

ディケンズとロンドン

『ボズのスケット集』と『オリヴァー・トゥイスト』におけるロンドン表象

杉田 貴 瑞

『オリヴァー・トゥイスト』(Oliver Twist, 1838-40) (以下『オリヴァー』)の物語は、オリヴァーがロンドンに足を踏み入れる第八章から、その趣を大きく変える。それまでの救貧院を中心とした社会体制への批判や諷刺の色合いは徐々に薄れ、ロンドンの窃盗団の世界を中心にした冒険物語、ローズとハリーのロマンス、さらには後年作者チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens, 1812-70) 自身が公開朗読でも取り上げたナンシー撲殺などの雑多なストーリー・ラインが矢継ぎ早に盛り込まれる。作品の構成が統一感に欠けると指摘される所以である(1)。当然、物語の変遷に伴って小説の舞台も、ロンドンから郊外へ、そして田舎へと目まぐるしく移動する。それぞれの舞台となる街の風景描写は、物語と密接に結びついており、時には主人公オリヴァーや他の登場人物を押しつけるほどの存在感を示す。そのため、『オリヴァー』における背景描写の問題、特に作品で主要な舞台となるロンドンの重要性については、批

評家の間でもしばしば議論的になってきた。

この点に関しては当初、作品内で描かれるロンドンをリアリズムとして評価すべきか、それとも作者ディケンズの想像力の働きに注目して空想的なものとして評価すべきか、という議論が主流であった。たとえば、アレグザンダー・ウェルシュ (Alexander Welsh) はディケンズ作品群全体を概観したうえで、作品に描かれるロンドンを、時代の歴史的事実や文化的価値の表象の場として捉える(2)。一方で、ヒリス・ミラー (J. Hills Miller) は、ディケンズの描くロンドンを、作者自身の空想力の産物であるとして、ウェルシュが認めるような現実世界との接点を排除して論じた(3)。しかし、このような二項対立の解釈では、ディケンズが描くロンドンには捉えきれない。ディケンズはあくまでも創作活動の一環としてロンドンを描写するのであるから、当然のこととして現実と空想が混じりあった都市の姿が浮かび上がってくる。この問題点に対して、デイ

ウィッド・クレイグ (David Craig) は、登場人物の心情と都市描写の関連性という新たな観点に立って論を展開する。彼はディケンズ作品のなから、『オリヴァー』、『デイヴィッド・コパーフィールド』 (David Copperfield, 1849-50)、『そして『大いなる遺産』 (Great Expectations, 1860-61) を取り上げて、作品におけるロンドン表象の變化について論じる。彼の論によれば、後期の作品になるにつれて、登場人物の心の動きが反映されるだけでなく、ロンドンという近代都市の影響を登場人物の側も受けており、都市と登場人物が相互に作用して互いを形作っているというのである。ディケンズによるロンドン表象はリアリズムによるものか、作者の想像力によるものかという従来の問いに対して、クレイグは両者の橋渡しをするような結論を導いてみせた。クレイグは論文の末尾において、初期から後期にかけての風景描写の変遷を描写力の進歩と捉えて、モダニズムに先んじたものであると肯定的に評価する (35)。

しかし、このクレイグの結論に至ってもやはり不満は残る。クレイグは『オリヴァー』における登場人物の心情が都市の描写と乖離している状態を欠点として捉えたうえで、ディケンズの技法が発展途上にあったと指摘する。たしかに、後年の作品と比較すれば、クレイグの指摘は的を射ているかもしれない。しかし、長期に亘るディケンズの執筆活動を考慮すれば、初期作品である『オリヴァー』と中期

あるいは後期の作品で、ディケンズの描写手法が異なるのは自然な成り行きともいえる。そのため、登場人物の心情と都市の描写との乖離を欠点としてあげつらうより、むしろディケンズの創作の原点であり、まさにロンドンの風景を描いた『ボズのスケッチ集』 (Sketches by Bosz, 1833-36) との関連から肯定的に捉える方が妥当ではないか (2)。そこで本論では、『ボズのスケッチ集』からの発展という観点から、『オリヴァー』におけるロンドン表象についての意義を探っていききたい。

