

揺れる鍵束、呼ばれる名前 『荒涼館』におけるエステル・サマソンと社会

佐取愛香

チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) が描く女性の姿は、女性の本分は家庭にあるという当時の保守的女性観の表出であると考えられてきた。とりわけ、『荒涼館』 (Bleak House 1852-53) における女性描写についてはこれまで多くの議論が行われている。そのような議論で注目されるのは、本作品のヒロイン、エステル・サマソン (Esther Summerson) の家政能力の高さや語り、そして、「望遠鏡的博愛主義」 (telescopic philanthropy) という言葉で表される女性の慈善活動などである。しかしながら、ディケンズがアンジェラ・バーデット=クーツ (Angela Burdett-Coutts) と親しく、彼女の出資のもとでともに慈善活動を行っていたという伝記的事実は、ディケンズが女性の社会的活動の恩恵を受けていたことを示している。また、エステルに着目する先行研究の多くは彼女が女性であるという側面を重視しており、私生児であるというもう一つの側面について詳しく検討しているものは少ない。『荒涼館』におけるエステルの語りの問題、ハウスキーパーとしての自己形成の過程、女性活動家たちの描写を再検討することで、ディケンズの保守的女性観が表れていると考えられてきた本作品の再解釈を試みる。

ジョン・ジャーンドイス (John Jarndyce) から求婚されたエステルは「名前も知らずはつきりとした考えもない何か漠然と失われたような」気持ちになったと述べている (Dickens 639)。このように自己の感情や内的思考を理解し、言葉で表現することができないという態度はエステルの語りのなかに散見される。タイソン・ストールト (Tyson Stolte) はエステルの語りについて、女性には心理分析ができないという当時の心理学の影響がみられると論じている (131-32)。ストールトの指摘のように、エステルの語りは彼女が女性であるという観点から考察されてきた。しかし、ディケンズによるエステルの語りは非常に複雑である。彼はエステルを女性の語り手として表現した一方で、彼女の自我の存在もまた、彼女の言葉のなかに巧みに描きこんでいる。たとえば、彼女はアラン・ウッドコート (Allan Woodcourt) のことを語る時、「もし彼にお金があったなら、インドへ行ってしまいう前に私を愛していると伝えてくれたでしょう。もし彼がそうしたならば、私はそれを嬉しく思っただろうと考えたことが幾度かあるのです」と語る (Dickens 526)。この描写のなかにウッドコートへの好意が示されていることは明らかである。このような描写から読者はエステルの語りのなかに彼女自身の感情の吐露を読み取り、ジャーンドイスから求婚されたときに彼女が失ったと感じた何かとは、ウッドコートへの愛情あるいは彼との将来であるということを知ることができる。ところが、そのことが直接的な言葉で表されることはない。彼女は「勤勉で、満足し、親切になること、そして他者に善くし、他者からの愛情を得ること」を幼い頃から自分に課してきた。つまり、彼女にとって大切なのは他者から愛されることであり、自分が愛することではないといえる。このように、他者からの愛を得るということが私生児という出自をもつ彼女が生きるための重要な手段であると考えられることもできるだろう。叔母のミス・バーバリーの亡きあと「友もなく、名前もなく、誰にも知られない」存在となったエステルが生きるために頼らなければならないのは他者の善意である (Dickens 254)。他者のために善いことをし、他者からの愛、つまり保護を得ることで初めて彼女は生活の保証を得ることができるのだ。ジャーンドイスの求婚に感謝しなければならないのは、そして、それによって失ったものを認めることができないのは、彼がまさに、エステルが善行によって勝ち取った保護者であるからだろう。他者の意思によって人生が左右されるエステルの立場は彼女に自己よりも他者を優先させるのだ。ディケンズはエステルの語りのなかで、彼女の自我の存在を仄めかすと同時に、自制的な語りの態度を徹底して描き続けた。そのような彼女の語りには、私生児であるという寄る辺ないエステルの立場が反映されていると考えられるだろう。エステルの語りは私生児の語りである。

物語の結末でエステルが自己を「医者妻」と表現することに対して (Dickens 913)、ヴィクトリア朝の家庭の天使の理想がエステルの自己実現を妨げているという指摘がある (Jaffe 148-49)。たしかに、ハウスキーパーという役割や妻という立場で自己を規定するエステルの姿は女性の社会的役割の限界を示していると捉えることもできるだろう。しかし、私生児であるためにエステルは出自も分からず、財産もない。何も持たないエステルが社会の中で自己の存在を主張するためには、何らかの役割、つまり職務を担わなければならない。彼女は職務を得ることで初めて、自己を形成するためのたしかな地盤を得ることができるのだ。つまり、エステルが他者を通じて自己の立場を確立しようとするのは彼女の私生児という立場を示していると考えられるだろう。彼女の自己の礎となるのはジャーンドイスによって用意された荒涼館のハウスキーパーという役割である。「それから私はおばあさん、小さなおばあさん、蜘蛛の巣さん、ミセス・シプソン、そしてマザー・ハーバードにダーデンおばあさんというような多くの名前と呼ばれるようになり、おかげで私自身の名前はすぐに忘れられてしまいました」と、エステルが語るように、彼女にハウスキーパーという役割を与えたジャーンドイスは新しい名前でも彼女を呼び始める (Dickens 111)。家政を取り仕切る主婦のイメージを持つこれらのあだ名は「個人のアイデンティティが役割のために犠牲になっている」ことを示しているとマイケル・ラグジス (Michael Ragussis) は論じている (90)。名前は自己の形成において重

