

児童文学擁護論

——ディケンズ vs. クルックシャンク——

青 木 健

ディケンズの文学及び芸術の信念を探ろうとすれば、風刺画家・挿絵画家ジョージ・クルックシャンク（George Cruikshank, 1792-1878）との相克は、避けて通れない問題である。それは、人間性と結びついたディケンズの文学と芸術上の信念・理念が、部分的にも明らかになった貴重な瞬間と言えるからである。クルックシャンクが、ギルレイやローランドソン等と肩を並べた政治的風刺画家から、十八世紀小説の挿絵、さらにディケンズやエインズワース等の十九世紀小説の挿絵を担当することによって、挿絵画家の地位を確立したことは、イギリス絵画史上に彼の名を今日まで留める要因の一つであろう。しかし、クルックシャンクが、『トム・ジョーンズ』などの十八世紀の古典的小説の挿絵を描くのと、当代の小説家の作品の挿絵を描くのとでは自ずから違いが生じた。それは、物言わぬ過去の作家たちと声を持った現役の作家たちとの差に基づくものと言える。クルックシャンクが、ディケンズやエインズワース等よりも20歳年長という時間差は、そのまま世に認められた評価の差でもあったはずである。たしかに、若い二人の作家は、この挿絵画家に対して当初深い信頼を表明し、敬意を払っていた。しかし、その期間は長くは続かなかった。

エインズワースは措くとして¹⁾、ディケンズは、納得し得ない問題と関った時、それまでの友好的な人間関係を犠牲にするのも厭わず、断固とした主張を貫こうとする性癖の持主であることは、既に出版者たちとの争闘でも明らかになっているように、生涯を通して見られる彼の特異的な性格でもある。今回取り上げる、クルックシャンクとの軋轢の主因が、古典的な児童文学の文学性・芸術性の理解に関するものである以上、小説家としての存立のみならず、社会的な影響とも関ることを認識して

いたと思われるディケンズは、妥協する様子もなく自己の主張を貫く。以下、二人の関係性を通して、公の週刊誌に掲載されたディケンズのエッセイを軸に、クルックシャンクの反論を挟んで、両者の文学的・芸術的主張を検証する。まず、両者の関係を明らかにしておきたい。

一 相克の序章

小説家ディケンズと挿絵画家クルックシャンクの最初の出会いは、両者の社会的評価は、その後の軋轢を予言するのが困難なほど、一方的であった。二人が最初に出会った1835年11月頃には、クルックシャンクは、既に政治的風刺画家として一世を風靡し、次いで挿絵画家として赫赫たる成果をあげつつあったのに対して、ディケンズは作家として「ロンドンのスケッチ」を処々の新聞に投稿しただけの二十四歳の若者に過ぎなかった。両者のつながりは周知のように、クルックシャンクが合本『ボズのスケッチ集』(*Sketches by Boz*、二巻本 1836年及び一巻本1837年)の挿絵を担当したことがきっかけであった。ディケンズは序文で、舞い上がる気球のイメージを使いながら、深い感謝の辞を述べている。

……このようなかほそい気球に乗って、たった一人で危険な冒険に出発しようとする時、恐怖心かられた作者が、これまで多くの成功をあげてこられた著名人の援助と支援を仰ぎたいと願うのは当然でありましょう。……そのような私の要求を最大限満たしてくれる人として、ジョージ・クルックシャンク氏以外誰が考えられましょうか……。²⁾

ここには、挿絵を担当してくれた著名な挿絵画家への感謝と、その支援を得た幸運を喜ぶディケンズの素直な姿が表明されている。しかし、内実はかならずしも、上記の感謝の辞通りではなかった。後に重大な問題となる改作問題の萌芽が、発刊以前に既に現れているのである。クルックシャンクが、『ボズのスケッチ』の本文に手を入れたいと出版者マクローンに密かに伝えたことがディケンズの耳に入った。マクローン宛ディケンズの次の書簡は、彼の反応の激しさを表している。

親愛なるマクローン、

私はずっと以前からクルックシャンクは精神異常者だと思っていました。だから、彼の手紙にはちっとも驚きません。彼と連絡することがあったら、私の原稿に手を入れたいとする彼の考えを大層面白いと言っていると伝えてください。もし私の原稿を彼が改作したら、私はそれを「文学の珍奇な例」として保存しておくつもりです……。³⁾

この皮肉な手紙にもかかわらず、合本『ボズのスケッチ集』（二巻本及び一巻本）は予定の時期を少々超えたが、無事発刊された。クルックシャンクの僭越な態度に対して、ディケンズが特別な行動に出なかったところを見ると、彼は、挿絵画家としてのクルックシャンクの名声を凌ぐほど作家としての力量にまだ自信が持てなかったと思われる。ディケンズ自身の小説家としての名声が高まるのは、『ピクウィック・ペーパーズ』発刊以後であり、同時に執筆していた『オリヴァー・トゥイスト』（*Oliver Twist*）の途中からである。

ディケンズの性癖の中でも際立っていた特異的な「苛立ち」は、既にマクローンやベントリーなど出版者たちとの関係でもはっきり現れていた⁴⁾。しかし、クルックシャンクとの間では、彼等の場合と違って金銭的な悶着は一切なく、二人の対立はあくまで文学と芸術上の問題であり、その意味でディケンズの文学観・芸術観を精査する上で、重要な証拠を提供したと言える。

