

『トム・ジョーンズ』論 (1)

—現実を無効化するフィクション—

原田大介

I

『トム・ジョーンズ』というテキストに対する時、人はどうやら当惑を禁じ得ないらしい。リチャードソンやジョンソン博士のように主人公が道徳的に劣っていると声高に述べたてる考え方は現代ではさすがに見られないが、物語としての構成・組立てを評価しながらも小説内で披露されている人生観が浅薄なものでしかないと批判する評者たちは今なお多いのである。⁽¹⁾ 例えば、イアン・ウォットは『トム』が「真実をついた作品である」とことは認めながらも、続けて次のように言っている。

我々は個人的にひどくつらい立場にいながらも治安判事として人間性向上のために勇をふるって戦ったフィールディングの道徳的性格を見て強い印象を受けるのだが、[『トム・ジョーンズ』の]登場人物や彼らの行動からはそれが感じられないのである。⁽²⁾

こう述べることで結局ウォットはこの作品をプロットや語り手の介入なしでは意義を伝えられなかったという意味で小説としての評価には限界があると考えている。だが、『トム・ジョーンズ』は「部分的にしか小説とは言えず、ピカレスク物語、喜劇、時には論説といった小説以外の要素が入り込み過ぎる」という結論は性急にすぎないだろうか。⁽³⁾ 小説のジャンルがどのような進路をとるのかまだ分からなかった時代に成立した作品をヴィクトリア朝の小説観あるいは現代の眼で振り返ってみて制限を加えるのでは、むしろ小説という本来的に自由な形式の可能性を否定するものではないだろうか。特に『トム』の場合は自ら新しい分野の文学作品を書くのだと宣言している⁽⁴⁾だけに、制約を加えた読みは作品が与える印象を窮屈なものとすることになる。逆に言うならば、『トム』の批評において見逃されがちな面に焦点を合わせることによって、現代の小説ジャンルが、あるいはそれを評価する側が失ってしまった要素が見えてくるのではないだ

ろうか。

だが、ウォットが見逃してしまったものとは何だろうか。それに触れるために、『トム』の受容史においても一方の大きな流れを作ってきた構成・技法の分析に関わった批評家の中からデイヴィッド・ゴールドノップの議論を思い出してみよう。ゴールドノップは『トム・ジョーンズ』のプロット分析に加えて、このテキストの6巻ずつからなる三つの部分それぞれへの評価を試みる。ここで彼は第6巻までのサマセットを舞台にする部分では地主支配制への社会政治的批判が行われ、ついで、第12巻にいたるトムとソファイアの旅には人生の旅が重ねられ象徴的意味が与えられている故、優れた小説的価値を持ったのだと論じている。これに対して、ロンドンでの第三部については、プロットが全面的に支配を行い、そのどちらもが欠けたために、小説としての深みがなくなるのだと言う。⁽⁵⁾ ここまでくると彼が小説評価の基礎に据えたものが見えてくる。それは、小説に描かれる世界と我々の経験する世界との間に対応関係が成り立つという語られざる前提だったのである。この対応が成立するからこそ小説世界を通じて社会批判が可能になり、両者を重ねて見るところからシンボリズムの価値が生じる。確かにこのような前提に立って『トム・ジョーンズ』の物語を見渡した場合、経験世界では期待できないような偶然の一致が重なって起きてくる第三部への評価は下がらざるを得ない。従って、『トム』が優れた作品であるのはそれが寄せ集めのテキストとして他に類を見ないものだからだと述べる時、ゴールドノップはこの作品を小説というジャンルの外においやって初めて評価を下せると考えるのである。⁽⁶⁾ しかし、興味深い作品だが、小説ではないという議論には意味があるのだろうか。なるほど読者は雑多な様相に途惑い、テキストに翻弄されるかもしれない。だが、我々はそのから出発しようではないか。我々はテキストに期待をもって対し、その期待に肩すかしをくわされながらもなぜそれを追って、しかも繰り返し追っていくことができるのだろうか。その仕組み

を見ていくうちに、小説が普及する中でウォットが稀有な成功で、その後の伝統には繰り込まれなかったという『トム』の特徴が見直されるのではないだろうか。⁽⁷⁾ さらには、それを小説に原初的に備わっていたエネルギーとしてこの作品が今でも我々読者の前を駆け続けているのはなぜかが示されてくることだろう。

ゴールドノップは経験世界と小説世界とを重ね合わせようとしたがために、両者の対応が見つからない第三部に価値を見いだせずに終わったのだ。ウォットの場合も同じである。治安判事フィールディングの正義観を小説の効果に求めること——これが彼の考え方の根底にあったのである。まさにこの点において、この二人は日常世界の道徳に反する行為に出るからといって登場人物を非難した初期の批評家と同じ態度を取っているわけである。つまり、彼らはこのテキストを経験世界に奉仕するものとして捉えようとしたのだが、逆にテキストによってその期待をはねかえされたのである。これからはこのように経験世界と虚構の小説世界との間に対応があるのだと考える態度をモラリスティックと呼ぶことにしよう。この態度をとった場合には、小説の世界でなされたことが、時代によって基準こそ変わるだろうが、いずれにせよ正邪の判断を受けることになる。逆に、そこに疑問符をつきつけるならば、テキストに描かれている事件そのものは無意味で、むしろそれを判断する我々の方が、あるいはその判断を導く限りでのテキストそれ自体が注視の対象となるだろう。

