

徳富蘆花とデイケンズ

——『思出の記』を中心に——

松村昌家

一

徳富蘆花は『富士』第二巻第二十章において、『思出の記』を書き始めた動機について詳しく語っているが、その中に次のような表現が含まれている。「作家が世に認められて自信が裏書きされると、必ず自家を語る、という常例に漏れず、熊次は自己のあるものを語るべく『思出の記』を書いた¹」作家におけるこのような自伝的小説への衝動は、十九世紀以降における一般的な風潮だといえよう。そしてここでいう「自家を語る」という行為には、単に作家の自信の表明というよりは、彼の人生についての清算という重要な意味が含まれているのだ、と考えるほうがより真実であろう。自己を省みるということは、作家における自己の確立あるいは自己検証への第一歩となるからである。そしてその目的のためには、浄化作用（カタルシス）がどうしても必要であり、それには何らかの告白を通過しなければならなくなるのである。

従って、自伝的小説の主人公は多かれ少なかれ、作者の受けた諸々の試練の総決算を託されている、ということになる。そこでカタルシスを必要とするそれらの試練の最も重要な一つとして、恋愛の体験が浮び上

ってくる。失恋の絶望によっておちいった「永遠の否定」(Everlasting No) から「永遠の肯定」(Everlasting Yea) に向かって、魂の更生の遍歴をするカーライルのトイフェルスドレックは、その試練を最も強烈に経験した人物であったといえよう。だから彼は、自伝小説の主人公にとっての、一種のアーキタイプな存在だといってよいのである。

だが考えておかねばならないのは、小説家の虚構性ということである。カタルシスを達成するためには、体験の事実の告白が必要ではあっても、その表現には虚構が混りこむことによって、小説家は小説家として成り立つのである。そして彼の人生に照らしていえば、その虚構の部分こそ、より重要で、かつ面白い意味をもつ場合が多いのである。

チャールズ・デイケンズは、自伝的小説としての傑作は残したが、真の意味でのカタルシスの名に価するような告白をなしとげることには失敗した作家であった。彼は十七歳のときに、マライア・ビードネルという女性との恋愛に敗れ、深い精神的創傷を負わされた。あとからも述べるように、彼はその後十六年目の一八四五年九月頃から、翌年の五月にかけて、自叙伝の執筆にとりかかり、少年時代から彼の精神的外傷をつくり出す原因となった他の屈辱的な諸要素——借財のための父親の投獄、そのために彼が余儀なくされた靴墨工場での労働など——を告白することはできるのであるが、マライア・ビードネルから受けた失恋の傷手だけは、どうしても乗り越えることができなかった。そのために彼の自叙伝の試みは、遂に挫折に終わった。その埋め合わせとして彼は、過去の悲しい暗い亡霊にとりつかれた男レッドロー（一八四八年のクリスマス1の読物『つかれた男』の主人公）——を描き、さらにそのあと、『デ

イヴィッド・コパーフィールド』において、ドーラを通してロマンティックに、願望達成の虚構をつくり出したのである。

蘆花の『思出の記』が、この『デヴィッド・コパーフィールド』に刺激されてできた作品であることは、彼自身が『富士』において明らかにしている通りである。また両作品を読み比べてみても、それと気がつく点が多いのであるが、両作家間の類似は、それだけにとどまらず、各々の作品が書かれるときの状況や、彼らが自我を語ろうとするときの姿勢にまで及んでいることに、驚かざるを得ない。

ディケンズのドーラに相当する『思出の記』の中の松村敏子が、蘆花にとって、果たして過去の女性であったのか、それとも現在の妻であったのかを断定することは不可能である。おそらくドーラの場合と同じように、その両者が重なり合ってきた女性像だといったほうが、最も適切であろう。