それまで不安定な状況に時々陥ったとは言うものの、続けて二つの作品（合本『ボズのスケッチ集』及び『オリヴァー・トゥイスト』）で協力し合った仲でもあり、ディケンズとクルックシャンクの関係は、傍目には友好的なものであった。しかし、1853年に両者の間に決定的な亀裂が生じる以前から、執筆途中の作品の挿絵をめぐる、ギクシャクすることがたびたびあった。『ボズのスケッチ集』合本に際しては、先輩挿絵画家に対する信頼と感動を、素直に表明していたディケンズではあったが、続く『オリヴァー』において、早くもクルックシャンクの挿絵に注文をつけている。1838年11月9日付のクルックシャンク宛書簡で、彼は次のように挿絵の描き直しを懇請している。

……書店に出される前に、『オリヴァー・トゥイスト』の後半の部分に目を通すつもりで、昨日の午後急遽ロンドンに戻って来ました。その時小生は初めて最終巻に掲載される予定の貴下の挿絵を拝見しました。その中の最後の挿絵——ローズ・メイリーとオリヴァーが描かれている絵についてです。このような絵になったのが、急いでいたためとか、あるいはその他の原因によるものであるとかということには触れないことにして……その挿絵を描き直していただくことに御異存がないかどうか、そして、現在の絵が出回るのをできる限り食い止めるために、直ちにそうしていただけるかどうか、お尋ねします……。⁵⁾

ディケンズの言葉は丁寧だが、内容は一種の強要である。クルックシャンクは最初同意しなかったが、結果的には、ディケンズの主張に沿って描き直され、以後のすべての版は、その絵 [「教会内に佇むオリヴァーとローズ・メイリー」] が使用されることになる。クルックシャンクの得意な領域は、「グロテスクと誇張」であり、オリヴァーやローズ・メイリーのような善良な人間、あるいは心理的に穏やかで澄んだ人物像を描くのは、苦手とされている。それ以上にディケンズが問題視したのは、差し替えられた「暖炉のそばのローズ・メイリーとオリヴァー」の挿絵では、主題との関連性が欠落している点であったろう。その理由については、後述する風刺画における「原因と結果」論と深い関係がある。

クルックシャンクへの懇請の言辞が穏やかなのは、『ボズのスケッチ集』での協力に対する先輩挿絵画家への遠慮の表れと思われるが、同時に彼の文学的芸術的主張がそれに勝ったことを窺わせる。この前後ディケンズは、「バーリントン・ストリートに棲む山賊」こと、非妥協的な出版者リチャード・ベントリー (Richard Bentley) との間で、『オリヴァー・トゥイスト』執筆と『ベントリー・ミセラニー』誌の編集に関して、凄絶な闘いを続行中であった。見かねたクルックシャンクは繰り返し、両者の間に入って仲介の労をとろうとしたが、それは、概ねベントリーに譲歩を迫るものであった。なぜなら、ディケンズは彼の仲介を拒否し、断固として自己の主張を譲ろうとしないため、このままだと『オリヴァー』の単行本の出版どころか、現在連載中で、自分の挿絵が掲載

されている『オリヴァー』でさえ休載になるとクルックシャンクは危惧したからであろう⁶⁾。この時点ですでに、クルックシャンクはディケンズに端尻すべからざるもの、あるいは何らかの危険を感じていたと思われる。

クルックシャンクとディケンズの関係は、描き直しなどの小事件があったにせよ、相互に家族の小パーティに招きあったり、素人芝居で協力し合ったり、小旅行を愉しんでいたように、『オリヴァー』以後もある程度は友好的に進んでいた。しかし、『バーナビー・ラッジ』の挿絵担当者に関して新たに齟齬が出来る。『ピクウィック・ペーパーズ』、『ニコラス・ニッケルビー』、さらに『骨董店』等の作品では、若いフィズを採用して挿絵を担当させていたが、それは、ディケンズの厳しい目にフィズ (Hablot. K. Browne, 1815-82) が応えたからであろう⁷⁾。以後、小説家と挿絵画家 (ディケンズとフィズ) の関係は、順風満帆であり、ディケンズは挿絵に関しては全くの自由を獲得したと思われる。

しかし、クルックシャンクとしては、挿絵画家として、能力・人気ともフィズを凌ぐと自他ともに許した自分を差し置いて、若い未熟な [と彼には思えた] 画家を採用するディケンズの意図が理解できなかったであろう。『ディケンズ書簡集』の編者によると、クルックシャンクは、1839年10月3日以前にディケンズ宛に次のような書簡を書き送っていたと言う。

……正しいかどうか小生もはっきりしないのですが、この前お会いした時、『バーナビー』の挿絵 [担当] に関しては、貴兄の方でもまだ決まっておらず、2, 3日後に私に連絡してくれることになっていると承知していますが、この判断は間違っていないでしょうか。手持ちの仕事はすべて片付けました。ここ数日来、連絡を待っておるところです……。⁸⁾

