望遠鏡的博愛、潜望鏡的航海、拡大鏡的幽閉

――倦怠の玉座の住人たち――

梅　正　行

見る者と見られる者

見るという行為において、ひとつひとつの見るという行為をさらに細分化するもっとも大きな要素のひとつは、見る者と見られる者との距離の違いといえる。見る者と見られる者とが互いの姿をついに認め合うこともなく、見る者と見られる者との関係を延々と続けるという場合もあれば、見る者が見られる者とあまりに近づきすぎたため、見る者が見ようとする者のままで終わり、ついに見る者になれないという場合もある。(注1) いずれにせよ、見る者とは世界を見ようとする者のことであり、見る者が世界を見ようとする者であるかぎり、見る者が世界をどのように見ようとするのかということが常に問題とされなければならない。と考えると、例えばジョージ・エリオットという作家が、かつていて、その作家が『ミドルマーチ』(一八七一―七二)という作品を書いたという事実がわたしたちの前にあり、その読者として作品に関与するわたしたちの前に立ち現れるこの作品の作家とおぼしき主体が、実はその作家の創造

する二人の作中人物、アーサー・ブルックとエドワード・カソーボンとどうも共通点を持っているようだなどという直観が起こった場合には、以上の三者が世界をどのように見ているかということがまず確認されなければならないように思われる。とはいえ、いわゆる作者の世界の見方ということを問題にすると、作品こそまさしく作者のものの見方の結晶であるという主張が、この問いかけ自体のその後の展開の可能性をまたたく間に閉ざしてしまいかねないことも事実であるから、実際のところは、アーサー・ブルックのものの見方とはいかなるものであるか、そしてエドワード・カソーボンのものの見方とはいかなるものであるかという問題から入っていくのが適当であろう。私は、彼らのものの見方をより高い信憑性をもって示しうるのは、地の文とでも呼ぶべき部分よりもむしろ彼ら自身の発言であるという観点から、別の機会にブルックの特性を分裂的かつ模倣的と形容した。(注2) ここにおいて見る者としてのブルックと見られる対象との関係は、ある一定の距離以上に縮まることはなく、しかも両者の関係は流動的だ。ブルックは対象を整理しようと試み、そして失敗する。後に引用予定の、資料の整理方法をめぐるブルックとカソーボンの間のやりとりは、実は対象をいかに捉えるべきかということに関するかなり深刻な問題を扱うものなのである。

拡大鏡的幽閉

カソーボンが『ミドルマーチ』という作品の中をどのように生きているかという問いに対するこたえは、それほど複雑な様相を呈しているわけではない。カソーボンは、近隣に住む地主ブルックに招かれ、そこで彼の姪ドロシアと出会い、いつになく足しげくブルックの屋敷フレシット・ホールを訪れるようになり、この娘と歓談の時を過ごすようになる。やがてブルックに一通の手紙を託し、この叔父の了解のもと、自らの意志をドロシアに告げる。さて二人は結婚し、ローマに新婚旅行に出掛けはするものの、旅先で、新妻ドロシアは早くも名付けようのない絶望感におそ

われる。カソーボンのドロシアに対する感情は、いわゆる愛情と呼びうるものとはほど遠く、彼はドロシアを自らの研究の助手として娶ったにすぎない。このような経緯、結婚後のドロシアにわからないままであったということもなかったが、それならばまた別の生き方もあろうと、ドロシアは、ひたすら忍従の生活に耐える。カソーボンの遠縁に当たるウィル・ラディスローとの関係も夫カソーボンを前に発展するでもなく、ドロシアは、淡々と、カソーボン求めるところの妻としての務めを果たす。ところがここに予期せぬ事態が発生する。カソーボンが倒れたのである。この事件を期に彼は徐々に衰弱し、とうとう死を迎える。ドロシアの視点から見れば、作品の冒頭、これこそ自分にとっては理想の夫というかたちで目の前に現れた大学者は、ここに作者から嫉妬深き俗物の烙印を押されて葬り去られる。

もっともカソーボンに対し高い評価を与えている人々というのは、始めからむしろ少数で、準男爵チェタムは、自分の求婚をめぐりこの男がライヴァルたりうるなどとは当初から考えてもいなかったし、後にドロシアの拒絶にあった彼がその妻として選ぶことになる彼女の妹シーリアにとっては、彼は単なる人迷惑な客、物好きな叔父の招いた客、またかなり現実離れした姉に干からびきった役に立たぬ知識を吹き込む客でしかなかった。このあたりのことを誰にもまして正確に言い当てているのは、「カソーボンさんのからだには、まともな赤い血は一滴もありません」というジェームズ卿の指摘に「そうですわ。あの人の血を拡大鏡（magnifying-glass）で見たら、セミコロンと括弧だけで、ほかにはなにもなかったんですって」（九十六／八十二）という具合にカソーボンを評する教区牧師の妻カドウォラダー夫人だ。(注3) この言葉の面白味は、細かい字などを見る時は別としても、およそ拡大鏡などというものを使いそうもないような人物である彼女が拡大鏡という言葉を用いて、まさに日々拡大鏡からしか世界を垣間見ていないような人物を形容しているという点にある。拡大鏡とは、実はカソーボンが自分と現実の間に置いた道具に対するカドウォー

