

本論文は『岩波講座 文学2 メディアの力学』（二〇〇二年二月刊）に掲載されたものの最終稿です。未校正であり、レイアウトも出版されたものとは異なりますが、内容はほとんど同じです。

## ヴィクトリア朝の挿絵メディア

原 英一

### 一 イメージの革命

周知のように、イギリスのヴィクトリア朝は、政治、経済、文化など、社会のあらゆる面で大きな変動があった時代である。ヴィクトリア女王は一八三七年に即位したが、彼女の統治するイギリスは、前の時代のナポレオン戦争を勝ち抜き、産業革命で先行して、経済的にも領土的にも世界最大の植民地国家として覇権を謳歌することになった。象徴的なことに、女王は二〇世紀の幕開けとともに逝去したが（一九〇一）、そのときの世界は六〇数年前にはおよそ想像できなかったほどに変貌していた。その変貌を表現し伝達するメディア自体も、この間に大きな革新を経験している。それはメディアと世界との関係のあり方を今日に至るまでわれわれに問い続けることになるほどの革新であった。

その革新の中心には、人間が世界を把握する際の視覚的な方法に起こった一つの画期的な進歩があった。それはフランス人の技師ニエプス（一七六五 一八三三）とダゲール（一七八九 一八五二）による銀板写真の発明である。ダゲールの名を冠してダゲレオタイプと呼ばれるこの技術は、現実の一部を切り取ってそのまま記録し保存するという初めての手段を人類に付与することになった。現実の情景を光学的に映し出す写真術は、レオナルド・ダヴィンチ（一四五二 一五一九）の時代の「カメラ・オブスキュラ」camera obscuraに起源を持つ。「暗い部屋」という意味のラテン語が表すこの装置ないし設備は、光を遮断した部屋または箱の一方所に穴をうがち、そこから入った光が反対側の壁以外の情景の反転像を映し出すものである。いうまでもなく「カメラ」の語源がここにあるのだが、現代のカメラが出現するまでには、光のイメージを固定するための技術の発達とその結実、つまりカメラとは不可分の関係にある「フィルム」が発明されるまで、長い時間が経過することになった。ニエプスはイメージを化学的に固定させることに一八二六年に成功した。ただし、これは露出に八時間近くを要するもので、非実用

的なものであった。ニエプスの協力者であり、その死後に研究を引き継いだダゲールが一八三九年に発表した銀板写真は、研磨した銀板に感光剤としてヨウ素を塗布したもので、二〇三〇分の露出で画像を記録することが可能であった。一方、イギリスの光学研究者のトルボット（一八〇〇七七）はネガを作って、そこから多数のポジ・プリントを作り出す技術をダゲールとほぼ同時期に発明していた。こうして基本的な技術が確立されると、その後の写真術の進歩は急速であり、一八八〇年代には「スナップ写真」まで可能になる。

人類が初めて手にしたこの画像メディアが与えた文化的影響にははかりしれないものがある。かつてマーシャル・マクルーハンは『ゲーテンベルクの宇宙』の中で、ゲーテンベルクによる活版印刷がいかに西欧の文化的革命を引き起こしたかを論じたが、<sup>(1)</sup>ダゲレオタイプがメディアに与えた衝撃はゲーテンベルクのそれに劣らないものであった。現代のわれわれはダゲレオタイプ以後の映画やラジオ・テレビの発明がもたらした連続的なメディア革命の大波を依然としてかぶり続けており、インターネットの普及によるさらに新たな革命のただ中にある。そのためにややもするとこの最初のイメージ革命であったダゲレオタイプの意義を忘れがちになっているが、この革新的技術は、メディアによって世界が変えられたといえるほどに、人類の世界像に決定的な変化をもたらしたのである。

しかし、ここには一つの逆説的な問題が浮かび上がる。「写真」は、その名の通り、真実を、現実をそのままに写すものであるのだろうか。プロの写真家の撮影した写真を見ればあらためて説明の要はないが、絵画と同様に、写真もまた芸術的創造の手段でありうる。また、同じ場面を撮影したとしても、写す側の人間の視点によって全く違った写真になることは、アマチュアの場合でも常時起こることである。まして初期のダゲレオタイプのように二〇分以上の露出時間が必要な写真では、「ありのまま」の現実を写すことはそもそも不可能であった。写真を撮られる側は長時間の静止状態を強いられるわけで、椅子に腰掛けるなどして楽な姿勢をとらざるを得なかった。肖像画家のモデルになるのとさして変わりはないが、その結果できあがる写真も人工の手が幾重にも加えられたものとなってしまった。皮肉なことに、真実を写すはずの写真がその時代の現実を忠実に写してはいないことが多かったのだ。

