという至上の存在に到達せんとする夢であり、ジェントルマンになることは先行しない、ということである。

次にミス・ハヴィシャムの場合はどうか。過去の傷を抱き続けるばかりの人生で、そのような哀れな自分を他者にもわかってもらいたいという子どもっぽいところもある。その彼女は、人生を停止させ、つまり時を止めてしまっ、ひたすら過去の傷を忘れまいとする人生に固執する。そして、傷を忘れないようにするために、エステラを巻き込む。エステラを通して自分を殺し直す、と言ってもいいだろう。

先程のマグウィッチのピップに対する神の原理とは違って、悪魔の原理と言おうか、ミス・ハヴィシャムはエステラに自由を与えない。相手を束縛し、自分のあやつり人形、傀儡とする。子どもっぽい精神状態のままずっとまっていることを望む人物、それがミス・ハヴィシャムであるが、彼女には、エステラを通してのビルドゥングスは見られない。成長する動きなし、と言えよう。過去の傷を忘れまい、世間にもそれを忘れさせまいとすることだけが人生目標で、精神的死の状態のままにひたすら望んでいる。

ミス・ハヴィシャムによって成長を止められてしまい、型にはめられてしまっているエステラの、「私には人間の心がない」(256頁)という台詞は、エステラがミス・ハヴィシャムの正に意図した女性像そのものになろうとしている証拠である。教え込まれたことをそのまま繰り返しているあやつり人形、それがエステラである。では、このようなエステラが成長するためにはどうしたらいいのか。ミス・ハヴィシャムの枷から逃れるしかないのである。ただし、そこから逃れた後のエステラについてであるが、成長の兆しは見せてはいるものの、読者は納得できず、説明通り受け取れない。あまりに唐突すぎるからである。

マグウィッチ、ミス・ハヴィシャム、エステラ、ピップ、これら四者四様

の人生がダイナミックに絡み合い、やがて解けていく物語が、この作品であるのだが、四人ともそれぞれ夢が叶うと思っているところが、正に子どもと言えるだろう。「成長しきれない四人の子どもの物語」と言えるのではないかと思われる程である。そのような「子どもの世界」について、論じてみよう。

5.

マグウィッチの場合、一見、自分の方から他者ピップを愛するように見せてはいるけれど、そして事実、一面において無私の愛とも言うべきものを包蔵してはいるけれども、それと同時に、それは世間に対する自己顕示欲のなせる業でもある。ミス・ハヴィシヤムの場合は、皆を自分の回りに引きつけるために、自らが財産家であると装う。世間に対する復讐という手段を一応採ってはいるが、復讐ということ自体がそもそも子どもじみており、とどの詰まり、世間に対する自己顕示欲以外の何物でもない。

いつまで経っても人から愛されたいと思うのが子どもであり、逆にこちらから愛してやろう、保護してやろうと思うのが大人であると考えた場合、自分の存在を世間に知らしめることが夢で、その夢をいつまでも追いつけるマグウィッチもミス・ハヴィシヤムも、共に子どもと呼んでもさしつかえないであろう。この二人の子どもっぽい夢が、ピップとエステラの上に広がって行って、二人の少年少女を巻き込んでしまうのである。

マグウィッチとピップ、ミス・ハヴィシヤムとエステラ、これらはそれぞれ、妖精の名づけ親と子の関係を我々に連想させる点から見ても、この物語はお伽話に非常に類似していると言える。では、他の登場人物、ジョーとジョー夫人はどうか。ジョーは、ワーズワース言うところの「子ども」のイメージそのものの人であり、ジョー夫人は、成長が止まっている点で、大人ではなく子どもである。それに対して、ハーバートとビディーは大人として

の人物造型がなされている。子どものままの人物たちとの対照となっている。

自らを振り返って自己をみつめるという姿勢もなく、ただひたすら世間に注目してもらいたい、他者から愛してもらいたい、などという子どもっぽい夢を持った、子どものままの人物たちが苛酷な現実世界に対して挑んだ大いなる幻想と挫折の物語がこの作品である。人間すべてを子どもと捉え、現実と理想との間で揺れ動く人物たちの、挫折と成長の物語と言い換えてもいいだろう。おそらく作家は、本来はリアリズム小説を目指したであろうはずだが、結果的にはお伽話的となっているところに却って我々は面白味を感じるわけであるが、リアリストであるディケンズのロマンチストとしての側面、ファンタジーを捨て切れなかった点などが、より一層我々の読みを豊かにさせてくれるようである。この、お伽話的な要素が案外、大衆に受けてきた源なのかもしれない。

ところで、作家の資質の中に見られるこのようなリアリズムとファンタジーという二面性のうち、ファンタジーの側面が、とりもなおさずピップの中に内在する、子どもらしい空想力に一脈通じ合うことに注意したい。エステラに対するピップの恋の仕方でもわかるように、又、小説の冒頭シーンでも顕著にわかるように、ピップは現実世界と非現実世界との区別がはっきりとはできない、子どもらしい空想力過多の少年なのである。

ところで、このようなピップ特有の空想力を、単に子どもっぽいからと言って斥けることはできないであろう。なぜなら、現実をそのまま見たり、受け入れたりするのではなくて、それを一種の美化、つまり、空想の世界に持っていく傾向の強いところは、子どもらしいゆえんではあるが、これをさらに徹底的に押し進めたものが芸術家の一面であるとすれば、正にピップは芸術家の一步手前に位置していることになるからである。芸術家の資質としての、夢見る目と現実を見る目、そのうちの一つである夢見る目、即ち、非日常的なるものへの志向性を、ピップの中にはっきりと見出すことができ

るのである。成長しきれない未熟さ、子どもっぽさが、肯定的に働いた場合、それが感受性の鋭さ、ナイーブな目となり、それらは芸術家の一面につながるであろうと思われる。

このように、ピップは芸術家としての資質を合わせ持った人物であるのだが、もちろん、これだけでは芸術家にはほど遠いことは言うまでもない。未だ「描かざる画家」、「歌わざる詩人」のままである。真に芸術家として大成するためには、これに加えて、リアリズムの目がさらに要求されよう。そう考えると、ピップは芸術家とはまだかなりの距離があることになる。だが、たとえ「描かざる画家」、「歌わざる詩人」とはいえ、芸術家にとっては不可欠な要因、すなわち、ナイーブな目、夢見る目を内に秘めている青年の感受性の鋭さには我々は注意の目を向けるべきである。川本静子が、『イギリス教養小説の系譜』（研究社）の中で言うところの、「芸術家」型のビルドゥングスロマン、即ち、「主人公の旅は、実人生上の修行としてのそれではなく、自己のアイデンティティ探究を目指した形而上的旅なのである」（117頁）という型の教養小説にかなり近い様相を帯びている、と言えるだろう（川本静子は自分の分類した「芸術家」型の中にはこの作品を入れてはいない）。この問題を追って行くと究極的には作者ディケンズの本領とは何かを考える大きな手がかりになるかもしれない。

6.

