

サム・ウェラー考

——ディケンズの文学的気質の一つの現われ——

楚 輪 松 人

...between ourselves, I flatter myself
he is an original, and I am rather proud of him.¹⁾

I. はじめに

The Posthumous Papers of The Pickwick Club は1836年4月から1837年11月にかけて月刊分冊で出版された Charles Dickens (1812-70) の最初の小説である。Henry Fielding (1707-54) 流に言えば, “a comic epic-poem in prose”²⁾ と呼べるこの作品の主人公 Mr. Samuel Pickwick——G. K. Chesterton (1874-1936) が “the Ulysses of comedy”³⁾ と呼び, *The Idiot* (1900) の Prince Myskin を創作中の Dostoevsky (1821-81) は姪に宛てた手紙の中で Christ, Don Quixote と並んで “the positively good man”⁴⁾ の一人と呼んだほどの人物——を論ぜずしてこの作品について何か批評するのは, 少々, ^{まとはず} 的外れの感がしないでもない。

確かに, 小説構成上の主人公ピクウィック氏の飽くことを知らぬ好奇心, 現実を探求し ^{ノートブック} 覚書をとってやまない旺盛な活力, 更には, 奇矯なものを愛し哄笑する闊達な精神は作者ディケンズのそれかもしれない。しかし Alexander Welsh の次の指摘は首肯できるものなのである。

...It is easy to feel that this was the first and last novel in which Dickens did not in a significant degree project himself as the protagonist.⁵⁾

であれば作家が自己を最も投影した登場人物は誰であろうか。やはりピクウィック氏よりも、第4分冊で初登場し、彼の従者となる才気煥発、逞ましい生活力を持つ Samuel Wellerこそ作者ディケンズの分身といった感じが強い。24歳と2ヶ月の生气潑刺たる作者の自由奔放な機知やユーモアはサムによって如何なく発揮されているからである。まさに J. Hillis Miller の指摘するとおりである。

...When Pickwick encounters Sam Weller cleaning boots in the yard of the White Hart Inn, innocence encounters wisdom, but we can also say that Pickwick encounters the embodiment of the author in the novel, the character who protectively supervises Pickwick's adventures, and sees to it that he is not really hurt. Sam knows all that Pickwick does not know. A child of the streets, like Dickens himself, he knows that appearances are not realities, expects people to try to fool him, lives by his wits, and even accepts with a kind of wary generosity the absurd and inexplicable things about the world. But *the presence of Dickens in Sam Weller is a masked presence.* (Italics mine)⁶⁾

Angus Wilson (1913—)⁷⁾ の言葉を借りるまでもなく, “a reg'lar thoroughbred angel” (XLV, 642) に変身する以前のピクウィック氏は, 広い世間のことに関して欺れやすい天真爛漫な人物ではあっても, 抜け目のないところも幾分あり, 決して「無心」の具現者ではないのだから, 引用中, “innocence encounters wisdom” という解釈は納得しがたい。しかし引用の

最後に「サム・ウェラーという仮面をつけてのディケンズの登場」云々というのは Sylvère Monod⁸⁾ も認めているように正鵠を射た意見であるように思われる。

実際、ピクウィックに取って代わって、サムは“novel’s unifying imagination”⁹⁾ として作品を実質的に支配しており、また作品の本質を成している笑いも、主として彼をめぐって提示されている。つまり *The Old Curiosity Shop* (1840-41) の中で最もめざましい強烈な力を持ち、その超人的・悪魔的・神話的^{エネルギー} 精力が作品の主な原動力となっている悪人 Daniel Quilp について John Carey が指摘したこと——クウィルプはお上品で感傷的な表向きの筋書きに対する作者自身の意趣晴らしを象徴する云々¹⁰⁾——はサムにも同様にあてはまることであり、作品中、表向きはピクウィック氏の召使いとして二次的な存在ではあっても、彼こそ『ピクウィック・クラブ遺文録』の実際の主人公ではないかと感じられるのである。まさに「サム・ウェラーのいないピクウィックは何であろう。」¹¹⁾ という Stefan Zweig (1881-1942) の意見に全面的に賛意を表したい。この小論の目的はサムという人物の考察により、その仮面の背後で見え隠れしている作者ディケンズの姿、その文学的気質を浮かび上がらせようとするものである。

Ⅱ. サムの役割

“The first novel of Dickens...records the service of Sam Weller as well as the misadventures of Samuel Pickwick.”¹²⁾ と指摘したのは A. ウェルシュであったが、作品中、サムの役割は作者により明白にあてがわれている。例えば、ピクウィック氏が騙^{だま}されて女子寄宿学校 Westgate House の校庭に入りこんで立往生してしまった時 (XVI) や、Ipswich の Great White Horse で部屋を間違えて “a middle-aged lady, in the yellow curl-papers” (XXII, p.309) の寝室へ迷いこんでしまったりする時など、最初に救出

に駆けつけるのがサムなのである。

Robert Patten の指摘するように、小説の^{テーマ}主題が “picaresque education”,¹³⁾ つまり冒険と探究の旅によるピクウィック氏の世の中を知る過程だとするならば、ピクウィック氏のためのガイド、現実世界へのいざない役は従者サム・ウェラーということになる。そしてこの世をありのままに信じこむお人好しの主人に世渡りの方法を教える彼の教育は何よりも笑いによる教育なのである。

笑いの社会的効用を強調する Henri Bergson (1859–1941) によれば、「笑いはその対象となる者にとっては常にいくらかの屈辱を与えるものであって、それはまさしく一種の社会的^{イニシエーション}新入生いじめである。」¹⁴⁾ ベルグソンの言うように、屈辱が精神的自立、成人となるための儀式として位置づけられるならば、サムの笑いはそれを通して、彼の主人を人生の不可解な要素である屈辱へ導入するための準備教育、言わば、生存のための教育をしていることになる。換言すれば、Sigmund Freud (1856–1939) がその機知の定義の中で言ったこと、「困惑させ啓発すること」¹⁵⁾ がピクウィック氏の教育に必要なわけである。ついでながら、現実家サムが、夢想家ピクウィック氏に雇われる前に、Southwark の旅館 White Hart で世界全般を「足元」から眺める靴磨きであったという事実も、この夢見がちで高邁な思いのために宙に舞い上がりそうな主人を現実という大地にひきとめておく彼の役割とは無縁ではないだろう。

Ⅲ. サムの笑い

主人に対するその献身ぶり、世人に対する落ち着き払ったその対応ぶり、更には、婦女子には慇懃で悪を恐れぬ騎士道精神等々、サムという人物の持つ縦横無尽の活躍に加えて、その天衣無縫のおかしみの中でひととき目立ち、あの抑え切れない面白さの源泉となっているのは、“Wellerism” と

