

短篇小説論(8)

——スケッチという方法——

The Study of Short Stories(8)

赤岩 隆

(Takashi Akaiwa)

予告どおり、『ボズのスケッチ集』を取り上げたいと思う。周知の通り、文豪ディケンズの処女作＝出世作となった文集である。マンズリー・マガジン1833年12月号掲載の「ミンズ氏とそのいとこ」(「ポブラ並木通りでのディナー」)を皮切りに、3年のあいだに短い文章を雑誌・新聞に連続的に掲載し、その末に出来上がった文集である。文章のタイプによって、「我が教区」、「情景」、「人物」、「物語」の4つのセクションに分けられている。全56に及ぶ文章の内訳は、それらタイプ順に記せば、7、25、12、12となる。

短篇小説とはなにかについて考える本稿の主旨からすれば、前回の『エリア随筆』同様、これは重要な文集である。いわゆるエッセイとの距離が、短篇小説の成り立ちについて意義深く教えてくれたように、『ボズのスケッチ集』も、これ見よがしに短篇小説であるわけではないという理由で、短篇小説の根本的な有り様を垣間見せてくれるだろう。文章の短さ、雑誌・新聞掲載という初出の事情、あるいは、読者との関係の持ち方というふうにも、短篇小説とのあいだに共通点を多く持ちながら、『ボズのスケッチ集』は短篇小説集とは銘打たれていない。タイトルにあるとおり、「スケッチ集」というのが、その実体である。では、そもそもディケンズの云う「スケッチ」とはなんなのか。それといわゆる短篇小説との関係とはどのようなものなのだろうか。それについて考えてゆきたいと思う。

いまこの時点で云えることは、上記内訳をみれば明らかなように、スケッチとは、集中もつとも数が多い「情景」に分類されているタイプの文章によく当て嵌まるということである。言葉の持つ本来的な意味合いからすれば、ごく自然ともみえる親和関係と云えるだろうから、議論の糸口としては、まずひとつ、これが考えられる。それと、もうひとつは、最初の投稿である「ミンズ氏とそのいところ」に注目してみることである。というのも、この初投稿の時点では（あるいは、それに続く初期の投稿も含めて）、書き手であるディケンズにとって、いまだスケッチというものに対する概念形成は十分でなかった、あるいは、結果的に仕分けられることになるタイプの分類についても、同様に明確には意識されていなかったのではないかと、そう推測されるからである。とするなら、逆に、それら初期の投稿においては、スケッチという概念並びにタイプの分類という面で、その核心部分がむしろ剥き出しになっているとも考えられる。じつさい、最初の投稿である「ミンズ氏とそのいところ」は、のちの分類に抛れば、タイプとしては「物語」に相当するものとされ、スケッチという一般概念からしてもつとも自然に想定される「情景」というカテゴリーに属してはいない。このずれの意味するところを考えてみたいと思う。

とりわけ、後者については、「ミンズ氏とそのいところ」だけでなく、それに続く最初期の7つの投稿も同様に、のちに「物語」に分類されているという事実をどうみるか。スケッチとは、じつは、もつとも数多くの文章が分類されている「情景」というタイプよりは、むしろ「物語」というカテゴリーに属す文章にこそ相応しい概念だったのではないかと。そんなふうにも疑いたくなる。では、スケッチとは、単純に短篇小説の謂いなのか。もしもそうなら話は簡単なのだが、それにしても、なにゆえわざわざスケッチと呼んだのか、なおも疑問は残ることになる。

試しに作品を発表年順に並べてみよう。そのうえで、カテゴリーを重ね合わせてみれば、タイプの偏りや推移が一目瞭然に解るはずである。最初の1834年においては、前半に「物語」、後半には「情景」に分類されるタイプのものが多い。多作だった続く1835年には、全体の半数が集中しているが、前半は「情景」、後半は「人物」といった按配である。そして、最終年の1836年の2月には第一集が、12月には第二集が出ることになるのだが、そのように

してみれば、カテゴリーの時間的发展の順序としては、「物語」、「情景」、「人物」の順になるとみてよいだろう。ようするに、いわゆる「スケッチ」というものの実体も、そうした发展的順序に沿うものに違いない。それと、もうひとつ云えることは、少なくとも第一集が出たあとは、カテゴリーについてかなり明確な意識をディケンズが持っていたと当然推測されることである。つまり、1836年に書かれた作品の多くは、最初からそれぞれのカテゴリーに見合うような形で作られているに違いないということなのだが、それらを手がかりにするならば、ある程度の逆算も可能になるだろう。すなわち、仕上がりからそれへと到る過程を見直すようにするならば、それぞれのタイプ（カテゴリー）の指し示す「スケッチ」というもののより具体的な有り様もみえてくるだろうし、あわせて、求める「スケッチ」と短篇小説との距離もより明瞭になるだろう。いずれにしろ、まずは最初期の「物語」群を読み直してみることである。そこから、发展的順序に従って、「情景」、「人物」へと順次作品を辿ってゆくことにしよう。