このクルックシャンクの問い掛けに対して、同日付のディケンズの書簡は、素っ気なく、遠回しに断った形になっている。

親愛なるクルックシャンク、

やっと『ニッケルビー』は終わりました。そこでロンドンに帰っ

て来たところです。今はせっせと『バーナビー』に取り組んでいます。今月の中旬頃には草稿をご検分願いたく思います。できる限りのご忠告と単刀直入のご批判を心待ちしています⁹⁾。

一見、クルックシャンクを信頼している風だが、草稿の検討はフォースターの役目であり、クルックシャンクの存在意義は、あくまで挿絵画家としてであったはずである。結局、『バーナビー・ラッジ』の挿絵は、『骨董店』に続いて、フィズとカタモール (G. Cattermole, 1800-68) とが担当した¹⁰⁾。だからとって、直ちに二人は袂を分ったわけでない。1841年頃には既に仕事上の協力関係に終止符は打たれていたが、友情関係は続いていた。それに決定的な亀裂を生じさせたきっかけが、「お伽噺」という文学ジャンル解釈の相違にあったが、ディケンズはそれ以前から、クルックシャンクがのめり込んで行った禁酒運動に対して不満を抱いていた。

クルックシャンクは、1847年以降禁酒運動に深く関るようになり、禁酒に対する彼の姿勢はしだいに徹底したものになって行った。ある会で、別の友人がワインのグラスを傾けようとした時、クルックシャンクはそれを突然奪い取ると、それを床に叩きつけたという。同席していたディケンズは、それを見て当然憤慨する¹¹⁾。彼等の対立は、既にその行為をマナーの悪さではすまされないレベルにまで達しており、以後ディケンズは、クルックシャンクの為すことすべてに反旗を翻すかのように見えた。そして、遂にそれは、クルックシャンクが拠って立つ風刺画の技法にまで及んだ。フォースターは『ディケンズの生涯』の中で、しばしばディケンズの絵画論を展開しているが、1848年のクルックシャンクとホガースの比較論は興味深い事例を提供している。

ここで、ディケンズは、ホガースの『ジン横町』 (*Gin Lane*, 1742) とクルックシャンクの8枚の風刺画連載『酒瓶』 (*The Bottle*, 1847) 及びその続編『泥酔者の子供たち』 (*The Drunkard's Children*, 1847)¹²⁾ における、主題の捉え方とその描き方の相違点を詳細に分析する。ディケンズは、ホガースの風刺画とクルックシャンクのそれとを比較した場合、クルックシャンクに欠けている点として、描かれた絵における「原因と結果」の関係性の薄弱さをあげている。

ホガースの『ジン横町』[その他、『当世風結婚』なども含めて]には、確かに結果が見られますが、その原因もまた描かれています。……[それに対して、]クルックシャンクの絵には、結果は見事に描かれています、その結果を生む原因については無視されているのです。……[彼の絵は]頑な一面性を、いっそう我慢のならないものにするだけです。メダルの両面を見る必要がある[にもかかわらず、]クルックシャンクの絵には、それが欠けているのです¹³⁾。

諷刺画は出来事の「結果」のみでなく「原因」も暗示することによってすぐれた社会批判になるというディケンズの見解は、ディケンズの直感であろうか。あるいは、永年私淑したホガース研究の成果であろうか。それは、諷刺画のみならず、小説技法にも応用されてしかるべきであるとすれば、ディケンズの小説世界を考察する手掛かりになるかもしれないが、ここでは、その点は触れず、別稿に譲ることとする。いずれにせよ、ディケンズとクルックシャンクの関係は、抜き差しならないものになりつつあった。

二 ディケンズの「お伽噺に対するまやかし」論

二人は、1853年に、「お伽噺」の価値と有効性、この文学形式における道徳の占める位置等々の問題を、公的な出版物を通して、議論し合った、というより非難し合ったのである。その非難合戦は、人間的・感情的な領域の問題を伴って、それぞれ異なる文学的芸術的主張へと発展した。この論争は、二人の個人的な軋轢の問題が、お伽噺・児童文学・児童教育の問題に対する二人の姿勢を反映していたため、問題は複雑化して行った。

発端は、クルックシャンクが、『シンデレラ』や『おやゆび小僧』等の古典的なお伽噺を新たに編纂し、自らの挿絵を付けると言う新しい企画のもとに、1853年に『お伽噺文庫』(*Fairy Library*, 1853-54)を発刊したことに始まる。この作品集の中で、クルックシャンクは、自己の主義主張たる「絶対禁酒」(“Teetotal Temperance”)のプロパガンダを暗示すべく、原作を変える行為に走った。ディケンズが許せなかったのは、

そのプロパガンダのために、作品の改ざんとも言うべきクルックシャンクの行為である。そこで、ディケンズは「お伽噺に対するまやかし」‘Frauds on the Fairies’なるエッセイを書き、自らが編纂する週刊誌『ハウスホールド・ワーズ』(*Household Words*, 1850-59)に掲載し、クルックシャンクの改ざんの虚偽性の特徴を明らかにするとともに、自己の立場を明確に示した。翌年には小説『辛い時世』(*Hard Times*, 1854)を発表し、お伽噺などの児童文学の想像力が人間形成に与える影響の重要性を、物語のテーマとしてさらに明確に主張することになる。

