

デイケンズのメロドラマ

甲斐清高

ヘンリー・ジェイムズは、サッカレイの『ニューカム家の人々』、デュマの『三銃士』、トルストイの『戦争と平和』を挙げて、「ぶくぶくぶよぶよのモンスター」(“loose baggy monsters”⁽¹⁾)と非難する。これは十九世紀の長編小説全般に向けられた言葉だと考えてよいだろう。程度の差はあるだろうが、十九世紀の小説は非常に長く、雑多な要素が寄せ集められ、主題や形式における統一感に欠けている、という傾向があることは否めない。ヨーロッパでは文学史上、小説というジャンルが十八世紀、あるいは十七世紀に誕生し、それが完成されるのは十九世紀であると言われる。この十九世紀に完成された近代リアリズム小説は、複雑になった社会を題材にし、様々な社会階層の人々を描いている。それゆえ、そもそも様式が混合し、不調和な部分が集まって全体を作りあげる表現形式となっている。イギリスでも十九世紀は小説という文学ジャンルが最も流行した時代であり、当時の小説は、長さが肥大し、全体的な統一感に欠けている。

どの時代についても言えることだが、現在から見たヴィクトリア朝は、保守的であるとか進歩的であるとか、なかなか単純に捉えるのは難しい。そんな中で、ヴィクトリア朝のイメージをひとつだけ取り出してみると、たとえば、ごてごてした過剰な装飾というのがある。ヴィクトリア朝の絵画にも、不必要と思えるほどの細部へのこだわりが見られる。このような不均一な部分の集合としての全体というイメージが、この時代のひとつの特徴を表していると思われるかもしれない。そして、この時代を代表する小説家デイケンズの作品群も、「ぶよぶよモンスター」と呼ばれるに相応しい長さで雑然さを持っている。デイケンズの長編小

説に、美的統一性を見出して擁護しようという研究もあるが、それを拒むかのように無関係に見える細部が存在感を帯びていく。猥雑さにおいてデイケンズの右に出るヴィクトリア朝作家はいないのではないかと、思えてくる。

デイケンズ小説は、むしろ不均衡であることを目指しているかのようである。デイケンズ二作目の小説『オリヴァー・ツイスト』の中で、語り手は次のように述べる。

It is the custom on the stage, in all good murderous melodramas, to present the tragic and the comic scenes, in as regular alternation, as the layers of red and white in a side of streaky bacon.⁽²⁾

(良質な血なまぐさいメロドラマでは、悲劇の場面と喜劇の場面を順序良く交代させるのが舞台の慣わしだ。縞縞のベーコンの赤と白の層が交互に並んでいるように。)

デイケンズの演劇愛はよく知られており、自らもアマチュア演劇に力を入れ、また、晩年には公開朗読会という演劇に近い活動を行うなど、生涯、観客として、作者として、役者として、演劇に携わり続けた。自分の小説にメロドラマの構成を当てはめているのは、彼の小説作法には演劇が深く関わっていることを明白に示している。彼の小説の一見無秩序な構成は、当時の演劇からの影響でもあるのだ。

狭義には、メロドラマは十八世紀後半のフランスから現れた演劇の一種であり、十九世紀イギリスの大衆演劇において支配的だったの

が、このメロドラマである。メロドラマというジャンルの特徴をいくつか挙げると、次のようなものである。

- 人物の内面ではなく外面を強調し、動機や性格よりも状況・アクションを重視する。
- 人物が極端に激しい感情を表出する。
- 善悪の明確な二項対立があり、勧善懲悪のストーリーを持つ。
- ヒーロー・ヒロイン・悪役・道化役・善良な老人のように、登場人物がステレオタイプである。
- 舞台装置を利用して派手な視覚効果を上げ、派手な音楽が伴う。
- 激しい暴力、極端なペーソス、低俗なコメディイなどの場面が次々と交代して現れる³⁾。

ここに挙げた特徴の多くはディケンズの小説にも当てはまる。ディケンズの小説はメロドラマ的であると言えるわけだ。「編纂ペーコン」の引用は、異なったジャンルの場面が融合することなく混在し、それが次から次へと交代していくというメロドラマの構成上の特徴に触れたものである。上演時間の限られた演劇とは違い、長編小説においては、ますますその猥雑さが膨れ上がっていくだろう。小説という表現形式が、そもそも様々なジャンルを包含するという性格を持っており、扱う社会の規模が大きくなればなるほど、不均衡な部分の集合という「ぶよぶよモンスター」になってしまう傾向にあるのだが、ディケンズの場合はそれに加えて、意識的に不均衡な場面をメロドラマに倣って並置しているのだ。メロドラマという点、お涙頂戴のテレビドラマなどを連想させたりするが、これは見当違いというわけではない。外面の強調、状況の重視、極端な感情の表出といった特徴は、テレビドラマや映画の感傷的なラブストーリーとも共通するものだろう。そして、過度な感情へ訴えるというのも、ディケンズ小説の特徴である。十九世紀後半から二〇世紀にかけての批評では、ディケンズのセンチメンタリズムが特に槍玉に挙げられた。ディケンズ好きで知られるアメリカ人作家ジョン・アーヴィングは、ディケンズが「知的にはなく情緒的に感動をもたらす」と非難されている状況に、「感傷性を恐れなかったことこそ、彼の冒険がある」

と言いつつ⁴⁾、むしろディケンズの感傷性は彼の強みであったと言えるだろう。メロドラマがヴィクトリア朝イギリスで、幅広い階層に訴えかけて成功したのは、知性ではなく感情に訴えたことが一因であり、それと同様に、ディケンズの絶大な人気の理由として、その感傷性は大きな部分を占めている。そして、ディケンズは笑いや涙を誘う物語や場面を作り出す技術において卓越していた。現代の読者にとって、『骨董屋』のリトル・ネルや『ドンビー父子』のポール・ドンビーのような幼い子供が死ぬ場面は耐えられないほど感傷的すぎる、とよく言われる。しかし、そのようなペーソスは現代でもテレビドラマや映画、マンガなど、さまざまな物語の中で、相変わらず使われている要素である。ディケンズの感傷に訴える技術は今でも模範となるのではないだろうか。

もちろん感傷性はディケンズの唯一の武器ではない。メロドラマと同様に、彼の作品は、笑い、恐怖、興奮、怒り等々、様々な方向で、感情に訴えてくる。こうして、雑多な要素の混淆した「ぶよぶよモンスター」としての性格がますます強くなっているのだ。そして、どの方向においても真似できない手腕を発揮した。昨今では映画を中心に、メロドラマを多角的に捉え、特にその政治性に関して多くの研究がなされた結果、何かメロドラマが抽象的な概念として捉えられているような感がある。しかし、ディケンズにとつてのメロドラマは、自分が観客として楽しんでいた舞台の見世物そのものだったことを忘れてはならない。彼は当時流行していた大衆演劇としてのメロドラマの娯楽性をそのまま小説で表現しようとしたのだ。

(かい きよたか)

注

- (1) Henry James, "The Tragic Muse," vol. 2 of *Literary Criticism*, ed. Leon Edel (New York: Library of America, 1984), p. 1107.
- (2) Charles Dickens, *Oliver Twist*, ed. Steven Connor, Everyman Dickens (London: Dent, 1994), p. 117.
- (3) Michael Booth, *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre* (Manchester: Manchester University Press, n. d.), p. 25.
- (4) ジョン・アーヴィング、『ビギー・スニードを救う話』、小川高義訳（新潮社 一九九九年）二二四頁、二二〇頁。