「ミンズ氏とそいどこ」にはじまる「物語」群とは、次の諸篇である。すなわち、「ミス・ジョゼフ・ポーター」、「ホレイショ・スパーキンズ」、「ブルームズベリーの洗礼式」、「ボーディング・ハウス」（その1及びその2）、「センチメント」、「スティーム・エクスカージョン」、「ワトキンズ・トットル氏の難儀」（その1及びその2）、以上7篇である。およそ一年間に渡って毎月のように書き継いだ成果だが、短篇小説としてみた場合、いずれの作品も上々の出来と云ってよい。いまさら特別に「スケッチ」と称し、距離を置く必要は毛頭ないように思われるが、それとも、若きディケンズの志はそうした必要を招来するほど高かったのか。あるいは、それとはまったく逆に、ただ新奇を銜い、別名を騙っただけなのか。如何様にも解釈は可能なのだろうが、重要なのは、それら「物語」群が投稿の最初期に属すということである。それがはじまりであり、終わりではなかったという事実である。処女作の試みに如何にも相応しく、少なくともディケンズにとっては、なにかしら欠如を抱えた作品群だったことだけは間違いない。それがために、3年間も書き続けることになったのである。手を替え品を替え、そうした欠如を充たそうと奮闘したわけだが、では、その

欠如とはなんだったのだろうか。

この段階で解かっているのは、それら欠如を充たそうとしてむかっていった方向だけである。すなわち、「情景」並びに「人物」と総称される文章のタイプが指し示すような方向にほかならない。なら、「情景」とは、「人物」とは、あるいは、「物語」とはなんなのか。上記「物語」群のタイトルが示すとおり、いわゆる人物に対するアプローチは、当初より充実していた。じっさい、ミンズ氏にはじまってワトキングズ・トットル氏に到るまで、一貫して「物語」において目立つのは、大小取り揃えた人物ばかりと云えないこともない。タイトルに人物の名前を謳っていない作品においてもそうである。とするなら、「人物」というカテゴリーにおいて、それとは別に、殊更充実させたかったものとはなんなのか。とりあえずは、第一集及び第二集の出る1836年に、「物語」が4つ書かれているから、うえて述べたようにそこから逆算してみることにしよう。

それら4つの「物語」とは、「黒いヴェール」、「グレート・ウィングルベリーの決闘」、「ラムズゲートのタッグズ一家」、「大酒呑みの死」の4つである。先にも述べたとおり、これらを書いた時点においては、それぞれのカテゴリーについて、あるいは、「スケッチ」とはどういうものかについて、書き手の側にいまさら迷いはなかったはずである。同様に、現在問題になっている欠如を充たすという行為においても、少なからず目標が達成されていて当然である。これら作品において逆算が可能になる所以だが、その意味では、最後に挙げた「大酒呑みの死」がもっとも気になる作品と云えるだろう。というのも、これは最終の第二集のために書き下ろされたものだからである（「黒いヴェール」、「グレート・ウィングルベリーの決闘」の二作品は、第一集のための書き下ろしである）。その点、「スケッチ」という試みの集大成、頂点に立つものと云えるかもしれないし、あるいは、「物語」の範疇に属す作品によってはじめて3年に渡る長い作業を、いみじくも同じ「物語」に属す作品によって終えたという点においても意義深くみえないことはない。では、「大酒呑みの死」とはどういう作品なのだろうか。

救い難い貧民（飲んだくれ、あるいは、その家族）の末路を描いた作品である。暗く悲惨な物語である。「物語」のカテゴリーに属すほかの作品との明瞭な

違いのひとつは、それである。飛び抜けた暗さ、悲惨さである。この暗さ、悲惨さに隠された秘密とはなんなのか。それについて考えてみたいと思う。そのためには、作品の持つ、より具体的かつ簡明に認められる特徴に対して目をむけてみることである。そこから始めて、秘密のヴェールを一枚一枚と剥がしてゆく。