ディケンズは、元来お伽噺や妖精物語などの児童文学について、作者自身のあからさまな道徳的主張に合わせるために作品を書くことに反対していた。その行為は、児童文学における文学性と芸術性の軽視と彼には思えたのであろう。まして、クルックシャンクがしたように、古典作品を改ざんしてまで道徳的主張する輩には、容赦ない反撃を加えて、この文学ジャンルの純粋性を守ろうとする。以下、ディケンズの「お伽噺に対するまやかし」論を具体的に検討してみる。

ディケンズの決意は、『ハウスホールド・ワーズ』の共同編集者ヘンリー・ウィルズ(William Henry Wills, 1810-80)宛の書簡(1853年7月27日付)に次のように明らかにされている。

……「お伽噺に対するまやかし」なる記事を書きたいと思います。——クルックシャンクの編集になるものに関して、半分冗談、半分真剣に書くつもりです。——目的がいかなるものであれ、改ざんには強く反対しようと思います。この御し難い時代において、人間の心に有益な美しいさやかな物語を改ざんするなんて!

『シンデレラ』を改ざんして絶対禁酒・平和社会・ブルーマー式プリンシプルを宣伝しようなど、とても許せない。

クルックシャンクが編集した『おやゆび小僧』(フォースターが『エグザミナー』に批評を寄せているが)と、簡便で人口に膾炙した版の『シンデレラ』を送ってください……。¹⁴⁾

事実、約二ヵ月後に『ハウスホールド・ワーズ』誌上(1853年10月1日)において、クルックシャンク自らが編纂した『お伽噺文庫』で、彼が禁酒のプロパガンダのために、いかに物語を改ざんをしたかを、ディ

ケンズならではの揶揄と風刺を駆使し、さらには『シンデレラ』のパロディを通して、クルックシャンクの文学観を攻撃する。

ディケンズは、まずお伽噺が人々の心に及ぼす影響を、「貧者と高齢者に対する忍耐、礼儀、配慮、動物愛護の精神、自然への愛、暴虐や野蛮への嫌悪感を子供の心に育む」¹⁵⁾ものと定義し、とりわけ、「歴史上最も功利主義が蔓延しているこの時代にこそ、尊敬されるべきである」と主張する。というのも、「我が国の赤いテーブは、あまりに格調高いため、このような些事を結ぼうとはしない」からと言って、まず官僚主義的形式主義を批判する。さらに、「今日、劇場はこれらの称賛すべき物語を破壊するのに手を貸してしまった——捻じ曲げて義務を果たそうとしたため、見事に自己を滅ぼし、芸術家を滅ぼし、観客を滅ぼした」と述べて、シェイクスピアの作品を福音主義的思想に基づいて改ざんし、台無しにしたトマス・バウドラー博士 (Dr. Thomas Bowdler, 1754-1825) の行為をそれとなく非難して、演劇への信頼喪失に言及する。

従って、「空想の保育所」たるお伽噺の地位回復の手段は、「その単純さ、純粹性、無邪気な放縦性をあたかも現実の事実であるかのように保存すること」となる。そして、「自己の見解に合うように改ざんすることは、いかなるものであれ、僭越な行為であり、本来他人のものを着服することだ」と断罪する。譬えれば、それは「美しい花園に一匹の豚が侵入してきた」様なものである。しかも、その豚を花園に追い込んだ者は「我らが愛すべき友、クルックシャンク氏」であったことを知り「心が痛む」とした上で、彼のテキスト改ざんと、それを利用しての、完全禁酒、酒類販売の全面禁止、さらには自由貿易、民衆教育に対する彼の主義主張宣伝の姿勢に激しく反対の声をあげる。

ディケンズは、クルックシャンクが心酔する禁酒運動のリーダーたちが盛んに使う道徳的・教訓的ディスコースを巧みに利用して、そのような教訓主義を茶化しながら、お伽噺は一つの文学ジャンルとして切り離されているのではなく、児童文学や児童教育という広い文脈の中で存在するものだと主張する。彼はお伽噺の価値を熱烈に支持し、このジャンルにおける道徳的・社会的価値を擁護し、同時に他の訓戒的傾向の強い物語を、古典的なお伽噺と対比させる。(一年後の『辛い時世』では、学校教育において、児童文学的想像力と事実一本やりの教育を重視する社会とを対照させ、功利主義的世相に一石を投じることになるのは前述

したとおりである。)

このエッセイは、直接的にはクルックシャンク自ら編纂した『お伽噺文庫』収載の『おやゆび小僧』(*Hop-o'-my Thumb*)を改ざんしたことに対して書かれたものだが、ディケンズは、想像力の価値とお伽噺の価値とを、ロマン派的傾向を前面に出しながら擁護する。「まやかし・ペテン」('Frauds')と言う激しい語は、お伽噺の尊厳に対するディケンズの姿勢を示すとともに、彼が、この形式を、重要な文学形式であると考えていることを明らかにしている。