要な要素であり、新たな名前を得るといことは、新たな自己を得るといことにつながる。したがって、エスターがこれらのあだ名で呼ばれることは彼女の自己形成とハウスキーパーという役割の間の強い結びつきを促しているといえるだろう。彼女はその役割を通じて新たに社会とのつながりを構築し、その役割を果たすことで自己の居場所を確立するのである。ジャーンダイスは名前とともに荒涼館の鍵の束をエスターに授ける。ハウスキーパーの職務を果たすために家のなかを歩くと、じゃらじゃらと音を立てる鍵の束はあだ名と同様に、エスターの役割を象徴するものとして描かれているといえる。ジャーンダイスからの求婚に動揺したエスターは、他の人と結婚した場合に起こる生活の変化を想像し、「鍵の束を鳴らし、キスをしてバスケットに戻した」(Dickens 95)。ジャーンダイスが他者と結婚するということは、エスターがそれまでに築き上げてきたハウスキーパーという役割に基づく自己の崩壊を意味する。したがって、鍵の束を鳴らすという彼女の行動はハウスキーパーとしての自己の存在の意義を確かめていると考えることができるだろう。ディケンズはこのように、新たな名前と屋敷の鍵の束を利用して、エスターの自己形成の過程を描いたのだ。与えられた役割のものの自己を規定しようとするエスターの姿勢は、私生児が自己を確立するために必要な道筋を示しているのである。

一方で、エスターのキャラクタリゼーションと同様に、女性慈善活動家たちの描写もまた、ディケンズの保守的女性観を示す証拠とみなされてきた。しかしながら、ディケンズの慈善活動への批判は女性に限ったことではない。ディケンズはエスターとジャーンダイスを通して「少ししか行動をしないのに大騒ぎをする人々」と「たくさんの活動をしながらそれを騒ぎ立てない人々」という二種類の慈善家の例を提示しているが、ここでは性別による区別はされていない(Dickens 113)。つまり、ディケンズは本作品で女性が社会で慈善活動をするのではなく、慈善を行う人々全体の手段や振る舞いを批判的に描こうとしたといえることができるのではないかと。さらに、エスターは資格、経験、知識、そして学びが足りないために自分はミセス・パーディグル(Mrs Pardiggle)のような活動はできないのだという(117)。このようなエスターの姿勢は、実は、本作品に手厳しい批判を寄せたJ. S. ミル(J. S. Mill)と同じ問題意識から描かれていると考えることができる。1869年に発表した『女性の解放』(*The Subjection of Women*)においてミルは、女性の教育が制限されているために、女性が行う慈善活動には害が及んでいるという意見を表明している(228)。力不足を自覚して、自己の身近なところから慈善を行おうとするエスターを描いたディケンズに対して、ミルはそれを女性の教育を改善する必要性を示す理由として用いたのである。このような違いはあるものの、両者の根底にある問題意識は共通しているといえるのではないかと。さらに、『荒涼館』で描かれる女性慈善家たちの活動は女性の力だけで行われているものではない。ミセス・ジェリビー(Mrs Jellyby)やミセス・パーディグルの出席する会合にはいつも、男性であるクウェイル(Mr Quale)の姿がある。エスターが「クウェイルさんはミセス・パーディグルが言ったことをなんでも私たちに繰り返すのです。そしてミセス・ジェリビーに言わせたように、ミセス・パーディグルからも言葉を引き出すのです」と、観察しているように、クウェイルは彼女たちの意見を聞いているようで、彼女たちに自分の望む回答を言わせているのである(Dickens 220)。また、クウェイルは男性を「暴君」と呼ぶミス・ウィスク(Miss Wisk)と結婚するらしいことが描かれているが(445)、これは女性の権利を擁護し、男性を暴君と考えるミス・ウィスクのような女性さえも結婚という制度に巻き込まれていくという皮肉な出来事である。ディケンズはこのように、女性の社会活動家たちの裏で暗躍するクウェイルを描くことで、家庭の領域を離れて活動しているように見える女性たちも実は、男性の影響下にあるということを示しているのである。『荒涼館』の女性慈善家たちの描写は、女性は家庭の領域で働くべきであり、社会に進出しようとする女性を批難しているわけではない。ディケンズは女性が慈善に従事することの障壁となる社会的な構造を理解し、女性の慈善活動の限界を描き出そうとしていたのである。

『荒涼館』はディケンズの作品のなかでも、女性の登場人物が多い作品である。彼の女性観といえば、領域二分論に基づき女性の職分は家庭にあるという保守的なものだという意見がこれまでは優勢だった。しかしながら、私生児の語り、私生児の自己形成という観点からエスターを考察し、また、慈善活動に関する描写を詳細に読みなおしてみると、実は、『荒涼館』が時代の保守的女性観を賛美する小説ではないということが分かる。ディケンズは女性や私生児という社会において弱い立場に置かれた人々の現実の状況を描き出そうとしたのである。

Works Cited

- Dickens, Charles. *Bleak House*. Edited by Stephen Gill, Oxford UP, 2008.
- Jaffe, Audrey. *Vanishing Points: Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience*. U of California P, 1991.
- Mill, J. S. *The Subjection of Women. On Liberty and the Subjection of Women*, edited by Alan Ryan, Penguin, 2006.
- Stolte, Tyson. *Dickens and Victorian Psychology: Introspection, First-Person Narration, and the Mind*. Oxford UP, 2022.
- Ragussis, Michael. *Acts of Naming: The Family Plot in Fiction*. Oxford UP, 1986.