零落及びその原因としての酒浸りという一般論から稿を起こした物語は、主人公である飲んだくれを、「夫」あるいは「父親」といった具合にとりあえずは呼びながら、いわば名無しのまま話を進めてゆく。これは「物語」のカテゴリーにあっては異例のこととみなしてよい。先にも述べたとおり、「物語」全12作品中、5作品にはすでにタイトルに人物名が入っており、そうでない作品においても、おおよそは、冒頭から名前付きの人物紹介がなされるのが常だからである。唯一の例外は、「黒いヴェール」で、これは「大酒呑みの死」のさらうえをゆき、人物名というものが物語上からほぼ完全に抹殺されている。先に紹介したとおり、「黒いヴェール」が第一集のための書き下ろしであることを考え合わせると、この名前がないという特徴は、一見単純ではあるが、蔑ろにできないものと云うことができるだろう。

当然のことながら、主人公である飲んだくれにも名前はある。物語も後半に到って、それがウォーデンであることが読者に解るのだが、わずかに名字だけであり、しかも、テキスト上に出てくるのは、息子を捕まえにきた絞首刑執行人の男が口にする一度と、さらにそのあとの一度きりにすぎない。不気味といえば不気味な話だが、その種の暗く謎めいた雰囲気こそは、(とりわけ「黒いヴェール」においてはそうなのだが)、作品それ自体をある意味象徴的に指し示すものとなっている。いまさらいうまでもなく、登場人物の名前とは、いわゆる性格と堅く結びついたものであり、それゆえ、登場人物のことをキャラクターとも呼ぶのだが、そのように考えるならば、無闇に人物名に頼る物語のやり方は、いわば作品の原始性を露わにしたものと云えないこともない。とするなら、『ボズのスケッチ集』において若きディケンズは、ひとつにはそのようにして小説家として成長していったことになる。すなわち、明から暗、喜劇から悲劇の方向にむかってということなのだが、といて、単純に、明よりも暗、喜劇よりも悲劇のほうが、小説的にみて上等であることにならないのはもちろんで

ある。重要なのは、ディケンズがそのような方向を敢えて指向したという事実である。なにゆえそれを自身の小説家としての成長の証とみなしたのか、その理由である。

そうした登場人物の名前をめぐる故意の欠落と背中合わせになっているもうひとつの特徴が、「大酒呑みの死」においても「黒いヴェール」においても認められる。すなわち、物語中の会話の減少という傾向である。物語を進めるのに多くを会話に頼らない、そういうことである。じっさい、それら2作品を除く「物語」のカテゴリーにおいては、個々の作品の明るさや喜劇性を高めるのもっぱら会話に拠っているのだが、そうではない方向にディケンズはむかおうとしていた。では、会話ではなく何にディケンズは頼ろうとしたのだろうか。あるいは、そうすることで手に入れようとしたものとはなんだったのか。ひとつには、いわゆる地の文の充実ということが挙げられる。ようするに、それにより物語を展開させ結着させようとしたわけだが、地の文とは、大雑把に云えば、描写にほかならない。あるいは、語りと云ってもよいだろう。とするなら、そうした描写あるいは語りによって作中現出しているものとはいったいなんなのだろうか。

例を挙げるなら、たとえば、次のような文章が当座の問題に該当している部分である。

Such a man as this, once stood by the bed-side of his dying wife, while his children knelt around, and mingled low bursts of grief with their innocent prayers. The room was scantily and meanly furnished; and it needed but a glance at the pale form from which the light of life was fast passing away, to know that grief, and want, and anxious care, had been busy at the heart for many a weary year. An elderly female with her face bathed in tears, was supporting the head of the dying woman—her daughter—on her arm. But it was not towards her that the wan face turned; it was not her hand that the cold and trembling fingers clasped; they pressed the husband's arm; the eyes so soon to be closed in death, rested on his face; and the man shook beneath their gaze. His dress was slovenly and disordered, his face inflamed, his eyes bloodshot and heavy. He had been summoned from some wild debauch to the

bed of sorrow and death. (Dickens, p.555)

臨終をむかえた家内の描写である。女が無惨にも死のうとしているのは、なにより飲んだくれの亭主の悪癖が原因である。それによりもたらされた貧困、その所為である。そうだとすることが本人にとっても明らかだからこそ、女房の視線を受けて、思わず知らず亭主は身を震わす。女房にすれば、疾うに見限ったはずの亭主である。それでもなお、女は臨終に際して、亭主の腕に手を伸ばし、血の気の失せた顔をそれへとむける。後事を託そうとしてか。この期に及んで、怨みをその胸に突き刺そうとしてか。

描写はさらに続く。乏しいランプの灯りに照らされただけの部屋はうす暗く、静寂に包まれ、時計のチクタクという音がわずかにそれを破るだけである。迫り来る恐怖。子どもたちのすすり泣く声。