呼ばれる無尽蔵の当意即妙の比喩である。この比喩が誘発するのは手放しでゲラゲラ笑う奔放な笑いではない。一風ひねった、屈折した感情から、思わず顔をゆがめるシニックな笑いなのである。

その特徴は、例えば、“There’s nothin’ so refreshin’ as sleep, sir, *as the servant-girl said afore she drank the egg-cupful o’laudanum.*” (Italics mine, XVI, p.211) のイタリック体部分のように、何かを言った後で“as the man said, when...” (丁度、誰それが何々した時に言ったようにね) と付け加えることである。それらはナンセンスなジョークだと一笑に附して片付けることもできるかもしれないが、その面白さの秘密は何なのであろうか。亀井規子氏はサム・ウェラーの奇妙な比喩の特徴として次の二点を挙げておられる。

サムの比喩は論理的につながらないのである。たとえば、靴を磨く順番を変えてくれと女中に頼まれたとき、「だめ、だめ、順番通りだよ、ジャック・ケッチが人を縛りつけたとき言ったようにね」とサムは言う。靴を磨く順序と絞首刑執行人のジャック・ケッチが刑を執行する順序とは、事の重大さの点では比べようもないことで、こんな風と一緒にするとチグハグな面白さが生まれる。サムの比喩の特徴にこのように論理的につながらないということの他に、もう一つの特徴がある。それは、その題材が死に関連のあるものが多いということである。¹⁶⁾

すなわち、第一にサムの比喩は「非論理的」だということ、第二に、その題材が「死」に関するブラック・ユーモアだということである。更に、第三の特徴として「詩的」ということが挙げられようが、その前に亀井氏の指摘した二つの特徴について考察してみたい。

IV. 「ヴェラリズム」その(1)——^{アブシュルド}不条理な笑い

サムサムの比喩は、構文上の特徴をなす接続詞“as”の前半部分と後半部分で一応論理的あるいは情緒的につながりを持っているような印象を与えるが、実際には、“as”の前半と後半の内容の齟齬^{そご}、違和感がナンセンスな馬鹿らしさを醸し出すのである。この滑稽な比喩、何も完全に独創的にサムのものでなくて、先駆になるものが存在していたようである。¹⁷⁾しかし作品全篇を通して40近くにも及ぶ数の多さは、どんな話題にでも滑稽味をまぶして笑いを作り出すサムサムの剽軽^{ひょうきん}好み、そしてどんなものでも面白くする彼の能力を示し、更に、そのような人物造型は人生を自分の心の中にあるように、できるだけ愉快で楽しいものとして表現したいと願う作者の気持ちの現われであることを物語っているのである。

この比較の特色として、日常的な出来事と無気味で残酷な情景のコントラストのおかしさがあるが、コントラストと言えば、ディケンズと同時代人のフランスの批評家 Hippolyte Taine (1828—93) が次のように論じているのが思い出される。

...Usually Dickens remains grave whilst drawing his caricatures. English wit consists in saying very jocular things in a solemn manner. Tone and ideas are then in contrast; every contrast makes a strong impression. Dickens loves to produce them, and his public to hear them.¹⁸⁾

確かにディケンズはコントラストの効果を好み、他の小説でもこの技巧を駆使していることは周知の事実であり、実際、この『遺文録』の最後のパラグラフにも次のようにある。“There are dark shadows on the earth, but

its lights are stronger in the contrast.” (LXII, p.799) 彼が如何にこの技巧を知悉していたかは、例えば、その威力を十分に発揮した *Oliver Twist* (1837-39) の第17章の冒頭——“the *streaky bacon* reference” として有名な一節——で人生におけるさまざまな現象は、丁度舞台の上と同じように、悲劇と喜劇が矢継ぎ早に相続くのだと論じていることから明らかであろう。

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*. ...

Such changes appear absurd; but they are not so unnatural as they would seem at first sight. *The transitions in real life from well-spread boards to death-beds, and from mourning weeds to holiday garments, are not a whit less startling; only, there, we are busy actors, instead of passive lookers-on, which makes a vast difference. The actors in the mimic life of the theatre, are blind to violent transitions and abrupt impulses of passion or feeling, which, presented before the eyes of mere spectators, are at once condemned as outrageous and preposterous.* (Italics mine)¹⁹⁾

ディケンズのこの論理に従えば、サムの死に関する比喩も、決して「言語同断支離滅裂だといわれるような」ものではないのであるが、次章では更に詳しくこの比喩の持つ意味を考えてみたい。

V. 「ヴェラリズム」その(2)——^{マカブル}無気味な笑い

死に関するグロテスクな内容、死が忌むべきことというよりも笑いとはばされるようなこととして認識され、滑稽にさえ聞こえる比喩は、全部で38

ある「ヴェラリズム」のうち16がこれにあたる。²⁰⁾ 接続詞“as”以下の言葉による不気味なイメージの喚起、この“gallows humour”こそ現実家サム
の真骨頂である。この一見反社会的で犯罪的とも思える笑いの性質につ
いては、芸術家の創造力の根源をその精神に受けた傷に見い出そうとした
Edmund Wilson の『膿傷と魔弓』中の言い古された理論によって説明す
ることも可能かもしれない。芸術家という存在が、神から「才能を授か
った者」であると同時に、社会的に「呪われた者」と意識すれば、E. ウ
ィルソンの言うように、ディケンズのあらゆる形式の犯罪と死に対する好奇
心、執拗なまでのオブセッションは、少年時代の子供らしい夢や希望のす
べてを打ち砕いた悪夢のような深い衝撃、彼の魂に精神外傷^{トラウマ}を残す根因と
なった出来事——靴墨工場と負債者監獄での体験——の結果であるやもし
れない。

For the man of spirit whose childhood has been crushed by the
cruelty of organized society, one of two attitudes is natural: that of
the criminal or the rebel. Charles Dickens, in imagination, was to
play the rôles of both, and to continue up to his death to put into
them all that was most passionate in feeling.²¹⁾

つまり E. ウィルソンによれば、その精神外傷が復讐と犯罪に対する衝動
を作家ディケンズに与え、それが彼の諸作品に溶け込んでいるというので
ある。

ある程度その論拠を認めるにしても、E. ウィルソン（そして亀井氏も）
は、少年時代の体験を強調しすぎているのではあるまいか。作家の伝記的
要素、個人的体験を重視するというのであれば、精神分析の常套として
——終始作家像に焦点を合わせた A. ウィルソンのディケンズ論に倣^{なら}って
——更に過去を溯^{さかのぼ}り幼年時代の体験を重視せねばならないだろう。

