

ISSN : 1346-0676

ディケンズ・フェロウシップ日本支部
年 報

The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XXIV



第24号

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

年 報

第24号



The Japan Branch Bulletin

The Dickens Fellowship

XXIV

2001

ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報

第24号

The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship 2001

**The Japan Branch Bulletin
of the Dickens Fellowship**

No. 24

ISSN : 1346-0676

Edited by Eiichi Hara

Editorial Board

Kensuke Ueki

Takao Saijo

Toru Sasaki

Eiichi Hara

Published annually by the Japan Branch of the Dickens Fellowship

Department of English

Konan University

Okamoto 8-9-1, Higashinada-ku, Kobe, 658-8501 Japan

Tel : +81-(0)78-431-4341

http://wwwsoc.nii.ac.jp/dickens/

©2001 The Japan Branch of the Dickens Fellowship

目次

巻頭言 充実と発展	西條 隆雄	7
論文		
Agnes再考 “angel in the house” と “strong-minded woman” の狭間で	高橋沙央里	9
マードル氏とメルモット氏	齋藤 九一	19
カートンという男	長谷川雅世	29
「憂鬱な男」たち 『互いの友』における Victorian masculinity 形成をめぐる	西垣 佐理	41
誰がエドウィン・ドルードを殺そうとかまうものか		
探偵小説『エドウィン・ドルードの謎』試論	梶山 秀雄	52
書評		
身廊と袖廊の交わる場所		
松村昌家『水晶宮物語』(ちくま学芸文庫版)を読む	藤田 博	66
特別寄稿		
“Delightful, Splendid, and Surprising”: The Theatre Dickens Knew	Paul Schlicke	72
Fellowship's Miscellany		
『アメリカ覚え書き』への覚え書き	川澄 英男	88
英国滞在日記	宮丸 裕二	92
イギリス版「北の国から」 アバディーン大学留学レポート	武井 暁子	98
<i>News and Reports</i>		
2000年ディケンズ・ユニバース報告	矢次 綾	104
ディケンズ祭 マイケル・スレイター教授の退官を記念して	佐々木 徹	106
ジェラルド・ディケンズとサイモン・カロウ 朗読と一人芝居	佐藤 真二	108
Mitsu Matsuoka Hits the Headlines?	E. H.	109
95th International Conference of the Dickens Fellowship に出席して	荒井 良雄	110
2000年度総会		
研究発表		
司会	新野 緑	113
<i>Household Words</i> における Dickens の編集方針 “On Strike,” “Locked Out,” <i>Hard Times</i> における Preston ストライキを他誌と比較して	閑田 朋子	113

特別企画「ディケンズと帝国」

ディケンズと帝国	田中 孝信	116
『ドンビー父子』 中国への旅と新しい家族の誕生	松村 豊子	119
『荒涼館』のロンドンと帝国	要田 圭治	128
「不安のとげ」：『エドウィン・ドルードの謎』と帝国	田中 孝信	139
2001年度春季大会		
シンポジウム「ディケンズとホガース」		
司会・要旨	青木 健	151
貧困と犯罪という見せ物 『オリヴァー・トゥイスト』を中心に	中村 隆	153
ディケンズとホガースの造型術	松本 靖彦	157
講演		
司会	太田 良子	159
ディケンズ文学の語り 文体と朗読表現の関係	荒井 良雄	159
追悼抄		165
ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約		166
フェロウシップ会員の論文・著訳書等(1999~2001)		168
会員名簿		171
編集後記		178

表紙：ディケンズ（1868年）

口絵：The Swiss Chalet at Gad's Hill



Ordnanace Terrace, Chatham
The novelist's childhood home (1817-22)

CONTENTS

Editorial “March of Progress” in Japan	Takao Saijo	7
Articles		
Agnes and Nineteenth-Century Ideas of Womanhood	Saori Takahashi	9
Mr Merdle and Mr Melmotte	Kuichi Saito	19
A Man Called Carton	Masayo Hasegawa	29
“Gloomy Men”: On the Process of Creating Victorian Masculinity in <i>Our Mutual Friend</i>	Sari Nishigaki	41
Who Cares Who Killed Edwin Drood?: A Speculative Reading of <i>The Mystery of Edwin Drood</i>	Hideo Kajiyama	52
	Hiroshi Fujita	66
Review		
Special Article		
“Delightful, Splendid, and Surprising”: The Theatre Dickens Knew	Paul Schlicke	72
Fellowship's Miscellany		
Notes on <i>American Notes</i>	Hideo Kawasumi	88
My Days in Dickens Land	Yuji Miyamaru	92
Tidings from the North: A Letter from Aberdeen, Scotland	Akiko Takei	98
News and Reports		
My Third Experience in the Dickens Universe	Aya Yatsugi	104
Dickens Fest in Honour of Michael Slater	Toru Sasaki	106
Gerald Dickens and Simon Callow: Readings and One-Man Performance	Shinji Sato	108
Mitsu Matsuoka Hits the Headlines?	E. H.	109
The 95th Dickens Fellowship Annual General Conference	Yoshio Arai	110
Annual General Meeting of the Japan Branch 2000		
Paper: <i>Moderator</i>	Midori Niino	113
Dickens's Editorial Policy in <i>Household Words</i> : Representations of the Preston Strike in “On Strike,” “Locked Out,” and <i>Hard Times</i> as Compared with Other Contemporary Articles	Tomoko Kanda	113
Special Feature: “Dickens and the Empire”		
Introduction	Takanobu Tanaka	116
Why Does Dickens Make Florence's Travel to China a Parable of Domestic Happiness?	Toyoko Matsumura	119
London and the Empire in <i>Bleak House</i>	Keiji Kanameda	128
“The Thorn of Anxiety”: <i>The Mystery of Edwin Drood</i> and the Empire	Takanobu Tanaka	139
The Japan Branch Spring Conference 2001		
Symposium, “Dickens and Hogarth”		
Summary	Ken Aoki	151
Crime and Poverty as Spectacle in <i>Oliver Twist</i>	Takashi Nakamura	153
Artistry in Dickens and Hogarth	Yasuhiko Matsumoto	157
Lecture by Professor Yoshio Arai:		
Narrative Technique in Dickens Novels: A Relation between his Literary Styles and Vocal Expressions		159
Obituaries		165
Agreements, Japan Branch of the Dickens Fellowship		166
Publications by Members of the Japan Branch		178

ディケンズ・フェロウシップ日本支部 (2000-2001)

2000年度総会

日 時：2000年10月7日(土) 13:45より

会 場：甲南大学1号館131室：開会の辞・議事 (13:45～14:25)

西條隆雄(日本支部長)

研究発表 (14:25～15:00)

司 会：新野 緑(神戸市外国語大学)

関田朋子(日本大学)：「*Household Words*におけるDickensの編集方針 “On Strike,”

“Locked Out,” *Hard Times*におけるPreston ストライキを他誌と比較して

シンポジウム (15:15～17:10)

テーマ：「ディケンズと帝国」

1. 講師：松村豊子(江戸川大学)： *Dombey and Son* を中心に
2. 講師：要田圭治(広島大学)： *Bleak House* を中心に
3. 司会・講師：田中孝信(大阪市立大学)： *Edwin Drood* を中心に

朗読 (17:20～17:50)

Professor David Rycroft (Konan University)

“Mr. Chadband” from *Bleak House*

2001年度春季大会

日 時：平成13年6月9日(土)

会 場：成城大学 7号館 732室

開会の辞 (14:00～14:15)：日本支部長：西條隆雄(甲南大学)

シンポジウム (14:30～16:50)

テーマ：「ディケンズとホガース」

司 会：青木 健(成城大学)

1. 講師：蛭川 久康(武蔵大学)：「画家ホガースのまなざし」
2. 講師：中村 隆(山形大学)：「貧困と犯罪という見世物
『オリヴァー・ツイスト』を中心に」
3. 講師：松本 靖彦(東京理科大学)：「ディケンズとホガースの造型術」

講 演 (17:00～18:00)

講演者：荒井 良雄(駒沢大学)

「ディケンズ文学の語り 文体と朗読表現の関係」



Editorial

充実と発展

“March of Progress” in Japan

日本支部長 西條 隆雄

Takao SAUO, Honorary Secretary to the Japan Branch

立派な『年報』24号が出来上がった。内容も一段と充実し、論文5編、昨年の春季大会におけるシュリッケ氏の講演、それに総会のシンポジウム「ディケンズと帝国」がテーマ論文特集として掲載になった。

春季大会の講演「ディケンズと19世紀の演劇」は、シュリッケ氏が蘊蓄を傾けて研究されたテーマであるだけに、ディケンズの想像力の根幹がみごとに捉えられており、できれば『年報』に掲載してほしいとの声が強かった。早速お願いしたところ、氏は率直な性格を如実に見せて、快諾するとともにすぐさま電子メールで原稿を送って下さった。そこで、編集委員のほうで適当に挿し絵を加えさせていただき、ここに掲載の運びとなった。すでにお聞きになった方も、また、当日出席できなかった方も、ともに原稿を新たに読むことによって、ディケンズ理解の大きな一歩を踏み出されることと思う。有難い極みである。

好評を博した秋の「シンポジウム」も同じように、『年報』に掲載すべく、論文にまとめていただいた。3者はそれぞれ *Dombey and Son*, *Bleak House*, *The Mystery of Edwin Drood* を中心に、作品の背後に広がる帝国の姿が作品にどのように反映されているかを捉えている。取り上げた作品はいずれもディケンズ成熟期のもので、作品の芸術性の高さはいうまでもないが、帝国の意識というコンテキストの中で作品を読み直してみると、作品のスケールが一段と広がり、ディケンズがどのような意識で作品に取り組んでいたかがよくわかる。興味深いシンポジウムを展開された3氏にあらためてお礼を述べる。

『年報』は、昨年より投稿論文掲載に踏み切ったが、今回はさらに工夫を凝らし、審査の段階で一部加筆・修正を必要とする原稿には、約1ヶ月の推敲期間を与えて再提出することを認めた。投稿受付から版組完成まで50日間、しかもその間に1ヶ月の推敲期間を加えるなどは常識を破る編集作業であるが、これを可能にして下さったのは、編集担当理事である原英一氏の執念、そして万事をなげうって論文審査を

最優先してくださった理事のお陰である。『年報』をすこしでも読み応えのあるものにした気持から、投稿論文の編集にはとくに寛大な態度で臨んだ。ともかくも、論文、ミセラニ、会員ニュース、および名簿等、すべてを迅速に編集できるシステムが整い、『年報』が私たち支部の一年間の活動の総括となり、一大モニュメントと化した。今後とも活発な投稿が相次ぐことを期待したい。

支部の最近の研究発表および論文に接すると、ヴィクトリア朝の雑誌への言及が多くなった。ヴィクトリア朝のテキストは、当時の文献に語らせるのが一番正確であろうと常々思っており、わが意を得た思いである。会員各位の海外での研究活動は一段と活発になっているし、若い方々は海をわたることなど、まるでクルークシヤンクの“seven league boots”を履いた如く、「一飛び」と考えるのであろうか。いい資料を次々に見つけては口頭または論文の形で披露してくれる。また、参考文献の徹底には目を見張るものがある。

一時は19世紀の雑誌など使える日が来るとは考えられなかった。しかし、いまではリプリントも相当普及し、マイクロフィルムの形でもかなりのものが入手可能になった。また、海外に出かけなくとも、日本情報学研究所による全国大学所蔵の資料整理を利用して、日本にいながらさまざまな資料に接することが可能になった。欧米の人たちと同じ資料を駆使して研究できる体制もようやく揃いつつあるかに見える。以下、私自身、日本における貴重雑誌の所蔵状態をリストしてみた。早稲田、同志社、成城、大手前大学には、19世紀の垂涎の資料が揃っている。フェロウシップの連携を生かして、このような資料を利用しつつ、今後充実したリサーチが行われることを期待したい。

Athenaeum, 1828-1921; 同志社, 東京
Bentley's Miscellany, 1837-1868; 同志社, 早稲田, 大谷女
Blackwood's Edinburgh Magazine, 1824-1980; 同志社, 成城, 広島, 早稲田
Chamber's Edinburgh Magazine, 1832-1853; 甲南
Contemporary Review, 1866-1988; 成城, 近畿, 広島
Edinburgh Review, 1802-1829; 同志社, 関西, 関学, 金城, 早稲田
Foreign Quarterly Review, 1827-1846; 甲南女, 近畿, 関学
Fortnightly Review, 1802-1934; 成城, 関学, 京都, 広島, 慶応
Frazer's Magazine for Town and Country, 1830-1882; 同志社, 大手前
Illustrated London News, 1842-1979; 同志社, 大手前 (-1917)
Longman's Magazine, 1882-1905; 早稲田, 大手前
Macmillan's Magazine, 1859-1905; 成城, 関学, 慶応
Nineteenth Century, 1877-1950; 成城, 広島, 早稲田, 安田女
New Monthly Magazine, 1821-1854; 神戸女子, 関学, 甲南女
Punch, 1841-1978; 成城, 神戸松蔭, 天理, 神戸女学院
Quarterly Review, 1809-1967; 同志社, 慶応, 駒沢, 成城 (-1919)
Saturday Magazine, 1832-1842; 一橋, 山形 (micro)
The Times, 1787-1924; 同志社 (micro), 関大 (micro), 一橋 (micro)
Westminster Review, 1824-1913; 大手前

Agnes再考

“angel in the house” と “strong-minded woman” の狭間で
 Agnes and Nineteenth-Century Ideas of Womanhood

高橋 沙央里
 Saori TAKAHASHI

ヴィクトリア朝小説に登場するヒロインの理想像として “angel in the house” という女性像が存在する。これは、Coventry Patmoreの詩に由来する女性像であり、従順で、自己犠牲的で、献身的な女性像である。Charles Dickensの作品のヒロインはしばしばこの “angel in the house” を体現していると言われ、とりわけ *David Copperfield* (1850) の Agnes はその典型的な例とされる。

しかしながら、最近のヴィクトリア朝時代の女性観に関する研究は、“angel in the house” という理想像が当時の女性観において唯一の支配的理想像であったという一般的な見方に対して疑問を投げかけた。Rosemary J. Mundhenk, LuAnn McCracken Fletcher はヴィクトリア朝時代の散文のアンソロジーの序文において、当時の社会に対する画一的な見方に次のように反論している。

Victorian men and women from various levels of society and different social backgrounds held and articulated opinions on the important public issues of the day. The volume and variety of that contemplation suggest that latter-day generalizations about the spirit of the age oversimplify the Victorians' complex and many-voiced debates. (xvii)

“the important public issues of the day” にはもちろん女性の問題が含まれている。

ヴィクトリア朝時代に書かれた書評を用いて、当時のヒロインに対する多様な議論を明らかにした Elizabeth K. Helsinger, Robin Lauterbach Sheets, William Veeder は女性に関するヴィクトリア朝時代の人々の考えを次のように述べている。

Close study of public opinion between 1837 and 1883 suggests that the traditional model of “a” Victorian attitude — patriarchal domination,

expressed publicly as “woman worship” — is inadequate. The predominant form of Victorian writing about women is not pronouncement but debate. Moreover, the arguments in this debate were both more complex and more fluid than the model of a single dominant cultural myth would indicate.¹ (xi)

Dickensが作品を書いていたヴィクトリア朝中期の50年間に、支配的な女性像というものは存在してはならず、むしろどのような女性が理想であるのかということの議論の真っ最中であったのだ。本稿では当時の議論を参照しながら、Agnesのキャラクターを考えてみたい。

ヴィクトリア朝小説に登場するヒロインを angelic heroine と unorthodox heroine に分類しようとするのは不適切であると Helshingerらは指摘する。Helsingerらは “critical response to literary heroines, both angelic and strong-minded, suggests that in the middle decades of the century the feminine ideal was changing” (81) と述べているが、当時の批評家達の意見は angelic woman を賞賛し、“strong-minded woman” を否定するといった単純なものではなかった。

Helsingerらは “angel in the house”のような女性像の確立を、Patmoreの*The Angel in the House* が出版される約20年前の1830年代後半に書かれたコンダクト・ブックの中に見ている。有名なコンダクト・ブックの一つであるSarah Ellisの*The Women of England*には次のように書かれている。

[I]t is necessary for her to lay aside her natural caprice, her love of self-indulgence, her vanity, her indolence — in short, her very *self* — and assuming a new nature, which nothing less than watchfulness and prayer can enable her constantly to maintain, to spend her mental and moral capabilities in devising means for promoting the happiness of others, while her own derives a remote and secondary existence from theirs.

(15-16)

このようにEllisは女性は自分の幸せのためではなく、男性の幸せのために生きるべきであり、女性がselfを捨てる必要があると述べている。自己犠牲的で献身的で従順な女性が理想的であるという考え方をEllisの本は提示し、domestic angelという理想像を確立した。

しかし、Ellisのコンダクト・ブックに対して1858年の*The Athenaeum*は “*The Women of England* and *The Daughter of England* which were fashionable some years ago” (177) と言及している。Ellisの本は20年後にすでに流行遅れとなっていたのである。20年の間に女性観は変化していた。Helsingerらによれば、1840年代

から1850年代には批評家達の議論は女性の知性に焦点が当てられるようになり、自己否定的、自己犠牲的、献身的なだけのangelic heroineに対して批判的な意見を示すようになっていく。例えば、John Forsterは1848年に*The Examiner*に書いた*Vanity Fair*の書評の中でAmeliaについて “good and sweet but somewhat selfish and insipid”(468)と批判している。DickensのEsther Summersonも同様に批評家に嫌われたヒロインであった。1853年の*The Athenaeum*の書評は “Esther is [. . .] too precociously good, too perfectly self-present, and too helpful to every one around her to carry a sense of reality . . .” (1087)と述べている。このようにangelic womanに対する否定的な見解が示されるようになった中で書かれたPatmoreの*The Angel in the House*もまた批判の対象となった。*The North British Review*は1858年に “Mr. Patmore seems to us to take at once an exaggerated view of woman’s natural graces, and a very depreciating view of their capacities for growth” (543)という書評を載せている。

angelic womanに対する批判がなされると同時に、Ellisのコンダクト・ブックに示された自己否定的で、献身的で、男性のために尽くすだけの妻の役割に対して否定的な意見が見られ始める。1854年の*The Edinburgh Review*にN. W. Seniorは男性が妻に求める役割について次のように述べている。

[P]laythings and slaves are not what men look for in wives. They want partners of their cares, counsellors in their perplexities, aids in their enterprises, and companions in their pursuits. To represent a pretty face, an affectionate disposition, and a weak intellect as together constituting the most attractive of women, is a libel on both sexes. (197)

女性の知性に関心が向けられるようになり、男性が妻に求める役割は考えを分かち合うことができるintellectual partnerへと変化した。1830年代に示されたangelic womanは1840年代から1850年代にはすでに理想の女性像ではなくなっていたのである。

一方で、「反・家庭の天使」の代表とも言えるJane Eyreに対して批判的な意見が出たのは驚くことではないだろう。Elizabeth Rigby, Lady EastlakeはJane Eyreを次のように非難した。

Jane Eyre, in spite of some grand things about her, is a being totally uncongenial to our feelings from beginning to end. We acknowledge her firmness — we respect her determination — we feel for her struggles; but, for all that, and setting aside higher considerations, the impression she leaves on our mind is that of a decidedly vulgar-minded woman — one whom we should not care for as an acquaintance, whom we should not seek as a friend, whom we should not desire for a relation, and whom we should scrupulously avoid for a governess. (177)

だが、Jane Eyreを肯定的に受け止めた批評家がいたことも事実である。Charlotte Brontëの擁護者であったGeorge Henry Lewesの好意的な書評は当然のこととしても、²その他にも1849年の*The North British Review*の書評をHelsingersらも取り上げている。*The North British Review*の書評はAnn Caldwell Marshの*Emilia Wyndham*に登場するangelic womanであるEmiliaとJaneを比較し、一般的にはEmiliaがより賞賛できるキャラクターであるとしながらも、Jane Eyreの方に魅力を感じると述べる。“Now, Jane, be her faults what they may, is never tedious; her worst enemy cannot say that she wearies him, and this probably is the reason why she comes in for rather more than her fair share of our love and favour” (477). Strong-minded heroineを受け入れ難いものであるとする意見が主流であったが、Jane Eyreに対して魅力的であるという考えを持つ批評家もいたのである。

ここでDickensの女性観の変遷を見てみよう。Dickensは基本的には女性の自己犠牲、自己否定、献身的態度、道徳的な影響力を賞賛し、女性は生来この特質を持ち、どのような境遇においてもこれらの特質を失わないものと考えている。しかしながら、後期の作品にはこの基本的考えが揺らいでいることが感じられる。Marryn Williamsは*Domby and Son* (1846-48)、*Little Dorrit* (1855-57)にも精神的な強さの強調や、angelic womanの現実に対する無力さの認識などに典型的なヒロイン像への関心の弱まりが見られると指摘しているが、³決定的にそれまでとは異なるヒロインは*Great Expectations* (1860-61)のヒロインEstellaであろう。男性を憎みながら生きているMiss Havishamに育てられたEstellaは、男性に献身的な態度を示すことなどまったくなく、むしろ自分を愛しているPipを傷つけ、苦しめる。また*Great Expectations*はMiss Havishamの復讐の道具としての存在からEstellaが自己を確立していく物語とも解釈できるが、Estellaが最終的に下す決断はPipと友達にいるというものである。Miss Havishamの死後、自分自身の人生を生き始めたEstellaは結婚を選択しない。そして*Our Mutual Friend* (1864-65)のLizzie Hexamがいる。Lizzieは自分で働いて生活費を稼ぎ、自分の力で生きていく強さを持つヒロインである。またLizzieに惹かれてはいるが階級差を乗り越えられないでいるWrayburnの誘惑的態度を拒否し続ける。LizzieはWrayburnが瀕死の怪我を負うことによって、二人の関係が対等になって初めてWrayburnを受け入れる。*Our Mutual Friend*では社会的制約から開放された対等な人間同士としての結婚が描かれる。こうして見てみると後期の作品においてヒロインは“angel in the house”から“strong-minded woman”へと変化している。

ヴィクトリア朝中期には、女性に対して家事能力や外見的可愛らしさよりも知性を求め、考えを分かち合える妻が必要だとする意見が見られ始めていた。同時

に自己主張や自己確立を求めるヒロインに対しても賛否両論あった時期であった。Dickensが*David Copperfield*を執筆していた時期(1849-1850)は、ヒロイン達に対する多様な議論が展開され始めた時期である。また、Dickens自身の女性観もangelic womanを賞賛する立場から次第に変化していた。Estella、Lizzieといった“angel in the house”とは全く違う女性を描くようになるにはいたらない中間の時期に書かれたと思われる*David Copperfield*のヒロインAgnesを具体的に見ていこう。

*David Copperfield*は主人公Davidが不幸な子供時代から、中流階級の紳士としての人生を確立するまでの物語である。言いかえれば、中流階級の紳士とはどうあるべきかということDavidが示す教養小説であるといえる。作品の中心的なテーマの一つとして理想的な家庭の追求を挙げることができる。Davidは仕事において成功した彼の人生にふさわしい女性と結婚することで中流階級の紳士としての人生を確立する。つまり、Davidの結婚は中流階級の紳士としてのどのような妻とどのような家庭を築くべきかということを示している。このDavidの理想的な家庭の理想的な妻となる女性がAgnes Wickfieldである。

まず初めにAgnesをDavidの最初の妻Doraと比較し、理想の妻としての資質を考えてみる。Davidの二度の結婚をBrenda Ayreが“the book’s central conflict”(13)と呼んでいる様に、二つの対照的な結婚を描くことにより、どちらがDavidにとって正しい選択であったか、理想的な妻、家庭とはどうあるべきかが示される。一度目のDoraとの結婚を若さ故に感情に流された失敗、二度目のAgnesとの結婚こそがその失敗を経て辿り着いた理想の家庭であると作品は示していると解釈できる。中流階級の豊かな家庭に生まれ育ったDoraは“ornamental”な女性で、召使いを上手に扱うことができず、家計をきちんと切り盛りすることができない。結果としてDavidとDoraの家庭はDavidにとっての安息の場とはならず、混乱した状況になる。一方Agnesは父親に“little housekeeper”(223)と紹介されているように子供時代から家庭を取り仕切ることができ、父親に対して常に献身的な態度で接する。また、“There are goodness, peace, and truth, wherever Agnes is”(232)というDavidの賞賛からもわかるが、Agnesは家庭内の秩序を保ち、安らぎを与えることができる。Agnesには“angel in the house”の資質がすべて備わっていると言える。事実、DavidはAgnesを自分の“good Angel”(366)と呼び賞賛する。

しかしながら、この作品において、有能なハウスキーパーとしてのAgnesが理想的な妻とされているわけではない。DoraとAgnesの重要な違いは精神的な強さ

と、知性である。家庭を取り仕切る能力に関しては、Davidは最終的にはDoraに家事を教えることを諦めている。Davidは自分の行為を“I had been unhappy in trying it; I could not endure my own solitary wisdom; I could not reconcile it with her former appeal to me as my child-wife” (697)と感じ、“Better to be naturally Dora than anything else in the world” (696)と認める。“child-wife”としてのDoraを受け入れることを選んだDavidにとって、その後も消えることのない不満はDoraと様々なことに対して考えを話し合うことができないということである。Doraとの生活が幸せであると語った上で、Davidは次のように言う。“[I]t would have been better for me if my wife could have helped me more, and shared the many thoughts in which I had no partner [. . .]” (697)。Doraには現実的な問題に取り組む強さや知性が欠けている。一方AgnesはDavidの問題を解決する知性を備えている。実際、DavidはDoraには難しい話ではできないと考えて常にAgnesを相談相手としている。現実的な問題を知性をもって取り組むことができるAgnesは、Davidの保護者である伯母のBetsey Trotwoodが財産を失った時にはDavidに仕事を紹介し、またDoraとの関係に問題が生じたときには具体的な解決法を見つけてくれる。Davidの心を満たしてくれる“goodness, peace, and truth”はAgnesの家庭を取り仕切る能力や献身的な優しさではなく、現実的な問題に対処することができる知性と精神的強さからくるものである。このことからAgnesを“angel in the house”ではなく、intellectual partnerとしての理想的な妻と解釈することができる。

ここで、注目すべきことが一つある。DavidがAgnesに対して自分の愛を伝え、二人の関係が成立しているのは、全64章中の最後の3章だけである。全体的なプロットは最終的なDavidとAgnesの結婚へと向かってはいるが、DavidがAgnesにたいする自分の愛情を明確な形で認識するのは第58章のことであり、さらにその気持ちをAgnesに伝えるのは第62章である。それまではDavidは常にAgnesを自分の“good Angel”として崇拝していた。Agnesを愛していることに気がついたDavidが“It was nothing, now, that I had accustomed myself to think of her, when we were both mere children, as one who was far removed from my wild fancies. I had bestowed my passionate tenderness upon another object” (817)と後悔しているように、DavidはAgnesを愛情の対象からはずしていたのである。つまり、この作品の大部分においてAgnesにDavidとの結婚の可能性は見られないということになる。Doraの死後Davidが外国から戻ってきたときに、Betsey Trotwoodが結婚の機会は幾度もあったがAgnesは結局結婚しなかったのだとDavidに説明していることから、子供の頃からDavidを愛していたAgnesが他の男性と結婚するつもりがないことがわかる。そのDavidに対する気持ちもAgnesは“It has long been mine,

and must remain mine” (861)と述べているように、Agnesは自分の気持ちを打ち明ける気はなかった。これらの事から、Davidとの結婚が決まる直前まで、Agnesの中には結婚しないで生きていくという選択肢も存在していたのではないかと考えることができる。作品の大半において結婚の可能性を持たなかったという事実から、独身女性としてAgnesがどのように生きていくことが可能かを考えることはAgnesのキャラクターを考えるにあたり意味のあることであろう。

独身女性としての人生を考えると、AgnesとDoraには人生における可能性に決定的な違いがある。先にも述べたように、Doraは可愛らしさや子供っぽさという外見の魅力以外に何も自分の人生を支える手段をもたない。つまり、外見的魅力によって男性を惹きつけ結婚する以外に生きていく手段を持っていないのである。Doraは若さに頼った魅力を用いて結婚しなければ、父親の死後に生きていく術がない。一方、Agnesは父親の経済力が弱ったときに、自分がガヴァネスとして働いて生活を支えることを決意している。Agnesの知的な能力と精神的強さはDavidにとっての理想的なパートナーとなる条件を満たすだけでなく、独身女性としてのAgnesの自立を支える要素となる。

自立した女性としてのAgnesの可能性を示唆する登場人物が一人だけいる。Davidの伯母のBetsey Trotwoodである。Betseyは夫と離婚し、自分の財産を所有し、誰に対しても自分の意見を表明することを躊躇しない“strong-minded woman”である。Betseyの信念は“A fine firm fellow, with a will of your own. With resolution. [. . .] With determination. With character, Trot. With strength of character that is not to be influenced, except on good reason, by anybody, or by anything” (275) といったものである。Agnesはこの信念を実践しているといえる。Merryn Williamsが男性に逆らうことができない弱い女性としてのDoraやDavidの母親とAgnesを比較して

Agnes [. . .] emerges from her sad childhood a stronger person than those who have never think or plan. We understand that she has no ‘feminine’ weakness because she immediately sees Steerforth for what he is, and does not resent Dora. (82)

と解釈しているように、Agnesには自分の意見を持ち、それを述べる強さがある。SteerforthをDavidがいかに賞賛し彼の魅力を見とめるようにAgnesに求めても、Agnesは自分のSteerforthに対する判断を曲げない。また、父親に仕事を続けさせないと判断したのはAgnes自身であり、父親と自分の人生を支える手段としてガヴァネスとして働くということも自分で考えて決めたことである。さらに、先にも述べたように、結果として未婚女性となってしまうかもしれないにもかかわらず、David以外の人とは結婚しない、またDavidに対する気持ちは秘密と

して打ち明けはしないというのも、Agnesが自分の意志で決めたことであり、その決意を貫こうとする強さをAgnesは持つのである。ガヴァネスとして働くAgnesを“If she trains the young girls whom she has about her, to be like herself [. . .] Heaven knows, her life will be well employed! Useful and happy, as she said that day! How could she be otherwise than useful and happy!” (837) と言ってBetseyは評価する。結婚しなくてもAgnesの人生が有意義なものになりうるということをBetseyは理解している。

Betseyは“strong-minded woman”への否定的な見解の一番の理由を覆す女性でもある。WilliamsはDickensが社会に進出しようとする女性に対して批判的な理由が、Mrs. Jellybyの場合のように彼女達の家を守る使命の放棄に焦点を当てていると指摘する(84) また、Helsingersは当時の“strong-minded woman”に対する批判が、女性の精神的強さ、自己主張、自己意識が、妻としての役割を果たす障害となるという視点からなされていたと指摘する。⁴ だが、BetseyはDavidが“I was the object of her constant solicitude; and my poor mother herself could not have loved me better, or studied more how to make me happy” (538)と述べているように本当の母親にも勝る愛情をDavidに注いでいる。またDavidが最初に彼女の家を訪れたときに、家の中が綺麗に片付けられていることに気がつくように、Betseyは家の中のこともきちんとこなす女性である。Betseyは精神的強さや自立した精神が、家庭を守る役割、母親としての役割と相反するものではないということを示している。ただ、Betseyは既に婚期の女性ではなく、夫のひどい仕打ちが原因とはいえ結婚に失敗しているのに対して、Agnesには“strong-minded woman”でありながら、結婚を達成するヒロインとなることが可能であった。先に述べたように、Agnesには女性らしい特質がすべて備わっているが、知性と精神的強さを併せ持つ。Davidが“strong-minded woman”としてのAgnesを受け入れたならば、Agnesは結婚を達成した“strong-minded woman”として前年に登場したJane Eyreの後を継ぐヒロインになる可能性を秘めている。

しかし、Agnesが“strong-minded woman”として作品中で取り扱われることは一度もない。Steerforthに関してAgnesは確かに自分の意見を述べているが、その言葉がとても控えめなものであることは事実である。そして、Agnesの数々の実際的なアドバイスはDavidの“good angel”という賞賛によって、その的確さが評価されるというよりもむしろ「聖なる力」を働かせているかのように扱われる。また、Agnesはガヴァネスとして自立する道を選んだ事について次のように言っている。“I am certain of success. So many people know me here, and think kindly of me, that I am certain. Don't mistrust me. Our wants are not many. If I rent the dear old house, and keep a school, I shall be useful and happy” (776). このAgnesの言葉には強い自己

主張は見られないし、自立した女性として生きていこうという確固たる信念は表明されていない。あくまでも必要にせまられての決断として扱われている。さらにDoraの死後Davidが三年間外国を旅行している間、Agnesは結婚しないでガヴァネスとして働きつづけているのだが、そのことについてDavidは一言“*She was happy and useful, was prospering as she had hoped*” (815)と触れるだけである。帰国後もDavidの関心はAgnesの結婚の可能性に集中している。Strong-minded heroineとしてのAgnesは、言動を非常に控えめにすること、そしてDavidがAgnesをangelとして賞賛し、Doraの死後にAgnesの結婚に焦点を当てることによって否定されるのである。

さらに、intellectual partnerとしてのAgnesも最終的には描かれない。DavidとAgnesの結婚後が描かれる最後の2章において、AgnesはDavidの幸せな家庭を満たしてくれる理想の妻となっている。Davidは自分の結婚生活を次のように述べる。

I had advanced in fame and fortune, my domestic joy was perfect, I had been married ten happy years. Agnes and I were sitting by the fire, in our house in London, one night in spring, and three of our children were playing in the room [. . .] .
(866)

このDavidによる結婚生活の描写はAgnesの自立の可能性を完全に打ち消し、intellectual partnerとしてのAgnesの存在も示されていない。Davidが“I had advanced in fame and fortune, my domestic joy was perfect” (866)と述べていることから、Agnesとの結婚がDavidの人生に良い影響を及ぼしていることはわかるが、Agnesの知性がどれほど役立っているかはわからない。考えを分かち合える女性を求めAgnesへと辿り着いたDavidは結婚後にAgnesの知性について触れることはないのである。

こうして見てくると、Agnesのキャラクターが非常に曖昧であることがわかる。精神的強さと知性を持ち、自立の可能性を秘めながら、最終的には“angel in the house”として描かれる。そしてこの曖昧さこそが*David Copperfield*が書かれた当時の議論を反映している。Agnesは“angel in the house”を賞賛する声、intellectual partnerを求める声、strong-minded heroineの登場とそれにたいする強い関心といった多様な声が凝縮された女性であると言える。AgnesにはCharlotte Brontëのヒロインと共通する要素も見られ、Dickens自身の後期の作品に登場する“angel in the house”ではないヒロイン達につながっていく要素も見られる。Agnesのキャラクターを“angel in the house”であると単純化せずに、時代的背景とあわせて考察することによってAgnesの新たな側面を見ることができる。

注

- ¹ Helsingersらは当時の定期刊行物に掲載された書評を用いて、ヴィクトリア朝時代に展開されたヒロインに関する議論を詳細に研究している。彼等は当時のヒロイン達と批評家の意見の多様性に焦点を当て、“angel in the house”を唯一の支配的理想像と捉える従来の考え方を否定している。彼等の*The Woman Question: Society and Literature in Britain and America 1837-1883*はAgnesのキャラクターを考えるにあたり非常に有用である。本稿を執筆するにあたりこの本に負うところは多く、特に本稿のI章は彼等の本を参考にした。
- ² Lewesは*The Westminster Review* (1853)に “They [Rochester and Jane Eyre] are men and women of deep feeling, clear intellects, vehement tempers, bad manners, ungraceful, yet loveable persons. Their address is *brusque*, perhaps unpleasant, but, at any rate, individual, direct, free from ‘shams’ and conventions of all kinds. They outrage good taste, yet they fascinate.” (491)という書評を載せている。
- ³ 詳しくはMerryn Williamsの*Women in the English Novel 1800-1900* 第6章を参照。
- ⁴ “The most significant aspect of the contemporary reception of *Aurora Leigh*, however, is the number of critics who do not find the spectacle of an independent-minded heroine fulfilling the angelic role to be either unnatural or impossible.” (102)

Works Cited

- Ayre, Brenda. *Dissenting Women in Dickens' Novels: The Subversion of Domestic Ideology*. Westport: Greenwood, 1998.
- “*Bleak House*.” Microfilm. *The Athenaeum* 17 Sept. 1853: 1087.
- Dickens, Charles. *The Personal History of David Copperfield*. 1850. London: Oxford UP, 1952.
- Ellis, Sarah. *The Women of England: Their Social Duties, and Domestic Habits*. 1838, Uniform Ed.; New York: J and H. G. Langley, 1843.
- Forster, John. “*Vanity Fair*.” Microfilm. *The Examiner* 22 July 1848: 468.
- Hatton, R.K. “*Poems by Coventry Patmore*.” Microfilm. *The North British Review* 28 (1858): 529-545.
- Helsingers, Elizabeth K., Sheets, Robin Lauterbach, and Veeder, William. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*. Vol. 3. 1983; Chicago: U of Chicago P, 1989.
- Lorimer, James. “Noteworthy Novels.” Microfilm. *The North British Review* 11 (1849): 475-93.
- Mundhenk, Rosemary J., Fletcher, and LuAnn McCracken. *Victorian Prose: An Anthology*. New York: Columbia UP, 1999.
- Rigby, Eastlake. “*Vanity Fair and Jane Eyre*.” Microfilm. *The Quarterly Review* 84 (1848): 153-85.
- Senior, N.W. “Thackeray’s Works.” Microfilm. *The Edinburgh Review* 99 (1854): 196-243.
- Williams, Merryn. *Women in the English Novel, 1800-1900*. London: Macmillan, 1984.
- “*A Woman’s Thoughts about Women*. By the Author of ‘John Halifax, Gentleman’.” Microfilm. *The Athenaeum* 6 Feb. 1858: 177.

マードル氏とメルモット氏
Mr. Merdle and Mr. Melmotte齋藤 九一
Kuichi SAITO

1 『リトル・ドリット』と『我々の現在の生き方』

トロロブ(Anthony Trollope, 1815-82)はディケンズよりわずか3歳若いだけだが、彼の出世作となった第4作目の『院長』(*The Warden*, 1855)の出版は、例えばディケンズの『ピックウィック・ペーパーズ』(1836-37)に遅れること約20年であった。これはほとんど別世代と言ってもよいほどの差であり、その点でトロロブをディケンズの後輩作家とみなすことは許されるだろう。「後輩作家」トロロブがかなり頻りにディケンズの作品や人柄に言及していたことについては、口頭発表(ディケンズ・フェロウシップ日本支部シンポジウム「後輩作家から見たディケンズ」, 1999)や、論文「トロロブから見たディケンズ」(『上越教育大学研究紀要』第19巻第2号, 2000)でいくらか明らかにした。ここでは、ディケンズの『リトル・ドリット』(1855-57)の登場人物マードル氏と、トロロブの『我々の現在の生き方』(*The Way We Live Now*, 1874-75)の登場人物メルモット氏(Mr. Melmotte)の描かれ方を比較することによって、この二人の作家の関係をめぐる考察をさらに一歩進めたいと考える。

『リトル・ドリット』とトロロブの関わりは決して浅くない。それというのも、ディケンズが『リトル・ドリット』でお役所仕事を揶揄したCircumlocution Officeにトロロブは大いに反発したらしく、同時期の自作『三人の公務員』(*The Three Clerks*, 1858)ばかりでなく、約20年後、ディケンズ死後9年経った頃になってもなお、『ジョン・コールドゲイト』(*John Caldigate*, 1879)の中で、Circumlocution Officeを引き合いに出しているからである。

It is generally admitted that the Weights and Measures is a well-conducted public office [. . .]. It is exactly antipodistic of the Circumlocution Office, and as such is always referred to in the House of Commons by the

gentleman representing the Government when any attack on the Civil Service, generally, is being made. (The Three Clerks 1-2)

The popular newspaper, the popular member of Parliament, and the popular novelist — the name of Charles Dickens will of course present itself to the reader who remembers the Circumlocution Office — have had it impressed on their several minds — and have endeavoured to impress the same idea on the minds of the public generally — that the normal Government clerk is quite indifferent to his work. No greater mistake was ever made, or one showing less observation of human nature.

(John Caldigate 365)

すなわち、自身が郵政省の職員で、役所というものの内情をよく知っていたトロロプとしては、『リトル・ドリット』におけるディケンズの十把一絡げ的なお役所批判には大きな抵抗を感じていたものと思われる。

さて、トロロプの『我々の現在の生き方』は、彼の数多い小説作品の中でも最も長い部類に属する大作であるだけでなく、内容的にも当代の社会への辛辣な批判をパノラマ的に展開するものである。したがって、ディケンズの後期の大作のいずれとも比較可能と言ってよいが、ここで敢えて『リトル・ドリット』と比較するのは、上述のように「役人」トロロプが『リトル・ドリット』にこだわり続けたことを考慮したためでもあるが、それ以上に、これらの作品に登場するマードル氏とメルモット氏の人物造形の比較に関心を持っているためである。

もちろん、この2人の作中人物の類似性に言及する人はこれまでも少なくなかったが、詳しい比較にまで至らないのが通例である。例えばフランク・カーモード(Frank Kermod)は、ペンギン・クラシックス版『我々の現在の生き方』の序文の中で、“Merdle, in Dickens’s *Little Dorrit* (1855-7), is an earlier fictional rendering of a grand speculator; Trollope had read that novel” (xii) と言っている。しかしカーモードは、メルモット氏の“various real life models”を論じるのみで、この“grand speculator”の二つの肖像を詳しく比較しない。まさにそのことを我々はここでいくらか試みたいと思うのである。

マードル氏もメルモット氏も、いわゆる詐欺師であるが、悪人の描き方についてトロロプが興味深いことを言っている。『三人の公務員』において、悪人のタイプを論じながら、トロロプは、ディケンズの『オリヴァー・トゥイスト』のビル・サイクスを引き合いに出す。

[...] but with Bill Sykes we may contrast [Undy Scott] as they flourished in the same era, and had their points of similitude, as well as their points of difference. (529)

[...] Is it not the fact, that, knowing him as you do, you could spend a pleasant hour enough with Mr. Scott, sitting next to him at dinner; whereas your blood would creep within you, your hair would stand on end,

your voice would stick in your throat, if you were suddenly told that Bill Sykes was in your presence? (530)

ディケンズのビル・サイクスのような、境遇も外見も絵に描いたような悪人に対して、トロロプのこの小説に登場するアンディ・スコット(Undy Scott)は、貴族の子弟で国会議員でもありながら、地位を利用した悪事を行う人物である。ビル・サイクス的な一目でそれと知れる悪漢ではなくて、紳士として淑女と同席しうる社会的地位を持ち、それゆえに一層極悪な悪人を描いたという点にトロロプの自負が感じられる。

しかし、言うまでもなく、『リトル・ドリット』のマードル氏は、『オリヴァー・トゥイスト』のビル・サイクスとは異なるタイプの悪人像である。まさに紳士・淑女の中に立ち交わって違和感のない悪漢であることは、彼が何よりも大文字の Society への奉仕者をもって自任していた (“[...] who does more for Society than I do?”) ことで明らかである (*Little Dorrit* 384)。また、トロロプのメルモット氏も同じタイプの悪漢であることは、彼が、英国訪問中の中国皇帝歓迎パーティのホスト役を務め、貴顕紳士を応接する一事で明らかである (*The Way* 269-271, 450-57)。したがって、トロロプのようにビル・サイクスとアンディ・スコットを比較するよりも、マードル氏とメルモット氏を比較する方が、はるかに公平だと言える。

2 噂と謎

マードル氏やメルモット氏のような巨大な投資にからむ詐欺師には、何か謎めいたところがあると考えるのが常識だろう。しかし、例えば、トロロプのメルモット氏は、ロンドンに登場した直後から、すでに詐欺師という噂は広まっていた。したがって彼が安易に信用できない危険な人物であることは、読者ばかりでなく作中人物たちにとっても、一貫して、秘密でも謎でもない。

It was at any rate an established fact that Mr. Melmotte had made his wealth in France. He no doubt had had enormous dealings in other countries, as to which stories were told which must surely have been exaggerated. [...] but it was also said that he was regarded in Paris as the most gigantic swindler that had ever lived; that he had made that City too hot to hold him; that he had endeavoured to establish himself in Vienna, but had been warned away by the police; and that he had at length found that British freedom would alone allow him to enjoy, without persecution, the fruits of his industry. (*The Way* 31)

『我々の現在の生き方』の登場人物の1人で、金銭万能の時流に対して毅然とした態度をとり続ける人物ロジャー・カーベリー(Roger Carbury)も “I have heard of

the great French swindler who has come over here, and who is buying his way into society” (60) と酷評している。しかし、「社会」はそれと知りつつメルモット氏を受け入れる。

Mr. Melmotte was admitted into society, because of some enormous power which was supposed to lie in his hands; but even by those who thus admitted him he was regarded as a thief and a scoundrel. (247)

小説の後半でメルモット氏はウェストminster選挙区から保守党の候補者として立候補し、様々な悪い噂にもかかわらず当選するが、語り手は噂を容赦なく裏書きしてみせる。すなわち、語り手は、“Of course he had committed forgery—of course he had committed robbery. That, indeed, was nothing, for he had been cheating and forging and stealing all his life” (495) と言い、あまつさえ、メルモット氏が他人の署名を偽造した手順を詳しく、しかも2件も、読者に紹介するという徹底ぶりである (Ch.73 and Ch. 77)。

一方、ディケンズのマードル氏はどうであろうか。マードル氏は、小説の他の登場人物たちの視点から見る限り、悪い噂はなく、信頼に値する人物とみなされている。ただし、「マードル氏の不調」(Mr. Merdle's complaint) と呼ばれる抑鬱状態を除けばである。

Mr. Merdle's complaint. Society and he had so much to do with one another in all things else, that it is hard to imagine his complaint, if he had one, being solely his own affair. Had he that deep-seated recondite complaint, and did any doctor find it out? Patience. In the meantime, the shadow of the Marshalsea wall was a real darkening influence, and could be seen on the Dorrit Family at any stage of the sun's course.

(*Little Dorrit* 250)

ディケンズはここで、「マードル氏の不調」が社会と関係することの可能性を暗示しつつも、読者に「忍耐」を要求している。したがって、「マードルの不調」は、作中人物たちばかりでなく、我々読者にとっても「謎」である。

「マードル氏の不調」に正面切って言及し、態度変更を迫るのは、ただマードル夫人のみである (第1巻第33章「マードル夫人の不満」)。すなわち、マードル氏の「謎」は、個人の病気あるいは家庭の小言の対象という形で描かれるにとどまる。たとえ、医者をはじめ何人が「マードル氏の不調」に気づいていたとしても、それを仕事ゆえのストレスに帰していたのであって、不正の隠蔽あるいは良心の呵責などと解釈する者は、マードル氏が自殺をとげるまで、なかったのである。

マードル氏のビジネスについても、“[. . .] nobody knew with the least precision what Mr. Merdle's business was, except that it was to coin money” (382) と言われている。

るように、その詳細は、まさに「謎」なのである。それは、作中人物たちにとって謎であるばかりでなく、読者にとってもそうである。その点でメルモット氏の描き方と対比的であることについて、スティーブン・ウォール (Stephen Wall) はペンギン・クラシックス版『リトル・ドリット』の序文の中で、“Despite Merdle's real-life analogues, Dickens supplies no details about either his swindles or his speculations, as Trollope was to do in the comparable case of Melmotte in *The Way We Live Now* (1875); his riches are essentially magical, and vanish as suddenly as bags of gold in a fairy tale” (xviii) と言っている。マードル氏の死という結末によっても完全には消滅しない「謎」はこれにとどまらない。例えば、我々読者は、マードル氏がそもそもどこから来たのか、その出自について、メルモット氏の場合のように「噂」という形ですら、情報を与えられることはないのである。

3 反復と反転

メルモット氏とマードル氏は、巨大な投資にからむ詐欺師として同類でありながら、一方は最初から「噂」の対象であったのに対して、もう一方は、よい評判の陰で「謎」に包まれていた。トロロブがメルモット氏を構想した際にどれだけディケンズのマードル氏を意識したかはにわかに決着のつかない問題だが、時間的にこの2つの人物像を並べてみれば、トロロブのメルモット氏が、ディケンズのマードル氏という巨大な投資にからむ詐欺師像を「反復」した上で、最初からその正体を明らかにしておくという「反転」を加えたものと見ることができるだろう。

この2つの人物像の関係に思いをめぐらしながら、仮に、「反復と反転」という言葉を発してみると、それで意外に多くのことを言い表すことができるように思われる。

その一つとして、家族構成という何気ない細部を考えて見よう。メルモット家の構成は、夫婦に子どもが1人の3大家族という点ばかりでなく、子どもは現在の夫婦間の子どもではなくどちらかの連れ子であるという点でも、先行作品のマードル家のそれをいわば「反復」しているが、家族間の関係は見事なまでに「反転」している。すなわち、マードル家の子どもは息子であるのに対して、メルモット家は娘であり、それぞれの子どもの実の親は、マードル家が母親の方であるのに対して、メルモット家は父親の方である (*The Way* 91)。

次に、二人が英国社会内でどこまで受け入れられたかの指標となる国会議員の地位を見てみよう。マードル氏は作品の中で「すでに」国会議員である (*Little Dorrit* 244, 537)。このことは、メルモット氏が、物語の最終段階で、破産の噂にもかかわらず、厳しい選挙戦を運良く勝ち抜いて国会議員になると比較すれ

ば、特筆すべきことであろう。作品の時間の中で、国会議員の地位は、一方にとってはすでに既得のものであり、他方にとっては、最後に目指すべき頂点である。

このことが意味するのは、トロロブは、メルモット氏のロンドンでの上昇と下降を詳しく描いているのに対して、ディケンズは、マードル氏をそのような変化・発展の形では描かなかったということである。例えば、トロロブは、“[.] Mr. Melmotte of the present hour was a very different man from that Mr. Melmotte who was introduced to the reader in the early chapters of this chronicle” (*The Way* 272)と言ったり、“[.] there had grown upon the man during the last few months an arrogance, a self-confidence inspired in him by the worship of other men, which clouded his intellect, and robbed him of much of that power of calculation which undoubtedly he naturally possessed” (404) と言って、メルモット氏の変化を読者に告げる。それと比較すれば、マードル氏の生活は、奇妙なまでの静謐さを帯びていると言えるのではないだろうか。

そもそもマードル氏は、目立たない風采の人であり、“He did not shine in company; he had not very much to say for himself; he was a reserved man, with a broad, overhanging, watchful head, that particular kind of dull red colour in his cheeks which is rather stale than fresh, and somehow uneasy expression about his coat-cuffs, as if they were in his confidence, and had reasons for being anxious to hide his hands” (*Little Dorrit* 244) というような描写がなされる。それに対して、メルモット氏の外見は次のように描かれる。

Melmotte himself was a large man, with bushy whiskers and rough thick hair, with heavy eyebrows, and a wonderful look of power about his mouth and chin. This was so strong as to redeem his face from vulgarity; but the countenance and appearance of the man were on the whole unpleasant, and, I may say, untrustworthy. He looked as though he were purse-proud and a bully. (*The Way* 31)

マードル氏が「遠慮がちな人」であるのに対してメルモット氏は「威張り散らす人」である。

また、マードル氏は、時に、部屋部屋をさまよひ、足下のカーペットを見つめて、“as if they were gloomy depths, in unison with his oppressed soul” という様子で、不思議な孤独感を漂わせる (*Little Dorrit* 449)。うつむくマードル氏と対比的に、メルモット氏は夜空を仰ぎながら自らの行く末を瞑想する。

[.] He had not far to go, round through Berkeley Square into Bruton Street, but he stood for a few moments looking up at the bright stars. If he could be there, in one of those unknown distant worlds, with all his

present intellect and none of his present burdens, he would, he thought, do better than he had done here on earth. If he could even now put himself down nameless, fameless, and without possessions in some distant corner of the world, he could, he thought, do better. But he was Augustus Melmotte, and he must bear his burdens, whatever they were, to the end.