それでもなお、写真には「光学的真実」としての迫力があることは否定できない。特に時事問題をあつかうジャーナリズムでは、ダゲレオタイプは決定的な影響を与えるこ

となった。ヴィクトリア朝ジャーナリズムの世界での挿絵の重要性は、『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』（一八四二年創刊）や『グラフィック』（一八六九年創刊）などの雑誌の隆盛に伴って大きく増大していた。すぐれたジャーナリストの文章は、ダゲレオタイプから彫版された挿し絵（当時は写真をそのまま製版印刷する技術が未発達だったので、新聞・雑誌ではこのような形で印刷されるのが普通だった）と組み合わせられ、かつてなかった説得力を獲得するに至ったのである。テクストとダゲレオタイプが共鳴したとき、それは全く新しい「真実」の世界を読者に提供することになった。一九世紀ジャーナリズムの記念碑ともいべき大著、ヘンリー・メイヒューの『ロンドンの労働とロンドンの貧民』（一八六一―二、以下『ロンドンの貧民』と略）を通じて、そのような「写真」とテクストの緊密な融合の例を見てみよう。

## 二 ダゲレオタイプと失われた世界

ヴィクトリア朝での「富める者」と「貧しい者」との落差は、今日では想像が困難なほど極端なものであった。イギリスには「二種類の国民」がいるといわれたほどなのである。しかも、この二つの国民は、お互いの存在やその生活ぶりに対してしばしば無関心であった。日々の糧を得るために必死に働き、あるいは危険な犯罪に手を染めている下層階級は、上層階級の連中を顧客か獲物としてしか見なかったのはやむを得ないところだが、上層の人間たちは、貧民の存在を当たり前のものとして受け入れ、彼らの悲惨な実態に踏み込もうとすることはまれだった。ロンドンのような大都市では、この二つの国民を隔てる物理的な距離はほとんどなかったにもかかわらずである。上流の紳士淑女が集うコヴェント・ガーデンのオペラ劇場前には、貧民の行商人たちが商品を仕入れる大きな市場があった。しかし、このようにすぐ傍にある異世界にひとたび足を踏み入れれば、その広大さと奥行きの深さに人は驚嘆することになる。貧民のパイ売りなどが、いかめしい鋼鉄の柵に護られた宏壯な町屋敷内部の豪華な家具調度を目にする機会などまずなかったであろうが、上層の人間が貧民の世界に入り込むことは、その気になればいつでもできたことであった。メイヒューはそのような異世界への旅を敢行したジャーナリストだったのである。

彼が探訪したスラム街は、一九世紀半ばのロンドンで大きく発達していた。急速な産業革命の進行によって荒廃した農村から農民が大量に流入し、さらに「飢える四〇年代」といわれる一八四〇年代の大飢饉によるアイルランド農民の国外脱出によって、ロンドン

ンの「地下世界」は、過去とは比較にならないほどの広がりとお興行きを持つに至った。そこに住む人々の生業なりわいや生活ぶりは実に多種多様で、混沌としたものであった。また、単に貧困に苦しんでいるだけではなく、彼らなりの娯楽もあり、文化もあり、生き方の哲学を持った人間までいた。物質的にはおそろしく貧しいが、ある意味では豊饒でもあったこの世界は、もしメイヒューというジャーナリストがいなかったら、その大部分が歴史の中に消え去って永久に取り戻すことはできなかつたであろう。失われるはずの世界を恒久的な記録に書きとどめたのが彼の最大の功績であり、『ロンドンの貧民』に添えられた、ダゲレオタイプによる多くの挿絵もまた、この世界を後世に伝えるのに重要な役割を果たしている。

メイヒューがロンドンの地下世界を探訪するに際して採用した方法は、ジャーナリストの基本に忠実なものであった。まず自分の足で現地に赴き、そこで見聞したことをできるだけ詳細に正確に記録するというものである。より具体的には、貧民の一人一人に直接インタビューを行い、彼らの語る内容を可能な限りそのまま書きとめる。生活の実態を知るために貧民街での物の値段を細かく調査する。たとえば、材料をいくらで仕入れていくらで売るのが、その結果の利益はいくらか、家賃や食費などの出費はどの程度か、等々。実に驚くべき几帳面さと緻密さで、メイヒューはこの世界の「経済」の統計学的な実相との中で呻吟する貧民たちの日常生活を記録し、明らかにしていくのである。しかし、こうした調査に基づいて書かれた彼の記事は決して無味乾燥な数字や表の羅列にはなっていない。それは彼のインタビューを受けた貧民たちのそれぞれが独自の個性を持ちかけがえのない人生を背負った一人の人間として浮かび上がるからである。メイヒューは、記事をまとめる際に、聞き手である自分が話したことはほとんど全部削り、たいていは口べたで訥々と語る貧民たちが、切れ目なくしゃべっているかのようにインタビューを再構成した。これは現代のジャーナリズムでもよく行われる方法であるが、これによって読者は直接彼らから話を聞いているように感じることになり、彼らの語る「飾らない物語」はより切実な調子を帯びて、独自の雄弁さを備えるようになった。歴史の中に名もとどめず、その声も人生もただロンドンの喧噪と石炭臭い空気の中に消えてしまうはずだった人々に、われわれは彼の記事を通して間近に接することができるのだ。そこに『ロンドンの貧民』がジャーナリズム文学として持つ、当時としてはきわめてユニークな特徴がある。