And when at last the mother's grasp relaxed; and turning one look from the children to their father, she vainly strove to speak, and fell backward on the pillow, all was so calm and tranquil that she seemed to sink to sleep. They leant over her; they called upon her name, softly at first, and then in the loud and piercing tones of desperation. But there was no reply. They listened for her breath, but no faint sound came. They felt for the palpitation of the heart, but no faint throb responded to the touch. That heart was broken, and she was dead! (p.556)

自業自得、亭主に悔やみを口にする友人も知人もいない。家を飛び出すと、男はふたたび酒場へとむかう。そして、

Glass succeeded glass. His blood mounted, and his brain whirled round. Death! Every one must die, and why not *she*. She was too good for him; her relations had often told him so. Curses on them! Had they not deserted her, and left her to whine away the time at home? Well; she was dead, and happy perhaps. It was better as it was. Another glass—one more! Hurrah! It was a merry life while it lasted; and he would make the most of it. (p.557)

物語は、これを境に何年も経過する。ようするに、物語は前半と後半のふたつに分かれ、上記引用が前半部分のクライマックスを構成しているというわけなのだが、注目したいのは、それへと到る一連の描写の流れである。死期迫る部屋の淡々とした描写からはじまって、臨終から死、そしてついには、味方がひとりもいなくなってしまう男の絶望、自暴自棄の描写へと到る流れ。むかっているのは、酒で混濁した男の意識、内面あるいは胸の裡、その方向である。外面的な描写が、最後にはひとりの登場人物の内的独白へと到る。だとするなら、これこそ、若きディケンズが「物語」において会話から地の文へと力点を移すことにより達成したかったことに違いない。目にはみえないが、たしかに存在している登場人物の内側、それである。それこそは、外から写生できる事物や景色、行為にも増してリアルであり、人間の真実に近いという考え方である。結果として、物語から会話が減り、登場人物の名前すら必要でなくなる。会話とはたかだか内的真実の代理にすぎず、そこまで云ってよいなら、名前とはレッテル以外のなにもでもなくなる。そして、そうした文章が、明よりは暗、喜劇よりは悲劇、あるいは、不気味な謎めいた雰囲気により適合することは、ごく一般的な読書経験から容易に理解可能な文学的事実である。

物語の後半部分は、子どもたちが成長したあとの話である。息子が3人に娘がひとり。依然として自堕落な飲んだくれの生活を送っている父親のもとに、罪を犯した息子ウィリアムが庇護を求めて頼ってくる。住まいは人目に付き難いスラムの屋根裏にあるが、酒場のまえて躊躇うところを父親が追っ手にみつかってしまう。息子は捕縛され、頼みの綱であるひとり娘にも見放され、父親はどん底へと落ちてゆく。物乞いを繰り返し、監獄にも入れられる。ねぐらもなく、困窮の極みにありながら、それでもなお男は飲んだくれのままだった。そして、寒い夜、ついに最期がやってくる。現実と幻覚が混濁する。そのなか狂気から男はテムズ川へと身を投げる。溺れ、藻掻き、意識を失う。そうした過程を一連の長い描写が描き出してゆく。たとえば、次のような引用がそれである。

And now the long-forgotten scenes of a misspent life crowded thick and fast upon

him. He thought of the time when he had a home—a happy, cheerful home—and of those who peopled it, and flocked about him then, until the forms of his elder children seemed to rise from the grave, and stand about him—so plain, so clear, and so distinct they were that he could touch and feel them. Looks that he had long forgotten were fixed upon him once more; voices long since hushed in death sounded in his ears like the music of village bells. But it was only for an instant. The rain beat heavily upon him; and cold and hunger were gnawing at his heart again. (pp. 563-564)

Suddenly, he started up, in the extremity of terror. He had heard his own voice shouting in the night air, he knew not what, or why. Hark! A groan!—another! His senses were leaving him; half-formed and incoherent words burst from his lips; and his hands sought to tear and lacerate his flesh. He was going mad, and he shrieked for help till his voice failed him. (p.564)

Again he rose, and struggled for life. For one instant—for one brief instant—the buildings on the river's banks, the lights on the bridge through which the current had borne him, the black water, and the fast flying clouds, were distinctly visible—once more he sunk, and once again he rose. Bright flames of fire shot up from earth to heaven, and reeled before his eyes, while the water thundered in his ears, and stunned him with its furious roar. (p. 565)

「物語」のひとつである「ミンズ氏とそのいとこ」によってはじめられた『ボズのスケッチ集』の最後を飾る「大酒呑みの死」というもうひとつの「物語」は、そのようにして終わる。してみると、少なくとも形だけみるならば、『ボズのスケッチ集』数百ページがめざしてきた地点というのは、うえてみてきたような「大酒呑みの死」の描写、あるいは、もっといえば、一編のクライマックスである上記引用に集約されていると云えないこともない。すなわち、会話は会話、地の文は地の文という区別が消滅する内的独白の境地をさらに超えて、一枚岩であるはずの描写の内部においてすら、外的描写と内的描写とがじつに差し障りなく交じり合うような境地へと若きディケンズは到る。その意味では、