II

ではフィールディング自身は現実と虚構との接点をどう見ているのだろうか。それを調べるためにフィールディングの劇作品から例をひくことにしよう。ここで芝居を取り上げるのは、言語という抽象物が前面に出てくる小説よりも、受容が舞台を通して現実の人間関係に近そうな形をとって行われる芝居の方が現実と虚構との交差の具合をよりはっきりと示すからである。

フィールディングの劇作品は、時の政治・社会を相手にした諷刺であり、その点を除けば現代では読む価値もあまりないと思われがちである。だが、本当にその通りなのだろうか。政治、あるいは社会の諷刺という言い方にはすでに現実と作品の世界とを結びつけようとするモラリスティックな意図が感じられるのだが、実はそのような意図を持っていてもテキストを謙虚に読んでいくと我々の期待は覆されるのである。例えば、1743年の*The Wedding Day*では、芝居の本体が始まる前に観

客はプロローグがないことを言い訳する逆説的なプロローグを聞かされることになる。以下は、〈作者〉が仕事をせずに逃げ出したいきさつを述べたものである。

これはこれはどうも、御機嫌よろしいようすな、と私が申しますと、「そうとも」と作者は言います。「いっちょう景気つけたらうってんで、ずっと飲んでたのよ。何たって、なあ、気のめいることばかりだよ。」こう言い捨てて作者は劇を見にいらしてしまいました。おや、そんなところにお座りでしたか。⁽⁸⁾

一般にプロローグの存在自体が経験世界には見られない枠組の中に行動を閉じ込めることを意味し、観客を別世界へと導く橋の役割を果たすものである。それに加えてここではプロローグ自身までもが自己言及を含んでおり、その結果舞台上の動きが作り物であることを否が上にも観客に意識させてしまうのである。さらに、観客の間に酔っぱらったとされる〈作者〉が席をしめるにいたっては、舞台上に展開されるものが信用できないことがあからさまに示され、そこへ経験世界の判断基準を持ち込むことが始めから禁じられてしまうのである。しかもこれはフィールディングの劇作品中の例外ではないのだ。1733年の*Don Quixote in England*へのプロローグではやはり〈作者〉が舞台に現れて、最近の芝居のプロローグはどれもこれも競争相手の劇作家をけなし、町の趣味を改善する目的を口にし、さらに芝居の本筋から遊離しているため他のプロローグとの区別がつかない型にはまったものばかりだと、ここでも否定的な自己言及を行うことで自らの信頼性に対して故意に疑問を呈している。⁽⁹⁾ このようにプロローグでの自己言及は観客に自分がこれから見る芝居は信用がならないという気構えを持たせる点で虚構世界への入り口となる。

さらに、芝居それ自体が作り物だという発想を押し進めていくと、芝居を作っていく芝居、即ちリハーサル劇へと行きつくことになる。1730年の*The Author's Farce*から始まり、評判作*Pasquin*を経由して劇場検閲令発布のきっかけとなった1737年の*The Historical Register for the Year 1736*を含めてフィールディングの書いたリハーサル劇は六篇にものぼっている。ここには、作り物である事を強調し、自らの作品から、経験世界に対して持たれるような信頼性を奪おうとする傾向が見られるのである。これらの劇中では、役者演じるころの〈作者〉と役者演じるころの〈役者〉とが舞台上に登場し、演じられる〈作者〉あるいは〈役者〉のレヴェルに属する台詞と、演じている役者のレヴェル

に属するとみせかけられる台詞とが交錯しあう、到底現実の世界ではありえない入り組んだ関係が公然と観客の前に提出されてくる。

一例として、リハーサル劇の代表である *Pasquin* の一場面を取り上げてみる。この作品では、二人の(劇作家)がそれぞれ喜劇と悲劇とを舞台にかけようとしながらなかなか進行しない状況が与えられる。この劇の登場人物たちは外枠をなす劇の登場人物としては内枠の劇を製作し、同時に内枠の劇で演技中の(役者)が二重になった枠組を無視して直接一番外側にいる現実の観客に向かって(劇作家)たちへの不満を述べるといった枠を踏み越えた行為が見られる。そのように二重の芝居の枠組が中から外へ、外から中へと境界を越えられることで観客の眼にうつるのは、入れ子になった枠組構造が、自分たちの住んでいる経験世界から離れた孤立した箱になってしまっていることなのである。悲劇のリハーサルがうまくいかない理由の一つは劇中の(悲劇作家)が言うには、「亡霊の奴、病気にかかってね、無理に起きてくると命にかかわるといふんだ。亡霊の命を危険にさらすなんてどうしたってできるものじゃない」というものだった。⁽¹⁰⁾ 「亡霊の命を危険にさらす」とは経験世界では全く考えられないことである以上、この発言を受け入れる観客は虚構の約束をはじめから受け入れて、経験世界の判断基準を持ち込まないよう導かれていたのである。

以上のように、フィールディングの劇作品では、劇としての枠組が観客に対してしばしば強調されて示され、そこから観客は経験世界と劇の世界とを距離化して眺めるようしむけられるわけである。その結果、劇的世界は経験世界の判断基準で批評されることを免れるという意味で現実性を失い、だからこそ、酔って観客席にいる怠け者の(作者)を笑って許す余裕が生まれるのである。同じ理由で死にかけている亡霊を想像してはそこに違和感をおぼえる自分自身をもアイロニックに対象化できるようになるのである。