蘆花における過去の女性とは、いうまでもなく、彼が同志社在学中の明治十九年から二十年にかけて、熱烈な恋愛におちいった山本久栄である。この恋愛のいきさつは、のちに『黒い眼と茶色の眼』（大正三年）における敬二（＝健次郎、すなわち蘆花）と寿代（＝久栄）の関係となつて、詳細に語られるのであるが、そこ（特に其六から其七）にみられるこの恋愛の破綻の体験は、彼を告白に向かわしめる基本的な動機となつた。そして、『思出の記』のあとから書かれる現存の一連の自伝作品とは別に、『春夢の記』というかくれた失恋の回想録が、試みられたのも想起しておかねばならない。たとえ秘密のうちに葬り去られたとはいえ、とにかくその失恋の体験を告白することによって、「記憶の重荷を

取り去」ることをはかっていたわけである。ディケンズも、『つかれた男』のレッドローの精神状態に如実にあらわれているように、同じような「記憶の重荷」を担っていた。ただ彼の場合は、「記憶はのろいである」²（“memory is my curse”）とまで極言されているように、もっと悲惨であり、それだけに、ディケンズはその記憶を直視する勇氣さえもち得なかった。だから、その後まもなくあらわれてくる『デヴィッド・コパーフィールド』における彼の極めて肯定的な、楽天的な男女関係の描き方に関しては、多くの疑問をいだかざるを得ないのである。しかもこの作品が、キャサリン・ホーガースとの結婚をはさんで生み出されたものであることを思えば、それはあたかも、原田愛子との結婚をはさんで、『思出の記』があらわれて来た、という事情と非常によく似ている。そしてその中における菊池慎太郎と松村敏子との間の肯定的な、ロマンティックな（そしてそれだけにかんがりの曖昧性を残した）恋愛と結婚への賛歌からみても、この作品が蘆花自身の言葉にある通り、「D.C. (David Copperfield) の書きぶりがヨリよい粉本であった」ということがよく理解できるのである。

ディケンズの中断した自叙伝と並行する蘆花の『春夢の記』は、のちに『黒い眼と茶色の眼』の中に昇華されることになるのだが、それが彼における重要なカタルシスの意味をもった作品であることは、『新春』の中の次の文章によって、十分に裏づけることができる。

父が死んだ七カ月目の大正三年十二月の末に、『黒い眼と茶色の眼』が出ました。私が其の眼を恥づる唯一の人の眼、父の眼が瞑っ

たので、早速私の脱衣が始まったのであります。父を槍殺し、社会に楯ついて籠城の門を閉ぢ、而して従来隠すともなく自己を隠したその幕を切って落して赤裸の自分を「これでもか」と投げ出したのが、『黒い眼と茶色の眼』であります³。

だが蘆花は『新春』のちにも、さらに『富士』（大正十四——十五年）において、なおも告白と懺悔を続けるのである。その中でわれわれは、喪失感と、父親に対する恨み、兄へのひがみ、妻に対する嫉妬感、罪悪意識、自己嫌悪などの感情の葛藤の中で、常に「記憶の重荷」からの解脱を得ようと、やっきにもがく人間の姿を見る。女性との関係については、山本久栄との失恋だけではなく、彼のいう「最初の恋愛」——五歳の頃に味わった乳母との性の遊びと、それに伴う罪悪感、樂園喪失感⁴も、その重荷の大きな部分として、彼の心を圧し続けていた。

一方、蘆花がひたむきに自己検証の方向を追求したのは、カーライルの場合と同様に、多くの伝記の作者として身についた、人間に関する深い関心とも、何らかの係わりがあるのかも知れない。

彼が同志社を離れてから間もない明治二十二年に、文筆活動の最初の産物として、イギリスの二人の政治家の伝記——『如温・武雷士』^{ジョン・ブライト}および『理查士・格武電』^{リチャード・コブデン}を、民友社から出版していることは、すでにその一端を明らかにする。彼はさらに『グラッドストーン伝』（明治二十五年）を書き、民友社の世界十二文豪叢書の第十巻として、『トルストイ』（明治三十年）をも書いている。彼の私生活と密着しているところでは『竹崎順子』伝（大正十二年）がある。このような人間に関する彼の関