(*The Way* 479-80)

二人の特徴的な視線の方向の対極性ばかりでなく、この場面のメルモット氏に見られる程度の内面描写すらもディケンズはマードル氏について行わない。それはおそらく意図的なものであって、ほとんど禁欲的と言ってもよいほどの徹底ぶりである。

さらに、諸国を遍歴した後にロンドンに来たメルモット氏の「国際性」と比較した場合に興味深い細部として、マードル氏は、おそらく国際的なマーケットと関わっているのであろうが、彼自身は外国と縁が薄いことがあげられる。それというのも、今は外国に住むドリット氏がマードル夫人に“probability of Mr. Merdle’s coming abroad” について尋ねたとき、マードル夫人は、“He has not been able to get abroad for years” と答えているからである (*Little Dorrit* 493)。メルモット氏の胡散臭い「国際性」がロジャー・カーベリーに代表される土着的「英国性」と葛藤を起こしているのに引き替えて、マードル氏は、土着的英国性とも国際性とも無縁な抽象的な存在に設定されていると言えようか。

ところで、『我々の現在の生き方』の道徳の中心であるロジャー・カーベリーについてトロロブは次のように書いている。“He was a gentleman — and would have felt himself disgraced to enter the house of such a one as Augustus Melmotte.” (*The Way* 61) すなわち、メルモット氏はgentlemanでないのである。マードル氏はどうか。現在の妻との結婚が“some fifteen years before” (*Little Dorrit* 244)とあること位しかマードル氏の前歴・出自はわからず、また、噂すらもない。ということは、少なくとも作中人物たちにとっては興味関心の対象ではなかったということになる。それほど信用されていたのかもしれない。もっとも、社交界に多大の貢献をしながらなじみずにいるところから判断すれば、いわゆる成り金であった可能性もあるが、例えば、『ハード・タイムズ』のパウンダービー氏のように、自らの出世を誇るわけでもなく、また、作者ディケンズもマードル氏の成り上がり者的な側面をそれほど強調しているようには思えない。ただし、執事頭が、マードル氏の突然の死に際して、“Sir, Mr. Merdle never was a gentleman, and no ungentlemanly act on Mr. Merdle’s part would surprise me” (678) と言うように、マードル氏はいわゆる紳士ではなかったようである。

紳士であるかないかの定義の難しさは周知のことだが、メルモット氏もマードル氏も最終的には「紳士でない」という言葉で切って捨てられる存在であるこ

とは間違い。そのような共通点を持ちながらも、メルモット氏を紳士でないと喝破するのはロジャー・カーベリーであり、他方、マードル氏が紳士でないと宣言したの執事頭である。それぞれに「紳士でない」という評価を下す際のいわばスポークスマン的な人物が一方が country gentleman であり、他方は chief butler であるという階級の違いにまでも、興味深い「反転」を見ることができる。

最後に、二人の死に際について考えてみよう。ステイブン・ウォールは“Merdle’s Roman suicide in a white marble bath veined with his red blood” (xviii) に言及しているが、マードル氏は、妻の連れ子であるエドモンド・スパークラーの妻ファニーからペンナイフを借りる。そのペンナイフで頸動脈を切った場所が公衆浴場の個室の白い大理石の浴槽だったことが、ステイブン・ウォールのいわゆる「ローマ的」というわけである。

ところで、ローマ的という点では、メルモット氏のそれにも共通点がある。しかし、そのような共通点を持ちながらも、やはりそこには大きな「反転」があると言わざるを得ない。メルモット氏は、生涯の最後の日に、社会的には破滅したことを人が皆知っている状況の下で、大胆にも、下院議員として登院し、休憩時間に、周囲の冷たい視線をものともせず、議員食堂ではシャンパンを飲み、喫煙室では太い葉巻を吸い、ブランディーを飲み、議事が再開すると、審議中の法案について無知であるにもかかわらず、酩酊状態で発言を求めて立ち上がり、前のめりに倒れるという派手な振る舞いをし、その後に帰宅して、翌朝までに青酸による自殺を遂げる (*The Way* Ch.83)。このくだりで、トロロブが2度までも「トーガ」に言及している。“It was thus that Augustus Melmotte wrapped his toga around him before his death.” (316) “He might have wrapped his toga around him better perhaps had he remained at home.” (318) 言うまでもなく、「トーガ」は、元々ローマ市民のゆるやかな服のことだから、メルモット氏の国会議場での不敵な振る舞いとその直後の自死にローマ的な倍音を響かせることになる。すなわち、同じく「ローマ的」でありながら、マードル氏の場合の私的で閉ざされた空間と、メルモット氏が選んだ公的で衆人環視の舞台とは、まさに対極をなすと言えよう。

4 まとめ

ここまでの検討をまとめるに際して、『リトル・ドリット』と『我々の現在の生き方』の時間関係について触れておきたい。トロロブの『我々の現在の生き方』のある箇所に出てくる手紙には“Tuesday, 2nd July, 1873” (*The Way* 390) という日付があり、この作品の出版年とほぼ一致している。トロロブはまさに同時代を描いたのである。作中人物の1人であるピプキン夫人が、15年程前と現在とを比べ、世の中の変化の激しさについて次のように述懐している。

She [Mrs. Pipkin] had not been allowed to go to the theatre with a young man when she had been a girl, — but that had been in the earlier days of Queen Victoria, fifteen years ago, before the new dispensation had come. (328)

ディケンズの『リトル・ドリット』(1855-57)は、「30年前、マルセイユは・・・」という言葉で始まるので、物語内部の時間は1820年代後半とみなされる。しかし、ペンギン・クラシックス版『リトル・ドリット』の注にもあるように(“Dickens’s concerns in *Little Dorrit* included those of the time in which he was writing” 844)、ディケンズは出版当時の、すなわち1855-57年の、時代状況を書き込んでいるものとすれば、それは『我々の現在の生き方』の時間よりも17、8年前となる。すなわち、トロロブのピプキン夫人が懐かしんでいた自分の娘時代とは、ディケンズが『リトル・ドリット』を発表しつつあった時代にほぼ一致するのである。この間に社会が大きく変化したであろうことは、歴史学・社会学的な資料によって跡づけるまでもなく、まさに、ピプキン夫人の述懐が教えていることになる。

このような時代の変化をも考慮して、メルモット氏とマードル氏の描かれ方を比較してみれば、次のように言えるのではないかと思う。すなわち、『リトル・ドリット』の時代は、遠慮がちで謎めいたマードル氏の詐欺に人々が不用意に騙された時代であり、また、その中で他者に献身する主人公リトル・ドリットの無私な生き方が救いとなり得た時代でもある。それとは対比的に、『我々の現在の生き方』の世界は、最初から詐欺師という噂があって、しかも、控えめどころか大胆に行動するメルモット氏の詐欺に、人々がはつきりと目を開いたままで半ば共犯的に巻き込まれていく、その意味ではおそらく『リトル・ドリット』よりも救いのない世界であると考えられる。

参考文献

- Dickens, Charles. *Little Dorrit*. Harmondsworth: Penguin, 1998.
 Glendinning, Victoria. *Trollope*. London: Hutchinson, 1992.
 Kermodé, Frank. “Introduction.” *The Penguin Classics edition of The Way We Live Now*. Harmondsworth: Penguin, 1994.
 Mullen, Richard. *Anthony Trollope: A Victorian in his World*. London: Duckworth, 1990.
 Super, R. H. *The Chronicler of Barsestshire: A Life of Anthony Trollope*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1988.
 Terry, R. C. *Anthony Trollope: The Artist in Hiding*. London: Macmillan, 1977.
 Trollope, Anthony. *The Three Clerks*. Oxford: Oxford UP, 1978.

— *John Caldigate*. London: The Folio Society, 1995.

— *The Way We Live Now*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

Wall, Stephen. "Introduction." The Penguin Classics edition of *Little Dorrit*. Harmondsworth: Penguin, 1998.

荻野昌利, 齋藤九一, 天野みゆき, 木村茂雄「後輩作家から見たディケンズ」『ディケンズ・フェロウシップ日本支部会報』第22号, 1999.

齋藤九一「トロロブから見たディケンズ」『上越教育大学研究紀要』第19巻第2号, 2000.

カートンという男 A Man Called Carton

長谷川 雅世
Masayo HASEGAWA

『二都物語』は知名度から言えばディケンズの代表作の1つである。しかし作品の評価は低く、失敗作と判断されることが多い。その理由の主なものとして次の3つが挙げられる。1つ目は、ウィルソン (Angus Wilson) が指摘するように、この作品にはディケンズらしさ、特に彼らしいユーモアが欠けていること。¹ 2つ目は、チェスタトン (G. K. Chesterton) が主張するように、フランス革命に対するディケンズの歴史眼がないとされること。² 3つ目は、カートンの死の扱い方が小説中で主張されている社会批判や革命の意義を不鮮明にしていると考えられるジョンソン (Edgar Johnson) のように、カートンを中心とするプロット、特に彼の死があまりにもメロドラマ的であること。³

3つの理由の中でも、ジョンソンのように、カートンを中心とするプロットと革命を中心とするプロットの間に矛盾や分裂が生じていると指摘する批評家は多い。しかし本当に両者の関係は分裂し、相容れないものなのだろうか。恐らく従来の批評家たちがそのような考えたのは、カートンの死を単なるメロドラマ的な愛のための死だと一蹴してきたためだと言える。そこで本論ではカートンの死を再考しながら、分裂しているとされる2つのプロットの関係について検討する。

1

『二都物語』の主要な登場人物の多くは、それぞれの対や分身と考えられる他の登場人物を持っている。その登場人物とその対となる登場人物を併せて考えることで私たちは、彼らに対する深い理解を得ることができる。このことはルーシーとマダム・ドファルジュの場合にも当てはまる。愛情の糸を織るルーシーと憎しみの糸を編むマダム・ドファルジュは、一対の人物として描かれている。忠実

で愛情深いルーシーは「優しい天使 (gentle angel)」⁴ と呼ばれたり、「妖精」(74) に譬えられたりする。彼女は理想的で典型的な家庭の天使である。獐猛で復讐心に燃えるマダム・ドファルジュもまた“an Angel” (369) と呼ばれるが、“The word ‘wife’ seemed to serve as a gloomy reminder to Defarge” (282) である彼女は家庭の天使ではない。彼女の場合は天使ではなく復讐の女神である。そしてルーシーとマダム・ドファルジュの対照関係は、彼女たちの家庭の天使と復讐の女神という明らかな側面を際立たせ、強調する役割を果たしている。

さらにこの小説における登場人物間の対照関係は別の役割も持つ。ルーシーは父親が監禁され生きていることを長い間知らなかった。なぜなら彼女の母親が、自分が味わってきた苦しみを幼いルーシーに「受け継がせること」(56) を避けようとしたからだ。彼女の知らなかった監禁時代に「抑えがたい復讐心」(218) を抱いていたことを、ドクター・マネットはルーシーに告白する。さらに“Whether it was a son who would some day avenge his father” (218) とあるように、まだ見ぬ子供がもし男の子なら復讐をして欲しいと思っていたことを彼は認める。この告白を挿入することでディケンズは、ルーシーの隠された側面を示唆しようとする。もし母親の苦悩と父親の復讐心を受け継いでいたなら、父親の願望通りに、彼女は「息子」になり代わって「復讐」を果たそうとしたかもしれない。つまりマダム・ドファルジュのように復讐心に駆られ、ヴィクトリア朝の理想的な女性像とは全く異なった人物となっていた可能性を暗示している。一方、子供の頃から“a brooding sense of wrong” (391) と“an inveterate hatred of a class”を吹き込まれてきたマダム・ドファルジュは、家族の苦しみや復讐心を「受け継ぎ」(370) ながら育った。もしも家族の憎しみや復讐心を知らずに育っていたなら、彼女はルーシーのような女性になっていたかもしれない。とりわけ先天的なものよりも環境という後天的なものが人格形成に与える力を重視するディケンズの作品においては、その可能性が高い。このようにルーシーとマダム・ドファルジュは、その対照関係を通してお互いの隠された側面を暗示している。

彼女たちは単に対立的なのではなく共通性を持っていることを伝えるために、ディケンズは挿絵を使う。⁵ “Phiz” (Hablot K. Browne) が描いた挿絵“The Wine-shop” (213) にマダム・ドファルジュの姿がある。その挿絵の彼女は、逞しく力強い中年女性という私たちの思い描く彼女の姿とはほど遠く、むしろルーシーに近い。実際、月間本の表紙で中央の左右対称に描かれているルーシーとマダム・ドファルジュは酷似している。⁶ 挿絵の2人を似させることでディケンズは、対照的な2人が共通する側面を隠し持っていることを伝えているのだ。

以上で述べてきたように、ルーシーとマダム・ドファルジュの対照関係は次の2つの役割を果たす。1つ目は、お互いの明らかに対照的な側面を強調するこ

と。2つ目は、お互いの隠された共通する側面を示すこと。⁷ そしてこの小説における他の登場人物間の対照関係も、彼女たちの場合と同じ役割を果たしている。

カートンにも彼の対と考えられる登場人物がいる。カートンとダーニーが対照的で分身関係にあることは小説中で明言され、彼らが一対の人物であることは明らかだ。例えばマンハイム (Leonard Manheim) は、ダーニーとカートンの関係を Jekyll と Hyde の関係と捉らえている。⁸ カートンの対としては、ストライパーの名も挙げられる。ハースト (Beth F. Herst) のように、ジャッカルとライオンに例えられているカートンとストライパーに対照関係を見出すことは可能である。⁹ フッター (Albert D. Hutter) は、「復活 (resurrection)」をテーマに持つカートンの対として「死体盗掘人 (resurrection man)」であるクランチャーに注目し、カートンの「復活」の隠された意味を読み取ろうとする。¹⁰ この様に従来カートンについて論じる時、ダーニーを始めとしてストライパーやクランチャーに注意が払われてきた。しかしエンディングにおけるカートンの自己犠牲の死を考察する際、注目すべき登場人物は彼らではないと考える。それはフランス民衆である。

そこで以降、カートンと民衆がどの様に対照関係にあるかを考察する。まず、革命以前から革命時のフランス民衆の姿について。権力者たちに搾取され抑圧されていた農民には、農作物同様の「嫌々ながら育っている (vegetating unwillingly)」(144) 様子と、全てを諦め「枯れて (wither away)」(144) しまおうとする感じが感じられた。彼らは生に無気力だった。この状態はパリに住む都市の民衆にも同様に見られた。飢えた貧民たちは壊れた樽から流れ出るワインに群がり、狂喜してそれを飲み干す。この狂乱は革命の先触れと言えるが、それは一時の楽しみでしかなく、それが終わると彼らは再び元の状態へと戻る。その様子は“men with bare arms, matted locks, and cadaverous faces, who had emerged into the winter light from cellars, moved away to descend again” (60) と描写され、束の間地上に出ている死人が再び墓に戻る様子を連想させる。この様に民衆は、徹底的に無気力で「死人」のイメージをもって描かれている。

しかしこの様に無気力で「案山子」(62) や「酒の澱」(194) に譬えられていた民衆に変化が現れる。彼らの内にあった「燻る火」(194) を権力者たちへの憎しみと復讐心で燃え立たせて、彼らは恐ろしい勢いと活発さをもった暴徒へと変化する。民衆に起こったこの変化の中で特筆すべきことは“the people’s blood (suddenly of some value, after many years of worthlessness)” (248) とあるように、彼らが自らの命に価値を見出すようになったことである。さらに敵と思しき人間の命を奪うために彼らは、価値を得た自らの命を躊躇せず「犠牲 (sacrifice)」(244) にしようとした。

革命前から革命時における民衆の意識の変化をディケンズは上のように描く。次に、それと同時期のカートンについて考察する。パリの貧民が壊れた樽から流れた「赤ワイン」に束の間の楽しみを味わっていた頃、カートンは「ワイン」(114)の他に楽しみなどない人生を送っていた。カートンは己が「朽ちて (the blight)」(122)いくことを知りながらも、「蝕まれる (let [the blight] eat him away)」(122)ことに諦めながら身を任せていた。彼は人生を無為に浪費していた。カートン自身が「僕は幼くして死んだも同然だ」(180)と言い、自分を「灰の塊」(181)と呼ぶように、生きることに目的も喜びも持たない彼は死人同然であった。

しかしルーシーとの出会いが、カートンに激しい変化をもたらす。その事についてカートンは、「灰の塊」でしかない自分の命にルーシーへの愛情が火を点したと言う。だがその火は「徒に燃え尽きるしかない」(181)と言うように、彼はまだその火の点された命の価値ある使い方を見出せていない。つまり自分の命の価値を見出せていない。革命の中でダーニーの死刑が確定した時に初めて、彼は自分の命に価値を見出す。自分の命がルーシーの愛する夫ダーニーを救えると知った時、今まで無価値でしかなかった彼の命が価値あるものへと変わったのだ。そして彼は迷うことなくその命を犠牲にする。

この自己犠牲に至るまでのカートンの過程と、先に考察したフランス民衆のそれとを比較した時、私たちは両者の間に明らかな類似性があることに気付く。生に無気力で無為に命を繋いでいた「酒の澱」に譬えられるフランス民衆と「灰の塊」でしかないカートンは、それぞれ憎悪と愛情で命に火を点された。両者の点火された命は、革命中に無価値なものから価値あるものへと変化し、最終的に彼らはその命を躊躇することなく捧げる。この様に民衆とカートンが自らの命を犠牲にするまでの歩みは共通している。

だが自らの命を犠牲にしようとした両者が迎える死は、それまで類似していたカートンと民衆とを両極端なものへと変える。復讐心に燃える民衆は、他者の命を奪うために自らの命を犠牲にしようとした。そこから生れた民衆の死は惨めで空しいものだった。それはマダム・ドファルジュの死から分かる。この小説中、民衆の個人の意識が語られることはほとんどない。彼らは個別性のない総体としてしか描かれぬ。しかしその民衆の中の1人であるマダム・ドファルジュの憎しみや復讐心を詳細に語ることでディケンズは、民衆の個人としての意識をも描こうとする。それゆえストーン (Harry Stone) のようにマダム・ドファルジュを、暴徒と化した民衆の典型と呼ぶことができる。¹¹ さらに彼女の死は、革命の名のもとで個人的復讐を果たそうとした民衆の死として捉えることができる。その彼女が迎えた死は、彼女が望むところであった市街戦の中での勇敢な死ではなかった。ミス・プロスとの私闘中の銃の暴発という呆気ない惨めな死であった。一方、

他者の命を救うために命を犠牲にしようとしたカートンの死は、彼が望んだ通りのものだった。その彼の死をディケンズは、「崇高な (sublime)」(403)という表現を用いて称揚する。復讐に燃える民衆が自ら飛び込んだ死の結末を象徴的に示すマダム・ドファルジュの不本意な死と、カートンの望み通りの死は、その惨めさと崇高さゆえに対照的なものである。両者の死が対照関係にあることは、1860年6月5日にブルワー・リットン (Edward Bulwer-Lytton) に宛てた手紙の中で、ディケンズ自身が認めている。¹²

さらに、2人の死に共通性を持たせることでディケンズは、両者の死の対照性を強調しようとする。ミス・プロスとの私闘中、マダム・ドファルジュの銃が「ピカッと光りパンと鳴る (a flash and a crash)」(397)。これがマダム・ドファルジュの死の瞬間だ。一方カートンの死の瞬間は、“all flashes away. Twenty-Three” (403)と語られる。ギロチンの斧が落ち、眼前の群集の姿が「パッと消え去る (flashes away)」時がカートンの死の瞬間である。ここでは“crash”という言葉が使われていない。だがこの直前に、“Crash! [...] the knitting-women [...] count One” (402)という描写があるように、処刑された人数を数える声の前にギロチンの音「ガチャン (Crash)」が常にある。それゆえカートンの“Twenty-Three”の前には“crash”という言葉が隠されている。彼の死の瞬間は、マダム・ドファルジュと同じ“flash”と“crash”という言葉で表されている。この様にこの2つの死の共通性が強く暗示されている。共通性が強調されているから、2つの死を惨めなものとして対照的に描きたかったディケンズの意図も明白に伝わる。

以上で考察したように、類似した過程を経て自らの命を犠牲にしようとした民衆とカートンだったが、最終的な結果、つまり両者にもたらされた死は対照的なものだった。先に考察したルーシーとマダム・ドファルジュ同様、彼らも対照的な関係にある。ならば彼女たちの場合同様、カートンは民衆の、そして民衆はカートンの明らかな側面を強調すると同時に、その裏に隠された側面を示しているはずだ。そこでまず、カートンと民衆の対照関係で強調される両者の明らかな側面について考察する。

2

カートンと民衆との対照関係が明らかにしていることは、憎しみと復讐心への非難と愛情の価値とである。類似した過程を経て己の命を捨てようとした彼らだが、カートンは愛情、民衆は憎しみと復讐心によって命に火を点されたという違いがあった。この違いが最終的に、カートンの死とマダム・ドファルジュの死を対照的にする。それゆえ前者の死の崇高さに対して後者の死が惨めなものとして描かれる時、それはカートンを自己犠牲に向かわせた愛情の称揚と民衆

を自らの死に向かわせた憎しみと復讐心への非難となる。ミス・プロスとマダム・ドファルジュの私闘の場面で、“the vigorous tenacity of love, always so much stronger than hate” (397) と憎しみに対する愛情の優位を主張するディケンズは、この主張をカートンと民衆の対照関係の中でも繰り返している。

さらに憎しみに対する愛情の優位性を説く時、ディケンズはcannibalismに対するChristianityの優位性をも説く。憎しみに突き動かされた民衆は、残忍でカニバル的である。実際に彼らは「食人鬼 (cannibal) 」として描かれる。例えばジャック3号は、“life-thirsting, cannibal-looking, bloody-minded” (345)だと語られ、「人食い鬼 (Ogre) 」 (388) や「美食家 (epicure) 」 (388) に譬えられる。また被告人ダーニーを食るように見つめるマダム・ドファルジュは、“[Defarge’s] feasting wife” (348) と呼ばれる。そしてストーンが指摘するように、民衆のcannibalismの集大成はギロチンであり、そのギロチンを体現しているのがマダム・ドファルジュである。¹³ 「宣教師 (a Missionary) 」 (215)に譬えられ、“she put her foot upon his neck, and with her cruel knife — long ready — hewed off his head” (249) とフーロンの首を叩き切る彼女は、人々の首を叩き切る“the great sharp female” (307) の“Sainte Guillotine” (402) の化身とみなすことができる。

一方、ダーニーを救うために命を捨てるカートンを、ダン (Richard J. Dunn) は“the Christ-like martyr”と呼ぶ。¹⁴ 小説の後半で“I am the resurrection and the life, saith the Lord”で始まる「ヨハネ伝」の一節 (11: 25-6) が、カートンの脳裏に何度も去来する。彼が父親の死との関連で思い出したこの聖句 (342) は、最初はただ彼の死を漠然と予期させるものだった。しかし彼の自己犠牲が死刑になるはずのダーニーに再び生きる機会を与えることが明らかになるにつれて、この聖句はカートンにキリストのイメージを与える。なぜなら聖句の「我を信じるものは、死んでも生きる」の「我」、つまり「キリスト (the Lord) 」とカートンが重なり合うからだ。さらにエンディングのカートンが見たであろう未来の光景の中で、压制者たちの「贖罪 (expiation) 」 (404) とその後の人々の繁栄が語られる。この語りも人々のために犠牲になるキリストのイメージをカートンに与えている。

このようにマダム・ドファルジュはギロチンの化身、カートンはキリストとして捉えられる。それゆえ2人の死を対照的に描くことでディケンズは、cannibalismに対するChristianityの優位性を主張していると言える。そしてそれは小説の序文で言及されている『凍れる海』 (*The Frozen Deep*) と、それに先立つフランクリン (John Franklin) 率いる北極探検隊に関するレイ (John Rae) との論争でのディケンズの主張と同じものである。

小説の序文で、ディケンズは“the main idea of this story” (29) を『凍れる海』から得たと言う。これはコリンズ (Wilkie Collins) 作の芝居であるが、最初からディ

ケンズの主導で進められていた。¹⁵ ウッドコック (George Woodcock) は、この芝居はディケンズの“the Franklin expedition to the Arctic”への興味から生れたものと指摘している。¹⁶ 実際に、『凍れる海』の中にはフランクリンの名前が見られ、またディケンズは、失踪したフランクリン隊と個人的な関わりを持っていた。それは探検隊についてのレイとの論争である。1854年、失踪中のフランクリン隊の辿った運命についてレイがある報告をした。生存している隊員がカニバリズムに陥り、仲間の遺体を食べて飢えを凌いでいたという報告である。これを聞いたディケンズはすぐさま反論した。反論の根拠の主たるものは、文明国に生れ、“Christianity”を知るフランクリンとその一行がカニバリズムに陥るわけがないというディケンズの確信であった。¹⁷

そして谷田氏が「フランクリン以下隊員たちのモラルの高さ、敬虔さをカニバリズム否定の根拠としたディケンズが、再び自らリチャード・ウォーダーという役どころで体現してみせたのが、それだった」と言うように¹⁸ ディケンズはレイへの反論を『凍れる海』の中で繰り返している。ディケンズ自身が演じたウォーダーは、恋敵に復讐心と殺意を抱いていた。しかし彼は最終的に自分の命を賭けて恋敵の命を救い、彼を恋人のもとに連れて帰った後に死に至る。そのウォーダー役を『二都物語』で演じているのがカートンである。ならばこの作品においてもディケンズは、最終的には“[La Guillotine] superseded the Cross” (302) になることなどないと主張している。主張していると言うより信じようとしているのだ。ディケンズは民衆のカニバル的残虐性に恐怖と嫌悪と同時に、魅力を感じているとストーンは言う。¹⁹ 幼少の頃からカニバル的なものに抑えがたい魅力を感じていたディケンズにはありえることだ。だがカートンとマダム・ドファルジュの死を対照的に描くことで、ディケンズが後者のカニバル的行動を否定しようとしているのは明らかだ。

以上で述べたことから、カートンと民衆の対照関係でディケンズは、憎しみに対する愛情の優位性と同時に、cannibalismに対するChristianityの優位性をも示していることが分かった。これが彼らの対照関係が明らかにしている最初のものである。

3

次に、対照関係にあるカートンと民衆とがお互いに示す両者の隠された側面について考察する。まずは、民衆の隠された側面について。先に述べたように、カートンは愛情、民衆は憎しみによって命に火を点された。だがこの違いを除けば、自己を犠牲にしようとするまでの両者の過程は類似していた。それゆえ憎しみとそれに伴った残虐性を除けば、民衆の行為はカートンの場合と同様、肯定的

に捉えられる。彼らを抑圧していた権力者たちに反抗する中で、民衆が己の命に価値を見出すようになったこと自体は否定的に捉えられてはいない。むしろ民衆をカートンに対置させることでディケンズは、そのことには賛同を示しているのだ。また同時にディケンズは、権力者たちを非難する。なぜなら彼は、民衆の非難されるべき憎しみと復讐心、そしてそれに伴う残虐性のそもそもの原因は、権力者たちの横暴と不正であったことを描いているからだ。このように民衆とカートンの対照関係の中でディケンズは、民衆の権力者たちへの抵抗を支持し、民衆の憎しみと復讐心を生んだ権力者たちを非難している。

次に、民衆によって示されるカートンの隠された側面について考察する。カートンの自己犠牲は、愛情が誘因であることは明らかである。だが民衆の場合同様、彼の自己犠牲は憎しみによるものとしても理解できる一面を持つ。ロンドンでダーニーの裁判があった日の夜、カートンはダーニーと食事をする。そして彼と別れた後、カートンは鏡に向かって「お前はあいつが憎いんだ (You hate the fellow)」(116)と言う。彼は「憎い (hate)」という激しい言葉を使っているが、彼にとってダーニーはほとんど面識のない単なる依頼人である。それゆえ彼の憎しみがダーニーだけに対するものだとはいえ難い。「あいつが憎い」と言う直前にカートンは鏡に向かって、“he [Darnay] shows you what you have fallen away from, and what you might have been!”(116)と独白している。容姿は瓜二つなのに全く異なった人生を歩んでいるダーニーの姿が、無為で自堕落な生活を送ってきたことをカートンに後悔させている。過去を悔やむこの気持ちがカートンに、「あいつが憎い」と言わせたのだ。つまり彼の憎しきはダーニーに向けられたのではなく、過去のカートン自身に向けられている。

カートンが過去に対して抱く憎しみと同種のものが、フランス民衆にも見出せる。民衆の憎しみについては、彼らの憎しみと復讐心を体現しているマダム・ドファルジュから知ることができる。彼女は執拗にダーニーの命を奪おうとする。それはダーニー自身のせいではなく、彼の父親と叔父が彼女の家族を苦しめ死に追いやったからだ。このことは小説中で、“It was nothing to her, that an innocent man was to die for the sins of his forefathers; she saw, not him, but them” (391) と語られる。マダム・ドファルジュはダーニーではなくその先祖を憎み、ダーニーを通して彼の先祖に復讐しようとしているのだ。つまりカートン同様、彼女の憎しみは過去に対する憎しみである。

マダム・ドファルジュは憎い過去に、エヴレモンド家の血を引く者を「絶滅」(369) させることで復讐しようとする。先祖からの血筋という繋がりを断裂させ、消し去ろうとするのだ。これは過去を払拭し過去からの時間の流れを断ち切ろうとしているのだと理解できる。過去を断ち切りたいというこの願望は、民衆の場

合にはもっと明らかだ。民衆は、忌まわしい過去である旧体制 (ancien régime) とその権力者たちをフランスの地から消滅させようとする。過去から現在に続く時間の流れを断ち、その過去を消し去ろうとするのだ。そして彼らは新体制下で、無から新たな時間の流れを創り出そうとする。それゆえ民衆にとって新体制下における時の流れは、旧体制から受け継いだものではなく、新たな“the public current” (301) だった。それは正に“regeneration” (302) であり、“The new era” (301) の始まりだった。

憎むべき過去に対する復讐の中で、民衆たちは過去を消し、過去を持たない新たな時間の流れを創り出そうとした。それを成し遂げるために彼らは自己の命を捧げようとした。そして彼らと同じく過去への憎しみを抱くカートンの自己犠牲もまた、民衆の場合と同じような意味を持つ。ルーシーに愛を告白した時、カートンは彼女に「あなたが愛する命 (a life you love)」(183) のためにいつでも自分の命を捧げると言う。この言葉“a life you love”を後にもう一度カートンは口にする。死刑判決が下されたダーニーとの別れを終えて卒倒したルーシーに、カートンは“A life you love” (366) と呟く。これは彼がルーシーにかけた最後の言葉となる。ではこの時“A life you love”という言葉は誰を意味し、カートンは誰のために命を捨てようとしているのだろうか。ダーニーの代わりに死ぬことを考えれば、その人物はダーニーだと推測される。しかし“A life you love”はダーニーではなく、ルーシーへの愛の告白の時にカートンが言った“the little picture of a happy father’s face” (183) である。父親、つまりルーシーの夫ダーニーと瓜二つの子供は、カートンともそっくりなはずだ。それゆえカートンは単なる他人への愛だけでなく、自分と瓜二つの子供のために (自分への愛のために) 命を捧げようとしているのだ。

カートンのこの意図は、エンディングで語られる彼が見たであろう未来の光景からも明らかである。そこでは、カートンには彼と同じ名を持った子供がルーシーに抱かれている姿が見えた (404) と語られる。さらに“I see the blots I threw upon it, faded away” (404) とあるように、彼には成長したその子が自分の人生に印した「汚点」を「消し去って」くれたのが見える、と語られる。カートンはその子供に、「汚点」であった彼の過去を払拭してくれることを期待しているのだ。さらに彼はその子供が「かつては自分のものだった人生の道」(404) を歩むことを望む。彼の名を負う子供を通してかつて瓜二つのダーニーが示した“what you [Carton] might have been” (116) になろうとしている。カートンは、自分の分身のような子供という“A life you love”のために命を犠牲にすることで、憎むべき過去を消し去り、汚点である過去を持たない新たな人生を始めようとしているのだ。つまり民衆の場合同様、カートンの自己犠牲は、過去の抹殺と過去を持たない新

たな時の流れの創造への試みであると理解できる。彼の自己犠牲の死は、民衆の憎い過去への「自殺的復讐 (the suicidal vengeance) 」(344) と同種のもの、ある種の復讐行為として捉えられる。それゆえジュリエット・ジョン (Juliet John) のようにカートンを単なる“a hero”や“a Christlike figure”と見なすことを疑問視したり²⁰、ジョン・グロス (John Gross) のように彼の死はダーニーを救うためであると同時に“committing suicide”であると感じたりするのだろう。²¹

カートンが見たとされる未来の光景は、彼自身の言葉では語られない。「もし彼の頭に浮かんだことを彼が述べたとすれば」(404) と仮定法で始まるそれは、カートンの思想をそのまま記したのではないと考えられる。新しい圧制者たちの未来が語られる箇所では、“the Defarges”ではなく“Defarge” (404) と単数になっている。カートンの処刑の直前に死んだマダム・ドファルジュの名が、彼女の死を知るはずのないカートンの未来予想図から削除されているのだ。このことからカートンが見たとされる未来の光景には、全てを知りうる語り手の意図や判断が介入していると考えべきである。

その未来の光景の前半では、新・旧圧制者の「贖罪 (expiation) 」(404) とその後生れる「美しい都市」と「輝かしい人々」について語られる。その結果私たちは、人類の罪を償うために命を捧げたキリストの姿をカートンに重ね合わせる。次に後半では、カートンの名を負った子供についての語りを中心となる。その語りから私たちは、先に述べたように、命を捧げる代わりにカートンが何を求め、得ようとしていたかが分かる。つまり彼の自己犠牲には、過去を消し去り、新しい時の流れを創り出そうという意図があることが分かる。エンディングにおけるカートンの未来予想図は、単に彼の死を劇的なものにして読者の涙を誘うためのものではない。それは、彼の死の意味を読者に伝えるための語り手、そしてディケンズの手段なのだ。

以上本論では、カートンと民衆が対照関係にあり、両者がお互いの明らかな側面を強調すると同時に、お互いの隠れた側面を示していることが分かった。彼らの対照関係が強調していたことは、憎しみに対する愛情の優位性と cannibalism に対する Christianity の優位性であった。次に民衆をカートンに対置させることでディケンズは、民衆の権力者たちへの抵抗に賛同を示し、同時に彼らの憎しみと復讐心を生んだ権力者たちを非難していた。一方、民衆との対照関係の中でカートンの自己犠牲を再考することで私たちは、カートンの死が一種の復讐行為であることが分かった。カートンの自己犠牲は、他人への崇高な愛のためだけに行われた単なるメロドラマ的な死として一蹴できるものではない。民衆の死がそういう一面を持っていたように、それはカートン自身の願望を実現するための死でもある。カートンの死に至るまでのプロットもまた、本論の冒頭で挙げたジョン

ソンの言うように革命のプロットと衝突し分裂した単なるメロドラマ的なものではない。2つのプロットは密接に絡まり、お互いのプロットの持つ意味を浮かび上がらせるという相関的な関係を持っているのだ。

注

- ¹ Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (London: Martin Secker & Warburg, 1970) 267.
- ² G. K. Chesterton, *Charles Dickens* (London: Methuen, 1906) 230-31.
- ³ Edgar Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, vol. II (New York: Simon & Schuster, 1952) 981-82.
- ⁴ Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, ed. George Woodcock (Harmondsworth: Penguin, 1985) 76. 以下、引用は括弧内にページ数を示す。
- ⁵ *Oxford Reader's Companion to Dickens* で指摘されているように、ディケンズにとって挿絵は作品の一部として重要な役割を持つ。Paul Schlicke, ed., *Oxford Reader's Companion to Dickens* (Oxford: Oxford UP, 2000) 290-96.
- ⁶ Andrew Sanders, *The Companion to A Tale of Two Cities* (London: Unwin Hyman, 1988) 18.
- ⁷ ヴィクトリア朝の理想的女性像であるルーシーから消し去られた“sexual or powerful women”をマダム・ドファルジュが体現していると主張するフッターも、対照的な2人に共通性があることを指摘していると言える。Albert D. Hutter, “Nation and Generation in *A Tale of Two Cities*.” *Critical Essays on Charles Dickens's A Tale of Two Cities*, ed. Michael A. Cotsell (1978; New York: G. K. Hall, 1998) 102-04.
- ⁸ Leonard Manheim, “A Tale of Two Characters: A Study in Multiple Projection.” *Dickens Studies Annual* 1 (1970) 230-31.
- ⁹ Beth F. Herst, *The Dickens Hero: Selfhood and Alienation in the Dickens World* (New York: St. Martin, 1990) 147.
- ¹⁰ Albert D. Hutter, “The Novelist as Resurrectionist: Dickens and the Dilemma of Death.” *Dickens Studies Annual* 12 (1983) 17-28.
- ¹¹ Harry Stone, *The Night Side of Dickens: Cannibalism, Passion, Necessity* (Columbus: Ohio State UP, 1994) 175.
- ¹² Charles Dickens, *The Letters of Charles Dickens*, vol. IX, the Pilgrim edition (Oxford: Clarendon P, 1997) 258-60.
- ¹³ Stone, 178-79.
- ¹⁴ Richard J. Dunn, “Far, Far Better Things: Dickens' Later Endings.” *Dickens Studies Annual* 7 (1978) 230.
- ¹⁵ Peter Ackroyd, *Dickens* (Toronto: Stewart House, 1991) 801-03.
- ¹⁶ George Woodcock, “Introduction.” *A Tale of Two Cities* (Harmondsworth: Penguin, 1985) 9-10.
- ¹⁷ Charles Dickens, “The Lost Arctic Voyagers.” *Household Words* (2 December 1854). ディケンズのレイとの論争については Dickens, “The Lost Arctic Voyagers.” *Household Words* (9 December 1854) と Ian R. Stone, “The Contents of the Kettles’: Charles Dickens, John Rae and Cannibalism on the 1845 Franklin Expedition.” *The Dickensian* 83 (1987) も参照。

- ¹⁸ 谷田博幸, 『極北の迷宮 - 北極探検とヴィクトリア朝文化 - 』(名古屋大学出版会, 2000) 202。
- ¹⁹ Stone, 194-95.
- ²⁰ Juliet John, *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture* (Oxford: Oxford UP, 2001) 197.
- ²¹ John Gross, "A Tale of Two Cities." *Dickens and the Twentieth Century*, ed. John Gross and Gabriel Pearson (London: Routledge & Kegan Paul, 1962) 192.

「憂鬱な」男たち

『互いの友』にみる Victorian Masculinity 形成をめぐる
“Gloomy” Men:

On the Process of Creating Victorian Masculinity in *Our Mutual Friend*

西垣 佐理

Sari NISHIGAKI

はじめに

近代的な意味でのジェンダーがいかにして作られたのかという問題には、様々な要因が含まれる。殊ヴィクトリア朝イギリスにおける男性性(masculinity)に関して言えば、産業革命以後の中流階級の男性、特にロンドン・シティ区に住まう、または郊外からシティに通う男性たちを中心として形成されたものだと言える。そのような社会を活写した小説として、ディケンズ最後の完結した長編小説『互いの友』(*Our Mutual Friend*, 1865)があげられる。この小説はジョン・ハーモンとベラ・ウィルファーの恋愛を巡る物語と、ユージーン・レイバーンとリジー・ヘクサムとの恋愛を巡る物語という2つのプロットを軸としており、2人の男性主人公を持つ。その一人ユージーンは最初から「憂鬱な」(“gloomy”)顔をして登場する。² 彼は何度も“The gloomy Eugene”と表現され³ “The gloomy Eugene, with his hands in his pockets, had strolled in and assisted at the latter part of the dialogue”(28)といったように常に物憂げである。またもう一人の主人公ジョンも、ポツフィン夫人から“Sometimes you have a kind of kept-down manner with you, which is not like your age.”(329)と言われるように自分を抑えた様子を示す。なぜ二人は、共に当時社会の中心的存在であった中・上流階級に属しながら憂鬱であり、自己を抑制しているのだろうか。それは当時の社会的背景やジェンダー(社会的・文化的性差)、とりわけ当時の男性性に対する考え方と何らかの関わりがあるのではないか。本論では、彼らの憂鬱や自己抑制の原因を探る中で浮かび上がってくる要因を当時の時代背景も踏まえて考察し、これらのテーマがディケンズにとって何を意味しているのかを論じていきたい。

本論に入る前に、ヴィクトリア朝においてそもそも男性性の発露とは何を意味するのかを考えてみたい。というのも、結論を先取りするならば、『互いの友』における男性主人公たちの「憂鬱」は、男性性を発露できないことによるものだからである。そこでまず当時のジェンダーイデオロギーについて考察することにしよう。

ヴィクトリア朝時代は近代的な性分業システムが確立した時であった。なかでも産業革命は、とりわけ男性性のイデオロギーに大きな変化をもたらした。男性たちはサミュエル・スマイルズ(Samuel Smiles, 1812-1904)の『セルフ・ヘルプ』(*Self-Help*, 1859)などの著作によって、“Self-Made Man”となり、国家の繁栄を担う存在たることを社会から要求されたのである。しかし、産業革命の第一世代が大人になり、自分の息子たちを世に送り出す際に矛盾を引き起こすようになった。息子たちは、パブリック・スクールに入ってオックスフォードかケンブリッジを卒業し、何らかの職業につき、そしてしかるべき家柄の女性と結婚することを父親から要求された。自らが決めた人生を送るのではなく、父親の定めたルールに乗って大人になるのが一人前の男性だとみなされるようになってしまったのだ。⁴

そのような状況のもと、1860年代に入り帝国主義への萌芽が見られる中でイギリス社会が求めたもの、それがジェンダーの再確認だった。それは実に様々な形で行われたが、文学関連で言うと『互いの友』が書かれたのと同年代である1864年、ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)が『ゴマと百合』(*Sesame and Lilies*, 1864)という題で講演を行った。この講演は二つの講義、「国王の宝物庫について」(“Of Kings’ Treasuries”)と「女王の庭園について」(“Of Queens’ Gardens”)から成り立っていた。これらを読み解くことで『互いの友』に描かれたジェンダー構造の背景を垣間見ることができよう。そこでラスキンの言う男性性とはいかなるものだったかを見ていくことにする。

まずラスキンは第1の講演「国王の宝物庫について」で読書によって知識を得ることを勧め、第2の講演「女王の庭園について」では、男女のジェンダーについて述べている。彼の論点は男女に優劣などなく、あるのは性別によって社会で果たすべき役割が異なるということであった。彼は次のように言う。

The man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. [. . .] But the woman’s power is for rule, not for battle, —and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision. (Ruskin 59)

ラスキンは男女の性的分業を明確に位置付け、家庭の重要性を説くことでジェ

ンダーを固定しようと試みる。更に彼は、男性たちは厳しい資本主義社会で傷ついているので、女性が癒しの力で男性たちをサポートするよう、以下のように示唆する。

Power to heal, to redeem, to guide, and to guard. Power of the sceptre and shield; the power of the royal hand that heals in touching, that binds the fiend, and looses the captive; the throne that is foundation on the rock of Justice, and descended from only by steps of mercy. Will you not covet such power as this, and seek such throne as this, and be no more housewives, but queens?” (Ruskin 72-3)

このように、ラスキンは、男性は女性の感化力で、そして女性は自らが持つ癒しの力でそれぞれの性役割を果たすのだと述べる。またセアラ・エリス(Sarah Ellis, 1810-72)も『英国の女性たち』(*The Women of England*, 1840)で、

The sphere of their [women’s] direct personal influence is central, and consequently small; but its extreme operations are as widely extended as the range of human feeling. [. . .] The influence of woman in counteracting the growing evils of society is about to be more needed than ever. (Ellis 1640)

と、女性の感化力が必要とされていると説く。このように女性を貶めるのではなく、高める言い回しを用いて女性たちを奉仕の義務へと駆り立て、相対的に男性性を示そうとするのが彼らの言説なのである。更に、ラスキンは後の帝国主義を見据え、国家にとって男性の力が不可欠であり、彼らが特に知識において強くなることがひいては国を富ませる礎となるとも説く。このようなラスキンの考えは広くヴィクトリア朝イギリス社会に受け入れられたものであり、いわば当時の一般的な見解を代弁するものであったと言える。

現代批評の観点から見ると、例えばジョン・トッシュ(John Tosh)はヴィクトリア朝の男性性を家父長制と絡めて次のように定義づけている。

Authority, guidance and discipline continued to be viewed as central to the father’s role. Masculinity, after all, was essentially about being master of one’s own house, about exercising authority over children as well as wife and servants. Indeed rule as ‘father’ embodied the primary meaning of the term ‘patriarchy.’ (Tosh 89)

彼は男性が家庭内で権威を持つこと、そして結婚し子供を得ることが、男性性の表象でありその確立であるとする。彼はその対象を主に中流階級の男性に置いている。その理由は、当時の大英帝国の繁栄を資本主義の経済の側面から担う中心が中流階級の男性たちだったからである。故に経済的自立が一人前の男性として認められる一因となるのは当然のことである。更に産業革命の影響が如実に表

れる。すなわち男性たちの働く場がそれまでの家庭内から家庭の外になったことである。それによって、公的領域(社会)と私的領域(家庭)との間に境界線が生じた。専ら家庭に留まるのを余儀なくされた女性とは異なり、トッシュが“Middle-class Victorian men were expected to be both paragons of domestic virtue and devotees of the common good.” (Tosh 141) と言うように、男性は社会と家庭との両立を求められるようになったのである。

以上から、ヴィクトリア朝イギリスにおける男性性の特徴は次の2点に集約されるだろう。すなわち、第1に男性は性分業イデオロギーが確立された中流階級の家庭生活において「父権の権威」(paternal authority)を持つのが必要だということ、そして第2に公的社会(男性領域)の一員たることと家庭(女性領域)との両立が不可欠だということである。従ってヴィクトリア朝中流階級の男性たちが男性性を獲得するには、中流階級の発想のもとで自分の家庭を確立し、社会と家庭を両立することが不可欠なのだ。

それではこれらの前提を踏まえ、『互いの友』の主人公たちがいかにして男性性を獲得するのかを見ていきたい。

II

『互いの友』における二人の主要人物、ユージーン・レイバーンとジョン・ハーモンは「憂鬱」な顔つきや「抑えた」表情をしているわけだが、これらの表情が意味するものは一体何だろうか。ここではユージーンを中心に、「憂鬱・自己抑制」の原因と男性性形成との関わりについて考察したい。

物語の初め、上流階級のヴェニアリング夫妻が主催するパーティの席に、ユージーンは最初から「憂鬱そうな」態度で臨む。その様は、“Reflects Eugene, friend of Mortimer; buried alive in the back of his chair, behind a shoulder—with a powder-paulette on it—of the mature young lady, and gloomily resorting to the champagne chalice whenever proffered by the Analytical Chemist.” (21) と描かれる。「憂鬱な」態度を取るユージーンは皮肉屋であり、たとえば八チのように働くのは良いことだと説くポツフィン氏に対して、彼は勤労の美点(これは中流階級の美点でもある)を無意味なものとして片付ける。⁵ こうしたニヒリスティックな態度は、彼が上流階級のダンディであることを示すものだが、⁶ 同時に“*She [Lizzie] knows he has failings, but she thinks they have grown up through his being like one cast away, for the want of something to trust in, and care for, and think well of.*” (344) というリジーの推察のとおり、ユージーンが自分の人生に対して決定権を持ちえないことに由来する無力感をも窺わせる。というのも、ユージーンは長男でないため家督を継ぐこ

とができず、彼の職業は、彼自身“*It [my profession = a barrister] was forced upon me [. . .]*”(29) というように父親によって半ば強制的に決められたもので、彼に職業選択の自由はなかった。その彼が父親を評する様は以下の如く描かれる。

“[. . .] M. R. F. [My Respected Father] having always in the clearest manner provided (as he calls it) for his children by pre-arranging from the hour of the birth of each, and sometimes from an earlier period, what the devoted little victim’s calling and course in life should be, M. R. F. pre-arranged for myself that I was to be the barrister I am (with the slight addition of an enormous practice, which has not accrued), and also the married man I am not.” (149)

ユージーンの進路はヴィクトリア朝の慣習通り父親によって予め決められたもので、彼は自分の人生を選び取る権利すら持たない。彼はまた、法廷弁護士という「職業」を持つ身でありながら、顧客が一人もいないため経済的にも自立できない。彼の経済的基盤は父親の援助と多額の借金によって支えられており、経済的に家族に寄生していることは明らかである。更に、彼は労働者階級のリジーを愛しているが、父親の決めた縁談話を断ることもできず“*Out of the question to marry her [Lizzie],*” said Eugene, “*and out of the question to leave her. The crisis!*” (682) と葛藤に苦しむ。彼はしばしば父親のことを「我が敬愛する父」(“M.R.F.”)と呼ぶが、それは絶大な影響力を振るう父親に反対できない息子の立場を自ら皮肉った表現であろう。

ジョン・ハーモンの場合も同様のことが言える。彼の場合は、父親からの「金と結婚」の影響が一層密接に繋がった形で現れる。彼は自分の父親に関して次のように言う。

“[. . .] I came back, shrinking from my father’s money, shrinking from my father’s memory, mistrustful of being forced on a mercenary wife, mistrustful of my father’s intention in thrusting that marriage on me, mistrustful that I was already growing avaricious [. . .]. I came back, timid, divided in my mind, afraid of myself and everybody here, knowing of nothing but wretchedness that my father’s wealth had ever brought about.” (360)

ジョンの遺産相続は、彼自身が言うように父親が決めた婚約者ベラ・ウィルファーと結婚することが条件だった。この条件は当時ありふれたものだったが、元々父親の「金の力」に反発していた彼には受け入れ難いものであった。だが、彼が遺産を相続したいと願う以上、遺言による自分の結婚相手を拒否する権利はもとよりなかった。しかも、偶然とはいえ彼は自分が死んだことになったので、名乗り出て遺言を拒否することもできない。彼自身の葛藤の中で秘密を抱えて生きていかねばならないとすれば、自然と自分を「抑えて」しまうのも無理はない。