貧民取材にあたってのメイヒューのもつ一つの重要な道具はダゲレオタイプであった。

彼は写真技師リチャード・ベアードをしばしば同行させ、貧民たちの姿をいろいろと撮影させている。すでに述べたように、これらの写真をわれわれが鑑賞する場合には細心の注意が必要だ。長時間の露出を必要とするために、被写体となった貧民たちも必ずポーズを取らなければならなかった。われわれも日常的に経験することだが、写真撮影をされる人間は何らかの形でカメラを意識しており、その結果、表情や姿勢は自然なもではなくなっている。撮影者がときに演出家としてさまざまな粉飾を被写体に施すのも頻繁に行われたことであつた。しかし、『ロンドンの貧民』の場合は、メイヒューが貧民から直接聞き取つたテキストが付随している。挿絵とテキストが密接にからみあい融合したとき、そこにはダゲレオタイプならではの強烈な説得力が生じるのである。

一つの例をあげよう。ある花売りの姉妹を取材したときの記事である。彼女たちは孤児ということになっているが、どうやら父親は本当は健在らしい。ロンドンで雑役婦をしていた母親と田舎の商人との間に生まれた私生児であるらしく、姉妹には幼い弟もいる。母親が七年前に亡くなって以来、姉妹は花売りをして細々と生計を立てているのであつた。スラム街の住居では失業中のアイルランド夫婦の部屋をカーテンで仕切つて又貸してもらつて生活している。売り物にする花はコヴェント・ガーデンの市場で仕入れる。花束ーダースを一シリング（二ペンス）で仕入れ、二束を三つに分けて値段一ペンスの花束を作って売る。儲けは季節によって変動があるが、一日六ペンスからせいぜい一シリングである。又貸してもらっているアイルランド人に支払う家賃は週に二シリングであるから、まさに綱渡りのその日暮らした。彼女たちを含めた貧民たちの暮らしがいかに厳しいかは「ふるもの屋」の話聞けばよく分る。これは当局から正規の営業許可を受けていないもぐりの質屋で、とても売り物にはならないような古毛布などを質草として預かり、一シリングにつき週二ペンスの利子という高利で金を貸してくれる。どうしてそのような金融業が成り立つかという点、貧民たちはもともと衣類が乏しいから、ぼろの古毛布でも請け出せないと冬には凍死してしまうからなのだ。命そのものが質草だということである。しかし、そのような厳しい生活の中でも彼女たちには誇りもあり希望もある。少女は「教区を煩わせたことがない」（救貧院に入ったことがない）こと、貧民学校で読み書きを覚えたので本が読めることを誇り、カトリックの敬虔な信者でもある。あまりの生活の厳しさにメイヒューがつい「アメリカなどへ」移民することは考えないのか」と聞くと、「イミンで何ですか?」と聞き返し、説明されると、「知らない人ばかりのところには行きたくない」と答える。「このような背景を知つた上で、

メイヒューがこの挿絵に付けた説明文を見てみよう。

「この少女たちの姉の方は一五歳であり、妹は一一歳である。二人とも、古いが破れてはいない黒のサラサのフロックを着ていたが、それはぴったりと、しかし締めまりなく体にまとわれていたので、下着が不足しているのが分かるのであった。彼らは古くて破れた黒い経木のボンネットを被っていた。(異父姉妹なのであるが) 姉の方は、擦り切れた古靴を履き、妹の方は裸足だったが、その足裏の角質は道路の粗さにまるで無感覚であるかのように、素早くもあり弱々しくもある足どりで、小走りに進むのであった。姉娘の方は、控え目な面差しで、かなりよい眼を持って、いることを別にすれば、愛らしいようなところは何もなかった。彼女の肌には幾分濁りがあり、目鼻立ちには幾分引きつったようなところがあった。妹の顔は丸くてふっくらとして、薔薇色ですらあり、きわめて健康的な様子であった。彼女の肖像をここに掲げる。」<sup>(3)</sup>

メイヒューの記述はジャーナリストらしく客観的で抑制されたものである。しかし、このダゲレオタイプから彫版された挿絵を見た当時の読者、そして今日のわれわれもまた彼が感じたであろう魂のゆらぎともいうべき経験を共有せざるをえない。少女のまなざしの年齢にふさわしくない厳しさはその生活の苛酷さの表れであり、冷たい舗道に置かれた裸足の足は、メイヒューのテキストが証明しているように、ことさらに悲惨さを強調しようとする「演出」によるものではなく、ありのままの姿である。しかも、そこ



THE WALLFLOWER GIRL.  
[From a Daguerrotype by BEARD.]