ピップが夢見る目を持つ人物であることをしかと見据えているしたたかさは作者ディケンズの根底にあるはずだ。ただしその一方で、作者はナイーブなピップに常に同化していることも確かである。正に、渾然一体という言葉でしか呼べないようだ。ピップ像の中からディケンズ像をちらちら垣間見る思いであるが、この種の考察を通じて、ディケンズの本領とは一体何なのかをここで考究してみよう。

ピップに代表されるような、現代の読者から見たらむしろ反感を覚えるほどの純粹さを持ったキャラクターを描くこと、即ち、幼い魂を描くことがディケンズの本領ではなかったかと思われてならない。それはおそらく、ディケンズ自身が幼い時の気持ちにそのままいつでも立ち帰れる人であったからであろうと筆者は推測する。そして、彼のこのような本領は、人間の世界の変形という点に在る。現実を直視した上で変幻自在に創造する。ありのままの現実を鏡のように写し出すのではなく、想像力の世界を創り出す。だから、作品『大いなる遺産』がそうであるように、全体としてはお伽話的となる。

筆者のこの意見を掩護射撃してくれるものとして高橋康也の説をここで出したいが、高橋康也は、ディケンズのことを「子どもの魂と同化できる不思議な天才の持主」と言い切っている（『文学における子供』東京大学出版会『子ども』153頁）。現代イギリスの偉大なる批評家 F. R. リーヴィスがディケンズの『ハード・タイムズ』を論じる際に、我々現代読者が共感を持つであろうはずのルイザではなく、シシー・ジュープの方に焦点を当てている事実も、彼がディケンズのディケンズらしさを買っている証拠である。

ピップのストーリー上の人生軌跡から窺われる、いつまで経っても人間は子どものままであるという世界、即ち、子どもが自我に目覚めるまでの世界が、案外ディケンズの本領であるような気がしてならない。ディケンズの作品世界全体に感じられるお伽話的雰囲気はそのせいである。

バルザックのリアリズムは、人間性を現実のものよりさらに醜化することによって迫力に満ちたものとなった。オースティンは、現実を美化もせず醜化もせずにあるままにその作品の中に写し出した。それに比べてディケンズのリアリズムがセンチメンタルであるとか甘すぎるとか言っているわけでは決してない。しかしディケンズのリアリズムの中には、人間性に対する一つのひたむきな願いが込められている。いかに現実が悲惨であろうと、人間

性に対して絶望的にならざるを得ないような状況をいかにしばしば目のあたりにしようと、ディケンズは人間性への信頼を完全に失くすことはなかったのだ。

すべての人間は成長し、進歩発展していくもの、それが、ディケンズが我々読者にかけて呪縛であり、信じさせたかった夢であった。そしてその呪縛にほとんどの読者が捕えられている。しかし、ディケンズのその呪縛に捕われるか否かはあくまでも我々読者の選択次第であり、またディケンズも神の原理によって我々に無限の自由を与えてくれている。それゆえ、今回の筆者の読みは、その自由に支えられてなされたものである。

第6章：『大いなる遺産』のピップ像

1.

男心を惑わす美少女エステラ（Estella）に一目惚れの恋をしてしまった少年が、その後、遺産相続の見込みという幻想に彩られた無為徒食の紳士修業の道に旅立つという解釈は、ピップ（Pip）の人格・個性を真には理解していない皮相的なものである。なぜなら、もしこの解釈が許容されるならば、ピップを悩ます役割を担ったエステラの実在感が相当に堅固なものであらねばならない。ところが、ひとりのコモン・リーダーとして虚心坦懐に作品に寄り添ってエステラ像を読み進む限り、彼女の存在感はこちらにはさほどに伝わってはこない。終始一貫して象徴的価値を負わされた人物像としての実感あるのみである。

人物造型にかけては古今東西いかなる作家にも引けをとらない作者ディケンズの技量に鑑みた場合に、魅惑の女性エステラを扱い兼ねたとは到底考えられない。我々がエステラ像にリアリティー不足を卒直に感じ取るとしたら、それは作者ディケンズの積極的・意識的な創作意図と解するのが妥当である。つまり、作者はピップとエステラの恋愛事件そのものに第一の関心を置いているのではないゆえに、星の如く光り輝く不可思議な女性エステラに他の人物ほどには実在感を賦与しなかったのである。ピップとエステラの恋愛問題は第一義的なものでは決してないことは実は彼女の稀薄な存在感から窺い知れるのだ。主人公が男性であるがゆえに正に本能的に、残酷なまでに美しい女性に心を奪われることは至極当然のことであって、このことは今更取り立てて申し述べることでもあるまい。ディケンズがそのようなラブロマン

スを書こうとしたつもりなら、エステラにもっと濃密な現実感を与えていたはずである。つまりディケンズはそのような男と女のドラマを書こうとしたのでは決してない。

ただし、拙論『*Great Expectations* の結末考』との関係上、ここで誤解があってはいけなないので一筆断っておくが、その論考はアプローチそのものとしては敢えて男女問題のレベルにピップとエステラとを正面から据えただけで、根本的にはそうすることによって初めて可能な二者の関係を通して見た主人公ピップの行動軌跡、即ち、彼の人間像の執拗な解明に狙いがあったわけである。『大いなる遺産』の結末考が、結局はピップの結末考であった。

エステラに憧憬の念を抱き、ひたすら彼女に恋焦がれるピップには間違いはないが、エステラの現実感が乏しいことを考えた場合に、短絡的には男女の恋愛問題にすべて話を還元できないわけで、我々は改めて、ピップが一体何を志向してジョー (Joe) やビディー (Bidley) の住む鍛冶場の世界を飛び立ったのかを考察する必要がある。ピップをして新たなる未知の世界に飛翔せしめた真の要因は何であったのかをしかと見定めねばなるまい。既にピップのエステラに対する恋愛感情を敢えて第一義的に前面に押し出して考察した場合でさえも、究極的にはピップの本性がそのレベルにおいてだけでは十分には解明され得ないわけで、となると、次に別の新たなる角度からのピップ像への光の照射が生み出されなければならなくなる。ところがピップの人格究明にさらに一層深く迫っていかうとする現段階では、ピップをミス・ハヴィシャム (Miss Havisham) やエステラの住む世界に志向せしめた他の諸々の要因発見などという間接的アプローチではもはや済まされず、一気にピップの内面に入り込む方が却って早道となり、本質的解釈につながるであろうことを信じて止まない。何を隠そう、ピップは現実の日常生活に一切翻弄されない精神的自由な世界を目指したのである。

ジョーやビディーに代表される 'forge' の世界、そこは神聖なる労働のゴ

スペルが支配している世界。そこに生れ育ったピップが何とかして必死にその場から離脱しようとする掻き・蹴き。これらの拠って来るべき源を、労働生活には一切煩わされずに、むしろそれとは縁の無い、鍛冶場の世界とは全く異質の精神的自由な雰囲気漂う世界に対する思慕と規定する解釈である。しかしながらピップのこのような、非日常的な精神的自由な世界への憧れの気持ちは、ピップのみならず、いかなる人であれ人間である限り当然誰でもが秘かに憧れる世界であるとも言える。ましてや感受性の鋭いピップのような多情多感な子どもの場合には至極普通のことなのかもしれない。こうなると、わざわざピップの特異な性癖と捉えることが適切ではないという判断もあり得ることになる。それにもかかわらず、この章にてピップのそのような志向性に拘泥するのは、ピップが‘forge’の世界から飛び立とうとする気持ちが余りにも異常なまでに烈し過ぎるからである。この種の志向は普遍的に他の一般の子どもたちにも多少なりとも存在するかもしれないが、その烈しさの度合が段違いにピップの場合は優っているのである。それほどまでに強烈な未知の世界への憧れを見せる少年像を創り出した作者ディケンズの意図が読者には計り知れない程だ。普通程度をはるかに越えた、まるで悲壮なまでも未知の世界への旅立ちを夢見る少年の姿は、その壮絶なまでも情熱の烈しさにおいて、敢えて文学作品の人物像分析の対象として取り上げるに値するものと思われる。それゆえに、ピップの内面性に真正面から迫っていくようにする本論も意義あるものであろう。

2.