このようにフィールディングの劇作品には自らを経験世界から切り離し、それを観客にむかって呈示する仕掛けが内包されており、それ故にモラリスティックな批判を逃れえたのであった。では、『トム・ジョーンズ』の場合はどうなるのだろうか。両者が劇作品の場合と同様に分離されているとはどうして言えるのだろうか。その答えを見つけるには、『トム』に書かれた芝居に関する記述を振り返ってみれば充分だろう。小説の各巻に付された巻頭の章が事実上のプロローグになっていることだけでも、展開を枠内に囲いこむ芝居との類似性が見られるが、特に第16巻への前置きは、芝居との対応を自ら述

べている点で注意をひく。先に我々はプロローグが型にはまっていることを嘆く劇作家に出あったが、それから16年後の『トム』でも語り手は不満に思うポイントを三つまで同じくして劇作家の後を追うのである(XVI. i)。ジャンルも違えば書かれた時期も離れている二つの作品間でもこれだけの照応があればフィールディングの芝居と『トム・ジョーンズ』との間に相同を認めるのも不自然ではないだろう。

『トム』と劇作品との照応はそれだけにとどまるものではない。トムの一行がロンドンで芝居見物に出かける時、虚構作品に対して受け手の側が暗黙のうちに持っている態度を明らかにする事件が起きている。舞台上の亡霊の姿に怯え上がり、ハムレットに感情移入するパートリッジ(XVI. V.)が小説の読者の笑いの対象となるのは、彼が劇的世界の人物及び出来事を経験世界のものと同じ視して反応する誤りを犯し、それが同時に小説世界にのみりこもうとする読者自身のパロディになるからである。つまり、パートリッジを笑う読者は気づかぬうちに芝居と小説とに共通な虚構性を視野に入れているのである。

我々は、ここまででフィールディングの劇作品と『トム・ジョーンズ』とが、虚構を現実に対して優位に立たせるようなテキストとして、いや自らを現実から引き離すようなテキストとして通底することを見てきた。ここで再び『トム』に視線を戻してみると、芝居との相同はこの小説が持つ虚構性のほんの一部に過ぎないことに気づかざるをえない。

物語の冒頭から大団円に至るまでの間で主人公トム・ジョーンズは後にモラリスティックな態度を持つ批評家たちの議論をよぶ間違いを繰り返し犯すことになる。しかし、奇妙なことに読者は、少なくとも読んでいる間はそれを深刻に受けとめることなく、R. S. クレイン言うところの「恐怖の喜劇的相似体(the comic analogue of fear)」を感じながらも、トムの運命が致命的破局に至らないことを確信できるのである。クレインはこの現象が起きる理由を二つ指摘する。一つは敵役がさして強い人物ではないことに求められるが、第二は下の通りである。

我々は読み進むにつれて、過去の出来事をもとにして恐らくは次に起きることあるいは最後にどうなるかについて本能的推論を行う。その結果、成程トムの立場はいよいよ悪くなってはいるが、これまでのところ取り返しのつかない事件は起きていないのだから、これからも起きることはあるまいという考え方がしだいに固まってくるのである。⁽¹¹⁾

クレインの主張には説得力がある。しかし、ただ「本能的」と言っただけでは、テキストと読者いずれの側にそのような推論を保証する仕組みがあるのか、またそれはどのようなものなのか説明されずに残ってしまうだろう。その場合、「過去の出来事 (past occurrences)」という表現にも曖昧さが含まれている。読者はすでに読んできた部分から選択的に記憶を呼び起こしてこれから読むべき部分を予想するが、どの出来事を根拠としてその予想を立てていくべきなのか判断できないからである。これが期待を持って見通しながらも見通しつくせない不安を生じる理由である。だが、それでもなお「見通した」ような気持ちは何故持てるのかというところに問題がある。経験世界でならば、過去に何度も起こった事柄については予想をたて、かつそれが蓋然的に正しかろうと判断出来るが、表紙と裏表紙との間にしか支配力を持たない小説テキストにはそれをそのまま持ち込むことはできない。蓋然性を保証するものがあるとしてもそれはテキストの中にすべてが含まれていなくてはならないからである。特に自らの虚構性をあからさまにするテキストではなおさら予想の根拠としてふさわしい情報がどこにあるか分からなくなってくる。だからと言って経験世界の基準を持ち込むわけにはいかない。境界を侵犯することはすぐにもモラリスティックな批評に結びつき、作品の価値を奪い去ることになるだろうからである。ここにおいて虚構性はテキストを経験世界から距離化すると同時にテキスト内部のあらゆる分野を支配することになるのである。従って、今、我々がなすべきなのはテキスト内部に視野を限定して、物語として展開させられている出来事や人物が相互にどのように結合しているか、あるいは結びつきをどのように与えられているかを調べることである。

私は『トム・ジョーンズ』というテキストがどのような虚構性を持ち、それがどのようなあらわれ方をしてテキスト自身を、さらにすんでは読者を経験世界から離脱させるかの問題全体に近づくべく試みようと思う。この課題を果たしきるには、今回の紙面だけでは足りないが、第一段階としてテキストを虚構として成立せしめている構造のうち、物語内容となっている語られた事件、あるいは人物相互間に限った場合にどのような関係が成り立ちうるのかについて考察を進めていくことにする。

III

テキストの中で物語られるのは具体的に言えば出来事と人物とである。だが、我々は最初からそれらの間に経験

世界でなら当然視されるような結びつきを前提してかかるわけにはいかない。そこでの事件や人物は物語られる限りにおいてそうなるのであって、現実の出来事や人物と同じ意味で現前しているとは言えないからである。テキスト内の事件や人物はあくまでも文字列のつらなりでしかなく、読書行為を通じて取り出されてきた段階で、どれ程リアリスティックに見えようともついに受肉することはなく抽象的な存在に留まらざるを得ない宿命を負っているのである。ここでは、出来事と登場人物がどのように提示され、我々に吸収されるべく取り出されるのかを順に考えていこう。