図版1 花売りの少女。ヘンリー・メイヒュー『ロンドンの労働とロンドンの貧民』第一巻(一八六一年)より。「ベアードのダゲレオタイプより」という説明が下に見える。

に表現されているのは極限の貧困とこのような生活を彼女に強いている社会への告発のメッセージのみではない。一歳の少女の姿には名状しがたい威厳があり、厳しい表情も、よく見れば清らかに澄みきったものであることが分る。メイヒューは「貧しい者たちの英雄的な闘い」に、控えめながらも何度か言及するが、それはこの挿絵がいかなるテクストよりも雄弁に物語っている。強さとはかなさと、貧困による非人間的圧力とそれに抗する人間としての勇氣と意志と、そのすべてがここには表現されているのだ。

メイヒューが『モーニング・クロニクル』紙に連載を行っていたとき、読者から最も大きな反響を引き起こしたのは「手足の不自由なナツメグおろしの行商人」の記事である。四肢がほぼ完全に萎えているにもかかわらず、「行商」をしてロンドンの街頭を「歩き回る」この男の物語は、時空を超越して今なおわれわれの胸に迫る。『ロンドンの貧民』の中で最も有名なエピソードであり、しばしば引用されてよく知られるようになったているが、ここであらためてメイヒューのテクストとベアードのダゲレオタイプによる木版画を見ていただく。

「……読者はここに掲げられた肖像を見て、この哀れな男がいかに完全に無力であるかを見てとり、その後で次の素朴で飾らない物語を読んでみれば、そのあらゆる重たい苦しみの下で彼を支え得る堅忍不拔の精神に対してのみならず、そのすべてを耐えている彼の（哲学とはいわないまでも）諦感に、私と同様に驚嘆することであろう。彼が自らの生計を立ててゆくための闘いは（稼いで得た食べ物を口に運ぶことすら肉体的に不可能であるにもかかわらず）、比類なく高貴な自尊心の実例である



図版2 ナツメグおろしの行商人。ヘンリー・メイヒュー『ロンドンの労働とロンドンの貧民』第一巻（一八六一年）より。これもベアードのダゲレオタイプから彫版されたもの。

と私は信じる。この哀れな男の両手と両足は完全に萎えてしまっている。実際、彼はほとんど頭と胴体だけといてもいい。彼の腿は子供の手首ほどの太さしかない。両手は筋肉の萎縮のために内側に曲がっていて、指は湾曲してほとんど鳥の足の爪のように細い。彼は立つことすらできず、膝をついて移動することができるだけだ。その膝には木靴の踵のような革のかぶせものがはめられていて、関節のところを紐で結ばれている。彼の靴底は上側に付いているのだが、それは彼が這い回る時に靴の上側がいつも地面に向いているためである。彼の容貌はどちらかといえばかなり整っている方である。秀でた額に暗示される知性は、彼が賢く商売していることで十分に証明されているし、また彼の温和なまなざしに示されるように、彼は苦しみの中にある他のすべての者たちに同情をいदैている。<sup>(4)</sup>

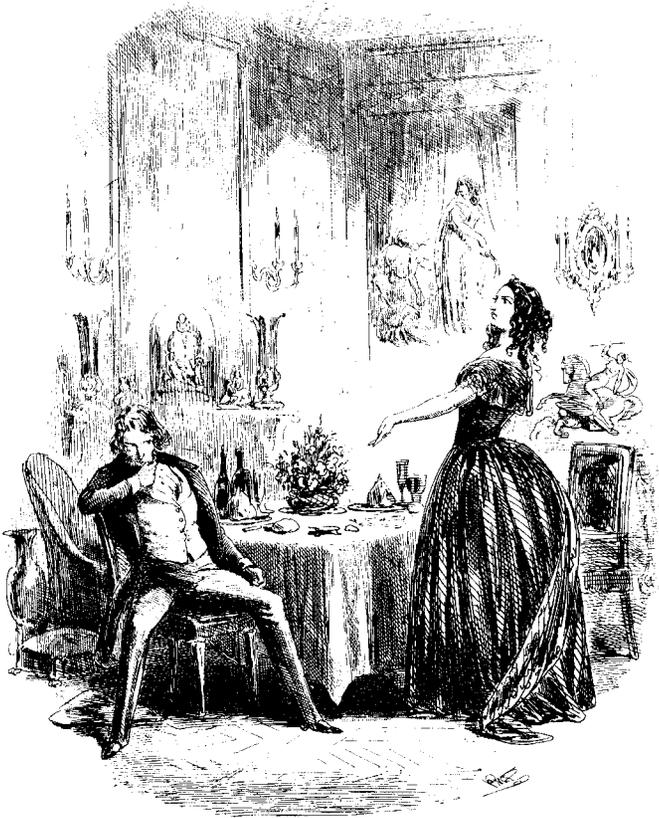
この男は自分の力ではベッドから起きあがることも食事をすることもできない。服を着たり脱いだりするときも人の助けを必要とするのだ。そんな男が行商によって自立して生活しているというのはまさに驚異としかいいようがない。彼はあるブリキ職人の家に下宿しているのであるが、雨で出られないとき以外は毎日外に出て行商をして歩き、その日に稼いだ金を家賃として支払い、家主の妻に礼金を出して身の回りの世話をしてもらっている。激痛に耐えながら、バター付きパンとお茶だけという貧しい食事を朝夕の二回取るだけで最長二マイル(三・二キロ)を一日がかりで「歩く」のである。彼の胸に下げられた「私は生まれながらの障害者です」という札から察せられるように、実際には行商というより物乞いをして歩くというのが現実であったのだろう。それにしても彼の姿に当時の社会の苛酷さと極貧の中でなお失われることのない人間の尊厳とが凝縮されていることは確かである。ヘアードのダゲレオタイプはこの峻厳な真実を余すところなく伝えている。そこから発せられるメッセージに付け加えるべきことはもはや何も無い。