ラダー夫人流の譬えで、この道具を用いているため、彼は現実を微視的にしか見れない。そして自らの視野をこの小さな道具の枠の内部に幽閉してしまう。カソーボンがやり遂げなければならないのは、いや少なくとも彼がやり遂げなければならないと感じていたのは、幻の名著『神話学全解』を構築することであった。しかし彼に出来たことはと言えば、断片を寄せ集めること、そして相互関係を持たせることなく、それらを羅列することでしかなかった。このように考えると、先ほど引用を控えた次の一節は実に重要な意味を帯びているということになる。思考という作業に先行する最初の手作業をめぐるブルックとカソーボンのやりとりである。

「そうなんです。」ブルック氏はくったくのないほほえみを浮かべて言った。「しかしわたしは書類をもっておりましてねえ。もうずっと前から蒐集をはじめたのです。これは整理をしなければならないのですが。わたしはなにか疑問が起ると、誰かしらに問いあわせの手紙を出して、返事をもらうのです。わたしには書類のうしろだてがあるわけですね。ところで、あなたは書類をどんなふうに整理なさいますか？」

「一部は整理棚 (pigeon-holes) にしまいます。」カソーボン氏はびっくりした様子で、つとめて相手に調子をあわせながら言った。

「ところで整理棚はうまくいきませんな。わたしも整理棚を使ってみたことがありますが、なにもかもごたまぜになってしまうのです。ある書類がAの棚に入っているのか、Zの棚に入っているのか、皆目わかりません」

「伯父様、わたくしに分類させてくだされればよろしゅうございますのに」とドロシアは言った。「わたくしは全部に見出しの文字をいれて分類し、その一つ一つに内容目録をつくりますわ」

カソーボン氏はわが意を得たりというように、まじめな顔をほころばせて、ブルック氏に言った。「すぐれた秘書さ

んがお手許にいらっしゃるじゃありませんか」

「いや、どういたしまして。」ブルック氏は首を横にふった。「若い娘たちがわたしの書類に手出しをするなど、もってのほかです。女の子というものは気粉れですからねえ」（二十三－二十四／四十一－四十二）

ブルック氏、カソーボン氏、そして『ミドルマーチ』の作者という三者の特質を考察する上で、彼らの共通点を強調する立場に与しようと、彼らの相違点を強調する立場に与しようと、この一節が暗示しうるところの意味は決して浅くない。

『ミドルマーチ』の作者の整理棚

この一節のキーワードは整理棚という言葉だ。ブルックは、かってこの整理棚を用いて、書類を整理しようとしたことがある。しかし、今この席でドロシアがいたしましょうと申し出ている見出しの文字の記入、内容目録の作成、そして分類といった作業をその時に怠ったため、それは充分に機能しなかった。ブルックは生涯ディレッタントのまで終わるが、それにめげる風でもない。カソーボンは現在も整理棚を用いている。整理棚の有効性については、かなりの自信を持っている様子で、これを使いこなす秘書がいてくれれば、さらによいと考えている。だが彼が完成を目指し、世間の人々が、なんでもそれが出来上がった暁にはたいしたものになるらしいと噂しあった『神話学全解』、わたしたちが『金枝篇』（G・S・フレイザー）という名で今日手にしているような書物にあるいはなったかもしれない名著は、ついに完成しない。ブルックの営みも、カソーボンの営みも要するに未完なのである。