『おやゆび小僧』は、17世紀フランスの作家ペロー (Charles Perrault, 1623-1703) の *Le Petit Poucet* の英語版であり、クルックシャンクが『お伽噺文庫』で最初に掲載した作品である。彼が、この作品を利用して禁酒のプロパガンダを行った経緯は次のようである。原作のペローのものでは、両親が飢餓に耐え切れず子供たちを捨ててしまう。しかし、大人の指ほどの背丈の末っ子 (おやゆび小僧) は、人食い鬼に出会った時、巧みに鬼が自分の子供たちを殺すよう仕向けてしまう。さらに、鬼の履く魔法の靴 [7リーグの靴] をうまく利用して、彼の財産を盗み取ってしまう。一方、クルックシャンクは、父親は飢餓が原因で貧しいのではなく、酒に溺れて家族の金を使い果たしてしまうという風に、内容を変更した。人食い鬼も飲兵衛なため、おやゆび小僧他の子供たちを追う姿がコミカルに描かれる。ペローの作品では、最後おやゆび小僧は魔法の長靴を履いて宮廷に伺候し、それを使って軍隊に命令したり、宮廷の官女たちのラブ・レターを取り持ったりして出世して行く。クルックシャンクが改ざんしたものでは、伯爵となったおやゆび小僧の父親は、総理大臣になってしまう。

ここで、クルックシャンクの道徳は、家族の飲酒から一転して、社会全体における飲酒の風潮を警告する方向へと変わる。このように、彼は、明らかにお伽噺を社会的キャンペーンの手段として利用している。その表現は非芸術的で、直截的である。おやゆび小僧の父親は伯爵、さらに首相になると、外国の穀物輸入を許可する法律を通過させ、ギャンブルで儲けた者から税金を巻き上げ、貧困者救済に当てる法律を作ったりする。彼は、また、自己の見解に沿った民衆教育を推し進める。「彼 [伯爵] は、道徳的教師を任用して、子供を教育するだけでなく、父兄には家庭で子供に自分たちの宗教を教えるよう説諭する」¹⁶⁾。これらの問題

は当時の議会が頭を悩ましていたものであった。さらに、お伽噺の領域を超えて、プロパガンダの主目的である禁酒の公益が最後に強調される。法律によって、酒の販売を禁止した結果、「その法律の効果は、短期間に国中からほとんど犯罪者を無くし、貧困者と言えば、それは仕事が出来ない病人か、老齢者だけとなる。こうして、国民はあらゆる階級で勤勉となり、国家は富裕となった。」¹⁷⁾その結果、あらゆる階級は瞬く間に幸せになる。クルックシャンクの道徳訓は粗雑で、その社会的主張は、有無を言わせない。彼のヴィジョンは、熱烈な絶対禁酒主義者にとっては、ユートピア的であつたらしく、「ロンドン禁酒同盟」の宣伝誌（『禁酒の贈物』）（*The Temperance Offering*）では、同盟者の熱烈な歓迎の辞が掲載されたと言う¹⁸⁾。

ディケンズが、ウィルズ宛書簡で指摘しているように、ジョン・フォスターは、クルックシャンクのお伽噺を『エグザミネー』誌上（23rd July, 1853）で批評し、芸術性とメッセージ両方に優れた点ありとして称賛した。しかし、ディケンズは「お伽噺に対するまやかし」によって、自己の見解を明らかにして、モラルを導入したことを称賛したフォスターとは異なる見解を示す¹⁹⁾。自論を展開するにあたり、ディケンズは二方向から攻撃する。前半では、既述したように、お伽噺は、個人的社会的な理由から必要であることを強調した上で、クルックシャンクの改ざんの悪影響を指摘し、後半では、道徳的物語風に自由に改作した『シンデレラ物語』のパロディを語ることによって、クルックシャンクの文体とプロパガンダを揶揄する。「お伽噺に対するまやかし」は、単にクルックシャンク攻撃に留まらない。重要なことは、クルックシャンクの改作が、お伽噺という文学形式を用いて、狭い社会的プロパガンダを主張することの愚を犯しているばかりでなく、この文学ジャンルを冒涇していると、ディケンズに確信させた点である。

「お伽噺に対するまやかし」の後半にパロディとして書き加えられたディケンズの『シンデレラ』を、さらに検証してみよう。シンデレラは、禁酒運動を進める若者たちのグループ「青年希望のバンド」（*Juvenile Band of Hope*）のリーダー的存在である。ディケンズはまず、この運動の背後にある異常な禁欲主義を笑う。シンデレラの父親は、冷水で髭をあたらなかつたため、死亡する。また、王宮の宴では、「アーティチョーク」と呼ばれる野菜と病人用のオートミルの粥だけがご馳走であ

る。舞踏会ではダンスは行われず、演説だけである。シンデレラが時間の経過を忘れたのは、ダンスの魅力ではなく、王子の4時間半にも及ぶ演説に魅了されたためであるとして、宗教団体によく見られた長つたらしい演説が茶化される。

