

ディケンズの最上のもの

白 田 昭

最近のディケンズ批評では、彼の後期の作品を重視する傾向があるようである。初期の作品に見られる、陽気なサンタクロース的善意のディケンズを礼讃することに飽き足らず、精神分析とか、象徴などの新しい作品解釈の技巧をもちこんで、主として後期の作品のうちに、近代社会の病弊に対するディケンズの洞察がいかに深かったかを、読みとろうとするのである。

この立場は、ディケンズは面白おかしく話を進めるけれど、その内容とて高邁深遠な思想は何一つなく、温情と融和の教訓を説く安価な勸善懲悪の道徳的説法でしかない、要するにディケンズは女子供の読み物なのだとする批評への反動である。そして笑いとユーモアと温情にあふれていたという通説のディケンズの世界を打ち破り、そこにひそむところの、闇の力、深さ、複雑さを指摘し、これに光を当てた、エドモンド・ウィルソンに代表されるこの批評の炯眼には、敬意を表さずにはいられないし、わたしとて彼の説くところのディケンズにおける「複雑さ」と「深さ」を認めることに異論はないのである。が、この批評では、ディケンズの「深刻さ」を強調せんがため、かえってその本質が見失われているように思う。

たしかに後期の作品には、当然のことながら、初期の作品には見られぬ発展がある。Mr. Pickwick や Cheeryble 兄弟などに代表される慈善家の姿も、後期の作品ではだいぶ変わってきている。たとえば、敢然として Fleet Prison にはいって、積極的に慈善を行なった Mr. Pickwick に比べて、“*Bleak House*”の慈善家 Mr. Jarndyce は、腐肉のような遺産分配訴訟の分け前にあずかろうとする浅ましい人間どもに、すっかり愛想をつかして、半ば世捨て人となり、自分の身边的人々に隠れた慈善の手を差し出すだけである。また“*Little Dorrit*”の中に出て来る Casby という人物は、白髪の老人で、長者の風格があり、皆から Patriarch と呼ばれ、親切な人情家の大家として通っているが、その実体は、手代を使って、Bleeding Heart Yard というスラムにある自分の持ち家の家賃を、強慾に取り立てさせる因業おやじである。“*David Copperfield*”に見られる、断わりにくい話があると、必ず「partner の Jorkins がどうしてもウンと言わぬので」と、責任を傀儡になすりつける弁護士 Spewlow の挿話は、この Casby において一段と深刻さを増している。Quilp や Ralph Nickleby や Scrooge のような、悪辣な高利貸しや欲の皮の突っ張った守銭奴などによって、個人の形で表わされ、その個人の敗北や改心によって解決されたかたちになっていた社会悪も、“*Bleak House*”の Chancery Court, “*Little Dorrit*”の Marshalsea Prison や Circumlocution Office のように、制度組織に原因し、もはや個人の善意ではいかんともしがたいものとして描かれ、世間

ディケンズの最上のもの

の富や庶民の幸福は、Mr. Merdle といった大ペテン師を表に立て、その蔭で金融財政の機構を操る、無名の怪物たちに吸いとられて行くのである。

こういった例からしても、後期のディケンズは、安易な考え方を捨て、冷徹な目を持ち、問題を深刻に考えはじめたと言えるだろう。そしてディケンズの作品に、社会悪に対する洞察の深さ、深刻な思想などを求めるとするならば、たしかにわれわれは彼の後期の作品に赴かねばならないだろう。だが、そういった含蓄をもつこれら後期の作品の、作品自体の価値はどうであろうか？ はたしてこれらの作品が読んで面白いものであるかといえば、これがどうも、いわゆるその思想的含蓄のほどには面白くない。いや、面白くないなどというのは、ディケンズに対する大きな冒瀆である。ディケンズの作品には面白くないものはないのだから、われわれは、初期、中期の作品に比し、これら後期の作品には、何か重苦しい苦渋感を覚える、と言わねばならないだろう。つまりこれらの後期の作品を読んだあと、われわれは何かの物足りなさ—ディケンズの世界では、陽がかげってしまい、何から何まで小さくなってしまったという感じを覚えるのである。ギヤスケル夫人の“*Cranford*”の中で、大のディケンズびいきの人物が、新刊の“*Pickwick Papers*”に読みふけり、汽車に轢かれるというエピソードがある。この場合“*Pickwick Papers*”だから、話は自然なのであって、“*Pickwick Papers*”の代わりに“*Little Dorrit*”をもって来たのでは具合が悪そうだ。また Mr. Micawber と Mr. Dorrit を比較した場合、同じく借財のため牢につながれていても、偽善的な言葉を弄して喜捨をねだる Mr. Dorrit には、泰然として“*Something'll turn up.*”と構える Mr. Micawber の楽しさは片鱗もうかがえないのである。さらには、あの偉大な偽善家 Pecksniff に比べて、“*Bleak House*”の Chadband はいかに人間が矮小なことか。ディケンズの創造したあまたの人物のうち、巨人のごとくそびえ立ち、ほとんど普通名詞となるまでに人口に膾炙した例は、Pickwick, Bumble, Quilp, Gamp, Pecksniff 等々、その大部分は、“*David Copperfield*”までの作品の中に見出されるのであって、後期の作品にあっては、その例は稀であると言ってよいだろう。