「大酒呑みの死」の主人公の意識が最後に陥るように、まさに混濁と云えるわけだが、そのように考えるならば、「大酒呑みの死」が狂気の主人公をことさら必要とした理由もみえてくる。ようするに、めざす文章に到るためには、それではなければ不便だった、あるいは、それでこそもっとも容易に目標の達成が可能になるということなのだが、そんなふうにならなければならぬ、先に問題提起しておいた明から暗、喜劇から悲劇という動きの方向性のわけもよりすっきりと納得できるだろう。

本稿において問題にしている「スケッチ」とは、すなわち、以上のような、作家であるディケンズにとって貴重このうえない小説の方法へと到る道中に位置するものにほかならない。初期の「物語」にはじまり、「情景」、「人物」を経て、後期の「物語」へと続く道程のことである。とするなら、ボズの文集をディケンズがことさら「スケッチ」と呼んだのも、なるほどと首肯ける。先に指摘しておいたとおり、道中の大半を成す「情景」及び「人物」の作品群は、スケッチという言葉の本来の意味からして、もっとも馴染みよいものには違いないからである。とはいうものの、上記考察が示すように、いまや「スケッチ」とは、そうした本来の意味から離れるようにして、独自の意味を担わされたものである。しかも、そちらのほうがむしろ意味の基盤を成しているとも考えられるのだが、そのようないわば上下逆転をどのように解釈すればよいのだろうか。

「情景」のカテゴリーに属す25の作品群の冒頭を飾るのは、「街路、朝」及び「街路、夜」と題された二篇である。当然のように、「情景」に含まれる文章は、そんなふうにとどめ場所が主役となる。場所とは、すなわち、ロンドンであり、描かれるのはさまざまな都市の情景ということになる。25の都市のスケッチというわけだが、寸描というからには、いずれも選び抜かれた場所、情景がモチーフとなっているはずであり、精選という点がどの文章においても特別の読みどころとなるだろう。じっさい、文章の密度あるいは充実の点からすれば、「情景」のカテゴリーに属す作品が、多くはほかのカテゴリーの作品にも増して優れているというのは紛れもない事実である。

たとえば、「街路、朝」には、次のような一節がある。

An occasional policeman may alone be seen at the street-corners, listlessly gazing on the deserted prospect before him; and now and then a rakish-looking cat runs stealthily across the road and descends his own area with as much caution and slyness—bounding first on the water-butt, then on the dust-hole, and then alighting on the flag-stones—as if he were conscious that his character depended on his gallantry of the preceding night escaping public observation. A partially opened bedroom window here and there, bespeaks the heat of the weather, and the uneasy slumbers of its occupant; and the dim scanty flicker of the rushlight, through the window-blind, denotes the chamber of watching or sickness. With these few exceptions, the streets present no signs of life, nor the houses of habitation. (pp. 69-70)

夜が過ぎ去り、新しい一日の朝がはじまる。それに先立つ時間帯の街の様子を瞬間的に捉えた文章である。まさにスケッチの名に値する簡潔性を備えた文章だが、これをみても解るように、「情景」に属す文章の中心は描写である。主役は、先に述べたとおり選び抜かれたさまざまな場所である。それらをめぐる外的事実が、描写により印象深く提示されてゆく。『ボズのスケッチ集』における描写の重要性は、うへの議論でみたとおりであり、その充実なしには、めざす「大酒呑みの死」のクライマックスの文章はあり得なかった。とするなら、この描写のなかの描写ともみなせる「情景」における諸々の文章こそは、その基盤を成すものと云えないこともない。『ボズのスケッチ集』一巻という観点からすれば、これら文章の存在ゆえにそれを安心してスケッチ集と呼ぶことができ、あるいは、著作の本体を構成するものとみなすこともできるだろう。

1834年9月モーニング・クロニクル掲載の「乗合馬車」からはじまる「情景」の作品群は、初期の「物語」における試みが終わったところから、あたかもそれを補うように、連続的に書き継がれてゆく。先に指摘しておいたように、初期の「物語」群に属す作品は、多くを会話に拠っている。だが、それだけでは、小説としてあさはかなものにしかなり得ない。小説というジャンルが、会話を超える潜在力をうちに秘めているのは、言わずもがなのことだからである。よって、その獲得に、「情景」の作品群を書くことによって乗り出したというわ