それでは『ミドルマーチ』という作品の作者の営み、作家ジョージ・エリオットの営みではなく、『ミドルマーチ』

という作品の作者の営みはどうであろうか。『ミドルマーチ』という作品を見て、整理棚に収められたものという印象を何よりもわたしたちに与えるものは、各章の冒頭におかれたエピグラフだ。『ミドルマーチ』にあっては（一）「第一章、ボーモントとフレッチャー、『おとめの悲劇』」、（二）「第二章、セルヴァンテス、『ドン・キホーテ』」、（三）「第三章、ミルトン、『失楽園』」、（四）「第四章、G・E（出所不明のものも含めおそらくジョージ・エリオットの創作と思われるものを以下G・Eと表示する）」、（五）「第五章、ロバート・バートン、『憂鬱の解剖』」、（六）「第六章、G・E」、（七）「第七章、イタリアの諺」、（八）「第八章、G・E」、（九）「第九章、G・E」、（十）「第十章、トマス・フラー」、（十一）「第十一章、ベン・ジョンソン、『無くて七癖』」、（十二）「第十二章、チョーサー、『カンタベリー物語』」、（十三）「第十三章、G・E」、（十四）「第十四章、G・E」、（十五）「第十五章、G・E」、（十六）「第十六章、チャールズ・セドレー卿、『シーリア』」、（十七）「第十七章、G・E」、（十八）「第十八章、G・E」、（十九）「第十九章、ダンテ、『神曲』」、（二十）「第二十章、G・E」、（二十一）「第二十一章、チョーサー、『カンタベリー物語』」、（二十二）「第二十二章、アルフレッド・ド・ミュッセ」、（二十三）「第二十三章、G・E」、（二十四）「第二十四章、シェイクスピア、『ソネット』」、（二十五）「第二十五章、ウィリアム・ブレイク、『経験の歌』」、（二十六）「第二十六章、シェイクスピア、『トロイラスとクレシダ』」、（二十七）「第二十七章、G・E」、（二十八）「第二十八章、G・E」、（二十九）「第二十九章、オリヴァー・ゴールドスミス、『ウェイクフィールドの牧師』」、（三十）「第三十章、パスカル、『パンセ』」、（三十一）「第三十一章、G・E」、（三十二）「第三十二章、シェイクスピア、『嵐』」、（三十三）「第三十三章、シェイクスピア、『ヘンリー六世』」、（三十四）「第三十四章、G・E」、（三十五）「第三十五章、ジャン・ニジャール、『包括受遺者』」、（三十六）「第三十六章、サミュエル・ダニエル、『フィロタスの悲劇』」、（三十七）「第三十七章、エドマンド・スペンサー」、（三十八）「第三十八章、フランソワ・ギゾー」、（三十九）「第三十九章、ジョン・ダン」、（四

十）「第四十一章、G・E」、（四十一）「第四十一章、シェイクスピア、『十二夜』」、（四十二）「第四十二章、シェイクスピア、『ヘンリー八世』」、（四十三）「第四十三章、G・E」、（四十四）「第四十四章、G・E」、（四十五）「第四十五章、トマス・ブラウン卿、『伝染性謬見』」、（四十六）「第四十六章、スペインの諺」、（四十七）「第四十七章、G・E」、（四十八）「第四十八章、G・E」、（四十九）「第四十九章、G・E」、（五十）「第五十章、チョーサー、『カンタベリー物語』」、（五十一）「第五十一章、G・E」、（五十二）「第五十二章、ワーズワース」、（五十三）「第五十三章、G・E」、（五十四）「第五十四章、ダンテ、『新生』」、（五十五）「第五十五章、G・E」、（五十六）「第五十六章、ヘンリー・ウォットン卿」、（五十七）「第五十七章、G・E」、（五十八）「第五十八章、シェイクスピア、『ソネット』」、（五十九）「第五十九章、G・E」、（六十）「第六十章、シェイクスピア、『ヘンリー四世』」、（六十一）「第六十一章、サミュエル・ジョンソン、『ラセラス』」、（六十二）「第六十二章、古き世の物語」、（六十三）「第六十三章、ゴールドスミス」、（六十四）「第六十四章、G・E」、（六十五）「第六十五章、チョーサー、『カンタベリー物語』」、（六十六）「第六十六章、シェイクスピア、『尺には尺を』」、（六十七）「第六十七章、G・E」、（六十八）「第六十八章、サミュエル・ダニエル、『ミュゾフィラス』」、（六十九）「第六十九章、『エクレシアスティクス』第十九章第十節」、（七十）「第七十章、G・E」、（七十一）「第七十一章、シェイクスピア、『尺には尺を』」、（七十二）「第七十二章、G・E」、（七十三）「第七十三章、G・E」、（七十四）「第七十四章、『トウバイアスの書』」、（七十五）「第七十五章、パスカル、『パンセ』」、（七十六）「第七十六章、ウィリアム・ブレイク、『無垢の歌』」、（七十七）「第七十七章、シェイクスピア、『ヘンリー五世』」、（七十八）「第七十八章、G・E」、（七十九）「第七十九章、バニヤン『天路歴程』」、（八十）「第八十章、ワーズワース、『義務の頌』」、（八十一）「第八十一章、ゲーテ、『ファウスト』」、（八十二）「第八十二章、シェイクスピア、『ソネット』」、（八十三）「第八十三章、ジョン・ダン、『よき朝』」、（八十四）「第八十四章、トマス・パーシー、『古謡