後期の作品において、ディケンズはそれまでに見られなかった「深さ」を発展させたこと、これは争えない事実である。そして“*Pickwick Papers*”や“*Old Curiosity Shop*”の面白さにかまけて、“*Little Dorrit*”や“*Our Mutual Friend*”をかえりみないのは、“*Merchant of Venice*”や“*Midsummer Night's Dream*”にとびついて、“*Macbeth*”や“*Hamlet*”を知らず、“*Tempest*”を理解できないのと同じことかもしれない。が、この「深さ」なるものが、初期、中期の作品に見られる、あの何ものにも代えがたいディケンズ得意の世界を犠牲として、はじめて得られるものであるとするなら、われわれはその代償のあまりにも高価なことを痛感せずにはおられないのである。

いろいろの事実を伏せた、ややきれいごとに近いと言われるフォースターの伝記の中でも、ありありと読みとれることだが、人生の雑事が積み重なるにつれて、ディケンズは心の平衡を欠き、疲労をまぎらわすために素人演劇など種々のことに刺戟を求め続けた。そういった彼の

晩年のすさんだ生活の苦悶が、これらの作品の「深さ」なるものの中にもうかがえるのではあるまいか。Circumlocution Office への皮肉はきわめて pertinent である。だが、それだけで“*Little Dorrit*”の作品が支えられるわけには行かない。もつれ合った話を進め、読者の興味をつないで行くディケンズの手腕は、いよいよその冴えを見せている。だが、まだその年でもないのに生活に疲れたような Arthur Clennam の憂愁、そしてまた、かつてのディケンズの作品において華々しい活躍をするのがつねだった、生命力あふれる一団の脇役たち、この人たちのどことなく生気に欠けた様子、ここに“*Little Dorrit*”という小説の淋しさがみられるように思われる。冒頭のマルセイユの監獄にはじまり、全篇にその暗い影を投げかけている Marshalsea Prison のとり扱いに見られる、牢獄の obsession や Miss Wade に見られる Self-torment なども、心理学的興味からすれば面白いものかもしれないが、これらに表わされた、古傷をかきむしっているような、frantic なディケンズの姿は、凄絶ではあっても、もう一つ高い価値のものに欠けているのではあるまいか。

技巧上の進歩についても同様である。大まかな構想だけ立てば、あとは場当たりに筆を走らせていたディケンズも、“*Martin Chuzzlewit*”のころから全体の構成に意を用いるようになったことは、衆知の事柄である。複雑な話の糸をたくみにより合わせ、渾然一体の物語に作り上げた“*Bleak House*”でのディケンズの手腕は実に見事なものと言わなければならない。だが、ギッシングはこう言うのである。

“...Dickens did become conscious of artistic faults, and set himself to correct them. But, in the meantime, he had touched the culmination of his imaginative life, and a slight improvement in technical correctness could not compensate the world's loss when his characteristic strength began to fail and his natural force to be abated.”^①

文壇登場以来、一作ごとに新趣向をこらして来たディケンズも、五十年代後半となつては、さすがにその努力に疲労を感じて来たように思われる。その後の彼の作品を読むとき、われわれの心に浮かぶのは、変わり行く文学的嗜好の中で、ウィルキー・コリンズなどの年少の友に伍し、新たに登場するジョージ・エリオットやジョージ・メレディスなどの新進作家に遅れはとらじと、衰えの見えるはじめた想像力に鞭打って奮励する、老戦士ディケンズの姿なのではあるまいか。