心が、カーライルのいう「精神的努力」（Spiritual Endeavour）に向かつての覚醒を促したとするならば、それがひいては、彼自身における「精神的努力」とつながらないはずはないのである。

「人間にとって一番興味があるのは人間です。ことによると人間だけにしか興味がもてないのかも知れない。」この格言的な言葉が出てくるのはほかでもない、カーライルが心酔したゲーテの『ヴィルヘルム・マイステルの徒弟時代』（第二巻第四章）である。蘆花はこの作品をカーライルの英訳で読んでいたのである。そして彼は、「ミニョンのあはれに三晩眠れなかった」という印象を書き残している。そのあわれなミニョンは、実は右の引用文と同じ章の中で、その少し前の部分で初めてわれわれの前に姿をあらわすのだが、特に彼女とヴィルヘルムとの間の美しい愛と彼女の死の中に、蘆花が山本久栄との過去をしのいで、ひとしおの感動をおぼえたであろうことは想像に難くない。しかもこの読書体験が京都の思い出として『春夢の記』をひそかに書いていたのと、時期を同じくしていることも無視できない。読書と彼の告白の傾向といえは彼が明治二十七年に、原田愛子との結婚生活のための準備を固めながら、トルストイの『我が懺悔』を読んでいたのも注目すべきであろう。

二

『富士』（第二巻第二十章）において、蘆花は『思出の記』を書くときの彼の態度を、次のように回顧している。「端的に自己を書くとするば、書くに忍びぬ事だらけである。それを差引けば、いくらか書く事は

ない。そこで『思出の記』に於て、熊次は自己のあるものを游離させ、兄のあるものを取り入れ、人物事物さまざまの思出の上澄みを軽くすくい上げて、気軽に面白い読物を作った……菊池慎太郎は決して肥後熊次（『蘆花』）ではなかった。松村敏子は、必ずしも菊池駒子（『原田愛子』）ではなかった。」

彼の三十三年の生涯における「醜い事」、「苦しい事」、「浅猿あさましい事」に関して、ある程度の陰弊とすりかえを施すためには、『幼年時代』、『少年時代』、そして『青春』にあらわされているような、トルストイの真摯な敬虔な態度よりも、ディケンズの「英吉利風の行儀のよい」書きぶりのほうが、好都合であったのである。事実、彼らの書きぶりの芸術的価値の優劣を問わないとすれば、蘆花の言っているこの態度は、ディケンズの場合にもほとんどそのままではまる、といつてよい。

であれば、『思出の記』にしても、『デイヴィッド・コパーフィールド』にしても、果たして、各々の作者が「自家の経歴を小説化したもの」だといえるのか、という疑問が生じてくる。中野好夫は『デイヴィッド・コパーフィールド』に関する、蘆花のそういう受けとり方を、「今から考えれば、とんだ読みちがいであった」と、きびしく指摘している。しかし、「自家の経歴を小説化」（傍点は筆者）するには、いろいろな方法があり得る、というのもまた事実である。自叙伝の意味するものが、James Alney がその問題の研究書の表題として選んでいる「自我のメタファ」⁷であるとするならば、自伝小説の主人公が、必ずしも作家その人でなければならぬと限定する必要はない。理想化もあれば、歪曲も虚偽もあり得るのだ。問題はこれらを、右のオールネーが定

義するような、「真実を知るための方法としての」メタファとなし得るかどうか、ということになる。先に引用した『富士』における熊次の反省は、もちろん、『思出の記』における虚偽についての不満を卒直に認めたものである。蘆花が明治三十三年の春に、横浜で購入した『デイヴィッド・コパーフィールド』¹⁰を、「笑ったり、涙ぐんだり」しながら読み耽り、それに刺激されて、『思出の記』を書き始めた、ということ自体、菊池慎太郎は必ずしも徳富蘆花ではないことを、裏づけているようなものである。だが、ここでより重要なのは、蘆花におけるディケンズとの出会いであり、彼に対する『デイヴィッド・コパーフィールド』のインパクトの問題である。