そこで我々が辿ってゆくのは Chatham の Ordnance Terrace でのあの幸せな時代、作家が5歳から9歳までの“The Lost Childhood”に他ならない。その失なわれた「楽園」で我々が遭遇するのは、彼に「善悪を知る木」の実を食べさせたと言えは大袈裟だが、ある意味では、「悪」の世界へのいざない役となったとも言える謎の女なのである。彼女は少年ディケンズに女房を殺してミートパイにしてしまう“Captain Murderer”²²⁾ という悪党について物語り，“a Ghoulish pleasure...in terrifying me to the utmost confines of my reason”²³⁾ を楽しんだ、と彼が回想する “[t]he Young Woman [who] had a fiendish enjoyment of my terror”²⁴⁾ なのである。この名前をマーシーと言ったが、彼には、全然、^{マーシー}情けをかけてくれなかった (“Her name was Mercy, though she had none on me.”²⁵⁾) 子守女の存在について、成長した作家は述懐して次のように言うのである。

...If we all knew our own minds (in a more enlarged sense than the popular acceptance of that phrase), I suspect we should find our nurses responsible for most of the dark corners we are forced to go back to, against our wills.²⁶⁾

従って、ユーモアから生まれる恐怖を創り出すディケンズの文学的気質を彼の個人的体験を鑑みて考察するのであれば、父親や母親と同様（あるいはそれ以上）に彼の恐怖創造に関する想像力を刺激した子守女の存在も大きいはずだと思われるのである。²⁷⁾

* * * *

次に、彼の個人的体験に加えて、ディケンズの生きた十九世紀のイギリスという特定の時代と社会との関連において、この死に関連する笑いを考えるならば、それは余りにも当然なものと思えてくる。ヴィクトリア朝（1837-1901）という時代の風潮は、高山宏氏によれば、

対岸の火事であればむしろ大きければ大きいほど、眺める人間の「目」の「逸楽」^{デイト}は大きいという、他人の不幸を美的快樂に変えてしまう感性の都市文化の中における誕生を「崇高」^{サブライム}美という名でもって定式化したのは、十八世紀半ば、エドモンド・バークの美的理論であったが、一世紀もしないうちに、ヴィクトリア朝人はこのいやらしい「目」の嗜欲を過激に実践していた…²⁸⁾

まさにその通りで、ディケンズも1863年5月16日、モルグ（死体公示所）で溺死した老人のふくれあがった顔に魅せられて、晩年の随筆に次のように記している。

An old man was not much: moreover, we could have wished he had been killed by human agency—his own, or somebody else's: the latter, preferable—but our comfort was, that he had nothing about him to lead to his identification, and that his people must seek him here. Perhaps they were waiting dinner for him even now? We liked that.²⁹⁾

このように正真正銘の「ヴィクトリア朝人」としてディケンズも殺人への病的な嗜好を示しているのである。そう言えば、「芸術としての殺人」について De Quincey (1785—1859) が繊細かつ識別力のある審美的なアプローチにより Edmund Burke (1729—97) 等の詳説した“Sublime”論に馬鹿馬鹿しくも論理的に帰結した二つの論文³⁰⁾を発表したのもこの時代——女王自ら、実に7回も暗殺未遂に邁った時代³¹⁾——であったことを思い出すのも無駄ではないだろう。

殺人は、本来、人を魅惑してやまない力を持っているし、イギリスでは

すでにエリザベス朝時代には殺人が大衆文学で好んで使われる題材となっていたが、この第二の「殺人狂時代」とも呼べるヴィクトリア朝時代について高山氏は以下の通り簡潔にまとめられる。

たしかに「人殺しの魅惑」に憑^つかれた時代であったと言える。そもそもヴィクトリア朝人が引き継いだ大衆文化——ゴシック小説、メロドラマから人形劇パンチ・アンド・ジュディ・ショーまで——には驚くばかりの「人殺し」の主題が横溢^{おういつ}している。人形パンチとは要するに人殺し役の人形なのであり、その縛り首までが演じられる。絞首刑の刑吏をだまして、そちらを絞^つり首にしたりするパンチの悪知恵などを、彼らヴィクトリア朝人たちは幼い頃から、お祭り小屋だの海水浴場で見て育つ³²⁾。

実際、「殺人」への情熱を悪びれもせずに見せた群衆は、1868年の刑法改正によって禁止されるまで、時代の特色を示す一つの現象として、お祭り気分³³⁾で公開処刑に接^つっていたし、“Chamber of Horrors”で有名な Madame Tussaud (1760—1850) の蠟人形館が30年余りの地方巡業を終えて Baker Street に落ち着き、ロンドンでの娯楽に取り入れられたのも1835年のことであった。

この「殺人」に対する寛容な精神について George Gissing (1857—1903) は60年前当時の馬鹿げた “the English censorship” を振り返って次のように記している。

...To exhibit the actual course of things in a story of lawless (nay, or of lawful) love is utterly forbidden; on the other hand, a novelist may indulge in ghastly bloodshed to any extent of which his stomach is capable. Dickens, the great writer, even appears on a public platform

and recites with terrible power *the murder* of a prostitute by a burglar, yet hardly a voice is raised in protest. *Gore is perfectly decent*; but the secrets of an impassioned heart are too shameful to come before us even in a whisper. (Italics mine)³⁴⁾

引用中の「殺人」とは、大収益をもたらしたものの、結果的には二年後の致命的な発作を誘発する要因ともなった、ディケンズが1868年に公開朗読レパトリーのひとつに加えた Bill Sikes による Nancy 殺害の場面である。その恐怖に病的に共感し、自分に代わって表現された攻撃性などの根源的な情念の捌け口を見出した聴衆が感じたのは “a delicious *frisson* rather than a shudder”³⁵⁾ であった。まさにこの時代は「イギリス風殺人の衰退」³⁶⁾ を嘆いた George Orwell (1903–50) の言うように, “Our great period in murder, our Elizabethan period, so to speak”³⁷⁾ だったわけである。

殺人やその他の重犯罪をそれこそセンセーショナルに報道し, necrophiliac な時代趣味を掻き立てたマスコミは新聞だけではなかった。巷の三文恐怖小説も異常な殺人嗜好を掻き立てた。少年時代にそれらパルプ雑誌小説を心底震え上がらせられながらも魅了されつつ読み耽ったというディケンズの回想の言葉は以下の通りである。

...I used, when I was at school, to take in the *Terrific Register*, making myself unspeakably miserable, and frightening my very wits out of my head, for the small charge of a penny weekly; which considering that there was an illustration to every number, in which there was always a pool of blood, and at least one body, was cheap.³⁸⁾