けだが、結果は、文章という観点からすれば、上記引用が示すとおり、じつに
実り多いものであった。とはいうものの、それだけではなおも不十分である。
なぜなら、これも上記引用が如実に示すとおり、「情景」に属す作品においては、
なんら事件が起きるわけではないからである。それでは文章が横に流れてゆく
だけである。たとえば「街路、朝」においては、目醒めゆく朝の情景の背後に
出来事の芽が隠されていることはたしかに感じられるにもかかわらず、スケッ
チという限界から、それへと踏み込むことは許されず、「一時間経った」、「それ
から一時間経った」、「さらに三十分経った」というふうに、稚拙な時間処理を
繰り返しながら、情景の変化をテキスト上に繋いでゆく以外なかった。「街路、
朝」の初出は、1835年7月のイヴニング・クロニクルだから、「情景」の作
品群のなかでも後半の部類に属しており、それゆえ洗練の度合いが高いのも当
然だが、「情景」の描写にとどまっている限り先はないということもまた、身を
以て実証してくれている。じっさい、そのような意味において興味深いスケッ
チが、「情景」の作品群には含まれているから、次にそれをみとめることにしよ
う。

問題のスケッチは、1836年9月モーニング・クロニクル掲載の一篇、「モ
ンマス・ストリートにおける黙想」である。標題に挙げられた通りは、古着で
名が知られている。昔から変わらぬ古着の街だが、そこを通ると、妙に黙想へ
と誘われる。

We love to walk among these extensive groves of the illustrious dead, and to
indulge in the speculations to which they give rise; now fitting a deceased coat, then a
dead pair of trousers, and anon the mortal remains of gaudy waistcoat, upon some
being of our own conjuring up, and endeavouring, from the shape and fashion of the
garment itself, to bring its former owner before our mind's eye. (p. 98)

We were occupied in this manner the other day, endeavouring to fit a pair of
lace-up half-boots on an ideal personage, for whom, to say the truth, they were full a
couple of sizes too small, when our eyes happened to alight on a few suits of clothes
ranged outside a shop-window, which it immediately struck us, must at different

periods have all belonged to, and been worn by, the same individual, which will occur sometimes, come to be exposed together for sale in the same shop. The idea seemed a fantastic one, and we looked at the clothes again, with a firm determination not to be easily led away. No, we were right; the more we looked, the more we were convinced of the accuracy of our previous impression. There was the man's whole life written as legibly on those clothes, as if we had his autobiography engrossed on parchment before us. (pp. 98-99)

「情景」の категорияに属す文章においては、通常なら、微に入り細を穿った通りの描写が提示されるはずなのだが、このスケッチでは、そうする代わりに、筆者はひたすら衣服をめぐる黙想に耽ることになる。衣服とその本来の持ち主をめぐる黙想。いうまでもなく、黙想と描写とはもともと別のものであり、したがって、このふるまいは、一種の掟破りと云っても過言ではない。では、なにゆえそのような逸脱が起きたのか。ひとつには、先に述べた事情が関係しているものと思われる。すなわち、スケッチにおいては事件らしい事件が起こり得ないという事情、それである。如何ほど優れた描写であっても、その限界内にとどまる限りは、さらなる可能性への道は塞がれる。とするなら、故意に限界から外れてこそ意味がある。それでこそ、優秀な描写の力も生きてくる。繰り返しになるが、このスケッチが1836年の9月という『ボズのスケッチ集』最終期の時点において書かれたという事実をあらためて思い起こそう。ようするに、ここでのふるまいとは、先にみた「大酒呑みの死」のそれと同様、ひとつの突破の試みだったということである。「情景」に属す諸作品を通じて充実させてきた描写によって、真になにをすることができるか験してみたかった。どんなに優れていても、横滑りしてゆくだけの描写では、作家として満足し切れなくなっていたのである。じっさい、そのようにしてみるならば、「モンマス・ストリートにおける黙想」のテキスト上に並ぶ文章は、いっふう変わってはいるが、特種な魅力を備えたものとみなせないこともない。

たとえば、筆者は、古着屋の店先にかかる、ある少年服に惹かれて、その持ち主であった少年が、どのような家庭で育ち大人になっていったか黙想する。さらには、その少年が次々脱ぎ捨てていったであろう複数の古着に目をむけ、