その出会が必ずしも偶然ではなかったことは、『富士』の同じ箇所における記述からも明らかである。「其中の主人公が第一の妻ドラとの世帯もちのくだりは、『雛嫁』と題して若松賤子がK誌に翻訳した事もある。」と蘆花は書いている。「K誌」とは『国民之友』で、明治二十五年八月十三日発行の同誌夏季付録として、この翻訳は発表された。表題の「雛嫁」は、ディケンズの“a child wife”を訳したものである。ついでにいえば、若松賤子は、ディケンズが描いた「新らしい家庭」（『デイヴィッド・コパーフィールド』第四十四章）に含まれているこのくだりを次のように紹介している。

もてあそび
玩弄にあらぬ終生の同伴者は、品性上の発達が同様でなければならぬと共に、主たる夫の事業の上に、真の内助者でなければならぬ、此要点において釣合うと否とは、幸、不幸の源となるという理ことわり

を『デイケンズ』翁の多情多感なる筆で自由自在に書いたものです……云々。

ここに見られるように、『デイヴィッド・コパーフィールド』が、当時の日本の家庭においては、想像もつかないような珍らしい夫婦生活の面から注目されたということは、その自体として興味深いものがあるが、それはさておく。これが蘆花の『デイヴィッド・コパーフィールド』との最初の出会いであったことは、先ず間違ひなからう。

ところで「雛嫁」とは、この作品の女主人公ドーラその人をさす。身も心も恋のとりこになって結婚した相手の女性が、家庭生活においては、甘えん坊の子どもそのもので、全然役に立たない失望感から、そのように名づけられているのである。無我夢中の溺愛から現実の生活に戻るや否や、「まさか若い一番の小鳥^{ひつがひ}だって、私たち二人ほど、家事について無知であろうとは考えられない¹²」という当惑を、デイヴィッドは感じる。夢から現実が目ざめたときの幻滅の中に、作者デイケンズの失われた女性（マリア・ビードネル）への愛情と、現実の妻へのひそかな当惑と不満とが混交し、交錯し合っているのを読みとることは、困難ではない。

ドーラとは異って、松村敏子は家庭においても、非の打ちどころのない理想的な妻である。それが『富士』においては、熊次と駒子との間に、先にもふれたような、感情的心理的な葛藤や相克が生じてくるのを見ると、この段階では、蘆花は現実の認識がまだ甘かったことになるであらう。彼は、過去の思い出の女性に対しても、現在の妻に対しても曖昧

な態度であった。ただ、かつて、彼に向かって“*To my dearest husband*”¹³と呼びかけた女性の幻のイメージと、そのときの感動だけが、彼の中で生きていたように思われるのである。だが、それがデイケンズにおけるマリア・ビードネルの存在と同じであることに、変りはない。

デイケンズと蘆花との違い——本質的な違い——は、その後にあられる。前者が、失恋の精神的外傷をますます内に抑圧しながら、さまざまな虚構の女性像を創造するという、芸術家としての複雑な心理をもち続けるのに対して、蘆花は、逆に虚構に強い不満をいだき、赤裸な告白、懺悔によって、過去の亡霊を克服することを、ひたむきに求めるようになるのである。だから、蘆花が嫌悪なしには思い出すことさえできなかったくらいに虚構部分の多い『思出の記』だけが、その中で小説という名に堪え得る作品であるのは、結果的にいって当然である。言い換えれば、『デイヴィッド・コパーフィールド』を紛本とあることによって、彼は少なくとも自伝小説らしい作品を一つ残した、ということになるのだ。

三

『思出の記』と『デイヴィッド・コパーフィールド』とを比較して、両者間の類似点を並行させるのは容易である。先ず骨子からいって、「いずれも逆境に生い立った少年の成功物語である」点は、中野好夫も指摘している通りである。「両者ともにその主人公が、文筆生活で立つ見込みの開けてくるところで終わっている点も共通なら、またヴィクトリ