もちろん、ディケンズの後期の作品には何ら見るべきものなし、と、極言するつもりは毛頭ない。“*Little Dorrit*”や“*Our Mutual Friend*”も、やはり彼の大作として、大いに尊重しなければならぬと思うのであるが、こういった作品においては、ディケンズの手腕の渋滞が認められることは争えないと考えるのである。

ディケンズの「複雑さ」、 「深さ」を力説する批評家エドモンド・ウィルソンは、決して彼のユーモアを無視するものでないことを断わって、

“This (*i. e.* the humour of the early Dickens) is the aspect of his work that,

ディケンズの最上のもの

is best known, the only aspect that some people know. In praise of Dickens' humour, there is hardly anything new to say. The only point I want to make is that……Dickens' laughter is an exhilaration which already shows a trace of the hysterical. It leaps free of the prison of life; but gloom and soreness must always drag it back.^②”

と言っており、その論中においても、ディケンズの作品の優劣の比較をなしたり、それに価値判断を加えることは、きわめて用心深くこれを避けている。けだし彼はディケンズについて今まで無視されていた面に世の注意を引くことだけを目的とする、という態度を維持したかったのだろう。しかし、ディケンズのユーモアの姿のうち、人生の牢獄をふり切って飛躍する姿か、それとも、gloom と soreness に引きもどされた姿か、どちらが秀れているのかという問題では、彼はどうも後者をとる方に傾いているものと推測される。そのことは、彼が後期の作品を詳述しながら、通説として一応ディケンズの代表作と評価の定まったかに見え、かつまた、彼の説く gloom と soreness に一番乏しいと思われる “*David Copperfield*” を “It is not one of Dickens' deepest books; it is something in the nature of a holiday.”^③ と一言で片づけてしまうことからしても明らかである。そして、そこにはディケンズのいろいろの様相のうちの価値の低いものにとらわれた、批評的態度のひずみが見られるような気がしてならないのである。

ウィルソンに代表される、ディケンズの bitterness と complexity 重視の批評を受け入れるとするならば、それはあくまで補足説明的なもの、これまで看過されて来たディケンズの minor aspect の一つに照明を当てるものという限定つきでなければならぬと思う。というのは、ディケンズの真骨頂は、ウィルソンの説くものとは違った、また別のところに求められなければならないと信じるからである。

これよりほか、ディケンズに加えられた批評は数多かった。たとえば、ディケンズ在世中より、彼の作品の中の improbability や exaggeration をとがめる声はすでに激しかった。しかしこれらの主として naturalism をよりどころとする批評は、現在においてはもう超克されたものと考えてよいだろう。それを除いて、現在ディケンズについて検討の要ありと考えられる主な問題は、ディケンズには moral import がないとする批評と、彼の vulgarity を非難する批評の二つであるだろう。まずその第一のものを取り上げてみよう。

“The adult mind doesn't as a rule find in Dickens a challenge to an unusual and sustained thought.”^④”

とは、F. R. リーヴィスの言葉である。小説の第一の意義を読者の思考に対する挑戦と考える場合、小説の中で一番重要な意義をもつ要素はプロットということになる。そしてプロットは作品の骨組み、物語の発展における論理的因果関係、作家の創作活動の予備的行為であるばかりでなく、さらにそれは作家の人生解釈の図式となる。そして浅薄安価な、浪花節的人生観をもつ作家は、浅薄安価なプロットの小説を作るし、その逆もまた真である、ということにな

りそうだ。

強慾無情の高利貸の伯父と、純情な甥の美青年主人公の争いの物語。可憐無垢、悲運に泣く二人の佳人が、この強慾の高利貸のため、あるいは放蕩貴族の、あるいは老いぼれ守銭奴の、慰みものに供されようとするが、ついに甥の正義が勝ちを占め、二人の美女は救われ、それぞれ意中の男性と結ばれる。

このようなたわいもない幼稚なメロドラマの“*Nicholas Nickleby*”の物語を、いかに面白おかしく、手際たくみに語ったところで、その才は所詮 entertainer のそれであって、ディケンズにはそれ以上の“profounder responsibility as a creative artist”^⑤がないゆえに、英国小説の偉大な伝統に加わり得ないという批評は、一見はなはだもつともで、人を首肯させる力をもっているように思われる。