夕闇迫る或る忘れもしないうすら寒い日の午後、少年ピップは、事物の本質に関する生涯で最初の最も強烈かつ明白な印象を感得する (My first most vivid and broad impression of the identity of things, seems to me to have been gained on a memorable raw afternoon towards evening.) (p. 1)¹⁾。

H. M. ダレスキーの論に準じて言えば、この時のピップの眼が捉えたものは、事物の本質 '*quidditas*' (the *whatness* of a thing) であり、換言すれば 'a sudden sense of the inner meaning of things'、即ち、'a series of Joycean epiphanies' である²⁾。両親や兄弟たちの墓の立ち並ぶテムズ河下流の沼沢地帯に独り在って、ピップは一瞬にして「死の意味」(the meaning of death) を体得する³⁾。その瞬時にして訪れた一つの啓示、いわゆるエピファニクな経験は、コンヴェンションに一切捕われない少年独特の特異な眼が捉えた彼自身の発見そのものである。他の誰の眼でもない、ピップだけが持ち得た独自の感覚を有した眼が、その眼前に現存する墓石に触発されて、突然に開示される死の意味を感じ取る。たちまちにして顕現的に見えてくる瞬間にピップ特有の感覚で即座につかまえられた現実、それゆえ常套的な見方をすべて排斥する。それらはコンヴェンションとは全く相容れないピップ自身の発見そのものと言える。

写真も無い時代に幼い孤児ピップがまぶたに描く両親の姿は、その墓石からの連想 (fancies) (p. 1) に拠るものである。墓碑銘の字体から、見も知らぬありし日の父母像をピップは勝手に想像する。さらに両親の墓のかたわらに並んでいる菱形の五つの石から、既にこの世を去っている五人兄弟の生れいずる瞬間の姿をも頭に思い描く。普通の人間の眼には単なる墓石でしかない事物でも、ピップの眼力がかかってはその背後に潜む実在性が突然に啓示されるのである。一瞬にして直感的に少年の眼が捉えた特異な感覚、それは死の意味であった。

「少年の眼は、外界の見え方に一つ一つ心理的根拠を求めたりせず、見えるとおりに見る。少年の眼を通して意味づけられた外界は生きもののように変容し、読者はその眼が少年のものであるかぎり、安心してそれを受け入れる。」と、泉鏡花の文学世界を語るに際して著書『幻想の論理』にて「少年の眼」に注目する脇明子だが⁴⁾、彼女のこの記述は、ピップの眼の特異性の

肯定化にも一役買う。事実その眼が子どものものであるがゆえに、子どもらしい連想や幻想もさもありなんと我々は納得する。少年の眼に映し出される世界は科学的世界像では決してなく、むしろ逆に不合理なもの (unreasonably) (p. 1) としか言いようがない。これを称して協明子などは幻想の論理と言うのであろう。

子どもに特有な幻想に彩られた連想は、後に大人になったピップにさえも、何かの拍子にふと訪れる。ミス・ハヴィシヤム邸の庭園の戸を開けようとして何気なく振り返る瞬間に子どもの時の連想が不思議な力を持って甦る。

Taking the brewery on my way back, I raised the rusty latch of a little door at the garden end of it, and walked through. I was going out at the opposite door — not easy to open now, for the damp wood had started and swelled, and the hinges were yielding, and the threshold was encumbered with a growth of fungus — when I turned my head to look back. *A childish association* (italics not in the original) revived with wonderful force in the moment of the slight action, and I fancied that I saw Miss Havisham hanging to the beam. So strong was the impression, that I stood under the beam shuddering from head to foot before I knew it was a fancy — though to be sure I was there in an instant. (p. 380)

このように、連想の一つの環 (one link of association) (p. 370) で対象を眺め、事物の実在性を瞬時にして把握してしまうピップである。その瞬間、まるで稲妻のように彼の回りをぱっと明るく照らす (p. 370) 程である。

子ども一般に特有と言うよりも、ピップ固有の特異な眼ゆえに (例えば同じ子どもである幼馴染みのビディーなどにはこのような特異な眼が全く賦与

されてはいない)、対象が普通以上に見え過ぎてしまうピップにとって、その後の彼の人生は幸か不幸か非凡な生活を余儀なくさせられると言っても多分過言ではないだろう。ジョーやビディーという善天使らと同じ‘forge’の世界に生れ育ったピップは、自然のまま時の流れに身を任せておれば余程のことがない限り終生平穩無事に鍛冶場で働く人間であったはずであるが、生れつき極めて特異な眼の持ち主であったが為に外界との対応においてエピソード的な経験をしてしまう彼は、自分だけの発見・経験を成した後、自己変革の道を歩まざるをえない。ジョーやビディーには見えないものが見えてしまった者の自然な成り行きである。第一章冒頭場面で事物の本質に関する強烈な印象を体験してしまった彼の本性は、本来的にはジョーやビディーのそれとは違うようである。このようなピップ固有の特異な眼を彼が有していることにすべてが象徴される彼の感受性の鋭さは、外界の事物に触れた場合、普通の人以上の繊細で鋭利な反応を見せるわけだが、例えば彼が初めてミス・ハヴィシャムの屋敷を訪れてエステラに会った一つの事件が、その後の彼にいかなる変革をもたらしたかを、次に詳細に眺めていきたい。ピップのような鋭い眼を持たないジョーやビディーなら決して経験しえないような種類の認識をピップはしてしまったのである。

3.

初めてのミス・ハヴィシャムの屋敷訪問から帰って、ピップはひどく惨めな気持ちになる。このことをジョーに正直に打ち明けるのであるが、ジョーはピップの内面を解さない。‘I am common.’という認識から始まって‘I am not common.’への願望の芽生えを見せるピップである。

... I told Joe that I felt very miserable, and that I hadn't been able to explain myself to Mrs. Joe and Pumblechook, who were so rude to

me, and that there had been a beautiful young lady at Miss Havisham's who was dreadfully proud, and that she had said I was common, and that I knew I was common, and that I wished I was not common, and that the lies had come of it somehow, though I didn't know how. (p. 65)

これまでの鍛冶場の世界が‘common’であると認識してしまったピップは、より高貴な世界（greatness）を目指してロンドンに向うことになる。

... farewell, monotonous acquaintances of my childhood, henceforth I was for London and greatness: not for smith's work in general and for you! (pp. 139-140)

ミス・ハヴィシャムとエステラとに出会ったことによって、これまで自分が居た平々凡々な典型的な日常世界からはるかにかけ離れた世界の存在することを垣間見てしまったピップである。

I thought how Joe and my sister were then sitting in the kitchen, and how I had come up to bed from the kitchen, and how Miss Havisham and Estella never sat in a kitchen, but were far above the level of such common doings. (p. 67)