拾遺集』」、(八十五)「第八十五章、バニヤン『天路歴程』」、(八十六)「第八十六章、ヴィクトール・ユーゴー、『笑う男』」という具合に、引用と創作を含めてざっと八十余りのテクストの断片がエピグラフとして各章の冒頭に掲げられている。『ミドルマーチ』は、ジョージ・エリオットの他の作品と比べてみても、また例えばディケンズのいくつかの作品と比べてみても、構成のしっかりした作品といえる。この作品を支配するいわば因果律は、絶対的なものと見えなくもない。ところが、このようにエピグラフだけを取り出してみると、出来上がったものとして見た場合の作品からわたしたちが得る印象とは別の印象がそこに入ってくるように思われる。そしてこの印象の正体をさらに確かめようとしているうちに、なぜかこれらのテクストの配列の絶対性に対する疑問が生じてくる。もちろんフリオ・コルタサルの『石蹴り遊び』(一九六三)のように、それぞれのエピグラフを、そしてその後に来る章単位のテクストをばらばらに組み換えるなどということは、出来上がった作品を前にしたわたしたちには不可能なことだが、仮定の話として、創作のレヴェルにまで立ち戻れば、そのような組み換えも、つまり例えばこの中から英語国の人の手になるもののみを取り出して、(一)、(三)、(五)、(十)、(十一)、(十二)、(十六)、(二十一)、(二十四)、(二十五)、(二十六)、(二十九)、(三十二)、(三十三)、(三十六)、(三十七)、(三十九)、(四十一)、(四十二)、(四十五)、(五十)、(五十二)、(五十六)、(五十八)、(六十)、(六十一)、(六十三)、(六十五)、(六十六)、(六十八)、(七十一)、(七十六)、(七十七)、(七十九)、(八十)、(八十二)、(八十三)、(八十四)、(八十五)とすることも、それ以外の手になるもののみを取り出して(二)、(七)、(十九)、(二十二)、(三十)、(三十五)、(三十八)、(四十六)、(五十四)、(六十九)、(七十四)、(七十五)、(八十一)、(八十六)とすることも、あるいは作家の創作とおぼしきもののみを取り出して(四)、(五)、(六)、(八)、(九)、(十三)、(十四)、(十五)、(十七)、(十八)、(二十三)、(二十七)、(二十八)、(三十一)、(三十二)、(三十四)、(四十)、(四十三)、(四十四)、(四十五)、(四十七)、(四十八)、(四十九)、(五十一)、(五十三)、

（五十五）、（五十七）、（五十九）、（六十四）、（六十七）、（七十）、（七十二）、（七十三）、（七十八）とすることも可能であるかもしれない。さらにこれらの順序を入れ換えることも可能だ。そして、テクストのはるかこちらがわの展開、つまり読者の世界における展開についても、そのようなことが言えるかもしれない。

それにつけても、エピグラフを取り出してならべかえるというこの模擬的作業がわたしたちに経験させるある種の感情の正体は何であろうか。それはことによると数々のエピグラフや覚書を前に創作行為に踏み出せないでいる作者が経験した倦怠感に似ているかもしれない。これから書こうとすることがらを言わば整理棚に納めてみたあとの倦怠感である。作者はこれから書かれるべき作品を俯瞰しえたと感じた瞬間に言いようのない倦怠感に襲われる。この倦怠感からのがれるためには、一時も早く、この倦怠の巣食う玉座から逃れなければならない。つまり物語の創作という行為を実践することによって、この倦怠を克服しなければならない。そこで、この倦怠のおぞましさの片鱗を垣間見たわたしたちも、たとえカソーボンのように成果を目にすることができないとしても、またブルックのように、みずからの言葉を散逸してしまおうとも、ちょうど『ロモラ』（一八六三）の冒頭に登場する天使が、直ちにその飛行を止め、フィレンツェという都市の細部に分け入ったように、ペンギン文庫の冒頭にあるフィレンツェの地図に見入りいつまでも作品に入り込めないでいる愚かな読者の轍を踏むことなく、この玉座に居座り続けようとする者のたどる運命をこれでもかこれでもかという具合に描き続けた作家チャールズ・ディケンズの作品からいくつかの例を引くという具体的な作業に着手することによって、この玉座を後にしなければならない。(注4)

見る者はひとり玉座にとりのこされ

玉座と言い、そのひとつの特質を取り立てて強調しつつ、倦怠の玉座とも言った。(注5) しかしこの玉座に鎮座するもの

は必ずしも王である必要はない。玉座に鎮座する者として、ディケンズの作品に親しむ者は、ただちに何人かの作中人物を想起することができる。『大いなる遺産』（一八六〇―六一）のサティス・ハウスは、ピップにとって、作品のかなりの段階まで、遺産の出所とおぼしき玉座、何よりも倦怠という言葉の似つかわしいハヴィシャム婦人の玉座であり、カフカの『万里の長城』めかして言えば、外からは伺い知ることのできぬ「指導部」である。『リトル・ドリット』（一八五五―五七）ではマーシャルシー監獄がドリット氏の倦怠の玉座として描き尽くされ、ドリット氏が去ったあと、監獄は「孤児となる」（第一部、第三十六章）。『われら共通の友』（一八六四―六五）のポズナップが、通説に則って、当時のある種の英国人の狭量さの化身であるというのなら、そこに描き出された英国人もまた倦怠の玉座の住人ということになろう。『ミドルマーチ』のピーター・フェザストーンを、遺産を切り札としてちらつかせ退屈な晩年に親類縁者を身のまわりにはべらせている男という具合に形容するならば、ヴィンシー家のフレッドやロザモンドが不承不承足を向けるストーン・コートと呼ばれるその屋敷も、倦怠の玉座と言えるかもしれない。