このように、ユージーンやジョンの憂鬱や自己抑制は、とりわけ自分たちの「経済」問題と「結婚」問題に関して起こっている。本来ならば父親から自立して自分の選んだ職業につき、自分の愛する女性を妻にするのが男性的であるはずなのに、父親の決めた相手と結婚しないと社会の要求する男性性を実現できない。そのような仕組みにこそ、当時のイデオロギーによる「作られた男性性」が垣間見られるのだ。彼らは、比喩的に言えば自分たちの男性性が父親の強権の下で反発しつつもできないという未熟で「憂鬱な」状態を示している。父親からの影響力から逃れられなければ、単に彼らのアイデンティティを確立できないだけでなく、男性としての未熟さも示す事にもなる。それ故、彼らが自分たちの男性性を獲得するには、その状態をいかに取り除くかが重要なのである。父親からの影響力、それはトッシュが、“For sons in turn, that sense of the father’s intrusive concern and his power to define—if not always exemplify—the meanings of masculinity conditioned their progress to manhood, no less than the moral influence of the mother.” (Tosh 122) と指摘するように、一種の通過儀礼であり、一人前の男性として社会に認められるには重要な過程なのだ。

では、ユージーンとジョンはいかに父親の強力な影響下から逃れ、男性性を形成したのか。それには、トッシュが、“Only the final stage of marriage was a relatively fixed point in the transition to adult masculine status [. . .]” (Tosh 122) と示唆するように、「結婚」による自立があげられる。主人公たちは結婚によって女性たちのサポートを受け、新たな家庭を築くことで自分たちの権力支配の場を設け、男性性を完成させる。それによって「家庭」を中心とする中流階級的ジェンダーが確立し、究極的に自分たちが大英帝国の一員であるという認識も得るのである。

その過程がどのように実行されたのかを検討するために、主人公たちと女性との関係を見る必要がある。物語に登場するヒロインたち、ベラ・ウィルファールとリジー・ヘクサムは、比喩的に言えば男性たちの「憂鬱・自己抑制」を取り扱うナースの役目を果たす。⁷ それは看護行為を通してだけでなく、性分業イデオロギーの枠組みに組み込まれ、「健全な」家庭を作り上げることによって果たされる。では、主人公たちの「憂鬱・自己抑制」状態に彼女たちがどのように影響を及ぼしたのかを見ていこう。

まずユージーンの場合、彼は友人のモーティマー・ライトウッドと一緒に暮らしている。つまり、非常に強力なホモソーシャルの(homosocial)絆が現に存在するのだが、⁸ その強力な男同士の関係にリジーが介入することで、リサ・サリッジ(Lisa Surridge)が指摘する “[Novel] moves its hero somewhat unconvincingly from strong male partnership to heterosexual marriage” (Surridge 267) という過程、すなわ

ち物語上における男性性獲得の過程が始動することとなる。⁹ 女性の介入により、女性を巡る男同士の「競争」も生まれるが、それは単なる恋愛の三角関係ではない。ユージーンとブラッドリー・ヘッドストンのどちらがリジーに「知識」を受けるとかという競争が見られることから、リジーの位置付けが「獲得すべき恋人あるいは妻」であると同時に「教育の対象」でもあることが分かる。

無学のリジーに教育を受けることは、彼女をただ労働者階級から中流階級の女性へと引き上げるだけでなく、社会の父権制的価値観を彼女に植え付け女性性を確立させることでもある。リジーが中流階級的な女性性を示すにつれて、相対的にユージーンの男性性が徐々に発揮される。たとえばユージーンはモーティマーと一緒に暮らす男所帯の下宿に「台所」という装置を持ち込むが、彼は台所用品が “The moral influence of these objects [utensils], in forming the domestic virtues, may have an immense influence upon me [. . .]” (282)だと、ふざけながらも言明するのだ。台所が中流階級の女性の領域であるという当時の常識、そして「台所」がもたらす「感化力」が中流階級的なものだという点から考えると、彼は女性の待つ「家庭」を擬似的に作り出すことで間接的に男性性を獲得しようとしたといえるだろう。

物語の終盤、彼は恋敵であるヘッドストンに暴行を受け、半死半生の状態でテムズ河に流されるが、リジーに助けられ看病される。この「癒し」の過程においてユージーンはいわば男性性を剥奪された単なる患者と化しているわけだが、「妻」“wife”(722)というまさに家庭生活を表す言葉によって意識を取り戻す。「妻」という言葉についてヒラリー・M・ショー(Hirary M. Schor)は “[. . .] the proper end of this novel [*Our Mutual Friend*] is to bring a dead man to life by teaching him to say one magic word, and the word is ‘wife.’” (Schor 178) と述べている。彼はこの「妻」という言葉によって単に生き返っただけでなく、「夫」となって家庭を持ち、自分が主体となることを認識したのである。そしてリジーとの結婚によって、彼はそれまで持っていた上流階級的価値観から、“Now, I have had an idea, Mortimer, of taking myself and my wife to one of the colonies, and working at my vocation there.”(791) とあるように勤労意欲を持つ中流階級的発想へと転換し、自分の所属する上流階級に対して “Therefore, I will fight it out to the last gasp, with her and for her, here, in the open field.” (791) と彼女を守るために戦うことを決意する。「夫」となることによって、彼はリジーに対する主導権を再び手に入れると同時に「憂鬱」からも解き放たれた。最終的にはリジーとの結婚を父親から許され、彼は真の意味で男性性を確立するのである。

ジョン・ハーモンの場合はユージーンといささか事情が異なる。ジョンにとって父の影響とは莫大な遺産 = 「金の力」であり、一度死んで別の人間にでもなら

ない限りはその影響から逃れることはできなかった。だが偶然にしてそのような状態に陥った彼は、状況を最大限に利用して父の影からの脱却を図る。彼が財産のある故ハーモン老の息子ジョンとしてではなく、父と無縁の一男性ジョン・ロクスミスとしてペラに求婚するのもその現れである。しかし、彼は金の力にとらわれたペラに断られてしまう。¹⁰ そこで彼はポッフィン氏に協力を求め、ポッフィンは金にとりつかれた吝嗇家を演じてジョンに辛くあたる芝居を打つ。すると金銭への執着が深かったペラの心が変化し、彼女はいわば「金の力」から解放される。やがてペラはポッフィン氏に解雇されたジョンに愛情を抱くようになり、二人は結婚する。ジョンは自分とペラを父の影響＝「金の力」から解放し、結婚によって「夫」としての新たな自己を形成する。ジョンは郊外からシティに通うサラリーマンとなり、私的世界＝家庭と公的世界＝職場を行き来するようになる。彼は数度にわたってペラに“I was thinking whether you wouldn't like me to be rich?” (664) といった質問をするが、いずれもペラは「いいえ」と答える。このように、彼女は「金銭」の象徴する男性性を捨て去って「愛情」という女性性(femininity)を選び取る。また彼女は『完全なる英国の主婦』“The Complete British Family Housewife” (666) というマナーブックの助けを借り、一家の「主婦」および「母親」となることでジェンダーを内面化し確定する。彼女がもはや金の力に惑わされないため、ジョンは自分の正体を明かして父の遺産を手に入れる。父の影響＝「金の力」から逃れて、遺言によらず愛情によって結ばれた相手と家庭を持つに到ったジョンは、最後に「自己を抑えた様子」からも解放され、まぎれもない男性性を獲得したのである。

以上のような過程を経て、ユージーンとジョンは成熟した大人になると同時に、ヴィクトリア朝中流階級の男性性 経済的自立、そして「結婚」による家庭及び家庭内での「父権的権威」 を獲得し、社会の枠組みに組み込まれることになるのだ。¹¹

結 び

「憂鬱な」ユージーンと「自己を抑えた」ジョンは、結婚に成功して中流階級の価値観に則った「健全な」関係を打ち立てたとき、初めて父の影響力から脱して男性性を獲得するに到った。ユージーンがリジーに教育の機会を与えて“lady”(796)と成し、ジョンがペラを「金の力」から解放して愛情＝女性性に目覚めさせたように、男性たちはまず女性たちに女性性を発揮させ、ついで結婚制度という枠組みにおいて彼女たちを保護する構図を取ることで、間接的あるいは相対的に自分たちの男性性を確立したのである。このように『互いの友』の主人公たちは、父親の抑圧という形で喪失していた男性性を、結婚し妻を得ることに

って回復する。

ディケンズの作品には男性性の喪失と回復というテーマが主人公たちの人間の成長と重なって繰り返し現れるが、ジェンダーに関しては『大いなる遺産』(Great Expectations, 1860-61)を例外として、¹² 執筆当時の支配的なイデオロギーが踏襲されている。そのイデオロギーとは男女を分業化された領域の観点から定義するものであって、そのイデオロギーの中では男性は結婚によって、あるいは妻を得ることに初めて男性性を実現するとされていたのである。

しかしそれらの構図は、作者が意識していたか否かは別として、当時の資本主義的産業社会、イギリスの植民地主義に奉仕する役割を担っていた点には注意を払う必要がある。この作品が書かれた1860年代は、来るべき帝国主義の幕開けを告げる時代、その一方で、女性が社会に進出し始めた時代でもあった。その中心的存在たる中流階級の男女双方に振り分けられた社会的性的役割を再確認し、それを固定させる必要が生じたことは、ラスキンの講演からみても大いに考えられる。

『互いの友』に描かれたとおり、父親からの影響力から脱して妻を持ち、家庭を営むこと、それこそがヴィクトリア朝における男性性創出には不可欠の条件だったのではないかとすると、ディケンズは、中流階級が安定したイギリス社会及び未来の国家を担ううえで求められるイデオロギーを、小説というまさに中流階級のためのメディアを通じて広める役割を果たしたと言えるだろう。

注

* 本論は2000年度南山大学英米文学会シンポジウム「男性性の発明 19世紀英米文学を読み解く」(2000年9月30日、於南山大学)で口頭発表したものに加筆・修正を施したものである。

¹ 男性性(masculinity)は女性性(femininity)と比べて比較的新しい概念である。近年のジェンダー研究において、フェミニズム(feminism)の対立項としての男性学(masculinism)が現在注目されつつある。男性性の発露は社会のイデオロギー構築にとって不可欠であり、好むと好まざるとにかかわらず刷り込まれていく。本論では男性もまた社会・文化の構築物であるという立場をとっている。

² 本論では“gloomy”を「憂鬱」と訳しているが、中世からの伝統的気質である“melancholy”とは性質が若干異なる。OEDによると“gloomy”は“Of persons and their attributes: Affected with gloom or depression of spirits; having dark or sullen looks.”とされるが、“melancholy”は“Sadness and depression of spirits; a condition of gloom or dejection, especially when habitual or constitutional.”(強調は論者による)とある。またLongman American Dictionaryによると、“gloomy”には“sad because you do not have a lot of hope”とある。ユージーンの「憂鬱」が“melancholy”ではなく“gloomy”と描かれるのは、彼が希望を持ってないゆえの「憂鬱」で

あるからと考えられる。

- ³ Charles Dickens, *Our Mutual Friend* (Harmondsworth: Penguin, 1997) 25. 尚、本文中の引用はすべてこの版に抛り、ページ数を括弧に入れて示す。
- ⁴ 男子の教育によるジェンダー確定に関して、ディケンズは既に『ドンビー父子』(*Dombey and Son*, 1848)において、ドンビー氏が息子ポールに早期教育を施す場面で詳しく描いている。また、父親の息子に強権を振るうさまは『ドンビー父子』の他に、サッカー(William Makepeace Thackeray, 1811-1863)の『虚栄の市』(*Vanity Fair*, 1847-48)におけるジョージ・オズボーン(George Osborne)の家庭描写にもみられる。
- ⁵ *Our Mutual Friend*, 98-99.
- ⁶ ダンディの憂鬱は一種のコンヴェンションだった。またダンディとしてのユージーン像は、オスカー・ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)の『真面目が肝心』(*The Importance of Being Earnest*, 1895)に登場するアルジャーノン(Algernon)の前身と受け取られる場合が多い。ディケンズ自身も一種のダンディであったという説はEllen Moers, *The Dandy from Brummell to Beerbohm* (1960)に詳しい。
- ⁷ 換言すれば、彼らの「憂鬱」は女性の愛情で癒された、とも言える。ここに「憂鬱」という病を抱えた「患者」としての男性たちと、その「癒し手」としての女性という一種の看護の構図が浮かび上がる。また、女性の看護による男女のジェンダー逆転は、『リトル・ドリット』(*Little Dorrit*, 1855-57)におけるエイミーとアーサー・クレナムの関係に顕著である。こういった例はディケンズ文学における1つの典型だと言えよう。「癒し手」としての女性の役割については、拙論「家庭の天使」から「白衣の天使」へ *Little Dorrit* にみる nursing の実践をめぐる」(『関西学院大学英米文学』第43巻第1号, 1999年)を参照のこと。
- ⁸ ホモソーシャルな関係については、セジウィック(Eve Kosofsky Sedgwick)の *Between Men* (1985)にある『互いの友』論に詳しいが、彼女はユージーンとブラッドリーの関係が“triangular, heterosexual romance—in Roman tradition—and then changes its focus as if by compulsion from the heterosexual bonds of the triangle to the male-homosocial one, here called ‘erotic rivalry.’” (Sedgwick 162) といったものだと述べている。
- ⁹ 女性の介入から始まる男性性の発露は、ユージーンやジョンの女性を「見る目」の動きにも表れている。女性の動きを常に「観察」するその視線の動きについて、キャサリン・ウォーターズ(Catherine Waters)はミシェル・フーコー(Michel Foucault, 1926-84)の『監獄の誕生 監視と処罰』(*Surveiller et punir: Naissance de la prison*, 1975)におけるパノプティコン(一望監視装置)になぞらえて論じている。
- ¹⁰ ベラが金銭にとらわれた発想を持つに至った背景には、ウィルファー家におけるジェンダーの逆転現象がある。ウォーターズは“Wilfers would seem to subvert the ideology of domesticity, exploding its most cherished myths of love harmony with laughter, their deviant example helps to formulate a normative definition of the Victorian middle-class family.” (Waters 178) と、ウィルファー家がヴィクトリア朝の模範的家族像から逸脱していることを指摘し、更に“In articulating difference upon the basis of sex, and in the form of a binary opposition between an ‘unwomanly’ wife and an ‘unmanly’ husband, Dickens’s fiction helps to produce a norm of female identity founded upon woman’s ‘proper’ domestic role.” (Waters 179) と、ウィルファー夫妻の力関係の逆転を指摘している。
- ¹¹ 男性性の発露には負の側面として、暴力でもって女性を支配する構図があるが、『互いの友』においてはアルフレッド・ラムル夫妻の関係や、ブラッドリーのリジーに対する態度にその一端が見られる。暴力と男性性との関係については John Kucich, “Repression

and Representation: Dickens’s General Economy”にも詳しい。

- ¹² 『大いなる遺産』において、主人公ピップを取り巻く世界はジェンダーの逆転に満ちていた。そのような逆転は、例えば、自分の姉夫婦の力関係の逆転、ミス・ハヴィシャム、エステラとピップの力関係の逆転などに見ることができる。詳しくは拙論「逆転」の構図 *Great Expectations* にみる病と癒し」(『関西学院大学英米文学』第44巻第1号, 2000)を参照。

Works Cited

- Dickens, Charles. *Our Mutual Friend*. Harmondsworth: Penguin, 1997.
- Ellis, Sarah. *Women in England*. 1840. *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams, 5th ed., vol. 2. New York: Norton, 1986. 1638-1640.
- Kucich, John. “Repression and Representation: Dickens’s General Economy.” *Charles Dickens*. Longman Critical Readers. Ed. Steven Connor. London: Longman, 1996. 197-210.
- Moers, Ellen. *The Dandy from Brummell to Beerbohm*. London: Secker & Warburg, 1960.
- Ruskin, John. *Sesame and Lilies*. 1865; London: J.M. Dent, 1944.
- Schor, Hilarity M. *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.
- Surridge, Lisa. “‘John Rokesmith’s Secret’: Sensation, Detection, and the Policing of the Feminine in *Our Mutual Friend*.” *Dickens Studies Annual* 26 (1998): 265-84.
- Tosh, John. *A Man’s Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven: Yale UP, 1999.
- Waters, Catherine. *Dickens and the Politics of the Family*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

誰がエドウィン・ドルードを殺そうとかまうものか

探偵小説『エドウィン・ドルードの謎』試論

Who Cares Who Killed Edwin Drood?: A Speculative Reading of *The Mystery of Edwin Drood*

梶山 秀雄
Hideo KAJIYAMA

『エドウィン・ドルードの謎』(*The Mystery of Edwin Drood*, 1870, 以下ED)は、ディケンズの作品の中でも、おそらく最も偏った読まれ方をされている小説である。1870年6月9日の「作者の死」以来、読者はこの中断された物語を終わらせようとしてきた。クリスマスを最後に消息を絶ったエドウィン・ドルードの謎をめぐる、批評家、そして時には小説家は、ディケンズが意図した結末を再現することに血眼になり、数々の解決篇において「100年の謎、遂に解ける！」という文句が幾度となく繰り返される。残された23章の断片を前にして、心に浮かぶことはひとつ。この作品は我々に謎を投げかけている、そして、その謎は解かれなくてはならない。他の作品群が、時代の趨勢に従ってあらゆる文学理論を許容し、その度に新たな読解を可能にしてきたことを考えれば、この「読者への挑戦」幻想は、異様な事態だと言わざるを得ない。この作品は、あくまで不可解な謎とその合理的な解決が内在する「探偵小説」として読まれてしまうのである。¹

しかしながら、皮肉なことに探偵小説の専門家からすれば、EDは正統な探偵小説とは認められない。無論、エドガー・アラン・ポーを始祖とし、『モルグ街の殺人』が出版された1841年を元年とする探偵小説史観からすれば、奇しくも同年に発表された『バーナビー・ラッジ』(*Barnaby Rudge*)を始めとして、随所に探偵小説的要素を孕みながら遂には全面的に展開されることのないディケンズの作品は、その歴史に整合性を与える上で排除されるべき存在ではある。例えば、ミステリ研究の古典ともいえる『娯楽としての殺人』で知られるハワード・ヘイククラフトは、この作品における“the absence of a determinable detective”(Haycraft 43)を指摘し、もし完結していたら、と若干の留保を付けながらも、「潜在的探

偵小説」(a potential detective story)という称号を与えるのみである。確かに、この作品には物語を単一の解釈に還元する、文字通りdeterminableな「機械仕掛けの神」としての探偵の存在が欠落している。言うまでもなく、これは探偵小説としては致命的な欠陥である。それにも関わらず、あるいは、それだからこそ、読者はその不在の探偵役を代行し、物語の穴を埋める作業を余儀なくされているのである。²

あるいは、この作品が未完であるという事実に囚われすぎているのかも知れない。もしテキストに颯爽と探偵が登場し、灰色の脳細胞で謎を解き、予定通り完結していたならば、この混乱状況の元凶ともいえる数々の伏線は統合され、些細な齟齬は取るに足らない疵として見過されたらう。名探偵の推理とは、それほどまでに論理的かつ暴力的なものであるから。しかしながら、裏を返せば、この小説は中断されたからこそ、そうした探偵小説的な結末について再考する機会を残しているとはいえないだろうか。この小論は、そうした探偵の不在をめぐるEDの新たな読解の方向性を模索するものである。その過程においては、我々もまた「知らず知らず一種の探偵となる」かもしれない。そうした探偵行為を徹底した際に何が見えてくるか。それが潜在的探偵小説EDの可能性である。

探偵とは何か。ヴァルター・ベンヤミンは、あてもなく都市を歩く「遊民」(フラヌール)を、デュパンに始まる探偵の祖型として設定する。「市場に足を踏み入れた作家は、パノラマを見るように周囲を見回した」(35)という一節が示すように、ベンヤミンにとっての探偵とは、必ずしも職業的な探偵を指すものではなく、高度資本主義の産物、ある種の時代精神=視線を体現するような存在である。ベンヤミンのエッセイに点在する「都市」、「群集」、「犯罪」、「家具」、「室内」、「痕跡」といった用語は、近代都市の物語としての探偵小説という点描画を成す。そうして「大都市の群集の中で個人の痕跡が消えた」世界を描き出す上で、小説家もまた遊民=探偵の視線を有するようになる。

こうした「アスファルトの上をいわば植物採集して歩く遊民の様子」は、チャールズ・ディケンズの創作活動にも転用可能なものである。例えば、書簡に見受けられる“it seems as if they [streets] supplied something to my brain”あるいは“My figures seem disposed to stagnate without crowds about them”(The Letters 612-13)といった文句は、その生産活動に街頭の騒音が不可欠であることを示すのみならず、群集の中の徹底した観察者であり続ける遊民=探偵の視線をディケンズもまた有していたことの証左ではないか。実際にベンヤミンは「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」において、チャールズ・ディケンズの名前を一度だけ挙げて

いる。「思考にわれを忘れて大都市を歩きまわるひとの姿は、G・K・チェスタトンのディケンズ論の中に、みごとに定着されている」(Benjamin 69)。そしてチェスタトンによるディケンズの少年時代の「飽くなき彷徨」が引用される。

“Whenever he had done drudging, he had no other resource but drifting, and he drifted over half London. He was a dreamy child, thinking mostly of his own dreary prospects [. . .]. He walked in darkness under the lamps of Holborn, and was crucified at Charing Cross [. . .]. He did not go in for “ observation”, a priggish habit; he did not look at Charing Cross to improve his mind or count the lamp-posts in Holborn to practise his arithmetic [. . .]. Dickens did not stamp these places on his mind; he stamped his mind on these places.” (69-70)

こうしたロンドンを遊歩するディケンズの視線を考察する助けになるのが、『ボズのスケッチ集』(*Sketches by Boz*) である。1832年12月に当時21才だったディケンズは、「ボプラ通りの正餐」が、『マンズリー・マガジン』に掲載され、作家としての第一歩を踏み出す。その後発表した「ロンドンのスケッチ」をまとめた『ボズのスケッチ集』は、その副題「日常世界とその市井の人たちを描きしもの」(*Illustrative of Everyday Life and Everyday People*) が示すように、一種の生理学物といってもいいようなものであるが、注目すべきはボズの語りが単なる「観察」ではなく、「分析」と「創造」を含んだ推理として成立している部分である。「隣家の人」(*Our Next-Door Neighbour*) で、通りを歩きながらドアについているノッカーの形を見て、家の住人について想像をめぐらすくんだり、そして「モンマス通りの瞑想」(*Meditations in Monmouth Street*) においては、通りに吊されている古着から、かつての持ち主の姿を「推理」してみせる。

We love to walk among these extensive groves of the illustrious dead, and to indulge in the speculations to which they give rise; now fitting a deceased coat, then a dead pair of trousers, and anon the mortal remains of a gaudy waistcoat, upon some being of our own conjuring up, and endeavouring, from the shape and fashion of the garment itself, to bring its former owner before our mind's eye. (77-78)

ボズにとってこうした古着は単なる夢想の種ではない。吊されている大きさの違うスーツを見て、同じ人物が成長段階に従って着用したものではないかという着想を得たボズにとっては、これらの古着には「まるでそれを着ていた人物の自伝が羊皮紙に大きな文字で記されているかのように、その人物の全生涯がはっきりと記されている」(78) ののである。あたかも依頼者の姿形から経歴、そして依頼の内容まで読み取ってしまうシャーロック・ホームズのように、ボズはこのスーツを着用していた人物の経歴を推理する。そして、おそらくは最終的に犯罪に手を染めたであろうその男に対して「投獄そして有罪の判決 流刑もしくは絞首

刑」(80) と判決まで下してしまうのである。

こうしたボズのスケッチの根底にあるのは、単なる観察(分析)から始まり、最終的に物語を想像(創造)するという態度である。こうしたボズの推理が妥当なものであるかどうかは、さほど問題ではない。たった一人でロンドンを歩くボズに、「どうして分かったんだい」と驚いてくれるワトソンはいないのだから。ここで読み取られるべきは、推理という行為が一般に考えられているように科学的なものではなく、根源的にはボズが行ったようにスーツという痕跡から、その持ち主(犯人)に同化するような創造的な解釈の作業であるということである。探偵の推理とは、証拠や証言を地道に汲み上げていく実際の警察の捜査とは異なり、痕跡からの跳躍を主眼とする推測(abduction)であり、そこでは推理(解釈)内での合理性のみが問われる(Sebeok and Umiker-Sebeok 16)。自身も優れた探偵小説家であるチェスタトンがディケンズの中に見たのは、「物の刻印を受ける」警察の捜査に対する、「精神を物に刻み込む」探偵の推理行為の原型だったのではないか。

ベンヤミンの探偵小説論は、ポーの記念碑的作品『モルグ街の殺人』ではなく、それに先立つ『群集の人』(*The Man of the Crowd*, 1839, 以下 *Crowd*) をテキストに展開されている。この作品では、ロンドンをあてもなく遊歩する「群集の人」と、それを追跡し観察する語り手「私」、という探偵小説的な対立が見てとれるのに加えて、新しい悪の誕生をいち早く察知している点に注目すべきであろう。通奏低音となっているのは、ロンドンの都市化、あるいは群集化 共同体社会で保たれていたような個人の差異が抹消され、匿名性が増すことによって、群集の中に身を隠しながら、その内に邪悪な精神を宿した犯罪者が誕生したことに対する「興奮と驚きと魅惑」(88) である。この物語の語り手「私」は、目抜き通りの喫茶店に座って、外を歩く人々を観察しているうちに、ひとりの「老いぼれの男」の表情に魅入られてしまう。

I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retzsch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictorial incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the idea of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense—of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. (*Crowd* 88)

この語り手は追跡を続けるうちに、この複雑な表情をたたえた老人が、群集の中に巻き込まれることにのみ生き甲斐を感じていることに気づく。語り手の内に巻き起こる否定的な感情は、単なる個人の集積体を越えた群集という存在が引き起こすものであり、それら全てを体現したのがこの老人、「群集の人」なのである。語り手は、なんとかこの老人の内面を理解しようとするが、その試みは頓挫せざるを得ない。「あの老人は一人であるのに耐えられない。いわゆる群集の人なのだ。後を尾けてなんになるだろう。彼自身についても、彼の行為についても、所詮知ることは出来ないのだ」(91)。なぜなら、老人はそうした個人的な理解を超える「群集」によって生み出された、そもそも理解すべき内面を持たないような悪魔的な人間としてそこにあるからである。「探偵小説の根源的な社会的内容は、大都市の群集の中では個人の痕跡が消えることである」(183)というベンヤミンの言葉は、まさしくこうした新しい犯人像＝「群集の人」を尾行し観察するために、探偵小説という形式が誕生したことを意味している。

こうした新しい悪の相貌は、EDの中心人物ジャスパーにも体现されている。やはりポーの手による『ウィリアム・ウィルソン』(1839)、そして最も有名な二重人格小説『ジキル博士とハイド氏』(1886)に描かれる、犯罪者が一般市民として生活する二面性を併せ持つのがジャスパーであり、この男こそが作品の謎を深め、我々をして追跡を断念させる群集の人である。多くの研究者が指摘するように、ジャスパーには精神分裂、あるいは二重人格の兆候が見てとれる。³ 聖歌隊長である一方で阿片に耽溺するという二重生活を送り、社会的に尊敬されているにも関わらず、その中では邪悪な欲望が渦巻いていることが、比較的早い段階で明らかにされる。

“How does our service sound to you?”

“Beautiful! Quite celestial!”

“It often sounds to me quite devilish. I am so weary of it. The echoes of my own voice among the arches seem to mock me with my daily drudging round. No wretched monk who droned his life away in that gloomy place, before me, can have been more tired of it than I am. He could take for relief (and did take) to carving demons out of the stalls and seats and desks. What shall I do? Must I take to carving them out of my heart?” (15; ch. 1)⁴

ここでジャスパーは聖歌隊の職務、そしてこのクロイスタラムでの生活に飽き飽きしたと洩らしている。「自分の心臓で悪魔の彫り物でもすればいいのか？」という文句は、まさしく、その悪魔が柱や椅子や机ではなく、自分の精神に刻まれ、公私の二重生活を強いられていることから発せられる叫びである。その他、エドウィンの良き理解者である一方で、ローザに横恋慕するなど、ジャスパーの二重性を裏付ける証拠は数多く挙げられ、こうした個人の内にひそむ二重性を描

き出すディケンズの視線もまた、常人には理解不能な新しい悪の相貌を捉えているといえるだろう。

他方、こうした個人の群集的な側面、二重性は犯人のみならず、探偵にも適応されるものである。前節で検討したように、探偵の推理は「分析」と「創造」の二重の原理によるものであり、探偵は痕跡の分析から始まり、犯人への共感を通して、謎を解釈し再構成してみせる。探偵の推理と警察の捜査を分けるのは、霊媒さながら犯人の心理に同調し、その狂気を招き入れる探偵の受容的な態度である。それゆえ、犯罪者を摘発するためには、探偵もまた群集の中へ紛れ、犯罪者と同化する遊歩者であることが要求される。しかしながら、いわゆる犯人当て(Whodunit)を旨とする探偵小説のプログラムからすれば、この作品では犯人がジャスパーとしてほぼ特定されてはいるものの、エドウィンの死体はまだ発見されず、また誰が探偵役を務めるのか定かではない、歪んだ構成をなしていることに気づかされる。言うなれば、探偵小説には一人の探偵と一人の犯罪者が必要とされるのに対して、中断されたテキストではこの両者が未分化なままなのだ。その結果、さまざまな登場人物が探偵役を務めようとするが、その推理は決定的な謎解きにまでは至らない。こうした決定的な探偵不在の混乱状況において、とりわけ重要だと思われるのは、犯人である(と見なされている)ジャスパーまでもが探偵として事件の捜査に乗り出す場面である。

“My dear boy is murdered. The discovery of the watch and shirt-pin convinces me that he was murdered that night, and that his jewellery was taken from him to prevent identification by its means. All the delusive hopes I had founded on his separation from his betrothed wife, I give to the winds. They perish before this fatal discovery. I now swear, and record the oath on this page, That I nevermore will discuss this mystery with any human creature until I hold the clue to it in my hand. That I never will relax in my secrecy or in my search. That I will fasten the crime of the murder of my dear dead boy upon the murderer. And, That I devote myself to his destruction.” (174; ch. 16)

ここで読者はジャスパーの真の狂気を知る。クリスパークル氏に見せるためとはいえ、日記に復讐を誓うジャスパーは、実際にエドウィンを殺害した(あるいは、しようとした)ジャスパーと意識の上で完全に分裂していることを知るのである。しかしながら、この復讐は頓挫せざるを得ない。復讐を誓ったジャスパーが狙いをつけた容疑者ネヴィル・ランドレスは証拠不十分で保釈され、探偵としてのジャスパーは嫌疑の対象を失ってしまう。なにより、ジャスパーが犯人であるとしたら、捜査されるべきは犯人ではなく探偵である。では、このジャスパーの内にある探偵役は誰に仮託されるのか？

この探偵役に関しては何人かの候補者が存在するが、ダチェリーがこの事件

の謎解きに大きな役割を果たさだるうことは、ほぼ間違いないといっている。18章において登場するこの老紳士が誰かの変装であることは、実際には小脇に抱えているにも関わらず、「もう一つ帽子が頭の上に載っているかのように、頭を手でたいた」(195; ch. 18)という部分からも明らかである。変装という行為は、シャーロック・ホームズを始めとして、ポーが探偵小説を生み出した際にインスピレーションを与えたとされる実在の人物、フランスのE・H・ヴィドックもしばしば使った手段であり、群集の中に身を潜める犯人を洗い出すために、世を忍ぶ仮の姿で、自白を引き出すというのは、ディケンズでいえば『追いつめられて』(*Hunted Down*, 1859)でも用いられているパターンである。⁵また、経済的に裕福な独身者として描かれている点においても、ダチェリーは探偵役を務める資格があると言えるだろう。「自分の資産で暮らしている怠け者」“an idle dog who lived upon his means” (189; ch. 18)という自己評価は、いざとなれば獲物を追いつめる犬に豹変する可能性を、また「自分の資産で暮らしている、のんきな独り者にしては、今日の午後はずいぶん忙しかったなあ」“For a single buffer, of an easy temper, living idly on his means, I have had a rather busy afternoon!” (197; ch. 18)という呟きは、意図的にそうした役割を演じていることを示唆している。デュパン、ホームズを始めとして、名探偵に独身者が多いのは、家族を基調とする社会から離脱した存在であることを意味するものであろうか。逆に言えば、探偵小説的な真理の追求を可能にするためには、生活に追われる必要がない遊民であることが第一条件となるのである。

以上のように、探偵小説における犯人と探偵は、共に群集化によって誕生した「群集の人」= 犯人と、それを観察する遊民として位置づけることが可能である。探偵小説を近代性(モデルニテ)に根ざしたジャンルとする文化論的見解は、まさしく近代社会に特有の現象、「群集」がその存立条件であることを物語っている。しかしながら、「ポーは非社会的人間と遊民との差異をことさらに消し去っている」(191)というベンヤミンの指摘、そして最終的に語り手が追跡を断念せざるをえないというプロットからも、*Crowd*、そしてその補助線によって読解されたEDと、現在我々が無反省に享受している探偵小説のフォーマットとの間には大きな隔りがある。EDを探偵小説として読むためには、そして最終的に事件を解決へと導くためには、隠された第三項の導入が必要となるのである。

ジャック・ラカンは、『盗まれた手紙』についてのゼミナールにおいて、探偵デュパンを精神分析者の寓意として捉える。この短編は、実際に事件が起こった「原場面」と、その解決がなされる「第二の場面」は、「見えているものが見

えていないもの」、「隠されているものが見えないと思ひこんでいるもの」、「隠されているものがそこにむきだしになっているのが見えているもの」の視線が成す三角形によって構成され、それぞれの視線を担うのは、国王 王妃 大臣、警察 大臣 デュパンである(ラカン 13)。こうした同一場面の反復こそが『盗まれた手紙』の精神分析的側面であり、名探偵デュパンの役割は、「盗まれた手紙」を中心とする反復の中で能動的な立場を確保する、精神分析者のそれに酷似することになる、というわけである。この探偵=精神分析者という図式は、フロイトが自らをシャーロック・ホームズになぞらえているように、決して突飛な思いつきではない。表層(表情、言い間違い、失錯行為、夢、妄想)によって、その奥にひそむ抑圧された内面(無意識)を捉えようとする行為は、まさしく二重化する犯人を追いつめるデュパンに代表される探偵の「分析的知性」そのものであるといえる。

ここで提出された警察 犯人 探偵の三角形の図式は、探偵小説においては必須といってもいいようなものだろう。警察は常に手がかりに気づかず、犯人はそれをうまく隠したつもりでいるが、探偵はそこにある真相をいとも容易く看破する。言うなれば、この三角形の構図は、『盗まれた手紙』の中のみならず、後に発表されたほとんど全ての探偵小説においても見られる症状(反復強迫)である。しかしながら、ここで注目すべきは、この三角形が実質、犯人と探偵の双数(鏡像)関係によって成立しているということである。「原場面」において「隠されているものがそこにむきだしになっているのが見えているもの」であった大臣が、「第二の場面」では「隠されているものが見えないと思ひこんでいるもの」へと転じたように、この三角形の反復においては探偵デュパンが占める位置も絶対的なものではない。分析者(探偵)もまた、その治療の過程において、患者(犯人)へと転ずる危険に常にさらされている。例えば、『モルグ街の殺人』の語り手が見るのは、まさにそうした探偵デュパン=分析知性の危うさである。

His manner at these moments was frigid and abstract; his eyes were vacant in expression; while his voice, usually a rich tenor, rose into a treble which would have sounded petulantly but for the deliberateness and entire distinctness of the enunciation. Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul and amused myself with the fancy of a double Dupin—the creative and the resolvent.
(*Murder* 96)

推理の過程において、探偵はその内に「ぼんやりとした」、口寄せのように犯人と同化するデュパンと、創造的な分析行為によって犯人から分離するデュパンの「二重の靈魂」を含んだ、精神分裂症的な症状を示しているかのように見える。言うなれば、精神分析者としてのデュパンは事件が起こるごとに犯人の狂気

に身をさらし、その度に治癒して生還する存在なのである。分析者が被験者の狂気に取り込まれてしまうこと、そして探偵が犯罪を実行する側へ回ってしまう可能性が排除されてはじめて、精神分析＝探偵小説は完成する、警察が必要とされるのは、最終的な安全弁としての機能によってのみである。まさしく、「ホームズ最後の事件」で描かれるのは、そうした犯人からの離脱に失敗した探偵ホームズの姿である。立ち会い人のいない私的な決闘において、探偵ホームズと悪の帝王モリアーティ教授は、取っ組み合ったまま、縫れ合うようにして、ライヘンバツハの滝壺へと転落するのだ。

エドウィン殺害（失踪？）事件が根本的に解決不可能なのは、最終的な審級となるべき警察が関与しないことと無関係ではない。そもそもエドウィンは殺されていないかも知れないのだ。ジャスパーが言うごとく、エドウィンが殺害されたという証拠が発見されない限り、彼が自分から姿を消したのかもしれないという可能性を消すことはできず、警察は容疑者ネヴィルを結局釈放しなければならなくなる（169,173；ch. 16）。この作品の解釈をめぐるのは、大きく分けて「埋葬派」（“Undertaker School”）と「復活派」（“Resurrectionist School”）があり、有名なジョン・フォスターの証言を引用するまでもなく、「復活派」が形勢不利であるのは確かである。⁷ しかしながら、*Crowd*において描かれるのが犯人 探偵の二者関係のみであり、何も事件が起こらなかった、という結末を内包していたことを想起するならば、この物語においてもまた事件と呼べるような事件は何もなかった、という反探偵小説的展開を読み込むのも決して不可能なことではない。例えば、ジャスパーによるエドウィン殺害は未遂に終わり、危機を感じたエドウィンはひとまず身を隠しているだけである、といった具合に。そのように考えると、以下のジャスパーの「告白」は、ひとまずそれが事実であるかどうかには拘泥しない、精神分析治療の場における告白として読むことが出来る。

“I have made my confession that my love is mad. It is so mad, that had the ties between me and my dear lost boy been one silken thread less strong, I might have swept even him from your side when you favoured him.”
(202; ch. 19)

「私の愛は気違いのようなもの」と言うジャスパーは、ここでローザへの愛を告白する。それはまた、ジャスパーの犯した罪の告白でもある。それはあくまで愛する甥の婚約者に邪恋を抱いた罪の告白であり、その甥を実際に殺害したという自白までには至らない。「そして私を憎んでもいいから、私を受け入れてくれ」と言うジャスパーは、エドウィンとローザへの愛で引き裂かれた自分を、そして甥を殺してしまったかも知れない自分を理解してくれ、と懇願する。しかしながら、ローザは恐怖に駆られて、ジャスパーの告白を受け入れることを拒否してし

まう。これは事件の真相、すなわち犯人ジャスパーの内面理解から遠ざかることと同義である。ローザはジャスパーの愛を拒絶すると同時に、精神分析者としての探偵の役割を放棄してしまうのである。⁸ 続く章でローザは、ジャスパーがエドウィン殺害（失踪）に関わる犯人であると推理するものの、すぐにその考えをうち消してしまう。

Then she had reflected, “What motive could he have, according to my accusation?” She was ashamed to answer in her mind, “the motive of gaining *me!*” And covered her face, as if the lightest shadow of the idea of founding murder on such an idle vanity were a crime almost as great.
(206; ch 20)

語り手が補足してみせるように、ローザは「犯罪者の知能を別種の恐るべき奇蹟と考えずに、普通の人間の普通の知能と関連づける」（207）ために、心に浮かんだ事件の真相を妄想として片づけ、ジャスパーの狂気に自らを重ね合わせることが出来ない。では、空振りに終わったジャスパーの告白は、今度は誰に振り向けられるのだろうか？

おそらくジャスパーの告白の相手として、最もふさわしいのはエドウィン・ドルードその人であろう。前述したように、ジャスパーがその内に潜む狂気を吐露したのは、まずエドウィンに対してであり、それは「二人だけの秘密」（15; ch. 2）のはずだった。ジャスパーがローザに惹かれる一方で、恋敵であるはずのエドウィンにもまた魅惑されてしまうのは、幼児が鏡の中に統一された自我を見るように、この快活な若者にある種の理想化された自我を見ているからに他ならない。自室に飾られるローザの肖像画が、エドウィンの筆によるものであったことを考えれば、そもそもローザを志向する気持ちもエドウィンという媒介項を経由したものであると言うことが出来るだろう。すなわち、ジャスパーはエドウィンがそうするようにローザを愛したのであり、その根底にはエドウィンの愛があった、と。⁹ 加えて、ひさびさに対面した際にエドウィンが漏らす台詞“Don’t moddley-coddley”（11）、またジャスパーのエドウィンに対する異常な愛情に対する主席司祭の危惧（9）が示すのは、ジャスパーがエドウィンに単なる甥 叔父の親戚関係を越えたセクシュアルな愛情を抱いている可能性である（小池 230）。ジャスパーの愛の告白は、ローザだけではなく、エドウィンにもまた与えられて然るべきものなのではないか。

A brilliant morning shines on the old city. Its antiquities and ruins are surpassingly beautiful, with a lusty ivy gleaming in the sun, and the rich trees waving in the balmy air. Changes of glorious light from moving boughs, songs of bird, scents from gardens, woods, and fields — or, rather, from the one great garden of the whole cultivated island in its

yielding time preach the Resurrection and the Life. The cold stone tombs of centuries ago grow warm; and flecks of brightness dart into the sternest marble corners of the building, fluttering there like wings.

(255; ch. 23)

ダチェリーの描写に続いて語られる復活のイメージは、エドウィンの「死後の生」を保証するとともに、ジャスパーにとって自分の悪の部分の犯した結果、すなわち精神分析という抑圧した自己の回帰を予告するものである。ジャスパーにとって、自身の分裂を赤裸々に告白しうる探偵役（ダチェリー）は、エドウィンをおいてほかない。この復活したエドウィンがジャスパーを恐怖させる「不気味なもの」となり、その犯罪を究明するきっかけになったであろうことは、表紙絵下部でカンテラをかざすジャスパーの眼前にあらわれるエドウィン（らしき人物）、というイラストレーション、また、『バーナビー・ラッジ』および『互いの友』（*Our Mutual Friend*, 1865）を筆頭として死んだと思っていた人物が再び現れるというディケンズ作品ではお馴染みのパターンからも推測されるものである。この表紙絵に予定されたクライマックス場面において、ジャスパーが、自身が犯した罪とともに、エドウィンへの秘めた愛を告白する、というのは、この物語を終わらせようとする欲望に取り憑かれた探偵の夢に過ぎないだろうか。

EDが探偵小説として成立することを阻んでいるのは、こうした探偵（エドウィン）と犯人（ジャスパー）の友愛的な、もっと直裁的には、ホモセクシャルな関係である。探偵が犯人に肉薄しようとするほど、両者の類似性が浮き彫りにされ、犯人にとって探偵は「知っているはずの主体」として愛情の対象にさえ成りうる。通常、探偵小説においては、こうした犯人と探偵の友愛関係は隠蔽され、警察の介入によって両者は厳然と区別され、犯人の探偵に対する愛情は永遠の片思いで終わるほかない。探偵小説は必ず終わり、精神分析セッションもまた終わる。それに対して、未完の探偵小説EDにおいては、犯人ジャスパーの（愛の）告白は宙に浮いたまま、探偵を挑発し続け、こうした探偵小説的結末、物語の収束を拒否し続けているのである。お前は俺の全てを知っているはずだ、なぜならお前は俺であり、俺はお前であるからだ、と。

結 語

EDを探偵小説として読解する試みから浮かび上がってくるのは、絶対的な探偵＝作者ディケンズがもはやこの世に存在せず、その不在をなにものかで埋めるほかないという当たり前の事実過ぎない。そして、分析者を演じていたつもりが、常に迂回して何も語らないテキストの作用によって、「隠されているものが他人には見えないと信じ込んでいる」犯人にされてしまうのが、われわれ探偵の

宿命である。しかしながら、未完で終わったが故に探偵小説として認知されないのではなく、積極的に探偵小説を越える契機、ポーを合わせ鏡とした反探偵小説としての側面を読みこむことによって、この探偵 犯人 警察のサイクルにおける確信犯となることは可能なのではないかと考える。終わらない小説に結末を挿入すること、そして同時に終わらせることを諦めること。この小論もまた、テキストに何か解明されるべきものが潜んでいるかのように振る舞う探偵＝批評家にまつわる幻想から手を切るための、「誤読」とどまるものである。誰がエドウィン・ドルードを殺そうとかまうものか。¹⁰

注

本稿は、ディケンズ・フェロウシップ日本支部春期大会（2000年6月10日、於広島大学）において口頭発表した原稿に加筆修正を施したものである。

- ¹ EDの謎を総括した比較的最近の研究としては、Elsie Karbacz and Robert Raven. “The Many Mysteries of Edwin Drood.” *Dickensian* 432 (1994): 5-18. が参考になる。
- ² この探偵の不在による穴を補填するにあたって、しばしば別の名探偵を登場させて解決篇が書かれることがある。Peter Rowlandによる*The Disappearance of Edwin Drood*においては、エドウィン・ドルード失踪事件がシャーロック・ホームズに委託される。根底にあるのは、作者の分身としての名探偵に対する盲目的な信頼である（実際に、この解決篇では、ダチェリーの正体は、ディケンズとして描かれている）。それに対して、Carlo Frutterro と Franco Lucentini の*The D. Case*は、そうした絶対的な名探偵がもはや存在しないというポストモダニック的な認識から出発している。この小説では、シャーロック・ホームズを始めとして、デュパン、ブラウン神父、エルキュール・ポアロ、リユー・アーチャー、フィリップ・マーロウといった歴代の名探偵（はてはディケンジアン編集長までが駆り出されて）が一堂に会し、EDを文字通りテキストとして事件の真相を明らかにしようとする。しかしながら、最終的にはそれぞれ一貫した論理を有する推理が共存し、決してそれらが統合されることはない。
- ³ ジャスパーの二重人格を論じた代表的なものとして、Edmund Wilson, “Dickens: The Two Scrooges,” *The Wound and the Bow* (London: Methuen, 1961) および Philip Collins, *Dickens and Crime* (London: Macmillan, 1962) を参照のこと。
- ⁴ テキストは、Everyman Dickens版 *The Mystery of Edwin Drood* (London: Dent, 1996)を使用した。引用の後に括弧で頁数と章を示す。
- ⁵ この変装という点において、しばしばダチェリーと*Bleak House*に登場するバケット警部との類似点が指摘される。Ray Dubberkeは、バケット警部にフィールド警部という実在するモデルが存在したように、ダチェリーもまたスコットランド・ヤードのソートン巡査部長を元に描かれたという説を唱えている（Dubberke 19-24）。しかしながら、何故顔が知られていないクロイスタラムで変装する必要があるのか、などの疑問も多い。むしろバケット警部とダチェリーの比較によって明らかになるのは、プロフェッショナルな探偵とアマチュアリズムに裏打ちされた探偵との差異ではなからうか。

- ⁶ Nancy E. Schaumburgerの命名に拠る (Schaumburger 159)。
- ⁷ John Forsterは、ディケンズから漏れ聞いた証拠をもとに、この物語の結末を次のように予想している。
The Story, I learnt immediately afterward, was to be that of the murder of a nephew by his uncle; the originality of which as to consist in the review of the murderer's career by himself at the close, when its temptations were to be dwelt upon as if, not he the culprit, but some other man, were the tempted. The last chapters were to be written in the condemned cell, to which his wickedness, all elaborately elicited from him as if told of another, had brought him.
(Forster 425-26)
- ⁸ これに関連してエルンスト・ブロッホは探偵の告解師的な性格について言及している。ブロッホによれば、18世紀半ばまでは犯罪を立証するのに、物証あるいは状況証拠といった間接的な証拠は必要とされず、ただ神の前での告白が「証明の女王」であった (ブロッホ 42-43)。この犯罪者の告白を聞く僧侶の姿は、チェスタトンの手によるブラウン神父という探偵へと結実している。
- ⁹ こうしたジラルの「欲望の三角形」的図式は、ジャスパーによるエドウィン殺害 (未遂)の動機にもなりうるものである。ジャスパーにとってエドウィンは模倣すべき理想であると同時に、欲望の対象 (ローザ) を獲得する上で排除されるべき存在なのである。 “The subject is torn between two opposite feelings toward his model – the most submissive reverence and the most intense malice. This is the passion we call hatred [. . .]” (Girard 40).
- ¹⁰ Edmund Wilsonは、“Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?”において、「探偵小説の中毒者になるのは、クロスワード・パズルに熱中するのと喫煙の習慣との中間くらいの悪徳である」といった痛烈な探偵小説批判を展開した。直接の標的となったのは、当時「フェアか、アンフェアか」という議論を巻き起こしたクリスティの『アクロイド殺し』であるが、どんなに意外な犯人がそこで提示されようと、探偵小説ファン以外にはどうでもいいことで、いわゆる正統な文学研究の対象にはなり得ない、という強烈的なエリート意識に支えられている。本論は、そうした探偵小説と純文学の断絶を埋めるためのささやかな試みである。

Works Cited

- Benjamin, Walter. “The Paris of the Second Empire in Baudelaire.” *Charles Baudelaire*. Trans. Harry Zohn. London: Verso, 1997. 9-106.
- Dickens, Charles. *Dickens' Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1833-39*. Ed. Michael Slater. London: Dent, 1994.
- . *The Mystery of Edwin Drood*. Everyman Dickens. London: Dent, 1996.
- Dubberke, Ray. *Dickens Drood, and the Detectives*. New York: Vintage, 1992.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Vol. 3. London: Chapman and Hall, 1874.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: Carroll & Graf, 1984.
- Girard, René. *The Girard Reader*. New York: Crossroad, 1996.
- Poe, Edgar Allan. “The Man of the Crowd.” *Selected Tales*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1998. 84-91.

- Schaumburger, Nancy E. “The ‘gritty Stages’ of Life: Psychological Time in *The Mystery of Edwin Drood*.” *Dickensian* 422 (1990): 158-63.
- Sebeok, Thomas A, and Jean Umiker-Sebeok. ““You Know My Method”: A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes.” *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Ed. Umberto Eco and Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana UP, 1988. 11-45.
- Tillotson, Kathleen. ed. *The Letters of Charles Dickens*. The Pilgrim Edition. Vol. 4 (1844-1846). Oxford: Clarendon, 1977.
- Wilson, Edmund. “Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?” *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*. New York: Farrar, 1950.
- 小池滋 「『エドウィン・ドルードの謎』の謎」『ディケンズとともに』(東京: 晶文社, 1983) 164-221.
- ブロッホ, エルンスト 「探偵小説の哲学的考察」『異化』船戸満之他訳 (東京: 白水社, 1997) 41-64.
- ラカン, ジャック 「盗まれた手紙についてのゼミナール」『エクリ』宮本忠雄他訳 (東京: 弘文堂, 1972) 5-80.