これらの三文恐怖小説に加えて、十九世紀の初めには一枚半ペニーか1ペ

ニーの値段で殺人事件の最初の情報を満載し、殺人好みの大衆の興味に応えたブロードサイド（瓦版）³⁹⁾を彼も恐いもの見たさで大いに貧り読んだのなら、それらが作家としての文学教育の一つとなったことは確かである。ディケンズも公開処刑に殺到する群衆心理に窺えるような時代の申し子として、サムの比喩の中に、日頃慣れ親しんだ日常茶飯事の陰惨な現象を喚起させたのも自然なこととして首肯けるのである。

しかしながら、特にディケンズに関して、ヴィクトリア朝文学の流れを「殺人」という主題の展開で記述し直した Richard D. Altick に “[I]t is true that no other Victorian novelist relied as often as Dickens did upon man’s homicidal proclivities...”⁴⁰⁾ と、またオーウェルに次のように論じさせるのはディケンズには時代と社会を超越した特異性が彼自身の中に潜んでいたのではないかと思わせるのである。

...part of what remembers in Dickens is *his Victorian morbidness and necrophilia and the blood-and-thunder scenes*—the death of Sikes, Krook’s spontaneous combustion, Fagin in the condemned cell, the women knitting round the guillotine. To a surprising extent all this has entered even into the minds of people who do not care about it.⁴¹⁾

A. ウィルソンはディケンズの作品には “any pronounced sadistic quality”⁴²⁾ はないと指摘しているがオーウェルは次のように言う。

...One thing which Dickens seems to have recognized, and which most of his contemporaries did not, is *the sadistic sexual element in flogging*. I think this can be inferred from *David Copperfield* and *Nicholas Nickleby*. (Italics mine)⁴³⁾

実際、*Nicholas Nickleby* (1838-39) と *David Copperfield* (1849-50) の中の鞭打ちだけでなく、ディケンズの作品にはサディスティックな要素⁴⁴⁾が頻出するのは否めない事実である。

それが作家の生まれながらの興味の現われであることは Squeers や Creakle 以外の数々の登場人物たち、例えば、ナンシーの裏切りを打ち明ける前にサイクスをじらし苦しめる Fagin、クウィルプや Sally Brass、そして Murdstone 姉弟、Mr. Wickfield を苦しめる Uriah Heep や Em'ly に冷酷な仕打ちをする Miss Dartle 等々、サディスティックな男女を数えあげればいとまがない。特に、それらの人物の最期——独房で狂人と化すフェイギンやクウィルプの末路の描写など⁴⁵⁾——を思案して途方もない虐待の快楽を最も強く味わっているのは作中人物たちではなくて作者自身であるかのように思われる。

更には、人物たちだけではなく、*Barnaby Rudge* (1841) では悪霊の憑いた^{けだもの}獣のように無意味で残虐な掠奪・暴力行為を働く“Gordon Riots”の暴徒たちの繰り広げる情景、*A Tale of Two Cities* (1859) では革命の煽り立てる強烈な恐怖、その迫力ある暴動を喜々として描く作家の想像力に、我々は驚嘆するだけでなく恐れも感じるのである。こういったものこそ作家の文学的気質の現われであり、自らの恐怖創造に関する得位さを示していると思われる。換言すれば、ディケンズは自らの生み出した効果に関して、彼の子守女や、サムも一目を置いている Mr. Wardle 御自慢のあの召使い、太った少年 Joe と同じように「ぞっとさせたい」という気持ち“*I wants to make your flesh creep*” (VIII, p.102) という、ある種悪魔的な楽しみを感じていたのであろう。

* * * *

これらディケンズの「気味の悪さ」について Humphry House はその“*The Macabre Dickens*”⁴⁶⁾ という小論の中で、それらが作家の内省的な想

像力の所産 (“introspection”) だと論じているが、筆者は更にそれらを進めて、それがディケンズの子供的感覚の所産だと考えてみたい。非常に凄惨な出来事に対する生々とした興味、そしてそれらをバーレスクの手法、滑稽化の作用でもって変質させる作家の気質、その無邪気な残酷さを彼の子供発想だと理解したいのである。

『マザー・グース』などのイギリス童謡独得の「おかしさ」とないまぜになった「恐ろしさ」「無気味さ」「残酷さ」を解説した高橋康也氏の次の指摘は、ディケンズのこの気質を考える場合、非常に参考になるであろう。

思うに、ゲーム・遊びとは本質的に表層の世界である。子供は（そして大人も）真に遊ぶとき、おぞましい個人心理の深層から脱出して、晴れやかな表層の無名性の中にいる。（中略）余韻嫋嫋たる「深層構造」（が存在するとして）がアッケラカンとした余韻無用の「表層構造」へと転移される点にこそ、これらの童謡の絶妙な魅力の秘密が求められるべきであろう。⁴⁷⁾

つまり、言葉による遊びの世界である『マザー・グース』などの童謡では、リアリスティックなニュアンスなどは、すべて消去されて、表層的な言語空間での出来事へと転化されるのである。ただしその出来事がナンセンスなおかしさに変貌したからといって深層構造の恐ろしさは失なわれたわけではない。サムの場合も、接続詞 “as” の前半部分は晴れやかな表層の世界ではあっても “as” の後半部分はその表層の世界に潜む、おぞましい現実の無名性の中の深層の世界へと注意を喚起することからくる恐ろしさなのである。

このディケンズ独得の物の見方、童謡の世界にも共通する、常識を離れた世界認識、「子供の外界認識の形」⁴⁸⁾のゆえにディケンズは以下のような「おかしさ」とないまぜになった痛ましい逸話を、サム以外の人物にも

語らせることができるのである。

'Heads, heads—take care of your heads!' cried the loquacious stranger, as they came under the low archway, which in those days formed the entrance to the coach-yard. 'Terrible place—dangerous work—other day—five children—mother—tall lady, eating sandwiches—forgot the arch—crash—knock—children look round—mother's head off—sandwich in her hand—no mouth to put in—head of a family off—shocking, shocking!' (II, p.11)

Jingle が馬車乗場の低いアーチ道について語る逸話、実際には身の毛もよだつような恐ろしい内容でもディケンズにかかると、まるで童話やお伽話の中での出来事であるかのようにカラッとした気分、奇抜な剽軽さで扱かれている。この異常とも言える認識方法は、前述の E. ウィルソン流に言えば反社会的である。しかし、実は反社会的ではなくて無社会的なのだ。故に、ディケンズの目について述べた J. B. Priestley (1894—1984) の次の言葉は至言であり

...He compels us to look through his eyes—his imagination being very intense and therefore compelling—and they are no ordinary eyes. *They are the eyes of a man who never escaped or never was exiled from his childhood.* (Italics mine)⁴⁹⁾