さらに、ディケンズは、シンデレラのフェミニズム的姿勢を揶揄する。彼女は宮殿ではズボンを履いている。そして彼女は、女王になると、女性に選挙権を始めさまざまな権利を与えるが、その結果、女性を愛する者がいなくなってしまう。ディケンズはさらに経済の問題を引き合いに出して、ゴッドマザーに次のように言わせている。「[ガラスの]税金が廃止されていなかったら、それ[ガラスの靴]はなかったことだろう…税金というのは発明の機会を奪い、生産者を困惑させ、最終的には消費者を苦しめることは明らかだ」。かぼちゃでさえ、政治的理由で選ばれている。この「素晴らしい民主的な野菜は、アルコールの販売を禁じている州がいくつか存在する、かのアメリカ合州国からやって来たのだ」。『アメリカ印象記』(*American Notes*, 1842)で明らかのように、ディケンズの体験では、合衆国の民主主義は、階級主義を肯定し、安定社会を育むイギリス人には受け入れ難いものであった。

ディケンズのシンデレラは、クルックシャンクのおやゆび小僧のように、法律を作ったりして、お伽噺に政治的主張を取り入れるクルックシャンクを風刺する。シンデレラは「啓蒙された、自由な原理に基づき、国の政治に勤しんでいる」。しかし、その原理には少しも自由がない。「彼女が食しないものを食した者はすべて、また彼女が飲まないものを飲んだ者はすべて無期懲役となった。彼女の主張と異なる主張をする新聞社はすべて焼失されることになった」として、ディケンズは、‘*reductio ad absurdum*’ (reduction to absurdity) の技法を用いて、教訓的道德を政治的独裁と結びつけて、道徳的教訓を主張するためにお伽噺を利用することの不適切さを暗示する。

『ハウスホールド・ワーズ』に掲載されたディケンズのこの批判に、クルックシャンクは仰天するとともに、怒りを覚え激しく反応した。二人は、『ボズのスケッチ集』と『オリヴァー・トゥイスト』では、作家と挿絵画家として協力し合った仲であり、貧しい芸術家たちのためにもに寄付を集め、書籍販売業の促進のためにもに請願し、会合を持ち、個人的には会食や小旅行を愉しんだ仲である。クルックシャンクは、

ディケンズが絶対禁酒運動を嫌悪していることは承知していた。しかし、今を時めく週刊誌を通して、直接揶揄されるとは、クルックシャンクにとって予想外のことであったであろう。それでも、彼は、禁酒運動のプロパガンダを推し進めることに躊躇はしなかった。

クルックシャンクが『お伽噺文庫』に掲載した第三の物語は『シンデレラ』である。物語は比較的ペローのそれに忠実にフォローしているが、最後の場面（シンデレラの結婚披露宴）で、クルックシャンクは禁酒の宣伝をする。義母のギャンブル好きが夫を破産させて、債務者監獄行きにする。さらに、ゴッドマザーは、王が祝宴に酒を出そうとするのを妨害する。酒を飲むと留まるところ知らず飲むもの、「神は、人間がほどほどに酒を飲む事は出来ないことを知っている、従って、酒は遠慮すべきだ」²⁰⁾と主張する。王はそれを聞き、「神の御意志であるとして、国中の酒樽を破壊させ、一滴の酒もなくなるように命令する」²¹⁾。ストーンは、これはディケンズの「シンデレラ」のパロディと解しているが、むしろクルックシャンクは、ディケンズの批判を無視して、あらためて社会的プロパガンダ（禁酒の励行）を掲げて、彼に挑戦したと解すべきだと思う²²⁾。

しかし、クルックシャンクの憤怒はますます異常性を帯びるようになった。彼は、さらに自ら編集者となった月刊誌『ジョージ・クルックシャンク・マガジン』(*George Cruikshank's Magazine*, January 1854創刊)誌上で、おやゆび小僧が認めた手紙の風を装ったエッセイを書き、ディケンズ攻撃を続行する。人食い巨人をディケンズになぞらえ、その残虐さを強調するとともに、おやゆび小僧が彼を巧みに欺く様子を語っている。次いで、子供たちの父親が、子供たちを森に置き去りにするが、原作では飢餓に耐えられずそうするのに対して、クルックシャンクはその原因を父親の飲酒に帰して、禁酒運動の主張を仄めかす。そして、ディケンズが豚[hog]と呼んだものを「『ハウスホールド・ワーズ』という納屋に追い込んで収めて欲しい」とエッセイを締めくくる。しかし、クルックシャンクが、「断固とした姿勢を見せるために、[エッセイの]写しをディケンズの家玄関ドアに差込み、ノックをして立ち去った」²³⁾という行為に至っては、常軌を逸脱した姿が浮き彫りになるだけである。

おやゆび小僧の書簡が掲載された雑誌が絶版となった後も、(2号で

廃刊) クルックシャンクは、ディケンズとの対立を鮮明にしていた。確かに自分は物語を書き直したが、それは「私の個人の趣味に合わせるためであるとともに、社会的教育的に重要と思う事柄に、私の見解と信念を導入する機会としたのだ」²⁴⁾。歴史を変えて作品を作り上げるのは、シェイクスピア以来の伝統ではないか。それが正しいとするなら、「一般的なお伽噺に変更を加え、自己の見解を伝える自由は、誰にでもあるはずである。特に、その目的が立派なものあるなら、尚更である」²⁵⁾と主張して譲らなかつた。子供の純粋性は物語より重要である。「いずれにせよ、両親も保護者も、子供に与える最初の印象は需要である。だから、これらの最初の印象は、できる限り純粋なものでなければならない。できることなら、それは、彼等の人生に有益なものであって欲しい。それが、私が自己の主張を取り入れた時に私の頭にあったことなのだ」²⁶⁾。彼には、ディケンズがなぜ反対するのか理解できなかつた。「貧困、悲惨、病気、犯罪を取り除き、あらゆる児童は、有益で宗教的な教育を受ける必要がある」²⁷⁾と言う点で、ディケンズと自己の見解にどれほどの差があるろうというのが、クルックシャンクの認識だった。