このように、‘common’から‘uncommon’への飛翔、労働生活中心の世界から精神的自由の満ち溢れた‘高貴な世界’への移行に目覚めたピップにとって、ミス・ハヴィシャム邸訪問第一日は、彼の心に大きな変化をもたらした生涯忘れ得ぬ最良の日であった（That was a memorable day to me, for

it made great changes in me.) (p. 67)。

暖炉の片隅に陣取り、覚えたアルファベットで苦心惨憺してジョーあての手紙を書いたピップは、「お前はなんて素晴らしい学者なんだ」(p. 41)とジョーに誉められるが、これを受けて「学者になりたいなあ」(p. 41)と言う。これはまんざらたわいもない返事にすぎないとは思われない。実はこの箇所がミス・ハヴィシヤム邸訪問以前の場面であることを忘れてはならない。先程の論の展開からもわかるように、ジョーやビディーとは異質のタイプの人間の住む未知の世界の存在を見て識ってしまったピップが、目指すその世界の住人にふさわしい知性なり教養なりを身につけたいと叫ぶのは自然の成り行きだと解せるが、この場面の深読みから窺い知れる限り、ピップはどうかエステラの世界を見る以前から既に潜在的にジョーの居る世界とは別種の世界への移行素地があったのではないだろうか判断される。ピップにとって学者などとは余りにも突飛な話ではあるが、鍛冶場を中心とした日常生活とはかけ離れた未知なる知的教養世界への初めての秘かな憧れの気持ちの無意識的・本能的表出だと解してもいいのではないだろうか。そしてこの後、既に述べたように、今までとは全く異質の世界の在ることをエステラに出会うことによって知ってからというもの、さらに拍車がかかって、自分は無学で駄目であるという思いに切実にさいなまれる ('No, I am ignorant and backward') (p. 66)。知識欲に餓えたピップの姿 (hunger for information) (p. 102) である。

最初はやぼったい世間知らずだったピップ (my first rawness and ignorance) (p. 281) が、一度ミス・ハヴィシヤムやエステラの住む世界の存在を垣間見てしまった途端に、絶えず野心に駆られて日常生活には不平不満だらけになり (restless aspiring discontented me) (p. 101)、不満に満ちた胸の中で鍛冶場の家を恥ずかしく思うのである (I would feel more ashamed of home than ever, in my own ungracious breast) (p. 101)。しか

し、いくら野心に駆られて日常生活に不満だらけとは言え、家庭を恥ずかしく思うということはこの上なく惨めなことであるぐらいのことはピップにもわかってはいる。特にジョーが家庭を神聖視しているだけにピップは自分の内部に潜む忘恩の気持ちに自ら恐れおののく。だけど今更どうしようもない。心の中に変化が生じてしまったのだ。

How much of my ungracious condition of mind may have been my own fault, how much Miss Havisham's, how much my sister's, is now of no moment to me or to any one. The change was made in me; the thing was done. Well or ill done, excusably or inexcusably, it was done. (p. 100)

ところで、この家庭に関してであるが、ピップがまだ‘forge’の世界に留まっていた時、彼は家の中で最上の客間をこの上もなく高雅なサロンだと信じていたという件があるが、正にこの「高雅なサロン」(a most elegant saloon) (p. 100)こそ、ピップが必死に憧れた世界ではなかったか。労働者階級の家庭の中に生れ育ち、幼ない時からすぐに身边には手仕事などの労働環境が待ちうけている中であって、優雅なサロンの雰囲気や大事にしようとするピップの本性がひしひしと感じ取れる好エピソードである。そして、ジョーの鍛冶場に在るこのサロンの場を、さらに一層手ごたえのある具体的なものとして獲得するためにエステラの世界に赴くのである。

ジョーの態度の内には何か素朴な威厳 (a simple dignity) (p. 212) が潜んでいることはわかりつつも、彼の居る世界から離脱せずにはおれないピップの精神的自由世界への憧憬の烈しさを追ってきたが、そうは言うものの、「せっかちとためらい、大胆さと内気、行動と夢想とが奇妙に混じっている善良な好青年」(a good fellow, with impetuosity and hesitation, boldness

and diffidence, action and dreaming, curiously mixed in him) (p. 234) ピップのこと、鍛冶屋の仕事場や台所、いなかの沼地を離れるのが間違っていないだろうか絶えず真剣に悩む。ピップのこの揺れる心のさまを次に考察してみよう。

4.

事物の本質を見抜く眼を有したピップではあるが、その眼を通して見られた対象はかなり色濃く幻想に包み込まれている。それは、外界の背後に潜む本質を見透す力の少年の眼と、甘いロマンチックな夢を見る性癖とが一つになって同居しているからだ。両者は決して相容れないものでは決していない。むしろ、子どもの眼というものは元来そういう類のものであろう。同じくリアリティー把握と言っても、科学的・客観的認識方法で対象を分析的に把握するのではなく、子どもの場合は感覚的・主観的に対象を丸ごと直観で捉えてしまう見方であるが、事物のリアリティー把握に関しては案外この方法こそが優れているのかもしれない。このような感覚的対象認識のできるピップが、さらには強く彩られた幻想のヴェールに覆われて、より一層個性的な物の見方をするのである。

この特異な少年の眼を持った感受性の鋭いピップが、'forge'の世界ではどうしても満たされないものを感じ、憧れの未知の世界へと飛び立ったわけだが、その間の彼の心の迷いは、鍛冶場とミス・ハヴィシャムの屋敷、ビディーとエステラの間を絶えず往来する。頭が混乱し、ひたすら真面目に悩む。鍛冶場でジョーの相棒として満足していた方がずっと幸福ではなかったかという自問自答は常である。ビディーを見ていると、質素で誠実な労働生活は少しも恥ずかしがるものでないばかりか、十分に自尊心と幸福とを与えてくれるものだと言われる。しかるにこのような揺れ動く心の葛藤にもかかわらず、我々読者は、ピップがやはり'forge'の世界を離れなければなら

なかった必然性を、ジョーやビディーには決して理解してもらえない彼の内面から読み取ることができる。

例えば、事もあろうに町の公会堂でジョーと徒弟奉公の契約を済ませた正にその日の晩に、彼は早々にすっかり惨めな気持ちに落ち込み、ジョーの仕事は絶対に好きになれないことを確信する。又、年季奉公の生活が大部経ってから、自分の前途に不安を感じ、日曜日の夕方の宵闇迫る頃、墓地の辺りに独り佇む。鍛冶場の火や台所の火が自分にとって一番いいのではないだろうかと思う (I thought, after all, there was no fire like the forge fire and the kitchen fire at home.) (p. 258) のであるが、結局はその思い以上に未知の世界への志向性が強かったようである。ピップは本質的にどうしても労働の世界から精神的自由の世界へと離脱せねばならない本性を有した人物である。