更には、ディケンズと Franz Kafka (1883—1924) の相互解釈という
コンテクスチュアル
 文脈上の研究を行なった Mark Spilka がその難解な定義において
 “Grotesque comedy” の本質が *“an infantile perspective which reflects the terrors and absurdities of internal and external traps, and yet still allow for*

the play of conscious feeling" (Italics mine)⁵⁰⁾ に依存すると論じたことも首肯けるわけである。

VI. 「ヴェラリズム」その(3)——^{ポエティック}詩的な笑い

サム^{うなづ}の比喩の第三の特徴は「詩的」ということである。彼の珍妙無類な比喩は、その題材が老い、病気、貧しさなどの人間の最も触れられたくないことに関するブラックユーモアの中でも、その最たるものである死に言及するように、その特徴は接続詞“as”の前半部分を後半部分の極端にグロテスクな形態なまでに導くことであった。これは Jonathan Swift (1667-1745) の“A Modest Proposal” (1729) を論じた小論の中で、スウィフトの逆接的諷刺の方法として中野好夫氏が指摘している“Reductio ad absurdum” (L=reduction to absurdity), つまり、古くはアリストパネス、ルキアノスまで溯れる喜劇の手法と関係があるかもしれない。中野氏は説明する。

Reductio ad absurdum という方法は、(中略) 言葉通り「馬鹿げた無意味な結果にまで、議論を極端に推し進める」ことである。しかも、その論法が、ときに諷刺の方法論として利用されるのであり、それをしばしばもっと効果的に活用したのがジョナサン・スウィフトだったのである。⁵¹⁾

事実、笑いは社会的制裁ひいては社会改革という機能を持ち得るし、ディケンズ自身、意識的にモラルを説く一つ的手段として笑いを利用することもしばしばあったが⁵²⁾ 小池滋氏も指摘されるとおり、サムの笑いは、そうした社会的な類のものではないのである。しかしその笑いは、中途半端ではない徹底的な比較から生まれる笑いである。これも大抵の場合、とこと

ん読者を喜ばせたいと願うディケンズの作家としての気質の現われであろうが、思い出されるのは、詩の原則を考えていた John Keats (1795-1821) の次の定義である。

Poetry should surprise by a fine excess, and not by singularity; it should strike the reader as a wording of his own highest thoughts, and appear almost a remembrance. (Italics mine)⁵³⁾

「ヴェラリズム」の世界は、“a fine excess”による純粹に言語的に生み出される「おかしさ」と「恐ろしさ」の世界であり、サムが詩人であると考えれば、更に思い出されるのは T. S. Eliot (1888-1965) の詩人についての次の言葉である。

...The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him.⁵⁴⁾

“dead metaphor” となった表現を蘇生させることが詩人の働きであると換言すれば、サムはありふれた表現に新鮮な感情を与えているのである。数ある中から幾つか例証すると

It's over, and can't be helped, and that's one consolation, as they always says in Turkey, ven they cuts the wrong man's head off.
(XXIII, p.315)

Business first, pleasure arterwards, as King Richard the Third said wen he stabbed the t'other king in the Tower, afore he smothered the babbies. (XXV, p.339)

Werry sorry to 'casion any personal inconwenience, ma'am, as the house-breaker said to the old lady when he put her on the fire. (XXVI, p.360)

ところで、小池氏はサム「独得の魔術」に関して次のように明言される。

…ヴェラリズムは（中略）、固りついてぬけ殻だけになった論理や
コヒアレンス
一貫性そのものに対する批判攻撃の矢であり、「もっともらしさ」
に対して「^{アブシユルド}ばからしさ」が行なった復讐である。だから、新鮮な散
文精神が陳腐になった中世的ロマンスに容赦のない笑の一撃を加え
たのと同じ意味をもつものだ、と云ってもそれは誇張ではない。⁵⁵⁾

確かに、この実際的で愉快的な召使いは、作品中、大いに散文精神を発揮しているし、一見「詩」精神批判とも解釈できるウェラー父子の対話も思い浮かぶ。それは父親 Tony Weller が息子サムに対して「文学的的作文に対して批判的な意見を開陳する」章（XXX）で、サムの恋人 Mary への「ヴァレンタイン・カード」の文面に忠告して言う文句である。

“Lovely creetur,” repeated Sam.

“Tain’t in poetry, is it!” interposed his father.

‘No, no,’ replied Sam.

‘Werry glad to hear it,’ said Mr. Weller. ‘Poetry’s unnat’ral; no man ever talked poetry ‘cept a beadle on boxin’ day, or Warren’s black-

in', or Rowland's oil, or some o' them low fellows; never you let yourself down to talk poetry, my boy....' (Italics mine, XXXIII, p.452)

トニーはサムに“poetry”とは関係を持たないように忠告しているのであるが、ここで彼の言う「詩」とは、換言すれば、レトリック、つまり、教区役人の演説や広告のコピーなどの公的なもの、内実の伴なわない美辞麗句を並べた^{スタイル}た文体、言うなれば、不自然な表現なのである。トニーのこの忠告はこの章の次の章での言葉による^{ファルス}笑劇“Bardell vs Pickwick”裁判での三百代言の大言壮語のスピーチへの伏線となっているのだが、作者ディケンズの言わんとしているのは、レトリックは小説中の^{えせ}似非牧師 Stiggins の説教とか *Bleak House* (1852-53) の中での哀れな Jo に対する Chadband の祈りの言葉のようなもので、真実の詩は、言葉と気持ちが合致すべきものであり、それら^{おおやけ}公のレトリックを軽蔑できる程にトニーは言葉の私的な喜びを知っている真の詩人ということではないだろうか。

トニーのこの文学的資質は、当然、息子サムにも親譲りの資質として受け継がれている。それはサムを、例えば、同じコックニーである Dick Swiveller と比較してみるならば、真の詩人はサムの方であるということがはっきりする。チェスタトンが『骨董屋』の真のヒーローであり、⁵⁶⁾ またプリーストリも *The English Comic Characters* の中でわざわざ章を設けて解説したディック・スウィベラー——ディケンズの喜劇的人物の秀透、その想像力とユーモアによって、卑俗・醜悪な現実、平凡な日常世界を優雅でロマンチックな幻想の世界に作り変えてしまう人物で、後の美文調の大袈裟な^{スタイル}文体に酔い知れて、現実の厳しさから絶えず観念的に逃避し、それらを超越した気になる、ナンセンスの達人 Mr. Micawber の先駆者と言ってもよい程のディック——を過小評価するつもりはないが、やはりサムの方がすぐれた詩人であろう。というもの、ディックは詩の断片をまるで自作の作品であるかのように披露する。彼は芸術を鑑賞するのに十分な