大人になった少年がどのような人生を辿り、そしてついには死に到ったか黙想する。もちろん、すべては筆者の想像のなかの出来事であり、事実ではないのだが、ところが、そのようにして提示される描写は、じつに精細を極め、「情景」におけるほかの描写に負けず劣らずリアルであり、あたかも現実の事実をみるように読めるのである。とするなら、このスケッチにおける一種の描写は、現実でなく、想像のなかの出来事を写し出したものとして意味がある。スケッチあるいは描写というものの、本来的な限界を、想像力という方向に逸脱＝突破してみせたものとして意味がある。事実性という点からすれば、価値のない妄想の産物にすぎないが、事の真相を突くという点からすれば、単なる描写＝写生をはるかに凌駕するものと云って間違いない。たとえば、次のような文章がその証である。

We had been looking on at this little pantomime with great satisfaction for some time, when, to our unspeakable astonishment, we perceived that the whole of the characters, including a numerous *corps de ballet* of boots and shoes in the back-ground, into which we had been hastily thrusting as many feet as we could press into the service, were arranging themselves in order for dancing; and some music striking up at the moment, to it they went without delay. It was perfectly delightful to witness the agility of the market-gardener. Out went the boots, first on one side, then on the other, then cutting, then shuffling, then setting to the Denmark satins, the advancing, the retreating, then going round, and then repeating the whole of the evolutions again, without appearing to suffer in the least from the violence of the exercise. (p. 103)

We were in the full enjoyment of these festivities when we heard a shrill, and by no means musical voice, exclaim, 'Hope you'll know me agin, imperence!' and on looking intently forward to see from whence the sound came, we found that it proceeded, not from the young lady in the cloth boots, as we had at first been inclined to suppose, but from a bulky lady of elderly appearance, who was seated in a chair at the head of the cellar-steps, apparently for the purpose of superintending the sale of

the articles arranged there. (pp. 103-104)

一番めの引用は、深い黙想に落ち込んだ筆者の頭のなかで靴が音楽に合わせ踊り出すという描写であり、二番めのそれは、そのように行き着くところまで行き着いた黙想から、あたかも眠りから目醒めるように筆者が現実世界へと引き戻される様子を描いたものである。「情景」における描写の根幹を成しているのは、事実＝情報の伝達にほかならないが、それだけでは、けっして出てきような文章だと云えるだろう。

初期の「物語」の会話から「情景」の描写へと足場を移していったディケンズは、次に「人物」のカテゴリーに含まれる作品群へと筆を進めることになる。「人物」全12作品のうちの9作品は、1835年10月から翌年1月にかけて、集中的に執筆発表されたものである。10月に4つ、11月と12月にそれぞれ2つずつ、1月に1つという内訳である。そのように作品が集中したのには理由がある。というのも、もともとこの9作品は、ベルズ・ライフ・イン・ロンドン誌上において、‘Scenes and Characters’というタイトルのもと、連続的に掲載されたものだからである。ここで注目すべきなのは、そうしたタイトルにおける‘Scenes’（「情景」）と‘Characters’（「人物」）という平行関係である。先に「物語」のところで述べたように、「物語」と会話、「物語」と人物とは、馴染みのよい関係にあり、その当然の結果として、「人物」と会話の結びつきも同様であって然るべきものと思われるのだが、ところが、じっさいには、「人物」全12作品を通じて、予想以上に会話が使用されていないというのが実情なのである。だが、この矛盾も、「情景」から「人物」へという推移をみれば、納得できる。「物語」へと後戻りするつもりなどさらさらなかったのだとしたら、それで当然である。それが証拠に、たとえば、「人物」の作品群には、「物語」における作品がそうだったように、タイトルに人物名の入ったものが幾つもあるが、それらにおいて物語を進行させているのは、会話ではなく、「情景」同様、地の文＝描写である。すなわち、「人物」に属す作品群は、主役となるべきものを、場所の代わりに人物（人間）に置き換えたものとして成り立っているということなのだが、とはいえ、場所と人物（人間）とが等価でないのはもちろん

である。だとしたら、そのように置き換えられた結果として可能となった文章とは、どのようなものだったのだろうか。

目をむけなければならないのは、たとえば、次のような文章である。

The overture—to which these various sounds had been an *ad libitum* accompaniment—concluded, the second piece began, and Mr. Thomas Potter, emboldened by impunity, proceeded to behave in a most unprecedented and outrageous manner. First of all, he imitated the shake of the principal female singer; then groaned at the blue fire, then affected to be frightened into convulsions of terror at the appearance of the ghost; and lastly not only make a running commentary in an audible voice, upon the dialogue on the stage, but actually awoke Mr. Robert Smithers who, hearing his companion making a noise, and having a very indistinct notion of where he was, or what was required of him, immediately by way of imitating a good example, set up the most unearthly, unremitting, and appalling howling that ever audience heard. It was too much. ‘Turn them out!’ was the general cry. A noise as of shuffling of feet, and men being knocked up with violence against wainscoting was heard: a hurried dialogue of ‘come out!’—‘I won’t!’—‘You shall!’ ‘I shan’t!’—‘Give me your card, Sir!’—‘You’re a scoundrel, Sir!’ and so forth, succeeded. A round of applause betokened the approbation of the audience, and Mr. Robert Smithers and Mr. Thomas Potter found themselves shot with astonishing swiftness into the road, without having had the trouble of once putting foot to ground during the whole progress of their rapid descent. (pp. 312-313)