一方、ディケンズは、文学作品における道徳的教訓的傾向を完全に否定するわけではない。彼自身の各作品も、つまるところモラルを暗示すると言ってよいだろう。お伽噺は、単純な善と悪の対立によって、若年の読者に、また人種を超えてモラルを教えることが基本であろう。彼が「お伽噺に対するまやかし」で主張したのは、モラルを教えることの是非ではなく、本文を改ざんしてまで、作品を主義主張のプロパガンダの手段とする姿勢である。ディケンズは、それを花園を侵食する雑草や、莊園を食い荒らす豚のイメージで表した。古典がもつ美しさを、改ざんと言う行為によって台無しにしたというのが、ディケンズがクルックシャンクの行為を断罪した理由なのだ。ディケンズは、元来声高に自己の主義主張をするタイプを嫌っていた。

クルックシャンクは、ほぼ10年後の1864年に出版した『長靴を履いたネコ』(*Puss in Boot*)の序文で、お伽噺の有益性について語っているが、禁酒運動についての言及は影を潜めた。想像力と空想の楽しみを求める読者の希望に沿うことの大切さを意識したのであろうか。クルックシャンクの変貌に対して、ディケンズは自己の複数の小説を通して、折りに触れてお伽噺の有用性に関する自己の見解を一貫して証明している。

クルックシャンクが、児童文学に求めた教訓主義は、彼の特異な主義主張というわけではない。それは、18世紀末～19世紀初頭の教訓主義的児童文学観に支えられていたとも言えるからである。十八世紀末近くのさまざまな社会的不安要素（フランス革命・産業革命の余波）は、思想的な新旧対立を出来させた。民衆文芸や児童文学に限って言うなら、凶暴なもの、野卑なもの、旧弊なもの、残酷なもの、異教的なもの等の要素をそれらから取り除く方向、つまり教訓的物語への傾斜と、児童観の変化に伴う新たな児童文学観の対立としてそれは顕在化した。とりわけ、セアラ・トリマー（Sara Trimmer, 1741-1810）、アナ・L. バーボールド（Anna Laetitia Barbauld, 1743-1825）、ハナ・モア（Hanna More, 1745-1833）等は、揃ってチャップブックやブロードサイド・バラッドに載せられた残忍な描写を含む妖精物語や俗謡を、卑俗で不道德な読物として批判した。

しかし、ディケンズは『クリスマス物語』の一編「クリスマス・ツリー」（‘A Christmas Tree’, 1850）の中で、幼児期における「赤頭巾ちゃん」の読書体験の印象についてこう述べている。「おばあさんをぺろりとたいらげ、それでも飽き足らず、自分の歯について恐ろしい冗談を言った後、今度は赤頭巾ちゃんまで食べてしまった、あの変装した狼の残酷さと裏切り」²⁸⁾。この衝撃的な読書体験も、幼児体験として他に替えられない意味を持っていたとして、彼はそれを人間形成の上で貴重な財産と捉えていた。『デイヴィッド・コパーフィールド』8章で語られる、デイヴィッドのお伽噺の体験は、幼児期の愉しさを伝えるだけでなく、そのような体験がデイヴィッドの人間形成の基盤にあることをディケンズは伝えようとしたのだ。

このように、児童文学に対して、ディケンズは、一貫してあからさまな教訓物語を拒否する姿勢を崩さなかった。たとえ、巷間に読者を得ている作品であっても、彼自身の文学観にそぐわないものは、速やかに否定する。トマス・デイ（Thomas Day, 1748-89）の『サンドフォードとマートン』（*Sandford and Merton*, 1783-89）は、質朴な農民の子ハリリー・サンドフォードと富豪の息子で甘やかされて育ったトミー・マートンを対比させ、富や階級による虚飾の無意味さ、自然回帰の必要性を説いた教訓物語で、トミーの描写に、ドラマティックな効果とユーモア

に文学性をもたせて、長く読み継がれた児童文学作品であるが、特徴は賢明な助言をする精神的指導者バーロー先生の存在である。ディケンズは『無商の旅人』の「バーロー先生」と題する一文で、この指導者然として、「シンドバッドの誠実さを疑う」バーロー先生の態度に嫌悪感を露にしている。

そのような児童文学の文学性と芸術性を無視し、絶対禁酒のプロパガンダのために、古典のお伽噺を改ざんしたクルックシャンクを、ディケンズが許すことができなかつたのも当然と言える。