しかしわれわれはここで奇妙なディケンズのディレンマに逢着する。このようにディケンズをおとしめ、あるいはその限界を指摘する批評家に出会うとき、われわれは一々その論旨のもつともなことに賛意を表さずにはおられぬ気持になりながらも、再度ディケンズの作品に立ち返った場合、いつのまにかその批評家の論旨を忘れて、物語に読みふけるのである。つまりこういった批評家の論旨は、作品を離れ、抽象的に考えた場合にのみ、説得力があるのであって、この論旨を自分の criterion として、作品に対する scrutiny をやろうと何度心掛けても、われわれはいつしか物語の面白さに流されてしまうことが多い。この現象はひょっとして、かかる批評家たちの理知的批判の態度を堅持し得ない、こちらの soft-headedness に責任のあることなのかもしれないが、わたしはここにまたディケンズの偉大さの証拠があり、またこれら批評家の作品からの乖離性が見られるように思うのである。

“*Nicholas Nickleby*”に出て来る、髪結いの亭主の典型 Mr. Mantalini には、何一つ知的な要素は存在しないが、“*Nicholas Nickleby*”の物語がまだもっているところの、人を捕えて離さぬ魅力の何分の一かは、この Mr. Mantalini の存在に負うものであり、また Mrs. Nickleby, Squeers 父娘などの人物の生命力の豊かさによるものであるだろう。“*Old Curiosity Shop*”の中の Nubbles 一家、貧しいながらも、きちんと整った家の中、三才のやんちゃ坊主がじたばたするそばで、母と姉娘はきげんよく、忙しそうに仕事をしている。そして楽しみ一夜が来ると、サーカス見物に出かけ、そのあと oyster shop でつましい散財をする場面や、薄幸の身の女中 Marchioness に奇妙な求婚をする Dick Swiveller の物語など。さらには“*Christmas Carol*”に登場する Scrooge の書記 Bob Cratchit の家庭のクリスマス。Cratchit 夫人が腕によりをかけて作った鶯鳥の料理が食卓に上がるときの家族の期待、それにも劣らず首を長くして待たれ、かっさいをもって迎えられる、ひいらぎを刺したプディング。Scrooge の回想の中に出て来る、昔の主人 Fezziwig の家でのクリスマスのダンスパーティーの場面、といったディケンズ得意の境地、これとてマリオ・ブラッツに言わすれば、ビーデルマイヤー的であり、grand style もなければ、intellectual aspiration もないということになる。それはそうかもしれない。だが何という輝きをもち、尽きせぬ楽しみにあふれた描写であること

だろうか!

奇妙なことに、われわれがディケンズの小説を思い出してみようとするとき、われわれの覚えているのは、決して一貫した物語の筋や全体の構想ではない。どういうわけか、上に述べたような断片的な場面や挿話のみが、心に浮かび上がって来るのである。このようなことからして、批評家はディケンズの“loose inconclusiveness”に愛想を尽かし、彼の作品においては、“unifying and organizing significance”^⑦が欠けており、これをそなえたものとして考えられるのは、ただ“*Hard Times*”だけであるといった論を立てるに至るのである。だが、この作品においては、マンチェスターの工場労働者である Stephen Blackpool にまつわるストライキ問題と、当時のディケンズの生活を悩ませていた夫婦生活の反映であるところの離婚論とが、あたかも竹に木をつぐがごとくに結びつき、産業社会のあり方を“It’s a muddle.”と観ずる Stephen と、もう一方では功利主義経済学の論駁のために、Bounderby と Gradgrind に配するに、軽業師の Sleary、逆手をとって Gradgrind をへこませる、出藍の誉れ高い Bitzer をもってするなど、人物の配置や物語の構成があまりにも図式的で、われわれはいま一つ感興をそそられないのである。たとえこの作品に“unifying and organizing significance”というような、もっぱら主知的な長所が認められるとしても、それだけを理由に、ディケンズの作品中とり上げて論ずるに足るものは、これをおいて他になしとするこの批評態度は、たとえば人間を見て骸骨だけを捕えるがごとく、あまりに主知的に過ぎ、決して all-round なものとは言えないだろう。リーヴィスの批評が示唆に富み、人を動かす力をもったものであることは認められなければならないが、理性の多弁な言葉に、心のひそやかな声がかき消されてしまっただけなのであって、彼の批評にあっては、感性の声よりも知性の声が優越の立場に立っているのではないかと思うのである。