*

『トム・ジョーンズ』の物語をそれだけ取り出して要約するならば、馬鹿馬鹿しい位のものでしかない。捨児が一人裕福な地方地主に見いだされ育てられるが、ちょっとした失敗がもとで勘当され、ロンドンまで苦労して旅をする。結局は誤解も解け、身許も確認されて恋人と結婚する、というだけでは、モラリスティックな教訓を求めても期待を裏切られるだけだろう。だが、この馬鹿馬鹿しいとも見えること自体が事件と事件との間の第一の関係を表しているものに他ならない。この多分に御都合主義的な展開が常識的・必然的には受けいれにくいことから、個々の事件に与えられた位置が見えてくる。『トム・ジョーンズ』の物語内では、一つ一つ取り出して見た場合の事件は、唐突に提示され、孤立したまま放って置かれるのである。

オールワージー氏の病氣 (V. VII.) が好例を見せてくれる。地方社会を支配する政治・経済的な中心であると同時に、道徳の体現者でもある同氏の病氣は構造主義流にいうなら、王の死につながりかねない体制への脅威だし、物語のプロットから言えばトムが追放されるきっかけとなるわけであり、深刻に見えてしかるべきだろう。ところが、事件そのものは余りに唐突に起きるので読者はあつけにとられるほどである。わずかに「オールワージー氏はここ数日風邪の気味で心地すぐれず熱も少々でいた」と書き出されるこの病では、語り手が脱線してフランスとの戦闘の比喩を持ち込み、事大主義的にラテン語が引用されるために滑稽味を生じかえって深刻さが損なわれる。その結果、読者の側から見た場合、この病氣が物語レベルでどこに影響を与えるのか、またそれをどこまで真面目に考えるべきなのかの感覚までもが失われてしまうのである。このように物語レベルでは、テーマ的、機能的な読み込みを拒否するような語りのせい

で、読み手には事件と事件とが分断され、エピソードの羅列にしか見えなくなり、相互の連結関係が分からなくなってしまうのである。ドロシー・ヴァン・ゲントが、この物語が演劇的な意味での「場面」の連続から構成されているとし、そこには劇作家フィールドの面影が残されていると提案したとき、現象面では彼女は全く正しかった。⁽¹²⁾ 但し、『トム』における分断の感覚には単なる舞台的制約には留まらないものが感じられるのである。読者の期待に応えて事件相互の間に連続の幻想を生み出すことも可能な時にそうはせずにわざわざ分断を強調するような語り口が介入してくるからには、物語レベルでの出来事一つ一つは、それ自体でははじめから結びつきようがないことが示唆されているのではないだろうか。

**

既に述べたようにテキスト内で我々が出会う人物は経験世界で出会うような生物学的存在ではなく、テキスト内部の情報を統合して作られる人物像である。従って、我々がすべきなのは、その像を作るための情報の種類を一つ一つ調べていって、その結果個々の登場人物がどのような様相を示すことになるかを探ることである。

第一にあげられるのは、人格を表現するかのようによてえられた名前である。勿論、この技法は十八世紀の小説、劇作品にごく普通に見られるが、『トム・ジョーンズ』での使われ方は、もう一つひねりが加えられている点で特徴的である。オールワージーがブライフィルらには簡単にだまされることを知る読者にとって彼は決して万能ではありえないし、モリーと同衾している現場をトムに見つけられるスクウェアは四角四面の人物ではない。これらの事例では、名前と人物とが一致しないことによて読者が物語世界に対して不用意に抱いていた期待が打ち砕かれ、かえって虚構の虚構たるゆえんが明らかにされるのである。⁽¹³⁾

第二に、語り手による定義づけに似た断定口調の人物紹介がある。しかしながら、この説明にも余り信をおくことはできない。我々が説明をそのまま受け入れようとした途端に矛盾した言説がそれを覆してしまうことが余りに多いからである。子供時代のトムについて初めて描写する時、語り手はこの断定的な口調を用いる。

この少年はごく幼いころからいろいろと悪事を好む傾向を見せ、…彼はすでに三度盗みの罪に問われていた。果樹園に押し入ったのと、ある農家の庭から

家鴨を盗んだのと、ブライフィル君のポケットからボールをすりとったのの三回である。(III. ii.)

ここでのトムの悪さは、それが些細な悪戯に属するにすぎないものであることと、直後にブラック・ジョージに対して示す義侠心とによて読者の眼には帳消しにされるのだが、問題とするべきは最終的な彼の評価ではない。物語の主人公たるべき人物を一度悪者と言いきっておきながら、すぐにその口の下から発言を打ち消してしまうような紹介の仕方が注目値するのである。語り手はここで、読者に情報選択を迫っているのであり、そのためには語り手の発言自体も検討の対象から外れ得ないことを明示する態度が虚構テキストに対して素朴な信頼を持つ読者をして用心させることになるわけである。

このように人物の性質に関する断定的定義もそれだけでは信用できないものだが、さらに文体が内容を打ち消す場合もある。ソファイアを紹介する際、語り手は大げさな言葉で読者に心の準備をするよう求め、形式ばったインヴェンションから始めるが、その結果、ソファイアについて我々は何を知るのだろうか(IV. ii.)。髪の毛は黒く、中背、などの情報は埋め込まれているものの、読者はむしろその装飾過多の文体に圧倒されて、ソファイアが理想的な娘であるという漠然とした概念を持つに留まってしまう。ここでは、表現が内容を押し潰し、無意味化していると言て構わないだろう。断定的説明もそれだけでは人物像を定位するには至らないのである。