想像力を持ち合わせてはいるが、それらを創り出すほど想像力に富んでいるわけではない。プリーストリもこの点を指摘して、ディックは思春期の青年たちの一群に属していると論じた後で次のように続けている。

...They have not sufficient imagination to turn life into art, to remark the epic, the tragedy, and the comedy, lurking somewhere in the common stuff of existence; but they have sufficient imagination to turn art into life, to play at being a figure in an epic or a tragedy.... (Italics mine)⁵⁷⁾

一方、サムは後のディッケンズの喜劇的創造の最高峰、言葉を楽しむ Mrs. Gamp と同様にまったくその逆で、何もない所から創り出し、それをまるで誰かから聞いたかのように、彼の口癖である「丁度、誰それが何々した時に言ったようにね」という決まり文句で他人にその栄誉を帰しているのである。つまり、無教養・無節操で自らに頼るべき論理も持たないギャンプ夫人が、彼女の奔放な空想の働きに強力な後盾が必要になった時、必ず力になるあの架空の女 Mrs. Harris を引き合いに出すように、サムの場合も彼の想像力が活躍する時に、接続詞“as”以下の節は一つの権威として役立っているのである。

であれば、Walter Allen がギャンプ夫人を評して言った時の言葉「道化の詩」という表現は、言葉のコメディアンのサムにも同様に当てはまるのではないだろうか。

...the character, through the poetry of the comic placed in his mouth, has been translated to a realm in which moral considerations are strictly irrelevant. Mrs. Gamp, of course, is the shining example in Dickens of what I have called the poetry of the comic; only a great poet

*could have invented her; she belongs to the same order of creation as Falstaff.*⁵⁸⁾

アレンの言うように「偉大な詩人」だけが「道化の詩」となっている人物を創り出すことができるならば、結論は明白である。ディケンズの最大の文学的気質として、我々は、奇しくも F. R. Leavis がその *Hard Times* (1854) 論の中で最後に強調したことに到達するのである。

...Dickens is a great poet: his endless resource in felicitous varied expression is an extraordinary responsiveness to life. His senses are charged with emotional energy, and his intelligence plays and flashes in the quickest and sharpest perception.⁵⁹⁾

Ⅶ. むすびに

A. ウィルソンはディケンズの作品の中に現われた奉行人の誠実さを評して次のように論じている。

Loyalty of domestic service, of course, is a staple virtue in Dickens's novels, from Sam Weller onwards (and, indeed, he valued it greatly in his private life). But domestic servants in his novels seldom cross the class barrier.⁶⁰⁾

実際、サムは作者が読者に称讃してほしい資質を具現しているのである。サムだけではなく、ディケンズの世界では *Martin Chuzzlewit* (1843-44) の Mark Tapley のような誠実な奉行人は主人と一体になり、犬のように忠実であると同時にきわめて気やすい関係にある。このことを評してオー

ウェルは言う。

No doubt Mark Tapley and Sam Weller are derived to some extent from Smollett, and hence from Cervantes; but it is interesting that Dickens should have been attracted by such a type. Sam Weller's attitude is definitely medieval.⁶¹⁾

もちろん、オーウェルはチェスタトンのように、ディケンズをきわめて個人的な中世趣味に仕立てようとしているのではない。しかし再考すれば、誠実さ、同情心、現実対応能力を備えた従者あるいは同伴者たちは、何も中世的なものではなく、イギリス人の心に潜む永遠の“partnership”の理想像であり、英文学史の中の *Hamlet* (1600) の Horatio, *Robinson Crusoe* (1719) の Friday, *Roderick Random* (1748) の Strap, *Peregrine Pickle* (1751) の Tom Piper, *Humphry Clinker* (1771) の Humphry Clinker, *Tom Jones* (1749) の Partridge, *Tristram Shandy* (1754-67) の Corporal Tim, *The Moonstone* (1868) の Betteredge, Sherlock Holms の Dr. Watson 等々、これら誠実で有能で、また俗気もある同伴者の系譜にサムもマック・タプリーもいるのである。彼らは時代を問わず松村嘉一氏が『英国を視る——1930年代の西洋事情——』の中で「イギリス的なもの」⁶²⁾と呼んだ、現在でも未だなお存在しているイギリス人の美徳なのである。John Forster の言うとおり⁶³⁾ サム・ウェラーのような人物が、もはや見い出すことができず、そういうものの存在すら信じられないような時が来れば、それこそ彼を創り出した著者の名声にとってよりは、むしろ我々自身に嘆かわしいことであろう。

(注)

- 1) *The Posthumous Papers of The Pickwick Club* Ch. XXII, p.299. 使用した版は *The New Oxford Illustrated Dickens*, 21 vols. (London: Oxford University Press, 1975-81)。尚, 作品に関する引用及び言及は同版に依拠し, 当該箇所は括弧に入れて章と頁数を示す。
- 2) "Now, a comic romance is a *comic epic-poem in prose*; differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters."—Henry Fielding, Preface to *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742; rpt., Penguin Books, 1977), pp.25-6.
- 3) G. K. Ghesterton, "The Pickwick Papers," in *Charles Dickens* (1906; rpt., Burns & Oates, 1975), p.65.
- 4) "The chief idea of the novel is to portray the positively good man. There is nothing in the world more difficult to do, and especially now. All writers, and not only ours, but even all Europeans, who have tried to portray the *positively* good man have always failed..... There is only one positively good man in the world—Christ...of the good figures in Christian literature, the most perfect is Don Quixote. But he is good only because at the same time he is ridiculous. Dickens' Pickwick (an infinitely weaker conception than Don Quixote, but nevertheless immense) is also ridiculous and succeeds by virtue of this fact."—Ernest Simmons, *Dostoevski: The Making of a Novelist* (New York, 1940; London, 1940), p.210. Quoted in Steven Marcus, *Dickens from Pickwick to Dombey* (1965; rpt., Norton, 1985), p.13.
- 5) Alexander Welsh, *The City of Dickens* (1971; rpt., Harvard University Press, 1986), p.105.
- 6) J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Harvard University Press, 1965), pp.2-3.
- 7) Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (Penguin Books, 1970), pp.119-20.
- 8) *NCF*, vol.XIII, no.4 (Mar. 1959), p.361.
- 9) Garrett Stewart, *Dickens and the Trials of Imagination* (Harvard University Press, 1974), p.259. この表現を説明してスチュアートは言う。"It is the imagination of Sam Weller alone that becomes, through irony and understanding,