そもそも、ディケンズ作品における風景とは何を指すのだろうか。まずは、『ボズのスケッチ集』の風景描写の手法を手掛かりに、ディケンズが描く風景の実態を捉えたい。『デイヴィッド・コパーフィールド』や『大いなる遺産』における描写技法の成熟をモダニストの先駆けとして評価したクレイグは、『オリヴァー』第二十一章の冒頭にあるスミスフィールドの場面における風景描写は、雑多な事物を取り込み過ぎており、冗長であると批判する (21)。たしかに、ディケンズは街そのものを描くことに夢中になり、数ページにわたって延々と風景を描写する。結果として、目下進行中のオリヴァーとサイクスがチャーチーへ向かうという物語の運びは置き去りにされてしまう。だが、この雑多なものを取り込む描写こそが、ディケンズの風景描写を考察するうえで欠かせない要素なのである。クレイグが

批判するスミスフィールドの場面では、新たな一日が始まるうとする市場の朝の様子が描かれるが、活気にあふれた情景を生み出すのは、たとえば騒がしい音を表す言葉の連続である。「家畜商人の口笛、吠える犬、牡牛の鳴き声や脚を踏み鳴らす音、羊の鳴き声、豚が鼻を鳴らす音、行人のどなる声、そこかしこから聞こえる罵り合いながら口論する声 (the whistling of drovers, the barking dogs, the bellowing and plunging of oxen, the bleating of sheep, the grunting and squeaking of pigs: the cries of hawkers, the shouts, oaths, and quarrelling on all sides)」(OT 164) と、作者は市場のあらゆる騒音を拾っていく。市場という広い空間からひとつの事物を抽出して詳細に描くのではなく、次から次へと対象物を変化させながら量を積み重ねていくことで、空間の特徴を掴み、活き活きとした情景に仕上げているのだ。

このような描写方法は、ディケンズが出版した短編集『ボズのスケッチ集』においてすでに用いられている。『ボズのスケッチ集』は「われらが教区」(“Our Parish”)、
「情景」(“Scenes”)、
「人物」(“Characters”)、
「小話」(“Tales”) の四部から成るが⁽³⁾、なかでもロンドンの光景を記した「情景」には、ディケンズによる風景描写の原型が見られる。そのうちの一篇「情景」の冒頭を飾る「通り——朝」(“Street-Morning”)においても、対象を

次々に変化させて、全体を描き出すディケンズの手法が現れている。まだ人がまばらで静けさが残る夜明け前の通りの描写から始まるこの短章は、時間が進むとともに、路上を徘徊する浮浪者や酔っ払い、それを見ている巡査、馬方とその小僧、御者や馬丁、市場に押し寄せる数多の荷馬車などロンドンに暮らす人々の断片を広範囲に見渡していき、やがて朝を迎える。

そしてまた一時間が経っていく。これからが一日の本番だ。女中たちの出番だ。三十分も前から奥様の呼び鈴は鳴っているのだが、ぐっすり寝入っておりまして、と、まったく気にせず床に入ったままである。そこへ、もう六時半だぞ、早く起きないと後が怖いぞ、とご主人様(こんなとき、どこのご主人様もたいていは奥様にけしかけられて部屋着のまま階段の踊り場まで上がってきているものだ)が声をかける。すると、女中はいかにも驚いたというようにぱっと起き上がり、あれまあもうそんな時間で、と仏頂面のまま階段を降りて、マッチを擦る。マッチ一本擦っただけで、自然発火の法則とやらが起きて石炭に火が点き、かまどにも回ってくれますように、と祈りながら。火を点けた後は、牛乳を取りに表の扉を開ける。このとき、世にも奇妙な偶然から、お隣さんの女中も牛乳を取りに出ている

ではないか。おまけにお向かいのミスター・トッドの
ところの兄さんが、これもまったく驚くような偶然で、
店のシャッターを開けているではないか。こうなれば
話は決まったも同然である。女中は牛乳のつぼを手に
したままお隣さんまで足を運んで、そのベツツイー・
クラークに「おはよう」を言わねばならない。(SB
48)

ここでもディケンズは、女中から主人まで家人を総出で登
場させて、描く対象を次々と変化させる。だが、ピカデリー
やコヴェント・ガーデンなど実際の地名を挙げて移動しな
がら、ロンドンを概観する引用直前の描写とは異なり、トッ
ドやベツツイーなどの固有名を持った人物を登場させて、
架空の街角を作り上げる。そのため地理的な連続性は薄
らいで、まるで望遠レンズで覗き込んだようにロンドンの
一角に焦点が絞られる。ディケンズは、描写する対象を次々
に変化させて風景に幅を持たせるだけでなく、全体から個々
の事物に焦点を絞ることで、風景に奥行を持たせる。