人物像は結局単独では定まらない。説明が信用できない以上、人物は他の人物とぶつかり、対照させられることによて初めて読者において定位するのである。語り手自身による言及がある。

さてそうなるこの際我々は必然的に知識の新しい領域を開拓せねばならぬ。…すなわち対照の妙という問題。すべての創作品にわたって、人工と自然とを問わずすべて我らの美の観念を形づくるのに大きく参与している問題であろう。すべて物の美あるいは優越を証明するにはその反対物を持ち出すに如くものはない。(V. i.)

そして実際、サマセットの人物たちは対照的な位置にいる他者との関係の網の目の中でようやく定位にむかうのである。そこでの人物配置は次のように示され得る。⁽¹⁴⁾

オールワージー —— 男やもめ —— ウェスタン
ブリジェット —— その妹 —— ウェスタン叔母

スワッカム ——— 牧師 ——— サプル
 スクウェア } ——— 子供たちの教師 — ウェスタン叔母
 スワッカム }
 トム } ——— 子供たち — { ソファイア
 ブライフィル } ——— { フィッツパトリック夫人

オールワージーの男系家族とウェスタンの女系家族とが大きな対立を成している他にも、それぞれの家庭内でトム・ブライフィル、及びそれに対応するソファイア・フィッツパトリック夫人の個人レヴェルでの対立が見られることを考慮に入れると、ここでは語り手のいう対照を利用する表現理論が確実に実行されていることが分かるのである。その際、対照が歴然とするなら各人の性格は当然典型的なものとならざるを得ない。従って『トム・ジョーンズ』の登場人物が平板だという批判は的外れだということになる。何故なら、人物像が固定したものになるのは、それが現実の写しを意図したものではなく、虚構物語としての性質が必然的に求めるものだからである。

しかし、言うまでもなく、対照は二つが並列されなければ見えてはこないものである。するとトムが両家の境界線を破ってウェスタン側に侵入したことが物語に動きを導入するきっかけとなるのも納得がいくのである。静止状態に破れを作りだし、双方の家の性格づけがはっきりと行われるからこそ、それぞれに補われるべき空隙があることが明らかにされ、相互作用が可能になるのである。個人のレヴェルでも同じことがあてはまる。単独で示されたのでは、信頼できず、不安定なままの人物像は、衝突を待って初めてその対立の限りにおいての性格づけがなされるのである。

従って、人物像は出来事の中で起きる出会いに従属するという推論が成り立つ。だが『トム・ジョーンズ』では、事件はエピソード的に非連続的に起きるものだったことがここで思い出されてこよう。ならば、人物の性格づけもスムーズにはなされ得ないことになる。旅をする人物たちは、その途上で様々な人物に会い、その相手によって相対的にその場での性格を与えられる。しかし、だからといってそこで示された性質が持続するとか、あるいはそれらの性質を統括する気質が絶対的にあると言いきるだけの根拠は実のところ与えられてはいない。ひとたび出会いが解消された時にはその性質が保持されているという証拠はなくなってしまうからである。

この観点から見た時、小説内でも問題をはらむとされてきた〈山の男〉エピソードが、出会いの根本的な様相を持っていたことが分かる。トムと〈山の男〉との遭遇

は、木々の間からもれてくる小屋の光をパトリックが偶然見つけたことで、唐突に行われるが、それにも関わらずトムの将来を予告するような対照を提供する。恋人を失い、家から追い出された境遇を同じくしながらも〈山の男〉の厭世的な結論と「ある種族のうちのもっとも完全な個体に見られるもののみが、その種族の特徴と見なしうるのです」(ⅤⅢ. XV.)と述べるトムの楽観論との間について何らの影響も交わされることなく、対立をそのままにウォーターズ夫人の叫び声とともに両者は別れて二度と会うことはないのである。〈山の男〉とトムのように類似した身の上を持ち、接触が長々と語られる場合でも対立はほんの一時呈示されて、その後は振り返られもしないことには、出会いによる対照の限界が暗示されているだろう。即ち、出会いによる対照からは、ある人物の全面的な性格を描くことはできず、しかも呈示された差もエピソード的な事件の並びそのままにその場限りのものとして相互に連結することが難しいまま残るのである。その時、描き出されてくる人物像は一貫性を欠き、部分的でかつ相対的な安定しないものに留まるのである。以上が、この物語が作り物であるという条件のもとで出会いと対照だけを手がかりとして人物像をみた場合の結論である。不安定と相対性こそが人物像の持つ物語レヴェルでの虚構性を示すものに他ならないのである。

もし、この相対主義を避ける方策があるとするれば、物語に先立って登場人物に特定のパーソナリティが押しつけられているという形をとらざるを得ないだろう。その場合には、物語の各場面で示されるその人物の側面は、この前提されたパーソナリティー——それを「風習」または「種族」と呼ぶこともできる⁽¹⁵⁾——から派生したものと考えられることとなる。しかしながら、前提されたパーソナリティとは物語人物の個体に属するものではなく、経験世界の数多くの人物から引き出されてきたそれ自体はどこにもない仮想的抽象的存在である。それが作品の中で登場人物たちに押しつけられているのだとすると、テキスト内の人物は経験世界にも見られない類型であるという意味で物語次元での不安定性にかわる虚構性を身にまとうことになる。