かかる意味合いにおいて示唆するところ多いのは、“In Mantalini or Jack Bunsby we have nothing illuminative; they amuse, and there matter ends. But true humour always suggests a thought, always throws light on human nature.”^⑧という、ギッシングの言葉である。Falstaff のユーモアを解せずして、その moral import を問うことの愚は、すべての人の認めるところであろう。ディケンズについても同じことが言えるのであって、それには“*David Copperfield*”の Dora と“*Middlemarch*”の Rosamond とを比較してみるのが適切であるだろう。ジョージ・エリオットは“*Middlemarch*”において“*David Copperfield*”のパロディを意図していたのではないかと思われるほど、両者の間には類似点がいろいろと見出されるのである。術学者の老いた夫に配するに、若い美貌の妻、そこへ若さにあふれる従兄の登場という、Dr. Strong—Mrs. Strong—Jack Maldon の関係は、Casaubon—Dorothea—Will Ladislaw の関係と酷似している。ディケンズの場合、貞節な妻に道ならぬ恋の誘惑がふりかかり、何章かの間、読者に気をもませたあげく、すべては杞憂に終わるといって、“*The Cricket on the Hearth*”でも一度用いられた、甘い話の運びであるのに対し、ジョージ・エリオットの場合、術学者の夫の嫉妬心、若い妻の欲求不満、一切は鋭い筆致で分

析され、説明し尽くされている。そしてディケンズとジョージ・エリオットを比較した場合、物事をより深く、より鋭く考えることにかけては、後者に一日の長を認めるのが普通である。しかしもう一つの類似点、若い夫が新世帯のやりくりで、妻の協力を得られず大苦勞する、David—Dora, Lydgate—Rosamond の関係をくらべてみた場合、われわれはこの一般の通念を逆転させるような、ディケンズの Humour の偉大さをつくづくと感じないわけには行かないのである。

くそまじめに考えた場合には a piece of absurdity とでも評するより他ない、あの精神薄弱的 Dora に比べて、かわいらしい捲き毛の金髪、しとやかな挙措動作も何一つとして非の打ちどころない、レモン女史経営の花嫁学校の優等生 Rosamond、そして彼女の中にひそむ冷淡狭量で、自己犠牲の何たるかを知らぬ、女の我の強さをあざやかにえぐり出し、悪女の一典型をみごとに描き上げたジョージ・エリオットの筆力にはただただ感服するばかりである。この Rosamond と Dora を比較して、ディケンズとジョージ・エリオットと、いずれが安価な感傷を排し、真相をより深く追求したかと、その優劣を問うなら、この場合にもおそらく大方の軍配は、Rosamond を生んだジョージ・エリオットに上がるだろう。それももっともなことである。だが観点を少しずらして考えてみた場合、神経質に目に角を立て、いわゆる真実なるものをあばき立てようとし、追い討ちに追い討ちを重ね、最後の章に至ってまで、Rosamond を、殺された男の脳、つまり彼女ゆえに不毛に終わった夫の学問的大志、を肥料に栄える“basil plant”だと、止どめを刺すのを忘れないジョージ・エリオットが狭量に見えてくる一方、ディケンズの Dora の描き方を見てみると、ジョージ・エリオットのような話の進め方が思いもつかなかった甘いディケンズ、というありきたりの考え方には疑問が感じられて来る。ディケンズはジョージ・エリオット的可能性を知らなかったのではない、それどころか、それを充分に承知の上で、そんなことをしても仕方がないのだと構えて、Dora という空とぼけた人物を作り出したのだと、一廻り大人らしいところがあるように思えて来るから不思議である。登場してしばらくの Dora はただ absurd の一語に尽きる人物であったが、その absurdity を重ねて行くうちに、いつしか描写はだんだんと熱を帯び、“Our Housekeeping” と名づけられた章に至っては、いつのまにか読者は、「言葉に表わされたうちでもっとも甘美な、ユーモアと情愛の夢」^⑨にその同情を完全に把握されてしまうのである。そしてここには知性で認識されるような moral import は何ら存在しない。あるものはただ farce ばかりである。だがチェスタートンはこう言うのである。

“By simply going on being absurd, a thing can become godlike; there is but one step from the ridiculous to the sublime.”^⑩

F. R. リーヴィスは Rosamond の描写のたくみなことを述べて、

“The reader certainly catches himself, from time to time, wanting to break that graceful neck, the turns of which as George Eliot evokes them, convey both infuriating obstinacy and a sinister hint of the snake.”^⑪