ア朝前期といい、わが明治期といい、資本主義上昇期社会の特長である
明るい楽天主義が、色濃く全篇を貫いていることも同様である。¹⁴」

その成功物語の中のロマンティックな部分をなす主人公の恋愛を導入
するときにも、蘆花が、『デイヴィッド・コパーフィールド』を念頭に
おいていたことは明白である。慎太郎が上野の博覧会場で、松村老人に
つれられた敏子とめぐり会い、一瞬にして恋のとりこになるときの叙述
を見ることにしよう。

足はわななく。体はぞく／＼する。魂はふら／＼。眼は其方を見
つめても、殆んど何も見えぬ。

最早駄目だ。

春秋の筆法を用ふれば、明治二十有三年春王四月、松村敏、菊池
慎太郎を殺してしまつた。¹⁵

法律事務所の書生となつたデイヴィッド青年が、その雇主のスペンロ
ー氏の宅を訪ね、娘のドーラをひと目見るや否や「恋のとりこ」になる
場面と同じである。

All was over in a moment. I had fulfilled my destiny. I was
a captive and slave. I loved Dora Spenlow to destruction!¹⁶

慎太郎がその後久しぶりに敏子と再会して、松源という料亭で食事
したときの描写の中でも、作者は『デイヴィッド・コパーフィールド』¹⁷

第二十八章に出てくる “I lived principally on Dora and coffee.” とい
う文句を思い出している。

もちろん、だからといって蘆花がディケンズの筋書きを、そのまま自
分の作品の中にもちこんでいるというわけではない。先にもいったよう
に、いったん家庭にはいるとまるで無能な女となるドーラは、デイヴィ
ッドが実際に行き詰りを感じるようになるまでに、都合よく死んでくれ
る。この点からみると、聡明で、しとやかで、慎太郎の事業に関する理解
が行き届き、彼の成功のためにあらゆる面で内助の支えとなる敏子は、ド
ーラではなく、彼女の死後に、デイヴィッドの家庭の幸福を完ぺきにな
らしめる上での、守護天使的な役割を果たすアグネスにより近い天稟の
美質の持主である。それだけに彼女は、ドーラの真実味に欠ける。つま
り性格の面での精彩と、主人公との間の緊迫感が稀薄なのである。

だが、『思出の記』も『デイヴィッド・コパーフィールド』も、「自
信が裏書をされる」ようになった作家が、「自家を語る」ための一つの
手段として生み出された小説である点では、共通している。また、すで
に述べたように、失恋の痛手を清算しようという苦しい試みから発展し
た作品であるという点でも同様である。

蘆花が意を決して、山本久栄に訣別の書を送ったのが、明治二十年九
月。翌年には熊本英学校の教師となるのであるが、その勤めの間にも、
彼は過去の一年半にわたる悲恋の顛末を書かずにはおれなかった。それ
を書き上げたところで、すっかり破り棄ててしまつて、白紙に戻つたつ
もりであったが、記憶の亡霊は、なおも彼を追いかけてやまなかった。
そして次が、『春夢の記』となるのである。これは「薄葉野紙三百枚の

一冊」になったという。それに付せられた序文の中の次の文句は、特に注目に価する。「記憶は破り棄て難し。記憶の重荷を取り去らんとして、われは此冊を書けるなり。」¹⁸

この原稿は、その後筐底に秘められていたが、遂には焼き棄てられてしまった。¹⁹『黒い眼と茶色の眼』が書かれる前に、蘆花はこのように二回にわたってカタルシスを試みて、結局それを暗の中に葬ってしまったのである。そうしてみれば、そのあとに書かれて、『黒い眼と茶色の眼』との間に位置する『思出の記』の性格が明確になるであろう。「自己のあるものを語る」という作者の言葉の意図と意味とが、鮮明に理解されるのである。いわば、カタルシスのすりかえの試みとして、この作品は書かれた、ということになる。ある意味では、都合のよい願望成就であったといえよう。