『荒涼館』（一八五二―五三）の冒頭を読み返す者は、「倦怠」と「玉座」が結びつくトポスとして、この作品があまりにもふさわしいことを確認し、むしろ驚きの声すら洩らすであろう。第一章の「大法官裁判所」、第二章の「上流社会」、そして第四章の「望遠鏡的博愛」は、いずれも玉座に鎮座する者の倦怠を描き出したものにほかならないからだ。「底冷えのするこの午後がいちばん底冷えし、濃い霧がいちばん濃く、泥まみれの町なみがいちばん泥まみれになっているところは、鉛頭の古いロンドン市自治体の入口を飾るにいかにもふさわしい、あの鉛頭の古い邪魔物、テンプル・バーの近辺」、「そのテンプル・バーのほど近く、霧のまっただ中のリンカン法曹学院内の大法官裁判所には、大法官閣下が鎮座している」（一／九）。[注6]『荒涼館』第一章「大法官裁判所」の大半は、なぜ「大法官閣下」が「ぬかるみにかこまれ霧に包まれたまま大法官裁判所に鎮座している」（五／十六）のかということの説明に当てられている。

カフカ的表現を借りるならば、「指導部」は、霧につつまれ、泥にまみれ、外からは見えない。作者はその中に分け入り玉座に巣食う気分の正体を「あくび」という現象をもっていわば名指しする。

この霧の深い午後、大法官裁判所にいるのは、大法官、事務関係の法廷弁護士、どの事件にいつも関係しない二、三人の法廷弁護士、それにさきほど述べた事務弁護士席の連中を別にすると、どのような人たちであろうか？　まず裁判長の下のところに、仮髪と法官服をつけた記録係りがいる。それから大法官仗捧持者というのか、令状発給係りというのか、それとも内帑管掌官というのか、とにかく所定の法廷服をまとった二、三人の役人が控えている。この連中はみなあくびをしている。というのは「ジャーンディス対ジャーンディス事件」（目下審理中の訴訟）は何年も何年もむかしにひからびるほど絞られて、もう今では一しずくの面白味もしたたりでないからである。（三／十一）

訴訟関係者たちの運命を司る「指導部」は、退屈しきっている。退屈で、退屈で「みなあくびをしている（These are all yawning)」。「指導部」は、霧につつまれ、泥にまみれ、書類の山の中に埋もれている。「指導部」は、いずれを問わず、事件の関係書類、事件の見取り図、事件のいわば地図に埋もれている。そして「大法官裁判所」という「指導部」にあっては、どの一枚の書類も、見取り図も、地図も、事件をめぐる一片の現実すら明らかにしない。「指導部」は現実から隔離されており、「指導部」と現実との間にはおびただしい枚数の書類が幾重にも堆積している。それにもかかわらず、あらゆる「指導部」は、玉座から現実に関わる決定を下す。「見えない」「指導部」という表現を持ち出すならば、ここにおいては、「見えない」という言葉は、わたしたちの目に指導部は「見えない」という

意味に解釈しうると同時に、指導部は、わたしたちを、わたしたちの現実を「見えない」という意味にも解釈しうる。この「見えない」という言葉が、デッドロックの奥方と、そして「見える」という言葉が彼女の弁護士タルキングホーンと結びついているということを確認する時、わたしたちは奥方に一抹のあわれをすらもよおす。

『荒涼館』第二番目の玉座、奥方が「日ごろうちとけたさいにいうところのリンカンシア州の『うち（place）』」（八／二十二）も倦怠につつまれている。「奥方の屋敷（place）はこの上もなくわびしかった（dreary）」。「デッドロック家の奥方の部屋の窓（windows）の外の眺め（view）は、鉛色の風景に変り、墨色の風景に変る」。「奥方は（奥方には子供がいない）たそがれそめたころ、私室（boudoir）の中から番人小屋をながめ、格子のついた窓ガラスに映っている明るい火と、煙突から立上る煙と、女に追いかけられた子供が一人、雨の中に走り出て、折りしも雨具にくるまって門をはいってきた男のきらきら光る姿に出くわすのを見て、すっかり不機嫌になってしまった。『死ぬほど退屈した』（bored to death）というのである」（九／二十二―二十三）。奥方はこの時、つまり作品の冒頭で、すでにあらゆるものを手にしていた。ふたつのもの、番人の妻には与えられていて、しかも持て余しさえしているともいえるふたつのものをのぞいて。

彼女には美貌（beauty）、自尊心（pride）、野心（ambition）、傲慢な不屈さ（insolent resolve）、無数の貴婦人に分けても充分なほどの良識（sense）があった。それらに加うるに富（wealth）と身分（station）とをもってしまったので、まもなく彼女はのし上ってきた。そして今では、もう長年のあいだ、デッドロック家の奥方は上流階級の消息の中心（centre）となり、上流階級という木の頂上（the top of the fashonable tree）に位している。