- mutually tangent to both these spheres of experience in the novel, to the verbose and the unspeakable.” pp.40–41.
- 10) “Quilp is Dickens’ way of avenging himself upon the sentimental set-up of *The Old Curiosity Shop*, upon all that part of his nature that revelled in angelic, plaster heroines, the deaths of little children, and touching animals.”—John Carey, *The Violent Effigy: A Study of Dickens’ Imagination* (Faber & Faber, 1973), p.26.
 - 11) 「登場人物をその随伴者の方から描写することはまれではない。——サム・ウェラーのいないピックウィックは何であろう！ ジップの従わないドラヤ、からすのいないバーナビー、ろばを連れないキットが考えられるだろうか！」——ツヴァイク全集 8 『三人の巨匠』（みすず書房, 1974), p.78.
 - 12) Alexander Welsh, “Waverley, Pickwick, and Don Quixote,” *NCF*, vol.XXII, no.1 (Jun. 1967), p.27.
 - 13) Robert L. Pattern, “Introduction” (1971) to *The Pickwick Papers* (Penguin Books, 1978). p.24.
 - 14) ベルグソン, 『笑い』 (1900) (岩波文庫, 1981), pp.125–26.
 - 15) 「機知の概念規定ないし記述にさいして引き出されてきた, ある意味では相互に結びつく他の視点は, 「表象の対照」, 「無意味の中の意味」, 「困惑させ啓発すること」などである。」——「機知—その無意識との関係」, 『フロイト著作集 4』 (人文書院, 1981), p.239.
 - 16) 亀井規子, 「不気味なヴィジョン」, 『ピクウィック読本』 (東京図書, 1987), p.54.
 - 17) あるディケンズ研究者によれば, この種の比喩はロンドンの労働者の間で聞かれるばかりでなく, イギリス全土を通じて農民や職人の間でよく耳にしたものである。 “...His chief wit consists of ludicrous comparisons, common not only among workmen in London, but often found in varying degrees among the artisans throughout this country.” —Sir William H. Bailey, “Wellerism and Wit,” *The Dickensian* vol.I, no.2 (1905), p.32.
 - 18) Hippolyte Taine, *History of English Literature* (1971), Bk. V, Ch. 1, p.40. Translated by H. Van Laun.
 - 19) *The Adventures of Oliver Twist* Ch.XVII, p.118.
 - 20) Arthur L. Hayward, *The Dickens Encyclopaedia* (1924; rpt. RKP, 1971), pp.173–74.

- 21) Edmund Wilson, "Dickens: The Two Scrooges" (1939) in *The Wound and the Bow* (Farrar, Straus & Giroux, 1978), p.14.
- 22) "The first diabolical character who intruded himself on my peaceful youth...was a certain Captain Murderer. This wretch must have been an offshoot of the Blue Beard family, but I had no suspicion of the consanguinity in those times."
—"Nurse's Stories" in *The Uncommercial Traveller*, Ch. XV, p.150.
- 23) "This same narrator, who had a Ghoulish pleasure, I have long been persuaded, in terrifying me to the utmost confines of my reason, had another authentic anecdote within her own experience..."—"The Holy-Tree" in *Christmas Stories*, p.105.
- 24) "The young woman who brought me acquainted with Captain Murderer had a fiendish enjoyment of my terrors, and used to begin, I remember—as a sort of introductory overture—by clawing the air with both hands, and uttering a long low hollow groan."—"Nurse's Stories," p.153.
- 25) *Ibid.*, p.153.
- 26) *Ibid.*, p.150.
- 27) ただ残念ながら、彼女に関する資料が皆無に等しいがためにこの子守女は、A. ウィルソンの指摘するとおり、依然として謎に包まれた女性なのである。A. ウィルソンは、彼女がディケンズより六歳年長の Mary Weller であると考えて次のように論じている。"...It is not surprising that the nurse of a child then so obscure should herself remain rather dimly seen. What is more typical of the whole Dickens story is that the incidents associated with her are in some ways so contradictory, that, if it were not for lack of evidence, it would seem almost that there must have been two nurses (the one kind and loving, the other most sinister—once again, the expected Dickens antithesis)."—Angus Wilson, p.28. この見解に対して *Dickens and Women* の著者 Michael Slater は、Mary Weller と即興の恐ろしい物語をする小守女とは別人であると考え、死亡する直前 (1888) の Mary Weller に会見をした Robert Langton の *The Childhood and Youth of Charles Dickens* (1891) を典拠に次のように論じている。"...The strongest argument, it seems to me, against Mary Weller's having been the storytelling nursemaid is that she said nothing at all about such activity to Langton when she was reminiscing about her time with the Dickens family. I think Mary prob-

ably did not enter Elizabeth Dickens's service until she was fourteen or fifteen, Charles being then six or seven, and that it was a predecessor, perhaps really named Mercy, who used to stimulate and terrorize the imaginative little boy with her ghosts and marvels."—Michael Slater, *Dickens and Women* (Dent, 1983), p.383. この子守女が Mary であれ Mercy であれ、いづれにしても彼女の存在は釈然としなない。彼女の存在は「悪」の存在そのもののように捉えがたく、その行き着く処は「藪の中」なのであろうか。

- 28) 高山宏, 「切り裂きテキスト」, 『世紀末の美と夢3 美神と殉教者』(集英社, 1986), p.61.
- 29) "Some Recollections of Mortality" in *The Uncommercial Traveller*, Ch. XIX, p.190.
- 30) 殺人をデザインを持つ芸術家の仕事とする二つの論文とは "On Murder Considered as one of the Fine Arts," *Blackwood's Magazine* (Feb. 1827) と "Supplementary Paper on Murder, Considered as One of the Fine Arts," *Ibid.* (Nov. 1839). 両論文が彼の選集で再版されたのは1854年であった。
- 31) Richard D. Altick, *Victorian Studies in Scarlet* (Norton, 1970), p.40.
- 32) 高山宏, p.59. "Punch and Judy" のディケンズへの具体的影響については Rachel Bennet の論文 "Punch versus Christian in *The Old Curiosity Shop*," *RES New Series*, vol.XXII, no.88 (Nov. 1971), pp.423–34 及び Paul Schlicke, *Dickens and Popular Entertainment* (Allen and Unwin, 1985) を参考のこと。
- 33) Altick, p.99. ディケンズの編集した *All the Year Round* vol.XVIII (7 Jan. 1860) 所収の "Our Eye-witness in Great Company" はこの「恐怖の部屋」の雰囲気を見事に伝えている。
- 34) Geroge Gissing, *Charles Dickens: A Critical Study* (1898; rpt., Scholarly Press, 1979), pp.187–88. また *Gideon Giles the Roper* という小説の作者は1841年に次のように書いている。"Let an author draw the character of a villain in the blackest colours he can use, such a one lives in the world. Let him paint murder in its most sanguine hues, writhing, brutal and horrible, the next month proves how much he fell short of reaching the actual colouring. Let him break hearts asunder, bleeding and aching with blighted love; draw the curtain and reveal all that is awful in suicide and death—then turn to the everyday world, and with a shudder he may view the self same picture. He outrages not nature, for nature is everyday outraged; let those who disbelieve us sum up all the unnatural deeds

which the last twelve moons have waxed and waned over, and which are recorded in almost every newspaper.”—Mary F. Brightfield, *Victorian England in Its Novels* (Los Angeles, 1968), I, p.66. Quoted in Altick, p.69.