身廊と袖廊の交わるところ

松村昌家『水晶宮物語』(ちくま学芸文庫版)を読む

(270ページ,挿絵入り,筑摩書房,2000年12月,本体価格1,100円:

旧版 リプロポート刊 1986年)

(評)藤田 博

丸谷才一・三浦雅士・鹿島茂の各氏による『千年紀のベスト100作品を読む』(講談社)という本がある。タイトル通り、ミレニアムにちなんで過去千年の文学、美術、建築、映画、音楽の各作品すべての中から100点を選び出したものである。水晶宮(クリスタル・パレス)は堂々その65位に選ばれている。建築作品としてこれ以外に選ばれているのは、ノートルダム寺院、ベルサイユ宮殿などごくわずかであることから、水晶宮の建築的価値、歴史的価値にいかに大きな評価が与えられたかは明白である。松村昌家氏の『水晶宮物語』はその水晶宮が主役である。水晶宮が第1回ロンドン万国博覧会会場としてハイドパークの地に建てられたのが1851年、博覧会の終わりとともに役割を終えシドナムに移築、火災によって燃え尽きたのが1936年。いかにして水晶宮は誕生し、いかにして消滅したかをたどる、これは水晶宮の栄光と悲慘の一代記なのである。長さ1848フィート(563メートル)、幅408フィート(124メートル)、高さ108フィート(33メートル)の水晶宮は、数え切れないほどの展示品を入れる巨大な器でありながら自らが展示品、しかも最大の展示品、その意味で主役以外の何ものでもない。人々は水晶宮を見るためにこそ連日押し寄せた。博覧会の成功は水晶宮あったればこそだったのである。それでいて、物語の主役はそれを設計し、作り上げたジョーゼフ・パクストン。物語はパクストンの一代記なのである。真っ向から反対する人間(その象徴としてのウルトラ・プロテスタント、ジブソープ大佐)をも含めて、様々な人間が様々に絡み合う。描き出されるのが、人と人とが織り成す人間模様であることから、物の博覧会ならぬ人の博覧会なのである。当時のイギリスにはこれを開かなければならない事情があった。パリ博覧会への対抗意識といったことである。それを支える気概にも満ち溢れていた。展示を待つ数え切れ

ないほどの物もあった。それらをどう分類するかに注ぎ込まれる情熱を含めて、ヴィクトリア朝という時代を象徴するものに他ならない。とすれば、時代こそが真の主役という言い方も可能である。水晶宮とパクストンとヴィクトリア朝時代と、時代を映し出すもの、時代が映し出すものを、三つの「主役」が交わる様を通して驚くほど鮮やかに描き出す著者の手並みは、見事の一語に尽きるのである。

博覧会計画の推進役はヴィクトリア女王の夫君アルバート公であった。計画はメインとなるべき会場づくりにおいて暗礁に乗り上げようとしていた。そこに登場したのがパクストンである。庭師職人上がりのパクストン、この本を貫くキーワード、セルフメイド・マンの典型である。成り上がることができたのには理由があった。上昇する時代が上昇する人間を必要としたということである。そのパクストンには数多くの偶然が作用している。パクストンは、水車を使って水を循環させるという思いつきによって、大睡蓮ヴィクトリア女王の栽培に成功する。そうして育て上げた大きな葉の上に女の子を乗せることで、一枚の薄い葉でありながら、数多くの放射状の葉脈とそれと交差する葉脈が驚くほどの支力をつくり出しているのを知るのである。それが鉄とガラスを組み合わせる、水晶宮設計の基本原理に生かされることになったのは言うまでもない。不眠不休で仕上げた設計図を手にロンドンに向かおうとする汽車の中、実行委員会のロバート・スティーヴンソン(機関車「ロケット号」の製作者)と会ったのもまったく



The opening of the Great Exhibition of 1851

の偶然である。これによって、設計図を提出する前から、自らの計画を会の中心メンバーに売り込む好機をつかまえることに成功する。「いかにも天の助けにも恵まれた男」(80頁)なのである。しかし、そうしたことはどれも偶然に見えて、実はそうではない。パクストン自身が自らの手によって引き寄せた、つまりは自ら偶然を必然に変えたということであり、セルフメイド・マンとは、その名の通り、自らの運命を切り拓く人間であることを実証してみせたということなのである。パクストンの手になる様々な新しい技術も単なる思いつきに見えてそうでないことは、鉄とガラスを結び付けた一事に見えている。あるところまで発達を遂げているあるもの、同じ状態に達している別のあるもの、二つを一つにするのは偶然がなせるものではない。見える目を持っていることが求められるからである。パクストンのその見える目は、公募作品を寄せ集めただけの建築委員会案との決定的違いを生み出している。煉瓦とモルタルという、いかにも重い建築委員会案に対して、いかにも軽やかな「鉄とガラスの殿堂」案、そこには上昇するセルフメイド・マン、パクストンの真価が如実に発揮されているのである。

クリスマス・ツリーをめぐる物語の輪にも、偶然と必然が拮抗する様が見えている。アルバート公はドイツ人である。アルバートがいなければ博覧会開催は不可能であった。奇蹟とさえ言われた博覧会、「その奇蹟をなし得るのは、『どうみても、ドイツ人』であるアルバートでなければならなかった」(32頁)からである。そのアルバートが故郷ドイツをなつかしみ、王宮での暮らしにクリスマス・ツリーを取り入れる。イギリスにおけるクリスマス・ツリー流行の端緒である。あたたかな家庭の象徴として定着していくクリスマス・ツリー、とすれば、この本がヴィクトリア女王の祖父ジョージ3世(更にはジョージ1世)にさかのぼり、不人気の王室という、奇異とも思えるところから書き出された理由が明らかになる。女王ヴィクトリアが、そして夫君アルバート公が模範的家庭のあたたかさを自ら演出し、王室の人気回復を図る必要性に迫られていたということである。やがてそれが国民教化の目的にも使われていく事情を考えれば、人々が家族づれで博覧会に押し寄せる光景は、まさしくアルバートの狙い通りのものであったことになる。定期券を含めた様々なチケットが用意される中、中産階級向けの1シリングの安いチケットが含まれていたのはそのためである。博覧会に中産階級をどう呼び寄せるか、その点にこそ博覧会の狙いはあり、成功の秘密はあったのである。

クリスマス・ツリーとクリスタル・パレス、両者の因縁めいたつながりはそれに止まらない。パクストンとともに博覧会開催の二大立役者であったヘンリー・コールは、クリスマス・カードの最初の発案者。それが出されたのと同じ年1843年に、ディケンズの『クリスマス・キャロル』が出される。そのディケンズが日刊新聞の運営資金の支援を求めてパクストンのもとを訪れる。「典型的な2人のセルフメイド・マンが顔を合わす」(72頁)のである。クリスマス・ツリーが作り出

す輪の広がりにもう一つ付け加えたいことがある。半円形の屋根を持つ袖廊(トランセプト)の設置である。当初の計画にはなかった袖廊が追加されたのは、ハイドパーク内の樹木を切り倒すことへの反対運動に配慮して、ニレの巨木を取り込まなければならぬという難題の解決に迫られたためであった。その難題を解くことが、思ってもいなかった優美さをつくり出す結果をもたらしたのである。さすがの巨木も、大きな袖廊に取り込まれると小さなクリスマス・ツリーのようにであったという。ニレの木が立つその場所の重要さは、博覧会初日、アルバート公ともども臨席したヴィクトリア女王のために玉座が設けられたことに象徴的に示されている。計画の中心に座っていたアルバート公が、クリスマス・ツリーに見立てられる巨木を背景にそこに座る。水晶宮の物語は、身廊と袖廊が交差するその点を抜きに語ることはできないのである。

上へと伸びるクリスマス・ツリーが物語前半を象徴しているとすれば、後半を象徴するものは落下する噴水である。ハイドパーク時代の水晶宮にもフォレット・オスラーの「水晶噴水」があり、人々の目を引きつけた。しかし、シドナムに移されての噴水、その位置づけの方がはるかに重要である。シドナムの水晶宮に課された目標は、ベルサイユ宮殿に匹敵する大噴水群をつくり出すことであった。そのため2本の高い給水塔が設けられた。そこにはレジャーランドへと向かう目的の変化がはっきりと見えている。経営最優先の方針の下、多目的の催し物会場としての色彩を強めていくのである。そのための花火大会が連日のように催された。しかし、最大のアトラクションは、250フィートの高さまで水を吹き上げる巨大噴水であった。高さを誇示した後、一挙に落下へと転じる噴水に、崩れ落ちる前兆を読み取ることはたやすい。事実、水晶宮は不慮の火災によって燃え上がり、消滅への道をたどる。「花火祭典の本拠地が、今や壮絶無比の『仕掛花火』の舞台と化した」(238頁)のである。炎上するその様を「今でもはっきりおぼえている」(同)と語るのはJ・B・ブリーストリーである。そのブリーストリーの代表作 *Inspector Calls* の幕開きとともに登場するのは、成り上がりのアーサー・パーリング。成り上がり故に、娘シェイラと大会社の御曹子ジェラルドとの婚約がととのって喜色満面のパーリングである。成長神話に酔うパーリングの成り上がりぶりは、タイタニック号の処女航海に言及したその席での「演説」にはっきりと示されている。「我々は確実に進歩している。…船にしてもそうだ。いいかい、私の友人が先週新しい船を見に行った。もちろんタイタニック号のことだ。来週航海に出るんだ。46,800トン、46,800トン。ニューヨークまでたったの5日。豪華づくめ、その上沈まない、絶対に沈むことはないときてるんだ。」タイタニック号の沈没は1912年。1865年に死んだパクストンが、エドワード時代の終焉とも言えるその事故を見ることはなかった。成り上がりの一方のみを享受できたパクストンは、その意味で幸せであったと言えるかもしれない。栄光

のヴィクトリア朝時代は過去のものとなってしまうからである。

著者がこの本を書くに当って渉漁した資料は、パクストンの伝記はもちろん、『絵入りロンドン・ニュース』から『パンチ』に到るまで質量ともに圧倒的である。同じものを読んだとして（それすら困難であるのは明らかであるが）、余人であればこうはいかない。いま目の前にある材料をどう使うか、どれとどれを組み合わせるかの技がなければならない。材料の組み合わせが決まったとして、次に問題になるのは語り方、例えば順番の妙に表れるものである。建築委員会の設計図が激しい非難にさらされ、計画そのものが暗礁に乗り上げかねない事態に直面した様を描いた後、著者の筆は博覧会の幕が切られた2日後の1851年5月3日に飛ぶ。「それに先立って」や「そのことはしばらくあとにまわして」といった語りの妙についても指摘しなければならない。数字が羅列されることも同じである。数字は収益金からソフトドリンクの売り上げ、果てはトイレの数に及ぶ。数字を並べて語るとはいっても、人の目をあざむくうその手法とは違う。ひたすら事実を積み上げる。それでいてほとんど小説とおぼしきつくりになっている。人物に科白を与え、語らせれば、小説になるのではと思われる。これは一気に最後まで読ませる興奮に満ち満ちた、まさしく『水晶宮「物語」』なのである。その興奮が生み出される理由は、水晶宮を組み立てていくプロセスが本の組み立てのメタファーとなり、逆に本の組み立てが水晶宮組み立てのメタファーとなっているからである。そうした技の冴えを、複雑な人間関係の網の目が張りめぐらされ、実はこの驚き、謎ときの魅力をふんだんに備えたディケンズの小説に長年親しんでこられた必然の結果と考えるのは、ごく自然なことに思われるのである。

これを読みながら終始頭から離れなかった小説がある。そのため長さをいとわず改めて読み返してもみた。ケン・フォレットの『大聖堂（上・中・下）』（新潮文庫）である。これはキングズブリッジ修道院長フィリップの聖堂建築に寄せる情熱の物語、同時に、それを建てることに生涯を懸けた石工トム・ビルダー、そしてその後を継いで聖堂を完成させるに到ったジャックの親子二代（トムの長男アルフレッドは粗暴。後を継いだのは、トムが再婚した相手エリンの連れ子）の物語。『水晶宮物語』の舞台がヴィクトリア朝時代であるのに対して、1123年に始まる『大聖堂』は、トマス・ア・ベケットの殉教（1170年）が描き出されて終わる。時代の大きな違いによる技術の差、使用可能な材料の違いなどは言わずもがなである。しかし、モジュール方式と呼ばれるプレハブ建築の方法は、わずかながらトムとジャックの聖堂建築にも見えている。ガラスも時代の先を行くステンドグラスとして取り込まれ、人々の目を引きつける。水晶宮の身廊と側廊の長さや幅、高さのすべては8で割り切れる数字でできている。比例を重視する考えが聖堂建築により一層強く出るのは、そこが祈りの場所ということから当然である。そうした点以上に共通しているのは、巨大な建物をいかにして軽く、明るく

するかへ向けて注がれる努力に求められる。とりわけ聖堂という巨大な構造物は、巨大な柱で支えなければならない。それでいて中を広くつくりたい、できるだけ大きな窓を確保したいなど、矛盾のかたまりの上に乗っている。キングズブリッジを飛び出したジャックは、スペインのトレドで数学を学び、パリ郊外のサン・ドニの修道院の美しさに圧倒される。「これこそ、自分が建てたいと夢見ていた聖堂ではないか。大きな窓と波立つヴォールト。この世のものならぬ力で支えられている、光と空気の構築物。」（下、100頁）そのジャックが、そしてパクストンが心を砕いたのは、大建築故の矛盾のかたまりをどう解決するかだったのである。火災が大きな意味を持っている点においても両者は共通している。違いがあるとすれば、その位置であろうか。ジャックがキングズブリッジの古い聖堂に火を放ったのは、トムが仕事にありつくことで、空腹に苦しむ放浪の旅から抜け出したい一念故であった。そこから再建へと向かう『大聖堂』に対して、『水晶宮物語』の火災は文字通り終焉を告げるものとなっている。違いをも意識した共通点、それら共通点を越えた共通点は、人と人との思いがけないネットワークを、生きた人間の息づかいを通して描く、その描き方にある。それによって一つの時代が見事なまでに浮き彫りにされる。これ以外の作を含めてフォレットを読む興奮は、『水晶宮物語』が与えてくれる興奮と変わることはない。いつの間にか取り込まれ、読みつづけている自分に気づくのである。その興奮が沸き立つところを、ジャックの聖堂にとっても、パクストンの水晶宮にとっても重要であった身廊と袖廊が交わる空間に求めてみたいのである。そここそはまさしくフィリップとトム、トムとエリン、ジャックとアリエナ（シャーリング伯の娘）とが会おう場所、そして、アルバートとパクストン、パクストンとディケンズ、パクストンとヴィクトリア朝時代とが交差する場所そのものだからである。

アニュアル・チケットを買い求め、季節が変わる毎に訪れたキュー植物園、そのキューを象徴する巨大温室パーム・ハウスを目にしたときの驚き。世界初の鉄の橋アイアン・ブリッジ、両側から迫り出すように盛り上がったその中央部に立った感激。そして、ダービーシャー公爵の壮大な屋敷チャッツワース（パクストンが屋敷内につくった大温室は、第一次世界大戦の最中に遺棄、その後間もなく取り壊されている）を訪れての圧倒される思い。乏しいイギリス体験のいくつか、しかもばらばらに訪ねただけのものである。それがパクストンという一つの時代を生きた一人の人間を仲立ちとすることによって、一つの意味を持って結び合う。そうしたものの見方、おもしろさを教えてもらったのはこの本を読んでのおまけ。しかし、ものが見えるとはどういうことなのか、見えるが故の興奮とは何なのかを教えてくれた、掛け替えのないおまけなのである。

“Delightful, Splendid, and Surprising” : The Theatre Dickens Knew

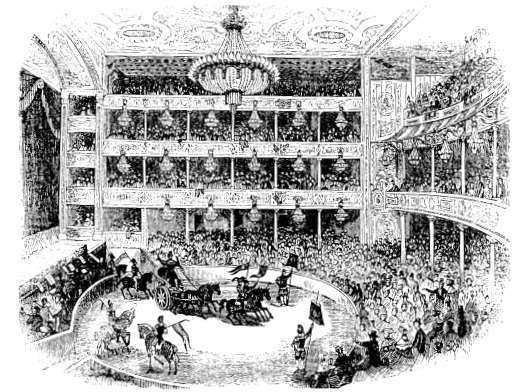
PAUL SCHLICKE

Senior Lecturer in English, University of Aberdeen

In chapter 39 of *The Old Curiosity Shop* Kit and Barbara celebrate the half holiday which Mr and Mrs Garland have granted them by taking their families out for “a whirl of entertainments.” With his customary delight in observing the amusements of ordinary people, Dickens describes the cheerful anticipation with which Mrs Nubbles and Barbara’s mother prepare for their evening out, the excitement with which the entire party applauds the performances, and the pleasure with which they all enjoy their oyster supper afterwards. In a novel otherwise filled with pain, sorrow, fear, and death, this chapter stands out as a brief moment of unalloyed happiness, an epitome of Dickens’s deeply held convictions about the value of carefree amusement.

There is one detail in the account, however, which may cause perplexity for the modern reader. Dickens describes the highlight of the evening as a “play,” staged in an elegant auditorium complete with curtain, gallery, and boxes, and yet patently the entertainment is not simply a dramatic performance; not only are there horses, a clown, a graceful equestrienne, and a pony who stands on his hind legs, but Dickens specifically names the place where it is all taking place as Astley’s, the foremost venue in London for animal acts and riding exhibitions. The setting is at one and the same time a *theatre*, where Little Jacob claps for the three-act piece “until his hands were sore,” and a *circus*, with “clean white sawdust” and a “vague smell of horses.” Unless we are to assume that this conflation of two distinct and distinctive types of entertainment is a particularly blatant consequence of Kit’s lack of formal education, or that Dickens nodded while writing this chapter, in order to make sense of what is going on here we must set aside our concep-

tion of modern theatres and circuses, and look back in time to see just what these enterprises were in early nineteenth century England. The purpose of the present essay is to explain why Dickens refers to a night at the circus as going to a play in a theatre, and then to suggest some implications of that explanation for an informed understanding of the theatricality of Dickens’s own art.



Interior of the Astley's Amphitheatre

The circus as Dickens knew it originated in 1768 when Philip Astley, a retired army officer, began putting on exhibitions of trick riding on horseback, to which he gradually added a variety of other attractions, including tumbling, juggling, clowns, and animal acts.¹ By his second season he had located his show in permanent quarters in Westminster Bridge Road, across the Thames from the Houses of Parliament, where the circus he had founded was to thrive for over a century, until it closed forever in 1893. The defining characteristic of Astley’s and its imitators then and now was the mixed nature of the entertainment: whether the show was large or small, travelling or stationary, a circus always included performing animals, athletic artistes, and merry-men.



Astley's — scene in the circle

But the circus in the eighteenth and early nineteenth centuries customarily had two further features which distinguish it from later circuses: it was housed in a large building which had a stage as well as an arena, and the chief attraction was the enactment of a melodrama on horseback, or hippodrama.² Soon after his show settled in Lambeth, Philip Astley had the amphitheatre covered, and in the 1780s a stage was built, with moveable ramps which allowed horses to move freely between ring and stage. Disastrous

fires in 1794, 1803, 1830, and 1841 necessitated rebuilding on each occasion, but the type of structure remained constant: seating, as in a theatre, was arranged in gallery, dress circle, boxes, and pit; a ring, thirteen metres in diameter, dominated the center of the pit; and a stage, said to be 130 feet wide and described as the largest in London, had a proscenium arch which extended the full width of the auditorium.³ Contemporary illustrations reveal a highly decorated interior, with curtains, chandelier, gilding, and ornaments on ceiling and walls. Circuses elsewhere in England, in France, and in America were housed in similarly designed buildings, and even travelling shows, up to the middle of the nineteenth century, took place not in the huge tents of later years but in portable wooden structures, like the “wooden pavilion” of Sleary’s circus in *Hard Times*.⁴ The auditorium of the circus as Dickens knew it, in short, was fundamentally similar to that of a theatre; except for the ring, its interior arrangements were the same.

Furthermore, the nature of the entertainment had much in common with performances in the theatre of the day. The succession of variety acts, or scenes in the circle, which generally constitutes the whole of the show in a circus today, formed only a portion of an evening’s attractions during the first half of the nineteenth century. Then, top billing was given to a dramatized entertainment on horseback, in which riders and animals would enact a play. The spectacle might be a mock battle, a melodrama, or a pantomime, but an essential element of the performance was its dramatic nature: a story was enacted by the company. Mr Sleary gives an indication of the nature of equestrian drama when he describes one of his plays for Sissy:

If you wath to thee our Children in the Wood, with their father and mother both a dyin’ on a horthe — their uncle a rethieving of ’em ath hith wardth, upon a horthe — themthelvth both a goin’ a black-berryin’ on a horthe — and the Robinth a coming in to cover ’em with leavth, upon a



Christopher’s First Appearance in Public

horthe — you’d thay it wath the completeth thing ath ever you thet your eyeth upon!⁵

Following the famous instruction of Andrew Ducrow, “Cut the dialect and come to the ’osses!” dialogue in hippodrama was minimal, the emphasis falling firmly on feats of horsemanship, music, costumes, sets, and pageantry.⁶ Ducrow himself, mentioned with admiration by Dickens in *Sketches by Boz*,⁷ was the most talented horseman of the century, and during his reign at Astley’s (1825-42) his combination of dance and mime on the back of a galloping horse brought equestrian drama to its highest level of sophistication.

In these circus plays individual horses were often billed by name as the leading actors, dancing, playing dead, rescuing heroines, and apprehending villains; sometimes elephants or lions were included in the cast. The foremost military spectacle, *The Battle of Waterloo*, first staged in 1824, was revived season after season, as was the dramatization of Byron’s *Mazeppa* (1831), in which a wild steed, with the hero tied naked to its back, galloped across the countryside, up precipices and over ravines. (For the most fearful adventures of *Mazeppa*’s ride the equestrian was generally replaced by a dummy, but in 1865 Dickens was turned away from a full house assembled at Astley’s to see Adah Isaacs Menken perform the daring ride of *Mazeppa*, “not as hitherto done by a dummy.”⁸) In 1853, immediately before Dickens started writing *Hard Times*, Astley’s developed *Billy Button’s Journey to Brentford* (one of Signor Jupe’s routines) from a comic act of supposed bad riding into an elaborate Christmas pantomime, with more than thirty named roles.⁹ In these, and countless other equestrian dramas, a thorough fusion of circus and theatre took place: the entertainment was simultaneously a spectacle on horseback and a dramatized play with plot and characters.

But the presence of theatrical elements within the circus is only part of the story; reciprocally, the nineteenth-century theatre — even in the foremost playhouses of the land — was deeply coloured by types of entertainment which we associate today more with circus than with drama. The root cause of this interfusion of forms was the legal position of dramatic performance in Britain.¹⁰ The Theatre Regulation Act of 1737 restricted performance of “legitimate,” or spoken, drama to the two Patent houses, Covent Garden and Drury Lane, and although the privilege of staging drama was gradually extended to other theatres, the law, as interpreted and modified over the next century, effectively prevented most theatres in the land from

putting on plays which relied on spoken dialogue. In practice this situation forced the minor theatres to develop alternative forms of entertainment, and the inventiveness with which they combined music, dance, scenic splendour, pageantry, costuming, and other sorts of spectacle made them hugely popular. Indeed, the Patent houses found that they had to mount comparable attractions in order to compete for audiences. In 1823 Ducrow took his stud to Covent Garden, and in the 1838-39 season he shared top billing at Drury Lane with the American lion-tamer Isaac Van Amburgh — a show which proved a royal attraction, as young Queen Victoria attended on six separate evenings between 10 January and 12 February.¹¹

Even without circus acts, however, the nineteenth-century theatre offered a very considerable portion of entertainment which was emphatically non-dramatic. Scene-painting became increasingly elaborate and sophisticated, sometimes executed on a huge canvas backdrop, or diorama, which allowed the scenery to move on rollers behind the actors. A new concern with the historical accuracy in the presentation of plays was manifest in the detailed attention lavished on sets and costumes, and the resulting visual effects often gave productions more pictorial grandeur than dramatic action. Actors grouped in tableaux, reproducing on stage the image of favourite paintings; some adaptations of Dickens's novels, indeed, consisted of little more than a series of static groupings devised to imitate the engravings of Phiz, and later in the century a particularly popular entertainment was the staging of *Mrs Jarley's Far-Famed Collection of Waxworks*, in which amateur actors dressed and posed as the waxwork models Little Nell encountered in *The*

Old Curiosity Shop. Most spectacularly of all, pantomimes, at once the most expensive and lucrative (or financially disastrous) of all nineteenth-century theatrical entertainments, depended on the mechanical ingenuity by which a windmill would be magically transformed into a ship at the touch of Harlequin's bat, a chair on which Clown is sitting would suddenly fly into the air, or an



Sadler's Wells Theatre

entire set would change from a dark cavern into a sunny countryside.

Business on the stage routinely emphasized novelty and spectacle as well as plot. Dog drama, with canine stars in leading roles, was popular throughout the period. At Sadler's Wells the stage was replaced by a massive water tank, which facilitated the production of nautical drama,



West's Characters in "The Miller and His Men"

including mock battles of warships. There was invariably musical accompaniment — the “melo-” of melodrama — and both within plays and during the intervals between plays actors would sing favourite melodies, dance a polka (or a hornpipe in fetters), juggle, tumble, or balance on a slack rope. With the development of the type of entertainment known as “burletta” — initially a dramatic form which relied on recitative with musical accompaniment and no spoken dialogue, but by the 1830s so various as to be quite indefinable¹² — the legal distinction between legitimate and illegitimate drama broke down entirely, and the revoking of the monopoly in 1843 merely confirmed what was already established practice, namely that mixed forms of entertainment held sway in theatres throughout Britain.

The acting style of the age was consonant with the overall emphasis on colourful display. Boldly mannered, it relied on rhetorical delivery of lines, sweeping gestures, and formal posturing, methods well suited both to the cavernously large theatres and to the polarities of melodrama. The toy theatre cutouts of actors frozen at steep angles, with arms aloft and faces defiant, accurately represent the stylized manner of nineteenth-century acting. There was an implicitly recognized code, according to which internally felt emotions were represented by externally expressed signs, and acting manuals of the day spelt out in detail the gestures which were considered appropriate means by which the actor could convey particular feelings and attitudes. Acting was not so much *representation*, by which an actor would attempt to lose his own personality in the character he was playing and create the illusion of real life, as *presentation*, by which he would rely on acknowledged convention and artifice to evoke a character.¹³ As with the



Punch and Judy

Hollywood star system in the movies of our own century, an audience responding to such acting was likely to be more interested in the actor who was performing than in the role which he was playing. The focus on the virtuosity of the actor acting rather than on the character of the personage being portrayed was intensified in the early nineteenth century by the number of roles an actor routinely undertook, not just during a season, but on a single night, and by the stock character types of melodrama. In other words, an actor in Dickens's day had much in common with the skilled artiste of the circus; he was admired not only as an impersonator but also as a performer.

Recognition of these distinctive characteristics of the nineteenth-century theatre can help us to achieve a clearer understanding of the theatricality in the writings of Dickens. For a start, such awareness can help us to see that a number of his characters, and not just actors, are closely related as theatrical entertainers. Sometimes they move between one kind of show and another, like Tom Codlin, the Punch and Judy operator in *The Old Curiosity Shop*, whose previous livelihood saw him cast as a ghost in fairground theatre booths; in the same novel, one of Jerry's performing dogs has graduated from the role of Toby in the puppet show. Chops the Dwarf (in the Christmas Story "Going into Society") is exhibited alongside a giant, an albino lady and wild Indian; Doctor Marigold, the cheap Jack, attracts customers by developing a patter as entertaining as that of any fairground barker. Matthew Bagnet plays the bassoon in a theatre orchestra; Frederick Dorrit plays the clarinet; Little Swills (in *Bleak House*) is a stand-up comedian in a public house.

Among these and other such theatrical types, by far the most prominent are the actors in *Nicholas Nickleby* and the circus troupe in *Hard Times*. As the overlap between their respective callings outlined above makes clear, Crummles and Sleary are near cousins. Both managers offer shows which include dramatic pieces and variety acts: the actors in Portsmouth perform not only plays but the sword-exercise of the two Master Crummleses, the balletic duet of "The Indian Savage and the Maiden," a variety of songs and

dances, and they have the pony's talents on call; the equestrians in Coketown have riding routines in their repertoire and also full-length hippodramas of *The Children in the Wood*, *Jack the Giant Killer*, and the black-face play in which young Tom Gradgrind is cast. Moreover, the performers in both companies have several essential characteristics in common: they unashamedly present themselves as entertainers; they are hard-working, gregarious, cheerful, benevolent, and imaginative, but at the same time they betray pettiness and egotism sufficient to avoid their appearing wholly romanticized. *Hard*



Vincent Crummles by Phiz

Times, written fifteen years later than *Nickleby*, integrates its entertainers far more closely into the texture of the novel's themes and images, but both sets of theatrical characters are portrayed with affection and serve common purposes: they embody positive values and selflessly assist central characters.¹⁴

Recognizing the fundamental similarity of the kinds of characters they are can help us to see more clearly the consonance of their functions within the works in which they appear. The actors are not merely players of roles but also variety artistes; the equestrians are not merely skilled riders but also character impersonators. The diverse nature of their activities involves the artiste in appearing simultaneously as self and as other; he or she undertakes



St. Cecilia's Day by Cruikshank

a role without disguising the actor who is performing that role. Performance thus becomes complex play with reality, at once asserting the actor's individual identity and reaching beyond that identity into an imagined one. Integrity, imagination, and desire to please are the essential ingredients of

such theatricality, and they are represented as invaluable attributes of both Sleary’s and Crummles’s companies.

In addition to clarifying the nature of Dickens’s theatrical characters, historical understanding can also alert us to be on our guard against simplistic or anachronistic interpretations of Dickens’s art, such as the claim that the central action of his novels is “the elaborate performance of a cheap melodrama.”¹⁵ While it is certainly true that all of Dickens’s novels present a clash of moral absolutes personified by typed characters, with heightened rhetoric and set-piece scenes which show the influence of contemporary stage conventions, there is no need to view these methods disparagingly, as “cheap”; melodrama in fiction is a *method*, which strives towards clarification of essential patterns beneath surface realities and towards ideal solutions to particularized problems.¹⁶ Moreover, much of his fiction is theatrical without being specifically melodramatic: the variety of characters and settings, the pictorial nature of key moments, the detailed attention to apparel and location, all participate in the kinds of diverse theatricality outlined above. And it should also be evident that many elements in Dickens’s fiction are not specifically theatrical at all: the fascination with language, the concern with education, the development of narrative voices, and the exploration of psychological complexities are but a few. The influence of melodrama on Dickens’s art is patent, but it accounts for only a portion of his richness.

Again, when we find it argued that theatricality in the sense of role-playing constitutes the “living heart” of Dickens’s work we can be grateful for the insight but should be wary of the extent to which it applies.¹⁷ Actors strutting the stage in Dickens’s novels deceive no one except the occasional child, such as Dickens’s imagined young self in “Dullborough Town,” who is astonished to find in the theatre that

Many wondrous secrets of Nature had I come to the knowledge of in that sanctuary: of which not the least terrific were, that the witches in *Macbeth* bore an awful resemblance to the Thanes and other proper inhabitants of Scotland; and that good King Duncan couldn’t rest in his grave, but was constantly coming out of it and calling himself somebody else.¹⁸

For a less naïve spectator, however, there is no deception or confusion over identity. Vincent Crummles and his troupe, for example, perform both on and off the stage to give pleasure to themselves and to their audiences; their posing and gesturing and intoning hyperbolically express their real selves,

without misleading anyone. Role-playing for them is just that: playing. For a rascal such as Jingle, on the other hand, the intention differs fundamentally; he is not trying to please others with his histrionic talent, but to gull them for his own advantage. His attempt to convince others that he is what he appears to be alters the very nature of the activity of acting as Dickens knew it: in Jingle’s hands theatrical mirroring of life, in which awareness of the mirror’s presence is essential to the shared delight, gives way to dishonest imposture. Similarly, hypocrites and villains such as Bumble and Squeers put on masks specifically to pass themselves off as being in reality what they enact in pretence. For such characters, role-playing is not acting in the manner of contemporary theatrical entertainment, but rather duplicity for self-seeking ends. Awareness of nineteenth-century stage conventions clarifies the sharp distinction in Dickens’s work between the performance of an entertainer and the hypocrisy of a villain.

Such awareness can also enable us to recognize the presence of pantomime structures and techniques in Dickens’s novels, without reductively attributing to this theatrical genre the key to everything essential in his art. The animation of Dickens’s style, for example, in which inert objects take on lives of their own to the discomfiture of mere human figures, undoubtedly owes much to the world of pantomime, in which Clown is endlessly persecuted by just about everything he sees or touches. The relatively stable clusters of character types found in most of the novels — hero, heroine, villain, and fool — have undoubtedly affinity to the principal characters of the pantomime harlequinade — Harlequin, Columbine, Pantaloon, and Clown — just as the novels’ happy endings in the face of seemingly insurmountable obstacles may be related to the magical transformations which enable an ideal resolution to be achieved in pantomime.¹⁹ At the same time, however, there are important differences. With rare exceptions, such as Montague



Harlequins

Tigg’s metamorphosis into Tigg Montague or John Wemmick’s total separation of his existence in Jaggers’s office in Little Britain from his life in his Gothic castle at Walworth, characters in Dickens’s novels do not undergo transformations as overt as those of the pantomime. Comic characters are among the chief glories of Dickens’s works, yet no Clown, not even Mrs Gamp or Mr Micawber, dominates the action as Joey Grimaldi did in the harlequinade. Positively surreal objects abound in the linguistically inventive universe which Dickens creates, but they still have a grounding in everyday actuality more secure than do the magical properties of the pantomime. Like melodramatic plotting and characterization based on role-playing, pantomime offers a partial but by no means total explanation of the theatricality of Dickens’s fiction.



“Live Properties” by Cruikshank

The diverse nature of nineteenth-century theatre, with its emphasis on spectacle as much as upon plot and character, was frankly committed to providing delight, just as we find Dickens insisting in his prefaces that the aim of his writing was to offer amusement. This entertainment, both in the theatre and in Dickens’s fiction, reflected the realities of contemporary life without pretending to slavish imitation. Part of the fascination of such art lay precisely in the surprising ways in which the patent artifice could reflect the known reality. Dickens was explicit about the non-mimetic appeal of such art when he described the theatre as a “delightful dream” in which one had the experience “of having for an hour or two quite forgotten the real world, and of coming out into the street with a kind of wonder that it should be so wet, and dark, and cold, and full of jostling people and irreconcilable cabs.”²⁰ Similarly, he spoke of the attraction of the “jocund world” of pantomime,

where there is no affliction or calamity that leaves the least impression; where a man may tumble into the broken ice, or dive into the kitchen fire, and only be the droller for the accident; where babies may be knocked about and sat upon, or choked with gravy spoons, in the process of feeding, and yet no Coroner be wanted, nor anybody made uncomfortable;

where workmen may fall from the top of a house to the bottom, or even from the bottom or a house to the top, and sustain no injury to the brain, need no hospital, leave no young children; where every one, in short, is so superior to all the accidents of life, though encountering them at every turn, that I suspect this to be the secret (though many persons may not present it to themselves) of the general enjoyment which an audience of vulnerable spectators, liable to pain and sorrow, find in this class of entertainment.[. . .] It always appears to me that the secret of enjoyment lies in the temporary superiority to the common hazards and mischances of life; in seeing casualties, attended when they really occur with bodily and mental suffering, tears, and poverty, happen through a very rough sort of poetry without the least harm being done to anyone — the pretence of distress in a pantomime being so broadly humorous as to be no pretence at all. Much as in the comic fiction I can understand the mother with a very vulnerable baby at home, greatly relishing the invulnerable baby on the stage, so in the Cremorne reality I can understand the mason who is always liable to fall off a scaffold in his working jacket and to be carried to the hospital, having an infinite admiration of the radiant personage in spangles who goes into the clouds upon a bull, or upside down, and who, he takes it for granted — not reflecting upon the thing — has, by uncommon skill and dexterity, conquered such mischances as those to which he and his acquaintance are continually exposed.²¹

The relevance of such a frankly idealizing, escapist type of theatre to Dickens’s own artistry requires a moment’s thought, for his novels manifestly grapple with urgent concerns of the real world. Forster reported Dickens’s “indifference to any praise of his performances on the merely literary side, compared with the higher recognition of them as bits of actual life,”²² and the prefaces are insistent on the factual basis of the spontaneous combustion of Krook, of the benevolence of the Cheeryble brothers, of the horrors of the Yorkshire schools. As he wrote (in bold capitals) in defense of Nancy’s devotion to Sikes, “IT IS TRUE.”²³ Clearly, the authenticity of his art mattered intensely to Dickens.

At the same time, however, verisimilitude alone is inadequate, in Dickens’s view, as a basis for art — or for life. *Hard Times* in particular serves warning against the deadening effects of mere reliance on fact. As he wrote to Forster,

It does not seem to me to be enough to say of any description that it is the exact truth. The exact truth must be there; but the merit or art in the narrator, is the manner of stating the truth. As to which thing in literature, it always seems to me that there is a world to be done. And in these times, when the tendency is to be frightfully literal and catalogue-like — to make the thing, in short, a sort of sum in reduction that any miserable

creature can do in that way — I have an idea (really founded on the love of what I profess), that the very holding of popular literature through a kind of popular dark age, may depend on such fanciful treatment.²⁴

Dickens is here giving expression to a central axiom of his artistic creed, namely his belief in the essential value to human life of vital imagination, which it is a primary function of art to nourish. Imagination, or “fancy,” as Dickens more frequently called it, was for him a responsiveness to things outside the self, a curiosity, wonder, and delight in the plenitude of existence, a willingness to contemplate ordinary reality from new and surprising perspectives. Fancy, in his view, offered a relief from the tedium of mundane existence and encouraged social harmony through its power of awakening bonds of fellow-feeling.

And fancy, Dickens believed, was precisely the human faculty that the theatre appealed to. As he said in a speech in 1857,

I hold it to be more than ever essential to the character of a great people, that the imagination, with all its innumerable graces and charities, should be tenderly nourished; and foremost among the means of training it [. . .] must always stand the stage, with its wonderful pictures of passion, with its magnificent illusions, and with its glorious literature.²⁵

The characteristics of the theatre of the age clarify the nature of this stimulus to the imagination. The theatre as Dickens knew it was not representational in the sense of creating an illusion of reality; its value was not the verification of a “slice of life.” Rather, theatre was performance, pushing against the boundaries of known reality, revealing undreamt-of possibilities, shedding new light on ordinary existence, and thereby enlarging experience. So too Dickens in his novels, purposely dwelling on the romantic side of familiar things, created an art which expanded readers’ perception through its appeal to their imagination. Mr Bounderby, the pompous blowhard of *Hard Times*, stands as the antithesis of such activity. Fabricating an utterly fallacious image of himself for his own personal aggrandizement, Bounderby rejects the “exact truth” which must form the core of fanciful treatment. His invention is not fancy, but deceit; not role-playing for the delight of others, but misrepresentation at the expense of everyone around him. It is the very reverse of the theatrical values embodied by the artistes of Sleary’s circus.

For Dickens, the relation between theatre and life was a fascinating mirror image. Such, at least, was the claim he made in his early essay “The Pantomime of Life,” in which he proposed that all men and women are

actors in a great pantomime. It was a view he also articulated in *Oliver Twist*, in the course of his famous comparison of the alternation of comic and tragic scenes in melodrama to the “layers of red and white in a side of streaky, well-cured 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.²⁶

The wonderfully eccentric characters who populate his novels, with extravagant gesture and idiosyncratic speech; the surprising coincidences of plot which foil the villain and bring hero and heroine together at last; the animate world in which vividly realized objects take on lives of their own — these are central characteristics of Dickens’s art which his detractors call “theatrical.” Theatrical they are, but in no derogatory sense: they highlight the absurdities which abound in everyday existence; they heighten realities which would otherwise pass unnoticed; they create new perspectives by juxtaposition, inversion, and surprising connection; they portray life with curiosity and wonder, finding novelty, amusement, and insight in everything.

Dickens believed that love of the theatre was an innate human characteristic, and for this reason he was confident that theatrical art had potency as a great educative force. By appealing directly to people, he felt, it could stimulate imagination as no other means, however pleasingly instructive, could do.²⁷ The theatrical quality of his fiction, therefore, was central to the purposes of his art. In a speech in honour of his fellow-novelist Thackeray Dickens said that “Every good actor plays direct to every good author, and every writer of fiction, though he may not adopt the dramatic form, writes in effect for the stage.”²⁸ While the applicability of the remark may not be as all-inclusive as Dickens claims, its relevance to his own artistry is patent. Theatricality is an essential component of Dickens’s genius, and it behooves us as readers of his great novels to understand that theatricality as comprehensively and accurately as we possibly can.

NOTES

- ¹ The best introduction to the circus is George Speaight, *A History of the Circus* (London: Tantivy, 1980).
- ² See A. H. Saxon, *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France* (New Haven, CT: Yale UP, 1968), and “The Circus as Theatre: Astley’s and Its Actors in the Age of Romanticism,” *Educational Theatre Journal* 27 (1975) 299-312.
- ³ See Diana Howard, *London Theatres and Music Halls 1850-1950* (London: The Library Association, 1970) 15.
- ⁴ *Hard Times*, Book 1, chapter 3.
- ⁵ *Hard Times*, Book 3, chapter 7.
- ⁶ A. H. Saxon, *The Life and Art of Andrew Ducrow and the Romantic Age of the English Circus* (Hamden, CT: Archon, 1978) 179.
- ⁷ “Astley’s,” *Sketches by Boz* (Oxford: Oxford U. P., 1957) 104.
- ⁸ Charles Dickens, *The Letters of Charles Dickens*, ed. Walter Dexter (Bloomsbury: Nonesuch, 1938), vol. 3, 439.
- ⁹ British Library playbills collection no. 173.
- ¹⁰ See Dewey Ganzel, “Patent Wrongs and Patent Theatres: Drama and the Law in the Early Nineteenth Century,” *PMLA* 76 (1961): 384-96.
- ¹¹ Saxon, *Ducrow*, 114 ff and 323 ff.
- ¹² See Joseph W. Donohue, *Theatre in the Age of Kean* (Oxford: Basil Blackwell, 1975) 46-50.
- ¹³ The terms are Donohue’s: *Theatre in the Age of Kean*, 180-81.
- ¹⁴ For a fuller discussion of Crummies and of Sleary, see my *Dickens and Popular Entertainment* (London: George Allen & Unwin, 1985; with alterations, Unwin Hyman, 1988), chapters 3 and 5.
- ¹⁵ J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1958) 90.
- ¹⁶ See Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven, CT: Yale UP, 1976).
- ¹⁷ Michael Slater, “Introduction,” *Nicholas Nickleby* (Harmondsworth: Penguin, 1978) 15.
- ¹⁸ “Dullborough Town,” *The Uncommercial Traveller* (Oxford: Oxford U. P., 1958) 120-21.
- ¹⁹ See Edwin M. Eigner, *The Dickens Pantomime* (Berkeley/Los Angeles, CA: California UP, 1989).
- ²⁰ Charles Dickens, *The Speeches of Charles Dickens* (Oxford: Clarendon Press, 1960) 316.
- ²¹ “A Curious Dance Round a Curious Tree,” *Household Words* 4 (1852), 385-89, and “Lying Awake,” *Household Words* 6 (1852): 145-48.
- ²² John Forster, *The Life of Charles Dickens*, ed. J. W. T. Ley (London: Cecil Palmer, 1928) 88.
- ²³ Prefaces to *Bleak House* (1853), *Nicholas Nickleby* (1839), and *Oliver Twist* (1841).
- ²⁴ Forster, 727-28.
- ²⁵ *Speeches*, 230.
- ²⁶ *Oliver Twist*, chapter 17.

²⁷ “The Amusements of the People,” *Household Words* 1 (1850): 13-15, 57-60.

²⁸ *Speeches*, 262.

Editors’ Note:

The illustrations in this article are selected from contemporary sources by the editors of the *Bulletin*.

Fellowship's Miscellany



『アメリカ覚え書』への覚え書 Notes on American Notes

川澄 英男

Hideo KAWASUMI

ディケンズは1842年1月22日から同年6月7日まで新大陸を旅するが、カナダでの滞在がほぼ1カ月に及んだため、アメリカで過ごした期間は3カ月余りという、比較的短いものになった。同時代のフランシス・トロロブは約3年半、ハリエット・マーチノウは2年、そしてキャプテン・マリアットは1年半と滞在が長期に渡ったことを考えると、ディケンズのアメリカ旅行は極めて短期間であったといえよう。そのためなのか、ディケンズの旅行記には *American Notes* (『アメリカ覚え書』) というタイトルが付けられていて、マーチノウの *Society in America* (『アメリカの社会』) というタイトルなどと比べると、異質なものになっている。もちろんのことディケンズが敢えて“Notes”とした理由は、“Notes”には紙幣という意味があり、フルタイトルの“American Notes for General Circulation”に「全国的に流通するアメリカ紙幣」という意味をもたせたかったからである。当時アメリカでは紙幣が州ごとに発行され

ていて、全国的に通用する紙幣はなかったからである。ディケンズも旅行中大金を金貨で持ち歩かざるを得なかった。

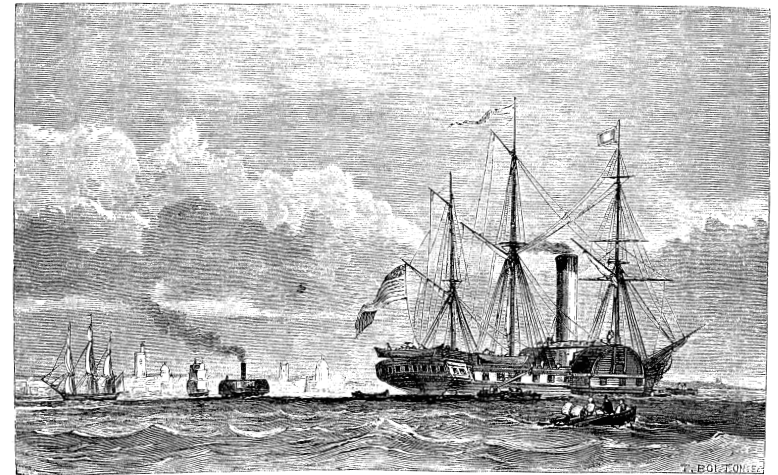
しかし当然の事ながら、これは一つの言葉遊びであって、ディケンズの書いた『アメリカ覚え書』が印税も支払われることなく広く一般に読まれてしまう、という状況を当てこすったものである。ディケンズにとって重大な関心となっていた国際的な著作権の取り決めがなされないことへの抗議の意図が込められているのである。しかしディケンズの付けたこのタイトルは、その作品を読めば読むほど、3カ月という短い期間で終わってしまった「ディケンズの旅」にふさわしいタイトルであることがわかってくるのである。

F・トロロブの旅行記には *Domestic Manners of the Americans* というタイトルが付けられ、シンシナチでの2年間に及ぶ生活も含めて、長期にわたる体験と観察から得られた様々な日常生活の details

が一律にもれなく綴られていて、その頃のアメリカ人の生活が手に取るようになる紀行文になっている。しかしその内容はイギリスの生活慣習を基準にアメリカの生活をことごとく解釈・評価し直したもので、そのため極めて批判的なものになっていて、当時アメリカ国内に一大センセーションを巻き起こした程であった。また、マーチノウの旅行記は前述のように *Society in America* というタイトルを有しているが、トクヴィルの著作 *Democracy in America* を連想させるタイトルとなっていて、内容も、アメリカ社会の研究もしくは分析という「トクヴィルの」傾向をもっている。マーチノウが渡米の2年ほど前に『政治経済学解説』(1832)という著作を成していること、そして *Society in America* も当初は「アメリカ社会の理論と実践 (*Theory and Practice of Society in America*)」というタイトルが考えられていたことなどを考え併せると、マーチノウの「アメリカ紀行」の特

徴も自ずと明らかになってこよう。さらにマリアットの *Diary in America* であるが、これはタイトルから予想されがちな、見たもの、心に残ったことをただ日を追って記述していく旅行記というものではなく、マリアットがテーマと構成を十分考えつつ、忠実なレポーターとしての目をもって事実を詳細に書き記していたものである。叙述も小説家マリアットらしい vivid な描写がそこそこに見られ、イメージが自然に浮かんでくるような旅行記になっている。この点『アメリカ覚え書』のディケンズを時として彷彿とさせる。ただマリアットは観察を満遍なく記述していったのに対して、ディケンズは自分の関心と作家としての感性に従って対象を取捨選択し、それらを重点的に叙述していったという大きな違いがある。

さてディケンズの「アメリカ紀行」であるが、「紀行」が『アメリカ覚え書』と



The Britannia

いうタイトルをもっているのは、それが他の旅行記と違って、分析でも解釈でも論考でもないことを示している。あくまでも「覚え書」なのであって、包括的な観察をもってアメリカを百科全書的に紹介しようとしたものでは、毛頭ない。ディケンズの個性の赴くままに綴られた、「ディケンズのアメリカ」の再現、もしくは「アメリカのディケンズ」のユニークな表現なのである。3カ月という短期間の旅であったからこそ却って可能となった“notes”であるといえよう。

ではそうしたディケンズの『アメリカ覚え書』を特徴あるものにしてしているのは一体何であろうか。まず第一に挙げられるのは、社会の矛盾、社会のあり方に無関心ではいられないディケンズの、いわば「社会批評家」としての側面が強く反映されたものになっていることである。作品は、社会改革の必要性を訴える静かなプロバガンダになっているといえよう。イギリスも手本としなければならないアメリカの盲学校や精神病院などの施設の様子、ローウェルの工場の理想的な条件の下で働く女工たち、しかしその一方で、独房に収監され生きる意志を奪われていく囚人や、特別居留地に強制移住させられたインディアンたち、そして当時大きな批判の対象となっていた奴隷制度 こうしたことへの記述がかなりのページを占めているのである。ボストンの盲学校を訪れたときの体験はオックスフォード版で16ページにも達し、第1章「船出」の2倍、第2章の、大西洋を渡りボストンに到着するまでの「航海」と同じ長さを持っている。また、フィラデルフィアの「東部刑務所」で行なわれている非人道的な「隔離方式」を告発するデ

ィケンズは、独房の多くの囚人を登場させ、第7章のほとんどを使って13ページにもわたりその惨状を書き連ねている。さらに奴隷制度については、すでに2カ所で十分に糾弾しているにもかかわらず、同じく16ページに上る特別な一章を17章としてことさら付け加えているのである。深刻な社会問題を抱えたイギリスの学ぶべきところ、新興共和国アメリカの改善されるべき点などが『覚え書』では繰り返し強調されていて、社会改革への若きディケンズの関心と情熱が読み取れるのである。

第二に挙げられる大きな特徴は、全編を通じてどこもかしこも、生き生きとしたグラフィックな描写に満ちあふれていることである。長い危険な航海をやっと終えて迎えたボストンの朝、伝説的なテラー牧師の説教、なだらかな丘に囲まれたニューイングランドの村、ニューヨークの貧民窟、太古の自然をたたえたアラゲニー山脈、運河船に乗り合わせた、疑問文でしか話をしない男、オハイオ川を行く移民の姿、シンシナチの禁酒大会、沈み木に船足を取られる蒸気船、西部を講演して歩く陽気なクロカス博士、日も暮れかかるうっそうとしたオハイオの森、神の間近に身を置く創造の奇跡ニアガラ 枚挙に遑がないとはこのことであるが、そうした一つ一つのシーンが、どのディケンズの小説に入っても、また出てきたものであっても、全くおかしくないのである。フレデリックスバーグへ向かう馬車がぬかるみにはまったところに居合わせる読者は、跳ね上がる泥をよけながら、轍が抜けるように