ディケンズは、偶然にも蘆花が『思出の記』の連載を始めたのと同じ年齢の三十三歳のときに、自叙伝の執筆にとりかかった。その結果は前に記した通り。後年にその失恋の相手であったマライア・ビードネルが、ウィンター夫人として、今や小説家として英国中に名声を誇るまでになったディケンズの前に再登場したときに、彼は彼女に宛てた恨みの手紙の中で、そのときのことを次のように述べている。

数年前（『コパーフィールド』の直前でした）に、私は自分の生涯を書き始めたことがありました。それが完結したあかつきには、原稿を他の書きものといっしょにしてしまっておくつもりであったのです。ところがやがて例の個所へ差しかかってくると、私は勇氣

を失って、何もかもみんな焼き棄ててしまったのです。²⁰

というわけで、彼の自叙伝としては、それ以前のことを書いた断片的な一部分しか残存していない。そしてこの失恋のカタルシスの失敗の直後に『つかれた男』を書いた。²¹しかしこの物語の主人公が経験した失恋は、ディケンズ自身の体験とは、内容を異にしており、しかも究極的には、彼は少なくとも精神的なつぐないを得ている。事実には照らしていえば、一種のすりかえである。それがさらに肯定的な形となってあらわれて来たのが、『デイヴィッド・コパーフィールド』である。とすれば、この作品が、異常なまでにすぐれた子どもの内面の分析の部分を除けば、ディケンズの「主要な作品群の中で、最も虚偽の多い作品である」という批評が出てくるのも無理からぬことである。同じことをG・B・ショーもいつている。「『デイヴィッド・コパーフィールド』は、自伝としては失敗作である。作者が成人としてのデイヴィッドを語る段になると、彼自身についての真実——どころか、何ごととも語ろうとする意志など、全く感じられないのである。」²³

以上を通じて、われわれの二人の作家についてだけでなく、一般論としてもいえることは、人間はある時期において自己の内面の秘密を語るうとする衝動にかられるが、名声や地位と内なるディモンとの間で、ジレンマにおちいらずにはすまない、ということだ。そこですりかえによる自我の虚像に我慢がならないとすれば、彼は小説ではなく、むしろ宗教により所を求めなければならないであろう。

ディケンズが仮に、豊かな想像力と、その天才とによって、自己表現

の方法を象徴の域にまで発展させ、『大いなる遺産』に結実するように、自我像を芸術的な創造として昇華させることのできない作家であったとするならば、『デイヴィッド・コパーフィールド』における「虚偽」に対して、彼はその後どういう補償を与えたであろうか。彼については、もはやそんなことを想定することさえ、愚にもつかないことも知れない。

しかし結局この点で、ディケンズと蘆花とは大きく別れることになる。ディケンズが『デイヴィッド・コパーフィールド』から十年後に、自我像を象徴的に小説の世界に融和させるのに見事に成功しているのに対して、蘆花は次にみるように、あからさまな後悔にゆきつく。「思出の記の浅薄さにも驚く。不真面目なものにも驚く。ホンの上滑りした行儀の好い叙述だ……余の実生活は今少し深刻だ。要するに余は更に真剣なる思出の記を書かねばならぬ。²⁴」

「更に真剣な思出の記」が、この日記とほとんど時を同じくして書き始められた『黒い眼と茶色の眼』であり、さらに赤裸な告白を含む『富士』であることは、すでに述べた通りである。その間に彼は、熱烈な求道者さながらの激しい内的葛藤の中で、文字通り自己を裸にする方向を異常な真剣さでもって探求するようになる。その真剣さと真摯な態度には大いに敬服すべきものがあるが、それでもって、彼は小説の世界からはますます遠のいてしまったのである。

註

1 『富士』（蘆花全集刊行会。以下蘆花の作品はすべてこの版による）三

三二頁。

2 *The Hunted Man* (*The Christmas Books*, The Oxford Illustrated Dickens), p. 334. 以下ディケンズの作品はこの版による。