架空の街角を登場させて、焦点を絞るディケンズの手法
は、「情景」に収められたそれぞれのスケッチを概観すれ
ば、より一層鮮明になる。スコットランド・ヤードの今は
なき昔を懐かしむ語り手、モンマス・ストリートの古着市、
昼のボクソール・ガーデンの喧騒、そしてドクターズ・コ

モンズでの裁判というように、いずれのスケッチも実在す
るロンドンの地名を挙げて、その場所ごとの名物を扱った
ものでありながら、実際には作者が架空の出来事を作り上
げて語る。素材となる対象を現実即して描こうとするの
ではなく、そこにディケンズの想像力が働く⁽⁴⁾。ディケ
ンズ自身もこのことを自覚していたように思われる。『ボ
ズのスケッチ集』「われらが教区」のなかの一章、入れ代
わり立ち代わりやってくる隣戸の間借り人をスケッチした
「われらが隣人」(“Our Next-Door Neighbour”)の冒頭
には、次のような一文がある。

街の通りを歩きながら、そこに暮らす人が何をして
いるのだろう、どんな人なのだろうとあれこれ思いを
巡らすのが楽しい。そんなとき、家の扉の様子こそ思
いを巡らす何よりの手がかりとなってくれる。人の顔
に現れる様々な表情を調べることも大変興味深い学問
だが、通りに面した扉のノッカーを調べる「人相学」
も、それなりに住む人の性格を読み取ることができて、
まず見誤ることがない。(SB40)

作者はあるひとつの家の扉から、ロンドン中のありとあら
ゆる家の扉に思いを馳せる。細々とした個々の事物からロ
ンドンという大きな世界へ想像が膨らんでいく。先ほどの

「通り——朝」がロンドンの全体から一部へと奥深くに切り込んでいくその一方で、こちらは作者の視点を外側へと拡げるのである。同時に、そこには街並みに住んでいる人々の姿が必ず描かれる。作者は人の表情を読み取るように、家の扉からもそこに住む人の性格や特徴をつかみ取ることができるという。家の扉の奥には家人の姿が覗いており、無機質なはずである通りの概観も、すべてがそこに暮らす人々に直結する。つまり、ディケンズにとってロンドンの街並みは、単なる建造物の概観ではなく、住人までも含むのである。無論、彼らには固有の名前が与えられているわけでもなく、個々の人物としてはとるに足らない存在とさえよう。ディケンズはそのような名もない登場人物の一人一人を描写することで、ロンドンの様子を単なる建物の立ち並ぶ姿ではなく、生き活きとした「風景」として描き出す。

ロンドンの活発な街並みを描写する手法の特徴は、ディケンズが『オリヴァー』のなかで描いた田舎の風景と較べれば、一層鮮明になる。しばしば批評的になる第三十二章、オリヴァーがメイリー家の人々と暮らす田舎の風景では、メイリー家周辺の自然が描写の中心に据えられており、読者の想像力を喚起するような具体性を備えた人物や事物が何ら導入されない。結果として風景の立体感が生まれず、きわめて抽象的で漠然とした風景描写に終わってしまう。

ている。H・M・ダレスキ(H. M. Dalaski)は、『オリヴァー』の作品構造を、家を持たずに通りを徘徊しながら生活する下層階級と、屋敷を所有して家庭を持ち、その内側で安全な生活を送る中流階級の二つの物語に分けられると指摘するが(26)、ブラウンローやメイリーに代表される中流階級となると、『オリヴァー』の世界においては、あまりに観念的であり、何ら迫真力を持って迫ることがない。

メイリー家のような中流階級の屋敷に対して、ダレスキが下層階級の生活の場と述べた第五章の貧民街や第二十一章ロンドンのスミスフィールドなどの風景では、不特定多数の人間が自由に出入りできる、通りや市場など公共の場所を描く。そのような空間では、当然のことながら、多様な個人がそれぞれの生活を共有する。だが、スミスフィールドの場面で、オリヴァーとサイクスが市場を足早に通り過ぎるように、公共の場所では個人同士の交わりが、その場だけで終わる浅薄なものである。