「哀れなほかない夢」(poor dreams) (p. 392 & p. 457) を一途に追いかけて続けた「夢見る人」(visionary man) (p. 345) が正にピップであったが、最終的にはすべての幻想のヴェールがはがれ落ちた後、彼はこれまでの傲慢で虚偽に満ちた世界から遠のいて、人生に真に目覚めて再び生き生きとした気持ちに甦るといふような、言わば大団円の結末を一応見せてはいるが、やはり彼は最後の最後まで「放浪者」(wanderer) (p. 459) の感が強い。「小さな恐怖の塊」(the small bundle of shivers) (p. 1) であるピップの本性はそのまま大人になっても続いている。遺産相続の見込みという幻想が見事に打ち破られて真相がわかり、その結果彼が虚偽の世界から真実の世界に目覚めたという解釈を素直には認めがたいほどに、全情熱を傾けて必死になってミス・ハヴィンシャムやエステラの住む世界に自ら入ろうとしたピップの姿が極端なまでにも強烈なものであった。それゆえに我々は、彼がこれまでの生活は間違いであったと悟る点に意義を見い出す気にはなれず、むしろ、たとえ結果的には誤りであったとは言え、夢中になって未知の世界へ挑んでいった

彼の姿勢に驚きと感動の念を覚えるのである。そしてこの場合、イギリス教養小説の特徴に関しての川本静子の説—主人公の自己形成は、さまざまな事件のつまずきに出会って後、結果的に精神成長するのであり、自己形成を目指してあらゆる経験に意識的に対処しようとするのではない—は⁵⁾、今回の筆者の論考とは微妙なニュアンスの点で少し立場を異にする。むしろ、川本静子が「芸術家」型のビルドゥングスromanを説明している文章「主人公の旅は、実人生上の修業としてのそれではなく、自己のアイデンティティ探究を目指した形而上の旅なのである」⁶⁾が本章のテーマとぴったり合う。事実、本章で一貫したアプローチは、ピップ自身に内在する精神成長への憧憬を中心に据えたものである。だが、ピップのこの志向過程は確固たる理念を持ったものでは決してないだけに、「芸術家」型の教養小説にはもちろんなり得てはいない。やはり根本的には川本静子の分類通り、この作品は「紳士」型教養小説となるであろう。ただ筆者がここで敢えて主張したかったことは、ピップの場合、「芸術家」の様相をかなり帯びているという指摘である。この主旨に基づいて、テキストを忠実に辿りつつ論を進めてきたのが本論である。

芸術家的資質を内に秘めた多感な青年ピップを生み出した作者ディケンズの意図は一体どこに在ったのか、いろいろと想像は尽きない。そして又、主人公と作者とはどういう関係で捉えるべきかなど興味は果てしなく続く。おそらくは作者ディケンズの中に、ピップと同じ、絶えまない高貴な気高い精神的自由の世界への憧れの気持ちが満ち溢れていたであろう。大作家として世間とかかわりを持てば持つほど、一方では逆の非日常的・非俗世間的な精神生活に大いに思いを馳せたであろうと想像される。又、我々はこの作品の後に、今度こそ本格的な「芸術家」型小説を書いて欲しかったと願う次第である。その時ピップがどういう人物に変貌して登場するか楽しみなところである。実際、ピップは芸術家にあと一步という所に留まっている人物である。

資質はたっぷりと備えている。しかるにディケンズは、この後は教養小説は書かなかったわけで、我々はこの『大いなる遺産』の主人公をそれゆえ執拗に追うことになり、さまざまな様相の主人公像をそこに見い出すのである。本論は、数あるピップ像の一つの側面への注視によって書かれたものである。

注

- 1) テキストは *Great Expectations*, The Oxford Illustrated Dickens, 1973. に拠る。引用文、訳文のあとに () を付してページを示す。
- 2) H. M. Daleski, *Dickens and the Art of Analogy* (London: Faber & Faber, 1970), pp. 247-8.
- 3) *Ibid.*, p. 248.
- 4) 脇明子『幻想の論理』（講談社現代新書、1974）、pp. 86-88.
- 5) 川本静子『イギリス教養小説の系譜』（研究社、1973）、p. 10.
- 6) *Ibid.*, p. 117.

第7章：『大いなる遺産』 ——ヒロインの変容：虚像と実像の狭間で

1.

作家後藤明生は、彼のエッセイの中で次のように述べている。

いかなる小説も、ぽつんと単独に存在しているのではなくて、作品AはBと、BはCと……という形で連続、関係しながら存在しているということです。その連続、関係をアミダ式にたどり、発見してゆくことが、小説を読むということの最大の快樂ではないか。その連続、関係が思いがけないもの、飛躍的、とつぜんのなものであればあるほど、読むことによる発見の快樂は大きなものになるのではないか、と思います¹⁾。

このように一つのテキストが別の新しいテキストを生み出していくという、いわゆる 'intertextuality' の好個の一例が、チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) の『大いなる遺産』 (*Great Expectations*, 1861) とデボラ・チール (Deborah Chiel) の『大いなる遺産』 (*Great Expectations*, 1998) ではないだろうか。

1998年、映画監督アルフォンソ・キュアロン (Alfonso Cuarón) がミッチ・グレーザー (Mitch Glazer) の脚本を基にしてディケンズの小説『大いなる遺産』を映画化したが、その映画化されたものを小説にしたのがデボラ・チールである。映画同様、このデボラ・チールの作品『大いなる遺産』

は、登場人物の一人エステラ (Estella) に惜しみなくスポットライトをあてている。男心を翻弄する、眩しく、艶めかしく、甘美で官能的な美の化身エステラがデボラ・チールの小説の中で見せる存在感の大きさは、ディケンズの原作とは比べものにならない。

このことは、ディケンズの『大いなる遺産』の読み手にいくばくかの影響を与えることになりはしないだろうか。アルフォンソ・キュアロン監督の映画も、それを基にしたデボラ・チールの小説も共に、ディケンズの名作『大いなる遺産』の、いわば一つの現代的解釈である。そして新しい解釈は必ず新しい反応を生むものである。テキストからテキストへと遍歴を重ねることによって私たちの作品の読みが自ずと変化してゆくことは自然の理であろう。複数のテキスト、複数のメディアにさらされながら私たちがディケンズの原作をひもとく時、そのヒロイン、エステラにはいかなる光を照射すべきなのか。照射されるさまざまな光の中で変容するヒロインの姿に、今改めて目をとめてみたい²⁾。

2.

デボラ・チールの小説『大いなる遺産』とは違って、ディケンズ原作の『大いなる遺産』においては、エステラという人物は作者によって生き生きと描写されているとはいいがたい。彼女の言動のすべてはどこか狂言回し的であり、不自然なわざとらしさがつきまとう。時に彼女は、インプットされた台詞と演技を忠実に再現する、精巧な自動人形のようにさえ見える。その人形は非常に美しいが、中身が虚ろであることも一目瞭然に見てとれる。しかしこれは、ある意味では致し方ないだろう。なぜならば、ディケンズの作品におけるエステラの存在は、あくまでも主人公ピップ (Pip) の見果てぬ夢の象徴、すなわち幻影のようなものにすぎず、従って、エステラが複雑多様な要素の複合体としてのラウンド・キャラクターである必要は全く無く、

ただひたすらフラットな二次元的存在で十分だったからである。

エステラは、ピップの夢のスクリーンに映し出された映像であることをまずここで思い出そう。

……私はその日の授業はあきらめ、しばしのあいだ堤の上に寝ころび、
頬杖をつきながら、空や海のなかのいたるところの風景に、ハヴィ
シャムさんとエステラの姿を思い描いていた。(15章)³⁾