と我れ知らず身体を浮かせている自分に気付く。普通なら「穴ばかりの悪路であった」と一言いえばよいところに2ページを費やすディケンズである。さらにブロードウェーの豚 どう見ても共和党員としか見えない片耳の豚が、ゆっくりと家路につく。悟りきったその姿は哲学者然としていて…とやはり2ページ近くが当てられているのである。それも一度ならず、西部のルイヴィルでも再び。我々は紀行文を読んでいるのではなく、ディケンズの小説を読んでいるのである。そして『覚え書』が小説家ディケンズによって書かれていることを如実に物語る圧巻は、セントルイスに着く前のフルトン号の船内に用意されている。それは病気の母親の世話をすために新婚1~2カ月でニューヨークへ行かざるを得なくなった婦人が、そこで生まれた赤ちゃんを連れて1年たった今、セントルイスの夫の元へまさに帰ろうとしているシーンである。そもそもこうしたエピソードを2ページの長さで挿入すること自体、平均的な旅行記にはないことであるが、「ディケンズ文学の人気の秘密がこの一節にある」

とJ・フォスターをして言わしめるほどの卓越したものになっている。

こうした二つの際立った特徴をもつ『アメリカ覚え書』は、ディケンズらしい、ディケンズによってしか書けない旅行記になっているといえよう。たんに「透明な眼球」に映った対象を客観的に記し、あるいはそれに解釈をほどこしながら事実を紹介するという標準的な旅行記とは全く趣を異にする独自のものになっているのである。若きディケンズが社会改革に寄せる関心と熱き思いが伝わってくる作品であると同時に、偉大な国民的作家、小説家としてのディケンズの面目躍如とした作品であるといえよう。その意味で、紀行文としての *American Notes* はディケンズの全ての小説と有機的なつながりを有していて、実に *American Notes* も含めて、ディケンズの全作品が一つになって初めて、ディケンズの宇宙は可能になるのである。『アメリカ覚え書』の意味であり、魅力でもある。



Mr. Tapley succeeds in finding a Jolly Subject
for Contemplation
Martin Chuzzlewit XVII

英国滞在日記 My Days in Dickens Land

宮丸 裕二

Yuji MIYAMARU



大学院留学のため、2000年秋より1年間英国に滞在する機会に恵まれた。ディケンズに関心を抱く一人として、カンタベリに位置するケント大学 (University of Kent at Canterbury) に留学することができたのは幸運であった。というのは、ケント州はそれ全体が、ロンドンと並んで、ディケンズゆかりの地であり、行くところ、見るもの全てがディケンズに関連する何かで溢れているからである。電子メールなどの媒体もある昨今、本来、年間を通じてより頻繁に日本支部の会員の方々にご報告を差し上げるべきであったと今になって反省をするが、せめて本報告を以て貴重な体験を独り占めすることを避けられるならば幸いである。

ケント州以外の話を先にすると、まず、英国津々浦々に点在する数々の「骨董屋」(the old curiosity shop) であるが、これらの内、恐らくは最も有名にして、また最も「本物らしい」それは、ロンドンハウバン (Holborn) にあるそれであろう。以前訪れた際はドアが堅く閉じてあり、中を覗くと古びた荷物で溢れかえり、いかにも店をたたんだ後の風情であった。この建物の前のオーナーを思

うと気の毒であるが、その風情から同時に私はネリーちゃんの悲運についても思いを馳せたのだから、観光用としては正しい展示の仕方であったと言える。さて、皆さんは現在この「骨董屋」がどうなっているかご存知であろうか。ここを7年ぶりに訪れて、外をうろうろしていた我々の後ろから「写真をお撮りしましょうか？」と声が掛かり、つい私は「はい」と答えた後で、それが日本語での問いかけであったことに気づいた。実は、現在ロンドンの「骨董屋」は日本人が所有し、靴屋を経営している。靴屋とはまたディケンズ的なアニミズムを思わせる復活の仕方であり、これもやはりこの建物の利用法として、もう一つの正解であろう。

ケント外のついでに、バーミンガムでのこと。偶然訪れたパブが、かのディック・ウィットントンの生家であったということもまた、フェロウシップ会員の方の興味の範疇であろうかと思われる。また、ウィットントンの石 (ロンドン市内) より北へそのルーツを辿って、敢えて訪ねて行こうという方も少ないのではないだろうか。その生家は、いかに修行が辛かろうと、鐘が鳴らうと鳴

るまいと、私ならばそもそもロンドンから歩いて帰りたい距離ではなかったが、驚いたのは14世紀に建てられたウィットントンの親の持ち家は、かなり大きく立派で、パブとしてもスペースを持て余していることであった。私はすっかり丁稚のウィットントンは貧家の出身と決めてかかっていたのだが、どうしてなかなか一流の歴史建築の風格がある。尤も、このことがヴィクトリア朝のロンドンで明るみに出ていたら、果たしてウィットントンの成功神話が成功を収めたかどうかが疑問である。

さて、私が主に暮らしたケント州であるが、ディケンズの足跡を辿る上で最も興味深いのは言うまでもなくチャタムとロチェスターである。ただ、昨年 Dickens Conference の企画で随分回ってみてもやはり回りきれないほどにディケンズの史跡に尽きないこの地、とても語りきれないが、それでも特筆すべきは、所有者の変化のお陰で昨年より初めて一般に公開されることとなった「復古館」(Restoration House) である。1660年、王政復古の前夜、大陸から帰還したチャールズ2世は、渡英して最初の晩ロチェスターにあるこの館に停泊する。エリザベス朝様式のこの建造物がディケンズに関わるのは、それが『大いなる遺産』の「サティス・ハウ

ス」(Satis House) のモデルと言われるからである。ディケンズがいつ、どういうきっかけでここを訪れる機会を得たかは明らかでないのだが、一步踏み入れて、そのなんと神秘的な様子に圧倒される。本来の古さに加え、代々の所有者が広く東西からの奇妙な趣味の装飾で手を入れ続けた結果、なんと形容のし難い内装になっている。先のアルフォンソ・キュアロン (Alfonso Cuaron) による映画化においては、ロケ地をロング・アイランドのヘムステッド・ハウス (Hempstead House) に選んでいたが、いかに設定が変わろうとも、建物が醸し出す雰囲気は物語に重要であることは原作と些かも変わるところがなかった。ディケンズが描いて以来、形を変えつつも、なお確実に継承され続ける屋敷の「怪しさ」の原型を実際に目にすることが出来たのは貴重な体験であった。

また、ロチェスターについて欠くことができないのは、ディケンズ祭であ



「復古館」(1枚だけならと撮影を許可された、貴重な写真。)



「荒涼館」(『ニコラス・ニクルビー』の一部をここで執筆。)

る。毎年町をあげて開かれるこの催しについては、度々『年報』でも様々な方によるご報告がなされている通りである。ディケンズの命日の前後という、日本では学期中にあたる時期に行われるため、一度就職したら定年するまで訪れることができないとも言われているこの祝祭。せっかくだからこの機会に是非訪れたいと思っていたが、残念ながら私も日程の都合上無理であった。ところが、実はこのお祭りにはもう一つ冬の回もあり、前回は12月初旬に開催された。幸いこちらの方は参加することができた。参加する前の私の理解では、タイトル通りディケンズに関するお祭りだろうと考えていた。実際、ディケンズの登場人物に扮した人々が行進している。ところがよくよく見ると、次第に、ピエロだとか、スコットランドの民族衣装をまとった楽隊だとか、全身スパンコールに身を包んだ人であるとか、ちょっとどの小説のどの人物に扮しているのだから見当がつかない場合に遭遇する。後に漸く了解したのだが、何もディケンズの小説、あるいはヴィクトリア朝時代ということに必ずしも

関わらない仮装が大半を占めているのである。そう知って初めて思うに、これはまず一義的には普通の町のお祭りであるから、参加し訪れる老若男女の全てがディケンズに関心のある人ばかりではないのは当然である。

しかし、それでもディ

ケンズの名の下に彼等が集い、年に数度の愉しみを共有することは、これはこれで結構なことであり、またディケンズにとっても実に名誉なことであろう。事実、日本では一人の作家の名の下に、これほどの規模のお祭りが行われる例はちょっと見かけない。ちなみに、2日間の日程中150以上を数える催し物の内、私が最も愉しんだのはパンチの人形劇であった。日本であればどこかの教育的な団体からストップがかかりそうなその暴力性は、実際に見るまで想像していなかった。

同じケント州内で、チャタム、ロチェスターと並び、特にディケンズとその作品に特に関わりが深く、そのあとを留めるのはブロードステアーズ (Broadstairs) であろうか。初期のディケンズがロンドンの暑さを避け、毎年の様を過ごした海岸である。ここにも一つ「ディケンズ・ハウス」と名付けられた建物があり、小説にはベツィ・トロットウッドの家として登場するのがこれである。『デイヴィッド・コパフィールド』ではベツィはドウヴァに住んでいることになっている

が、そのモデルはその25キロほど北に位置する、ここブロードステアーズにある。ディック氏がどんな窓からデイヴィッドを覗き、またベツィがロバを追い払うのはいかにしてか、一目でイメージを作り上げることができ、興味深い。さらにこの建物から既に視界に入っているのが「荒涼館」である。ディケンズが避暑で滞在した場所でもある。こちらは、半分海軍博物館、半分ディケンズ記念館となっている。複製の展示物が目に付いたり、同じものを別のフロアに再度展示したりと、なかなか運営側の苦労が忍ばれたが、やはり、ディケンズの執筆環境、小説の元のイメージを探る上では訪れる価値がある。更に、ディケンズに関するちょっとした図書館が置かれており、そうした利用価値もあろう。

以上の様な見聞と並び、フェロウシップ会員として、私が是非この機会にご報告しておかなければならないのは、当地のディケンズ・フェロウシップのことである。私が大学にて大変お世話になった、現在の『ディケンズ・フェロウシップ』編集長として知られるケント大学マルコム・アンドリュース教授 (Malcolm Andrews) の紹介で、ディケンズ・フェロウシップのカンタベリ支部の会合に一年間、ゲスト会員として加えていただいた。第196番目の支部としてチャーターを戴くカンタベリ支部は、現在60名余りを抱え、英国内の支部としては最大の会

員数を数える。フランク・フリッカー博士 (Frank Fricker; Chairman) とジョン・イングラム氏 (John Ingram; Hon. Secretary) の2名の進行の下、平均で毎月30人以上が参加している活発な支部でもある。会員の年齢層は、日本との比較で言うと、ずっと高齢の方々になる。午後7時に集まり、30分から1時間半ほど連絡事項を伝え、会員による発表の時間を持った後、講演に入る前に休憩時間を挟む。この休憩時間にコーヒーやケーキを頂くが、ディケンズとはいえ、お酒はナシである。というのも、ここ会場はかのカンタベリ大聖堂内にあるからである。ヨーク同様、大主教がいて、英国国教会の南半分を司る総本山であり、世界遺産にも指定されている。毎年2度発行される支部の会報のタイトルも、だから、*The Chimes* である。

休憩前の前半の発表の時間というのは、会員による朗読や、場合によっては小さな劇、あるいは宿題として課される読書の結果を試すためのクイズなども行われる。本年度の課題本は『骨董屋』で



ロチェスター、ディケンズ・フェスティバル

あった。また、中には新たに入手したテープで朗読を聴くこともあり、さすがに長年のディケンズのファンであって、声を聴いただけで「これはマルコムが読んでいる」とか、「これはコリンズだ」とか、言い当ててしまうのである。この様に、会員は皆一様に、まずディケンズのファンである。しかしその中にもきちんと課題をこなしてくる優等生と、そうでない方がいるのが面白い。

英国本場のフェロウシップの会員は、必ずしも学術研究者ばかりから成るのではないとは、日本にいる時分より聞いていたし、実際に上に見たように学会である前にファンクラブの色彩が強いことは事実である。その点、大半の会員が学者から成る日本支部がむしろ世界的に例外的な支部であるとも言える。それは、しかし、英国のフェロウシップ支部が学術的でないということ必ずしも意味しない。というのも、各々の会員と話してみ

ると、その一般読者の域を出た知識に驚くし、またディケンズに対する態度が手放しの礼賛ばかりでは決してないからだ。それもそのはず、休憩の後の時間は、毎月に渡って招聘される講師による講演を聞いて過ごす。日本支部が他の日本の学会に比して外国人講師の招聘に大変積極的ではあるものの、それでも日本では年に一度立ち会えるかどうかという方々の講演を、ここではほぼ毎月聞くことができるのだから、学術的にもとても贅沢な会であると言える。

カンタベリー支部で迎える日本支部からのゲストは私が初めてではないそうであるが、依然、会員達の日本支部や日本全体への関心は高い。幸いどの方にも、大変暖かく迎えていただくことができたこともあり、せめて遠く離れた支部間の理解促進の一助になればと思い、極力日本のディケンズ、日本支部の活動について伝えてきたつもりであるが、どれほど



ディケンズ・フェロウシップ、カンタベリー支部。この会の講師はロンドン、「ディケンズ・ハウス」博物館員の方。[A meeting of the Canterbury Branch]

果たすことができたのか、そこは未知数である。日本支部発行の『年報』やホームページを紹介し、また上掲 *The Chimes* にも拙文を寄稿させていただいた。ところがそれでは終わらず、カンタベリー支部の会員の方々の中に、「日本語でのディケンズはどう響くのか」という危険な関心をお持ちになった方があり、一つ朗読をとの依頼があったのには動揺した。日本の学会としては稀にして、実際に舞台上に立たれることもおありの荒井良雄先生や金山亮太先生のような方もいらっしゃる日本支部であるから、こうしてご報告することもためらわれるのだが、これも交流と思ひ厚顔無恥にも引き受けることにした。郷に入ってはまづディケンズ・ファンとしての初心に帰らねばならない。その場に日本語を解する方が一人もなかったのは幸いである。選んだテキストは『クリスマス・キャロル』(A Christmas Carol)。英国内で翻訳を入手するのは容易ではなかったが、そこは苦勞をした甲斐があり、読み終えた後、多くの方々に「興味深い」との評を賜ることができた。ただ、どの部分がスクールージで、どの部分が甥のフレッドであるのか、どれだけの方々に分かっていたのか、そこも未知数である。

この朗読も含め、私の参加がどれほど日本、カンタベリー両支部のためになったかは判然としないが、私自身が愉しませていただいたことだけは紛れもない事実である。また、常にカメラを片手にディケンズを追いかけは英国に過ごす私を見て、アンドリュース教授が「現代のピクウィック・クラブだね」と仰ったことも、この際は名誉と考えておこうと思う。

最後に、1年の英国滞在を通じてメディアに登場したディケンズについて。「忠臣蔵」同様に年末恒例で放送されるテレビ番組の『クリスマス・キャロル』、昨年のスクールージは、ロス・ケンプ (Ross Kemp) で、物語は現代の設定。その役者としての名を上げたソープ・オペラ『イースト・エンダーズ』の影もなく、まるで別人と化していた。

ケログ社の子リアルの商業には、空腹のオリバーが登場した。

ロンドンの劇場に現れたディケンズ作品は、昨年のミュージカル『ハード・タイムズ』である。あの作品をどうミュージカル化したのか、息の短くない作品であったからまずまずの成功であったのだろうと思われるが、残念ながらとうとう足を運ぶ機会を持てなかったのが、詳細は他の報告を待つ他ない。

耳に入ってきた訃報としては、ミュージカル『ピクウィック』を演じて名を上げたコメディアンにして名歌手、ハリー・シーカム (Sir Harry Secombe) が4月12日に亡くなった。享年79。加えて研究者としては、『ディケンジアン』誌でも詳しく報告されている通り、キャスリーン・ティロットソン (Kathleen Tillotson) 女史である。更に、もう一人のチャールズに取って代われ姿を消すことになった、10ポンド札に刷られていた肖像を付け加えることもできようか。ちなみに、お役目交代の理由であるが、紙幣偽造防止の上で、氏にはお髭が足りなかったからなのだそうだ。

カンタベリーにて

イギリス版「北の国から」 アバディーン大学留学レポート

Tidings from the North: A Letter from Aberdeen, Scotland

武井 暁子

Akiko TAKEI



1 学業全般について

私は昨年秋からイギリスのアバディーン大学の英文学科のPhDコースに3年の予定で留学している。論文のテーマはJane Austenの作中における社会、文化、道徳観を病の観点から読み解くというもので、アバディーンに着いて、指導教授から最初に渡されたのが18世紀の医学書の文献リストだった。今年6月末の時点で、女性のヒステリー症状と中年の神経症についてそれぞれ10,000~12,000語相当のペーパーを書いたところである。

PhD論文の場合、テーマの独創性が求められるわけで、次から次へとオースティンに関する研究書が出版される状況の中、興味を引かれたのがメディカルリーディングである。オースティンのメディカルリーディングに関しては、私の知る限り、John Wiltshire, *Jane Austen and the Body: 'The Picture of Health'* (CUP, 1992)を除くと有力な研究書は出ておらず、あとは論文類なので、論文のテーマになりうらと思った。

指導教授のDavid Hewitt先生はWalter Scott研究で業績を挙げていて、スコットのEdinburgh版全集のチーフ・エディター

を勤め、去年Penguin版*Redgauntlet*の編集をなさっている。私にもサイン入りで1冊本を下さった。生粋のスコットランド人で、大らかで明るい方である。アバディーン大学は日本人留学生が少ないところで、先生がアジア出身の学生を指導するのは私が初めてだそうである。

大学図書館はオースティンに関して言えば、出身大学の東京女子大学と上智大学の蔵書を足した感じだが、新刊書が即入庫するわけではないから、ある程度は自分で買わなければならない。また、3 Day Loanというシステムは学生のニーズが特に高いと思われる本が3日間しか借りられない。貸し出し期間延長は可能とはいえ不便かつわずらわしく、返却が遅れると1日につき延滞金50pを取られる。日本人留学生の1人にアメリカで学部を終えた人がいて、アメリカの大学の図書館、コンピューター設備に比べるとイギリスの大学はどうも・・・と言っていた。

18世紀の医学書やコンダクトブックはメインの図書館とは別棟に保管されていて、私は今まで読めなかったJames FordyceやHester Chaponeなどの著作が読めると喜んだのだが、本の保存のため管理が非常に厳しく、館内閲覧のみ、コピ

ーは図書館員にデジタルスキャンを頼まなければならない、コピー代がA4サイズ1枚あたり30pかかり、医学書は500~600ページある本はざらだからコピー代が馬鹿にならない。British Libraryはもっと管理が厳重で、コピーは見開きではなく1ページずつ、著作権が切れている本でもまるごと1冊コピーは不可である。

指導教授のヒューイト先生始めイギリス人研究者はいつでも一次資料を見られる環境にあるため、必要なところだけメモを取ればいいという考えだが、私の場合、日本に帰国してから再びイギリスを訪れる手間を考えれば、イギリスにいるうちに資料を集めたほうが得だから、現在必要なものはもとより、将来役に立ちそうなものは出来るだけ手に入れるつもりである。

去年6月、フェロウシップの春季大会(於広島大学)で、Dickens研究の第一人者であるアバディーン大学のPaul Schlicke先生が講演をなさったことは会員諸氏の記憶に新しいと思う。シュリッケ先生が成城大学での講演を終えられた後、間先生と私とで歌舞伎座にご案内したことがきっかけで、私がアバディーンに来てからシュリッケ先生には大変お世話になっている。去年のクリスマスには先生がご自宅に招待して下さった(後

述)。先生にこの原稿を書くことをお話したら、アバディーン大学はディケンズ関係の研究書や雑誌が新旧とも充実していることをアピールして下さい、とおっしゃっていた。

2 アバディーン生活事情

アバディーンの町を色で表わすと灰色である。それもグレーではない、まさに灰の色である。理由1 町全体が古くて、石造りの建物が多い。理由2 曇りがちの天候で、晴天の日が少ない。理由3 照明が暗い。

めまぐるしく変わる天気はアバディーンを語るのに不可欠で、「アバディーンでは1日に3つの天気がある」と言われるほどである。晴天の日は少なく、曇空が大半を占め、雨が突然降ることが頻繁で、冬は強風が加わることもあるから、しっかりした作りの傘は必需携帯品である。10月末に冬時間に移行すると、急に日が短くなって夕方4時には薄暗くなる。その代わり夏は夜10時位まで明るいので両

極端である。日通のパンフレットによると、ヨーロッパでは冬に精神病になるケースが多いとのことで、パーティやウィンタースポーツは冬を乗り切るための策なのだとか。

イギリスの部屋の照明は



アバディーン大学の中庭。天気の良い日は日光浴をする学生が多い。

白熱球 60 ~ 100W が主流で、一般家庭では蛍光灯はまず見かけず、日本の部屋よりずいぶん暗く、白熱球のオレンジ色の光を見ていると目が痛くなってくる。日通発行のイギリスガイドには、照明がかなり落としてあるから目の健康には気をつけるように、と注意書きがあった。大学も教員の研究室は別として、図書館、カフェテリアはシェードがかかっていたり、壁際に照明がついていたり、昼間でも薄暗い。私がいた大学寮の部屋も同様で、壁際に 60W の白熱球がたった 1 個、しかもシェード付だった。電球を明るいものに変えてシェードをはずし、デスクライトとフロアライトを買ってようやくストレスをそれほど感じない明るさになったが。

聞いた話では、イギリスを含むヨーロ

ッパの照明の暗さの原因は、ヨーロッパ人は目の色が薄いので強い灯りは苦手だからということだが、フロアライトは各種売っているから明るさに対する需要はあるわけだし、啓蒙思想(enlightenment)の発祥の地のヨーロッパでなぜ照明が暗いのか、いまだに理解できないものの一つである。



指導教授 David Hewitt 先生

3 個性より没個性?

イギリスファッション通信

イギリスファッションといえば、Aquascutum, Burberrys, Daks などの老舗ブランド、Ballantyne, Pringle などの上質のカシミア、ツイギーのミニスカート、パンクに代表されるストリートファッション、故ダイアナ妃の華麗なファッションを思い浮かべる人が多いと思う。ところが、一般レベルになると様子が違ってくる。アバディーンを歩いていると、行き交う人の服装はシックとはいえない。黒、紺、灰色(グレーではない)ばかりで、原色やパステルカラーはほとんど見かけない。この傾向はアバディーンだけではなく、ロンドン、エジンバラなどにも共通する。色は精神状態に大きな影響を与え、というが、イギリス人が無愛想に見えるのは服装もある程度影響しているのではと思う。フランス、イタリアはやはりカラフルらしい。

英文学科の教員の夫人で外国人に英語



アバディーン近郊にある Ballindalloch 城にて。左から 2 人目の男性は現在の城主である。スコットランドには数多く城があり、観光の楽しみのひとつである。

を教えている人が(Los Angeles 出身)、留学生の服装はとてもカラフルでいい、自分は Marks & Spencer で販売している服の色使いが好きではない、と言うので、イギリス人はなぜ判で押しのように黒、灰色ばかり着るのか、と私が質問すると、イギリス人はファッションに関しては臆病で冒険をしない、という答えだった。私は納得出来ず、そもそもヨーロッパは洋服の発祥の地で、イギリス人は個性を重んじると聞いているし、Aquascutum, Burberrys, パンク、Paul Smith, Vivienne Westwood を生んだのでは、と言うと、イギリス人の中流階級は服装に関しては周りと同調することを好み、例えば子供がちょっと派手なスニーカーを履いていても、非難の視線を感じる、とのことだった。オースティンの言う“voluntary spies” (Northanger Abbey) がこういう形で健在なのか、と妙なところで感心した。

4 シュリック家のクリスマス

クリスマスと翌日の Boxing Day は留学生がもっとも孤独を感じるひとときだろう。ヨーロッパ出身の学生は帰国するので大学寮はがらんとした感じになるし、商店、公共交通機関はすべて営業停止で、まさに人っ子一人いない状態である。最初に書いたとおり、私の場合、有難いことに去年のクリスマスはシュリック先生がご自宅に招待して下さい、イギリスのクリスマス的一端を知ることが出来た。

ここで、シュリック先生のご家族の紹介をしておきたい。先生は大学から車で 30 分ほどの郊外に奥様の Judith とお嬢さんの Franny と住んでいる。Judith 夫人は雑誌記者をしていて、今は Franny が小さい



Paul Schlicke 先生とご家族。右から Schlicke 先生、長男 Ted, Judith 夫人、次男 Alex。

ので仕事はパートタイムでしているとのこと。インバネス近くの出身で聡明で落ち着いた感じの人である。Franny は先生にとって初めての女の子で、先生は目に入れても痛くないほど可愛いがっている。

当日は先生の子息の Ted と Alex が帰省していた。長男の Ted は物理学専攻で、今年夏エジンバラ大学で PhD 論文を無事書き上げたそうである。次男の Alex はセント・アンドリューズ大学を去年卒業して、今はエジンバラで働いている。2 人もなかなかの好青年である。それぞれの学業、仕事が忙しいため、2 人がそろって帰省するのは、家族の誕生日とクリスマスの時くらいらしい。

午後は先生たちと近くを散歩し、その後プレゼント交換をして、ディナーをご馳走になった。メインディッシュはグレービーソースをかけたターキーで非常においしかった。これはディケンズ流のクリスマスディナーですか、と先生に質問すると、近いでしょうという答えだった。

イギリス人は大人の時間と子供の時間を厳密に区別するとよく言われるが、クリスマスという特別な日でも平素のけじ

めは守るようだ。Frannyは人が増えたので興奮気味だったが7時くらいに寝室に行き、それから大人の時間になった。あと感心したのは、会話の時はどんなに面白い番組をやっているもTVを消す習慣が確立していることである。夕方からJames Cameron監督、Leonardo DiCaprio主演のTitanicを放映していて、途中まで見ていたのだが、シャンペンで乾杯の前に先生がTVを消していた。

イギリスでは18才になると子供は家を出て進学、就職するのが一般的なので、クリスマスは家族がそろって貴重な時間である。私の周りには彼氏彼女の家族と一緒に過ごすという何ともうらやましい人もいた。ただし、12/31にはクラブやパブでパーティを開いてにぎやかに過ごすから、日本のクリスマスに似ているのだろう。

いずれにしても、家族水入らずの集まりに赤の他人の私を招待して下さったのは大変ありがたいことで、勉強して成果を挙げなければバチが当たる、と殊勝なことを考えた日だった。

5 エンターテインメントのディケンズ

メディア、ショウビジネスでのディケンズの人気はやはり根強いものがある。去年のクリスマス前にWest EndのAlbery TheatreでPeter Ackroyd作 *The Mystery of Charles Dickens* という芝居を見た。これは語り手がディケンズの生涯を語る形式のもので、登場人物はこの語り手1人のみだった。Ackroyd原作だけあって、伝記的事実の細部を網羅していた。語り手のモノローグのみで進める形式がなじまないのか、それともディケンズについての予備知識がある程度ないと楽しめないた

めなのか、観客はまばらだった。

BBCは大晦日の12/31に *David Copperfield*、年明けの1/2~3に *Great Expectations* を放映した。DCはDoraが軽薄な女性として描かれていて違和感があったが、GEは原作に忠実な作りだった。

ITVは今年の4/8, 4/15に *Nicholas Nickleby* を放映した。画面が全体的に暗い感じでシリアスなドラマに仕上がっていた。Nicholasは背が高く憂いを含んだ美青年で劇中劇のRomeoははまり役だった。Squeersはどちらかといえば野卑な感じで、生徒を虐待するサディスティックな部分があり伝わってこなかった。Kateは大柄で堂々としていて、ディケンズが描く家庭の天使とは違った感じだった。Ralphは冷たい表情がいかに守銭奴らしく、原作のイメージにもっとも近かった。SmikeがニコラスとDotheboys Hallを逃げ出してから、表情が豊かに変わったのも印象的だった。

6 最後に イギリス大学事情と日本の英文学界について雑感

今イギリスの大学は赤字経営で設備の改善が出来ず、人員削減を迫られている。アバディーン大学でも今年6月から人員削減のため図書館の一部が開館時間短縮になった。最近では優秀な学生がアメリカの大学に進学したり、研究者がアメリカの大学に移るなど、頭脳流出が起こっているようだ。

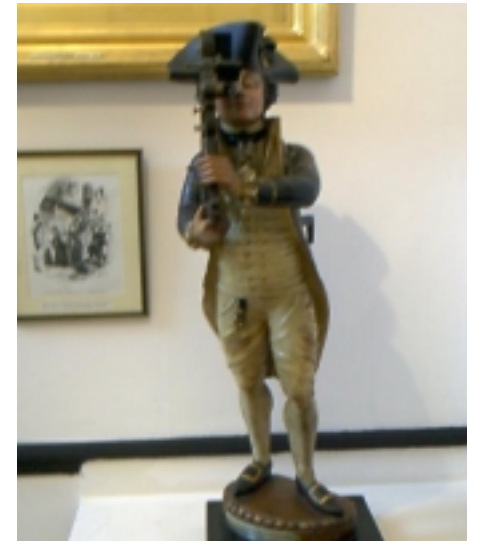
Blair首相は大学の学費の値上げを検討していて、選挙運動中に激昂した学生につかみかかられる一幕もあった。知人は、ブレア首相は学費を値上げしてアメリカの大学をモデルとした大学改革を行いたいのでは、という意見だった。私もアバ

ディーンに来るまで、図書館、コンピューター設備、大学寮の老朽化はまったく想像がつかなかったし、学部生とTaught Courseの大学院生は大学のプリンター使用料をA4用紙1枚につき4p取られるのには驚いた。私の場合は、プリンター使用料を学科が負担するということで、無料であるが。コンピューターにたとえるなら、アメリカの大学は、RAM、ハードウェア、ソフトがそろったプリインストール型、イギリスの大学は本体のみで一見安く見えるが、RAM、ソフト、オプション品を増設しなければならず、結果的にプリインストール型より高くつく、ということだろう。

また、オックスブリッジへの入学の場合、受験生の資質以外の不透明な要素もあるらしく、BBCのサイトは今年の5/22付で、オックスフォード大学に不合格になった医学部志望の受験生が奨学金付きでハーバード大学に合格したニュースを載せていて、「オックスフォード不合格の原因は彼女がいわゆる貧困地域の公立校の出身だからではないか」という校長のコメントがあった。

私のアバディーン滞り11ヶ月の経験から言うと、学費でのイギリスとEU出身者の優遇、大学のプリンターの有料使用や(ヨーク大学はA4用紙1枚につき2p取るとのこと)、最初書いた図書館の3 Day Loanのような学生の便宜をはからないシステム、5年前のスペックのコンピューターを何の疑問も抵抗感もなく設置している状態を解消しないかぎり、将来的にはイギリスの大学はアメリカ、カナダに大きく水をあけられると思う。

日本の英文学界のレベルはアメリカ、



Dombey and Son の Wooden Midshipman.
ロンドンのDickens Houseにて

イギリスにひけを取らないし、新しい批評を積極的に取り入れる姿勢はイギリス人研究者より上である。今後、日本人研究者が活躍の場を広げるためには、英語コミュニケーション能力を向上させることと一次資料へのアクセスを容易にすることが重要なのではないだろうか。

関連サイト:

<http://www.abdn.ac.uk/> アバディーン大学のサイト
<http://www.theses.com/> イギリスの大学に提出されたPhD, MPhil論文のタイトル, abstract (全部ではない)を集めたサイト。

<http://www.bbc.co.uk/> BBCのサイト。ニュースが細かく分類され、過去の関連ニュースのリンクがあるので便利。

<http://www.itv.co.uk/> ITVのサイト。“Final answer?”で人気のWho Wants to be a Millionaire?はこの局の製作。他局のTV番組表も見られる。

News and Reports



2000年ディケンズ・ユニバース

報告

My Third Experience in
the Dickens Universe

矢次 綾

Aya YATSUGI

2000年7月31日より8月4日まで、カリフォルニア大学サンタ・クルーズ校の陽光のもと、ディケンズ・ユニバースが例年の通り開催されました。今回は20回目の記念の年で、私個人には3度目のユニバースです。朝の8時に始まるディスカッションから、夜11時過ぎまで行われるビデオ上映まで、あまりに充実したプログラムに、ワークショップや講演の途中で何度も頭の中が飽和するのを感じては、英語力不足等々を痛感して落ち込むことも多いのですが、性懲りも無く今回も出掛けてきました。なお、日本からの参加者に、市川市の中学の英語の先生もいらっしやいました。中学生の生活指導にお忙しい中、時間を見つけてはディケンズを読み、毎年のように参加していらっしやいます。

2000年の課題は *Our Mutual Friend* でした。ユニバースを主催するディケンズ・プロジェクトの会報でも触れられていましたが、参加者の関心を特に集めたのは、登場人物のアイデンティティの問題、小説と現実のロンドンにおけるテムズ河の役割、小説からうかがわれる当時の、またはディケンズ自身の結婚観や、金銭、廃物 (waste) の問題などでした。テムズ河について、レスター大学のフィリップ・コリンズ先生は “Dickens's London and its River” と題した講演の中で、ヴィクトリア朝

ロンドンの貧民たちの惨状について言及しながら、テムズ河の描写を通じてディケンズが不公平な社会構造をいかに描き出しているかを興味深く述べられました。

結婚に関連して、ライス大学のヘレナ・ミチエ先生は “Honeymoon Gothic: Carnal and Other Knowledges” という講演の中で、ヴィクトリア時代の57組の新婚夫婦を調査した結果報告をなさいました。ミチエ先生によれば、当時の夫婦にとって新婚旅行は何らかの秘密が暴露される場であったと…。正直に言えば、今回のミチエ先生の講演は私にはあまり興味をそそるものではなかったのですが、これは私の理解力不足によるところが大きいようです。講演は所要所で聴衆の笑いや感嘆の声を誘うウィットに富んだもので、「ヘレナの講演が一番面白かった」ともっぱらの評判でしたから。

冒頭で言及したワークショップは、アメリカの各大学から集まってきた大学院生の指導で行われます。ユニバースが始まる前に、指導者としての院生のガイダンスに確か3日ほどが費やされています。私が所属したグループのリーダーのひとりには、ミチエ先生の教え子でした。いつもエネルギーで知的なミチエ先生の授業は刺激的で、今回は大きなお腹を抱えてユニバースに参加した先生を女性としても尊敬している…は、その大学院生の弁です。なお、ユニバースで、希望者はリーダーの院生の指導のもとでエッセイを書き、ユニバース主宰のジョン・ジョージダン先生のチェックを経て、単位を修得することもできるよう。

「スター」として紹介され、一段と大きな拍手で迎えられた講演者が、ケンブリッジ

大学のジリアン・ピア先生でした。来日経験も、日本人研究者を指導した経験もおありの先生に、優しくお声をかけていただいたことが、大変嬉しく思い出されます。先生の講演は、“Arctic Waste: Franklin and Traumatic Excess” と題され、ヴィクトリア朝で流行した北極探検の背景を探るもので、“The Frozen Deep” がサー・ジョン・フランクリン

の1848年の探検に基づくものであることにも着目なさっていました。なお、1週間のユニバースに続く週末、よりアカデミックな研究集会が行われます。今年の集会のテーマは、ピア先生も触れられた “Victorian Waste” でした。

夜のビデオ上演は、BBCが1998年に製作した *Our Mutual Friend* でしたが、プロデューサーのキャサリン・ウェアリング氏自身が每晚案内役を務め、“From Page to Screen: How the Dickens Do You Film *Our Mutual Friend*?” という講演も行う力の入ったもの



夕べの講演を待つ参加者。撮影：矢次綾

でした。ビデオの評判は上々でしたが、唯一の不満と私が他の参加者と話していたのは、ジェニー・レンが年よりじみていたことと、彼女の髪が金髪ではなく黒かったことです。

講演やワークショップに明け暮れる中、ほっと一息つかせてくれるのが、“the Friends of the Dickens Project” の方々が準備くださる午後のお茶です。時には、ヴィクトリア朝の装束でお茶を入れてくださることもあります。ミルク・ティーやクッキーも美味しいのですが、夜肌寒いわりに、昼間の日差

しの強いサンタ・クルーズで、フルーティーなアイスティーは何にもまして美味しく感じられます。他にも、ブックフェアやオークション、場合によっては寸劇など、「ほっと一息」も盛りだくさんのユニバースで、今回楽しかったのが、朗読会でした。講演者の先生方や一般の参加者、ワークショップ・リーダーの大学院生、ユニバースを影で支えてくださるスタッフの



朗読会のひとコマ。撮影：矢次綾

方々が、*Our Mutual Friend*の登場人物になりきっての朗読会でした。中でも名優の誉高かったのが、サイラス・ウェッグ役のフィリップ・コリンズ先生でした。先生の名演技に聴衆はお腹を抱えて笑い転げたのです。

2000年も楽しくまた慌しく過ぎたユニバーズ・ウィークでしたが、今回個人的に残念だったのは、ユニバーズ初日まで渡米できなかったため、1週間を通して時差ぼけに悩まされたことです。ほぼ同時間の空の旅を経てイギリスからいらっしゃったピア先生は着いたその日からお元気そうでしたが、1週間を十分に楽しむために、やはり数日

前にはサンタ・クルーズに到着する方が良さそうです。普通に申し込みをする場合、宿舎に入れるのはユニバーズ初日からですが、大学院生向けのガイダンスも行われているわけですし、お願いすれば数日前から宿舎に入れるのだそうです。なお、2001年のユニバーズはジョン・ジョーダン先生お気に入りの *Bleak House* です。私は残念ながら参加できませんが、サンタ・クルーズを覆う朝霧が、ユニバーズ参加者にはロンドンを覆う霧に見えてしまうのでしょうか。



ディケンズ祭
マイケル・スレイター教授の
退官を記念して
Dickens Fest
In Honour of Michael Slater
佐々木 徹
Toru SASAKI

去る4月28日、マイケル・スレイター教授の退官を記念する学会（というか祝祭）がロンドン大学パークベック・コレッジで行われた。本来停年は65歳だそうで、1年早い退職ということになる。これは一説によれば、同僚であるイゾベル・アームストロング教授と同じ年に辞めるのがいやだったから、という理由によるものらしい。

この日のために集まった講演者は総勢11名。朝の10時から始まって夕方5時過ぎまで（昼食に加えて二度のティー・ブレイクを

はさむところが英国らしい）という強行プログラムで、一人の持ち時間は約20分。進行役を担当したのはジョアン・シャトックである。夫君がスレイター先生の学校時代からの親友ということで、先生とは数十年の付き合いになる。実を言うと、今までこの人は全然面白くない人だと思っていた。ところが、この日の司会はユーモアも交えなかなか堂に入ったもので、彼女に対する僕の評価はすっかり高まった。その彼女が最初に演壇に招いたのはフィリップ・コリンズ大先生である。耳も遠くなり、杖を頼りにしなければならなくなったとはいえ、まだまだお元気。偉大なキャスリーン・ティロットソン（合掌）と共に、スレイター先生を育てた恩師とあってよいだろう。このコリンズ大先生がスレイター教授を「紹介」する最初の挨拶を済ませた後、矢継ぎ早に発表が続いた。以下いいかげんな記憶を頼りにいいかげんな感想を述べる。

マルカム・アンドルーズはディケンズのコ

メディーの真髄を「ええかっこしいの世間体が解体するさま」（disintegration of respectability）ととらえ、ベックスニフ氏が酩酊する場面や、ウェグとヴィーナスの会話（『我らが共通の友人』第1部第7章 逆に、ここではウェグは断片化されていた自分の「体面」を再構築しようとする）を根拠にそれを証明してみせたが、これらの場面の朗読がまた素晴らしかった。95点はあげましょう。ルイ・ジェームズは、ノートン版の『大いなる遺産』には『フランケンシュタイン』への言及に関する注が2ヶ所あるが、ディケンズが知っていたのは小説ではなく、劇化され上演されていたものであろうと推論した。相変わらず調査の行き届いた研究ながら、いかにも上品で人のよさそうな話し振りは単調なきらいもあり、85点。ポール・シュリックとベリル・グレイはそれぞれロバと犬をネタにした話であったが、前者が愉快ではあっても単なるディケンズにおけるロバ尽くしに終わったのに対し、後者はテキストにおける犬の表象から画家ランドシーアとの関係に踏み込んだ興味のあるものだった。75点と85点。ディケンズの存命中に書かれた人名辞典の類を調べ、彼の靴墨工場時代の記述がどうなっていたかを検討したのはアンドルー・サンダーズ。何故ボブ・フェイギンは有名になったディケンズを訪ねてこなかったのか、等々刺激的な質問を投げかけ、2005年完成予定のスレイター先生の手になる決定版ディケンズ伝では是非答えを出してほしいと注文をつけた。後で気がついたのだが、これは近著 *Dickens and the Spirit of the Age* の第1章で彼が述べていることではないか。手抜きだから、ちょっと割り引いて80点。ディケンズ・ジャーナリズム第4巻の共同編集者であるジョン・ドルーは、三谷幸喜によく似た兄ちゃん、今回のデント版全集に関する書評について、どのような内容のものがどのくらいの数出ていたか報告した。元気一杯で85点。同様に編者としてのスレイター先生の業績を称えたのがパークベックの同僚ローレル・

ブレイクで、エヴリマン・ディケンズを持ち上げた。しかし、聞いているほうが当惑するようなべた誉めで内容がなく、65点。（当日体調を悪くして参加できなかったアンガス・イーソンは *Dickensian* の編集者としての先生の功績を賞する予定であった。）レオニー・オーモンドは当然ながら「パンチ」についてのエレガントなお話。中身は覚えていないから無難なところで75点。レオン・リトヴァクは自分が現在執筆中の *The Complete Critical Guide to Charles Dickens* (Routledge) をもっぱら宣伝していた。商売気が鼻についたので70点。番外、というか、点のつけようがないのはジョン・ポウエン。「憑かれた男」についての疲れた話。何を言っているのかさっぱり理解できず。彼の著書 *The Other Dickens* には Chesterton に対する言及が結構多いので、基本的にはまともな人だと思うのだが。それと、ステイヴ・コナー。ディケンズのユーモアについての話らしかったが、僕の頭に残ったのは、“Michael and I often discussed Dickens's comedy, thinking about laughing, and laughing about thinking.”という気の利いたジョークだけ。大姉御のバーバラ・ハーディは論文ではなく、朗読を披露。彼女は文句なしに素晴らしい批評家だが、その演技力たるや絶望的なものである。『デイヴィッド・コパフィールド』から、スレイター先生のデイヴィッド相手に“child wife”のドラをやりたいかったらしいのだが、ありがたいことにその計画は実現しなかった。最終的には、二人によってドンビー夫妻の口論の場面とジェロルドの『コードル夫人の寝室説法』などが読まれた。

英国中の名だたるディケンズファンが一堂に会し、200名の聴衆を集めた大きな行事であったが、先生の人柄を反映して、厳肅で学究的なものにはならず、先やかで暖かい雰囲気の大変楽しい一日であった。ゴールデンウィークで飛行機は高い切符しかとれなかったが、行ってほんまによかった。

ジェラルド・ディケンズと サイモン・カロウ 朗読と一人芝居

Gerald Dickens and Simon Callow:
Readings and One Man Performance

佐藤 真二
Shinji SATO

本務校の在外研究制度で英国に滞在中の西暦2000年に、ディケンズの great-great-grandson に当たる、ジェラルド・ディケンズ (Gerald Dickens) の朗読及び一人芝居と、ディケンズの生涯をあつかった、ピーター・アクロイド (Peter Ackroyd) 作で、サイモン・カロウ (Simon Callow) の演じる一人芝居である、*The Mystery of Charles Dickens* を目にする機会に恵まれた。

ジェラルド・ディケンズの上演には、幸運なことに三度接することができた。一度目は、6月2日から4日にかけてロチェスターで開催された、ディケンズ・フェスティバルにおける、『ニコラス・ニクルビー』であった。これは、ディケンズの行った公開朗読台本を用いたものではなく、作品全体の筋を、40分ほどで、一人で演じて見せるものであった。会場は、市庁舎の一室が用いられたが、ジェラルドは、舞台上に、一種のついたてを置き、その裏に出入りすることで、場面の变化等を示していた。小道具も、杖を使うぐらいの簡素なもので、語り役から、ニコラスやラルフ等すべての人物を、主に声で演じ分ける“one man performance”であった。

二度目は、7月下旬に、やはりロチェスターにおいて開催された、ディケンズ・フェロウシップ国際会議においてであった。“Great Expectations Day”と名づけられた7月28日のしめくりは、ギャッツ・ヒルでの食事と朗読であった。“Wemmick and Aged P”と題されたこの朗読は、『大いなる遺産』の中で、ピ

ップがウェミックの家を訪ねる場面から構成されていた。これは、結局は未読に終わったが、ディケンズ自身が作成した『大いなる遺産』の朗読台本にも組み込まれている部分である。今回は、本を手を持って読む朗読形式であった。前回同様、語り手からすべての登場人物を一人で読み分けた。特に、ピップがウェミックの父親に大きくうなずいてみせる場面では、おおげさな所作で聴衆を笑わせた。

三度目は、年に四度ギャッツ・ヒルで催される、“Gad's Hill Evening”の一環としてであった。2000年の第3回は、9月22日に、“GERALD AND LUCY DICKENS: *Sketches by Boz, by Dickens*”と題して行われた。これは、若きディケンズが、『ボスのスケッチ帳』の着想を得て、作品を創作していく過程を劇風に仕立てたものであった。ジェラルド自身がディケンズを演じ、舞台の端に置かれた机に向かって作品の着想を語り、作品が出来上がると、舞台中央でそれを演じてみせた。ジェラルドの細君のルーシーも、女性の登場人物として助演した。終了後、マルコム・アンドルーズ氏が、「若きディケンズの姿をいきいきと再現した」と評したが、まさにその通りであった。

サイモン・カロウの演じる *The Mystery of Charles Dickens* は、その題名が、一見フィクションじみた内容を想像させなくもないが、実は、作者が作者だけに、ディケンズの生涯を正統的とも言える手法で、伝記的に描いた作品であった。一般読者には必ずしも知られていない面も見せるために、「ミステリー」という言葉が使われているのであろうか。

劇作品ということもあるせいか、ディケンズの演劇的側面に特に光があてられていた。特筆すべきは、語り役もつとめるサイモン・カロウが、ディケンズの生涯を語る上で、作品に言及する度に、様々な場面の様々な人物を、その場で瞬時に演じてみせた点であった。いかにも演劇にふさわしくクラムルズ

の台詞で開演するが、その後、『ピクウィック』からはジングルや裁判場面、『オリバー・ツイスト』からはサイクスによるナンシー殺害場面、その他、クラムルズ一座やミコーパー、ギャンプ夫人等々、ディケンズ作品の名場面集ともよぶべきものが、この優れた俳優によって次々と演じられてゆき、ディケンズ作品を愛する人間にとっては至福のひとつきであった。第二幕では、後期作品を扱ったあとに、ディケンズの公開朗読がとりあげられたが、これも、演劇という媒体を

見事に生かしたものであった。「マグビー駅のボーイ」や、「ドクター・マリゴールド」の叩き売りの場面など、演じられてその良さが再認識される作品が取り上げられ、大いに聴衆を沸かせた。作品全体を振り返ると、ディケンズが公開朗読台本に残した場面が多く使われていたように思われるが、あたかも、ディケンズ自身の公開朗読を聞いているような錯覚にとらわれるほどの出来ばえであった。

Mitsu Matsuoka Hits the Headlines?

The October 20, 2000, issue of *The Japan Times* carried an interview with Mitsuharu Matsuoka, associate professor of Nagoya University and member of the Japan Branch. Matsuoka, a distinguished scholar of Dickens and Gaskell in Japan, is famous in the academic cyber space for creating an elaborately structured and immensely popular web site.

According to the *JT* article, the site



The Japan Times, October 12, 2000

boasts of more than 170,000 visitors per month. This is no wonder since it is one of the richest of its kind in its contents and strategically deployed, useful links. It is elegantly and economically constructed, entirely free from those obtrusive paraphernalia that often clutter the pages of commercial and amateur web sites alike. Yet its pages are delightful to the eye and a visitor will be welcomed by colorful pictures and animations that change from season to season. This is Matsuoka's tribute to the Japanese literary and artistic tradition, our sensitivity to myriad variations in natural beauty.

Thanks to Matsuoka's dedication and expertise, the site is continually updated and has established itself as one of the outstanding gateways to all kinds of information about English and American literature and culture. The only setback is that you sometimes find it difficult to be connected to his pages: traffic there is that heavy.

The Japan Branch web site has also been created and maintained by Matsuoka, for which all the members of the Branch are in debt to him.