仲のよいふたりが、給料日を待って、一夜を派手に飲み明かすという物語の一節である。酔っ払った末にふたりは劇場に繰り出し、騒ぎを起こし、叩き出される。その場面の引用だが、ここで注目したいのは、描写の中身である。もっとはっきり云えば、描き出されている「動き」、それである。これは同じ描写であっても、「情景」の諸作品には認められなかったものである。それらにおいては、いかにもスケッチの名に相応しく、停止しているものや場面、風景が描写の中身を構成していたのだが、「人物」においては、一転して、動きが描写の中

心となる。静から動、これが「人物」におけるスケッチの意味なのだが、結果として成り立つ作品の傾向としては、喜劇や笑い、滑稽といった方向性を持つ。すなわち、そのようにして「人物」に属す作品群は、描写という点で「情景」と重なる部分を多く持ちつつも、作品の傾向という点では、「物語」へと急速に接近してゆく。意識あるいは狂気という目にはみえないものを描写しない限り、「物語」というカテゴリーを完成させることはできない。それについては、「大酒呑みの死」について論じた際にみたとおりで、そこにおける描写にも、多分にここで云う動きが伴うことは、先の引用をふり返ってみれば明らかである。動きを描出できてはじめて、意識あるいは狂気の描写も可能になる。初期の「物語」群に続いて、「情景」、「人物」とディケンズがカテゴリーを移行させていった経緯には、そうした特別な意味があったのである。それが証拠に、これらの結果は次の作品、すなわち、『ピックウィック・ペーパーズ』において十二分に活かされることになるだろう。人物と会話、情景の描写と動きの描写、笑いと滑稽、暗示される狂気といった具合にだが、そのようにしてみてもよいなら、本稿が問題としているスケッチとは、すなわち、獲得されるべき小説の方法へと到る道筋、そのときどきの仮の姿、あるいは、短篇小説とは何かという問いの答えを解体してみせたものだったとも云えるだろう。会話を中心としたむしろ単純な「物語」から、停止した、あるいは、動きのある描写へと移行しながら、その先にみえてくる、たとえば「大酒呑みの死」や「モンマス・ストリートにおける黙想」といった作品の提示する、ある意味においては完成された領域の物語の姿。じっさい、『ボズのスケッチ集』における作風は多岐に渡るが、めざすところは、その一点に絞られていたのである。

集中本稿で論じ残しているのは、「我が教区」7篇だけだが、これはもともとイヴニング・クロニクルにおいて、「ロンドンのスケッチ」というタイトルのもと連載されたシリーズの一部である。そうしたタイトルの有り様、あるいは、そのほとんどが「情景」の作品群と発表時期を同じくするという事実からみても、「我が教区」7篇の役割あるいは特質は、多分に「情景」のそれと重複するものとみてよいだろう。すなわち、会話よりは地の文に力点が置かれ、場所については、我が教区と限定されている以上、代わって人物が主要な役割を果た

すといった作品から成るのだが、それにしても、ここでも「情景」の作品に似て、「人物」の作品群においてみられたような活発な動きには欠けている。本稿が辿ってきたような試行の軌跡が正しいとしたら、むしろ当然の結果と云えないこともないのだが。

いずれにしろ、そんなふうにはスケッチという試みを通じて、若きディケンズが小説の方法を手に入れていったというのはほんとうである。この方法は、短篇小説にとどまらず、長篇小説にも適用されて、数々の印象深い場面としてクルイックシャンクから挿絵画家のペンにより拾い上げられてゆくことになるのだが、そうしたことが成り立つ所以については、いずれ詳しく考察する価値があるものと思われる。あるいは、じっさい、そうすることではじめてみえてくる短篇小説の条件というものもあるのかもしれないし、だとしたら、挿絵それ自体がきわめて興味深い考察対象ともなり得るわけだが、如何せん、そのテキストの範囲はあまりにも膨大である。残念ながら、安易に寄り道するには、重すぎる仕事と云わねばならないだろう。したがって、次は『ピックウィック・ペーパーズ』である。その持つ短篇小説性について考えてみることにしよう。

*引用等においては、Penguin Classics を使用した。