### 三 メロドラマと時事漫画

一方、大衆小説の世界でも挿し絵とテキストはしばしば切り離せない関係にあった。この時代の代表的作家であるチャールズ・ディケンズ(一八一二—一八七〇)を例として、それらの挿し絵がどのような意味を持っていたのかを考えてみよう。ディケンズの挿し絵の多くを手がけたのは、最初の長編『ピクウィック・クラブ』(一八三六—三七)の途中からイラストレーターとなった「フィズ」ことH・K・ブラウン(一八一五—八

二)である。フィズの挿絵は、後述するクルックシャンクの場合と同様に、写真とはかなり異なる「漫画」的なものである。しかもクルックシャンクと違って、ジャーナリズムからは距離を置いたものであり、むしろ同時代の演劇、とくにメロドラマと密接に関連していることが大きな特徴である。

たとえば、ディケンズ中期の代表的長編『ドンビー父子』<sup>おやこ</sup>(一八四六 八)から一枚の挿絵を取り上げてみよう。これは主人公ドンビー氏の後妻イーディスがドンビー商会の支配人カーカーと駆け落ちしてフランスのディジョンのホテルに到着した場面である。イーディスはここでカーカーに、自分はもともと彼と駆け落ちするつもりなどなく、冷え切った夫との関係を清算するために駆け落ちを偽装したのだと告げる。さらにドンビー氏の腹心でありながら彼を裏切ったカーカーの不実と欺瞞を厳しく糾弾する。昂然と胸を反らし非難の指先をカーカーに突きつけるイーディスの姿は、当時の劇場を支配していた感傷的かつ類型的なメロドラマの主役にふさわしい芝居がかったポーズである。一方、カーカーの方は、自分の悪巧みを暴かれた狡猾な悪役らしい陰険な眼差しの敗北者のポーズを取り、これまたメロドラマ的だ。さらに、背景の壁にはユデトの物語を描いた絵がかけられている。ユデトは自らの貞操を犠牲にして敵将ホロフェルネスと同衾し、隙を見てその首を切り取ってユダヤを救ったという旧約聖書外典にある伝説の女性である。イーディスの背後には、古代ギリシア伝説に登場する女戦士アマゾンが男の軍



図版3 チャールズ・ディケンズ『ドンビー父子』月刊分冊  
第一七号(一八四八年)のフィズによる挿絵

勢を蹴散らしている彫刻の置物も見える。要するに、これはメロドラマのクライマックスをそのまま切り取ったようなものであり、ヴィクトリア朝の人間が好んだ「物語る絵」、すなわち一枚の絵の中に仕込まれたさまざまな物語や道徳的な意味を「本を読むかのよう」に読む「絵なのである。フィズの挿絵は概してこのようなものであり、それはディケンズ小説のメロドラマ的特質と融合して、大衆の支持を得たのであった。写真とは対極的な位置にある「演劇的」メディアであったといえるだろう。

しかし、ディケンズには別な側面があることを見逃してはならない。こうした演劇的モードとは一線を画するジャーナリスティックな面、言い換えるならば、現実の社会の時事的な問題に鋭い感受性を持ち、それについての明確なメッセージを巧みにフィクション化して提示するという面である。ジャーナリスティックな小説家としてのディケンズと絶妙な組み合わせとなる挿絵を提供したのは、ジョージ・クルックシャンク（一七九二—一八七八）であった。

ディケンズがジャーナリストとして文筆の道を歩み始めたことはよく知られた事実である。彼が初めて出版した単行本『ボスのスケッチ集』（一八三六）は、ジャーナリスティックな色彩の濃いものであるが、その挿絵を担当したのがクルックシャンクであった。彼の挿絵は当時の社会の実相を映し出そうとするリアリズムを基調としている。しかしながら、ダゲレオタイプによる木版画と比較すればすぐ分るのだが、一見写実的にも見える彼の絵は、われわれが普通考えるリアリズムとはかなり異なるスタイルを持っている。線が単純で粗く、人物の姿や表情は、その性格や癖を際立たせるために故意に誇張されて描かれている。われわれから見るとこのような絵は、「漫画」に近いものという印象を受ける。実際、クルックシャンクは、時事的・社会的な風刺画で有名であり、カリカチュア作家または時事風刺漫画の作家として知られていた。カリカチュアや風刺漫画（現代の新聞に掲載されている政治漫画と同様のもの）は、一枚で十分なインパクトを見るものに与えなければならない。クルックシャンクの絵はそついったいわば、「一コマ漫画」を基礎としている。そのために仔細に観察してみると荒削りであり上手とも見えないのだが、ひと目見たときの印象は非常に強く、いつまでも記憶に残る場合が多いのである。これは現実を巧みにデフォルメして誇張しているからであり、絵の全体に生命が通っているからでもある。全体が「生き物」として呼吸しているといってもよい。クルックシャンクの挿絵の隅々まで活力が付与されているということは、写真とは決定的に異なる点である。優れた写真家であれば作品の全体に生命の横溢する写真を取ることでも