ピップの心を永久に悩まし続ける「優雅な幻の結晶」(44章)、ピップの「〈哀れな夢〉とやらの対象」(51章)、これがエステラの実態なのであり、エステラは、ピップにとっての非日常的な美の化身なのだ。つまり、ピップは、生身を備えた現実のエステラに向かってゆくのではなくて、この世における見果てぬ夢としてのエステラに到達しようと必死にあがくのである。

このようなピップの恋は、それゆえに、いつまでも初恋の青さと未熟さ、甘さとひたむきさを匂わせるばかりで、永遠に成熟した大人の恋へと発展してはゆかない。少年の幻想の中で理想の女性像は勝手に作り上げられ、偶像化される。その偶像化されたエステラにピップはひたすら憧れる。そこには、一個の人間としてのエステラ、一人の女性としてのエステラを見据え、その魂の深部に迫っていこうとするような愛の形は全く見てとれない。ひたむきではあるがひとりよがりな、純真ではあるがどこか見当違いな、幼い恋情と愛欲が空まわりするばかりである。

従って、ピップにとっての非日常的な美の化身エステラは、手に入らないのではなくて、手に入れたら終わりという存在なのだ。あくまでも追い求め続けるところに意味があり、仮に手に入れてしまったら、その時点でピップの憧憬も熱情も行き場を失ってしまう。少年にとって女性は、そもそも存在そのものが非日常的なものであり、少年は女性を偶像化してしまいがちだ。

もしそんな状態で結ばれてしまったら却って不幸になるだろう。なぜなら幻想はいつか破れてしまうものだから。そしてディケンズのこの『大いなる遺産』こそ、結ばれることが必ずしも幸せな結末にはならない小説なのである。「夢見る人」(44章) ピップの非日常的なものに対する「大いなる期待」、これが期待だけで終わるとというのがこの作品の本質と言えるだろう。

ところがアルフォンソ・キュアロン監督の映画も、それを基にしたデボラ・チールの小説も共にラストシーンにおいて、主人公とエステラは結ばれるであろうことを観客・読者にかなりはっきりと予想させるのである。

ふたりの未来が確かな形を取っていくのが見える。浜辺に潮が満ちてくるように、自然な流れだった。豊かな黄金色を帯びた陽光が、白い波頭の上できらめいている。まるで美しい絵のように⁴⁾。

そういえば映画監督デイヴィッド・リーン (David Lean) 制作の『大いなる遺産』(1946) もラストシーンは、ピップとエステラは明らかに結ばれて幸せになるというハッピー・エンディングであった。

ところがディケンズの『大いなる遺産』とは言えば、作者自身も結末をめぐって非常に思い悩んだらしく、一再ならず自作の改訂を行っている。この小説は1860年12月1日号から1861年8月3日号まで全59章36回にわたって週刊誌『オール・ザ・イヤーラウンド』(*All the Year Round*) に連載されたが、結末部分が気になったのか、ディケンズは最終号の原稿の校正刷りを友人のエドワード・ブルワー・リットン (Edward Bulwer Lytton) に見せて助言を仰いだ。するとリットンは、ピップとエステラを結婚させる形に書き直すよう勧告し、ディケンズはこれに素直に従った。こうして新たに書き換えたものが、最終号1861年8月3日号に活字となった。ディケンズの元来の原案、すなわちピップとエステラは決して結ばれないという筋の

元の原稿は、結局日の目を見ることなしに埋もれてしまった。このような経緯で週刊誌連載は完結したが、その後、この週刊誌版に基づいた三巻本、いわゆる初版単行本、1861年版が出る。さらに後の1868年には、作者自身によってなぜか小説の最後の一文が修正される。これこそが現行のテキストの定本、1868年版である。

本文改訂上いろいろと問題のあるこの作品を、作品の内的因果律に即して、諸家はその結末部分の妥当性についてさまざまに論じてきた。⁵⁾ 川本静子は、「ディケンズが、ブルワー・リットンのすすめにしたがって、結末を書き直したことは、かえすがえすも残念である。本来の末尾こそ、ディケンズの直観的洞察を表現したものである」⁶⁾ と言い切る。他方、宮崎孝一は、「若い時の望みにおいて打砕かれたもの同志—ピップは富の所有において、エステラは男性を悩殺することにおいて—が結ばれるということは、はなやかなハッピー・エンディングとは異って、この小説の静かな悲しみの雰囲気と矛盾するものではない」⁷⁾ と述べる。ディケンズの友人ジョン・フォスター (John Forster) は、日の目を見ることなしに埋もれてしまったディケンズの原案に軍配を上げている⁸⁾。ジョン・フォスターと同時代人のウィップル (Edward P. Whipple)⁹⁾ も、さらにジョン・バット (John Butt) とキャスリーン・ティロットソン (Kathleen Tillotson)¹⁰⁾ も、フォスターと同じ考えを持つ。

それに対して、ミルハウザー (Milton Millhauser) は、1861年版以降の修正版の方にむしろ良さを見出している¹¹⁾。ジョージ・バーナード・ショー (George Bernard Shaw) は、ディケンズの原案に対しては批判を加え、1861年版以降の修正版の良さを認めた上で、ピップとエステラが結婚するかどうかという点については否定的な立場に立ち、ハッピー・エンディングにはなりえないと言う¹²⁾。ところで筆者自身の見解はと言えば、手に入れ結ばれることが却って不幸になるという「少年の初恋」の観点からピップとエ

ステラを捉えているので、二人の結婚はとうてい考えられないというものである。いやそれどころか、生身の人間のエステラとではなく自らが勝手に作りだした幻想とまるで一人相撲の如く格闘しているピップに対して、筆者は哀れみと救いの無さを感じてしまうほどである。またディケンズによって新たに適切な表現に書き直された1868年版の結末についても、これは必ずしも二人の明白な結びつきを示すものではないと筆者は考えている。

ただでさえ読者にいろいろな問題を想起させるこの結末部分に関して、アルフォンソ・キュアロン監督もデイヴィッド・リーン監督も、しかしながら、明確な形で一つの解釈を私たちに提示した。これは映像メディアの世界が持つ宿命であろうか。「映画の映像は、言語にくらべて意味の求心性が弱く……」¹³⁾、という山崎正和の指摘にもあるように、映像メディアの場合、視覚・聴覚両面の多面的表現手段を持つことが却って災いとなって世界の広がり限定してしまうことがあるようだ。解釈を下すのは読者一人ひとりである活字メディアの文学作品は、不思議でとらえどころのない、無数の疑問と無数の解釈そして無限の可能性を持つ。ところがこれが映画化されたとたんに、たった一つの解釈、たった一つの表現、たった一つの説明しか持ちえなくなるのだ。さまざまな表現方法を持つ映像メディアの世界の皮肉と言えようか。

3.