このような人間関係は、『ボズのスケッチ集』においてもたびたび見られる。下層階級の住人同士のいさかいが絶えない様子を描いた「セヴン・ダイアルズ」(“Seven Dials”)を例にとってみたい。このスケッチは街頭で女同士が口論するところから始まり、やがて取っ組み合いの喧嘩が始まるという筋立てだが、取っ組み合いが最高潮に達

したところで、警官が登場し(5)、全員が留置場に入れられてしまつて終わる。実にあつけない幕切れであり、読者には、物語の突端だけが紹介されて、残りの部分は捨て置かれたように感じられる(6)。作者はロンドンの街角からフィクションの萌芽を様々に拾ひ集めているが、スケッチという形式上の制約もあつて、それが発展してひとつの物語を織りなすには至らない。アマンパル・ガーチャ

(Amanpal Garcha) は、『ボズのスケッチ集』のなかでも「情景」、「人物」の各章は、時間的にも空間的にもある瞬間を切り取つた非常にスタティックな描写手法が用いられていると指摘するが(2)、たしかに各スケッチは、いわば静止画のような特徴を備えている。「情景」における風景は、街の姿を切りとつた静止画の段階にとどまっている。

このような静止画としての特質は、『オリヴァー』にも引き継がれている。第二十一章のスマスフィールドの市場や第五章の貧民街の場面などはその代表例と言える。スマスフィールドでは市場が活気づく朝方の様子、また貧民街においてはその現状がいかに悲惨なものであるかを、読者に伝えるために住人の姿が描かれており、風景は静止画としての性格を帯びる。しかし、『オリヴァー』には、静止画ばかりではなく、風景そのものが動き出す、いわば動的なイメージを持つ新たな風景も描かれている。それが作品に幾度も描かれる「群衆」である。

『オリヴァー』において群衆を構成するのは、ディケンズが風景を描写する際に欠かせない存在として描いた市井に暮らす名もない人々である。その意味において、群衆の織りなす光景もディケンズが描いた風景と言えるだろう。実際、『オリヴァー』において初めて街の住人が群衆になる第十章の場面には、本論において考察したディケンズの風景描写の特徴が含まれている。次の引用は、ジャック・ドーキンズとチャーリー・ベイツによって罠にはめられ、オリヴァーがブラウローの財布を盗つた犯人と疑われて追われる場面を描いたものである。

「泥棒だ、捕まえろ！ 泥棒だ、捕まえろ！」この声には魔法のような力がある。商人は計器を、馭者は荷馬車を離れ、肉屋はトレイを、パン屋は籠を、牛乳屋は桶を、配達人は包みを、小学生は弾き石を、道路工夫はつるはしを、子供はラケットを放り出す。彼らはただがむしゃらに、めくらめっぽうに慌てふためいて走り出し、通行人を突き倒していく。犬は吠え、鶏はあつげにとられるなかを、群衆はわめき、叫び、通りに、広場に、小道に、その声を反響させながら走っていく。

「泥棒だ、捕まえろ！ 泥棒だ、捕まえろ！」叫び声が幾重にもこだまして、街角ごとに群衆は数を増した。

泥をはね上げ、舗道を蹴立てながら、彼らはとんで行く。窓が上がり、人々が走り出て、群衆はただ前へ前へと進む。パンチ芝居の観客も皆、まさに佳境といふところで芝居を放り出し、疾走する群衆に加わり、「泥棒だ、捕まえろ！泥棒だ、捕まえろ！」という叫び声を高め、新たな勢いを得る。(OT74)

日常の仕事をこなしていた人々は義務感に駆られて、それぞれの商売道具を次々に放り捨て、仕舞には子供までもオリヴァーの追跡に加わる。押し寄せる群衆には初め、肉屋やパン屋、牛乳屋など雑多な人物が含まれており、多くの物を取り込んで多様性を表現するディケンズの風景描写の特徴が現れている。だがその多様性は、「泥棒だ、捕まえろ！」という文句が連続していくうちに消え去ってしまう。「何かを駆りたてようとす情熱 (a passion for hunting something)」(OT 74; italics original) にとりつかれた人々は、引用の二段落目にはすでに個々の顔を失い、ただ「群衆 (crowd)」として一括される。「前へ前へと進」み、「疾走する」群衆は常に動きながら、オリヴァーに迫る。そのため住人達の姿は、スミスフィールドのときのように、街並みに奥行と立体感を与える存在として機能するのではなく、大きな塊となってオリヴァーを押しつぶすかのような役割を担う。対象物を変化させるのではなく、