きる。しかし、一般的には写真の多くは無機的な、「死んだ」スペースが画面のかなりの部分を占めていることが多い。それに対してクルックシャンクの絵は彫刻の線の一つ一つが生きている。実はディケンズのテクストもまた、同じように独特の生命力をみなぎらせている。かつてヒルズ・ミラーは、『ボズのスケッチ集』と『オリヴァー・トウィスト』(一八二七 九)におけるディケンズの文体とクルックシャンクの挿絵との関係を論じて、無生物、たとえば衣類とか靴とかがまるで生き物であるかのように振る舞うというディケンズの世界の顕著な特性を証明してみせたのであった。<sup>(5)</sup> 隠された生命、写実を超えた真実を描き出すのが彼らの芸術の本質なのである。

ここでわれわれは、真実とは何か、現実を忠実に写すということはどういうことなのか、という疑問に突き当たることになる。なぜなら、現代の眼で見るとカリチュアであり誇張であると思われるディケンズのテクストとクルックシャンクの挿絵が、作品発表当時にはその「リアリズム」について賞賛されていたからである。当時の書評などでは、ディケンズはときとして羽目を外して誇張が過ぎる場合もあるが、現実の生活を忠実に写し取っているとして評価されているのだ。『ボズのスケッチ集』は「イギリス社会のかなりの部分についてその道徳、風俗、慣習を完璧に描いたもの」とされ、また、彼の最初の長編小説『ピックウィック・クラブ』については、「彼が描き出すものは文字通りの真実なのだ」と評されたのである。<sup>(6)</sup>

現代批評のディケンズに対する見方はずいぶんと違っている。初期の作品は誇張やカリチュアそして破天荒なファルスが際だつものであり、一方、知的読者層によるディケンズ再発見の契機となった後期の小説、たとえば『荒涼館』(一八五二 三)、『リトル・ドリット』(一八五五 七)、『大いなる遺産』(一八六〇 一)などは、二〇世紀のカフカやT・S・エリオットに影響を与えた大胆で精妙なシンボリズムが最大の特徴であると、われわれは教え込まれている。別な言い方をすれば、反リアリズム的傾向こそがディケンズという作家の最も優れた点であるということになる。同じ挿絵をなごめ、同じテクストを読みながら、一見して正反対の評価がなされるということは、時代によって真実あるいは現実の捉え方が異なることを如実に示す証拠である。一八三〇年代すなわちダレオタイプの発明により写真が普及する前の時代には、ディケンズの読者たちは彼の作品が自分たちが認識する現実に非常に忠実であると感じていたのだ。人間の目に映る現実とは結局は主観に支配された相対的なものである。ポスト・ダレオタイプの時代に長く生きてきたわれわれは、写真が示す「死んだ」スペースの多

いいイメージを「リアルなもの」として受け入れるという慣習に囚われてきたのではないだろうか。少なくとも、われわれには一八三〇年代の人々には真実が見えていなかったのだと断じる根拠はない。彼らが社会の真実と考えるものを表現するにあたって、ディケンズとクルックシャンクは並はずれて優れた才能を示したと認められていた。そのことは、彼らの作品の社会風刺的側面、ジャーナリズムと密接に関連した側面にとりわけ効果的に示されていた。

ディケンズとクルックシャンクの共同作業は短い期間ではあったが、社会批判や諷刺という側面で、重要な成果を残している。たとえば、『オリヴァー・トウィスト』は当時の大きな社会問題であった救貧法改正について、その非人間性を厳しく糾弾することを目的として執筆開始された社会諷刺小説であった。この時代、中世以来のイギリスの救貧制度は危機に瀕していた。貧民の数が急増し、救貧院を運営する各教区に、より具体的にいえば、納税者たちにかかる負担が増大していたのである。当時の納税者層というのは一定以上の収入のある富裕層にほかならないのだが、彼らの負担の増加を軽減することを事実上の目的として、救貧法の改正が行われた。その改正の内容は、ごく単純に述べれば、これまでは各教区ごとに独自に定められていた救貧活動の基準を統一・平準化し、さらにロンドンなどの大都市の多くの教区の救貧院は統合して教区連合救貧院として管理運営の合理化をはかったものである。表向きは救貧制度の近代化なのであるが、現実には救貧院の環境を悪化させて、貧民には「教区に頼る（救貧院に入る）くらいなら路上で餓死した方がましだ」と思わせて、救貧活動の費用削減を狙ったものであった。多くのリベラルな思想家、文人、ジャーナリストたちはこの改正に対して憤り、激しい批判を行った。小説家として華々しいスタートを切ったばかりのディケンズは、持ち前の正義感に突き動かされ、新作の中でこの救貧法改正を諷刺することにしたのである。