E. H.

Mitsu Matsuoka's web site:
<http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/>

95th International Conference of the Dickens Fellowship に出席して

A Report on the 95th International Conference of the Dickens Fellowship

荒井 良雄

Yoshio ARAI

2001年7月19日から25日までの1週間、ニューヨークのThe College of Mount St. Vincentで開催された第95回ディケンズ・フェロウシップ国際大会に参加した。日本からのディケンジアンは、意外にも私一人だった。多彩で盛り沢山のプログラムだったが、20日のWashington Irving Dayと銘打つSleepy Hollow Land Tourと、24日の午前中の講演以外は、殆どすべての“Presentations”に出席したので、その内容や様子を紹介したい。

ケネディ空港へは、19日の16時に到着したが、タクシーの運転手に会場の地図を渡したにもかかわらず、道に迷ったり交通渋滞のため、マンハッタン島の北端、Bronx地区に位置するコレッジの宿舎 Spellman Hallに到着したのは午後5時半頃、殆どの会員は登録と夕食を済ませて、校内を散歩したり、ロビーで歓談していた。夕食後は会場となるSmith HallでReceptionがあり、英米やオーストラリアのディケンジアンたちと旧交を温めた。

20日の午後7時半から、Delaware州ClaymontにあるThe Darley SocietyのResearch & HistorianであるCarol Digelが、アメリカの開拓者でありイラストレーターであるFelix Darleyと、彼が描いたディケンズの登場人物像を、スライドを使って紹介した。“the Darley-Dickens connection”は、私にとって全く未知の世界だった。終わって、夜の校内を宿舎に向

かって歩いていると、Norway maplesの大木の木陰の芝生で、蛍の大群が飛び交っていた。Hudson Riverを見下ろす小高い丘の上にあるコレッジは、ニューヨーク市街の雑踏から遠く離れていて、広々とした夏の緑の自然環境が爽やかで、実に美しかった。

21日の午前9時45分から11時45分まで、20分のコーヒー・ブレイクを挟んで、Annual General Meetingが開かれた。次期会長(2001-2003)に“a great-great grandson of Dickens”であるHenry Dickens Bouchier Hawksley, CBEが就任したとの報告があり、Hon. General SecretaryのThelma Groveの諸報告では、*The Dickensian*の購読数での日本の貢献が高く評価された。2002年の大会は7月18日から25日まで、ロンドンのUniversity College Gower Street with accommodation in Ramsay Hall, Maple Street, 2003年度は7月24日から29日まで、Bristol & Clifton, 2004年はMelbourneが決定している。2005年の開催地への立候補の呼びかけがあったが、希望する支部はなかった。

21日の午後には3つの講演があった。A *Christmas Carol and Its Adaptations* (2000)の著者Prof. Fred Guidaは、スライドやビデオや16ミリ・フィルムを使って、サイレント映画か



Professor Malcolm Andrews talking about Dickens' Public Reading in New York



Douglas Broyles as Charles Dickens at the Farewell Party

ら現在までのアメリカにおけるディケンズの映画化作品を紹介した。Dr. David Parkerは、“the champion of Christmas”であるディケンズの描くクリスマスと対比して、Washington Irving以来の“Christmas in America”について語った。かつて日本の大学でカナダ文学を3年間教えたというThe Queen's University of BelfastのDr. Leon Litvackが、“Dickens, Ireland and the Irish”について論じたあと、夜はGala Banquetを楽しんだ。

22日は日曜日、殆どの参加者は支給された“Boxed Lunches” (turkeyかchickenのサンドイッチ)持参で、Roosevelt Islandへ観光旅行に出かけた。私は以前に一度行ったことがあったので、今回はまだ見ていない自由の女神の島と移民入国管理所があったエリス島へ出かけた。バス停で英国から参加した“the three belles from Canterbury”に会うと、この3人のEnglish ladiesも同じ目的であることが分かったので、終始レディたちの護衛役を務めることに相成った。観光を終えた夜は、“Evening Social in Spellman Dorm Terrace Lounge”があったが、私は少々疲れていたのので参加しなかった。

23日の午前中には、Prof. Mary Ann Tobinの“Copyright of Dickens Works in America”と、

Prof. Malcolm Andrewsの“Dickens' Public Readings in America”の講演があった。マルカムはディケンズがニューヨークで行なった朗読とその影響を、当時の新聞記事などの記録を駆使して“recreate”してみせた。例によって例のごとく、朗読の名手であるディケンズ学者の講演は、それ自体が朗読芸術のようで、すっかり魅了された。午後はバスに乗って“Edgar Allan Poe Tour”に出かけた。Poe's Cottageでは、アメリカの俳優Douglas Broylesによるポーの詩“The Raven”や“The Bells”などの朗唱があり、

“Charles Dickens & Edgar Allan Poe: Two Masters of the Word”と題する寸劇も用意されていた。帰りに18世紀の歴史的建造物であるVan Cortlandt Houseを見てコレッジへ戻ると、“Evening Entertainment”である。Morgan Patrick等がディケンズとポーと大鳥が登場する人形劇を上演して、大いに場内を笑わせてから、Rochester BranchのGraham Smithが、長年に渡って集めたディケンズ関係のポストカード・コレクションを、スライドで解説を交えて見せた。次はFred Guidaの再登場で、アメリカのCBSテレビが1963年に製作放映した“A Dickens Chronicle”を、16ミリ・フィルムで上映してくれた。ディケンズの生涯と作品を、作家と妻と愛人の愛の葛藤を中心に描いた1時間足らずのテレビドラマは、イギリスのディケンジアンたちに不評だった。

24日午後3時半からは、アメリカの俳優Richard Endersの自作自演による“Charles Dickens' Sketches of Boz”を聞いた。2部構成の一人芝居で、ディケンズの自作朗読も再現して見せた。夜は宿舎の“Terrace Patio”で“Farewell Barbecue”と、各支部が用意した「寸劇と朗読の夕べ」があった。ハイライトは“the famous three belles from Canterbury”による“Mrs. Gamp”などの3人芝居だった。“Good bye, New York! Hello, London!” ディケ

ンズ研究と演劇と観光がほどよくミックスされた楽しい1週間だった。参加者は約110名。ニューヨーク大会の運営に献身的に尽力した Mr. and Mrs. Mike J. Quinn の至れり尽せりの歓待に多謝。

私は3度の食事を、出来るだけテーブルを変えて、世界の各支部から集ったディケンジアンたちと共にし、彼等の話に耳を傾け、こちらからはディケンズ小説の全訳翻訳が何人も翻訳者たちによって最近完成したことや、年2回の大会では「アカデミック」で水準の高い研究発表が行なわれていることなどを話した。David Lukomnik というニューヨークのライターは、佐々木徹理事が *The Dickensian* に発表したエッセーを読んだと言っていたし、世界のディケンジアンたちは、松岡光治理事のウェブ・サイトを利用して、日本のディケンジアンたちが、これからも21世紀の国際舞台で活躍するのを、世界のディケンジアンたちは待望しているように思われた。

【付記】

年報担当の原英一理事が、早くも Patrick McCarthy 氏のメーリングリストに、大会の報告記事が出ていることを知らせてくださった (Report by Herb Moskowitz, 1 August 2001).



“The Three Belles from Canterbury” reading their favourite Dickens dramatic pieces

まさにウェブサイト、E-Mail時代、情報の迅速さに驚くとともに、読んでみて不正確な部分があったので、次のように訂正させていただくことにした。

“Yoshio Arai, a Japanese Professor who closed the conference with an appropriate speech from *The Tempest*, informed us of the recent completion of the first Japanese translation of Dickens's all major novels by several Japanese Dickensians and translators.”

最終日の24日の夜のパーティが終わろうとしていたとき、日本からの唯一の参加者であった私に、司会の Mike J. Quinn が日本のことを何か話そうと言った。そこでディケンズの全小説の翻訳が最近完成したこと、春秋2回の年大会のこと、そして私はコリンズ版の朗読全集を2年間で全部公開朗読したことなどを話して、最後に “Our revels now are ended” で始まる Prospero の台詞を引用したところ、拍手喝采、司会者も喜んでくれた。そのことが印象に残ったのだろう。Moskovitz 氏が報告で触れてくれたのはいいとしても、翻訳と朗読を取り違えて、不正確な記事になったようだ。以前 *The Dickensian* にも似たような不正確な記事が出た。いずれも第三者が書いたもので、どこでどう間違ったか分からないが、とにかく日本の活動が注目されるようになってきたようなので、発言や情報提供は明快を旨として、慎重を期したい。

2000年度秋季総会 Annual General Meeting of the Japan Branch 2000 at Konan University, Kobe

日時：平成12年10月7日(土)
会場：甲南大学1号館

研究発表 Paper

司会 新野 緑

Moderator: Midori NIINO

発表者の 閑田 朋子氏は、現在日本大学文学部英文科助手で、ケンブリッジ大学史学科の Ph.D. candidate. “On Strike” と *Hard*

Times を、同じくプレストンの労働紛争を描く他の作家の小説や *Household Words* 以外の雑誌記事と比較することで、労働紛争に対するディケンズの政治的立場を明らかにしようとする研究発表で、一次資料を丹念にあたった堅実な歴史学的方法が印象的な、説得力のある議論だった。フロアから質問もあり、懇親会でも活発な議論が続いたようだ。

§ § § § § § § § § § § §

Household Words における Dickens の編集方針 “On Strike,” “Locked Out,” Hard Times における Preston ス トライキを他誌と比較して

Dickens's Editorial Policy in
Household Words: Representations of
the Preston Strike in “On Strike,”
“Locked Out,” and *Hard Times* as
Compared with Other Contemporary
Articles

閑田 朋子

Tomoko KANDA

本発表は、他のミドルクラスのジャーナルとの比較により *Household Words* の社会的・政治的な特色、換言するならば Dickens

の編集者としての社会的・政治的態度を考察することを目的とした。二つの理由から、比較の材料として Preston の労働紛争を取り上げた。一つには、Preston の労働者側が情報を公開していたからである。特定のジャーナルにのみ情報を流していた場合は、ジャーナル間に見解の差が出て当然であり、比較の対象にならない。もう一つには、この件が、日刊紙であれば間違いなく、特に1853年11月からは、ほとんどの場合は連載記事として取り上げられた大きな事件だったからである。日刊紙以外のジャーナル - 週刊誌月刊誌季刊誌 - が話題として取り上げるかどうかは、一重にその方針にかかっていた。

本発表では、以下の3点から *Household Words* の特色を検討した。第1点目として、*Household Words* が Preston の労働紛争を大々的に取り上げたことが、この時代においてはいかに急進的であったのか、考察を

行った。普段は政治や経済の話題を取り上げ、奴隷制度や労働者の教育にこれこれと言及をしながら、賃上げ闘争には触れない、もしくは数年間は言及を控えているジャーナルがかなりあった。宗教誌にその傾向が強く、宗教誌以外だと、値段が高く、その読者層は教育水準が高く、政治的には保守派のジャーナルは、殆どこの話題を避けている。このような時代に、労働者側・工場主側のどちらの機関誌でもなく、北のジャーナルでさえない*Household Words*が、Prestonの労働紛争を2本の記事と2本の小説で取り上げたことそのものが意味のあることだと言える。これは、労働紛争には触れない「お上品」なジャーナルの偽善性に対する間接的な非難になり得る。

第2点目として、Prestonの労働紛争の呼び名を考察した。当時のストライキの代表的な戦略は、ピンポイント方式だった。幾つかの工場もしくはある特定の地域でのみストライキを行い、ストライキ中の労働者は、他の工場の労働者からの寄付で生活した。ストライキが成功に終ると、次の場所でストライキを始めた。工場主側は対抗策として、他の工場からのカンパをくいとめるために、Prestonの工場の一斉閉鎖を実施した。労働者側はこれをロックアウトであると主張し、工場主側はストライキであると主張した。結果として、このどちらの用語を使うかで、各ジャーナルは労働者側・工場主側のどちらにつくのか、意思表明を迫られることになった。ほとんどのミドルクラスのジャーナルはストライキという表現で通し、一方、ワーキングクラスのジャーナルはロックアウトという表現を使っている。このような中、Prestonの労働紛争をDickensは“On Strike”の結論で“this strike and lock-out”と二つの用語を並列させて呼び、さらにはJames Loweの“Locked Out”という題名の記事を載せている。

第3点目として、*Household Words*の記事や小説の内容におけるミドルクラスの他誌との相違を*Westminster Blackwood's Edinburgh*の3誌と比較することで考察した。*Household Words*と、急進的な*Westminster Review*には、Prestonの労働紛争の社会における重要性を強調する点、労働者の平和的な態度から感銘を受けている点など、多くの共通点が見られる。だが、*Westminster*誌との決定的な違いが、*Hard Times*で明らかになる。功利主義に対する態度である。実際には、Dickensは、“On Strike”で強調しているようにpolitical economyそのものではなく、その行き過ぎを批判しているのだが、*Hard Times*を機に、*Westminster*誌は、それまでとは打って変わってDickensの作品に辛口の評価を下すようになる。

急進的な*Household Words*と保守のToryの*Blackwood's Magazine*の間にも、多くの共通点が見られる。*Hard Times*には、二種類の労働者への悪影響が描かれている。Gradgrindの教育と、Slackbridgeの煽動である。*Blackwood's Magazine*は、二種類の労働者に悪影響を与える煽動者を糾弾する。一つには、Slackbridgeのような労働運動を職業とする煽動者である。もう一つは、功利主義、特にpolitical economyの理論を駆使して、穀物法あるいはクリミア戦争を現在の困窮の原因として説明し、労働者を穀物法撤廃やクリミア戦争反対に煽動しようとするWhigである。Whigとpolitical economyが結びついて労働者に悪影響を及ぼすというこの図式は、BounderbyとGradgrindの結びつきに重なる。ただし、先に述べたように、*Blackwood's*にかぎらず保守派のジャーナルはPrestonの労働紛争について数年間、コメントを控えていた。これは*Household Words*との大きな違いである。

*Household Words*と*Edinburgh Review*の共

通点は、労働者の賃金は、労働力の需要と供給の関係で決まるのだから、ストライキは無駄であるとする考え方である。だが、この考えは、程度の差こそあれ、ミドルクラスのジャーナル全体の考えでもあった。根本的には、*Edinburgh Review*と*Household Words*は、Prestonの労働闘争については対立する立場にあった。Whigの機関紙とも呼ばれる*Edinburgh*誌は、当然、工場主をサポートする立場をとる。一方、*Household Words*で、DickensはPrestonのロックアウトを“great error”だと断言する。また、*Hard Times*のBounderbyが工場主の力カチュアであることは明白である。更には、Dickensは、労働者支持されている工場主としてBlackburnのHenry Hornbyを挙げている。Blackburnの工場主達は、労働者達にPrestonのストライキをサポートすることを禁じず、北の工場主に裏切り者と見なされた。ましてHornbyは労働者をサポートした工場主である。DickensはこのBlackburnのHornbyを肯定したのだから、*Edinburgh Review*の読者の反感を買っても当然だと言える。*Household Words*は、共通点はあるものの、急進的な*Westminster*、Toryの*Blackwood's*、Whigの*Edinburgh*のどのジャーナルとも相容れなかったのである。

以上の三点の考察から、本発表では次のように結論した。*Household Words*はDickensの編集方針としては急進的な立場をとったが、内容においてはさまざまな政治的社会的な態度の奇妙な混在であった。これは、「重要な社会問題についての討論を活性化する」ことを目的とした*Household Words*が、どの政治的社会的グループにも迎合しなかった結果でもあり、同時にPrestonの労働紛争について、この「奇妙な混在」を整理して説得力のあるオリジナルの意見を持つにはいたらなかったことをも示している。

シンポジウム Symposium

ディケンズと帝国 Dickens and the Empire

司会 田中 孝信

Moderator: Takanobu TANAKA

1. *Edwin Drood* を中心に
Edwin Drood and the Empire
田中孝信
Takanobu TANAKA
2. *Dombey and Son* を中心に
Dombey and Son and the Empire
松村豊子
Toyoko MATSUMURA
3. *Bleak House* を中心に
Bleak House and the Empire
要田圭治
Keiji KANAMEDA

[このシンポジウムについては次ページ以降の「特別企画」をご参照ください。]

朗読 Readings

Professor David Rycroft (Konan University)

“Mr. Chadband” from *Bleak House*

特別企画

テーマ論文特集「ディケンズと帝国」について

Special Feature: Dickens and the Empire

本号では2000年度秋季総会シンポジウム「ディケンズと帝国」について、誌上で再現することを企画し、司会の田中孝信先生を始め各講師に原稿を依頼しました。その結果、全員から本格的な論文をご寄稿いただきましたので、ここにテーマ論文特集が実現することとなりました。

なお、これらの論文は、一般投稿論文とは異なり依頼原稿ですので、審査は行われず、そのままの形で掲載されるものです。ご協力いただきました各執筆者の意欲と熱意にここであらためて敬意と感謝を表させていただきます。

年報担当理事

ディケンズと帝国

Dickens and the Empire

Introduction

田中 孝信

Takanobu TANAKA

ディケンズが生きた19世紀半ばの大英帝国の版図を概観してみると、ナポレオン戦争後のウィーン会議で得た領土をもとにイギリスの勢力は一気に拡大する。政府は、オーストラリア、ニュージーランド、カナダといった白人植民地に対しては、自治植民地化政策を取る一方で、中国に対しては、自由貿易に名を借りた「強者の論理」を押しつけ、奴隷貿易廃止後の新たな「三角貿易」を定着させる。インドにおいては、積年の圧制に対してセポイの反乱(1857)が起こると、これを機に直轄統治に転換する。そして、1873年の「大不況」以降は、アメリカ、ドイツの台頭で「世界の工場」としての優位を維持できなくなり、いわゆる帝国主義時代に突入する。

この帝国主義という用語の定義は難しいが、シンポジウムでは、帝国主義を、ヨーロッパによる他地域の植民地化が始まった16世紀から脱植民地化が進む現

在までの長い時間的スパンで捉えながらも、アメリカのマルクス主義経済学者マグドフが帝国主義現象の典型と見なした、19世紀末から20世紀初めの古典的「帝国主義」を指すことにする。そして、自由主義時代と呼ばれる19世紀中期に関しても、低開発世界の経済的・政治的征服という意味での帝国主義は、中国やインドの例を挙げるまでもなく見られたわけなので、イギリスの歴史家J・ギャラハーらの自由貿易帝国主義論に則りたい。この論によれば、大英帝国が海外に広大な版図を築いたのはむしろ自由貿易時代だったのであり、この世紀を通じてイギリスの膨張は連続的で、70年代、80年代を境とする帝国主義と反帝国主義という区別は成り立たなくなる。そこで、シンポジウムの舞台となる、コブデンやマンチェスター派による自由貿易全盛時代の40年代から70年代を、便宜上、自由主義時代とし、それ以降を帝国主義時代と呼ぶことにする。

文学作品において帝国が舞台になったり、問題になったりしてくるのは、いわゆる帝国主義時代の19世紀最後の四半期からで、シュライナー、キプリング、コンラッド、フォスター、ハガードたちの作品が、民族誌、植民地理論、非ヨーロッパ地域の歴史記述といった当時台頭してきた他の言説形式と相俟って、まるで取りつかれたかのごとくに発表される。現代の批評の面でも、幾つかを除いて、そのほとんどが1880年代以降を論じている。しかし、帝国は何も19世紀末に突然出てくるのではなく、それ以前の作品にも見られた。例えば、オリエン

ここでは、アジア全体と北アフリカの一部を含むものとする。に対する関心は、19世紀イギリス文化のさまざまな面に見られ、文学に限っても、『アラビアン・ナイト』(9-16世紀)の世界に読者は貪欲な関心を示したし、ロマン派詩人たちは、オリエンに暴力や魔法を付与して多くの作品を書いた。19世紀初期・中期、関心もつばら家庭や国内に向けられた主要小説も例外ではない。帝国は周縁に位置し、登場人物が出番待ちのために控えている場所であり、物語の展開上必要な場合、最初、転換点、最後で便利に使えるものなのである。それは、『ジェイン・エア』(1847)や『虚栄の市』(1847-48)のインド、『デイヴィッド・コパーフィールド』(1849-50)のオーストラリアを例に挙げれば十分だろう。だが、周縁にあってもテキストに現れる以上、テキストが意識しているかいないかにかかわらず、何らかの意味を現代の我々は読み取ることができるはずである。

詳しくは別稿に譲るが、ディケンズの小説にも移民、流刑、商品の流通、人種的他者といった形で帝国が登場し、その言説は、当時のイギリス人の帝国観と深く係わっている。彼の帝国観・人種観は、彼が生きた時代との相互作用の中で作り出されてきた。それらが、彼の小説の中でどのように表現されているのか、ストレートに出てくる場合もあるし、違った形で出てくる可能性もある。そして、それらを通して、何が訴えられようとしているのか。そうした点を探つてゆ

くのをシンポジウムの目的とした。今回3つの小説を取り上げたが、それにはそれぞれ理由がある。『ドンビー父子』では、従来の西インドばかりでなく、交易相手国として、阿片戦争後の中国が初めて登場しており、それが作品上どういう意味を持っているのか。『荒涼館』についてよく言われる、海外の異人種よりは国内問題に目を向けよ、というディケンズの一見帝国には無関心な姿勢を、新たな視点から捉え直すことは可能だろうか。また、最後の未完作『エドウィン・ドルードの謎』には、作品冒頭から帝國的要素が見られるが、これはどういう意味を持つのだろうか、このことを抜きにしては今回のテーマは語れないのでは、と考えたからである。

結果としては、一つの方向性が見えてきたように思える。簡潔にまとめておくと、松村氏の論では、ドンビー家の崩壊と再構築が父と娘の関係から捉えられ、そこにフローレンスの中国行きの意味が探られている。家族の新たな構築が、自由貿易による新たな海外市場の獲得という積極的姿勢と結びつく、まだ夢のある時期だった、と言えよう。それが、『荒涼館』の段階になると、要田氏によれば、帝国の首都ロンドンの衛生改革と警察権力を重視するディケンズの姿勢に、彼の植民地言説が重ね合わされ、そこに、大英帝国の拡大の基盤をまず本国の安定充実と見なす、彼の帝国意識が表れてくることになる。そして、最晩年の『エドウィン・ドルードの謎』では、そうした海外進出の代償としてオリエントからの逆侵略の恐怖と、国内の物質的問題の解決だけではどうにもならない精神的な問題、すなわちイギリス社会自体のオリエント化が指摘される。全体の流れとして、本国と海外との係わりに関するディケンズの楽観的態度、帝国意識の形成、そして、悲観的な態度への変遷が見られた、ということになる。

特別企画「ディケンズと帝国」論文1

『ドンビー父子』

中国への旅と新しい家族の誕生

Why Does Dickens Make Florence's Travel to China
a Parable of Domestic Happiness?

松村 豊子

Toyoko MATSUMURA

1 旅と父権の変容

『ドンビー父子』の正式な表題は『卸売り、小売り、輸出業ドンビー父子商会との取り引き』であり、1846年10月から48年4月にかけて月刊分冊出版された。この小説がディケンズの他の長編小説と一線を画する「モダンな」作品であることは、鉄道の発達による生活形態の急激な変化に注目するRaymond Williamsはじめ多くの批評家が指摘するところである(Williams 163-64)。そして、ドンビー家の家族の離散と再編成は、この社会的変化を直接的に反映していると思われる。この小説は、表題から連想される同父子商会の栄枯盛衰の物語でなく、主人公ドンビーと彼の一人娘フロレンスを中心にした家族の物語(父親による家族支配の終焉と娘による父権の権威の拡散)である。

ドンビーは「父と息子」を中心にした同商会の発展繁栄を夢見るが、彼の夢は妻の死、跡取り息子の夭折、後妻の出奔、家庭内外の使用人たちの裏切り、会社の倒産により無残にも敗れる。このような父親の自己破綻の背景には、勿論、1832年の議会法の改正とそれに伴う諸々の法律の自由化(34年の救貧法の改正、37年の遺言法の制定による世襲制の廃止、30年代及び40年代の保護貿易の廃止、57年に制定された離婚法等)に代表される自由主義謳歌の時代思潮がある。ドンビーは時流に逆行し、家族及び使用人を自由意志をもった個人として認めなかった。つまり、彼は自ら財産及び権威を独占するにとどまらず、それらを息子に世襲的に継承しようとする支配的父親の典型だったので、自己破綻を免れなかったのである。そして、この前近代的な家族を再編するのが、「家庭の精霊」、

フロレンスである。彼女は父親から疎外され続けた結果、継母イーディスの出走を機会に父親の元を去り、相思相愛の仲だったウォルター・ゲイと結婚する。そして、彼女は夫の商用の旅に同行し、ロンドンから中国（広東）まで往復の旅をし、洋上で新しい家族を形成する。

フロレンスの中国行きに関して見逃せないことは、彼女が自由貿易商人の妻として夫の海外渡航に同行すること、彼女がアジア海域の洋上で築く家族生活が産業革命後に誕生したと言われる核家族、すなわち、地縁・血縁という共同体的干渉を全く排除した「閉鎖的で」、夫婦愛・親子愛・家庭愛を旨とする「情愛家族」の理念的典型であることの二点である。¹ この洋上家族はドンビーを中心とした父親支配の家族と好対照をなしている。ヴィクトリア朝小説のヒロインというと「清く」、「正しく」、「従順な」という静的・受動的なイメージが被さりがちだが、フロレンスは駆け落ち結婚し、帝国へ赴くだけでなく、尚且つ、洋上出産するという極めて特異なヒロイン、言い換えると、父親の支配に屈しない意志と行動力を備えたヒロインなのである。

そして、ここで問題になるのが、父権制社会における父権の主体である。² 彼女のはるかなる旅の主な動機づけは、経済的には独占法廃止による自由主義貿易であり、家族関係に照らすと、父権支配からの解放である。この解放と平行して、彼女は父親から弟ポールへ父権の権威を移行し、弟の言動に準じて自らの行動を律し、彼が夭折した後はウォルターの姿に弟の面影を投影し、彼と兄妹の契りを結ぶ。その後、父親の家を出た彼女はウォルターと結婚し、もう一人のポールの母親となる。勿論、二人は弟の墓前に結婚の報告をするのを忘れない。弟の死から息子の誕生まで、彼女はウォルター、イーディス、そして、ドンビーに“Remember Walter, dear Papa”（191）という弟の別れの言葉を執拗に繰り返す。つまり、彼女は父権継承の神話を創り出しているのだが、ディケンズはこれを嘘だとして斥けず、ドンビーから他の選択肢をすべて奪い、最終的に彼に受諾させる。父権の主体の混乱から父親と息子の対立・離反が生じることは、『万人の道』（*The Way of All Flesh*, 1903）の例を挙げるまでもないであろう。ディケンズは『ドンビー父子』において「父と息子」の対立を「父と娘」のそれに置換し、親子間の断絶と同時に和解・権威の継承を成立可能にしている。

『ドンビー父子』を旅物語として、また、旅とは逆に家庭という一定の場における家族の物語として読むという、奇異に聞こえるかもしれないが、ここでは家族形態の変容は旅のモチーフなしには語れないほど大きな変革として描かれている。登場人物たちの旅行走行距離の総計は、ディケンズの他の作品とは比較にならない程長い。ドンビーによるヨーロッパへの復讐追跡の旅、フロレンスとウォルターによる中国への往復の旅、服役囚アリス・マーウッドによるオースト

リアへの往復の旅等。ここでは鉄道による国内の旅はもとより、船舶を利用した帝国全域への多種多様な旅が紹介されている。しかも、旅人は皆ロンドンに戻る。旅人たちの帰郷という点において、本作品における海外渡航の目的は、次作『デイヴィッド・コパーフィールド』（1849-50）等の作品で奨励される、国内の道徳的浄化と植民地における経済的成功とを主目的とするオーストラリア移民とは基本的に異なる。³ 旅とは元来旅人に故国と外国、既存の文化と新たな文化、こちら側とむこう側との間の絶え間ない交渉を迫り、物理的・心理的境界線の引き直しを強要する（Minh-ha 9）。従って、旅の目的地がはるか遠い未知の地であれば、旅人の自己認識は大きく変容する。そして、帰郷する彼ないし彼女を迎える家族も以前とは異なる新たな家族関係を模索することになる。旅は『ドンビー父子』では過去と現在との断絶と同時に、過去・現在・未来の連続性を表すメタファーとなっている。

19世紀半ばでは、自由貿易は未だ帝国主義的植民地支配と関連付けられず、独占支配からの解放として広く謳歌された。この時期における帝国への旅を家族形成の変容という視点から考察すると、家庭の平和という標語のもとに称揚され始めた家族像と自由貿易・自由競争との密接な関係が明白になる。以下、自由貿易による帝国進出と国内における家庭崇拜との接点を描いた小説として『ドンビー父子』を読み、自由貿易・自由競争が家族形態にどのように影響するかを明らかにしたい。

2 自由貿易がもたらす解放

19世紀半ば当時、アジア海域は200年以上にわたる東インド会社の独占貿易から解放され、自由貿易商人が活躍する場であった。この経済的な解放を背景として、フロレンスは「大きな時計、砂糖、ティースプーン」という自助の精神による立身出世には欠かせない小道具が設えられた狭い船室を居場所としている。何故か。彼女が夫と共に乗船した船はほぼ一年かけてユーラシア大陸の西の果てから東の果てに点在する主要貿易港に立ち寄りながら、ロンドンと広東との間を往復したと思われる（横井50）。また、この長い航海の間、彼女は船室を居心地のいい家庭とし、ここで夫の身の周りの世話をし、息子を出産養育したと思われる。「自由」の海原を航行する船と親子三人からなる洋上家族。ディケンズはこの家族を地縁・血縁のしがらみから解放された核家族の理念的原型として描いているのである。

夫婦及び親子の情愛、性役割の再編成、公的領域と私的領域の分離は「閉鎖的情愛家族」の一般的な特徴として挙げられることが多い。まず、情愛の重視について述べよう。フロレンスとウォルターが如何に強い愛情で結びついているか

は、二人のポールの誕生場面を比較すると一目瞭然である。“My child was born at sea, Papa. I prayed to God (and so did Walter for me) to spare me, that I might come home.” (844) フロレンスは父母子の間に介在する一体感を自明の理として、息子ポールの誕生を帰国早々にドンビーにこのように簡潔に報告する。これに対し、本作品の冒頭で紹介されるドンビー家の跡取り息子ポールの誕生場面では、父母子の一体感がいかに欠落しているかが数ページにわたり長々と説明される。ドンビーは妻を所有する価値がある「家具」の一つとしか考えないため、瀕死の彼女に全く共感できない。また、彼は幼い息子とも会社の共同経営者としての父子関係しか築けない。ドンビーがフロレンスの感情崇拜を理解し、家族間の情愛の必要性に目覚めるのは、彼が家族の離反と会社の破産を経験した後である。

性役割の再編成について言えば、産業革命後、家族の経済的な基盤はそれ以前の自給自足的な家庭内労働から家庭外における労働の賃金化へ変化した。この変化に伴い、賃金換算されない家庭内労働の位置づけは、周知のように、議論的となった。1830年代から世紀半ばにかけて、実に夥しい量の女性のための手引書が出版された。それらの手引書が目指したことは、男性は一家の働き手として家庭の外で働き、女性は家庭内の仕事を引き受けるといった性役割分担に関する共通認識の定着であった。⁴ フロレンスの父親や夫に対する揺らぐことのない信頼と従順さは、セアラ・エリス等が説く女性ための道徳規範の最たる例と言える。

公的領域と私的領域は性役割のこのような再編成に応じて分離された。核家族の経済的基盤が産業革命後の自由競争にあったこと、また、この競争が年代を経るごとに一層過激になったことを考えれば、家庭が熾烈な競争原理から隔絶した私的領域として区別され、家族の避難所として崇拜されたもの当然であろう。フロレンスが乗船した船は、国籍及び人種の境界線を越えた自由競争真っ只中のアジア海域という公的領域から隔絶された私的領域として描かれている。そして、彼女は船室と外界の競争・労働の場との境界線を明確にし、船室を家族の唯一の避難場所としている。このように「家庭の精霊」の居場所を定義すると、父親から兄弟への権威の移行・拡散は、最終的に家庭という場の権威に変換されると言っても過言ではないだろう。

ところで、フロレンスはこのように当時流布していた家庭イデオロギーを体現するため、船内（特に船室）を居場所としているが、ウォルターはどうだろうか。彼も植民地とかかわった形跡はない。理由の一つはディケンズの対植民地姿勢に求められる。1840年代が飢饉と貧困と労働争議の時代であり、ディケンズが貧民救済策の一つとして特権階級による利潤の独占を撤廃する自由貿易を提唱したことは繰り返すまでもないであろう。例えば、『鐘』(1844)では貧しい農夫が要求する「より良い家庭、より良い食べ物、より寛容な法律」を退ける貴族階

級の道徳的墮落ぶりが揶揄されている。しかし、ディケンズの自由貿易に対する態度は曖昧である。⁵ 彼は自由貿易が国内にもたらす経済的利益に注目するだけで、一般に文明化と呼ばれる植民地との政治的社会的交渉については否定的である。このことは『ドンビー父子』において現地事情が全く語られないことから明らかであろう。一例を挙げると、船荷運搬人として成功するウォルターの積荷の中には、対中国貿易の主要品目の一つだったアヘンが含まれていたに違いないのだが、アヘンへの言及は一切ない。ここでは、植民地はあくまでイギリス産の商品と船が自由に出入りし、ロンドンの港を活気付ける海外市場の役割しか果たさない。

では、ディケンズは地縁・血縁による人間関係を断ち切った、自由競争による利潤追求の道徳性を問題にしなかったのか。否。彼はこの道徳的善悪を国内に限定した問題として呈示している。つまり、『ドンビー父子』では、自由競争に関して、イギリス国内と国外では異なる基準が設定されているため、自由競争は一方では家族の結束を固め、経済的利益をもたらす、他方では従来の経済組織と家族形態を破壊する。海外でフロレンスに幸運をもたらす自由競争と新しい家族形態は、国内におけるドンビーの父権支配を根底から覆し、彼の家庭及び会社を破綻させる主要因となる。

3 家庭内反乱

本作品の冒頭で紹介されるドンビーは、家族及びドンビー父子商会に君臨する支配的家父長である。長年待ちわびた息子の誕生に狂喜するあまり、彼は彼自身が世界の中心にいるような錯覚さえ抱く。“The earth was made for Dombey and Son to trade in, and the sun and moon were made to give them light.” (2) 勿論、このように過度な自己顕示欲と支配欲は家族の意図的あるいは無意識の裏切り行為によって戒められ、彼は遂に自らの無知無能を自覚することになる。

では、家族が反旗を翻す父権支配とは一体何なのか。周知のように、イギリスでは中世以降、父親または夫が家族という城の主であり、支配者であり、法律上の代表者であった。長男は父親から財産を排他的・独占的に相続し、経済的主導権を掌握することによって、家族の中で支配的地位を占めた。産業革命以前の社会では、このような父親から息子への世襲的継承が法律的に干渉されることはなかった。しかし、19世紀になると、家族法は先述したように次々と民主化され、父権及び夫権は制限された（山本134-37）。イーディスのドンビーに対する別居の申し出、また、フロレンスによるドンビー家の再編成はこのような家族法の改正なくしてはありえない。ドンビーが具現化する支配的父親像は、結局のところ、産業革命前の父権家族を拠り所にしていないので、彼は家族の反逆を免れないのであ

る。ここでは彼の父権支配を根底から覆す出来事として次の三つを挙げたい。

第一に挙げるべきことは息子の死であろう。何故なら、彼の死は父親から息子への財産の相続と権威の継承に終止符を打つからである。ドンビーは事態收拾のために、イーディスと再婚したのであるが、ディケンズは彼に別の選択肢を示唆している。ドンビー父子商会は1856年の会社設立法（これにより、個人でなく会社が債務責任を有限的に負う株式会社の設立が認可される）以前に設立された会社であり、契約及び債務に対して共同経営者が無限に責任を負うという旧式の会社である（Waters 43-44）。共同経営者が互いに相手の損失を補填し、互いの名前が会社の信用を裏付けるするとすれば、その組み合わせは当然父親と息子という近親者になるのだろう。しかし、会社名の「息子」は血を分けた息子でなく娘婿が継承しても支障はなかった。何故なら、1837年の世襲制の廃止により、父親は遺言により娘に財産を遺すことが可能になり、しかも、新興商人であるドンビーには彼個人の意志で自由に贈与できない限嗣不動産（例えば、先祖伝来の土地家屋）がなかったのだから。以前の結婚において「息子」を既に亡くしたイーディスは、勿論、この「娘」の筋書きを採択する。

イーディスの反逆について興味深いことは、彼女がいなければ、フロレンスがドンビーの元を去り、新しい家庭を築けなかったことである。フロレンスの継母になったイーディスはドンビーの意志に逆らい、まず、フロレンスを中心にした情愛家族を築こうとする。しかし、これに失敗すると、別居を提案する。この申し出も却下されると、彼女は最後の手段としてドンビーの使用人との出奔を偽装し、彼を別居せざるをえない状況に追込む。他方、妻に裏切られたドンビーは怒りの矛先を娘へ向け、娘を家出に駆り立てる。父・母・娘の言動はこのように相互に影響する。イーディスの再婚・出奔・別居騒動はフロレンスを父親崇拜の呪縛から一旦解放し、彼女の新たな旅立ちを可能にしている。イーディスは市場に出回る「商品」にしかアイデンティティを見出せず、父権支配に追従する自己を激しく嫌悪するが故に、フロレンスが希求する家族の情愛的絆に活路を見出そうとしたと考えられる。ドンビーの暴力がフロレンスの胸に残した“the darkening mark of an angry hand”（569）は、崩壊すべき古い家族形態の名残であるため、新しい家族生活によって跡形もなく消える。

第三点目はドンビーが同商会の経営を一任していたカーカーの裏切りである。優越的な支配権を個人の努力なく先代から継承したドンビーに彼自身もまた自由競争の真っ只中にいることを自覚させる点で、カーカーの役割は他の二人の役割よりはるかに重要である。産業革命以前の父権家族では、徒弟・家事使用人も社会的には家族の一員と認められていた。周知のように、1851年の国政調査でも同居する使用人は世帯の一員とみなされた。従って、カーカーは兄と共に父親

の代からドンビー父子商会で働いていたので、ドンビーがほぼ無条件でカーカーを信頼し、家族の一員とみなしたとしても不思議はない。ドンビーの落ち度は、カーカーが家族と絶縁し、利潤の追求に邁進する「鉄の時代」の申し子であることを見逃したことである。家族関係を否定するカーカーは、ドンビーの娘婿になるよりも、彼から「父」の地位を奪う道を選ぶ。但し、ディケンズはこの作品において「息子」亡き後の、権威の正当な継承方法を模索しているのだから、カーカーの背信行為（公金横領と人妻との駆け落ち）は厳しく罰せられる。カーカーはドンビーの執拗な追跡と闘争本能に負け、線路に墜落し、機関車に轢き殺される。彼の引き千切られた死体を見たドンビーが気絶するという結末ほど苛烈な自由競争の本質を物語るものはないであろう。“When the traveller who had been recognised, recovered from a swoon, he saw them bringing from a distance something covered, that lay heavy and still, upon a board, between four men, and saw that others drove some dogs away that sniffed upon the road, and soaked his blood up, with a train of ashes.”（653）家族に服従を強いた父親が旅の終りに見たものは、自由競争に敗れた者の残骸だったのである。

フロレンスが旅から戻った時、ドンビーは既に破産し、自殺寸前まで心理的に追込まれている。“I am changed. I am penitent. I know my fault. I know my duty now. Papa, don't cast me off or I shall die [. . .]. Never let us be parted any more, Papa. Never let us be parted any more.”（706）フロレンスはこのように一方的に父親に謝罪するが、これは彼女の父権神話の総仕上げとなっている。何故なら、彼女は父権の権威を父親から弟へ、さらには、夫・息子へ移行・拡散する過程に再び父親を加える一方、ドンビーは家も会社も失い、もはや単独で権威を維持できないから。父親と娘の離反・和解の背景に、父親による父権の独占的掌握が不可能になった時代背景があったことは見逃せない。

4 結び

『ドンビー父子』を旅と家族形態の変容として読むと、父親による父権の独占的支配がいかに自由主義謳歌の時代思潮と相容れなかったかが明らかになる。ヴィクトリア朝の家庭イデオロギーというと、性役割の分担と公私領域の分離により、女性は家庭内へ囲い込まれる一方、父親ないし夫による父権・夫権の行使力は強化されたと画一的に考えられがちである。しかし、少なくとも家族の情愛を旨とする家庭小説では、父権支配はもはや成立不可能であり、父権の権威の移行・拡散と情愛志向が大前提となる。そして、情愛志向が強い場合には、クレナム夫人の例を挙げるまでもなく、性役割及び公私領域の境界線はしばしば曖昧になる。極言すれば、家族間の力関係はもはや一定でなく、個々の状況に応じて変

化する動的なものになったのである。『ドンビー父子』は確かにこのような家族の変容を主要テーマにしている。

本作品は同時期に出版された『虚栄の市』(*Vanity Fair*, 1847-48) や『嵐が丘』(*Wuthering Heights*, 1847) と同様に「変化」の時代における一家族ないし二家族の栄枯盛衰と家族形成の質的变化をテーマにした、ディケンズの最初の家庭小説だが (Marcus 27), ディケンズの斬新さは父権の変容と自由貿易による帝国進出との関連性に着目した点にある。自由貿易・自由競争という動機づけがなければ、フロレンスによる新しい家族形成もドンビーによる支配的父権家族の崩壊もなかったのだから。フロレンスの未知の国、中国への旅は自由主義謳歌の時代への期待と不安を表し、尚且つ、ドンビーが具現化する、解体する父権支配の迫りに拮抗すべき力強いメタファーとして機能しているのである。

注

本稿はディケンズ・フェロウシップ日本支部秋季総会(2000年10月7日、於甲南大学)において口頭発表した内容に加筆修正したものである。尚、口頭発表した内容の一部は「新しい時代の到来と父親支配の終焉 『ドンビー父子』を中心に」として既に『津田塾大学言語文化研究所報』15号(2000年12月)に発表したもので、ここではフロレンスの中国への旅に焦点を当てた。

- 1 一般に核家族と呼ばれる「閉鎖的情緒家族」及びロマンチック・ラブの誕生事情についてはエドワード・ショーター『近代家族の形成』及びLawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500 - 1800*を参照。
- 2 ウォルターの視点から中国への旅を解釈すると、この旅は現実離れした御伽噺となり、新しい家族と古い家族との間に関連性はないことになる。しかし、父権の権威を父親から兄弟へ移行するフロレンスの視点に着目すると、新旧二つの家族の間には、たとえ曖昧であるにしても、関連性があることになる。本作品に関する既存の批評の中では、前者の御伽噺の立場をとる研究家が圧倒的に多かったが、家族史に関する研究が進んだ昨今では後者の立場をとる研究者も出現し始めている。Catherine Watersはディケンズの小説における家族の変容に注目し、情愛志向が血縁関係による家族の継続性を断ち切る危険性を指摘している(Waters 57)。啓蒙主義運動の台頭以降、父権の権威が父親だけでなく兄弟の間に拡散し、曖昧になったことについてはリン・ハント『フランス革命と家族ロマンス』第3章を参照。
- 3 『デイヴィッド・コパーフィールド』における移民の多様な目的及び方法については、松村昌家「ヴィクトリア時代の移民 その現実と虚構」編著『民衆の文化誌』を参照。
- 4 1818年から1848年にかけて出版された手引書と小説との関連性についてはArmstrong, Chap. 4を参照。
- 5 Suvendrini Pereraによると、ディケンズは1850年代前半までは自由貿易を軍隊主体の独

占貿易からの解放として全面的に支持したということになる(Perera 607)。しかし、ディケンズの対植民地姿勢は彼が無条件で自由貿易に賛同したとは思えないほど排他的である。自由貿易に対するディケンズの曖昧な姿勢については、Michael Goldberg, *Dickens and Carlyle*を参照。

引用文献

- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Dickens, Charles. *Dombey and Son*. Ed. Alan Horseman. Oxford World Classics. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Goldberg, Michael. *Dickens and Carlyle*. Athens: Georgia UP, 1972.
- Lawrence, Stone. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London: Harper Torchbooks, 1977.
- Minh-ha, Trinh T. "Other than myself / my other self." *Travellers' Tales*. Ed. George Roberts & Melinda Mash. London: Routledge, 1994.
- Perera, Suvendrini. "Wholesale, Retail and for Exportation: Empire and the Family Business in *Dombey and Son*." *Victorian Studies* 33. 4 (1990): 603-20.
- Stone, Marcus. *Dickens from Pickwick to Dombey*. New York: W. W. Norton, 1965.
- Waters, Catherine. *Dickens and the Politics of the Family*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. London: Chatto & Windus, 1973.
- リン・ハント『フランス革命と家族ロマンス』西川長夫他訳(平凡社, 1999).
- 松村昌家「ヴィクトリア時代の移民 その現実と虚構」編著『民衆の文化誌』(研究社, 1996).
- エドワード・ショーター『近代家族の形成』田中俊宏他訳(昭和堂, 1987).
- 山本笑子「イギリス産業革命と家族」中川善之助他編『家族 家族問題と家族法』(酒井書店, 1980).
- 横井勝彦『アジアの海の大英帝国』(同文館, 1988).

特別企画「ディケンズと帝国」論文2

『荒涼館』のロンドンと帝国

London and the Empire in *Bleak House*

要田 圭治

Keiji KANAMEDA

1

ポーア戦争(1899-1902)さなかの1901年、帝国主義絶頂とも言える時に、チャールズ・マスターマン(Charles Masterman)は、帝国主義の情熱が、ロンドン改革の情熱を消し去ったのを憂慮して、かつてカーライル(Thomas Carlyle)、ラスキン(John Ruskin)らが精力を注いだ、「民衆の状態」問題“the ‘Condition of the People’ problem”が公共の関心であることをやめてしまったと言っている。これは、自ら編集した *The Heart of the Empire* (1901)に収めた論文、「故国の現実」“Realities at Home”にある言葉だが、この二つのタイトルに示されているように、マスターマンは、“the empire”と“home”を対置することによって、イギリス人の帝国意識を探る手がかりとなる、一つのモデルを提供している。

もちろんマスターマンは、それまでに上がった成果に一定の評価を与えている。注目に値するのは、彼が、衛生改革の大きな推進力として警察力を挙げていることだ。

Utter lack of sanitation, great districts neglected by public bodies and private charity, a population hidden behind the trodden ways of men growing up in undisturbed heathendom and bestiality: these appear no longer possible. Public bodies, the London County Council and similar authorities in the great provincial cities, have been pushing their activities into the dark places of the earth; slum areas are broken up, sanitary regulations enforced, the policeman and the inspector at every corner.

(Masterman 6)

ピーター・ストリブラス(Peter Stallybrass)とアロン・ホワイト(Allon White)が1890年代イギリスについて言う通り、衛生と警察力は想像力の上で結び付いていた

(Stallybrass & White 134)。マスターマンの情熱は、この力によって“the capital of the greatest empire that the world has ever seen” (48)の健康を取り戻すことに向けられていたと言ってよい。その主張の基礎にあるのは、帝国を作り出す人材と政策はロンドンが輩出するという認識だ。

Not only the policy but the material of Empire will come from England. The future colonisers and soldiers, not to mention the traders, who hold the Empire together, will henceforth be more and more the product of the city. [. . .] Thus an adequate knowledge of the state of our city population is essential [. . .].
(Masterman xiii-ix)

ロンドン改革は帝国のためにあり、ロンドンを知ることは、ロンドンの強化に結び付き、ひいては帝国の強化に結び付く。われわれにとって興味深いのは、ここでマスターマンが用いるレトリックのある部分が、50年前にディケンズによって先取りされ、『荒涼館』を貫くいくつかの主要な言説を構成している点である。この作品で、病氣、貧困、犯罪などがイギリスの繁栄の陰画となっているのを見ると、『荒涼館』執筆当時のディケンズが帝国の観念とどう関わったかを検証することが必要になってくる。

じつは、『荒涼館』が書かれた時代に、衛生改革によるロンドンの改良を訴えた論考のなかに、すでに帝国支配の言説に浸透されているものがあつた。1850年にJ・H・バートン(J. H. Burton)が『エディンバラ・レビュー』誌に“Sanitary Reform”という論文を発表したとき、彼はスラムに野蛮を見て、「文明」「civilization」と「洗練」「refinement」(Burton 213)の対極に位置づけた。ここで、現状を打開する有効な手段と見なされたのが、やはり警察制度であった。衛生改革のためにはプライバシーの侵害“invasions of [. . .] privacy” (Burton 213)もやむを得ない、具体的には“some sort of Edile police” (Burton 213)の導入が必要だ、とバートンは言う。“Edile police”は、ローマ帝国において、建築、厚生、警察などを管轄する行政組織のことであつた。バートンによれば、ローマ帝国の偉大さは、都市が犯罪と病気の温床になるのを阻止することによって実現した。

It seems to have been a rule with them [the Romans], that from the time when the foundation of a city was laid, to that of the summit of its greatness, no structural operation, public or private, should be permitted to take a shape which might render it a harbour either for disease or crime; and it is to this vigilant forethought that [. . .] we may attribute the success with which that remarkable people preserved social order, throughout [sic] so dense and vast a mass of human beings as the inhabitants of the imperial city in the days of its greatness. (Burton 214)

このようにイギリスがローマ帝国の威信を自ら再現するのを期待しながら、パートンがその威信と対置させるのが、非文明、具体的には非ヨーロッパだ。ディケンズが彼に近づくのも、まさに衛生改革に関連して、文明を非文明と対置する点においてであるが、ここで注目されるのは、彼もまた警察と医療との間に協調関係を見ていることだ。パートンがプライヴァシーに対する警察力の優位を説いたように、警察は遅延を解消するのに超越的な力を用い、その同じ力によって対象についての知を獲得する。エドウィン・チャドウィック (Edwin Chadwick) は “Under the Public Health Act we had a power to direct an inspector to visit and examine the sanitary condition of a town [. . .]” (Chadwick 4) と述べて、この知と警察力を直接結びつけた。

『荒涼館』で社会を秩序づける力になっているのも警察と医療であり、パケットとアラン・ウッドコートがその二つを代表している。そして、彼らの力は、ロンドンという都市を知ることに基礎を置いていた。この作品の刊行開始直前、ディケンズは、バーデット・クーツ (Angela Burdett Coutts) の関わっていた、後に「ノバスコシャ計画」と呼ばれることになるスラム改良計画に関して書簡で彼女に助言した。そこで彼はフィールド警部 (Inspector Field) と、サウスウッド・スミス医師 (Dr. Southwood Smith) を、まさに地域と人に関する知 (knowledge) において比較することによって、警察力と医療の相同性を明らかにしたのである (Storey, Tillotson & Burgis 573-74)。¹ 他方、ディケンズは、1851年3月8日号の『ハウスホールド・ワーズ』誌に “A Monument of French Folly” というエッセイを書いて、フランス人を笑うイギリス人のナショナリズムを逆に皮肉りながら、ロンドン中心部のスミスフィールドに、屠殺場と家畜市場が無秩序に放置されているのを批判した。彼によれば、パリの家畜市場は、市中ではなく、13マイル離れたポアシにあり、しかも、それがきわめて清潔なのは、警察の監視下にあったからである。

警察力と医療の役割は清潔をもたらし、パートンの言葉を借りれば、都市に社会秩序 (social order) をもたらすことにある。パケットが代表する警察の力は、まさにマスターマンが1901年のイギリスに期待したこと、ロンドンに関する知の確立に基づいている。彼は、ロンドンの家々に浸透し、街を歩き回るが (Mr. Bucket pervades a vast number of houses, and strolls about an infinity of streets [. . .] [626]), それと同じように、ウッドコートもまた街をくまなく歩く。² そのウッドコートがトム・オール・アローンズで、病気のため、通りにうずくまっている女に出会う。

“And so your husband is a brickmaker?”

“How do you know that, sir?” asks the woman, astonished.