エステラは、華やかな美貌と冷たい心を持つ、いわゆる妖婦タイプの女性である。アンガス・ウィルソンが「エステラが、ディケンズの女性観において、真の前進を標していることは事実である」¹⁴⁾と述べるように、ディケンズの心の中に、ひょっとしたら新しい女性像創造の意図があったかもしれない。現にエステラ像は、一見したところ自我を持つ個性的な女性像に見えな

くもない。

しかし、原作者や演出家がいかに登場人物に特定の個性を付与したつもりでも肝腎の役者の演技力が及ばなければ観客にはその個性は納得されないという至極当然のことを思う時、ディケンズの意図はどうであれ、筆者の目には、エステラが「自己のアイデンティティーをしっかりと持っている」¹⁵⁾ 女性像とは映らない。なぜなら彼女の驕慢な女性としての自信と自意識には、常に他者の、すなわち、養母ミス・ハヴィシャム（Miss Havisham）の意思が働いているからである。己の状況をしかと見据えた上での冷静な行動ではなく、ミス・ハヴィシャムの夢に巻き込まれたことによって生じる中途半端な危うい行動を終始取り続ける女性、それがエステラではなかろうか。

ミス・ハヴィシャムは時を止め、ひたすら過去の傷を忘れまいとする人生に固執する。そして傷を忘れないようにするために、養女エステラを巻き込む。彼女はエステラに自由を与えず、束縛し、自らの傀儡とする。このような二人の属する世界が自分の世界とは全く異質なものであることをピップは初めからはっきりと認識している。

ハヴィシャムさんとエステラは台所なんかにすわっていないで、そんな平々凡々たる日常生活からはるかにかけ離れた世界にいるんだと考えた……（9章）

このようにピップにとって未知なる世界の住人ミス・ハヴィシャムとエステラが、実は共に幸せな結婚生活からはほど遠い人たちであることを忘れてはならないだろう。結婚式の当日、ミス・ハヴィシャムは彼女が愛し尽くした婚約者から冷酷無残にも一方的に結婚の破棄を言い渡された。彼女はこの日を境にすべての時計を止め、白い婚礼衣裳を身につけたままの、ウェディングケーキもテーブルの上に置いたままの、そして屋敷への陽光も一切遮断し

たままの生活を始める。後になってわかることだが、ミス・ハヴィシャムの異母兄弟がぐるになって仕組んだ計画的な結婚詐欺に彼女はまんまと引っかかってしまったのである。エステラはと云えば、見るからに品性卑しいベントリー・ドラムル (Bentley Drummle) と結婚したものの、彼から残酷な仕打ちを受け続けた後、別居し、やがて夫の不慮の事故死によってやっとな結婚生活から真に解放され、その後また別の男性と再婚するのである。ここでいかにも皮肉に思われるのは、ミス・ハヴィシャムによって世の男性に対する復讐の道具として育てられたはずのエステラが、何ゆえにか、男を滅ぼすどころか男によってむしろ不幸にされてしまったという点である。男をもてあそんでいるつもりが逆にもてあそばれたのである。自ら仕掛けた人生の罠に、自ら陥ってしまったということだろうか。

ところがミス・ハヴィシャムやエステラとは違って、主人公ピップを取り巻く、己の分をわきまえた、自分たちの属する聖域の静かで穏やかな論理に従って行動する他の女性たちは、皆、幸福な結婚生活にたどりついている。ジョー・ガージャリー (Joe Gargery) と結婚することになるビディー (Bidly) はその一人である。「家庭の救い主」(16章) ビディーと、その愛息とのいかにも微笑ましい光景の描写を見てみよう。

ビディーはひざの上で眠っている子供に目をやり、子供の手を自分の口に当て、それから子供に触れたその優しい母親らしい手を私の手ににぎらせた。彼女のこの動作と、その手にはめられている結婚指環の軽い感触には、言いしれぬ多くのものを語りかける何物かが潜っていた。(59章)

もうこれ以上の幸せなどありえないだろうと思わせるような、素朴な善人たちジョーとビディーの結婚生活の一端がうかがえる場面である。彼らは自分

たちの属する世界を心底よく心得ており、そこに身を置くことに心から満足している。実際、彼らは未知なる世界に足を踏み出すことなど片時たりとも考えはしない。現に未知なるもの、外界へばかり常に心が向いていたピップは、ビディーに拒まれたではないか。

次に、ピップの友人ハーバート（Herbert）が結婚相手に選んだ女性クレアラ（Clara）とは言えば、彼女は、病気で寝たきりの無職の父親の面倒を父親の息が続くあいだ健気にも見続ける優しい乙女であり、「ハーバートの抱擁する腕に控えめに身を任せている物腰は、いかにも彼を愛して、信頼しきっている、あどけないもの」（46章）がある、といった風情の人である。無私の愛とも言うべきものを具現している女性と言ってもいいだろう。

これに比べると、ジョーの最初の妻、すなわちピップの姉は、「もし、あたしが鍛冶屋のおかみなんかじゃなくてね（別の言いかたをすればさ）、片時もエプロンもはずせずに、奴隷みたいに働かなくてもいいご身分ならね、私だってクリスマス・キャロルを聞きに行ったらうよ。私もキャロルは大好きさ。でもこんなエプロンのために、好きな音楽会に出かけたこともないのだよ」（4章）とすることからもわかるように、夫ジョーを甲斐性無しだと蔑む、気性のきつい女性であり、ビディーやクレアラのようなつつましく柔和な女性像では決してない。しかしこのように妻から始終罵られようとも、夫のジョー自身は大きな包容力で常に妻を包み込む。彼女が死ぬことがなければ、もちろんジョーがビディーと結ばれることなどありえなかつただろう。

ジョーとビディー、そしてハーバートとクレアラ、これら二組の夫婦像から私たちが感じ取るものは何かと言えば、それはジョーが体現していたあの「なにか素朴な威厳」（27章）と同じものが彼らにも備わっているということである。このことによって彼らの目は、己の属するささやかな世界、己のよく馴染んだささやかな領分に常にしっかりと向けられているのである。自己のアイデンティティーをよく認識している人たちと言えるだろう。こうし

たヒロイン像と比べればエステラ像が異質なものに見えるのは致し方ないだろう。

4.

かつてディケンズは10代後半に、マライア・ビードネル (Maria Beadnell) に一途に恋をした。しかしあまりに身分が違いすぎて、彼女の父親は娘をディケンズから引き離すためにパリに行かせてしまった。ちょうどミス・ハヴィシヤムがエステラをピップの手の届かない遠い外国に行かせたように。またディケンズは40代半ばに、エレン・ターナン (Ellen Ternan) との情事がもとで妻キャサリーン (Catherine) と別れた。しかるにその後のエレン・ターナンはといえば、ディケンズの手放しの熱愛に対して常に冷淡であった。ちょうどあのエステラと全く同じように。このように私たちは、作家ディケンズの実像の中にエステラ像の片鱗を見つけだそうとするが、そしてこのことは間違いではあるまいとアンガス・ウィルソンも保証してくれるが¹⁶⁾、できることなら私たちとしては、作品それ自体が持つ物語の内的必然性に即して考察したいものである。

これまで見てきたように、エステラは男を滅ぼすどころか、むしろ男によって不幸にさせられてしまった女性である。「男どもの心臓を打ち破ってやるがいい」(12章)と、幼少時から徹底して繰り返しミス・ハヴィシヤムから催眠術の如く聞かされてきたにもかかわらず、である。このことを一体どう理解したらいいのであろうか。その一つの謎解きの鍵が次のミス・ハヴィシヤムの台詞の中にあるように思われる。

「いいかい、ピップ！ あの娘が人から愛されるようにと、養女にしたのだよ。愛されるようにと育てあげ、教育したのだよ。愛されてもらいたいと思えばこそ、これまでにしてやったのだよ。愛しておや