もはや征服すべき世界がなくなった時にアレクサンダー大王が泣いたことは、だれでも知っている―いや、今で

はだれでも知っているはずである。この話はかなりひんぱんに物語られてきたから。デッドロック家の奥方は彼女の世界を征服しつくしてしまうと、そういう感傷的な気分にならず、むしろきわめて冷やかな気分（freezing mood）におちいった。困憊のはての落着き（an exhausted composure)、疲れきった静けさ（a worn-out placidity)、疲労のあまり興味や満足感によって乱されることのない平静さ（an equanimity of fatigue)、これが戦勝の記念品（the trophies of her victory）であった。（十／二十五）

上流社会を描く時の作者の筆が単調に流れがちであるという点はさておくとして、この場の、もはや目指す場をうしなってしまったアレクサンダー大王の逸話への言及は絶妙といえる。しかしながら、わたしたちは、作者が、この章のかなり早い段階で、玉座に鎮座する者たちがいかに世界を知らないかという点を強調し、「悪いことには、宝石をつつむ綿とやわらかい毛糸にくるまれすぎているので、もっと大きな、いろいろな世界（worlds）の突進してゆく音が聞えず、これらの世界が太陽のまわりを廻転している有様をみることができない」（八／二十一―二十二）といった比喩を駆使している点を忘れてはならない。奥方はまわりの世界を知らない。これに対して、まわりの世界に住む者たちは奥方に関するほとんどすべてのことを知っている。「この連中たるや上流社会に関することならなんでも知っている」（八／二十二）のである。しかも彼らが知っている内容というのは単にゴシップのレヴェルにとどまるものではなく、彼らは奥方の本質を見抜き、それを自分たちの生計に利用する術を心得ている。「奥方のまわりを運行しているすべてのいやしい星くずどもは、女中からイタリー歌劇の興行主に至るまでみな、奥方の弱点、偏見、おろかさ、驕慢さ、気まぐれを知っていて、ちょうどかかりつけの洋裁師が体の寸法をとるような具合に、この上もなく正確克明に奥方の徳性を計算測定しては食いものにしているのである」。世に裸の王様ほどまわりの者を楽しませ、かつまわり

の者から食いものにされる存在も珍しい。「奥方のほうで、自分の面前で平身低頭するよりほかに能がないと考えている、いんぎんな連中は、いろいろな領分にわたっているが、彼らは奥方を赤ん坊のように操縦する方法を心得ているし、彼女のお守りばかりして一生を過ごしている」（十二／二十八—二十九）。奥方は玉座に鎮座しながらも下々を睥睨する者ではなく、下々に見られる者なのである。しかしながら作品も進むにつれ、作者は奥方を見られる者から見ようとする者に変えていく。したがって弁護士タルキングホーンの示した書類をきっかけに見ようとする者となった奥方が、道路掃除の少年ジョーに連れられドルーリー・レインにあるかっての恋人ホードンの墓を見、また娘エスタの姿を見終えた時、つまり次々とものが見え出した時、彼女に残されたのは、物語の終焉と平行するところの彼女自身の終焉を迎えることでしかなくなる。

望遠鏡的博愛

望遠鏡的博愛の実践者ジェレビー夫人（ただし彼女の営みを実践と形容すればの話だが）を語る場合、見る者、見ようとする者、見られる者といった表現は、やや高級にすぎる。「ジェレビー夫人は……四十歳から五十歳のあいだの、とても小柄で肉づきのよい、きれいな人で、その目は美しいけれども、はるか遠いところを眺めているように見える奇妙な癖のある目でした。まるで——またリチャードの言葉を使いますが——アフリカより近いところにあるものはすべて見えないみたいに」（三十六／七十八）という具合にエスタは彼女のことを克明に記している。ジェレビー夫人がこれほどまでにうまく描かれているという事実は不思議といえば不思議といえる。質の悪い中年女性の描写という点に関し、質の悪い中年女性を嫌っていたディケンズがその特徴を実にうまく捉えて描き出しているのである。気に入らぬ対象に対しては、黙殺し忘れるというのが骨の折れない対処の仕方の一つなのであろうが、ディケンズは