“Why, I suppose so, from the colour of the clay upon your bag and on your dress. And I know brickmakers go about working at piecework in different places. And I am sorry to say I have known them cruel to their wives too.” (554-55)

スラムを巡回すること、目に見える証拠から隠れた事実を探り出すこと ウッドコートが採る方法は、そのままパケットの方法に通じる。これに続くやりとりにおいて、彼の推測は、ことごとく女によって確認されるが、この確認を引き出す尋問のスタイルは、このあとジョーに遭遇するとき、よりはっきり形を取ることになる。このとき、ウッドコートを目にしたジョーのおびえが、ホードンの死に際して自分が召喚された「検死」“Inkwhich” (556) の場に彼がいたことに由来している事実は、二人の位置関係が、ジョーの側からあらかじめ規定されていたことを物語っている。じっさいにも、“Come, Jo. Tell me.” “But I must know [. . .]” (558) とたまたみかけるウッドコートは、“the questioner” (558) となって、ジョーが “He was very good to me, he wos; he was the only one I knowed to speak to [. . .]” (556) と描写したホードンの対極に立つことになる。³ 上の女との会話のすぐ後、女から逃げようとするジョーを捕らえ、デドロック夫人追跡に際しては、パケットの依頼を受けて、ガスターから夫人の手紙を奪い取るとき、ウッドコートは警察との協力関係を隠さない。だから、当然、エスタが気付かなくても、パケットだけでなくウッドコートも、ホードンの墓の前に横たわっている女がデドロック夫人だと見抜くことになる。

2

エドワード・サイード (Edward Said) によれば、1840年代までに、小説が審美的形態として、さらには主たる知的な声として、前面に躍り出た。

Because the novel gained so important a place in ‘the condition of England’ question [. . .] we can see it also as participating in England’s overseas empire. In projecting what Raymond Williams calls a ‘knowable community’ of Englishmen and women, Jane Austen, George Eliot, and Mrs Gaskell shaped the idea of England in such a way as to give it identity, presence, ways of reusable articulation. (Said 85)

ディケンズは、ここに名前の挙げられた三人の作家に劣らず “the condition of England question” に深く関わった。変貌する十九世紀にあって、とくに変貌の激しかった都市は、イギリスのアイデンティティ強化を妨げる、危険な隙間を作り出したのであり、衛生改革はその隙間をふさぐ作業に他ならなかった。その成否は都市についての知をいかに獲得するかに掛かっていたが、彼が『荒涼館』とい

う作品において再現してみせたのは、ロンドンを文字通り“knowable community”としてつなぎ止める作業だったのである。このような作業は、必然的にイギリスという“home”を“abroad”との関係性のもとに捉えることになる。このとき、“home”が調査され、評価され、既知のものにされる一方で、“abroad”はあっさり言及されるにすぎない、というサイドの指摘は、『荒涼館』にも一応当てはまっている。だが、この小説においてロンドンは、サイドが示唆する以上に海外と通底しているし、そうでない場合でも、抑圧した海外の気配を濃厚に漂わせていて、共同体に関する知の確立が、思いがけず外部の存在を際立たせているのである。

もちろん、イギリスがした海外戦略の跡を、作品の表層にたどるのはさほど困難ではない。スラムで医療に従事するウッドコートが、海外への進出を別の選択肢として持っているのがその一例である。はじめてエスタと会ったとき、彼はロンドンで開業しているが、しばらくして資金を稼ぐため、船医として海外に出かけることになる。“He was going to China, and to India, as a surgeon on board ship”(214)とある通り、このとき彼のたどる経路は、イギリスが海外戦略を展開する道筋に重なっていて、彼の生活自体が一時期その活動によって支えられていることを示している。また、ジャーディスが、“[...] He [Woodcourt] seems half inclined for another voyage. But that appears like casting such a man away”と言い、エスタが“It might open a new world to him”(605)と応えるとき、日常意識に潜む帝国支配の言説が浮上している。ここで、二人は相手国の利害にあまりにも無関心なのだ。他方、小説が結末に近づいたとき、バグネット夫人が、獄中のジョージに会わせるためにラウンスウェル夫人を連れて、リンカンシャーからロンドンへ急ぐ場面がある。ここで語り手が、“the Cape of Good Hope, the Island of Ascension, Hong Kong, or any other military station”(656)と三つの土地の名前を口にすると、図らずも、この時代にイギリスが展開した海外進出の拠点を挙げていることになる。

この軍事的展開は、衛生改革による裏打ちを要求していた。バートンが50年にロンドンをローマ帝国になぞらえた後、衛生改革を海外への軍事的進出と結びつける言説が生まれる。アンソニー・ウォール(Anthony S. Wohl)によれば、「クリミア戦争当時、チャールズ・キングズリらは、衛生改革が将来の軍事力の基礎を作る」と主張した(Wohl 331)。1857年には、*City Press*が“Wars Abroad and Reforms at Home”という記事で、クリミア戦争が“the physical condition of the masses, whence our soldiers and sailors must be obtained”を明るみに出したのは幸いだと書いた(Wohl 331)。時間的に、イギリス一国の強化を訴えるバートンと、海外戦略のための人材強化を言うキングズリらの言説が交錯している時代に位置

する『荒涼館』もまた、非ヨーロッパを巡る言説の浸透を免れない。ロンドンの都市空間において読者がディケンズの帝国意識に接近しているのは、ネモを葬った墓地と、スラム、トム・オール・アロonzという、衛生問題を抱えた二つの場所であり、ディケンズはこれらの場所に非ヨーロッパを重ねる。いずれも、知が攻略の対象としながら不透明なまま残された場所であり、アイデンティティ確立を脅かすようにして開いた隙間は、確実に外部を引き寄せているのである。

ここで、まずカフィール人問題に焦点を当てる必要がある。『荒涼館』が発表された当時、ケープ植民地で何回目かのカフィール戦争が闘われていた。これは、植民地内に進入を繰り返すカフィール人とボーア人、そしてボーア人の肩代わりをしたイギリス人とのあいだで行われた戦争だった。リチャード・オールティック(Richard Altick)によれば、ロンドンで開かれた「野蛮人」展示会のうち、1850年と1853年に催されたカフィール人のそれが最も成功を収めたが、その人気の裏にはカフィール戦争があった。彼が1853年5月28日号の『アシニアム』誌(*Athenaeum*)を引いて言う通り、当時、カフィール人は他のどの部族にも増して、イギリス人の注意を惹いていたからである(Altick 282)。この戦争はヴィクトリア朝史の暗部であり、カフィール人展示会は、見えざる敵を確認して、己の精神に生じた危険な隙間をふさごうとする行為であった。

じつは、『荒涼館』執筆より前に、ディケンズは間接的にカフィール人に接していた。彼が編集する『ハウスホールド・ワーズ』誌の1851年4月5日号に、ヘンリー・モーリー(Henry Morley)が“The Cape and the Kaffirs”という記事を書いていたからである。古代エジプトのファラオによる航海に始まり、大航海時代の喜望峰回航の叙述を経て、オランダ人の入植に至るまで、序論部の筆致は客観的、かつ抑制された調子を極力維持しようと努めたものだ。ところが、叙述がカフィール人によるオランダ人入植地への逆侵入に触れたとき、その客観性がぎこちない滑稽さによって乱されることになる。“No doubt the Kaffirs thought that good people [colonists], who appropriated their land so unceremoniously, were fair game, and ought not to complain if, in their turn, they lost oxen.”(Morley 32)といった文句に見える装われた滑稽が、かえってヨーロッパ人のうしろめたさを明るみに出す。

カフィール人の形態的特徴や、性格、そして知能などに関する手短な描写は、40年代にロンドン人類学協会、民族学会を創設した19世紀イギリスの非ヨーロッパに関する学問的記述を粗雑になぞったものだ。また、この記事は他方でイギリスの植民地支配を正当化する性格のものである。ボーア人とカフィール人の抗争を語る滑稽な口調が、イギリス人の対カフィール戦略を語るときに繰り返されて、この戦略がもっている狡猾さの印象を弱めようとする。万国博覧会の年、つまりオールティックが言う「野蛮人」展示会の中休みの時にも、ディケン

ズ周辺のカフィール人への関心がこのような形で持続していた。

他方、『荒涼館』の少し前、衛生上の問題を理由に、市中の墓地を郊外に移す運動が展開されていた。ディケンズはこの運動に深く関心を寄せ、上の記事の前年、すなわち1850年4月6日号の『ハウスホルド・ワーズ』で、W・H・ウィルズ (W.H.Wills) とジョージ・ホガース (George Hogarth) の手になる “Heathen and Christian Burial” という記事でこの問題を扱っている。タイトルが示すとおり、二人の筆者は一貫して文明と非文明、清潔と汚れ、キリスト教と異教との対比でイギリスと非ヨーロッパを語って、ヨーロッパ人のステレオタイプを繰り返した。エジプトに始まり、ローマ人から南米の原住民に至る広範な民族が列挙され、そこにカフィール人も挙がっている。非ヨーロッパを語る際にこの記事が用いるレトリックがそのまま『荒涼館』で繰り返されたとき、この非ヨーロッパ諸民族のうち、トルコ人とカフィール人だけがネモの墓地の野蛮さを言うために残されたのである。

Into a beastly scrap of ground which a Turk would reject as a savage abomination, and a Caffre would shudder at, they bring our dear brother here departed, to receive Christian burial. (137)

この一節は第11章にあるが、1852年5月8日までにこの章を含む第4月刊分冊が執筆された。⁴ 注目したいのは、ディケンズ自身のカフィール人への関与が、時代とともにより直接的になることであり、この一節がこの過程の一階梯を成していることである。1853年5月23日に彼がジョン・リーチ (John Leech) に宛てた手紙にあるように、先の『アシニアム』誌の記事の2日前の1853年5月26日、彼はハイド・パーク・コーナーで行われたカフィール人展示会に出かけた。⁵ このとき彼が自ら目にしたことが、1853年6月11日号の『ハウスホルド・ワーズ』のエッセイ、“The Noble Savage”にかたちを取ったのである。ここで彼は “[...] it is extraordinary to observe how some people will talk about him [the Noble Savage], as they talk about the good old times [...]” (Dickens 1853, 337) と言う。「合理主義の時代に抑圧された自然が、ロマン派の奔放な祝祭のなかに意気揚々と帰還した」のであれば (Stallybrass & White 89)、その後で「高貴な野蛮人」は、帰還したリビドーに華麗な観念を被せて造られた。ディケンズは「高貴な野蛮人」からこの観念をはぎ取ることを目論んだ。だが、このエッセイの書き出しにおいて、彼は具体的に誰を評価しているのか特定せず、ただ、「高貴な野蛮人」の観念を批判するに過ぎない。また彼は最後まで、彼らを語る言葉を見いだせず、その残酷さ、欺瞞、うぬぼれを言い、獣脂と臓物に対する耽溺、悪臭を語って、出来合いの観念に頼るほかなかった。

3

ディケンズは、意識に浮上した見えないものを、見届けようとして果たせなかったのだ。サイドによれば、19世紀後期の小説で明瞭になった空間の差異化は「それ以前のリアリズム小説、歴史小説で既に権威化されていた社会区分の延長線上にある」(Said 94)。この見方に従えば、『荒涼館』に描かれたロンドンの下層社会、中心から離れた「逸脱と不安定の空間」(Said, 94)は後の非ヨーロッパを用意していることになる。サイドによっては、ネモの墓がデドロック夫人を引き寄せたことの意味は次のように語られる。

The astounding power of the scene in *Bleak House* where Lady Dedlock is seen sobbing at the grave of her long-dead husband grounds what we have felt about her secret past — her cold and inhuman presence, her disturbingly unfertile authority — in the graveyard to which as a fugitive she has fled. (Said 94)

ここから細部の誤読を消去してみれば、デドロック夫人の悪徳がすべて下層に還元され、それによって上流社会の権威が保たれるという読解が残る。バケットによれば、デドロックの家系はジュリアス・シーザーにまで遡るのであるから (637)、サイドに倣って言えば、サー・レスターの権威は、シーザーからほどなくして帝政の時代を迎える、ローマの権威に根拠を置いていることになるだろう。しかし、デドロック夫人の経歴は、支配社会が抱え込んだ二重性を物語っており、一方、この墓地、そしてスラム、トム・オール・アローンズに発した毒素はエスタに伝染して、中産階級を外部に解放する。このとき、バケットとウッドコートのは、いずれも最終的には無力さを露呈する。彼らは解釈は施しても、エスタが病気に感染することを防ぐことができていないし、デドロック夫人の死を防ぐことができていないのである。ロンドン is “knowable community”として完結せず、野蛮に対して危険なまでに自らを開いている。

ディケンズにとって、イギリスの外部の「不安定の空間」としてのアフリカは、いまだ知が捕捉し得ない空間である。だからこそ、ジェリビー夫人のアフリカにおける博愛主義も危険なのである。彼女の事業の目的は農業と教育にある。

We hope by this time next year to have from a hundred and fifty to two hundred healthy families cultivating coffee and educating the natives of Borrioboola-Gha, on the left bank of the Niger. (38)

ジェニファー・グリブル (Jennifer Gribble) もみているように、ここにはアフリカの土地を cultivate すると同時に、原住民の間にヨーロッパ文化 (culture) を移入するという発想がある (Gribble 90-91)。その発想がイギリスの国家的要請と結び付

いて、帝国主義的進出の典型を形成している。しかしながら、ジェリビー夫人の博愛主義的活動が批判されていることに、ディケンズのイギリス帝国主義批判をみるのはむしろかしい。ディケンズが夫人の活動を批判する裏には、彼が1848年に“The Niger Expedition”で明らかにした考え方、“The work at home must be completed thoroughly, or there is no hope abroad” (Dickens 1848, 133-34) があるが、ここでは単に優先順位が述べられたに過ぎないからである。いま『荒涼館』のロンドンが病んでいるのであれば、夫人がアフリカに入植させるのが「健康な」家族だというのは辛辣なアイロニーだ。今は、まだ機が熟していない。だが、イギリスの体制が整った暁には、アフリカにイギリスの手によって西洋文明が移植されるであろう。ディケンズもまた農業の隠喩で語る。

[. . .] it is extraordinary to observe how some people will [. . .] regret his [the Noble Savage's] disappearance, in the course of this world's development, from such and such lands where his absence is a blessed relief and an indispensable preparation for the sowing of the very first seeds of any influence that can exalt humanity [. . .].

(Dickens 1853, 337)

ディケンズは“culture”ならぬ、播種のイメージで自らの帝国意識を語る。彼から見れば、非ヨーロッパは文明を移植すべき空間である。

『リトル・ドリット』(1855-57)は、ひとつにはクリミア戦争に対する政府の対応の遅れを批判して書かれた。また、ディケンズは1865年のいわゆるジャマイカ事件では、黒人労働者を虐殺した Governor Eyre を擁護する側に立った (Storey 115)。このとき、彼は1857年に勃発したインドの大乱 (Indian Mutiny) に関して、その原因は統治下で生じていることに関する政府の無知にあるとして (Storey 116)、植民地支配に必要な知を強調した。トム・オール・アローンズの惨状について、語り手は、“[. . .] in truth it might be better for the national glory even that the sun should sometimes set upon the British dominions, than that it should ever rise upon so vile a wonder as Tom.” (553) と言う。これはもちろん、“The sun never sets upon the Empire” という表現を踏まえている。帝国の栄光のためには、トムは明るみに出さないほうがよいかも知れない。だが、知は必ずトムを対象として要求する。ディケンズから見れば、帝国支配の前に成すべき作業があったのである。彼は1850年2月6日に Metropolitan Sanitary Association で行ったスピーチで、“self-government” (Fielding 107) を楯に改革に抵抗する家屋所有者を批判した。その同じスピーチで、彼は帝国の首都ロンドンを明快に意識している。

They [those present at the meeting] found every year 13,000 unfortunate persons dying unnaturally and prematurely around them. They found

infancy was made stunted, ugly, and full of pain; maturity made old, and old age imbecile; and pauperism made hopeless every day. They claimed for the metropolis of a Christian country that this should be remedied, and that the capital should set an example of humanity and justice to the whole empire. [Cheers.] (Fielding 106)

ロンドンには、衛生改革を成し遂げることによって、humanity と justice の模範を全帝国に示す義務を負っている。1901年にマスターマンがロンドンを「帝国の中心」と呼んだとき、警察力は衛生改革の推進力として一定の役割を演じていた。ラスキンは1870年に行ったスピーチで、イギリスを全世界の“a source of light, a centre of peace”⁶ になぞらえて国家の威光を語った。ディケンズの上のスピーチを、ラスキンのそれと重ねることが可能かも知れない。しかし『荒涼館』を書いたとき、ディケンズは外に開いたロンドンを見ていた。作品は、外部の濃厚な気配に包まれている。ロンドンの裂け目は、知の裏をかくようにして、ますます外部を浮上させていったのである。

注

使用したテキストは、Charles Dickens. *Bleak House* (1852-53; New York: Norton, 1977) であり、ここからの引用はページ数のみで示した。

- 結果的には、フィールドの限定的な“peculiar sort of knowledge”に対して、サウスウッド・スミスの“sound knowledge and careful consideration”の優位性を指摘している。“[Southwood Smith] is in possession of all the reports made to the Board of Health [. . .] and he knows what work there is in this or that place; and how the people live; and how their tenements are held; and all about them [. . .].” (cf. Storey, Tillotson and Burgess, 573-74)
- Timothy L. Carens も、ウッドコートに衛生改革の担い手を見ている。ウッドコートの帝国での経験を重視する彼は、ウッドコートの軍人との類似性、また masculinity を強調する。だが、ディケンズは、外部の植民地よりも、国内を統一するシステムにより関心を抱き、結果的に警察力と医の相同性を確認したのである。Carens はバケット警部を考察していない。肉體性を消去した知は新しい警察の性格でもあった。
- ネモの死体の前で“professional interest in death”と“remarks on the deceased as an individual” (127) を区別するように、ウッドコートは二つの人格を截然と使い分けている。
- cf. Storey, Tillotson and Burgess 670.
- cf. Storey, Tillotson and Easson 91
- Said 95 に引用。

参考・引用書目

- Altick, Richard. *The Shows of London*. Cambridge: Belknap., 1978.
- Burton, J. H. "Sanitary Reform." *Edinburgh Review*. Vol. 91 (January 1850).
- Carens, Timothy L. "The Civilizing Mission at Home: Empire, Gender, and National Reform in *Bleak House*." *Dickens Studies Annual*. Vol. 26. New York: AMS, 1998.
- Chadwick, Edwin. "On the Consolidation of Police Force and the Prevention of Crime" (1868). *Beyond Public Health: Poor Law and Police*. London: Routledge / Thoemmes, 1997.
- Dickens, Charles. "The Niger Expedition" (1848). *Miscellaneous Papers*. Vol. 1. Millwood: Kraus Reprint, 1983.
- . "A Monument of French Folly", *Household Words* (March 8, 1851).
- . "The Noble Savage", *Household Words* (June 11, 1853).
- Fielding, K. J., ed. *The Speeches of Charles Dickens*. Oxford: Oxford UP, 1960.
- Gribble, Jennifer. "Borrioboola-Gha: Dickens, John Jarndyce and the Heart of Darkness." Ed. Anny Sadrin. *Dickens, Europe and the New Worlds*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- Masterman, Charles. *The Heart of the Empire*. 1901; Brighton: Harvester, 1973.
- Morley, Henry. "The Cape and the Kaffirs." *Household Words* (April 5, 1851).
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.
- Schneer, Jonathan. *London 1900: The Imperial Metropolis*. New Haven: Yale UP, 1999.
- Stallybrass, Peter & Allon White. *The Politics & Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Storey, Graham, ed. *The Letters of Charles Dickens*, Vol. 11 (1865-1867). Oxford: Clarendon, 1999.
- Storey, Graham, Kathleen Tillotson and Nina Burgis, eds. *The Letters of Charles Dickens*, Vol. 6 (1850-1852). Oxford: Clarendon, 1988.
- Storey, Graham, Kathleen Tillotson and Angus Easson, eds. *The Letters of Charles Dickens*, Vol. 7 (1853-1855). Oxford: Clarendon, 1993.
- Wills, W. H. & George Hogarth. "Heathen and Christian Burial." *Household Words* (April 6, 1850).
- Wohl, Anthony S. *Endangered Lives: Public Health in Victorian Britain*. London: Methuen, 1984.

特別企画「ディケンズと帝国」論文3

「不安のとげ」：
『エドウィン・ドルードの謎』と帝国
“The Thorn of Anxiety”：
The Mystery of Edwin Drood and the Empire

田中 孝信

Takanobu TANAKA

序 論

『エドウィン・ドルードの謎』(1870)は、従来の作品と比べると、舞台はクロイストラムとロンドンに収縮してしまっている。だが地理的の広がりには、帝國的要素が随所にちりばめられることで、『荒涼館』(1852-53)や『リトル・ドリット』(1855-57)を遥かに越える。第一次・第二次阿片戦争と中国、スエズ運河とエジプト、ディケンズが『我らが共通の友』(1864-65)を献呈した親友サー・ジェームズ・エマソン・テナント(Sir James Emerson Tennent)とセイロン、博愛主義者ハニーサンダーの背後に横たわるエクセター・ホールとジャマイカ問題。¹これらによって読者は、作品の時代設定が本質的には1860年代後半であることを認識する。しかし、背景を作り出すためだけなのだろうか。これらの多くは、イギリスがオリエントに対して抱く負のイメージを帯びて、主な登場人物と何らかの形で結びついており、作品の本質に係わっているのである。二重生活を送る聖歌隊長ジャスパーが阿片によって生み出した淫靡な夢現に現れるトルコ、エドウィンが近い将来許婚のローザを連れて技師として赴任する予定のエジプト、オリエント化されたイギリス人としてのランドレス兄妹の性質とセイロンの相関性。特に自分が行きさえすればエジプトは文明化すると思込んでいる、自由主義時代の所産たるエドウィンに対して、ネヴィル・ランドレスが対立関係にある点には、中心を成す本国対周縁に追いやられた植民地という強者と弱者の関係があからさまな形で読み取れる。だがはたして、この本国対植民地、言い換えればイギリス対オリエントという枠組みそのものがそれほど堅固なものなのだろうか。本論ではこの点を、帝國的要素を帯びた登場人物との係わり合いを通して探ってゆきたい。

逆侵略の恐怖

ネヴィルは妹のヘレナ同様、「下等な人種」(49)²に混じたために「オリエントの血」が「かすかに後天的に混じり」³容顔や性格の点で他のイギリス人と一線を画する。彼らの異種混淆性は、「獵師のような感じを与えるけれども、追う側というよりはむしろ追われる動物を感じさせるところがある」(44)という逆説的な描写から明らかである。特にネヴィルは、比喩的な意味で、セイロン人によって体内に「虎の血」(61)を与えられている。本国に帰還した彼は、町長サプシーの言う「非イギリス的な顔色」(135)という、19世紀末以前に人種差別の一番普通の基準だった皮膚の色ゆえにイギリス人としてのアイデンティティを拒否された、定まった土地を持たない「ランドレス」なのである。このネヴィルに対してエドウィンは、人種的優越感に基づく傲慢さをあらわにする。彼から見ればネヴィルは、「『君には白人についてとやかく言う資格はない』」(60)という言葉が示すように、クロイストラムへの侵入者であり、アウトサイダーでしかない。それに対してネヴィルは、激情を露骨に表出する。「虎の血」を持つ、この復讐に燃えた色の黒い若者は、その生命力ゆえに、まさにイギリス社会にとって脅威であり、サイド(Edward W. Said)の言葉を借りれば、「合理的で、有徳で、成熟しており、かつ『正常』なヨーロッパに、「不合理的で、下劣(墮落して)いて、幼稚で、『異常』なオリエントを持ち込む『危険な動物』」(60)なのである。⁴

オリエントは何も公然と持ち込まれるだけではない。それは、オリエント化の危険を伴って、イギリス社会の内にも潜んでいる。阿片戦争によって生じたイギリス人の罪の意識は、1860年代半ば中国人が陸続と移住して来るのを目の当たりにしたとき、イギリスに輸入される阿片のほとんどがトルコ産だったにもかかわらず、復讐心に燃えた中国人が阿片によって今度はイギリス人を徐々に骨抜きにするのではないかという不安を生み出す。1868年の薬事法制定後も、その危惧は世紀末にかけて強まり、阿片を万能薬と考える根強い風潮の一方で、ある聖職者は阿片喫煙を、「広がり、我々の体の重要な器官を攻撃する疫病」と見なし、「我々の政府による阿片貿易の結果として生じた反動、応報」だとする。⁵ このとき彼は、阿片喫煙によって「中国人化」が伝染し、イギリス人としてのアイデンティティが侵食されるのを恐れているように思える。そして、この阿片喫煙の中心地となるのが、帝国の首都にオリエントのミニチュアとしてできあがった地域、すなわちイースト・エンドの阿片窟なのである。阿片窟は、雑誌記事等では、寡黙で乱暴な東洋人(オリエント)が経営したり足繁く通う場所である。彼らの秘める暴力性は、彼らが喫煙を通してドック地帯の貧しいイギリス人女性を同化吸収するとき、ますます恐ろしいものとなる。阿片を吸う女性の一人は、「『わたしゃ、ここにかれこれ12年ほど住んどる。おかげでいつのまにか、あいつらの

やり方がいっぱい身についたよ』と述べている。⁶ 実際彼女は、“Mother Abdallah”というオリエント風の名前でのみ知られている。さらに、幾人かの中国人経営者はイギリス人女性を妻に持つ。彼女たちはオリエント化されるのみならず、ある記事によれば、阿片を用いる中国人夫の吸血鬼の力によって不気味な変化を遂げ、オリエント風の生ける屍となる：“Poor English Mrs. Chi Ki looks as though she is being gradually smoke-dried, and by and by will present the appearance of an Egyptian mummy.”⁷ 人種の差異の表象は性的差異の表象と密接に結びつき、社会が標榜する本国・男性・秩序という概念形態と対立する、オリエント・女性・混沌という特性が明らかにされるのである。

これが、『エドウィン・ドルードの謎』冒頭に見られる阿片窟の場面成立にまつわる背景の一つである。それを反映して、冒頭場面でも中国人やインド人水夫は劣った野蛮な人種として描かれ、イギリス人女性パフファー妃殿下は阿片を吸うとオリエント化される：“[T]he woman has opium-smoked herself into a strange likeness of the Chinaman. His form of cheek, eye, and temple, and his color, are repeated in her” (2). しかし、ここで重要なのは、社会の中核を成すイギリス人男性ジャスパーが阿片窟に現れたことだ。それも、現実生活の「締めつけられるような単調さ」(11)から逃れるために彼は自ら進んでやって来たのである。この彼もまた、彼女との接触を通してオリエント化されんとする：“As he watches the spasmodic shoots and darts that break out of her face and limbs [. . .] some contagion in them seizes upon him: insomuch that he has to withdraw himself to a lean arm-chair by the hearth [. . .] until he has got the better of this unclean spirit of imitation” (3). イギリス人女性が“unclean spirit”に犯されるのみか、彼女が媒介となってイギリス人男性をも感染させ、オリエントとイギリスが混ぜ合わされた両義的存在にするのである。この作品以前に描かれていた阿片窟での喫煙者は、オリエントの男、もしくはドック地帯のイギリス人女性だった。したがって、阿片の広がりには周縁部に限られていた。ところが今や、読者は、外見は立派な中産階級の一員が、阿片によるオリエントの影響下で第二の生活を密かに楽しむ場面に出会う。世紀末のワイルド(Oscar Wilde)やコナン・ドイル(Sir Arthur Conan Doyle)につながる現象がここに初めて登場したのである。

この阿片窟は、パフファー妃殿下を“mother” (204)、ジャスパーを“poppet” (205)、“chuckey” (206)とする、歪んだ母子関係から成る空間である。それまでの雑誌記事に見られた中国人男性支配とは異なり、ジョン・チャイナマンの父としての役割が否定されていることから分かるように、父は必要とされない。母による授乳のイメージだけが、子供たる客と彼女との間に成立する。このとき母としての役割は、男性の金銭的損失を伴う売買に依拠している。これは、家父長制

中産階級社会が規定する、自己犠牲心に富んだ「家庭の天使」像としての無私の母親像とは全く相容れない。子育ては市場原理に支配されており、女性は家庭、男性は仕事という役割分担は打ち破られる。

ジャスパーは、この似非母子関係が支配する個人的生活と、家父長制社会での公的生活とを区別しようとするが、二重生活の常として、その区別は曖昧なものとなる。阿片は阿片窟に止まらず、日常風景の中にまで広がり、感染者を増やす。クロイストラムの自分の寝室でジャスパー自身が吸うのみならず、エドウィン、ネヴィル、石工ダールドがその犠牲となる。阿片の広がりだけではない。阿片によるジャスパー個人の変化が、他の人々の視線に晒されるのだ。作品冒頭の夢には忍び返しが現れる。それは、彼の意識にはめ込まれた罪の意識と不安を表していた。だが、この忍び返しを越えて、伝染力を持った“unclean spirit”は広がって行く。実際のところ、夢を描いた一節そのものに不安定要因が氾濫している。大聖堂と異教徒サルタンの行列の対照性、繰り返される疑問符と感嘆符による不確定性と感情の高揚、三日月刀と忍び返しが暗示する暴力、果てしなく続くように思える行列を成す無数の踊り子と象、そしてそれらが醸し出す圧倒的力と悪夢のような雰囲気。こうした非日常的混沌が、西洋人が自らの至高性の意識を土台にオリエントに付与した官能性と相俟って、現実世界に広がり、不安定さを増幅してゆくのである。エドウィンに対する同性愛的感情もそうだ。セジウィック(Eve K. Sedgwick)は、作品中の同性愛的要素を調べた論文の中で、この作品をリチャード・パートン(Sir Richard Burton)やT・E・ロレンス(T. E. Lawrence)といった、男性の同性愛をオリエント、特に中東のものに見なす帝国の探検家の著作と並べて扱っている。⁸ 同性愛はオリエントに転置され、いわば社会は自己保全を図っているのである。したがって、ジャスパーの感情は、阿片による意識の中でのみ浸れるオリエント的なものなのである。それは、キリスト教神学が「自然に反する罪」の烙印を押す行為である以上、表に出ることがあってはならない。ジャスパーのこの抑圧された異教徒的愛情が、クロイストラムの人々には甥への度を越した熱愛、エドウィン本人には彼に対する「女みたいな」「womanish”(118)態度となって現れる。甥への愛とぶつかり合い、彼を精神的に不安定にしているのがローザへの報われぬ愛なのだが、夢の中で楽しんでいた、この激しい情欲を伴った異性愛も、エドウィンの失踪と共に解き放たれる。しかし、第19章でのローザへの愛の告白は、相手の愛を勝ち得んとするような性質のものではない。彼女自身、彼の存在や一挙一動に動揺する点から、無意識のうちに反応するセクシュアリティの持ち主であることが分かる。だが、セアラ・ルイス(Mrs. Sarah Lewis)を連想させるような、「未来の良妻賢母の薫育に当たる」(52)、家父長制社会の忠実な僕ミス・トウィングルトンによってそれを押さえ込まれた彼女には、彼は、

社会の価値観では判断できない“[t]he fascination of repulsion”(175)を喚起する両義的存在なのである。彼はこのときも、夢想のとき同様、一人酔い痴れているに過ぎない。彼女は、彼の興奮した夢想を引き起こすきっかけでしかない。彼には、自分が彼女に嫌われているのが分かっており、彼女の嫌悪こそが、彼が抱く彼女の像を実体化し、彼にマゾヒスティックな喜びを与えてくれるのである。庭の周囲の窓は、彼女に激白する一方で、外面は冷静さを保つ自分自身の姿を映し出す鏡と言えよう。彼はこの分裂した自己に酔っている。しかし、それは同時に、彼が自らの二重生活を他人に示したことにもなる。阿片による夢想をそのまま表の世界に持ち出してしまったのである。阿片は、ジャスパーを通して、下層階級やオリエントに対する中産階級のヘゲモニーをくつがえす危険性を持ち込んで来る。

内なるオリエント

社会はこのように、オリエントによる汚染の恐怖に晒され、両者の境界は容易に侵犯される。だがそもそも、ジャスパーの心の中に抑圧されていたものが、阿片によってそのたがを外されたに過ぎない。イギリス人自身の中に、彼らがオリエント的なものとして軽蔑するものが存在しているのである。それを反映するかのよう、社会自体が、すでに自他の境界が不確定な状況に陥り、体系・秩序が攪乱したものと描かれている。社会を特徴づけるイメージとして、まず粉末化現象が挙げられる。大聖堂の地下室に埋葬されている昔の偉い人の遺体は、ダールドが棺桶を開けた途端に粉々に砕け散る。粉末化は、作品の展開上重要な役割を果たすであろう生石灰の腐食作用と結びつく。こうしてあらゆるものが摩滅し、粉末化され、分解していった結果は、個としての特徴を持たない物質が増殖してゆくことになる。砂、砂塵、灰、煤、そして区別のつかない細かな塵があたり一面を覆う。生者も死者も、「生きて呼吸をしている土くれ」、「その呼吸が止まってしまった土くれ」(105)となり、共に「土くれ」と化して、もはや区別はなくなる。この乾いた粉末化状態はクロイストラムに限らない。ロンドンもまた、全体が「埃っぽい街路の砂漠」(176)と化する。

埃への分解は、個々の人間を規定する境界の奇妙な喪失とも結びつく。すでに見てきたような、阿片を通しての、中国人、インド人水夫、パツファー妃殿下、ジャスパーの一樣化と同じ現象が社会の中でも起こっているのである。サブシーは、もう一つの精神を自らの中に「吸収したい」(26)と望んでミス・プロビティと結婚する。そして彼女の死後、彼女の墓を自分自身の記念碑に変えてしまう。そのサブシー自身、自らのアイデンティティを消し去って、世俗的な大聖堂主席司祭をまね同一化することに誇りを覚える。デビュティにしても、これが彼の正式の名前でももちろんなく、「代理」を意味するあだ名であるわけだから、

彼のアイデンティティは誰か他の人物の代用品に過ぎない。

境界の消滅は時間的混乱という形でも表現される。阿片の作用は、作品冒頭のジャスパーの夢に見られたように、空間的混乱を引き起こしていた。それに匹敵する時間的混乱が、クロイストラムやロンドンに起こっているのである。クロイストラムでは過去に時が停止し、あるいは過去と現在が入り交じり、町中に「修道院長や尼僧院長の塵」や「修道僧や修道女の泥まんじゅう」(14)といったグロテスクな物質が充満する。またロンドンでは、時の進行は妨げられ、「万物は永久にやって来ないものを待っているような、奇妙で不快げな様相を呈してい」(197)る。時間の直線的な流れは歪められるのである。

このように見てくると、社会を構成する個々の要素の不確定化は、父権的象徴秩序の世界ではなく、阿片という形でオリेंटを持ち込む阿片窟と同じく、混沌とした世界をイギリスに作り出していることが分かる。社会が劣等で野蛮なものとして排除するオリेंटとの間に、エドウィンが言うような「安全な距離」(59)はもはやない。「イギリス的」か「非イギリス的」かなどという区別は絵空事でしかない。そこには、世界最高の文明社会ではなく、自然な状態が現出する。初めてクロイストラムを訪れ、大聖堂や僧院の廃墟などを見て喜ぶランドレス兄妹を、クリスパークルは「どこか熱帯の未開地から連れて来られた、美しい原始人の捕虜みたいだ」と思うのだが、その直後に、「ハニーサンダー先生は車道の真ん中を歩き、肩で風を切っては町の原住民(natives)を追い散らし、自分の計画を大声で語っていた」(44)という文が続く。もちろん一義的には、ハニーサンダーが海外の「原住民」に夢中になっている態度を皮肉ったものなのだが、今まで見てきたようなイギリス社会の実態を考慮すれば、別の逆転した読みも可能ではないだろうか。むしろイギリス人の方が、廃墟と化した文明の中に住まう「原始人」であり、ランドレス兄妹は新世界から旧世界にやって来た、言わば、マコーリによって広められた、廃墟のロンドンを眺める「ニュージーランダー」のような存在だという解釈が成り立つのである。⁹この解釈を補強するように、イギリスには、「まるで気違いマレー人みたいに、めちゃくちゃに暴れまわる」(152)ハニーサンダー一派、無知と無視の犠牲者であり、「文化的な目標」(34)を持たないために「野蛮人の子供みたい」(32)デピュティとその仲間、「野蛮な態度」(206)を密かに示すジャスパーが闊歩する。社会は内と外の両方から境界を突き崩され、原始へと回帰するのである。

イギリスの反撃

作品の展開の中で、社会は「父なるもの」としての秩序を回復しなければならぬ。その中心を成すのがクリスパークルである。名前からして余りに明るく健



Gustave Doré, "The New Zealander"

康的なイメージを帯びた彼は、東洋人とは対照的にアングロ・サクソンに備わっているとされた明晰・率直・高貴さを身につけた人物で、¹⁰聖堂小参事会員、日々欠かさぬスポーツ、パブリック・スクール出身という要素からして、明らかにトマス・ヒューズ(Thomas Hughes)が美化した「筋肉のキリスト教」、言い換えれば男性的なキリスト教の実践者である。彼とネヴィルとの関係の背後には、80年代以降社会ダーウィニズムが普及する以前の自由主義時代に見られた、イギリスは遅れた未開人を改造あるいは進歩させ、自分たちの

高みに引き上げることを使命とするという「文明化の使命」論が読み取れる。¹¹それを裏づけるかのように、ネヴィルのメントルとして彼は、遠く離れた異国の風土・環境がネヴィルの性格にどのような影響を及ぼしてきたかを顧みず、イギリス社会が認める形に彼を無理やり矯正しようとする。したがって、ネヴィルがエドウィンの婚約者ローザに恋することは、社会が是認した取り決めに犯す行為であり、許されるものではない。彼はそれを「不合理で不埒な気まぐれ」(83)と決めつけ、ネヴィルに自らの感情の抑制を強いる。クリスパークル自身は、あくまで良心的に、自らの義務と考えるものを果たしているに過ぎないが、彼の態度は、ネヴィルの属していた世界の妥当性を頭から否定し、イギリス社会の価値を是とするものなのである。相手の内面を見ず、その上に陳腐な価値判断のヴェールを被せているに過ぎない。ネヴィルが「虎の血」を垣間見ると、彼はたちまち「本職の警官」(“ a Police Expert” 61)に変身し、ネヴィルを秩序立った部屋に監禁する。野生の獣は文明の監視のもと、飼い馴らされ同化されねばならない

のだ。その仕上げは、彼をロンドンの下宿に妹と共に軟禁状態に置き、社会秩序成立の基礎となる法律を学ばせることとなる。だがネヴィルは、殺人犯の疑いをかけられていることと相俟って、たぶん致命的なまでに健康を損ねてゆく。彼は「イギリス化」の過程を生き延びられない。彼にとって道徳的洗練化とは、エネルギーを吸い取られ、不活発な存在となるのに等しい。そして、これによって、社会がネヴィルの生命力に対して無意識のうちに抱いていた恐怖心も鎮められることになる。

では、クリスパークルの秩序構築作業は実を結ぶのだろうか。彼の浅薄な慈愛の念と陳腐な道徳観が、彼の限界を形作る。彼は「現在のキリスト教界の要職」(6)に満足し、自分自身や他人に対して皮肉な見方ができない。純真な彼には、主席司祭の欺瞞や保護者然とした態度が全く見えていない。彼の朝の運動は彼の限界を如実に物語っている。「鏡に向かって勇猛かつ技巧満点なボクシング」をするとき、鏡には彼自身の「健康そうで爽快な肖像」(38)が映る。ジャスパーが自己の内面に巣くう悪魔とつかみ合っているのに対して、彼には敵は見えず、自分自身の慈愛に満ちた顔を相手に鍛練し自己満足に浸っているに過ぎない。鏡のイメージから分かるように、物事の表面しか見えないのである。表面しか見ないために、精神的にも肉体的にも健全でいられるのだ。さらに、現実の人生から逃げている面すらある。語り手は、一緒に住んでいる人物としてクリスパークル夫人を挙げた際、わざわざ「といっても、セプティマス師の母であって妻ではない」(38)とつけ加えている。35歳を越えた今も、母と息子の関係は3歳半を越えて以来何ら変わっていない。そこからは、母子融合状態から父権の象徴秩序へまだ完全に脱し切れていないクリスパークルの姿が浮かび上がる。彼自身が精神的に混沌を抱えているのである。

クリスパークル以上に秩序構築に貢献すると思われる人物が、ターターである。「船乗り」を意味する「ター」を名前の一部に持つ彼は、7つの海を股にかけた元海軍将校であり、パブリック・スクール時代に溺れかけたクリスパークルを救ったエピソードからも、ジャスパーの情念の海を乗り切るであろうことが期待できる。しかし、我々が彼に関して注目したいのは、彼が帯びる「男らしさ」“manliness”である。彼はパブリック・スクールではクリスパークルの「ファッグ」(184)であり、二人の間には男と男の関係が、クリスパークルとネヴィルとの間に見られたような、ヒエラルキーを伴って形成されている：“The two shook hands with the greatest heartiness, and then went the wonderful length — for Englishmen — of laying their hands each on the other’s shoulders, and looking joyfully each into the other’s face” (184). ジャスパーのエドウィンへの愛情が退廃をもたらすものとして排除されるのに対して、彼らの関係は美化される。1880年代以降の帝国主義時代へ

の突入と共に、¹²パブリック・スクールは、大英帝国の運命を担って雄飛する人材を輩出する機関となった。そこで要求されたのは「男らしさ」だった。その萌芽がすでにここに見られるのである。クリスパークルとターターが見つめ合うとき、そこには強いイギリスのイメージが重ね合わされる。“gallant” (189)と何度も形容されるターターは、クリスパークル以上に元気がよく、男らしく、彼が海軍という「帝国の楯」に属していたことを考え合わせれば、まさに国家の忠実な子分なのである。彼からは、19世紀中頃「男らしさ」を意味した両性具有的混合は影を潜める。¹³その代わりに、世紀末になるにつれて次第に強まる、帝国建設のための強い精神と肉体を備えた、攻撃的なイギリス人男性のイメージが付与される。いや、現存するテキストで判断する限り、それだけの人物像しか与えられていない。彼は、1870年以降のヘンティ(G. A. Henty)の少年冒険小説に登場する主人公のように、「男らしさ」が前面に押し出され、内省とか自己卑下とかいった内的生活を持たない、健全さを最上の美德とする人物なのである。

ターターが担う「文明化の使命」は、彼の部屋の描写に表れている。それは「魔法の豆の木の天辺にある国」(188)に位置する。この表現は何度も繰り返される。その背後に当然我々は、「ジャックと豆の木」の民話を見て取る。長島伸一氏によれば、この民話は、ジャックをイギリス人少年、雲の上は野蛮な異国の地、人食い鬼はイギリス人少年が好物の異教徒にして異民族と解することができる。¹⁴ジャックが人食い鬼を退治するのは、イギリスが植民地を獲得する過程とも解釈できるわけである。この解釈を下敷きに「魔法の豆の木の天辺にある国」に位置するターターの部屋が持つ意味を考えてみれば、そこはターターという軍人によって支配された植民地という解釈が成り立つ。彼の部屋には「しみ一つ、汚れ一つ、泥のはね一つ」(188)なく、あらゆるものがあるべき場所に秩序整然と納まっている。野蛮な土地には文明がもたらされたのである。文明化はこの狭い空間に止まるものではない。クリスパークル以上に病的なまでに清潔さにこだわる姿勢には、汚穢を排除しようとする公衆衛生学の戦闘的な響きを感じられる。クリスパークルが警察管理と、その名が示す光によって、野蛮な暗黒の地に文明をもたらすように、ターターは衛生管理によって内輪の領土を守り、かつ広げようとするのである。¹⁵また、部屋に世界中から持ち帰った珍しい土産、言い換えれば分捕り品が分類・整理されている事実からは、たとえばキュー植物園における世界中の植物採集が持つ、高度に戦略的な政治的意味のようなものが読み取れる。したがってターターの部屋は、周囲の混沌とした野蛮な状態を文明化する橋頭堡としての役割を果たしていると言えよう。だが、圧倒的に陰鬱な雰囲気支配する作品全体の中で、他の登場人物と余りに不調和感を醸し出すターターによって作り出された空間は、周囲と対峙するには弱すぎる。それが移動した

ものと考えられる、テムズ河での舟遊びで作り出された「永遠に緑陰をさしかける庭」(197)は、暗黒の大都会を前にしては消え去るしかない。

結 論

未完作ゆえの不完全さは、作品が本質的に持つ不確定さを強めるばかりだ。書かれた部分で判断する限り、クリスパークル、ターター、それにローザの後見人グルージャスが持つ断固とした公正さや、謎の探偵ダチェリーの無情なまでの追求は、社会の犠牲者の面を持つジャスパーが示す深い精神的損傷に比べれば、ほとんど価値がないように思える。ジェンダーの境界線も揺らぐ。ヘレナは、オリエントとの接触によってある程度男性化され、ジェンダーの境界を越える人物として提示される。彼女は「女らしい感情、分別、勇氣」(155)と「押し潰してしまふほどの強い意志と力」(52)を備えた、古来女と男それぞれの特性とされてきたものを合わせ持つ両性具有者であり、その男性性は、従来のディケンズ作品には見られなかったほどに肯定的に描かれている。事実彼女は、ネヴィルが『いつでも妹は男の子のなりをして、男のような勇気を見せました』(49)と言っているように、幼い頃から女性性を自在に消すことができた。彼女が示す、この男性性と女性性、白と有色の融合によって生じる異種混淆性は、家父長制社会を不安定にする潜勢力を持つ。こうした「新しい女」の出現を前にして、社会は体制維持のため、クリスパークルやターターを通して、ますます「男らしさ」を強調しなければならなくなる。イギリスは、ターターの部屋同様、「ロンドン名物の煤が永久に国から追放されてしまったのかと思うほど」(188)に清潔にされるのだろうか。最終章題が「再び夜明け」と希望に満ちたものであるにもかかわらず、その一つ前の章が「埃っぽい事態の到来」と名づけられていることで、不確定さは消え去らない。

『エドウィン・ドルードの謎』で問題となっているのは、東洋人による逆侵略の恐怖だけではない。それ以上に、そういう事態を引き起こす社会自体が問題となる。帝國的要素は作品のあらゆる部分に絡み合い、それまで「他なるもの、異なるもの」として見下しながら負のレッテルを貼っていた、「母なるもの」に収斂される、野蛮、混沌、欲動といった特性が、一元化されたと思われていた家父長制社会の中にも同様に存在していることが明らかにされる。オリエントは、もはや境界線の向こう側に横たわる異質な空間ではない。イギリス社会に、それも中枢にまで内在化されているのである。にもかかわらず社会は、ジャスパーの心に潜む闇のような、自らの内に存在する、不安を喚起するものとしての他者に目をつぶる。エドウィン殺害の嫌疑を当然のごとくかけられるのが「虎の血」を持つネヴィルである点、そのネヴィルに対してそこはかとなく示される語り手の憐

憫の情、それらに留意すれば、本国内の異質性に目を向けず、負を全て外国人に転嫁する、サブシー、ハニーサンダー、主席司祭のような人物が父たる権威者として牛耳る社会の在り方が問題とされているのが分かる。たとえジャスパーの犯罪が暴かれ、クリスパークルやターターらによって秩序が回復されても、それは表面的なものに過ぎない。アンガス・ウィルソン(Angus Wilson)が述べるような、ジャスパーの悪に対する「はるかに屈強で、はるかに戦闘的な」「善の軍勢」という余りに単純な構図では根本的な解決にはならない。¹⁶ 作品は、父性や帝国主義と結びついた男性性を全面に押し出すことによって社会の健全化を図ろうとする反面、そうした二元的世界観に基づく浅薄な手段だけではどうにもならない、「異質なもの」の存在を絶えず意識している。これこそがこの作品の深い「不安のとげ」なのである。グルージャスの書記バザードの「不安のとげ」という悲劇は、最後には人目を引くことになることと期待されている。そこには、作品の謎の解決という意味も含蓄されているのだろう。それと同じく、作品の「不安のとげ」も人目を引き、抑圧していたものの表出を現実社会は直視せねばならないのである。

注

- ¹ エクセター・ホールについてディケンズは、1865年11月30日、W. W. F. De Cerjatに宛てた手紙の中で、“Exeter Hall holds us in mortal submission to missionaries, who (Livingstone always excepted) are perfect nuisances, and leave every place worse than they found it.”と述べている(Graham Storey, ed., *The Letters of Charles Dickens*, vol.11 [Oxford: Clarendon, 1999] 116)。『エドウィン・ドルードの謎』とジャマイカ問題との係わりについては、K. J. Fielding, “Edwin Drood and Governor Eyre,” *The Listener* 48 (25 Dec. 1952): 1083-84、および富山太佳夫「ジャマイカからの贈り物」『英語青年』1990年8月号8-10; 9月号22-24; 10月号20-22; 11月号23-25; 12月号20-22を参照のこと。
- ² テキストはCharles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, ed. Margaret Cardwell (Oxford: Clarendon, 1972)を使用。括弧に入れて頁数を示す。
- ³ Clarendon版“Appendix B: Number Plans,” 222。
- ⁴ Edward W. Said, *Orientalism* (Harmondsworth: Penguin, 1991) 40。
- ⁵ The Reverend George Piercy, “Opium Smoking in London,” *Friend of China* 6 (1883): 239-40。[Joseph Charles Parkinson], “Lazarus Lotus-Eating,” *All the Year Round* 15 (1866): 423-24。
- ⁶ “East London Opium Smokers,” *London Society* 14 (1868): 72; James Greenwood, “An Opium Smoke in Tiger Bay,” *In Strange Company: Being the Experiences of a Roving Correspondent* (London: Henry S. King, 1873) 233も参照のこと。
- ⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia UP, 1985) 180-200。
- ⁸ Thomas Babington Macaulay, “Ranke’s History of the Popes,” *Critical and Historical Essays*,

vol. 2 (London: Dent, 1963) 39. 絵画に現れたものとして, Gustave Doré and Blanchard Jerrold, *London: A Pilgrimage* (London: Grant, 1872)中の“The New Zealander”がある。

¹⁰ Said, 39.

¹¹ この用語は, “the civilizing mission of the Anglo-Saxon race” (“Our Policy in China,” *Westminster Review*, vol.93, 1870)に拠る。

¹² ここでの帝国主義時代とは, 帝国主義をヨーロッパによる他地域の植民地化が始まった16世紀から脱植民地化が進む20世紀末までの長い時間的スパンで捉えながらも, アメリカのマルクス主義経済学者H・マグドフが帝国主義現象の典型と見なした, 19世紀末から20世紀初めの古典的「帝国主義」段階を指すことにする。マグドフの帝国主義理論については, 小原敬士訳『現代の帝国主義』(岩波書店, 1969年), 大阪経済法科大学経済研究所訳『帝国主義 植民地期から現在まで』(大月書店, 1981年)を参照のこと。

¹³ Claudia Nelson, “Sex and the Single Boy: Ideals of Manliness and Sexuality in Victorian Literature for Boys,” *Victorian Studies* 32 (1989): 530.

¹⁴ 長島伸一『大英帝国』(講談社, 1989年)93-98.

¹⁵ そこにペア石鹸の広告が示すような, 衛生と帝国主義との結びつきを読み取ることも可能である。



“The Formula of British Conquest”: the commodity (*Illustrated London News*, August 27, 1887: 249).

¹⁶ Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (1970; Harmondsworth: Penguin, 1972) 291.