ここにいたって、相互に切り離された場面とそこで導入される人物像がついに虚構の枠から外に出られないことが確認される。すでに述べたことを覆し、自らが信用できないことをあからさまに示す自意識的テキスト内では、物語内容としての人物や出来事はそれ単独で述べられた限りでは相対的で不安定な定められ方しかうけないのである。その虚構故の限界を逃れようとする、今度

はあらかじめ前提されたパーソナリティという虚構のなかに落ち込まざるをえない。そうである以上〈平面的〉だと批判されるべきなのは、物語レベルでの登場人物なのではなく、元来相対的な面しか見せることのない登場人物の作られた物としての特性を無視してそれらを経験世界へと引き出してきた場合の全人格を想定しそれを判定する試みの方なのではないだろうか。

IV

前節では物語レベルの静的構成要素である出来事と人物像とを中心に論を進めたが、今度はそれぞれの孤立した瞬間像が何によって結びつくかを調べていこう。出来事や人物相互の関係に変化が起るとすれば少なくとも二つの瞬間像が示されていなければならず、また、その二つを結びつける作用があるはずだからである。但し、ここでは、議論を物語のレベルに限定し、経験世界で変化の生じる場である時間と空間とを尺度として考えていくことにする。もし、この分析で一貫した論理が築けないようならば、先の静的構成要素それぞれの孤立性に裏づけが与えられ、経験世界との距離がさらに広がるだろう。

*

『トム・ジョーンズ』の物語の時間は表面上は前進的、かつ日付け可能なものとして描かれる。第一には、各巻に付けられた表題が第四巻以降すべてそこで扱われる時間の長さで示されることがある。その場合には、順行的で隙間のない連続した時間が人物の同一性を保証し、事物の変化の場としての役割を果たしていると見えることだろう。また、表題に触れずに物語中の事件をおっていただくだけでもそれと同じ時間の性質を見ることが出来る。個々の事件が提示されるのはほとんどの場合、それらが起きた順であり、従って読者は容易に事件を物語内の年代順に配列できるからである。〈山の男〉やフィッツパトリック夫人が思い出を長々と語っている時ですらも前進的な時間が止まることはない。それは、聞き手であるトム、パートリッジ、又はソファイアが話に口を差しはさむことができることから明らかだろう。さらに、この順行する時間を信頼することで我々は現実の時代の中に、物語内の出来事を定位させることもできるのである。マーティン・C・パティスティンはジャコバイトの乱への言及から計算してトムが義勇軍に出会った日を、1745年11月25日と定めている。⁽¹⁶⁾ この日を原点にすれ

ば、物語内の出来事が起きた日かなりの程度まで特定することもできるだろう。この限りにおいては、時間をおった配列が事件同士を経験世界内の時間で結びつけているということができる。

しかし、それと、変化をもたらす作用を持つ時間とは別問題である。出来事に日付けがうてるからといってそれだけでは物語内部において出来事間の因果関係が証明されはしないからである。この問題についてはトムの行状をもとにして説明するのがいいだろう。トムの失敗と反省の繰り返しはクレインも指摘するようにほとんど様式化されてしまっている。

これらの出来事のパターンはほとんど同一である。まずトムが不始末をしでかし、次いでそれが発見されるや、ただちに、そうでなくとも、最後には、恥ずかしい思いをすることになるのである。⁽¹⁷⁾

度重なる女性たちとの関係から、酒の上での失敗、喧嘩早さ、ブラック・ジョージには何度も重ねてだまされることまで含めて彼の性格・行動には変化が見られなかった。反省するトム、ひどい目にあうトムを見て我々は次の機会にはもっと賢明な対処の仕方をするだろうと考えがちだが、そのモラリスティックな期待は決まって裏切られてしまう。そのような場合、時間は成長という変化を内包できる差別化された瞬間を持つものではないのである。いや、このテキスト内で語られる事件を結びつける時間とは、均一で非組織的なのである。換言すれば、この物語は無意味で絶対的な容器としての時間の中に孤立した事件と人物がばらまかれているという無秩序な様態を示すのである。

時間を軸に事件を並べることはできても、それが事件同士の結びつきを許すものではないというのは、我々の日常の時間への期待とは随分異なるのではないだろうか。我々は、事物の生成変異の間に因果関係をつけずにはすまされない習慣を持っている。事故があればその原因を求めなければ安心できないし、動機探しはミステリー小説でも犯人当てゲームに参加する道筋の一つなのである。我々は、原因は必ず結果に先行しなければならぬという形で、時間に思い至るのであり、その因果関係にすりかえられた時間は過去の方に重みが片寄った構造を持っている。これに対して、『トム・ジョーンズ』の物語は事件から事件へと目まぐるしく展開してはいくものの、ある事件が別の事件に先立つからといって影響力を行使することはない。大団円ですべてがしかるべき所に落ちつく時、我々は見事な構図を持った絵を見るような思い

をする。しかし、それは一瞬のうちに小説の全体を覆ってしまう幾何学的な構成美であり、そこに至るまでの道のりの中で出会われる事件、人物の順序は問題とならない。この場合、日付けが与えられているからといって表面に現れてくる時間には他に比べて有利な点も、他に従属する点もありはしないのである。『トム・ジョーンズ』の物語の時間は抽象化されていて、均一である。どの時点を原点にして出来事を並べてみても、それら出来事相互の関係は変わらないからである。