注

- 1) エインズワース (William Harison Ainsworth, 1805-82) に関しては、清水一嘉、『挿絵画家の時代』大修館書店 2001年 第七章「画家と作家—クルックシャンクのか弱き抵抗」参照。
- 2) The Preface to the First Edition of *Sketches by Boz* (Centenary Edition, Chapman & Hall, 1910)
- 3) Storey eds., *The Letters of Charles Dickens* (Oxford Clarendon Press, 1965) Vol.I, p.183. ディケンズの本文に手を加えたいというマクロン宛クルックシャンクの手紙については、同書、p.183. n1 参照。
- 4) マクロン及びベントリーとディケンズの「争闘」については、拙論「ディケンズと出版者たちの闘争」、『成城文芸』第213号、2010年12月、57-75頁参照。
- 5) Storey eds., *op. cit.*, pp.450-51. その絵とは「暖炉のそばのローズ・メイリーとオリヴァー」であった。なお、この手紙は『オリヴァー・トゥイスト』の発案に関して重要な証拠となっている。クルックシャンクは、ディケンズの死後『オリヴァー』の創案は自分であり、ディケンズはその案に沿って作品を書いたと主張した。つまり、クルックシャンクが描いたフェイギンその他の人物をもとに、ディケンズが『オリヴァー』の物語を思いついたというものである。それに対して、フォースターは、『ディケンズの生涯』（宮崎他訳下巻22-23頁）の中で、「初めてクルックシャンクの挿絵を見た」とディケンズが証言しているこの手紙こそ、時間的な流れから言っても、十分な反証になると強く反論した。清水氏の興味深い論考（『挿絵画家の時代』第三章「フェイギンを創造したのは誰か」参照）もあるが、現在のところ、書簡集の編者をはじめ、ディケンズ研究者の多くは、晩年のクルックシャンクの精神面を問題にして、彼の主張をほとんど無視している。因みに、最終巻の他の挿絵は「サイクスの犬」と「独房のフェイギン」である。See W. Glude Wilkins, “Variations

- in Cruikshank Plates to *Oliver Twist*," *The Dickensian* XV (1919), 71-4.
- 6) 1837年9月16日付クルックシャンク宛ディケンズの書簡2通は、ディケンズの断固とした決意を表明している。See Storey eds., *op. cit.*, pp.307-309.
 - 7) ディケンズに対してクルックシャンクが20歳年長であったのに対して、フィズは3歳年下であり、前者に対するような遠慮は必要なかった。
 - 8) Storey eds., *op. cit.*, p.589.
 - 9) *Ibid.*, p.589.
 - 10) カタモールは、過去のイングランドを主題に、ロマンティックな絵を得意としていた。ディケンズの遠縁者と結婚したこともあり、12歳年長だったが二人は親しい関係にあった。
 - 11) See Harry Stone, *Dickens and the Invisible World* (Indiana Univ. Press, 1978), Chapter I "Dickens, Cruikshank, and the Sanctity of Fairy Tales," p.9.
 - 12) 『酒瓶』(*The Bottle*)は、ふとしたきっかけで酒の味を覚えた謹直な男が、酒に溺れたあげく、貧困のために家族を苦しめ、本人も債務者監獄行きとなる、家庭崩壊を描いた8枚の連続画である。その続編が『泥酔者の子供たち』(*The Drunkard's Children*)で、そこでは、息子は酒・ダンス・賭け事の生活に溺れたあげく、犯罪に手を染め有罪となり、監獄船で亡くなる。娘は、父親と兄を亡くしたショックから気が狂い、ロンドン・ブリッジから身を投げるといふものである。
 - 13) 宮崎孝一他訳『定本チャールズ・ディケンズの生涯』研友社 昭和60年下巻、40頁。ディケンズは、『エグザミナー』誌(*The Examiner*, 24th Nov.1848)でも、クルックシャンクの『泥酔者の子供たち』を取り上げ、彼の社会批判は薄っぺらだとしている。
 - 14) Storey eds., *op. cit.*, Vol.II, p.121。「ブルーマー式プリンシプル」とは、アミーリア・J. ブルーマー (Amelia Jenks Bloomer, 1818-94) の女権拡張論と絶対禁酒論を指す。なお、彼女は「ブルーマー・コスチューム」の考案で有名。
 - 15) *Household Words*, 1st October, 1853, 以下引用は同誌より。
 - 16) Quoted in Ostry's *Social Dreaming—Dickens and the Fairy Tale* (Routledge, 2002), p.30.
 - 17) *Ibid.*, p. 30.
 - 18) See L.Patten *George Cruikshank's Life, Times, and Art* (Rutgers Univ. Press, 1996), Vol.II in 2vols. p.338.
 - 19) フォスターが『ディケンズの生涯』では、このことに一言も触れていないのは興味深い。
 - 20) Quoted in Ostry, *op. cit.*, p.33.

- 21) *Ibid.*, p.33.
- 22) Stone, *op. cit.*, p.15.
- 23) Patten, *op. cit.*, p.344.
- 24) Quoted in Ostry, *op. cit.*, p.31.
- 25) *Ibid.*, p.34.
- 26) *Ibid.*, p.39.
- 27) *Ibid.*, p.40.
- 28) *The Christmas Stories* (The Centenary Edition, Chapman & Hall, 1910), p.8.