2001年度春季大会

The Japan Branch Spring Conference 2001

at Seijo University, Tokyo

日時: 平成13年6月9日(土)

会場: 成城大学

シンポジウム

Symposium

ディケンズとホガース

Dickens and Hogarth

司会 青木 健

Moderator: Ken AOKI

発表要旨

Summary

本大会のシンポジウムは「ディケンズとホガース」というタイトルのもとに, ディケンズ文学とホガースの風刺画との接点を求めて3人の発表者(蛭川久康氏, 中村隆氏, 松本靖彦氏)によって進められた。司会進行は青木が務めた。

周知のように, ディケンズのホガースに対する思い入れは非常に強く, 常に彼の風刺画を邸内に飾っていたことでも知られるように, 生涯続いたと言われている。事実, ロンドンのディケンズ・ハウスでは, それを証明するように, 数葉の絵が見物客の目を奪っている。また, ディケンズの多くの作品にホガースの影響がさまざまな形(主題・人物描写・物語り

展開等)で現れていることは, 先行研究が明らかにしている。

今回のシンポジウムでは, 2時間20分といういつもより長い時間を設けて, じっくり討論していただくことにした。司会者としては, ディケンズの作品におけるホガースの影響関係をフォローするだけでなく, 新しい解釈が加わることを期待した。そこでまず, 蛭川氏にはホガースの全体像を描いてもらい, 次いで中村氏と松本氏にディケンズとホガースの文学的・美術的関連を, ディケンズの側から詳細に分析していただくことにした。以下の3氏の発表要旨を通して今回のテーマに3氏がどのように迫ったかを見て欲しいと思う。

最初に発表された蛭川久康氏は「画家のまなざし ウィリアム・ホガースにみる社会改良家」と題して, 社会改良家としてのホガースの姿を具体的に明らかにする。まず, イギリスの伝統として, 小説・演劇が社会と向き合う精神を濃厚に表していることを指摘し, ホガースもまた美術・絵画の世界において, 社会と向き合った画家であったことを, イギリス18世紀の社会的・文化的事情を踏まえて確認する。それは, 福音主義的な社会的実践運動と相俟って, 社会のさまざまな領域で展開されたものでもある。もちろ

んその傾向は19世紀においてより顕著になるものであるが、18世紀においても、風刺画と小説とは市民社会の新しい表現媒体となっており、新興中産階級の倫理観の代弁者となった点を蛭川氏は丹念に跡付ける。

ホガースが孤高の芸術家としてでなく、現実的に社会改良を目指した芸術家であることは、精神を同じくする人々と進んで接触を図った点にも表われている。「捨て子養育院」の設立のためにコーラム船長(「コーラム船長」と題する肖像画が後世に残された)に協力したことは、実践的な社会改良家としての彼の姿勢を明確にする。

とりわけ、ホガースと小説家兼治安判事としてのヘンリー・フィールディングとの間には、個人的な関係も含めて社会改良家として二人三脚的な結び付きが指摘できる。前者の「人物と戯画」におけるフィールディングへの言及、そして後者の『ジョゼフ・アンドリュウズ』の序文でのホガース賛美に表れた両者によるエールの交換は、芸術的な面での共感を表している。というも、「ホガースの絵画表現は、書物に等しく、言語と同様に豊かな含蓄ある表現が込められており、他の画家の絵は見るものだが、ホガースの版画は読むものである」(チャールズ・ラム)だからでもある。事実、ホガースの代表的な風刺画(「当世風結婚」、「放蕩一代記」、「遊女一代記」、「勤勉と怠惰」、「残酷の4段階」、「選挙」等)は、「戯曲的連作絵画」(dramatic pictures in cycle)であり、小説的プロットを通して「当世風道徳的テーマ」(modern

moral subjects)を浮き彫りにし、世にはびこる犯罪・売春・怠惰・飲酒の弊・残酷な暴力行為を活写する。

しかし、ホガースの社会改良家としての本領は、それらの連作画だけでなく、一枚画においても発揮された。フィールディングが治安判事の立場から犯罪と不正を取り締まったのに対して、ホガースは「ジン横町」1枚の画によって、ジン飲酒の恐るべき影響をもたらすあらゆる状況を白日の下に晒す。画面中央に描かれた母親と子供の醜態がまず目に飛び込んでくる。石段にすわる泥酔状態の母親のいぎたない姿、ぼろぼろの服、むき出しの足にはなにやら梅毒を思わせる腫れ物がみえる。手にしているのは嗅きたばこ、それをつかもうとして、授乳していた子供がずり落ちるのにも気づかない。その子供が転落して行く先は石段



William Hogarth, *Gin Lane*

下の酒亭「ジン・ロイヤル亭」。ジンを測る枱が看板になって入り口に下がっている。ドアの上には「1ペニーでほろ酔い気分 / 2ペニーでへべれけ / 只飲みすれば藁布団」の字句が見える。酒亭の上の路上では1本の骨を男と犬が奪い合っている。質屋の店先では、商売道具の鋸を質に入れる大工、台所用品を質草にする貧しい身なりの女、石段の下では犬を連れた骸骨のように痩せた男が放心状態。脇に抱えた籠にはジン瓶と「マダム・ジンの墮落」と題するバラードが見える。画面の右側には「ギルマン蒸留所」があり、ジン樽が並んで客を待つ。目隠しされて喧嘩をしている松葉杖の男、棍棒を振りかざして喧嘩を囁立てる男ども。その脇では、2人の慈善学校の女生徒がジンを飲んでいる。その手前では、泣き叫ぶ赤ん坊を静めるために、ジンを飲ませている母親があり、そのそばには、手押し車に乗せられた瀕死のアル中患者に死水のかわりにジンを飲ませている介添い人がいる。

背景でもさらに狂態とも言えるさまざまな情景が展開される。アル中男がふいごを頭に乗せ、幼児を串刺しにして浮かれている。すぐ近くでは教区役人が見守る中、女の遺体を棺に収めている。その向こうに葬列の3人の影が、今にも崩れんばかりの石塀の背後に消えて行く。建物は一部を除いて、すべて荒廃しているか倒壊寸前の惨状を呈している。首を吊った住人が崩落した壁の間に見える家。煙突とともに煉瓦が崩れ落ちようとしている家。ホガースは、このように1枚の画によって、ジン飲酒の弊害をもたらす惨状と恐怖を永久に後世に残している。

芸術の社会性・道義性を強力に前面に

打ち出すホガースにおいては、審美観と道徳観とは等号で結ばれている。

次いで、中村氏は「貧困と犯罪という見せ物 『オリヴァー・トゥイスト』を中心に」と題する発表をされた。以下はその要旨である。

貧困と犯罪という見せ物 『オリヴァー・トゥイスト』 を中心に

Crime and Poverty as Spectacle in
Oliver Twist

中村 隆
Takashi NAKAMURA

ディケンズは、下層の悲惨な現実をありのままに描いたイギリスの先人として、ホガースを挙げ、彼を「巨人(giant)」と称えている。ホガースに倣ったとされる貧困をえぐり出すリアリズムは、例えば、フェイギンの根城であるサフロン・ヒルの描写に見ることができるが、ここでは、後に公衆衛生で指弾されることになるスラムの悪弊がごとごとく指摘され、不潔、悪臭、酒場、泥酔、密集した家屋などが悲惨な状況のままに暴かれる。しかし、オリヴァーにとって、サフロン・ヒルのフェイギンを領袖とするスリの巣窟はある意味で楽しい場所でもあったということも銘記すべき逆説で、サフロン・ヒルというスラムはただ単に陰惨で汚らしい場所だけでなく、オリヴァーにとっては、少なくとも当初は楽しい陽気な場所でもあった。例えば、オリヴ

ァーはそこで温かい食事にありつくことができ、満腹し、スリの真似事を見て、大笑いする。皮肉にも、ここには国家と法律の冷酷なシステムの象徴であった救貧院のアンチ・テーゼとしてのスラムが、パフチンの用語をかりるならば、ある種の「祝祭的な空間」として描かれているのである。

貧困なスラムの中で展開される犯罪という悪の行為が、オリヴァーには、楽しい娯楽、陽気な見せ物であったということは、この小説が1830年代から40年代にかけて流行した「ニューゲイト・ノヴェル」の系譜に連なっているからだと考えられる。なぜなら、「ニューゲイト・ノヴェル」ではしばしば、悪や犯罪が脚光を浴び、犯罪者が英雄視されるという皮肉な現象が生まれるからである。またニューゲイト・ノヴェルには近縁のジャンルがあり、それが殺人事件を売り物にするブロードサイドまたはニューゲイトシートと呼ばれたいわゆる瓦版で、これには、大衆の耳目を惹くために、どぎつい木版画による稚拙な絵がしばしば加えられた。(図版1参照)。

ニューゲイト・ノヴェルの要素を色濃く持つ『オリヴァー・ツイスト』の周辺には、血なまぐさい殺人事件の特集記事を組み、センセーショナルな大衆をまさに扇動したブロードサイドが氾濫していた。そのようなブロードサイドの戦慄の殺人事件を反映しているのが、サイクスによるナンシー殺しである。仲間を売ったナンシーの密告行為が恋人サイクスの怒りを買って、彼女はサイクスに撲殺されるが、この時、ナンシーは、ピストル



Horrible and Bar-bari-ous Murder of Poor
JAEI DENNY,
THE ILL-FATED VICTIM OF THOMAS DROXY.

図版1

で2回殴られた上に、重い棍棒でたたかに殴られ、額から雨のように血を流し、血の海の中で死んでゆく。クルークシャンクは、この場面を挿絵にしていなが、私たちは、このナンシー殺しの場面を仮にクルークシャンクが挿絵にしていたら、どのようになっていたかを、ホガースの『残酷の4段階』の「第3図、残酷の完成」を手がかりにして、想像することができる。この第3図には、広範な購買者層を狙って作成された木版画が残されており、これはタッチが粗雑になる分だけブロードサイドの下品な挿絵に近いのが注目される(図版2参照)。

『残酷の4段階』の第3図は、トム・ネロが恋人のアン・ジルに金目のものを奉公先から盗ませておいて、しかし、恋人が妊娠したので足手まといになり、彼女を殺してしまうという場面を描いている。このトム・ネロとアン・ジルの物語と、サイクスとナンシーの物語の間には共通項があり、それは、粗暴な若者が、自分の身勝手な理由で、真心を尽くした



図版2

無垢な若い女性を殺し、そしてその残酷な男は、死刑という報いを得るという物語である。この時、男性の悲惨な最後は、大衆の面前に晒される。『残酷の4段階』の第4図は、ネロの公開処刑の後の死体解剖が描かれているが、同様に、サイクスも、ほとんど公開処刑と変わることがない形で死ぬ。というのも、サイクスは、狂乱状態になった群衆の野次と怒号に包まれ、あたかもスラムの闇の中でそこだけ強いスポットライトが当たっているかのような状況の中で、首をくっつけて死ぬからである。

ヴィクトリア朝初期から中期にかけて流行したブロードサイドについて書き記したメイヒューによれば、売れる殺人事件の記事のキーワードは、「殺人(Murder)」「恐ろしい(Horrible)」「野蛮な(Barbarous)」「愛(Love)」「謎めいた(Mysterious)」などの言葉である。これらの条件は、ほぼナンシー殺しに当てはまる。さらに、注目したいのは、ある瓦

版売りがメイヒューの耳元で囁いたという次のことばである。彼は、「俺たちのほとんどすべての客は女たちさ。女たちが俺たちの最上のお得意さんなんでね」と述べており、ブロードサイドの、センセーショナルで残酷な、しばしば男女間の愛が絡む殺人事件を欲し、消費した主体は、実は「女性」たちであったことが指摘されている。

ヴィクトリア朝における架空の愛の悲劇である殺人の物語を求め、それを消費していた主体が、仮に、女性であったとすると、これとの関連で重要になるのは、小説を読む主体としての女性という存在である。例えば、イアン・ワット、オールティック、ロイ・ポーターは、1740年以降広がりはじめた「貸本屋」(circulating library)がもともとは高価な小説の大衆化を生む契機となり、余暇の時間を男性よりも多く取れた女性が、読者大衆の重要な担い手になったと指摘する。また、女性専用の読み物であった「人生指南書」(conduct books)と小説の密接な関係を論じたナンシー・アームストロングは、小説はある意味で女性の専売特許であったと指摘している。さらに、19世紀初頭出版されたオースティンの『ノーサンガー・アビー』などを読むと、実体的で即物的な知識を求める男性と、非現実的な空想の物語に魅了される女性という2項対立が見えてくる。つまり、女性は18世紀の小説の登場以来、「物語」を消費する重要な役目を帯びていたのである。粗暴な男に殺されるナンシーの物語もまた、ヴィクトリア朝のブロードサイドにおけるある典型的な「物語」であることを想起すべきである。メイヒューによれば、このように、暴力的で冷酷な男性に



図版3

殺されてしまう女性の物語は、とりわけ若い女性に受ける物語であった。

ブロードサイドの読み手の主体が女性であるなら、ブロードサイドと同時代の産物であり、ブロードサイドの影響が明らかである戦慄のナンシー殺しの物語を求めていたものもまた、女性たちではなかったか。ディケンズは、1868年12月16日付けのある手紙の中で、ナンシー殺しの公開朗読会に言及し、いかにこのセンセーショナルな演目が、女性たちを魅了し、呪縛し、ヒステリーの発作の一手手前まで持って行ったかを得意げに語っている。言い換えると、公開朗読会では、朗読者であるディケンズは、ナンシー殺しのようなセンセーショナルな場面では、女性から悲鳴があがることがなかば期待していたとも考えられる。これは、図版3を見る限り、ある程度実現していたであろう。なぜなら、最前列に陣取る人間たちの過半数が妙齢の女性たちであり、彼女たちは一様にどこか恍惚とした表情を浮かべているからだ。この図

版は、1870年3月のある公開朗読会の模様を写し取ったとされている。だとすると、ディケンズの鬼気迫る表情が見て取れるこの図版は1870年3月8日の、すなわち、ディケンズの死の数か月前の公開朗読会での「サイクスとナンシー」の演目を写し取った可能性が強い。いずれにせよ、犯罪、血みどろの殺人事件、戦慄の公開絞首刑などが持つ悪の暗黒のイメージと終生縁を切ることができなかったディケンズの体内には、殺人事件という物語を要求し続けてきたイギリスの大衆文化の伝統が流れていたのである。その大衆文化の重要な担い手であったのが、小説の読み手として、イギリス近代に名乗りをあげた「女性」であった。大衆文化を女性との関連で考察することは、取りも直さず、イギリス小説と読者の問題を考えることにつながる。したがって、これはディケンズ批評において看過できないテーマである。

以上が、中村氏の発表要旨である。続いて松本靖彦氏の発表要旨を掲載する。松本氏は「ディケンズとホガースの造型術」という題目のもとに、図版を用いて興味深い論を展開している。

ディケンズとホガースの造型術

Artistry in Dickens and Hogarth

松本 靖彦

Yasuhiko MATSUMOTO

チャールズ・ディケンズが若い頃、速記術を修得したことはよく知られているが、ウィリアム・ホガースも下積み時代から彼独自の速記的記憶術を用いていた。

ディケンズは記者時代だけに限らず、生涯速記者としてのまなざしを持ち続けていたと思われる。「客観の線を越える」と評される彼の描写や、彼の作品世界にうかがえる、度を越した過剰なエネルギーの進りは、いずれも彼の創造的逸脱の表れであり、それは速記術を通じて培われた転写の技法からきていると思われる。この「転写」はディケンズの芸術活動すべてに通じるキーワードだといえよう。小説を書くこと、芝居、そして公開朗読のいずれにおいても彼は速記的な才能を発揮しているからである。

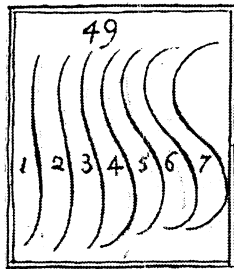
一方、人物像を簡単な線に還元して「心の眼にとどめておく」ことができたホガースは、街頭で採取した速記文字のようなスケッチにアトリエで肉付けし、生身の人間の姿に引き延ばしている。写真術にも似たこの描画技法に見られる「転写」の技法は、『美の分析』の結末部分で、ダンスや演劇を例にした身体的カリグラフィーにまで発展している。ホガースの場合にも、速記的記憶術を介して、彼自身の芸術と芝居とはひとつにつ

ながっている。彼が「記憶の劇場」と呼ばれる劇場のイメージを下敷きにし、その上に人物像を速記的に配置するというやり方で、着想を記憶していたと思われるからだ。これは彼の創作が、芝居の一場面を作り上げることに等しかったことを意味する。

ディケンズとホガース、両者の速記的転写術と劇場との関係から浮かび上がってくるのは、それぞれの芸術家としての傾向であり、横顔である。小説の中で展開しているドラマを、「帽子の下の眼に見える劇場」と評された公開朗読において、自らの生身の肉体に写し取って再現してみせたディケンズ。その飽くなき表現欲は本質的に演技者のものであり、聴衆を虜にしたその魔力は霊媒師的でさえある。一方、速記的記憶術によって題材と構図を常に脳裏に蓄えていたホガース

Arbitrary Characters for Prepositions and Terminations &c.			
at. ob. observe	y	may	1 below
ance-ation	h	been	4 behind
able-able)	doth	(covetous
ch- such)	that they	1 foundation
chr- church)	thy of	1 and hand
ch- charge	e	consequence) magnify
sh- she	n	particularly	= even heaven
sal- sub- subject	u	could	ought
th- that. thed	,	I	between
ev- ever	d	it is	(betwixt
wt. wt. will	t	it is not	2 about
would)	is it	1 advance stage
ward. word	:	to the	plaintiff
vad. ved. vid	.	and the	defendant
with	.	by the	the World
show	(shall should	his World
after	<	said- file	the other World
had. hath	3	not	from one end of
might	1	above	the World to the other

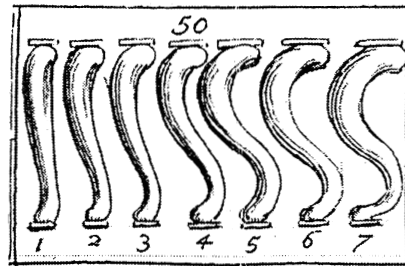
ガーニー式速記術の「不定文字」



『美的分析』には解説用に2枚の銅版画が挟み込まれていた。その1枚目のFig.49. 曲線のグラデーション

は「帽子の下の眼に見えない劇場」を持ち歩いていたことになる。「眼に見えない劇場」が眼に見える形の作品へと転写されるプロセスは、いわば楽屋裏の作業であった。「私

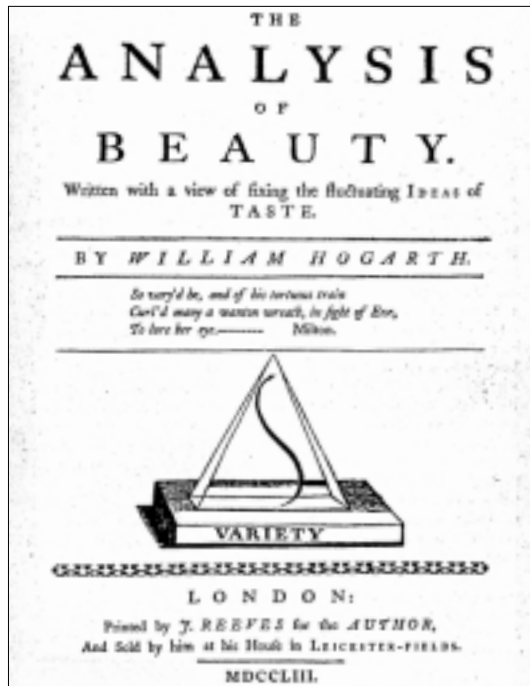
の絵は私の舞台であり、画中の男女はそれぞれの動作や表情によって無言劇を演じる私の役者たちだった」という彼の言葉からみても、ホガースは舞台監督の視



『美的分析』1枚目の銅版画のFig. 50. Fig. 49のグラデーションを椅子の足に応用したもの。

点で創作していたことがうかがえる。しかし、公開朗読という形で直接的な読者との絆を求めないではられないディケンズにせよ、劇場の観客を社会の縮図とみなし、彼らの反応を常に念頭におきながら版画を作成したホガースにしる、時代を活写した両者の創造力の根底には、ロンドンの街を賑わす雑多な人間たちへの強い愛着があったことは言うまでもない。

以上が松本氏の発表要旨であるが、発表の際には、速記術との関連で図版を多く用いて説明された。図版参照。なお、3氏の発表とは別に、2000年6月にアバディーン大学のシュリック博士によって行われた研究発表“Dickens and Hogarth”(於成城大学)の要旨も当日配付された。ディケンズに及ぼしたホガースの影響が丹念に跡付けられている。



プログラムの第2部、荒井良雄氏(駒澤大学)の講演「ディケンズ文学の語り 文体と朗読表現の関係」は、ディケンズの「19世紀最大の公開朗読者」としての側面をあますところなく紹介した講演だった。

ディケンズがアメリカ滞在中にエドガー・ポーと対面したことに触れ、ポーの詩“ザ・ベルズ”がまず朗読されると、参会者のすべてが往時さながらの朗読会場の聴衆となった。荒井氏はすでにシェイクスピア全集の公開朗読をなしとげられるなど、その鍛え上げられた声は、深い作品理解に裏付けられた「クリスマス・キャロル」の朗読によって最高潮に達し、ディケンズは「作家」として最大であったように、19世紀にあっては「演劇人」としても最も「偉大にして比類なき者」ではなかったかとする氏の仮説を十分に立証するものとなった。(司会 太田良子)

講演

ディケンズ文学の語り

文体と朗読表現の関係

Narrative Techniques in Dickens:

A Relation between his Literary Styles and Vocal Expressions

荒井 良雄

1 ディケンズの文体と音声表現

ディケンズは1842年と1867年の二回にわたってアメリカを訪れた。最初の旅行では言葉の音楽美を重視した詩人 Edgar Allan Poe に会っているし、二度目の旅行は公開朗読が目的であった。ポーとの会見が、どの程度ディケンズの文体に影響を与えたかは不明だが、ポーには英語の音楽美を追求した“The Raven”や“Annabel Lee”や“The Bells”のような詩があるし、詩論においても言葉の音楽美を重視している。アメリカから帰ったディケンズが出版した *A Christmas Carol*

(1843)には、明らかに言葉の音楽的表現を意識した文体が見られる。そして自作朗読で再度アメリカへ行ったとき、『クリスマス・キャロル』の朗読を評した記事が、1867年12月3日の *New York Tribune* に出たことに注目したい。Scroogeが第一のクリスマスの精霊に導かれて、青春時代のクリスマスに連れ戻される場面における Fezziwig 爺さんの踊りの描写を朗読したディケンズを絶賛している記事である。

“— the greatest hit of the evening— The contagion of the audience’s laughter

reached Mr. Dickens himself who with difficulty brought out the **inimitable** drollery;" his *wink* "was too much for Boston, and I thought the roof would go off."

この個所の文体は、躍動感があり、音楽的であって、その変化に富んだりリズムカルな音声表現は、ディケンズの朗読芸術の白眉だといえよう。まさに“inimitable”な公開朗読だったに違いない。“There were more dances, and there were forfeits, and more dances, and there was cake, and there was negus, and there was a great piece of Cold Roast, and there was a great piece of Cold Boiled, and there were mince-pies, and plenty of beer.”で始まり、“And when old Fezziwig and Mrs. Fezziwig had gone all through the dance; advance and retire, turn your partner; bow and curtsy; corkscrew; thread-the-needle, and back again to your place; Fezziwig “cut” — cut so deftly, that he appeared to wink with his legs.”で終わる部分の朗読が絶賛を博したのである。その最後の“cut”という“the climactic word”で、“Mr. Dickens [...] actually did wink with his eyes.”と、1867年12月10日の*New York Times* は書いた。観客の反応に乗りに乗ったディケンズの表情が、身振り手振りと共に目に浮かぶようだ。このダンスの描写の前の部分も朗読では効果があがる文体である。“In came a fiddler with a music-book.”に始まって、“In came?”が8回も繰り返される文体は、実にリズムカルで朗読効果万点である。そればかりではない。この作品の前半で繰り返される守銭奴スクルージの“Humbug!”という陰鬱な声が、後半では

好々爺に変貌したスクルージの明るい“A Merry Christmas!”という叫び声とともに、読者や聴衆の耳に残る。反復表現の音楽的工夫は、『クリスマス・キャロル』が読み物としても朗読台本としても人気がある秘密の一つになっているようだ。

John Forsterが名著*The Life of Dickens* (1872-4)で指摘しているように、ディケンズの公開朗読の発端になったのは、『クリスマス・キャロル』の次に書いた*The Chimes*(1844)であった。イタリアのGenoaで聞いた鐘の音をヒントに書き上げた作品を、ディケンズは出版に先立って、フォスター邸に友人達を集めて朗読したのである。ディケンズが朗読した意図は、自作の音声表現効果を、俳優志望の訓練で身に付けた朗読術を生かして、友人たちに示したかったからではないだろうか。この作の至るところに散りばめられている朗読効果のあがる文体の最高峰は、題名の鐘の音が擬人化されて名前を連呼する“Repetition”であろう。

“Toby Veck, Toby Veck, waiting for you, Toby! Toby Veck, Toby Veck, waiting for you, Toby! Toby Veck, Toby Veck, door open wide, Toby; Toby Veck, Toby Veck, door open wide, Toby! Haunt his slumbers, Haunt his slumbers! Come and see us, Come and see us!”
(Collins 91)

この個所は、1858年5月6日に、公開朗読したときの朗読台本でも生かされている。“Repetition”の文体が朗読の音声表現で効果をあげた好例の一つである。*A Tale of Two Cities*の朗読台本は、本筋のSydney Cartonの犠牲的精神の美談ではなく、“The Bastille Prisoner”の題名が示す通り、“Doctor Manette’s being restored

to life”を中心としている。ディケンズは朗読台本を作成したのみで、未朗読に終わったが、最初に持ってきたDoverの“The Royal George Hotel”にMr. Lorryが到着する場面の“Repetition”の音声効果も、格好の実例の一つである。ホテルの支配人の様々な声の調子と、その遠近感が計算されていて、朗読効果のあがる文体だ。

“I shall not go to bed till night; but I want a bedroom, and a barber.”

“And then breakfast, sir? Yes, sir. That way, sir, if you please. Show **Concord!** Gentleman’s valise and hot water to **Concord.** Pull off gentleman’s boots in **Concord.** (You will find a fine sea-coal fire, sir.) Fetch barber to **Concord.** Stir about there, now, for **Concord!**”

The Concord bed-chamber being always assigned to a passenger by the mail, and passengers by the mail being always wrapped up from head to foot, the room [...].
(Collins 280)

ディケンズは音声表現によって効果のあがる独自の文体を案出した点でも、“inimitable”だと言えよう。

公開朗読台本の音声表現

T. S. Eliotは、*Poetry and Drama* (1950)や“Three Voices in Poetry” (1953)において劇詩の文体とその音楽性を、シェイクスピアの“blank verse”などを例にあげて分析している。エリオットは詩人の声は三つあるとして、第一の声は「詩人が自分自身に話しかける声」、第二の声は「聴衆に話しかける声」、そして第三の声は「韻文でものを言う劇中人物を創造し、その一人の想像上の人物が他の想像上の人物に話しかけているという限界内で彼の言いうることだけを言っているときの

声」であるとした。第一の声は「自分自身のみ話しかけ、他のだれにも話しかけない詩人の声で、直接に詩人自身の思想および感情を表現している詩と言う意味での抒情詩」であり、第二の声はブラウニングの劇的独白のような他人に話しかける詩人の声になる。この声は劇場とは関係の無い詩、つまり読者を楽しませたり啓発したりする詩や、物語を語る詩や、教訓を説教したりする詩に最も多く聞こえる声である。

現代詩劇の創作に乗り出したエリオットが意識したのは、シェイクスピアとディケンズだった。「詩における三つの声」は、明らかにblank・ヴァースの劇詩人シェイクスピアと、散文の劇的小説家ディケンズが、いずれも想像上の多彩で個性豊かな登場人物たちのダイアローグを通して、観客や読者に語りかける声を見事に使いこなして成功した点に留意して書かれているが、結局“The Love Song of J. Alfred Prufrock”のノーベル賞詩人は、*The Waste Land* (1922)や*Four Quartets* (1943)では詩人として成功したが、詩劇作家としては、シェイクスピアやディケンズのように、一般民衆の心を揺さぶる作品は一作も書けなかった。第一や第二の声では詩人として成功したが、第三の声ではシェイクスピアやディケンズ、あるいは同時代のノエル・カワードに及ばなかった。エリオットが「詩における三つの声」を論じたときには、朗読台本として成功した*The Pickwick Papers*の“Bardell and Pickwick”におけるディケンズの劇的な第三の声が頭にあったし、詩劇論『詩と劇』では*Hamlet*の序幕の音楽的效果とシェイクスピアの理想

的な第三の声を論じて、詩劇作家としての道標を明らかにしたのだが、実作ではシェイクスピアやディケンズを越えることはできなかった。

ディケンズはエリオットの言う第三の声で、劇的小説を書き、その中でも特に音声効果のあがる文体で書いた箇所を、自ら朗読して成功した。その点がシェイクスピアもエリオットも及ばない真に“inimitable”なドラマティック小説家だったが、シェイクスピアもエリオットも殆ど使わなかった独自の語りの文体を使って朗読効果をあげた点は見逃すことが出来ない。それは“Enumeration”や“Repetition”のほかに、“Direct Narration”や“Indirect Narration / Reported Speech”はもとより、“Represented Speech”(描出話法)と呼ばれる文体を、しばしば効果的に使っている点である。例えばディケンズが好んで朗読した朗読台本の成功作“Boots at the Holly-Tree Inn”で何度もこの文体を使っている。書き出しからそうである。

【 Before the days of railways, and in the time of the old great North Road, I was once snowed up at the Holly-Tree Inn. Beguiling the days of my imprisonment there, by talking, at one time or other, with the whole establishment, I one day talked with the Boots when he lingered in my room. 】

Where had **he** been in **his** time? 【 Boots repeated, when I asked **him** the question. 】 Lord, **he** had been everywhere! 【 And what had **he** been? 】 Bless **you**, everything **you** could mention a'most.

Seen a great deal? Why, of course **he** had. (Collins 170)

読者や聴衆への語りかけも、朗読を意識した演劇的文体の特色である。読者

あるいは観客と語り手の距離が縮まり、近親感が生れる効果がある。前章でも引用した『クリスマス・キャロル』のフェジウィッグのクリスマス舞踏会の場面に、その実例が見られる。

[...] But the great effect of the evening came after the Roast and Boiled, when the fiddler(an artful dog, mind! The sort of man who knew his business better than **you or I** could have told him!) struck up “Sir Roger de Coverley.”

そのすぐ後にも、観客や読者を意識した文体が使われている。

[...] But if they had been twice as many—ah, four times—old Fezziwig would have been a match for them, and so would Mrs. Fezziwig. As to *her*, she was worthy to be his partner in every sense of the term. If that's not high praise, **tell me** higher, and I'll use it.

この“tell me”は一種の開き直りで、読者や観客を物語の世界へ引き込む効果がある。さらに『ピクウィック・ペーパーズ』の中の“Mr. Bob Sawyer's Bachelor Party”には、語り手である作者ディケンズのコメントが挿入されていて、読者や観客の注意を引く工夫をしている文体もある。

“I am very sorry, Mrs. Raddle, but the fact is, that I have been disappointed in the City today.” — *Extraordinary place that city. Astonishing number of men always getting disappointed there.* (Collins 371)

ディケンズが未朗読に終わったミステリー風の短編“The Signalman”にも、読者や観客に語りかける解説風の挿入文がある。

Said I, when I rose to leave him: “You almost make me think that I have met with a contented man.”
(I am afraid I must acknowledge that I said it to lead him on.)
“Well! I believe I used to be so,” he rejoined, in the low voice in which he had first spoken; [...]. (Collins 457)

こうした文体は、いずれも読者や観客を意識し、観客との“interplay”を楽しむための工夫で、ディケンズの“inimitable”な自作朗読の文体の特色の一つになっている。

Repetition and Enumeration

ディケンズの英語と文体に関しては、1970年にG. L. BrookがロンドンのAndre Deutschから出版した*The Language of Dickens*が、古典的名著であって、この分野の研究の必読書としての価値は、いまだに失われていない。著者はディケンズの言語を、文体とDialectsに大別し、さらに小項目に分類して、作品から豊富な実例を引用して論じた実証的な研究書である。スタイルの章では、全222ページの中の約四分の一に当たる53ページを割いて、ディケンズの文体を詳細に分析した。文体に影響を与えた作家としては、同時代のThomas Carlyleの名前が出てくるのはいいとしても、ShakespeareやE. A. Poeの名前は挙がっていない。私はこの論で特に“The Inimitable Dickens”と言われる原因の一つと考えられる“Repetition”や“Enumeration”の音声効果を考慮した文体に注目したので、先に言及したPoeの文体とShakespeareの影響を見逃すわけにはいかない。

ディケンズが子供のころから、父親の影響もあって、シェイクスピアを愛読し、舞台を見ていたことは、フォスター著の伝記などに書かれている。そのシェイクスピアの文体には、ギリシア以来のレトリックや雄弁術の伝統に根ざした音声表現、朗読術、演説法などの技巧が頻繁に使われている。中でも“Enumeration”や“Repetition”や“Climax”が、見事な効果をあげている例が幾つもある。例えば*Henry IV, Part 1*の第2幕第2場で、Falstaffが繰り返す“banish”と“Jack Falstaff”の相乗効果とクライマックスの盛り上げ方、*Julius Caesar*の第3幕第2場のBrutusとAntonyの演説における、Caesarとこの二人の名前の連呼と“ambitious”や“honourable”の反復効果をあげれば足りるだろうし、“Enumeration”の実例としては、*Macbeth*の第4幕第3場において、Malcolmが美德を表す12の抽象名詞を列挙する例をあげるだけで充分であろう。ディケンズはこうした“the elaborate circumlocutions”の達人であったばかりか、“a master of concise phrase”でもあった。ディケンズが最後の公開朗読会のレパートリーに入れて、衰弱する体力と戦いながら28回も朗読した*OLIVER TWIST*の中の“Sikes and Nancy”の場面などは、抑制がきいた明晰で単純な文体であって、仰々しいレトリックに頼らず、リアリスティックでドラマティックな手法で、物凄い緊張感を盛り上げている。アメリカの公開朗読で“the inimitable drollery”と評された『クリスマス・キャロル』の“drollery”ではない、その逆の迫真の文体と朗読法を確立していたのである。

ディケンズは、さらに“a graphic description”と呼ばれる視覚的で絵画的なスタイルによって、映画シナリオの先駆者となったことは、映画理論家の Béla Balász をはじめ、サイレント映画の巨匠であるロシアの Sergei Eisenstein やアメリカの D. W. Griffith が指摘している通りである。

ディケンズが“colloquial style”によるドラマティックなダイアログを書く名手としての才能によって、当代随一の“the greatest dramatic writer”であったことは、殆ど全ての小説がディケンズの存命中に劇化上演されたという事実が、何よりの例証になっている。偉大な劇作家不在の19世紀イギリス劇壇にあって、ディケンズは自作公開朗読と脚色された自作の上演によって、当代を代表する“the greatest dramatic writer”になったのであって、19世紀最高の演劇人であったと言えるのではないだろうか。

ディケンズの作品は、シェイクスピアに次いで数多く映画化されている。ディケンズの映画化作品を調べ上げた Machael Pointer が、1996年に Scarecrow から出版した *Charles Dickens on Screen* の結びの言葉を最後に引用して、音楽的文体による自作朗読によって“The Great Inimitable”になったディケンズを考察したこの論の結論に代えたい。

“Dickens often referred to himself as The Great Inimitable. The catalogue of adap-

tations that follows shows that he is also The Great Inextinguishable.”

この本のカタログには約400本の映像作品が並んでいる。これはシェイクスピアの約800本に続くものである。

Selected Bibliography

- Brook, G. L. *The Language of Dickens*. London : Andre Deutsch, 1970.
- Collins, Philip, ed. *Charles Dickens: The Public Readings*. Oxford UP, 1975.
- Collins, Philip, ed. *Sikes and Nancy and Other Public Readings*. The World Classics. Oxford UP. 1983.
- Fawcett, F. Dubrez. *Dickens the Dramatist*. London : W.H.Allen, 1952.
- Fielding, K. J., ed. *The Speeches of Charles Dickens*. Oxford UP, 1960.
- Miles-Brown, J. *Speech Training and Dramatic Art*. London : Sir Issac Pitman and Sons, 1963.
- Pointer, Michael. *Charles Dickens on Screen*. Maryland: Scarecrow, 1996.
- Robinson, Karl F. & Charlotte Lee. *Speech in Action*. Illinois : Scott, Foresman, 1965.
- Schlicke, Paul, ed. *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford UP, 1999.
- Shepherd, Richard Herne, ed. *The Plays and Poems of Charles Dickens*. 2vols. London: W. H. Allen, 1885. (No.150 of only One Hundred and Fifty Copies Printed)
- Stone, Harry, ed. *Dickens' Working Notes for His Novels*. The University of Chicago Press, 1987. (A complimentary copy from Novelist Kunio Tsuji on 2nd June 1995)

追悼抄 Obituaries

福村絹代氏 (Kinuyo FUKUMURA)

榎山女学園大学教授。2001年4月6日逝去。

ディケンズを中心とするヴィクトリア朝小説の研究者であり日本支部会員であった福村(旧姓平野)絹代氏が逝去されました。なお、同氏の論文“Pride and Psychological Development as Reflected in Dickens' Three Novels, *Dombey and Son*, *Little Dorrit* and *Great Expectations*” by Hirano, Kinuyo, 『榎山女学園大学研究論集』1(1970)は *Charles Dickens's Dombey and Son : An Annotated Bibliography* (AMS Studies in the Nineteenth Century, No. 19) by Leon Litvack (AMS, 1999) のNo. 496に掲載されています。

Kathleen Tillotson (1906-2001)

2001年6月3日逝去

ディケンズ研究の世界的権威であるティロットソン教授が95歳の長寿を全うされて永眠しました。 *Novels of the Eighteen-Forties* などの名著がある他、クラレンドン版ディケンズ小説集、ピルグリム版ディケンズ書簡集などの編集に従事したことはよく知られています。なお、詳しくは Barbara Hardy 氏による *The Guardian* の追悼記事をご覧ください。Patrick McCarthy 氏のメーリング・リスト(2001.6.6付)に引用されています。

両氏のディケンズ研究へのご貢献にあらためて感謝を捧げますとともに、謹んで御冥福をお祈り申し上げます。



ディケンズ・フェロウシップ日本支部規約
Agreements, Japan Branch of the Dickens Fellowship

制定 1970年 11月12日
改正 2000年 6月10日

第 章 総則

- 第1条 本支部をディケンズ・フェロウシップ日本支部と称する。
第2条 本支部は在ロンドンのディケンズ・フェロウシップ本部の規約に則り、日本に住み、チャールズ・ディケンズの人と作品を愛する人々を以って組織する。
第3条 本支部は支部事務局を原則として支部長の所属する研究機関に置く。

第 章 目的および事業

- 第4条 本支部はディケンズ研究の推進とともに支部会員相互の交流・親睦をはかることを目的とする。
第5条 本支部は前条の目的を達成するため、次の事業を行う。
1. 全国大会および研究会。
2. 機関誌の発行。
3. ロンドン本部および諸外国の各支部と連絡を密にして相互の理解と便宜をはかること。
4. その他、本支部の目的を達成するために必要と認められる事業。

第 章 役員

- 第6条 本支部に次の役員を置く。
支部長 1名、副支部長 1名、財務理事 1名、理事若干名。
第7条 支部長は理事会を構成し、支部の運営にあたる。
第8条 役員の選出は、理事会の推薦に基づき、総会においてこれを選出する。
(2) 役員の任期は3年とし、連続2期6年を越えて留任しない。財務理事の任期は支部長の在任期間とする。役員に事故がある場合は補充することができる。その場合、補充者の任期は前任者の残任期間とする。

第 章 会議

- 第9条 本支部には議決機関として総会、臨時総会、理事会を置く。
第10条 総会は本支部の最高議決機関であり、支部長がこれを招集する。総会は役員を選出、事業の方針、予算、決算、規約の変更など、支部運営の重要事項を審議する。
(2) 総会の議決は出席会員の過半数による。
第11条 理事会は本支部の執行機関として支部長が随時これを招集し、本支部の目的達成上必要な事項を審議する。

第 章 会計

- 第12条 本支部の経費は、会費、寄附金、その他の収入を以ってこれにあてる。
第13条 本支部の会計報告ならびに監査報告は、毎年1回、総会で行う。
第14条 本支部の会計年度は10月1日より翌年9月30日までとする。

* * * *

会員にはロンドン本部機関紙 (*The Dickensian*) (年3回発行) および支部『年報』を送ります。
会費の支払いは、郵便振替でお願いいたします。(振替番号 00130-5-96592)

年報への投稿について

論文投稿規定

- (a) 論文は日本語、英語いずれも可(英文の場合は事前にネイティブ・スピーカーによるチェックを受けてください)。
(b) 論文の長さは、原則として、日本語の場合は14,000字(400字詰原稿用紙換算35枚)以内、英語の場合は6,000語以内とします。
(c) 論文原稿(フロッピー・ディスクおよび清書原稿)の締切は7月10日(必着)。理事の審査(採・否・再提出)をへて受理・掲載します。
(d) 投稿先は日本支部事務局宛。

論文の書式について

- (1) 書式の細部については、原則として、*MLA Handbook*の第5版に従ってください。
(2) 日本語論文で欧米人名を「サッカー」などと日本語表記する場合には「サッカー(William Makepeace Thackeray)」とカッコ内に原語を表記してください。
(3) ディケンズの著作・登場人物名については、日本語表記する場合でも、原語を示す必要はありません。示す場合は、上記(2)に従って一貫して表記してください。
(4) 数字については原則としてアラビア数字としてください。(例:「一九世紀」19世紀、「一八二二年」1812年)ただし、「一人や二人」や「一度や二度」などは例外とします。)章分けにはローマ数字を用いることができます。
(5) ワープロ原稿の場合は、プリントアウト(清書)したもの3部(コピー)の他に原稿ファイルの入ったフロッピー・ディスクを提出してください。ただし、WindowsとMacintosh以外(ワープロ専用機など)でフォーマットされたディスクは、DTPシステムでの読み込みができないため、不要です。
フロッピーにはワープロ・ソフトで作成したファイルの他に、「標準テキスト・ファイル」を必ず含めてください。
清書原稿に手書きで書き込みを入れる場合は、書き込みのない清書原稿をさらにもう1部追加してください。
(6) 手書き原稿の場合は、清書原稿3部(コピー)のみを提出してください。

論文以外の随筆、書評、ニュース等

- (1) 締切は7月31日です。年報担当理事宛に提出してください。
(2) 書式については、論文とは異なり、原則として著者の自由です。ただし、数字表記については論文と同様アラビア数字とします。
(3) 長さは自由。ただし、原則として、最長でも8,000字(400字詰原稿用紙換算20枚)を超えないようにしてください。写真の添付も自由です。
(4) 編集上の都合により採用できない場合もあります。また、編集担当者の責任で内容を大幅に編集する場合があります。あらかじめご了承ください。
(5) 提出にあたっては、清書原稿1部のほか、論文の場合と同様の要領により、ファイルの入ったフロッピーを添付してください。電子メールで提出していただいてもけっこうです(電子メールの場合は清書原稿とフロッピーは不要です)。手書き原稿の場合は清書原稿1部のみを提出してください。

論文・一般記事等を問わず、すべての原稿に「英文タイトル」と「著者名のローマ字表記」を必ず付記してください。

フェロウシップ会員の論文・著訳書等 Publications by Members of the Japan Branch (1999 2001)

著書・編著書

太田良子 (共著) 『イギリス女性作家の半世紀・50年代 女が問う』(勤草書房) 1999.
太田良子 (共著) 『イギリス女性作家の半世紀・60年代 女が壊す』(勤草書房) 1999.
太田良子 (共著) 『イギリス女性作家の半世紀・70年代 女が集う』(勤草書房) 1999.
太田良子 (共著) 『イギリス女性作家の半世紀・90年代 女が拓く』(勤草書房) 2000.
谷田博幸 『極北の迷宮 北極探検とヴィクトリア朝文化』(名古屋大学出版会)

2000.

松岡光治 (共著) 名古屋大学言語文化部・大学院国際言語文化研究科公開講座委員会編
『インターネットと英語学習』(開文社) 2001.

MATSUMURA, Masaie and Judith Waackowitz consulting eds. *Unknown London: Early Modernist
Visions of the Metropolis, 1815-45*, 6 vols. (London: Pickering & Chatto, 2000).

村石利夫 『日本語「はてな？」大辞典』(廣済堂出版) 2001.3.

村石利夫 『漢字超クイズ塾』(廣済堂出版) 2001.3.

翻訳

伊藤廣里 (訳) カレル・チャペック著 『イギリス便り』(近代文芸社) 2001. 3.

小野寺 進 (共訳) 『言説のフィクション ポスト・モダンのナラトロジー』
(松柏社) 2001.

佐々木 徹 (訳) ウィルキー・コリンズ著 『法と淑女』, 臨川書店, 2000.

田辺洋子 (訳) 『ニコラス・ニクルビー (上・下)』こびあん書房 2001.

松岡光治 (訳) 『ギヤスケル短編集』(岩波文庫) 2000.

村山敏勝 (共訳) マイク・デイヴィス 『要塞都市 L A』(青土社) 2001. 3.

論文・エッセイ等

宇佐見太市 「英語教育における英文学研究の意義」
『関西大学教職課程研究センター年報』2001.

及川陽子 「『我らが共通の友』と『白痴』 愛と破滅の物語」
『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第23号 2000.

小野寺 進 「ダブル・メタテキストとしての『ジェイン・エア』」 仙台英文学談話会編
『英文学の杜 西山良雄先生退任記念論文輯』(松柏社) 2000.

KANDA, Tomoko “The Cause of Economic Depression in the Latter Half of the 1830s: Manchester
Manufacturers’ View, Workers’ View, and Those as Represented in *Mary Barton*”

『研究紀要』(日本大学文理学部人文科学研究所) 第60号 2000.

KANDA, Tomoko “How Historians Have Used Social-Problem Novels as Primary Sources”
『ふぉーちゅん』(新言語文化研究会) 第12号 2001.

KANDA, Tomoko “Images of Workers in *The Edinburgh Review*, *Blackwood’s Magazine*, and
Fraser’s Magazine 1824-1840” 『英文学論叢』(日本大学英文学会) 第49巻 2001.

西條隆雄 「ディケンズの演劇活動 “The Lighthouse” の上演」
『甲南大学紀要 文学編』116 (2001.3)

佐々木 徹 「パイアット・ドラブル姉妹と『偉大な伝統』」
吉田幸子・横山茂雄 (編) 『女性と文学』(英宝社) 2000.

佐々木 徹 「二本の弓 ディケンズとキプリング」
『英語青年』第147巻3号 (特集: エドモンド・ウィルソン) 2001.

田中孝信 「『ハード・タイムズ』論 翻弄される男たち」
『英語英文学研究』(広島大学英文学会, 第41巻) 2001.

田辺洋子 “What ‘Comes Out’ in *The Mystery of Edwin Drood*: Decoding the Direction of the
Plot” 『英語英文学研究』44 (広島大学英文学会) 2000.3.

TAMAI, Fumie “*David Copperfield*: Colonial Dissemination of Self (1)”
『言語文化』(同志社大学言語文化学会) 3-2 2000.

TAMAI, Fumie “Nationalism and the Shadow of the Declining Empire: Dickens’s Journalism and
Speeches in the Mid-Fifties” 『比較文化研究』(日本比較文化学会) No. 52 2000.

梅 正行 「V. S. ナイポールの起源 書き手になるという文化的改宗」
『大航海』(新書館) No. 39 2001. 6.

梅 正行 「作家修業時代のV. S. ナイポール」『英語青年』(研究社) 7月号 2001. 7.
那須正彦 「投資家ケインズ [] ~ []」
『フューチャーズ』(市場経済研究所) No. 13-15 2000. 10-12.

那須正彦 「名誉教授ことはじめ」 『行友』(さくら銀行) No. 78 2001.1.

原 英一 「イモインダの刺青 『オルノーコ』に見る小説の誕生」 仙台英文学
談話会編 『英文学の杜 西山良雄先生退任記念論文輯』(松柏社) 2000.

藤井晶宏 「通りから見た『エドウィン・ドルード』」
『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第23号 2000.

松村豊子 「帝国の商業ネットワークの拡大 ディケンズ・コリンズの異文化受容」
『旅するイギリス小説』(ミネルヴァ書房,) 200.3.

松村豊子 「新しい時代の到来と父親支配の終焉: 『ドンビー父子』を中心に」
『津田塾大学言語文化研究所報』(15号) 2000.12.

松村豊子 「家族の復権 『イースト・リン』とその周辺」
『文学研究』(文学研究同人) 28号 2001.3.

松村昌家 「お針子の生と死 『シャツの歌』から『ルース』へ」
『ギヤスケル論集』10号 2000.

松本靖彦 「ピップは自分の人生の主人公になれるのか」
『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第23号 2000.

水野隆之 「ピップの期待とディケンズの期待」

- 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』46.2 2001.2.
 水野隆之 「『荒涼館』での大法院の描写を巡って」
 『ふぉーちゅん』12 (新生言語文化研究会) 2001.3.
 宮川和子 「手紙に憑かれた人々 『荒涼館』研究」
 『神戸英米論叢』第14号 (神戸英米学会) 2000.8.
 村山敏勝 「統計的身体に向けて」 『英語青年』(研究社) 2000. 6.
 村山敏勝 「主体化されない残余 去勢」 『現代思想』 2000. 12.
 村山敏勝 「アパートを持った警官 エルロイ『LA四部作』と主体の地政学」
 『ユリイカ』 2000. 12.
 矢次 綾 「『荒涼館』における病 エスタとの関わり」
 『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第23号 2000. 10.
 山崎 勉 「Charles Dickens と5月7日」
 『ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報』第23号 2000.10.
 吉田一穂 「Our Mutual Friend Lizzie Hexam による無意識の顕現化」
 『PIOESIS』, 27 (関西大学) 2000.9.



The Leather Bottle, Cobham, Kent.

The Pickwickians visited this place during their pilgrimage. *The Pickwick Papers*, XI.

会 員 名 簿

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

〒658-8501 神戸市東灘区岡本8-9-1 甲南大学文学部英語英米文学科

電話078(431)4341

<http://wwwsoc.nii.ac.jp/dickens/>

©ディケンズ・フェロウシップ日本支部 この名簿の無断複製・転載を禁じます

氏名	〒	住所	電話番号	所属先等
名簿データは冊子版をご覧ください				

	氏名	〒	住所	電話番号	所属先等

	氏名	〒	住所	電話番号	所属先等

	氏名	〒	住所	電話番号	所属先等

	氏名	〒	住所	電話番号	所属先等

	氏名	〒	住所	電話番号	所属先等

	氏名	〒	住所	電話番号	所属先等

編 集 後 記

昨年の『年報』に研究論文が初めて掲載された際、「25枚では苦しい」との声があちこちから聞こえたので、理事会での検討の結果、今回から枚数制限が大幅に緩和されました。もちろん、論文の出来不出来は長さには関係ないものですが、今回掲載された一般投稿5篇、特別企画3篇の論文を拝見しますと、枚数が増えたことが執筆者の意欲をかき立てたことは間違いないようです。そのためばかりではありませんが、今号は大幅な増ページとなりました。「質」の方が充実したかどうかは、日本支部内外のご批判にゆだねたいと思います。

前号に比して5割増の厚さとなった第24号について特筆したいことは多々ありますが、まず第一にポール・シュリック先生から昨年の春季大会での講演内容をご寄稿いただいたことをあげなければなりません。書き下ろしというわけではないとのことですが、本誌が世界のディケンズ研究の中で注目される契機になることは間違いないでしょう。荒井良雄先生からも、今年の春季大会での講演原稿をお寄せいただきました。今後できるだけ講演者の方からの原稿を掲載していきたいと思えます。

次にあげるべきは、昨年の総会でのシンポジウム「ディケンズと帝国」が本格的なテーマ論文特集として大きく発展した形で掲載されたことです。各執筆者の意欲的な取り組みによって、編集側の期待を大きく上回る内容となったことは嬉しい驚きでした。今後、シンポジウムについては、こうした形で誌上での発展的再現をめざしたいと考えています。内容や形式によっては、このような特集とするにはなじまない場合があることも考えられますが、参加者の協力を得て、実現させていきたいものです。今年の春季大会での「ディケンズとホガース」についても同様のことを計画しましたが、種々の事情により断念しました。講師の方々は発言内容をいずれ本格的な論文としてご発表になるものと期待しています。

残念だったのは前号から始めた書評が今回は1篇しか掲載できなかったことです。依頼した方々にそれぞれやむを得ない事情があって、お引き受けいただけず、時間切れとなってしまいました。次号ではもっと早めに依頼を出したいと思えますので、どうかご協力をお願いします。なお、書評対象とすべき書籍についてもお知らせいただければ幸いです。

(原 英一)

ディケンズ・フェロウシップ日本支部年報

第24号

発行 2001年月10日6日

ディケンズ・フェロウシップ日本支部

〒658-8501 神戸市東灘区岡本 8-9-1

甲南大学文学部英語英米文学科内

電話 078(431)4341

印刷 株式会社 東北プリント

〒980-0822 仙台市青葉区立町24 24