3 『新春』(四) 三二頁。

4 同右(三) 二八〇頁および『富士』第四卷第十二章三七三頁参照。

5 『富士』第一卷第六章八〇頁。

6 中野好夫『蘆花徳富健次郎』(筑摩書房) 第二部第三章七六頁。

7 *Metaphor of Self: The Meaning of Autobiography* (Princeton Univ. P., 1972)

8 Metaphor is essentially a way of knowing. —*ibid.*, p. 31.

9 しかしこれでは日付がおかしくなる。『富士』(第二卷第二十章)では『思出の記』を書き始めたのが明治三十三年九月となっているが、実際にこの作品が『国民新聞』に連載され出したのは明治三十三年三月二十三日である。中野好夫がいうように蘆花の記憶がいであろう(前掲書六二頁)。とすれば『デイヴィッド・コパーフィールド』を購入したのも、やはり中野が推測している通り、明治三十二年の春の間違いであるかも知れない。

10 『赤のCloth 表紙、銅版画入りの二冊本』とある。『富士』第二卷二十章。

12 中野好夫訳『デイヴィット・コパーフィールド』(新潮社) III 第四十四章十五頁。

13 『黒い眼と茶色の眼』其五(四) 一五二頁。

14 中野好夫前掲書七五—六頁。

15 『思出の記』八の卷八、三九五頁。

16 *David Copperfield*, Chap. 26, p. 390.

17 『思出の記』八の卷十、四〇〇頁参照。

18 『富士』第一卷第一章十四頁。

19 同右第四卷第十三章三八八頁。

20 A few years ago (just before *Copperfield*) I began to write my life,

intending the manuscript to be found among my papers when its subject should be concluded. But as I began to approach within sight of that part of it, I lost courage and burned the rest. (22 Feb. 1855)

- 21 拙稿「Dickens における『否定』から『肯定』へ——『The Haunted Man』の位置」(『英国小説研究』第11冊。篠崎書林、昭和四十九年)参照。
- 22 Angus Wilson, "Dickens on Children and Childhood," (ed.) Michael Slater, *Dickens 1970* (London : Chapman and Hall, 1970), p. 209.
- 23 *The Dickensian*, Vol. 69, No. 369, pp. 44—5 参照。
- 24 大正三年九月十三日付の日記より。中野好夫前掲書第二部第三章七三頁所収の引用による。

原稿受理 一九七九年六月十九日

Roka Tokutomi and Dickens —A Relation Seen through *Omoide-no-ki*

Masaie Matsumura

In *Fuji*, the final work of his autobiographical series, Roka Tokutomi sums up how he decided to follow “the English decency of *David Copperfield*” rather than “Tolstoy’s sincerity in his autobiography” when he began to write *Omoide-no-ki* (“The Recollection of My Life”). He found himself not courageous enough to confess all “the ugly, painful, and humiliatig things” he had suffered from in his past life. In the result he created a hero Shintaro Kikuchi who overcoming hardships fights his way to success, achieving in the end a fame as a writer with an ideal wife and happy family.

The similarity between *Omoide-no-ki* and *David Copperfield* does not merely go along with the career of the heroes; many incidents in the former bear evidence of Roka’s indebtedness to Dickens. But what seems to be more striking is that coincidentally both of them had undergone the same sort of “painful and humiliating” experience of being crossed in their first love, and had attempted in several ways to give clean account of it before they wrote each somewhat distorted autobiographical work as it is. They were, as it were, men haunted by the specter of the past. But there was a decided difference between them. Dickens continuously expressed it through his creative imagination to enrich his fictitious world, while Roka became more and more ardently devoted to confessing the naked facts about himself, detesting the fictitious evasion of the facts he had once committed in *Omoide-no-ki*. Thus he ended in a long, somewhat self-tormenting confessional pageant, while Dickens’s failure in his once attempted autobiography culminated in superb artistic device.