と言っているが、これはまことに至言と言わねばならない。このような Rosamond を前にして、やり場のない怒りに切歯扼腕する Lydgate よりも、家計の引締めのため、買物を下女まかせにするなど夫から命ぜられ、雄々しくも自ら中央市場へ買い出しに出かけ、たった二人の新世帯のために鮭を一ポンド六シリング分も買い込んで来る Dora、そしてそれをたしなめられて泣く Dora を前にして、

“I felt like a sort of Monster who had got into a Fairy’s bower, when I thought of having frightened her, and made her cry.”⁽¹²⁾

と反省する David を描き上げたところに、ディケンズの人間的器量の大きさが感じられないだろうか？ しかも物語の “unifying and organizing significance” の点では、“*Middlemarch*”の方が、“*David Copperfield*”よりもはるかに優れているのである。Rosamond を裁き、弾劾するジョージ・エリオット——その強固な知性に対しては、最大の敬意を払うにやぶさかではないが——によっては、われわれの至り得る先はただの人間でしかあり得ない。が、ディケンズによるならば、大げさに言えば、そのユーモアを通じて神に至る道、あるいは少なくともその可能性が示唆されるのであり、またごく内輪に言っても、「大人の読者をして真剣に物を考えさせる」ような moral import を有した Rosamond を描いたジョージ・エリオットよりも、Dora を描いたディケンズの方が、より愛される人間であることはたしかだろう。まことに Humour は Charity と不可分のものなのである。

このように、ディケンズにおける主知的含蓄の乏しさを突く批評に対しては、“Humour is the soul of his work.”⁽¹³⁾ というギッシングの言葉がわれわれのよりどころとなるのであるが、今やわれわれは残るもう一つの問題、ディケンズの vulgarity に目を向けなければならない。ここにおいて、われわれはディケンズ信仰への大きな躓きの石に行き当たる。“*Old Curiosity Shop*”の少女 Nell の死、“*Dombey and Son*”における Paul の死、“*Bleak House*”の浮浪児 Jo の死の場面など、子供の死を描くにあたって、感傷に溺れ、鳴り物入りの描写でもって、読者の安価な涙を誘い、まったく丈夫の読むに耐えざるものというあの批評が、われわれの前に大きく立ちはだかる。ラスキンは Nell の死を批評して、ディケンズは涙を売らんがために彼女を殺した、と言ったけれども、これはとりも直さず、そのころには涙が売れたことを示すものである。冷静皮肉な目を一枚看板にしたサッカレーも “*Pendennis*”の中の母親 Helen の死の場面では、センチメンタルとは言わぬまでも、相当に sentiment を盛り込んだ描写をなしているし、ジョージ・エリオットでさえ、その処女作 “*Scenes of Clerical Life*”において、Barton 夫人の臨終など感傷的な場面を描く誘惑に勝てなかった。さらにはクレーク夫人の “*John Halifax, Gentleman*”では、きわめて感傷的な死の場面が三度出て来る。一つの小説の中で三度、いずれも感傷性の濃厚度においては Nell の場合とひけをとらない場面があって、しかもこの小説は当時において爆発的な人気を博した。そしてその三度のうちの一つ、Nell によく似た盲目の少女 Muriel の死はまったく評判になり、ために当時においては新たに生まれた女の子に Muriel という名をつけることが流行したという⁽¹⁴⁾。しかし、このよ

うに当時において涙の嗜好のあったことを説明しても、それはディケンズにとってただの情状酌量論でしかあり得ないし、かえって彼の超時代性を否定し、彼をクレーク夫人なみの一ヴィクトリア朝小説家の位置にしばりつけてしまうことに終わってしまう。だから、われわれはそのような弁論を続けることはやめにして、むしろこの感情性にディケンズの本質の存在することを主張せねばならない。

およそ人に物を訴えようとするとき、その方法は、理知に頼って道理を説くか、感情を通じて働きかけるかの二つであるだろうが、ディケンズはこの後者の感情的手法に頼った作家であることをわれわれは忘れてはならないだろう。現世における人間同志の憎しみや反目など、もつれ合った情念を洗い流し、かたくなな心に衝撃を与え、これを軟化させるものとしての死のもつ感情的価値、現世の苛酷さに対し、恩讐の彼方の世界を暗示する感情的 palliative、あるいは感情的 purgative としての死の効力を、ディケンズは十二分に——あるいはひょっとしてそれ以上に——利用したのである。