群衆という一つの大きな塊の動きを追うことで、作者は街角の様子を描写する。

さらに群衆の勢いは、第五十章でサイクスが死ぬ場面において、最も強調される。第五十章は、ジェイコブズ・アイランドの描写から始まるが、一見その特徴はそれまでの風景描写と一致している。ジェイコブズ・アイランドの地理上の位置や概観を述べたのちに、詳細な個々の建物の描写へと移り、対象物を次々に変化させる手法をとる。しかし、これまでと大きく異なるのは、住民の姿がほとんど見られないという点である。これまで考察したように、ディケンズが描く風景には、住人の姿が必須のものであった。それにもかかわらず、このジェイコブズ・アイランドにはその姿があまり描かれない。なぜなら、ジェイコブズ・アイランドは「およそ想像できる限りの荒廃と放擲の跡 (every imaginable sign of desolation and neglect)」であり、その住人は「秘密の住まいを必要とする深い理由があるか、実際に貧困のどん底に陥って (They must have powerful motives for a secret residence, or be reduced to a destitute condition indeed)」いるために、普段から人間の姿などあるはずもないからである (OT 403-04)。空っぽの建物が羅列されるように、ジェイコブズ・アイランドは人間の手を離れて打ち捨てられた地として強調される。しかし、このなかにサイクスが登場すると景色は一変

する。次の一文は、サイクスが初めて周囲の人だかりに気づく場面である。

階下にはいくつもの灯りがきらめき、大声で懸命に呼び合う声や、すぐ近くの木橋を渡ってくる慌ただしい足音——それは数限りないように思われた——が聞こえた。(OT 409)

空虚であったはずのジェイコブズ・アイランドは、いつものまに群衆によって埋め尽くされる。「階下にはいくつもの灯りがきらめく」という描写から、語り手はサイクスと同じ視点から取り囲んだ群衆を眺めていることになる。そのため、臨場感が増し、追い詰められるサイクスの心境が大きくフォーカスされ、フィリップ・コリンズ (Philip Collins) が指摘する通り、サイクスが「ある程度まで読者の共感を得る」人物になる (263)。だがそれは同時に追いつめる側である群衆の勢いを強調しており、両者の緊張関係が描かれる。緊張の度合は、章の末尾に向かって高まっていく。それが高まれば高まるほどに群衆の規模は、ますます大きくなり、「ロンドン中の人間があふれ出」すほどである (OT 411)。一連の群衆の動きは、物語の盛り上がりに伴って、単なる静止画としての枠に収まらず、風景そのものが動的な性格を帯びる。

ディケンズは、『オリヴァー』において、スミスフィールドなどの描写で日常の生活を送る人々を描き、『ボズのスケッチ集』の「情景」に見られるような、奥行きを持つ静止画としての風景を提示する。その一方で、同じ住人が群衆になったときのようになり、ロンドンが一つの塊として前面にとび出してくる迫力を備えた動的な風景の迫力をも併せて捉えた。ここに、ディケンズの風景描写の進歩を見ることができよう。しかし、ディケンズは『ボズのスケッチ集』の「通り——朝」に見られるような昼の太陽の下で生き活きと暮らす人々と、『オリヴァー』における暴徒と化す群衆とを区別しようとはしない。両者は共にロンドンの市井に暮らす人々であり、ロンドンの風景なのだ。そのようなディケンズの姿勢は『ボズのスケッチ集』「人物」のなかの一篇、「囚人護送車」(“The Prisoner's Van”)において描かれる群衆の姿にも見られる。作者は囚人護送車を待ち構える群衆に出遭うところからスケッチを始める。そしていざ囚人護送車がやってくると群衆は、出てくる姉妹の囚人をまるで見世物であるかのように取り囲む。次の引用は、馬車が行ってしまった後の作者の感想と群衆の様子である。

こうして二人の娘は大都市ロンドンに呑み込まれていった。悪徳と酒色の巷、あさましくも強欲の母であ

るロンドンに。(中略)なんと哀れな情景! どうしてまともに見られよう。芝居、悲劇の芝居だ。しかもなんと数多く上演されていることだろう!(中略) やじ馬たちは満足していた。最初に出てきた囚人の一団を見て、誰もが、こうならずに済んでよかったと思っただ。そして、そう思った気持ちを進んで消してしまった。