どの国の文学にも誰もが知っている名場面とか名台詞というものがある。日本でいえば、『忠臣蔵』にまつわるさまざまなエピソードなどである。（もっとも、最近の若者は知らないかもしれないが。）イギリスでいえばシェイクスピアの芝居のいくつかの場面、日本人でも知っている『ハムレット』の独白とか『ジュリアス・シーザー』の「お前もか、ブルータス！」などだろうが、『オリヴァー・トウィスト』にもそれらに劣らず有名な場面がある。主人公のオリヴァーは救貧院で生まれた孤児で、赤ん坊のときからさんざんひどい目にあいながらも何とか生き延びている。彼が一〇歳前後になった頃、救貧院の運営委員会で「貧民どもがただで飲み食いして贅沢三昧の暮らしをしているのはけ

しからん」という話になり、給食内容の「改善」が断行されることになった。それまでも貧しかった食事はいっそう粗末なものとなり、子供たちに支給されるお粥などはほとんど水ばかりという状態になった。いうまでもなく、これは救貧法の改正の結果、救貧院の生活環境が極度に悪化したことを諷刺しているのだが、ディケンズとクルックシャンクの天才的なペンは、この時事的な諷刺を不朽の名場面に刻み込むことになる。育ちざかりなのにろくな食事をもらえいまま飢えに苦しめられた子供たちは、話し合いの末、くじ引きで代表を選び、お粥の「おかわり」を院長に要求することに決めた。不運にもくじに当たったのはオリヴァーであった。

「……オリヴァーは子供とはいえ、飢えのためにやぶれかぶれになり、ひもじさのあまり無鉄砲になっていた。彼はテーブルから立ち上がって、お椀とスプーンを手に持ち、院長のところへ歩み寄ると、自分の向こう見ずさ加減に我ながらいささか呆れつつも、こう言ったのである。

「すません、もう少し欲しいんですけど」

院長は太って血色のいい男であったのだが、顔面蒼白となった。彼は驚きのあまり茫然としたままこのちっぽけな謀反人を数秒間凝視し、それからよろめいて背後の銅鍋にしがみついた。助手の女たちは驚愕して凍り付き、子供たちは恐怖でみじろぎもしなかった。

「何だと！」と院長はようやくかすれた声で言った。



図版4 「おかわり」を要求するオリヴァー。チャールズ・ディケンズ『オリヴァー・トウィスト』（一九三八年）のクルックシャンクによる挿絵。

「すみません」とオリヴァーは答えた。「もう少し欲しいんですけど」

院長は柄杓でオリヴァーの頭に一撃を見舞うと、彼を両手で羽交い締めにして、金切り声で教区役人の助けを求めた。<sup>(7)</sup>

たかが一人の飢えた子供が「おかわり」を要求した程度でこの騒ぎである。いかにも滑稽な、誇張された場面であり、これを読む現代の読者は笑いを抑えられないだろう。しかし、この場面の背景には救貧院の劣悪な状況が厳然たる事実として存在していた。その悲惨な事実を滑稽さの中に巧みに織り込んで、救貧法改正に対する実に効果的な攻撃をディケンズは行っているのである。クルックシャンクの挿絵もまた雄弁だ。飢えてやせこけた救貧院の少年たち、それとは対照的にでっぷり太った院長、茫然としている貧民の女。ここには当時の社会の矛盾が凝縮され、誇張され、強烈なメッセージを放っている。それはまた、本質的にジャーナリストとしての観察眼を備えた小説家であるディケンズと諷刺漫画家であるクルックシャンクという二人の才能がもつとも幸福な出会いと融合を果たしたときでもあったのだ。フィクションでありカリキュアであることはまぎもれないことながら、写真的写実をはるかに超越する真実性を持つがゆえに、この場面はディケンズを読んだことがない人ですら知っているという名場面として、救貧院が過去の歴史となった後でも生き残っている。

#### 四 虚像の真実

『オリヴァー・ツイスト』に組み込まれたクルックシャンクの挿絵をもう一枚見てみよう。ここに描かれているのはロンドンのスラム街の奥深くに巣くう犯罪者集団の頭目、ユダヤ人フェイギンである。彼は捕らえられて裁判にかけられ、死刑の判決を受けた。今は、凶悪犯を収容するニューゲイト監獄の中で最も警戒厳重な死刑囚独房で処刑前夜を過ごしている。監獄の門前では処刑台の組み立てが進められていて、翌朝には見物に集まった大群衆の前で公開絞首刑が執行されるのだ。一切の希望を奪われた人間の絶対的な絶望と荒涼たる孤独のありさまをクルックシャンクは見事に描ききっている。まさに鬼気迫る情景だ。絶望の表現としてこれに匹敵する作品は、少し前の時代にスペインの画家ゴヤ（一七四六—一八二八）が描いたあの凄惨な「黒い絵」の一つ『我が子を食つサトゥルヌス』くらいなものだ。（フェイギンとサトゥルヌスの表情は驚くほど似ている。）クルックシャンクの多くの作品中でもこれはおそらく最高傑作といっても過言ではないだろう。