トムの物語が彼の出現と結婚式との間に均一な時間的拡がりを用意するとすれば、それはまたサマセットとロンドンという両端をもつ空間的な拡がりを持ってもいる。小説を構成する18巻が、その両端の土地及びそれらの間を結ぶ道程に6巻ずつが均等に当てられていることが物語の技巧としてしばしば取り上げられるが、それに加えてこの両端の土地の間にもやはり対照的な人物配置があることには注目しなくてはならない。

サマセット	ロンドン
ウェスタン氏	ウェスタン叔母
{ソファイア	{フィッツパトリック夫人
(地方のウェスタン一家)	(町のウェスタン一家)
モリー	ベラストン夫人
(トムの地方の愛人)	(トムの町の愛人)
ブライフィル	フェラマー卿
(田舎者の敵役)	(しゃれ者の敵役)
ブラック・ジョージ	ミラー夫人
(オールワージー氏の被庇	(オールワージー氏の被庇
護者-日和見主義者-)	護者-恩義を重んじる
	女性-)

上の表を見て第一に気づくのは、地方と町とが道徳面で対照させられているわけではないことである。ブライフィルとブラック・ジョージは敵役であり、小悪党ではあるが、生まれも育ちも地方に属する人物だし、ミラー夫人とその周辺の人物たちは町で立派にオールワージー家を代表していると言えるだろう。この二つの集団は、他の行きずりの登場人物まで含めて、雑多な要素を内包しているため、単一の本質を求めようとしても徒労に終わってしまう。むしろ、このように並べられた中では双方ともに場所自体としての優劣を持ってはいない。両者は対照を示す限りでそれぞれの性質が位置づけられてくる

だけなのである。

しかし、この並列化が行われるためには、両端を結ぶ機構が必要になる。それがトムとソファイアの旅に他ならない。旅はそれに関わる人物の前に次々と出会いを用意する点で物語中の出来事を結ぶ手だてとなる。だが、本当の意味で、行く先のしれない旅の持つ不安を感じるのは彼ら二人の場合に限られる。なるほど地方から町へと移動する人物はウェスタン氏とオールワージー氏を含めて他にもありはする。しかし、娘を追跡中に狩猟に飛び入りするウェスタン氏は、地方で身につけた価値の体系を捨てることができない点で旅を経験したことにはならない。また一方、オールワージー氏にしても移動について我々が得る情報はわずかに「すぐ次の日に出発、…都に着いたのだった」(XVII. VI)という記述だけであり、途中の過程は一切存在しない。オールワージー氏に対しては、旅の持つ比較対照のダイナミクスが効果を及ぼすことはないのである。ところで、トムとソファイアにとつての旅は、両者が共通して地方社会から離脱した人物であるという限りでは新たな可能性へと向かう意義を持ちうるものだった。レオポルド・ダムロッシュはその点に注目してフィールディングの中心的イメージを道に求めている。

狭い意味では、旅とはプロット上の道具である。トムは道を辿ることによって後になって彼をいわれのない不名誉から救ってくれる人々に会おうのである。しかし、それ以上に、道は人生を肯定する根本原則であり、人生を脅威としてではなく、可能性として見せるのである。¹⁸⁾

ダムロッシュの論旨は「ハッピーエンディングに至るまで推進力を持つ」と述べる点では目的論のかおりを持つてはいるが、この推進力としての道を受け入れるなら、物語の中で若い世代のトムとソファイアの旅だけが出会いの繰り返しを伴って語られる根拠が与えられるだろう。

だが、旅を物語の推進力だと考えるなら、それが目的を持っていないことに留意しないではいられない。確かに旅の中にはヴァン・ゲントが言うように追跡のパターンが存在し、それが主要な人物たちがアプトンの宿に集結する一致を生み出しはする。¹⁹⁾ しかし、その追跡パターンの先頭にいる者には目的もあてもないのである。旅の前半、トムは行く先を定めることもできず、海に出ることを思い立つ。それだけでも唐突な考えだが、そのために彼が雇った案内人までもが道に迷うというのでは、旅を支配するのは無責任な偶然と気紛れなのだと言わざ

るを得ないだろう。後半、先頭をきる立場を与えられたソファイアもロンドンに着いてから後の見通しを持っていない点ではこのトムと同じなのである。

しかし、旅の行く先が定かでないにも関わらず、我々はそれを忘れてしまいがちだ。次から次へと現れてくる人物たちとの出会いが我々の注意を奪うからである。ロンドンまでの路上でトムが会おう人物たちの一覧表を作ってみよう。

旅の前半：ブラック・ジョージ (VI. XII) - クウェーカー教徒 (VII. X) - 軍人たち (VII. XI) - ノーザトン (VII. XII) - パートリッジ (VIII. IV) - ダウリング (VIII. VIII) - 山の男 (VIII. X) - ウォーターズ夫人 (IX. II)

アプトンの宿：フィッツパトリック夫人 (X. II) - [ソファイアとオナー (X. IV)] - ウェスタン氏及びウェスタン叔母 (X. VII)

旅の後半：乞食 (XI. IV) - 人形使い (XI. V) - ダウリング (XI. IX) - ジブシーの王 (XI. XII) - 追い剥ぎ (XI. XII)

アプトンの宿の特別な空間を除いて、それぞれの出会われる人物たちはその前後に現れる人物たちと何ら関係を持たず、しかも多くの場合物語には二度と姿を見せることもない。彼らが持つ唯一の共通点とは彼ら自身に属するのではなく、たまたま生活圏内をトムが通っていくことだけなのである。ここから導かれる結論は、時間分析の場合に似たものになる。サマセットとロンドンとを結ぶ路上は、それだけを取り出してみると相互に重なりあったり、影響を与えあうことのない均質な地点が線的に並んだものに過ぎないのである。