群衆は散って行った。馬車は犯罪と不幸の荷を乗せて走り去った。この後、囚人護送車には出遭っていない。(SB 274)

この引用からも分かるように、作者は群衆に対して快い感情を抱いていない。犯罪に走り、やがて悲惨な末路をたどるであろう姉妹の将来を深く憂慮する一方で、一時の感傷には浸るものの、そんなことなどすぐに忘れて、日常に戻っていく群衆の様子はいかにも淡泊に映る。「こうならずに済んでよかった」と思いつつも、いずれは見る側の人々も見られる側に転落してしまうかもしれないのだ。この恐怖のような漠然とした感覚は、フェイギンが処刑される場面においても当てはまる。

第五十二章の末尾には、フェイギンが処刑される日にわざわざ始める朝の様子が描かれる。処刑そのものが描かれることなく、ひっそりと死にゆくフェイギンに対して、群

衆は「生命と活気 (life and animation)」に溢れており、「押し合い、喧嘩して、冗談を言い合 (pushing, quarrelling, and joking)」(OT 436)。サイクスやフェイギンなどの主要な登場人物の死後も、普段と変わらない日常が提示され、作者は個々の人間の浮き沈みなど気にも留めないロンドンの風景を淡々と描写するのだ(3)。小さな男の子がロンドンの街中で道に迷う話を書いた後年の隨筆「迷子になって」の記述に見られるように(8)、少年期にたった独りロンドンの街を彷徨っていたディケンズにとって、そこに住む人々は想像力を掻き立てる原動力であると同時に、恐怖の対象でもあったはずだ。初めての長編小説『オリヴァー』には、そのようなディケンズの想像力と恐怖の入り混じったアンビヴァレントな心情が、様々に表情を変える風景に描き出される。

均整のとれた作品世界が構築される後期の作品にあっては、風景もひとつのテーマのもとに統一される。後期作品への入り口ともいえる『荒涼館』(Bleak House, 1851-52)では、ロンドンを覆う霧が、「大法官府」という一点に集中し、象徴的な空間を作り上げる。だが、粗削りともいえる初期の作品における風景には、そのような象徴性はない。ディケンズの眼に映る風景には、あまりに雑多な事物が含まれており、静的であれ動的であれ、ひとつの乱雑な様相を呈す。かつてジョージ・オーウェル (George Orwell)

は、『ピクウィック・ペーパーズ』(Pickwick Papers, 1836-38)を念頭に置いて、ディケンズの独自性とは「豊かな創造力 (fertility of invention)」であり、それは「不必要な細部 (unnecessary details)」において最大限に発揮されると指摘した(47)。「オリヴァー」における風景描写は、まさにこの「不必要な細部」であり、作品の構成の観点からすれば瑕と言えざるかもしれない。しかし、オーウェルも指摘するように、『オリヴァー』においては、そのような風景描写にこそ、作品における散文のエネルギーが存分に力強く表現されている。

※本稿は二〇一五年六月十三日に開催された平成二十七年ディケンズ・フェロウシップ春季大会(於関西外国語大学)での口頭発表の原稿をもとに加筆修正したものである。

付記

本論におけるチャールズ・ディケンズのテキストはすべて、*Oliver Twist* (Ed. Kathleen Tillotson, London: Oxford UP, 1999) および *Sketches by Boz* (Ed. Thea Holme, London: Oxford UP, 1989) から引用(本文中ではOTおよびSBを略記)すべて引用者が訳出した。

註

(1) 『オリヴァー』におけるプロット構成については、バートン・ウィーラー(Burton Wheeler)が、出版の諸事情から迫った論において、本来は短編として構想されていた『オリヴァー』が、出版社との契約変更という外的要因から、やむを得ず長編小説になったものであることを指摘している(58)。

(2) たとえばフレッド・キャプラン(Fred Kaplan)は『ボズのスケッチ集』におけるいくつかの章について、『オリヴァー』の形式的な先駆け(stylistic prelude to *Oliver Twist*)と述べて、両作品におけるロンドン描写の共通点について指摘した(64)。また、ダイアン・サドフ(Diane Sadoff)は、『ボズのスケッチ集』におけるメロドラマ性が『オリヴァー』にも多分に表れていると主張している(28)。だが、両者共にふたつの作品における風景描写の観点からは詳細に検討していない。