図版5 死刑囚監房のフェイギン。チャールズ・ディケンズ『オリヴァー・トウィスト』(一九三八年)のクルックシャンクによる挿絵。

この挿絵が放つ絶望のオーラともいうべきものは、現代のわれわれにとつてはまた別な意味でひしひしと迫ってくる。それはわれわれが、ディケンズは知っているが、クルックシャンクも当時の読者も誰一人として知らなかった事実を知っているからだ。ジョン・フォースターの伝記によって初めて明らかにされたことだが、ディケンズは一二歳の頃に家庭の困窮のために靴墨工場に働きに出されたことがあった。中流家庭の生活から最底辺の少年労働者へと突如突き落とされたと感じた彼の絶望と苦悩は、自伝的小説『デイヴィッド・コパフィールド』(一八四九 五〇)の中でほとんどそのままに描かれている。このとき一緒に働いていた仲間の少年にボブ・フェイギンという者がいた。年上の彼は神経質でひ弱なチャールズ少年に何くれとなく親切にしてくれた。あるとき、持病の発作を起こしたディケンズをフェイギンは親身になって介抱してくれただけでなく、心配だから下宿まで送ってあげようと申し出た。しかし、これはディケンズにとってはありがた迷惑なことであった。なぜなら、彼は自分はブルジョア階級の者だという意識を子供ながらに強く持っており、自分が住んでいるみすばらしい下宿のこと、父親が借金のためにマーシャルシー債務者監獄に収監されていて、そこに毎晩夕

食をとり帰ることなどを下層階級の仕事仲間知られるのが耐えられなかったのである。このときのことをディケンズは後に自伝の断片に次のように書いている。

「気位の高かった私は監獄のことを彼に知られるわけにはいかなかった。そこで、何度か彼を追い払おうとしたのだが、親切なボブ・フェイギンは全く耳を貸そうとしない。そこで、サレー側「テムズ河南岸」のサザーク橋近くのある家の玄関まで来ると、そこが自分の家であるかのようなふりをして、彼と握手して別れたのである。彼が振り返ったりしたらまずいので、いかにも本当らしさを装う最後の仕上げとして、私はドアをノックしたことを覚えていた。女中がドアを開けると、私は、「こちららばロバート・フェイギンさんのお宅でしょうか」と尋ねたのであった。」<sup>(8)</sup>

凶悪なユダヤ人（いうまでもないが、これは伝統的な偏見に過ぎない）に姿を変えた「フェイギン」に「オリヴァー」が面会にやってくる。処刑前夜の死刑囚に「一〇歳そこそこの子供が面会に来るなど、当時でもまずありえないことだ。オリヴァーにはディケンズ自身の姿が投影されている。一躍時代の寵児となった人気作家が描く小説の主人公は、救貧院からロンドンのスラム街という社会の最底辺を歩みながら、ついに高貴な血筋であったことが判明し、上流社会に受け入れられた。しかし、作家にも彼の主人公にも不安がある。何かが一つ間違っていたら自分はこの死刑囚フェイギンになっていたのではないか。富める者と貧しい者を隔てる巨大な深淵は、実は意外に幅の狭いものでしかないのではないか。上流家庭の養子となったオリヴァー（ベストセラー作家ディケンズ）は自分とフェイギン（貧民労働者ボブ）との距離を確認に来たのである。確認に来たということは不安の裏付けにはかならない。クルックシャンクのこの悽愴な挿絵は作家の心の奥底に深く沈み込んだ不安、貧民が最後には犯罪者として公開処刑される残酷な社会の現実を背景とする不安をあたかも見透かしているかのようである。ダゲレオタイプには決して表現することのできない迫真のメッセージがそこにはある。

注

(1) McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*. Univ. of Toronto Pr., 1962.

(2) ペアードはイギリスでのダゲレオタイプ特許を持ち、ヨーロッパで初の肖像写真スタジオを一八四一年に開業した人物である。

(2) Mayhew, Henry. *London Labour and the London Poor*. Griffin, Bohn, & Co., 1861-1862, Vol.

- 1., 135. なお全体からの抜粋版の翻訳として、『ロンドン路地裏の生活誌(上・下)』植松靖夫訳、原書房、一九九二年がある。
- (3) Mayhew, Vol. 1., 330.
- (4) Miller, J. Hillis. "The Fiction of Realism: *Sketches by Boz*, *Oliver Twist*, and Cruikshank's Illustrations," Ada Nisbet and Blake Nevius. Eds. *Dickens Centennial Essays*. Univ. of California Pr., 1971. ただし、ミラーの論は、炯眼な小説読者ヒュムン・ダントが夙に論じつづけてきたことを敷衍したに過ぎぬ。 Van Ghent, Dorothy. "The Dickens World: A View from the Todgers's," *Sewanee Review*, 58 (1950): 419-438.
- (5) Collins, Philip. Ed. *Dickens: The Critical Heritage*. Routledge, 1971, 30, 34.
- (6) Dickens, Charles. *The Adventures of Oliver Twist*. Kathleen Tillotson. Ed. Clarendon, 1966, 11.
- (7) Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Dent, 1927, Vol. 1, 27.