この節で我々は、孤立した人物像と出来事がそれ自身だけで時間と空間という経験世界的な尺度を利用して客観的な関係づけを受けられないかを見てきた。しかし、実際に視野に入ってきたのは、出来事の容器としての便宜的な時間であり、主要人物たちの通過を待って、それだけのために提示される出会いの場としての空間だった。ということは、リアリスティックな観点から物語内の世界の統一像を描こうという試みは無効にされたことになる。経験世界の尺度を持ち込んで虚構世界の内部構造を探ろうとしても、そこには一本立ちできるに足る強さは備えられないのだと言ってもいいかもしれない。それでも、虚構物語が含む世界が現実世界の重みに耐えられないのだとは言えない。むしろ逆に、虚構物語の第

一の機能とは経験世界の論理を一度無効にすることなのである。その際、虚構化の第一段階の作用を受けた経験世界の断片を無理に元の基準で組立て直そうとする試みは始めから無理だったのであり、ここでも再び二つの世界の結びつきを前提とするモラリスティックな批評の限界が確認されるだろう。虚構化とは不可逆な過程であり、そこからは元の世界を完全に再現することはできないのである。従って、『トム・ジョーンズ』のテキストを小説としてまとめている力は、現実の世界を支配するものではなく、テキスト内にあるすぐれて虚構世界的な機能なのである。我々の次なる課題は、断片的な事件、人物像を操作し、新たな体系化を行うこの純粋に虚構世界に属する力の機能を細密に見ていくことにある。

※ ※ ※

今回は『トム・ジョーンズ』に備わる虚構化の第一段階までで論を止めておく、次号では、出来事及び人物像を単独に扱うのではなく、作者あるいは語り手がそれら进行操作する技術面を網羅的に分析し、その上でそれらが読者の経験にどのように組み込まれていくかが検討されていくだろう。

注

『トム・ジョーンズ』への引照は *The History of Tom Jones, A Foundling*, ed. Martin C. Bate and Fredson Bowers, (Oxford: Clarendon Press, 1974) によるが、以後特に断らない限り本文中に括弧でくくって示すことにする。

本文中に使用した邦訳はすべて朱牟田夏雄氏による。

- (1) See Samuel Richardson, his letter to Aaron Hill, 18 August 1749 in *Henry Fielding: The Critical Heritage*, ed. Robert Paulson and Thomas Lockwood (London: Routledge and Kegan Paul, 1969), pp. 176-7; Samuel Johnson, *The Rambler* No. 4. Saturday, 31 March 1750. ed. W. J. Bate and Albrecht B. Strauss (New Haven: Yale University Press, 1969), p. 22.
- (2) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (1957; rpt. Penguin, 1963), pp. 326-7. 拙訳。
- (3) Watt, p. 327. 拙訳。
- (4) 新しい分野に取り組むのだという意気ごみは第二

巻への序文で早くもほのめかされ、随時述べられることになる。中でも第九巻の序文はすべて、まさに書き進められつつあるような物語とその作者が備えるべき特徴を論じるために用いられている。

- (5) See David Goldknopf, "The Failure of Plot in *Tom Jones*" in *The Life of the Novel* (The Univ. of Chicago Press, 1972), pp. 126-37.
- (6) Goldknopf, p. 142.
- (7) See Watt, p. 327.
- (8) Henry Fielding, *The Wedding Day* in Vol. XII of *The Works of Henry Fielding*, ed. W. E. Henley (1902-3; rpt. New York: Barnes & Noble, 1967), p. 68. 拙訳。
- (9) See Fielding, *Don Quixote in England* in *The Works*, XII, 11.
- (10) Fielding, *Pasquin* in *The Works*, XI, 169. 拙訳。
- (11) R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*", in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1952), p. 637. 拙訳。
- (12) See Dorothy Van Ghent, "On *Tom Jones*" in *The English Novel: Form and Function* (New York: Rinehart, 1953), pp. 72-3.
- (13) Cf. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Methuen, 1984), p. 94 ではこれと同じ技法を用いる現代作家について論じている。
- (14) Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1968), pp. 94-5. をもとに作成した。
- (15) 『ジョセフ・アンドルーズ』の語り手はすでに自分が描くのは仮想の抽象的人物であることを明言していた。

「自分の眼で見たところより他は筆にしない」とある箇所注目してもらいたい。この語り手は「見たところのもの」ですらも風習化、種族化の作用を受けずには書かれ得ないのだと主張しているのである。

- (16) See *Tom Jones*, VII. XI: 368, n. 1.
- (17) Crane, p. 639. 拙訳。
- (18) Leopold Damrosch Jr. "Tom Jones and the Farewell to Providential Fiction" in *God's Plot & Man's Stories* (The Univ. of Chicago Press, 1985), p. 265. 拙訳。
- (19) See Van Ghent, pp. 71-2.

余はここにきっぱり宣言しておくが、余の描くのは人でなくて風習 (Manners) である、個人でなくて種族 (Species) である。という人あるいは問うであろう、それらの諸人物は実人生からとってくるのではないかと。それはそうにちがいない。いや、それどころか余は余自身の眼で見たところよりほかは筆にしないと断言してもよいかと思う。

(Bk. III. ch. i. 朱牟田夏雄氏訳)