(3) 『ボズのスケッチ集』の出版過程についてはキャスリン・ティロトソン(Kathleen Tillotson)の論稿が詳しく(35-61)。

(4) たとえば、ヘンリー・メイヒュー(Henry Mayhew, 1812-87)の『ロンドンの労働と貧民』(*London Labour and the London Poor*, 1851)は、やはりロンドン実情を捉えた書物だが、メイヒューが描くロンドンには、実地調査や職業調

査などに裏打ちされた社会学的な記述が多く、想像力の入り込む隙がないジャーナリズムの産物であり、ディケンズが描くロンドンと好対照をなす。

(5) イアン・ウィルキンソン (Ian Wilkinson) は、『ボズのスケッチ集』におけるロンドンにカーニヴァルの要素を見出している。そのような世界にディケンズが恐れを抱いており、世界を制御するための装置として、突如現れて秩序を保つ警官を作品内に配置したのだと論じている (14-18)。筆者もこの点に関しては同意見だが、ウィルキンソンはディケンズの立ち位置を群衆のなかに置いてしまっている。しかし、本論でも述べたように、ディケンズの立場は群衆の外に置かれてるように思われる。

(6) アマンパル・ガーチャ (Amanpal Garcha) は『ボズのスケッチ集』において、ロンドン中心部に下層階級、郊外に中流階級が描かれると論じているが、『オリヴァー』の郊外が桃源郷のようであるとばかりは言えず、ジャスティン・アイヘンラウブ (Justin Eichenlaub) は、オリヴァーが夢現で見るフェイキンや、ロスバーン医師と共に不審者を追跡するときに出遭う足を引きずった男などを引き合いに、「郊外と都市スラムとの関係について論じている (18)」。

(7) エドワード・コスティガン (Edward Costigan) は『ボズのスケッチ集』における作者を「超然としてはいらるが、親身な観察者 (a detached but familiar observer)」と述べて、

語る内容から作者が一定の距離をとっていると論じている (421)。

(8) 「迷子になって」は、ディケンズが四十一歳になった年書かれていた。ディケンズが書いたその他の雑文同様に、ある程度の虚構が混じっていることは十分に考えられる。

引用文献

- Collins, Phillip. *Dickens and Crime*. London: Macmillan, 1994.
- Costigan, Edward. "Drama and Everyday Life in *Sketches by Boz*." *The Review of English Studies, New Series* 27 (1976): 403-21.
- Craig, David M. "The Interplay of City and Self in *Oliver Twist*, *David Copperfield*, and *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 16 (1987): 17-38.
- Daleski, H. M. *Dickens and the Art of Analogy*. London: Faber, 1970.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. London: Oxford UP, 1996.
- . *Dickens Journalism: 'Gone Astray,' and Other Papers 1851-59*. London: J. M. Dent, 1998.
- . *Oliver Twist*. Ed. Kathleen Tillotson. London: Oxford UP, 1999.
- . *Sketches by Boz*. Ed. Thea Holme. London: Oxford UP,

- 1989.
- Eichenlaub, Justin. "The Infrastructural Uncanny: *Oliver Twist* in the Suburbs and Slums." *Dickens Studies Annual* 44 (2013): 1-27.
- Garcha, Amanpal. "Styles of Stillness and Motion: Market Culture and Narrative Form in *Sketches by Boz*." *Dickens Studies Annual* 30 (1999): 1-22.
- Kaplan, Fred. *Dickens: A Biography*. New York: Avon Books, 1990.
- Miller, J. Hillis. *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge: Harvard UP, 1959.
- Orwell, George. *Critical Essays*. London: Secker and Warburg, 1954.
- Sadoff, Dianne F. "Boz and Beyond: *Oliver Twist* and the Dickens Legacy." *Dickens Studies Annual* 45 (2014): 23-44.
- Tillotson, Kathleen. "Sketches by Boz: Collection and Revision." John Butt and Kathleen Tillotson. *Dickens at Work*. London: Methuen, 1957. 35-61.
- Weeler, Burton M. "The Text and Plan of *Oliver Twist*." *Dickens Studies Annual* 12 (1983): 41-61.
- Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. Oxford: Clarendon, 1971.
- Wilkinson, Ian. "Performance and Control: The Carnavalesque City and Its People in Charles Dickens's *Sketches by Boz*." *Dickens Studies Annual* 35 (2004): 1-19.