り！」(29章)

エステラの不幸な結婚が意味するところのものは、「人から愛されるように」というミス・ハヴィシヤムのこのようなエステラ教育が、実は、皮肉にももののみごとに失敗に終わってしまったということではないだろうか。本来ならミス・ハヴィシヤムの教え通りに男に愛されて当然のエステラが、あろうことかその逆に、夫ドラムルによってひどい仕打ちを受けたということ、これは結局のところ、養母ミス・ハヴィシヤムがかつて味わった、あの惨めな体験そのものではなかったか。世のすべての男性に対する復讐は一体どうなってしまったのか。

ところが、である。深い業にとらわれた人らしく世の中に対する復讐に固執するばかりの、実に荒唐無稽な存在として読者の前に紹介されたミス・ハヴィシヤムは、復讐の道具として育てあげたはずのエステラとの抜き差しならぬ結びつきの中で、次第にその滑稽なまでに芝居がかった印象をかなぐり捨てて、ついに正しい自己客観をなし得るのである。人間の存在自体に潜む、ある悲劇的なものをすら読者に伝えることに成功したとさえ言える。もちろんこれは触媒としてのエステラの存在があったればこそである。エステラの存在無くしてそれはありえなかった。となれば、一方のエステラは単にミス・ハヴィシヤム的人間的成長を促すための触媒にすぎなかったのか。ミス・ハヴィシヤムから教え込まれたことをそのまま繰り返すあやつり人形エステラは、ミス・ハヴィシヤムに見られた変化・成長とは無縁なのか。

ミス・ハヴィシヤムのエステラに対する罪は相当に重いとと言える。ミス・ハヴィシヤムはエステラ教育の柱にした「人から愛されるように」という教えをピップに披露した直後に、「本当の愛」(29章)について彼に語っているではないか。

「それは盲目の献身です。疑うことなくひざまずき、土下座をして、自分でなんと思おうと、世間の口がなんと言おうと、ただひたすらに信じ、自分を踏みつける相手に対して、全身全霊を捧げ尽くすことですーちょうど私がやったように！」(29章)

人から愛されるのではなく、自分の方から人を愛するということの大切さをミス・ハヴィシャムは知っていたではないか。知っていながらそれを教えなかった罪は許しがたい。

エステラがミス・ハヴィシャムに見られた変化や成長を自分のものとするためには、ミス・ハヴィシャムの枷から逃れるしかないことは誰の目にも明らかであろう。このことを悟ったエステラは、ミス・ハヴィシャムが押しつけるピップではなく、品性下劣とはわかりつつもあのドラムルとの結婚を自ら選択したのではないだろうか。そして案の定、不幸な結末が待っていた。

不当な仕打ち、そして数々の苦悩の体験を通じてはじめて得られる、人間としての成長を真に体得したかもしれぬエステラ。しかし作者ディケンズは、その後のエステラについてはなぜか言及しない。小説の最終章第59章の文字通りラストシーンでピップと唐突に再会させるのみで、これに関してはすでに述べた通りである。ただ最後に一つこだわりたいのは、その第59章の、エステラは「その後再婚した」というくだりである。あまりにもさりと書かれているので、それこそ読者は読み飛ばしてしまうほどである。「高慢と、貪欲と、残虐さと、そして卑劣さを一身に集めたような人間」(59章)ドラムルからせっきやく解放されたというのに、なぜまた結婚なのか。人生の辛酸をなめ、人間的成長を遂げたであろうエステラは、なぜ一人で生きていこうとはしなかったのか。ここに自立した女性像を期待することはアナクロニズムの極みであろうか。

ヴィクトリア朝時代の女性像の限界とまでは言わないが、ただ、前述した

ビディーやクレアラの、同じ女性としての幸せな結婚生活のことを思った時、エステラの選択はいかにもなげやりで自暴自棄であり、また同時に不可解でミステリアスなもののように思われる。だからこそ、アルフォンソ・キューロン監督の映画も、それを基にしたデボラ・チールの小説も、そのネガティブなイメージをたたえたエステラ像にむしろたつぷりと光をあて、現代に生きる女性像に仕立てたのであろう。作者ディケンズの意図がどうであったにせよ、ミス・ハヴィシャムによって成長を止められ、型にはめられてしまったエステラの惨めな境涯は、ビディーやクレアラの幸福な結婚生活をまるで反面鏡に照らしたかのように浮かび上がらせているように思われる。しかし、それではビディーやクレアラの結婚生活こそが唯一の幸せな結婚生活であると断言してよいものか。ピップやエステラの味わった惨めさの中にも人生の真実へと辿りつくべき新しい道があるいは示されていたのではないか。既知の幸福と未知の不幸、平安と波乱、果たしてどちらが人を真に気高いものへと導くのであろう。

『大いなる遺産』の曖昧な結末は、筆者の胸に、今述べたような永遠の謎を投げかけてくるのである。

注

- 1) 後藤明生「小説の快樂—読むことと書くこと」(松浦寿輝編『文学のすすめ』、筑摩書房、1996) 11-12 頁。
- 2) Cf. 拙論「『大いなる遺産』の人物たち」(『近代風土』第22号、近畿大学出版部、1985) 142-153 頁。
- 3) 『大いなる遺産』の引用文の訳は、すべて日高八郎訳(『世界の文学』13、中央公論社)に拠る。

Text は The Oxford Illustrated Dickens (London: Oxford U. P., 1973) 版に拠る。引用の後の括弧内に章数を記した。

- 4) デボラ・チール、永井喜久子（訳）『大いなる遺産』（徳間書店、1998）、274頁。
- 5) Cf. 拙論「『大いなる遺産』の結末考」（『研究紀要』第11巻第2号、近畿大学教養部、1979）、65-77頁。
- 6) 川本静子『イギリス教養小説の系譜』（研究社、1973）、99頁。
- 7) 宮崎孝一『ディケンズ小説論』（研究社、1959）、136頁。
- 8) John Forster, *The Life of Charles Dickens* (In two volumes. Vol. 2., Everyman's Library, 1969), p. 289.
- 9) Edwin P. Whipple, "Dickens's *Great Expectations*" (From *The Atlantic Monthly*, XL, September 1877. Richard Lettis & William E. Morris eds., *Assessing Great Expectations*, Chandler Publishing Company, 1960), p. 16.
- 10) John Butt & Kathleen Tillotson, *Dickens at Work* (London: Methuen, 1968), p. 33.
- 11) Milton Millhauser, "Great Expectations: The Three Endings" (R. B. Partlow ed., *Dickens Studies Annual*, Vol. 2, 1972), p. 274.
- 12) George Bernard Shaw, "Forward to *Great Expectations* (1937)" (Stephen Wall ed., *Charles Dickens*, Penguin, 1970), p. 294.
- 13) 山崎正和『近代の擁護』（PHP 研究所、1994）、157頁。
- 14) Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (London: Martin Secker & Warburg, 1970), 松村昌家訳『ディケンズの世界』（英宝社、1979）、253頁。
- 15) 滝裕子『ディケンズの人物たち—その精神構造の諸相』（槐書房、1982）、93頁。
- 16) Angus Wilson、松村昌家訳、前掲書、253頁。