そういう横着をせず、受けた被害にたっぷりとお釣りをつけてそれを返す、つまり質の悪い中年女性を戯画化して作品に登場させるという方法を採り、この作業を反復する。ジェレビー夫人は、いかにも彼女に似つかわしい「紙くずが鳥の巣そっくりに溜った椅子（a nest of waste paper）」（四十一／八十七）に座り、時々コーヒーをすすっては、長女相手に手紙の口述をする。エスタの言葉を借りると、その「部屋の中は書類がちらばり、同じような紙くずで覆われた大きな書き物机が大半の場所をしめてい〔まし〕たが、部屋は大そうちらかっていたばかりでなく、大そうよごれてもいた〔といっておかなければなりません〕」（三十七／七十九）ということである。こうした人物の言葉が具体性に欠けるという点、またその人物がただただ本人よいことをしていると思い込んでそれを他人に吹聴するという点は、洋の東西を問わない。「ねえ、ごらんのとおり、わたくしは例によって大そういそがしいんですの。でも、それはお赦し下さいますわね。ただ今のところ、アフリカの開発計画に時間を全部とられておりますのです」（三十七／八十）などと言って乱雑ぶりを恥じる風でもなく、「わたくし、あなたがアフリカのことをお考えにならないなんてふしぎのように思いますのよ」（三十八／八十）とエスタをなじりさえする。この種の人間につける薬はない。できるだけお近づきにならないようにするか、さもなければ、何かこちらにまったく関係のない適当な仕事をしてもらっておいて、好きにさせておくことだ。というわけで、エスタ、エイダそしてリチャードが息抜きできたのは、実際、夫人が、「うるわしいご機嫌でアフリカ関係の手紙のあて名を書いていた」（四十／八十五）時だけということになる。

夫人のような人物には、それにあることないことを吹き込む者と、その犠牲者たちとがつきものだ。前者は、この場合、クエイルという、こめかみ一面にぎらぎら光る大きな吹出物のある、髪をオールバックにした、とてもおしゃべりな」（四十一／八十七）若い男で、「夫妻の結婚は精神と物質の結婚だ」とか、「ねえ、奥さん、たしかあなたはアフリカに関する手紙を、一日に百五十通から二百通ももらったことがありましたっけねえ」（同）などと言って、夫人

を持ち上げるたりする。犠牲者たちとは、手紙の口述を強いられ、初めて会う同年代の娘のエスタやエイダを相手に「アフリカなんて消えてなくなったほうがいいわ」（四十二／九十二）とか「ほんとうに恥さらしだわ。知っているんでしょう、あなたは。この家じゅうが恥さらしよ」（四十四／九十三）とか「あたし、死んじゃいたいわ、家の者がみんな死ぬといいんだわ。みんな、その方がずっと、ずっといいのよ」（四十五／九十五）と叫ぶ長女、常に「ジェレビー夫人のご主人」（三十四／七十四）という紹介のされ方するジェレビー氏、そして子供たちのことだが、およそ彼女と接するものはみな彼女に有形無形の犠牲を強いられる可能性がある。ジェレビー夫人はなぜ手紙を口述するのか。要するに退屈なのだ。そうであればこそケンジ氏は「現在ではアフリカの問題に一身をささげていて、コーヒー――ならびに土民――の栽培教化計画全般と、わが国内の過剰人口のアフリカ河川流域への理想的植民とを抱負にしているのです」と言って夫人をエスタたちに紹介する際、「現在では」という言葉の後に「ただし、なにかほかの事業に興味をひかれるまではですな」という但し書きをつけ、夫人の慈善が単なる暇つぶしであることをほのめかす。どうしたわけかたまたま夫より権力を持つ妻は、家庭の玉座にすわる。しかし、家事を省みぬ以上、そこは倦怠に満ちている。そこでだれもありがたがらぬ自己満足的な社会事業に手を染め、せっせと手紙を口述するというわけである。

潜望鏡的航海

倦怠の玉座においては、書くという行為は、（あの火事をおこしたリリパット王国の王宮の女官が夢中になっていたような）物語を読むという行為以上に退屈をまぎらわせてくれる。手紙を書き続けたクラリッサ、手紙を書き続けたパメラ、日記を書き続けたロビンソン・クルーソーの姿を、それぞれの作品の中に確認してみてもよい。『トリストラム・シャンディ』（一七五九－六七）の作者は退屈のあまり作品の中に悪戯書きをしてしまう。ロンドンに飽きたもの

は人生に飽きたものだという陳腐というか滑稽というか形容詞の選択に一瞬苦慮するような警句で身のまわりを飾り散らしたジョンソン博士という人、実は退屈のあまり辞書という書物の中に世界を幽閉しようとしたのかもしれない。あるいは一人称で書かれた作品、『オリヴァー・トゥイスト』（一八三七‐三九）、『デイヴィッド・カパーフィールド』（一八四九‐五〇）、『大いなる遺産』（一八六〇‐六一）を読みかえしてみてもよい。玉座に全知の話者として鎮座することに飽きた作者がエスタとしてその玉座を後にしたのだという風に考えると、『荒涼館』の二つの語りのからくりの秘密や、なぜエスタがあれほどまでに自らの判断を避け、他者の言葉を引用するのか、またなぜ自らの描き出している状況に対し、どうしてそのようなことが起こるのかわからない、と言い張るのかということが、わかるかもしれない。ブルックは何かを書こうと、何かをまとめようとして資料を集め、カソーボンは『神話学全解』を書きつつ資料を集め（資料集めに終始したドロシアとの新婚旅行）、『ミドルマーチ』の作者は、一見完成しているかに見え、それでいて本稿の趣旨を煎じ詰めれば未完ともいえる『ミドルマーチ』という作品をともかく仕上げる。書き続ける者は、たとえ『牧師館物語』（一八五七）、『アダム・ビード』（一八五九）、『フロス河の水車』（一八六〇）といった、読む者にとっては退屈この上ない作品を書いている時でさえ、倦怠感におそわれることはない。