彼のこの感情的手法の好個の例としては、“*David Copperfield*” 第十四章の挿話、すなわち、Murdstone and Grinby の靴墨工場を逃げ出した David が、徒歩で Dover に住むと伝え聞いていた伯母 Betsey Trotwood のもとへ逃れ、Betsey Trotwood が Murdstone 兄妹を呼び出す場面をあげることができよう。物語の冒頭、母子二人で女中の Peggotty を相手に穏やかな暮らしを送る David の前に、暗い影のように Murdstone 兄妹が現われ、幼い David の幸福は完全に破壊されてしまう。そして David とその母 Clara はこの二人から酷薄な仕打ちを受けても、まったく無力で、恨みの気持を口に出して言うこともできず、黙々と願使されるままになるより仕方がないのである。ついに母 Clara は死に、David は靴墨工場へ奉公に出されるに至るまで、十章ばかりの間に、Murdstone 兄妹の薄情さをいきどおる気持は読者の胸の中につのる一方である。このいきどおりの気持に何らのはげ口も与えず、これを最大限に鬱積させておいて、最後に Betsey Trotwood が小気味よい啖呵を切って、この二人を追い出す。天涯孤独の身となった David の上にすっかり読者の同情を移させておいてから、彼が悪夢のような靴墨工場を逃れ、飲まず食わずの逃亡行のあと、ついに保護者を得たという時機を見定めて、形勢を逆転させ、痛快に読者の溜飲を一掃し、その感情的ストレスの解消をはかる、このあざやかな手法こそ、ディケンズの得意のものであるだろう。ジョージ・エリオットの“*Mill on the Floss*”において、Mr. Tulliver が水利権の訴訟にからむ恨みから、弁護士 Wakem を路上で罵倒し、打擲する場面が、一見これと類似しているようではあるけれども、この場合、ジョージ・エリオットはそれ以前の話の運びにおいて、読者の同情を Mr. Tulliver の方へ移動させる努力は何らしていない。それどころか、彼女は例の言葉の端々における鋭い暗示によって、Mr. Tulliver の怒りがきわめて身勝手に、理屈に合わぬものであることをほのめかしているのである。だからこの場合、読者は感情を動かされることなく、この頑固な老人の一徹な怒りを冷たい理知の目で眺めることができるのである。この手法の違いにこそ、ディケンズが感情の方法に頼る作家であり、ジョージ・エリオットが理知の方法に頼

る作家であることが明らかに会得されるであろう。

ディケンズが Dramatic な——あるいは Melodramatic な——作家であることは、大方の人の認めるところであるだろうが、ドラマの特色の一つはカタルシスによる感情的ストレスの解消ではなかったろうか。そしてまたエドモンド・ウィルソンの言によると、ディケンズは終生想像の中で criminal か rebel の役を演じていた^⑮ということであるが、この criminal と rebel と二つのものに共通した特徴は、主情性の優越であると言ってよいだろう。また社会問題についても、彼は Radical を自称し、何ごとにつけても直感的反応を示し、やや Anarchist に近い思想をもっていたことも明らかである。こういったことや、また彼の伝記に語られているいろいろの事実も、ディケンズが感情の人だったことを指向しているものだろう。

そしてまた彼の生きた時代は、十八世紀中頃からの浪漫主義運動が、人間生活の多岐にわたる面に感情的うるおいをもたらしていた時代であった。この主情的時代にあつて、十八世紀的主知主義の名残りである功利主義哲学に対し、多くの人々がいどんだ主情的な戦いの一翼をディケンズも荷ったのであり、感情的人間が主情的運動に参加したということに、ディケンズの成功があり、かつまた、ややもすると感情的手法を濫用し、感傷癖にまで墮しやすかったという原因があつたと言えるだろう。そして超時代的存在に近いディケンズをヴィクトリア朝という時代的の枠の中に引きとめるものがありとするならば、それはただこの点だけであるだろう。しかし、感情かならずしも悪いものではない。それはえてして卑俗に見えるけれど、文学においてはきわめて肝要な、むしろ理知に先行する要素であるということを忘れてはならない。