- 35) Altick, p.10.
- 36) George Orwell, “Decline of the English Murder” (1946) in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell* 4 vols. (Penguin Books, 1982), vol.IV, pp.124–28.
- 37) *Ibid.*, p.124.
- 38) Altick, pp.71–2.
- 39) *Ibid.*, p.44.
- 40) *Ibid.*, p.75.
- 41) Orwell, “Charles Dickens” (1939) in *The Collected Essays* vol.I, p.493.
- 42) A. Wilson, p.29.
- 43) Orwell, “Charles Dickens”, p.466.
- 44) この「サディズム」という語，その語義は曖昧であるが，オーウェルは「英国流のサディズム」(“sadism after the English fashion”)として次のように説明する。“...it is unconscious, there is not overtly any sex in it, and it keeps within the bounds of the law.”—“Raffles and Miss Blandish” (1944) in *The Collected Essays*, vol.III, p.257. 更に，「鞭打」ということに関して言えば，ヴィクトリア朝時代にアンガラ文学としてポルノグラフィが秘密出版されていたことは今では誰もが知っている歴史的事実である(“Respectability”という道徳的厳格さをもってしたこの時代ほど「紳士」という仮面の下で性的快楽が追求されたことはないのだから)。この地下世界に展開した文学の一つである“the literature of flagellation”はすでに Steven Marcus によって社会心理学的にアプローチされているし，また生田文生氏はこの特異な時代を説明して次のように指摘する。「当時のイギリスは性に関する事柄を極力覆い隠そうとするヴィクトリア朝モラルの全盛期，現在では笑い話としてよく知られているように，それが男性のシンボルを連想させるという理由からピアノの脚まで被いをかぶせてしまう，滑稽なほどの性的潔癖症が支配した時代だった。ひとたび裏の世界に目を向ければ，首都ロンドンの街には八万人の娼婦が商い，ワイルドが通ったような妖しげな男色秘密クラブがいくつも繁盛し，そしてホリー・ウェル通りには何十というエロチカ専門の秘密出版者が軒を並べて，玉石混交，無数のポルノを世

に送り出していた時代でもあったのである。とりわけ、〈英国的悪習〉と呼ばれるイギリス人の鞭打好きはつとに名高いが、それを反映して性的せっかんを扱ったといわれる〈鞭打小説〉が広く読者を集めた。スウィンバーンの作と伝えられる『鞭打村記録』*The Whippingham Papers*をはじめ十八世紀から十九世紀にかけて出版された鞭打をテーマにした作品はじつに何千という数におよび、この種のものばかりを集めた叢書も編まれ、鞭打小説を専門に書きまくるエドワード・マーカム少佐こと英国陸軍中尉 G. H. ストックといったエキスパートもあらわれた。」——生田文夫、「あとがき」『ドリー・モートンの思い出』（富士見書房、1977）、pp.276-77.

しかしながら、この「鞭打小説」も含めて十九世紀後半に輩出したポルノグラフィの大部分の読者層は恐らく社会の上層部の人々に限られ、未だディケンズの月刊分冊小説のような大衆文芸の一分野とはなっていない。故に、当時のポルノグラフィは、当時のイギリスの一般の性意識というよりは、イギリス上層部の性意識の反映と考えるべきであろう。ちなみに、S. マーカスも「鞭打文学」について次のように論じている。“...The literature of flagellation in Victorian England assumes that its audience had both interest in and connection with the higher gentry and the nobility.... It further assumes that its audience had common experience of education at a public school.”—Steven Marcus, “A Child Is Being Beaten” in *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* (1964; rpt., Norton, 1985), Ch. 6, p.253.

- 45) Cf. John Forster, *The Life of Charles Dickens* 2vols. (1874; rpt., Dent, 1978), vol.I, p.87, *Oliver Twist* Ch.LII, pp.406-8, and *The Old Curiosity Shop*, Ch. LXVII, p.510.
- 46) Humphry House, “The Macabre Dickens” (1947) in *The Dickens Critics*, (ed) George H. Ford and Lauriat Lane, Jr. (Cornell University Press, 1966), pp.190-97.
- 47) 高橋康也, 「表層の恐怖——イノセンスの構造——」, 『英語青年』 vol.CXIX, no.11 (Feb.1974), p.12.
- 48) 辻 邦生, 「ディケンズと映像」, 『小説への序説』, (河出書房新社, 1976), p.206.
- 49) J. B. Priestley, *The English Novel* (1927; rpt., Thomas Nelson & Sons, 1935),

pp.57-8.

- 50) Mark Spilka, *Dickens and Kafka: A Mutual Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1963)
- 51) 中野好夫, 「Reductio ad absurdum——諷刺文学の方法として——」, 『スウィフト考』(岩波新書, 1969), p.201-2.
- 52) 小池 滋, 『幸せな旅人たち——英国ピカレスク小説論——』(南雲堂, 1978), pp.156-7.
- 53) Letter to John Taylor, 27 Feb. 1818.
- 54) T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919) (研究社英米文芸論双書-12-, 1978), p.20.
- 55) 小池 滋, p.172.
- 56) G. K. Chesterton, *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens* (1911; rpt., Haskell House, 1970), p.55.
- 57) J. B. Priestley, *The English Comic Characters* (1925; rpt., Phaeton Press, 1972), p.197.
- 58) Walter Allen, *The English Novel* (1954; rpt., Penguin Books, 1978), p.168.
- 59) F. R. Leavis, "Hard Times: An Analytical Note" in *The Great Tradition* (1948; rpt., Penguin Books, 1977), p.281.
- 60) A. Wilson, p.20.
- 61) Orwell, "Charles Dickens", p.482.
- 62) 松村嘉一, 「イギリス的なもの」, 『英国を視る——1930年代の西洋事情——』, (1940; 講談社学術文庫, 1984), p.75.
- 63) John Forster, vol.I, p.74.

(附記)

この小論はディケンズ・フェロウシップ日本支部春季大会(1988年6月11日, 南山大学)において口答発表したものに加筆修正したものである。