拡大鏡の枠の中に自らを幽閉するカソーボン、整理棚に資料だけは集めたもののそこから著作という物語を紡ぎ出せないでいるブルック、足元でどれだけの人々が「ジャーンディス対ジャーンディス」という訴訟の成り行きを見守っているかということにすら頓着せず、この訴訟を法曹界における通過儀礼のひとつぐらいにしか考えないで玉座であくびをくりかえす「大法官裁判所」の人々、その足元にいる者のひとりでこの訴訟から日々受けている抑圧を鳥篭に自ら幽閉した「希望、よろこび、青春、平和、安息、命、ちり、もえがら、ごみ、欠乏、破滅、絶望、狂気、死、狡猾、愚劣、言葉、かつら、くず、羊皮紙、強奪、先例、隠語、たわごと、ほうれん草」（二〇〇／三九八）という名

の鳥たちに転嫁するミス・フライト、私室の窓から外をうつろに眺めるデッドロックの奥方、身近なところが見えず、望遠鏡的博愛を実践する「筆まめな」（一〇〇／二〇〇）ジェレビー夫人、マーシャルシー監獄のしきたりを知らず突然心付けを与えようとする男に「失礼じゃないか（How dare you?）」（『リトル・ドリット』、第六章）と言い放つ監獄の主ドリット氏、彼らはみなある意味で倦怠の玉座の住人と呼べる。しかも彼らはある意味で好きで自らの玉座に鎮座しているのだ。『神話学全解』が完成しないからカソーボンには希望がある。「ジャーンディス対ジャーンディス」という訴訟がもし終わるようなことがあったらミス・フライトはその場で死んでしまうかもしれない。ジェレビー夫人の目の焦点が足元に合ってしまったら、彼女は卒倒してしまうかもしれない。

倦怠の玉座の住人はいつしか孤立する。この孤立のなかで、十九世紀においては、内と外が存在しえた十九世紀においては、孤立してそこに留まるという選択肢と、孤立してそこを後にするという選択肢の双方がまだ残されていた。ところが気だるい朝の目覚めの描写から始まる物語が終始緩慢に進行し、その緩慢さ自体が作品の成功に結びついているネヴィル・シュートの『渚にて』（一九五七）にあっては、オーストラリアのメルボルンは、北半球全域が四千七百個以上の水爆とコバルト爆弾によってたった三十七日間で全滅した後に残った数少ない玉座、やがて南下する放射能に呑み込まれる運命にある倦怠の玉座に過ぎない。作中人物たちは、この倦怠の玉座の寿命をはかるべく、また他にも孤立した玉座が残っていないかを調査すべく、動く玉座スコーピオン号というアメリカ海軍の潜水艦でいわば手さぐりの潜望鏡的航海に乗り出す。

注

（1）カフカの『万里の長城』では、見る者と見られる者がお互いの姿をみとめることはない。また、例が唐突だと言われると返

す言葉もないが、見る者が見られる者に近づきすぎて見えないという状況を明るく描くとアーウィン・ショーの『夏服を着た女たち』のような作品になるし、これをさらに押し進めると微細に描き出された人体に感嘆するカルヴィーノの境地に達する（イタロ・カルヴィーノ「エロスの不連続性」、『砂のコレクション』、松籟社、一九八八）。

（2）拙稿、「『ミドルマーチ』のブルック氏」、『中京大学教養論叢』、第三十一巻（一九九〇）、第一号、一－二十四頁。

（3）『ミドルマーチ』のテキストは、ペンギン版W・J・Harvey編*Middlemarch*（Penguin、一九六五）および工藤好美・淀川郁子訳『ミドルマーチ』（講談社、一九八〇）を使用した。本文中括弧内の数字は順次それぞれの頁数を示す。

（4）作品の冒頭に掲げられた地図ほどある意味で危険なものはない。例えばペンギン版『ロモラ』の冒頭に掲げられたフィレンツェの地図など読者が作品に入り込むことをむしろ妨げているともいえる。

（5）拙稿、「孤島に引用された『文明』」、『中京大学教養論叢』、第三十一巻（一九九一）、第三号、一三三－一五〇頁。

（6）『荒涼館』のテキストは、オックスフォード・イラストレイティッド・ディケンズ版*Bleak House*（Oxford、一九八一）および青木雄造・小池滋訳『荒涼館』全四巻（筑摩書房、一九九〇）を使用した。本文中括弧内の数字は順次それぞれの頁数（ただし後者については第一巻の頁数）を示す。