感傷性と並んでもう一つ考えなければならぬのは、ディケンズの笑いの卑俗さである。Mr. Pickwick の下僕 Sam Weller や、“*Old Curiosity Shop*” の Dick Swiveller など、底抜けに陽気な人物も、愉快は愉快であるが、いささか馬鹿笑いがすぎるような気もする。さらには“*Pickwick Papers*”の中の食っては眠るだけの Fat boy の話とか、Mr. Pickwick が punch に酔いつぶれて、他人の庭で寝込んでしまい、庭番に起こされて名を問われると、ねぼけ眼に“Punch.”と答えるなど、落語的で、およそ知性の人の趣味には合いかねるものと言わねばならないだろう。

こういう野卑な笑いは、とくにディケンズの初期の作品の中に多く見られるものであり、“*Pickwick Papers*”にもっともよく表われていると言ってよいだろう。元来ディケンズは想像力の人間であつた。そしてその初期の作品にあつては、彼はそのけた外れに活発な創作力を、それに何の抑制も加えることなしに（ディケンズにとっては、抑制ということほど異質的なものはなかつたと言えるだろう）発揮したため、やや狂燥的な俗悪さを示すこともあり、勇み足的な失敗を犯すことがあつた。あまりに豊かな創作力からする浮わつた調子、これが彼の初期の作品について挙げられるべき短所であるだろう。しかし、晩年の暗鬱の前兆ともいふべき暗い気分が、ときどき垣間見られることがあるにしても、この時期のディケンズは健康であり、この笑いもまたきわめて健康なものだった。そして健康ということには、どこか卑俗さの臭いがつきまとうものなのである。古来佳人は薄命と相場がきままっているように。さらにま

た真の鑑賞眼は fastidiousness とは別もので、それは寛容なものであるはずである。

それはともかくとして、年が経つにつれて、ディケンズのわき返るような創作力もやや鎮まりを見せはじめ、それに技巧の円熟も加わり、“*Martin Chuzzlewit*” から “*Bleak House*” にかけての中期の作品において、ディケンズの最上のものが見られるように思うのである。初期の狂燥と後期の憂鬱の間にはさまれたこの時期には、彼の性格の中にある明るさと暗さとが一番よく調和し、安定していたように思われる。その中でもとくに “*David Copperfield*” は、いわばディケンズの生涯の halcyon days とも言うべきもので、終末の Uriah Heep の陰謀のくだりにやや難点が感じられるとしても、その前半の部分、すなわち David の幼少時代を物語るところは、自己のもっとも内奥に秘めた思いを語るということに支えられ、落ちついた調子の中にも、明るさとユーモアを失わない。そしてそこに見られる楽しさは、それがやがて来たるべき憂愁にかき消される運命にあることを思うと、なおいっそう貴重なものとなり、なおいっそう人の心を富ましめるものとなるのである。これをディケンズの最上のものと推すことは、きわめて平凡ではあるが、また一番妥当な結論に思われるのである。何となれば、忠義者の女中 Peggotty と母と三人で暮らした David の静かな幼少の頃の生活の思い出、海岸の廃船を家とした Peggotty 一家、骸骨の画ばかりを描いている学友 Traddles, Murdstone and Grinby の靴墨工場、Micawber 一家、むさくるしい仕事場での悪夢のような生活から逃れて、一風変わったしっかり者の伯母 Betsey Trotwood の家にたどりついたときの、あの清々しい解放感、これらはみなわれわれの心の中の文学的資産の貴重な一項目となっているはずであるからである。

- ① George Gissing; *Charles Dickens*. chap. III p. 50 (Blackie & Son)
- ② Edmund Wilson; *Dickens: The Two Scrooges*. § II.
- ③ *ibid.*; § IV
- ④ F. R. Leavis; *The Great Tradition*. p. 19 (Chatto and Windus)
- ⑤ *ibid.*
- ⑥ Mario Praz; *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*. p. 143 (Oxford U. P.)
- ⑦ F. R. Leavis; *ibid.*
- ⑧ George Gissing; *ibid.* chap. VIII p. 162
- ⑨ *ibid.* chap. VII p. 152
- ⑩ G. K. Chesterton; *Charles Dickens*. chap. I p. 16 (Kenkyusha)
- ⑪ F. R. Leavis; *ibid.* p. 68
- ⑫ *David Copperfield* chap. XLIV
- ⑬ George Gissing; *ibid.* chap. VIII p. 159
- ⑭ *cf. The Oxford Dictionary of English Christian Names*
- ⑮ Edmund Wilson; *ibid.* § III